

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ
ΙΟΥΛΙΟΣ **7**



ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΕΓΓΟΣ· ΑΜΠΡΑΑΜ ΠΟΛΟΝΣΚΥ· ΚΛΑΟΥΜΠΕΡ ΡΟΖΑ· ΡΟΜΑΝ ΠΟΛΑΝΣΚΥ



Η σειρά του δεύτερου τώρα!

για πρώτη φορά η θεωρητική
σκέψη προσφέρεται τόσο
απλόχερα στο ελληνικό κοινό,
από έναν έκδοτικό οίκο.
ο "ΑΡΙΩΝ" δημιουργήθηκε για
να καλύψει το κενό // ΘΕΑΤΡΟ-
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ // σε παγκόσμια
κλίμακα, στο χώρο άκρως
που γεννήθηκε το
δεύτερο.

Το πρώτο βιβλίο απ' την πρώτη σειρά

ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ //

σε μετάφραση της

ΜΑΡΙ-ΠΟΛ ΠΑΠΑΡΑ.

ολόκληρη η σειρά και απ' το
"ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ"



Θανάσης Βέγγος: Ένα κεφάλι λίγο σκληρότερο απ' τὸ κανονικὸ γιὰ ν' ἀντέχει στὴν καθημερινὴ καρπαζιά. Μιά τέτοια προσωπικότητα πού ἀποτελεῖ ἕνα μοναδικὸ κεφάλαιο στὸ ἑλληνικὸ σινεμά καὶ μιά τέτοια ἰδιοσυγκρασία πού ξεπερνᾷ στὴν ἀξιολόγηση τὴς ἐπιμέρους συνιστώσας τοῦ φιλμ εἶναι φυσικὸ ν' ἀσπαστοῦν αὐτὸ τὸ περιοδικὸ πού θὰ ἐπανέλθει στὸ θέμα μὲ μιά ἐκτενέστερη μελέτη. (Στὴ σελίδα 52 θὰ βρᾶτε τὴν κριτικὴ τῆς τελευταίας του ταινίας «Ένας Βέγγος γιὰ ὅλες τὴς δουλειές»).

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No. 7 ΙΟΥΝΙΟΣ - ΙΟΥΛΙΟΣ 70

1. Ειδήσεις καὶ σχόλια	3
2. Ὁ Νέος ἑλληνικὸς κιν)φος καὶ ἡ παράδοση, τοῦ Φρ. Λιμπερέ	8
3. Βαθελισμοί, τοῦ Νίκου Νικολαΐδη	10
4. Κάτι θὰ συμβεῖ. Συζήτηση μὲ τὸν Ἄμπραμ Πολόνσκυ	20
5. Ἄμπραμ Πολόνσκυ, βιοφιλομογραφία	27
6. Ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος. Συζήτηση μὲ τὸν Ρόσα	28
7. Συζήτηση μὲ τὸν Ρόμαν Πολάνσκι	32
8. Τὸ γουέστερν, ἢ ὁ κατεξοχὴν ἀμερικάνικος κιν)φος, τοῦ Ἄ. Μπαζέν	36
9. Ζάν Βιγκό, τοῦ Μαρσέλ Μαρτέν	40
10. Οἱ καλύτερες ταινίες τῆς χρονιάς	48
11. Ἡ γνώμη τῶν δέκα	51
12. Κριτικὴ	52
13. Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνώστες	62

Ἐκδότης - Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σκρᾶ 9 ♣ Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 ♣ Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35, τηλ.: 615079 ♣ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιμέλεια: Ἐφη Χατζῆ ♣ Ἐκτύπωση: Ναπολέων Σηθανάκης, Μαγνησίας 8, Γλυφάδα ♣ Κεντρικὴ διάθεση - Διανομὴ - Συνδρομὸς: Μ.Β.Σ.Α., Α.Ε., Εὐελπίδων 5, Τ.Τ. 801, τηλ. 813.866 ♣ Συνεργάτες: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Νίκος Ἀλευράς, Ἄλιντα Δημητρίου, Εὐγενία Κάμφωνα, Γιώργος Κόρρας, Τώνης Λυκουρέσης, Σάκης Μανιάτης, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Γιάννης Σμαραγδῆς, Κώστας Σφήκας ♣ Ἐτήσια συνδρομὴ: Ἐσωτερικοῦ δρχ. 100, Ἐξωτερικοῦ δολλάρια 7 ♣ Γραφεῖα Ἀναξαγόρα 1, Τηλ.: 545.393 (ὥρες γραφείου 6 - 8 μ.μ.) ♣ Ἐμβόσματα: Δ. Λεβεντάκον, Ἀναξαγόρα 1 ♣ Τιμὴ τεύχους, 10 δραχμῆς.

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

Ανδρική
BOUTIQUE
Pierre Cardin

Για
καθε
κομψο
ανδρα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ
ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Athénée

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Πρακτική αριθμητική

Κατά την κινηματογραφική περίοδο 1969 - 70 και μέχρι 30 Μαρτίου, στους 67 κινηματογράφους πρώτης προβολής της 'Αθήνας και τους 10 του Πειραιά προβλήθηκαν 442 καινούργιες ταινίες που πραγματοποιήσαν συνολικά εισπήτρια 9.501.021. (Οι άριθμοι της αντίστοιχης περσινής περιόδου: 62 κινηματογράφοι στην 'Αθήνα, 10 στον Πειραιά, 516 ταινίες και 9.951.927 εισπήτρια). Κατά χώρες, οι άριθμοι κατανέμονται ως εξής: ΗΠΑ 209 ταινίες, 4.762.466 εισπήτρια. 'Ελλάς 88) 3.133.007, 'Ιταλία, 69) 581.941. Γαλλία, 34) 613.371. 'Αγγλία, 18) 147.325. Τουρκία, 7) 67.181. Δυτ. Γερμανία, 5) 38.859. Σοβ. 'Ενωση 3) 8.413. Πολωνία, 2) 36.089. Τσεχοσλοβακία, 1) 56.200. Σουηδία, 1) 32.153 και 'Ιαπωνία, 1) 12.984.

Οι κινηματογράφοι πρώτης προβολής είχαν μια μικρή εισπρακτική κάμψη σε σχέση με την αντίστοιχη περσινή περίοδο, ενώ οι δεύτερης προβολής είχαν κάθεται πτώση με μιá διαφορά από πέρσι που φτάνει τον άριθμό 2.378.560.

Τά βραβεία του κοινού

Το κοινό έδειξε ένα ακόμα δείγμα άνωριμότητας άπονέμοντας τα βραβεία του (σε άριθμούς εισπητριών) στις παρακάτω δέκα έμπορικότερες ταινίες της χρονιάς: 1) 'Ο άνθρωπος άπ' τó Κίεβο, 313.510 εισπήτρια. 2) 'Ο ουμδισμός, 257.833. 3) 'Ο έγκέφαλος, 210.151. 4) 'Η συμμορία των Σικελών, 200.090. 5) Τó άγκάθι, 197.136. 6) Ταξιδιώτης της βροχής, 194.618. 7) Τó χρυσόφι του Μακέννα, 175.186. 8) 'Η πίσνα, 173.675. 9) Τó καθάρματα, 158.862. 10) Τó Σικάγο στή Ρώμη, 144.879.

Εύτυχως που στή λίστα φιγουράρει δεύτερος «'Ο ουμδισμός» (λόγω Νταναγουαίη και Ντάγκλας).

Οι 'Ελληνες γιά τους 'Ελληνες

'Ιδού και ή λίστα των δέκα έμπορικότερων έλληνικών ταινιών: 1) 'Η δασκάλα με τó Ξανθό μαλλιά, 734.855 εισπήτρια. 2) 'Ορατότης μη-δέν, 634.933. 3) Οι γενναίοι του Βορρά, 616.954. 4) 'Η νεράιδα και τó παλληκάρι, 610.360. 5) 'Οχι, 599.667. 6) 'Η παριζιάνα, 548.237. 7) 'Η Μεσόγειος φιλέγεται, 404.095. 8) 'Ο μπλοφατζής, 401.219. 9) Τó άνθρωπάκι, 366.630. 10) Θού-δου φαλακρός πράκτωρ, 364.288.

Και τó άρνητικό της λίστας, με τις δέκα έσχατες: 1) Τó κορίτσι που πάνεσε καί άγάπη-

σε, 597 εισπήτρια. 2) Βλέπε Λουκιανός, 2440. 3) Παρένθεση, 2849. 4) 'Ανοιχτή έπιστολή, 2.865. 5) 'Η άρπαγή, 2.917. 6) Καλόδρυσε 1821, 5.230. 7) 'Ο δοσίλογος, 5.615. 8) 'Ο δραπετής του Μπούκλες, 6842. 9) 'Ο Μενούσης, 13.025. 10) Στόν Ισκίο του Θεού, 14.525.

'Ασφαλώς θά θέλετε νά πληροφορηθείτε και γιά τήν τύχη του κοριτσιού που νοσηλεύόταν στό νούμερο 17 κάποιους νευρολογικής κλινικής. Λοιπόν, θά τό βρήτε στόν άριθμό 29 της λίστας πράγμα που σημαίνει ότι με τά 197.693 εισπήτρια σών τά χρήματα των φεσιδικαίων έπιδομάτων κέρδισε άρκετά ώστε νά είναι δυνατή ή άποθεραπεία του. 'Αλλωστε, τó φρενοκομεία στήν 'Ελλάδα δέν είναι άκριβά!

Κάθε μέρα...

Σύμφωνα με τά στατιστικά δεδομένα, κατά τήν κινηματογραφική περίοδο που πέρασε, κάθε μέρα σόχναζαν κατά μέσον όρο στόν καθένα από τους 67 κεντρικούς κινηματογράφους Α' προβολής 773 'Αθηναίοι, στους 6 κεντρικούς Β' προβολής, 673, στους 74 συνοικιακούς 585 και στους 144 προαστιακούς 462. Τά αντίστοιχα νούμερα γιά τόν Πειραιά: Α' προβολής: 10 κινηματογράφοι, από 696 καθημερινούς πελάτες ό καθένας τους κατά μέσον όρο. Συνοικιακοί: 22, από 439. Προαστιακοί 40, από 469.

Θεσσαλονίκη: 32 κινηματογράφοι πρώτης προβολής, από 617 καθημερινούς πελάτες ό καθένας και 67 συνοικιακοί και προαστιακοί από 354.

Στους κεντρικούς Α' προβολής 'Αθηνών ή πελατεία μειώθηκε, σε σχέση με τήν προηγούμενη χρονιά κατά 67 καθημερινούς πελάτες κατά κινηματογράφο, στους κεντρικούς Β' προβολής 'Αθηνών κατά 96, στους συνοικιακούς 'Αθηνών κατά 83 και στους προαστιακούς κατά 33. Στους κινηματογράφους Α' προβολής του Πειραιά έμπαιναν κάθε μέρα 83 θεατές λιγότεροι από πέρσι, στους συνοικιακούς 43 και στους προαστιακούς 65. Και ή Θεσσαλονίκη λειψή, κατά 78 καθημερινούς θεατές σε κάθε κινηματογράφο Α' προβολής, και κατά 43 σε κάθε συνοικιακό και προαστιακό.

Οι τυχεροί αίθουσάφρχες

Οι άθηναίοι κινηματογράφοι που πραγματοποίησαν περισσότερο από διακόσιες χιλιάδες εισπήτρια σ' όλόκληρη τήν περσινή κινηματογραφική περίοδο είναι οι παρακάτω κατά σειράν: 1) Κοποούλη, με 366402 εισπήτρια, 2) Ρ&Ε, με 362091. 3) Παλλάς, με 288839. 4) 'Ορφέας,

με 265585. 5) 'Αθηναίον, με 243044. 6) Τηπά-
 με, με 236901. 7) 'Ομόνοια, με 224671 και
 8) 'Αττικόν, με 221490. Θλιβερή διαπίστωση:
 Τέσσερις κινηματογράφοι που προβάλλουν κατά
 κανόνα ταινίες ποιότητας, έσκωσαν τα παρκάτω
 εισιτήρια: Τό Στούντιο 90894, τό Φίλιπ 75426,
 ή 'Αλκυονίδς 54570, και τό "Αρτ (πού έπιασε νά
 είναι «άρτ») 43469. -Οι παραπάνω άριθμοί ανα-
 φέρονται σ' όλη τήν κινηματογραφική περίοδο,
 μέχρι τέλος Μαρτίου (Η κινηματογραφική περι-
 οδος τελείωσε στις άρχές Μαΐου).

Διαγωνισμός έρασιτεχνών

Στόν διαγωνισμό έρασιτεχνικής ταινίας πού όρ-
 γάνωσε ό Κινηματογραφικός Όμιλος του Κολ-
 λεγίου 'Αθηνών, δόθηκαν τό παρακάτω βραβεία
 και έπαινοι: Α' Βραβείο, στό Μενέλαο Μελετζή
 γιά τήν ταινία του «Γιατί». Β' Βραβείο στόν Χρύ-
 σάνθο Καμπουράκη γιά τό «Χαλάσματα». Γ' Βρα-
 βείο στόν Νίκο Παπαθανασίου γιά τό «Μηδέν ίσον
 άπειρον». Α' Έπαινος στόν Γιάννη Έμμανουήλ
 γιά τό «Γιατί». Β' Έπαινος στόν Π. Σκρουμπ-
 λο και Γ. Ρούσο γιά τίς «Κραυγές». Τά τρία βρα-
 βεία, πού τό πήραν μοητές τής Σχολής Σταυ-
 ράκου γιά ταινίες γυρισμένες σε φορμά 8 χιλιο-
 στών, συνοδεύονταν κι από χρηματική άμοιβή
 τσεσάρων, δώομια και χιλίων δραχμών αντίστοι-
 χά. Κριτές ήσαν οι Μίκα Ζαχαροπούλου, Κώστας
 Σφήκας και Βασίλης Ραφαηλίδης.

Πρωτοβουλίες σάν τίς παραπάνω δέν είναι μό-
 νο άξιεπαίνες μπορεί ν' άποδειχθούν ιδιαίτερα έ-
 ποικοδομητικές. Ένθαρμόνισαν τους άποψηφίους
 κινηματογραφιστές και καλύπτοντας στό πολλα-
 πλάσιο τό έξοδα πολύ φτηνών ταινιών, δημιου-
 ρούνται προϋποθέσεις γιά μία αυστηραότερη
 ένασχόληση με τόν κινηματογράφο και πιθανώς
 γιά μία έπιλογή των περισσότερων ταλαντούχων.

Βιβλιογραφία

Κυκλοφόρησε και ό δεύτερος (άπό τρεις) τό-
 μος του συνθετικού έργου του Γιάννου Διζικιρί-
 κη «Τέχνη και τεχνική στόν κινηματογράφο», στόν
 όποιο μελετούνται τά προβλήματα τής κινηματο-
 γραφικής τεχνικής — ειδικότερα οι φακοί και ή
 κάμερα. Επίσης, ή αισθητική και ή τεχνική του
 μοντάζ και τής σύνθεσης του κάδρου. Έξχωριστό
 ένδιαφέρον γιά τόν αναγνώστη πού δέν άσχολεϊ-
 ται με έξειδικευμένα κινηματογραφικά θέματα πα-
 ρουσιάζουν τά δύο τελευταία έκτεταμένα κεφά-
 λαια πού αναφέρονται στη γλώσσα του σύγχρο-
 νου κινηματογράφου και στη σχέση τής τεχνικής
 με τό αισθητικό κινηματογραφικό πρόβλημα. Ένα
 βιβλίο — συμβολή στην κινηματογραφική παιδεία
 του τόπου μας. Ό Σ.Κ. σάς τό συνιστά.

Λεβ Κουλέχωφ

Πέθανε τήν 1 Μαρτίου στην Μόσχα, σε ηλικία
 71 έτών, ό Λεβ Κουλέχωφ, ένας άπ' τους πρω-
 τούργους του Σοβιετικού και του διεθνούς κινη-
 ματογράφου και ό σημαντικότερος ίσως πειραματι-
 στής στην Ιστορία του σινεμά.

Ό Κουλέχωφ έγινε γνωστός κυρίως άπ' τό

Πειραματικό του Έργαστήρι πού ίδρυσε τό 1922
 με τή βοήθεια του Πουντόβκιν, του Μπόρις Μπάρ-
 νεν και άλλων. Σ' αυτό προσπάθησε νά επαληθεύ-
 σει τίς θεωρίες του γιά τό μοντάζ, και ειδικότε-
 ρα τήν άποψη του γιά τό «ζωντανό μοντέλο» πού
 συνοψίζεται στό πασιγνωστό δόγμα του: Τό μον-
 τάζ έχει άποκριτικές δυνατότητες. Γιά νά τό άπο-
 δείξει, στό έπαναλαμβανόμενο άνέκφραστο γκρό
 πλάν του Μοζούκιν παρενέβαλε πλάνα πού δεί-
 χναν, κατά σειρά, ένα πιάτο σούπα, ένα φέρετρο,
 και μία γυνή γυναικα. Με τόν τρόπο αυτό άπο-
 δείχτηκε πώς οι θεατές είχαν τήν έντύπωση ότι
 ό Ίβάν Μοζούκιν διαφοροποιόταν συναισθηματι-



κό κάθε φορά πού έβλεπε μία άπ' τίς παραπά-
 να παραστάσεις, ενώ στην πραγματικότητα ούτε
 τίς έβλεπε, ούτε έπαιζε.

Οι άπόψεις του Κουλέχωφ επηρέασαν τόν 'Α-
 ίζενσταϊν και μέσω αυτού όλόκληρο τόν κινημα-
 τογράφο.

Ό Κουλέχωφ εφάρμοσε τή θεωρία και στις
 ταινίες του, αλλά τό άποτέλεσμα υπερεκαλύφθηκε
 άπ' τήν έκκλητική εικαστική του αίσθηση, πού
 συχνά γίνεται έπίδειξη φωτογραφικής έπίδειξι-
 ητας. Όπως και νάναι, παραμένει ό μέγας μαϊτρ
 «τής έπιστήμης των φωτισμών» με τό όποιοις
 κατόρθωσε νά δώσει μία χροιά φανταστική, άκό-
 μα και στά πιό κοινά άντικείμενα.

Η θαυμαστή του αίσθηση του ρυθμού τόν βοή-
 θησε στό νά «γράψει» μερικά άπ' τά ώραιότερα
 στην Ιστορία του σινεμά «οπτικά δόκιμα».

