

6

ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ 70

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σ. Μ. 'Αιζενστάϊν - Έλια Καζάν - Πιέρ Πάολο Παζολίνι



ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

σε όλα τα ειδοπεσογραφικά περιοδικά.

50%



NESTOR

Έγγραφόμενοι τώρα συνδρομηταί έχετε κέρδος 50%

Συμπληρώστε και στείλτε μας αύτό τό άπόκομμα για νά λαβαίνετε έγκαιρως και τακτικά τό περιοδικό που σᾶς ένδιαφέρει

Πρός την M.B.S.A. Εύελπιδων 5, Τηλ. 813.866 - Αθήνας Τ.Τ. 801.

Έπιθυμω νά έγγραφω συνδρομητής είς τό περιοδικό

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΠΟΛΙΣ

Banc: 2902



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No. 6 ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ 70

1. Ειδήσεις και σχόλια	2
2. «Η Αμερική τοῦ Καζάν», τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη	6
3. «Ένα φαινόμενο τῆς φύσης. Συζήτηση μὲ τὸν Καζάν	10
4. 'Ελια Καζάν, θιοφιλμογραφία	16
5. 'Από τὸ ἔπος στὸ λυρισμό, τοῦ Γιώργου Κόρρα	18
6. 'Ο Παζολίνι συζητᾶ μὲ τοὺς Μ. Δημόπουλο καὶ Π. Κοκκινόπουλο	22
7. «Τὸ λειβόδι τοῦ Μπεζίν», τοῦ Οὐλριχ Γκρέγκορ	25
8. Οι περιπέτειες ἐνὸς ὀριστουργήματος, τοῦ Κώστα Κουτσούμπη	26
9. Τὸ παιχνίδι τῆς πρόκλησης, τοῦ Σαλβατόρε Σαμπέρι	30
10. Τὸ πνεῦμα τοῦ Γκρουόσ Μάρε	32
11. Ζάν Βιγκό, τοῦ Μαροέλ Μαρτέν	34
12. 'Από τὸν πρῶτο στὸ δεύτερο νεαρρεαλισμό, τοῦ 'Αμεντέ Αϊφρ	43
13. Κριτική	51
14. 'Η γνώμη τῶν δέκα	60
15. Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνῶστες	62

Έκδότης - Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος, Μιχ. Ψελλοῦ 6 ♦ Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 ♦ Υπεύθυνος Τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35, τηλ. 615.079 ♦ Καλλιτεχνική Επιμέλεια: 'Εφη Χατζῆ ♦ Συνεργάτες Θόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Άλευρδς, Άλιντα Δημητρίου, Εύγενία Κάμφωνα, Γιώργος Κόρρας, Τάνης Λυκουρέας, Σάκης Μανιάτης, Χρήστος Παλλιγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Κώστας Σφήκας ♦ Έπιτιμα συνδρομή: Εσωτερικοῦ 100 δρ., Εξωτερικοῦ 7 δολάριον ♦ Γραφεία 'Ανασταγόρα 1, τηλ. 545.393 (ώρες γραφείου, 6 - 8 μ.μ.) ♦ Εμβόλιμα: Δ. Λεβεντάκον, 'Ανασταγόρα 1.

Cinéma contemporain.Revue mensuelle éditée à Athènes par un groupe de jeunes cinéastes-No 6, Avril, Mai 70-Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars-Adresse : Anaxagora 1, Athènes, Grèce.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Μιά ώπενθύμιση

Θυμίζουμε στούς συνδρομητές μας διτή ή έξατη μηνή συνδρομή λήγει μ' αυτό τό τεύχος. Τούς παρακαλούμε, νά την άνανεωσουν — όντας φυσικά τά πρώτα έξη τεύχη τούς ικανοποίησαν, δηνώς τό έλπιζουμε. Μπορούν νά μᾶς έπισκεφθούν στά γραφείο μας καθημερινά, 6—8 τό άπογευμα, ή νά στείλουν τό άντιτίμο μέτα ταχυδρομική έπισταγή.

Και κάτι άλλο: Οι συνδρομητές μας πρέπει νά μᾶς γνωστοποιούν έγκαιρα τήν τυχόν δλλαγή τής διεύθυνσής τους, σημειώνοντας καί τόν όριμθο τούς ταχυδρομικού τομέα.

Όσο γιά τούς άναγνωστες τών έπαρχιών πού παραπονούνται με γράμματά τους γιά τήν καθητερογενή λήψη τού περιοδικού μας, τούς πληροφορούμε πώς τό σχετικό μικρό τιράζ ένδος έξειδικευμένου εντύπου δέν έπιτρέπει μιά πλατειά κι άπολτά ασωτή διανομή. Θά μπορούσαν, λοιπόν, νά έγγραφούν συνδρομητές ή διν είναι λιγότερο άνυπόμονοι, νά πειρίμουν τήν καθυστερημένη διφή τού περιοδικού στήν πόλη τους. Δυστυχώς, πρός τό παρόν, δέν έχουμε δλλον τρόπο ικανοποίησης τής άδημονίας τους.

Και μιά παράκληση

Τόχουμε Ξαναπει: Τό περιοδικό μας δέν άποτελεί κερδοσκοπική έκδοτική έπιχειρηση. Ή μόνη του φιλοδοξία είναι νά πάει κάποιον πολιτιστικό ρόλο, δισ και δύως μπορεῖ. Συνεπώς κάθε άποδειξη άπό μέρους τών άναγνωστών δχι μόνο είναι σεβασθήσατε άλλα κι οπιθυμητή.

Θά μᾶς θοηθήσετε νά μᾶς γράψετε τή γνώμη σας γιά τό περιοδικό μας, διν κάνετε ύποδειξεις γιά τή θελτιωσή του, διν μᾶς πληροφορήσετε γιά τά θέματα που σδι ένδιαφέρουν ίδιαστα.

Μιά σφυριμέτρηση μᾶς είναι άπολτώς άναγκαιά γιά νά μπορέσουμε νά καθορίσουμε σαφέστερα τούς στόχους μας και νά προσαρμόσουμε, άνδλογα, τόσο τή γενική θεματογραφία δισ—και κυρίως—τή λεκτική διατύπωση πού τώρα ίσως νά δυσκολεύει κάπως τήν κατανόηση τών δημοσιευμένων κειμένων,

20 τό είσιτηριο

Τό 'Υπουργείο 'Εμπορίου σέ εφαρμογή τού Νομοθετικού Διατάγματος 414)70 όπορθηκε διτή οι αιθουσάρχες μπορούν ν' αύξησουν τήν τιμή, κατά 50 λεπτά σέ είσιτηριο μέχρι και 10 δραχμών, κατά 1 δραχμή σέ είσιτηριο 10—16 δραχμών και κατά 1,5 δραχμή σέ είσιτηριο μεγαλύτερο τών 16 δραχμών. Ή άνατμηση είναι προαιρετική και γίνεται με ευθύνη τών αιθουσαρχών δεδομένου διτή τό κινηματογραφικό είσιτηριο, άπό άγορανομική

δημοψη, άνήκει στήν κατηγορία «τών ούσιωδῶν έν έπορκεια σε δῶν» πράγμα πού σημαίνει διτή ύπόκειται σέ άγορανομικό έλεγχο.

Γι' αυτά τά ειδη, ή άγορανομία δέν έπιτρέπει ποσοστό κέρδους μεγαλύτερο τού 12%—κι αύτό άκριβως τό μάξιμου καλύπτει ή αύξηση.

Ωστόσο η Πανελλήνιος 'Ενωσις Κινηματογραφιστῶν έκρινε τό όπό πρώτη δημοψη εύνοικό γι' αύτην μέτρο σάν άσυμφορο γιατί αύτό πού έπιδιώκει είναι τό κέρδος άπο τήν αύξηση τής πελατειάς κι δχι άπ' τήν αύξηση τής τιμής τού είσιτηριου πού άπομαρκύρει τήν πελατεία.

Οι αιθουσάρχες, γιά νά ισχυροποιήσουν τήν δημοψη τους έπικαλούνται τά στοιχεία τής Στατιστικής 'Υπηρεσίας: Κατά τό πρώτο έξαμηνο τού 1969 οι κινηματογράφοι τής περιφερείας πρωτευόσης πραγματοποίησαν 33,1 έκατομμύρια είσιτηρία έναντι 35,4 τού άντιστοιχου διαστήματος τού 1968, 37,6 τού πρώτου έξαμηνου τού 1967 και 39,1 τού πρώτου έξαμηνου τού 1966.

Στήν έπαρχια, άντιθετα, διείστεις θρίσκεται σέ δνοδο, ίσως έξαιτας τής άνων παρείας τελεοπτικού δικτύου πού νά καλύπτει δόλκηρη τή χώρα: Τό πρώτο έξαμηνο τού 1969 πραγματοποίηθηκαν στήν έπαρχια 32,6 έκατομμύρια είσιτηρία, έναντι 30,29 και 27,6 κατά τίς άντιστοιχες περιόδους την έπαρχια 1968, τού 1967 και τού 1966.

Τά έσσαδα τού κράτους άπ' τή πλορολογία τού κινηματογραφικού είσιτηριου παρουσιάζονται, στό ούνολό τους, αύξημένα χάρις στήν έπαρχια.

Όμως τήν τυχή τής πρωτεύουσας θά έχει και ή έπαρχια σέ λίγα χρόνια, δταν έπεκταθεί τό πλεοπτικό δίκτυο.

Οι αιθουσάρχες λοιπόν προτείνουν άποτελεσματικότερα και ριζικότερα μέτρα γιά τήν άντημετώπιση τής κρίσης. Συγκεκριμένα ζητοῦν: Πλήρη κατάργηση τού φόρου δημοσίων θεαμάτων, προσωρινή μείωση τού υψους φορολογίας τών κινηματογραφικών είσιτηρων μέ διαμόρφωση τής στά έπιπεδα τού μουσικού θεάτρου, και κατάργηση τού φόρου Βασιλικής Προνοίας ο δύοις έξακολουθεί νά εισπράττεται έπι είκοσι χρόνια ένων δταν έπιθλημηκε ήταν προσωρινός μέ μάξιμου διαρκείας έξαμηνο.

Πέρα άπ' τήν άρθρητη ή μή τού μέτρου τής εύχερειας γιά αύξηση τής τιμής τού είσιτηριου (τήν όποια έπουεσαν νά υιοθετήσουν δλοι σχεδόν οι αιθουσάρχες) γεγονός παραμένει πώς τά 79% τών άδηματικών κινηματογράφων έχουν χάσει τά 40% τής πελατειάς τους.

Παραγωγικότητα

Τό 1969 γυρίστηκαν: στήν Ιαπωνία 719 ταινίες. Στήν Ινδία, 316. Στό Ταϊβάν, 257. Στήν Ιτα-

λια, 245. Στό Χόνγκ-Κόνγκ 171. Στίς ΗΠΑ, 168. Στήν Ισπανία, 160. Στή Σοβιετική Ένωση, 159. Στή Νότιο Κορέα, 142 και στή Γαλλία, 97.

Ο παραπάνω πίνακας, παρμένος όποι γαλλικό περιοδικό δεν δίνει άπολτα άκριβη εικόνα «τών περισσότερο παραγωγικών χωρών στόν τομέαστού κινηματογράφου» διότι: στόν γιαπωνέζικο όριθμό περιλαμβάνονται και οι ταινίες τηλεοράσεως· ή Τουρκία άγνοηθηκε άδικα αφού παράγει περί τα 250 φιλμ τό χρόνο· ή Ισπανικός κι ό Ιταλικός όριθμος είναι παραφουσκωμένος με τίς συμπαραγγέλες οι οποίες προστίθενται και.. στό έτερον ήμισυ ή Γαλλία άδικεται καταφανών γιατί Εέχασαν νά μετρήσουν και τίς ταινίες πού γυρίζονται χωρίς την άδεια του Έθνικού Κέντρου Κινηματογραφίας και πού δταν προστεθούν στίς «έπισημες» φτάνουν στό στρογυλό όριθμό 120.

Ένωμένοι σκηνοθέτες

Στήν Ισπανία οι σκηνοθέτες Κουροσάβα, Ιτικάθα, Κινσάιτα και Καμπαγίδας άποφάσισαν νά λιδύουν δική τους έταιρια παραγωγής με βασικό σκοπό την ένθάρυνση τών νέων σκηνοθετών τής πατρίδας τους και τήν άνάσχεση τού κύματος έρωτισμού πού κατέκλυσε τίς δόθεντες τής Ισπανίας. Δεύτερος στόχος τής έταιριας μετά τήν παραγωγή θά είναι ή άγορά αιθουσών. Μέχρι τότε οι ταινίες τους θά διανέμονται όπ' τήν Τόχο με τήν δοπιά ηδη έκλεισαν συμφωνία,

Γυρίζουν

Ο Ζάν-Πιέρ Μελβίλ τόν «Κόκκινο κύκλο» μέ τούς Ντελόν, Μπουρβίλ και Μοντάν.

Ο Φρανσουά Τρυφφώ τήν «Συζυγική κατοικία» μέ τόν Λεώ.

Ο Τζέν Σλέσιγκερ τήν «Ματωμένη Κυριακή».

Ο Ρίτσαρντ Λέστερ τόν «Φλάμαμαν».

Ο Άλμπερτ Λατουάντα τό «Ένας Εεχωριστός άνθρωπος» μέ τόν Τονιάται.

Ο Βιττόριο Ντέ Σίκα τόν «Τουρνεσόλ» μέ τόν Μαστρογιάννι.

Ο Γιούρα Γιακουμπίσκο τό «Γειά σας φίλοι» μέ τόν Όλινκα Μπέροβα.

ΗΠΑ 69

Η κρίση τού Χόλλυγουντ πού υποβόσκει όποι πολλά χρόνια τώρα, τό 1969 πήρε διαστόσεις όντησυγχριτικές γιά τούς οικονομικούς παράγοντες τού όμερικάνικου κινηματογράφου.

Χάσκελ Γουέξλερ: «Μήντιουμ Κούλ»



Ντ. Χόπερ : «Ο Ανετος Καβαλλάρης»

Κάθε Αμερικανός, πηγαίνει κατά μέσον όρο 8 φορές τό χρόνο στόν κινηματογράφο, ό Γάλλος 5, ό Ρώσος 20. Τό κέρδος όποι τά πραγματοποιούμενα εισιτήρια είναι έντελως άνεπαρκές γιά νά καταστεί ή κινηματογραφική βιομηχανία έπικερδος έπιχειρηση.

Γά νά μειωθεῖ τό κόστος παραγωγῆς και γιά νά δέιοποιηθούν τά μπλοκαρισμένα σε άλλες χώρες κεφαλαία—κυρίως τίς εύρωπαικές—οι περισσότερες όπ' τίς μισες ταινίες—τό 55% γιά τήν άκριβεια και γυρίζονται έξω όπ' τίς Η.Π.Α.

Στό σύνολο του, ο κινηματογραφικός όπολογιμός τού 69 ήταν καταστροφικός. «Άπ' τίς «μείζονες έταιριες», μόνο ή Γιουνάιτεντ «Αρτιστς παρουσίασε ισοσημεριμό ισολογισμό. «Ολες οι δλλες είχαν παθητικό.

Οι παρατηρητές όποιδιουν αύτή τήν κατάσταση στό όπι δλες οι έταιριες έκτος όπ' τήν Γιουνάιτεντ «Αριτο διαδέσουν δικά τους στονύτιο τά όποια παράγουν όλοένα και λιγότερες ταινίες, πρόγμα πού συνεπέγεται μιδ σπατάλη τών κεφαλών πού διατίθενται γιά τήν λειτουργία τού μηχανισμού παραγωγῆς και διανομῆς και πού έχει σόν συνέπεια τήν έπιθαρυνση τού προϋπολογισμού.

Σ' αύτόν άκριβώς τόν τομέα οι διοικούντες τίς έταιριες έπειθαλαν αίματρης και δμεσες οικονομίες: «Η Μέτρο Γκόλντοντιν Μάγιερ, πούλησε πρόσφατα τά στονύτιο τής στό Λός «Αντζελες και τίς ίδιατητές έκτασίες πού διέθετε γιά τό γύρισμα τών έξωτερικών, και έξοικονόμησε όρκετά έκταμψία δολλάρια. «Η Παραμάσουντ σκοπεύει νά κάνει τό ίδιο.

«Ενας δεύτερος τρόπος έξοικονόμησης δολλαρίων είναι ή μείωση τής παραγωγής. «Ετοί ή Γουνώρες Μπράρερς άκυρωσε τήν πραγματοποίηση 19 προγραμματισμένων παραγωγών και ή Μέτρο σταμάτησε τό γύρισμα τής «Ανθρώπινης Μοίρας»—όπ' τό διδύλιο τού Μαλρώ—πού είχε άρχισει νά γυρίζει στό Λονδίνο ό Φρέντ Τζίνεμαν.

«Όπως λέν οι ειδικοί, ή παραγωγή τό 1970 θά είναι μικρότερη κατά 50% σε σχέση με τό όρχικο πρόγραμμα τό όποιο προέβλεπε 300 ταινίες.

«Ενα δλλο χαρακτηριστικό τής κρίσης πού μαστίζει τόν άμερικάνικο κινηματογράφο είναι ή άγορά τών μεγάλων έταιρων όποι τά τράτ. Ιδιαίτερα έντυπωσιακή και περιπετεώδης ήταν ή άγορά τής Μέτρο όπ' τόν έκατομμυριούχο Κέρκ Κερκόριαν ό όποιος χρωστάει τήν κολοσσαία τον περιουσία στήν έκμετάλλευση τών καζίνο τού Λάς Βέγκας. «Ο Κερκόριαν διαθέτει σήμερα τό 40%



Άρθ. Πένν: «Τὸ Ρεστωράν τῆς "Αλίς"»

τῶν μετοχῶν τῆς ἑταῖρίας καὶ αὐτὸς διέταξε τις οἰκονομίες πού προαναφέραμε.

Ἡ Γουώρερ ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ τράπ τοῦ Κίννεϋ Νάσιοναλ Σέρβις, ἡ Παραμόυσον ἀπὸ τὸ Γκούλφ Ἐντ Γουέστερν, ἡ Γιουνιβέρσαλ ἀπὸ τὸ Μιούζικ Κορπορέΐσιον ὅφ' Ἀμερικα, ἡ Φόξ ἀπὸ τὸ τράπ τοῦ Λούσινιον Ἀλόκα καὶ ἡ Γιουνάιτεντ Ἀρτιστς ἀπὸ τὴν Τρανσαμερίκα.

Οἱ οἰκονομικές ἀνακατατάξεις ἐπέφεραν μιὰ ριζική σχέδιον ὀνανέωση τοῦ ἔμψυχου ὄλικου. Οἱ καινουργιοφερμένοι, ὑποτίθεται πώ̄ έρεουν νά διαχειρίζονται τὸ φρέσκο χρῆμα· καὶ νά χρησιμοποιοῦν περισσότερο μοντέρνες διαχειριστικές μεθόδους. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ κατάσταση αὐτή θὰ ὀλλάξει ριζικά, τὰ προσεχῆ χρόνια, τὴν κινηματογραφική πολιτική τοῦ Χόλλυγουντ.

Ἡ πρώτη διαπίστωση τῶν νέων Ιθυνόντων ἦταν πώ̄ς τὸ κοινὸν ἔχει διαφοροποιηθεῖ. Ἔνω ἡ συνολική πελατεία τῶν κινηματογράφων μειώνεται, τοῦ ποσοστοῦ τῶν νέων αὐδέναιται συνεχῶς. Τὸ νέο κοινό εἶναι περισσότερο ἀπαιτηκό.

Ἐτοί ἐνώ ἡ ποσότητα μειώνεται, βελτιώνεται κατ' ὀνάλογο ρυθμὸν ἡ ποιότητα. Οἱ νέοι θαρέθηκαν τὴν τελεόραση καὶ τὴν ἐγκατέλειψαν στούς γέρους.

Οἱ νέοι δὲν δείχνουν ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ύπερφιάδες ύπερπαραγωγές. Ἐτοί τὰ φίλμ μικρού προϋπολογισμοῦ—στὴν Ἀμερική μικρὸς προϋπολογισμὸς ομηρίαι κόστος μικρότερο τῶν 500.000 δολαρίων—ἀποδεικνύονται ἐπενδυση ἑδαιρετικά ὀποδιτική. Τὸ «Ἀνετούς Καβαλλάρης» ποὺ στοίχιος 370.000 δολαρία κάλυψε σὲ ἔλαχιστους μῆνες τὰ ἔξοδά του. Ὁ «Κασούμπο τοῦ μεσονυχτίου» τοῦ Σέλεσσιγκερ, τὸ «Μήνιτουμ κούλα» τοῦ Χάσκελ Γουέλερ καὶ τὸ «Ρεστωράν τῆς "Αλίς"» τοῦ Ἀρθουροῦ Πένν, οπάλουν τὰ ταιεία.

Ἡ μονοκρατορία τοῦ Χόλλυγουντ πνέει τὰ λοισθια. Τὸ ὀμερικάνικο κοινὸν ζητάει φίλμ διαφορετικά καὶ οἱ εύποροδρόμοις κεφαλαιοῦχοι δὲν ἔχουν παρὰ νὰ τοῦ τὰ προσφέρουν.

Ἡ βελτίωση τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ—καὶ συνεπῶς καὶ τῶν ταινιῶν—δὲν εἶναι θέδαια τυχαία. Ἡ ὀλλαγὴ συντελέσθηκε κάτω ἀπὸ τὴν συνεχὴ πίλεση τοῦ καλοῦ εύρωποῦ κινηματογράφου πού ἐλενέργησε στὴν Ἀμερική μὲ δυό παράλληλους τρόπους.

Κατ' ἀρχῆν, τὸ Χόλλυγουντ ἐπενδύει μὲ συνεχῶς αὐξανόμενο ρυθμὸ κεφαλαια στὸν εύρωπαϊκό κινηματογράφο, εἰτε ὅπ' εύθειας μέσω τῶν εύρωπαϊκῶν τους παραρτημάτων, εἰτε ἐμεσα, μέ-

σα συνεργαζομένων Γάλλων, Ἰταλῶν καὶ Γερμανῶν παραγωγῶν. Ὁ Ρεναί, ὁ Γκοντάρο, ὁ Τρυφφώ, ὁ Λελούς καὶ πολλοὶ ὄλλοι ἐπωφελήθηκαν ἀπὸ τὸ σύστημα, καὶ μέσα ἀπὸ αὐτὸύ τὸ ὀμερικάνικο κοινό, ἥρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν εύρωπαϊκή πρωτοπορία. Παράλληλα, τὸ Χόλλυγουντ μετακάλεσε «ὑπερατλαντικά ταλέντα». Ὁ Ἀντονίονι, ὁ Ντεμύ, ἡ Βαρντά, ὁ Μπουργκινιόν, ὁ Πητερς Γέντες, ὁ Τζών Μπούρμαν γύρισαν ταινίες στὸ Χόλλυγουντ.

Τὸ περισσότερο ἀξιοσημειώτα γεγονός στὴν ίστορία τοῦ ὀμερικάνικου κινηματογράφου συνέβη κατὰ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας πού πέρασε: Ἡ τυποποιημένη θεματογραφία καὶ δραματούργια τοῦ Χόλλυγουντ δρχίσε, ἐπίτευξ, νά διαφοροποιεῖται. Ἡ βασικὴ τάση πρὸς τὴν ὄποια τείνει ἡ ὀλλαγὴ θά ἡταν δυνατόν νά ὀνομαστεῖ «ἀντιρομαντισμός». Ὁ ἐφωραχαστικὸς ρομαντισμὸς στὸν δρόπι τὸ Χόλλυγουντ εἶχε ἀποδειχθεὶ δεξεράστο, δύνκει πιὰ στὸ παρεθόν. Ἡ «Ἄγρια Συμμορία» θά ἡταν ὀδύντων νά γυριστεῖ ἔκει, πρὸς ἀπὸ δέκα χρόνια. Τὸ ὀμερικάνικο κοινό δὲν δεχόταν μὲ κανέναν τρόπο τὸν «βαρβαρισμό» της. Τὰ «καλαίσθηματα» τῶν Ἀμερικάνων ἀνακατάθηκαν καὶ μπερδεύτηκαν ἀπὸ τὴν δια, τὸν κυνισμό καὶ τὴν ἐπαναστατική τῶν νέων ταινιῶν.

Ἀπ' τὸ παραπάνω γίνεται φανερό πώ̄ς ἡ «μεγάλη ἐποχὴ τοῦ Χόλλυγουντ» δρίσκεται στὸ τέλος της. Αὔτὸ τὸ τέλος, δύως, συνεπάγεται γιὰ τὸ Χόλλυγουντ μιὰ παράλληλη συνειδητοποίηση τῶν προβλημάτων τοῦ καιροῦ μας ποὺ στὸ παρελθόν τὰ ἀγνώστους σκόπιμο. Πάντως τὸ «ἄριμη περίοδος» τοῦ Χόλλυγουντ πού ὀρχίζει, ἔξακολουθεῖ νά στηρίζεται οἰκονομικά στὸ παραδοσιακὸ κεφάλαιο. Ἡ ὀλλαγὴ ἀφορᾶ μόνο τὴν ποιότητα τοῦ ἐμπορεύματος.

Ε.Σ.Σ.Δ. 69

Τὸ ὀριστούργημα τοῦ Ταρκόφσκου «Ἀντρέι Ρουμπλιώφ» ἥταν ἐτοιμό ἀπὸ τὴν δινοίκη του 67. «Ουμώς ἡ ἑδαιρός του στὴν Δυτική Εὐρώπη εἶχε ἀπαγορευτεῖ τελείωσις μέχρι τὸ 69 ὅποτε οἱ Σοβιετικοὶ ἐπέτρεψαν τὸν ἐκτὸς ουναγωνισμοῦ προβολὴ του στὸ φεστιβάλ τῶν Καννῶν, παρόλο ποὺ οἱ διευθύνοντες ζήτησαν νά συμπεριληφθεῖ στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα. Οἱ Ρωσοί φοιδήθηκαν μιὰ πιθανή δράσευση ἡ ὁποία θανεῖται στὸν ἀναφερόταν περισσότερο στὶς ταλαιπωρίες πού ὑπέστη αὐτὴ ἡ ταινία ἀπὸ τὴν ρωσική λογοκρισία, παρὰ στὴν ὁδία της αὐτή καθαυτή.

Α. Ταρκόφσκου : «Ἀντρέι Ρουμπλιώφ»



Τό δραστικό τῶν κριτικῶν και ἡ ἐνθουσιώδης ύποδοχή τῆς ταινίας ὅπ' τὸ κοινό, ὅντι νά τούς ἐνθαρρύνει, ἔκανε τοὺς Ρώσους ἀρμόδιους περισσότερο ἐπιφυλακτικούς.

Ἐτοι, «διά τῆς διπλωματικῆς ὁδοῦ», ἡ σοβιετικὴ κυβέρνηση ἀπέκει πεισμή στὴ γαλλικὴ και ἡ ταινία πού εἶχε ἀγοραστεῖ ἀπό ἓναν Γάλλο εἰσαγγελέα, δὲν παρήγαγε στὴ Γαλλία.

Γιατὶ δὴ αὐτὴ ἡ διπλωματικὴ ἀναταραχὴ; Ποὺ ὀφείλεται ἡ δύσπιστια τῆς ρωσικῆς γραφειοκρατίας γιὰ ἔνα ἀναμφισβήτητο ἀριστούργημα;

Δὲν ἐπεισαν κανέναν ὅταν εἴπαν πώς ἡ ταινία είναι βιαία, πεσιμοτική κι ὅτι παραποιεῖ τὴν ἴστορικὴ ἀλήθεια.

Ο Ἀντέρε Ταρκόφσκου μίκρουν τὴν τριάρω ταινία του κατά 15 λεπτά: Ἀφαιρεστες τὶς πολὺ βίαιες σκηνὲς γιὰ νὰ ίκανοποιήσει τὴ λογοκρισία. Πάντως δὲν πέτυχε τίποτα ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἔξαγωγή της στὴν Εὐρώπη ἐνώ ὄντιθετα πήρε ὅδεια προβολῆς γιὰ τὴ Σοβιετικὴ «Ἐνωση!»

Αὐτὴ ἡ περιέργη συμπειροφρά τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφικῆς λογοκρισίας δημιουργεῖ πολλὰ ἐρωτήματα και φανερώνει τὴ βαθεῖα κρίση πού περνάει ὁ σοβιετικος κινηματογράφος μετά ἀπὸ ζωὴ μιούση αἰώνια.

Τὸ περασμένον καλοκαίρι γιορτάστηκαν τὰ 50 χρόνια τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου: Στὶς 27 Αύγουστου 1919 ὁ Λένιν ὑπέγραψε τὸ διάταγμα γιὰ τὴν ἐθνικοποίηση τῆς ρωσικῆς κινηματογραφικῆς βιομηνίας.

Τὴν 1 Σεπτεμβρίου τοῦ 1919 ἐπίσης, δημιουργῆθηκε και τὸ πασίγνωστο Ἐθνικό Ἰνστιτούτο Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας, ἡ ὄρχαιότερη στὸν κόσμο κινηματογραφικὴ σχολὴ πού τὴν δέδεσαν καθηγητὲς σάν τὸν Κουλέζχωφ πού τὴν ἰδρυσε, τὸν Ἀΐζενσταϊν, τὸν Πουντόβκιν, τὸν Ντοβέζένκο, κλλ.

Θὰ ἦταν δακοπό νὰ ύπενθυμίσουμε τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου τόσο κατὰ «τὴν χρυσὴ ἐποχὴ» δυο κι πρόσφατα. Μιά καινούργια γενιά σοβιετικῶν σκηνοθετῶν ὀπέδειες δὲν είναι σὲ θέση νὰ συνεχίσει τὴν ἐνδόξην παρόδοση. Κι δῆμως δὲν τὴν συνεχίζει.

Ἀπὸ τὰ 120 περίου ταινίες μεγάλου μῆκος ποὺ γυρίζονται κάθε χρόνο στὴ Σοβιετικὴ «Ἐνωση» ἔνας πολὺ μικρός ὄριθμός είναι αισθητικὰ παραδεκτός.

Οι Σοβιετικοι κινηματογραφιστὲς νομίζουν δητὶ ἡ κακοδαιμονία τοῦ κινηματογράφου τῆς πατριδᾶς τους ὀφείλεται στὴ στενοκεφαλία μιᾶς γραφειοκρατίας τῆς οποίας ἡ ὑπαρξὴ δὲν είναι πιὰ καθόλου ἀναγκαῖα.

Πολλοὶ ταλαντούχοι κινηματογραφιστὲς γιὰ ν' ἀποφύγουν τὶς μεμψιμορίες τῆς λογοκρισίας προτιμούν νὰ διασκευάζουν τὰ κλασσικὰ ἔργα τῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας και τοῦ θεάτρου, παρὰ ν' ὄντιται ποτὲ τὰ τρέχοντα και φλέγοντα προβλήματα, δῆμως θὰ τὸ ἥθελαν. Οι Σοβιετικοι σκηνοθέτες φοδοῦνται πώς οἱ ὄρχες είναι ἔτοιμες νὰ υπετείθουν και πάλι τὸ σταλινικὸ δόγμα τῆς δεκαετίας τοῦ 50: «Λίγες ὄλλα καλές ταινίες». Σύμφωνα μὲ τὸ «διδοφύες» σόφισμα τοῦ Στάλιν, ἡ με ωρὴ τῆς ποσότητας συνεπάγεται μά ἀναγκαῖογενή αὐθηση τῆς ποιότητας—πρᾶγμα ποὺ σημαίνει δὴ αὐτὸ τὰ λίγα φίλμ πρέπει νὰ είναι δημοδήποτε ἀριστούργηματα!

Τὸ δόγμα ἀποδείχθηκε ἀνεφάρμοστο και γιὰ πρα-



1. **Μ. Κούτζιεφ: «Είμαι είκοσι χρονῶν»**

χτικούς λόγους: Είναι ὀδύνατον νὰ κορεστεῖ ἡ βουλιμία γιὰ κινηματογραφικὸ θέαμα 250 ἐκατομμυρίων ἀνθρώπων μὲ «λίγες και καλές ταινίες». Οι Σοβιετικοι πολίτες, είναι φανατικοι κινηματογραφιφίλοι και ἡ χώρα τους κατέχει τὴν πρώτη θέση στὸν κόσμο στὸ «κατά κεφαλήν εἰσιτήριο»: Κάθε Ρώσος πηγαίνει κατὰ μέσον δρομοῦ 20 φορές τὸ χρόνο στὸν κινηματογράφο. Ο ὄριθμὸς αὐτὸς ἀποτελεῖ ἀξεπέραστο ρεκόρ.

«Ωτόσο οἱ ὄρχες δὲν ἔννοούν νὰ καταλάθουν διτὶ πρέπει νὰ ἔκμεταλλευτοῦν αὐτὴ τὴν ἀγάπη τῶν σοβιετικῶν γιὰ τὸν κινηματογράφο και ἔξακολουθοῦν νὰ τοὺς προσφέρουν κινηματογραφικὸ θέαμα τρίτης ποιότητας.

Η κατάσταση αὐτὴ ἀφορᾶ βασικά τὰ μεγάλα και «έπισημα» στούντιο. Ωτόσο, παράλληλα μ' αὐτὰ λειτουργοῦν κι δῆλα μικρότερα, τὰ όποια παράγουν σχεδόν δῆλα τὰ ἀξιόλογα φίλμ και στὰ όποια οι κινηματογραφιστές ἔχουν μιὰ ἀξιοσμελεῖται ἐλεύθερια σκέψης και δράσης.

«Ἡ ύπηρεσία διανομῆς ταινιῶν ἔξω ἀπὸ τὴ Σοβ. «Ἐνωση» χωλίνει αἰσθητὰ και τὸ γεγονός δητὶ ἡ Δύση δὲν ὅλεπει σοβιετικὲς ταινίες, δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ μικρὴ Ζήτηρ. Οι μόνες ταινίες ποὺ προκίνονται γιὰ ἔξαγωγὴ είναι οι υπερπαραγωγές— ὄλλα στὸν τομέα αὐτὸ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος υστερεῖ σὲ σχέση μὲ τὸν δυτικό.

«Ἡ αἰσθητη ποὺ προκάλεσε στὴ Δύση ὁ Ἀντέρε Ταρκόφσκου, μετά μάλιστα, ὅπ' τὴν ἐκπλήρη τῆς ταινίας «Τὸ πέσιμο τῶν φύλων» μπορεῖ νὰ ὄποτελέσει τὴν ὄπαρχη γιὰ μά καλύτερη γνωριμία τῶν δυτικῶν μὲ τὶς τάσεις τοῦ Νέου σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

2. **Βλαντιμίρ Φετίν: «Τὸ πουλάρι»**



Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΤΟῦ ΚΑΖΑΝ

ΤΟῦ Βασίλη Ραφαηλίδη

Τὸ 1950 μὲ τὸ «Πανικός στοὺς δρόμους» ὁ Καζάν ἀρχίζει κάπως δειλὰ τὴ μελέτη τοῦ μόνιμου προθλήματός του ποὺ σὲ λίγα χρόνια θὰ γίνει ἔμμον-νη ἵδεα: Τί σημαίνει καὶ πῶς διαμορφώνεται ὁ «Χόμος Ἀμερικάνους»; Ήταν 41 ἑτάν τότε καὶ ἡ συσσώρευση ἐμπειρίας 37 χρόνων Ζωῆς στὴ θετή του πατρίδα τοῦ εἰχε δημιουργήσει πολλὰ ἐ-ρωτήματα ὡς πρὸς τὴ σκοπιμότητα τοῦ ὄγκων γιὰ τὴν κατάχρησι τῆς Γῆς τῆς Ἐπαγγελίας, ὅπως τὸν περιέγραψε ἀργότερα — τὸ 1963 — στὸ «Ἀ-μερικα - Ἀμερικα».

'Απ' τοὺς "Ἐλλήνες γονεῖς του εἰχε κληρονο-μῆσει τὰ δύγματα τῆς ἀκαμπτῆς χριστιανικῆς ἡθι-κῆς ποὺ προδιαγράφει καὶ προκαθορίζει τὴν ἀτο-μική συμπειριφορά σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ «ἀ-γάπα τὸν πλησίον σου...». Στὴν Ἀμερική σου οἱ ἄνθρωποι ἔχουν συνθήσεις νὰ περνοῦν καλὰ σ' αὐ-τὸν τὸν κόσμο χωρὶς νὰ παραπούνται ἀπὸ τὴν δυνατότητα νὰ περάσουν καλαὶ και στὸν ἄλλο, οἱ ὄφθαλμοις — στὴν κυριολεξίᾳ — ἡθικὲς ἀπό-ψεις του διαθλάστηκαν στὸ σύνθετο πρίσμα τῶν σκοπιμοτήτων.

Ἐπειλήχθησαν δὲ τὸν Καζάν ἀνακαλύπτει πῶς ἡ ἡθικὴ εἶναι ἔννοια πολυεπίδην καὶ πῶς τὸ ἀμερικα-νικό ἐπίνειδό της προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ παρα-χριστιανικὸ δύγμα «ἄγάπα τὸν πλησίον σου, ὀλλά δὸν γίνεται ἐμπόδιο στὴν ἀτομική σου προκοπὴ μὴ διστάσεις νὰ τὸ Εεσπαστρέψει μὲ τὸν πὸ γρήγο-ρο καὶ ἀποτελεσματικὸ τρόπο ὥστε νὰ ἀπαλύνεις, χριστιανικῷ τῷ τρόπῳ τὴν ὄδνη του».

Ἡ συνταραχτικὴ ἀποκαλύψῃ τοῦ προκαλεῖ κρι-ση συνειδήσης ἀπὸ τὴν ὁποια ὀκόμα δὲν συνῆλθε καὶ πού, ὠστόσο, ἀποτέλεσε τὴν ὁστείρευστη πηγὴ ἀπὸ πού πάντα ἀντλεῖ τὴν ἐμπνευσή του.

Στὶς Η.Π.Α. διαπιστώσε πῶς ἡ χριστιανικὴ ἡθι-κὴ δέν ἦταν τὸ γερὸ ἔρεισμα ποὺ διερεύσθαν καὶ μὲ τὸ ὄποιο θὰ μποροῦσε νὰ ύποστηλώσει τὸ πα-ραποτὸν κοινωνικοφιλοσοφικό του σύστημα. Τὴν πετάει λοιπὸν στὸν κάλαθο τῶν ὄχρηστων τῆς Ι-στορίας τοῦ πολιτισμοῦ μαζὶ μὲ τὴν πίστη του σ'

ἔναν Θεό Πατέρα ποὺ στὴν Ἀμερική τοῦ Καζάν κάθε ἄλλο παρά Παντοκράτωρ είναι.

Στὴ θέση τῆς χαρένης πίστης ποὺ ἀποτελοῦσε ἐναὶ εἰδος κοινοῦ παρανομαστῆ γιὰ τὸν ἐλεγχο τῆς κοινῆς ἡθικῆς συμπειριφορᾶς, δάλει ἔναν δι-κῆς του κατασκευῆς κριτικὸ ἀγνωστικισμὸ στὸ κέν-τρο τοῦ ὄποιου τοποθετεῖ τὸν «κατὰ μόνας ἐπα-ναστάτη» ποὺ μέσα ὡπὸ τὴν ἀρνηση τοῦ κομφόρου καταλήγει στὴν ἀρνηση κάθε δέσμευσης, κοινωνι-κά προσδοκιμασμένης.

Οἱ ἥρωες τοῦ Καζάν πάσχουν μόνιμα ἀπὸ μιὰ τυπικὰ ἀμερικανικὴ ὑπερδιέγερση ποὺ λιγὸ ἀπέχει ἀπὸ τὴ νεύρωση. "Ἔχοντας ἀρνηθεὶ τὴν ἐτοιμοπα-ράδοτη χριστιανικὴ πίστη δὲν καταφέρουν νὰ τὴν ὄντικαταστήσουν μὲ ἔναν κώδικα συμπειριφορᾶς ποὺ νὰ θρίσκεται περισσότερο κοντὰ στὰ βιολογι-κὰ καθορισμένα ἀνθρώπινα μέτρα. 'Ο ἐνάρετος ματεριαλισμὸς τους δέν διαφθείρει, θέθαια, ἀλλὰ δημοσῆδητος ἀποθλακώνει.

Τὸ πρόβλημα λοιπὸν ποὺ θέτει ὁ Καζάν στὸν ἔσυτό του ἔχει σχέση μὲ τὴν ἐξεύρεση ἐνὸς τρό-που ποὺ θὰ ἐπιτρέψει, ἀπὸ τὴ μιὰ μερὶα στὸ ἀτο-μο νὰ διαφυλάξει τὴν προσωπικότητά του κι ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὴν ὁμάδα, νὰ υιοθετήσει ἔνα ἀνθρωπι-νότερο σύστημα συμπειριφορᾶς μὲ τὴν κατ' ἀρχὴν ἀρνηση τοῦ πουριτανισμοῦ ποὺ γιὰ τὸν πανθεῖτὴ ἐλληνοαμερικανὸ — δὲ ὄποιος πῆρε μαζὶ του στὴν καινούργια του πατρίδα καὶ τὰ ἀτομικικὰ κατά-λοιπα ἐνὸς γνήσιου ἐλληνικοῦ παγανισμοῦ — ἀπο-τελεῖ τὴ λυδία λιθὸ γιὰ τὸν Εορκισμὸ τοῦ κακοῦ, τὸ ὄποια ἀπειλεῖ μόνιμα τὸν ἀμερικανικὸ τρόπο ζωῆς ποὺ τόσο ἀγαπάει — καὶ φοβᾶται ταυτόχρο-να.

Οἱ Καζάν, θαθύς γνώστης τῆς ιστορίας τοῦ ἀ-μερικανικοῦ ἀποκισμοῦ, φαίνεται οὐσιαστικὸ ἐπη-ρεασμένος ἀπὸ τὶς σχετικές μελέτες καὶ τὰ μιθο-τορήματα τοῦ Πορτογαλοαμερικανοῦ Ντός Πλά-σσος ποὺ κι αὐτός, παρὰ τὴ λυσσασμένη του πολε-μικὴ κατὰ τοῦ ἀμερικανισμοῦ, δὲν ἐπαψε ποτὲ νὰ πιστεύει στὶς δημιειρες δυνατότητες γιὰ αὐτοθελτ-

ωση πού κρύβει μέσα της μιά κοινωνία τόσο δημοκρατική στη δομή της πού είναι σε θέση νά άνευχθεί — κι άκομα νά βοηθήσει — τίς άψογα δραγανώμενες παρακοινωνικές όμάδες όπως οι γκακοτερικές συμμωρίες, τά έλεγχόμενα άπ' τά άφεντικά Συνδικάτα ή οι παρακρατικές όργανώσεις.

"Αν τεθεί έτσι τό πρόβλημα, τό έρωταμα μπαινει άπο μόνο του: Πώς συμβαίνει ο Καζάν — και τό έπερσόν του ήμισυ, ο Ντός Πάσσος — νά πιστεύει σχεδόν μ' έναν τρόπο μωσικιστικό στήν άξια της ούσιας του άμερικανισμού κι νά άρνεται μέ πεισμα τά έπιφανόμενά τους; Τήν άπόντηση πρέπει νά τήν δανειστούμε άπ' τήν ιστορία του όποικισμού του Νέου Κόσμου.

'Η πρώτη άγγλική άποικια έγκαταστάθηκε στή Βιρτζίνια τό 1607. 'Αποτελούνταν άπο τυχοδιώκτες, χρυσοθήρες, έγκλωματίες και κάθε είδους άποβρόματα πού δέ μπορούσε νά τ' άνεχθει ή ά-Εισιτηρής κι νομοταγής 'Άγγλια τού Καρόλου τού Α'. Τό 1620 τό δεύτερο κύμα τών 'Άγγλων μεταναστών έγκατιστασι στή δύσειρα τημά τής Νέας Άγγλιας. 'Αποτελείται άπο άξιοπρεπείς μεσοαστούς πού διώχθηκαν άπ' τήν πατρίδα τους γιατί άνήκαν στήν αίρεση τών Πουριτανών.

Οι δύο άποικιες άναπτυχθηκαν παράλληλα κι ή κάθε μιά δάνεισε στό κατονικό κοινωνικό άμαγλαμα τά προτερήματα και τά έλαπτώματα της.

Τό δάρος τής δργάνωσης τού νέου κράτους επεισ στούς Πουριτανούς άλλά δι παρέπειρα άποικισμός — τού Γουεστ — ήταν έργο μιᾶς καινούργιας αυτόχθονης γενιάς τυχοδιωκτών.

Για τούς 'Αμερικανούς ιστορικούς δι κληρονομημένος και πάντα Σωντανός πουριτανισμός άποτελεί άκομα και αήμερα άναστατική κοινωνική δύναμη, δηλαδή έκφρασι τή συντήρηση. Αντίθετα, έ έκμοντερνισμόνες και άποκαθαρμένος έν μέρει άπ' τήν άντικονωνικότητά του παλήσ του υποδικιούς δι ποτελεί πάντα την κοινωνική πρωτοπορία ή άποικα άστοσα παίρνει τή δύναμη της άπ' τό δάλιστο θάρρος τού 'Ένος.

Τό πρόβλημα στήν ούσια του έγκειται στή έ-Εισρόπηση των δύο άνταγνωνιστικών δυνάμεων αύμφωνα μέ τούς κανόνες τής άυτόματης άποκατάστασης τών προσωρινά δισταραγμένων σχέσεων.

Σήμερα ή κατάσταση έλεγχεται άπ' τούς νεο-πουριτανούς. 'Όμως ή υπαρξη, έστως κι ή λανθάνουσα ένος τυχοδιωκτιού — πού όπως είπομε έρμηνεύεται σάν φορέας τών δυνάμει προσδευτικών τάσεων — κάνει τούς έξελικτικούς τών πιστεύουν δι οι ΗΠΑ διαθέτουν τεράστια άποθέματα «προσδευτικότητας» πού κάποτε θά παίδουν έναν ρόλο περισσότερο ένεργο στόν κοινωνικοπολιτικό μετασχηματισμό τής χώρας.

'Απ' αύτή τήν έμφυει τής άμερικανικής ιστορίας άπουσιάζει έντελως ή ίδεα τού κοινωνικού άνταγνωνισμού και οι έννοιες «πρόδοσης» και «αυτήρησης» όποχτον χροιά φανερά ίσελιστική.

«Όπως και νῦν αί αύτή τή μελέτη δέν μάς ένδιαφέρει ή όρθιτη τής μεδόδου άλλά δ τρόπος πού αύτή χρησιμοποιήθηκε άπο τόν Καζάν γιά τήν διερεύνηση τού «άμερικανισμού» και τής «άμερικανοίσης».

Γιά τόν Καζάν λοιπόν γίνομαι 'Αμερικανός απ μαίνει κάνω δι. τιδήποτε, γιά νά πετύχω τό σκοπό μου. Τό μέσα δέν δαραίνουν στό τελικό άποτέλεσμα τό άποικο ήταν άποχτο μιά αύτονομια και Εε-

κόβεται άπ' τήν «Ιστορία» του ή άποικα καθηγιάζεται έκ τών ήπιτέρων, όταν δηλαδή «χτυπηθεί ο στόχος».

Ό πουριτανισμός έμποδίζει τήν άναπτυξη τών κυριαρχικών — και δημιουργικών — ένστικτων μέτό δικαμπτο έθιμοτυπικό του τού άποικου έντουτος ή άποτελεσματικότητά στήν όργανωση τού κράτους είχε άποδειχτεί άπ' τά πρώτα κιόλας χρονια τού.

Ο νεοπουριτανισμός διντας πάντα θέρμα μιᾶς μεσοαστικής τάξης έπιβάλλει μέσες και συμβιστικές λύσεις. 'Ετσι στήν 'Αμερική, κατά τόν Τοκβίλ, «είναι δύσκολο νά παρεκλίνει κανείς άπ' τούς κοινούς κανόνες είτε μέ τά έλαπτώματα τους είτε μέ τίς άρετές του».

Συνεπώς ή κατά μόνας έξεγερση είναι καταδικαστέα άπ' τό κατεστόμενο έξι ίσου μέ τήν έπανάσταση και ή πιστή στήν κοινή γνώμη άποτελεί ένα είδος άμερικανικής θρησκείας τόσο δογματικής πού ή μηχανισμός τής τιμωρίας τού «άμαρτωλού» ή θείας αύτόματα σέ λειτουργία.

«Έτσι ο νέος ή ή άναφοριώτως μετανάστης πού δέν διάζεται ή άσπασθει τήν άμερικανική θρησκεία κι άκομα δι αύτόχθων έπαναστατημένος, ζει ο' ένα κλίμα συνεχούς άνασφάλειας και σιγά σιγά ή έπιθυμια νά σπάσει τούς νόμους ή τά πανισχυρά έθιμα πάνω στά άποικα στηρίζεται ή άμερικανική νομοθεσία, τού γίνεται έμμονη ίσον. Ο 'Αμερικανός πού δέν υποτάχτηκε στόν άμερικανισμό, σέ μια στιγμή νιώθει υποχρεωμένος νά καταστρέψει τή ζωή του γιά νά μπορέσει νά συνεχίσει νά ζει. Τό δόγματος στήν «κατά μόνας έξεγερση — πού άποτελεί τό θασικό ήν ήδι τό μόνο πρόβλημα τής θεματογραφίας τού Καζάν.

Μέ συναιθμηματικές έκρηξεις αύτής τής τάξης δέν λύνεται θέβαια κανένα πρόδηλη μάλλον ή Καζάν φαίνεται νά πιστεύει πάνω ή κοινωνική έπανάσταση μπορεί νά έπιτευχθεί μόνο προσθετικά — μέ τήν άποδημευση τού άποτελέσματος τής δράσης τών έπαναστατημένων άνθρωπων. 'Ακόμα και τόν ήγέτη μιᾶς λαϊκής έπανάστασης τόν άντιτετωπίζει μέ τόν ίδιο τρόπο («Βίβα Ζαπάτα», 1952). 'Ο κατά Στάιμπεκ — πού έγραψε τό σε-

«Πυρετός στό αίμα»

Γουώρρεν Μπήττυ — Νάταλι Γούντ





«Λάσπη στ' αστέρια» Μοντ. Κλίφτ

νάριο — και κατά Καζάν Ζαπάτα, ένδιαφέρεται περισσότερο για την πρωσαπική δικαίωση παρά για την έπιτυχία της έπαναστασης.

Ο λιμενεργάτης στό «Λιμνί της άγωνιάς» (1954) άγωνίζεται μόνος του κατά της γκαγκστεροποίησης του Συνδικάτου χωρίς ποτέ νά ύπολογίζει στήν όποτε λεσματικότητα μιᾶς συναδελφικής άλληλεγγύης.

Η «Κουκλίτσα» (1956) σπρωγμένη άπό ένα έντονικό «Ζώικης όρμης» άντιδρα παρορμητικά στό ιδιοκτητικό πάθος του άποιδλακωμένου συζύγου.

Στό «Ανατολικά της Έδεμ» (1955) ο Τζαίμης Ντήν, το κατ' έξοχήν σύμβολο του έπαναστατημένου άνθρωπου προκαλεί συνεχώς και διαθρώνει άπ' τά μέσα τη προπύργιο της συντήρησης, την πατριαρχική οικογένεια χωρίς νά παίρνει ύπ' άδιν του διτή γύρω του υπάρχον μυριάδες παρόμοιες οικογένειες πού καθιστούν τόν άγωνα του μάταιο.

Στό «Μιά μορφή μέσα στο πλήθος» (1957) ένας άσθμαντος καλλιτέχνης καταφέρνει με τη βοήθεια της διαφήμισης νά άναστασώσει τόν κόσμο μέχρι πού γκρεμίζεται άπ' τό βάθρο του άπ' τήν ίδια διαδικασία μυθοποίησης. Τόσο ή άνδος θόσο και ή πτώση δέν προσδιορίζονται κοινωνικά. Είναι έργο τού Ένος.

Στό «Άγιο ποτάμι» (έλ. τίτλος «Λάσπη στ' αστέρια», 1960) οι δινάμεις τής προόδου συμβολοποιημένες άπό έναν κυβερνητικό ύπαλληλο (Μοντγκόμερο Κλίφτ) συγκρύουνται με τήν συντήρηση πού έκπρωσωπείται άπ' τήν πεισματάρα γρηγά (Τζό Βάν Φλήτ) άλλα στό τέλος ή άμοιστα κατανόηση τών άδηγει σ' ενα είδος συμβιθασμού πού πρέπει νά σημειωθεί, δέν άπορρίπτεται σάν μέθοδος άπ' τόν δημιουργό του «Συμβιθασμού».

Στό «Μεγαλείο στή χλόή» (έλ. τίτλος «Πυρετός στό σίμα», 1961) ο Καζάν θέτει έναν άμφιβόλω τόσο τό ούπτημα όργάνωσης τής άμερικάνικης οικονομίας πού δέν είναι σέθεση νά σώσει τήν έλευθερη έπιχειρηση μετά άπο μιά οικονομική κρίση θόσο και τήν πουριτανική ήθική πού άπαγο-

ρεύοντας τό έντονικο κατεδαφίζει αύτόματα τούς θεσμούς πού θέλει νά διαφυλάξει, άπο ύπερβάλοντα ζήλο.

Όστροσ, άν στις ταινίες τού Καζάν ό μηχανισμός καταδεικνύεται τέλεια, τά «κινούντα αίτια» παραμένουν δύνωστα γι' άυτόν πού έπιμονα όρνειται στόν έαυτό του τό δικαίωμα κριτικής και τήν έξαγωγή συμπερασμάτων όπ' τίς έπιμοχθες και τεκμηριωμένες έρευνές του στό βασανιστικό πρόβλημα τής άμερικανοποίησης.

Στό «Άμερικα - Άμερικα» (1963) ο Καζάν έγκαταλείπει τη μέθοδο τού «άνταρτοπολέμου» και τής περιφερειακής διερεύνησης τού θέματός του κι άποφασίζει έπιτέλους μιά κατά μέτωπον έπιθεση. Τό έρώτημα πού θέτει έδω είναι καίριο και μάς δοηθείται τόσο στήν κατανόηση τού «Συμβιθασμού» θόσο και τών πριν άπ' τό 1963 τανιών του: Οι θυσίες γιά τήν κατάκτηση τής Γης τής «Επαγγελίας άξιζουν πράγματι τόν κόπο;» Ή χώρα πού τροφοδοτεί άκατάπαυστα τή φαντασία τών ένδεων τού κόσμου όλοκληρου με όραματα εύτυχιας είναι σε θέση νά τό υλοποιήσει; Κι έν δέν είναι πάνω άντισταθμίζεται ή άπογοητευση γιά τόν χαμένο παραδίσειο;

Στό «Άμερικα - Άμερικα» ό έξαθλιαμένος νεαρός «Ελλήνας μετανάστης είχε άνάγκη άπο μιά πίστη στόν έαυτό του και στήν ικανότητά του γιά έπιθιση.

Στόν «Συμβιθασμό» ό μεσηλικας «Έλληνας διατηρει κάποια ρομαντική άνάμνηση άπ' τά ήρωακά χρόνα μιᾶς κατόχησης πού τών πραγματοποίησαν οι γονείς του, άλλα τό βαθρούς τής διαφυλάξης τού όραματος τής εύημερίας πέφτει στόν ίδιο. Αύτο τό όραμα τής εύημερίας πού τώτε ύπαργευονταν άπ' τό έντονικο τής έπιθιση, τώρα συντηρείται άπ' τήν άνάγκη γιά ύπαρξιακή δικαιωση οι ή πάντη ή άνασφαλεια. Ή κατανάλωση γίνεται αύτοκοπος, οι μακροπρόθεσμοι στόχοι έχουν έκλεισει, ή έπιθιση σχει έξασφαλιστεί άλλα ή Ζωή γίνεται άλονεα και πεισσότερο άβιωτη. Έτσι το «Έντονο έγγιζει τά δρια τής παραφρούντες Δέν είναι σέ θέση νά προσδιορίσει τά αίτια τής άσφυσης άλλα τό θανατηφόρο της δρωματικού δάχυτο σε μιά άτμοφαρια μολυσμένη. Και την κρίσιμη στιγμή θυμάται τήν προγνοική ιστορία: Οι γονείς του γιά νά μπορέσουν νά Ε α ν ζή ή σ ο υ σ στην καινούργια τους πατριδί έπρεπε νά ριψοκινδυνεύσουν και στή συνέχεια νά κα τ α σ τ ρ έ ψ ο υ σ τήν προσγούμενη Ζωή τους πού έμπαινε έμποδιο στήν άμερικανοποίηση. Δέν έχει παρά νά μιημεθεί τή δική τους μέθοδο. Ο μάριας ή καταστροφή τής προηγούμενης Ζωής του γίνεται έν άνόματι ποιοῦ ίδιανικού: Τής άποαμερικανοποίησης: Τής άποδεμευσης τής πρωσαπικότητας άπ' τά κατάλοιπα του παλιού πουτρινισμού: Τής άσκοπης κατά μόνας έξεγερσης κατά του έθιμοτυπού δικαίου: Ο «Συμβιθασμός» θέτει πολλά έρωτηματα και δέν δίνει καμιά άπλαντηση.

Περιμένοντας άπ' τόν ίδιο τόν Καζάν μιά άπόντηση — ίσως υπό τόν τύπον έρωτήματος πάλι — στό τρίτο μέρος τής ύπο τον κατασκευήν τριλογίας, δέν έχουμε παρά νά περιοριστούμε στά συγκεκριμένα προβλήματα πού θέτει δό «Συμβιθασμός».

«Τανία δέν έχει καμιά σχέση ούτε μέ τήν περιαστική διερεύνηση μιᾶς κατάστασης ούτε μέ

τὴν ψυχογραφία. Είναι μιά πλατειά, ἀσθματική, συγκοπόδεμνη ὄλληγροια μὲ θέμα τὸν προσδιορισμὸ τοῦ «στίγματος» τῆς σημερινῆς Ἀμερικῆς. Σὸν πρόσχημα χρησιμοποιεῖ ὁ Καζάν τὴν κρίση ἐνὸς μεσήλικα ποὺ προσπαθεῖ ἐνστικτωδῶς νὰ ἀναθεωρήσει μερικὲς πρωταρχικὲς καὶ τυπικὰ ὅμερικάνικες ἀξίες: Τὸν φετιχισμὸ τοῦ χρήματος, τὴν ὅμερικανοποιημένη ψευτοχριστιανική ἡθική ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀπαλύνει τὶς αἰχμές καὶ νὰ ἀποκαταστήσει μιά εὐθραυστὴ ισοροπία ὀνάμεσσα στὸ «τατακέρματισμένον ἀτμόν» καὶ τὸ ὑπερπρόσωπον κοινωνικὸ σύνδολο τοῦ ὄποιου ἡ συμπεριφορά πρέπει νὰ καθορίζεται ἀπὸ τὸν στατιστικὸ καθορισμένο «ἡθικὸ νόμον τοῦ μέσου δρου», τὴ χρεωκοπία τῆς ψυχανάλυσου ποὺ προσπαθεῖ ὁχι νὰ γιατρέψῃ ὅλλα νὰ προσαρμόσει τὸν δρωστὸ σὲ μιὰ ἡδη δρωστημένη κατάσταση καὶ νὰ τὸν κάνει ἔτσι διπλὰ δρωστο, τὴν ἐγγενῆ σὲ κάθε νομότυπη κατοχύρωσην ἀνεντιμότητα ποὺ νομιμοποιεῖ τὴν ἀπάτην, τὴν καπηλεία τῶν ἀξιῶν ποὺ ἀπὸ καιρὸ μητήκαν στὴν ὑπερεσία ὁμολογημένων καὶ ἀνομολόγητων συμφερόντων...

Ο «Ἐντυ - Εὐάγγελος» Ἀντερσον (Κέρκ Ντάγκλας) δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ξέρει τὰ ἀκριβῆ αἵτια τῆς ἀλλοτριώσης τοῦ — ὀλλώστε σύτε ὁ Καζάν τὰ ξέρει — δῆμας νιώθει ἐνστικτωδῶς τὴν ὄντας νὰ προκαλέσει τοὺς φύλακες τῶν θεαμῶν γελοιοποιώντας τους. Ξέρει πώς κάτι σάπιο ὑπάρχει στὴν Δημοκρατία τῶν ΗΠΑ — μὲ τὴν ίδια ἐννοια ποὺ οἱ φοιτήτες τῶν ὅμερικάνικων πανεπιστημίων ἔρουν δτὶ κάτι τὸ πολὺ ὑποπτὸ ὑπάρχει τὴν «ὑπόθεση Βιετνάμ» δπού ἐνόντας τῆς Δημοκρατίας κατευθεῖλεται ή δημοκρατικότητα. Η ἀραχὴ τοῦ «Ἐντυ» εἶναι τῆς ίδιας ποιότητας μὲ τὴν ὄνταραχὴ τῶν φοιτηῶν ποὺ ξέρουν δτὶ κάτι ἵρεπει νὰ ὀλλάξει τάχιστα ὅλλα δὲν ξέρουν π ὥς ιρεπει ν' ὀλλάξει.

Ο «Ἐντυ, ποὺ στὴν πορεία τῆς ὅμερικανοποίησης του ὑποχρεώμεθα νὰ κατέλει πίω στὴν μεσογειακή του πατρίδα τὸ κατάλοιπα μιᾶς διδοῦς κριστιανικῆς ἡθικῆς υιοθέτησε τὸ ὅμερικάνικο ὄποκατάστη τοῦ, τὸ ὄποιο ὄρχιζει νὰ γίνεται δῦσθο τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ὄντας γιὰ κατανάλωση δχει κορεσθεῖ τόσο, ὥστε εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ὄγρασει ιδιωτικὸ ἀεροπλάνο γιὰ νὰ ἐπεκτείνει προσωρινῶν τὸν ζωτικὸ του χώρο. Τὸ ἀεροπλάνο εἶναι η τελευταῖα του καταφύγη στὴν ψευδαισθηση λογίους — ὄπολύτως ἀναγκαῖας στὸ «ζῆν ὅμερικανικά».

Ο μέσος Ἀμερικανὸς ἀρνεῖται πεισματικὰ ἐκείνο ποὺ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ καταλάβει. Ο «Ἐντυ» — κι ὁ Καζάν — ἀρνεῖται νὰ κατανοήσει τὰ πρωταρχικὰ αἵτια τῆς κακοδαιμονίας του δηλαδὴ τὴν ἔξαρτηση του ἀπὸ ἐναντινὰ μηχανισμοῦ ποὺ θέλει νὰ λέγεται δημοκρατικός τὴ στιγμὴ ποὺ εἶναι κοινὸ μυστικό πώς τὰ νήματά του τὰ κινοῦν ἐλάχιστοι.

Λιγὸ βα μᾶς ἐνδιέφερε ἔδω τὸ δτὶ δο ο Καζάν δγνοει τὰ αἵτια, ὃν αὐτὴ ἡ δηνοια δὲν εἶχε ἐπιπτώσεις στὴν αἰσθητικὴ μετάλλαση τοῦ προβλήματός του. Τὴν ἐλλειψη αἰτιολόγησης τὴν ἀντικαθιστᾶ μὲ τὸ πολὺ εύκολο εύρημα τῆς «ἀλώθητης γυναικῶς» ἡ δηνοια γνωρίζει ἐξ ἀποκαλύψεως τὴν ὀλλθεια καὶ τὴν μεταβιθάζει καὶ στὸν δύσμορο «Ἐν-

το». Ο Καζάν, χαμένος στὸν κυκεώνα περιπελέγμενων καταστάσεων καὶ ὀδυνατώντας νὰ ἔρμηνεσι τὸ προτοές τῆς διαφοροποιησης τοῦ ἡρωά του μὲ συγκεκριμένες ἀναφορές στὰ καταπιεστικά καὶ κοινωνικο - οἰκονομικὰ αἵτια, ἐπικαλεῖται τὴ θοήθεια μιᾶς γυναικάς — καταλύτη ποὺ ποτὲ δὲν μαθαίνουμε πῶς καὶ γιατί κατάφερε νὰ δαψιλάξει τὴν ἀγγνότητά της ὅντας κι αὐτὴ δουτηγμένη μέχρι τὸ λαιμὸ στὴ θρωμάτη τῆς κατευθυνομένης ἀπάτης — τῆς διαφριμιστικῆς ὄργανωσης δην δουλεύει μαζὶ μὲ τὸν «Ἐντυ».

Ἐτσι ἡ Νταναγουσαίη γίνεται σύμβολο μιᾶς ἀπριοριστικῆς «τάστας πρὸς τὸ καλό» ποὺ γιὰ τὸν Καζάν — καὶ γιὰ τοὺς ίδεαλιστές ἡθικολόγους ἀπὸ ποταμοῦλης ἡθικῆς — είναι ιδίοτη ἐγγένης στὴν ἀνθρώπινη φύση, αὐτὴ ἀκριβῶς ποὺ δὲν ιας ἐπιτρέπει νὰ χάνουμε τελειώς τὴν ἐλπίδα γιὰ μιὰ αὐτούπελτιότωση.

Οταν δὲν νοιάθει τὴν ὄντας τῆς ἐπικουρίας τῶν αἵτιασεων καὶ περιορίζεται στὸ νὰ καταδεικνύει, ἀποδείχνεται μέγας μαῖτρη τῆς φαινομενολογικῆς ἐπίλυσυς. Οι χαρακτήρες, οι σχέσεις τους καὶ ὁ χώρος μέσα στὸν ὄποιο κινούνται δημιουργοῦν ἔνα τέλεια ἀρμονικὸ πλέγμα ποὺ σπάει μόνο δτὰν μειεὶ στὴ δράση ἡ Νταναγουσαίη, ἀκριβῶς γιατὶ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ὅμερικανοποίησης ποὺ ἀφορά δλους τοὺς δλλους. Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά ποὺ δὲν Καζάν δηγγείται σὲ ὀδιέδοντο ἀπὸ ἐναντινὸ μεθόλιμο χαρακτήρα ποὺ μπαίνει μὲ μοναδικὸ σκοπὸ τὴν αἴτιολόγηση τῆς δραματικῆς κατασκευῆς ποὺ ἀπὸ μποροῦσε νὰ τὴν Εεπέρασε στὸ μοντέρνο σινεμά. «Ωστόσο ἡ ἐκπληκτικὴ του ίκανότητα στὴν ἐπιλογὴ καιρίων λεπτομερειῶν καὶ ἡ σοφή τους διευθέτηση τὸν φέρνει πολὺ κοντά στὸν φαινομενολογικὸ κινηματογράφο.

Η τίδια προσέγγιση τοῦ μοντέρνου σινεμά ἐπιχειρεῖται σὲ τὸν οκνηρότητα καὶ μὲ ἐναντιστέρῳ εύθυντο τρόπῳ: «Αποφέύγει, μέχρι ἐκεὶ ποὺ τὸν ἐπιτρέπεται ἀπὸ τὴν δεσμευτική δραματοποίηση, τὰ τελειωμένα συμπέρασμα καὶ μεταθέτει τὸ καθηκόντος αὐτὸ στὸ θεατή του.

Ξέροντας πῶς ἡ δραματοποίηση ἐμποδίζει τὴν ἀπλὴ καὶ οὐδέτερη κατάδειξη, ἐπιχειρεῖ στὸ «Συμβιδασμὸ μὲ ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακὰ ἀλλὰ ἐντελεῖς τεχνικὴ ὀποδραματοποίηση: Χρησιμοποιεῖ τὴν ὀχρονική δρήγηση μὲ ἐναντινὸ τρόπο ἡθελημένης ἀταξίας ποὺ δὲν ὑπαγορεύεται ἀπὸ καμιὰ δργανικὴ ὄντας πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του νὰ πεῖ δοσο γίνεται πεισματόστερα σὲ λιγότερο χρόνο». «Ομως αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐπιθυμία δίνει στὴν ταινία ἐναντινὸ ρυθμὸ ἀγχωτικὸ καὶ τὴν πλουτίζει μὲ μιὰ διάσταση ποὺ Εεπερνάει καὶ ἐδουετερώνει τὰ ἀνεκδοτολογικὰ κατάλοιπα ποὺ δὲν ἔταν δυνατόν νὰ ἐπισημάνει κανεῖς, στὸ σενάριο. Εἶναι όλοφάνερο πῶς ὁ Καζάν δὲν ἔχει καμιὰ διάθεση νὰ κολακέψει τὸν θεατή του. Λέει αὐτὸ ποὺ δὲν ἔχει νὰ πεῖ ὀπόλυτα ἐντιμά, χωρὶς παραχωρήσεις στὴν οκνηρότητα. Μπορεῖ δ λόγος του νὰ εἶναι λειψός — δὲν τὴν δημοποίηση τῆς αἴτιολόγησης τοῦ προβλήματός του — ἀλλὰ ἐξαντλεῖ μέχρι τὸν ὀπόλυτο ἀποστραγγισμὸ τὶς δυνατότητές του. Κι αὐτὸ εἶναι ἡδη ὄπετο γιὰ τὴ δικαιώση τοῦ ἐγχειρήματος.

ΕΝΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

ό 'Ελια Καζάν ενζητάει μὲ τὸν Μιεέλ Νιελαϊ

Ἐρ.: "Αν όρχιζαμε ἀπὸ τοὺς ἥθοποιούς; Μοῦ φαίνεται πώς σιγά - σιγά τοὺς ὁδηγήσατε ἀπὸ τὴν ἔξωτερικευση ὃ εἰ μά κάποια ἐσωτερικευση ..

Καζάν: Νομίζω πώς αὐτὸς εἶναι ἀλήθεια. Στὸ φίλῳ ποὺ ἐφτιαχνα ἑδῶ καὶ 20 χρόνια, διδέγα μεγαλύτερους ἥθοποιούς. "Ηταν φορεῖς τοῦ φίλου, καὶ τὸ φίλου ἡταν φορέας τῆς ἐκφρασῆς τους: 'Ἐπρόκειτο πάντα γιὰ ἕνα εἰδὸς ἐκφρασῆς, ἔνα εδῶς ἔξωτερικευσης αὐτοῦ ποὺ εἴχαν μέσα τους κι αὐτὴ ἡ ἐλευθερία ποὺ τοὺς ἔδινα μὲ ὁδηγοῦσες μερικὲς φορές στὴν ἄνθρωπον. 'Αλλὰ σιγά - σιγά δρχισα νά μήν ἐνδιαφέρομαι γι' αὐτὸ τὸ εἰδὸς ἐκφρασῆς καὶ σχεδὸν νά στρέφομαι ἐναντίον του. 'Ἄρχισα ἐτοὶ νά συγκρωτῶ τοὺς ἥθοποιούς μου, τόσο δσσο περισσότερο ἐθλεπα πιὸ καθαρά, πιὸ ἡρεμα τὰ πράγματα.

Ταυτόχρονα, δρχισα νά ἐνδιαφέρομαι γι' αὐτὸ ποὺ τοὺς συνέβινε, σάν ὅνθρωπινα, δένα, σάν πρόσωπα, γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀντανακλοῦσαν κάθε τι, ἀκόμα κι ἀσυνειδῆτα, γιὰ τὸν τρόπο ποὺ δρψαν νά βγαινε ἀπὸ μέσα τους αὐτὴ ἡ ἀντανάκλαση. Τώρα, δέκα ἡ δεκαπέντε χρόνια μετά, θλέπω τὴν ὁπόσταση ποὺ μὲ χωρίζει ἀπὸ τὸν πρώτο τρόπο, ποὺ οἱ ἥθοποιοι μου κατεχόντουσαν ἀπὸ τὸ πιὸ διαίτο Ζωϊκό αἰσθημα καὶ ποὺ τὸ ἀνταπόδινον συνειδῆτα. Δὲν αἰσθάνομαι δύμως πιὸ τοὺς ὅνθρωπους μέσα ἀπὸ μάτι τεχνική παιχνιδιού. 'Η Ζωὴ δὲν εἶναι ἔτσι. Τὰ δτομα, συνήθως, δὲν ἔχουν ἡ δέν συνειδητοποιοῦν τὸ γιατὶ καὶ τὸ πώς τῶν ἀντιδράσεών τους, ἀπὸ ποὺ προσέρχονται καὶ ποὺ τοὺς ὁδηγοῦν. Πολι λιγοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔδουν ἀκοιβᾶτι τί θέλουν καὶ εἶναι ἀκόμα λιγότεροι αὐτοὶ ποὺ μποροῦν νά φτάσουν κατευθείαν ἐκεῖ ποὺ θέλουν. Γι' αὐτὸ τάρα πέδευθνυν τοὺς ἥθοποιούς μου με πιὸ ἀνδαλφρο τρόπο, ὅφηνομαι περισσότερο στὸ φίλου, στὸ ἀκαθόριστο καὶ φτάνω ἐται καλύτερα στὴν ἀντίθεση. Νομίζω πώς αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικός τρόπος νά πλησιάσει κανεὶς τὸ ὀληθινό.

Ἐρ.: "Οσο περνάει ὁ καιρὸς τόσο περισσότερο ὄνταφρονται τὰ φίλῳ μας στὴν συνθετότητα καὶ στὶς ἀντιθέσεις τῆς Ζωῆς.

Καζάν: Στὴν ὄρχη τὰ φίλῳ μας γραφόντουσαν ὥπλα σεναριογράφους. Μερικὲς φορές ὄπο ὅνθρωποις τοῦ θέατρου. Δαύλευσα κι ἔγω ἔδεισα στὸ σενάριο, σιγά - σιγά δύμως δρχισα νά συνεργάζομαι περισσότερο καὶ τελικά βόλθηκα νά γράφω ὅ ίδιος τὶς Ιστορίες μου. Στὸ «Λεωφορεῖο ὁ Πόθος» ύ-

πάρχουν ὀλόκληρες σκηνὲς ποὺ τώρα θὰ γύριζα διαφορετικά. Σκέφτομαι πώς ἡ δραματουργία ἔχει μεγάλη σημασία στὸ θέατρο ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸ ένασακεφτοῦμε τὸ πράγμα ὅστα είμαστε στὸ κινηματογράφο. Γι' αὐτὸ ἐπίσης, γερνώντας, αἰσθάνθηκα περισσότερο τὴν διαφορὰ ὄντας στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο καὶ σιγά - σιγά δρχ'ασ νὰ μήν ἐνδιαφέρουμαι γιὰ τὸ θέατρο.

Ἐρ.: Πάντως τὸ γεγονός εἶναι ὅτι στὸ θέατρο χρωστᾶτε στὸ φίλῳ σας. Καζάν: Συμφωνῶ ἀπόλυτα. Ναι, πῆρα κάπι απ' τὸ θέατρο κι αὐτὸ τὸ κάπι ὑπάρχει πάντα.

Ἐρ.: Στὴν πραγματικότητα, τὸ ίδιο τὸ θέμα τῶν ταινιῶν σας γινόταν συνθετότερο. Τὰ πρόσωπά σας εἶναι φορεῖς, οι μὲν μιᾶς ἀποψης τοῦ κόδου, λιγότερο ἡ περισσότερο ὀπλοΐκης, οι δὲ μᾶς ἀποψης λιγότερο ἡ περισσότερο σύνθετης. Αὐτὸ σχεδὸν εἶναι καὶ τὸ θέμα τοῦ «Πιρετός στὸ Αίμα» καὶ τοῦ «Λάσπα στ' Ἀστέρια».

Καζάν: Γύρω στὰ 30, ὅστα ήμαν φοιτητής κυριαρχοῦσε στοὺς κύκλους μας ἵνα εἰδὸς πουριανισμοῦ, ποὺ ἐκδηλωνόταν μὲ τὴν πίστη μας δτι ἡ ροή τῶν πραγμάτων στὸν κόσμο ποὺ ζόντας, τρόπο στὸν ήθική δοσον καὶ στὴν πολιτική, ἡταν ἡ μοναδικὴ σωστή. Τώρα θέβαια ἡ πίστη μας αὐτὴ ἔχει γκρεμιστεῖ, κυρίως ὀνάμεσα στοὺς νέους. Ἀμφιβόλους γιὰ τοὺς γονεῖς τους, γιὰ τὴν καθειρωμένη ήθική, γιὰ τὸ κράτος, γιὰ τὴν χώρα τους, ὀμφιβόλους γιὰ τοὺς ίδιους τοὺς ἔσωτούς τους καὶ τὰ πράγματα εἶναι τόσο σύνθετα τώρα δσ ποτὲ δλλοτε.

Ἀλλὰ στὴν ἐποκὴ τοῦ τριάντα, δταν ἐγὼ ἡμουν ὅδκομ νέος ἥθοποιός, είμασταν σιγουροὶ γιὰ τὶς δεῖες. Σίγουροι πώς ἡ Ἀμερικὴ δτα προδδευτεσ μέχρι τοῦ σημείου νά πάρουμε ἡμεῖς οι καλλτέχνες τὸν ἐλεγχο γιατὶ πιστεύαμε πώς ἡ Ἀμερικὴ θὰ γινόταν δνα σοσιαλιστικό κράτος. Τότε ἡμουν κι ἐνώ δ ίδιος μέλος τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος. "Οταν στράφηκα δύμως ἔναντιον τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος δρχισα νά ὄνταρτέμασσονδρα ποιές ἡταν οι δεῖες μου, πώς διατηρόντουσαν, πώς θὰ μποροῦσαν νά γίνουν σεβαστές. "Έχασσ σιγά - σιγά τὴ συνήθεια νά τοποθετῶ ἐπτικέτες στοὺς ὅνθρωπους γιατὶ αὐτὸ τὸ πράγμα δὲν είχε καμιὰ σημασία.

Ἀκόμα περισσότερο γιατὶ ἔνα πράγμα μπορεῖ νά ἔξελισσεται καὶ νά μεταβάλλεται σε κάπι δλ-

λο μέσα από την ίδια τή φύση του και τὸν τρόπο λειτουργίας του. «Υπήρχαν παρεκκλίσεις ή άκρα και μεταλλάξεις, άλλο τὸ κάθε τι μεταβάλλεται και συνεχίζει τή μεταβολή του.

Μετά τὸν πόλεμο δύποτε. Εέρετε, τὰ πράγματα συνεχίστηκαν τὸ ίδιο. «Υπήρχαν δυσδύμοι και κανένας άλλος. Ετοι δρχισα νά κάνω φίλμ έναντινα τῶν πουριτανισμοῦ. Τὸ «Ανατολικά τῆς Έδεμ» είναι ένα άντιπουριτανικό φίλμ. Αύτός, πού διος ὁ κόσμος σκέφτεται διτι είναι ένας καλὸς γυιός κι ένα καλὸ παιδί, καταλήγει νά μεταβληθει στὸ τέρας, ένας ὁ άλλος, πού ὁ κόσμος θὰ μποροῦσε νά τὸν πει κακό, καταλήγει νά άποδειξει πώς είχε περισσότερο άληθινή καλωσύνη ἀπό τὸν πρώτο. Και σκέφτομαι πώς πήγα άκομη μακρύτερα, πρὸς αὐτή τὴν κατεύθυνση, στὴν «Κουκλίτσα». Γιατὶ σ' αὐτὸ τὸ φίλμ ο μικροστός πού για τὴν κοινότητα είναι ένα πρότυπο, και πού διος τὸν άγαπούν, οποδεικνύεται στὸ τέλος κάθαρμα.

Σκέφτομαι πώς στὴν «Κουκλίτσα» ξέκανα αύτὸ πού θὰ μποροῦσαμε νά δύνωμασμε μετὸ μαύρη κωμῳδία». Άλλο τώρα Εέρω πώς ήδη προσανατολίζουσαν πρὸς αὐτὸ πού σδες είναι πρὶν. Γιατὶ τὰ πρόσωπα μ' δηλη τὸ γκρετόκα τους παρουσία δὲν ποιούν νά είναι άληθινά, άνθρωπινα. Γιατὶ στὸ φίλμ δὲν υπάρχει Καλὸ και Κακό, Δικαιοσύνη και Αδίκη, άλλα όλα αὐτὰ μαζί, πλεγμένα με τοὺς άνθρωπους, έτοιμα νά δροῦν διαφορετικὲς διεξόδους, δύποτε και στὴ Ζωή. Μερικές φορές άρκει μιὰ κίνηση γιά ν' άποκαλύψει τὸ πέρασμα ένδος κόσμου σ' έναν άλλο. Στὸ «Αμερικά» γιά παραδειγμα, διτον τὸ παιδί παίρνει τὸ νόμιμα, τὸ πετάει στὸν άέρα και τὸ ξαναπιάνει, άμεσως λέμε: Αύτη είναι μιὰ άμειοκάνικη κίνηση... Αρχίζει νά παίρνει τὸ στόλο: «Ενας Αμερικάνος γεννιεται μπροστά στὰ μάτια μας. Βρισκόμαστε μπροστά σε μιὰ καινούργια τράπεζα δειών.

Ἐρ.: Στὴ σύγκρουση στὸ «Λάσπη στ' άστερια», διέπουμε τοὺς δύο κόσμους (τῆς γηρας και τοῦ νέου) νά καταλήγουν στὸ νά κατανήσει δικαίηνας τὰ προβλήματα του διλού και νά έμπλουτισθει ἀπό αὐτὴ τὴ κατανόηση.

Καζάν: Ακριβώς. Κι ή γρηγά, πού είναι σχεδόν δη προσωποποίηση τῆς άντιθεσης, και πού μάχεται τὴν κοινωνική πρόσδοτα, είναι ήρωακή κατὰ μιὰ έννοια. Άλλα ταυτόχρονα και ήλιθια. Πάντως άνθρωπινη. Είναι άκριβώς ή συνθετότητα τῆς Ζωῆς. Αύτὸ μ' έκανε ν' άλλάξω τὸ παιέιμο τῶν ήθωποιῶν μου.

Ἐρ.: «Ας Ξανάρθουμε στοὺς ήθωποιούς, άλλα δηλη έναν άλλο δρόμο. Μερικοί λένε διτι πρέπει οι ήθωποιοι νά είναι έπαγγελματίες, διλοι λένε διτι είναι καλλίτερα νά παίρνεις έραστέχνες.

Καζάν: Είναι πολὺ δύσκολο νά δουλέψεις μὲ έπαγγελματίες ήθωποιούς. Γιατὶ η Ζωή πού κάνουν οι περισσότεροι είναι μιὰ Ζωή καφενείου. Ή σχολή, τὸ καφενείο, τὸ στούντιο... Η Ζωή δὲ μπορει ν' άφησει τὸ σημάδια της στὸ πρόσωπο τους. Δέν ζοῦν τὴν άπελπισμένη Ζωή τῶν άνθρωπων. Οι περισσότεροι είναι παιδιάστικοι, χαϊδεμένοι, δέν έχουν πρόσωπα άημαδέμενα ἀπ' τὴ Ζωή. Είναι πολὺ δύσκολο νά θρεις έναν ήθωποιο πού νώναι έτοι, και άκομα δυσκολότερο νά μπορει νά παιέει έτοι. «Ας πάρουμε τὸν Μπράντο πού είναι δ



«Ανατολικά τῆς Έδεμ»

καλύτερος ἀπό τοὺς ήθωποιούς πού έχουν δουλέψει μαζὶ μου. Τὴν ἐποχὴ πού ξέκανα τὸ «Λιμάνι τῆς άγωνίας» ήταν πολὺ καλύτερος ήθωποιός ἀπό διτι είναι τώρα. Δέν λέω θέβαιο πώς έχασε τὸ ταλέντο του ἀπό τὴ μιὰ στιγμὴ στὴν άλλη. «Απλῶς έκεινη τὴν ἐποχὴ ήταν ένα άγριο δυστυχισμένο, γεμάτο δύχος πού μιὰ μέσαλλα γιά τὸν έαυτὸ του, πού ήταν μοναχικός, περήφανος. «Ηταν ένας άειαγόνας», περήφανος, δινθρωπος, γιατὶ αισθαντός των κανεὶς πώς τίποτα δέν τὸν προφύλασσε ἀπό τὴ Ζωή, ήταν μέσα γιά μέσα στὴ Ζωή. Αύτὸ πού είναι τρομερό γιά τὸν ήθωποιο είναι τὸ διτι δε μπορει νά κυριαρχήσει στὴν έπιτυχια. Γιατὶ δύποτε και γιά διλοις τοὺς καλλιτέχνες ή κυριάρχηση στὴν έπιτυχια είναι δυσκολότερη ἀπό τὴν κυριάρχηση στὴν άποτυχια.

«Ολοι χρησιμοποιοῦν τὴν έπιτυχια γιά ν' άπομνωθοῦν, γιά νά άπομακρυνθοῦν ἀπό τὴν δισκηση τῆς Ζωῆς... «Έτοι πού διο περισσότερες έπιτυχιες έχει ένας ήθωποιος τῶν περισσότεροι μοιάζει μὲ ψεύτικο φρούτο: Δέν καταδροχίζεται πιά δην τὴ Ζωή. Γι' αὐτὸ και πρέπει πάντα νά ψάχνω νά θρω καινούργιους ήθωποιούς γιά τὰ φίλμ μου δινάμεσα σ' αὐτοὺς πού άκομα δέν είναι άρκετά έπιτυχημένοι, δινάμεσα σ' αὐτοὺς πού έχουν άκομα ένα πάθος, ένα δύχος, μιὰ βιοιδήτη στὴν άντιμετώπιση τῆς Ζωῆς. Ποτέ μου δέν χροιμποίησα δεντέτες, δασχετα διν μερικοί ήθωποιοι μου έγιναν μετά δεντέτες. Στὸ «Λάσπη στ' Αστέρια» ή Λη Ρέμικ δέν ήταν άκομα δεντέτα κι ὁ Μοντγκόμερος Κλιφτ (πού έχει τώρα πεθάνει και πού διον ένας μεγάλος καλλιτέχνης) είχε περάσει μὲ τὸ δυστύχημά του μιὰ τρομερή περίοδο και ήταν διογοητευμένος. Η Νάταλι Γουντ διτον έπαιξε στὸ

«Πυρετός στὸ σίμα», βρισκόταν ὁ ένας τέλος: δῆλοι λέγανε ότι ἡ καρρέρα της είχε πάτη τελειώσει.... Μετά, θέθαις, ξανανέβηκε ὀλλά ἐπρεπε νά τῇ δῆτε τότε, τελείως ἀπελπισμένη. Μὲ λίγα λόγια, προσποθών νά πιάσω τοὺς ἥθοποιούς μου τῇ στιγμῇ ποὺ είναι ἀκόμα, ἡ πάλι, ὄνθρωποινοι. Κι ὅταν ἔχετε ἔναν ὄνθρωπονο ἥθοποιό, μπορεῖτε νά βυθίσετε τὸ χέρι σας μέσα του, νά τὸν πιάσετε καὶ νὰ τὸν Σεινήσετε... Πήγα νά Εεχάσω τὸν Τζ'μυ μη Ντήν: «Ηταν ἔνας πρωτάρης στὸ «Ανατολικὸν τῆς Ἐδέμ», ποτὲ δὲν είχε ξαναπαιξει. Ηταν ἔνας νεαρός ποὺ δούλευε στὸ γραφείο. Ἀλλὰ είχε μιάν δειβαήτητα μέσα του, ηνδια είδες πεινας κι ἥταν ὁ ἰδιος τὸ ὄγροι ποὺ ἐποιήσει στὸ φίλμ.

Δέ δισλέγω ποτὲ τοὺς ἥθοποιούς διδόντας τους νὰ δισθάδουν τὸ σενάριο. Αὔτοῦ τὸ κάνω ἀφοῦ μηλήσω μαζὶ τους γιὰ νὰ ὀνακαλύψω αὐτὸ ποὺ ὀκριβών ὄντηροσαπεύουν. Κι δtan ὀνακαλύψω διτὴ ἡ ούσια σύντονο ποὺ θέλω νὰ πετύχω δρίσκεται καπού μέσα τους, Εέρω διτὶ μπορῶ νά τοὺς χρησιμοποιήσω.

Ἐρώτ.: Διὸ ἔρωτήσεις τώρα πάνω σὲ δύο σκηνοθέτες ποὺ μερικοὶ σκέφτονται διτὶ ἔχουν ὄριμένα κοινὰ σημεῖα μὲ σᾶς, εἰτε ἀπὸ τὴ θεατρικὴ τους καταγγαλή, εἰτε ἀπὸ τὴν ἐπιρροή σας, ἢ ὀπλούστερα ἀκόμα δὲν τὸ διτὶ διασταυρώθηκαν μαζὶ σας οὲ διοικένεια σημεία: «Ο Ρίτσαρντ Μπρούκς καὶ ὁ Ἀρθούρ Πένν.

Καζάν: Ἐλλίζω πώς δὲν ἔχω ἐπηρεάσει κανέναν. Γιατὶ πιστεύων στὰ δυνα κι διχὶ στὶς σχολές. «Οσο περισσότερο δὲνθρωπος είναι ὁ ἰδιος δὲντος του, δυσο περισσότερο είναι ἀληθινός, τόσο περισσότερο δέλια ἔχει. Δὲν είδα τὸ φίλμ ποὺ ἔκανες ὁ Μπρούκς ὁπ' τὸ «Γλυκό Πουλι τῆς Νιότης» ὀλλά είχα ὄνειδος κάποτε τὸ ἔργο στὸ θέατρο, κι ἐπειδὴ πήρε μερικούς ἥθοποιούς ποὺ χρησιμοποιήσατο κι ἐγώ δὲν θὰ πρέπει αὐτοὶ νά τού δισθανων διαφορετικὰ πράγματα ὁπ' αὐτὸ ποὺ είναν δώσει σὲ μένα. («Ἄν δρισμένοι σκηνοθέτες ἔχουν ἐπηρεάσεις ἀπὸ μένα δὲν μ' ἐνδιαφέρει». Λέν κάτι τέτοιο γιὰ τὸν Μάρτιν Ρίττ ποὺ διάν κάποτε δισθόδη μου, διλλὰ γιὰ νὰ ποιησει τὴν ἀληθεία δὲν μ' διεσοαν καὶ πολὺ τὰ φίλμ του. 'Ἐν πάσῃ πειρασμῷ. τὸ νὰ πάσοις κάτι ἀπὸ κάποιον δὲν ουνίζω διτὶ σοῦ προσθέτει τίποτα. Θέλω νὰ πάω: ἔτσι ἡ διλλώντων στὸ τέλος θὰ γράψεις τὴ δική σου βιογραφία. Αὔτοῦ τὸ πιστεύων.

«Τοτὲ ἡμουν νέος, θαύμαζα ὑπερβολικὰ τὸν Αἰζενστάτην κι ἀκόμα περισσότερο τὸν Ντοζένκο. «Ηταν ὁ Θεός μου. Ηταν γιὰ μένα δὲ μεγαλύτερος ἐφευρέτης ποὺ ὑπῆρξε ποτὲ στὸν κινηματογράφο. Ἀλλὰ δὲν προσποθών νὰ κάνω φίλμ σὰν κι αὐτὸν καὶ τὰ φίλμ μου, δὲν ἔέρω τὶ δέλια ἔχουν πάντως είναι δικά μου καὶ κανενὸς ὀλλου. «Ἄν ποτὲ κάποιος ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ μένα ἐλλίζω πώς θὰ τὴν Εεφορτωθεὶ σύντομα αὐτὴ τὴν ἐπιρροή.»

Ἐρ.: «Ἐχετε δεῖ τὸ «Ποίημα τῆς Θάλασσας» (ποὺ ἔχει ἔνα κοινὸ σημεῖο μὲ τὸ «Λάσπη στ' ἀστέρια») τοῦ Ντοζένκο;

Καζάν: «Οχι, δὲν τῶχω δει. Τὸ φίλμ τοῦ Ντοζένκο ποὺ μ' είχε κάποτε ἐπηρεάσει πολὺ είναι τὸ «Ἀερογκράντ». Υπόρχουν ἔκει μέσα πράγματα θαύμασα. Γιὰ παράδειγμα αὐτοὶ οἱ δύο δινθρωποι ποὺ ὄντας πάντα νά σκοτωθεὶ τὸν διλλοῦ καὶ ποὺ ἀρχίζουν μαζὶ νὰ ἀπαγγέλλουν ἔνα ποίημα...

Εἶναι ἐντελῶς ὄντηρεαλιστικό... Βρίσκεται ὁ ἔνας διπλα στὸν διλλοῦ κι ἀπαγγέλλουν τὸ ποίημα τους φάσα στὸ κοινὸ... Εἶναι ὑπέροχο!

Νομίζω πώς ἔνας μεγάλος ὄνανεωτής είναι ὁ Γκοντάρη. «Ἐφερε στὸν κινηματογράφο νέες ἐκπληκτικὲς σχέσεις. Μ' ἀρέσει κι διλλος ἔνας πολὺ: δὲν Ζάν Βιγκό. «Αντιθέτα, δὲν μ' ἔνδιαφέρει τὸ ἔργο τῶν 'Αμερικανῶν κινηματογραφιστῶν. Αὔτος ποὺ μ' ἀρέσει περισσότερο είναι ὁ Τζών Φόρντ. Και νομίζω πώς τὰ καλύτερα του φίλμ εναὶ τὰ φίλμ του σὰν τὸ «Ο νεαρός κ. Λίνκολν» και τὸ «Μεγάλο ταξίδι τοῦ γυρισμοῦ» ὃπου ἔχει ὄντηπτο. Εει καλύτερα τὴν ποιητικὴ του φόρμα, μιὰ ποίηση δηλαδὴ τῆς καθημερινότητας, τῶν καθημερινῶν ὄνθρωπων. Μιὰ ποίηση ποὺ γεννιέται ἀπὸ ἔναν συνδυασμὸ ὄναμέσα στὴ διάρκεια, ποὺ διρίσκεται στὸ θάθος τῆς ζωῆς, και στὴ δύμοφια ποὺ θγαίνει ταυτόχρονα ἀπὸ κεῖ. Ἀλλὰ δὲν γυρίζω τὰ φίλμ μου ὅπως αὐτός. «Ἐκτός ἀπὸ ὄριμένα κοινὰ σημεῖα: δηποὺς ὁ Φόρντ δάζει τὴν κάμερα στὸ ἔδαδος ἔτσι κι ἔγω...»

Ἐρ.: Σάς θυμίζω τὴν διλλη μισή ἐρώτηση: Τὸν Πέλον.

Καζάν: Δὲν νομίζω πώς ὄνηκει ἀληθινὰ σ' ἔνα είδος κινηματογράφου, δηπού κάποιος σοῦ προετοιμάζει τὸ σενάριο. Υπόρχει κάπι ποὺ δὲν δένει. Κανένας σκηνοθέτης δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει πολλὰ πρόσωπα. Δὲν μπορεῖς νάνεις ταυτόχρονα τὸ πρόσωπο ἔνδια παραγωγοῦ, ἔνδια δημιουργοῦ καὶ τὸ δικοὶ σου. Δὲν κολλᾶν.

Ἀλλὰ δὲννεις ἔνας δινθρωπος μὲ μεγάλες ικανότητες. Νομίζω πώς μέχρι τώρα δὲν ἔχει θρεῖ τὴν εύκαιρια νὰ ἐκφραστεῖ ὀλλὰ ὄργα δηγρυγορά θά δρει τὸ δικό του δρόμο. Δὲν μοῦ δρεσε πολὺ δη «Καταδίωκη». Τὸ φίλμ ὀλλόποιει πολὺ τοὺς Καλούς, τοὺς Κακούς. «Ἔχω ζήσει κι ἔγω στὸ Τέακος. Ξέρω ποὺ καλλὶ διτὶ στὸ υπάρχοντυ εἴκει κάπω δινθρωποι ποὺ είναι πολὺ δισιοι, μὲ πολὺ μίσος μέσα τους. Ἀλλὰ διχὶ διλοι! Κι διχὶ πάντα. Δὲν σχοινει δικαίωμα νὰ λέμε: Κύπτας εύτονες έκει! Εἶναι ἀπὸ ἔνα διλο είδος, είναι ἔνας Κακός! «Οχι. Δὲν ἔχει ἔννοια! Πρέπει νὰ λέμε: Αὔτοῦ θὰ μποροῦσα νάμονα ἔγω... Δὲν πρέπει νὰ παριστάνουμε τὸ δινάτερα δητα. Πιστεύων λοιπὸν πώς στὴ «Καταδίωκη», δηλαδὴ ήταν ίδιωμένα ὀλλὰ μίνα δινάτερη δηοψη, κάπωα σονόμη. Δὲν νομίζω πώς γι' αὐτὸ ήταν ἀληθινὰ ὄπευθυνος δὲν Πένν. Απλῶς κάπι δὲν πήγε καλλ. Ο μηχανισμὸς ήταν πολὺ βαρύς. Υπόρχει ἔνα σενάριο ποὺ δηπρεπε νὰ τὸ σεβαστεῖ, ύπορχει ἡ Λίλιαν Χέλμαν, ύπορχειν οι δινθρωποι. ύπορχει δη Σάμ Σπηκελ.. Κι ἀνάμεσα τους δὲν δένηταν παρὰ ένας ὀπλὸς ἐκτελεστής...»

Ἐρ.: Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε: Κατὰ κάποιο τρόπο προβληματίζετε τοὺς δινθρώπους: «Α' τὴ μιὰ μεριδὴ τοὺς δίνετε δηλαδὴ τὴν ἀναγκαῖα στοιχεῖα γιὰ νὰ καταλάδουν τὴν πραγματικότητα, κι ἀπ' τὴν διλλη μεριδὴ τὰ στοιχεῖα είναι τὸσο πλούσια καὶ περιπλοκα, ποὺ οἱ δινθρωποι τὰ αἰσθάνονται σὰν ἔνα ἐμπόδιο γιὰ τὴν κρίση τῆς πραγματικότητας. «Ολα συμβαίνουν σὰν νὰ τοὺς στηγανεύετε τὴν κρίση τὴν διδια στηγανεύετε τὴν κρίση τῆς πραγματικότητας. Πῶς μποροῦμε τὰ κρίσινα ποὺ τοὺς τὴν γρψει στὸ «Λάσπη στ' δινάτερια»; και τὸ ὄγροι στὸ «Αμερικα»; Εἶναι ἔνα πρόσωπο εύχαριστο μὲ μερικὲς πλευρές δυσάρεστες, δη τὸ δινάτερο;»

Καζάν: «Ακριβῶς αὐτό. Και δὲν θὰ τδλεγα δια-



«Βίβα Ζαπάτα»
Ρίκ Ρόμαν
Μάρλον Μπράντο,
"Αρνολτ
Μός. «Τὸ φίλμ
τὸ μίσησαν καὶ
οἱ κομμουνιστὲς
καὶ οἱ
δεξιοί ...».

φορετικά. Κι αύτό άκριθως είναι αύτό πού θέλω νά κάνω. Πώς μπορείτε νά κρίνετε τήν «Κουκλιτσά», ή τά πρόσωπα τοῦ «Πιλετοῦ»; Είναι καλοί, είναι κακοί; Και τί θέλουν νά πούν αύτές οι λέξεις; «Έχουν κάποια σημασία;;» Δέν κάνω κριτική στά φίλμ μου. Ειναι άπλα συμβάντα... «Οταν δείχνων κάποιον είναι σάν νά λέω: Κοιτάξτε! Θά μπορούσα νάσσασταν έσεις, ή θά μπορούσα νάμουνα έγω...»

Τόθεστρο, νομίζω, δέν έτοιμάζει τούς άνθρωπους γιά τη ζωή. «Αντιπροσωπεύει μιάν άπλοποιηση πού εύκολων γιά νά τά πράγματα. Προετοιμάζουμε τό κοινό γιά νά τά δεχτεί. Άλλά δέν πρέπει νά τό προετοιμάζουμε. Η καλύτερα, πρέπει νά προετοιμάζουμε τό κοινό γιά τη ζωή. Πρέπει νά φωτίζουμε τή ζωή γιά τό κοινό. Νά τού τήν πλατανούμε μέσα άπ' τά άληθινά τής γεγονότα...»

Ίσως λοιπόν νά αναστατώνω τούς άνθρωπους. «Άλλά» αύτό γιατί δέν θέλω καθόλου νά τούς άφηνω ήσυχους! Και τό ίδιο μού κάνει δην μένουν εύχαριστημένοι ή όχι. Αύτό δέν θά πεί πώς όποιστρέψουμε τήν επιτυχία. Τό δητι τό «Αμερικά» δέν πήγε καλά μά ένοχλησε πολύ. Είχα θελήσει τόσο πολύ νά τό δούν! Άλλά κανένας δέν θέλησε νά τό δει. Κι άπ' τήν άλλη μεριά δην ήταν νά τό Σιανακάνω δέν θάλλαζε τίποτα. Αύτό πού μά ένδιαφέρει είναι τό νά δίνων μερικές έμπειριες τής ζωής διώς άκριθως σκέφτομαι πώς πρέπει νά τίς δώσω. Άλλά δην αύτό δέν μπορώ νά τό

κάνω στόν κινηματογράφο μπορώ νά γράψω ένα βιβλίο. Κι άκριθως αύτό έκανα. Μούρθε μετά τήν άποτυχία τοῦ «Αμέρικα». Αισθανόμουν ύπογοητεύμενος. Σκέψθηκα πώς θάτων καλύτερα νά γράψω ένα βιβλίο κι άρχισα νά τό γράφω: τόν «Συμβιβασμό». Είναι ένα βιβλίο άλλογιομ, πολύ πλούσιο, πολύ ειλικρινές και μέσα σ' αύτό τό βιβλίο υπάρχουν τά πάντα, δηλαδή πού σκέφτουμαι γιά τήν Αμερική, γιά ένα είδος φορέα τής άμερικανικής ζωής. Έλπιζω νά τό διαβάσουν.

Εύτυχως τό στόνταρ τής ζωής μου είναι χαρημάτο. Δέν χρειάζομαι Ρόλλς Ρόις, δέν νιώθω τήν άναγκη νά άλεπων τά δονομά μου στήν έφημεριδά. Θέλω άπλως νά κάνω αύτό πού θέλω. Έλπιζω πώς θά δούν αύτό πού κάνω, έλπιζω πώς θά τό άγαπήσουν.

Κάποιος (δέν θυμδμαι πιά ποιός) είπε πώς τό έργο τέχνης πρέπει νά ανταποκρίνεται στή φύση, νά παρουσιάζεται σάν φυσικό φαινόμενο. Κι δην παρουσιάζεται σάν φαινόμενο, σάν ένα συμβόν, είναι αιγουρό πώς δύο πρόσωπα θά μπορούν νά δούν έκει μέσα δύο διαφορετικά πρόγματα. «Όπως τό δουνό γιά τόν Σωγράφο. Υπάρχει, τίποτα δίλλο. «Άλλά» αύτό τό ίδιο δουνό σημαίνει άλλο πράγμα γά τόν Σεζάν κι ένα έντελως διαφορετικό πράγμα γά έναν δίλλο Σωγράφο. Ποιός δύμας μπορεί νά πει ποιό άπ' τά δύο δουνά είναι τό άλλιθνό...»

Αύτό πού οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν μέσα

στά φίλμ μου, τὸ ἀντιμετωπίζουν μέσον ἀπό μένα. Ιερικά ἐμένα ἀντιμετωπίζουν. Βλέπουν τὴν ζωὴν ἀλλὰ μέσον ἀπό τὸ δικό μου ὅππικό τρόπον. Κι ἂν αὐτὸς τὸ κανόν τίμια, θὰ μποροῦν νὰ ποῦν: ειναι πραγματικα αυτός. Εἰν' αὐτὸς ὁ τρόπος ποὺ ψήλεπε τὰ πραγματα. Είναι ἀληθίνος. Τὸ ίδιο σύμφωνα, ἀλλοι μπορουν νὰ ποῦν: αὐτὸς δὲν μ' ἀρέσει κανούλου. Δεν θέλω πιά νὰ ξαναδῶ κανένα ἄπο τὸ φίλμ του! Ἐγώ πάντας ειμαι σύμφωνος. Ἀλλοι ειναι υπέρ, ἀλλοι κατά... Ειναι φυσιολογικο.

Ἐρ.: Αὐτὸς ὁ «Συμβιθασμός» ποὺ ειναι τὸ θέμα τοῦ βιθλίου σας νομίμα πώς ειναι κι θέμα ολων τῶν φίλμ σας: Ὁ συμβιθασμός ποὺ παρουσιάζεται (καλά ή σσχημα) ἀνάμεσα στὸ ιδανικο και στὴν πραγματικοτητα.

Καζάν: Πρέπει νὰ τὸ διαβάσετε τὸ βιθλίο. Ὄλα ειν' ἔκει μέσα. Είναι τὸ πιο ἀληθινὸ πρᾶγμα ποὺ ἔχω κανει μέχρι τώρα. Ὁλ' αὐτά ποὺ δέλπω κι αισθάνομαι για τὴ σημερινὴ Ἀμερική. Την ἀγάπω τὴ χώρα μου, τὸ έξερε. Ταυτόχρονα σύμως νιώθω μερικά ἀλλὰ πολὺ διασημάτα και μερικούς φόβους. «Οχι γιὰ τὴν πολιτικὴ ἡ γιά ἀλλὰ τέτοιοι ειδούσι πράγματα, ἀλλὰ κυριως γιά τὴν ούσια τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ ἔκφρασμε. Κι ελπίζω πως φώτισα μερικά πρᾶγματα ἐκεὶ μέσα. Ἀλλ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ τὰ πρᾶγματα ειναι ἀκόμη πολὺ κοντά μου γιά νὰ μπορῶ νὰ μιλήσω καθάρη γι' αὐτό. Τὸ βιθλίο γράφτηκε... Δεξιῶν μέσα σ' αὐτὸς πώς πολλὰ πρᾶγματα τῆς ἀμερικάνικης ζωῆς ειναι συμβιθασμοί, μὲ τὴν σσχημη ἐννοια τοῦ δρου. Δεν ἀνταποκρινονται στὴν ἀλήθεια, δὲν ἀνταποκρινονται στοὺς αληθινοὺς δεσμούς, ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Ειναι δεσμοί φτιαγμένοι συμβιθαστικά. Μὲ μιὰ λέξει: Ἡ Ἀμερική ισχυρίζεται πως εχει μιὰ ὀλφα ήθικη ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα έχει μιὰ ἀλφα ήθικη.

Μελεταὶ αὐτὸς τὸ φιλόμενο, ἔκει ποὺ τὸ γνωρίζω. Στὴ χώρα αὐτή ποὺ ειναι δικιά μου, ποὺ τὴν ἀγάπω ἀλλὰ ποὺ μὲ ἀνόηση. Ταυτόχρονα σύμως ὡς καθένας θα μπορεῖση μέσα ἀπὸ τὸ φιλόμενο ποὺ περιγράφω νὰ κάνει τὶς συγκρίσεις ποὺ θέλει.

Μερικά ἄπο τὸ φίλμ μου τὰ κατηγόρησαν πολὺ. Τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας» κατηγορήθηκε ἄπο τὴν δριστερά. Ἡ «Κουκλίτσα» ἄπο τὴ δεξιά. Μὲ τὸ «Βίβα Ζαπάτα» συμφωνήσανε και οι δύο: Τὸ φίλμ τὸ μίσσαν και οι Καρμουνιστές και οι δεξιοί. Μὲ τὸ «Λεωφορείο» ἥδη είχα μερικές στενοχώριες μὲ τὴν λογοκρισία. Μὲ τὴν «Κουκλίτσα» ἀκόμη περισσότερες. Τὸ φίλμ χτυπήθηκε διασημά ἄπο τὴν καθολικὴ ἐκκλησία κι ὁ καρδινάλιος Σπέλλαμαν τὸ καταδίκασε. Κατὸ καταδίκασε μέσα στὸν μεγαλύτερο καθεδρικὸ να τῆς Ἀμερικής. «Τηντ μιὰ ντροπή! Μιὰ κηλιδα! Ντρεπόμουνα γιά τὴν Ἀμερική! Κι ὅμως τὸ φίλμ μου ειναι πολὺ γλυκό και πολὺ ἀπλό. Λεσι ἀκριβῶς αὐτὸς ποὺ πρέπει. Τίποτε περισσότερο. Μονάχα πού, ὅπως εἰπατε κι εσείς, ὀναστατώνει. Κι δυτας ὀναστατώνουμε τὶς δεξιες, οι ἀνθρωποι τὰ χάνουν λίγα. Δεν θέλουν νὰ δέλπουν τὴν ζωὴ τόσο σύνθετη, δὲν θέλουν νὰ τὴν ἀντιμετωπίζουν δημος ειναι.

Ἐρ.: Μὲ τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας» και τὸ «Βίβα Ζαπάτα» μπαινει κι ἀλλο ἔνα φίλμ, πάνω κάτω τῆς ίδιας οἰκογένειας, ἀφοῦ ἀντιπροσωπεύει ένα δῆλο ειδος ἀγώνα γιά μιάν ἀπελευθέρωση:

«Ο Σχοινοβάτης». Ποιο ἄπο τὰ τρία προτιμάτε;

Καζάν: Τὸ «Ζαπάτα». Μ' ὀρέσει πολὺ ὁ «Ζαπάτα». Σκέψτομαι πώς είναι ἔνα φρασιο φίλμ. «Από τὰ φίλμ που ἔχω κάνει είναι ἔνα ἄπο αὐτά ποὺ μοῦ είναι πιο κοντά! Και τὸ τέλος είναι πολὺ ὄμφροφο: 'Η στιγμὴ που κατεβαίνει ἄπο τὰ δουνά. Κι ἀργότερα: 'Οταν πετούν τὸ σώμα του κι ἀκούμε τὸ θύρωση τοῦ κορμοῦ ποὺ πέφτει. Μ' ὀρέσει δύμας πολὺ και τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας». Έρ.: Τὸ «Ἀμέρικα» είναι κατὰ κάποιο τρόπο μια συνισταμένη ὀλην τῶν φίλμ σας. Ξανθοβριοκει κανεις ἔκει μέσα τὸ «Λιμάνι», τὸ «Ζαπάτα», τὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ», τὸ «Πυρετός στὸ αίμα»...

Καζάν: Σωστά. Τὸ ζήτημα είναι ὅτι δὲν μπορῶ να είμαι πολλὰ πρόσωπα μαζί. Δὲν ὡς μποροῦσα νὰ κάνω γιά παράδειγμα, ἔνα μεγάλο θέμα, μετά μια κωμῳδία, μετά... Εέρετε, ὅπως ὁ Γουάλερ. Κάνει μιὰ κωμῳδία μετά κάνει τὸ «Μπλε Χούρ». Ἐγώ δὲν θὰ μπορούσα νὰ τὸ κάνω ποτὲ αὐτό. Δὲν θὰ μπορούσα ποτέ νὰ κάνω τὴ Βίθλο ἡ μιὰ κωμῳδία. Άκομα κι ὃν δρίσκου ὅτι υπάρχει ἔνα κομμάτι κωμῳδίας μέσα στὴ ζωή...

Ἐρ.: Ας πάρουμε τώρα δυσό ἀλλα ἄπο τὰ φίλμ σας: Το «Λεωφορείο ὁ Πόδος» και τὴν «Κουκλίτσα». Και τὰ δυσό ἔχουν περιουσ ποτὲ ἴδια ἀτμόσφαιρα: 'Ο Νότος, τὸ αέρ, η τρέλλα...

Καζάν: Ναι, ἀλλα ἡ «Κουκλίτσα» δίνει πιο ἀληθινά τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Νότου. Τὸ «Λεωφορείο» γυρίστηκε σε στούντιο ἔνων ἡ «Κουκλίτσα» είχε ἀληθινά ἔξωτερικά. Πάντως τὸ «Λεωφορείο» είναι ἔνα φρασιο θεατρικό ἔργο ποὺ τὸ γύρισμα χωρις νὰ τὸ θαδύνω και χωρις νὰ τὸ πλατύνω. Δὲν υπήρχε τίποτα ποὺ ἔπρεπε ν' ἀλλάξει. Θαυμάζα και θαυμάζω πάντα τὸν Ούιλιαμσ...

Ἀντίθετα ἡ «Κουκλίτσα» δὲν είχε θεατρικοὺς προγόνους. Είναι κάτι ποὺ ύφιστασαι ἀπό μόνο του και πού δὲ μοιάζει μὲ τίποτα ἀλλο. Έκει μπορεῖσαι ἀληθινά νὰ θάλω τὴν ηθική και κοινωνική ἀτμόσφαιρα ποτῦ Νότου.

Ἐρ.: «Ἄσθρουμε σ' ἔνα ἀλλο ζευγάρι τώρα: «Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ» και «Πυρετός στὸ αίμα», και τὰ δυσό πάνω στὴν ἐφερβεια.

Καζάν: Και τὰ δυσό δύμας ἐπίσαις πάνω στὸν πουριτανισμό. Στὸ «Πυρετός στὸ αίμα» δύμας τὰ δυσό κύρια πρόσωπα ειναι πολὺ πιο λιγο ἐνεργητικά, δὲν ἔειγερονται γιατὶ είναι διαθισμένα σ' ἔνα περιγρυο πού κυριαρχει πάνω τους. Αντίθετα στὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ», τὸ ὄγδοο ἔειγερεται ἐναντίον τοῦ πατέρα, σὲ συνέχεια Εεχνια, και τελειώνει μὲ τὸ νὰ τὸν συγχωρήσει. Γιατὶ τὸν ουγκωρει. Τὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ» ειναι πιο προσωπικό μου.

Ἐρ.: Τὸ πρώτο σας φίλμ τώρα! «Ένα δέντρο μεγαλώνει στὸ Μπρούκλιν». Σκέψτεστε πώς ἔχετε βάλει κάτι προσωπικό ἔκει μέσα;

Καζάν: Ναι, τὸ πιοτέω. Και ειδικότερα, στὸ τρόπο πού πουριτανήσεται τὸ πρόσωπο τοῦ μπεκρή πατέρα, τῆς πουριτανής μητέρας, τοῦ παιδιού... Μια παλιά δικιά μου σκηνή: 'Η πουριτανή μητέρα πού πιστεύει ὅτι η ζωὴ πρέπει νὰ πάρει έναν ειδικό δρόμο. 'Ο πατέρας, ένας κακός δινθρωπος, γιατὶ είναι μπεκρής, ένας δινθρωπος χωρις δέξια... 'Εν τούτοις δίνει στὸ παι-

δι πιό πολλά και πιό άνθρωπινα πράγματα άπ' τη μητέρα...

Έρ.: Λέτε συνειδητά προσωπικά σας πράγματα;

Καζάν: Πιστεύω πώς όχι έντελως συνειδητά. Δε μ' άρεσε και τού νό δουλεύων πάνω στο σενάριο που έχει κράιέσι κάποιος άλλος. Ταυτόχρονα ήμως μ' άρεσε τό σενάριο. Τό ένιωθα κονιά μου. Ιωρά που ξαναέλεπω τό φίλμ οκέφτομαι πως υπάρχει εκεί μέσα ένα μεγάλο κομματιού νοσταλγίας πού είχα γιά τά παιδιά μου.

Έρ.: Είσετε ο πρώτος που έχει δουλεψει αληθινά στην Νέα Υόρκη. Και άρεισθε νά δουλέψει στο Χόλλιγουντ. Τι σκέφτεστε γιά τήν άντιτεση «Νέα Υόρκη - Χόλλιγουντ»;

Καζάν: Σκέφτομαι πώς μιά τέχνη δέν μπορεί νάναι οργανωμένη σάν εμπορική έπιχειρηση. Στό Χόλλιγουντ, ωλη ή οργανωση έχει σαν ακόπο την διομήχανοποίηση τής ψυχαγωγίας. Φυσικά, υπάρχουν και άνωρωποι μέ μεγάλες ικανότητες που οουλεύουν εκεί πέρα. Δεν κατηγορώ αυτούς αλλά το συνολο του μηχανισμού. Στή Νέα Υόρκη τά πάντα είναι μικρά και φτωχά. Δεν έχεις εύκολιες και ή δισδικιασια είναι διαφορετική. Στή Νέα Υόρκη ήν δουλεύεις μέσα στο διαμέρισμά σου μπορεις νά πάς μια χαρά μέχρι τη γνωστή του δρόμου γιά νά άγοράσεις ένα πακέτο τοιγάρα κι έκει άλλογρα θλέπεις τήν ζωή. Εισαι μέσα στή ζωή. Στήν Καλιφόρνια βρίσκεσαι μέσα σε μια προφυλαγμένη στράμοσφαιρα και μετά άπο δύο ή τρια χρόνια έχεις χάσεις τήν έπαφη μέ την Αμερική, και μ' άλλα δσα συμβανουν στή ζωή.

Πάντως, τό βασικό ζήτημα είναι τό μικρό ουνεργείο. Είδα ένα γύρισμα του Γκοντάρ πού μ' έκανε νά τό ζηλεύω. Τά πάντα γινόντουσαν μέσα σε μια μικρή κάμαρα. Μέ τό μικρό μου ουνεργείο νά δουλεύει γύρω μου και τόν Γκοντάρ νά φωτίζει ή ίδιος, νά τρέχει άστριστρά δεξιά, νά φιέρει τίς λάμπες, νά τίς άλλάζει. Φυσικά, δη προϋπολογισμός ήταν χαμηλός, τό ίδιο και οι μισθοί. Και μποράσεις νά κάνεις δτι ήθελε γιατί δέν είχες πάνω του τή στραγγαλιστική υποχρέωση τής έπιτυχίας.

Τώρα μούρην αύτό: «Οταν τά φίλμ μου ηγάλουν λιγα κι δχι πολλά λεφτά, λένε: 'Όραια, άλλα δέν είναι εμπορικός. Άλλα, δέν θέλω νόμαι εμπορικός! Δέν είναι σκοπός τής ζωής μου! Άπλως μούχουν φορτώσεις ένα τεράστιο ουνεργείο πάνω στην πλάτη και φυσικά αύτό έχει και τίς συνέπειές του: Είναι περισσότερο άνγκαρο τό νά κερδίσεις λεφτά και νά τό πληρώσεις. Κάποτε είχα μερικές έπιτυχίες. Άλλα τά καλύτερά μου φίλμ και τά τελευταία μου δέν έβγαλαν λεφτά. Σήμερα δη σκοπός μου είναι νάχω μικρά ουνεργεία και μικρούς προϋπολογισμούς. Μιά μέρα ράτησα τόν Μπέργκραμ με ποιούς έκανε τά φίλμ του. Μούπε: Μέ 18 φίλους. Κι αύτόν τόν ζηλεψα. Ξέρω πολύ καλά δτι, τό Χόλλιγουντ κάποτε έκανε πολύ μεγάλα πρόγραμα. 'Οπως τά μιαζικαλ πού μού άρέσουν πολύ. Μονάχα τώρα τά πρόγραμα έχουν άλλαζει. Και έν πάσι περιπτώσει, έμένα αύτή η άτμοσφαιρα δέν μού πάει.

Έρ.: Στή Νέα Υόρκη, δμως, υπάρχει μια άλλη μορφή όπελιοιας. Μιά άλλη μορφή άπο-

μόνωσης. «Άς πάρουμε τούς νέους σκηνοθέτες και τους νέους τεχνικούς: 'Ολοι άντιδρουν βίαιοι έναντιον τού Χόλλιγουντ. Άλλα-αύτή ή μή διευθυνόμενη άντιδραση τούς άδηγει τελικά νά είναι έναντιον τών πάντων. Έναντιον τής ζωής, έχα μπορούσαμε νά πούμε. Μαριχουάνα, 'Ελ 'Ες Ντι.. Άκομα και ή κινηματογράφος δέν είναι παρά μια μορφή ψυχής. Κάνουν τά πάντα για νά γυρίσουν ήνειρα, φαντασιώσεις, άπωθημένα... Σκέφτεστε πώς μ' άλλα αύτά μπορεί νά γεννηθεί κάτι στή Νέα Υόρκη;

Καζάν: Μού φαίνεται πώς τά φίλμ πού άναφέρεστε είναι προϊόντα μιάς πολύ μικρής άμβος, πολύ ειδικης και πολύ άπομονωμένης, πού δέν άντιπροσωπεύει και δέν σημαίνει τίποτα. Έκτος από ένα κύμα, ένα καιριτσιο, μια άλλη μορφή σονομπισμού. Και ή άντιτεση Νέας Υόρκης - Χόλλιγουντ δέν μπαινει σ' αυτό τό έπιπεδο γιατί θάπτεται νάχουν κάτι ν' άντιπραθεύσουν στό Χόλλιγουντ... Αύτο πού κάνουν δέν έχει κανένα άπολύτως άνθρωπινο ένδιαφέρον. Τά μεγάλα άνωρώπινα προσλήματα δέν φαίνεται νά τούς έπηρεασουν καθόλου. «Άλλωστε ζουν σ' ένα πολύ μικρό κάσμα, πολύ στενό, πολύ ειδικό όπου καλλιεργούνται σαδιστικές ή όμοφυλοφιλικές σχέσεις. Τό νά δείχνεις άγόρια που κοιμούνται μ' άλλα άγόρια οεν έχει και τόσο γιγάντιο ένδιαφέρον. 'Έγώ έκει μέσα δέν βλέπω παρά τόν σονομπισμό, τήν μαζοχιστική αύτοκαταστροφή. 'Υπάρχει ακόμα και ή 'Άντυ Γουόρχαλ και πολλοί άλλοι που κάνουν τίς «σέλλαρς μού-βις» (χωρις άλλο γιά ν' άλλάσσουν άπ' τόν όρο «άντεργκράουντ μούβις»). Μέ τό νά δείχνεις πάντας ώρες άλοκληρες άγόρια ή κοριτσια νά κάνουν ερώτα δέ μου φαίνεται πώς άνοιγεις και τόσο έκπληκτικούς άριζοντες.

Μερικές φορές βλέπω μερικά φίλμ πού μέ κάνουν νά λέω: Κοιτά! Δέν τόχα σκεφτεί Περασος δίπλα του! Τή μέρα πού θά μέ κάνουν νά πώ αύτό θ' άναγνωρισ κι έγω δτι ήταν κάτι πού δέν τό είχα δει έγώ. 'Υπάρχει ακόμα ή Ρίτσαρντ Λίγκος που είναι ένας μεγάλος φωτογράφος, ένας καλλιτέχνης τής κάμερα. 'Υπάρχουν άκομα έξαιρετοι ρεπόρτερ. Άλλα άκομα δέν έχω δει ένα φίλμ τών άνωρώπων αύτων πού νά μέ κανει νά αισθάνω θαύματερα τήν πραγματικότητα. Πάντως είναι σίγουρο ότι ή έπιμονη στα ναρκωτικά, στόν σαδισμό και στόν όμοφυλοφυλιά άποκαλύπτει κάτι. 'Αποκαλύπτει θάθενεις. Και ή μελέτη τών θάθενειν αύτών θάθενει σίγουρα μεγάλο ένδιαφέρον. Άλλα δέν είναι οι άσθενεις αύτοι που θά μποράσουν νά τήν κάνουν. 'Αποκαλύπτουν θέβαια, κατά μια έννοια, τήν άλλοτριωσή τους, τήν άπελπισία τους, τή μοναξιά τους... Άλλα δέν είναι ικανοί νά τους θώσουν μια μορφή που θά πρακαλούσε τό ένδιαφέρον. Πρέπει νά σάς πώ τώρα πώς είναι δύνατο νά έρεις άκριβώς τί είν. ούτο πού θά γεννηθεί στή Νέα Υόρκη και πώς. 'Ισως άνάμεσος σ' αύτούς τους μυστήριους νέους Νεούρκεζους κάποιοι νάχουν άκρετη ηνηφαλιότητα ώστε νά μπορέσει νά έπεράσει τήν πραγματικότητα. Κι άρκετό ταλέντο για νά θγάλει κάτι. 'Έλπιζω πώς αύτό είναι δυνατό...

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ
Απόδοση

'Ελία Καζάν

Βιοφιλμογραφία

Ο 'Ελια Καζάν γεννήθηκε στις 7 του Σεπτέμβρη του 1909 στην Κωνσταντινούπολη, άπο γονείς 'Ελληνες. Ο πατέρας του λεγότας Γιώργος Καζαντζόγλου. Το 1913 ο πατέρας πηγαίνει στις ΗΠΑ σαν εισαγαγέας χαλιών και μετά άπο ένα χρόνο παίρνει μαζί του και τὴν οικογέ-

νεια. Μετά τις σχολικές του σπουδές, ο 'Ελια δουλεύοντας σαν γκαράσην πληρώνει τις σπουδές του στό θεατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου του Γέλη. Φεύγει για τη Νέα Υόρκη κι άρχιζει τὴν καριέρα του σάν άξεσσουαρίστας στό «Γκρούν Θήτατερ».

α) ΗΘΟΠΟΙΟΣ

1934: ΚΙΣΣΑ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ

(*Pie in the sky*)

του Ράλφ Στάινερ

1940: ΠΟΛΗ ΠΡΟΣ ΚΑΤΑΛΗΨΙΝ

(*City for conquest*)

του Ανατόλη Λιτβακ

1941: ΜΠΛΟΥΖ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΑ

(*Blues in the night*)

του Ανατόλη Λιτβακ

β) ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

(Μετά άπο τὸ «Ανατολικά τῆς 'Εδερ» ὁ Καζάν σίναι παραγώγος ὅλων τῶν ταινιῶν του. Τὸ 1950 δημιουργεῖ τὴ δική του ἑταῖρια παραγωγῆς «Νιούσαν πρωτάξιον». Μετά άπο 4 χρόνια δημιουργεῖ τὴν «Ἄτενά ἐντερράζερς κόρη», ποὺ είναι καὶ πρόδρομὸς τῆς).

1937: ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΕΡΛΑΝΤ

(*People of the Cumberlands*)

20', Σκην. 'Ελια Καζάν, Παρ. Φρόντιερ φίλμ, Σεν.: 'Ελια Καζάν, Φωτ. Ράλφ Στάινερ, Ήθοποιοί, ἔρασιστέχνες.

1937: ΕΞΑΡΤΑΤΑΙ ΑΠΟ ΣΕΝΑ

(*It's up to you*)

120': Σκην. 'Ελια Καζάν, Παραγ. 'Υπουργεῖον Γεωργίας, Σεν. 'Αρθρουρ 'Αρεντ, Μουσική 'Ερλ Ρόμπινον.

1945: «ΕΝΑ ΔΕΝΤΡΟ ΜΕΓΑΛΩΝΕΙ ΣΤΟ ΜΠΡΟΥΚΛΙΝ».

128' Σκην. 'Ελια Καζάν, Παραγ. Λιού Λάλιον (ΦΟΞ), Σεν. Σάλεσιγκερ, Φράνκ Νταιθίδης ἀπὸ τὸ βιθλίο τῆς Μπέττυ Σιμίθ, Φωτ. Λ. Σαμρόϋ, Μουσική 'Αλφρέντ Νιούμαν, ήθοποιοί: Ντόροβυ Μάκ Γκουάιρ, Τζόν Μπλόντελ, Τζένης Ντάν, Λόύντ Νόλαν, Πέγκυ 'Ανν Γκάρνερ, Τέντ Ντόναλσον.

1947: ΘΑΛΑΣΣΑ ΑΠΟ ΓΡΑΣΙΔΙ

(*Sea of grass*)

131' Σκην. 'Ελια Καζάν. Δεύτερη όμρα Τζένης Χάθενς Παραγ. Π. Μπέρμαν (Μ.Γ.Μ.). Σεν.: Μαργκερίτ Ρόμπερτς καὶ Βίνσεντ Λώρενς ἀπὸ μιθιστόρημα τοῦ Ρίχερ Φωτ.: Χ. Στράντλιγκ, Μουσική: Χέμπερτ Στόνχαρτ, ήθοποιοί: Σπένεσερ Τρέισου, Κάθρην Χέμπορν,

Μέλιθιν Ντάγκλας, Ρόμπερτ Γουώκερ, Φίλιας Τάξετερ, 'Εντγκαρ Μπουκάναν... 75 ἡμέρες γυρίσματος.

1947: ΜΠΟΥΜΕΡΑΝΓΚ
(*Boomerang*)

88' Σκην. 'Ελια Καζάν Παραγ. Λ. Ντεροσεμένον γιὰ τὸν Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν.: Ρίτσαρτ Μάρφυ ἀπὸ ένα ἄρθρο τοῦ "Αντονού" Ἀμποτ Φωτ.: Μπρόντιν Μουσική: Ντ. Μπάτολφ, 'Αλ Νιούμαν, Ήθοποιοί: Ντάνα 'Αντριους, Τζένη Χουάιατ, Λῆ Κόμη, Κάρι Γουίλιαμς, 'Αρθουρ Κέννεντης, Σάμι Λεβίν, Ρόμπερτ Κένθη, Κάρολ Μάλντεν, Λῆ Ρόμπερτ... 49 ἡμέρες γυρίσματος.

1947: ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΚΥΡΙΩΝ
(*Gentlement's agreement*)

118' Σκην. 'Ελια Καζάν παραγ. Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ). Σεν. Μός Χάρτ ἀπὸ τὴν ιστορία τῆς Λ. Χόμουν, Φωτ. Α. Μύλλερ. Μουσική 'Αλ. Νιούμαν, Ήθοποιοί Γκρέγκου Πέκι, Ντόροβυ Μάκ Γκουάιρ, Τζών Γκάρφιλντ, Σέλεστ Χόλμ, 'Ανν Ρίθερ, Τζούν Χάρουκ, 'Αλ Ντέκερ, Τζένη Χουάιτ, Ντήν Στόκγουελλ. 65 ἡμέρες γυρίσματος.

1949 ΠΙΝΚΥ
(*Pinky*)

102' Σκην. 'Ελια Καζάν, Παρ. Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν. Φιλίπ Ντάν, Ν. Τ. Νίκολς ἀπὸ τὸ μιθιστόρημα τοῦ Σ. Ρίκετς 'Ποιότης'. Φωτ.: Τζό Μάκ Ντόναλντ, Μουσική: 'Αλ Νιούμαν, Ήθοποιοί: Ζάν Κρέην, 'Εθελ Γουάρτερ, Γουίλλιαμ Λάντιγκαν, Κέννυ Γουάσιγκτον, Γκρήκ Μπάρνετ, Φρ. 'Ονηλ, 'Εθ Βάρντεν, Ντόν Ρίς,... ('Ο 'Ελια Καζάν ἀντικαθιστά τὸν Τζών Φόρντ μετά ἀπὸ 10 ἡμέρες γυρίσματος).

1950: ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ
(*Panic in the streets*)

96' Σκην. 'Ελια Καζάν. Παρ. Σόλ Σίγκελ, (ΦΟΞ). Σεν. Ρ. Μάρτιν, ἀπὸ τὴν ιστορία τῶν 'Ἐντνα καὶ 'Εντουαρντ 'Ανχάιτ. Φωτ. Τζό Μάκ Ντόναλντ, Μουσική: 'Αλ Νιούμαν, Ήθοποιοί: Ρίτσαρτ Γουίτμαρκ, Πώλ Ντάγκλας, Μπάρμπαρα Γκέντες, Γουώλτερ (Τζάκ) Πόλλανς, Ζήρο Μόστελ, Ντάν Ρίς, 'Αλεξίς Μινωτής, Γκάρ Τόμαχαν, 'Εντουαρντ Κέννεν-

τυ, Λιούις Τσάρλς, Ραΐη Μύλλερ, Τόμου Ρέτιγκ, Λέγκα Πέτερσον...

**1952 ΛΕΟΦΟΡΕΙΟ Ο ΠΟΘΟΣ
(A streetcar named desire)**

122' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Τσάρλς Φέλτμαν (Γουώνερ Μπρός) Σεν.: Τέννεου Γουίλλιαμς όπό το θεατρικό του έργο. Φωτ. Χάρο Στράντλιγκ Μουσ. "Άλεξ Νόρθ, Ρ. Χάιντορφ, Ήθοποιοί: Βίβιαν Άη, Μάρλον Μπράντο, Κήμ Χάντερ, Κάρλ Μάλντεν, Ρούντο Μπόντ, Νικ Ντένις, Πέλγκ Χίλλιας, Ράιτ Κίκ, Ρίτσαρντ Γκάρικ, "Αν Ντήρ, "Εντνα Τόμμας, Μίκη Κάν.

**1952 ΒΙΒΑ ΖΑΠΑΤΑ
(Viva Zapata)**

113' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Νταρρύλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν. Τζών Στάινμπεκ, όπό την ιστορία του "Έντ. Πίκον «Ζαπάτα ό δάνικητος» Φωτ. Τζάκ Μάκ Ντόναλντ, Μουσ: "Άλεξ Νόρθ, Ήθοποιοί: Μάρλον Μπράντο, Τζέν Πήτερς, "Αντονού Κουήν, Τζόζεφ Γουάισμαν, "Αρνόλτ Μός, "Άλλαν Ρήντ, Μαργκό, Χάρολντ Γκόρντον, Λοῦ Τζίλμπερτ, Φράνκ Σιλθέρα, Φράνκ Ντεκόβα, Ρίτσαρντ Γκάρικ, Ξένρου Σιλθα... ("Άπο δω και πέρα δ Καζάν διευθύνει ολοκληρωτικά το σενάριο και το μοντάζ των φιλμ του).

**1952 Ο ΣΧΟΙΝΟΒΑΤΗΣ
(Man on a tightrope)**

105' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Ρόμπερτ Ζάκς, (ΦΟΞ) Σεν. Ρ. Σέργουντ, όπό την ιστορία του Νέλλ Πάτερσον, Φωτ. Γκιόργκ Κοδούζ, Μουσ. Φ. Γουώνεμαν. Ήθοποιοί Μάρτις, Γκλόρια Γκράχαρ, Τέρρο Μούρ, Κάμερον Μίτσελ, Ρίτσαρντ Μπούν, Πώλ Χάρτμαν, Πάτ Χέννικ, "Αντολφ Μενζού... και τό Τσίρκο Μπρούμπαχ.

**1954 ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ
(On the Waterfront)**

108' Σκ. Έλια Καζάν. Παπ. Σάμ Σπηγκελ (ΟΡΙΖΟΝ ΦΙΛΑM - ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ) Σεν. Μπόντ Σούλιμπεργκ, όπό το υμιστόδοιμο του. Φωτ. Μπόρις Κάουφμαν, Μουσ. Λέοναρντ Μπερνστάιν, Ήθ. Μάρολον Μπράντο, Εϊν Μαι Σαιντ, Λη Κόμη, Κάρλ Μάλντεν, Ρόντ Στάινκερ, Πάτ Χέννικ, Άτιρ "Επίκοον, Τόννου Γκαλέντο, Τζών Χάριλτον, Ντόν Μπλάκμαν...

**1955 ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΜ
(East of Eden)**

115' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Γουώνερ Μπρός) Σεν. Πώλ Οσμπορν, όπό το βιβλίο τού Τζών Στάινμπεκ, ψωτ. Τέντ Μάκ Κάλντ, Μουσ. Λέοναρντ Ρόζενπεργκ, Ήθοποιοί: Τζάλι Χάρις, Τζένης Ντήν, Ρίτσιοντ Μάρεν, Μπέλα "Άπος, Ρίτσαρντ Ντάβολος, Τζά Βάν Φλίτ, "Αλιπερτ Ντέκερ, Λόις Σιιθ, Χλοολντ Γκόρντον, Μάριο Σιλέτι, Λόννι Τσάλιν.

**1956 ΚΟΥΚΛΙΤΣΑ
(Baby doll)**

114' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Νιού Τάουν Πρόντ) Γουώνερ Μπρός Σεν. Έλια

Καζάν όπό τα θεατρικά έργα του Τέννεου Ούιλλιαμς «Ένα δυσάρεστο γεύμα» και «27 βαγόνια γεμάτα δαμβάκι» Φωτγ. Μπόρις Κάουφμαν, Μουσ. Κ. Χόπκινς, Ήθ. Κάρλ Μάλντεν, Κάρολ Μπαίκερ, "Ελί Γουάλλας, Μίλντρεν Ντάνοκ, Λόννι Τσάλιμαν, "Ηντ Χόγκ, Τζίμιου Γουίλλιαμς, Τζών Ντάντλερ... και συμμετοχή των κατοίκων του χωριού Μπενόιτ, στό Μισσούρι.

**1957 ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΠΛΗΘΟΣ
(A face in the crowd)**

126' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Νιού Τάουν Πρόντ - Γουώνερ Μπρός), Σεν. Μπάντ Σούλιμπεργκ, Φωτ. Χάρο Στράντλιγκ - Γκραΐ Ρέσαερ Μουσ. Τόμ Λάζερ, Ήθ. "Άντυ Γκριθίθ, Πατρίσια Νήλ, "Άντον Φρανσίσζα, Γουώλτερ Ματάου, Λη Ρέμικ, Πέρσου Γουάρα, Ρόντ Μπράνσφιλ, Χάουαρντ Σμιθ, Κέη Μέτφορντ, Εϊα Βόν, Μπέρλ "Αϊδε... και 700 κάτοικοι του Πιγκόκτ ('Αρκάνσας).

**1960 ΛΑΣΠΗ ΣΤΑ ΑΣΤΕΡΙΑ
(Wild river)**

105' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν «ΦΟΞ» Σεν. Πώλ Οσμπορν, Φωτ. "Ελ. Φρέντερε, Μουσ. Κέννυον Χόπκινς, Ήθ. Μοντγκόμερι Κλίφτ, Λη Ρέμικ, Τζά Βάν Φλίτ, "Αλιπερτ Σάλιμπα, Τζά Φλίνεν, Τζάιμς Γουέστερφιλντ, Μπάρι μπαρα Λόντεν...