Ό κύριος Γουέστ στη χώρα των Μπολοσεβί-
 κων» (1924) είναι μία πανέξυπνη φάρσα. Τό
 «Ντούρα λέξ» (1926) άπ' τό βιβλίο του Τζακ
 Λόντον έκανε πάταγο στην εποχή του και θεωρή-
 θηκε σαν ή πρώτη «οπτική τραγωδία». «Η άκτι-
 να του θανάτου» (1925) είναι τό πρώτο πολιτι-
 κοκοινωνικό σήριαλ στην Ιστορία του κινηματο-
 γράφου. Πρόκειται γιά ένα έξοχο άμάλγαμα κω-
 μωδίας και έπιστημονικής φαντασίας.

Τό στυλ του Κουλέχωφ μοιάζει πολύ μ' αυτό
 του γερμανικού έμπρεσσιονισμού αλλά ή διαβολι-
 κή φαντασία και ή έφευρετικότητα του δημιουρ-
 γού, δίνει στις ταινίες του μία διάσταση «λαγι-
 κού παραλογοισμού» — στοιχείο πού εανάφερε τό
 έργο του στό προσκήνιο και προκάλεσε τήν πρα-
 σοχή των νέων κριτικών, κυρίως των Γάλλων.

Τήν τελευταία ταινία του, τό «Ερμείς οι Ουρα-
 λιανοί» τήν γύρισε τό 1943, αλλά παραμένει άκό-
 μα άπαιχτή περιμένοντας κάποιον περισσότερο
 διορατικό λογοκριτή.

Όσκαρ : ή Ιστορία μιās άπάτης

Κανείς σοβαρός άνθρωπος δεν πήρε ποτέ στα σοβαρά τόν θύρου που προκαλούν κάθε χρόνο οι χαλλουγουτιανοί παράγοντες με τή "Όσκαρ τους - έναν τρόπο αυτόδιαφήμισης και αυτοθαυμασμού. Πάμπολλες είναι οι ιστορίες οι αχαϊκές με τή χρησιμότητα αυτού του αγαλματιδίου: Ό πρώτος που τό χρησιμοποίησε «πραχτικά» ήταν ό σεναριαστας και συγγραφέας Μπέν Χέκτ που τόκανε πόμολο! Η πιο κοινή του χρήση είναι αυτή του πρές - παπιέ. Λέγεται πως κάποιος τό χρησιμοποίησε σάν καρποθραύστη κι ένας άλλος τόχε στο αυτοκίνητό του γιά νά ισιώνει τίς λαμαρίνες μετά τή μικροτρακαρία!

Όταν οι ύποψήφιοι κάποιοι παραγωγού δεν καταφέρνουν νά τό πάρουν, οι διαφημιστές χρησιμοποιούν τό κλασσικό επιχειρημα: Ούτε ό Τσάπλιν, ούτε ή Γκάρμπο θραβεύτηκαν ποτέ με "Όσκαρ. Ό ισχυρισμός είναι ένα άπλό διαφημιστικό σλόγκαν που μεταλλάσσει τήν άποτυχία σε έπιτυχία, σέ τρόπο ώστε νά βγαίνει κέρδος κι άπ' τή χασούρα. Ό Τσάπλιν και ή Γκάρμπο, ναι μόν δεν θραβεύτηκαν ποτέ «έντος συναγωνισμού», πήραν όμως «ειδικά» ή «τιμητικά» Όσκαρ γιά «τή συμβολή τους στήν τέχνη του κινηματογράφου» και τό ήχηρά δημοσιογραφικά παρόμοια. Μ' άλλα λόγια, τή ειδικά και τιμητικά βραβεία είναι ένας μπολαντέρ που κολλάει παντού και που χρησιμοποιείται σέ ώρα ανάγκης γιά τόν έλεγχο τών αντιδράσεων ενός κοινού που ύπακούει τυφλά στα κελεύσματα τής χείρ σόου μπίζνες. Τά ειδικά και τιμητικά βραβεία παίζουν κι έναν άλλο ρόλο: Συντελούν στήν έξαικόνωση αγαλματιδίων γιά τούς έντός συναγωνισμού, ό όποιοι και ένδιαφέρουν άποκλειστικά τό άμερικάνικο κινηματογραφικό κεφάλαιο.

Χαρακτηριστικές γιά τήν χρησιμότητα - στήν κυριολεξία - είναι οι παράκαιρες θραβεύσεις με "Όσκαρ, ήθοποιών ειδικά, που τό πήραν όχι όταν τό δέιξαν άλλα όταν τό υπαγόρευσε ή έμπορική σκοπιμότητα. Η "Άννα Μανιάνι, π.χ., δέν τό πήρε γιά τίς πόμπολλες θαυμάσιες δημιουργίες της μετά τό «Ρώμη άνοχύρωτη πόλη», άλλα τό 1955 γιά τήν μέτρια έρμηνεία της στο «Τριαντάφυλλο

στο στήθος». Τή χρονιά αυτή παραμερίστηκε ή Κάθριν Χέμσον γιά τήν έκκλητική της έρμηνεία στο «Διακοπές στή Βενετία». Πάντως, τή θυμήθηκαν τό 1967, όταν χρειάστηκε νά φορτώσουν με ψευτοβραβεία τό ψευδοάνθρωπιστικό κατασκεύασμα του Κρόμερ «Μάντεψε ποιός θόρβε τό βράδυ». Αυτά τή πηδήματα στο χρόνο δεν έχουν τελειωμό. Γιά νά μπορούμε νά τό έρμηνέψουμε, πρέπει νά κάνουμε μία σύντομη άνασκόπηση τής Ιστορίας του βραβείου γιά νά δούμε ποιό, πότε και γιάτί τό καθιέρωσαν, και ποιούς έξυπνηρεί σήμερα.

Η "Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και Έπιστημών που τό άπονέμει, ιδρύθηκε άπό τόν Λιούις Μάγιερ τό 1927, τρία χρόνια μετά τήν άνάληψη άπ' αυτόν τής προεδρίας τής καινούργιας, τότε, εταιρίας Μέτρο Γκόλντγουιν Μάγιερ. Ό πονηρός Μάγιερ δέν εμφάνιστηκε επίσημα σάν ιδρυτής τής "Ακαδημίας άλλα χρησιμοποίησε σάν προσωπίδα τόν σκηνοθέτη Φρέντ Νίμλο και τόν ήθοποιό Κόνραντ Ναιήγκελ. Η ιδέα του θρήκε άμεση άπήχηση γιάτί οι πάντες πίστεψαν πως τό ήχηρό όνομα "Ακαδημία, θά έδινε κάποιο κύρος σέ μία τέχνη ύποπτη άπό κάθε άποψη κι ακόμα ότι θά έβρισκε τρόπο νά επιβάλει τό απαραίτητα γιά τήν κινηματογραφική τεχνική στανταρντ. Άλλες όμως ήσαν οι προθέσεις του Μάγιερ. Ό έξυπνος βιομήχανος δημιούργησε τήν "Ακαδημία σάν αντίβαρο στήν αύξανόμενη δύναμη τών σωματείων τών ήθοποιών και τών συνδικάτων τών τεχνικών που είχαν άρχισεί νά άπειλούν τήν μονοκρατορία του κινηματογραφικού κεφαλαίου.

Τά 38 ιδρυτικά μέλη που αντιπροσώπευσαν 5 κινηματογραφικά επαγγέλματα, άνέπτυξαν έντονη στρατολογική δραστηριότητα. Σήμερα, ό αριθμός τών μελών φτάνει τίς 3.000 και ό αριθμός τών επαγγελματιών διευρύνθηκε ώστε νά χωρέσουν 13 κατηγορίες καλλιτεχνών και πάσης φύσεως τεχνικών ή μπίζνεσαρν.

Στήν "Ακαδημία γίνονται δεκτοί όχι μόνο Άμερικανοί άλλα ό άπανταχού τής γής έχοντες άμεση ή έμμεση σχέση με τόν άμερικάνικο κινηματογράφο: Τό κεφάλαιο γιά νά θολευτεί καταρίπτει τά φυλετικά έμπόδια και μπαίνει... στήν πρωτοπορία του άντιρατσισμού!





Γιὰ νάμαστε δίκαιοι πρέπει νὰ ἀρχίσουμε ἀπ' τῆς θετικῆς προσφορᾶς τῆς Ἀκαδημίας — γιὰτί παρὰδῶς ὑπάρχει καί τέτοια, τουλάχιστον πρὸς τὸ παρόν. Ἡ Ἀκαδημία πατρώνει καί χρηματοδοτεῖ πολλά Ἴνστιτούτα πού ἀσχολοῦνται μὲ σχετικὲς μὲ τὸν κινηματογράφο ἔρευνες κι ἀναζητήσεις. Ἀκόμα, διατητῆται μ' ἐπιτυχία στὸν καθορισμὸ τῶν διεθνῶν ἰντάρντ τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, διατηρεῖ ἀξιολογώτατη ταινιοθήκη καί βιβλιοθήκη καί μιά θαυμάσια συλλογὴ σουβενίρ ἀμφίβολης χρησιμότητος. Χρηματοδοτεῖ τὰ ἐπίσημα συνδικαλιστικὰ ἐντυπα τῶν παραγωγῶν, τῶν σκηνοθετῶν καί τῶν σεναριογράφων καί ἐκδίδει γιὰ τοὺς ἠθοποιούς μιά ἐπετηρίδα ἀπ' τὴν ὁποία λείπει ὁ ἀριθμὸς δεκατρία!

Ὅστόσο, τὸ μόνο πράγμα πού γνωρίζει ὁ κόσμος γιὰ τὴν Ἀκαδημία εἶναι τὸ ἐτήσιο Ὁσκαρ γιὰ χατῆρ τοῦ ὁποίου υποβάλλεται καί σὲ μερικὲς κοινωφελεῖς δαπάνες.

Τὸ χαριτωμένο καί ἐπιχρυσωμένο μπρούτζινο ἀγαλματίδιο ὕψους 26 ἑκατοστῶν, σχεδιάστηκε ἀπ' τὸν διάσημο Καλλιτεχνικὸ Διευθυντὴ Σέντρικ Γκίμπονς. Τὸ 1931, ἡ βιβλιοθηκίαρος καί ἀργότερα διευθύντρια τῆς Ἀκαδημίας Μόργκαρετ Χέρρικ τὸ βάφτισε Ὁσκαρ, πρὸς τιμὴν τοῦ θειοῦ της, ἀεϊσίμου κυρίου Ὁσκαρ (ἀγνωστὸ ἐπωνύμου) πού τοῦμοιαζε, ὑποτίθεται, πολὺ. Τὰ πρῶτα ἔντεκα τὸν ἀριθμὸ βραβεῖα, ἀνονεμῆθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὶς 6 Μαΐου 1929 καί δόθηκαν σὲ ταινίες γυρισμένες τὸ 1927 καί 1928. Ἀπὸ τὸ 1960 τὰ βραβεῖα ἔγιναν 23 γιὰ νὰ γίνεταί μεγαλύτερη κατανάλωση σὲ ἀγαλματίδια καί, κατὰ προέκτασιν, σὲ εἰσιτήρια. Κάθε ταινία πού παίχτηκε τὴν προηόυμενη χρονίᾳ στὴν περιοχὴ τῆς Καλλιφόρνιας, αὐτόματα θεωρεῖται σὸν «ἐντὸς συναγωνισμοῦ». Τὰ μέλη τοῦ σωματείου κάθε κινηματογραφικοῦ ἐπαγγέλματος διαλέγουν τις πέντε ὑποψήφους γιὰ τὸ βραβεῖο τῆς εἰδικότητάς τους ταινίες καί υποβάλλουν τὴν λίστα στὸ σύνολο τῶν μελῶν τῆς Ἀκαδημίας. Ἡ τελικὴ ψηφοφορία εἶναι μυστικὴ — ὑποτίθεται — καί ἡ ἐγκυρότητα τοῦ ἀποτελέσματος ἐλέγχεται ἀπὸ μιά ἀνεξάρτητὴ — ὑποτίθεται — ἀπ' τὴν Ἀκαδημία ἐπιτροπὴ. Τὰ τιμητικὰ καί τὰ εἰδικὰ Ὁσκαρ ἀνομύονται ἀπ' εὐθείας ἀπ' τοὺς διευθύνοντες τὴν Ἀκαδημία.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν βραβείων πού ἀφοροῦν τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ αὐξήθηκε ὑπέρμετρα — κι αὐτὸ θὰ ἴταν σωστὸ καί δίκαιο ἂν οἱ μεγάλες ἐταιρίες κατασκευῆς κινηματογραφικῶν εἰδῶν δὲν φρόντιζαν νὰ τὰ συλλέγουν γιὰ διαφημιστικούς σκοπούς. Ὅσο γιὰ τὰ εἰδικὰ καί τὰ τιμητικὰ βραβεῖα, ἔχουν πέσει σὲ τέλεια ἀνυποληψία, μιά καί δὲν ἐξυπηρετοῦν ἡμεσους πρακτικούς σκοπούς. Ἡ δάκικα κι ἡ σκοπιμότητα ὀργιάζει, κυρίως στὰ τρία βασικὰ βραβεῖα — ὑποκριτικῆς, σεναρίου, σκηνοθεσίας — πού παίζουν οὐσιαστικὸ ρόλο στὴν ἐμπορικὴ τύχη μιᾶς ταινίας.

Τὸ βραβεῖο ὑποκριτικῆς, ἀπ' τὸ 1929 κιόλας, μῆκε κατ' εὐθείαν στὴν ὑπηρεσία τοῦ σὸρ σὺστεμ κι ἀπὸ τότε ὑπηρετεῖ πιστὰ τὴ διαφήμιση. Φυσικά, οὐδεμῖα σχέση ἔχει μὲ τὴν ποιότητα τοῦ «βραβευμένου» ἠθοποιοῦ. Πάντως, ἔχει ἀμεσότητα σχέση μὲ τὸ καὸς του, δηλαδὴ τὸ πορτοφάκι του, πράγμα πού δικαιολογεῖ καί τὸν λουσσμένο ἀγῶνα γιὰ τὴν κατοχὴ τοῦ θειοῦ Ὁσκαρ.

Τὴν ἴδια μαμωνικὴ σκοπιμότητα ἐξυπηρετοῦν καί τὰ ἄλλα «καλλιτεχνικὰ» Ὁσκαρ ἀλλὰ μ' ἕναν τρόπο περισσότερο ἔμμεσο καί ἐξυνο. Παρὰδειγμα ἐμπορικῆς εὐφύιας: Λογικά καί οὐσιαστικά, εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατο νὰ κατανεμῆθουν σὲ περισσότερες ἀπὸ μιά ταινίες τὰ βραβεῖα σκηνοθεσίας, σεναρίου καί μοντάζ, τὴ στιγμή πού τὸ σύνολο αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν βραβείων εἶναι ἕκικο πού προοδιορίζει τὴν οἰσία τοῦ βραβείου καλύτερης ταινίας. Ἀντίστροφα, φιλμ βραβευμένο μὲ τὸ βραβεῖο καλύτερης ταινίας ἀποτελεῖ σχῆμα δέυμωρο δταν δὲν παίρνει τουλάχιστον δυὸ ἀπ' τὰ παραπάνω τρία εἰδικὰ βραβεῖα.

Τὸ βραβεῖο «καλύτερης ἔξνης ταινίας» εἶναι μιά πανηριὰ πρῶτου μεγέθους. Στὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς της ἡ Ἀκαδημία δὲν θεωροῦσε καμιά ταινία γυρισμένη ἐκτὸς Χόλλυγουντ σὸν «καλύτερη». Ὅμως ἡ ἀλλαγὴ στὴν οικονομικὴ ὑποδομὴ καί ἡ ἐξάπλωση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογραφικοῦ κεφαλοῖο σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο, ὑποχρέωσε τοὺς Ἀμερικανούς νὰ προσαρμῶσουν τὸ προσωπεῖο τους στὰ καινούργια φαρδεῖα μέτρα. Ἐτσι, τὸ 1948, ἄνοιξαν τὸ πρῶτο παραθυρῆκι: «Ὁ κύριος Βενσάν» ἴταν ἡ πρῶτὴ ἔξνη ταινία πού πήρε εἰδικὸ βραβεῖο. Πάντα γιὰ τις ἔξνης ταινίες, ὁ εἰ-

ρος «ειδικός» μεταλλάζει το 1956 σε «καλύτερος». Το «βραβείο καλύτερης Εένης ταινίας» δίνεται σε φίλ από όποιο «δέν όμιλούν άγγλικά», άσχετα άπ' τό γεγονός πώς τό Εενογλωσσά αυτά φίλμ, είναι δυνατόν νά γυρίστηκαν με άμερικάνικα κεφάλαια, σε κάποια άμερικάνικη όποικία τής Εύρώπης και άλλαχού. Οί άγγλικές ταινίες δέν θεωρούνται «Εένες». Όρθότατον! Είναι γνωστό πώς τό άγγλικό και τό άμερικάνικο κινηματογραφικό κεφάλαιο έχουν καταργήσει πρό πολλού τό ενοχλητικά τελωνειακά φράγματα: Στήν Άγγλία κάθε άμερικάνικη ταινία αυτόδικαίως θεωρείται έγγλέζικη — και τό αντίστροφο στήν Άμερική. Τουλάχιστον στήν περίπτωση αυτή, τά πράγματα είναι Εεκαθαρισμένα και ή όποικιοποίηση όμολογημένη βαρλάει!

Τό άστειο είναι πώς στίς Εένες ταινίες συγκαταλέγονται συλλήθδην και όλες οι έκτός Χόλλυγουντ γυρισμένες άμερικάνικες ταινίες — π.χ. οι άντεργκράουντ. Δηλαδή, Χόλλυγουντ = ΗΠΑ. Ό Εέισιαση είναι άντιστρατηγή.

Ό κομπίνια δέν άφορά μόνο τό τελικό βραβείο Όσκαρ, αλλά και τήν διαδικασία επίλογής τών ύποψηφίων γιά βράβευση. Ό ύποψηφιότητα γιά Όσκαρ είναι ήδη μιá άκρω εκμεταλλεύσιμη διαφημιστική ιδιότητα πού συχνά άποδεικνύεται πιό άποδοτική άπ' τό βραβείο αυτό καθαυτό: Με τή βράβευση, σταματάει ό σάλος, ενώ κατά τήν «προεκλογική περίοδο» ή διαφημιστική δημαγωγία όργιζάει. Έπιστρατεύονται άκόμα και άστρολόγοι οι όποιοι άπονέμουν έκ τών προτέρων τό βραβείο

τους κυτώντας τ' άστέρια — του Χόλλυγουντ ένοείται — ή κατά πρότίμηση τό θησαυροφυλάκιο τών έταιριών. Όλα τ' άστέρια όδηγούν τρεις χιλιάδες Μάγους στή φάτη τών άλόγων, όχι γιά νά δώσουν αλλά γιά νά πάρουν δώρα.