**1961 ΠΥΡΕΤΟΣ ΣΤΟ ΑΙΜΑ
(Splendor in the grass)**

124' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν, Γουίλλιαμ "Ηνκε, Τσάρλς Μαγκουάρι, (Γουώνερ Μπρός), Σεν. Γουίλλιαμ "Ηνκε, Μουσ. "Αρνόλντ Αμραού, Ήθ. Νάταλι Γουόντ, Γουώρ Μπήτιτ, Πάτ Χήγκλ, "Όντρει Κρίστι, Μπόρμπαρα Λόντεν, Φρέν Σιούάρτ, Γκάρι Λόκυουντ. Σάντι Ντέννις, Τζών Μάκ Γκόθερν, Γουίλλιαμ "Ηνκε, Τσάρλς Ρόμπινσον...

**1964 ΑΜΕΡΙΚΑ ΑΜΕΡΙΚΑ
(America... America)**

174' Σκ. Έλια Καζάν, Παρ. Έλια Καζάν Τσάρλς Μαγκουάρι, (Γουώνερ Μπρός 'Ατένα 'Ιντερπράτζες Κόρη). Σεν. Έλια Καζάν όπό την ιστορία του «Αυέρικα, Αυέρικα», Φωτ. Χάσκελ Γουέλερ, Μουσ. Μ. Χατζηδάκι, Ήθ. Στάθης Γιαλελής, Φράν Βόλφ, Χάρρι Ντένις, "Ελένα Χαρά, "Εστελ Χάμολεν, Γρ. Ροζάκης, Λοῦ Αντόνιο, Σάλευ Λούντβιχ, Τζών Μάολεν, Τζάννα Φράνκ, Πώλ Μάνν, Λίντα Μάρη, Ρόμπερτ Χάρρις, Κάθηρην Μπάλφουρ...

**1969 ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΣ
(The arrangement)**

Σκ. Έλια Καζάν, Παρ. Έλια Καζάν και Τσάρλς Μαγκουάρι για 'Ατένα - Γουώρνερ - Σέθεν. Σεν. Έλια Καζάν όπό το δυώνυμο μιθιστόρημά του. Φωτ. Ρόμπερτ Σάρτζ Μουσ. "Αρνόλντ Αμραού, Ήθ. Κέρκ Ντάγκλας, Ντέμπορα Κέρ, Φαιη Νταναγουασί, Ρίτσαρντ Μπούν, Χιούμ Κρόσουν, Νταιάν Χόλ. Τζών Ράντολφ Τζόουνς, Μάικλ Χιγγινς.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΠΟΣ ΣΤΟ ΛΥΡΙΣΜΟ

«Πούγκυ» - «Τζών και Μαίρη»

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΡΑ

Είναι γεγονός όντας μιλάσιμο πώς διά το διάμερικός κινηματογράφος μπήκε για τά καλά στη λυρική του έποχή. Χρόνια τώρα, βέβαια, άκούγαμε νά μιλάνε γιά τόν άμερικανικό κινηματογράφο που σάν είναι μεγάλο θαύμα, νά μιλάνε γιά τις περιεργες συντάρεις αντιθετων τάσεων, γιά κοινωνική κριτική, γιά άντισματικότητα, γιά δια και σεξ. Στήνην πραγματικότητα, δια αύτά τά φαινόμενα δέν ήσαν παρά οι ένδειξεις μιᾶς σταθερής άλλαγης της άμερικανικής κοινωνίας που άφηνε τά ιχνη της πάνω στην τέχνη.

Ο άμερικανικός κινηματογράφος είναι όμοναδικός ίσως έθνικός κινηματογράφος γνωστός στην Ελλάδα, που παρουσιάζει μάτι τόσα σταθερή πορεία, και που συμπληρώνει τόν κύκλο περνώντας άπο ένα στάδιο σ' ένα άλλο, άπο τό στόλο λυρισμού. Και μή νομίστει δεδιαία διτί τό πέρασμα ζηγνείς άπότομα, διτί υπάρχουν στεγανά τοιχώματα άνάμεσα στά δύο στάδια. Αντίθετα υπήρχαν πλήθος ταινιών που διμοταλαντεύονταν άναμεσα στό έπος και στόν λυρισμό και διλέες που ήσαν καθαρό έπικες και έφερναν μέσα τους τά σπέρματα ένός λυρικού Εσπεράματος. Άλλωστε Εέρωμε πολύ καλά διτί ή έποκη μας εύνοει τήν συνύπαρξη Εξωχριστών τάσεων.

Μιλώντας γιά έπικο κινηματογράφο δέν έννοούμε άναγκαστικά τόν ήρωικό κινηματογράφο (γουέστερν - πολεμικό φίλμ), άλλα κάθε είδος που έχει τό ψύχος και τήν «λογική» του έπους. άκομα και είδη που άπο τή φύση τους πλησιάζουν περισσότερο στόν λυρισμό διώς τό μιούζικαλ μέ τά χορικά του διασείματα, τό γκαγκστερικό φίλμ μέ τήν λυρωποίση του παρόνυμου και τήν κομεντί μέ τά παιχνίδια του Ζευγαριού.

Άς πάρουμε δύο έργα κοινωνικής κριτικής, ένα παλαιό κι ένα καινούργιο - δύο κι άλλο δρός κοινωνική κριτική έρχεται σ' άντιθεση μ' αύτόν του έπους. Τό «Είμαι ένας δραπέτης» (1932) τού Μέλβιν Λερόϋ και «Ο μεγάλος δραπέτης» (1967) τού Στιούάρτ Ρόζενμπεργκ, άπο πρώτη ματιά μοιάζουν. Άναφέρονται και τά δύο στίς φυλακές καταναγκαστικών έργων του Αμερικανικού Νότου. Οι μιως ή διαφορά είναι τεράστια. Τό πρώτο άποτελεί τήν έκφραση του αισιόδοξου δημοκράτη του Μεσοπολέμου, που πιστεύει στό άναφορετο δικαιώμα νά μιλάει τήν γνώμη του και είναι θέδαιος διτί μέ τή διαμορφωτική του ένναντια στήν άδικια, τά πράγματα θά διορθωθοῦν.

Στό δεύτερο μιλάει ό τραυματισμένος άπο τήν υγρήρην κοινωνία διηρωπος, που άντιδρα σπασμωδικά στήν προσπάθεια του νά ξεφύγει άπο τόν κοινωνικό κλοιό, νά κερδίσει τίς άνθρωπινες σχέσεις, νά έπιβιώσει μέσα σ' ένα έχθρικό περιβάλλον. Τό πρώτο τουν ή έκ του άσφαλούς διαμαρτυρία ένός αισιόδοξου άνθρωποιστή. Τό δεύτερο, μιά άπελπισμένη φυγή.

Μέ τό έπος ό άμερικάνος τραγουδά διτί έχει κατακτηθεί στούς διύλο τελευταίους αίώνες τής ίστορίας του. Μέσα σ' αύτό θά βρούμε συμπυκνωμένους όλους τούς σκληρούς άγωνες που έγιναν μέχρι νά διαμορφωθήσι οριστικά ή άμερικανική κοινωνία. Κυριαρχεί έδω ή αισιοδοξία διτί τό Καλό θά θριαμβεψει γι' αύτό και τό έπικο φίλμ ύμηνησε πρώτα όντα στόν θριαμβό του Καλού. Στό πρόσωπο του ήρωα συμπυκνώθηκαν οι ήθικες άξεις που παγιώθηκαν με τήν άκμη τής άμερικανικής άστικτης τάξης: «Ο οισθαμός στήν πατρίδα, στήν οικογένεια, στή θρησκεία και στό άμερικανικό παρελθόν, που, μαζί με τόν φυσικό ήρωισμό, άποτελεσαν τά ίδινικά του μέσους άμερικάνου και που παίδεψαν τόσο πολύ - στίς μέρες μας - τόν κινηματογράφο, μέχρι νά κατορθώσει νά άπαγγιστρωθεί. Ό «ηρωας» είναι ένα στοιχείο που συνδέθηκε στενά με τόν έπικο άμερικανικό κινηματογράφο. Οι άμερικάνοι παθιάστηκαν με τόν πρωτόπορο, τόν ένα, τόν άνθρωπο που διακρίθηκε μέσα στόν άγωνα γιά έπιθωση και έπιθολή. Θά μπορούσαμε μέ δρκετή δόση υπερβολής νά πούμε πώς κάθε άμερικανική ταινία ήταν μάθι βιογραφία. Βιογραφία του πρωτόπορου του Γουέστ, του μπορετή που γίνεται πρωταθλητής, τής τραγουδιστριας που κατακτά τή σκηνή ή τήν θύρην, τής φτωχής δακτυλογράφου που παντρεύεται τόν διευθυντή. "Όλοι αύτοι ήσαν άνοσάρκωσαν τό πάθος του μέσου άμερικάνου γιά εύκολη έπιτυχία και άναγνώριση. Γι' αύτό και σήμερα, που τά παραπάνω σχήματα φαίνονται άπλοικά, οι προσπάθειες γιά φίλμ - βιογραφίες είναι έκ τών προτέρων καταδικασμένες. Τά παραδείγματα είναι άφθονα. Στόν «Πάττον», δι Φάρνκλιν Σάφνερ χάνει τό στόχο του άπο τή δεύτερη κιόλας σκηνή ή και άγνωστες μάταια νά άνακψει τήν πορεία τής ταινίας του πρός τή ουμβαση τής υπερμαραγγής. Ό Γουάιλερ άφηγεται τήν γνωριμία τής «Φάννυ γκέρλα» μέ τόν χαρτοπαικτή, μέ ένα πλήθος άπο πλάνα, στήν προσπάθεια του νά γίνει πιό «πειστι-

κός», ὀκριθῶς γιατί ή ίδεα τοῦ κεραυνοθόλου ἔρωτα δὲν πειθεῖ πιά οὔτε τὸν ίδιο, ἐνώ ὁ Τζήν Κέλλου ἔχει χάσει τὴν αἰσθηση τῆς οἰκονομίας γυρίζοντας τὸ «Ἀλλό Ντόλου» καὶ φτάνει σ' ἓνα στύλο μπαρόκ, στὸ οὐρανὸν σιγίουν δὲς οἱ χολλυγουντιανές συμβάσεις. «Ἐνα χαρακτηριστικό στοιχεῖο, ποὺ μᾶς δείχνει πώς ἡ ἀντιστροφή εἶναι πλήρης, εἶναι τὸ δτὶ στὰ σημερινὰ γουέστερν ταυτιζόμαστε, ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον, μὲ τὸν κυνηγμένον, (π.χ. στὴν «Ἄγρια συμμορία», στοὺς «Δύο ληπτές», στὸ «Γουίλι Μπόν» κ.λ.π.) καθὼς καὶ τὸ γεγονός δτὶ ὁ ἀντιηρῶας ἔχει ἀποκτήσει ιδιαίτερη γονεία.

Τὸ ἀμερικάνικο ἔπος εἶχε φτάσει σὲ ὄρχεγονες μορφές ζωῆς μέσα ἀπὸ μιὰ συνεχῆ ἀναζήτηση καὶ ἀφίρεση τῶν εἰδικῶν στοιχείων ποὺ παρουσίαζε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση. Μποροῦμε νὰ πούμε μὲ δεβαιότητα δτὶ οἱ ἀμερικάνοι είχαν κατακτήσει τὸ μύθο. «Ἔτοι ἀνίχνεύουμε ὄρχεγονες μορφές τῆς οἰκογένειας (σὲ ταινίες δημος «Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ», «Μάι Ντάρλινγκ Κλεμεντάνι», «Μονομαχία στὸν ἥλιο», «Ἡ σπασμένη λόγχη»), τῆς φιλίας, («Τὸ κόκκινο ποτάμι», «Ο αἰχμάλωτος τῆς ἑρήμου», τῆς ἑξουσίας (=Φόρτ «Ἀπάστολη»), τοῦ ἔρωτα (=«Ο ὀνδρώπος μὲ τὸ χρυσό χέρι», τὰ περισσότερα μιούζικαλ καὶ οἱ κομεντί), τῆς κοινωνικῆς ὑδαδός (Αἵρ φόρς», Ρίο Γκράντε»). Θὰ δοῦμε πιὸ κάτω τὸσο χρησιμεψαν αὐτὰ τὰ μυθικά σχῆματα στοὺς σύγχρονους δημιουργούς.

Τὸ δύο θασικά στοιχεία ποὺ σημάδεψαν τὴν μετάδοση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἀπὸ τὸ ἐπικό στὸ λυρικό ὑφος εἶναι ή κάθιδος στὸ ρεαλισμό καὶ ή τάση γιὰ μιὰ πιὸ ὑποκειμενική ἔκφραση.

Ρεαλιστικά στοιχεία δρίσκουμε καὶ σὲ παλῆς ἀμερικάνικες ταινίες, καὶ μάλιστα σὲ κομεντί, δημος στὰ «Τεῖχια τοῦ Σάλλιθαν» τοῦ Πρέστον Στάρτζες. «Ἐπίσης συναντοῦμε σκηναδέτες ποὺ σημάδεψαν τὴν ὄρχη τοῦ ὄμιλούντος μὲ στοιχεία καθαρὸν υποκειμενικὸ δημος ὁ Στέρνμπεργκ καὶ ὁ Φρίτς Λάνγκ.

Ἐδῶ δημος πρόκειται γιὰ τὰ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε δημιουργοῦ, ποὺ τελικά χωνεύτηκαν μέσα στὴν ἀμερικάνικη παράδοση τοῦ ἔπους. Σήμερα τὸ δύο στοιχεία παρουσιάζονται μαζὶ καὶ σὲ πολὺ εύρεια κλίμακα, ἔτοι ὡστε νὰ μποροῦμε νὰ μιλάμε γιὰ τὴν παράδοση τοῦ ἀμερικάνικου λυρισμοῦ.

Ἡ κάθιδος στὸ ρεαλισμὸ Εεκίνησε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη γιὰ αὐθεντικότητα, ὅταν πιὰ τὰ παληὰ σχῆματα δὲν ἐπειθαν ἔναν κόσμο ποὺ ὀρχίζει νὰ κοιτάζει τὸ παρόν. «Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε τὶς προσπάθειες τῶν Ντέλμπερτ Μάν, Μάρτιν Ρίττ, Ρίτσαρντ Μπρούκς, Τζών Στάρτζες καὶ ιδιαίτερα τοῦ Καζάν, ὁ οποίος ἔφτασε σὲ ἀξιοθάλυμαστο σημείο ρεαλισμοῦ μὲ τὸ «Πυρετός στὸ σίμα», ἃν καὶ αὐτὸς ὁ ρεαλισμὸς ἀντιστρατεύσαν στὸν ἔντονα δραματικὸ χαρακτήρα τῶν σεναρίων του. «Ἐνα βασικό στοιχεῖο ποὺ συνάδεψε τὸ ρεαλισμὸ εἶναι ή κοινωνικὴ κριτική, ποὺ πήρε στὶς μέρες μας πολὺ μεγάλες διαστάσεις, παρ' ὅλο ποὺ στὸ Χόλλουγουντ, τουλάχιστον, παραμένει ἐμμεσός. Ταινίες σὰν τοὺς «Πέντε δολοφόνους», τὸν «Ἐπαναστάτη τοῦ Ἀλκατράζ», τὸν «Μεγάλο δραπέτη», τὸ «Μπόννυ καὶ Κλάιντ», εἶναι διαμαρτυρίες ἐνάντια σ' ἐ-

να κοινωνικὸ σύστημα καταπιεστικό καὶ ἀπάνθρωπο.

Οἱ ἀμερικάνοι δημιουργὸς ζητῶντας τὴν ἀληθινὴ εἰκόνα τῆς ζωῆς του, συναντᾶ τὴ βία, καθημερινὸ στοιχεῖο τῆς κοινωνίας του, καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀπεικονίσει μὲ ειλικρίνεια. Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς αιτίες ποὺ δημιούργησαν τὸ κλίμα βίας ποὺ κατάκλυσε τὶς ἀμερικάνικες δύσκολες. Θαυμάζουμε ἐδῶ ἔναν μεγάλο δημιουργὸ, τὸν Ντόν Σήγκελ, ποὺ ἐνστικτωδίκα ἀναζήτησε μέσα ἀπὸ τὴ βία καὶ τὴν σκληρότητα μιὰ δημοση καὶ αὐθεντικὴ εἰκόνα τοῦ κοινωνικοῦ περιγυρου μέσα στὸ οὐρανὸ τοῦ στοιχείου τὶς ιστορίες του.

«Ἐνα δλλο σημαντικό στοιχεῖο ποὺ ἔφερε δὲ ρεαλισμὸς εἶναι ἡ στροφὴ τοῦ κινηματογράφου στοὺς ὀνθρώπους χαρακτῆρες καὶ τὶς ὀνθρώπινες σχέσεις. Ξαφνικό τὰ πρόσωπα ἀποκαλύπτονται μ' δλλες τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὰ προβλήματά τους, ἐνῶ οἱ σχέσεις τους ἀποτελοῦν τὸν βασικὸ στόχο τῆς σύγχρονης ταινίας. Καὶ δημος ἡ φιλοσοφία σχέση ποὺ τραγουδήθηκε περισσότερο εἶναι δὲ ἔρωτας. Κι ἐδῶ ἀποδεικνύεται μεγάλος μάστορας δὲ Ντόν Σήγκελ. Τρεῖς ἀπὸ τὶς τελευταῖς ταινίες του ἔχουν σὰν κύριο θέμα τὶς σχέσεις του δυτρα καὶ τῆς γυναικας. Οι «Πέντε δολοφόνοι» εἶναι μιὰ βίαιη ελεγκτικὴ πάνω στὴ δύναν καὶ τὴν ὄποιατευτικὴ στὸ τοῦ ἔρωτα, ἐνῶ στὰ φίλμ «Τὸ Δίκιο σου στὸ παιρνεῖς μὲ σίμα» καὶ «Οι γύνες πετοῦν χαμπλά» μᾶς μίλησε γιὰ τὰ πρόγματα ποὺ φέρουν κοντά ἡ ὀποιακρύουν δυό ὀνθρώπους μέχρι νὰ φτάσουν στὴν δολοκρήση τῆς σχέσης τους. «Ἐδῶ διακρίνουμε τὴν μεγάλη συμβολὴ τοῦ μύθου. «Ἐχοντας κατακτήσει οἱ ἀμερικάνοι τὰ οἰώνια χαρακτηριστικά τοῦ ὀνθρώπου, ἔχουν τὴν τάση νὰ δώσουν στὸ τραγούδι τους εύρυτερες διαστάσεις, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἀλλή μερηά, δὲ ρεαλισμὸς συμβάλλει στὸ νὰ μήνηστεγνώντας τὰ πρόσωπα ἀπὸ τὰ στοιχεῖωδες ὀνθρώπινα χαρακτηριστικά τους.

«Ἀνθρώπινη ψυχολογία καὶ μυθικὸ στοιχεῖο, δε-

Αλαν Πάκουλα : «Πούγκυ»



μένα μὲ διειδόμαστη ἀκρίβεια, μᾶς ἔδωσαν σὲ ταινίες ὅπως τὰ Σκιά τοῦ φεγγαριοῦ· τοῦ Μάλλιγκαν, «Ο Μεγάλος σκλήρος» τοῦ Γκράις, «Μπόννυ καὶ Κλάιντ» τοῦ Αρθουρ Πέν, «Οἱ γύνες πετοῦν χαμῆλα», τοῦ Σήγκελ, τὸ οἰώνιο τραγούδι τοῦ ὄντρα καὶ τῆς γυναικας μέσα στὸν κύκλο τῆς Ζωῆς.

Ο χῶρος ὁπόκτησε νέα διάσταση μὲ τὸ ρεαλισμό. Δέν είναι πιὸ ὁ φυσικὸς περίγυρος πάνω στὸν ὄποιο τοποθετοῦνται τὰ πρόσωπα, ὅλλα γίνεται κύριο ἐκφραστικὸ στοιχεῖο. «Ἄσθυμητοντὸν μόνο ποὺ ἐπίδηλο ὁ χῶρος πάνω στὴν ἀνθρώπινη ψυχολογία σὲ ταινίες ὅπως ὁ «Ἐπαναστάτης τοῦ Ἀλκατράζ», «Δυδ λιοντάρια στὸν Εἰρηνικό» τοῦ Μπούρμαν, ἢ στὴν «Μεγάλη ἀπόπειρα» τοῦ Μάλλιγκαν. Τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο δύως, δυσάφορᾶ τὸ χῶρο, είναι ἡ γνωριμία μας μὲ τὴν Ἀμερική. Ξαφνικὰ ἀναστρέψια μπροστά μας ἡ Νέα Ύόρκη, οἱ μεγάλες πόλεις, ὡ ἀμερικανίκη ἐπαρχία. Ἐδῶ διασκρίθηκε ἔνας ἄλλος μεγάλος δημιουργός, ὁ Ρόμπερτ Μάλλιγκαν, τοῦ ὄποιου τὴν προσφόρα, σήμερα μόνο κι ἀφού γύρισε περὶ ποὺ δέκα ταινίες, μποροῦμε νά ἐκτιμήσουμε. Οἱ καλύτερες ἀπό τὶς ταινίες του («Ἄγαπόσα ἔναν Σένο», «Σκιές καὶ Σιωπή», «Ἡ μεγάλη ἀπόπειρα», «Ἐρωτες ποὺ σύννουν τὴν αὐγήν», «Τὰ απαγεμένα σκαλοπάτια») είναι γιὰ μᾶς ἀποκαλυψμένη τοῦ καθημερινοῦ περιβάλλοντος τοῦ σύγχρονου ἀμερικανοῦ, ἐνῶ στὸ ἀριστούργημά του, τὴ «Σκιά τοῦ φεγγαριοῦ» ὁ χῶρος πήρε μιὰ ποιητικὴ διάσταση, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ συμπυκνωθεί μέσα σ' αὐτὸν ὀλόκληρος ὁ φυσικὸς χῶρος τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ δεύτερο καὶ σημαντικότερο στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίσει τὴ μετάθεση στὸ λυρισμὸ είναι ὁ ύποκειμενισμός. Παραπροῦμε σήμερα μιὰ τάση νὰ μιλήσουμε οἱ οκηνοθέτες σὲ πρώτο πρόσωπο. Οἱ περισσότερες ταινίες τοῦ ὄντρεγκράουντ παρουσιάζουν αὐτὸ τὸ φαινόμενο, γι' αὐτὸ καὶ ἔχει σχεδόν καταργήθει ἐξει ἡ ἔννοια τοῦ ἥρωα ἢ τῶν ἥρωών. Τὸ Χόλλυγουντ, ποὺ ποντέρει πάντα στὴν προσοβὴλ τῶν πρωταγωνιστῶν, δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὀλοκολουθήσει μιὰ τέτοια τακτικὴ. Γ' αὐτὸ καὶ οἱ οκηνοθέτες του ἐκφράζονται βασικὰ μέσα ἀπὸ ἔνα κεντρικό πρόσωπο, ὅλλα συγχρόνων καὶ δμεσα, κάνοντας τὴν παρουσία τους αἰσθοτή σὲ κάθε στιγμῇ. Πίσι αὖτὸ τὰ βουβά πλάνα τοῦ «Ἐπαναστάτη τοῦ Ἀλκατράζ» τὰ ραλαντὶ τῆς «Ἀγριας συμμορίας» ἡ τὰ σχεδόν παραμορφωμένα ἀπὸ τὸν εύρυγάνιο φακὸ πλάνα τοῦ «Ἄτασαλενιού γίγαντα» κρύβεται τὸ πρόσωπο τοῦ δημιουργοῦ ποὺ προσπάθει νὰ ἐκφραστεῖ. Γιατὶ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ μιλᾶμε γιὰ λυρισμὸ χωρὶς τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ τραγουδεῖ; Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ὅλλη αἵτια τῆς θιας ποὺ χαρακτηρίζει τὶς ὀμερικανικὲς ταινίες. «Ἡ θια τῆς «Ἀγριας συμμορίας» ἡ τοῦ «Μπόννυ καὶ Κλάιντ» είναι μιὰ ἀντίδραση αὐθόρμητη καὶ σπασμωδικὴ ἀπέναντι στὸν κοινωνικὸ κονφορμισμό.

Η δομὴ τῆς λυρικῆς ταινίας είναι συνέπεια τοῦ ύποκειμενικοῦ ὑφους γι' αὐτὸ μποροῦμε νὰ ποῦμε δι τοῦ κέδε ταινίας ἔχει καὶ μιὰ ιδιαίτερη δραματικὴ κατασκευὴ. Παρ' ὅλα αὐτὰ, δμως, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε μιὰ μορφὴ δομῆς ποὺ τείνει μᾶλλον νὰ ἐπικρατήσει. Τὸ φίλμ χωρίζεται σὲ «ἐπεισόδια» καὶ σὲ λυρικὰ διαλείμματα. Στὰ πρώτα κυριαρχοῦντα πρόσωπα καὶ ἡ δράση, ἐνῶ στὰ δεύτερα κυ-

ριαρχεῖ κάποιο συναλιθήμα, συνήθως αὐτὸ ποὺ μᾶς ἀφήνει ἡ προηγούμενη οκνή. Στὸ «Μπόννυ καὶ Κλάιντ» καὶ στὸς «Ἀλήτες», αὐτά τὰ διασείματα συναδεύονταν ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ «μπάντζο»-ένων στὸ «Πούγκυ», στὸν «Πρωτάρη» καὶ στὸν «Κάου-ό - μπού τοῦ μεσανυκτίου» συναδεύονταν ἀπὸ ένα τραγούδι.

Στὸ ύποκειμενικὸ στὸλο διφείλεται καὶ ἔνα ὅλο χαρακτηριστικὸ τῆς λυρικῆς ταινίας, τὸ φαινόμενο νὰ παρουσιάζονται μερικὰ πρόσωπα ἐντελῶς στυλιζαρισμένα, ἐπειδὴ είναι ιδιωμένα ἀπὸ τὴ οκνή ποὺ πρωταγωνιστῆ. Ετσι, γιὰ τὸν ἥρωα τῆς «Σκιάς τοῦ φεγγαριοῦ», ὡ ἰδιάνιμος ἦταν ἔνας ἀλιουρος, μὲ ύπερανθρώπινες ικανότητες, ὀδρότας, ἐπιομένος νὰ Εεπροβάθη ἀπὸ παντοῦ. «Ομοιες είναι οἱ φιγούρες τοῦ ὄντιπαλου τοῦ «Μεγάλου σκληροῦ» ἡ τοῦ παρὰ λίγο «έργοδότη» τοῦ «Κάου-ό - μπού τοῦ μεσανυκτίου».

Περιέργο φαινόμενο ἀποτελεῖ τὸ γεγονός δι τηνέας ἀπὸ τὸ παραδοσιακὰ εἰδῆ δὲν ἔξαφονιστηκε, ὅλλα δὲ προσαρμόδηκαν στὶς νέες ἐκφραστικὲς ἀνάγκες. «Ακόμα καὶ τὸ ιδιόρυθμο είδος τοῦ μπουρλέκ σιαφοροποιήθηκε. Στὸ «Ζητεῖται ἐγκέφαλος διὰ ληστείαν», πρὶν τὸ γκάγκ ἀναφλεγεῖ, ἀπελευθερώνεται τὸ συγκινησιακὸ περιεχόμενο τοῦ πλάνου καὶ ἀποκαλύπτει μιὰ προσεική ἐμπειρία πίσω ἀπὸ τὸ γκάγκ, ποὺ κάνει τὸ γέλιο νὰ παγύνει στὰ χείλη μας.

• • •

Ο «Αλαν Πάκουλα καὶ ὁ Πήτερ Γαίτης ἐπιχειροῦν στὸ «Πούγκυ», ὁ πρώτος καὶ στὸ «Τζών καὶ Μαΐρη» ὁ δεύτερος, νὰ τραγουδήσουν τὸ τραγούδι τοῦ ἥρωα. Εδῶ βρίσκουμε δὲλτα τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς λυρικῆς ταινίας ποὺ ἀναλύσαμε ποὺ πάνω. Κατ' ὅρχην είναι δύο ἔργα πρωταρικοῦ, μὲ ιδιαίτερο ύφος τὸ καθένα. Ο «Πάκουλ - παραγώγος στὶς περισσότερες ταινίες τοῦ Μάλλιγκαν καὶ σαφῶς ἐπηρεασμένος ἀπὸ αὐτὸν - τραγουδᾶ τὸν δυσκολὸ τῆς πρώτης γνωριμίας τὴν εύτυχια τῆς πρώτης ἑπαφῆς, τὴν πίκρα τῆς διάλυσης τοῦ δεσμοῦ. Ο «Πήτερ Γαίτης μιλάει γιὰ τὴν χαρὰ τῶν νέων, ποὺ καθώς Εεπερνοῦν τὶς κοινωνίκες συμβάσεις (οἰκονομικὲς ἢ ήθικὲς) καὶ τὶς πρωσαπικές τους ἀδύναμίες, φτάνουν στὴν ἀπόλυτη ἐνωση.

«Πόρχεις μιὰ τάση γιὰ ρεαλισμὸ καὶ στὶς δύο ταινίες. Ο «Γαίτης προσπαθεῖ νὰ πιάσει τὴν ἀτμόσφαιρα, τὴ φυσιογνωμία τῆς Νέας Ύόρκης, δειχνύοντας τὶς ώρασες καὶ τὶς δοχμές πλευρές της. Ο «Πάκουλα περιορίζει τὸ χώρο τοῦ σ' ἔνα ἐπαρχιακό κολλέγιο, ὅλλα δὲ περιγραφὴ τῆς μικροστηκῆς Ζωῆς ἔστων καὶ ὅλο μακρύν, ἔχει μιὰ γηησιότητα καὶ εἰλικρίνεια ποὺ συγκινοῦν. «Ομως ἡ ἐπιτυχίη τῆς ταινίας τοῦ Πάκουλα βρίσκεται βασικά στὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων. Η Πούγκυ είναι ένα κοριτσόπουλο ποὺ πνίγεται μέσα στὴ συμβατική ἐπαρχιακή. Ζωῆ καὶ ψάχνει νὰ βρει μιὰ γηησιά συγκινηση μέσα ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινο ἐπαφή. Ούσιαστικά ἀπομονωμένη ἀπὸ τὸν περίγυρτο τέτρι, ἐμψυχοῦ δὲ ψωμο, ἔχει κιόλας τὴν αἰσθηση τοῦ ἀνικανοποίητου καὶ καταλαθαίνει τὴ ματαίστητα τῆς ἐνταξῆς της μέσα σ' ἔνα κοινωνικὸ σύντολο (τὸ σχολεῖο τῆς), πού, δὲν είναι ἔχθριοκ, είναι ὀπωσδηπότε ἀδιάφορο. Η πολυλογία τῆς, τὸ



έκπληκτικό θράσος της, τό αίχμηρό χιούμορ της, οι καθάλου όστειες φάρσες της δέν είναι τίποτε δλλο όπο τις έκδηλωσεις μας όπεγνωμένης προσπάθειας νά σπάσει τό όσφυκτικό κλοιό της μοναξιάς της και νά έπικοινωνήσει με τούς δλλους. 'Αντιθετα, ό νεαρός φίλος της έχει κιόλας μπει σ' ένα σύστημα συμβατικών δάιων, πού τόχει άποδεχτεί χωρις νά τό καταλαβαίνει και όπο τό όποιο δε φαινεται ικανός νά Εεφύγει τήν κρίσιμη στιγμή. Αύτό τό σύστημα τής ψευτικές σιγουριάς έχει καλλιεργήσει υπουργά στήν ψυχή του τή δειλία και τήν παθητικότητα, γι' αύτο και δέν άποφασίζει νά έπαναστατήσει. Τις ένέργειες τής Πούγκυ τίς έρμηνευει σάν προσπάθεια διασημού τής προσωπικότητάς του.

Τήν ίδια αισθήση διασημού έχει και ό Τζών τού Πήπτερ Γαίτης με τή διαφορά ότι δέν τοποθετείται σ' ένα εύρυτερο κοινωνικό πλαίσιο, δλλά γίνεται προσπάθεια νά έγηγηθει φροιδικά. Αύτό άκριβως είναι ή αιτία πού οι χαρακτήρες παραμένουν μονοδιάστατοι σ' άπο τήν ταινία. Κι αύτό είναι τό βασικό της έλλοττωμα. Οι χαρακτήρες δέν άνασταινονται μπροστά μας, δλλά κιναύνται όπο τήν ψυχολογία τής στιγμής. Μπορει, θέβαια, νά πει κανείς έδω, ότι τά πρόσωπα στή λυρική ταινία παίρνουν ζωή όπο τό σκηνοθέτη. Αύτό είναι αωστό, δλλά πάντει νά φέρνει όποτελέσματα όπο ένα σημείο και υπερα. "Άν δέν υπάρχουν αωστά πιασμένοι χαρακτήρες, ή πορεία και ή έκβαση τής ταινίας δέν υπάκουουν αέ καμάλ έσωτερική άναγκαιότητα δλλά στή θέληση τού σεναρίστα και ή ταινία παρεκλίνει πρός τήν περιπτωτολογία. Ένω στήν Πούγκυ οι αωστοί χαρακτήρες και ή προσωπικότητα τού δημιουργού, δδήγησαν με σιγουρί τήν ταινία σε μά σταθερή κορύφωση και σε μά λύση πού δικαιολογείται δραματικά δλλά πού έκφράζει τήν πρωσιά στάση τού σκηνοθέτη άπεναντι στό συγκεκριμένο πρόβλημα. Ο Γαίτης έπιχειρει νά προβάλει σε δυό έπιπεδα τή ζωή τών ρήμων του. "Ετοι τή μά στιγμή βλέπουμε τήν έσωτερη συμπεριφορά τους και τήν δλλά τήν ένδομυχη σκέψη τους.

Μέ τό έπος δ 'Αμερικάνος τραγουδάει δ, τι
έχει κατακτηθεί
στούς δυό τελευταίους αιώνες
τής ιστορίας του...
Σήμερα παρατηρούμε
μιά τάση νά μιλήσουν
οι σκηνοθέτες σε
πρώτο πρόσωπο
'Η δομή τής λυρικής
ταινίας είναι
συνέπεια τού
ύποκειμενικού
ύφους.
Πήπτερ Γαίτης:
«Τζών και Μαίρη».

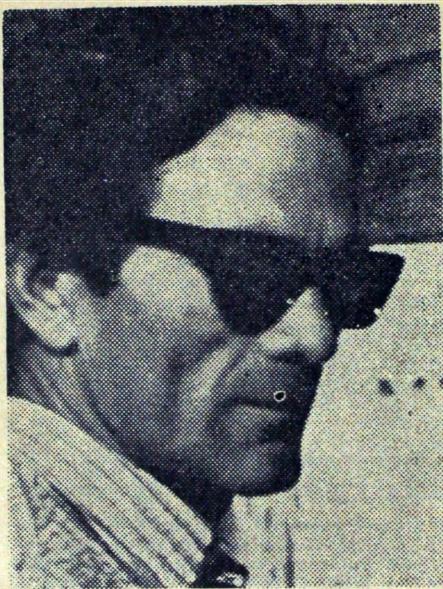
Τά στεγανά χωρίσματα δημως αύτών τών δύο έπιπεδών, έμποδίζουν στό νά δοῦμε τήν πολυλογότητα τών άνθρωπινων αισθημάτων και συντείνουν στή μεταμόρφωση τών προσώπων σε καρικατουρές. 'Αντιθετα, ό Πάκουλα κράτησε τήν έσωτερη δύψη τών πραγμάτων και πάνω σ' αύτη ύφαση ιστόδεξια τόν ιστό τής άνθρωπινης συμπεριφοράς, φτάνοντας σ' ένα άρκετά προχωρημένο σημείο ρεαλισμού.

"Όμως, και τό «Πούγκυ» δέν κατάφερε νά έσεφύγει όπο τις συμβάσεις τής κομεντί πού άρχιζουν νά ένεργον άναστατικά, νά άντιστρεύονται στό ρεαλισμό και νά στρογγυλεύουν τής αιχμές. Και όν δ Πάκουλα κατάφερε νά κρατήσει τήν ταινία του σ' ένα σημαντικό έπιπεδο, ό Γαίτης παραύρθικα όπο τό «χαριτωμένο» θέμα του σ' ένα οικολογικό και έπιπεδο χειρισμό. Είναι ένα φαινόμενο πού τό θλέπουμε σ' όλες τίς «έλασσονες» ταινίες τού νέου άμερικανικού κινηματογράφου. Πισω όπο τό διάφανο πρόσωπο τής Κατρίν Ντενέβ οτό «Τρέλλες τ' Απρίλη», πισω όπο τό έλευθερο μοντάζ τού «Τζών και Μαίρη», πισω όπο τό γκρατέο κοινούριο τού «Κασουμόπου τού μεσανυχτίου» κρύβεται ή ουμάση τού καινούργιου, πριν αύτο άκομά έπικρατήσει. Και πισω όπο τις άντισυμβατικές φιγούρες τού Ντάστιν Χόφμαν και τής Λίζας Μινέλλι λειτουργει, γιά μιά άκομη φορά, ό υπουργος μηχανισμούς τού «στάρ σύστεμ». (The sterile Cuckoo)

Σκηνοθεσία, παραγωγή: "Αλαν ΤΖ. Πάκουλα Σενάριο: "Άλβιν Σάρτζεντ όπο τό μυθιστόρημα τού Τζών Νικολς. Φωτογραφία: Μίλτον Κράσσερ. Μοντάζ: Σάν Ό Στήν. Κάστ: Λίζα Μινέλλι, Γουέντελ Μπάρτον, Τιμ Μάκ Ιντάρ.

(John and Mary)

Σκηνοθεσία, παραγωγή: Πήπτερ Γαίτης. Σενάριο: Τζών Μόρτιμερ. Φωτογραφία: Γκαίν Ρέσερ. Ντεκόρ: Τζών Ρόμπερτ Λόιντ. Μουσική: Κουίνου Τζώνς. Παραγωγή: Μπέν Κάντις. Η.Π.Α.: Κάστ: Μία Φόρρους, Ντάστιν Χόφμαν, Μάικελ Τόλαν.



'Ο Πιέρ-Πάολο Παζολίνι

συζητήσεις

με τούς

Μ. Δημόπουλο

και

Π. Κοκκινόπουλο

'Αποκλειστική συνέντευξη

στό «Σύγχρονο Κινηματογράφο»

'Η συζήτηση πού είχαμε με τὸν Παζολίνι, μέσα σε πάνω σε τόσο πλατεία και τόσο διαφορετικό θέματα, όπως ή κουλτούρα της μάσας ή ή «έκλογη» τῆς Κάλας. Δεν προσπαθήσαμε νά δάλουμε μιά τάξη σ' αυτές τις κομματιστές ακέψεις πού συχνά έχουν πολὺ λιγιά σχέση μεταξύ τους άλλα πού στήν πραγματικότητα είναι διεξ οι ποδηλητημένες σ' ἔνα σύστημα ἀναμφίβολης λογικής.

'Ο Παζολίνι μάς υποσχέθηκε μιά συζήτηση πιο ολοκληρωμένη και πιο «κινηματογραφική» τὸν Μάρτη, μέσα σε πόλη του Αγρύ Λαγκλουά και ή Γαλλική ταινιοθήκη, δίνοντας ἔστι και σε μάς τὴν εύκαιρια νά τὸν ἀκούσουμε νά μιλάει, ἀλλά κυρίως νά μιλήσουμε γι' αὐτόν.

ΤΟ ΣΕΚΙΝΗΜΑ

Δέν έχω κινηματογραφική παιδεία. Στήν ήλικια σας ἀγαπούσα πολὺ τὸν κινηματογράφο όπως και σείς κι ἡσαν νά ακέφθηκα δύναται παιδιά νά κάνω κινηματογράφο σάν σκηνοθέτης. Μετά ἥρθε ὁ πόλεμος και ή μεταπολεμική περίοδος και έχασα αὐτό τὸ είδος τοῦ ὄνειρου. Στήν πραγματικότητα μηῆκα στὸν κινηματογράφο γιά πρακτικούς λόγους: "Έχοντας γράψει ἔνα μυθιστόρημα πού είχε ἐπιτυχία, οι σκηνοθέτες μὲ φώναξαν γιά νά τούς γράμμα σενάρια. Σὲ συνέχεια δώμα, ἀρχισα νά παραπηρῶ διτὶ αὐτά πού γράφα προδινόντουσαν ἀπ' τοὺς σκηνοθέτες (μερικὲς ἡσαν φορές πρὸς τὸ καλύτερο). Γ' αὐτὸ και θέλησα νά κάνω ὃ ίδιος ένα φίλμ. Αὐτό

ἡταν πολὺ δύσκολο μετά ἀπὸ τόσες ἀθεβαιότητες και ἀγωνίες.

ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΩΡΗΜΑ

"Υπάρχει ψυχολογία μέσα στὸ «Θεώρημα», ἀλλὰ μ' ἔναν ιδιαιτερο τρόπο. Τὸ «Θεώρημα» είναι μιά παραβολή, μιά ἀλληγορία. Τὰ πρόσωπα είναι πρόσωπα συμβολικά, ἀλληγορικά. Κάπιας σάν τις μάσκες τῆς Κομέντια Ντελ 'Αρτε. 'Ο Βιομήχανος (Μάσσιμο Τζιρόττι) είναι ὁ τυπικός Μιλανέζος βομβάνος, ή γυναίκα του (Συλβάνα Μαγκάνο) είναι ἡ τυπική σύζυγος τοῦ Μιλανέζου βιομήχανου... 'Αλλὰ ἂν είχα περιοριστεί στὸ νά δημιουργήσω μόνο συμβολικά πρόσωπα θάχα καταλήξει νά τὸ κάνω στεγνά και στερημένα ἀπό κάθε εἰδους ποίηση. 'Ἔται ἐβαλα μέσα τὴν ψυχολογία. 'Η δυσκολία ἡταν στὸ νά δρω τὴν ισορροπία ἀνάμεσα στὸν συμβολικὸ ρόλο τῶν προσώπων και στὴν ψυχολογική τους υφή. Δηλαδὴ στὸν λόγο γιά τὸν όποιο ἀντιδρούσαν ἔτοι ἡ ἀλλοιώσ. Δὲ νομίζω ὅτι υπῆρχαν λάθη ψυχολογίας στὰ πρόσωπα. 'Ο τρόπος τῆς ψυχολογικῆς συμπεριφορᾶς τους ἡταν ἀρκετά αστόσ. 'Οσον ἀφορᾶ τὴν πολιτικὴ στιγμὴ αὐτῆς τῆς ἀλληγορίας, πρόκειται γιά μιὰ θέση καθαρὸ ἀρνητική. 'Οτι δηλαδὴ ἡ ὁστική τάξη είναι ἀνίκανη νά νιώσει τὸ σίδημα τοῦ «ίερου». Αὐτὸ πού θέλω νά πω είναι κάτι πολὺ πλατύ πού περιέχει μιὰ ἀπειράν σιθημάτων κι ἀνάμεσα σ' αὐτά τὸν Ιδεαλισμὸ μὲ τὴν τρεχούμενη σημασία τοῦ δρου. Μ' ἀλλα λόγια, δέ μέσος ἀστός είναι ἔνας ἀνθρωπος, πού έχοντας μιὰ λαθεμένη ιδέα γιά τὸ έσωτρο του (πού πάνω τῆς στηρίζει τὴ ζωὴ του) Σει ἐντελῶς ἀλλοτριωμένος γιατὶ δὲν μπορεῖ νά

καταλάβει δότη αύτά πού είναι ξέω άπ' τήν πρακτική του έως. Αυτό το φίλμ το έκανα όποιο ήταν είναι πανούργιον μισθών, ενα μισθώ - άγαπη για την αστική ίαση.

Το μόνο όπι τα ιρρόσωπα (τούς όστούς) πού έχουν εμφανίσει τήν έννοια του «ιερού» είναι ο Μιλανέζος θεοφόρος, αλλά φυσικά είναι λαδός τό διτι σινετού της εργασίασης του στους έργατες. Έργασίασης η φιλονεργίας - εύεργετής βρίσκεται στην ιω.α κα.ασιανή πνευματού. Και ή φυγή στην έρημο πολι θέν λυνει το πρόσλημα γιατί στην άστικη ιστορία (τη δική μας ιστορία) δέν είναι πια συντητή η άστοκηση της άσκητικής έμπειριας. Τό μήνυμα του φίλμ είναι ολοκληρωτικά και παθολογικά άρνητικο...

Ο φιλοενευρημένος πού παρουσιάζεται στήν άστικη ο.κογένεια (Ιερενς Σταμπή) άντιπροσωπεύει άκριως το «ιερό». Δεν θέλω νά πώ πώς είναι ο υεος ή ο διασθολος, άγγελος ή Διόνυσος, θέλω νά πώ πάλι πώς είναι το «ιερό», αύτο πού λένε οι ιστορίαι τών θρησκειών «ιεροφάνεια». Το πρόσλημα μου σ' αύτο το ομηρείο ήταν: Πώς νά τών κανω ν' άντιδρασει; Στην πραγματικότητα ήταν ασύντατα νά τών κανω ν' άγαει λογους, ο χαρακτήρας του δέν είναι σάν του Χριστού δέν είναι έναγγελιστής. Δέν διάλεξε νά γίνει άνυρωπος, μενει «ιερό». Πρέπει όμως και νά έπικοινωνει με τους άνυρωπους. Άλλα ή έπικοινωνια του δέν πρέπει νά είναι γλωσσικής τάξης. Πρέπει πρώτα γιά πρακτικούς λόγους, δέν ςα μπορούν νά φανταστει λόγους στο υψος τών περιστασεων. Κι υπότερα αύτό θάταν και άσυνεπές. Γιατί δέν είχε πάσι έκει γιά νά προσηλυτισει, άλλα μονάχα γιά νά διαμαρτυρηθει. «Επρεπε λοιπον νά άρω ένα συστήμα σημε.ων μή γλωσσικών. Πήρα τό απομειολογικό σύστημα του σέξ. Τό σέξ στό «Θεώρημα» λειπουργει σάν διάλεκτος...

ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

Δέν κάνω διαχωρισμό άνάμεσα στήν πολιτική και στήν κινηματογράφο γιατί πιστεύω πώς τό κάθε τι είναι πολιτική. Αύτό θέβαια είναι ένας κοινός τόπος, πάντως έγω άρχισα νά τό σκέψηφτομαι στήν «Αντίσταση και συνεχίζων νά τό πιστεύω άκομά. Αύτό πού κριτικάρω είναι τό διτι ένα φίλμ πρέπει νά είναι σαφώς πολιτικό, γιατί φοδράμι πώς κάνοντας ένα φίλμ σαφώς πολιτικό ύπάρχει κίνδυνος νά πέσεις στήν προπαγάνδα ή σέ μια μορφή πατρικής νουθεσίας. «Έχω κάνει καθαρό πολιτικά φίλμ δημιώς τό: «Ούτελάτσι ούτελλινί», άλλα ή αύτή άκριδων τήν περίπτωση πρόκεται γιά ένα πολιτικό φίλμ πού κριτικάρει τήν πολιτική. Δέν είναι προπαγάνδα. Τό θέμα του είναι ή κρίση του Μαρξισμού στό τέλος του 50 στήν Ιταλία και άλλων.

Πρέπει νά καθορίσουμε τόν νεορεαλισμό και τό πλάνο - σεκάνς. «Έχω πει συχνά διτι θεοφόρος είναι ένας ψευδορεαλισμός. Γιατί άναλύοντας τον ιστορικά θέλεουμε διτι άπομένουν μέσα του ίχνη μάς προρεαλιστικής κουλτούρας τής προπολεμικής Ιταλίας. Γιατί στόν νεορεαλισμό ύπάρχουν υπολείμματα αισθηματισμού, παρακμής, έσωτερισμού, τής προηγούμενης πε-

ριόδου. Άλλα τό σοφαρότερο δρίο τού νεορεαλισμού είναι ο ναϊσουραλισμός. Μπορώ ν' αναφέρω με ουσιαστικά αυτο τό ωφαλό του νεορεαλισμού λεγοντας ότι: δέχται τη φυσική σαν φυσικό λόγικη. Τό χαρακτηριστικότερο μορφικό του σταχείχα είναι το πλανο - σεκάνς. Και αυτό γιατί ο φυσιολογικός τροπος να εξηγησει το «φυσιολογικό» της φωνης είναι το πλανο - σεκάνς. Δέν έκανα ποτέ πλανο - σεκάνς. Ιδίων στα πρώτα μου φίλμ, το «Ακατόνε» και τά άλλα, και κει χωρίς νά το σκεψιώ, χωρίς νά το προγραμματίσω. «Όταν θυμώ γιρού στο «Ούτελάτσι ούτελλιν» προσπάθησα ν' αναδρόμησης τήν ποιητική του νεορεαλισμού θελοντας να τον άποφύγω και νά τον κριπτάρω.

Επιανυλαμβάνω διτι ο νεορεαλισμός συμπίπτει με την μειαπολεμική περοόδο, και με τό θάνατο του Τολιάττι σαν σύμβολο τελειώνει και η νεορεαλιστική κουλτούρα. Ηροσθέτω, άπο κατηρησ ευχαριστηση γιά τή συιτηση, διτι μέσα άπο τη μυσιοιηση τού Ροσσλινί ο νεορεαλισμος πέρασε στή Γαλια και στήν Αγγλια και έαναρθε πάλι στην Ιταλία περνωντας μέσα άπο το φιλτρο τού Γκοντάρ.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΛΟΓΗ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

«Η εκλογή τών ήθωποιών ποτέ δέν έχει έπαγγελματικό χαρακτήρα. Μπορώ νά πάρω την Κάλλας όπως μπορώ νά πάρω κάποιον άπο σάς. Τό «έύαγγελίο» τό γύρισα χωρίς κανέναν έπαγγελματικό ήθωποιο. Τό ίδιο και γιά τόν ίάσωνα στή «Μήδεια» προτίμησα τόν Τζεντίλε που είναι άθλητής άπο τόν Ντελόν πού έκανε κάθε προσθέσεα γιά νά πάρει τόν ρόλο. Μού λέτε πως διάλεξε τήν Κάλλας γιά λόγους άσφαλειας. Άλλα μπορώ νά σάς άπαντησα πώς στό «Χοιροστάσιο» ύπαρχουν πολλοι έπαγγελματίες ήθωποιοι σάν τόν Τονιάτσο ή τόν Κλεμεντί που είναι πιο γνωστοι άπο τήν Κάλλας κι δημως τό φίλμ ήταν μιά πομπορική άποτυχια. Στήν πραγματικότητα διάλεξε τήν Κάλλας γιατί δέν μπορούσα νά θρώ άλλού ένα πρόσωπο σάν τό δικό της.

Διατέλεγμα πάντα έναν ήθωποιο γιά αύτό που είναι. Γιά τήν άλθιμήν του ύπόσταση, δχι γιά τήν ύποκριτική του ίκανότητα. Δέν μπορώ νά ζητήσω άπο έναν ήθωποιο νά είναι τόσο καλός, ώστε νά γίνει διαφορετικός άπο αύτό που πού είναι στήν πραγματικότητα, γιατί αύτό γιά μένα είναι άδυντα. Τή προτίμηση που τό πρόσωπο είναις κάποιος άπο τό λαό, παιρνω κάποιον άπο τό λαό. Γιά παράδειγμα τόν Νινέττα Νταβόλι γιά τό «Ούτελάτσι ούτελλινί». Κάποια στιγμή έκανα φίλμ μέ στούς, γιά παράδειγμα δό ρόλος τού Μιλανέζου θιομήσαν στό «Θεώρημα». Δέν μπορούσα σα φυσικά νά πάω νά ζητήσω κάποιον άπο τήν Πιρέλλι. Κι έτσι έπρεπε νά άπευθυνώ στούς έπαγγελματίες. Άλλα στόν κάποιος κυττάει τό φίλμ μου άπο αισθητική δημοψη θλέπει δτι οι ήθωποιοι πού κάνουν τούς θέστούς χρησιμοποιούνται με τόν ίδιο τρόπο μ' αύτούς πού κάνουν τούς λαϊκούς τύπους. Χρησιμοποιώ με τόν ίδιο τρόπο τήν Κάλλας γιά τήν Μήδεια ή τόν Φράνκο Ταΐττι γιά τό «Ακατόνε».

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΗΣ ΜΑΖΑΣ

‘Από τότε πού γεννήθηκε ή κουλτούρα τής μάζας, ή μάζα πρέπει νά καθορίζεται διαφορετικά άπο τό συνθισμένο «μεγάλο άριθμό άτομων». Ή λέξη «μάζα» έχει κατανήσει συνθήκη. Στά πρώτα μου φίλμ είχα τήν έντυπωση διτι έκανα φίλμ για τό λαό, προσπαθούσα ν’ άκολουθω τίς θεωρίες του Γκράμη, που μιλούσε για έργα με έθνικο - λαϊκό χαρακτήρα και πού ο παραλήπτης τους ήταν ο λαός. “Ενας λαός διαχωρισμένος καθαρά άπο τήν άστική τάξη. “Αν λοιπόν ύπήρχε άντικειμενικά αύτός ο λαός τήν έποχή του Γκράμσι, τότε ήταν αύτός ο παραλήπτης τών φίλμ μου. “Ομως τά χρόνια γύρω στό 60 έγινε μιά ριζική άλλαγή. Ή Ιταλία πέρασε με μιᾶς άπο ένα άγριοτικό και παλαιοβιημχανικό σ’ ένα βιομηχανικό στάδιο κι αύτός ο ιδανικός λαός του Γκράμσι άρχισε σιγά - σιγά νά μην ύπάρχει. Γιατί άντικειμενικά, ή κατανάλωση ένδος έργου είναι μιά μαζική κατανάλωση, με διους τούς άλλοτριωτικούς χαρακτήρες που συνεπάγεται. ‘Ενστικτώδικα λοιπόν άντεδρασσα σ’ αύτό, άρχισα νά κάνω φίλμ πιο δύσκολα. Άλλα, σκέφτομαι πώς αύτή ή άντιθεση δέν είναι παρά μόνο έξεωτερικά μιά πράξη «άριστοκρατική». Γιατί άπο τή στιγμή που άρ-

χίζω νά κάνω φίλμ τό λιγότερο δυνατότερο καταναλώσιμη ή πράξη αυτή είναι, παρ’ διό πού δέ φαινεται, άπόλυτα δημοκρατική, γιατί ή άληθινή άντιδημοκρατικότητα στηρίζεται άκριβώς στή μαζική κατανάλωση. ‘Απευθύνομαι σε ένα ειδος έλιτ, άλλ’ έχοντας τήν έλπιδα πώς δέν είναι μιά έλιτ προνομιακή, άλλά περισσότερο μιά έλιτ — άπόρροια άποκέντρωσης. Τοιμώ νά έλπιζω διτι τά φίλμ μου θά δημοιουργήσουν νέους παραλήπτες. Ξέρω πολὺ καλά διτι άυτό δίνει πολύ έπικινδυνο γιατί ύπάρχουν τρομερές κοινωνικές άνισότητες στήν κοινωνία που δουλεύει. Στήν Ιταλία 40% περίπου είναι οι αναλφάδητοι που ίχι μόνο τά φίλμ μου δέν μπορούν να καταλάβουν, άλλα ούτε και τά άπολύτερα πράγματα.

Δέν έχω πάντως άλλη δυνατότητα έκλογης γιατί διαφορετικά και τόν έσυτό μου θά καρδιέσα και θάκανα κάτι άνθηθικο: θά άπλοποιούσα, θά χυδαίοποιούσα και θάπαιρνα τελικά μιά πατρική στάση στή σχέση μου με τόν παραλήπτη.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: ‘Απ’ τήν παραπόνω συζήτηση, παραλείψαμε σκόπιμα τίς έρωτήσεις που ύπονοούνται άντικειμενικά, οι όποιες, άλλωστε, σηκώνουν κατά κύριο λόγο τό έννοιολογικό βάρος μιᾶς συνέντευξης.

11ον ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

21—27 Σεπτεμβρίου 1970

Προδεσμία ύποβολης Δηλώσεων Συμμετοχῆς
30. 7. 70

Προδεσμία καταδέσεως ταινιῶν
30. 8. 70

‘Ιδιαίτερον καλλιτεχνικὸν γεγονὸς διὰ τὴν προβολὴν τῆς
έλληνικῆς κινηματογραφίας

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ

Μιά εύγχρονη τραγωδία μὲ μυθικὲς διαετάσεις

ΤΟΥ ΟΥΛΡΙΧ ΓΚΡΕΓΚΟΡ

‘Η μεγάλη έντυπωση ποὺ ἀφήνει τὸ φίλμ «Τὸ Λειβάδι τοῦ Μπεζίν», σὰν συγχρονη τραγωδία μὲ τὶς μυθικές - ἀρχαικές διαστάσεις του, ἀν καὶ ενοὶ μιὰ ἀνακατασκευὴ, ἔξηγεται ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν ιδιομορφία σύτης τῆς ἀνακατασκευῆς καὶ κυριως γιατὶ μᾶς δίνεται μόνο ἐνα παγωμένῳ, φιλτραρισμένῳ ρεφλέξ ἀπὸ τὸ φίλμ τοῦ ‘Αἰζενστάτιον.

Κί’ δημιὰς αὐτὴ ἡ πορεία τῆς ἀφαίρεσης καὶ τῆς ἀκίνησιας τῶν εἰκόνων κάνουν τά πλάνα νά μιλουν καὶ νά ἐλευσερώνουν τὴν ἑωτερικὴν τους φύση. Μὲ τὸ νά μένει κάθε εἰκόνα ἀκίνητη στὴν ὅδον γιὰ μερικά ἥ καὶ περισσότερα δευτερόλεπτα, ἐδειπλώνεται ἡ γραφικὴ τῆς στρουκτούρα, τὸ συγκινησιακὸ τῆς περιεχόμενο, ἡ συμβολικὴ τῆς σημασίας, ὥπως καὶ καμάτη δῆλη παραστατικὴ φορμα. Τά ἐφέ τοῦ Μοντάζ γίνονται πιὸ ἐντονα μὲ τὴν ἀκίνησια τῶν εἰκόνων Πραγματικά τά πλάνα τῆς ταινίας είναι εὐφορικὲς καὶ ἀντυπωιακά δοῦ σὲ κανένα ἀλλο φίλμ τοῦ ‘Αἰζενστάτιον.

Τοῦ ‘Αἰζενστάτιον τοῦ ἀρέσουσον συνθέσεων, ποὺ ὅπ’ τὴ σύνθεση τῆς συμμετρικῆς διάτοξης (πρόσωπα, φωγούρες, ὄντικεμενα.) μὲ μιὰ διαγώνια κατασκευὴ τοῦ πλάνου δημιουργεῖ καὶ μὲ ἐνα πολὺ μεγάλο βάθος πεδίου, ἐξελίσσεται ἐνα ἰδιαίτερο εἰδὸς δραματικῆς ἔντασης. Κάθε κόμη φιλεται σὸν νά περιπλεκει μιὰ ἔκρηκη, μιὰ δύναμη, ποὺ ἐλευθερώνεται. Ἐπὶ πλέον οἱ εὐρύγωνοι ποραμφωτικοὶ φωκοὶ τοῦ Τιοσέ, μερικὲς φορὲς δίνουν στὰ πλάνα μιὰ ὀνειρικὴ ἔνταση, δημιουργεῖ π.χ. Τὸ πρόσωπο τῆς νεκρῆς μάρνας τοῦ Στέποκ, ξαπλωμένη γκρό σὲ πρώτο πλάνο, καὶ πιὼν στὸ βαθός οἱ μικρὲς φωγούρες τοῦ πατέρα καὶ τοῦ γιοῦ. Τὸ πρόσωπο τοῦ πατέρα γεμάτο ἀπειλῆ είναι μισοκρυμένο πιὼν ἀπὸ μιὰ Βίδο λαρνιρισμένη μὲ πετρίδα.

Τὰ πλάνα τῶν ἑωτερικῶν στὸ δεύτερο σύμπλεγμα τῶν σκηνῶν θυμίζουν τὸν Βισκόντι καὶ τὸν Γουέλλες, μὲ τὴ λεπτὴ τους περιπλοκή ἀπὸ γκρό καὶ γενικά, στὸ ίδιο πλάνο, δημιουργεῖ πομποίηση τοῦ βαθούς πεδίου.

Τὰ πιὸ δυνατά σε ἔνταση πλάνα είναι ὅπ’ τὴ σκηνὰς τοῦ θανάτου τοῦ Στέποκ. Ο πατέρας γονιατούσος κοντά στὸ νεκρὸ γιὸ του σηκώνει τὰ χέρια στὸν οὐράνο μὲ μιὰ χειρονομία ποὺ θυμίζει Πολαιά Διαθήκη. Ἐπανειλημένα ὁ ‘Αἰζενστάτιον φέρνει σὲ Ισχύ τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τῶν ὀνθρώπινων προσώπων πλανάροντάς τα ὅπ’ τὸ πλάνο, μὲ ἐνα στυλιζαρισμένη φωτισμό, σε γεμάτη ἔνταση σύγκρουση μὲ δῆλα πρόσωπα, ὄντικεμενα, μὲ ἀρχιτεκτονικὰ κτίρια ἥ μὲ τοπία. Συχνά ἐνεργοῦν οἱ εἰκόνες του σὸν μιὰ ἔξυπη νεκρῆ φύση. Στὸ ἐπεαδόδιο τῆς καταστροφῆς τῆς ἐκκλησίας συνδυάζει παιδικά καὶ χωριστικά πρόσωπα μὲ πολλὲς εἰκόνες καὶ χριστιανικά κοινῆματα. Τὸ πρόσωπο μιᾶς χωριστικούς είναι Εαφνικὸ περιτριγυρισμένο ὅπ’ τὸ φωτεινὸ στεφάνη μιᾶς ιερῆς εἰκόνας. Τὸ προφίλ ἐνὸς νεαροῦ ἐμφανίζεται στὸ οὖδετο πρόσωπο μιᾶς

διακοσμημένης μὲ πετράδια εἰκόνας τῆς Παναγίας, στὸ σημειο ποὺ ωρικόταν πρὶν τὸ ζωγραφισμένο προσωπίο τῆς Ιωάννας. Αργότερα στὸν ‘Ιοάν τὸν Ιρομέρο’, χροιωποεῖ εἰκόνες σὸν κοντραπούντο στὸ κυριως γεγονος. ‘Ετοι εξελίσσεται συγχρόνα μιὰ προσωπικὴ προσποτικὴ πάνω στὴ θρησκεία, μιὰ ἀπομυθολογικὴ θέση, ποὺ τὴ θρησκευτικὴ τεχνὴ ἀπὸ τὸ θυρό της ιερότητας ίην κατεβάζει καὶ τὴν τοποθετεῖ σὲ μιὰ καινουργία σχετικὴ μὲ τὸν ὄντρωπο. Διάφοροι παραλληλοὶ ἐμφανίζονται μεταξὺ τοῦ ἀνακατασκευασμένου φίλμ του ‘Αἰζενστάτιον καὶ ενὸς ἀλλού Φωτο - φίλμ τὸ ‘Η ριψη’ τοῦ Κρίς Μαρκέρ. ‘Ἐδὼ δημιουργεῖται μόνο διά μεσον ἐνὸς προματος. ‘Αναγνωρίζεται αὐτὸς μιὰ μακρήν, στέρεη, παγωμένη ἀνανακλαση. Μέσου του ἰδιαιτέρου αὐτοῦ φιλτραρισμάτος κόθε δημιουρφοφορίας, ποὺ ἀφίνει νά περάσουν μόνο σταθερές μοναδικὲς στιγμές κινήσεων ἐπιτυχούνται τὸ δράμα μιὰ συνειρική ποιότητα, ἡ οποια περιλαμβάνει ὅλες τις οφαίρεσ τῆς πορευματικότητας ὅπο τὸ φανταστικὸ μέχρι τὸ ὀντικεμενικὸ ρεαλιστικό. ‘Οπως ἀφίνει νά φανει ἡ ἀνακατασκευὴ του, τὸ ‘Λειβάδι τοῦ Μπεζίν’ θάταν οχι μόνο ἐνέαιρετο καλλιτεχνικὸ φίλμ, ἀλλα ἐνα φίλμ ποὺ θάπιρε μιὰ ἰδιαιτερη θέση στὸ δῶρο τοῦ ‘Αἰζενστάτιον. Είναι ἐνα συνδετικός κρικός τῆς αἰσθητικῆς τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ μετεπειταί ‘Αἰζενστάτιον. ‘Η ὀναπαράσταση ἀπὸ ὄντρωπινα πρόσωπα μὲ θρησκευτικὰ σύμβολα (ό νεαρός ποὺ φορει μιὰ κορώνα) μᾶς θυμίζει τὸν ‘Αἰζενστάτιον τοῦ ‘Διανοούμενου φίλμ’, του κινηματογράφου τῆς οκεψῆς» σε ἐργα δημιουργού τοῦ Οκτώβρης» καὶ ‘Γενική Γραμμή».

Στὸ ‘Λειβάδι τοῦ Μπεζίν’ συγκεντρώνονται πολλὲς εἰκόνες σε μιὰ ‘ιδέα’, χωρὶς νά ἀποδειθεῖσια καὶ εἰκόνα μιὰ γυμνὴ προέκταση τῆς οκεψῆς. ‘Ο ἰδιαιτερος τόνος στὴ σύνθεση κόθε πλανούν θυμίζει τὸ ‘Κε βίδο Μέσικο’ ἀλλὰ περισσότερο τὸν ‘Ιοάν τὸν Τρομερό’. Στὸ ‘Λειβάδι τοῦ Μπεζίν’, ουμπίπτουν οι διάφορες αἰσθητικές ίδεες τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ καινούργου τοῦ ‘Αἰζενστάτιον μιὰ ἀκτίνα ἐνὸς φακοῦ. Και χάνουν τὴν φαινομενικὴ τους ὄντιθετικότητα. Γι’ αὐτὸ τὸ φίλμ αὐτὸ είναι ἰδιαιτερο ομηραντικὸ γιὰ τὴν κατανόηση δλου τοῦ ἀιζενσταϊνικοῦ ἐργοῦ. Εἶχε αὐτὸν σὸν νά ἔνωσε τὴν διολογικὴ γνώση καὶ τὸ εἰκονικὸ διώμα, σε μιὰ καινούργια σύνθεση ἔτσι δημιουργησε τὴ διετύπωση τὸ 1930: ‘Η καινούργια μου αὐλόηψη τοῦ κινηματογράφου δασιζεται στὴν ίδεα πώς τὸ διανοητικό καὶ τὸ συγκινησιακό στοιχειο ποὺ τάποιρναν Εεχωριστό τόνα ὅπ’ τολλο δηλοδη δηνέδρητο — Τέχνη σε ὄντιθεση μὲ τὴν ἐπιστήμη —, θάθελα νά τὰ μαζίνω μέσω τῆς διαλεχτικῆς καὶ νά τὰ ἔνωσα σε μιὰ σύνθεση ποὺ μόνο δικηματογράφος μπορει νά τὴν πραγματώσει».

Μετάφραση

K. K.

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΕΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΟΣ

Τοῦ Κώστα Κουτσομύτη

Μέ τὴν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας «Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ» τοῦ νέου σκηνοθέτη Ταρκόβσκι ('Η παιδική ἡλικία τοῦ 'Ιβάν) ἀπόκτα ἄμεση ἐπικαιρότητα ἡ περιπέτεια τῆς χαρμῆντος καὶ Σεχασμένης ταινίας τοῦ 'Αἰζενστάϊν «Τὸ λειβάδι τοῦ Μπεζίν». 'Η ἀναδημούργια αὐτοῦ τοῦ ἀτέλειωτου καὶ χαμένου ἔργου ἔγινε ἀπὸ τὸν νεαρὸν Νάουμ Κλέμαν — ἔρευντῇ τῶν ἔργων τοῦ 'Αἰζενστάϊν — μᾶς μὲ τὸν Σεργκέϊ Γιούτκεβιτς. Δημιουργοῖσαν αὐτὴ τὴν ταινία μὲ «καρρέ» ἀπὸ χίλιο τουλάχιστον πλάνα μιᾶς κόπιας ἐργασίας. Γιὰ καμιὰ ταινία τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς ιστορίας δὲν ἔχουν εἰπωθεῖ τόσα πολλά καὶ μὲ τόσες διαφορετικές ἐκδοχές. Στὴν δημιουργικὴ πορεία τοῦ 'Αἰζενστάϊν, αὐτὸν τὸ φίλμ — γυρισμένο μεταξὺ 1935 — 37 σε δύο θεριστὸν — παιζεῖ ἔνα μεγάλο ρόλο στὴ διαρκὴ πόλη τῆς τέχνης ἐνόντια στὴν λογοκρισία καὶ γραφειοκρατία. Μὲ δισταγή τοῦ τότε γενικοῦ διευθυντῆ τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφίας Μπόρις Σιουμγιάτσκι, ἀπαγορεύτηκε ἡ συνέχεια τοῦ γυρισμάτος τοῦ φίλμ. Αὐτή τῷ ἐποχῇ μποροῦμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε σὰν τὴν μεγαλύτερη ἥπτα τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου δὶς τὶς δυνάμεις τοῦ γραφειοκρατίας καὶ τοῦ ἀντικαλλιτεχνικοῦ δογματισμοῦ. 'Ηταν ἡ δεύτερη φορά ποὺ χτυπιόταν ἀπανωτὰ ὁ 'Αἰζενστάϊν μετά τὸ «Κέ βίθα Μέξικο».

Ἐτσι ἡ ἀπαγόρευση τῆς ταινίας «Τὸ λειβάδι τοῦ Μπεζίν» ἀποτελεῖ γιὰ τὴν ιστορία τοῦ Σοβιετικοῦ φίλμ, ἀλλὰ καὶ τοῦ παγκόσμιου, μιὰ ἀπὸ τὶς πιο σκοτεινές πλευρές τῆς σταλινικῆς δικτατορίας. Στρατευμένοι σκηνοθέτες, ἐπρεπε νὰ δουλεύουν ἐκείνο τὸν καιρὸν κάτω ἀπὸ ἔνα «οφιχτὸ κορόε» δισταγών, ὁδηγιῶν, ταμποῦ, καὶ μέτρων ἐλέγχου. 'Ακόμα καὶ ἡ ομηρινὴ ἀναδημούργια αὐτοῦ τοῦ φίλμ εἶχε τὶς δυσκολίες της, μιὰ καὶ ἐπρεπε νὰ τελειώσει πρὶν δύο χρόνια. 'Ἐτσι παρ' ὅλη τὴν ἐκπληξην πού δημιούργησε, παιχτήκε μόνο

σὲ στενούς κύκλους, σὰ νὰ ντρεπόντουσαν ἀκόμα γι' αὐτὴ τὴν ταινία τοῦ μεγάλου 'Αἰζενστάϊν. Κι' ὅμως, ἀν σκεφτεῖ κανένας τὴ μοιρά τῶν 'Ισαάκ Μπόμπελ καὶ Μέγιερχολντ γύρω στὰ τριάντα, η κομματικὴ μηχανὴ φέρθηκε σχετικὰ μαλακά στὸν 'Αἰζενστάϊν.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Μετὰ τὴν παραμονή του στὴν Ἀμερικὴ γιὰ τὴν ταινία «Κέ βίθα Μέξικο» ὁ 'Αἰζενστάϊν ἐπέτρεψε στὴ Ρωσία. Τὸ φίλμ ποὺ εἶχε ὀγκίσει καὶ σχεδὸν τελειώσει δὲν μπόρεσε νὰ τὸ μοντάρει ὁ ίδιος. 'Ο χρηματοδότης του 'Ἄπον Σίνκλαιρια σταμάτησε νὰ τοῦ στέλνει χρήματα, μὲ τὴ δικαιολογία πώς εἶχε περάσει τὸ κοστολόγιο κι εἶχε γυρισεῖ ἀτέλειωτα μέτρα φίλμ. Στὴ Σοβιετικὴ «Ἐνωση μετὰ τὴν ὄνοχώρηση τοῦ 'Αἰζενστάϊν στὸ ἔωτερικό στὰ 1929 ἡ κατάσταση εἶχε σχετικά ἀλλάξει. Μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ πενταετοῦ προγράμματος στὰ 1928 ἀνατέθηκαν στὸ σοβιετικὸ φίλμ καθαροὶ προπαγανδιστικοὶ στόχοι, σὲ σχέση μὲ τὴν βιομηχανικὴ ἀνοικοδόμηση καὶ τὴν σοσιαλιστικοποίηση τῆς γεωργίας. 'Ηδη ἡ «Γενικὴ γραμμή» ἤταν τὸ πρώτο ρεφλέξ αὐτῆς τῆς προπαγανδιστικῆς τέχνης. Παράλληλα μὲ τὴν γενικὴ βιομηχανοποιηση τὴς Σοβιετικῆς «Ἐνωσης, ἐπρεπε νὰ διομηχανοποιηθεῖ καὶ τὸ σοβιετικὸ φίλμ. 'Ἐτοι μετά τὸ 1930 οἱ δογματιστές καὶ ἔχθροι τῆς τέχνης πήραν μεγάλη δύναμη μιὰ καὶ ἥταν οἱ ὑποστριχτες τοῦ Σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. 'Ο 'Αἰζενστάϊν τούς καθόνταν στὸ στομάχι. Τὴν ὄρχη γιὰ μὰ καμπάνια ἐναντίον του ἔκανε ὁ κριτικὸς 'Ανισιμόφ μὲ τὸ δρόμο του «Τὸ φίλμ τοῦ 'Αἰζενστάϊν», ποὺ δημοσιεύτηκε στὰ 1931 στὴ «Διεθνὴ λογοτεχνία» τῆς Μόσχας. 'Ο 'Ανισιμόφ κατηγοροῦσε τὴν ὄρχη τοῦ 'Αἰζενστάϊν, νὰ κάνει τὴ μάζα πρωταγωνιστὴ στὶς ταινίες του, σὰν ση-

μάδι «τής άστικής περιοριστικότητας». Η σοβιετική έγκυλοπαίδεια του 1932 άνακαλύπτει, πώς ό «Αίζεντσταΐν με τό «Οκτώβρη» και «Γενική γραμμή» δίνει δύο πολύ φρομαλιστικά πειράματα και γι αύτό μόνο σάν «άντιπρόσωπος τής μικροαστικής ιντελιγκέντιας» μπορούσε νά χαρακτηρισθεί. Πολλοί δέ κριτικοί θεωρούσαν σάν «ξεπερασμένη τήν «κινηματογραφική ποίηση τού Αίζεντσταΐν.

Αύτή ή δογματική και στενοκέφαλη άντιμετώπιση τής κινηματογραφίας στή Σοβιετική Ένωση, διλοκληρώνονταν στο πρόσωπο τού γενικού Διευθυντή τού σοβιετικού φίλμ Μπόρις Σιουμγιάτσκου. «Οταν ό Αίζεντσταΐν γύρισε πιών, ο Σιουμγιάτσκου τού πρότεινε νά γυρίσει ενα μιούζικαλ. Έκείνος όργηθηκε νά τό άναλαβει και τό έδωσε νά τό κάνει ο βοηθός του Άλεξαντρώφ με τόν τίτλο «Τά εύθυμα παιδιά 1934». Από τήν Μαΐρ Σήτην μαθαίνουμε πών ό «Αίζεντσταΐν έγραψε ένα σενάριο όνομασδόμενο «ΜΜΜ» που ήταν μιά έκκεντρική κωμωδία έναντιν τού ρωσικού στενοκέφαλου και σχολαστικού άστιμου. Ο Σιουμγιάτσκου όμως τό άπεριψε σάν «άκατλληλο». Ένα άλλο φίλμ που ήθελε νά γυρίσει με θέμα τό Μόσχα, είχε την ίδια τήν τύχη. Αύτη τήν έποχή ό «Αίζεντσταΐν ήταν και καθηγήτης στήν κινηματογραφική Άκαδημια τής Μόσχας, συγχρόνως δέ έγραψε και πλήθος θεωρητικά δοκίμια. Στά 1935 με άφορμή τό γιόρτασμα δεκαπέντε χρόνων από τήν δημιουργία τού σοβιετικού φίλμ έγινε ένα «δημιουργικό συνέδριο» όπου δέβαια πρόσδρος ήταν ό «Αίζεντσταΐν, στήν πραγματικότητα δώμας μεταθλήμηκε σε δικαστήριο έναντιν του. Γιά μά άκομη φορά έγινε κριτική τού «διανοούμενότικου» φίλμ σάν ένο ηρό πρός τήν πραγματικότητα και άκαρο. Οι Ντοζένκο, Γιούτκεβίτς, και Βασίλιεφ έπειτέθηκαν κατά τού Αίζεντσταΐν. Ο Ντοζένκο είπε: «Άν δέν μπορείτε μέσα σ' ένα χρόνο νά τελειώσετε ένα φίλμ τότε μήν τό κάνετε καθόλου». Έν τῷ μεταξύ σέ μιά γιορτή άπονομής δρασειών στό θέατρο Μπολσόι, πήρε τό δρασεία Λένιν ό Σιουμγιάτσκου, ένων ό «Αίζεντσταΐν και ό Λιού Κουλέωφ όρκεστρον σε δράσειο παρηγοριῶς τέταρτης κατηγορίας. Αύτή ήταν ή άτμοσφαιρα που έπικρατούσε γύρω του Εεκινώντας τό γύρισμα τού φίλμ «Τό λειβάδι του Μπεζίν». Ήταν κι διάς στριμωγμένος όπ' δλες τίς μεριές.

Η ΔΟΥΛΕΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΦΙΛΜ

Η ίδια και τό σενάριο τού φίλμ ήταν ό «Άλεξαντρ Ρεσιέβσκου που είχε κι διάς γράψει γιά τόν Πουντόβκιν τό σενάριο τής ταινίας «Μία όπλη περίπτωση» (1930 - 32) δώπια και γιά τόν Νικολάι Σιουγκελάγια. (Οι 26 Καμπάροι - 1933). Είχε έπισης γράψει και μιά θεωρία τού «δραματικού σενάριου» που άντικαθιστούσε τήν παρουσία τής πραγματικότητας, με τή σχέση τού ήρωα πρός τήν πραγματικότητα. Αύτή ή θεωρία καταδικάστηκε σάν μή «ρεαλιστική» και «φορμαλιστική», πράγμα που δέν ήταν καθόλου καλό σημείο γιά τήν συνεργασία του με τόν «φορμαλιστή» Αίζεντσταΐν.

Τόν τίτλο «Τό λειβάδι του Μπεζίν» τόν πήρε ό Ρεσιέβσκου όπό τή νουσέλλα τού Τουργκιένιεφ «Σημειώσεις ένδιας κυνηγού» στήν δόπια ό όφηγή της συναντά μιά δύοδα παιδιών, που τή νύχτα

κάθονται γύρω όπ' τή φωτιά, φυλάνε τά άλογα, και διηγούνται ιστορίες με φαντάσματα. Μόλις ό Ρεσιέβσκου πήρε την έντολη όπό την «δύοδα νεότητας» νά φτιάξει ένα σενάριο γύρω όπ' τή δουλειά τών νεαρών σκαπανώντων στή γεωργία. Θυμήθηκε άμεσως τή νουσέλλα τού Τουργκιένιεφ. «Έτοι τήν μετέφερε στό παρόν και τήν συνεδύσας με τήν αιύνετηκή ιστορία ένδιας γεωργού που σκότωσε τό γιο του έπειδη έκεινος προδώσας τό σχέδιό του νά σαμποτάρει τή σοδιά. (Ο γιώς Ποδλίκ Μπορόσσοβ μετά τόν θάνατό του έγινε φημιωμένος σ' όλη τήν Σοβιετική Ένωση).

Ο «Αίζεντσταΐν με δύοσ τό σενάριο τού Ρεσιέβσκου έγραψε τό δικό του σενάριο τό όποιο έκτός του φινάλε καριά άλλη σχέση δέν είχε με τήν νουσέλλα τού Τουργκιένιεφ. «Άν και ό «Αίζεντσταΐν στην νέα στροφή που πήρε τό σοβιετικό φίλμ, ύπακουόμενο σύνοπτο στό νά χρησιμοποιήσει ήδη ποιούς του θεάτρους κι όχι δύπω στά βουβά φίλμ άνθρωπους τού δρόμου, δέν έχασε καθόλου τις θεωρίες του και τοποθέτησε τη νέα του ταινία πειραματικά σέ συνέχεια, δύπω τό «Οκτώβρη» «Γενική Γραμμή» και τό «Κέ βιθο Μέντικο».

Ένδιαφέρων γιά τόν Αίζεντσταΐν ήταν, στά πολιτικά συμβάντα τής ταινίας του νά έσκεπνόστις άποχησίες παλιών όρχαικών συγκρούσεων και τήν μεταφορική άντανάλοση μεγάλων κοινωνικών προτόσ. «Ήθελε δέ νά χρησιμοποιήσει τό ποιητικό εικονοστατιζάρισμα και μιά τολμηρή άφρημένη τεχνική ήχου. Σχεδιάζε τήν όργη του λαού γιά μιά όργανωμην άποσειρα τών Κουλάκων, νά τά παρουσιάσει στήν άρχη μέσω ένδιας κονσέρτου σφυριγμάτων και μετά μέσω ένδιας άνεμοστρόβιλου όπο κορναρίσματα πλοιών και σειρήνων έργοστασίων. Συμπλέγματα ήχου και φωτογραφίας όφειλαν νά συμπεριφέρονται μεταξύ τους σάν φωνές μιάς τετραφωνικής φούγκας. Ο Άμερικανός ιστορικός τού κινηματογράφου Τζαί Λέιντον θεωρεί τόν Αίζεντσταΐν πάς πληροφορεί γιά τήν μεγάλη άγνητη τού Αίζεντσταΐν πρός τους εύρυγνώνιους φακούς που τού είχε προτείνει ό όπερατέρ του Τισσέ. Τούς χρησιμοποιήσε δέ πολι στή σκηνή τού φινάλε όπου συγκρούονται ό πατέρας με τό γιο και στήν δολοφονία τού γιού Στέπον. Ο «Αίζεντσταΐν, γιά νά πραγματοποιήσει τά καλλιτεχνικά του όρθρα δέν ύποχαρούσε μπροστά σέ τίποτε. «Όταν ένας δρόμος κοντά στό Χάρκοβο δεν τού φάνταξε όρκετό έκφραστος δίετας νά όπομακρύνουν τούς τηλεγραφικούς στύλους σε άποδοση δύο χιλιομέτρων, πράγμα που ένινε. Τό γύρισμα δράχιος τό 1935. Έκτος όπ' τό Χάρκοβο γύρισα σκηνής στήν Θάλασσα «Ασάδσιεν όπως και κοντά στήν Μόσχα. Γιά τά έσωτερικά έστησε στά στούντιο τής Μόσχα-φίλμ μά καλύβα μέ παραμορφωμένες προσπτικές γωνίες. Τόν Οκτώβρη έπρεπε έσφινκά νά σταματήσητε τό γύρισμα. Ο Αίζεντσταΐν είχε άρρωστης όπο εύλογια. Τόν Δεκέμβρη έσανόρχισε τή δουλειά. Κι διάν πά είχαν γυριστεί τά δύο τρίτα τού φίλμ, ό Σιουμγιάτσκου διέτασε τά σταρμάτημα τής ταινίας. «Όλος ό καλλιτεχνικός κόμος έσφινκάστηκε μ' αύτή τήν άποφαση. Ο Σιουμγιάτσκου ζήτουσε ένα καινούργιο σενάριο. «Ηδη είχαν άλλαξει μερικές κύριες γραμμές τής έσωτερικής πολιτικής. Έτσι π.χ. ή άντιθρησκευτική καμπάνια στά χωριά σταρμάτησε. Άκριβώς δύμας στό φίλμ



«Τὸ λειβάδι τοῦ Μπεζίν» : Ὁνειρικὴ ποιότητα ποὺ περιλαμβάνει ὅλες τὶς σφαιρες τῆς πραγατικότητας

τοῦ Ἀΐζενστάιν ἡ μεταμόρφωση τῆς ἑκκλησίας σὲ ἔργοτκή λέσχῃ θᾶπαιζε ἔνα κεντρικὸ ρόλο. Οἱ δῆν γυρισμένες σκηνές στὴν ἑκκλησίᾳ τοῦ ἐδῶαν τὴν δυνατότητα νὰ δημιουργήσει μεταφορικὲς ὀπτικές συνθέσεις στὶς οποίες προσέθετε ἐσωτερικὰ τῆς ἑκκλησίας, πλάνα με εἰκόνες καθώς καὶ πλάνα τῶν χωρικῶν. Διὰ μέσου τῶν εικονοσυνθέσεων ἔμφαχεν ὁ Ἀΐζενστάιν νὰ ἐκφράσει τὴν αὐγκρουσθήσαντα μεταξύ τοῦ μωσαϊκοῦ καὶ τοῦ ὄρθρολογισμοῦ, τοῦ ὑπόκωφου παραδοσιακοῦ τρόπου καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ εἰκονοκλαστικού. "Ἄν καὶ ὡς σκηνὴ τῆς καταστροφῆς τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς ἑκκλησίας, μπροστά στὰ πραγματικά γεγονότα στὴ Σοδειτική Ἐνωση, κατὰ κανένα τρόπο δὲ φαινεται ύπερβολική, δὲν ἔρεσε καθόλου στὸν Σιουμγιάτσκου.

Ισχυρίστηκε δτὶ ἡ σοσιαλιστικὴ ρεαλιστικὴ προυσίαση τῆς πάλης τῶν τάξεων στὸ χωριό κατὰ τὴν περιόδο τῆς κολλεκτιβοποίησης παραμεριστῆκε στὸ φίλμ. Παρουσιάστηκε σὰν ἔνας τιτάνιος ἄνδρας ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ τὸ κακό, εἰδομένο μέσο ὁπ' τὴν ἀτομικὴ σύγκρουσθα ἐνὸς πατέρας ἐπαιζε τὸ ρόλο τοῦ Ἀβράμ ποὺ προσφέρει ἔδω τὸ γιό του σάν θυσία. Κι δώμας ὁ Σιουμγιάτσκου δὲν είχε λάθος ἐπειγώντας ἔται τὴν ταινία. Πραγματικά δηλαδὴ πόσας ὀποδεικνύουν τὰ διασωθέντα ὀπο-

σπάσματα τοῦ φίλμ, ἡ σκηνὴ τοῦ φινάλε φέρνει σε ἀναλογία τὸ δράμα τοῦ Ἀθραόμ καὶ τοῦ Ἰσαάκ. Ὁ Στέποκ ὁ γιός, σὲ μερικὰ πλάνα μοιάζει μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐσταυρωμένον. Αὐτὰ ποὺ στὸ σημερινὸ θεατὴ θὰ φαινονταν σάν τὰ πιό ωραία κομμάτια τοῦ φίλμ, οἱ κινηματογραφικοὶ λειτουργοὶ τοῦ 1930 τὰ ἀποκαλούσαν «φορμαλιστικὴ παρέκκλιση».

Ο Σιουμγιάτσκου διέταξε νὰ ξαναγραφεῖ τὸ φίλμ μὲ ἄλλουν πρωταγωνιστή. Προσελήφθη τότε ὁ φίλος τοῦ Ἀΐζενστάιν Ἰσαάκ Μπάμπελ, νά ἔργαστε μαζὶ του στὸ νέο γράψιμο τοῦ σεναρίου. Τὸ καινούργιο σενάριο ἔθλεπε πιὸ βαθιά καὶ πιὸ πλατιά τὴ Ζωὴ στὴν ὑπαιθρο κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς κολλεκτιβοποίησης μὲ περισσότερο δλοκληρωμένους χαρακτῆρες. Ὁ Ἀΐζενστάιν θρήκε ἐναντὶ ὅλο ἡθοποίο γιὰ τὸ ρόλο τοῦ πατέρα ποὺ δὲν είχε πιὸ τὴν μαθικὴ φιγούρα τοῦ προκατόχου του. Στὰ τέλη τοῦ 1936, ἡ δεύτερη ἐκδοση τῆς ταινίας ἦταν σχεδόν γυρισμένη. "Εγινε μὰ προβολὴ τῆς κόπιας ἐργασίας σὲ πολὺ στενό κύκλῳ καὶ ὁ Λίον Φουχτβάνγκερ γράφει στὸ ταξιδιωτικό του βιβλίο «Μόσχα 1937»:

«Βλέποντας ἐπὶ πέντε ὥρες τὴν νέα ταινία τοῦ Ἀΐζενστάιν νιώθει κανένας πώς θὰ είναι μιὰ μεγάλη, ἀληθινὰ ποιητικὴ ταινία, ἐνα δριατούργυμα, γεμάτο ἐσωτερικὸ νόμιμο σοβιετικὸ πατριωτι-

συμό. Όμως έμελλε για μιά άκομη φορά νά σταματήσει τό φίλμ και μάλιστα τώρα τελειωτικά.

Μέ διαταγή τής διοικησης τού σοβιετικοῦ γραφείου κινηματογραφίας σταμάτησε τό γύρισμα καὶ τῆς δεύτερης βεραΐσον. Σχεδόν ἀμέως δημοσιεύτηκε ἔνα δρόμο τοῦ Σιουμγιάτου στήν Πράθδα. «Έγραψε πώς «ἀντί νά μάθει ὅπ' τή Ζωή» ὁ Αἰζενστάτιν ἐμπιστεύτηκε πολὺ «τήν σχολαστική του Σοφία» καὶ χρησιμοποίησε τό φίλμ μόνο σάν πρόφαση γιά «φορμαλιστικές ὄσκησίες».

«Υποκειμενισμός», «έρευνα για μιά βιθιλκή καὶ μυθιλογική τυπολογία», «Πτώχευση τοῦ ιδεολογικοῦ περιεχομένου». Αὐτές καὶ δλλές κατηγορίες — κλισσέ χρησιμοποίησε ὁ Σιουμγιάτου ἐναντίον του. Ἀμέως συστήθηκε μιὰ συνέλευση τριῶν ἡμερῶν, δημοσιεύσεο δὲ τοῖς μιὰ ἐπίσημη ἀύτοκριτική μὲ τὸν τίτλο «Τά λάθη τοῦ φίλμ «Τό λειβόδι τοῦ Μπεζίν». Αὐτή ἡ ἀύτοκριτική ἀνήκει στίς πιὸ θιβερές μαρτυρίες αύτοταπείνωσης ποὺ ἔνας καλλιτέχνης ἔξανγκάστον νά κάνει. 'Ο Αἰζενστάτιν κατηγόρησε τὸν ἐαυτό του γιά «έσφαλμένη θέση», «διαστρεύλωση τῆς πραγματικότητας» καὶ «κλέψιμο τῆς πολιτικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς οὐσίας τῆς ταινίας». Θά προσθούσε δὲ νά μὴ Εανακάνει τό τιο λαθός. Πολλές δημως ἔνδειξεις μᾶς πληροφοροῦν πώς δέν πιστεύει λέξη ὅπ' δησ σηγραψε. «Αν καὶ ὁ Σιουμγιάτου τὸν 'Ιανουάριο τοῦ 1938 ὀντικαστόθηκε (δὲ Τζάι Λέντιν γράφει πώς ἔκεινες τίς ἥμερος οἱ σοβιετικοὶ σκηνοθέτες γλέντησαν μὲ πολὺ κέφι καὶ ἀγαλλισσα) ἡ ἐπέμβασή του δημως, αφράγισ τὸν τύχη τοῦ φίλμ. Τό νεγκατιφ καὶ ἡ κόπια ἐργασίας τοποθετήθηκαν σ' ἔνα καταφύγιο τῶν στούντιο Μοσ - Φίλμ. Μέχρι στιγμῆς ἐπίσημα ἐπικρίθηκε ἡ γνώμη πώς τό ύλικό καταστράφηκε ὅπο τούς βομβαρδισμούς τῆς Μόσχας τό 1942. Στήν πραγματικότητα δημως φαίνεται πώς τό πράγματα συνέβησαν κατά διαφορετικό τρόπο. 'Από ἐμπιστος πληροφορίες μαθίνουμε πώς τό νεγκατιφ καταστράφηκε ὅπο πλημμύρα ποὺ εισέβαλε στό καταφύγιο. 'Η κόπιο ἐργασίας δημως λένε πώς στάλθηκε δὲ ὅπο τὸν Σιουμγιάτου σέ δλλο μέρος, δλλά δέν δρέθησε ποτὲ πιά. 'Εται ἔνα ὀκδύμ φίλμ τοῦ Αἰζενστάτιν μετά τό «Κέ βίδα Μέξικο» δημοσιεύσει μὲ πολλά χρόνια ἐργασίας τό ἀποτέλεσμα τῶν θεωρητικῶν καὶ αἰσθητικῶν του στοχασμῶν, είχε καταστραφεῖ. Είναι δειο ὀπορίας πώς ὁ Αἰζενστάτιν μετά τόσα χτυπήματα καὶ ὀπογηστεύσεις εύρισκε τό δύναμη νά δημιουργήσει ἔνα καινούργιο φίλμ.

Μέ τό ἐπόμενο (=Αλέξανδρος Νέφσκι=) στά 1938 κατόρθως νά ἐλευθερωθεῖ ὅπο τά ἐλαττώματα τοῦ «φορμαλισμοῦ» καὶ τοῦ «ύποκειμενισμοῦ» καὶ νά κερδίσει τό προγούμενο του γόπτρο. 'Αλλά καὶ σ' αὐτό κράτησε τό πιστεύων του μὲ τό μυθικο - συμβολικό στυλιζάρισμα τῆς πραγματικότητας, πρόδημα ποὺ είχε κάνει καὶ στό «Κέ βίδα Μέξικο».

«Η νέα δημως γενιά τίποτα δέν πιστεύει ὅπ' δλα αὐτά καὶ δὲ Ναούμ Κλέμαν μιὰ μέρα μετά τό Βάνταντο τοῦ δισχειριστή τοῦ ὄρχειου Αἰζενστάτιν. Πέρα τοῦ Ατάσεβα, ψάχνοντας στό ὄρχειο ὀντακάλυψε

ένα μικρό κουτάκι μὲ πάνω ἀπό χίλια κομμάτια (δείγματα).

Α' άρχειο τῆς πλάνο τοῦ κόπιας ἐργασίας ὁ Αἰζενστάτιν ἔκοβε τρία «καρρέ» καὶ τό συνέλεγε γιά τό ὄρχειο του. «Εται αὐτά τά κομμάτια τῆς θετικῆς κόπιας ποὺ δρήκε ὁ Ναούμ Κλέμαν Επερνούσαν τό χίλια. Αὔτο τό πάθος τοῦ Αἰζενστάτιν γιά «ντουκούμεντάρισμα», αὐτό του τό χόμπι, έσωσε τήν ταινία ἡ καλύτερα έδωσε τή δυνατότητα στούς ὀπογόνους του νά τήν ἀνακατασκευάσουν. «Εται ὁ Αἰζενστάτιν πήρε τρόπον τίνα μιὰ ἐκδίκηση κατά τῆς δογματικῆς λογοκριαίας.

Ο Ναούμ Κλέμαν μαζί μὲ τὸν Σεργκέι Γιούτκεβίτς Εανακίνηματογράφορος κάθε «καρρέ» καὶ είχαν σὲ μῆκος δλα σχεδόν τά πλάνα τῆς ταινίας ἀκίνητα φυσικά. Τά ἀκίνητα αὐτά πλάνα τά ἔβαλαν στή σερά ὅπως είχε προσχεδιάσει στό Βιβλίο - Μοντάζ δὲ τοῖς δὲ Αἰζενστάτιν. Γιά Ιστορικούς καὶ ἐπιστημονικούς σκοπούς θά είναι μιὰ ταινία μιᾶς ὥρας. Γιά τούς κινηματογράφους δημως μιὰ ταινία 35 λεπτῶν, αὐτή ποὺ μέχρι στιγμῆς παίχτηκε σὲ κριτικούς καὶ στενούς κινηματογραφικούς κύκλους. Γιά τούς διαλόγους υπήρχαν ἐνδιάμεσοι τίτλοι ὅπως ἐπίσης καὶ γιά τή σύνδεση ἀπό τή μιὰ κατάσταση στήν δλλη καὶ ἀπό τό ἔνα σύμπλεγμα στό δλλο. Συνθέτης τῆς ταινίας ἦταν δὲ Γκαρίλ Πόποβι, δλλά δέν μπόρεσε νά θρει τήν παρτιόύρα ποὺ είχε γράψει γιά τήν ταινία μετά ἀπό πολλές συζητήσεις μὲ τὸν Αἰζενστάτιν. Οι δημιουργοί δημως τοῦ νέου φίλμ πήραν δάφορα ἀποσπάσματα ἀπό συμφωνίες τοῦ Προκόφιεφ.

Στήν ὄρχη τῆς τριακοντάλεπτης ταινίας μιλᾶ δὲ κινηματογραφικός Ιστορικός Ροντίλσοβ Γιουρέντσι. Χαρακτηρίζει τό στόρο τοῦ φίλμ «δραματικό» καὶ περιγράφει τά διάφορα διαστήματα ποὺ ἔγινε ἡ δουκεία τοῦ Αἰζενστάτιν στό φίλμ, χωρίς τόν αναφέρει ούτε μιὰ φορά τό δνομα τοῦ Σιουμγιάτου. Τό Φώτο - Φίλμ είναι γυρισμένο σὲ σεκάνδρας ὡς ἔέης:

— 'Ο θάνατος τῆς μάνας τοῦ γιοῦ Στέποκ - 'Ο Πατέρας τήν κτυπούσε, γιατί αὐτή μὲ καταλάβαινε.

— Οι συγκρούσεις μεταξύ πατέρα - γιοῦ, ποὺ τόν κατηγορεῖ γιά προδοσία. 'Αναφέροντας σημεία τῆς Βιβλίου τόν ἀπειλεῖ μὲ θάνατο.

— 'Η πυρκαϊά ἐνδὲ σιτοβολώνα.

— 'Η καταδιωκεῖ καὶ φυλάκιση τῶν ἐμπρηστῶν ποὺ είλαν καταστράψει σὲ μιὰ ἔκκλησια.

— 'Η μετατροπή τῆς ἔκκλησιας σὲ ἐργαστική λέσχη.

— 'Η νυχτερινή δάρδια τῶν παιδιών, στή φωτιά, πεοιτριγυρισμένα ὅπ' τ' δλογα.

— 'Ο θάνατος τοῦ Στέποκ, ή κηδεία του.

Τό φίλμ δρχίζει μὲ ειδυλλιακά πλάνα μιᾶς τοποθεσίας σ' ἔνα πόρκο καὶ τελεώνει μὲ πλάνα ἐνδὲ χωραφιοῦ ὅπο καλαμπόκι. 'Ολα τό πλάνα είναι ὅπο τήν πρώτη βεραΐσον ἐκτός τῆς σκηνῆς τοῦ αιτοπολώνα. 'Ο κοιτικός τοῦ κινηματογράφου ΟΥΛΡΙΧ ΓΚΡΕΓΚΟΡ γράφει γιά τό φίλμ:

«Βλέποντας κανένας αὐτό τό Φώτο - Φίλμ νιώθει τήν ὀνδύκη νά πει πώς αὐτή θάτον ἡ μεγαλύτερη ταινία τοῦ Αἰζενστάτιν. 'Ο Ρουμπλιώφ στήν ταινία τοῦ Ταρκόβσκι λέει: «Χωρίς ἐλευθερία δέν υπάρχει δημιουργία».

ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΠΡΟΚΛΗΣΗΣ

ΤΟΥ ΣΑΛΒΑΤΟΡΕ ΣΑΜΠΕΡΙ

Αύτά τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει της μόδας μορφές ένδος νέου μοραλισμού πού γεν νήθηκαν από άλλην άνάγκη άλλα οι όποιες μετασχηματίζονται σε άφορημένα κατασκευάσματα πού ριψοκινδυνεύουν την άποτελεσματικότητά τους με τὸ νὰ ύποκρύπτουν μᾶλλον υπαρξιακά προβλήματα παρά νὰ προβάλλουν τὴ συνεπή γραμμή μιᾶς πολιτικῆς δράσης. Θεωρώ δτο είναι έφικτη, γιά δησιον θέλει σήμερα νὰ κάνει κινηματογράφο μέσα στίς δομές τοῦ σύγχρονου πολιτικού, οίκονομικού και παιδευτικού συστήματος, ἡ χρησιμοποίηση αὐτῶν τῶν μορφῶν ὅρκει νὰ συνειδητοποιήσει τὰ δριά τους και νὰ έκμεταλλευτεί έξυπνα κάθε έκμεταλλεύσιμο χώρο. Τὸ πραγματικὸ πρόβλημα σ' αὐτή τὴν περίπτωση συνίσταται ίσως στὸ νὰ μπορέσει νὰ έντοπισεις κανεὶς αὐτοὺς τοὺς περιθωριακούς χώρους και νὰ τοὺς κρατήσει ύπο τὴν κατοχὴ τοῦ ἀφαιρώντας ἀπὸ τὸ κατεστημένο τὴν δυνατότητα νὰ τοὺς ιδιοποιήσῃ. Αὔτοῦ θέδαισα είναι ένα έγχειρημα ποὺ προϋποθέτει ἀξιόλογη σταθερότητα και σαφήνεια, τέτοιες πού, εξεπερνώντας κανεὶς τὰ μειονεκτήματα νὰ τὸ μετατρέψει σὲ δικαῖο του πλεονεκτήματα. Τὸ σημαντικότερο ὅπο τὰ πρώτα είναι ή ἀδυναμία προσδιορισμού τοῦ ὄποδεκτη γιό ἔνα διάλογο πού ἐπιχειρεῖται μέσα ὅπο τὸν κινηματογράφο, ἐνὸς ἀποδέκτη πού παραμένει ὀσαφής, ὀπρόβλεπτος και πού ἐπομένως καθιστᾶ δνεέλεγχατα ἐν προσήμου τὰ ἐνδεχόμενα ἀποτέλεσματα τοῦ διαλόγου.

Ἡ ὀντίδραση τοῦ κινηματογραφικοῦ κοινοῦ παρουσιάζεται μοιδιμορφη μετεῦν τῶν διαφόρων κοινωνικῶν τάξεων. Ἡ διστικὴ τάξη δύμα είναι πιὸ ἀλαστικὴ δταν καλεῖται νὰ ὀντίμετωποισει καινούργιες μορφές, έχει ήδη έξικειωθεὶ σὲ ἔνα πνεύμα διανοούμενιστικό, ἀπόριτο τὸ συμβατικό και καταφέρνει νὰ ἀφομοιώσει τὰ πιὸ ἐτερόκλητα πρόγυματα. Κοντολογής, διαθέτει μιὰ ὅρκτα μεγάλη δεκτικότητα στὶς πιὸ διαφορετικές και ἀντιφατικὲς κατεύθυνσεις. Ὁ ἐργάτης, πηγαίνοντας στὸν κινηματογράφο, μεταμορφώνεται σὲ μιὰ διαφορετικὴ προσωπικότητα. "Οχι τυχαία, ἔνα ὅπο τὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ δργανα στὸ γέριο τοῦ κατεστημένου είναι ή συνεχῆς και ἐπιτδεια ἐπιθώρια στὶς μαζες μιᾶς ὀρισμένης ἥθικης μὲ τὴ βοήθεια ποικιλοτρόπων μηχανισμῶν ὑποβολῆς. "Ἔτοι, ἔνω ὅπο τὴ μιὰ μεριά ἔχουμε τὸν ἐργάτη μὲ ταξικὴ συνειδηση και ἐνεργὸ πολιτικὴ ζωῆ, ὅπο τὴν διλῆ τὸν βλέπουμε ὑποδουλωμένο σὲ μιὰ ἥθικη και σὲ ὀρισμένες ἀξεσ (και προτιμήσεις) ποὺ δ ὀντός έχει ποδ πολλοῦ ὄποκρύπει. Και ἡ ἥθικη ποὺ τοῦ ἐπιβλέπεται είναι θασισμένη πάνω σὲ μιὰ διανοιαωμένη ρητορικὴ διστικῆς προέλευσης. Πασσοδειγμάτα: "Ἡ σεξουαλικὴ και οἰκονειακὴ ἥθικη μὲ τὸν αἰσθηματισμὸ τούς, τὸ μίσος γιὰ τὸν κοινωνικὰ διαυμβίθωστο, τὸν μακρυμάλλο, «αὐτὸν ποὺ ὀρνεῖται τὴν ἔργασια κ.λ.π.

"Ἡ ἥθικη, οἱ διστικὲς ἀξεσ, έχουν πιὰ συντρι-



«Ἐύχαριστῶ Θεία»

Λοῦ Καστέλ - Λίζα Γκαστόνι

θεῖ και ὁ ὀντός στὶς μέρες μας δὲν πιστεύει σὲ ἄλλη ἀξια ὅπο τὸν ύλικο πλοῦτο. Ἡ ἥθικη τῶν οίκονομικά ισχυρότερων είναι ἀπειρως ἀλαστικότερη ὅπο ἔκεινη τῶν ὀντευέστερων γατὶ οι πρώτοι προσπαθοῦν μὲ κάθε μέσο νὰ ἐπιβάλουν τὸν σεβασμό στὰ ἔεωτερικά γνωρίσματα μιᾶς κάποιες δικῆς τους ἥθικης, σ' αὐτοὺς ποὺ ἔχουν κάτω ὅπο τὴν ἔουσια τους, γιὰ νὰ μποροῦν έται νὰ τούς ἔξουσιάζουν καλλιτέρα. "Ἐναντὶ αὐτῶν τῶν μηχανισμῶν ὑποβολῆς, τὸ ἀποτελεσμα ποὺ ἔχουν μερικές τανίες (και ἀναφέρουαι στὸ Μπουνιούελ, τὸν Λόζει, τὸν Μπελλόκιο, ὄκομα και τὸν Πολάνκον κλπ.), είναι νὰ πρακτέσσουν, νὰ συγχίσουν τὶς ίδεες, νὰ κλονίσουν, νὰ δημιουργήσουν ὀμηχανία, κακοδιαθεσία, νὰ προσφέρουν δυο ὕπερς ἀμβίδιας και δυσαρέσκειας, Ικνές νὰ ὀδηγήσουν σὲ ὀντίδρασεις, νὰ παρακινήσουν στὴν ὀντεύωρη τυποποιημένων ὄποψεων ὃντι νὰ ὀποικιμάσουν τὴ συνειδηση και νὰ ρίξουν στὴ λήθη ἡ νὰ βοηθήσουν στὴν δύνοια τῆς ἔντερικῆς πραγματικότητας. "Ἐνας διλας οκοπούσιοι τὸν ἔργων είναι νὰ ὑψώσουν ἔνα τείχος, ἐστω ἐλάχιστο, μπροστά στὴν ὑπέρμετρη εισβολὴ τῆς τηλεόρασης — ἄλλα η ἐπιτυχία αὐτῶν τῶν προσπαθειῶν ἔξαρταιται κάθε φορά δ-

χι μονάχα άπό τὸ ταλέντο καὶ τὴ σαφήνεια ιδεῶν τοῦ κάθηντος ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν «πολιτικό» χρόνο ποὺ ἐπιλέγει γιὰ νὰ πάρεμει μὲ τὴν ταινία του. Μπορεῖ κανεὶς νὰ χρησιμοποιήσῃ μάλιστα ἑναχλητική ἀλογόδωμα ἢ νά βαρέσει μιὰ γροθιά καταπρόσωπο, ἀνάλογα μὲ τὴ δυνατότητα ἐπισιδημανῆς τῶν εὐαίσθητων σημείων. Μπροστά σὲ τέτοιου εἰδους ταινίες ἡ ἀντίδραση τοῦ θεατὴ - ἐργάτη είναι πάντα, ἀπὸ δημοψη προθέσεων υγιέστερη ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τὸν ἀστό, ποὺ ἀφομούωνται τὰ πάντα ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα δὲν κλονίζεται ἀπὸ τίποτα. 'Ο ἐργάτης, ποὺ μετά ἀπὸ μιὰ σκληρὴ βδομάδα πηγαίνει στὸν κινηματογράφο τὴν Κυριακὴ καὶ διακρίνει κάποιο πείραγμα σὲ βάρος του, ἔξοργιζεται, ίσως καὶ νὰ διαμαρτύρεται' ἀλλὰ ὃν ὑπήρξε νέα σόκ, αὐτὸς μπορεῖ νὰ τὸν παρακινήσει σὲ κάποιο διαλογισμό, νὰ τοῦ ἀποκαλύψει ἕνα μέρος τῶν μηχανισμῶν ὑποβολῆς ποὺ θρίσκονται στὴν συμπειριφορὰ του καὶ τὶς ίδεες του. Αὐτὸς δὲν θὰ είναι ἥβεια πρωτοπορίας ἀλλὰ πιστεύων ὅτι είναι χρήσιμο καὶ ἀναγκαῖο. 'Ἐνων μὲ τὸν ἀστὸ ὑπάρχει δὲ κίνδυνος ἀκόμα καὶ τὴν ποὺ τρομερὴ βεβήλωση ἢ νὰ τὴν ἔχει ἡδη ἀποδεχτεῖ στὴν πράξη ἢ νὰ τὴν «χωνέψει» κατά τρόπο καταναλωτικό.

'Ἐνας κινηματογράφος ποὺ ἀποκόπτει τοὺς δειμούσους του μὲ τὸν παραδοσιακὸ ρεαλισμό, μὲ τὰ κοινῶς παραδεκτὰ κριτήρια «πειστικότητας» μπορεῖ νὰ δημιγήσει σὲ ἀπορροσανατολισμό. 'Ἐνας τέτοιος κινηματογράφος ὑπάρχει καὶ μάλιστα κινεῖται πάνω σὲ διαφορετικὲς γραμμές μέσα στὸ δικό του χώρο. 'Ἄλλα συχνά, ἀκόμα καὶ δταν μιούδεις ὑπέροχος, ἡ Ικανότητα του νὰ προκαλεῖ ἀντιδράσεις είναι πολὺ περιορισμένη. 'Η ἀπίδραση τοῦ Λόζεϋ, τοῦ Μπουνιουέλ καὶ μερικῶν ὅλων ὑπήρξε βαθειά πάνω στὶς ἀντιλήψεις μου γιὰ τὸν κινηματογράφο, δημια νιώθω τὴν ἄναγκη, αὐτὴ τὴ στιγμή, καὶ στὸν πρακτικήμενον αὐτὸν ἑδῶν χώρῳ νὰ ἀπεικονίωσα δρισμένα θέματα καὶ καταστάσεις κάνοντάς τοι πιὸ ὥμη καὶ πιὸ ἐπικαιρα, ἀκόμα καὶ με κίνδυνο νὰ τὰ «ἐκλαίκευσω» δηπως μὲ κατηγόρησαν μερικοί. (Μιὰ δλλὴ κατηγορία ποὺ μοῦ προσάσπουν είναι δὲν δέν γεινός με ὀρκετὸ δγος τὶς ταινίες μου. 'Ἄλλα γιατὶ θάπρεπε νὰ κάνω κάτι τέτοιο δέναντος σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ δὲν είναι τῆς ἀρεσκείας μου καὶ γιὰ τῆς δο-ποιας τὰ κουσουρία δεν αἰσθάνομαι δικόνας ἑνοχος:). Παράλληλα δημια, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μείνει διαυγκίνητος στὸ μάθημα ἑνὸς Γκοντάρ τοῦ δοιού δεδιαστα τὸ κοινὸ είναι περιορισμένο καὶ τοῦ δοιού ποὺ ίδεες δὲν ἔχουν πάντοτε τὴν ἀπαιτούμενη πειθώ ἀλλὰ τοῦ δοιού τὰ πάμπολλα εύοήματα μποροῦν νὰ γίνουν ἐκμεταλλεύσιμα ἀκόμα καὶ γιὰ κατευθύνεις διαφορετικὲς ὅποις δικές του. 'Η «ἐκλαίκευση» δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται σύν μιὰ ἔργασσα ὑποδεξτερη, ἑδῶν μὲ αὐτὸν τὸν δέννοοῦμε «ἀποσαφήνιση», «οὐαστικοποίηση», έύπνημα. Ποιοί έννοια θὰ ἔχει π.χ. τὸ νὰ δειπεῖ κανεὶς σὲ μιὰ ταινία μιὰ πραγματικὴ φωτηπτικὴ συνέλευση ἑδῶν έέρει σὲ ποιό κοινὸ δέννοοῦμενο; Κατὸ τὴν γνώμη μου ουσιότερο θὰ ἤταν νὰ καστήσει κανεὶς τὸ οὐαστικός, ἑδῶν τὰ καταφέρει δέδιαια, ἐπιχειρώντας νὰ τὸ μεταδώσει καὶ ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν στενῶν ἐνδιαφερομένων. 'Εως δτου δὲν θὰ ὑπάρχει ἡ δυνα-

τότητα ἐκλογῆς τοῦ κοινοῦ γιὰ μιὰ δρισμένη ταινία, κατὸ μᾶς ἐνέργητη θεώρηση τοῦ κινηματογράφου, δὲν θὰ μοπρέσουμε νὰ Εεψύγουμες ἀπὸ μάλιστα σημαντικῶν μεθόδων. Στὴν ταινία μου «Μητρικὴ καρδιά» π.χ. ὑστερα ἀπὸ ἓνα είκοσια-λεπτο σασπένς (οἱ κλοπές, ἡ παρακολούθηση ἀπὸ τὴν Λορέντσα τοῦ νεαροῦ γενειόφορου...) εἰσάγει καταστάσεις καὶ συζητήσεις ἀντιστοιχηματικὲς ποὺ δίνονται ἀπόλιτα καὶ χωρὶς καρμά ὑποκριτικὴ τέχνη. 'Απὸ τὴν ἐνταση περνῶ στὴν ψυχρότητα, ἀπὸ τὴν ὀστουνομικὴ ἀτμοσφαρα στὴ διδαχὴ, κι δὲν αὐτὰ γιὰ νὰ κεντρίσω τὴν περιέργεια τοῦ θεατὴ κι ὑστερα νὰ τὸν ἐκπλήξω, νὰ τὸν ἐνανγκάσω νὰ ἀκούσει τὰ ούσιωδη πράγματα, νὰ σκεφτεῖ.

Στὴν ταινία μου «Εύχαριστω θεία» ἐπιχειρούσα νὰ ἐμπλέξω τὸν θεατὴ περισσότερο μέσα σὲ νοσηρὰ ψυχολογικὰ στοιχεῖα καὶ νὰ διαισχύνω τὶς προσδοκίες του, ἀπορροσανατολίζοντάς τον. 'Ο πρωταγωνιστής, μπροστά στὴν ὀδυναμία του νὰ Εεψύγει ἀπὸ τὸν κόδιμο του, ἔνα κόδιμο γιὰ τὴν κατάντα τοῦ δοιού είναι συνένοχος, αὐτοκαταστρέφεται καὶ παράλληλα καταστρέφει καὶ δαιοιον δλλο ἔχει γοντέψει μὲ τὴν «ἀρρώστεια» του, τὴ θεια π.χ. γιατὶ καὶ αὐτὴ δὲν ἔχει καταφέρει νὰ ἀποδεμευτεῖ ἀπὸ αὐτὸν τὸν κόδιμο, δισχετα δην δὲν τὸ ἔχει συνειδητοποιήσει στὸν ίδιο βαθμό. 'Η ταινία «Μητρικὴ καρδιά» είναι πολὺ παγερή, ίσως ὑπερβολικά, δὲν προηγήθηκε καμιά μακρά προπρασκευή καὶ σκοπεύει στὸ στόχο κατὰ τρόπο πιὸ δμεσο. 'Η Λορέντσα είναι ταραγμένη, ὀβέδαιη, υπόφερει τὰ πάντα ὅλλα συγχρόνως διαισθένεται τὴν γοητεία κάποιους δλλου πράγματος. 'Η ἀντίδραση της δὲν είναι ἡ ἐντελῶς ἐνδεδειγμένη, είναι μιὰ συμπειριφορὰ ποὺ δέν πρόσωπο σε μιὰ δεδομένη κατάσταση ἐνδέχεται νὰ ἀκολουθήσει, είναι δὲν πρώτη βήμα ποὺ δυνατόν νὰ ἐπιφέρει ὀρνητικὸ ἀποτελέσματα καὶ νὰ παρακινήσει σὲ συζητήσιμες καὶ παρακινδυνευμένες μορφές πολιτικῆς δραστηριότητας. 'Απεναντίας, οἱ φοιτητὲς — οἱ δαιοιον δικριθῶς ἐπειδή είναι πιὸ ἐλεύθεροι ἀπὸ αὐτὴν — παρ' δὲν ποὺ νιώθουν δτι ἔχουν μαζὶ της κοινές γνωνικές καταβολές καὶ ἐπουμένα τὴ διανατότητα νὰ ἔχουν τὶς ίδιες «ἀτέλειες». διαθέτουν μιὸ ἐντελῶς διαφορετικὴ Ικανότητα ως πρὸς τὴν ἀνένευση διεξόδων. 'Ετοι δὲν είναι καθόλου τυχαίο ποὺ ή παρέταις, η δαιοιο είλεις δηδη κάνει τὴν ἐκλογή της ποὺ διὰ δρισμένη κατεύθυνση. θέτει ὑπὸ ἀμφισθήτηση τὴν ίδια της ουλλογικὴ τοποθετηση καὶ διαλύεται δίνονται στὸν κάθενα τὴ δυνατότητα ἐκλογῆς ἑνὸς προσωπικοῦ του δρόμου δικάμα καὶ σὲ ὀντίθεση μὲ ἐκείνο τῶν ὅλων. 'Όπως καὶ ή Λασέντσα, θὰ δέλλει τὸ ίδιο καὶ δὲθετική νὰ συνειδητοποιήσει τὴ νόθα κατάσταση του καὶ τὴν ὑπαγωγὴ του στοὺς μηχανισμοὺς ποὺ τοῦ ὑποβάλλονται, νὰ ὀρχίσει νὰ πετᾶ στὴ θάλασσα τὶς ψεύτικες δλεῖς στὶς δαιοιο είναι υπόδουλωμένος συνειδητά, νὰ ὀντίθει τὴ συνενοχή, νὰ ὑποδεμευτεῖ, νὰ μὴ στέκεται πιὸ δηπής, καὶ διασκεδάσηται τὸν ἀλήθευτο καὶ νὰ πάρει θέση.

Μετάφραση: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΗΣ

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΓΚΡΟΥΣΟ ΜΑΡΞ

άπόσπασμα
άλληλογραφίας του
με τὴν ἑταιρία
Γουώρνερ

"Οταν οι ὀδελφοί Μάρκ έτοιμαζονταν νά «γυρίσουν» τὴν ταινία τους «Μιά νύχτα στὴν Καζαμπλάνκα», ἀντιμετώπισαν και τὴν ὄπειλή ἀγώγης ἀ-πό μέρους τῆς ἔταιρίας «Ἀδελφοὶ Γουώρνερ» πού εἶχε «γυρίσει», πέντε χρόνια νωρίτερα, μά ταινία πού λεγόταν ἀπλώς «Καζαμπλάνκα» (Μὲ τὸν Χάμψεϋ Μπόγκαρντ και τὴν "Ινγκριντ Μπέργκμαν"). Επειτα ἀπ' αὐτό, ὁ Γκρούσο, μιλώντας και γιὰ λογαριασμὸ τῶν ἀδελφῶν του, ἔστειλε τὸ ἀκόλουθο γράμμα:

Ἄγαπητοι ὀδελφοὶ Γουώρνερ,

«Υπόρχουν προσφανῶς πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ κυριεύσει κανεὶς μιὰ πόλη και νὰ τὴν κάνει κτήμα του. Ἀπόδειξη πώς ὡς τὴν στιγμὴ ποὺ οκε-
τήτηκαμε νά «γυρίσουμε» σαῦτὴ τὴν ταινία, δὲν εἶχα ιδέα διτὶ ἡ πόλη τῆς Καζαμπλάνκα ὀνῆκε ἀποκλειστικῶς στοὺς Ἀδελφοὺς Γουώρνερ. Ὁ-
τόσο, λίγες μδίλιες μέρες μετό τὴν ὀναγγελία μας, ἐ-
λάθαμε τὸ μακροσκελές και δυσσιωπό νομικό σας ἔγ-

γραφο, ποὺ μᾶς προειδοποιοῦσε διτὶ δὲν ἔπρεπε νὰ χρησιμοποίησουμε τὸ δινομα Καζαμπλάνκα.

Φαινέται λοιπὸν πώς στὰ 1471, ὁ Φερδινάνδος Μπαλμπός Γουώρνερ, πρὸ - πρὸ - πάππος σας, ψάχνοντας γιὰ κανένα μονοπότι ποὺ θά συντόμευε τὸ δρόμο του γιὰ τὸ Μπάρμπανκ, ἔπεισε στὶς ὄκτες τῆς Ἀφρικῆς, και ὑψώνοντας τὸ ὄρει-
βατικὸ του μπαστοῦνι — τὸ δόπιο ἔμελλε ν' ἀν-
ταλλάξει ἀργότερα μὲ ἑκατὸ μετοχές οὐδόμασε τὸν τόπο Καζαμπλάνκα.

‘Ομολογῶ πώς δὲν καταλαβαίνω τὴ στάσι σας. Ακόμα κι ὃν σκοπεύετε νὰ βγάλετε ξανὰ τὴν ται-
νία σας στὴν κυκλοφορία, είμαι θέσιος πώς ὁ
ἱερὸς θεατὴς θὰ μάθαινε ἐγκαίρως νὰ Εεχωρίζει
τὴν "Ινγκριντ Μπέργκμαν" ἀπὸ τὸν ἀδελφό μου
τὸν Χάρο. Δὲν Εέρω ὅν ἔνα προσωπικὰ θὰ τὸ
κατάφερνα, ἀλλὰ θὰ ἡμουν ἀσφαλῶς διατεθειμέ-
νος νὰ προσπαθήω.

‘Ισχυρίζεσθε διτὶ ἡ Καζαμπλάνκα ὀποτελεῖ ίδιο-
κτηρία σας και διτὶ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ χρησι-
μοποίησε τὸ δινομα αὐτὸ ἔχωρις τὴν δεῖξι σας.
Και τὸ «Ἀδελφοὶ Γουώρνερ». Μήπως είναι καὶ αὐ-
τὸ κτήμα σας; 'Υποθέτω διτὶ θὰ ἔχετε τὸ δικαίω-
μα νὰ χρησιμοποιεῖτε τὸ δινομα Γουώρνερ. Ἀλλὰ
τό: 'Ἀδελφοί; 'Απὸ ἐπαγγελματικῆς πλευρᾶς, ἐ-
μεῖς εἴμασταν ὀδελφοὶ πολὺ πρὶν ἀπὸ σᾶς. Είχαμε
θυγεῖ στὸ παλκοσένικο ως 'Ἀδελφοὶ Μάρκ. τὴν ἐ-
ποχὴ ποὺ τὸ Βιταφόν δὲν ἦταν ἀκόμα παρὸ μιὰ
λάμψη στὸ μάτι τοῦ ἔφευρέτη του. Πρὶν ἀπὸ μᾶς
ύπηρχαν ὄλλωστε κι ὄλλοι ὀδελφοί. Οι 'Ἀδελφοί
Σιμθ. Οι 'Ἀδελφοί Καραμαζίν. 'Ο Ντάν 'Αντέλ-
φι, ποὺ ἐπιτελεῖ μπάν με τὴν ὄμρδα τοῦ Ντηρόδτ.
Και ὑπῆρχε καὶ τό: «Ἀδελφέ μου, μήν τυχὸν οοῦ
περισσεύει καμμιὰ δεκάρα; ('Ο όρχικὸς τίτλος ή-
ταν: «Ἀδερφό μου, μήν τυχὸν οοῦ περισσεύει
καμμιὰ δεκάρα;», ἀλλὰ ἐπειδὴ δὲν ἦταν εὔκολο
νὰ κάνουν ψιλά, θυγάλων ὀπὸ τὴν μέση τὸν ἔνα ἀ-
δελφό, δῶσαν δὲν τὸ λεφτά στὸν δλλο, και τὸ
περιόρισαν στό: «Ἀδερφέ μου, μήν τυχὸν οοῦ πε-
ρισσεύει καμμιὰ δεκάρα;»).

Και τώρα, Τζάκ, διὰ ἔρθουμε σε σένα. 'Υποστ-
ρίζεις διτὶ τὸ δινομα σου είναι πρωτότυπο: 'Ε,
λοιπόν, δὲν είναι. Τὸ χρησιμοποιοῦσαν πολὺ πρὶν
γεννηθεὶς εἰσι. 'Ετοι, στὸ πεταχτά, ἔνονται στὸ
υοῦ μου δυὸ Τζάκ: ὁ Τζάκ ἀπὸ τὸ -Τζάκ και τὸ
Φασούλι, και ὁ Τζάκ δ 'Αντερογύδλτης, ποὺ «ε-
σίκιζε» στὸν καρπὸ του.

‘Οσο γιὰ σένα, Χάρρο, θὰ ύπογράφεις προ-
φανῶς τὶς ἐπιταγές σου μὲ τὴν πενοθήση διτὶ εἰ-
σαι διὸ πρῶτος Χάρρο ἀπὸ καταβολῆς κόδουμο και
οὗ διοι σὶ δλλοι Χάρροδες είναι ἀπατεῶνες. 'Ε-
γὼ μηπορῶ διώς νὰ σοῦ πῶ δύο ποὺ προηγοῦν-
ται. 'Ο ἔνας είναι ὁ Χάρρο δ Φάρος, γνωστὸς
γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ του δράση, κι ὁ διδοὺς δ
Χάρρο. 'Απελευθέρωμένο ποὺ ἔμενε στὴν γωνία τῆς
93της δδοῦ και τῆς λεωφόρου Λέξινγκτον. Διυστ-
χῶν, δ 'Απελευθέρωμένο δὲν ἦταν πολὺ γνωστός.
Τὴν τελευταῖα φορὰ ποὺ δκουσα νὰ γίνεται λό-
γος γι αὐτὸν, πουλοῦσε γραβάτες στοῦ Οὐέμπερ
και Χάλμπρονδ.

Φτάνουμε τώρα στὴ στούντιο τοῦ Μπάρμπανκ.
'Υποθέτω διτὶ πρόκειται γι αὐτὸ ποὺ έσεις, οι ὀ-
δελφοί, ἀποκαλεῖται τὸ στέκι σας. 'Ο γέρο - Μπάρ-
μπανκ δὲν ύπάρχει πιά. 'Ιως νὰ τὸν θυμόσαστε.
'Ηταν δ μένας ὀνήριο τῆς κηπουρικῆς. 'Ο Μπάρ-
μπανκ ἦταν ἑκείνος ὁ μάγος ποὺ διασταύρωνε



Οι 'Αδελφοί Μάρξ

τὰ φροῦτα μὲ τὰ λαχανικά, ως δου τὰ ἔφερεν τὰ δύστυχα σὲ τέτοια κατάσταση συγχύσεως και ἐκνευρισμοῦ, ποὺ δὲν μποροῦσαν πιὰ ν' ἀποφασίσουν ὃν ἔπρεπε νὰ μπούν στὴν τραπεζαρία μαζὶ μὲ τὸ κρέας ή μαζὶ μὲ τὸ ἐπιδόρπιο.

"Όλα αὐτά ὀνήκουν θέβαια στὸν τομέα τῆς εἰκασίας, ἀλλά ποιὸς ξέρει — ίως οἱ ἐπιζώντες νὰ μήν είναι και τόσα ἐνθουσιασμένοι μὲ τὸ γεγονός διτὶ στὴν πόλη τοὺς στερίως ἔνα φυτό ποὺ βγάζει ταῖνες μὲ ποσοστά, ποὺ ιδιοποιιθῆκε τὸ δνομεῖ τοῦ Μπάρμπαν και ποὺ τὸ χρησιμοποιεῖ ώς πρόσωψη. Ἐνδέχεται μάλιστα, ή οίκογένεια Μπάρμπαν καὶ είναι πολὺ πιὸ υπερήφανη γιὰ τὴν πατάτα ποὺ ἔβγαλε δὲ γέρος, παρὰ γιὰ τὸ δτὶ τὰ στούντιο σας έβγαλαν τὴν «Καζαμπλάνκα», ἢ ἀκόμα και τοὺς «Χρωστάρύχους τοῦ 1931».

"Όλα αὐτά ὀθροίζομεν μπορεῖ νὰ ἐκληφθοῦν ως πικρόχολο ὑδρεολόγιο, ἀλλά σᾶς θεοδια διτὶ δὲν είχα τέτοια πρόθεση. Ἐγὼ τοὺς Γουώρνερ τοὺς ἀγαπῶ. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ καλούς μου φίλους είναι οἱ 'Αδελφοί Γουώρνερ. 'Ιως μάλιστα και νὰ σᾶς ὀδικῶ, και νὰ μήν ἔχετε, ἐσείς πρωσιπικά, ἰδέα ἀπὸ τὰ τεκταινόμενα. Δὲν θὰ Εαφνιαζόμουν καθόλου ἄν ὀνακάλυπτα τελικά δτὶ οἱ προϊστάμενοι τῶν νομικῶν σας υπηρεσιῶν δὲν είναι ἐνήμεροι γι' αὐτὴν τὴν παράλογη διένεξη. Πολλοὺς τοὺς ἔχω ὀλλωστε γνωρίσει, και είναι πρώτης τάξεως ὀνθρωποι, μὲ σιγουρά μαῦρα μαλλιά, σταυρωτά κοστούμια κλπ., και τοὺς ἔξεώθησε νὰ μᾶς κοινοποίησουν τὴν ὄπαγρευτική ἐντολή. "Ἐ λοιπόν δὲν θὰ γίνει τὸ δικό του! Θὰ τὸν πάμε μέχρι Συμβουλίου 'Ἐπικρατείας! Δὲν θ' ἀφήσουμε ἐναν κιτρινάρη νομιμοφανῆ τυχοδιώκητη νὰ προκαλέσει σίματοχυσία ὀνάμεσα στοὺς Γουώρνερ και τοὺς Μάρε. Κάτω ἀπ' τὸ πετοί μας είμαστε δλοι ὀδελφοί, και θὰ παραμείνουμε φίλοι ως δους Εετούλιχτει ἀπ' τὸ καρούλι της και η τελευταία πράξη τῆς «Νύχτας στὴν Καζαμπλάνκα».

Εἰλικρινώς,
ΓΚΡΟΥΣΟ ΜΑΡΞ

"Ἔχω τὴν υποψία πώς ή δλη ὑπόθεση ἀποτελεῖ προϊόν τῆς διανοίας κάποιου δικηγορισκού μὲ φάτσα υνιφίτος, ποὺ ὑπηρετεῖ προσωρινά, ώς ὀσκούμενος, στὸ νομικό σας τμῆμα. Τὸ Εέρα καλά τὸ είδος — μόλις βγήκε ἀπ' τὴ Σχολή, διψάει γιὰ ἐπιτυχία, κι η φιλοδοξία του δὲν τοῦ ἐ-

πιτρέπει νὰ περιμένει τὴν φυσιολογικὴ διαδικασία τῆς προσαγωγῆς. Αὔτος ὁ νοθογενῆς παρέσυρε προφανῶς τοὺς δικηγόρους σας, οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς όποιους είναι πρώτης τάξεως ὀνθρωποι, μὲ σιγουρά μαῦρα μαλλιά, σταυρωτά κοστούμια κλπ., και τοὺς ἔξεώθησε νὰ μᾶς κοινοποίησουν τὴν ὄπαγρευτική ἐντολή. "Ἐ λοιπόν δὲν θὰ γίνει τὸ δικό του! Θὰ τὸν πάμε μέχρι Συμβουλίου 'Ἐπικρατείας! Δὲν θ' ἀφήσουμε ἐναν κιτρινάρη νομιμοφανῆ τυχοδιώκητη νὰ προκαλέσει σίματοχυσία ὀνάμεσα στοὺς Γουώρνερ και τοὺς Μάρε. Κάτω ἀπ' τὸ πετοί μας είμαστε δλοι ὀδελφοί, και θὰ παραμείνουμε φίλοι ως δους Εετούλιχτει ἀπ' τὸ καρούλι της και η τελευταία πράξη τῆς «Νύχτας στὴν Καζαμπλάνκα».

Tὸ γράμμα αὐτὸν ἔφερε σὲ μεγάλη ὀμήχανία τὸ νομικὸ τρῆμα τῆς ἑταρείας, ποὺ ἔστειλε κι δλλὴ ἐπιστολή, ζητάντας πληροφορίες γιὰ τὴν ὑπόθεση τῆς ταινίας. 'Ο Γκρούσος ἀπάντησε μὲ μιὰ σύντομη και ἐντελώς «παλαβή» περιληψη ἐνὸς φανταστικοῦ σενάριου. 'Ακολούθησε νέα ἐπιστολή τῶν σαστιομένων δικηγόρων, οἱ όποιοι ἐλεγαν διτὶ δὲν είχαν καταλάβει περὶ τίνος ἐπρόκειτο καὶ διτὶ θὰ «ἔμεναν υπόχρεοι στὸν κ. Μάρε, δι τοὺς ἔξεγούςς ὀναλυτικώτερα τὴν πλοκή». 'Ο Γκρούσος ἐσπεύσει νὰ συντάξει, σὲ ὀνάλογο υφος, μιὰ νέα περιληψη, λέγοντας διτὶ ἐν τῷ μεταξύ είχαν γίνει μερικὲς ὄλλαγες στὸ σενάριο. "Υστερα ὀπὸ αὐτὸν τὸ νέο δείγμα τοῦ παράλογου χιούμορ τοῦ Γκρούσο, τὸ νομικὸ τρῆμα τῆς ἑταρείας Γουώρνερ δὲν ἐνόχλησε ξανά τοὺς ὀδελφούς Μάρε.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΘΕΑΤΗΣ



ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

ZAN ΒΙΓΚΟ

Δεύτερο μέρος

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ

«Μήν έλπιζοντας κάν πώς θὰ μπορέσου νά κινηματογραφίσει σέ στούντιο, δὲν ήταν δυνατό νά σκεφτει παρά ένα φίλμ - ντοκουμέντο πάνω στή Νικαια», γράφει ὁ Σαλές Γκομές. «Δέν είχε κανένα συγκεκριμένο σχέδιο, ἀλλά μόνο έναν κάποιο ἐρεθισμό ως πρός τὸ θέμα του. 'Αρχικά, ήταν ύποχρεωμένος νά μείνει στή Νικαια τῇ στιγμῇ πού ήταν ἀπόλυτα σίγουρος πώς μόνο στό Παρίσιο θὰ μποροῦσε νά πετύχει. 'Ως πρὸς τὴν ίδια τὴν πόλη, τὰ συναστήματά του ἦταν ἀμφιρροπα. 'Ενώ χαιρόταν τὴν εύτυχια του μὲ τὴ Λυντού, ταυτόχρονα μισούσε αὐτὸν τὸν τόπο διου συναντητόναν οἱ λεφτάδες». Κι ὁ δινογράφος συνεχίζοντας τούς καίριους συλλογισμούς του, σημειώνει πώς ὁ Βιγκό, ὅρχισε νά διαβάζει ιστορικά, ὅρχισε καὶ τουριστικά κείμενα σχετικό μὲ τὴ Νικαια. Παράλληλα, μὲ αὐτές τὶς μελέτες του, τὶς ἐπισκέψεις στους διάφορους χώρους καὶ τοὺς περιπάτους του, συνειδητοποιοῦσε τὴ ματαιότητα ἐνὸς σχεδίου πού θὰ κινδύνευε νά μείνει κατὶ ἀνάμεσα στὸ φαλκόδρο καὶ στὸ κάρτ ποστάλ. Οι σημειώσεις του πού ἔφτασαν ὡς ἐμάς, φέρουν τὴ σφραγίδα τῶν δισταγμῶν του καὶ φανερώνουν τὶς πολύάριθμες ἀνακατατέξεις κι ἀναθεωρήσεις ἐνὸς ἀρχικοῦ σχεδίου πού, ἔται κι ἀλλιώς, ήταν ὄρκετὰ ὀσαφές.

Ο Σαλές Γκομές, ύπογραμμίζει τὸν κάπως «σχολικὸ» χαραχτήρα τῶν δουλεμένων σκηνῶν.

Μια ἀπ' αὐτές, χωριζόταν σὲ τρία θέματα: τὸν οὐρανὸ - τὴ θάλασσα - τὴ γῆ, καὶ θὰ μποροῦσε νά ἔχει ἐνδιαφέρον. "Ομως, γρήγορα ἀποδειχτῆκε ἀκατόρθωτη καὶ στείρα γιατὶ δὲν ἀφοροῦσε τὸν ἄνθρωπο.

'Ἐν τῷ μεταξύ, ἡ ύγεια του — δηως κι ἡ ὑγεία τῆς Λυντού — είχε χειροτερέψει κι ἐπρεπει τὸ φθινόπωρο νά πάνε στὸ Παρίσιο γιὰ νά τοὺς ἔξετάσουν εἰδικοί. Στὸν κινηματογραφικὸ κύκλο δύο τριγυρνοῦσε ὁ Βιγκό στὴν πρωτεύουσα, ἐκανε τὴ γνωριμία ἐνὸς νέου ὀπερατέρ, ρώσικης καταγωγῆς, πού μάλις είχε φτάσει στὴ Γαλλία, τοῦ Μπόρις Κόδουφραν. 'Ο Κόδουφραν, ήταν ἀδελφὸς τοῦ Τζίγκα Βερτώφ, κι είχε φορμαριστεῖ στὸν «κινηματογράφο - μάτι» ἡ κινηματογράφο - ἀλλήθευτα.