Οί Μάγοι - Διαφημιστές πού έπεεργάζονται τό δεδομένο τών Μάγων - Μάγων έχουν στή διάθεσή τους ένα πανίχυρο φίλτρο με τό όποιο επιχειρούν, σε διεθνή κλίμακα, μιá μαζική πλύση έγκεφάλου, τήν ισχυρότερη και καλύτερα όργανωμένη πού σοφίστηκε ποτέ ό άνθρωπος.

Οί διαθέτοντες τίς άναγκαίες μασέλες, τραγανίζουν τόν κύριο Όσκαρ μέχρι κόκκαλο: Ό τελετή τής άπονομής τών βραβείων είναι ή περισσότερο κερδοφόρα άμερικάνικη σόου μπίζνες. Τά δίκτυα τηλεοράσεως πληρώνουν χρυσάφι γιά νά άποκτήσουν τό δικαίωμα τής τηλεοπτικής άναμετάδοσης, ώστε νά ικανοποιηθούν τά εκατομμύρια τών σύγχρονων ειδωλολατρών.

Άπλό συμπέρασμα: Ό μόνος άνθρωπος πού τιμήθηκε ποτέ σ' άλήθεια με Όσκαρ ήταν ό κύριος Όσκαρ, ό θεϊός τής βιβλιοθηκαρίου. Και, φυσικά, οι παραγωγοί πού μβαίνοντας τά πόδια τους νά χειροκροτούν έαυτούς και άλλήλους ή δινοντάς τους μοιράδι, κατάφεραν ή νά διαλύσουν τό συνδικάτο ή νά τό έλέγξουν άπόλυτα. Τό τεχνικό Όπερουδικάτο κατάπιε τά φυσικά, μικρά συνδικάτα.

Έλπίζουμε νά σάς καταποτίσαμε με σαφήνεια γιά τό ποιοι πήραν φέτος τό Όσκαρ.

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Η

Ό έκδοτικός οίκος "Άρών" στήν προσπάθειά του γιά τό άνέβασμα του πνευματικού επιπέδου του τόπου μας και τόν περιορισμό τής έμπορευματοποίησης του βιβλίου, προσφέρει στους συνδρομητές μας με έκπτωση 20 ο/ο τό δοκίμιο του Πήτερ Μπρούκ "Ό σκηνή χυρίς όρια" σε μετάφραση τής Μαρτί-Πάλ Παπάρα, πού μόλις κυκλοφόρησε.

Ό ίδιος έκπτωση θά ισχύσει και γιά όλόκληρη τή σειρά "Δοκίμια γιά τό θεατρο" πού έτοιμάζει ό έκδοτικός οίκος πού προαναφέραμε και πού περιλαμβάνει άνάμεσα σ' άλλα και τά έξής: Γιάν Κόττ "Σαιξπηρ, ό σύγχρονός μας", Μάρτιν Έσσελιν "Τό θεατρο του παράλογου", Μπέρτολντ Μπρέχτ "Διάλογοι τής όγορός", Άντονέν Άρτά "Τό θεατρο και τό είδωλό του". Ό όνομαστική τιμή του βιβλίου του Μπρούκ είναι 120 δραχμές. Οί συνδρομητές μας μπορούν νά τό παραλάβουν μόνοι τους άπ' τά γραφεία μας (6-8 μ.μ.). Άν προτιμούν θά τούς σταλεί με άνθρωπος άλλά σ' όπτι τους καταβάλλοντας 100 δραχμές. Γιά παραγγελίες τηλεφωνήστε στό 545393(6-8) ή στόν Τέλη Σαμαντά, 825230.

Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος και η παράδοση

του Φρανσουά Λιμπεραί

Η Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου δεν είναι ούτε πλούσια, ούτε μεγάλη.

Τά 50 χρόνια προϊστορίας του, από την στιγμή που έφτασε η πρώτη κάμερα για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1906, ήτανε εύνοικα για ένα οποιοδήποτε ξεκίνημα.

Διαδοχικές έχθρικές καταστροφές, ξεπερασμένη δομή οικονομίας σε σχέση με τ' άλλα Ευρωπαϊκά κράτη, έμποδίζανε κάθε κινηματογραφική εκδήλωση άξια λόγου. Ένα και μοναδικό θετικό στοιχείο σ' όλ' αυτά: Η Έλλειψη τεχνικού υλικού, υποχρέωσε στις παραμονές του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου μερικούς τεχνικούς να ριχτούν σε διάφορες μικροεφευρέσεις για να μπορέσουν να γυρίσουν επίκαιρα τής τότε εποχής. Υπάρχουν ακόμα και σήμερα άνθρωποι που κατασκευάζουν μόνοι τους κινηματογραφικές μηχανές λήψης και εμφάνισης. Αυτό όμως το πνεύμα επιτηδειότητας σε όλα τα επίπεδα, έπαιξε άποφασιστικό ρόλο στην τεχνική εξέλιξη του Έλληνικού Κινηματογράφου μέχρι τις μέρες μας. Έτσι μια καθαρά βιοτεχνική παραγωγή αρχίζει να κερδίζει το κοινό κατά τα χρόνια που ακολουθούν με κακοφτιαγμένα έργα των οποίων όμως η απλοϊκότητα και ο αυθόρμητισμός άγγιζαν τον λαό. βασανισμένο από τα χρόνια τής κατοχής.

Τό «Παπούτσι από τόν τόπο σου» — «Ανα Ροδίτη» — «Οί Γερμανοί Εσανάρχονται» — «Διαγωγή μηδέν» — «Οί Απάχηδες τών Αθηνών» — «Μαντάμ Σουσουά» κ.λ.π. δώσανε στόν λαό μία γευσή Έλληνικού Κινηματογράφου που θά φτάσει στό άποκορύφωμά του μέ τόν «Μεθύστακα» του Γ. Τζαβέλλα, τού οποίου ή εμπορική επιτυχία μένει άξεπέραστη.

Ήταν λοιπόν μία περίπτωση χρυσής εποχής. Τό χρέμα που Εσαναγύριζε άφθονο στό αυρτάρια τών παραγωγών επέτρεπε μεγάλες τεχνικές προόδους, που δεν θά πάμουν να βελτιώνονται κατά την διάρκειαν αυτών τών 50 χρόνων.

Η Φινος παρήγαγε τς «Σωφεράκι» — «Αγνή του Λιμανιού» — «Εκείνες που δεν έχουν τό δικαίωμα ν' άγαπήσουν».

Και ή «Ανζερβος, δεύτερη μεγάλη εταιρία παραγωγής θβάζει τά «Ματωμένα Χριστούγεννα» — «Τά τέσσερα σκαλοπάτια» και την «Λύκαινα».

Προϊόντα που άφειλαν την επιτυχία τους στην τεχνική ποιότητά τους, αλλά κυρίως στό θέμα, τά όποια είχαν ένα συγκινητικό προβληματισμό,

γραφικό και άληθινό, πάνω στην Έλληνική πραγματικότητα.

Ήταν γυρισμένα μέ λιτότητα και παιγμένα από καλούς ήθοποιούς. Η Λαμπέτη, ό Γ. Παππάς, ό Δ. Χόρν, ή Έλ. Χατζηαργύρη, μεγάλοι ήθοποιοί τού θέατρου, ήταν τό ίδιο δημοφιλείς και στόν κινηματογράφο όπως και τά ιερά του τέρατα: ό Όρ. Μακρής, ό Μ. Φωτόπουλος, ό Ντ. Ήλιόπουλος, ό Β. Αύλωνίτης, ό Ν. Σταυρίδης, ήθοποιοί τής επιθεώρησης, άλλ' όμως, πολύπλευροι.

Οί Τζαβέλλας, Σακελάριος και Τσιφόρος για ν' άναφέρουμε μόνο τούς πιό γνωστούς, ήξεραν από την πλευρά τους πιά, να σκιαγραφούν μέ τιμότητα και να κατασκευάζουν φίλμ μέ έξυπνάδα, που άφρασαν στόν κόσμο.

Αυτός τό Άσωτος Υιός — όπως είναι ό Κινηματογράφος — και ή ηλικία του, εξέλιχθηκαν ταυτόχρονα, σύγχρονα μέ τς τεχνικές και κοινωνικές δυνατότητες.

«Η Κάλπηκη Λίρα» και τό «Λατέρω - φτώχεια και φιλότιμο» είναι τά τελευταία έργα αυτής τής χρυσής περιόδου που πλησιάζει στό τέλος της περί τό 1954 - 55.

Άπό τότε, ή εμπορική επιτυχία τού Έλληνικού φίλμ φέρνει γρήγορα σάν άποτέλεσμα ένα «σύρτα — φέρτα» στην παραγωγή του, που δημιουργεί και άλη αυτή την αύξηση τών παραγόμενων φίλμ: 21 τό 1956, 58 τό 1959, πλέον τών 100 στις άρχές τού 1960.

Και ό άσωτος υιός όπισθοδρομεί Εανά. Τά θέματα δεν άγγιζουν πιά τό κοινό όπως άλλοτε και μόνη σωτήρια κατάσταση, μία έντονη διαφημιστική έκστρατεία που κατορθώνει να θγαίνουν εισιτήρια άπ' αυτές τς ψευδοδραματικές, ψευτο-κοινωνικές και ψευτολαϊκές παραγωγές.

Τά εβδομαδιαία περιοδικά μεγάλης κυκλοφορίας πολλαπλασιάστηκαν στόν ίδιο ρυθμό μέ τά φίλμ. Και καλλιέργησαν ένα σπάρ - σύστημα θλιβερό που έδινε την δυνατότητα για μεταμορφώσεις τών Ευλάγκουρων σε βεντέτες.

Οί περισσότεροι τών μικροπαραγωγών εξαφανίζονται, τσακισμένοι κάτω από τά τεράστια χτυπήματα τής τρέχουσας παραγωγής.

Γιά ν' άντέξουν, καταδικάζονται στό να παράγουν εμπορικά φίλμ. Τά μεγαλύτερα μέρος τών χρημάτων τους πηγαίνει σε μία - δύο τοπικές βεντέτες και τό υπόλοιπο στό τεχνικό προσωπικό που έχει γίνει άπαιτητικό, μαζί και έχθρικό.

Τους δε υπόλοιπους υποχρεώνονται να τους πληρώνουν με πίστωση. Και έτσι στην Ελλάδα καθιερώνονται άπιθανα ρεκόρ:

Γυρίζουν ταινίες σε λιγότερο χρονικό διάστημα από 15 μέρες. Παράγουν ταινίες μεγάλου μήκους με ακατάλληλο υλικό και τις περισσότερες φορές γυρίζουν και 2 και 3 ταινίες στο ίδιο ντεκόρ.

Τά περισσότερα απ' αυτά τα προϊόντα προορίζονται για να σταλαούν στην έπαρχια. Η μοναδική ψυχαγωγία των χωριών και κωμοπόλεων είναι μελό της κακιάς ώρας, παραγεμισμένα με μια εξευτελιστική μουσική που άρεσκειται στην όνομασία Λαϊκή.

Στην πρωτεύουσα, οι ήδη υπάρχοντες κύκλοι δυναμώνουν με την αγορά ή ένοικιαση καινούργιων αίθουσών που πολλαπλασιάζονται σε ίλιγγιώδη ρυθμό. Μέσα σ' αυτές εκμεταλλεύονται τις Έλληνικές υπερπαραγωγές διαφορετικές από τις των μικροπαραγωγών μά κι είναι εμπλουτισμένες με άστραφτερό βερνίκι και καλύτερα πληρωμένες βεντέτες.

Αυτό το μονοπώλιο παραγωγής και εκμετάλλευσης άφηνε λίγα περιθώρια για μιά ανεξάρτητη πρωτοβουλία.

Εκτός από τις απόπειρες Κούνδουρου - Κανελλόπουλου. Άλλά εάν ο πρώτος μας άγγιξε με την «Μαγική Πόλη» και ο δεύτερος απόδειξε την ευαισθησία του σε μιά άρτια αισθητική εικόνας με τον «Μακεδονικό Γάμο» και την «Θάσο» και οι δυο άποκαρύνθηκαν γρήγορα από τις πρώτες τους έπιτυχίες:

Έάν ο «Δράκος» περιέχει ακόμα μέσα στην τρέρατια σύγχυση του, μερικά άποσπασματα μιας βέβαιης άείας, οι «Παράνομοι», το «Ποτόμι» και οι «Μικρές Άφροδίτες» τόσο συγκινητικές και προσδοφές, δεν είναι στην πραγματικότητα παρά άσκήσεις αισθητικής, οι όποιες άπ' όλες τις άπόψεις εκμηδενίζονται από την έλλειψη κινήτρου - σκοπού.

Υπάρχει δέβαια ακόμα ή περίπτωση Κακογιάννη. Άλλά οι ταινίες του της πρώτης περιόδου δεν είναι παρά άνεπιτυχείς άπόπειρες έμνηυσης από την πραγματικότητα της χώρας. Το «Κυριακάτικο Έυνημα» - το «Κορίτσι με τα μαύρα» - το «Τελευταίο ψέμμα» δεν είναι παρά ή περιγραφή έπιφαισικών καταστάσεων, χωρίς ουσία.

Η «Στέλλα» ίσως μόνο κρατιέται όρθια, χάρη στο καλό παίξιμο των ήθοποιών και στην γραφικότητα του Πειραά, θαυμάσια φωτογραφημένου από τον Κώστα Θεοδορίδη.

Τά υπόλοιπα έργα του Κακογιάννη δεν άφορουν την Ελλάδα και τον Κινηματογράφο της.

Οι Κούνδουρος, Κανελλόπουλος, Κακογιάννης, ή Άγία Τριάδα του Έλληνικού κινηματογράφου, παρ' όλα τα τόσα χρόνια δουλειάς, πρόσφερε στην πραγματικότητα άπειρα πιο λίγα στην εξέλιξη του, από τον άγνωστο κηματογραφιστή των χρόνων 40 - 50. Τών ανθρώπων που έχουν θυσιασει την Ζωή τους και τό χρήματά τους στο πάθος τους να κάνουν έργα, με την άπλοικότητα και την ειλικρίνεια του άνάνυμου ύληπτη του κοβεδρικού νοού.

Σιγά - σιγά μιά χούφτα νέοι κινηματογραφιστές, διψασμένοι για άλλαγή, άρχισαν να γυρίζονται μεταξέ τους, να γυρίζουν ταινίες μικρού



Ρ. Μανθούλη : «Πρόσωπο με πρόσωπο»

μήκους με λίγα χρήματα και πολλή δουλειά, με ύποτυπώδεις μηχανές! ΌΑ' αυτά κατά την διάρκεια του καλοκαιριού τού 1965.

Τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης άπτης της χρονιάς άποκαλύπτει έργα πρωτότυπα και γεμάτα ειλικρίνεια που δεν άργούν να ταρακουνήσουν μιά παραγωγή βυθισμένη στη μετριότητα.

Τό καινούργιο κίνημα δεν ήταν τίποτα λιγότερο ή περισσότερο από τό παρόμοια κινήματα των νέων κινηματογραφιστών από Παρίσι, στο Τόκυο και στη Νέα Υόρκη. Γίνανε για ν' άπελευθερωθούν άπ' ένα σύστημα παραγωγής τό ίδιο βαρύ και ξεπερασμένο.

Είναι ένα σημείο άποφασιστικό όχι μόνο για τους νέους που ξεκινούν να φτιάξουν έργα άνεξάρτητα αλλά και για γνωστούς κηματογραφιστές σαν τον Δαμιανό με τό «Μέχρι τό πλοίο» ή τον Μανθούλη με τό «Πρόσωπο με πρόσωπο».

Στους διαδρόμους των στούντιο, στις αίθουσες άναμονής, σε άυτοσχέδια τραπέζια του μοντάζ τό πλήθος αυτών των νέων κηματογραφιστών διαζότανε να κερδίσει μιά - δυό ώρες δουλειάς, να τελειώσει τις ταινίες του, που ήταν σ' αυτές οι παραγωγοί, οι σκηνοθέτες, οι σεναριογράφοι, οι όπερατέρ, οι ήλεκτρολόγοι, οι μηχανικοί κ.λ.π. "Ετσι γνωρίσαμε έργα εύαισθητα, τρυφερά, έπικαιρα.

Πάν' άπ' όλα ένα κηματογράφο στην σύγχρονή του γλώσσα. Μιά γλώσσα άρκετά δυσνόητη ακόμα για την καθεστηκία παραγωγή, που βαλεμένη στο εύκολο κέρδος, άρνείται να παραδεχτεί μιά πραγματικότητα: Του Νέου Έλληνικού Κηματογράφου .

Άπόδοση: ΤΑΚΗ ΚΑΡΝΑΤΣΟΥ

νίκου νικολαΐδη

βαβελισμοί

Τόντι το λιμάνι αυτό ήταν ή Νάξος κύριε Καμπανέλλη.

Σε κάποιο άπ' τα ποιήματά του, ο κύριος Καμπανέλλης—ταξιδιώτης για τη Νάξο—ισχυρίζεται ότι «στράγγιξε το εισιτήριό του ως την τελευταία πεντάρα της ενέργειάς του» αλλά Νάξο δεν βρήκε.

Τώρα, πώς να τό πούμε; — Λάθος ή δειλία; Ίσως κιάλας να μη τό στράγγιξε ως πού έφτανε, αλλά ως πού έπρεπε.

Μιά λοιπόν κι εγώ πιστεύω άκόμα στις δυνατότητες του Καμπανελληνικού εισιτηρίου, θα έπιχειρήσω για λόγου του (κι άς μου συγχωρεθεί ή πρωτοβουλία) ένα στράγγισμα, για να τελειώνουμε μιά και καλή και με τη Νάξο και με τους Ναξιώτες, γνωρίζοντας θέβαια, από πικρή πείρα, ότι πολλά εισιτήρια της γενιάς του και της πρόσφατης άκόμα, έκδόθηκαν εκ των προτέρων — μετ' έπιστροφής κι ότι συνηθίζουν οι κατέχοντες τέτοια, θολομένοι άπο τυπικής πλευράς, να επιδίδονται σε χαριτωμένες άσκήσεις λαθρεπιβάσις, στο χώρο του νέου Έλληνικού κινηματογράφου.