Εύχαριστημένος ἀπ' τὰ πρώτα του δείγματα φωτογραφίας, ὁ Βιγκό κάλεσε τὸν Κόδουφραν νά συνεργάστει μαζὶ του — ἀφοῦ εἰδει πρώτα ἔνα μέρος ὅπ' τὴ δουλειά του — καὶ τὸν φιλοξένην σπίτι του, στὴ Νικαια. Δουλεύοντας μαζὶ τὸ σενέριο, κοτέλησαν τελικά στὴν ίδια πώς τὸ φίλμ θὰ πρέπει νά ἐκφράζει ἀπόλυτα τὸ πνεῦμα με τὸ δηποτὸν ὁ Βιγκό συνέλαβε τὸ θέμα του:

A. 'Η Νικαια, είναι πρῶτ' ἀπ' δῆλα μιὰ πολλή πού ζει ἀπ' τὸ παιχνίδι.

B. Τὰ πάντα στὴ Νικαια, ξεγιναν γιὰ νά ἐπιπρεποῦνται οι Εένοι. 1) Τὰ μεγάλα Εενοδοχεία κ.λ.π. 2) Οι Εένοι φτάνουν. 3) 'Η ρουλέττα. 4) Αὔτοι πού ἐπίζονται.

Γ. Οι Ιθαγενεῖς, κατὰ θάλος, δὲν ἔχουν περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπ' τοὺς Εένοις.

Δ. "Ολα δλλωστε, ειναι ταγμένα στο θάνατο.

"Υπάρχει σ' αύτό το πρόχειρο γραφτό, το διαταγνέστερο προσίμο του θαυμάσιου κείμενου πού δημοσιεύει τη μέρα τής προβολής του φίλμ στο Παρίσι κι όκόμα μιά έσωτερική άνησυχία — διό όχι όπελησια — πού θα ξανθρώσυμε στά μεταγενέστερη έργα του και πού έξεγει τή βαθειά τους τραγωδία. Πρός τό παρόν ή όσχημα των νεκροταφείων πού χει προσκεφτεί κι ή βρωμά μερικών «χειμεριών» πλούσιων τουριστών τών είχαν δηγήσει στο παραπάνω πικρό συμπέρασμα. "Όμως, μπορεί κανείς νά δει σ' αύτό βαθύτερες άνησυχίες. «Ο όρχικός ακούς τών εικόνων του νεκροταφείου, γράφει σχετικά, κι Σαλές Γκομές, ήταν νά όφειρωσει στό θάνατο τή Νίκαια τών χυδαίων. Αύτή δλλωστε είναι κι ή λειτουργική τους θέση στό φίλμ πού γυρίστηκε. 'Αν' τή στιγμή δημιώ πού θ Βιγκό ποτοπετήθηκε μπροστά στό θέμα του θανάτου, παρασύρθηκε όπ' τά δγη του. Έκεινο τό μνήμα, δημι ωθήσεις νά βλει μιά χήρα νά κλαίει και πού, γυμνή κι έγκαλετεύμενη, προορίζοντας όποι τό θάνατο πού κουβαλούσε μέσα της νά έξαφανιστεί κάτω όπ' τή γη, δέν ήταν γιά τό Βιγκό ό τάφος του 'Αλμέρεντα;».

Ο Κάουφμαν κι αύτός, κινηματογράφιζαν έπι τρεις μήνες τήν παληά πόλη, τόν «περίπατο τών "Αγγλών», τίς παραλίες, τό καρναβάλι, τίς αίθουσες χοροῦ τού καζίνου. Αντίθετα, ή ειδοδος στίς αιθουσες παιχνιδιού τούς όπαγορεύτηκε κι οι έλιδες τους διαφεύγησαν. Τό γύρισμα, κράτησε ώς τό τέλος του Μάρτη, τό μοντάζ ώς τό μέσα του Μάρτη κι θ Βιγκό, σύνταξε τότε ένα μικρό κείμενο παρουσίασης πού δημοσεύτηκε στόν τύπο:

«Ο Ζάν Βιγκό κι δ Μπόρις Κάουφμαν τέλειωσαν τήν ταινία τους «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ». Γαλάζιος ούρανος, σπίτια κατόλευκα, θάλασσα λαμπερή, πολύχρωμα λουσούδια, καρδιές όνταλφρες, έτσι μοιάζει στή δρόχη τό περιβάλλον τής Νίκαιας. Όμως δέν δρίσκεται σ' αύτό παρά η έφημερη δψη, ή φευγαλέα. Κι δ θάνατος, παραμενεύει τούτη τήν παγερή δψη του θανάτου, οι νεαροί κινηματογραφιστές του «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», θέλησαν νά έλευθερώσουν τό «γλυνεθαί» μιας πόλης».

Ο Βιγκό, πήρε άμεσως τό τραίνο γιά τό Παρίσι, γιατι μιά σύντομη προβολή του φίλμ στήν πρωτεύουσα, είχε γι' αύτόν έχειωστη σημασία: Τή σημασία πού μπορεί νά χει ή θέση πού πάντες ή κριτική κι ή ένδεχοντας πώληση τής ταινίας γιά έμπορικη έκμεταλλευση.

Η πρώτη προβολή — ιδιωτική — έγινε στίς 28 τού Μάρτιου 1930, στήν οικίασσα τού Βιέ Κολομπέ, αιδουσα γνώσιμη στής έκδηλωσεις τής κινηματογραφικής «Άδαν - Γκάρντ».

Η κριτική ήταν κάπως άντιφατική δλλά καλή, παρά τίς μερικές άντιρήσεις ώς πρός τίς πρωτοποιιακές άναζητήσεις τής ταινίας. Μιά δλλη προβολή, έγινε στίς 14 τού 'Ιοντν, στό ίδιο μέρος, με τό πατρονόδιαμα του συλλόγου τών δημόσιων τής 'Άδαν - Γκάρντ. Αύτή τή φορά, είχε ζητηθεί όπ' τό Βιγκό νά παρουσίασει τήν ταινία του, και σάν κακός διμιλητής — δημι ρί-

στευε πώς ήταν — έτοιμασε ένα κείμενο πού τιτλοφόρησε «Γιά έναν κοινωνικό κινηματογράφο», και πού άποτελεί ένα θαυμάσιο έπαναστατικό κήρυγμα πού συνοψίζει και διαγράφει τήν προσωπικότητα τού δημιουργού του.

ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

«Δέν πρόκειται σήμερα, νά άποκαλύψουμε τή σημαίνει κοινωνικός κινηματογράφος, ούτε και νά τόν άπομονώσουμε σε μιά φόρμα. Θά προσπαθήσουμε μόνο νά σάς κεντρίσουμε τήν λανθάνουσα άναγκη τού νά δλέπετε πιό συχνά καλές ταινίες, (οι «κατασκευαστές» ταινιών, ήσ μού συγχωρέσουν αύτόν τόν πλεονασμό), πού θγαίνουν μέσα όπ' τήν κοινωνία και τίς σχέσεις με πρόσωπα και πράγματα.

Τό νά στραφεί κανείς πρός τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει πώς συμφωνεί στήν καλιέργεια ένός απέραντου όρυχείου θεμάτων πού ή επικαιρότητα θά ρχόταν άσταμάτητα νά άνανενεί.

Σημαίνει πώς θ' άπελευθερώνταν όπο δυδ Σευγάρια χειλία πού κάνουν τρία χιλιόμετρα δράμο μιά νά ένωθασιν κι δλλα τόσα σχεδόν γιά νά Εκολήσουν.

Σημαίνει πώς άποφεύγει τήν ύπερθολικά άρτιστική λεπτομέρεια ένός «άγνου κινηματογράφου» και τήν «ύπερ - δραση» ένός «ύπερ - άφαλού», ειδομένου όπο δέν πρίσμα, έπειτα όπο ένα δλλο πρίσμα, άκομα ένα δλλο πρίσμα, μιά καινούργια γωνιά, πάντα μιά καινούργια γωνιά, μιά «ύπερ γωνιά». Ή τεχνική γιά τήν τεχνική.

Τό νά στραφεί κανείς πρός τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει άπλωστα πώς συγκατατίθεται στό νά πει κάτι και νά έυπνήσει μιάν διαφορετική όπ' τά ρεψίματα τών κυρίων, κυριών, και δεσποινίδων πού πάνε στόν κινηματογράφο γιά νά χωνέψουν.

Και κάνοντάς το, θά άποφεύγαμε ίσως τό «διδασκαλικό» πρίσμα, πού φρόντισε νά μάς δώσει δημοσία, δι ο. Κ. Ζώρζ Ντυαμέλ». (Ο Ντυαμέλ είχε χαρακτηρίσει τόν κινηματογράφο σάν διασκέδαση ειλώτων).

Ο Βιγκό συνεχίζει άφιερωντας περισσότερο όπ' τό ένα τρίτο τής άφηγησής του στόν Μπουνιούέλ και στό «Ανδαλουσιανό Σύλο» του, πού έγκωμαζει θεούδι, άρχιζοντας μέ τό περιφόρμων: «Ένως 'Ανδαλουσιανός σκύλος ούρλιδει! Ποιός λοιπόν είναι δ θάνατος;».

«Υστέρει έπιστρέφει πάλι στό θέμα του.

«Τό νά στραφείς, λοιπόν, πρός τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει, τέλος πάντων, πώς στεριώνεις τόν κινηματογράφο αύτόν καθηυτόν, μ' ένα θέμα πού προκαλεί τό ένδιαφέσον. Μ' ένα θέμα πού «τρώει άνθρωπους». Όμως θά θέλα νά σάς μιλούσα γιά ένα κοινωνικό κινηματογράφο πού σύγκειριμένα αύτόν στόν δημιούργο. Γιά τό κοινωνικό ντοκυμαντάρι ή άκριβεστερα γιά τή ντοκυμαντάριστική δημιουργηση.

Αύτό τό κοινωνικό ντοκυμαντάρι, πρέπει νά διποικίνεται όπ' τό ακέτο ντοκυμαντάρι και τό έβδομαδιαία έπικαιρα αύτό τήν δημιουργής.

Αύτό τό ντοκυμαντάρι, δημιουργείται στά πράγματα, γιατί λέει τά σύνο κάτια...

"Αν δέν άγγιζει έναν καλλπέχνη, άγγιζει επαν άνθρωπο.

"Η κινηματογραφική μηχανή, θά σκοπεύει διά της θεωρηθεί σά ντοκουμέντο και μπορεί νά έρμηνευτεί στό μοντάζ σά ντοκουμέντο.

Τό «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», δέν είναι παρά ένα μέτριο δοκίμιο ένας τέτοιου κινηματογράφου. Μέσα σ' αυτή τήν ταινία, μέων τοῦ διερμηνέα μιᾶς πόλης, — τῆς όποιας οι έκδηλώσεις είναι έμφαντικές, — παρευρίσκεται κανείς στη δίκη ένος συγκεκριμένου κόσμου.

Πράγματι, άπ' τη στιγμή που ύπογραμμίζεται ή άτμασφαιρά τῆς Νίκαιας και τό ειδός τῆς ζωῆς που κάνουν έκει κάτω — κι άλλοι δυστυχώς — ή ταινία ρέπει πρός μία γενίκευση τῶν χυδαιῶν ήδονών πού πλασάρονται ύπο τή σκέπη τοῦ γκροτέσκου, τῆς σάρκας και τοῦ θανάτου, και πού είναι τά τελευταία ακιρήματα μιᾶς κοινωνίας που ούτολησμονιέται, μέχρι πού νά σᾶς μεταδώσει τή ναυτία και νά σᾶς κάνει συνένοχους μιᾶς έπαναστατικῆς λύσης».

Τή στιγμή πού ό Βιγκό, γράφει αύτές τις γραμμές, ή γαλλική 'Άβαν - Γκάρτη, βρίσκεται στό όπογειο της κι ή δικτινοθολία της είναι διεθνής. Πρέπει λοιπόν νά τίς διαδιδουμε σε σχέση μ' αύτό. Τούτη η 'Άβαν - Γκάρτη έπιτρέπει όπω μιά πλευρά μιά θέση φορμαλιστική, πού ό Βιγκό καταδίκζει κάτω άπ' τό δόνομα τοῦ «άγνοο κινηματογράφου», πού είναι κι ο τίτλος ένδος κούρμητράδη τοῦ 'Άγρου Σομέτ — άδελφου τοῦ Ρενέ Κλαιρ («ΠΕΝΤΕ ΛΕΦΤΑ ΑΓΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»). Σ' αύτη τήν τάση άνήκουν άκόμα οι Ρενέ Κλαιρ («ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ»), Φερνάρ Λεζέ («ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΤΟ»), Μάν Ραιΐ («ΕΜΑΚ ΒΑΚΙΑ»), Ζερμαίν Ντυλάκ («ΤΟ ΚΟΧΥΛΙ ΚΙ Ο ΠΑΠΑΣ»), Κοκτώ («ΤΟ ΑΙΜΑ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗ»).

'Απ' τήν διλλή μεριά, ύπάρχει ένα ρεῦμα κοινωνικό που διεξάτηκε κυρίως άπ' τό Μπουνιου-

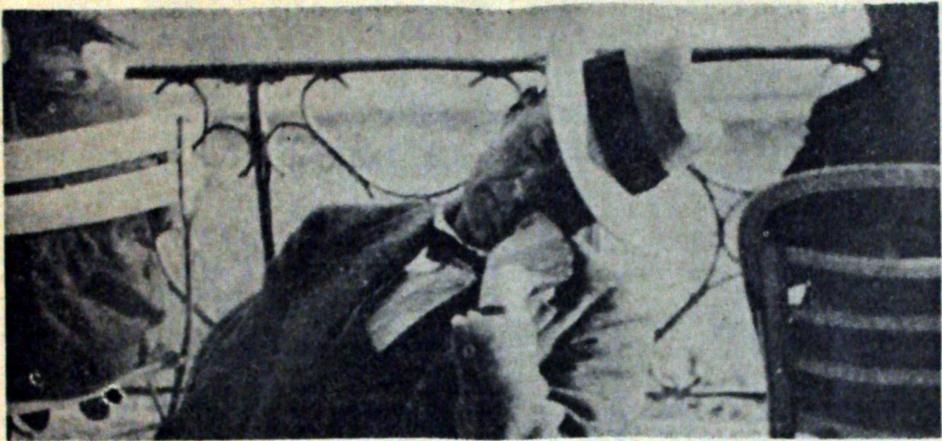
έλ., "Όταν ό Βιγκό συντάσσει αύτό τό κείμενο, δέν έχει άκόμα δεῖ τή «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ», παρόλο που είχε γυριστεί στά 1930. 'Ομως ή θέση στήν όποια τοποθετεί τό Μπουνιουσέλ άποδεικνύει πώς ή έπιδραση τού μεγάλου συρρεαλιστή ύπηρε άποφασιστική, στήν πραγματοποίηση τών ιδεών του. Αύτό ώς πρός τό περιεχόμενο. 'Ως πρός τή φόρμα, θά πρέπει μάλλον νά δεχτούμε τήν έπιδραση τού Τζίγκα Βερτώφ, έπιδραση που ίσασθηκε μέ τή μεσολάθηση τού Μπόρις Κάουφμαν. 'Όταν ό Βιγκό λέει νά κινηματογραφούμε τή ζωή ή πώς είναι μέ τήν κάμερα κρυμένη, θταν δηλώνει πώς τό ντοκουμέντο θά έρμηνευτεί στό μοντάζ, βρίσκεται στήν καρδιά τών θεωριών τού Τζίγκα Βερτώφ.

Τό οπουδιάστερο μέρος τής διπτικής και σατιρικής δύναμης τού «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», οφείλεται πράματι στό μοντάζ, στά έφωφ τού παράλληλου μοντάζ που πλησιάζουν συχνά τό «δυναμικό μοντάζ» τού 'Αιζεντάν.

Η ταινία άρχιζει μέ μιάν έντελως ντοκυμανταριστική περιγραφή τού Περίποτου τών 'Αγγλων, τής παραλίας, τών πολαστιών και τής θάλασσας. Μετά περνά στούς τουρίστες, άπ' τούς όποιους άπομνώνει τήν σχήμα — κυρίως τών πλαδάρων και φορτωμένων μ' άρκετά χρονάκια κυριών. Μιά διορφη γυναίκα κάνοντας ήλιοθεραπεία, άλλαξι (μέ τρυκάλ) πολλές φορές έσωρουχα και στό τέλος μένει θεάγυμνη. Τό πρόσωπο ένδος ναύτη, γίνεται κατάμαρπο. Μιά γριά στριμένη, παραλληλίζεται με μιά στρουθοκάμηλο. Μιά δύσβατη πορεία στρατιωτικών, άκολουθείται όπο εικόνες ένδος νεκροταφείου. 'Υστερα ή κάμερα μεταφέρεται στά παλιά, γραφικά κι θθίλια σοκάκια τής Νίκαιας. Και νά ή τρέλλα τού καρναβαλιού. Μερικές γυναίκες χορεύουν πάνω σε μιά έξεδρα — ή κάμερα τίς θλέπει όπω κάτω — και μετά τής ξαναβλέπουμε σε ρελαντί. Εικόνες πόθου κι ήδονής άκολουθουν τίς εικόνες νεκρο-

· Ο Βιγκό με τή γυναίκα του Λυντού και τό γιό τους Λύκ.





Σχετικά μὲ τὴ Νίκαια

ταφείου καὶ πέτρινων ἀγαλμάτων, τῶν ὅποιων τὰ γεννητικά δργανα είναι γεμάτα ὥπο λιμνάζοντα μαῦρα βρωμόνερα. Μιά καμινάδα μεταμορφώνεται σὲ κανόνι πού τὸ διαδέχονται ἀποκεφαλισμένα ὄντρεικελα. «Ἐνας ἐνταφιασμὸς ὄρχιζει ξαφνικά νά προβάλλεται σὲ ὁξελέρε, κι ἐνας παπᾶς κοιτάζει λαίμαργα τις χορεύτριες. Τὸ καρναβάλι τέλειωσε — καίνε τά μεγάλα ὄντρεικελα.

Είναι ιδιοφυές ἡ παιδαρίωδες; είναι μιὰ κοινωνική μπόμπα ἢ ἐνας κακόγουσσος λίθελλος; 'Ο Ζάν - Ζώρζ 'Ωριόλ, στὸ 1930 ὑπῆρξε αὐτορός. «Η πρόθεας ἕσεπράσε τὸ ἀποτέλεσμα», γράφει. 'Αντι τοῦ καυστικοῦ φίλμ πού τοῦ ἐπέτρεψε ἡ συχνά ἐκπληκτική φωτογραφία τοῦ ὄπερατορ, οὐ Βιγκό ἔχτισε ἵνα θολὸ φίλμ δημούσιον ὥπο λίθελλος πνίγεται μέσα στὰ χρησιμοποιύμενα ὥπο τὸν καιρὸ τῶν ρομαντικῶν κοντράστα. Βλέπουμε πλαδάριο γεροραμολιμέντα (τὸ κωμικό στοιχεῖο). Μετά ἐργάτες νά καίνε τὰ ὄντρεικελα τοῦ καρναβαλιοῦ (τὸ τραγικό στοιχεῖο). Μιὰ καλόγρια παριστάνει τὴν ὥραια καὶ πετάει στοὺς περαστικοὺς μπαλιτοὺς ὥπο μπαμπάκι (ἡ ἡδονή). «Ἐνας νεκροταφείος ἐμφανίζεται τότε (είναι ὁ θάνατος). «Ολοὶ οἱ θεατές νιώθουν τὴ ματαίότητα τῆς Ζωῆς.

Οὐ Βιγκό, δὲ μᾶς δύνηει ἔξω ὥπο τοὺς καθιερωμένους δρόμους ἐκφράσσεις καὶ οἱ ἀστοὶ δὲν θὰ ίθρωσουν περισσότερο μὲ τὴν ταινία του. Είναι ὀλλωστε ἡλιότιον ν' ἀποδεικνύεις πώς οἱ ἀστοὶ είναι μισητοὶ γιατὶ είναι δοχεμοὶ καὶ γιατὶ ροχαλίζουν στὸν ὄντο τους. «Ολοὶ οἱ ἐργάτες δὲν ἔχουν δψη ὄγγελου καὶ δὲν είναι ἡ ἐπανάσταση αὐτὴ ποὺ θὰ γειάνει ὅλο τὸν κόσμο τῶν ὄντων καὶ τῶν φυτῶν. Υπάρχουν ὄντιθεσεις — εἰκόνες ποὺ ἀποτελεσματικές ἐνάντια στὴν μπουρζουάζια. «Ἄς κρινουμε τὸ Βιγκό μόνο γιὰ τὶς καλές του προθεσμεις (...). Κάντε λίθελλους, ὀλλὰ ἀποφασίστε νά στε λιθελλογράφοι. Μὲ τὸ νά στε σατιρικοῖς μόνο ἢ τραγικοῖ, ξυπνάτε τὴν περιφρόνηση καὶ τὴν ὄργη».

Ο 'Ωριόλ, δὲν ἔχει ἐντελῶς δικιο, ἀκόμα κι

οὗν ἡ αὐτοτρότητά του είναι κάπως ύπερβολική γι' αὐτὸ τὸ παιδὶ τῶν 25 χρόνων ποὺ ἔκανε τὴν πρώτη του ταινία περισσότερο μὲ τὴν ὁδειότητα τῆς καρδιᾶς του παρὰ μὲ τὴ βεβαιότητα τοῦ μυαλοῦ του. 'Ο Κλάντ Άθελιν, ὁ μακροχρόνιος φίλος του καὶ μετέπειτα ἐκτελεστής τῆς διαθήκης του, κριτικάρει τὸ φίλμ μὲ τρόπο ἀκόμα πιὸ δνιασ. «Τὸ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», ἐκτυλίσεσται σὲ ντοκυμανταιρί καὶ μεταδόλλεται σιγά - σιγά γιὰ νὰ ἐκραγεῖ σὲ σάτιρα. 'Ο Βιγκό τὸ χαράκτηρος «ντοκυμανταρίστικη ὀποψιῶ». 'Η ἐκφραση είναι ἐνδειχτική τῆς ὅλης του θέσσος ὡς πρὸς τὰ γεγονότα καὶ τὶς ἰδέες. Σ' ὅλα τὰ πράγματα, είχε πρῶτ' ἀπ' ὅλα μιὰν ἀποψη ποὺ δὲν ὀφειλόταν μόνο στὶς παιδικές τοῦ δυστυχίες — δὲν είχε τὴν αἰσθήση τῆς δικαιοσύνης μόνο γιατὶ είχε ὑπόφερει. «Ομως αὐτή τὴν «ἀποψιῶ», ήθελε νὰ τὴν «ντοκυμαντάρει». 'Ηθελε πρῶτ' ἀπ' ὅλα νὰ φανεῖ τίμιος καὶ εύθυς, νὰ μήν καταδικάσει τίποτα καὶ κανένα χωρὶς ἀναντίρρητης ἀποδείξεις. 'Απὸ τούτο τὸ πρώτο του κιόλας ἔργο, είπαν πώς ἦταν ἐνας ἀτίθασσος, ἐνας ὄναρχικός. 'Ηταν — ὄντιθεα — ἐνας ἐπαναστάτης. «Ἐνας δημιουργός. 'Αλλὰ γιὰ νὰ δημιουργήσει, ἐπρεπε (πάντα πρέπει) νὰ γκρεμίσει πρώτα. Καὶ δὲ φοβόταν νὰ δειεῖ αὐτὸ ποὺ ἐπρεπε νὰ γκρεμίσει.

Τοῦτες οἱ δυὸ ὄντικουρουμένες γνώμες, είναι — δημιαρινεῖς πάντα σὲ μιὰ λογομαχία — ταυτόχρονα ἀλλοινεῖς καὶ ψεύτικες. 'Ο Βιγκό δὲν είναι ὄπωσδήποτε Μπουνιουέλ καὶ τὸ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ δρίσκεται πολὺ μακριά ἀπ' τὴ «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ». ὡς πρὸς τὸ ἐπαναστατικό μήνυμα. 'Υπάρχει ἀκόμα στὸ Βιγκό, ἐνα ἀτίθασσο πνεῦμα ποὺ ἔχει σχέση περισσότερο μὲ τὸν κληρονομημένο του ἀναρχισμὸ παρὰ μὲ μόνον ἀληθινή ἐπαναστατική συνειδητοποίηση, δημού δὲν λαυτοτε πασχίζει νὰ ἐνταχθεῖ καὶ ποὺ δουσλητητι εύνοει τὴ σημερινὴ ἐνθουσιαστικὴ ύποδοχὴ τοῦ ἔργου του.

Ο 'Αδωνις Κύρου, ἐνθουσιαστὴς δημιουργός πάν-

τα, δέν κάνει οίκονομια στους υμνους του: «Απόλυτος ἄντικομφορισμός, ἀναίδεια, ἀλήθεια, ἡταν τὰ κύρια προτερήματα αὐτῆς τῆς ταινίας — δυναμίτη. Οι εἰκόνες - σόκ, οἱ ἀσυνήθιστες καὶ τολμηρές παραβολές, δὲν έγιναν για νὰ μὴν ὀρέουσαν στὸ Βιγκό πού χρι προφανῶς υποστεῖ τις ἐπιδράσεις τοῦ συρρεαλισμοῦ».

Προσωπικά, θὰ ήσουν λιγότερο κατηγορηματικός. Είναι θέσιο πώς ὁ Βιγκό, δέχτηκε — ὅπως ὅλη ἡ ιντελλιγέντια τῆς ἐποχῆς — τὴν ἐπιδρασην τοῦ συρρεαλισμοῦ, ἀλλὰ διατήρησε τουλάχιστον ἔνα στοιχεῖο φόροςας. Δὲν χρειάζεται παρὰ νὰ κάνουμε μιὰ σύγκριση μὲ τὸν «ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟ ΣΚΥΛΟ» πού εἶναι μιὰ καθαρὰ συρρεαλιστικὴ ταινία.

«Πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν ταινία στὴν ἐποχὴ τῆς, γράφει ὁ Μπενάρ Σαρντέρ. Στὴν ἐποχὴ τῆς «Ἀθάν - Γκάρντ», ποὺ γέρασε γρήγορα· καὶ μεταφέρει μιὰ κρίσια τοῦ ίδιου τοῦ Βιγκό: «Ἐνας φίλος μοῦ γράφει πώς πετσοκόφανε τὴν ταινία στὸν Ὀλλανδία. Αὐτὸς ὁ εὐλόγημένος ὁ Μπλέτσερ, εἶχε ἐντελῶς ὅδικο νὰ ἐνοχληθεῖ. Εὔτυχῶς, μιὰ ταινία δύο χρόνων, εἶναι κιόλας ἔνας Μοθουσάλας τοῦ ὥποιου μποροῦμε δεντα νὰ κάνουμε τοὺς ὅρξεις».

Κι ὁ Σαλές Γκομές, μᾶς λέει: «Οπως οἱ ὄνθρωποι τῆς Ἀθάν Γκάρντ, ἔτοι κι ὁ Βιγκό ἀπατήθηκε καθαρὰ ὅπο τὴν ἀσκηση φόρμας». Ἐκεὶ βρίσκεται πράγματι καὶ τὸ δρίο του. Γιατὶ χρηματοποιήσεις σὸν ἐκφραστικό μέσον ἔνα στύλ Ἀθάν - Γκάρντ ποὺ γέρασε. Ἀντίθετα - γιὰ νὰ ἔναρθουμε στὴν ίδια σύγκριση - ἡ «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ» δέν ἀπόχτησε οὐτε μιὰ ρυτίδα, γιατὶ ὁ Μπουνιουέλ δέν τὴν θυσίας στὴ γεύση τῆς ήμέρας.

Ο Βιγκό χρηματοποιεὶ πάλι πρὸς ὄφελός του τὴν παραμονή του στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ θάλει μπροστά ἔνα σχέδιο ποὺ μελετοῦσε ὅπο καιρῷ. Νὰ ὀργανώσει ἔνα σινέ - κλάμη στὴ Νίκαια μὲ πρότυπο τὶς λέσχες ποὺ λειτουργοῦσαν κιόλας στὸ Παρίσι κι ἡταν ἡδη διάσημες, ὅπως «οἱ φίλοι του κινού» κι «οἱ φίλοι του Σπάρτακου». Μόλις γύρισε στὴ Νίκαια, δριχσει νὰ στρατολογεῖ ἐθελοντές συνεργάτες (μεταξύ τῶν ὥποιων καὶ τὸν Κωσσό, ἔναν ὄπ' τοὺς συμμαθητές του στὸ Μιλλώ, ποὺ ἔκανε τὸ στρατιωτικὸν του στὴν πόλη) κι ἡ πρώτη συνεδρίαση ἐλασθέ χώρα στὶς 19 τοῦ Σεπτέμβρη 1930 ὑπὸ τὸ όνομα «Οι φίλοι του κινού». Η ὄρχη ἡταν ἔξαιρετικά δύσκολη, ἀλλὰ ἀχρηματίστηκε σιγά - σιγά ἔνας μικρὸς δημιος. «Οταν ἄρχισε νὰ προβάλλει ρώσικες ταινίες, σημειώνει ὁ Σαλές Γκομές, διαμόρφωσε μέσα στὸ πλήθος ἔνα τημῆα πιὸ λαϊκὸν ποὺ ἀποτελοῦνταν ἄπολο ἀριστερούς ή γιλοριστερούς. Ο Βιγκό δέν ἔκριθε ὄπ' τοὺς φίλους του τὴ συμπάθεια του πρὸς αὐτὲς τὶς ιδεολογίες».

«ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ»

Ταυτόχρονα εἶχε ἔνα καλὸ νέο ὄπ' τὸ Παρίσι. Τὸ «ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ» θὰ προβαλλόταν ὅλον τὸν «Οκτώβρη κατ' ἀποκλειστικότητα στὸ «Ούρουσουλίν», ἔναν περίφημο κινού) φτὶς Ἀθάν - Γκάρντ. Φτάνοντας στὸ Παρίσι, ὄντιλαμβάνεται ὄπο πρώτο χέρι τὶς ἐντυπώσεις ποὺ ἀφήσει σὲ ἡ ταινία του στὸ κοινό. Προσακαλεῖται στὸ τέ-

λος τοῦ Νοέμβρη στὶς Βρυξέλλες, στὸ «δεύτερο συνέδριο σύγχρονου κινού)φου», ποὺ θὰ διαδεχτὸν τὸ πρώτο συνέδριο τοῦ 1929 πού χρι γίνει στὸ Σαράζ τῆς Ἐλβετίας κι είχε περάσει πιὸ στὸ παρελθόν. Πρόθιαν στὶς Βρυξέλλες πρωτοποριακά φίλμ ἢ νέων ποὺ ἔκαναν τὸ ντεμπούτο τους και φίλμ ποὺ θεωροῦνται ήδη κλασσικά: «Η ΓΗ», «ΑΛΛΗΛΟΥΙΑ», «ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ», «Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ». Γυρίζοντας στὸ Παρίσι ὁ Βιγκό, βρήκε ἔτοιμο τὸ συμβόλαιο μιᾶς προσφράσης που οι φίλοι του είχαν καταφέρει νὰ πετυχοῦν γιὰ μιὰ μικροῦ μήκους ταινία πάνω στὸν πρωταθλητὴ τῆς κολύμβησης Ζάν Ταρίς, ποὺ θὰ μετείχε σὲ μιὰ σειρά ἐπιδείξεων μὲ τὸν τίτλο «Ζουρνάλ Βιβάν». Ἐτοίμασε τὸ σενάριο, συνάντησε κατ' ἐπανάληψη τὸν Ταρίς κι ἀρχισε τὸ γύρισμα, πειραματίζομενος πάνω σὲ φορμαλιστικὲς λύσεις, μὲ τίς όποιες ἐπλιζε ν' ἀποφύγει τὴν μπαναλίτε καὶ τὴν ὀσπατάντητα ἔνος θέματος ἐλάχιστη πρωτότυπου κι ελάχιστα ἐνδιαφέροντος.

Μετά τὸ ζενερίκ στὸν τύπο τοῦ «Μαμά τὰ καρδάκια ποὺ πάνε στὸ νερό», τὸ κείμενο δίνει μιὰ λίστα τῶν ἐπιδόσεων τοῦ Ταρίς και μετά βλέπουμε τὸν πρωταθλητὴ νὰ κολυμπάει. «Υστέρα νὰ δίνει μιὰ αὐτοβιογραφική συνέντευξη και γενικὲς ἀπόψεις πάνω στὴν κολύμβηση και νὰ κάνει μιὰ ἐπίδειξη κρόσου. Τέλος ὑπάρχουν υποθρύκιες λήψεις σὲ ραλάντι καὶ πολλὰ τρύκ ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν Ταρίς νὰ θγαίνει ἀπ' τὴν πισίνα μὲ τὰ πόδια πάνω και μὲ τὸ κεφάλι κάτω και νὰ ξαναβρίσκεται στὸ χείλος τῆς πισίνας ντυμένος κανονικό. Αμέως μετά, ὅπουμακρύνεται περιπατώντας ἐπάνω στὸ νερό. Μποροῦμε νὰ πούμε πολὺ δικαία, πώς τὸ «ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ», εἶναι ἔνα ἀπλὸ ὄρεχτικό στὴν καριέρα τοῦ Βιγκό. «Μερικοί μήνες ἡταν ὄρκετοι στὸ Βιγκό, γιὰ νὰ δει νὰ όποχτοῦν οι εἰκόνες του, τις πρώτες ρυτίδες τῆς Ἀθάν - Γκάρντ. Συνειδητοποιεῖ στὸ ζῆξη, πώς το μόνο θράσος ποὺ μετράει, είναι τὸ θράσος ποὺ ἐκφράζει μιὰ καινούργια και εύτυχη σύζευξη ἀνάμεσα σὲ μιὰ φόρμα διακοσμητική και μιὰ εικονογράφηση πραγματικότητας». Κι είναι γεγονός πώς ὁ δημιουργός, έγραφε τὸν ἐπόμενο χρόνο: «Ξανάδη αὐτές τὶς μέρες τὸ «ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ» πού προβαλλόταν στὴ Νίκαια. «Ἄν εξαρέσουμε μερικές υποθρύκιες λήψεις, είναι πολὺ κακό».

«Επρεπε νὰ βρει δουλειά. Επιστρέφοντας στὴ Νίκαια, ακέφτηκε νὰ μειεῖ στὸ γκρούπ τοῦ Γκεμιγιόν γιὰ τὸ γύρισμα τοῦ «ΝΤΑΪΝΑ Η ΜΕΤΟΙΚΗ». Τελικά, ἡταν γι' αὐτὸν μιὰ ἀπογοήτευση. Αναγκάστηκε νὸ πουλήσει τὴ Ντεμπρι ἀλλὰ δὲν πῆρε παρά ἔνα ὄσμαντον ποσό. Μία συνάντηση μὲ τὸν Τσάπλιν που λάθρευε, ἡταν γι' αὐτὸν μιὰ νέα ἀπογοήτευση. Δὲ μιλούσαν τὴν ίδια γλώσσα.

Ἐν τῷ μεταξύ, στὶς 30 τοῦ 'Ιουνίου, ἡ Λυντού ἐφερε στὸν κόσμο ἔνα κοριτσάκι ποὺ τ' ὀνόμασσαν Λύ. Δυσκολεύτηκαν πολὺ νὰ πληρώσουν τὰ ἔξοδα τῆς κλινικῆς. Ο Βιγκό ἐπιστρέψει λοιπόν στὸ Παρίσι γιὰ νὰ γυρίσει μιὰ δεύτερη ταινία τῆς ίδιας σειρᾶς. «Ένα φίλμ πάνω στὸν πρωταθλητὴ τοῦ τέννις, 'Ανρύ Κοσέ. Αρχισε νὸ δουλεύει τὸ σενάριο μὲ τὸν Σάρλ Γκαλντμπλ. σ' ἔνα πανδοχείο περαστικῶν δουσ τὰ δωμάτια δὲν ἦταν ἐλεύθερα παρά μόνο τὴ νύχτα. Μιὰ νύχτα ποὺ ἔγραφαν, ἔχοντας γιὰ θέρμανση μιὰ σύμπα πετρελαίου, ένιωσαν Εαφνικά νὰ τοὺς πλακώνει

μιά παράξενη νάρκη. Ο Γκολντιμπλά, βρήκε τη δύναμη νά συρθεί ώς το παράθυρο και νά τ' ανοίξει, πριν πέσει άναισθητος. Συνήλθαν τό πρωι. Μόλις άποφυγαν την άσφυξια. Καινούργια άπογονήσευτο: τό σενάριο του άπαγορεύτηκε δυό φορές και τελικά ο παραγωγός έγκαταλείψει το σχέδιο.

«Οι φίλοι του κινήσου ούξενονταν κι ο Βιγκό έκλεχτηκε άπό την έπιτροπη διευθυντής της Όμοσπονοιας τών Κινηματογραφικών Λεσχών, μέτην εύκαιρια τού δεύτερου συνεδρίου της. Πολλές προσωπικότητες έρχονταν στη Νίκαια νά παρουσιάσουν τανίες τους κι έτσι έγιναν δεχτοί οι Κλώντ Άθελιν, Ζερμαΐ Ντιλλάκ, Ζάν Παινλεθέ. Όλα αυτά τά χρόνια, ο Βιγκό είχε δημιουργήσει πολὺ ισχυρούς και φιλικούς δεσμούς, οι δοποί και τόν συγκρατούσαν άπ' τήν άπελπαια. Όμως, ή έλλειψη έργασιας κι ή κακή ύγεια και τών δύο τους, έκαναν τα πράγματα πολὺ δύσκολα... Έπι πλέον, ο Βιγκό, ήταν πιά θέδαιος πώς μιά κινή καρριέρα δέ μπορούσε νά δημιουργηθεί άλλοι έκτος άπ' τό Παρίσι. Κι είναι τότε, τόν Ιουλί του 1932, πού τόν φώναξε ένας παραγωγός άπ' τήν πρωτεύουσα.

ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ

Άυτός ο παραγωγός λεγόταν Ζάκ Λουΐ Νούνε. Πενήντα τεσσάρων χρόνων, γιός ένός μεγαλο - άλογατάρχη τής Καμάργκ, ένδιφερόταν έραστεχνικά γιά τόν κινήφο κι έκανε τό ντεμπούτο του σάν παραγωγός. «Έχοντας πληροφρήθει τίς άναγκες τής Εύρωπακής άγορας, είχε άποφασίσει νά χρηματοδοτήσει μιά σειρά τανίων μέσου μηκούς πάνω στό δυό ειδή πού χαν τήν πιθανότητα έπιτυχιας: στήν κωμωδία και στό εύχαριστο τονικυμαντάρι. Γιά τό Βιγκό, τού μίλησε ο ήθοποιός Ρενέ Λεφέρβ, πού χε γνωρίσει τό νεαρό σκηνοθέτη μετό άπο μιά προβολή τού «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ».

Κατά τή διάρκεια αυτού τού πρώτου ραντεύου, πού ήταν περισσότερο μιά συμφωνία ώς πρός τά συμβόλαια (κι οι έντυπωσίες ήσαν έκατερωθεν έξαιρετικές), έκαναν δυό σχέδια. Τό ένα, πάνω στην Καμάργκ και τ' άλογα της - πράγμα πού προτάθηκε άπ' τό Νούνε - και τ' άλλο, μά ίδεα πού ο Βιγκό τήν στριφογύριζε στό μυαλό του πριν άπο πολύ καιρό, πάνω στήν νεαρούς τροφιμούς του κολλέγου. Ό σκηνοθέτης έπισσε δουλειά άμεσως πάνω στό σενάριο πού είχε τίς προτιμήσεις του ή Νούνε. «Ερεύνησε λίγο τό περί Καμάργκ και μετά έφυγε νά γράψει τό σενάριο στήν Έλεστια, άκολουθωμένος άπ' τή Λυντού πού έτσι θ' αναπαύσταν. Έπιστρέφοντας στό Παρίσι, παρουσίασε τό σχέδιό του στό Νούνε, πού δημιώς είχε στό μεταέν άλλοδει γνώμη κι άποφασίσις νά έγκαταλείψει τά σχέδιά του ώς πρός τά ντοκυμαντάρι. Ο Βιγκό μπόρεσε έτσι νά πέσει μέτο μούτρα στή δουλειά στήν άρχες τού Νοέμβρη και νά πρωθητεί τήν ίδεα πού τόν άπασχολούσε. Τό σενάριο ήταν πάρα πολύ γρήγορα έτοιμο κι είχε τόν πρωστινό τίτλο «ΤΑ ΚΑΒΟΥΡΙΑ». Ό Νούνε δέχτηκε σχέδιόν άμεσως κι άνακοινώσα στό Βιγκό πώς είχε νοικίσει τό στούντιο τού Γκωμόν, γιά τή τελευταια θδομάδα τού Δεκέμβρη.

Γιά τό Βιγκό, τό νά γυρίσει αύτή τήν ται-

νία, ήταν σά νά έδηγαζε άπο πάνω του ένα μεγάλο θάρος πού τόν παίδευε καιρό. Σά νά ξορκίζει ένα του άγχος.

«Άυτό τό φίλμ, είναι τόσο πολύ η παιδική μου ήλικια πού μού είναι άδυντο νά κάνω κάτι άλλο», δήλωσε σ' ένα δημοσιογράφο τού «Σινέ - Μόντ». Ή παιδική του ήλικια, δηλαδή άκριβεστερα, ή έμπειρια του άπ' τόν καιρό πού ήταν έσωτερικος στό κολλέγιο και προπάντας τά τέσσερα χρόνια πού πέρασε στό Μιλλώ - όπως και τ' άλλα στή Σάρτρ - τόν βρήκαν πιό εύτυχισμένο παρά ποτέ. Έδω προστίθεται κι έτσι θα μπορούσε νά 'χε μάθει άπο μίαν άφηγηση τού πατέρα του στό περιοδικό «Λ' άσσιετ ω μπέρ» στά 1907 πάνω στής συνθήκες διαβίωσης τών παιδικών φυλακών τής «Πτίτ - Ροκέτ». Και στή μιά και στήν άλλη περίπτωση, ήταν κόλαση. Απ' τήν έμπειρια τού πατέρα του είχε νιώσει τά πράγματα σε μικρή κιόλας ήλικια μέτρια άρκετά συνειδητό και διαιγή τρόπο. Τή ζωή του στό κολλέγιο τού Μιλλώ, άπ' τά δεκάρια ώς τά δεκάδεκα του χρόνια, τήν πέρασε σά νά τού χάραζαν τή σάρκα.

Παρουσιάζοντας ό ίδιος τό «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», γράφει:

«Πόσο μού φαίνεται ισχνό! Δέ βρισκεται κάν στό σάδιο τής άναρωσης. «Όπως άκριβως τό παιδί μου, δέν έχει καμιά άπολύτως σχέση με τά παιδικά μου χρόνια. Μάταιο άνοιγμα τά μάτια. Κι ή ίδια ή θύμησή μου είναι κακή. Πάσι λοιπόν τόσος πούλι καιρώς; Πώς μπόρεσα τώρα που 'γινα άντρας νά τρέχω μόνος, χωρις τούς συντρόφους τών παιχνιδών και τών πουσών μου, στούς δρόμους τού Μεγάλου Μώλων; Βέβαια, Εαναθριακώ στής διακοπές, τούς δύο μου φίλους της φινιπωριάτικης έπιστρφής στό σχαλείο. Βέβαια, οιγουρα όρθωνται έκει, μέτα τά τριάντα άπαραλλαχτα κρεβάτια του, ο κοιτώνας τών όχτων οικοτροφικών μου χρόνων και θλέπω άκόμα τόν 'Υγκε που υγαπούσαμε τόσο και τό φίλο μου τόν έπιστάτη, τήν Ξερο - Πορδή· κι έκεινο τόν άμιλητο γενικό έπιτρητη μέτα τά λαστιχένια παπούσια του, σα φάντασμα. Στό φώς τής καγκαλόμας, θα μ' έπισκεφτει πάλι στά άνειρά μου τούτη τή νύχτα ό μικρος ύπνοβαθτης; «Ισως νά τό Εαναδώ όπα πόδια τού κρεβάτιου μου, δημιώς ήταν τήν παραμονή έκείνης τής μέρας, πού ή 'Ισπανική γρίπη τόν πήρε μαζί της στά 1919. Μικρός ύπνοβαθτης, πού ή κάσα του κατέβηκε στήν άλλη οπου παιζόμε στά διαλείμματα, γιά τή λιτανεία τού παπά πού έποστελεν τό διάβολο πού φοβόμαστε τόσο. Ναι, Εέρω, οι φίλοι Κωσσά, Μπριέλ, Κολλέν, ο γιος τής μαγειρίσσας κι ή Ταμπάρ, πού τόν λέγαμε «άδελφούλα» και πού ή διεύθυνση τού λύκειου κατασκόπευες και θασανίζε, τή στιγμή πού ή 'χε άναγκη άπό 'να μεγαλύτερο άδερφο, άφού ή ίδια του ή Μαρά δέν τόν ύγαπούσε.

Παρούσα στό κάλεσμα κι ή μικρή κοπελίτσα τών οπάνιων κυριακάτικων έξεδων. Θυμδασι, πόσο μ' δρεσ σά νέ θλέπων ν' άνεβαινεις πάνω στή πιάνο και τή κρεμάς στά συρματόσχοινο πού χαμει ισιώσει μαζί, τή γυάλα μέτα τά χρυσόφαρα;

Μοι 'κλείνεις τά μάτια μέτα τό μαντήλι, πού χε τό δρώμα τής λεβάντως τής μητέρας σου, έπειδη κοιτάζει τά μωρούδια παχουλά σου μπούτια. Κι ύστερα, δημιώς κάνουν στούς άρρωστους,



Αταλάντη

μοῦ θγαζες αύτὸν τὸ γιορτινὸν ἐπίδεσμο καὶ κοιτούσσαμε μαζὶ τῇ γυάλᾳ μὲ τὰ χρυσόφωρα.

Τὸ ιδιοῦ θρᾶδν, γύριζα στὸ κολλέγιο. Κι αὐτὸν τὴν τόσους μῆνες!

Ἐπερεπε νά' ναι κανεὶς πολὺ φρόνιμος γιὰ νά
θρεγει λίγες ὥρες τὴν Κυριακή. Τὸ ντεκόρ κι οἱ
ἡθωποιοι, είναι στὴ θέση τους. Τὸ ιδιοῦ κι η ἀ-
μόσιαφαιρα. Δὲ λείπουν παρὰ οἱ περιπέτειες. Νά
τες.

«Είναι 8.30', δῆλος ὁ κόδιμος κοιμᾶται. «Οταν,
Ξαφνικά, ένα γέλιο ἀκόλουθει ἔνα μικρὸ θόρυ-
βο... Ποιός γελάει; 'Έγώ. Τότε, σηκώνοντας ὁ ἐ-
πιτρητῆς τὴν κουρτίνα τοῦ κρεβατιοῦ του, λέει:
«Αὐτὸς ποὺ γελάει, νά' ρθει ἐδῶ». «Ω! Μοῦ ναί
δυσάρεστο νά σηκωθῶ ἀπὸ τὸ κρεβάτι μου, δησοῦ
ἡμους μιά χαρά στὴ ζέστη. Τελικά, σηκώνομαι καὶ
ψηλαφρτά, πηγαίνω στὸ κρεβάτι τοῦ ἐπιτρητῆ.
«Οταν πλησιάζω, μοῦ λέει: «Έδω εἰστε Σάλ;» —
«Μάλιστα, κύριε». — «Ε, λοιπόν, δὲ θά φύγετε
ἀπὸ δῶ πριν τις 11. Και γελάστε ὅτι θέλετε». «Α-
μάριν Μοῦ ρθε νταμπλάς...» Ήταν 9 ἡ ὥρα, πού
σημαίνει δυὸς ὥρες ὀρθίος. «Οχι, δὲ θά ξαν-
γέλαγα. Κατὰ τὶς δέκα, ὑπόλογίζα νά' ναι 11, τό-
σο μοῦ φαινονταν ἄργος ὡς χρόνος. Κατὰ τὶς
10.30' μ' ἐπισας ἔνα δυνατὸ κόψιμο καὶ λέω
στὸν ἐπιτρητή: «Κύριε, μπορῶ νά πάω στὴν του-
αλέττα;» Καμιά ὀπάντηση. «Κύριε, ἔχω κόψιμο,
δὲ μπορῶ νά κρατηθῶ ἀλλο». Πάλι καμιά ἀπάν-
τηση. Κοιμάτων. Τρέχω τότε γρήγορα στὴν του-
αλέττα, ἀλλὰ δριχσα νά τὰ κάνω πάνω μου πρὶν
φτάσω στὸν καμπινέ. «Οταν γύρισα, χτύπανε 11
κι ὁ ἐπιτρητής Ευπίνωντας, μοῦ λέει: «Πηγαί-
νετε νά κοιμηθεῖτε».

Ήταν ἔνα ὀπόστασμα ὅπ' τὸ ἡμερολόγιο τοῦ
Βιγκό μὲ ἡμερομηνία 11 Οχτώβρη 1918, μερι-
κές μέρες μετὰ τὴν εἰσοδὸ του στὸ κολλέγιο Μιλ-
λώ. Υπάρχουν κι ἀλλὰ κομμάτια τὸ ιδιοῦ γραφικά,
πού ἐνέπνευσαν διάφορα ἐπεισόδια τοῦ «ΔΙΑΓΡ-
ΓΗ ΜΗΔΕΝ». Κι δὲ ἔτοιτα, είναι αὐτόσπρότατα
θιογραφικά. Στὴν ιδιοῦ δὲ «Παρουσίαση τοῦ ΔΙΑ-
ΓΡΗ ΜΗΔΕΝ», ὁ Βιγκό γράφει ἀκόμα:

«Παιδικά χρόνια. Μιὰ σταλιά μικρούλια, ποὺ τὰ

ἐγκαταλείπουν κάποιο βράδυ τοῦ 'Οχτώβρη, σὲ μιὰ
αὐλὴ σχολείου, κάποιας ἐπαρχιακῆς πόλες, ύπο
τὴ σκέπη κάποιας σημαίας — σῆμα πάντα μα-
κριά ὅπ' τὸ σηπτὶ δύο ελλιπίσουν στὸ χάδι καὶ τὴ
στοργὴ μιᾶς μάνας καὶ στὴ φιλία ἐνὸς πατέρα,
ὅν θεβαία δὲν είναι κιόλας πεθαμένος».

Αὐτά τὸ μικρὰ παιδιά, ύπηρέαν. Κι ἔχουν στὸ
φίλμ τὰ πραγματικά τους ὄνόματα. Ο Κωσσᾶς κι ὁ
Μηριέλ ήταν στὸ Μιλλώ. Ο Κολλέν στὴ Σάρτρ.
Μόνο ν τομπάρ φαινόνταν νά' ζει δημιουργηθεῖ.
«Ομως ὅχι. «Ἐντελώς ὄπλα, γράφει ὁ Σ. Γκο-
μές, δὲν είναι ὀνάγκη νά ψάξει κανεὶς πολὺ μα-
κριὰ γιὰ ν' ἀναγνωρίσει στὸ πρόσωπο τοῦ Ταμπάρ,
τὸ Ζάν Βιγκό του Μιλλώ. 'Αλλά ο Ταμπάρ, είναι
ταυτόχρονα κι ο μικρὸς Μερσιέ τῆς Σάρτρ. Μέ-
σον αὐτού τοῦ διπλοῦ ρόλο, ἀχνόφεγγες μιὰ ἐ-
ρωτικὴ φιλία τῶν μαθήτων. Ο Βιγκό, βρισκεται
μές στὰ δύο πρόσωπα τοῦ φίλμ. «Ομως, τὸ φίλμ,
ἀναπαριστᾷ προπάντων τὸ Μιλλώ. Καὶ πρὶν ὅπ'-
ολα, ὁ Βιγκό, εἰν' ο Ταμπάρ».

Νό λοιπὸν ποὺ θριακόμαστε σ' ἔνα πολὺ λεπτὸ
σημείο ποὺ ἔξηγει τοὺς ἀφορισμοὺς τῆς λογοκρι-
σίας. «Ομως, είναι ἀρκετά φανερό, πώς ὁ Βιγκό
δέ ρίχνει τὸ κακό — ὃν υπάρχει κακό — σ' αὐ-
τό τὰ δύστυχα καὶ ἔρημα παιδιά, τὰ στερημένα
τὴν τρυφερότητα, ἀλλὰ πάνω στοὺς μεγαλύτερους
ποὺ τὰ τρομοκρατοῦν, κουνώντας μπροστά τους
τὸ φάσμα τῆς αὐνώνιας κόλασης.

«Γιὰ πρώτη φορά, γράφει ὁ Μπαρτελεμύ 'Αμεν-
γκουαλ, ὡς θόδην τολμούσε νά δειξει (ἀπὸ τότε,
μόνο ν Κλουζών τὸ ρισκαρε στὸ «ΚΟΡΑΚΙ»)
παιδιά χωρὶς συμβιθάσμούς. 'Αποδεικνύονταν ἀ-
τιθασσα, (ἀπ' τὴ στιγμὴ τῆς εἰσόδου στὸ λύκειο),
ταραξίες, (οἱ ὄρχησηι τῶν συμμοριῶν), ήμανώ-
μαλα, (τὸ ἀμφισθότυμον ἀνόρι ποὺ δὲν ἔφευ-
γε ὅπ' τὸν παιδεραστὴ δάσκαλο, παρὰ γιὰ νά πέ-
σει ἀλληλά στὴν ὀμφαλοφιλία τῶν συμμαθήτων
του). 'Αλλά, κυρίως, ἔνας ἀριθμός θεμάτων ὅπως
τὸ μαγειριό, ἡ τραπεζαρία, τὰ οὐρητήρια κι οἱ καμ-
πινέδες, οἱ χοντροπυροσθέτες ποὺ ἐπιδίνονταν
σὲ γυνικές ἐπιδείξεις — κάθε τὸ ποὺ χει σχέση
μὲ τὸ ὄντωντον σάμα — φανέρωντε τὸ ἑσωτε-
ρικό δράμα τοῦ Βιγκό: τὴ αρκική του ἀρνηση».

Ἡ ἀνάλογη, ίσως μοιάζει παρακίνησμενήν καὶ
ὑπερβολική. «Ομως, ἔνας κάποιος ασθερός αυλλα-
γισμός θ' ὀποδείξει τὸ πάρα πάνω. Μέσα στὴ
μναξιά τοῦ λύκειου, ὁ Βιγκό, θά τραννιόνταν σι-
γουρα ἀπὸ φοβερά σήχη. Τὴ μητρικὴ ἐγκατάλε-
ψη, τὸ θάνατο τοῦ πατέρα, τὴν ἀνώνυμια δουπού
τὸν υποχρέωντες ἡ πραγματικὴ του ταυτότητα, τὴν
ἀναγνωστική ὀδύνωμα τοῦ νά πλησιάσει καὶ νά
ἔμπιστεται ποιονδήποτε.

Τὰ ἐφριδικά πρόσωπα τῆς ταινίας ἔχουν δλα μιὰ
ρεαλιστικὴ καταγωγή, δημως ἡ ταύτιση τους μὲ
τὴν πραγματικότητα είναι κάπως δύσκολη. Τὸ κα-
θένα ὅπ' αὐτά, κλείνει μέσα του περισσότερα δτο-
μα. Κατὰ τὸ Σ. Γκομές, ὁ γενικός ἐπιθεωρητής
«Γκαζό - μουσούδα» — ὁ πιὸ ὀπεχῆς — ἀντι-
προσωπεύει τοὺς φύλακες τῆς Πτιτ - Ροκέτ, ποὺ
είχαν τὴ συνήθεια νά προσποιούνται πώς φεύγουν
γιὰ νά γυρίσουν ἀμέσως καὶ νά πιάσουν τὸν κρα-
τούμενον σὲ παρόπτωμα. «Οσο γιὰ τὸν 'Υγκε — τὸ
τασπιλινό ποντί — τὸν ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ἔνα
συμπαθητικὸ ἐπιθεωρητὴ τοῦ Μιλλώ, τὴ σύντομη
παραμονή τοῦ δποίου, περιγράφει ὁ Βιγκό στὴν
ἐφημερίδα του. Καὶ τέλος ὁ ἐπικεφαλῆς μουσούδας

νάνος αντιπροσωπεύει τὸν ἐπιθεωρητὴ τοῦ λύκειου τῆς Σάπτρας. «Ολα ἡταν γκροτέσκα στὸ -ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ- υπογραμμίζει ὁ Ἀμένγκουσαλ, καὶ τὸ φίλμ ὀλόκληρο δὲν είναι παρά ἔνα θέαμα ὥπο καραγκιοζιστικὲς μαριονέτες». Σωστά. «Ἀλλωστε καὶ τοι παιχνίδι τῆς σφαγῆς μὲ τὸ ὄποιο κλείνει τὸ φίλμ, είναι ἀρκετά φανερὸ ἥπο τούτη τὴν ὅπωση. Οἱ ἐπίσημοι, ὁ στρατιωτικός, ὁ παπᾶς, ὁ διευθυντής, οἱ πυροσβέστες ποὺ μιαδύνων μ' ὄντρεικελα, ἀπότελούν ἔδω τὸ ὄντικειμένον ἐνὸς χαρούμενου καὶ ζωηροῦ βομβαρδισμοῦ ὥπο διάφορα μικρο - ἄντικειμενα.

«Οἱ κόμασ τοῦ Ἐφρώνι καὶ ὁ κόμασ τοῦ παιδιοῦ συναντῶνται, διασταύρωνται, ἀλλὰ δὲν ἀλληλοκαταλαβαίνονται, δὲ συγχωνεύονται, σημειώνει ὁ Ζίλ Ζακόμπ. Ὁ γιος τῆς θεια - Φασουλούς που παιζεῖ στην κουζίνα τῆς μάνας του, δὲν είν' ἄλλος ἄπ' τὸ Βιγκό, ποὺ γίνεται τότε ὁ μεγάλος φίλος καὶ προστάτης: ὁ Μπρελ τῆς ταινίας. «Ἐπαιεῖ ὁλομάνχασ. Κι ἡ ἐφέμεριδα, πισσαὶ ὀπ' τὴν ὥποια κρύβεται ὁ κυριακάτικος ἄνταποκρήτης, συμπυκνώνει τό, τουλάχιστον ὄδιφορο — ὃν ὅχι ἐχθρικό — δριο, ποὺ τὸν χωρίζει ἄπ' τὸ κοριτσιού του καὶ τὸ μῆτραρμένο μαζήτη. Ἀπόλυτα ξένα, ὡς πρὸς τοὺς μεγάλους, τὰ παιδιά, περιγράφονται ἄπ' τὸ Βιγκό χωρὶς ψευδαισθήσεις, ἀλλὰ μ' ἐκείνη τὴν ἐξαιρετική εὐαισθησία που τοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὰ ζωγραφίσει, χωρὶς νὰ χρειάζεται μακιγιάζ(...). Τούτα τὰ χαρινία, δὲν είναι οὔτε ώραία, οὔτε συγκινητικά. Ὁμως είναι τέτοια που ἀποτελούν γιὰ τὸν κινηματογραφιστὴ ἔνα ὀκάτεργαστο ύλικό, μάζα ζύμη ποὺ τὴν πλάθει καὶ τὴν μορφοποιεῖ στὶς διαστάσεις τοῦ ρεαλισμοῦ. Κι ἡν παιζόν παιχνίδια ποὺ μόνον αὐτὰ τὰ ίδια καταλαβούντων καὶ ποὺ η μαγική ικανότητα τοῦ Βιγκό μεταμορφώνει κάποτε σὲ αιρετική λειτουργία, είναι γιατὶ τὸ λαχείο τους είναι ἡ μοναδική. Ἀκόμα κι οι σχέσεις μ' αὐτούς τοὺς ἐχθρικούς ἐφθύνους, μεταφράζονται ὥπο ἀντανακλαστικά αὐτόμανας, τῶν ὅποιων ἡ ἔνταση αὐτού οὐνάλογα μὲ τὴ γεμάτη κόλλα χύτα, ποὺ θὰ πασαλεψει τὸ δάχτυλα τοῦ κλεψτο-λιχούδη γενικοῦ ἐπιθεωρητὴ στὸν τελικὸ βομβαρδισμὸ τῶν ἐπισήμων, χωρὶς νὰ Εχεννάμε τὸ -Σάς λέω: Σκατά, τὸ ἥδη ὀναφέρεμον».

Ο Βιγκό, υπήρχε δόλιοκλρος μέσα στὸ φίλμ. «Υπῆρχε μὲ τὶς ἀναμνήσεις τῆς δυστυχιομένης του παιδικῆς ήλικίας καὶ μὲ τὴν ἀγάνη του γιὰ τὰ παιδιά. «Υποχρεωμένος ν' ἀναθεωρήσει τὸ σενάριο του γιὰ νὰ φτάσει στὰ 1200 μέτρα ποὺ τοῦ παρέσχε ὁ Νουέν, ἐπωαρέλθηκε γιὰ νὰ συμπτύξει μερικὲς σκηνές που θὰ μποροῦσαν νὰ γεννήσουν ἀμφιβολίες ὡς πρὸς τοὺς τρόπους τῶν παιδιών κι ἀκόμα νὰ διεγέρουν τὴν παραμικρή ἐπιφύλαξη ὡς πρὸς τὸν χαρακτήρα τους. Αὐτὸ τουλάχιστον ὀναφέρει ὁ Σαλές Γκαμές, μνημονεύοντας μερικά παραδείγματα. Δὲν ἀπομένει πορά νὰ δεχτοῦμε πώς οι διάφορες κρίσεις ποὺ διατυπώθηκαν γιὰ τὴν ταινία ἀπὸ μερικούς ἐρμηνευτὲς καὶ ποὺ ὀναφέρθηκαν πιὸ πάνω, μιαδύνουν ἐντελῶς δικαιολογημένες. «Υπάρχει στὸ -ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ- κάτι τὸ ὄντικοστικό ποὺ διαγέλλεται στὸ Βιγκό -πέρασε- στὸ φίλμ του, υποσυνειδῆτα των, ἀλλὰ ὀναφιοβήτητα.

«Ἄυτὴ ἡ ὀναφυχία, γράφει ὁ Ἀνρύ 'Αζέλ, ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς βομβύτερης ὀναστάτωσης, μιᾶς

ύπαρξιακῆς ἀναζήτησης. Ἡ αίρεση τοῦ Βιγκό, ὀπούθεντας μὲ φρικὴ τὴν ἐνανθρώπιση, σὰν ἔξευτελιστικὴ ἀτιμωση τοῦ ἀνθρώπου, ἀνταμώνει τὴν αίρεση τοῦ Φώκνερ».

Πρέπει λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε τὸ φίλμ μ' δλα του τὰ στοιχεῖα. Μὲ τὸ φῶς τῆς παλληκαρίσιας καὶ φλοιογρῆς ἔξεγερσης του, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἀνησυχοστικὴ σκιά τῆς «κουφῆς» ἀπελπισίας ποὺ διαπερνάει τούτη τὴν ἔξεγερση. Κ ὁ Ἀνρύ 'Αζέλ, γράφει ἀκόμα, ποὺ λέει σωστά: «Νιώθει κανείς, κάτιον ἄπ' τὴ λάψη τῆς ιδιομοίας τοῦ Βιγκό, ποὺ τρίζει τὰ δόντια ὅπο υπευθυνότητα, πὼς οἱ περιούστεροι ἀπ' τοὺς σκηνοθέτες μας είναι υποκρίτες. Αὐτὸ ποὺ δίνει ὀξεία στὸ -ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ- είναι αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη πίστη στὸν ἑαυτό σου καὶ στὸ σύμπλεγμα τῶν ἀναμνήσεων ποὺ μπλέκει τὸ βάρος τοῦ ἐφιάλτη με τὸ σκίρτημα τῆς χιμαρίας. «Ομως τούτη ἡ σὲ βάθος ματιά, είναι κάπως τραχειά. Κι αὐτὴ ἡ ίδια ματιά ποὺ ὅγγιζε τὰ πιὸ ὄποκρυφα δύστα, ἡταν ταυτόχρονα ἡ ματιά ἐνός δραματιστῆς».

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ

Γιατὶ, ὁ Βιγκό, ξεκινάει ἄπ' τὸ ρεαλισμὸ κι ίσως ἀκόμα ἄπ' τὸ ναυτουραλισμό, γιὰ νὰ τὸν μεταμορφώσει σὲ ποίηση μέσω τοῦ δνειρού καὶ τῆς φαντασίας. Μᾶς ἀφήνει κατάπληκτους ἡ ἐπιμονὴ σὲ κάθε τὸ φανταστικὸ σ' ὅλο του τὸ ἔργο, ἀπὸ τὸ γκροτέσκα καὶ τερατομορφα πρόσωπο του «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», ἄπ' τὶς υποθρύμχιες λήψεις τοῦ -ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ- (ποὺ θὰ ξαναθρύμει στὴν -ΑΤΑΛΑΝΤΗ-), ὡς τὴ γνωστὴ σεκάνκα της πομπῆς σὲ ρελαντί, στὸ λεπτατμένο κοιτώνα τοῦ -ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ-. Αὐτὸ τὸ φανταστικό, δὲν ἔχει τίποτα τὸ κατασκευασμένο, τὸ τεχνήτο καὶ δουλεμένο - δύος σὲ πολλὰ κι ἔσοχη συμβολικά φίλμ, ἀκόμα καὶ στὸν Κοκτώ καμιά φορά. Ξεπηδᾶ μὲ φωικότητα ἄπ' τὸ ρεαλισμὸ λέει κι ἡ ματιά τοῦ Βιγκό, δρίσκεται οἱ διαρκῆ ισοροπία, πάνω στὴ λεπτὴ διασχωριστική γραμμή, ὀνάμεσα στὴ ματιά - πρόδια καὶ σ' ἔκεινη τὴν δλλη ματιά, ποὺ χαρακτηρίζει, κατὰ τὴν ἐκφραση τοῦ Σ. Γκομές, «τὴν χωρὶς ἐλεγχο ἐκρη- Εη τῆς ποίησης».

«Εδῶ, πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε βέβαια πάλι, στὴν 'Αδάν - Γκάρντ. Ἡ ταφὴ σὲ ἀξελερέ, στὸ -ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ-, είναι τὸ ίδιο πράγμα μὲ τὴν ταφὴ στὸ -ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ- του Ρενέ Κλαιρ. «Ο μετασχηματισμὸς τῆς καμινόδας στὸ ίδιο φίλμ, είναι τὸ ίδιο πράγμα μὲ τὴν ἀνοιχτὴ καὶ κλειστὴ κατάρευση στὸ -ΑΙΜΑ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗΝ- τοῦ Κοκτώ. «Ομως, η 'Αδάν Γκάρντ στὸ Βιγκό, δὲν είναι ποτὲ ἔνα ἀπλὸ πνευματικὸ παιχνίδι. Ξανογεται πάντα πρὸς μιὰ ἐπαναστατικὴ ἔννοια. Η ταφὴ σὲ ἀξελερέ, είναι γι' αὐτὸν, ἡ γελοιοποίηση τῆς ὑποκριτικῆς λειτουργίας ποὺ παιζεται γύρω ἀπ' τὸ νεκρό κι ἡ καμινόδα, χαμηλώνει σὰν κανόνι ποὺ στρέφεται κατά πάνω στὴν κοινωνία, δύος τὸ κανόνια τοῦ -ΠΟΤΕΜΚΙΝ-. «Οσο γιὰ τὸ παιχνίδι τὴν τελικής σφαγῆς στὸ -ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ-, δύοις οἱ ἐπίσημοι παραδόλλονται μὲ καραγκιοζῆδες, δὲν είναι τίποτα λιγότερο ἥπο 'να παιχνίδι. Και μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε, μαζὶ μὲ τὸν 'Αμένγκουσαλ: «Τὸ νὰ ὀναζητᾶ κανεὶς τὴν 'Αδάν - Γκάρντ μέσα στὸ ἔργο τοῦ Βιγκό,

δὲ σημαίνει πώς γυρεύει νά τοῦ θρεῖ κάποιο ἄλλοθι. Ότι Βιγκό μας θυμίζει, πώς για μερικούς, ή ντανταϊστική και ή συρρεαλιστική ἐπανάσταση, ήταν μά επικίνων περιπετεία, σοφάρη και τραγική υσχύρων».