Μέσα λοιπόν άπό τις ένδεκα πολύτιμες σελίδες του περιοδικού (Οί παραγωγοί — τό σενάριο—οί σκηνοθέτες) παρελαύνουν σκέψεις όμικλώδεις, διαπιστώσεις ζώπυτες, φλάμπουρα έκφραστικών διπλοτυπιών άποπνεόντα διφορούμενες θέσεις και παραινέσεις «πρός νέους σκηνοθέτας», θέσεις επιδιδόμενες σε άκροβατισμούς πάνω στο τενημένο σκονίι μιάς κακοκωνεμένης κινηματογραφικής κουλτούρας, γνωρίζοντας ότι άπό κάτω τά δίχτυα περιμένουν τενημένα.

Και τά δίχτυα στην περίπτωση του κυρίου Καμπανέλλη είναι τά τρία ώραία σενάρια

πού έδωσε στον Έλληνικό κινηματογράφο. — Μ' όλο τό σεβασμό.

Τά κείμενά σας, κύριε Καμπανέλλη, ήταν μιά άποθέωση του Βαβελισμού.

Και ίδού γιατί.

Έπιχειρείτε στις «ΣΚΕΨΕΙΣ» (Μέρος Α' —Οί Παραγωγοί — Τεύχος 2) και μέσα σε πενήντα μισές άράδες μιά σύγκριση του Έταλικού και του Έλληνικού κινηματογράφου, παίρνοντας αόθαιρετα σαν άφετηρία της σύγκρισης τό Τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου.

Τό σωστό — όπως κι άλλωστε θ' άποδειξω — θάταν να πάρουμε σαν άφετηρία για μέν τον Έταλικό κινηματογράφο τό έτος 1914, για δε τον Έλληνικό τό έτος 1951 και να προχωρήσουμε παράλληλα. Τά συμπεράσματα πού θα άνακύψουν, σ' όποιον έπιχειρήσει μιά τέτοια συγκριτική πορεία, είναι όπωσδήποτε επικίνδυνα, γι' αυτό άς μη σπεύσει να με χαρακτηρήσει σαν μάντι κακών. Ή Ιστορία διδάσκει...

Κι ό ρόλος των νέων Έλλήνων κινηματογραφιστών, αυτός θα πρέπει να είναι, ν' ανατρέψουν την Ιστορία, άλλοιώς τό «Άθίνα άνοχώρτης πόλη» θα γυριστεί —άπό ποιόν φυσικά δεν ξέρω — προς τό έτος 1981 κι έπειτα.

Έπιστρέφοντας τώρα στην Καμπανελληνική άφετηρία, (Τέλος Β' Παγκοσμίου πολέμου) έχουμε και λέμε:

ΛΑΘΟΣ ΠΡΩΤΟ: Δέν είναι δυνατόν να ύπάρξει σύγκριση ανάμεσα στην τέχνη δύο χωρών, τέχνη με βιομηχανική βάση μάλιστα, χωρών εκ των οποίων ή μέν πρώτη άποδύεται σ' έναν πόλεμο έπεκτατικό ή δε άλλη, άμυντικό.

ΛΑΘΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ, ΒΑΣΙΚΟ: Ή τοποθέτηση της αυχής της νείας Έταλικής έξόρμησης στα 1944 ή άκριβώς με την εμφάνιση του Ροσελίνι στους δρόμους της Ρώ-

μης (1945), αποτελεί λάθος που οδηγεί σε μεγάλη παρεξήγηση και τραγική απομάκρυνση από το πρόβλημα μας' το γιατί δηλαδή δεν έχουμε σήμερα Έλληνικό κινηματογράφο.

Ο Ροσελίνι όμως, και οι πριν και οι μετά απ' αυτόν, δεν είναι δημιουργήματα της πτώσης του Μουσολίνι. Δεν φύτρωσαν - δεν «ξεχύθηκαν» - ξαφνικά μέσα απ' τα έρείπια του φασιστικού καθεστώτος, αλλά (κι άς ένοχληθούν εδώ οι προκατασκευασμένοι κι οι έπικτατατζήδες) σκηνοθέτες που αναπτύχθηκαν μέσα στο φασισμό και ήδη μέλη του κινηματογραφικού μηχανισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τον έξυπνέψαν συνειδητά. Άν κι ο Ροσελίνι γράφει στα 1938 το σενάριο του «Λουτσιάνο Σέρα Πιλότα» που σκηνοθετεί ο Β. Μουσολίνι («Άλεσαντρίνο»).

ΛΑΘΟΣ ΤΡΙΤΟ, ΒΑΣΙΚΟΤΑΝΟ: Λέγεται στις «ΣΚΕΨΕΙΣ» ότι «οί συνθήκες, οικονομικές και άλλες, μέσα στις όποιες έδημιούργησαν, ήταν άπλώς λίγο καλλίτερες από εδώ».

Πρόκειται περί ογκόλιθου. - Ήθελα νά-ξερα, πού τ' έζησε, πού τ' άκουσε, ή πού τ' διάβασε αυτό ο κ. Καμπανέλλης.

Κι έπειτα ποιές είναι οι «άλλες» συνθήκες;

Πετώμε έτσι ένα «άλλες» και τελειώνουμε; - Κι αυτοί πού τ' διαβάζουν τί είναι;

Κι άλλου:... «Προϋπήρχε μία πείρα τεχνική και μία γνώση ποιοτικού κινηματογράφου, π' έσχε παράδοση πού σπών έξέλιξη της έκφυλι-σθηκε άπ' την φασιστική αντίληψη για την τέχνη».

Νομίζω ότι ή φασιστική αντίληψη δεν έχει την δυνατότητα να έπηρεάζει το ντεκουπάζ ενός κινηματογραφιστή. Κάτι τέτοιο, είναι τελείως αδύνατο. - Ή περίπτωση Μπλαζέτι είναι όλως ιδιόζουσα κι άφορά τήν θεματογραφία. - Νά έπηρεάσει το θέμα, να τ' επιβάλει ναι, αλλά υπάρχει φασιστικό ή μη κόντρ-λυμιέρ,... υπάρχει φασιστικό, φιλελεύθερο, χριστιανοδημοκρατικό, σοσιαλιστικό τράβελινγκ;

Όσο για τή φασιστική αντίληψη περί τέχνης, παρενθετικά έχω να πώ τούτα: Δεν αναγνωρίζω στο φασισμό τέτοια προνόμια. Ή αναγνώριση έπισημαίνει κάποιο θράσος, άποκαλύπτει μία ύπεροβουλία, ένα είδος προ-άφησης για τόν αναγνωρίζοντα, και φυσικά είναι πολύ ύποπτη. Φασιστική αντίληψη υπάρχει άπ' τή στιγμή πού υπάρχουν άνθρωποι να τήν πραγματοποιήσουν, κι όσοι μέχρι σήμερα τήν πραγματοποίησαν ήταν άπλως τενεκέδες κι όχι καλλιτέχνες. Κι όσοι καλλιτέχνες - με τήν πλάτη στον τοίχο ή κοντά στο παράθυρο - ύποχρώθηκαν να κάνουν κάτι τέτοιο, μίλησαν και είπαν τα δικά τους από κει μέσα. Άς θυμηθούμε τήν περίπτωση Φρανκενχάιμπερ, πού, άν και χρησιμοποιήθηκε για να προα-

γαγγείλει και να έξοικιάσει το κοινό σπών ιδέα τών πολιτικών δολοφονιών - άνοιγμα προς τή Ρωσία - (Μαντζουριανός εκπρόσωπος, Πέντε ήμέρες του Μάη) έν τούτοις κατόρθωσε να κάνει μία άγρια κριτική τών πολιτικών ήθών στις Ήνωμένες Πολιτείες. Και για να τελειώνω, το ότι ο «Μακεδονικός γάμος» του Κανελλόπουλου είναι μία καλή ταινία κι ο «Ουρανός» μία κακή, δεν όφείλεται στο γεγονός τής έπιβίωσης τών μεταξικών ιδεών μέχρι τών ήμερών του σκηνοθέτη.

Άν λοιπόν οι δυνάμεις του νέου Ιταλικού κινηματογράφου δεν έκδηλώθηκαν μωρίτερα δεν σημαίνει ότι φταίει ο φασιστικός έκφυλισμός.

Λογοκρισία υπάρχει, και άσοχη μάλιστα, και μετά τήν πτώση του καθεστώτος. Σπών ταινία «Όυνα θίτα ντιφίτσιλε» παιγμένη εδώ με τόν τίτλο «Παλιόζωη, παλιόκοσμε», ντοκουμέντο τής μεταφασιστικής απελευθερωτικής περιόδου, μεταξύ άλλων περιγράφεται και ή κατάσταση του Ιταλικού κινηματογράφου και ύπογραμμίζεται και ή πάντα - άρχουσα, ύπάρχουσα - Μπλαζετική θέση. Δεν είναι όλα τόσο ρόδινα.

Και συνεχίζοντας, λέει ο κύριος Καμπανέλλης. «... πείρα και παράδοση έστω και άκρωτρίασμένη άποτελούσαν μία άφειπρία για τούς Ίταλούς κινηματογραφιστές».

Δεν μπορώ να καταλάβω, πώς ή πείρα άκρωτριάζεται και, τέλος, πώς είναι δυνατόν να γίνει σύγκριση με τόν Έλληνικό κινηματογράφο, τή στιγμή πού πείρα και παράδοση, μέχρι και τήν εμφάνιση τής ταινίας «Πικόρ Ψάμι» του Γρ. Γρηγορίου είναι το «Κβδ Βάντις Σπιριδιόν» και ή «Γκόλφω» του Γαζιάδη. Και αναρωτιέται... «Γιατί πήγε τόσο μακριά». Και σκέπτομαι... για να φτάσει πιο κοντά στο πρόβλημα και στή λύση του - όχι δά - κι άποδεικνύεται το αντίστροφο. Ότι πήγε πολύ κοντά κι ότι άπομακρύνθηκε πολύ άπ' το πρόβλημα για να καταλήξει στα περί «χαμένου λεωφορείου» τής περιόδου 45-55. Και το λεωφορείο - άν ύπήρχε - άλλοι τ' όδηνούσαν, και κατά τ' άλλα κούβεντα να γίνεται.

Άρχίζοντας, παρακαλώ να όφισουμε τή τοιχείτσια του κατεστραμένου, τή γραναζικά έντόσθια του συστήματος κι όλα τά φραστικά πυροτεχνήματα κι δη τήν τυπική φρασεολογία τού λαθύρινθου κι όλα αυτά τά παραδόν τής ήμιμάθειας, πίσω άπ' τά όποια κρύβονται και γράφουν κι ύπογράφουν πολλοί πιό «κατεστραμένοι» άπ' τούς «κατεστραμένους», κι άς δούμε λίγο άντρίκια τά πράγματα, κι άς πούμε και τά όνόματά μας, γιατί, εδώ πούχομε φτάσει «γίναμε κόκκαλα για τά παπούτσια μ' ένα τάλληρο και ζελατίνες για ταυτόπτες» και καρτοάκι σκέτο στο παζάρι τής Βαλκανικής - το κινηματογραφικό έννοώ.

Δώστου λοιπόν κλώτσο να γυρίσει, παρμύθι ν' άρχινήσει... Και τί κλώτσο κύριε

Καμπανέλλη: στὰ καρφιά ἐπάνω και πού θά πάνε... θά λυγίσουν... Στράγγισμα, τόπαμε - Δέν τόπαμε;

Ίταλία 1900 - Μά τόσο μακρὰ; - Και κοντὰ εἶναι.-

Ἀπὸ τὸ 1900 λοιπὸν ὡς τὸ 1914 ἡ Ίταλία ἔχει μόνον μιὰ Κυβέρνηση. Κυβέρνηση πού προέρχεται ἀπ' τὸν λαὸ και δέν τὴν ἀμφισβητεῖ κανεὶς.

Τὸ 1904, και παρ' ὄλο πού ἔχει ἀρχίσει ἡ διάδοση τῶν σοσιαλιστικῶν θεωριῶν, μιὰ γενικὴ ἀπεργία τῶν ἐργατῶν ἀποτυχαίνει. Ἡ κυβέρνηση, παρ' ὄλα αὐτὰ, ψηφίζει νόμους γιὰ τὴν ἀνάπαυση, τὴν ἀσφάλιση, τὴν προστασία τῶν ἀρρωτῶν και τῶν ἐργατῶν τῆς βιομηχανίας. Τέλος, παρέχει τὸ δικαίωμα ψήφου σ' ὄλους ἀνεξαιρέτως τοὺς Ίταλοὺς. Ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τῆς πραγματοποιεῖται πολιτικὴ και οἰκονομικὴ ἀναμορφωση τῆς Ίταλίας. Ἡ κυβέρνηση ἀκολουθεῖ ἐθνικὴ και ἐπεκτατικὴ πολιτικὴ. Τὸ 1914 παραιτεῖται ὁ Τζιολλίτι. Ὁ Μουσσολίνι, σὺν ἀρχηγὸς τῆς ἀριστερᾶς, παίζει τὸ ρόλο του σ' αὐτὴ τὴν παραιτησι.

Ἑλλάς 1900 - 1913.

Μέ τὴν ἀρχὴ τοῦ 1900 συμπύπτει κι ἡ ἀρχὴ τῆς μεταναστευτικῆς αἰμοραγίας. Ὑπάρχουν δυὸ ἀνοιχτὲς πληγές. Ἡ μιὰ λέγεται Μακεδονικὴ και ἡ ἄλλη Κρητικὴ. Και μέχρι τὸ 1913 γίνονται τὰ ἐξῆς ὄρατα. — Περὶ ἐθνικῆς πολιτικῆς, οὔτε λόγος νὰ γίνεταί. — Ἐξῆς κυβερνητικὰ σχήματα ἀλληλοδιαδέχονται τὸνα τ' ἄλλο. Τρεῖς ἐκλογές. Δύο πόλεμοι. Δύο πολιτικὲς δολοφονίες (Δεληγιάννης, Β. Γεώργιος). Μιὰ ἐπανάσταση. Κι ὄλα αὐτὰ, τὴν στιγμὴν πού στήν Ἑλλάδα τὸ στὰρ - οὐστὲμ βρίσκεται στὸ ἀπόγειο του, πού οἱ βεντέπτες κυβερνοῦν τὸν κινηματογράφου, και πού οἱ ἀμοιβές τους φτάνουν τὶς ἑκατὸ χιλιάδες χρυσὰ φράγκα και οἱ ταίριες τοῦ ἑκατομμῦριου εἶναι πιά κανόνες.

Τυχαῖο εἶναι αὐτὸ; — Ὅπως ἀποδεικνύεται, ὄχι. Εἶναι τὰ δεκατέσσερα ἴφερα χρόνια.

Κι' ἄς δοῦμε ἀναλυτικότερα τὴν κατάσταση στὸν Ἑλληνικὸν κινηματογράφου: Ἡ ἀνθισσι αὐτῆς τῆς πρώτου, τοποθετεῖται γύρω στὰ 1900. («Ἡ πῶσις τῆς Τροίας») τοῦ Παστρόνε (ὁ σκηνοθέτης ἔχει γυρίσει μέχρι στιγμῆς ὄλλες πέντε ταίριες) γίνεται μεγάλη δὲ ἐθνικὴ ἐπιτυχία. Στὰ 1912 ὁ Γκουατόρι γυρίζει ἓνα «Κθὸ Βάντις» κι' ἐμεῖς γυρίζουμε ἓνα Κθὸ Βάντις, μόνον πού εἶναι Σπυριδιὸν και πού εἶναι ἡ πρώτη Ἑλληνικὴ ταίρια, κι' ἔχομε κι' ἐκλογές γιὰ τρίτη φορά, μέσα ἐπὶ δυὸ χρόνια.

Τὸ 1914 γυρίζεται ἡ «Καμπίρια» τοῦ Παστρόνε. Ταίρια πού ἀσκησι — ἐμεγαλή ἐπίδρασι στὸν Γκριφφιθ κι' ὄπου χρησιμοποιοῦνται τεράστια φυσικὰ ντεκόρ (προαγγέλλοντα τὴν βαλκανικὴ «Μισαλλοδοξία» και τὴν μετέπειτα κολλυβουνιανὴ πολιτικὴ), τεχνικὸι φωτισμοὶ γιὰ

αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα και τράβελινγκ.

Τὸν ἴδιο χρόνο, παρουσιάζεται κι' ὁ Νινο Μαρτόλιο. Χρησιμοποιώντας ἓνα μοντὰζ ἀντιθέσεων, πού κι' αὐτὸ χωνεύτηκε ἀπὸ τὸν Γκριφφιθ και τοὺς Ρώσοους, δίνει τὴν ταίρια «Χαμένοι στα σκοτάδια» ταίρια πού ἀποτέλεσε τὸ κρυφὸ σχολεῖδι τῶν σκηνοθετῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ νεορεαλισμοῦ γιὰ τὴν διάρκεια τοῦ φασισμοῦ και φυσικὰ τὸς ἐπηρεάσει πού ὄλα δέν εἶναι κι' ἡ μοναδική. («Ἱστορία ἐνὸς Πιερρότου», τοῦ Μπαταζάρε Νεγκρόνι, κ.ἀ.) Γενικὰ ὁ ρεαλισμὸς και παρ' ὄλλες τὶς πωπῶδες σκηνοθεσίες ἦταν κάτι στυλοσφαιμένο μὲ τὸν Ἑλληνικὸν κινηματογράφου.

Και μιὰ και ἀρέσουν οἱ συγκρίσεις στὸν κύριο Καμπανέλλη, ἄς λάβει και τοῦτο: Τὸ 1915, τὴν ὄρα πού ὁ Μαρτόλιο δίνει τὸ ἀριστοτεργημὰ του, τὴν «Τερέζα Ρακέν», ὁ Βενιζέλος παραιτεῖται γιὰ τέταρτη ἢ πέμπτη φορά, γίνονται δυὸ κολλητὲς ἐκλογές και γυρίζεται ἡ «Κερένια Κούκλα», τρίτη ταίρια τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ὅπως βλέπετε, κύριε Καμπανέλλη, δέν θγαίνει ἓνας Ροσελίνι ἀνευ ἐσωρούχων στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης, κι' ἔτσι στὰ καλά καθουόμενα. Δουλοῦν πολλοὶ ἀξιοὶ πρὶν ἀπ' αὐτὸν. (Ἀπὸ δῶ μεριά, τί γίνεται;)

Ὅπως, λοιπὸν, ἀποδεικνύεται, ἡ πνευματικὴ παράδοσι τοῦ σύγχρονου Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δέν ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὸ Β' Παγκόσμιο πόλεμο ἀλλὰ στήν πρὸ τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου περίοδο. Κι' ἡ περίοδος αὐτὴ ἦταν ἐπὶ δέκατέσσερα χρόνια ἡ σὺνη. Κι' ὄντας ἄσκησι, ἐθρεψε βιομηχανία και σκηνοθετές. (Ἀμπρόζιο - Πασκουάλι - Καζερῖνι - Γκουατόρι - Νεγκρόνι - Ὀξίλια - Μαρτόλιο - κι' ἀπ' τὴν ἄλλη, Γαζιάδης. Τέλος πάντων).

Μέχρι τὸ 1916 ἡ Ἑλλάδα κυριαρχεῖ σὲ τὶς ὁθόνες ὄλου τοῦ κόσμου. Ἐπιδίδεται στὸ γύρισμα ἱστορικῶν, ρεαλιστικῶν, κωμικῶν, κοσμικοδραματικῶν και ἐπεισοδιακῶν ταϊριῶν.

Και λέει ὁ κύριος Καμπανέλλη: «πρωῦπῆρε - θέβαια - μιὰ παράδοσι και μιὰ πείρα». Ὅλη αὐτὴ ἡ παράδοσι εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἐντὸς παρενθέσεων («θέβαια»).

Ἐκτὸς αὐτοῦ, τὸ «θέβαια» εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς ἀφελους και διαφοροῦμενης θέσις του σὺς πρὸς τὸ πρόβλημά μας, γιὰτὶ αὐτὸ τὸν βοηθᾷ νὰ στῆριξει τοὺς παρακάτω συλλογισμοὺς του... «...πείρα και παράδοσι - ἔστι ἀκρωτηριασμένη - ἀποτελοῦσαν ἀφεταιρία...» - Ὅχι ἀφεταιρία, σὺν ἐξεία ἀποτελοῦσαν. Ὅχι ἀκρωτηριασμένη.

Ὁ φασισμὸς ἐπέδρασε ἀνασκητικὰ - ἀν θέλετε ἰδεολογικὰ, ὄχι ὄμως βιομηχανικὰ. Ὅταν ὑπάρξει δουλειὰ, θὰ ὑπάρξουν και ταλέντα. Ὁ φασισμὸς, ὄπως θ' ἀποδείξει, βοήθησε τὸν βιομηχανικὸν κινηματογράφου. Κι' αὐτὸ δέν τὸ ξερεῖ ὁ κύριος Καμπανέλλη, γι' αὐτὸ και ὄλη ἡ λανθασμέ-

νη του πορεία προς τὸ πρόβλημα.

Κι' ἐρχόμαστε στὴν ἰταλική περίοδο 1914 - 1922. Παραίτηση τοῦ Τζιολλίτι - ἀνοδος τοῦ φασισμού. Τὰ σημαντικότερα γεγονότα: 1915-16 ἐπεκτατικὸς πόλεμος ἐναντίον Αὐστρίας καὶ Γερμανίας - Τέσσερις κυβερνήσεις - Κατάληψη τῶν ἐργοστασίων τῆς Πάδουας ἀπ' τοὺς ἐργάτες - Πορεία τοῦ Μουσοσολίνι πρὸς τὴ Ρώμη - 'Ο Βασιλεὺς γιὰ νὰ «σώσει» τὴ μοναρχία σπεύδει ν' ἀναγνωρίσει τὴν δικτατορία τῆς Ἐθνικῆς Ἐπανάστασης.

Προσοχὴ ὅμως. Ἄ ν τ ι π ο λ ῖ τ ε υ ο π ὐ π ἄ ρ χ ε ι μ ἔ χ ρ ι τ ὸ 1929.

Κι' ὁ κινηματογράφος συνεχίζεται. Ἡ κρίση ποὺ ἐρχεται εἶναι θέμα φυσιολογικῆς κόπωσης, κυτταρικοῦ ἐκφυλισμοῦ καὶ πρὸ πάντων θέμα ἀνταγωνισμοῦ. Τὸ Χόλλυγουντ καὶ τὸ Βερολίνο (Γκριφφιθ, Τ. Ἄινς, Ντέ Μιλλ, Στροχάιμ, Μάκ Σέννεντ, Τσαπλίν, Ρ. Βίνε, Λιούμπιτς, Φρίτς Λάγκ, Μουρνάου) ἐπιβάλλουν μονοπώλια καὶ δυσκολεύουν τὴν διαθεσὴ τῶν προϊόντων του καὶ κατὰ συνέπεια, καὶ τὴν παραγωγή του.

Στὰ 1916, οἱ 22 ἰταλικές ἐταιρίες δημιουργοῦν ἓνα τεράστιο Τράστ γιὰ ν' ἀντεπεξέλθουν στὸν ἀνταγωνισμό καὶ διεκδικοῦν τὶς αἰθουσες. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος μπαίνει φυσιολογικὰ στὴν παρακμή του καὶ δὲν «ἐκφυλίζεται» στὴν ἐξελιχθῆ του ἀπὸ τὸν φασισμό» ὅπως ἀρέσει στὸν κ. Καμπανέλλη. Σαπλώνει ἄουκα στὸ κρεβάτι του γιὰ νὰ πεθάνει καὶ ὅταν στὰ 1922-25 τὸν παραλαμβάνει ὁ Μουσοσολίνι δὲν τὸν στραγγαλίζει ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, κι ἄς λέει ὅ,τι θέλει ὁ Σαντούλ στὰ περὶ ἰταλικὸν κινηματογράφου ἀλληλογρονθοκοποῦμενα κεφάλαια τῆς ἱστορίας του.

Ὁ Ἰταλικὸς κινηματογράφος κλονίζεται πρὶν ἀπ' τὴν ἐπιβολὴ τοῦ φασισμού ὅσο κι ἂν αὐτὸ δὲν ἀρέσει στὸν κ. Καμπανέλλη.

Νὰ δοῦμε τώρα κι ἀπὸ δῶ τί γίνεται. Ἄπ' τὴν ἐποχὴ τῆς «Κερένιας Κούκλας» (1915) ὡς τὸ 1922 ἔχουμε καὶ λέμε: Δεκαῆξη κυβερνητικὰ σχήματα. Τρεῖς ἐκλογές. Ἔνα κίνημα. Μιά ἐπανάσταση. «Ὁ Βιλάρ πάει στὰ γυναικεία λουτρά τοῦ φαλήρου» Ἔνα μεγάλο πόλεμο στὴ Μικρὰ Ἀσία. Ἐπτά πολιτικὲς δολοφονίες. Τριακόσιες χιλιάδες σφαγμένα γυναικόπαιδα. Προσφυγία καὶ μερικές διαλύσεις τῆς Βουλῆς - ἔτοι γιὰ γαρνιτούρα. Ὅσο γιὰ τὸν κινηματογράφο, τίποτα. Ἡ μᾶλλον κάτι. Τὸ «κάτι» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Χέππ, Γαζιάδης, Φίνο, Προκοπίου, κινηματογραφοῦν τὴν ἐκστρατεία τῆς Μικρῆς Ἀσίας. (Κομμάτια εἶδαμε στὸν Β. Μάρο τὸ 1962, στὴν κατὰ πῶς ἤθελε μονταρισμένη «Τραγωδία τοῦ Αἰγίου» καὶ οὐ μὴ τελευταία δαλλιανίδειο δημιουργία).

Αὐτὴ εἶναι ὅλη κι ὅλη ἡ κινηματογραφική μας παραγωγή.

Φυσικά, ὅλα τὰ συμπεράσματα ποὺ ἐξάγονται ἀπ' τὴν παράλληλη αὐτὴ πορεία δὲν

ἐνδιαφέρουν τὸν κ. Καμπανέλλη. Αὐτὸς θέλει Ροσοελίνι μὲ τὴ μηχανὴ στὸ χέρι καὶ κινηματογραφιστὴς νὰ ἐξυπνώνονται στὶς πλατείες καὶ τὰ χωριά. - Ἄμ, δέ! Αὐτὰ στὰ προγράμματα τῶν Ἄρτσ - Σινεμα.

Καὶ μπαίνουμε στὴ φασιστικὴ περίοδο 1925 - 1945: Β' πόλεμος, κατάρρευση τοῦ χιτλερικοῦ καθεστώτος, θάνατος τοῦ Μουσοσολίνι.

Ὅσο καὶ νὰ φαίνεται περίεργο, ἡ πλειονότης τῆς λαϊκῆς μάζας, ἀγκαλιὰ μὲ τοὺς μοναρχικούς, ἀκολουθεῖ τὸν Μουσοσολίνι. Ἐνδιάμεσα, οἱ ἄστοι ρεῦνται ἰκανοποιημένοι καὶ οἱ διανοούμενοι τραβοῦν τὴ μοίρα τους. Ἐξορίζονται, σασιζοῦν στὶς φυλακές, πεθαίνουν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Μουσοσολίνι, (κι ὄχι μόνο ἡ προπαγάνδα του), ἀναπτύσσει φοβερὴ δραστηριότητα. Ἐφαρμόζει τροποποιήσεις στὴ διοίκηση, τὸ ἐμπόριο, τὴ βιομηχανία οἱ ὅποιες καὶ δίνουν καλὰ ἀποτελέσματα. Σταθεροποιεῖ τὸ νόμισμα, κάνει ἔργα στὴ Νότιο Ἰταλία, κάνει συμμαχίες, ἀκολουθεῖ ἑθνικὴ πολιτικὴ καὶ τὸ βασικότερο δὲν ἀποκόπτεται ἀπ' τὸν κορμὸ τῆς Εὐρωπῆς. Ἐπὶ τῶν ἡμερῶν του ἰδρύεται Γενικὴ Διεύθυνση Κινηματογράφου καὶ χτίζεται τὸ μελλοντικὸ ἰταλικὸ Χόλλυγουντ (Τσινετσιττά). Σχέδιο τοῦ Μουσοσολίνι, νὰ ἐξυψώσει τὸν κινηματογράφο στὰ πρὶν τοῦ 1916 ἐπίπεδα.

Τὸ Τράστ, μὲ τὴν οἰκονομικὴ δοθῆεια τοῦ καθεστώτος, ἀνεβάζει τὸ ρυθμὸ παραγωγῆς. Μέχρι τὸ 1940, τὸ Τράστ πρέπει νὰ χερίσει 600 καὶ πάνω ταινίες, μεταξύ τῶν ὁποίων περιλαμβάνονται καὶ πολλὲς διεθνεῖς ἐπιτυχίες. Κι ὅλες αὐτές δὲν εἶναι θέβαια ὕμνοι πρὸς τὸ καθεστῶς. Ὑπάρχει κι ὁ ἐπίσημο καθεστωτικὸς οκνονόητης, εἶναι ὁ περίεργος Μπλαζέττι ποὺ δίνει ταινί-

Δ. Μεραβίδη : «Ὁ παλιότατος τῆς ζωῆς» (1928)



ες κι άπ' τις δυο πλευρές, σαν τόν «Ήλιο» και τό «1860». Άξιολογότεροι σκηνοθέτες τής εποχής είναι οι Καμερίνι, Σολταντί, Τζένινα, Παλέρμι και, φυσικά, ό Μπλαζέττι. Κι όχι μόνο αυτοί! Ξένοι όπως ό Μάξ Όφουλς κι ό Ρούτμαν εργάζονται στην Ίταλία.

Οι νέες δυνάμεις προετοιμάζονται μέσα στο «Πειραματικό» και στις «Γκούφ». Οι παρανοήτες του Β' Παγκοσμίου, βρίσκουν τό Τράστ με 120 ταινίες (1939), τόν 27χρονο Άντονιόνι νά εργάζεται σά δημοσιογράφος και κριτικός του σινεμά, τόν Βισκόντι βοηθό του Ρενουάρ, τόν Ροσοελίνι νά σεναριογραφεί και νά προετοιμάζει ταινίες, τόν Ντέ Σίκα νά πρωταγωνιστεί σέ ταινίες, τόν Λιτσάνι νά κάνει τόν κριτικό του σινεμά και τόν 17χρονο Φελλίνι νά κάνει τόν τρελλάο στό στίρκο. Όργανός διαλαδη.

Κι από δώ όργανός (1922 - 1949): «Έξη Πρωθυπουργοί σέ τρία χρόνια και μία φιλή δικτατορία — έτσι γιά δείγμα. Κι άντε πάλι έκλογές, και δυο καινούργια κυβερνητικά σχήματα, και μία επανάσταση κι άλλα δυο κυβερνητικά σχήματα, και άλλη μία επανάσταση, και τόν Μεταξά με τή δικτατορία του. Αυτό θά πεί συνέπεια!

Όσο γιά τόν κινηματογράφο, αυτά: Μετά από δεκατέσσερα χρόνια σιωπής, πέφτει μία («Αστέρω»), ένας (Δάφνη και Χλόη) (1929), «Ένας («Άγαπικούς τής Βοσκοπούλας»), μία («Στέλλα Βιολάντη»), μία ταινία σέ σενάριο του Νιρβάνα, οι («Άπάκηδες τών Άθηνών») και ό («Έρωτ άγρότου»).

Άπό δώ και μπρός θά περάσουν άλλα δεκατρία χρόνια, γιά νά γυριστούν τά «Χειροκροτήματα» (1944).

Και σά συμπέρασμα τής τελευταίας συγκρισης άς πάρουμε τήν όμολογία του Σαντολλ γιά τήν κινηματογραφική παραγωγή του φασισμού: «Τά καλλιτεχνικά αποτελέ-

σματα - γράφει - στάθηκαν μέτρια.».

Σήμερα πόσα τέτοια άποτελέσματα - μέτρια καλλιτεχνικά - έχουμε δει από τόν κινηματογράφο («μας»);

1940: («Όλίγη όμοιοή κ. Καμπανέλλη και θά βγει κι ό Ροσοελίνι με τή μηχανή στό χέρι»). 1940, λοιπόν: «Ο Ντέ Σίκα βάζει τό μάτι του πίσω από τήν κάμερα και βλέπει, όχι βέβαια όκτώ έκατομμύρια λόγους, άλλα μία ντουζίνα κόκκινα ρόδα.

1941: «Οι Γερμανοί μπαίνουν στην Άθήνα. «Ο Ντέ Ρομπέρτις γυρίζει τό «Σ.Ο.Σ. 103». «Ο Σολταντί τό «Πίκολο Μόντο Άντίκο» κι ό Μπλαζέττι, είναι ό Μπλαζέττι, μέσα σ' όλα. «Ο Ροσοελίνι (πριν βγει στό δρόμο) γυρίζει τρεις ταινίες (μέχρι τό 1943).

1943: Οι σύμμαχοι αποδιβάρονται στή Σικελία. Μέσα στο χάος που επικρατεί, ό Ιταλικός στρατός διαλύεται, ό Μουσοσολίνι τό σκαει, ό Μπαντολιο κάνει κυβερνηση κι ό Άλμπέρτο Σόρτι δίνοντας άναφορά στόν διοικητή του, λέει: «Αου, οι Γερμανοί συμμαχησαν με τούς Άμερικάνους και μάς χτυπάνε». («Όιούτι ά Καρά», Μ. Μονιτσέλλι), ό Βισκόντι επιμένει και γυρίζει τόν «Εφιάλτη». Γυρίζει άλλη μία ταινία κι ό Ντέ Σίκα, κι ό Μπλαζέττι κι άλλοι πολλοί. «Όσο γιά μάς - μετά από δέκα τρία χρόνια - τι κάνουμε; («Χειροκροτούμε»).

1944: «Η Ρώμη άπελευθερώνεται κι ό Ντέ Σίκα γυρίζει κι άλλη ταινία.

1945: «Η θύελλα πέρασε», Ισχυρίζεται ή Όλύμπια φίλμς. Καταρέει τό χιτλερικό καθεστώ, σκοτώνεται ό Μουσοσολίνι, θγαίνει κι ό Ροσοελίνι, επιτέλους, στό δρόμο και γυρίζει τό «Ρώμη άνοχύρωτη πόλη», και μεις γυρίζουμε τή «Βίλλα με τά νούφαρα», και μπαίνουμε σά Δεκεμβριανά και στόν έμφύλιο. Κι έχουμε:

ΙΤΑΛΙΑ

1946: Πώπω τής μοναρχίας μετά από δημοψήφισμα. Κυβερνησεις συνεργασίας όπου αντιπροσωπεύονται όλα τά προοδευτικά κόμματα (μέχρι τό 1953).

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1951

Παίζι - Σούσια - Ό φίλιος θ' άνάτιλη πάλι - Η γή τρέμει - Κλέφτης ποδηλάτων - Πικρό ρύζι - Θαύμα στό Μιλάνο - Ό δρόμος τής έλπίδας - Τό χρονικό μιάς αγάπης - Ουμπέρτο Ντι - Άχτουγγκ Μπαντίτι - Εύρώπη 51 - Ρώμη ώρα 11.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

Ντέ Σίκα - Ροσοελίνι - Βισκόντι - Λατουάντα - Ντέ Σάντι - Λ. Τζάμπα - Βεργκάνο - Μπλαζέττι - Λιτσάνι - Μονιτσέλλι - Τζέρμι - Άντονιόνι.

Αυτά είναι τ' άποτελέσματα τής παράδοσης, κι όχι μόνο αυτών...

Και γιά νά τελειώνουμε, ό νεορεαλισμός είναι κίνημα κατ' έξοχήν αισθητικό. Τό ότι

ΕΛΛΑΣ

1944 - 1949 ό πόλεμος συνεχίζεται.

(Κι ό αυτοδίδακτος Γρ. Γρηγορίου δέν μπορεί νά βγει στό δρόμο με τής μηχανές στό χέρι).

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1951

Οι Γερμανοί ξανάρχονται - Μεθύστακας - Καραγκιόζης - Άννα Ροδίτη - Άγνη του λιμανιού - Χαμένοι Άγγελοι - Πικρό ψωμί.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

Λάσκος - Τατασόπουλος - Σακελλάριος - Ίωαννόπουλος - Ηλιάδης - Ζερβός - Τζαβέλλας - Γρ. Γρηγορίου.

οι σκηνοθέτες του άρνήθηκαν τούς «Στάρ», τά κατασκευασμένα ντεκόρ και τούς τεχνικούς φωτισμούς, δέν σημαίνει ότι δέν κατασκεύασαν ντεκόρ που νά περνιώνται

γι' άλληθνη κι ότι δέν χραιομοποίησαν τεκνυτό φωτισμό γιά νά πετύχουν «φυσικό» κι ότι τέλος δέν έγιναν κι έργαστηριακές έπειθόσεις πάνω στό ύλικό γιά νά «φωκίνηι» ή έντύπωση.