Είναι ανάγκη νά θυμίσουμε τίς περιπέτειες αύτου τοῦ γνωστού και θαυμασμένου ἀπό ολούς φιλμ: «Ιδεισιωσαν οι διακοπες. Ή επιστροφή; Λει ένας τίτλος που ἀκόλουσει τό ζενερικ. Στο τραίνο, πού τους θογηνει στο κολλέγιο, ο Μπρυέλ κι ο Κωσσά, ἐπισιδόνται σε ήλιψια ή ἀσεμνα παιχνίδια και γυρεύουν νά συντριψουν ἐνάς τὸν ἄλλο. Μετά, η συγκέντρωση των οικότροφων στὸ σταθμό. Τοὺς ξαναόρ.οσκούμε στὸν κοιτώνα. Ο χορος στὸ οκτάδα, οι ποινές, τὸ πέρασμα τοῦ μικρού υπνούσατη. Τὸ ἔγερτήριο τὸ ἐπόμενο πρωι. Ή αὐλὴ τῶν διαλειμμάτων: «παιδική συνωμοσία», το παιχνίδι τοῦ μπαλας μὲ τὸ πιονί «Υγκέ — ὀπότισ φόρου τιμῆς στὸ «ΣΑΡΛΩ ΠΟΛΙΣΜΑΝ». Σ' αὐτὸ τὸ διαστήμα, ο γενικός ἐπιθεωρήτης, κλέβει τὰ γλυκισμάτα των παιδιών, στην αισθούσα τοῦ ἑντευτηρίου. Επιστρέφοντας στην αισθούσα, ο Κωσσά, ἀσειάζει τὸ δόξεια μὲ τὴν κόλλα πισω ὡπ' τὴ βιθίλα γιά νά ριξει σε παγιδά τὸν κλέφτη. Ο περίπατος στὴν πόλη ὑπὸ τὴν ἀρχηγία τοῦ Υγκέ, που παιρνει τὸ κατόπι μιὰ ώραια γυναικά, ἀκολουθούμενος ἀπό ὅλη τὸ μικρό γκρουπ. Ο διευθυντής κι ὁ γενικός ἐπιθεωρήτης ἀνησυχούν γιά τὴν «περιεργή» φιλια τοῦ Μπρυέλ και τοῦ Ταμπάρ — τοῦ «κοριτσιού». Ο διευθυντής καλεῖ τὸν Ταμπάρ, πού τρομοκρατεῖται και τοῦ κάνει κήρυγμα ήθηκής στὴν περίορμη σκηνή ὅπου υπάρχει ἡ ἀνταπότηση: «Νευροποθείς, ψυχοπαθείς... Ποῦ νά ξέρω;» Ο Κωσσά στὸ οπιτι τοῦ κηδεμόνα του κι ἡ κόρη τοῦ τελευταίου, κρεμοῦν τὴ χρυάλα μὲ τὰ χρυσόφαρα σ' ἔνα σχοινί. Η φασαρία στὸ ἐστιατόριο γιά τὰ φασόλια. Απελπισία και ταπείνωση τοῦ Κολλέν, γιοῦ τῆς «Θεία — Φασουλούς». Η τάξη τῆς Χμειάς. Ο Ταμπάρ λέει «Σκατάτ στὸν καθηγητή κι ἐπαναλαμβάνει τὸ χαρακτηρισμὸ του στὸ διευθυντή. Ο χορός στὸν κοιτώνα κι ἡ περίορμη ὀπώχωρηση σὲ ρελαντί. Η γιορτή τοῦ κολλέγιου. Οι ἐπισημοι πορόντες. Οι πυροβόλεστος κάνουν γυμνικές ἀσκήσεις. Ξαφνικά ή καμπανία θωμαρδίζεται ὡπ' τοὺς Κωσσά, Κολλέν, Μπρυέλ, Ταμπάρ, πού κατεφύγουν τελικά στὸ οισοδολόν — τῆ μοναδική μας κατοικία» βα πε ο Βιγκό, παρουσιάζοντας τὴν ταινία του — και, ἀνεβασμένου στὴ στέγη ἀπομακρύνονται πρός τὴν κορυφή, «πρός ἔνα καλύτερο ούρανό».

Τὸ γύρισμα τῆς ταινίας ἀρχισε στὶς 24 Δεκέμβρη τοῦ 1932 κι ἦταν ἀρκετά δύσκολο. Ότι Βιγκό είχε κοντά του πάλι τὸ Μπόρις Κάσουφμαν σὰν ὀπεράτερ και βοηθό του τὸν Αγρύ Στόρκ πού χέ γνωρίσει στὶς Βρυξέλλες πρὶν δυὸ χρόνια κι είχαν γίνει πολὺ φίλοι. Αὐτός είναι πού παιζει τὸ ρόλο τοῦ παπᾶ στὴ ταινία. Οι περισσότεροι ὡπ' τούς ήθωποιούς είναι ἐρασιτέχνες (ἐκτός ἀπὸ τέσσερις) πού διαλέχτηκαν κατ' εὐθείαν ὡπ' τὰ στούντιο, ὡπ' τὸ δρόμο και τὰ γειτονικά σχολεία. Οι μικροί κάνουν φασαρία, οι μεγαλύτεροι νευρίζαν κι ο Βιγκό ὀφρώστησε ἀλλά ὄρηθήκε νά σταματήσει και κατέληξε νά βρίσκεται στὶς 31 Δεκέμβρη μὲ 40 πυρετό. «Οπότε ἐγκατέλειψε γιά τρείς μέρες τὸ γύρισμα, μ' ὀποτέλεσμα

νά τελειώσει τίς λήψεις στὸ στούντιο, μόλις τὴν τελευταία στιγμή που του επέτρεπε τὸ συμβόλαιο. Τὰ ἔξωτερικά γυριστηκαν στὸ Σαιν - Κλου, στοὺς δρόμους και στὴν αὐλὴ τοῦ λύκειου ἀρένων. Ή δουλειά τέλειωσε στὶς 22 τοῦ Γενάρη. Αμέσως μετά, ο Βιγκό, ριχτήκε στὸ μοντάζ κι ο Μωρίς Ζωμπέρ στὴ μουσική σύνθεση τῆς ταινίας (ἡ πρώτη ὀπωσήρηστε μεγάλη μουσική σύνθεση στὴν ιστορία του κινηματογράφου) και τὸ φιλμ ἦταν έτοιμο κατά τὸ τέλος του Μαρτί. Ή πρώτη προβολή ἐγίνε στὶς 7 τοῦ Απριλη. Ξεσήκωσε ἐνα τεράπτιο σκανδάλο πού δημοσιεύτηκε και στὸν τύπο κι ὅπου οι «ἄγαθές και τίμιες ψυχές» τούτουσαν τὴν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας, πράγμα που ἔγινε σε λιγό και πού κράτησε — δωπικας για γνωστό — ως τὰ 1945.

Ο Σ. Γκούμες, ύπογραμμίζει τὸ γεγονός πώς ἡ λογοκρισία δὲ ζήτησε περιοκόπες. Απαγόρεψε τὴν ταινία ἔξι ὀλοκλήρου, γιατὶ ἦταν λέει τὸ πινεύμα της καταδίκαστο κι ὅχι αὐτὴ ἡ ἡ ὀλλη σκηνή.

«Η ἑκλογὴ τῶν θυμάτων γιὰ τὸ παιχνίδι τῆς σφαγῆς — ἡ ἑκκλησ.α, τὸ κράτος, στὸ στολὴ — μᾶς ὀποκαλύπτει, γράφει ὁ βιογράφος, ἔναν Βιγκό στὰ ίχνη τῶν πατροπράδων τῶν ἀναρχικῶν θέσεων. «Ἔτοι, και η κατάληξη (ἡ ἀναχωρηση τῶν τεσσάρων Ευροκέφαλων πρὸς τὴν ἐλεύθερια) ἐκφράζει τὸ ἀναρχικό αἰσθήμα τοῦ 1900 αιώνα, πού δρήκε τόσους ὀπαδούς, ἀκριβῶς γιατὶ είχε χτυπήσει τὴν κοινωνία, εἴτε ἀτομικά — ἐπιδιώκοντας πὴν ἐλεύθερια στὴν Ἀργεντινή ἡ ἀλλοῦ — εἴτε ὀμαδικά — ἐπιδιώκοντας τὴν ἐλεύθερια ἔξω ὡπ' τὴν κοινωνία, μὲ τὴν ήθηκή ἐποικοδόμηση τῶν «ἐλεύθερων τόπων» ἡ τὸν κοινωνίων. Ή ιδεολογία τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», δρισκεται μέσα στὴν πίστη τοῦ Βιγκό σὲ συναισθήματα μᾶς ὀλλης ήτικίας, τὰ ὄποια όμως τοῦ ἤταν πολὺ κοντινά».

Κι ὁ Σ. Γκούμες, συμπληρώνει πώς τὸ «Σάξ λέω: Σκατάτ», εἰπωνέον ὡπ' τὸν Ταμπάρ κι ἀπευθυνόμενο στὸν καθηγητή, είχε φανει στὸν «ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ» τοῦ «Ἀλμερέντα, σάν... γάντι ριγμένο στὴν κυβέρνηση».

Προσκαλεσμένος στὶς Βρυξέλλες ὡπ' τὸ κλάμη «ΕΚΡΑΝ», ο Βιγκό, σύνταξε μιὰ παρουσίαση τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», πού είναι, στὴ βάση του, μιὰ βίσια ἐπίθεση κατὰ τῆς λογοκρισίας κι ὅπου βρίσκουμε τοῦτον τὸν πικρὸ δρισμὸ τοῦ κινηματογραφιστή.

«Στὴ σημερινή κατάσταση τοῦ ἀστικοῦ κόσμου, ένας σκηνοθέτης, εἰν' ἔνα σῶμα ξένο, ριγμένο μέσα στὴ μηχανή τῶν χρηματιστηριακῶν ἡ ὀτιδηποτε δλῶν κομπινών, στὶς ὀποίες προσφέρει τὴν κινηματογραφική ὁγράφη».

Πρέπει νά ποιησε πώς αὐτὴ τὴν διοίκη τοῦ 1933, ο Βιγκό ἦταν πολὺ ὀπογοητευμένος ὡπ' τὴν τύχη τῆς ταινίας. «Ἐπι πλέον, στὸ Νοεμβρίου γιὰ τὸ ὀμηροκό μέλλον τῶν χρημάτων του και δε γινόταν λόγος πιά νά χρηματοδοτήσει ταινίες «ἀνατρεπτικές», δωπικά, στὸ ΚΑΤΕΡΓΟ». Τοῦ Λά Φουσαρπτέρ πού προετοίμαζε. Είναι φανερό βέβαια, πώς πιέστηκε ὡπ' τοὺς διευθυντές τῆς Γκαμόν, ἡν ἐγκαταλείψει δριστικά τὸ Βιγκό, ἀλλά τοῦ ἔμεινε τελικά πιστός.

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ: Τὸ τρίτο (τελευταίο) μέρος. Μετάφραση: ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

Τό 1964, σε ήλικια γύρω στά 40 — κανένας έκτος από τὸν ληξιαρχὸν δὲν έμαθε πόσαν ἀκριβῶς χρόνων ἦταν — σκοτώθηκε σε αὐτοκινητοποιικό δυστύχημα ὁ παπᾶς Αἴφρ. Πήγαινε στὸ φεστιβάλ τῆς Τούρ.

Δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα — τὸ 1949 — αὐτὸς ὁ παπουλός παπᾶς ἔξεπληττε τοὺς ἀναγνῶστες τοῦ «Ἐσπρὶ» μὲ τὸν ὄνταντεχο καὶ κεραυνοβόλο ἔρωτα τοῦ γιὰ τὸν κινηματογράφο ποὺ πρωταφανερώθηκε μὲ τὴν κλασσικὴ πιὰ μελέτη του γιὰ τὸ φίλμ τοῦ Ροσσελίνι «Γερμανία, ἔπος μηδέν».

Τὴν χρονιὰ αὐτὴ ἡ διατριβὴ του «Τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα τῆς θρησκευτικῆς ταινίας» τοῦ χάριος τὸ δίπλωμα τῆς φιλοσοφίας. Γιὰ νὰ τὴν γράψῃ, χρειάσθηκε μόνο τέσσερις βδομάδες, μέσα στὶς οποῖες μελέτησε τὰ πάντα γύρω ἀπὸ τὸν κινηματογράφο καὶ εἰδεὶς καμιὰ ἐκαστοτή ταινίες στὴ Σινεμάτεκ. Νωρίτερα θεωροῦσεν ντροπὴ τὸ νὰ συχνάζει στὶς σκοτεινὲς αἰθουσες! Ἀσχολούνταν ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν «εὐγενική» μελέτη τῶν εικαστικῶν τεχνῶν — καὶ ἥδη ἦταν ἐνεπέρ.

Κάποιος φίλος τὸν παρέσυρε στὴ Σινεμάτεκ. Εἶδαν τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν». Αὐτὸς ἦταν. Ὁ νεαρός παπᾶς ἀναστατώθηκε καὶ παράποτε καθὲ ἀλλῇ ἐνασχόλησε. Στὸ «Ἐσπρὶ» γνωρίζει τὸν ΜπαΖέν. Γινονται γρήγορα στενοὶ φίλοι. Ὁ δάσκαλος τὸν βοηθάει διος μπορεῖ. Σὲ λίγο οἱ δυό τους σχηματίζουν τὸ «διδύμοις» τῆς γαλλικῆς κινηματογραφικῆς κτριτικῆς. Οἱ ἀπόψεις τους γιὰ τὴ φιλοσοφία είναι ἀκριβῶς δύοιες καὶ γιὰ τὸν κινηματογράφο σχεδὸν δύοιες.

Ἡ φαινομενολογία Χοῦσαερὸς ἀποτελεῖ τὸ κοινὸ σύστημα ὄνταφρᾶς στὶς ασφές μελέτες τους γιὰ τὸν κινηματογράφο: Είναι φανατικοὶ πολέμιοι τοῦ νεοκαντινισμοῦ, τοῦ ἐμπειριοκριτικοῦ καὶ τοῦ ψυχολογιοῦ, καὶ τὸ γνωσιολογικὸ πρόβλημα κατέχει τὴν πρώτη θέση στὴ σκέψη τους. Γιὰ τοὺς ὄπαδους τῆς φαινομενολογίας, ὅφου ἡ συνειδηση ἀρνεῖται νὰ γίνει οὐσία καὶ δὲν εἴναι παρὰ «συνειδηση κάποιου πράγματος», στερεῖται περιεχομένου. Συνεπὼς ἡ γνῶση πρέπει νὰ νοεῖται σὰν μᾶλι φυγόκεντρη κίνηση, σὰν «ἔκρηξη πρὸς κάτι», σὰν τάση τῆς συνειδησης νὰ περιβάλλει τὸ ἀντικείμενο ὡπὸ ἔξω χωρὶς ποτὲ νὰ ταυτίζεται μὲ αὐτὸ καὶ προπαντὸς χωρὶς νὰ τὸ κατέχει. Τὰ πρὸς γνῶσιν ὄντικείμενα, ἀκόμα καὶ ὡς πρὸς γνῶσιν ἑαυτὸς μας, δρισκονται «έκτος συνειδησεως». Συνεπὼς ἐσωτερικὴ ζωὴ δὲν ὑπάρχει. Γιὰ τὴν νοούσα συνειδηση ὑπάρχει

μόνον ἡ εἰκόνα ἐνὸς ψυχροῦ καὶ ἀδιάφορου γιὰ τὴ μοίρα μας κόσμου στὸν ὅποιο δὲν μποροῦμεν νὰ ἐπιόρθασσομεν καὶ γιὰ τὸν ὅποιο δὲν μποροῦμεν νὰ ἀποφανθοῦμε τελεσίδικα.

Τὸ ἀντικείμενο είναι ὄδυνατον νὰ γίνεις νοητὸ μὲ ὅλα του τὰ γνωρίσματα καὶ συνεπώς ἡ γνῶση δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ὄντασυγκροτήσει ἐξ ὀλοκλήρου. Ἀπλῶς τὸ ἀνακαλύπτει μὲ μεθόδους προσαρμοσμένους στὶς συνθήκες ὑπὸ τὶς οποὶς τὸ ἀντικείμενο παρουσιάζεται, μὲ τὴ συγκρότηση ἐπιμέρους συστημάτων ὄνταφρᾶς ποὺ χρησιμεύουσαν στὸ νὰ μποντον σὲ μιὰ τάξη τὰ δεδουλέννα, χωρὶς αὐτὴ ἡ τάξη νὰ είναι δυνατὸν ν' ἀγκαλιάσει ὀλόκληρο τὸ Σύμπαν, δημοσιεύονταν οἱ πρὶν ἀπὸ τὸν Χοῦσαερό μελετητές τοῦ προβλήματος τῆς γνώσης.

Οἱ μέθοδοι ἐπαλήθευσης τῆς ὄληθειας τῆς γνώσης δὲν πρέπει νὰ ὄνταζηται σὲ παγιωμένα συστήματα — κώδικες κατὰ τὰ ὄριστοτελικά πράτυπα ἀλλὰ στὶς ίδιες τὶς συνθήκες μέσα στὶς οποῖες παρουσιάζεται τὸ ἀντικείμενο.

Γιὰ τοὺς ίδεαλιστὲς αἰσθητικοὺς τοῦ κινηματογράφου, καμιὰ φιλοσοφικὴ ἀποψη δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ταιριάζει καλύτερα στὴ μελέτη τοῦ «ὑπαρχτοῦ - ὄνταφραχτοῦ» κόσμου ποὺ τρεμοσύνει στὴν ὅδηγη — ποὺ ὑπάρχει ὀλοζώντανος μπροστά μας ὃντας μιὰ ἀπλῆ σχέση φωτοσκιάσεων. Οἱ ἀντικείμενοικοὶ ίδεαλισμοὶ τῆς φαινομενολογίας οἱ ποὺ τόσο ἐπηρέασε τὴ σύγχρονη σκέψη — καὶ ίδιαίτερα τὸν ύπαρχισμὸ — δρῆκε τὸν καλύτερο σύμμαχο του στοὺς αἰσθητικοὺς τοῦ κινηματογράφου.

B.P.

Δέντε ἔχει περάσει χρονιά, τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1948 καὶ μετά, ποὺ νὰ μήν ἔχει καταγραφεῖ κάποια δήλωση γιὰ τὸ θάνατο τοῦ νεορεαλισμοῦ. Κι διὰ τὸ πτώμα φαινόταν ν' ἀνασταίνεται μὲ ἀλλες φόρμες, ἦταν εὔκολο νὰ διπιστώσει κανεὶς διὰ ἐπρόκειτο ἀκριβῶς γιὰ νέες φόρμες, χωρὶς κοινὸ μέτρο μὲ τὸν αὐθεντικὸ νεορεαλισμὸ τῆς μεγάλης ἐποχῆς, τῆς ἐποχῆς τοῦ πολέμου κι ἀμέσως μετά τὸν πόλεμο. Ο «Ούμπερτο Ντι» τὸ 1951, τὸ «Ἐρωτας στὴν πόλη» τὸ 1953, κι ἀκόμα τὸ «Ιλ Τέπτο» τὸ 1956, ἦταν νεορεαλιστικὲς ταινίες. Όμως ἐπρόκειτο γιὰ μεμονωμένες περιπτώσεις ἐπιπυχίας ἡ γιὰ καθαρές ἀποτυχίες. «Οσο γιὰ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Τζαβατίνι, «Τὰ μιστήρια τῆς Ρώμης» (1963), ἀν καὶ ταῖς πραγματοποιεῖ δρισμένες πολιές ίδεες ἐνὸς ἀπὸ

τούς πατέρες του νεορεαλισμοῦ, είναι πιὸ σωστὸν νὰ τὴν ποποθέτησε κανεὶς στὴ νέα σχολὴ ποὺ είναι τώρα τῆς μόδας, αὐτὴν ποὺ οἱ Ἰταλοὶ ἀποκαλοῦν ὅποι καιρῷ «κινηματογράφῳ — ἐρευνᾷ», κι ἔμεις (πιὸ πρόσφατα) «κινηματογράφῳ — ἀλήθειᾳ».

“Ομως γιὰ νὰ διαγνώσουμε ἐπίσημα μὲθειαῖτη τὸ θάνατο η τῇ Ζωὴ ἐνὸς ἄτομου, δὲν πρέπει πρῶτα νάμαστε σιγούροι γιὰ τὴν ταυτότητά του; ”Ἀλλὰ ὅταν πρόκειται γιὰ τὸ νεορεαλισμὸν, δὲν θύμομε ποτὲ τὸν ίδιο νεκρὸ καὶ δὲν ἀναστατώνουμε ποτὲ τὸν ίδιο ζωντανό. ’Ο κάθε εἰδικός ἔχει τὸν δικοῦ του ιδιαίτερο ὄρισμό, κι αὐτὸ τὸ ἐπιτρέπει νὰ παρατείνει ἡ νὰ συντομεύει ξένιαστο τὴ Ζωὴ ἐνὸς ἀθένην, ποὺ ὑπῆρξε πάντα λιγότερο ἢ περισσότερο ἐτοιμοθάνατος. Τὸ παράδειγμα τοῦ Ροσσελίνι είναι χαρακτηριστικό, ἀπ’ αὐτὴ τὴν ὄψιν. Γιὰ μερικοὺς είναι, ἃ πούμε, «νομιμόφρων νεορεαλιστής» καὶ θὰ μείνει τέτοιος, ὅχι ως τὴν τελευταία πνοὴ του, τουλάχιστον ὡς τὴν τελευταία του ταινία. ”Ἀλλοὶ δὲν τὸν θεωροῦν νεορεαλιστὴ παρὰ μόνο στὸ «Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη», ἀποκλείοντας τὶς προηγούμενες ταινίες του. ”Ἀλλοι, πάλι, κάνουν τὴ διάγνωση ὅτι στράφεται σιγὰ σιγὰ πρὸς ἔνα στύλο καὶ πρὸς κάποιες ἀντιλήψεις ποὺ κάνουν τὸ δημιουργὸ τῆς «Παιζά» ἀγνώριστο. Καὶ ἄλλοι, τέλος, προτιμοῦν ἡ μιλοῦν γιὰ μιὰ ἀπότομη μεταλλαγὴ, ποὺ ἀρχίζει σὲ κάποια ήμερημνίᾳ ἢ σὲ κάποια ταινία. ”Ἐθεσσαν σὰν ὄρθοσμο αὐτῆς τῆς μεταλλαγῆς καθεμὰ ἀπ’ τὶς παρακάτω ταινίες: «Στρόμπολη» (1950), «Φραντζίσκο» (1949), «Ἀμρές» (1948) καὶ «Γερμανία ἔτος μηδὲν» (1948). Ταινίες σὰν τὴν «Ινδία 58» ἢ τὸ «Ηταν νύχτα στὴ Ρώμη» (1961) θεωροῦνται ὅποι ἀλλούσα σὲ μιὰ ἐπιστροφὴ στὶς πργές. ”Ἐτοι τελικά ἔμειναν ἔχω ἀπὸ ἀμφισθήτους, μόνο ἡ «Ρώμη ἀνοχύρωτη πόλη» καὶ η «Παιζά».

Τὸ νεορεαλιστικὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν τῶν Βιττόριο ντέ Σίκα καὶ Τζαβατίνι δὲν συζητήθηκε λιγότερο — ἔκτος ἀπὸ τὸ «Κλέφτη τῶν ποδηλάτων». ”Ἐτοι οἱ ταινίες «Πόρτα τ’ οὐρανοῦ», «Θαῦμα στὸ Μίλανο», «Ο τελευταῖος σταθμός», «Τὸ χρυσάφι τῆς Νάπολης» κι ἄκομα ὁ «Σιούσια» ἢ ὁ «Ούμπερτο Ντι», διατίστηκαν πολλὲς φορές, μὲν διάφορους τίτλους, δισχετούς πρὸς τὸν νεορεαλισμό.

Ἄυτές οἱ διαφωνίες γιὰ τὴν ὄρολογία καὶ τὴν κατάταξη θὰ φαίνονται βυζαντινολογία ποὺλ Εσπεριαμένη, ὃν δὲν ἔρχόταν ἡ τελευταία πρόσφατη ἐμφάνιση μιᾶς νέας γενιᾶς κινηματογραφιστῶν ὥπως ὁ «Ολμ («Ἡ Θέση»), ὁ Πασόλινι («Ακατόνε»,) ὁ Φραντζέσκο Ρόζι («Σαλβατόρε Τζουλιάνο»), ὁ Φράνκο Ρόσσο («Σμόγκ»,) ὁ Βιττόριο ντέ Σέτα («Ληστές στὸ Οργκόζλο»,) ὁ Β. Τζουρλίνι («Οίκογενειακὸ χρονικό»), ποὺ ξαναέθεσσαν τὰ πάντα σὲ ἀμφιθαλία. Μποροῦμε ἀκόμα νὰ χαρακτηρίσουμε τὸ ἔργο τους, ἡ τουλάχιστο τὸ ἔργο μερικῶν ἀπ’ αὐτούς, νεορεαλιστικῶν, ἡ πρέπει νὰ δύσωσμε σὲ αὐτὴ τὴ λέξη μόνο μιὰ Ιστορικὴ σημασία καὶ νὰ τὴν περιορίσουμε — πρᾶγμα ποὺ ήδη δὲν είναι καὶ τόσο βολικό ὅπως εἰδίμε — σὲ ὄρισμενους ἀνθρώπους ἡ σὲ διρισμένα φίλμ τῆς προηγούμενης γενιᾶς;

”Ἐπι πλέον, ἡ ἐμφάνιση τῆς νέας τεχνικῆς ποὺ χρησιμοποιεῖται τώρα στὸ «σινεμά ἔρευνα» (ἢ στὸ «σινεμά ἀλήθεια») παρεμβαίνοντας στὶς ἔρευνες γιὰ τίς όποιες μαρτυροῦν οἱ ταινίες ποὺ ἀναφέραμε, τοὺς δίνει μιὰ σημασία διαφορετική. ”Ἐκτός κι ὃν αὐτὸ τὸ νέο «ἄμεσο σινεμά χρωστᾶ πολλὰ στὸν πολὺ νεορεαλισμὸ κι ὅχι μόνο στὸν Φλάερτυ καὶ στὸν Τζίγκα Βερτάφ — τὰ μόνα ὄντα ποὺ ἀναφέρονται γενικά σὲ σχέση μ’ αὐτό.

”Οπως καὶ νάχει τὸ πρᾶγμα, τὸ πρόβλημα τοῦ νεορεαλισμοῦ ἐμφανίζεται ἐπίκαιρο ὅσο ποτὲ, δι- στα κι ὃν τὸ περιορίσουμε στὸν ὄπλο διακανονισμὸ τῶν δικαιωμάτων διαδοχῆς. ”Ἀλλὰ γιὰ νὰ δύμει καθαρὰ τὰ δικαιώματα αὐτὰ πρέπει πρῶτα νὰ ξαναγυρίσουμε γιὰ μιὰ στιγμὴ στὶς παθιασμένες συζητήσεις ποὺ ἔγιναν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ γύρω απὸ τὴ γνωστότητα μιᾶς ιδεολογίας. ”Ἀπλοποιώντας λίγα καὶ περιορίζονται στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Γαλλία, θὰ μπορούσαμε νὰ χωρίσουμε τὶς θέσεις σὲ δυὸ κύριες κατηγορίες: μιὰ ποὺ ἐμπνέεται στὶς ἀναλύσεις της ἀπὸ τὸ μαρτισμό, τὸν λιγότερο ἢ περισσότερο ὄρθδοδος, καὶ μιὰ ὅλη ποὺ ἀναφέρεται λιγότερο ἢ περισσότερο κατηγορηματικά στὸν περσοναλισμό. Τὸ διασκοτικό κριτήριο γιὰ ἀνθρώπους σὰν τὸν Μπόρμπορο, τὸν Ἀριστάρκο ἢ ἄκομα — ἀπὸ διρισμένη ὄψιν — τὸν Κιαρίνι, είναι ὁ τονισμὸς μιᾶς κοινωνικῆς πραγματικότητας παρουσιαζόμενης μὲ κριτικὸ τρόπο καὶ μὲ σκοπὸ νὰ ἐπιπρέσει τὴν πολιτικὴ δομή.

”Ο νεορεαλισμὸς στὶς καλύτερες στιγμές του, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ είναι μιὰ παραλλαγὴ τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ — δρος ἀπ’ τὸν δόπιο μερικοῦ προτιμούν αὐτὸ ποὺ ὄντως ζουν κριτικὸ ρεαλισμό. ”Απ’ αὐτὴ τὴν ἀποψη βρίσκουμε μιὰ πρόσφατη καὶ πολὺ σχηματοποιημένη ἐκδήλωση στὴν ταξινόμηση ποὺ προτείνουν οἱ Μ. Μπόρντ καὶ ὁ Α. Μποσίδης στὸ ἔργο τους «Ο Ἰταλικὸς νεορεαλισμός, μιὰ ἐμπειρία κοινωνικοῦ κινηματογράφου». Κατὰ τὴν γύνη τους, τὸ καλύτερο σημείο τοῦ νεορεαλισμοῦ είναι ἡ θέληση νὰ παρουσίασει μὲ ἀποδείξεις — χωρὶς νὰ μπερδεύεται σ’ αισθητικὲς φόρμους — μέσα ἀπὸ τὶς καταστάσεις ποὺ ποὺ περιγράφει, τὶς οἰκονομικὲς καὶ πολιτικὲς δυνάμεις σὲ σύγκρουση. ”Οπως λέει ὁ Ἀριστάρκο, ὁ σκοπὸς είναι νὰ κάνουμε ιστορία καὶ ὅχι χρονικό. ”Απ’ αὐτὴ τὴν ἀποψη τὰ ἀριστουργήματα τοῦ νεορεαλισμοῦ είναι τὸ ἀκόλουθα: «Ματωμένο Πάσχα» του Ντε Σάντις, «Τὸ Παλτό» του Τζανουάτη, ἡ «Δίλκη στὴν Πόλη» του Τζάμπα, τὸ «Σέναο», τοῦ Βισκόντη, «Τὸ χρονικὸ τῶν φωτωχῶν ἔραστῶν» του Λιτζάνι καὶ τὸ «Οι ἀνροσάριοιστοι» του Μαζέλλι.

Χωρὶς νὰ παραγγωρίζει τὸ διτὶ κάθε τέχνη ἔχει μιὰ οἰκονομικὴ καὶ πολιτικὴ διάσταση καὶ διτὶ αὐτὴ ἡ διάσταση είναι βασικὰ θεμελιώδης, τὸ ὅλο τοῦ τέχνης γενικά καὶ τοῦ νεορεαλισμοῦ εἰδικότερα. ”Ομως είναι φανερό διτὶ ἐδῶ πρόκειται γιὰ ἔνα κριτήριο πραγματικά ἐξωτερικό γιὰ τὰ περισσότερα ἔργα ποὺ πού θεωροῦνται ὄμφατα νεορεαλιστικά: «Ρώμη ἀνοχύρωτη πόλη», «Παι-

Ζά», «Κλέφτης ποδηλάτων», «Ούμπερτο Ντί». ΈΕ δλλοι είναι χαρακτηριστικό οτι κανεις «άπ' αύτους τούς τίτλους δέν φιγουράρει στήν παραπάνω λίστα. «Άν είναι νόμιμο νά έκτιμούμε μ' αύτον τὸν τρόπο τὰ ἔργα ποὺ ἐπικαλοῦνται τὸ σοσιαλιστικὸν ρεαλισμό, γιατὶ ἡ πρὸθεσμία εἰναι αὐτὸ πού τούς δίνει νόημα, δμως δέν μπορούμε νά έπιβάλουμε αύθιαίρετα αύτην τὴν πρόθεση σὲ φίλου πού τοῦ είναι φανερός. Εένα, χωρίς νά καταδικάζουμε τὸν ἀστό μας νά παραμένει, μὲ τὴ σειρά του, Εένας σ' αὐτή. Πώς μπορούμε νά καταλάθουμε τὸν φοβισμό ὃν τὸν κρινούμε μὲ θάσει τὶς ἄρχες τοῦ σουρρεαλισμοῦ ἢ τοῦ ἀκόδημασμοῦ;

Και τί θά λέγαμε γιᾱ έναν δρισμὸ τοῦ κυβισμοῦ ποὺ θά κατέληγε νά ἀποκλείεται τὸν Πίκασο. τὸν Μπράκ και τὸν Λεζέ; Αὔτὸ δένθασι δὲν σημαίνει δτι ὅταν κατανόησουμε τὸ ἔργο ἐσωτερικὸν ἀ Εεκινώντας ἀπὸ τὶς ίδιες του τὶς προθέσεις δὲν μπορούμε νά σχηματισουμε μιὰ γνώμη συνόλου σχετικά μὲ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα διώς ὁ Σουρρεαλισμός, ὁ Κυβισμός, ὁ Σοσιαλιστικὸς Ρεαλισμός, ἢ ὁ Νεορεαλισμός, σὰν λειτουργίες αὐτῆς ἢ τῆς ἀλλής εἰδικῆς φιλοσοφίας.

«Ἀλλὰ χωρίς ἀμφιβολία είναι προτιμότερο αὐτὴ ἡ δεύτερη κίνηση νά μια συγχέται πολὺ νωρίς μὲ τὴν πρώτη, ὃν δὲν θέλουμε νά μᾶς κατηγορήσουν γιᾱ δογματισμό ἢ ἀκτιαρισμό. Μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα ὃ Αντρέ Μπαζέν ἀντιμετωπίζει τὴ μελέτη τοῦ νεορεαλισμοῦ μένοντας ποὺ κοντά στὰ ἔργα. Γιατὶ ὃν ὑπάρχει ἔστι και ἔνα σημείο τῆς μεθόδου τοῦ Μπαζέν, ποὺ πρέπει νά τὴν προτιμήσουμε ἀπ' ὅλα δια πολλοὶ πρότειναν γιᾱ τὴν δοκιμαστική σηση, αὐτὸ είναι ὃ σεβασμὸς τοῦ μελετουμένου ἔργου, ἢ φροντίδα νά τὸ κατανοήσουμε ἀπὸ τὰ μέσα Εεκινώντας ἀπὸ τὶς πρωταρχικές δομές του, ὃντι νά τὸ μετράμε ἀπ' ἔξω, μὲ μέτρα ἐπεξεργασμένα γιᾱ ἐντελῶς διαφορετικές χρήσεις. Αὔτὸ δόδηγησε τὸν Μπαζέν ν' ἀναγνωρίσει τὸν σοῦ — γκενερις χαρακτηρισμό αὐτοῦ ποὺ δόναμός πρώτος «Ἡ Ιταλικὴ σχολὴ τῆς ἀπελευθέρωσης» και μετὰ νά παρακολουθήσει τὴν ἔξελιξη της μὲ τὴ μεγαλύτερη προσοχὴ χωρίς ποτὲ ν' ὀρκεστεῖ νά βάλει ἐτικέτες ιδεολογικῶν ἢ κοινωνικῶν ἀπόψεων. Αὔτες οἱ ὀπώδεις μπορεῖ νά είναι ἐντελῶς σωτές, δμως ὃν δὲν έχουν σχέση μὲ τὸ ἔργο, συνεπάγονται τὴν παραγνώριση του.

«Ἄπο δῶ Εεκινή ἡ ἀντιθεση τοῦ Αντρέ Μπαζέν πρὸς τὸν Γκουντόν Αριστάρκο σχετικά μὲ τὸν Ροσσελίνι. Ο Μπαζέν δὲν μπορούμε νά ἐπιτρέψει τὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ Ροσσελίνι ἀπὸ τὸ νεορεαλισμό, μόνο και μόνο γιατὶ αὐτὸς χρησιμοποιούσε τὸ νεορεαλισμὸ μ' ὃντιν τρόπο ποὺ δὲν ἀντιστοιχοῦσε πιά, δησκας πιστευαν πολλοὶ μὲ τὶς ὀπήσιες τοῦ πολιτικοῦ ἀγώνα τῆς στιγμῆς.

Γι' αὐτὸν δὲν νεορεαλισμὸ δὲν ἥταν πρὶν ὃ π' δλλα σ' ἔνα δηλο γιᾱ τὸν ὄγώνα, μ' δηλο ποὺ πολλὰ ἀπὸ τὸ ἔργα του σὲ τελευταία ἀνάλυση ἔνους περισσότερη ὀνωνιστικὴ ἐπάρκεια ἀπὸ πολλὰ ἔργα φανερά ποὺ πιὸ στατεμένα. «Ἡ διάλυση τοῦ Μπαζέν γιᾱ τὸν «Κλέφτη ποδηλάτων» υπογραμίζει αὐτὸ τὸ τελευταίο σημείο μὲ μιὰ διαλεκτικὴ δύναμη ποὺ ἡ ἐκτασή της Εεπερνᾶ πολὺ τὸ μελετώμενο παρόδειγμα. Γιατὶ

ὁ Μπαζέν τίποτε δὲν θεωρεῖ πιὸ ἀντίθετο στὸ νεορεαλισμὸ ἀπὸ τὸ φίλμ προπαγάνδας ἢ τὸ φίλμ μὲ θέσεις, ἀκόμα κι ἀντές είναι ἀληθινές και ἀξίζουν νά θριαμβεύσουν.

Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ἔφτασε μελετώντας οσθαρά τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικές ταινίες τῆς σχολῆς, προσπαθώντας νά τὶς κατανοήσει πρῶτα γι' αὐτὸ ποὺ είναι, πρὶν τὶς κρίνει σχετικά μ' αὐτὸ ποὺ θὰ ἐπρεπε νά είναι δοκιμάζοντας ἀκόμη, νὰ μήν δεσμεύεται ἀποκλειστικά ἀπὸ τὸ περιεχόμενο κοινωνικὴ πραγματικότητα στὴν Ἰταλία κατὰ τὸν πόλεμο και μεταπολεμικά, ἢ ἀπὸ τὸ στῦλ του γυρίσματος και ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία (αὐτὰ μποροῦν νά παραλάσουν κατὰ ποὺ ἀπὸ τὸν ἔνα δημιουργὸ στὸν ὅλλα καθώς και ἀπὸ τὴ μά ταινία στὴν ὅλλη), ὅλλα ἀπὸ κάποιο «τρόπο» πλησιάσματος τῆς ἀληθειας μὲ σκοπὸ τὴν περιγραφὴ της. Στὸ δρόμο του στὸ «Ἐσπρι» ὁρίζει αὐτὸ ποὺ θεωρεῖ δτι ἀποτελεῖ τὴν πρωτοτυπία αὐτοῦ τοῦ «τρόπου» και ποὺ κάνει τὸν νεορεαλισμὸ ιδιαίτερη σχολή. Αὔτη ἡ μελέτη περιλαμβάνει ηδη τὰ πάντα, ἔται ώστε νὰ μή χρειάζεται παρά νά κάνει κανεις δρισμένες προσθήκες δταν νομίζει δτι νέες ταινίες ἐπιβάλλουν νέα σχόλια. Κι ὃν ἀργότερα δέχεται τὸν δρο «φαινομενολογία» που πρότεινα γιᾱ νά χαρακτηρίσω μ' ἔνα εύχρηστο ἐπίθετο τὸ νεωτερισμὸ αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ, αὐτὸ τὸ κάνει μόνο ἐπειδή ὃ δρος αὐτὸς τοῦ φαίνεται δτι συνοψίζει ἐκείνο ποὺ ἀπὸ ποὺ παλιὰ ἀποτελοῦσσε τὴν ούσια τῆς σκέψης του.

Τὸ ίδιο μὲ τὸν Μαρλώ — Ποντύ, (μετὰ τὸ Χιούσσερ) ἀλλὰ περισσότερο ὑπεριακά παρά ἀφ' υψηλοῦ, κάνει τὴν φαινομενολογικὴ μέθοδο ἔνα μέσο γιᾱ νά υπερηφανήσει φιλοσοφικὰ τὴν ἀντίθεση τοῦ ύλισμου και τοῦ ιδεαλισμού, καθώς ὁ νεορεαλισμὸς παρουσιάζεται στὸν κινηματογράφο σὰν ἔνα Εεπέρασμα τῆς προγενέτερης αιθητικῆς ποὺ πιστεύει δτι μποροῦσε νά Εεκινᾶ ἀπὸ μὰ δρισμένη ἰδέα γιᾱ τὰ ούσιαστικὰ θεμέλια τῆς πραγματικότητας — υπερφυσικοὶ κόσμοι, ἀτομικὰ συναισθήματα ἢ κοινωνικές δυνάμεις π. χ. — μιὰ ἰδέα ποὺ ἐπρεπε νά φανει μὲ ἀποδείξεις μέσο ἀπὸ τὰ πρόσωπα ἢ τὶς καταστάσεις ποὺ κατασκευάστηκαν γι' αὐτὸ τὸ σκοπό. «Οταν γιὰ μιὰ τέτοια αιθητικὴ συγκατατίθονται νά Εεκινήσει ἀπὸ τὰ φαινόμενα, τὸ ἔκανε «στύλιζάροντάς τα», «μοντάροντάς τα» τα και χρησιμοποιώντας τα σὰν ἀπλὰ μέσα μὲ προσορισμὸ νά κάνουν ὀμέσως εύσανγχωση μιὰ σημασία ἐπεξεργασμένη ἐκ τῶν προτέρων.

Μιὰ κίνηση φαινόταν νά κυριαρχεῖ στὴ γένεση ἐνός ἀριμού ταινιῶν αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Οι ταινίες αὐτές παρουσιάζονταν, σ' ἔκεινον ποὺ ήθελε νά τὶς δει μὲ ἀφέλεια σὰν μιὰ ἀπλὴ περιγραφὴ τῶν φαινόμενων, χωρὶς κατευθυντήριο «ἰδέα». «Ἔται γιὰ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς τῆς στιγμῆς, αὐτές δὲν ἥταν τέχνη, ἀλλὰ μονάχα «ντοκουμέντα». Ακόμα κι δταν χρησιμοποιοῦσαν θέματα πολεμικά ἢ μεταπολεμικά, δὲν ἥταν Ιστορία ἀλλὰ μόνο χρονικὸ μὲ τὴν μεσαιωνικὴ σημασία τοῦ δρου. Πρόκειται γιᾱ συνηθισμένη μείωση στὴν Ιστορία τῆς τέχνης, κάθε φορά πορτζικά νέα ἔργα ζεφεύγουν ἀπὸ τοὺς καθιερώμενους κανόνες. «Ἡ ἄξια τοῦ Μπαζέν είναι δτι

προσάρμοσε τὴν ἐνόρασή του στὸ νεωτερισμὸν τοῦ ὄντικειμένου του.

Φυσικά ἡταν πολὺ διορατικός γιὰ νὰ μὴν λάθει ύπ' ὅψιν του ὅτι διὸν οἱ ταινίες αὐτὲς φαινοῦνταν ἔστι, αὐτὸν γινόνταν γιατὶ κάποιος εἶχε ἐπε-Εεργαστεῖ μὲ ἐπιμέλεια μιὰ τέτοια παρουσίαση τους καὶ εἴχε κανονίσει τὰ πάντα μὲ τρόπο ποὺ νὰ μὴν γίνεται ὀντιληπτὴ καρμιὰ τάξη. Μονάχα ἡ ὄκαταστασία τῶν τρελλῶν ἡ αὐτή τῶν παιδιῶν εἶναι καρπὸς καθάρου αὐθορμητισμοῦ μᾶς κι αὐτὴ ἀκόμα ἀνταποκρίνεται σὲ μυστικούς νόμους ποὺ οἱ ψυχολόγοι γνωρίζουν καλά. "Ομως οἱ Ἰταλοὶ σκηνοθέτες δὲν ἦταν οὔτε τρελλοὶ οὔτε παιδιά, κι ἡ μερικοὶ καλλιεργούσαν τὸν αὐτο-σχεδιασμό, αὐτὸν δὲ γινόταν καθάλου μὲ τὸν τρόπο ποὺ οἱ σουρρεαλιστὲς προσέφεραν σπουδές στὸν αὐτοματισμὸν τοῦ ύπουσηνδέτου. "Ηεραν στὴν ἑντέλεια τὶς θελανές ὀκάμα κι ἀν δὲν ἔβλεπον πάντα δῆλη τὴν ἔκταση τοῦ ἐπιθυμητοῦ. Καὶ εἴχαν, δημος ὁ καθένας μας, συνειδῆτα ἡ ἀσυνείδητα τὶς φιλοσοφικές τους ἀπόψεις καὶ τὶς πολιτικές του πεποιθήσεις. Κι δημος ὁ καθένας, τὸ μόνο ποὺ ζητοῦσαν ἦταν νὰ τὶς ἔκφρασουν. Μόνο ποὺ ἀντίθετα μὲ τὸν καθένα, εἴχαν ἔναν δικό τους «τρόπον νὰ τὸ κάνουν, ἔναν τρόπο ποὺ δέν ἦταν οὔτε αὐτὸς τῶν ἐπιτροπῶν προπαγάνδας, οὔτε ἐκείνος τῶν ζηλωτῶν τῆς ἀπολογητικῆς, οὔτε αὐτὸς τῶν μυστιοριογράφων ἢ τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ σκέφτονται καλά δῆλες τὶς πλευρές. "Αἲτοι πρόσφεραν οἱ ἐθισθέσιες ποὺ στοχοὶ τῆς ὑπῆρχαν οἱ πιὸ μεγάλοι νεοεραλιστὲς (καὶ συχνά γιὰ τὶς καλύτερές τους ταινίες), ἀπὸ μέρους ἐκείνων ποὺ δὲν μποροῦν ν' ἀναγνωρίσουν μέσα σ' αὐτές, σὲ Εεκάθαρη κατάσταση, καρμιὰ ἀπὸ τὶς θέσεις τους, ἀκόμα κι ἡ περιγραφόμενη πραγματικότητα τὶς περιέχει λίγο πολὺ δὲλες, σὲ ἐμβρυακὴ κατάσταση, πρᾶγμα ποὺ ἐπιτρέπει σ' δλλες περιπτώσεις, κάθε προέκταση.

Πραγματικά, ὁ Ἀντέρε Μπαζέν κι διλοὶ αὐτοί, ποὺ οἱ δικές τους ἔρευνες τούς δόθησαν νὰ ἀναγνωρίσουν τὴν καλὴ θεμελίωση τῶν πάσσων του, βλέπουν ὅτι ἡ οὐσία τοῦ νεοεραλισμοῦ, ἀν εἶναι δυνατόν νὰ συμπυκνωθοῦν μεγάλες ἀναλύσεις σὲ μερικές φόρμουσας, ἥταν μιὰ τεχνικὴ ἀφηγήσεως τέτοια, ποὺ τὰ περιγραφόμενα γεγονότα νὰ φαινονται ἐπαρκῇ καθ' ἐστά, δικαιωμένα ἀπὸ τὴν ὑπαρκή τους καὶ μόνο. "Αν καὶ ὁ μελετητής ἐπρεπε σὲ τελευταῖα ἀνάλυση νὰ ἐπικαλεστεῖ μιὰ κάποιη λογική γιὰ νὰ τὰ κατανοήσει (γνωστὴ τῆς κοινωνιολογίας, τοῦ δράματος, τῆς ψυχολογίας ἢ τοῦ συμβόλου) εἶχε δημια τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐργάζεται πάνω σὲ γεγονότα ἀκατέργαστα, συμπαγή ποὺ δὲν ἔχουν γίνει θεωρητικά σαφῆ ἀπὸ μιὰ προηγούμενη ἐργασία τοῦ σκηνοθέτου. Μ' ἀλλα λόγια εἶχε τὴν ἐντύπωση ὅτι βρισκόταν μπροστά στὴν ίδια τὴν πραγματικότητα τῆς ὄποιας τὸ νόμιμα ἦταν πρώτος ποὺ ἐρμήνευε, χωρὶς ὁ καλλιτέχνης νὰ ἔχει κάνει τίποτα γιὰ νὰ ὠθήσει, ἐκτὸς τοῦ ὅτι τὸν ἔβαλε μπροστά σὲ πρόσωπα, καταστάσεις, γεγονότα, ποὺ ίσως κι ὁ ίδιος δὲν εἶχε ἀντιμετωπίσει προηγούμενα.

Σ' αὐτὸ συνίσταται ἡ ἐργασία του.

Καὶ ἡ δύναμη αὐτῆς τῆς ἐντύπωσης, δημια δικινηματογραφιστής πετύχαιε νὰ τὴν μεταδῷσει, μετροῦσε ἀκριβῶς τὸ μέγεθος τῆς τέχνης του καὶ τὸν αὐθεντικὰ νεοεραλιστικὸν χαρακτήρα του. Λίγη σημασία γενικά, είχαν τὰ μέσα ποὺ πίστευε ὅτι ἐπρεπε νὰ χρησιμοποιήσει γι' αὐτὸ τὸ σκοπό: μὲ ἡ χωρὶς ἐπαγγελματίες ἡθοποιούσ, μὲ ντεκόρ ἀληθινὰ ἡ κατασκευασμένα, μὲ οὐδέτερους ἡ πολὺ ἐπειργασμένους φωτισμούς ἡ ἀφελῆ καδραρίματα... "Ομως, μερικά ὅτι αὐτὰ τὰ μέσα ἡ τουλάχιστον ἡ καλὴ χρησιμοποίησή τους, ἀπόδεικνυνται πιὸ ἐπαρκῇ ἀπὸ δλλοὶ κι ἀν στὸ σχετικὰ διαφορετικὰ δὲν ἦταν ἀταριστα μὲ τὴν νεοεραλιστικὴ γραφή, δὲν θὰ πετύχαιναν δλοὶ νὰ τὴν ἐρμήνευαν τὸ ίδιο πιστό.

Λίγη σημασία γενικά εἰχε ἐπίσης ἡ πραγματικότητα μὲ τὴν ὄποια δικινηματογραφιστὸς διάλεγε νὰ δεσθεῖ. Τὸ ὅτι στὴν ὄρχη ἦταν δὲ πόλεμος κι ὄργαντερα ὄρισμένα μεταπολεμικὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, δὲν ἀπέκλειε καθόλου δλλα φαινόμενα ἀπὸ τὸ νὰ μποροῦν νὰ γίνουν ἀντικείμενο μᾶς ἀνάλογης παρουσίασης, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι τίποτα ἀπ' δσα θετὰ τὰ ἔκαναν παραδεκτὰ στὸ πραγματικό, δὲν θὰ είχε θυμιστεῖ. Γ' αὐτό, τὸ θέμα δὲν ἦταν ὁ καλλιτέχνης νὰ μὴν ἐπεμβαίνει, ἡ νὰ ἐπεμβαίνει στὸ μίνιμου δλλὰ ἀκριβέστερα νὰ καμουφλάρει τὶς ἐπεμβασίες του, νά συνεινει ριζικά τὰ ἰχνη τους, ἔτσι ώστε νὰ γίνεται πιστευτὸ ὅτι ἡ πραγματικότητα παραδινόντα ὀπὸ μόνη της, παρθένη ὅπλο καθε τεχνικὸ διανοητικὸ χειρισμό. "Ασκηση πολὺ δυσκολότερη ἀπὸ τὴν ἀπλή κλασσικὴ ἐπιφύλαξη, ποὺ δὲν ἀφήνει τὴν προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ στὴν ἀφάνεια, κάνει ὀνάγλυφη τὴν 'τέχνην' του. 'Ἐδω πρέπει νὰ διδεται ἡ ἐντύπωση ὅτι δὲν ὑπῆρχε μιὰ 'τέχνην' τέλεια διαφανής.

Δέν πρέπει νὰ κρύψουμε διτὶ μιὰ τέτοια σύλληψη τοῦ νεοεραλισμοῦ (ὅρισμένη δλλωστε, δχι σὸν μιὸ πλατωνικὴ ίδεα, ἀλλὰ μᾶλλον σὸν μία δριστοπελικὴ οὐσία, θυγαλμένη ὅπλο τὴν ίδια τὴν πραγματικότητα) βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τῆς σύλληψης τοῦ 'Αριστάρκο καὶ τῶν μαθητῶν του. Αὔτο ποὺ ἦταν γιὰ τὸν ἔνα τὸ ὀποκορύφωμα τοῦ νεοεραλισμοῦ κι ὁ ίδιος ὁ δρισμός του — τὸ νὰ κάνει ἡ ταινία ἀνάλυσες τὶς οἰκονομικὲς δομὲς ποὺ υπόδικαν στὴν πραγματικότητα —, ἦταν γιὰ τὸν ἀλλοὶ ἡ ἀπόλυτη δρηγό του, διν κι οἱ πιὸ χαρακτηριστικὲς νεοεραλιστικὲς ταινίες παρουσιάζουν σαφῶς μιὰ προτεραιότητα τῶν φαινομένων πρὶν ἀπὸ τὶς δομές ἡ, καθὼν λέγαμε κάποτε, τῆς ὑπαρξῆς πρὶν ἀπὸ τὴν οὐσία. 'Ο ίδιος ὁ θεατὴς ἦταν ὑποχρεωμένος — δι τὸ μποροῦσε — νὰ πραγματοποιήσει τὸ Εεκάθαρισμα τῶν δομῶν, καθὼς ὁ σκηνοθέτης ἡθελμένα δὲν ἥθελε νὰ τοῦ δώσει παρὰ τὴν παρουσίαση τῶν ἀνεπεξέργαστων υλικῶν.

'Υπάρχει ἔνας «μπρεχτικός» ρεαλισμὸς ποὺ ἔχει τὴν ἀναγνωρισμένη ζέια του. 'Υπάρχει ἔνας κριτικὸς ρεαλισμὸς ποὺ ἀναλύθηκε πολὺ καλά διπὸ τὸν Λούκατς. "Ομως ὁ νεοεραλισμὸς δὲν πρέπει νὰ ουγχέται οὔτε μὲ τὸν ἔνα ούτε μὲ τὸν δλλο.

Μιὰ τόση ριζική διαφορὰ δὲν μποροῦσε φυ-

νιας, διν και οι δύο δρισμοί δέν περιορίζουν τό φανόνευα σε μιά ειδική χώρα και σε μιά σχετικά σύντομη χρονική περίοδο. Ός το 1957 διπλανές υπεράποτες τή δυνατότητα νά χαρακτηριστούν νεοεολαιστικές, τανιές σαν τό «Εύρωπη 51». -Ταξίδι στην Ιταλία», -Σένσος, «Οι Βιτελλόνι» - «Ιλ μπιντόνε» και «Οι νύχτες της Καμπίρια», όφου οι τανιές αύτές έμεναν βασικά πιοτές, παρ' όλα τά διαφορετικά στύλ, τόν διαφορετικό προβληματισμό και τίς διαφορετικές έμπνευσίες τους, στην ίδια τεχνική άφηγησης στόν ίδιο τρόπο παρουσίασης τής πραγματικότητας. Καμάτης αύτές τίς τανιές, άντιθετα, έκτος όπο τό «Σένσος» και ίσως τούς «Βιτελλόνι», όλλα για έντελως άντιθετούς λόγους, δέν θά έπαιρνε χάρη όπο κριτικούς φανατικά προσκαλλημένους στόν Μάρε - ή μάλλον στόν Λαύκατς -, πού δχι μόνο δροῦνται νά παραδεχτούν τήν καλοθεμελιώμενή αισθητική αύτής τής νέας γραφής, πράγμα πού είναι δικαιώμα τους, όλλα πού καμιά φορά, άντιθετα με κάθε λογική φτωνών ώς τό σημείο ν' άρνουνται τήν προγραμματικότητά της.

Νομίζουμε άντιθετα, διτι αύτής ή καλλιτεχνική προσπάθεια νά διατηρήσει ή πραγματικότητα τό φανόμενον της, άπορίποντας κάθε διανοητική άναλυση ή προκατασκευασμένη πλαστική, ή κάθε ψυχολογία - κοινωνιολογική έσωτερηκή - «έξηγηση» τής τανιάς, όποτελει πράγματι τό θεμέλιο τού νεοερεαλισμού και τήν πιό πρωτότυπη άνακλασμή του, αύτή πού έντυπωσίσασε με τό ποιότη τού πεισματιστέους θεατές και κοιτικούς, αύτή πού πολλούς άφηνε άκομα άδιαπέσαστους. Πάντως πρέπει νά σημειώσουμε διτι ηνέας τέτοιος φανομενολογικής ρεαλισμούς ήταν μοναδικός στόν κινηματογράφο, τό άντιστοιχο του ύπηρος ήδη σε δλλους τομείς - στό διμερικάνο υμιθστόριμα - ή σε μιά κάποια μορφή τού ναλλικού θεάτρου και μυθιστορήματος. Απ' αύτήν τήν άπω, δι νεοερεαλισμός δέν έμφανιζεται σαν μιά αθητική έκδοχη σύστοιχο περιορισμένη αθικά τέχνη, σε μιά χώρα και σε μιά έποχη. «Αν στόν κινηθο, ή νέννηρη του κι ή δόξα του είναι ιστορική τοποθετημένες στήν Ιταλία, τήν άμβος μετά τόν πόλεμο. κι δι τό έργα αύτής τής πεισμάους ίσως διεκδικούν τόν άκοιθη τίτλο - «ιταλικός νεοερεαλισμός», δι φανομενολογικής ρεαλισμού, πού είναι ή καρδιά του. Θά υπονέσει πολύ καλά νά ζωγρανήσει άλλοι κι άννότεροι, δλλα έργα, έξαιρετικά ποικίλης κατεύθυνσης, είδους και στύλ, ωριμές ύποχρεωτικά νά πρόκειται για διμεση έπιδραση.

Πρόκειται μάλλον για κάποια κοινωνικό και πνευματικό κλίμα, δημοι καλύμπονταν λίγα - πολύ δλοι οι δημιουργοί μιας έποχης και πού τούς κάνει νά υιοθετούν μιά «κοινή» γραφή, κάπω όπο τήν τόν ποικιλία τών τεχνών και τών άνησκιών. Ο φανομενολογικός χαρακτήρας πού έπενδυει συχνά αύτή τή «γραφή» άμηρα, και πού τήν κάνει, δημοια με τή φιλοσοφική μέθοδο τής οποίας τά ίχνη άκολουθει και πού δρειται κάθε αιτιολογική - «έξηγηση», κάθε λογική - «άναλυση» και κατό συνέπεια κάθε λογική «σύνθεση» ίσως όποτελει τήν ούσια αύτού πού άποκαλούμε καμά φορά - «μοντερνισμό». Αύτό τόν «μοντερνισμό» ά-

κριθώς, πού άρνουνται δλοι οι κρατούμντες τών προηγούμενων άκαδημασιμών.

Ισως πούδη διτι αύτό είναι σά νά δίνουμε τελικά στό νεοεολαισμό ή τουλάχιστον στό πνεύμα πού τόν ζωντανεύει, μιά ένταση τέτοια πού ή κατανόηση της νά κινδυνεύει νά περιοριστεί πολύ, καθώς έτοι θά μπορούσε νά ισχύει για έργα τόσα διαφορετικά δημοιά δο - «Πορτοφολάς», ή «Μύσιελ», ή «Θέση», και οι «Σκιές». Τελικά δέν έφευγεις όπο τήν δικαιοδοσία του πασά μόνο τό «σινεμά του μπαμπ» έπιμελώδης έπειρηνασμένο, μ' δλες τίς καλές συνταγές τής παραδοσιακής ψυχολογίας και κοινωνιολογίας και μ' δλα τά μέσα τής πιό παραδεκτής διοματικής κατασκευής. Αύτό θά τό ποιν γιατι έδω όπλων δύσισμα αύτό πού δημόσιας «γραφή», κι δχι τό πεισεγόμενο ή τή στύλ. Είναι φανερό διτι ή έπειμαση τους θά δηγήσει σε νέους δρισμούς πού θά καθορίσει δι κρητικός.

Η νέα γενιά τών Ιταλών κινηματογραφιστών και τό κίνημα τού - «σινεμά θερπέ» π.χ., όποτελούν δύνισίτεα σημαντικές ένσαρκώσεις αύτής τής «μοντέρνας γραφής», πού γεννήθηκε στόν κινηματογράφο όπο τόν - «ιταλικό νεοερεαλισμό». Και θά ήταν ίσως ένδιαφέσουν όπι αύτήν τήν δημοηγή νά καθορίσουμε τά ίδιατερα χαρακτηριστικά τους.

Πρέπει πρώτα νά σημειώσουμε διτι ή ποικιλία τών στύλ και τών κατευθύνσεων είναι τόσο μεγάλη άναμεσα στούς νέους κινηματογραφιστές, δισ ήταν κι άναμεσα στούς μεναλυτέους τους. Τό - «Ληστές στό «Οργκόζολο» - διασημεύει τόσο όπι τή «Θέση», δσο τό «Η νή τρέψει» όπο τό «Κλέφτης τών ποδηλάτων». Οσο για τόν «Σαλαβάτος Τζουλιάνο», δέν ένει προφάνως περισσότερον ανέση με τό «Οίκονενειάδη χρονικό» δσο δηξει τό «Ματωμένα Πάσχα» με τό Εύρωπη 51.

Κι δώμας σ' δλα αύτά τά έργα υπάρχει ένα κοινό σημείο. Και πρώτα όπι δλα αύτός δι «μοντερνισμός» στή γραφή πού ή «πουαντιγίστ» - άφηγήση του, στερημένη όπο κάθε καθασό δραματική πλοκή, μπανείς άκριμως στή συνέχεια τού «Ούπιπέρτο Ντ.». Και οι δύο τανιές μπορούν νά θεωρηθούν αύτον ή άρχη και τό τέλος τής ζωής τού ίδιου - «ήρωα». Η άφηγήση τού - «Ληστές στό «Οργκόζολο» με τήν πρώτη ματιά φανεται χωρίς άμφιβολία πιό νορματική, με μιά έκθεση και μια κατάληξη σχεδόν «κλασική», πράγμα πού κάνει τό φίλμ τούτο νά θεωρείται σαν τραγωδία. «Ομως όντι κυτταχτεί όπο κοντά, αύτή ή «γραμμικότητα» δέν είναι λιγότερο έπιφανειοκή όπι έκεινή τού «Κλέφτη τών ποδηλάτων», δσο έπισης υπάρχει άρχη και τέλος πού συνέπιπτον άκριμως: τό θύμα τής, κλοπής γίνεται κλέφτης με τή οιρά του. «Οιως και στή δύο περιπτώσεις, άναμεσα σ' αύτήν τήν άρχη και σ' αύτό τό τέλος, έχουμε ένα έντελως τυχαίο δέσμωσι τών γεγονότων. Δέν υπάρχει μοιρά για νά τά κατευθύνει, μά ύπαρχουν δλες οι έκπληξεις ένος κυνηγητού πού κάθε στιγμή θά μπορούσε

νά έχει διακοπεί ή νά έχει έρθει εις πέρας. 'Η διαφορά είναι ότι στή μιά περίπτωση υιοθετούμε τήν θέση του διώκτη και στήν άλλη τή θέση του καταδικούμενου — όπότε όταν η τραγική άγωνία είναι μεγαλύτερη. 'Οπωσδήποτε, όντας στη δυσταυρία της κατάληξης είναι ή ίδια («για νά έπιθιώσουν, έγραφε ο Μπαζέν, είναι άναγκασμένοι νά κλέψουν ό ένας τὸν ἄλλον»), δεν είναι καθόλου τό άποτέλεσμα μιᾶς ἐπιπρόσθετης στή γεγονός επίδειξης, άλλα άποτελεί ένα οώμα μ' αύτό το γεγονός.

'Ο μοντερνισμός του «Οἰκογενειακοῦ χρονικοῦ» είναι κρυμμένος δχι κάτια άπό τὸ φαινόμενο μιᾶς γραμμικῆς ἀφήγησης, άλλα κάτω άπό τὴν μάσκα τῆς πιστότητας στὸ κείμενο τοῦ Πρατολίνη. 'Ομως αὐτή ή πιστότητα δὲν ἐμποδίζει καθόλου τὴν ιστορία ποὺ διηγείται ὁ Τζουρλίνι, νά Εεύγειρ τὴν παγίδα ἐνὸς παραδοσιακοῦ ψυχολογικοῦ ἡμερολογίου. Οἱ ἀλλειπείς τῆς και οἱ ἐπαναλήψεις τῆς, οἱ ἐπιταχύνσεις ή οἱ ἐπιθράνύεις τοῦ ρυθμοῦ τῆς, τὸ συνεχές προθδοσία τῶν προσώπων πρὶν ἀπὸ τὴν Ἰντριγκα, τὸ πρόδηλημα τοῦ ἀγνώστου ποὺ διατρέπεται πάντα, παρὰ τὴν φαινομενική ἐπωτερική φωτεινότητα τῆς ἀφήγησης σὲ πρώτο πρόσωπο, θὰ ἔφταναν ἥδη γιά νά τοῦ ἀπόδοσθει μιὰ σπάνια πυκνότητα. 'Υπάρχει ἔξ άλλου και ή ἐμφαση ποὺ δύθηκε στὸ περιβόλιον δουπού κινοῦνται οἱ δύο ἀδελφοί, μὲ τὴν ἑστιερική λεπτομέρεια τῶν περιγραφῶν και τὸ ἔσφινισμα μιᾶς Φλωρεντίας ποὺ δύνειχαν Εαναδές. Μᾶλλον ἀπ' αὐτά τὰ φαινόμενα ποὺ θὰ μπορούσαμε νά τὰ θεωρήσουμε ἔωτερικά (στὴν πραγματικότητα, ποτὲ ἀποκλειστικά διακοσμητικά ή γραφικά), παρὰ ἀπό τὰ λεγόμενα ψυχολογικά σχόλια ἐνὸς ἀφήγητη ποὺ τὸν ὄφορά πολὺ ή ὑπόθεση γιά νά είναι ἀντικειμενικός, μᾶς ἀποκαλύπτεται ή ἀλήθεια αὐτῶν τῶν δύο ὑπάρξεων. Πρόκειται λοιπόν γιά ένα φαινομενολογικό ρεαλισμό, ἀκόμα κι ὅν, δηπω και στὸ «Εύρώπη 51», προτίμησε νά είναι κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Μπαζέν «ένας νεορεαλισμὸς τῶν ψυχῶν».

Αὐτή προφανῶς δὲν είναι και ή ἀποψη τοῦ Ρόζι στὸν «Σαλαθότε Τζουλιάνο». 'Ο θελημένα κινηνικός χαρακτήρας, (δηλαδή πολιτικός), αὐτῆς τῆς ταινίας, χωρὶς ν' ἀναφέρουμε τὴ Σικελία ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πραγματικό ἀντικείμενό της (θὰ ἔπειτε νά λέγεται «Σικελία 1943 — 1960»), τὴν πλησιάζει περισσότερο στὸν Βιοκόντι τοῦ «Η γῆ τρέμει» παρὰ τὸν Ροσελίνι. 'Απ' αὐτὸν τὸ γεγονός γιά πολλοὺς ὑπάρχει λιγύτερος κίνδυνος νὰ τοῦ ἀμφισθήτοσυν ἔναν νεορεαλιστικό χαρακτήρα. 'Απὸ τὴν θέση ποὺ υιοθετήσαμε ἔμεις ἀντίθετα, νιώθουμε τὸν περιφρασμὸν νά είμαστε πιὸ συγκρατημένοι. Γιατὶ ὅν σ' αὐτή τὴν ταινία ή τεχνική τῆς ἀφήγησης ἔχει μιὰ ἀναμφισθήτητη πρωτοτυπία κι ἔναν μοντερνισμό, πρέπει ίσως ν' ἀνανωρίσουμε δτι τὸ κομμάτισμα και οἱ ἐπαναλήψεις τῆς, τὴν τοποθετοῦν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ταπεινὴ περιγραφὴ τῶν γεγονότων στὴν οπίσια, καθὼς ξέρουμε ἀποθέλειν ὁ ἀληθινός νεορεαλισμός. Ξέρουμε δτι ὁ «Σαλαθότε Τζουλιάνο» είναι χτισμένος πάνω σε μιὰ διάλυση τῶν χρονολογιῶν. 'Άλλα δν σε προγούμενα παραδείγματα — «Πολίτης Καΐνη» — «Λόλα Μοντέζ», «Ἀγριοφράουλες» — αὐτὴ ή

διάλυση δικαιολογείται ἀπό τὴν ὑπαρξὴ στὴν ταινία ἐνὸς προσώπου ποὺ θυμάται διαδοχικά κι ὀδρίστα, ή ποὺ ἀναγκάζεται νά ἀναφερθεῖ ἀπὸ διάφορους μάρτυρες στὸ ἐπεισόδιο ποὺ παρουσιάζονται, ἐδῶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ παρόμοια δικαιολογία. Κανένα ιδιαίτερο πρόσωπο δὲν είναι ὑπεύθυνο γιά τὶς διάφορες ἐπιστροφές πρὸς τὰ πισσά. Δὲν ὑπάρχει ἀφήγητης σὲ πρώτο πρόσωπο ἔξουσιοδοτημένος νὰ συνδέσει τὶς σπουδένες κλωστές τῆς μνήμης ὅπως ἥταν ἐπίσης ή περίπτωση τοῦ «Μαριένμαντ». Τὰ διάφορα ἐπίπεδα τὸ ἀφήγησης μένουν ἀντίθετα, ἐντελῶς ἀντικειμενικά, και δὲν θλέψουμε μὲ τὸ πρώτο, αὐτὸ ποὺ τὰ κάνει ἀναγκαῖα. 'Απ' αὐτὸ πρόερχεται ή κατηγορία γιά μιὰ σκοπιμότητα γιό νὰ μην ποῦμε γιά ἔναν συνομισμό. Πράγματι, ὑπάρχουν γιά νὰ εισάγουν μιὰ ἀποστασιοποίηση ποὺ ἐπιτρέπει μιὰ σωστή κρίση, ἐμποδίζοντας τὸ θεατὴν νὰ παραδοθεῖ μόνο στὴν Ἰντριγκα ἢ στὸ θέαμα. 'Αντίθετα θρίσκει τὸν ἔσυτό του ἀναγκασμένο νὰ συμμετάσχει σὲ μιὰ ἔρευνα, γιό τὴν δοπία τοῦ δινούν τὰ μείζονα στοιχεῖα χωρίς δύως νὰ τὰ βάλουν σὲ τὰ τέλει γιά λογαριασμὸς του. Γιοτὶ ἀν τὸ νήμα τῶν συμβάντων είναι μπερδέμενό, αὐτὸ δὲν γίνεται καθόλου γιά νὰ Εανακατασκευαστούν σύμφωνα μὲ μιὰ λογική τάξη ποὺ θὰ δύνησει παθητικά τὸν θεατὴ σ' ἔνα μονόφωνο και χωρὶς μήνυμα συμπέρασμα. 'Απ' τὸ συνηθισμένο σχῆμα τῶν ταινιών προσαργύρωνδας ὁ Ρόζι προτίμησε μιὰ ἐπίκληση στὴν κριτική, ποὺ δὲν σταματᾶ στὸ μισά τοῦ δρόμου, ποὺ ἔξασκειται ἀληθινά ἀπὸ τὴ μιὰ ὧς τὴν ὀλλή ὅκρη τῶν γεγονότων ως τὴν κατανόηση τῆς σημασίας τους. Αὔτῃ είναι ίσως ἀπλὴ δὲν είναι δύως ἀπλοίτικη, γιατὶ Εεπιδῆ δὲν τὴν ἀντίθεση ὅμιδων συμβάντων ποὺ μετακινήθηκαν μέσα στὸ χρόνο γιά νὰ φτάσουν στὸ παρελθόν μέσα ἀπὸ τὸ παρόν και τὸ παρόν τὸ περελθόν, ἀλλὰ διατηρώντας δὲλη τὴ φαινομενική πυκνότητά τους.