Ο νεορεαλισμός, στό σύνολό του, ζόδεψε κρήματα, κι πολλά μάλιστα. Όσο γιά τόν κ. Καμπανέλλη, ίδου κι ή νεορεαλιστική του θέσι: Φτωκιά ή Έλλάδα - Φτωκιά κι ή Ίταλία... Μιά μηχανή άπ' τή μιά - μιά άπ' τήν άλλη. Χρήματα δέν υπάρχουν κι στις δύο. ντεκόρ δέν φτιάχνουν, μικρό συγγείο έκουνε, φώτα δέν έκουνε, λεφτά γιά ήθοποιούς ούτε, άρα κάνουνε νεορεαλισμό, άρα, γιαι κι έμεις όχι:

Όσο γιά τόν προβληματισμό τών σκηνοθετών τής έποχής εκείνης (κι έδω νομίζω ότι όλοι αύτοί θάπρεπε νά πάρουν θέσι άπέναντι στόν κ. Καμπανέλλη) πώς νά εκφραστεί, τή στιγμή πού ό Δαδύρας τού 70, τού Όχι - Πάρις, προσαθώντας νά περιγράψει μιά Έλληνική Έπίθεση σ' ένα γερμανικό ταμπούρι, τó μπουρδουκλώνει έτσι πού δέν ξέρεις ποιός κυκλώνεται άπό ποιόν, κι ποιός πυροβολεί ποιόν. Πολλές φορές μάλιστα κι άπό άζονική σύγχιση ό Έλληνες αυτόκυκλώνονται κι πυροβολούν άλλήλους. Κι θά συμφωνούσαμε με τήν δαδερική θέσι, άν στό τέλος δέν υπέκυπτε στις άπαιτήσεις τών σεναριογράφων κι τού έπους κι δέν σκότωνα τούς Γερμανούς στά γρήγορα.

Και μπαίνουμε, τώρα, στό δεύτερο μέρος τής δεκαετίας τού «χαμένου λεωφορείου» (45 - 55) όπου κι έκουμε ένα, με χίλια θάσανα γυρισμένο «Πικόρ ψωμί» άπ' τόν Γρ. Γρηγορίου (Μεταξύ άλλων ό πρωταγωνιστής τής ταινίας πέθανε στό μέσα τού γυρισματος κι τó υπόλοιπο γυρίστηκε με πλάτες κι κλεμένα πλάνα), τó «Συπόλυτο Τάγμα» τού Γκρέγκ Τάλλας, τó «Κυριακάτικο Σύνθημα» κι τó «Στέλλα» τού Κακογιάννη, τήν «Κάλπικη - έστω - Άίρα» τού Τζαθέλλα, τή «Μαγική πόλη» κι τó «Δράκο» τού Κούνδουρου κι τήν «Άρπαγή τής Περσεφόνης» τού Γρ. Γρηγορίου. (Τά δύο τελευταία, τó 56).

Αυτές οι ταινίες είναι κι ή μοναδική παράδοσι τού Έλληνικού κινηματογράφου, ή μάλλον θάπρεπε νά είναι. Τι συνέβη κι δέν έγιναν;

Ή Ιστορία, μās διδάσκει ότι... «τó καλλίτερο πράγμα στόν κόσμο είναι ή καθαριότης» (ΦΑΥΣΤΑ, Μπόστ).

Παρ' όλα αυτά, ούτε ψεύτικες ήταν, ούτε μελό, ούτε φτηνές, ούτε χυδαίες, όπως ίσχυρίζεται ό κ. Καμπανέλλης, γιά τήν παράδοσή μας, πού συνεχίζεται μέσα άπ' τις μικρού μήκους ταινίες, άρχίζοντας άπ' τó «Σαββατόβραδο» τού Παπακυριακόπουλου, τούς «Άγγελους τού μουζουκιού», τού Κουντρομπούση, τó «Ψαράδες κι Ψαρέματα» τού Λοΐσιου, «τά Έγκαίνια» κι τήν «Αναμονή» τού Σφήκα, κι φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας, εκτός δέβαια άν τήν άρνείται κι αναφέρεται σά πρό τού 1930 χρόνια.

Έ! Τότε λοιπόν οι παραγωγοί «μας», εί-

ναι πολύ συνεπείς μιά κι «Άστéρες» είχαμε κι έκουμε κι «Γκόλφες» κι «Δαφνοκλόδες» κι «Άγαπητικός τής Βοσκοπούλας» κι άμαρτωλές μάννες, κι δέν συμμαζεύεται. Κι ή άρχή δέν άπωλέσθη αλλά συνεχίζεται... κι έχει κι «γίγγεσθαι» κι έχει κι ό προβληματισμός τους κι άρχή («Γκόλφω») κι συνέχεια («Γκόλφω») κι πορεία «Διαμάντω - Χάϊδω - Δρόσω», κι έπειτα ή Βοσκοπούλα γίνεται Βοσκόπουλος κι ή Γκόλφω, Βόγλης κι ό Μουσουρής Μπάρκουλης κι ή Διαμάντω ύππερία στού Καραγιάννη κι ή Χάϊδω όμοια κι άπαράλλακτη όπως κι τότε τó ρίχνει στό μισούκαλ σέ Μαρκοζερβικά ντεκόρ χιλίων παρά μιά Δαλιανιδύων, κι ή Δρόσω γίνεται «καινούργια άποκάλυψη» στήν Κλάκ - Τεγόπουλος. Συνεπéστατοι, συμφωνείτε, κ. Καμπανέλλη; Όπως κι οι Ίταλοι! Άν όχι, τότε διαλέξτε τήν προηγούμενη περίπτωση, σκεφθήτε κι διαπιστώστε κι πíte κι σέ μάς νά μάθουμε, άφου πρώτα ξεκαθαρίσετε γιά ποιόν έπί τέλους κινηματογράφο μιλάτε.

Προχωρώντας (τó θέμα περι έλληνικότητας, τ' αφήνουμε γιά παρακάτω), άς ταιμολογήσουμε τά έξής ώρία: «... Έκουμε σκηνοθέτες, κι μάλιστα καλούς». Τώρα, ποιό είναι αύτο κι γιαι είναι καλοί, δέν μάς τó λέει! Έργα, όνόματα... Τιποτα!

Παρακάτω, όμως, τούς «ξεπεταίε» (άρáδα 23η): «Πόσο άπ' τούς καλούς μας σκηνοθέτες ξέρουν νά μελετήσουν σωστά τή διαγραφή ενός χαρακτήρα;» Άσφαλώς μιλάει γιά τούς «καλούς σκηνοθέτες» τής 13ης άράδας. Τώρα πού έγκειται ή καλωσύνη τους, άφου δέν... κ.τ.λ. δέν μάς τó λέει. (Μόνο ή ΟΜΑΔΑ τά λέει όλα).

Πιό πάνω, πάλι, (15η άράδα): «Οι μέν παλαιότεροι... οι δέ νεότεροι έκουν άνακαλύψει τήν κιν)κή αφήγησι πριν άνακαλύψουν τί θέλουν ν' άφηγηθούν».

Θαυμάστε, τώρα, «σκέψεις» κι διαπιστώστε: «Οι κρίσεις μου - λέει - άφορούν τούς

Δ. Γαζιάδη : «Άστéρω» (1929)





Γκρέκ Ταλας : «Ευπόλυτο Τάγμα» — Γρ. Γρηγορίου : «Πικρό ψωμί».

δξιοις εκείνους πού κάπ κολύτερο προσπά-
θησαν».

Μέχρι τώρα λοιπόν παίρνουμε τούς δξιοις
άπ' τούς παλπούς κάπ τούς νέους, (τούς ό-
ποιούς όμως ήδη πιδ πάνω — 23η άράδα —
χαρικήρισε ως έλαφρώς σκάρτους, μιά κάπ
δέν ζέρουν νά μελετήσουν άωστά έναν χα-
ρακτήρα). Παίρνουμε δηλαδή τούς «άξιο -
σκάρτους».

Κάι συμπληρώνει:

«Κάι οί μέν» (Δηλαδή οί παλαιοί άξιοσκάρ-
τοι). «Κάι οί δέ» (δηλαδή οί νέοι άξιοσκάρ-
τοι) — κάι γιά νά μήν ύπάρξει άμφιβολία,
κάι γιά νά μείαστε σ' όλα μέσα σφηνώνει κά
ένα... "Ίσως όχι όλοι! «Σπάνια, (δηλαδή κα-
νειός) καταφέρνουν νά κρατήσουν τήν Ισορ-
ροπία».

Κάι ίδου ή τελική κατά Καμπανέλλην κα-
τάταξη, τού «έχουμε σκηνοθέτες κά καλούς
μάλιστα!» 'Ισοροπημένοι, άξιοσκάρτοι, πα-
λαιοί. 'Ισοροπημένοι, άξιοσκάρτοι, νέοι. 'Α-
νισόροποι, άξιοσκάρτοι, παλαιοί. 'Ανισόρο-
ποι, άξιοσκάρτοι, νέοι (κάι Ίσως όχι όλοι).

Μετά άπ' όλα αυτά, δίνει κά μαθήματα
Ισοροπίας στόν (άξιοσκάρτο άνισόροπο νέο)
Παπανικολάου τής Μήδειας.

Πάμε τώρα στό Α' μέρος: «Κάποιος ή κά-
ποιοί άποφασίζουν εσφινικά νά κάνουνε μιά
ταινία ποιότιπος...» στή συνέχεια όνομάζει
αυτές τής προσπάθειες «διαμαρτυρίες - εκρή-
ξεις - άυτοκτονίες».

Κάι έρωτώ: Θεωρεί ό κ. Καμπανέλλης αυ-
τή τά παιδιά (κάπ τόν εαυτό του μαζί, γιά-
τί κι αυτός «άποφάσισε νά κάνει ταινία ποι-
ότιπος») τόσο κουτά ώστε νά ξεδέψουν 400,
600, 800 χιλιάδες δραχμές μόνο κάπ μόνο
γιά νά διαμαρτυρηθούν, έκραγούν, άυτοκτο-
νήσουν; Μπορούν άν θέλουν ν' άυτοκτονή-
σουν κάπ με ένα βουδó μικρού μήκους,
16άρι.

Κατά συνέπειαν, όταν ξεκινάνε άλλο έ-
χουμε στόχο. Τώρα, άν ό τρόπος πού ζήτηνε

νά πλήξουνε τó στόχο κι άν ό στόχος είναι
ó ένδεδειγμένος, αυτό γιά τόν κ. Καμπαν-
νέλλη δέν έχει κάμιά σχέση με τó θέμα
«γιάτι δέν έχουμε κινηματογράφο» κάπ φυ-
σικά δέν τó σκεπτοδιαπιστώνει.

Πλήν όμως, (μετάφραση τού — «Ίσως όχι
όλου») κάι χωρίς νά τó θέλει έπιχειρεί πα-
ρακάτω μιά μικρή εξήγηση λέγοντας: «'Επί
πλέον, ό σκηνοθέτης τής έμπορικής άποτυ-
χίας σιγματίζεται, άποκτά φάκελλο άποτυ-
χιών».

Κάι έρωτώ: 'Από ποιούς σιγματίζεται;

Κάι άπαντά: 'Απ' αυτούς πού συλλογιούν-
ται ίκανοποιημένοι ότι οί καλές ταινίες δέν
δουλεύουνε. — 'Αρα άπό τούς έμπόρους.

Κάι ποιοί κάνουνε καλές ταινίες πού, πα-
ρά τήν άπερίοριστη βοήθεια τής (κοσμικό)
κριτικής δέν δουλεύουνε;

Κάι άπαντά: Κάποιος ή κάποιος. Αυτό δη-
λαδή πού διαμαρτυρόνται, άυτοκτονούν κ.
τ.λ. χαλνώνεις 600.000 - 800.000 δρχ. κάπ
πού πολύ τούς ένδιαφέρει — κατά τόν κ.
Καμπανέλη — άν θά τούς κάνει ή όχι φάκελ-
λο άποτυχίας ό έμπορος.

Συμέρασμα: "Όλοι κυνηγάνε τόν έμπο-
ρο. 'Αλλά δέν τó λέει στό ίσια, τού ξεφεύ-
γει, γιάτι παρακάτω μιλάει περι τής έξόδου
(τί ώραία λέξη) πού προσπαθούν νά δημι-
ουργήσουν οί μεμονωμένες καλές προσπά-
θειες, ένω ό ίδιος άποδεικνύει ότι δέν πρό-
κειται περι έξόδου αλλά περι ε ί σ ό δ ο υ
εις τó κύκλωμα.

Θαυμάστε θέσεις, θυμίζουν ή δέν θυμί-
ζουν τó σκουφιά τού μακαρίτη Σ. Μελά;

Στή συνέχεια, κάπ λέει περι «χρηματοδό-
τιπος ταινιών ποιότιπος άπό έμπόρους». Αυτό
άκούγεται γιά πρώτη φορά, γιάτι πέρα
άπό τόν Λαμπίρη (Κυριακάτικο Ξύπνημα —
Στέλλα — Ποτέ τήν Κυριακή) πού ήταν ό-
πωσδήποτε όχι έμπορος, «'Εκείνος ή 'Εκεί-
νη», «'Πολιορκία», «'Επιτάφιος γιά έκθροús
κάπ φίλους», δέν συζητιώνται σοδará). 'Α-



Ροσεελίνι : «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη — Ντέ Σίκα : «Κλέφτης ποδηλάτων».

κόμα, ούτε κι αυτός ο φίνος στις συμπαραγωγές του με τον Κούνδουρο. Σε τέτοιες περιπτώσεις ο έμπορος δεν κάνει τίποτα. Οι υπόλοιπες ταινίες που πέρασαν σαν ποιότητες στον κινηματογράφο «μας», είναι όλες παραγωγές των δημιουργών τους: Κούνδουρος — Κακογιάννης («ΕΡΟΪΚΑ») — Κολλάτος — Κανελλόπουλος — Μανθούλης — Ζαχαροπούλου — Ζώης — Θεός — Στεργίου («Μέ τη λάμψη στα μάτια») — Καμπανέλλης — Σταμπουλόπουλος — Δαμιανός, καθώς κι όλες οι μικρού μήκους.

Κι απομένουν από τους επίσημους παραγωγούς τρεις - τέσσερις ταινίες με κάποιες προθέσεις, από τις 700 της περιόδου 60 - 69 (Προδοσία — Φόβος — 201 Καναρινία — Γάμος αλά Έλληνικά).

Μήπως ο κύριος Καμπανέλλης μιλάει και ονομάζει ταινίες ποιότητας εκείνες που γυρίστηκαν με βάση «άλλα» του σενάρια από τους εμπόρους;

Κι άς έρθουμε τώρα στο Β' μέρος «ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ» και στην περίπτωση αυτή «έλληνικότητα». Κατ' αρχήν η έλληνικότητά μας είναι καθυστερημένη κατά 100 χρόνια περίπου. 'Ο κόσμος και η «γωνία λήψης» του Σούτσου και του Πετζίτσιου έβρισκε την καλύτερη του έκφραση στον ψωκοδικό φίλο (δίκρατος ρομαντισμός, ήθικολογία, πατριωτικός τόνος, μελοδραματικά θέματα, πλοκή συμβατική και κατασκευασμένη, φορτωμένη υπερβολικά και μερδωμένη, άπιθνες συμπώσεις και σκηνοθεσία πλήρης έπιφωνμάτων και στόμφου, και 700.000 εισιτήρια κατά μέσον όρον στον Α' χρόνο προβολής κάθε «τέτοιας» ταινίας).

Βρισκόμαστε δηλαδή στην εποχή του ιστορικού μυθιστορηματος κι έχουμε ιστορικά συναισθήματα τοποθετημένα σε άσπικα και εποχής πριν τα 1920 μεγαλοαστικά πλαίσια. (Δαλιανίδης - Φώσκολος).

Τώρα, ότι ο Καρκαβίτσας κι ο Καζαντζάκης κι ο Χατζής πρέπει να γίνουν κινηματογράφος, ναι. Άλλά αυτό θα συμβεί μετά 20 χρόνια.

Κι έπειτα από Χ χρόνια, ίσως κάποιος τολμήσει να γυρίσει την «Αναφορά περιπτώσεων» του Σχινά.

Πρός το παρόν, ο κινηματογράφος του προπάπου μας είναι συνεπής με την έλληνικότητά του, πούναι κι αυτή του προπάπου μας με τη μουτσούνα του σήμερα και κατά συνέπεια κι οι Έλληνες σεναριογράφοι είναι πολύ τίμιοι με την έλληνική πραγματικότητα άφου την ώρα που ό ψαρβάς Βραγλις πετάει ένα μάτσο χιλιάρικά στα μούτρα του έφοπλιστή Τσαγανέα, όλη ή Πατρίσιον και ό πάροδο της, από του τέρματος μέχρι της πλατειάς Βικτωρίας συμπεριλαμβανομένης, άναστενάζουν και σιογψυθιρίζουν «Καλά τούκανε, του άξιζε, μπράβο του!»

Τώρα, βέβαια, το κενό που άσκαει από το 1900 (πραγματικός χρόνος) μέχρι το 1970 (χρόνος που προσδιορίζεται από την Ικανότητα έπιτάχυνσης του άμαξιού των σεναριογράφων και της Τ.Β., και πέραν αυτού και τίποτ' άλλο) ό καλοί μας σεναριογράφοι τό καλύτερον πολύ σαλαδορικά. Και για να γίνει πιό σαφής: Σε μιá χώρα που δεν υπάρχουν πιá και πολλές παρθένες, ό ταινίες της έζυμνούν την παρθενία, ένιστε δέ, και ειδικά σε περιπτώσεις «ηρωτοποριακές», ή πράξη συντελείται, πλην όμως δεν συνέδη τίποτα, διότι έπρόκειτο περι «έλαστικότητας του ύμενος». Τό τελευταίο, άποτελεί και την έν «1970 προσφορά των σεναριογράφων μας».

Ή αλήθεια είναι όπι όλοι αυτοί κι αυτά δεν άνηκουν πλέον στην δικαιοδοσία μας και είναι υπερκάτω κάθε κριτικής γραμμής, και συναισθηματικά τεκμηριωμένης στα 1970.

Άς γίνει όμως αντίληπτό, ότι τό (κιν)κό μας «κατεστημένο» δεν είναι παρά ένας κορτιζομανής μιμπούνορος, (Περί τρικλοποδιάς, του πότε, γιατί και που, άλλοτε).

Αύτα για τόνο χώρο μας και την έλληνικότητά του, πούναι, άς πούμε, σπιατά στην Πετρούπολη με πλεόραση και Χούδερ Μάτικ. Νότιος Ίταλία δηλαδή. Παντού τά ίδια.



‘Η Χατζηγαργύρη... άφου «Άμάρτησε γιά τὸ παιδί της...» (τοῦ Σπέντσου).

Τάππεργουέρ καί Σάνιτας Φόιλ καί παρθενία καί γιά νά τ’ ἀντιληφθῶναι αὐτά οἱ προαναφερθέντες κύριοι πρέπει νά μεγαλώσουν ἀπότομα κατὰ 100 χρόνια! Γιατί ἡ πραγματικότητα μας εἶναι ὡ π ο κ α τ ἄ σ τ α τ η. Κι ἡ μοναξιά πούχει ὁ τύπος κάτω ἀπ’ τόν οὐρανοξέστη εἶναι ἡ ἴδια πού κατέχει καί τόν δικό μας στήν ὁδὸ Φερρῶν κι ὅταν κι οἱ δυὸ πάνε νά δροισιστοῦνε θά ριζοῦνε τὰ οὐσκάκια τους ἢ τίς Κόκα - Κόλες τους κι ἀπό κεῖ καί πέρα εἶναι θέμα εὐθύνες ἀν ὄντως «ἄλα πάνε καλά» ἢ ὄχι. («Ὅσο γιά τὴν ἔποχὴ τῶν «Μοιραίων» καί τῶν φοιτητικῶν Ἐξορχειών, αὐτὴ πέρασε ἀνυποψίαστῃ).

Ἀμερικάνος μὲ τσαρούξια! Νά τὰ λέμε τώρα; Τὰ πεζοδρόμια τοῦ Συντάγματος ἐλέγχονται ἀπὸ τοὺς ἐπαρχιακοὺς νταβατζήδες πού σπικάρουν κι ἀρκετὸ Λινγκουαφόν, συνοδεῖα λουλουδιαστῆς γραββάτας. Οἱ νεαροὶ κι οἱ νεαρῆς τῶν φάσιοναμπλ προαστείων, Πολιτείας - Κεφαλαρίου - Φιλοθέης - Πι, Ψυχικοῦ - Καραμακίου κ.τ.λ. ὁμιλοῦν τὴν ἀγγλικὴν καλύτερα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν, σπουδάζουν στήν Ἀγγλία, ψωνίζουν στήν

Ἀγγλία καί ψυχεδελίζονται στὸν Ἀστέρα τῆς Βουλιαγμένης καί στὶς πρώτες σειρές τοῦ Ἡρώδου (Φόν Κάραγιαν πρό παντός, καί Νουρέγιεφ).

Ἐνίστε οἱ θηλυκῆς κατὰ κανόνα μπλέκονται κι ἐρωτεύονται τοὺς λεβέντες τοῦ Συντάγματος.

Ἀκολουθεῖ ταξίδι στήν Ἑλβετία. Στὸ τέλος παντρεύονται. Τ’ ἀγροτόπαιδα ἐγκαθίστανται σὲ βίλλες τῆς Ἑκάλης καί ἀνακαλύπτουν τόν... Μουσολίνι!

Συγχρόνως, ἰδιωτικοὶ ντετέκτιβς, παρέα μὲ τὰ ἐκ Βόλου - Καραμάτας μαννεκὲν συνωθοῦνται στὰ ἀρχοντορεμπέτικα, στίς μπουαί καί στίς ντισκοτέκ καθώς τὰ κακοτράχαλα Βασιλοχώρια πλύνουνε στίς ἀμπολὲς τὰ κιλίμια τους μὲ Τάιντ καί ἔνζυμα.

Τὰ νταμαριακά πρόσοτεια ὀνειρεῦνται τὴν Ἑκάλη. Ἡ Εὐρούπολις μὲ τὸ τσεμπέρι. Καί στήν περίπτωση αὐτὴ συμβαίνει νά εἶναι πιὸ κοντὰ ὁ Ἀγγελόπουλος μὲ τὴν «ΕΚ-ΠΟΜΠΗ» παρὰ ὁ Βούλγαρος μὲ τὸν «ΤΙ-ΓΡΗ». Ἡ σημαντικότητα τοῦ ΤΙΓΡΗ δὲν ἐγκαισιεῖται στὸ «δράμα πού ξεπηδᾷ φυσικὰ ἀπὸ ἕνα συνηθισμένο ἐπεισόδιο ἀθηναϊκοῦ δράμου», ἀλλὰ κάπου ἀλλοῦ, σὲ κατὰ πιὸ τραγικὸ καί προφητικὸ. Τίγρηδες δὲν ὑπάρχουν πιά, κι ἂν κι ὅπου ὑπάρχουν, δὲν ἀποτελοῦν ἕνα συνηθισμένο ἐπεισόδιο. Τίγρηδες, Τοίμ - Τσὸμ - Τσιμπλερ κ.ἄ. ὑπῆρχαν πολλοὶ μέχρι τὸ 1955. Διλαδὴ, πρὶν δεκαπέντε περίπου χρόνια (ἂς τρέξει λίγο ὁ κ. Καμπανέλλης γιατί ἀργήσει) καί τότε ἀποτελοῦσαν «ἕνα συνηθισμένο ἐπεισόδιο». Τοὺς ἔβλεπε κανεὶς στοῦ Γκύζη, στήν Κομμουνιστοῦρου, στὸν Ἅγιο Παῦλο, στήν Ἄλانا τοῦ Πολυγώνου, στὸ Θροσειο καί ἀκόμα καί στήν Ὀμόνοια. Τώρα πιά ἐξαφανίστηκαν ἀπὸ τὴν πόλη. Ρωτήστε τὸν Βουβαλιάρη πού ἔσπασε τὰ πόδια του γιά νά βρῆ τὸν Τίγρη του.

Ὁ «Τίγρης» εἶναι ἡ τραγικὴ συνισταμένη ἐνὸς λαοῦ κομπλεξικοῦ καί καθυστερημένου, ἐνὸς λαοῦ πού δὲν γνωρίζει τὴ δύναμή του.

Ἡ τραγωδία (τραγωδία κι ὄχι δράμα κ. Καμπανέλλη, διότι ἡ ἀναγκαιότητα τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωα ἐκφράζεται μὲ τὸν τυλοδαρμό του μέσα στοὺς Ἀθηναϊκοὺς δρόμους) τοποθετεῖται μέσα σ’ ἕνα γραφικὸ σκηνικό, γιατί συμβαίνει ἔτσι νῶναι ἰδωμένο μέσ’ ἀπ’ τὰ μάτια μιᾶς Εὐρωπαίας μὲ στενὴ ματιὰ - καρδιά ὅσο καί τὸ κάντρο μιᾶς φωτογραφικῆς κάμερας (Τίγρης, κάτω ἀπ’ τὴν Ἀκρόπολη) μπουκτισμένης ἀπ’ τ’ ἀσοσημτικά καί πού ἡ μυρωδιὰ τῆς μασχάλης τοῦ Τίγρη πολὺ τῆς γαρφαλαίει τὴν περδικούλα τῆς, καί πέραν αὐτοῦ, τίποτα!

Γραφικὸς λοιπὸν ὁ Τίγρης καί ἔτσι ἐντονότερα ὑπογραμμιστικός, καί ἡ ἑλληνικότητά του δὲν ἐγκαισιεῖται («στὸν περίγυρο τῆς περιπέτειας τοῦ δρόμου - ἐπεισόδιο συνηθισμένο»). Τάχτε λίγο μπερδέψει κ. Καμπανέλλη! Καί μόνο αὐτὰ:

Κι ἂς ἐρθοῦμε τώρα στὸν Κυπριακὸ ἀγῶ-

να. (Αυτών με τὴ φέρ φορζέ λευκά κρεββάτια στὰ ριχά τῆς θάλασσης καὶ τὰ πέντε κανάτια μὲ τὰ κεράκια τους, ὅλα φάτσα στὸ φακό, πὺ εἶναι θέβαια — καμιά ἀντίρρηση — μυροφορικές συμβολικές κατασκευές, κάτι σάν τὰ γραμμόφωνα τοῦ Κούνδουρου καὶ τὶς γυναικὲς μὲ τὰ ἐξέχοντα ζυγωματικά, νὰ ποῦμε) καὶ νὰ ρωτήσω γιατί αὐτὰ τὰ δύο ἐπεισόδια (Μέρος Β' σελίς 31 - 32) πὺ ἀναφέρει ὁ κ. Καμπανέλλης εἶναι κατ' ἐξοχὴν «κινηματογραφικά».

Τὶ θὰ πῆ κινηματογραφικά καὶ μάλιστα κατ' ἐξοχὴν;

Κινηματογραφικά εἶναι τὰ πάντα καὶ μάλιστα κατ' ἐξοχὴν.

Στὴν μετάφρασή του αὐτὸ τὸ «κινηματογραφικά» μυρίζει («ντριγκα»). Δὲν ἔχει Ἰντριγκα, λένε οἱ ἔμποροι, δὲν ἔχει δράση καὶ συγκρούσεις δὲν εἶναι «κινηματογραφικό».

Στὸ τέλος ὅμως τῆς σελίδας 33, ἐμφανίζεται πάλι τὸ κινηματογραφικό, μὲ ἄλλη μουτσούνα: «Στὸν κινηματογράφο — πὺ εἶναι κίνηση — ἔνας ἄνθρωπος πὺ στέκει σ' ἔναν ἔρημο κάμπο μὴ εἶναι ἡ πιὸ κινηματογραφική σκηνή τῆς ταινίας». Μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια, τὰ πάντα εἶναι κινηματογράφος, διότι τὰ πάντα κινουῦνται. Σὲ ἐξαιρέσεις ὅμως, τὰ ἀκίνητα μὴ εἶναι πὺ γίνου ἑξοχικὰ τὰ πιὸ «κινηματογραφικά». Καὶ κάποιος ἔτσι καὶ θέλει νὰ γυρίσει μιά ταινία πὺ ὅλες οἱ σκηνές του νὰ εἶναι («πιὸ κινηματογραφικές»), σπίνει ἕναν ἄνθρωπο σ' ἔναν ἔρημο κάμπο καὶ τοῦ κοπανᾷ 2.500 μέτρα φιλμ, κὶ εἶναι κατὰ Καμπανέλλην, ἔν τάζει!

Δυστυχῶς ὅμως, τὰ πράγματα δὲν εἶναι ἔτσι. Γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ ἀποτέλεσμα («πιὸ κινηματογραφικό») χρειάζεται καὶ ὀλόκληρη σειρά ὑπερρετικῶν κινηματογραφικῶν στιγμῶν πὺ θὰ ὀδηγήσουν στὴν στιγμιαία συναισθηματικὴ ἔκρηξη («κινηματογραφική», κατὰ Καμπανέλλην) καὶ ἡ ὁποία συνίσταται ἐκ τῶν πολλῶν αὐτῶν στοιχείων καὶ πὺ χωρὶς αὐτὰ δὲν ἔχει λόγο ὑπαρξῆς, ἢ καὶ τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς, ἀπὸ ἀναλυτικὸ σὲ συνθετικὸ ἀποτέλεσμα. Καὶ τὸ ὅποιον ἀποτέλεσμα, μέσο στὸ κείμενο μὴ εἶναι ὅποιοδήποτε σημεῖο στίξης, ἀπὸ ἄνω τελεία μέχρι καὶ εἰσαγωγικά.

Ὅπως ὀποῖον δὲν εἶναι τὸ πιὸ «κινηματογραφικό». Τέτοια λέξη δὲν ὑπάρχει! Ἔπειτα, γιατί ἕνας Καζάν θὰ «ζήλευε» αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια, κὶ ὄχι ἕνας ἄλλος σκηνωθῆς; Τὶ συμβαίνει μὲ τὸν «θολό» Καζάν καὶ πρῶτος - πρῶτος θέτει ὑποψηφιότητα «Ζήλειας»; Νὰ τὰ γράφετε, νὰ μαθαίνουμε κὶ ἐμεῖς.

Καὶ προχωροῦμε τώρα στὰ περὶ χώρου πρῶτάκουστα (Μέρος Β' σελίς 33): «Τὰ πρόσωπα δὲν καθορίζουν τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση τους μέσα στὸν χώρο, ἀλλὰ ὁ χώρος καὶ σὲ μεγάλο ποσοστὸ αὐτὰ πὺ θὰ ποῦνε». Βέβαια, αὐτὸ ἔχει καὶ τὴ λογικὴ δάση του. Δὲν μὴ εἶναι, παραδειγματὸς χάρη, νὰ κάνεις ποδήλατο μέσα σ' ἕνα ἄσπασέρ! Σ'

ἕνα δωμάτιο; Ὁ Γκοντάρ κάνει. Καὶ ὁ κινηματογράφος ἐξετάζει προβλήματα χώρου καὶ ὄχι ἀτόμων. Μάλιστα. Τὸ ρίξαμε τώρα στὴ θεωρία τοῦ περιβάλλοντος. Ἄντε νὰ θγάλλεις ἄρην.

Πλὴν ὅμως στὴν ἴδια σελίδα, ἀναίρει τὴν περὶ χώρου θεωρία του! «Στὸ ἔργο — γράφει — «Μὲ τὴ λάμψη στὰ μάτια», ὑπάρχει μιά σκηνή πὺ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι τ ἔ λ ε ι α. Κὶ αὐτὸ γιατί μένει μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ σκηνὴ αὐτὴ μ ὄ ν ο μ ἔ σ α σ' α ὕ τ ὀ τ ὀ χ ὤ ρ ο θὰ μὴ μπορούσε νὰ γίνεῖ». Ἀμέσως ὅμως προσθέτει: «Ἀσφαλῶς αὐτὴ ἡ σκηνὴ θὰ μπορούσε νὰ διαδραματισθῆ καὶ σ' ἕνα σωρὸ ἀ λ λ ο υ ς χ ὠ ρ ο υ ς».

Πράγματα, δηλαδή, πὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μ.τ.τ. «ὁ χώρος καθορίζει τὴν κίνηση» κ.τ.λ. καὶ μὲ τὸ μετέπειτα («Χωραεὶ ἄκόμα — πάντα χωραεὶ — ἢ ἐπιφύλαξη ὀ π' ἄ λ λ ο ὕ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πολὺ καλύτερη»).

Τώρα, πῶς γίνεται αὐτὸ, ἀφοῦ καθορίζομεν ἀπὸ τὸν χώρο ἐκεῖνο, ὀρθε τὴν τέλεια ἔκφρασή της; Σὲ ὀποιοδήποτε ἄλλο χώρο πλὴν τοῦ ἦδη ὑπάρχοντος θὰ ἔπρεπε ἄλλα νὰ λεχθῶν, ἄλλα νὰ κινηθῶν, ἄλλα νὰ εἶναι τὰ πρόσωπα κὶ ἄλλη νὰ εἶναι ἡ ταινία ἀφοῦ «δὲν εἶναι τὰ πρόσωπα πὺ καθορίζουν τὴ στάση τους, τὴν κίνησή τους, αὐτὰ πὺ θὰ ποῦν καὶ πῶς θὰ τὰ ποῦν, ἀλλὰ ὁ χώρος».

Καὶ, μὲ καὶ μιλάμε γιὰ χώρο καὶ γιὰ τὴν ἐπέμβασή του στὰ πρόσωπα, ρωτῶ τὸν κ. Καμπανέλλην: Πῶς ἀντιδρᾷ ἕνα πρόσωπο ἔταν ὀρίσκειται σὲ δυὸ διαφορετικῶν χώρων τὸν ἴδιο χρόνο, ὅταν εἶναι σὲ δυὸ διαφορετικῶν χώρων μὲ διαφορετικῶν χρόνων, ὅταν εἶναι σὲ δυὸ διαφορετικῶν χώρων σὲ τρεῖς χρόνους (ὁ ἕνας μυθικός ἢ ὑποθετικός), ὅταν ὀρίσκειται σὲ τρεῖς διαφορετικῶν χώρων τὸν ἴδιο χρόνο ἢ σὲ τρεῖς χρόνους κ.ο.κ. Ἀπὸ ποιὸς δέχεται τὴν δυνατοτέρη ἐπίδραση καὶ ποιὸς εἶναι ὁ χώρος πὺ τὸν ἐπηρεάζει;

Κὶ ἄς πᾶμε στὸ δόγμα «ὁ κινηματογράφος εἶναι κίνηση κὶ ὄχι χώρος». Τὰ ἴδια λέει κὶ ὁ Γκοντάρ, μόνο πὺ δὲν τὰ παίρνει καὶ πολὺ στὰ σοβαρά.

Καὶ θὰ τελειώσουμε μὲ τὴν μεγάλη αὐτὴ ἀλήθεια: «Κίνηση χωρὶς χώρο δὲν ὑπάρχει» (σελίς 33, Τεύχος 3) πὺ μόνον μιά ἄλλη ἐπίσης μεγάλη θὰ μπορούσε νὰ τὴν συναγωνιστεῖ, ἐκείνη τοῦ ὑπέρητου τοῦ Ἰππότη τῆς «Ἐβδόμης σφραγίδας»: «Ὅπου κὶ ἄν πᾶς, τὰ ὀπίσθια σου θὰ σ' ἀκολουθοῦν!»

Καὶ ὀλίγα πληροφοριακά:

Ἡ ταινία τοῦ Σλέσσιγκερ παίχτηκε ἐδῶ παλὰ καὶ ἐπαναπροβλήθηκε γιὰ ὄσους δὲν τὴν εἶδαν τὴν πρῶτὴ φορά, τὸ 1968, στὸ «Φιλίπ».

Ὅσο γιὰ τὴν Μαγκουφάνα, πᾶνε χρόνια τώρα πὺ μετονομάστηκε σὲ «Πεύκη». Ὁ Ταρζάν στὴ Ζούγκλα τῆς Πεύκης, λοιπὸν. Ἔτερον οὐδέν.