Μ' αὐτὸν τὸν οὐσιαστικὸ σεβασμὸ τῶν γεγονότων, ἔχουμε νὰ κάνουμε, πέρα ἀπὸ ἔναν ἀπλὸ μοντερνισμὸ γραφαῖο, μειὰ θετική ἀπόφαση ποὺ ἥδη είναι παρούσα στὸν «Ιταλικὸ νεορεαλισμό». 'Ο νεορεαλισμὸς δὲν νὰ πιστέψει, δημοσίως ἀλλα αισθητικά συστήματα, μερικά ἀπὸ τὰ οποῖα αὐτοσποκαλοῦνται νεοεραλιστικά, δτι ή ἀλήθεια κρύβεται πισσα ἀπὸ τὰ φαινόμενα μὲ τρόπο ποὺ πρέπει νὰ τὰ ἔξαφανίσουμε, ή τουλάχιστον νὰ τὰ κακοποιήσουμε, νὰ τὰ κάνουμε στρεότυπα, γιό νὰ τὴν δοῦμε καλύτερα, σκέψτεται δτι ὁριζόμενα μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα και μὲ τὰ γεγονότα έχει ή ἀλήθεια περισσότερες εὐκαιρίες νά ἐμφανιστεῖ.

'Απαιτεῖ τὸ διάλογο, και κατὰ συνέπεια τὴν παρουσία τοῦ δημιουργοῦ, δσο σύμεση, δσο συμμενή θέλουμε, ἀλλὰ πραγματική. Γ' αὐτὸ πυρούμε τελικά νὰ Εεχωρίσουμε στὸ καθένα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέραμε, τρία ἐπίπεδα στενά δεμένα: Πρώτα ἀπ' όλα μιὰ «μοντέρνα» γραφή φτιαγμένη οὐσιαστικά ἀπὸ ἀρνήσεις (τῆς αιτιολογικῆς ἐέήγησης, τῆς λογικῆς ἀνάλυσης, τῆς λογικῆς σύνθεσης...) ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ καταλήξουν στὸ τέλος, σ' αὐτὸ ποὺ δὲ Ρολάν

Μπάρτ όνόμασε «βαθύ μηδέν», γραφή πού αύτά τά έργα διαθέτουν όποι κοινού με πολλά άλλα ρεύματα τού σύγχρονου κινηματογράφου («Νέο Κύμα», «Σινεμά – βεριτά», «Σχολή της Νέας Ύστης», «Φρή Σίνεμα»...). Στή συνέχεια, μά ποι θετική άπόφαση αύτης της γραφής, πού άποβλεψε νά προσεγγίσει τη Ζωή όχι πάνω ή κάτω άπο τό φαινόμενο, άλλα μέσα όπ' αύτο, σ' έναν άνοιχτο και γεμάτο σεθυμό διάλογο: αύτή ή άπόφαση μπορεί με τό παραπάνω νά χαρακτηριστεί «φαινομενολογική και άφου αύτή χαρακτηρίζει τόν μεταπολεμικό «ιταλικό νεορεαλισμό», δικαιολογεί και γιά τήν νέα γενιά την όνομασία «νεορεαλισμός». Τέλος, ένα στύλο και μιά ιδεολογική τοποθέτηση Εξωχιστή γιά τόν κάθε δημιουργό, ένα στύλο και μιά τοποθέτηση πού άναλαμβάνει με προσωπικό τρόπο και μέ περισσότερη ή λιγότερη έπιτυχια, ό δημιουργός μετά τήν έν λόγω γραφή.

Τό στύλο τού «Ολμ» («Η Θέση») είναι χωρίς άμφιβολία αύτό πού προσφέρει τήν πιο φανερή προκατασκευασμένη άρμονία, με τήν φαινομενολογική γραφή. «Ο σεθυμός τών φαινομένων είναι άπολυτος και άμεσος. Ό δημιουργός άπορεύει στόν έαυτό του κάθε έρευνα πού θα διακινθεί νά τραβήξει πολὺ τήν προσοχή στίς εικόνες και στήν άκολουθία τους σε δύρος τής διαφανείας τους. Έποισθ σάπαγορεύει στόν έαυτό του, κάθε ένδοσκοπική ψυχολογία σօσσαν άφορά τά πρόσωπα του πού έξελισσονται σ' ένα ντεκόρ πού δέν είναι παρά ή άντανάλαση τής έσωτερηκής Ζωής τους. Άλλα τό περιβάλλον δέν είναι καθόλου μιά άπλη πηγή έσωτερικών έρεθισμάν. «Άν πάντα είμαστε μπροστά σε μιά συμπεριφορά, αύτό δέν γίνεται ποτέ γιά τήν ίδια τή συμπεριφορά. Πρόκειται άντιθετά γιά παγκόσμιες στάσεις, δησού ό δηνθρωπος κι ό κόσμος, τά πρόσωπα και τά συμβάντα, άποτελούν συγκεκριμένες, άεχχώριστες μονάδες, τών όποιων πρέπει έμεις νά βρούμε τή σημασία. Χωρίς άμφιβολία αύτό μπορούμε νά τό κάνουμε, δησως και στίς άλλθεις τής Ζωής, μόνο σε σχέση με τις προσωπικές μας άποψεις. «Ομως, οι έρμηνεις πού θα δοκιμάσουμε νά δώσουμε, δέν μπορούν ποτέ νά είναι έντελως αυθαίρετες, γιατί οι δηνθρωποι και τά πρόγραμτα πού παρουσιάζονται έχουν ένα τέτοιο βάρος, πού θα έξεισετέρωνταν κάθε προσόθετα παράνομης μείωσης. Τό μαρειστικά, σαρτρικά, ή περασοναλιστικά σχήματα θά ήταν ίσως διαφωτιστικά άλλα δέν διέπω σε τί θά μπορούσαν νά διαφωτίσουν τήν έρευνα με τέτοια σχήματα καθόρα ίδειαστικά.

Τό στύλο τού «Ληστές στό Οργκόζολο» είναι πολὺ λιγότερο διφορδύμενο. Τό πρόδροπο και αύτά πού τούς συμβαίνουν είναι πολὺ διαστα. Οι άντιθετοι τού φωτός, τό πηδήματα τού μοντάζ, τά ίλιγγιωδή τράβελλιγκ, δέν είναι κατά δύσθοντα παρά ένας τρόπος γιά ν' άποδοθεί ή λανθάνουσα σκληρότητα τών άνθρωπων και τών πραγμάτων. Ένα τέτοιο στύλο θά μπορούσε εύκολα νά γίνει έπερεσιστικό ή έπικο. Είναι ή πάντα ύποδόκουσα φροντίδα νά άπαριθμηθούν άκριδως τά φαινόμενα – φροντίδη δικαιωμένη πού άναγκασε τόν έαυτό του νά κάνει ή Βιττόριο Ντέ Σέτα – πού τού έπετρεψε ν' άποφύγει δι, τι θά ήταν υπερβολή ή έφφε. Τό στύλο τού Βισκόν-

τι στό «Η γη τρέμει» είχε έπισης μιά έξαιρετη κή πλαστική όμορφιά, κι άμως αύτή έμενε τέ λεια διάφανη, τόσο διάφανη διό ένας πίνακας τού Βερμέερ. «Αν θέλουμε νά νιώσουμε τήν διαφορά και τό σημείο άκριδως πού ή «όμορφιά» γίνεται τυπική και καταπίνει τό περιεχόμενό της άς συγκρίνουμε τό «Ληστές στό Οργκόζολο» με τις μεξικάνικες τανίες τού Φερνάντες, φωτογραφημένες άπο τόν Φιγκουερόα. Στούς «Ληστές» τά πάντα είναι άκεραια, δύλ έχουν άποκαλυψθεί, άναμφιθολα μ' ένα τρόπο λιγότερο ούδετερο παρά στόν «Ολμ» και στόν Ροσσελίνι, γι' αύτό ή άρμονία είναι λιγότερη φυσική με τήν φαινομενολογική γραφή. Βρισκόμαστε σ' ένα άσταθές σημείο ισοροπίας, δύμας τό σημείο ισοροπίας ύπαρχε. Θά πρέπει νά κάνουμε τί ίδιες παραπήρησες σ' διτί άφορά τόν ιδεολογικού προσανατολισμού. Σίγουρα δέν ύπαρχε, τό εί παμε, «θέση» με τό στενό νόλημα τής λέξες. Άλλα τό «μάθημα» πού θα θεατής καλείται νά βγάλει άπο τά συμβάντα, δινει μιά πολύ μεγαλύτερη πρηιόλιγη δυνατοτήτων παρά στό «Η Θέση», και ίσως δρισκόμαστε μπροστά σε μιά άναλογη περίπτωση μ' αύτην τού «Κλέφτης ποδηλάτων» τό διόπι ή Μπαζέν θεωρούσε έξει άντικειμένου κομμουσιατικό φίλμ.

Με τό «Οικογενειακό Χρονικό» τοποθετούμαστε βένθος σ' έντελως διαφορετικές προσποτικές. «Ολα τά στυλιστικά στοιχεία, τό μοντάζ, τό χρώμα, τό παιξίμω τών ήθωποιών, τά ντεκόρ είναι έσωτερικευμένα. Δέν άρκουνται καθόλου νά άντανακλούν τίς ψυχές, σάν καθρέφτες ή άυμβολα. Θά πρέπει μάλλον νά πούμε ότι άποντες μιά έσωτερικότητα πού δέν είναι μόνο ψυχολογική άλλα κι πνευματική. Δηλαδή τά έσωτερικο σύμβολο πού δινονται μαζί με τά λεκτικά σχόλια σε πρώτο πρόσωπο, δέν άποκαλύπτουν μονάχα συναισθήματα ή έμμονες ίδεες, άλλα αύτά που άποτελούν άλοκληρη τήν έντοτα ένός πλάσματος και πού παραδοσιακά άποκαλούμε ψυχή. Αύτή ή ταινία δρισκεται μ' άλλον τρόπο σε άσταθή ισοροπία σε σχέση με τήν νεορεαλιστική γραφή, δέν διδίζει δίπλα στόν έπερεσιστικό ή στήν έπονοιά, άλλα, δίπλα στή μεγάλη παράδοση τού άναλυτικού μυθιστορήματος. Πάντως κρατιέται έκει άπλη μιά πολύ δέξια έπιγνωση τού σχετικά άδιαπέραστου τών διντών. Μέ τέτοιον τρόπο, πού δην γιά τό προηγούμενο φίλμ μπορέσουμε νά πούμε ότι είναι έξει άντικειμένου κομμουσιατικό, γι' αύτό, μπορούμε νά πούμε πώς είναι έξει άντικειμένου χριστιανικό.

Όσο γιά τόν «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», είπαμε ήδη πως πέτυχε νά ένωματωσε στό φαινομενολογικό ρεαλισμό, έφφε στό μοντάζ και χρονολογική διάσποση πού θα μπορούσαν νά θεωρηθούν ένα πρός αύτόν. Αύτό τό οπλό και συγκοπτόμενο στύλο δέν φτάνει ως τό σημείο νά σπάσει τίς λεπτομέρειες τών φαινομένων γιά νά τά κάνει νά μπούν καλύτερα σε μιά τεχνητή άρχιτεκτονική. Σχετικά με τή σκηνή τής αφαγής τής Πορτέλλα, έπικαλεστήκαν τόν «Αίζενσταϊν». «Ομως τίποτε δέν είναι πιο διαφορετικό άπλη τον τουφεκιούμ πρός τόν Οδησσού, δισ αύτή ή σεκάνε, φτιαγμένη διλόκληρη άπλη πλάνα συνόλου, όπου είμαστε άναγκασμένοι νά μαντέψουμε τί συμβαίνει. Τόσο λιγό φροντίζει ή ο σκηνοθέτης νά

μᾶς δεῖξει τις λεπτομέρειες, πού ἡ σημασία τῆς μάχης δὲν είναι καθόλου φανερή. Δέν θὰ φωτίστε παρά στή συνέχεια, στὸ φῶς ἄλλων συμβάντων, πού τὰ ἔχει χειριστεῖ μὲ τὴν ἴδια φροντίδα νὰ σεβαστεῖ τὴν φανερή πυκνότητὰ τους καὶ χωρὶς νὰ μπερδέψει τὸ ἥπη μπερδεμένο κουβάρι τῶν κινήτρων τους. "Ομως, ὃν ὁ θεατὴς ξέρει νὰ χρησιμοποιήσει τὶς διασταύρωνδενες ἀστραπές αυτων τῶν διαφόρων συμβάντων, θὰ ὀδηγηθεῖ στὸ σημεῖο νὰ θεσει οὐσιαστικά ἐρωτήματα. Χωρὶς ἀμφιβολία, δὲν τοῦ ἔχει κοινοποιηθεῖ μιὰ μοναδικὴ καὶ ικανοποιητικὴ ἀπάντηση, γιατὶ τὸ πρόδηλο δὲν είναι νὰ ἀντικατασταθεῖ μιὰ μυθολογία ἀπὸ μιὰν ἀλλη ἀλλὰ ἓνα μέρος τῶν δρόμων ποὺ μοιάζουν τελειωτικά κλειστοι.

Είναι παράξενο, τὸ ὅτι ὃν στὶς ἄλλες ταινίες τοῦ Ρόζι βρίσκουμε ἔνα τόνο ἀρκετά γειτονικό πρὸς τὴν συγκρότημένη διὰ, παραπρόμει μιὰ ἐντελῶς διαφορετική γραφή. «Η Πρόκληση» π.χ., δὲν είναι παρά μια ταινία «ἀμερικανών μάυρων» που ἐκτυλίσεσται στὴ Νάπολη. «Οσο για «Τὰ χέρια πάνω ἀπὸ τὴν πόλη», τὸ δυναμικὸ στύλο τῆς, ἡ ἐπόρεια τῆς πολεμικῆς τῆς καὶ ἡ ἀναφοιδότητη γενναιοψυχία τῆς, ἔγγραφονται σὲ μιὰ αισθητικὴ τῆς λογικῆς θεμελιώμενή στους λόγους, δηλαδὴ, τὴν εὐγάλωττια, ὑποβάλλοντας, ἔτοι μιὰ ὄντας καὶ μιὰ ἐπονασύνθεση τῶν προσώπων καὶ τῶν γεγονότων, ἐλάχιστα ταιριαστὴ μὲ μιὰ ἀπλὴ καταγραφὴ τοῦ γεγονότος.

Γιὰ λιγότερο καθαρούς λόγους, ἄνθρωποι σάν τὸν Μπολονίνη, ἢ τὸν Φράνκο Ρόσι κρατοῦν ποὺ ἐκκεντητικὲς θέσεις οσχετικά μ' αὐτὸν τὸν «νεορεαλισμό», ἀπλῶς ἐπειδὴ οἱ ταινίες τους, συχνότατα, ὑστεροῦν σὲ αὐτηρότητα καὶ δὲν κρατοῦν ἀπ' αὐτὸν τὸ αἰσθητικὸ ρεῦμα παρὰ μόνο ἀπόψεις αχετικὰ δευτερεύουσας. Ό «Ολμι, ἀντιθέτα μὲ τοὺς «Ἀρραβωνιασμένους» του, πετυχαίνει νῷ μεινεῖ πιστὸς στὴ γραφὴ τοῦ «Η Θέση» μεταχειρίζομενος ἔνα στὸν μοντᾶζ ποὺ ὡς τῷ ρα δὲν είχε χρησιμοποιηθεῖ παρά σὲ φίλμ μὲ λιγο πολὺ ὄντηρεαλιστικὸ προσανατολισμό.

Πάντως σὲ αὐτὸν τὸν «νεο - νεορεαλισμό», ἀκόμα καὶ διανοὶ οἱ ταινίες γίνονται ἐπὶ τόπου μὲ ἔρασιτέχνες ηθοποίους ἢ κομπάρους, ὅπως τὸ «Ληπτές στὸ Οργκόλο» καὶ τὸ «Σαλωτάρος Τζουλιάνο», πρόκειται γιὰ ἔνα ἔμεσο τρόπο πλησιάσματος τῶν γεγονότων, συμφωνα μὲ τὴν παρόδοση τοῦ «Η γῆ τρέμει» καὶ τῆς «Παιζῆ». Ἡ ἐρευνα προηγεῖται πάντα καὶ ακούος τὴν εἶναι μᾶλλον νὰ κάνει τὰ γεγονότα νὰ Εανασυρροῦν, — ἀλλὰ ὅχι νὰ τὰ κατασκεύασει — παρὰ νὰ τὰ συλλάθει τὴν στιγμὴν ποὺ συμβαίνουν. Πιθανῶς αὐτὸν τὸ τελευταῖο σημείο, περισσότερο ἀπὸ τὴ χρησιμοποίηση τούτου ἡ ἔκείνου τοῦ τεχνικοῦ ἔξοπλισμοῦ, διαφοροποιεῖ ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ σχολὴ ἀπὸ ἔκεινη τοῦ «σινεμά - βεριτέ», μὲ τὴν προϋπόθεσην νὰ διστηρθεῖ αὐτὸς ὁ ὄρος γιὰ ταινίες ποὺ προσπαθοῦν ν' αποκτήσουν μιὰ ἔμεση σύλληψη — εἴτε αὐτὴ είναι προετοιμασμένη, εἴτε αὐτοσχεδιασμός — τῶν προσώπων καὶ τῶν γεγονότων. «Ἐργα ὅπως «Η γνωριμία», «Λουτούάνο», ἢ «Γάμος καὶ μωρά» ποὺ είναι οὐσιαστικά κατασκευές μὲ ἀληθινὰ πρόσωπα καὶ ντεκόρ, δὲν θηρεύει λοιπὸν νὰ χαρακτηρίζονται «νεορεαλιστικά», καθὼς ἔρχομενα μετά τὸν «Ιταλικὸ νεορεαλισμό», χρησιμοποιοῦν ἔνα δρισμένο ὄριθ-

μὸ συμπληρωματικῶν τεχνικῶν τελειοποιήσεων, τοποθετημένες ὀπότεσ στὴν ἴδια γραφμή.

Ἄντιθετα, στὶς ταινίες τοῦ Ρούς, τοῦ Λήκοκ, τοῦ Μαρκέρ, τοῦ Μπρώλτ ἡ τοῦ Ρούσοπολι, ἡ κάμερα προσπαθεῖ νὰ πιάσει τὴν πραγματικότητα ὡπας αὐτὴ είναι. Δέν Εαναζωντανεύει τὰ φαινόμενα ὄλλα τὰ καταγράφει ζωντανά, μὲ δλα τὰ περιθώρια ἐκπλήξεων ποὺ ἐπιτρέπει αὐτό. Λίγη σημασία ἔχει ὃν οἱ συνθῆκες τῆς ἐμφάνισης αὐτῶν τῶν ἐκπλήξεως τακτοποιοῦνται τεχνητὰ ἀπὸ τὸν Ρούς στὴν «Ανθρώπινη πυραμίδα» ἢ στὴν «Τιμωρία», ἀπὸ τὸν Μπρώλτ στὸ «Γιὰ τὴ συνέχεια τοῦ κόσμου», ἡ είναι ἀπλῶς ἐπιπτίδεια πετυχημένες ἀπὸ τὸν Λήκοκ στὸ «Ἀρχικά» ἢ στὴν «Καρέκλα». Λίγη σημασία ἔχει ὃν οἱ καταγραφές ἀφήνονται ἀκατέργαστες ἢ μαντόρωνται σύμφωνα μὲ διάφορες ἀρχές ἀπὸ τὸν Μαρκέρ ἢ τὸν Ρούσοπολι. Πάντως τὸ «μέρος σινεμά» μᾶς ποτεσθεῖ σ' ἐνα ἀλλο κόσμο στὸ κείνον τοῦ νεορεαλισμοῦ ἢ τῆς ὄμεσης κληρονομίας του. Είναι δημια εύκολο νὰ δούμε πόσα τοῦ χρωστᾶ: τουλάχιστο ὄσο και στὸν Φλάερτο ἢ στὸν Τζίγκα Βερτώφ. Πραγματικά ἂν ἡ ἀληθεία δρισκεται στὴν καρδιά τῶν φαινομένων, πῶς νὰ μὴν θέλει κανεὶς νὰ περάσει, ὅταν τὸ ἐπιτρέπει ἡ τεχνική, και ἀκόμα νὰ μένει πρέπει, ἐπιταχύνοντας τὰ πρόδους τῆς, ἀπὸ μιὰ γραφὴ ποὺ Εαναδημοιουργεῖ ἀπλῶς τὰ φαινόμενα, σὲ μιὰν ἀλλη τὰ συλλαμβάνει φρέσκα και ζωντανά; Ό Τζαστινί ἀπὸ τοὺς πρώτους, δὲν είχε ἀλλωστε αὐτὴν τὴν ίδεα στὸ «Ἐρωτας στὴν πόλη» στὸ σχεδιό του γιὰ τὸ «Κινηματογραφικὸ περιοδικό», και στὴν θεωρία του τοῦ «σινεμά - βεριτέ»; Φυσικά στὸ μεταξὺ ἐμφανίστηκε ἡ τηλεόραση, ἀλλὰ ὃν δὲν είχε προετοιμάσει τοὺς θεατές στὸ νὰ δέχονται μιὰ τεχνικὴ ἀφήνησης παρεκτρεπομένη κι ἐλεύθερη σαν τὴν ή Ζωη δέχονται ἀπὸ τὴ μικρὴ ὄθνη τίποτα δλλο ἀπὸ ειρηνικὰ δράματα ἐλεγχόμενης διάκρισας, ἀστυνομικές ιστορίες μὲ σασπένς, και προεκτικὰ προκατασκευασμένα ντοκυμαντάρι;

Χρειάζονται νὰ ποῦμε ὅτι τὸ «σινεμά - βεριτέ» ἀπότελε τὸ πιὸ προχωρημένο σταθμό τοῦ κινηματογράφου και τῆς ἀληθείας του, κι ὅτι αὐτὸν ποὺ ὄνομάσμει «νεο - νεορεαλισμό» προκαλεῖ μιὰ αἰσθητὴ καθυστέρηση σὲ σχέση μὲ τὸ «σινεμά - βεριτέ», καθώς δὲν κάνει τίποτα δλλο ἀπὸ τὸ νὰ έαναπαίρει τὶς μεγάλες ἀρχές ποὺ κυριεύρησαν τὸν Ιταλικὸ κινηματογράφο στὸ δέκα μεταπολεμικὰ χρόνια; "Αν τὸ λέγαμε, θὰ ἡταν σὰν νὰ έχεινούσαμε διτ στὴν τέχνη μιὰ νέα αἰσθητικὴ δὲν καταργεῖ ὀναγκαστική τὶς προηγούμενες, δημις στὸν διθλητισμὸ ἔνα πολιό ρεκόρ ἔξαφανίζεται μετά ἀπὸ ἔνα νέο. Ή νεοτέτα ποιᾶς σχολῆς μετριέται μόνο στὰ ὄριστουργήματα ποὺ παράγει κι ὅχι στὴν ἡμερομηνία γεννήσεως τῆς και δὲν φτάνει μιὰ νέα «γραφή» πιό προχωρημένη ἀπὸ μιὰ δλλη σὲ δρισμένους τομείς, γιὰ νό είναι αὐτοὶ ποὺ τὴν μεταχειρίζονται μεγαλαφίες.

Ο καθένας σχεδόν μπορεῖ νὰ συλλάθει τὰ φαινόμενα, ἀλλὰ αὐτὰ είναι τόσο εύθραυστα, κι ἡ ἀληθεία ποὺ κλείνουν μέσα τους τόσο φευγαλέα, ποὺ ἐλάχιστοι μποροῦν νὰ τὰ δαμάσουν.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:
ΑΓΓΕΛΑ ΒΕΡΥΚΟΚΑΚΗ

ΚΡΤΙΚΗ

Τὸ προτοες τῆς Αποτοποίησης Οἱ ληστές

(Banditi a Orgosolo)

Σενόριο - Σκηνοθεσία: Βιττόριο ντέ Σέτα (με τη δοθειά της γυναικάς του Βέρα Γκεραντούτου). Φωτογραφία: Β. ντέ Σέτα, Λ. Τόβολι και Μ. Γκαλινέλλι. Παιζουν ὁ Μικέλε Κόδου και δοσκοί τῆς Σαρδηνίας.

Όνόμασαν τὸν Βισκόντι και τὸν Ντέ Σέτα ποιητές τοῦ καθημερινοῦ δράματος. Ότανδος ὃν υπάρχει ἔνας δεσμός ἀνάμεσά τους, αὐτὸς δὲν πρέπει νὰ ὀναζητηθεῖ τόσο στὴν ποίησή που καθιστᾶ τὴν προσέγγιση ἐντελῶς ἀόριστη, ἀλλὰ στὴ μέθοδο ἔρευνας: Καὶ οἱ δυὸς χρησιμοποιοῦν τὴ διαλεκτικὴν ἀκέψη. Κι ἀκόμα, καὶ οἱ δύο εἰναι ἀριστοκράτες καὶ ἀποστάτες τῆς τάξης τους, πρᾶγμα ποὺ ἔχεινται ἵως τὴν ἀρχικὴν τους ἐνασχόληση μὲν προβλήματα ἀποκομένα ἀπ' τὸν ἄμεσον περιγύρῳ τους καὶ τὴν κατοπινὴν μετασφρόφη ὅτι ἔναν χώρο περισσότερο οἰκεῖο. Στὴν ἀρχῇ τῆς καριέρας τους καὶ οἱ δύο ἐντυπωιαστήκαν ἀπ' τὴν γραφικὴν μιζέρια τοῦ ιταλικοῦ νότου καὶ εἶδαν σ' αὐτὴν τὸν «ἀνθρωπὸν σὲ φυσικὴ κατάσταση», τὸν τέλεια ἀποκομένον ἀπὸ κάθε πολιτιστικῆς ἀξίας.

Τὸ ντοκυμανταρί εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος γιὰ τὴν καταγραφὴν τοῦ γεγονότος «ἐν τῷ γίγνεσθαι» ἀλλὰ τόπος ὃ ἔνας δοῦ κι ὃ δὲλλος δὲν περιορίστηκαν σὲ μιὰ ἀπλὴ ντοκυμανταρίστικη καταγραφὴ τῆς ἀδιοτιτητῆς» προσπάθειαν νὰ δῶσουν σ' αὐτὴν μιὰ συγκεκριμένη ἐρμηνεία ἢ νὰ ἐπισημάνουν πρωταρχικές ἀνθρώπινες ἀξίες, ἀνεπηρέστες ἀπ' τὴν ταϊκὴ τοποθέτηση.

Αὐτὴ ἡ ἀπ' ἔειναι καὶ ἡ ἀφ' ὑψηλοῦ ἀντιμετώπιον τέτοιου εἰδούς προβλημάτων, τοὺς ὅδηγησε σ' ἔνα ἑστετιστικὸν στυλιζάρισμα, δηλαδὴ σὲ μιὰ παγερὴ προσέγγιση τοῦ θέματος ποὺ δὲν φέρνει μέχρι τὴν ἀπόλυτη ἀποφή. Μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς θεματογραφίας στὶς κατοπινὲς ταῖνες τους, τὸ ἀρχικὸν στύλο δικαιώνεται καὶ βρίσκει τὴ σωστή του ὄνταπορική στὸ περιεχόμενο.

Ο Μιλανέζος Βισκόντι κι ὁ Σισιλιάνος Ντέ Σέτα ἐπεχείρησαν, ἀπὸ χωριστούς δρόμους, μιὰ εισοδολή σ' ἔναν κάσμο δύνωστο σ' αὐτούς, ποὺ τὸν χρησιμοποίησαν σὸν ἀκατέργαστη πρώτη ὥλη γιὰ τὴν ἀπόδειξη ἀπόψεων προϋπαρχόντων. Τὸ 1981 ποὺ γύρισε τοὺς «Ληστές» ὁ Ντέ Σέτα εἰχεὶ ἥδη στὸ ἐνεργητικὸν του περὶ τὰ δέκα ντοκυμανταρί, δλα σχέδιον γυρισμένα στὴν πατρίδα του Σικελία καὶ στὴ γειτονικὴ Σαρδηνία. Σ' αὐτά, τὸ φολκλοριστικὸν στοιχεῖο κρατάει τὴν πρώτη θέση καὶ ὁ προβληματισμὸς εἶναι ἀκόμα ὀνώρι-

μος. «Οταν ὑπάρχει, δύσκολα μπορεῖ νὰ τὸν διαγώνισει κανεὶς κάτω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια. «Ομως, κι δtan ἀποφάσισε νὰ δεῖ τὶ κρύβεται κάτω ἀπ' αὐτὴν — στοὺς «Ληστές» — τὸ μόνο ποὺ ἀνακάλυψε ἦταν οι «πρωταρχικές ἀνθρώπινες ἀξίες» κι ὅχι τὰ συγκεκριμένα προβλήματα στὸν ουγκεκριμένο κοινωνικὸν χώρο τους — διότι π.χ. ἔκαναν τὴν ίδια χρονιά ὁ φίλος του «Ολμι μὲ τὴ «Θέση» κι ὁ Ρόζι μὲ τὸν «Τζουλιάνο».

··· Απ' τοὺς ληστές τῆς Σαρδηνίας ὁ Ντέ Σέτα κράτησε μόνο τὴ πρωτογένεια τῆς ἀθλιότητάς τους τὸ δεσμό τους μὲ μιὰ φύση ἀκληρή κι ἀφίλοδενη, καὶ τὸν μὲ κάθε τρόπο ἀγύνα τους γιὰ ἐπιβίωση. Τὰ ἔωτερικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ἀποτελοῦν τὰ ντοκυμανταρίστικα δεδουλένα μᾶς προσπάθειας ἀναγνώρισης τους στὸ τραγικὸν διου τὴ θέση τῆς Μοιρᾶς τὴν παίρνει ἡ Ἀνάγκη καὶ τὴ θέση τῶν Θεῶν ἢ ὥρπαση Κοινωνία.

··· Αφοῦ τὸ ντοκυμανταρίστικο ὑλικὸ μεταλλάσσεται δευτερογενώς σὲ τραγωδία, ἡ τοποθέτηση τῆς δράσους στὴ Σαρδηνία πρέπει νὰ ὑπαγορεύηται ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη περισσότερο σαφῆ, περισσότερο πρόσαρτη στὶς ἐπιδιώξεις τοῦ σκονισθέτη: Δὲν πρόκειται μόνο γιὰ μιὰ χωρικὴ μετατόπιση σ' ἓνα περιβάλλον θάρβαρο ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ χρονικὴ μετάθεση: ὁ ιταλικός Νότος βρίσκεται πολὺ κοντά στὸν Μεσσίσινα καὶ ἡ σκοτεινία του εύνοει τὴν ἐκκόλαψη «τοῦ πνεύματος τῆς τραγωδίας».

··· Ο Ντέ Σέτα ἐψαχνεῖ νὰ βρεῖ εἰκαστικὸ ὑλικὸ γιὰ νὰ τεκμηριώσει τὸ πρὶν ἀπ' τὰ τεκταινόμενα ἐρώτημα: Πῶς καὶ γιατὶ γίνεται κανεὶς ληστές; «Αν χρησιμοποιοῦσε σὸν πρώτη ὥλη τὰ δεδομένα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τοῦ προσφέρει μιὰ μεγάλη πόλη, θ' ἀλλαζει ἀπλῶς τὴ διατύπωση τοῦ ἔρωτηματος χωρὶς ν' ἀλλάξει καὶ τὴν οὐσία του: Πῶς γίνεται κανεὶς γκάγκστερ: Άλλα, ἀφοῦ τὴν ἀλάντηση στὴν δεύτερη παραλλαγὴ τοῦ ἔρωτηματος τὴν ἔδωσε ἥδη ἀπ' τὸ 1927 ὁ Στέρνουμεργκ στὸ «Νύχτες τοῦ Σικάγου», ὁ Ντέ Σέτα θεώρησε φρόνιμο νὰ προτιμήσει τὴ δεύτερη διατύπωση, καὶ νὰ δῶσει σ' αὐτὴν μιὰ ἐρμηνεία περισσότερο διανοούμενιστική καὶ συνεπώς περισσότερο πεποιημένη — δηλαδὴ ἀδικιάστη ἀπὸ τὴν ίδια τὴ δομή μιᾶς ιστορίας ποὺ θέλει νὰ είναι ὀντιδραματική, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ἔννοια αὐτή καθιστᾷ τοῦ τραγικοῦ δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀποστασιοποίηση.

··· Γιδ νὰ διαγνώσουμε τὴν πρόθεση τοῦ Ντέ Σέτα πρέπει νὰ ἀγνοήσουμε προσωρινά τὸ ντοκυμανταρίστικο περικάλυμα ποὺ συνιστᾶ τὴ φόρμα καὶ νὰ περιοριστούμε στὶς ἀπόψεις ποὺ τὸ δημογόνον σὲ κάποια συμπεράσματα.

··· Ο Μικέλε Ζεΐ τέλεια ἀπομονωμένος ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ὅμοδα, μέσα σ' ἓνα περιβάλλον στὸ δόπο τὸ ἑνστητικὸ είναι ὑπεραρκετό γιὰ τὴν ἐπιβίωση. Ή νόηση ἔχει ἀτονίσει σὸν δχρηστο γνωστικὸ δργανο.



Ή εισαθολή τών ληστών άποτελεί τήν πρώτη διαιτή έποφη με τὸν «έξω κόσμο». Ή μοιρολατρεία που έπιβάλλει «μιά Ζωή κοντά στη φύση» δέχεται τὸν πρώτο κλονισμό ποὺ ύποχρεώνει τὸ μυαλό νά μπει σε ένέργεια και νά διαπιστώσει πώς οι οινωνοί είναι δασχηματικοί.

Μόνο ένα θήμα τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸν πολιτισμὸν και τὴν ὀργανωμένη κοινωνική ὁμάδα ποὺ στὴν ταινία συμβολοποιεῖται ἀπ' τοὺς φορεῖς τῆς ἔννομης τάξης, τοὺς καραμπινέρους. «Οταν πραγματοποιηθεὶ κι αὐτό, τὸ μυαλό τοῦ Μικέλε οδρανεῖ και πάλι, και ἐπανέρχεται στὴν προηγύμνενη «Θέση μηδὲν». Νιώθει τέλεια ἀνίκανος νά υπερασπισθεὶ τὸν ἑαυτὸν τοὺς γιατὶ ἀγνοεῖ τὴ σημασία τῶν τεκυηρίων. Νομίζει πώς ή ἀπλή διαθεσιασμὸν εἶναι ἀρκετή.

Είναι ἀδύνατον νά συνεννοθεῖ μὲ τοὺς ἐκπροσώπους τῆς ἔννομης τάξης γιατὶ μιλοῦν διαφορετικές γλώσσες. Αὐτὸς τὴ γλώσσα τοῦ φυσικοῦ δικαίου κι ἐκείνοι τῆ γλώσσα τοῦ θεαματικοῦ δικαίου ἡ όποια ἄγνοει κι συστήματος τὴν ούσια.

Η σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς δυὸς μορφές δικαιού γίνεται μοιραία, κι ὁ Μικέλε ἀναγκάζεται νά υιοθετήσει τὴ σίγνουρη και δοκιμασμένη μέθοδο τῆς αυτοδικίας — δηλαδὴ νά γίνει ληστής.

Πρᾶγμα ποὺ ομηρίνει δτὶ στὴ «ληστοποιηθῆ» του ἔπαιξε ρόλο μόνο ή ἔνομη τάξη ἡ όποια δντας ταυτισμένη μὲ τὴν τυπολατρεία προσβάλει βαθύτατα τὸ ἐντικτωδὲς φυσικό δικαίο τοῦ «κατὰ φύσιν ζῶντος ἀνθρώπου». «Ἄρα, γίνομαι ληστής

ομηρίνει ὀρνοῦμαι τὴν δξιὰ τοῦ θεαματικοῦ δικαίου και προσκολλώμαι σε παρακοινωνικούς τύπους Ζωῆς, δπου τὸ φυσικό δικαίο διατηρεῖ πάντα ὀκέρητα τὴν ἀξία του. Ἐδῶ σταματάει ἡ προθληματικὴ τοῦ Ντέ Σέτα.

Δέν λέει τίποτα γιά τὸ ποιοί κατασκευάζουν τοὺς θεαματικούς νόμους, ποιούς ἔξυπηρτουν, τί ρόλο παιζουν στὴν ἀποφλοίωση τῆς συνειδησης, τὶ σημασία ἔχουν στὴ διατήρηση τοῦ στάτους κθδ.

Τὸ προσβλημένο αἰσθήμα τῆς ὀδύσσεας καὶ τὸ φόρτωμα μιᾶς ἐνοχῆς δέν προσδιορίζουν οὕτε κοινωνικά οὔτε ήθικά τὴ ληστοποίηση.

Η ἔρμηνει ποὺ δίνει ὁ Ντέ Σέτα δέν Εφεύρεις δπ' τὴν υπερασπλουστικού σκέψη τῆς ὑπαρχῆς ἐνὸς αἰσθήματος τραγικοῦ ποὺ οφειλεται στὴ σύγκρουση δύο μορφῶν δικαίου. «Αν λείπει ο Θεός σάν «κινοῦν αἴτιο» αὐτὸ δέν ομηρίνει δτὶ πρέπει νά ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἀφηρημένες δν-νοίες.

Ο Ντέ Σέτα ἐπεσήμανε θαυμάσια τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ φυσικοῦ δικαίου ἀλλὰ μόνο σὰν περιέσουσα ἀτμόδαιρα κάνει αἰσθητὴ τὴν παρουσία τοῦ θεαματικοῦ. Συνεπῶς, η σύγκρουση ὀνάμεσά τους τοποθετεῖται ο' ἔνα ἐπίνεδο θεωρητικό ποὺ δέν δικαιώνει τὸ δράμα.

Τελικά δπ' τὴν ταινία δέν παραμένει παρὰ τὸ ἀρχικὸν τυκομανταιρίστικο υλικό ποὺ είναι θαυμάσιο.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

'Η γοπτεία τῆς φαντασίας

'Ο στιγματισμένος

(The illustrated man)

Σκηνοθ.: Τζάκ Σμάιτ. Σενάριο: Χάσουαρντ Κράιτσεκ ἀπό τὸ μυθιστόριμα τοῦ Ραιή Μπράντμπουρον. Φωτογραφία: Φίλιπ Λάθρον. Μοντάζ: "Αρτσι Μάρσεκ. Καλλ. Διεύθυνση: Τζόελ Σίλλερ. Μουσική: Τζέρι Σκόλτονταμιθ. Παραγωγή: Χάσουαρντ Κράιτσεκ - Τέντ Μάν (ΗΠΑ). Κάστ: Ρόντ Στάνκερ (Κάρλ), Κλαιρ Μπλούζ (Φελίτσα), Ρόμπερτ Ντρίβας (Γουιλλί), Ντόν Ντάμπινς (Πίκαρ), Τζάισον "Εβερς (Σίμουρος).

Ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία εἶναι ἔνα ιδιόρυθμο κινηματογραφικὸ εἰδός. Δὲν ἕκειναί εἶμεν ἀμέσως ἀπό ἑξετερικὲς ἐμπειρίες ἀλλὰ ἀπό ψυχολογικὲς ἢ ἰδεολογικὲς εἰκόνες, γι' αὐτὸς καὶ οἱ περιπτώσεις ἐπιτυχίας μιᾶς τέτοιας ταινίας εἶναι ποὺ λίγες, σχεδὸν σπάνιες, σὲ σύγκριση μὲ τὶς ταινίες τῶν δλλους εἰδῶν. Τὸ περιεχόμενο τοῦ φανταστικοῦ φιλμ δὲν μπαίνει σὲ λογικές φόρμες, γι' αὐτὸς καὶ εἶναι δύσκολο νὰ ἀναλυθεῖ. Μεγαλύτερη σημασία ἔχει ἡ δημιουργία ἀπόρθαταρες, μιὰ καὶ τὸ περιεχόμενο, θνατοφόρας, ἀφρορμένο, δύσκολα Εεχωρίζει ἀπό τὴ φόρμα.

Στὸ κέντρο τοῦ «Εἰκονογραφημένου ὄνθρωπου» τοῦ Τζάκ Σμάιτ ὑπάρχουν δύο πρόσωπα, ἐνός νέους καὶ ἐνός μεσαρκούπου, ποὺ συναντοῦνται τυχαία κοντά σὲ μιὰ ἀμερικάνικη λίμνη. Τὸ σῶμα τοῦ νέου, καντραριμένο συμμετρικά, λάμψει ὅπο ὑγεία μέσα στὰ ἀστραφτερά νερά, ἐνώ τὸ σῶμα τοῦ δλλου κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴ ρυτιδωμένη ἐπιφάνεια τῆς λίμνης. Μὲ κόπο διακρίνουμε ἐπάνω του κάτι περίεργα σημάδια.

Οἱ νέοις εἶναι τύπος ἐνθουσιώδης, ειλικρινῆς, αισιόδιος, ἑωτερικεύει τὶς ἐπιθυμίες του μὲ πολλὴ εὔκολια καὶ ἔχει μιὰ δύσμενή διάθεση κριτικῆς ἀπέναντι στὰ πράγματα. Ἀντίθετα, ὁ ἀλλος εἶναι ἔνας κουρσαριμένος μεσαρκόπος, συμβιβασμένος μὲ τὴ Ζωή, μὲ ναρκωμένη τὴ διάθεση ἑένεργος, ἐτοίμας νὰ δεχτεῖ τὰ πράγματα δῶς εἶναι, ἀλλὰ καὶ μὲ μιὰ κρυφή ἐπιθυμία: νὰ βρεῖ τὴ γυναίκα ποὺ τὸν ὀδηγήσει σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση. Γι' αὐτὸν μιλάνε τὰ σημάδια τοῦ αὐμάτος του, οἱ ἐμπειρίες ὀλάκερης τῆς Ζωῆς του ἀπὸ τότε ποὺ ἔχασε μιὰ γιὰ πάντα τὴν ὀδωδηπτὰ τῆς νιότης του. Οἱ διηγήσεις του χωρίζονται σὲ τρία μέρη, ποὺ τὸ καθένα ὡς' αὐτὰ ὄντιστοικεῖ σ' ἔνα κομμάτι ἀπὸ τὴν ἑωτερική καὶ ἑωτερική Ζωῆς τοῦ οὐγχρούνου ὄνθρωπου.

Μὲ τὴν πρώτη διηγήση ωρισκόμαστε σ' ἔνα κλίμα περιεργών ὄντιστοικών. Ἀπὸ τὴ μιὰ ὅψυχο περιβάλλον τῶν σχεδόν γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ ἀπὸ τὴν ὀλλη ἔνας πρωτογονισμὸς ποὺ ἐκδηλώνεται θετικό (μέσα ἀπὸ τὸ ἐνστικτὸ τῆς μάννας) καὶ ὀρνητικά (ἡ Ζωύγκλα ἢ ὁ μεσαίωνας). Κυριαρχεῖ ἔνας φόδος γιὰ τὴ θαυμαστὴ ἀνακάλυψη τοῦ ὀλόνου παιχνιδιοῦ ποὺ τρέχει στὶς διάφορες ἐποχές τῆς ὄνθρωπινῆς ιστορίας. Ὁ φόδος τελικὸ ἀποδεικνύεται δχι ὀδύσσαιμος. Μέσα ἀπὸ τὸ παιχνίδι αὐτὸς ὑλοποιεῖται ἡ προαιώνια πάλη ὄνταρες στὰ παιδιά καὶ τοὺς γονεῖς καὶ φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ἔκραγει. Ἡ τελικὴ φράση τοῦ ὄντοριοῦ «θέλεις λίγο καφέ;» καὶ τὸ γυαλιστερὸ βλέμμα

τοῦ ἔχουν κάτι ποὺ μᾶς παγώνει.

Στὴ δεύτερη διηγήση, μέσα σὲ μιὰ ὄπτισθαιρα τεταμένη ἀπὸ τὴν ἀνωνία, κορυφώνεται ἡ σύγκρουση τεσσάρων ἀνδρῶν χαμένων σ' ἔναν ὄνταργο πολιτείης, δησμού συνεχῶν. Οἱ σχέσεις τους καθορίζονται ἀπὸ μιὰ αὐτοτρήη ιεραρχία, ποὺ τείνει κάθε στιγμὴ ν' ἀνατραπεῖ μὲ ὄποτέλεομα τὸν θάνατο τῶν τριῶν. Ὁ ὄρχηγος, ἐντελῶς ἀλλοτριωμένος ἔξ αιτίας τῆς θέσης του, εἶναι ὁ μόνος ποὺ σώζεται.

Ἡ τρίτη διηγήση θασίζεται σὲ μιὰ ὄντιστροφή ποὺ θυμίζει διενεργεία. Ξωρίζεται σὲ δέν μέρη. Στὸ πρώτο, τὸ ζευγάρι ἀποφασίζει νὰ σκοτώσει τὸ παιδί του γιατὶ πρόκειται νὰ ἔλθει ἡ καταστροφὴ τοῦ κόσμου. Στὸ δεύτερο μέρος, τὴν ἐπόμενη ἡμέρα, ὁ πατέρας κλαίει μπροστά στὰ σκοτωμένα παιδιά. Ἡ καταστροφὴ δὲν ἔγινε. Κι δυρικ, τὸ προηγούμενο βράδυ διλοὶ οἱ ὄνθρωποι τῆς Γῆς τὸ εἰχόν ὄποιασίει. Στὴν ἀρχὴ δὲ θεατέονται μέ τὴν κατάσταση ποὺ ἐπικρατεῖ στὸ πρώτο μέρος, τὴ δέχεται, καὶ κατόπιν ἡ ἀπροσδόκητη ὄντιστροφὴ τὸν Εαφνιάζει. Αὐτὴ ἡ διπλή ὀπική δρείλεται στὸ δῆτι γιὰ τὸν ὄνθρωπο ποὺ μιλάει (βῆλ. τὸν μεσόκοπο τῆς λίμνης ἢ τὸν σκηνοθέτη) ἡ καταστροφὴ εἶναι ἀπόλυτα σίγουρη, ἀλλὰ ἡ σκέψη νὰ ἔνεργήσει ἔχοντας μπροστά τοῦ φάσμα τοῦ τέλους τὸν πανικοβάλλει. «Οσοι κι ἀν εἶναι σίγουροι ἡ καταστροφή, δὲν ἔχει ἐπέλθει ἀκόμα.

Φόδος λοιπὸν γιὰ τὸ μηχανικὸ πολιτισμό, φόδος γιὰ τοὺς ὄντεερεύνητους χώρους, γιὰ τὸ στυγνὸν ιεραρχικὸ καθεστώς, φόδος γιὰ τὸ τέλος τῆς ὄνθρωπότητας, συνθέτουν τὶς ἐμπειρίες, τὰ σημάδια τοῦ ὄνθρωπου ποὺ κάθεται κοντά σὲ μιὰ λίμνη καὶ διηγεῖται σ' ἔνα νέο τὴ Ζωή του. Πρωταγωνιστὴς σὲ κάθε διηγήση εἶναι ὁ ίδιος ὁ «στιγματισμένος». Δίπλα τοῦ ὁ αἰώνιος «ἄλλος» μὲ τὴ μορφὴ τοῦ νέου ποὺ ἀκούει τὶς ιστορίες του (τὶ πιό φυσικό, τὸ πρόσωπο τῆς φαντασίας του νὰ πέρει τὴ μορφὴ τοῦ συγκεκριμένου ὄνθρωπου ποὺ κάθεται ἐκείνη τὴ στιγμὴ κοντά του!) καὶ ἡ αἰώνια γυναίκα, γήινη καὶ μυστηριώδης, παντοτινὸς σύντροφος καὶ ἀντίταλος, μὲ τὴ μορφὴ τῆς πρώτης ἐκείνης γυναίκας, ποὺ Ζωγράφισε τὸ πρώτο ρόδο στὸ χέρι του, ποὺ ἔκανε τὴν ἀρχὴ σ' ὅλα τὰ σημάδια τοῦ κορμοῦ του καὶ ποὺ τὸν ἔκανε



νά χαμογελάσει μέλι άφέλεια καθώς τοῦ σκοθε τὸν ἀνδρὸν τῆς νίστης του. Στὶς σκηνὲς τοῦ παρελθόντος ὁ «στιγματισμένος» ἔχει ἀπέναντι τοῦ τὸν νέον (τὸν ἐαυτὸν τοῦ πρὶν πολλὰ χρόνια) καὶ τὸν συμβουλεύει («Μή λέσ τοὺς ὅλοι ὅτι ἔχεις πολλὰ λεφτά...»). Ή σχέση τους δῶμας γρήγορα γίνεται ἔχθρική, γιατὶ ὃ νέος δὲν καταλαβαίνει. Τὸν κριτικάρει ἀνὴλεως καὶ τὸν θεωρεῖ ὑπεύθυνο γιὰ διτὶ ἔχει γίνει. Ή σύγκρουση εἶναι ἀνάσφοευκτή.

Γιά νά γυρίσει μιὰ τέτοια ταινία, δους ἡ φαντασία ἔχει τὸν πρώτο ρόλο, ὁ Σμάιτ εἰχει νά παλαιώσει μ' ὅλη τὴν παράδοση τοῦ ἀμερικανού κινηματογράφου μὲ τὸ σιδερένιο «ἀποτελεσματικό» ντεκουπάζ. Αὐτὸν τὸ εἰδός τοῦ ντεκουπάζ τὸ δημιούργησαν οἱ Ἀμερικάνοι γιατὶ είχαν κάθε φορά κάτι πολὺ συγκεκριμένο νά μεταδώσουν, διχι νά εικονογραφήσουν ἀστρίσους φύσους. Ο Σμάιτ ἀποτυχαίνει στὴ δεύτερη διήγηση ἀκριβώς γιατὶ κρατάει αὐτὸν τὸ παρόν καὶ χάνει τὴν ἀτμόσφαιρα (ἐνῶ μὲ τὰ παραδοσιακὰ μέτρα ἡ σκηνὴ εἶναι ἄψογη). Ἀντίθετα, σὲ δῆλα σημεία ἡ ἐπιτυχία είναι πλήρης, γιατὶ ὁ Σμάιτ καταφέρνει ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ δραματικὴ ἀφήγηση. Κύριο χαρακτηριστικό τοῦ ντεκουπάζ ἀπότελει ἡ τάση νὰ μή τελειώνει τὸ πλάνο ἀφοῦ ἔξαντληθεὶ τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενό του, ἀλλὰ νά παραμένει ἡ μηχανὴ πάνω στὸ ἀντικείμενο ἢ στὸ πρόσωπο, πρᾶγμα ποὺ φαίνεται ἀπὸ πρώτη ἀποψη ἀδικαιολόγητο. «Ομως, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο δημιουργείται ἡ ἐντύπωση διτὶ πίσω ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα πλάνα ὑπάρχει ἡ γίνεται κάτι ἀλλα ποὺ ἔμεις δὲν θέλουμε, μιὰ ζωὴ στὴν ὥρα ποὺ δὲν συμμετέχουμε. Στὴν πρώτη ἀφήγηση π.χ. συλλαμβάνουμε μιὰ κίνηση τοῦ Κάρλ πρὸς τὸ πρόσωπο ποὺ μόλις εἴχε ἔξαφανιστεῖ ἀπὸ τὸν καθρέφτη, ἡ ὁποία θὰ ἐπρεπε νά συνεχίζεται στὸ ἐπόμενο πλάνο. «Ομως τίποτα. Τὸ ἀλλο πλάνο δένει σάν νὰ μήν ύπηρχε αὐτὴ ἡ δραματικὴ «ἀναπνοή» τοῦ προηγούμενου. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὄνταρέπεται ἡ ἐννοια τοῦ ρακόρ καὶ ἡ δάρκεια ἀποκτάει μιὰ ἐντελῶς καινούργια διάσταση. Σιγά - σιγά, μέσα ἀπὸ τὸν ἀργὸ ρυθμό, σταλάζει τὸ ἀξεδιάλυτο συναίσθημα καὶ φτάνει μιὰ στιγμὴ ποὺ μᾶς σφίγγει τὴν καρδιὰν. «Ἐτοι δικαιώνεται ἡ δάρκεια κάθε σκηνῆς. Πρέπει ἐδῶ νὰ ἀναφέρουμε μιὰν ἀλλη ταινία, στὴν ὥρα ποὺ ἡ ἀποδραματοποίηση είχε φθάσει σὲ βαθύτερο τελειότητας. Στὸ «2001: Η Ὀδύσσεια τοῦ διαστήματος» τοῦ Κιούμπρικ, ἡ ίδια ἡ κινηματογραφικὴ γραφὴ γινόταν τὸ τραγούδι τῆς ἀνησυχίας μπροστά στὸ ὄγκωστο, ἔνας ὅμνος στὴν προσάρδεια τοῦ ὄμβριου τοῦ συλλαβεῖ τὴ ζωὴ, δημιουργούσεις τὸ σύγχρονο ἔπος.

Τὰ παραδείγματα ὄνταριπης τοῦ παραδοσιακοῦ ντεκουπάζ είναι ἀθόφωνα: Στὴν πρώτη ἀφήγηση ἔχουμε τρία συνεχόμενα πλάνα τῆς Φελίτσια μὲ πολὺ μικρὴ διαφορὰ γωνίας. Στὴ σκηνὴ τὶς συνάντησης, ὅταν τὰ δύο πρόσωπα πλησιάζουν στὴ λίμνη, καθδάρονται πλάγια χωρὶς ιδιαίτερο λόγο κι ὅταν μπαίνουν στὸ νερὸ ἀρχίζει μιὰ διαβολεμένη περιστροφικὴ κίνηση τῆς μηχανῆς πάνω ἀπὸ τὸ χώρο ποὺ κολυμποῦν. Στὴν τρίτη ἀφήγηση, ὅταν ὁ Κάρλ καὶ ἡ Φελίτσια πλησιάζουν στὴ σκηνὴ δημούνται μιὰ τάση, ἡ μηχανὴ τοὺς ἀκολουθεῖ ἀπὸ μακριὰ μ' ἕνα ιδιόρυθμα ἀργὸν τράβελλινγκ. Τέλος υπάρχει μιὰ τάση νὰ ιδωθεῖ ὁ χῶρος ἀπὸ ψηλά, ὅπερε ὡς θεατὴς νὰ ἔχει μιὰ ἀποψη διαφορετική ἀπό

ἔκεινη ποὺ ἔχει ἔνας δημιουργός ποὺ στέκεται. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ Σμάιτ ὀφείλεται καὶ στὸ διτὶ κατάφερε νὰ ξεπεράσει διπέτα δύο θασικούς σκηνέλους ποὺ συναντᾶ μιὰ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ο πρώτος εἶναι ὁ ακόπελος τῆς διμεσης κριτικῆς τοῦ παρόντος μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς μελλοντικῆς ζωῆς. Γιὰ τὸν Σμάιτ, οἱ σκηνές τοῦ μέλλοντος τρέφονται ἀπὸ τὸ παρόν, γι' αὐτὸν καὶ δὲν ὄποκτονται ὑπόσταση ἐπενδελῶς δική τους, δὲν γίνονται τὸ μέσον γιὰ νὰ κριτικαριστεῖ τὸ παρόν ἀλλὰ ἔχουν τὴ βάση τους στὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ σύγχρονου ὄντηρου. «Ἄσ θυμοῦσε π.χ. πάλι τὴν «Οδύσσεια». Στὸ κάδε πλάνο της, συναντήθηκαν ὡς θαυμασμὸς καὶ ἡ ἀνησυχία γιὰ τὸ μέλλον τοῦ κόσμου. Ο δεύτερος σκηνέλος γιὰ μιὰ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας είναι ἡ προσπάθεια γιὰ ρεαλισμὸ μέλλοντος. Οι περιοστέροι σκηνοθέτες προσπάθουν νὰ φαντασθοῦν τὴ ζωὴ στὴν ἐποχὴ ποὺ τοποθετοῦν τὸ φίλμ τους. Αντίθετα, ὁ Σμάιτ κατορθώνει νὰ πυκνώσει τὴν ἀτμόσφαιρα σὲ τέτοιο θαθμό, ποὺ ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ νὰ διοσπαστεῖ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα καὶ νὰ ἀκολουθήσει συναίσθηματικὸ τὸν τόπο της ταινίας. Καὶ υπάρχει, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἀπὸ τὸ Γκοντάρ ποτὲ τὴν «Ἀλφαβίλλα», δους ὁ θεατής σύτε στιγμὴ σκέψητε ὅτι αὐτὸς ὁ μυστηριώδης ἀλλὰ ζωντανὸς κόσμος ποὺ ἔμφαντεται στὴν ὄθόνη είναι τὸ ίδιο τὸ Παρίσι;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Θὰ μᾶς βοηθήσετε
ούσιαστικὰ
ἄν εγγραφεῖτε
συνδρομητὲς
στὸ περιοδικό μας.
‘Η οἰκονομική του
έδραίωση
είναι προϋπόδεση
γιὰ μιὰ σωστότερη
καὶ περισσότερο
ἀποτελεσματικὴ¹
δουλειά.

Πέρ' ἀπ' τὴν ἡδικολογία

Εὐχαριστῶ θεία

(Grazie Zia)

Σκηνοθεσία: Σαλβατόρε Σαμπέρι, Φωτογραφία: "Άλντο Σκαβάρντο. Μουσική: "Εννιο Μορικόνες. Μέ τους: Λού Καστέλ, Λίζα Γκαστόνι, Γκαμπριέλε Φερτσότει.

Δέν θάταν παράτολμη εικασία όντα λέγαμε διτή διαθέσιμη σημασία για την άνθρωπη ανθρώπη. Τον έπινε μόνος του ο ίδιος και τον έπινε μόνος του ο ίδιος. Δέν άπορτει τὸν σύνθετο προβληματισμού ποὺ τείνει σὲ μιὰ κριτική χωρίς έπιμυθιό.

Κατά κανόνα, ὁ λαϊκός κινηματογράφος ἀφηγεῖται εὐλητές ιστορίες ποὺ στήν καλύτερη περιπτώση προσπαθοῦν, ὑπότιθεται, νά φρονιμίσουν ἡ μᾶλλον νά μᾶς μάθουν κάτι πού ήδη τὸ Εέρουμε καλά, τονίζοντας ιδιαιτέρω τὸ ἐπιμύθιο πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ μόνο στοιχεῖο τὸ όποιο συνιστά τὸ λόγο ὑπαρχῆς τους. Τὸ ἐπιτύμπιο ὄποιοκει στήν διατήρηση τοῦ ἐφφρουχοσμοῦ καὶ ἡ μόνη διαπιστωση πού μᾶς ἔπιπρέπει νά κάνουμε βλέποντας μιὰ τέτοια ταινία είναι πώς ἔμεις διαθέτουμε (ἢ δέν διαθέτουμε) τὸ ηθικά χαρίσματα (ἢ ἐλαττώματα) τοῦ προτείνομένου φορέα - ήρωα.

"Η ηθικολογία κάθε μορφής παραμένει πάντα ὁ πιὸ εύκολος καὶ πρόχειρος τρόπος γιά συναισθηματικές παρακεντήσεις σ' ἓνα κοινὸ πού ὀφείται μὲ πεισμά ν' ἀποφράδει τὶς γνωστικὲς διόδους.

"Ουμως ἀπ' τὴν στιγμή πού θ' ἀρνηθοῦμε στὸ θεατὴ τὸ ἐτοιμοπαράδοτο συμπέρασμα, ἀρνούμαστε ὄναγκαστο καὶ τὴν δημιουργία στάση ἀπεναντί στὸν κόσμο πού, αύτὸς καθαυτός, βρίσκεται πέρα ἀπὸ τοὺς ηθικούς προσδιορισμούς, οἱ δοῦλοι, κατά κανόνα, ἔνέχουν κάποιο δόλο: Οἱ ηθικολόγοι ήταν πάντα ὑπόποιοι σὰν φορεῖς ιδεῶν ποὺ οκοπὸ ἔχουν ή τὴν αἰτιολόγηση μιᾶς ἀγελαίας συμπεριφορᾶς ἢ τὴν κάλυψη ἀνομημάτων.

"Ο μοντέρνος κινηματογράφος μὲ τὴν δρηση τοῦ συμπεράσματος δέν ἐπιχειρεῖ τίποτα πειρασθέρο ἀπ' τὸ νό κρατηθεῖ μακριὰ ἀπ' τὴ φενάκη τῆς ηθικολογίας.

"Ο Σαμπέρι κινεῖται στὸ δρια τοῦ κλειστοῦ - κυκλικοῦ ηθικολογικοῦ δράματος μὲ τὴν διαφορὰ πώς, δταν κλείνει τὸν κύκλο μὲ τὸν θάνατο τοῦ 'Αλβίζε δλοκλήρωντας ἐτοὺς τὴν ιστορία του, ἀνοίγει, ἐντελῶς ἀπρόσδκτα μὲ τὸ δύσ - τρία πλάνα τῆς θείας πού ἐτοιμάζεται - Ιωσ - κι αύτὴ νὰ οκοπωθεῖ, ἔναν καινούργιο, ποὺ ἀφήνει στὸ θεατὴ τὴν ἐντύπωση δτὶ θά συνεχίστει ἡ ἀλυσιδωτὴ ἀντίδραση μέχρι τὴν πλήρη κατάρρευση μιᾶς δλόκληρης τάξεως.

Μὲ τὸν τρόπο αύτὸ δάλλεται ἀπ' τὸ μέσο διαδοσιαστὸς τρόπος ἀφήνησης ποὺ στὸ τέλος αὐτονανιρεῖται καὶ μετατίθεται ἔξευνα στὴ φόρμα τῆς παραστατικῆς ἀφήγησης τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου.

"Τὴν ίδια ἀκριβῶς μέθιδο 'ἀνταρτοπολέμου' χρησιμοποιεὶ καὶ στὴν διερεύνηση τοῦ προβλήματος: Δέν ἐπιχειρεῖ μιὰ ἀφ' ὑψηλοῦ κριτική τῆς δστικῆς τάξεως δημιουργίας ἔνας ηθικολόγος πού θεωρεῖ ὑποχρέωση τοῦ νό κραυγάδοις τὴν ἔχθρότητά του πρὸς αύτὴν, ὀλλὰ μπαίνει μέσα καὶ παρακαλούθει ὀπὸ πολὺ κοντά τὸ μηχανισμὸ λεπτογράφις της, χωρὶς νά προχωρεῖ σὲ σχόλια. Σκοπὸς του δέν είναι ν' ὄποκαλύψει κάποια διαφορά - αύ-

τὴ τὴ θεωρεῖ σὰ δεδομένη - ὀλλὰ νά κατασείει στὴν πρωταρχικὴ τους ύποσταση τὶς σχέσεις ἐκείνες, ποὺ καθιστοῦν τὴ διαφορά ὄναγκαδια γιά τὴν παράσταση τῆς ζωῆς μιᾶς τάξεως πού, ὀφοῦ καταθρόχθισε τούς πάντες, ἀρχίζει νά αύτοκαταναλίσκεται γιά νά συντρηθεῖ.

"Ο 'Αλβίζε δέν είναι μόνο ἔνας χαρακτήρας ύπὸ παρακολούθησον - ἀπ' τὸ σκηνοθέτη - ὀλλὰ κι ἔνα πρόσχημα γιά μιὰ βαθύτερη διείσδυση στὸ δύστα ἔνός κόσμου πού ὅμφαλοσκοπεῖται ἀκατόπαυστα καὶ συστρέφεται γιά νά δαγκώσει τὴν ούρα του - δηλαδὴ πού αύτοκαταστρέφεται ὄργανο καὶ μεθοδικά, χωρὶς νάχει πλήρη συναίσθηση τῆς κρισιμότητας τῆς κατάστασής του.

"Ο ψευτασάπορος γιάς τοῦ μεγαλοβιομήχανου δρενεῖται νά ἐνσωματωθεῖ στὸ σύστημα, ἀλλὰ ταυτόχρονα δέν γνωρίζει κανέναν τρόπο γιά νά υπερνικήσει τὴν κεντρομόλο δύναμη πού τὸν κρατεῖ ἔκει καὶ τὸν ἀχρηστεύει. Παρὰ τὴν μεγαλοστικὴ του προέλευση, ὄνηκει κι αύτὸς στὴ γενιά τῶν διαμφισθητῶν μὲ τὴ διαφορὰ πώς ἡ δική του ἀμφισήτηση ὄφορα τὸν ἐσατό του καὶ τούς κοντι-

"Η ἀνταρσία πού ἐπιχειρεῖ διαταράσσοντας τὸν καθωπρεπιούσο τῆς οἰκογένειας του δέν φέρνει κανένα ἀποτέλεσμα. 'Αντιθέτα, ἀποτελεῖ ἔνα εύχαριστο ντεμπεριμέντο στὴν ὄνια. Δέν τοῦ διαπομένει παρὰ μιὰ πράξη γιά τὴν ἐκδήλωση τῆς διαμαρτυρίας της ἡ αύτοκτονία. 'Άλλα κι αὐτὴ ἡ δυνατότητα τοῦ ἔχει ἀφαιρεθεῖ ἀπ' αύτὸ τὸ ίδιο τὸ



ούστημα πού ἔχει φροντίσει νά κατοχυρώσει μὲ μεταφυσικά ἐπικυρωμένους νόμους τὴν δρηση τοῦ δικαιώματος τοῦ νό δρίζεις τουλάχιστον τὴ ζωή σου. 'Ετοι, ἡ ἔμεση αύτοκτονία - τὸ νό δάλεις κάποιον ἀλλο νά σὲ σκοτώσει - είναι διόνομος τρόπος νά Εεπεράσεις τὸ ηθικό ἐμπόδιο χωρὶς νά τὸ καταλύσεις.

Σὰν ἐκτελεστικό δργανο, δ 'Αλβίζε διαλέγει τὴν διμορφὴ θεία τὴν όποια παρασύρει στὴν παγίδα του δάλοντας ὀλλάματα τὸ δέλεαρ μιᾶς δγνωστῆς πρὸς τὸ παρόν γι' αύτὴν δμαρτίας, τὴν αίλουμιεία. 'Η θεία Λέα, γοητευμένη ἀπ' τὸ καταλυτικὸ ἀναρχικὸ τοῦ ὄντων πρώτων της ἀρχίζει νά συνειδητοποιεὶ ἐνστικτωδῶς τὸ ὄδιεξοδο τῆς τάξεως της καὶ ν' ὄπομαρκύνεται σιγά - σιγά ἀπὸ τοὺς συμβατικοὺς δεσμούς πού τὴν κρατοῦν ὄκομα δεμένη σ' αύτὴν.

"Η διαφανόδευτη ρομαντικὴ διαμαρτυρία τῆς εἰχε δρει μέχρι τότε μιὰ διέξεδο στὴ σχέση της μ' ἐναν πλήρως ἀστοποιημένον δριστερὸ πού ἔεσ-

κολουθεῖ νότι παριστάνει τὸν κήνωσαρα κάποιας διλῆς ηθικῆς πού μόνο λεκτικὰ διαφέρει ἀπ' τῇ δικῇ της.

Ο 'Αλβίζες τῆς προσφέρει τὴν καινούργια διέξιδο διαμαρτυρίας πού ἀπέχει ἔξισου κι ἀπ' τὸ ἐτοιμόρωπο ηθικό σύντομα τῆς τάξης της κι ἀπ' τὴν διαθρωμένη ηθική μᾶς ὅλλης τάξης, πού δάγκωσε τὸ δόλωμα τῆς δνεοσης και τοῦ βολέματος. Είναι ἡ πρώτη πού μολύνεται ἀπ' τὸ μικρόδιο τῆς ἀμφισθήτησης πού κόλλησε ἀπ' τὸν ὄντωψιο. 'Ωστόσο δὲ σκηνήστηση προτιμάει νὰ μην τὴν σκοτώσει ἐπὶ τῆς δόδοντς, προφανῶς γιὰ νὰ ύποινιχθεῖ τὴν δυνατότητα γιὰ μάτι πλατύτερη μόλυνση ἢ δοίας κάποιες θά δηγγήσει στὸν πλήρη κατάρευση τοῦ συστήματος. Αὐτὴ ἡ θέση τοῦ Σαμπέρι — τῆς αὐτοδιάβρωσης τῆς ὀστικής τάξης — μπορεῖ νὰ είναι ἀνέψικτη και ιστορικά δύσκαλωτη. 'Ομως ἔκεινο πού ἐνδιαφέρει στὴν ταινία δὲν είναι ἡ ὅρθοτητα τῆς θέσης του ὅλα ὁ εὐφύης και πρωτότυπος τρόπος μὲ τὸν ὄποιο τὴν χρησιμοποίησε γιὰ νὰ ὀπούφει τὴν ηθικολογία και τοὺς ὄργιλους ἀφορισμούς πού θὰ ἐκαναν διαθλητὴ και ὑποπτη τὴν πίστη του σὲ μὰ δμεσότερη ἀλλαγὴ ἀπ' τὰ ἔξω.

Γιὰ τὸν Σαμπέρι οὔτε δὲ λίθελος οὔτε ἡ κατὰ μέτωπον ἐπίθεση είναι πιὸ ἀπότελεσματικοὶ τρόποι κατάλυσης παγιωμένων και πανίχυρων συστημάτων. Κι ἀπ' τὴ στιγμὴ πού δὲν είναι σὲ θέση νὰ πράξει κι δχι μόνο νὰ μιλήσει — αὐτὸς είναι πολὺ εύκολο — περιορίζεται στὴν κατάδει-
Ἶη ἐνὸς μηχανισμοῦ και ἐκφράζει μιὰ ἐλπίδα γιὰ τὴν αὐτοκαταστροφὴ του. 'Οπωσδήποτε ἡ στάση του είναι ἀπόλυτα ἐντιμη μέσα στὸν κυκεώνα τῆς θερμοπλαστικῆς ἐπαναστατοκότητας πού εχει κατακυριεύσει κυρίως τὰ σαλόνια και τὶς κομικὲς συναναστροφές.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

'Αμερικάνικο στύλο

Οι γύνες πετοῦν χαμηλά

(Two mules for sister Sara)

Σκηνοθεσία: Ντόν Σήγκελ, Στόρος: Μπάντ



Μπέπτιτσερ, Σενάριο: "Αλμπερτ Μάλτζ, Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκούερόδα, Παραγωγή: Μάρτιν Ράκιν γιὰ τὴν Γιουνίθερσαλ Η.Π.Α. Κάστ: Σίρλεϋ Μάλι Λένη, Κλιντ: 'Ηστγουντ, Μάνολο Φαμπρέγκας, 'Αλμπέρτο Μορέν, Τζών Κέλλου.

«Οι γύνες πετοῦν χαμηλά» είναι ἐνα γηήσιο δεῖγμα ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Ξεχωρίζουμε πάνω ἀπ' δόλα τὴν σιγουριά τοῦ ρυθμοῦ και τὴν ἐμπειρία τῆς ὀρήγησης. Μὲ μιὰ ἀξιοζηλευτη οικονομία χρόνου ή ταινία ἀναδύει μιὰ δικιά της εὐφορία, πού δικαιολογεῖται ἀπὸ πετυχημένες μαθητείες στὴν παράδοση.

Ο Ντόν Σήγκελ, παλίος καραβανᾶς τοῦ Χόλλυγουντ, μοντέρ, παραγωγὸς και σκηνοθέτης, μεγαλώμενος μέσα στὸν κινηματογράφο τοῦ 30 - 50, δουλεύει τὸ γουστέρων θέμα του, μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ ἀνεση τοῦ 'Αμερικανοῦ δημιουργοῦ. 'Η ρύθμικη ἐξέλιξη του μύθου ὀφείλεται σ' ἐναν ἀλλο 'δημιουργό» τὸν Μπάντ Μπέπτιτσερ, και τοποθετεῖται στὸ Ζωντανὸ ιστορικὰ Μεεικό, δημοσίευση τοῦ ηρωες παιζούν τὸ παιχνίδι τους, ἀνάμεσα στὰ ἀντιμαχόμενα στρατόπεδα.

Είναι φανέρω διτὶ τὰ Ιταλικά θίαια γουστέστερν ἐπιρρέασαν τελευταῖα τὴν 'Αμερικανικὴ θεματογραφία. 'Ομως, ἡ ἐλλειψη χρόνου ἐξέλιξης (ἀκόμα και στὶς σοβαρότερες περιπτώσεις ὥπως τοῦ Σέρτζιο Λεόνε) και ἡ συνεχής πίεση τοῦ θεατῆ μὲ «εκχαλίσιμα» δράσης καταστρέφουν στοὺς 'Ιταλούς ὅτι τοῦ 'Αμερικανοῦ ἔχουν ἐνσωματώσει, παραδοσιακά πάλι, στὴν ἀφήγηση τους. Στοὺς τελευταίους, τὸ «στόρο» ἐντόσθεται σὲ χώρους αὐθεντικοῦ ψυφοῦ, δημοσίευση, δημοσίευση, καμπύλη. Τὰ ἐπειοδία, στὸ 'Αμερικάνικο γουστέστερν, ἔχουν μιὰ αὐτόνομη πορεία ἀπόλυτα υπολογισμένη, καθώς ἀναδιπλώνονται τὸ ἔνα μέσα στὸ δόλο, δημιουργήματα μύθου και ιστορικῆς πραγματικότητας.

Στοὺς «Γύνες» τοῦ Σήγκελ, δημοσίευση φανέρω τοῦ ήρωα είναι δανεισμένη φανέρω ἀπὸ τοὺς 'Ιταλούς, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιδόλας τῆς τανίνας αἰσθανόμαστε τὴν δύναμη τῆς αὐθεντικότητας και τὴν ὑψηλὴ τεχνικὴ ἐξόρτηση τῶν χρονικῶν διαστημάτων. Ο Χόγκαν ('Ηστγουντ) ἀνέβει ἀπαθής τὸ ποῦρο του, ἡ δεσλὴ Σάρα κινδυνεύει νὰ διαστεῖ, ὁ Χόγκαν πλησιάζει τοὺς κακούς, οι κακοὶ ὀπειλοῦν ἀλλὰ ἔξουσιτερώνονται, ὁ Χόγκαν κάνει πινεύμα γιὰ τὴν δύναμη τῶν θαυμάτων, οι Γάλλοι διώκτες πλησιάζουν, είμαστε στὸ Μεεικό. Οι χώροι ποὺ δὲν έγειρούν, οἱ ἥρωες τῆς ταινίας παίρνουν τὶς θέσεις τους, και τὸ παραδοσιακὸ χιούμορ, δημεος δημος πάντα, συνοδεύει τὸν ρυθμὸ τῆς ιστορίας μας.

Η δήθεν καλόγρια πού μὲ τὴν προστασία τοῦ ράσου ἐκτελεῖ ἐπαναστατικές ἀποστολές, ἀνταλλάσσει τὸ πληγωμένο μουλάρι της μ' ἐνα ὅλο 'άμερικάνικο', αὐθεντικό, τὸν πεισματάρη Χόγκαν, τυχοδώκητη πιστολά πού τὰ δνειρά του γιὰ τὴν μελλοντική του ἀποκατάσταση (λέσχη μὲ κορίτσια) συμπίπτουν μὲ τοὺς κρυφούς πόθους τῆς μεταμφιεσμένης Σάρας. Στὸ Μεεικό ἡ ἐπανάσταση κατὰ τῶν Γάλλων μεταβάλλει συνεχῶς τὰ σχέδια τῶν δύο δόσποδων. 'Αλλὰ οι ἀντίες συνθήκες δὲν ἀλλοιώνουν τὸ χιούμορ πού δρισκει τὴν δικαιωσή του στὴν «ἀντιπρωτίκη» προέλευση τῆς πρωταγωνίστριας. 'Η Σάρα, δημοφρή καλόγρια ἀλλὰ κι δι-

Ειος νεκροθάφης, άντεχει στις περιπέτειες και στους κινδύνους με την συμπαράσταση του Χόγκαν που τότε καλοβλέπει, κρυμμένη στη ράσα της, και τόν βρίζει έλευθερα, στις δύσκολες στιγμές. «Οπως ο κραταλίας που τρομάζει τους Γάλλους δεν είναι άληθινός, έτσι και η καλογεριστική φιγούρα που συγκρατει τόν δέσποτο Χόγκαν και φαντάζει άργοτερα τους ινδάνους Γιάκι, κάθε δύλο παρά σχέσεις με τά θεία έχει. Οι περιέργεις άντιδρασεις της κάθε τόσο Εσφινάζουν τὸν παραδοσιακά άνεκτικό Χόγκαν, που σκυθρώπος άναβει και σθνέτει τὰ πουράκια του, έτοιμος νά τά χρησιμοποιήσει «όπου δεῖ». Τό χιούμορ τῶν ήρωών, άγνωστο πλάκαλον δασκάλων τοῦ γουέστερν και τῶν δξιῶν μαθητῶν, συνοδεύει πάντα τὸν μύθο καθώς και ο δύο ταξιδιώτες άλληλογνωρίζονται.

Η παντρεμένη με Ευλούρηδη (άφιερωμένη στό Χριστό) Σάρα τὰ καταφέρνει στή μαστόρική έξαγωγή τού δέλους και μετά παζαρέψει κοινότατα μὲ τὸν σύντροφό της πόσες φορές έσωσε ὁ ἔνας τὸν δύλον. «Από τὴν ἀλλή διασκεδάζει κρυψά τὴν νοσταλγία τοῦ. Ήστηγοντ γιὰ τὴν πονηρή ἀδελφή ἄπο τὴν Ν. Όρλεάνη ποὺ ἐλέγε τὰ σύκα - σύκα, ἐνῶ ἀκούει δῆθεν ἀπορημένη τὶς ὄρετές τοῦ ἐλεύθερων θιου. Ο μονχώντων πάλι σύντροφος τὴν κοροΐδεύει γιὰ τὶς ίκανόττες της και τὴν θρησκοληψία της, ἀλλὰ συμφωνει σὲ δύσκολες ὠρες γιὰ τὸν σταύρο - δπο.

Τὸ δύσιοπορικό τοῦ Σήγκελ χαρακτηρίζεται ἀπό μιά ἀκρίβεια χώρων ποὺ οι χρόνοι κινηματογράφησης δρίζουν Εκάθαρα. Μαίτρ τῆς φιλμικῆς έξελίξης, ο σκηνοθέτης περνά ἀπό τὶς καταστάσεις μὲ κυριαρχη ἀπλότητα, προσεκτική ζυγισμένη.

Γνωστός σάν δημιουργὸς ταινιῶν θιασ., ὁ Σήγκελ δέν διστάζει, μὲ ἑσωτερική ἀποτροφή, γιά τὸ θέαμα σὲ σόκ - οκνής, προκειμένου νὰ γράψει τὸν περίγραμτον μαχόμενον Μεξικοῦ. Και ὁ χῶρος αὐτὸς ἔχει γιὰ τὸν δέσιο τεχνίτη ὅλη τὴν διαισθήτη τῆς ιστορικῆς στιγμῆς. Τὸ δύσιοπορικό διακόπτεται ἀπό τὸ σίμο ποὺ χύνεται και ποὺ φέρνει τοὺς ήρωές μας στὴν πρώτη γραμμή. Ή ἀποκάλυψη τῆς ταυτότητας τῆς ἀδελφῆς Σάρας δέν διορθώνει τὰ πράγματα και ὁ «Ηστηγοντ ἀναγκάζεται νὰ πολεμήσει σὲ στιγμὴ δύσημη γιὰ τὶς ἐρωτικὲς του βλέψεις. Ή ἀγρια σαφαγή - μάχη ποὺ ἀκολουθεῖ, συγκεντρώνει ἔξαιρετα τὰ στοιχεῖα τοῦ μύθου. Ή ἀιματήρη τῆς ἔξελιξης ὅδηγει τὸν ἐπαγγελματίον πολεμιστὴ Χόγκαν στὸ χρηματοκιβώτιο τῶν Γάλλων (ποὺ ἀλλοῦ;) και καθὼς τὸ ὑπεραποίζεται μὲ τὸ πολυθόλο, μέσα στὸ χαλασμό, ωμιζει τοὺς μανιασμένους Γκρίγκος τῆς «Ἀγιας Συμμορίας».

Μὲ τὸ ἀπόκτημά του πιά, ὁ Χόγκαν - «Ηστηγοντ θὰ βουτήξει ὀκάθετος στὴν μπανιέρα τῆς καλῆς του - ἀναφορὰ στὴν ίδια ἀγροίκα συμπεριφορά τοῦ προηγούμενου Σήγκελ «Τὸ δίκιο σου τὸ παιίνει μὲ αἴμα».

Τὸ τέλος δείχνει μιὰ κινούργια Σάρα, σάν τοὺς μετανοημένους μεθύστακες τοῦ Χώκς, νὰ ἀπομακρύνεται μὲ τὸν καλό της, πολύχρωμη κι εὔτυχημένη, κωμικά ὄντη πρωτική μεταμόρφωση τῆς ἀδύναμης καλόγριας.

Ο Σήγκελ ὄργανως συστηματικά τὶς δυνατότητες τοῦ σεναρίου του και ἐπένθατε τὸ ψφος του στὶς σχέσεις τῶν σκηνῶν. Αὐτὸ ποὺ μαγεύει τὸν θεατὴ είναι η ἀνεση αὐτῆς τῆς δουλειῶς καθὼς

ἀπλά καὶ ιεραρχικά σχεδιάζεται η πορεία τῶν χαρακτήρων.

Μπορούμε στούς «Γύπες» νὰ διακρίνουμε τὴν προσωπικότητα τῆς Ἀμερικάνικης σκηνοθεσίας, πρίσμα μᾶς βίαιης ματίας ποὺ δὲν χάνει στιγμὴ τὸ χιούμορ τοῦ μύθου. Τὸ ἔργο συγκεντρώνει τὶς ἀρετές του, κρυμμένες κάτω ἀπὸ μιὰ ρευστή ἀφήγηση. Αμέσως δύως μετά τὴν εύφορια τῆς παρακολούθησης, θγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια φανερώνοντας τὴν συνειδητὴ ὄξεια ἐνὸς «δημιουργοῦ».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

'Η δοκιμασία τῆς λογικῆς Νὰ πεθάνει τὸ κτῆνος

(Quel la bête mangeure)

Σκηνοθεσία: Κλώντ Σαμπρόλ. Σενάριο: Πώλ Ζεγκώφ και Σαμπρόλ, ἀπὸ βιθόλιο τοῦ Νίκολας Μπλαίηκ. Φωτογραφία: Ζάν Ραμπίε. Μουσική: Πιέρ Ζανέν. Μοντάζ: Ζάκ Γκαγιάρ. Μέτοιος: Ζάν Γιάν, Καρολίν Σελιέ, Μωρίς Πιαλά, Άνούκ Φερζάκ.

Σ' ὅλες τοι τὶς ταινίες ὁ Σαμπρόλ παριστάνει τὸν τέλεια ὄδαη κι ὄδιαφορο γιὰ τὰ πάντα. Θᾶλεγε κανεὶς πώς ὁ εύφυέστατος Γάλλος οἰκηνορέτης είναι κι ὁ πιὸ καύφιος κι ἀπροβληματιστος. «Ωστόσο κάτω ἀπ' τὴ σκληρή ειρωνεία του ποὺ αυχνά γίνεται ἀπροκάλυπτος κυνισμός κρύβεται ἔντεχνα μιὰ συνείδηση πάλλουσα που ἐπέλεξε τὸν πιὸ ὀποτελεσματικό τρόπο γιὰ νὰ μεινει ἀλλώθητη ὅπ' τὴν ἥχηρη βλάκεια δωσαν δέν παιρίουν ποτὲ τὸν κόπο νὰ ακαλίσουν τὶς ἐπιφάνειες γιὰ νὰ βροῦν τὴν ούσια.

Ο Σαμπρόλ κάνει σινεμά μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐπισημάνει καὶ νὰ μετρήσει — ἀν αὐτὸ εἶναι δυνατόν — τὴν ὄποσταση ποὺ τὸν χωρίζει ἀπ' τὴν τελευταία βαθιμίδα τῆς τεράστιας γκάμας στὴν δύοις κλιμακώντας ή ὄνθρωπην βλάκεια. Γιά νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ θεωρεῖ τὸν θεατὴ του ἐξ ὀρισμοῦ ἡλίθιο, τὸν βάζει σὰ στόχο και τὸν χτυπᾷ ἀνελέητα. Βέβαια μιὰ τέτοια τοποθέτηση είναι



άλλως θεωρητική και τὸν βοηθέα στὴν διερεύνηση τοῦ θασικοῦ προβλήματος του: Μέχρι ποῦ μποροῦν νὰ ἔκταθούν τὰ δριστικά τῆς λογικῆς;

Κάτι ὁνδρόγα κάνει καὶ ὁ δασκαλὸς του ὁ Χιτσοκός. Ἀλλὰ ἐκείνος μοιάζει νὰ συμπάσχει μὲ τὸν δύσμοιρο θεατὴ του ποὺ τὸν σέρνει κυριολεκτικά ὅπ' τῇ μύτῃ (ἀφοῦ προηγουμένως ἔξουδετερώσει τῇ βουλητικῇ του ικανότητα) μέχρι ποὺ στὸ τέλος νὰ τὸν λυπηθεῖ καὶ νὰ τοῦ δῶσει μιὰ δοσοῦ τὸ δυνατόν πιὸ ἀπλῆ καὶ θολική ἑξήγηση γιὰ τὸν λόγο γιὰ τὸν ὄποιο «Τῆς ἐπαθεῖ». Ο Σαμπρόλ ἀντίθετα μᾶς παρατάει σύευλους, καγκάζοντας κι ἀπὸ πάνω μὲ τὴν εὐπιστία μας, μὲ τὴν ὀδύναιμα μας νὰ καθορίσουμε τὰ δριστικά ὅπα ὀνάμεσσα στὸ πιθανόν καὶ τὸ δυνατόν. Ο κινισμὸς του δὲν ἀφορᾶ μόνο τὸ θεατὴν ἐπεκτείνεται στὸν ἑστότου, στὴ δουλειά του, — στὰ πάντα.

Ἐν τούτοις ὁ κινισμὸς τοῦ Σαμπρόλ είναι τῆς ίδιας ποιότητας κι δεῖας μ' αὐτὸν ἐνὸς ἀνατόμου ποὺ ἕσκοιλιάζει πτώματα όχι γιὰ τὴν εὔχαριστηση ποὺ δίνει τὸ Εκειλισμα ἀλλὰ γιὰ νὰ δεῖ τὰ δυμόφρα πακεταρισμένα σωθικά, καὶ νὰ τὰ ἐρευνήσει μὲ τὸ μικροσκόπιο.

Κάτι ὅπ' τὸ τέλειο μικροσκόπιο του Σαμπρόλ, τὸ ἀόρατο μὲ γυρνοῦ μάτι μικροπειριστατικό μεγεθύνεται καὶ, φαινομενικά διστατυσμένο, καλύπτει ὅλα τὰ φανταχτερά θέματα που θὰ ἡταν δυνατόν νὰ ὑπάρξουν διπλά του ἢ νὰ ὑπονοθοῦν πιὼν ὅπ' τὴν κρούστα τῆς λαμπερής ἐπιφάνειας, ποὺ ἐμποδίζει τὸ δραστήριον καθόλου τὸ ὅπτικό ἐγκεφαλικό κέντρο.

Θάλεγε κανεὶς πώς οι ταινίες τοῦ Σαμπρόλ είναι φικιαγμένες ὅπ' τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἐπιφάνειας τῶν πραγμάτων τὰ ὄποια παρατηρεῖ προσεχτικά καὶ καταγράφει εύσυνειδήτα — ἀλλὰ ἀσχολίαστα.

Ἐν τούτοις πιὼν ὅπ' τὴν ἐπιφάνεια συνωθεῖται ἔνας κόδμος ὀλόκληρος, ἔτοιμος νὰ τὴν κομματίσει ὄντα πόσαν στιγμὴν καὶ νὰ ἀποκαλύψει τὰ βρώμικα σωθικά της. Ωστόσο δὲν Σαμπρόλ δὲν σπάει ποτὲ τὴν κρούστα, ἡ ισοροπία παραμένει ὀδιατάραχτη κι ὁ σκηνοθέτης παραφυλάξει γιὰ ν' ἀκούει τὸ ἥχηρό μπούμ μὲ τὴ μάταιη ἐλπίδα πώς θὰ μπορέσει κάποτε νὰ ξαμολύσει τὸ σαρδόνιο γέλιο του.

Στὸ «Νό πεδίωνει τὸ κτῆνος» δὲν Σαμπρόλ ἐπιχειρεῖ μιὰ κατά μέτωπον ἐπιθέσει στὴν κοινὴ λογικὴ ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θάζουμε τὰξ στὸ χάος — δηλαδὴ νὰ βολεύσουμε δόσο καὶ ὄπως μᾶς ἐπιτρέπει ποὺ ἀδιέσθιμη ποσότητα τῆς φαιᾶς ουσίας μας ποὺ ουνίθως τὴν μέτρημα ποὺλ γενναιόδωρα. Μᾶς προτείνει τὸ φίλο του σάν τεστ γιὰ τὸν ἐλεγκό τῆς εὑφυίας μας, πάιρνοντας φυσικά σάν ἀπόλυτη μονάδα τὴ δική του εὐφυία.

Γιὰ νὰ μῆν μᾶς μπερδέψει πολὺ καὶ γιὰ νάναι καθαρὸ τὸ ὀποτέλεσμα τῆς μέτρησης ὀπλοποιεῖ στὸ ἔπακρο τὸ δεδομένα τοῦ προβλήματος στὴν ἀρχή, καὶ διστικά ποὺ νὰ μᾶς κάνει ν' ἀμφιθάλουμε δοσοῦ μόνο γιὰ τὰ τεκτανόμενα ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ὀρθοφροσύνη μας. Η ἀντιστροφή συντελεῖται σὲ πέντε έπειδε:

1) Στούς χαρακτήρες. «Οταν μπαίνουν στὴ δράση είναι τόσο μονογραμμικοὶ κι ἐπίτεδοι ποὺ κι ὁ πιὸ ὀνυποψίαστος εύκολα ἀναγνωρίζει στὸ

πρόσωπο τοῦ πατέρα τὸ σύμβολο τοῦ Καλοῦ καὶ στὸν ὑποτιθέμενο ἀκούσιο δολοφόνο τοῦ παιδιοῦ του τὸν τέλεια Κακό (ἢ τὸ Κτῆνος). Τὸ δυὸ σύμβολα κινούνται στὴν ἐπιφάνεια ἐνὸς κόδμου οὐδέτερου, γεμάτου ἀπὸ μίζερα ἀνθρωπάκια ισοπεδωμένα ἥθικά. 'Ο μόνος λόγος ὑπαρξῆς τους είναι ἡ δημιουργία ἐνὸς λειου φόντου ὃντες νὰ γίνει περισσότερο εύδιάκριτη ἢ μεγέθυνση τῶν συμβόλων. "Οσα προχωρεῖ ἡ δράση ἀρχίζουμε νὰ ὑποπτεύμαστες ὅτι ἡ ἀρχικὴ τοποθέτηση ἡταν μιὰ ἔντεχνη παγίδα: 'Ο Καλὸς δὲν είναι καὶ τὸ σού καλὸς ἀφοῦ ἔχεινά την αἰτία τῆς ἐκδίκησης ποὺ δικαιώνει τὴν ἀπόφαση του, κι ἀρχίζει νὰ ἀπολαμβάνει τὴν ἡδονὴν τῆς ἐκδίκησης που μεταστρέφεται σὲ αύτοκοπο. 'Ο Κακὸς δὲν είναι καὶ τὸ σού κτήνος ἀφοῦ ἡ κτηνωδία του ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸν ἔγνενη πληθωρισμὸ του ποὺ τὸν κάνει νὰ μοιάζει μὲ φυσικὸ φαινόμενο, πράγμα ποὺ μᾶς ὑποχρέωνει νὰ τὸν τοποθετήσουμε ἐξω ὅπ' τὰ πλασιαὶ ὄποιουδήποτε συστήματος ἥθικης: θρισκεταὶ πέραν τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ. 'Ετοι, στὸ τέλος ὁ δῆγμόμαστες στὸ συμπέρασμα πώς ὁ καλὸς ἡταν κακός καὶ τὸ ἀντίστροφο. Πρώτῳ ἐπιπέδῳ γελοιοποίησης τῆς ὀπλοϊκῆς λογικῆς.

2) Στὸ στόρο. «Ἐνας πατέρας δύνεται γιὰ τὸ ὀδικοχαμένο του παιδιάκι. Πιστεύουμε πώς ὁ πόνος του είναι ειλικρινής. Φυσικά τὸ παιδάκι γεννήθηκε ὅπ' τὴ μαρμά του ἢ ὄποια ὀστόστο ἐμφανίζεται μόνο σάν ἀνάμνηση μέσα ὅπ' τὸν οἰκογενειακὸ κινηματογράφο τῶν 8 χιλιοστῶν πού θλέπεται μὲ πυρμάτα.

Ἡ ἔλλειψη τῆς μαρμᾶς, μᾶς κάνει νὰ πιατεύουμε ότι μοναδικὴ παρηγοριά τοῦ μπαμπᾶ είναι ὁ μοναχογίος. Ωστόσο σὲ λιγά μαθίσουμε πώς δημαρμᾶ είναι σὲ θέση νὰ παρηγορθεῖ κατὸ τὸ ὀποτελεσματικότερο τρόπο μὲ τὴν νεαρή ἡθοπόντια ποὺ μαζὶ μὲ τὸ δρόμο ποὺ δηγεῖ στὸ δολοφόνο, τοῦ δεῖχνει κι ἀλλὰ πράγματα περισσότερο ἐνδιαφέροντα. "Οταν ἐπιτέλους θρεί τὸ δολοφόνο περιμένουμε νὰ ξεποάσει ἡ Θεία Δίκη ύπο μορφὴν βάρβαρης ἐκδίκησης, ἀλλὰ ἡ δύρμα ὀδιόδεικνύεται κροτίδα καὶ ὁ ὑποψήφιος δολοφόνος τοῦ δολοφόνου ἔνα θρασύδειλο ὄντωντοκτονεῖ. Δεύτερο ἐπιπέδῳ γελοιοποίησης τῆς ὀπλοϊκῆς λογικῆς.

3) Ἡ ίντριγκα. 'Ο Καλὸς μπαμπᾶς ἐξεντλεῖ δῆλα τὰ περιβόλια γιὰ μάλιστα ἐξείδιστα τοῦ μυστηρίου του φόνου τοῦ παιδιοῦ του. 'Απελισμένος, δύμας, ὅπο τὴ χρησιμότητα τῆς λογικῆς — ποὺ ἐκπροσωπεῖται ὅπ' τὸν ἀπλουστευμένο ἀστυνομικὸ ρασιοναλισμὸ — ἀφήνεται στὴν τύχη ὡς ποια ὀποδεικνύεται ἀπότελεσματικότατον ὄφελον ἐνα τυχαίο κόλλημα τοῦ αύτοκινήτου του στὴν λάση τὸν δράσει στὸ σωτό δρόμο. 'Ο θεατὴς ἐδῶ (ποὺ δημιούργησε τὸ κόλλημα στὴ λάση στὴν περίπτωση μας) ἀποτελεῖ τὸ κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση τῶν προθέσεων τοῦ σκηνοθέτη ποὺ ὑπωδήποτε δὲν ἔχουν σχέση σύτερο μὲ τὴν χαρακτηρολογία σύτερο μὲ τὴν τεκμηριωμένη ίντριγκα ἀλλὰ μόνο μὲ τὴν δοκιμασία τῆς ἀνθεκτικότητας τοῦ γνωστικοῦ μας ὄρ-

γάνου και τὴν ἐπισήμανση τῶν ὄριων τῆς λογικῆς. Όθετής πού ἀρχίζει νὰ παρακολουθεῖ τὸ πασπαλισμένο μὲ καντιοζάχαρο στόρου πιάνεται στὸ δόκανο τοῦ Σαμπρόλ και γελοιοποιεῖται. Τὸ τρίτο ἐπίπεδο γελοιοποίησης τῆς ἀπλοίκης λογικῆς εἶναι και τὸ περισσότερο ἀποτέλεσματικό γιὰ τὴν ἀπόδειξη τοῦ θεωρήματος τῆς μῆ ἀριστοτελικῆς λογικῆς: "Ἐνα σὺν ἔνα κάνουν διὰ θέλουμε! Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δημοισης ἔειρται ἀπ' αὐτὸν ποὺ κάνει τὴν δημοιση.

4) Στὸ ἐπιμύθιο. Ποιὸς και γιατὶ ακότωσε τὸ Κτῆνος; "Ἐνα πρόχειρο τέστο ποὺ κάναμε ἀπέδειξης πώς οἱ μισοὶ θεατές εἶναι ἀπόλυτα δέβαιοι πώς δολοφόνος εἶναι ὁ πατέρας. Οἱ ἀλλοὶ μισοὶ εἶναι πεπεισμένοι πώς ὁ γιὸς ἔγινε πατροκτόνος υπὸ τὴν ἐπίροια τοῦ Καλοῦ. "Οσο γιὰ τὸν Σαμπρόλ ἀρνεῖται νὰ δεσμευτεῖ ήθικά, παίρνοντας θέση. Γ' αὐτόν, οἱ πιθανότητες εἶναι μοιρασμένες και τὸ ἀποτέλεσμα σκόπιμα ἀσαφές. Σημασία γιὰ ἔναν ἀ - ήθικολόγο δὲν ἔχει στὸ ποιὸς ακότωσε ποιὸν ἀλλὰ ὁ θάνατος αὐτὸς καθαυτὸς σαν κλινικὰ θεσιωμένα γεγονός. Μ' ἀλλα λόγια ὁ θάνατος δὲν ἀφορᾶ τὸ δολοφόνο ἀλλὰ τὸ θύμα και ἡ συντελεσμένη πράξη στρείται ήθικον νονήματος ποὺ πρέπει νὰ ἀναζητήθει μόνο στὴν πορεία πρὸς τὴν πράξη όπου και εἶναι δυνατὸν νὰ ἀσκεῖται μιὰ πίεση γιὰ τὴ διαφοροποίηση τοῦ πιθανοῦ ἀποτέλεσματος. Μ' ἀλλα λόγια αὐτὸν ποὺ ἐνδιφέρει δὲν εἶναι τὸ ἀμετάκλητο ἀποτέλεσμα ἀλλὰ ἡ μετακλητὴ πρόθεση. Μὲ τὸ ἐπιμύθιο βρισκόμαστε στὸ τέταρτο και περισσότερο σύνθετο ἐπίπεδο γελοιοποίησης τῆς ἀπλοίκης λογικῆς.

5) Στὴ σκηνοθεσία. Τὸ σενάριο προσφέρει ἔναν ύπεραπλουστευμένο μύθο, ἐντελῶς ἀσήμαν-

το αὐτὸν καθαυτόν. Ό Σαμπρόλ παίρνει ἀπ' αὐτὸν, τὸν προφριασμένο γιὰ δόκηρούς τῷ πνεύματι μύθο, τὰ ποὺ τυπικά του ἐπεισόδια και τὰ στιλίθωνει μέχρι ποὺ νὰ καλυφθεῖ ἡ ἀρχικὴ ὑπόδομὴ τους και νὰ ἀτονίσει τὸ ἀρχικὸ ἀπόλο νόημα τὸ ὅποιο, ώστόσο, διαφαίνεται κάτω ἀπ' τὴν κρούστα, γεγονός ποὺ κάνει τὴν ταινία ἐνδιαφέρουσα γιὰ τοὺς πάντες. "Ομως αὐτά τὰ τυπικά ἐπεισόδια πλαταίνουν, Εεχυλώνουν, τραβοῦν σὲ φαινομενικὰ ἀδικαιολόγητο μάκρος και φανερώνουν ἔτσι δόλο τὰ πιθανά σημασιολογικά τους ἐπίπεδα. Ό σκηνοθέτης υιοθετεῖ ἔναν ἀπελπιστικά ἀργό ρυθμό, ποὺ θὰ ἥταν ἐντελῶς ἀπάραδεκτος σὲ μιὰ παραδοσιακὴ ἀστυνομικὴ ταινία και, ποὺ ἐδῶ, δικαιώνεται τέλεια ἀπ' τὴν σαφὴ ἀντίστειῃ ἀνάμεσα στὸ στόρου και στὸν σκηνοθετικὸ χειρισμό του, πράγμα ποὺ έγεγάλει τὸ θεατὴ ὃ δημοιζεῖ ποὺ ἀστυνομικὴ ταινία. Πέμπτο και τελευταῖο ἐπίπεδο γελοιοποίησης τῆς ἀπλοίκης λογικῆς.

"Ἔτσι κλείνει ὁ κύκλος τοῦ παιχνιδιοῦ και φεύγουμε ἀπ' τὸ σινεά δύναται δέβαιοι πώς εἰδαμε ἔνα μελό μὲ δόκηρο μέσον τοῦ παιχνιδούς «ποιὸς ακότωσε» τὸ μυαλό μας ἀρχίζει ἐπιτέλους νὰ δουλεύει, ἀντιλαμβανόμαστε πώς ὁ Σαμπρόλ μᾶς ἔστησε παγίδα και προσπαθοῦμε νὰ δροῦμε γιατὶ πιαστήκαμε σ' αὐτήν. Θὰ τὸ θροῦμε μόνο ὅταν ἀποδεχτούμε δητὶ ὁ Σαμπρόλ δὲν είναι ήθικολόγος, δητὶ ὀδιαφορεῖ γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ Καλοῦ και τοῦ Κακοῦ και δητὶ τὸ μόνο ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει είναι τὸ γνωστολογικὸ πρόβλημα ή καλύτερα τὸ προτοές τῆς Μαρί — Πώλη Παπάρα, ποὺ μόλις κυκλοφόρησε.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

'Ο ἔκδοτικὸς οίκος «'Αρίων» στὴν προσπάθειά του γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τοῦ τόπου μας και τὸν περιορισμὸ τῆς ἐμπορευματοποίησης τοῦ βιβλίου, προσφέρει στοὺς συνδρομητές μας μὲ ೯೯πτωση 20% τὸ δοκίμιο τοῦ Πίπτερ Μπρούκ «Η σκηνὴ χωρὶς δρία», σὲ μετάφραση τῆς Μαρί — Πώλη Παπάρα, ποὺ μόλις κυκλοφόρησε.

Η ίδια ೯೯πτωση θὰ ισχύει και γιὰ ὅλοκληρη τὴν σειρά «Δοκίμια γιὰ τὸ θέατρο» ποὺ ἔτοιμάζει ὁ ἔκδοτικὸς οίκος ποὺ προαναφέραμε και ποὺ περιλαμβάνει ἀνάμεσα στ' ἄλλα και τὰ ἔξεις: Γιὰν Κόττ: «Σαίκοπηρ, δι σύγχρονός μας». Μάρτιν Έσσελιν: «Τὸ θέατρο τοῦ παράλογου». Μπρέχτ: «Διάλογοι τῆς 'Αγορᾶς». Άρτώ: «Τὸ θέατρο και τὸ είδωλό του».

Η δύναμιση τημὸ τοῦ βιβλίου τοῦ Μπρούκ είναι 120 δραχμές. Οι συνδρομητές μας μποροῦν νὰ τὸ παραλάβουν μόνοι τους ἀπ' τὰ γραφεῖα μας (6-8 μ.μ.) "Αν προτιμοῦν, θὰ τοὺς σταλεῖ μὲ ἀνθρωπό μας στὸ σπίτι τους, καταβάλλοντας 100 δρχ. Γιὰ παραγγελίες, τηλεφωνεῖστε στὸ 545 - 393 (6 - 8 μ.μ.) ή στὸν Τέλη Σαμαντᾶ, 825 - 230.

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΙΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΤΕΧΝΟΘΕΣΗ	Βασικός (Blue)	Εμφάνιση Καθημερίου (Aneurin)	Γραπτή Καθημερίου (E.K.)	Τερψικόρος Αυτού της περιόδου (E.K.)	Σ. Μοντέρνη (E.K.)	Γ. Μετα-μοντέρνη περιόδου (E.K.)	Ε. Προσωπικός (E.K.)	Υ. Σημαντικός (E.K.)	Καλογρία Εισηγητών	Υ. Τελετερικός (E.K.)
"Ο δραστής (TELL THEM WILLIS BOY IS HERE)	"Απότομη Ηλιάδησση	XXX	XCCC	XXXXX	XXXXX	XXX	XXXXX	XXX	XXXXX	-	XX
"Ο εργάτης βασιλιάς (THE LABOURER KING)	"Εντάξη Ηλιάδη	XX	XXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XX	XXXX	X	XXX
Οι λαριστές (BANDITS A ORGOSOLI)	Επιτόπιο Ντέξτρα	XX	-	XXX	-	XX	-	XX	-	XXXXX	XXX
Η ημέρα της μητρού (QUE LA MÈRE N'EST PAS)	Ελαϊτ Επιτροπή	XX	XXX	X	XXX	-	XXX	X	XXX	XXX	XXX
Πούρου (THE STERILE CUCKOO)	"Αλλαν Μέλισσα	XX	-	XX	XX	-	XXX	XX	-	XXX	XXX
Ελαϊτάρης ή στάχτη (GRAZIE ZIA)	Επιτόπιο Συμβάτη	XX	●	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XX
Ο καυστικός τοξικός παραγγελτής (MIDNIGHT COMBOY)	Τέρτιον Επιτροπούκερ	XXX	X	XXX	XXX	X	XXX	●	XXX	XXX	XXX
Το δράμα με τις διαφορές (THE FEMME D'OCHE)	Ρούτερ Μητρούδη	XX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	-	XXX	XX	●
Έργατες φύσης γυναικείες (WOMEN IN LOVE)	Κένη Ράφτεσσ	XXX	XX	XX	XX	X	XX	●	XX	-	XX
Οι άντρες (THE MEN)	Μάρη Ρύτελλ	X	-	XX	XX	X	XX	X	XX	-	X
Η θηραμένη Γαλαζίας	Μήτρη Γαλαζίας	XXX	X	X	●	XX	XX	XX	XX	XX	X
"Οι γυναίκες της ζωής μας (LADIES OF LIFE)	Πτερούνια Λεγκάρων	X	XXX	X	X	XX	-	●	XX	XXX	XXX
Οι άντρες δίδυμοι (SEEDERS A LA SIR DEPTHS)	Βαλέριο Τσουρλάτη	X	XX	●	-	XX	-	XX	Y	XXX	XXX
Οι γυναίκες για την αδελφή (TWO MUSSES FOR SISTER SABA)	Άρης Σημάτη	X	0	XX	XXX	XX	XX	XX	-	-	X
Οι πατέρων (FATHERS)	Φρεντάλιο Σέρφοντερ	XX	XXX	0	XXX	-	-	XX	-	0	0
*Ελλήνες Μαρτύρια (ELLIOT MASTIGIAN)	Μετζ Επιστρέψτρικ	XX	X	XX	●	XX	X	XXX	XX	0	XX
*Επιτάκτος ή ψηφιού (UP TIGHT)	ZΩ Μαρατά	X	XX	X	XX	-	X	XX	XXX	X	XX
Ημέρειοι σπαρτιάτες (VIRGIN SOLDIERS)	Τέρτιο Ντέξτρη	XX	-	X	XX	-	X	-	-	-	X
Η μάρτυρας της Ελευθερίας ΟΙ ΠΡΕΤΕΡΟΙ ΙΟΙΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΩΝ	"Αλεξάνδρης ο βασιλιάς	X	-	-	-	X	XX	-	-	XX	XX
Επιτάκτος ή ψηφιού	Τέρτιος Βασιλιάς	-	XX	-	X	-	X	-	XX	XX	XX
Ο άντρας της γυναικείας (MATE OF A GUNLINGER)	"Αλέκι Ζηγέη	X	-	XX	XX	-	-	-	-	-	●
Το θαύμα της διαδοχής (KILLING OF SISTER SPONGE)	Τέρτιος Χαροπάσσος	X	-	X	XXX	-	-	-	-	-	XX
Το θαύμα της διαδοχής (THE KILLING OF SISTER SPONGE)	X	X	X	X	XXX	X	0	0	-	XX	-

ευζήτησεν

μὲ τοὺς ἀναγνῶστες

Κύριος Διευθυντά

Ἐπειδὴ ὁ Ι. Καμπανέλλης ἐπικαλεῖται τὸ δῆμον μου στὴν ἐπιστολὴν του ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ προγόνωντεν τεῦχος, θὰ ἡθελα νὰ τὸν διασθεαώσω, διτὶ ἀντίθετα ἀπὸ δὲ φαίνεται νὰ νομίζει, ἡ γνώμη μου γιὰ τὴν ταινία «Τὸ κορίτοι τοῦ 17» εἶναι περίπου ἡ ίδια μὲ αὐτὴν τοῦ κ. Γ. Κόρρα.

Ἐξ ἄλλου στὸ τρίτο τεῦχος τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» ἔχει δημοσιευτεῖ κι ἔνα μικρὸ σημείωμά μου γιὰ τὴν ίδια τὴν ταινία.

Τὸν παραπέμπω ἔκει.

Θόδωρος Ἀγγελόπουλος
Γιάννενα

Κύριος Διευθυντά,

Παρακολούθησα τὴν συζήτηση γύρω ἀπὸ τὴν «Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης» ποὺ καλῶς ἦ κακῶς, ἀλλὰ ὀπωδῆποτε ματαίως γύρισε γύρω ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸν αἰώνιον πρόβλημα. Μιὰ δῶμας ποὺ ἀπὸ δημοσιευτεῖ θὰ ἡθελα νὰ προσθέσω εἰς τῶν ὑστέρων τὴν γνώμη μου, ύπερ τῶν «κατηγορούμενῶν» ποὺ ἦταν ὅθιοι. Νὰ ἡ ἀποψί μου τοῦ ἀποστολῆς ὅθιου κοινοῦ τῶν «ἀνηλίκων κάτω τῶν 18 ἔτων».

Κανεὶς ως τώρα ἀπὸ τοὺς καθηγητές μου δὲν μού εἰπε νὰ δῶ μιὰ καλή ταινία, νὰ διαβάσω ενα καλὸ βιβλίο, νὰ δῶ μιὰ καλή τεχνη. Ἀντίθετα μὲ ἐπέληξε γιατὶ εἰδά μιὰ καλή ταινία ἐνώ δὲν ἔχει νὰ κλίνω τὸ ρῆμα πίμπλημι. «Ἄν τὸ ἔκανα περισσότερες φορές θὰ μέσης στὴν ίδια τάξη. Συμπέρασμα: Τὸ κράτος δὲν θέλει νὰ βλέπουμε ἔργα τέχνης. Θέλησα νὰ δῶ τὸ «Δράκο», τὴ «Μαγικὴ Πόλη», τὸ «Οχι πιὰ πόλεμος καὶ πόρα πολλὰ ὅλλα. Μοῦ τὸ ἀπαγόρευσαν καὶ θὰ μοῦ τὸ ἀπαγόρευσον γιὰ ὅλλα δυσδ χρόνια. Πρέπει νὰ πληρώσω 2.000 πρόστιμο ἢ ἔγω ἢ ὁ αἰθουσάρχης γιατὶ εἰδά τὸν «Ἀλέεντρο Νέφακι».

Συμπέρασμα: τὸ κράτος ἀπαγορεύει νὰ βλέπουμε ἔργα τέχνης. Οἱ παραβάται τιμωροῦνται. Κατὰ συνέπειαν τιμωρεῖται μὲ «κανόνι» καὶ σεις ὅλοι οἵτινες κάνετε ταινίες τέχνης, σάν παραβάτες ἐνός ἄγραφου νόμου.

Φταίνε γιὰ ὅλα αὐτὰ καὶ τὶς συνέπειες τους οἱ καλλιτέχνες, οἱ παραγωγοί, οἱ αἰθουσάρχες ἢ τὸ κοινό;

Εὐχαριστῶ
Κ. Ἀναστασίου
Ἀθήνα

Υ.Γ. Δὲν Εέρω ἂν πρέπει νὰ θέλω λιγάκι πιὸ κατανοητὸ ώς πρὸς τὶς ἔννοιες τὸ περιοδικό σας γιὰ μὲς τοὺς πρὸς τὸ παρὸν ἀπαιδευτούς. Δὲν συμφωνῶ μὲ τὸν κύριο Ἀντωνίου (τ. 3) ως πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς καλῆς ταινίας. Τι θὰ λέγατε νὰ

ἀναλύσετε καὶ νὰ ἐπισημαίνατε κάθε φορά τὰ λάθη τῆς χειρότερης ἐμπορικῆς ταινίας τοῦ μηνὸς;

Ἄγαπητοι φίλοι

Ἄπο τὴν ἐπαρχιακὴ πολιτεία δημού «ἔταχθην» νὰ ἀφυκτιῶ, σᾶς ἀπευθύνω τὰ ειλικρινῆ μου συγχροητήρια γιὰ τὸν τίμιο ἀγώνα σας ν' ὀνυψωστε τὸ ἐπίπεδο τοῦ κινηματογράφου μας ποὺ δύο πάει καὶ θυμίζεται περισσότερο ἀπὸ λόγους ἐσωτερικῆς δυμῆς ἀποτρεπτικούς τῆς ἀνάπτυξής του ὀλλά καὶ ὅπο τὰ γενικώτερα πλήγματα πού δέχεται ἀπὸ τὸν περιγύρῳ.

Θέλω νὰ πιστεύω διτὶ ὅτι κινηματογράφος ἀποτελεῖ τὴν πιὸ ιδανικὴ «στρουκτούρα» γιὰ τὴ μετάδοση σημαντικῶν δεσμῶν πληροφοριῶν καὶ τὸ πιὸ μαζικὸ μέσον ἐπικοινωνίας. Γιὰ τοῦτο διὸν κακεντρεχεῖς ἡ ἐμπαθεῖς προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν φράγματα καὶ στεγανά στο δύρο τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν πιὸ ούσιαστη κατανόηση τοῦ «μηνύματος» ποὺ μεταδίδει τὸ φίλμ πληγώνουμενο ἀφόνταστα. Τοῦτος εἶναι ὁ πιὸ βασικός λόγος ποὺ ἔχω πάψει νὰ «μιλῶ» μὲ τὸν κινηματογράφο τὸν τελευταῖον καιρῷ.

Στὸ Βόλο ύπηρχε πολιότερα μιὰ κινηματογραφικὴ λέσχη ποὺ τὴ θρυμμάτισαν δισούς «καλλιτεχνοὶ καὶ παρόντες» πιστεύουν στὴ θεωρία τοῦ «πασατέμπο» καὶ τὸ σκοτώματος τῆς ὥρας.

Σήμερα, παρόλο πού ὑπάρχουν νέα παιδιά μὲ θέρμην καὶ ἀγάπη γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἔχει μανονωλθεῖ ἡ κινηματογραφικὴ αἰσθητὴ ἀπὸ δυο τρεῖς ὄντρων πού, δύνας κομπλεξίκοι, ἀποκαρδώνουν κι ἀπομακρύνουν δισοὺς ἀλλιθινὰ παλέυουν γιὰ μιὰ καθαρὴ κινηματογραφικὴ ἐκφραστική.

Εἶναι μερικὰ πράγματα γιὰ τὰ οποία δὲν μιλήσεις γίνεσσαι συνεπεύθυνος, συσκοταδιστής.

Ο κινηματογράφος εἶναι τέχνη γιὰ πολλούς, ἐστειοποιοὶ καὶ ἐλίτ καταστάσεις, «αἰσθητικὴ τοῦ νεσκαφὲ» δημιουργούμενης τοῦτα τὰ σόνημα φανερώματα ὡς φίλος Λάμπρος Παπαχρόνης, δὲν μπορεῖ νὰ «χωρούν» στὸ χώρο του.

Μονοπωλιακὲς καταστάσεις, βεντετείσμοι, ἀπομνωτισμός, εἶναι τὰ κύρια χαρακτηριστικά τοῦ κλίματος πού ἐπικρέται στὴν πόλη μας, μιὰ πόλη ἐκτὸς χιλιάδων κατοίκων πού, ἐν τούτοις, δὲ μπορεῖ νὰ ὑπερφανεύεται γιὰ τὸ πολιτιστικὸ της πρόσωπο.

Καὶ γιὰ νὰ μιλήσω συγκεκριμένα: «Οταν ἀποκλείεις τὸν διάλογο—μὲ τὴ συνενοχὴ τῶν «ταλαιπωρῶν» δημοσιογράφων τῆς ἐπαρχίας — πιστεύοντας διτὶ είσαι μοναδικοί, διτὸν μὲ «καλλιέπεια». Εσηκονώνεις διτὸν γράφει ὁ κάποιος «κριτικός» τοῦ Κλερμάν Φεράν ἢ τῆς Λιλλῆς γιὰ νὰ «πουλήσεις» γλωσσουμέθεια, διτὸν ἐπιδιώκεις νὰ ἔκφρασεις τὶς προσωπικές σου ἀπόψεις, ἀντὸν ὑπάρχουν, πισσα ἀπὸ τὴν Εένην ὑπογραφὴ τοῦ κάθε Γάλλου «καλαμαρᾶ», διτὸν ἐπιχειρεῖς λογοκλόπες γιὰ νὰ στήσεις ἐνα κάποιο αἰνιγκό κείμενο — ὁ φίλος Λεθεντάκος τράβηξε πολλὰ γιὰ τὴν κριτικὴ του στὸ «Εάν», ὀλόκληρη παράγραφος μεταφυτεύτηκε αύτούσια — διτὸν δὲν γνωρίζει ὁ δεξιά σου τί ποιει ἢ ὀριστέρα σου (ύμνητικό κείμενο καὶ σὲ ὅλο χρόνο ἐπικριτικό κείμενο γιὰ τὴν ίδια ταινία, μὲ τὴ μέθοδο τοῦ «χωνέματος» ἀλλοδαπῶν κριτικῶν), διτὸν ἐσκεμμένα ὑποπίτεις σὲ Ιστορικὲς ἀνακρίσεις, ἀποιωνώντας καὶ πλαστογραφώντας γεγονότα πού δὲν «εἶναι τῆς ἀρεσκείας μας», διτὰ αὐτὰ καὶ

πολλά άλλα χαρακτηρίζουν έχθρό του κινηματογράφου.

Πριν προχωρήσω στις καταγγελίες πού προηγήθηκαν κι έπειδή δέν είμαι της γνώμης πώς είναι δυνατή ή διόρθωση σφαλμάτων και ή ύποδειξη ή ανακριθείων με επιστολοματίες έπικρίσεις φρόντισα ώστε νά θέω ύπ' όψιν καὶ τῶν «δραστών» καὶ τῶν ἐντύπων πού καταχωρούνται τέτοιοι εἰδους κείμενα πού φιλοδεδούν, δῆθεν, νά ώθησουν τούς πολλούς στις αιθουσες δους παιζεται — όραιά καὶ πού — μιά ταινία ποιότητας. Έπειδή παραδέως ή κωμαδία συνεχίζονταν πρόκρινα μιά λύση πού όπωσδηποτε δέν είναι της άρεσκειάς μου.

Στή διάθεση κάθε καλόπιστου ύπαρχουν τά κείμενα πού άποδείχνουν αύτά καὶ πολλά άλλα.

Φιλικά

Γιώργος Α. Παναγιώτου
Βόλος

Κύριε Διευθυντά,

Συμφωνώ μὲ τὴν δημοφυΐην διτι τὸ πεδίο τῆς κριτικῆς είναι ἔνας χώρος δου πρέπει νά άκουγονται καὶ οἱ πιό διαφορετικές γνώμες ώστε τελική ή συζήτηση γιὰ τὴν ἀμφισθητούμενη ποιότητα νά καταντά ὀνταπεδεύτη καὶ δρα παραγωγική.

Παρ' δλα αὐτά τὸ γεγονός διτι στὸ 50 τεῦχος τοῦ Σ.Κ., στὰ δύο σημειώματα γιὰ τὸ ἔργο «Ο καιουμόποιο τοῦ μεσονεοτικού», ύπηρχε τοῦ διάσταση ἀπόψεων, δέν νομίζω διτι ἐνισχύει τὴν παραπάνω θέση. Γιατὶ νομίζω διτι ὁ Σ.Κ. προσδιορίστηκε ὁπ' τὴν ὄρχη τῆς ἕκδοσης καὶ βασικά ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς στελέχωσής του σὰν ἔντυπο πού ἀντικειμενικό στόχο θὰ είχε τὸ ὀνέδησμα τῆς κινηματογραφικῆς ἀντιληψης καὶ τὴν καλλιέργεια ἐνὸς ασωτοῦ δου τὸ δυνατὸν κινηματογραφικού κριτηρίου. Καὶ τὸ δεύτερο περιτυχαίνεται μόνο μὲ μιὰ εἰλικρινή ἐπικοινωνία κοινοῦ καὶ κριτικῆς, καὶ αὐτὸ μέσω τῶν ταινιῶν τοῦ ἐμπορίου, στὴ χώρα μας τουλάχιστο δου ὁ μέσος θεατῆς δέν έχει δυνατότητες πλατύτερης κινηματογραφικῆς ἐπιμόρφωσης.

Όταν λοιπὸν ἔρχονται πέντε ταινίες τὸ χρόνο μὲ στοιχεία ποιότητας καὶ εύνοικες αυστάσεις, μιὰ ὅφ' ύψηλοῦ κριτικῆ, δημοσίη τοῦ κ. Σφήκα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Σλέσσαγκερ, θολώνει τὰ νερά καὶ δημιουργει συγχύσεις.

Φοδόμας πώς ἔνας τετοίος χειρισμὸς σκοπὸ ξει καὶ νά καταπλήξῃ δλα αὐτό τὸν κόσμο πού δέχτηκε ὀνειριφύλακτα τὶς ἀρέτες τῆς ταινίας καὶ συγχρόνως νά τὸν ὑποτιμήσει μιὰ καὶ ἀπεριφράστα δέν ὑπεύθυνεται παρὰ στὴν «αύσωμη σχεδὸν κριτική» πού τὸν παρέσυρε. Καὶ τὸ αύμπτωμα ξεχει προηγούμενο στὴν κριτική γιὰ τὸ «Ἐάν» δου ὁ κ. Λεβεντάκος φτάνει στὸ σημεῖο νά ἀμφισθετεὶ καὶ τὶς προθέσεις τοῦ σκηνοθέτη.

Νομίζω πώς μιὰ συλλογική ἐπέμβαση τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς στὶς πιθανές αύθιαιρεσίες μπορει νά λύσει τὸ πρόβλημα καὶ συγχρόνως νά βοηθηθούμε καὶ μεις οἱ νέοι στὸ δρόμο πού τώρα ἀρχίζουμε γιὰ τὴν ἀναζήτηση αωστῶν προσανατολισμῶν στὸν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης.

Εύχαριστω
Ηλίας Εύθυμηόπουλος
Π. Πεντέλη

Φίλοι Συντάκτες τοῦ «Σ.Κ.»,

Σὲς συγχαίρω θερμά γιὰ τὸν ὄγκων, τὸν δημοσιονόμονον αναλόθατο, σχετικά μὲ τὴν προσπάθεια ἀνόδου τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ μαζὶ καὶ τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ μας. Συμφωνῶ ἀπολύτως μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ περιοδικοῦ σας. Πέραν τῶν καθηκόντων μου ως διδασκάλου — παιδαγωγοῦ καὶ ἀσχολούμενος πάντοτε σὲ διαφόρους πνευματικοὺς καὶ καλλιτεχνικοὺς τομεῖς, αἰσθάνομα καὶ τὴν ἀνάγκην νά ἐκφράσω τὴν γνώμη μου: κάθε Ἐλλήνας πρέπει μὲ τὸ δημοσιοδημοτεςτερότητα τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, μορφωτικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ μας. Πιστεύων μαζὶ σας, δημί γίνεται τραμερή ἐκμετάλλευσις τῆς ἀμφωφασίᾶς τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ ὡπὸ τούς ὑπεύθυνους τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου, δὲν γνωρίζω ἀκριβῶς ποιοὶ ὅποις τους φταίει (καλλιτέχναι, παραγωγοί, σκηνοθέται), τὴν στιγμή, ποὺ τὰ ζένα κράτη, δημοσιοδημοτεςτερότητας καὶ πολιτικῆς κατευθύνσεως, αἰσθάνονται γιὰ τὴν ποιότητα, τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν φήμη τῶν κινηματογραφικῶν τους ἔργων πραγματικῆς ὑπερφάνεια. Αὐτό τὸ πρᾶγμα γίνεται ἀντιληπτὸ ἀμέσως σ' όποιον διαθέτει ἀπλή κρίση, συχρόνως δὲ κάνουν καὶ τὴν προπαγάνδα τους μὲ τὴν εύρυτερη ἐννοία της. Σὲ μᾶς ὑπάρχει ἡ κακομοιριαὶ καὶ τὸ μπουζούκι! Τὰ παιδαρέλια παιζούν... κινηματογράφῳ. Ἀκόμη καὶ τὸν τύπο τοῦ Ἐλληνος δεινωματικοῦ ὑποθίβαζουν ἡ καὶ ἔξευτελιζουν μὲ τὸ νὰ παρουσιάζωνται οἱ ὑποδυμένοι ἡθοποιοὶ μακρυμάλληδες μέχρι τὸ σθέρκο τους (διὰ νὰ δείξουν διτι ὀνήκους στὴν ταξίν) τῶν καλλιτεχνῶν καὶ δημί τῶν πραγματικῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου.

Γενικῶς τούς διακρίνει ὁ συνειδησία καὶ Επειπομπαὶ δημοσιεύεται. Συμφωνῶ ἀπολύτως μὲ τὴν δημοφυΐην διτι ἡ ἐμπορικότης τοῦ κινηματογράφου δὲν ἀποκλείει τὴν προσπάθεια προσφοράς πνευματικῆς τροφῆς μὲ σκοπὸ τὸ πολιτιστικὸ ψήλωμα τοῦ λαοῦ μας. Πρέπει νά τοὺς ρωτήσωμε δημοσιεύεταις: αἰσθάνθηκατε ποτὲ ὑπερφάνεια οικανοποίηση γιὰ τὸ τί προσφέρατε «στὸν ὄγραμματο λαό μας» μὲ τὸ ἔργο σας; «Ἀπάντησις: Οχι.

Ἄφοῦ δημος ἔξακολουθεῖ αὐτή ἡ δηλία καὶ ταπεινωτική κατάστασις, ἀλλὰ καὶ ἡ ὁσιοδοσία, ἔνα πρᾶγμα θὰ μᾶς οώσει: δην τὸ κράτος μας μὲ τοὺς ὑπεύθυνους παράγοντάς του ὄντιληφθεῖ τὸ κατρακύλωμα στὸν τομέα αὐτοῦ, νά θέσει τέρμα καὶ φραγμό μιὰ γιὰ πάντα στὰ ἔξευτελισμένα τους ἔργα. Νά τοὺς τὰ πετάσει στὰ μοῦτρα τους! Μονάχα τροφὴ πραγματική στὸ λαό μας, ψυχικὴ ἀναπτέρωση, ἡθικὸ περιεχόμενο, προβολὴ κοινωνικῶν προβλημάτων, ἐθισμὸς νά ὄρέσουν τὰ ἔργα ποιότητας καὶ δημί τὰ καφόμπρικα καὶ ἡ θωλυπρέσει. Ή λεβεντιά μας καὶ τὸ παλληκαρίσιο ὑφός τῆς φυλῆς μας νά ἔξαιρωνται μὲ σκηνοθέτες καὶ ἡθοποιούς, ποὺ νά ξεχνοῦν διτι είναι ἡθοποιοί, ἀλλά Ἐλλήνες — ὄνθρωποι μὲ ἀνάλογη συμπεριφορά καὶ ἐνδυμασία. Νά μήν δέχεται προβολὴ ἔργων τῆς δεκάρας!!! «Ἔχει καθεὶ δικαίωμα τὸ κράτος νά δικήσει αύστηρο ἐλεγχο. Δὲν μᾶς σώζουν τὰ δραματεία!

Χρίστος Δουμόπουλος
Διδάσκαλος
Βόλος

ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ελλειψη εισερχομενου μηνυματος ελλειψη πληροφορησης παυση επεξεργασιας αδυναμια ελεγχου ανυπαρξια εναποθηκευσης αδυνατοτητα εξερχομενου μηνυματος αδρανεια πληροφοριακου συστηματος

αγνωστοι οι πρωτοποριακοι φιλμουργοι
καθως και η πραγματικοτητα που δημιουργησαν
σε σχεση με το φιλμ—μεσο
που αν δεν μας γινουν γνωστα
δεν θα μπορεσουμε να εξελιξουμε
τον κινηματογραφο
περ απ τα συμβατικα του πλαισια
που εμποδιζουν την αναπτυξη
και εξαντληση του μεσου που εχει δυνατοτητες
αναδιαμορφωσης πραγματικοτητας και σκεψης

Το κεντρο, που ξεπιδοσε δαν ζμεση άναγκη δημιουργιας φορέα πληροφόρησης για όσα έχει να έπιδειξει ή σύγχρονη πρωτοπορία και ταυτόχρονα δημιουργιας συνθηκῶν για μιά άναλογη στην Ελλάδα, κάνει μιά προσπάθεια να γνωρίσουμε τοὺς φιλμουργοὺς καὶ τὸ ἔργο τους διοργανώνοντας δαν πρώτη του έκδηλωση προβολὲς μὲ τὸ ἔργο τοῦ Vanderbeek δ ὅποιος βρίσκεται στὸ μεταίχμιο τέχνης - τεχνικῆς, ἐπεκτείνοντας τὸ μέσο σὲ διαστάσεις περιβάλλοντος μέσω πολλαπλῶν δθονῶν καὶ κομμοεικονόγλωσσας.

Τὰ φίλμ τοῦ Vanderbeek θὰ προβληθοῦν ἔκτακτα στὴν Ελληνοαμερικανικὴ Ἔνωση. Οἱ προβολὲς θὰ γίνουν ἀπὸ 20—24 Μαΐου. Οἱ Ἑγγραφὲς μελῶν γίνονται στὸ Κέντρο, Νεοφρόνος 6 (ὅπεθεν Χίλτον), τηλέφωνα 739047, — 712485



Η σειρά του θεάτρου τώρα!

χιλιά πρώτη φορά ή δευτερική
εικέψη προσφέρεται τόσο
απλόχερα στο έλληνικό κοινό,
από έγαν γένιστικό οίκο.
Ο "ΑΡΙΩΝ" δημιουργήθηκε χιλιά
χαρακόψει τό κενό // ΘΕΑΤΡΟ-
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ // Έξι παγκόσμια
κλίμακα, στο χώρο άκρεων
τού γεννήθηκε τό
θέατρο.

Τό πρώτο βιβλίο απ' την πρώτη σειρά

ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ //

ΕΣ ΜΕΤΑΓΓΡΕΨΗ ΤΗΣ

ΜΑΡΙ-ΠΟΛ ΠΑΠΑΡΑ.

ολόκληκε ή σειρά και από
«ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ»

«Οι ἄνδρωποι δέχονται σήμερα ἔνα ἐντελῶς νέο καὶ κυρίαρχο συντελεστὴ στὸν ἄνδρωπιν ζωὴν, τὸν κληρονομικὸν παράδοσην τοῦ ἐπίκτητου, ποὺ εἶναι προϊόν τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας καὶ ἀποτελεῖ τὸν πολιτισμό. Εἴμαστε «ἔξυπνοι» καὶ διακρινόμαστε ἀπὸ τὸν λοιπὸ ἔμβριο κόσμο μὲ τὴ γνώσην καὶ τὴ λογικὴν μας καὶ τοῦτο τὸ χρωστᾶμε ὅχι τόσο στὸ ὅτι εἴμαστε «σοφοὶ ἄνδρωποι», ἀλλὰ στὸ ὅτι μποροῦμε νὰ κληρονομοῦμε τὴν κοινωνικὴν παράδοσην καὶ ἐμπειρίαν. Ὁ πολιτισμὸς δὲν κληρονομεῖται βιολογικά· ἡ κοινωνικὴ παράδοση, ὡς μεταβιθαση τοῦ ἐπίκτητου, ἀποτελεῖ νέο στοιχεῖο πέρα ἀπὸ τὴ βιολογία, μὰ ποὺ ἐπεμβαίνει καθοριστικὰ στὸν ὄργανικὸν ἔξελιξη σὰν «έγκεφαλοποίηση». Ἀπὸ μία ἄποψη, ὁ ἄνδρωπος «ἄνδρωποποιήθηκε» μόνος, πάνω στὸ διάλογο ἐργαλείου - μιαλοῦ.

‘Οφείλουμε συνεπῶς νὰ βροῦμε τὸ νέο σχῆμα τῶν ἀνταγωνιστικῶν δεσμῶν, ποὺ συνάπτει ὁ ἄνδρωπος μὲ τὸ περιβάλλον του, νὰ διαχωρίσουμε τὸ βασικὸ συντελεστὴ, ποὺ κυριαρχεῖ σ' αὐτούς τοὺς δεσμούς, καὶ νὰ καθορίσουμε, τέλος, τὴ μορφὴ τοῦ ἰδιαίτερου περιβάλλοντος πρὸς τὸ ὅποιον ἀντιδρᾶ. Ὁ ἄνδρωπος ὑπόκειται σὲ ἐντελῶς νέα μορφὴ ἔξελιξης. “Εχει σκοπὸ καὶ σχεδιασμένη πράξη, ποὺ λείπουν ἀπὸ τὸν ὄργανικὸ κόσμο· ρυθμίζει τὴ ζωὴ του μὲ τὴ δράση καὶ τὴν ἐκλογὴν ποὺ τὸν καθιστοῦν ὑπεύθυνο ὅν. Αὐτὸς μόνο δέτει σκοπούς καὶ ἔχει εὐδύνην. Δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτη σταθερὰ καὶ καθολικὸ κριτήριο στὸ σύμπαν. Καὶ εἶναι ἐξ ἵσου χωρὶς νόημα τὸ «γιατὶ» τῆς δημιουργίας, ὅπως καὶ τὸ «τυχαῖο» τῆς ἄνδρωπινης δράσης».

Τὸ πρόβλημα τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῶν νόμων ποὺ συνδέονται μὲ τὴν πορεία του ὁδογεῖ στὸ πρόβλημα τῆς ἴδιας τῆς ἄνδρωποποίησης. Αὐτὸς εἶναι τὸ ἀντικείμενο τοῦ βιβλίου:

ΠΡΟ·ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ
τοῦ Σωτήρη Δημητρίου

**ΔΙΑΘΕΣΙΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ ΠΑΡΑ ΤΗΣ M.B.S.A.
ΕΥΕΛΠΙΔΩΝ 5 - ΑΘΗΝΑΙ (801) - ΤΗΛ. 813.866**