ΚΑΤΙ ΘΑ ΣΥΜΒΕΙ

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μπορείτε να μς μιλήσετε για την ταινία που μόλις τελειώσατε και πού είναι η πρώτη που είχατε τη δυνατότητα να κάνετε μετά από την «Δύναμη του Κακού», το 1948;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Ο τίτλος της είναι: «Πες τους ότι ο Γουίλλι είναι εδώ» και έχει σαν όφρατηρία ένα γεγονός που συνέβη το 1909 στην Καλιφόρνια σε μία περιοχή της έρημου που θρικόκεται στο Μπάνινγκ Τουέντινάν Πάλμς, ανάμεσα στα θουά του Σάν Μπερναντίνο και στα Μπούλλιον, τή στιγμή πού ή παλιό Άμερική έδινε τή θέση της στη μοντέρνα. Και άφου κι έμεις ζούσαμε σ' αυτή τή στιγμή, στην μεταβατική περίοδο, σκέφτηκα ότι αυτό θα μπορούσε να έχει ενδιαφέρον. Πρόκειται γιά τó πρόβλημα των καταπιεζόμενων φυλών, και γενικά γιά προβλήματα πολιτικά. Οί αναλογίες κι οι σχέσεις είναι πολυάριθμες με τήν παρούσα κατάσταση. Συνοψίζω τήν ιστορία γιά να καταλάβετε καλύτερα: Τό 1909, στην Καλιφόρνια, ζούσε ένας 'Ινδιάνος πού λεγόταν Γουίλλυ Μπού και πού τό 'Ινδιάνικο όνομά του ήταν «ό Ρενόρντ πού τρέχει». Δέν ήταν ένας 'Ινδιάνος όπως οι άλλοι, με τήν έννοια ότι δέν ζούσε σε άπομόνωση με τούς δικούς του. «Επαιζε π.χ. σε μία ομάδα μπέητ-μπάλ στη Βικτωρβίλ, στην Καλιφόρνια. Ζούσε χωριστά, τόσο άπ' τούς 'Ινδιάνους, όσο κι άπ' τούς λευκούς. Ήταν τό είδος τού άνθρώπου πού χόραζε μία γραμμή γύρω του κι έλεγε: «Όταν μένετε έξω από τή γραμμή, μπρω να ζω, όταν περνάτε τή γραμμή, δέν μπορώ πιά να ζω». Έκείνη τή στιγμή ήταν έρωτευμένος με μία κοπέλλα, μία 'Ινδιάνη, πού ό πατέρας της άπειλούσε να τόν σκοτώσει άν έξακολουθούσε να τήν βλέπει. Τελικά ό Γουίλλυ σκοτώνει τόν πατέρα. Μία ομάδα λευκών και τρεις 'Ινδιάνοι άστυνομικοί άρχισαν να τόν καταδιώκουν. Τόν κινήσαν πεντακόσια μίλια στην έρημο αλλά δέν τόν έβρισαν ποτέ. Έπίσης, εκείνη τή στιγμή — και αυτό είναι πού δίνει ενδιαφέρον στην ιστορία — τριάντα μίλια πιό πέρα, ό πρόεδρος Τάφτ έκανε ένα ταξίδι διασχίζοντας τή χώρα, γιά να βοηθήσει να έκλεγούν τα μέλη τού Κογκρέσου, όκτώ άκρίβως χρόνια μετά τή δολοφονία τού προέδρου Μάκ Κίνλεϊ στό Μπάφφαλο από έναν άναρχικό. Όταν ό πρόεδρος Τάφτ έφτασε στό Ρίβερσάιντ, κυκλοφόρησε ξαφνικά ή φήμη ότι στην περιοχή γινόταν ένα ξεσώκωμα των 'Ινδιάνων με άρχηγό τόν Γουίλλι Μπού. Ο Γουίλλι Μπού πού ζητούσε μόνον να υπερασπισεί τόν έαυτό του και να προστατέψει τήν άπλη ζωή πού άγαπούσε, έγινε ξαφνικά ό στόχος όλων

των κρυφών ένοχών τής λευκής κοινότητας, πού κατά θάθος ήξερε ότι είχε κλέψει τή γή από τούς 'Ινδιάνους. Ή καταδίωξη έγινε λοιπόν ένας τρόπος να εξαφανιστεί ή αύταπάτη μίας αντίστασης πού δέν είχε κανένα πραγματικό αντίκρυσμα, αλλά πού σήμερα ανάμεσα στους καταπιεζόμενους στην Άμερική και σ' όλο τόν κόσμο είναι ή πραγματικότητα. Κράτησα τόν τόπο και τήν εποχή, αλλάζοντας λίγο τό ιστορικό ύλικό, όσο άφορά τό γεγονός και τή πρόσωπα. Ύπάρχουν σαφείς αναλογίες με τό σήμερα, ιδιαίτερα σ' έξέρτηση με τις σχέσεις λευκών και μούρων. Έγραψα αυτή τήν ιστορία σ' ένα στυλ πού εύθύ και πού άπλό, πράγμα πού δέν συνηθίζω, και τήν γύρισα έτσι. Με άλλα λόγια, έχω έξαλείψει τα τεχνάσματα και τό «έμφρό», όσο ήταν δυνατό.

ΕΡ.: Τι κοινά σημεία, τι είδους σχέσεις βλέπετε ή αναζητήσατε ανάμεσα στην «Δύναμη τού Κακού» και στό «Γουίλλι Μπού»;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Στην πραγματικότητα νομίζω ότι τό «Γουίλλι Μπού» έχει περισσότερες σχέσεις με τό «Σώμα και Ψυχή» (έλλ. τίτλος «Δάφνες στό ρίγκ») τού Ρόμπερτ Ρόσανε παρά με τή «Δύναμη τού Κακού». Τό τελευταίο είναι ένα φίλμ ρεαλιστικό, πού ή γραφή μπορεί να είναι μοντέρνα αλλά τό «Σώμα και Ψυχή» ήταν ένα παραμύθι με μάγισσες, ένας μύθος γιά τή ζωή στους δρόμους τής Νέας Υόρκης, όπως τό «Γουίλλυ Μπού» είναι ένας μύθος, μία παραβολή. Όμως, παρά τις σχέσεις αυτές, ή κατασκευή και ή σύνθεση τού «Γουίλλι Μπού» είναι πιό πολύπλοκες: χρησιμοποίησα πολλές φορές μουσική δομή, π.χ. τή δομή τής φύγκας. Έχω τρία ή τέσσερα θέματα, περνάω από τό ένα στό άλλο και τ' ανακατεύω σ' όλα τα έπιπεδα, τόσο στό στυλ τής φωτογραφίας, π.χ., όσο και στό γενικό στυλ τής «σκηνοθεσίας».

ΕΡ.: Αυτό ήταν ήδη αισθητό στην δομή τής «Δύναμης τού Κακού». Νομίζετε ότι θα τό ξαναβρούμε στό φίλμ πού θα έπιχειρήσετε να γυρίσετε στό μέλλον;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Δέν Εξέρω άκόμα πού καλά, αλλά είναι βέβαιο ότι ή μουσική άναφορές είναι αυτές πού με άποχοίωσαν, ως έπι τό πλείστον, όταν γυρίζω ένα φίλμ ή όταν τό γράφω. Τό έπίμενο φίλμ πού είναι ήδη έτοιμο και θα είναι πού πιό πολύπλοκο και φιλόδοξο άπ' τα άλλα. Έργάσθηκα γι' αυτό δυό ή τρία χρόνια και θα πραγματοποιή τή ζωή των ΗΠΑ στόν Μισισσιππί, ένα μήνα πριν τήν έναρξη τού Έμφυλλου Πολέμου, τή ζωή μεταξύ των μούρων και των λευκών. Ή ιστορία, όπως κάθε τι πού γράφω, θα συμπεριλά-

‘Ο ”Αμπρααμ Πολόνσκυ συζητᾶ μὲ τὸν Μισέλ Ντελααί

βει δ,τι θά μπορούσαν νά ὀνομάσουν μεταφορῆς ἢ κρυμμένες ἐννοιες, συνδεδεμένες χωρὶς ἀμφιβολία μὲ αὐτὸ πού εἶμαι, ἀπ’ τὸ ὅποιο δὲν μπορῶ νά ξεφύγω. Ἀκόμα θά προσπαθῶ νά παρουσιάσω τούς λόγους, τίς αἰτίες τῆς κατάστασης, στὴν ὁποία ἔχουμε φτάσει σήμερα. Ὁ Χάρυ Μπελαφόντε δούλεψε μαζί μου γι’ αὐτὸ τὸ φιλμ στὸ ὅποιο θά εἶμαι παραγωγὸς καὶ σκηνοθέτης. Τὸ φιλμ, θά ἤθελα νά μοιάζει περισσότερο μὲ πόλεμο παρά μὲ ἔργο τέχνης. Ἄν ἦσουν ζωγράφος θά ἔλεγα ἴσως ὅτι ἀρχίζω μιά καινούργια περίοδο. Ἐν πάσῃ περιπτώσει στὸ «Γουίλλι Μπού», ὅπως καὶ στὸ ἐπόμενο, ἐγκαταλείπω δ,τι ὀνομάζουν εὐκόλα ψυχολογία. Στὸ «Γουίλλι Μπού» δὲν ὑπάρχουν αἰτιολογίες, οὔτε δοσμένες ἐξηγήσεις, δὲν χάνω τὸν καιρὸ μου γι’ αὐτὸ. Ὑπάρχουν τὰ στοιχεῖα τῆς ἱστορίας κι’ αὐτὰ ἀπὸ μόνα τους εἶναι μιά καθαρὴ ἐξήγηση. Ἡ κατασκευὴ τοῦ φιλμ γίνεται μὲ τέτοιο τρόπο πού ἡ σημασία τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφοράς νά θναίνει ἀπ’ τὸ περιβάλλον.

ΕΡ.: Θά γυρίσετε τὴν τρίτη σας ταινία γιὰ τὴν ἴδια ἐταιρία, τὴν Γιουνιβέρσαλ;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Ναι. Στὸ «Γουίλλι Μπού» μὲ ἄφισαν σχετικὰ ἐλεύθερο. Βέβαια ἐπρόκειτο γιὰ μιά «ἐπιχείρηση τοῦ στούντιο». Τὸ φιλμ λοιπὸν κανονίστηκε οἰκονομικά, ἀλλὰ μιά καὶ ἔγινε ἡ συμφωνία γιὰ τὸν προἰπολογισμὸ καὶ τὴ διαανομή, μού ἄφισαν ὅλη τὴν ἐλευθερία γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ φιλμ. Μπόρεσα, π.χ., νά διαλέξω ὁ ἴδιος ὄλους τοὺς τεχνικούς, πράγμα πού λένε ὅτι εἶναι σπάνιο, ἀλλὰ σὲ μένα φαίνεται φυσικό.

ΕΡ.: Εἶναι ἀρκετὰ παράξενο, γιατί ἡ Γιουνιβέρσαλ ἔχει μάλλον κακὴ φήμη.

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Γιὸ ἔερω. Ἀλλὰ ἔερετε, εἶναι σὸν μιά γυναίκα πού παντρεύτηκε δύο φορές, πού ὁ πρῶτος της ἀντρας λέει: «Δὲν μπόρεσα ποτὲ νά τὴν ἔχω ἐμπιστοσύνη καὶ ὁ δεύτερος ποτὲ νά μὴς πῶ, εἶναι ὅτι πού εἶναι πάντα πιστῆ».

ΕΡ.: Μὰς ἄρεσε πολὺ ἡ «Δύναμη τοῦ Κακοῦ». Πῶς τὸ κρίνετε σήμερα μετὰ ἀπὸ 20 χρόνια, τὴ στιγμή ἀκριβῶς πού τελειώσατε τὴ δεύτερη ταινία σας;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Μοῦ ἄρεσει λίγο λιγότερο ἀπ’ ὅτι ἐοδς. Δὲν θεωρῶ τὸ φιλμ μιά πλήρη ἐπιτυχία. Δὲν μπόρεσα νά κάνω ἀπόλυτα αὐτὸ πού ἤθελα. Ἦξερα τί ἤθελα νά κάνω, ἀλλὰ δὲν ἤξερα πὸς καλὰ πῶς. Προσβόθησα νά χωρίσω, νά φτιάξω αὐτόνομο τὰ διάφορα συνθετικά, τὸ σκόλιο, τὸν διάλογο, τὴν εἰκόνα, π.χ., νά τὰ ἀπο-

μονῶω καὶ νά τὰ κάνω νά λειτουργήσουν μαζί, μόνο ὅταν αὐτὸ θά φαινόταν ἀναγκαῖο. Τὰ μεταχειρίστηκα σὸν ὀλόγτες χωρισμένες, ἀλλὰ δὲν μπόρεσα νά τὸ ἐκπληρώσω τέλεια. Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ ἱστορία, ἡ ἀφήγηση, εἶναι γραμμική, πράγμα πού δὲν μπορούσαμε νά ὑποθέσουμε στὸ ἔξικνημα. Ὅταν ἔσαναβλέπω τὸ φιλμ, μετρῶ τὰ σημεῖα στὸ ὅποιο ἔχω ἀποτύχει καὶ αὐτὸ μὲ στενοχωρεῖ. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπάρχουν ἀνθρώποι πού προσπαθοῦν νά μὲ πείσουν ὅτι εἶναι καλὸ.

ΕΡ.: Τί σκέφτηκε τὸ κοινὸ γιὰ τὴν ταινία, ἐκείνη τὴν ἐποχή;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Τὸ κοινὸ ἦταν πολὺ χλιαρὸ, ἐνῶ οἱ κριτικὲς ἀντίθετα ἦταν ὅλες εὐνοϊκές. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ ταινία βρῆκε τὸ κοινὸ της, πού ἦταν βέβαια περιορισμένο. Περνάει συνεχῶς στὴν τηλεόραση καὶ ἀκούω συχνὰ νὰ μιλοῦν γι’ αὐτήν. Νομίζω ὅτι αὐτὸ πού συμβαίνει εἶναι τὸ ὅτι μερικές ἀναζητήσεις πού ἐπιχείρησα ἔγιναν πιὸ τρέχουσες, πιὸ συνηθισμένες, γ’ αὐτὸ καὶ ἔχουν καλύτερη ὑπόδοχή. Ἡ ἀνησυχία, ἡ ἀγωνία, ἡ ἐνοχλή δὲν ἦσαν πολὺ «λαϊκὰ» γὰ τὴν ἐποχή, ἀλλὰ σήμερα ὀσοἰσδήποτε γυναικα στὴν Ἀμερική ἔχει τίς ἀνησυχίες της, τίς ἀγωνίες της δοχημα ἐντοπισμένες, κυμαίνοντες, θεωρώντας γι’ αὐτὸ τὸν ἐαυτὸ τῆς μοντέρου.

ΕΡ.: Τί ἐνδιαφέρον βρῆκε ἡ Γιουνιβέρσαλ σ’ αὐτὴ τὴν ταινία;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Τὸ στούντιο πιστεύει ὅτι τὸ φιλμ θά πείε καλά, γιατί ἡ ἱστορία εἶναι πολὺ ἐντονη, πολὺ δραματική, γεμάτη «δυνατὲς στιγμές», γιατί εἶναι πολὺ δεμένη μὲ τὸ συναισθηματὰ πού οἱ ἀνθρώποι δοκιμάζουν σήμερα σ’ ὅτι ἀφορὰ τὸ θέμα τῶν καταπιεσμένων λαῶν. Ἡ ἱστορία ἀφορᾷ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ εἰ ν α ι, πού εἶναι κοινὸς τόπος σήμερα. ἘΕ ὄλλου, ὑπάρχουν φυσικὲς πράξεις: ἕνας ἀνθρώπος τρέχει, ἄλλοι τὸν κυνηγοῦν. Γι’ αὐτοὺς τοὺς λόγους, οἱ παραγωγοὶ ὅπως κι ἐγὼ ἐλπίζουμε ὅτι τὸ φιλμ θά εἶναι λαϊκὸ. ἘΕ ὄλλου αὐτὴ ἡ ὀσηψη τῆς πραγματικῆς ἱστορίας ὑπάρχει σ’ ὀλήθεια. Δὲν θά ἤθελα νά νομίσετε ὅτι εἶναι παγίδα, μάσκα γιὰ μιά ἄλλη ὀσηψη ἡ ἱστορία συνῆβηκε πραγματικὰ ἔτσι. ἘΚανα παλλοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς γυρίζοντας τὸ φιλμ, ἔγραφα τὸ σενάριο, θά μπορούσα νά τὸ γυρίσω ἔτσι ὅπως ἤθελα νά τὸ κάνω ἀπ’ τὴν ἀρχή, ὅπως ἤθελα οἱ ὄλλοι νά τὸ κάνω. Ὅλοι ἦταν σὸν συμφωνοι. Ἀλλὰ οἱ ἡβασιοὶ ἦσαν πολὺ καλοὶ, τὸ κείμενο ἐνδιαφέρον, τὸ φιλμ πῆρε μιά φόρμα καὶ μιά ἱσορροπία διαφορετικῆ



Γουίλλυ Μπού

ἀπ' ὅτι εἴχαμε προβλέψει, καὶ αὐτὸ τὸ βρῆκα γοητευτικὸ, συγκλονιστικὸ.

ΕΡ.: Χρησιμοποίησατε αὐτὴ τὴ φορά τὸ χρῶμα;

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Μίλησα γι' αὐτὸ πολὺ μὲ τὸν ὀπερατέρ μου πρὶν ἀρχίσω τὸ φιλμ καὶ ἀποφασίσαμε νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸ χρῶμα ἐξωτερικὰ, μὲ τρόπο πού νὰ φωτίζει τὴν «φωτογραφικὴ» ὄψη τῆς ἐρήμου, πού τὴν κάνει λιγότερο ἀνησυχητικὴ ἀπ' ὅτι εἶναι στὴν πραγματικότητά. Αὐτὸς ὁ χώρος εἶναι ἄβριος, μεγαλειώδης. Χρησιμοποίησαμε φιλμ μὲ καινούργιο εἶδος ζελατίνας, πολὺ γρήγορο, καὶ τὸ ὑπερεκθέσαμε. Ὁ οὐρανὸς λοιπὸν δὲν εἶναι γαλάζιος ἀλλὰ ἄσπρος, δὲν ὑπάρχουν ζωηρὰ χρώματα ἀλλὰ ἀπαλά, ἡ ἐρημος εἶναι ἄσπρη σάν τὸ χιόνι. Ὅσο γιὰ τὰ ἐσωτερικὰ, τὰ χρώματα ἐκεῖ εἶναι γλυκὰ, οικεῖα, ὅπως τὰ φορέματα, οἱ στολές. Στους περισσότερους ρόλους ἐβαλα νὰ παίξουν Ἴνδιάνοι, στοὺς ὁποῖους πραγματικὰ συνέβη ἡ ἱστορία καὶ ἔσαν θρησματούχοι, ἀναστήσαμε τὰ ἐθιμὰ τους, τὴν παράδοσιν τους, τὰ παιγνίδια τους. Κάθε οἰκογένεια π.χ. ἔχει τὰ τραγούδια τῆς. Ἐγραψα τὴ μουσικὴ τους ἐπίσης ἐξω ἀπ' τὸ φιλμ, γιὰτὶ πιστεύω ὅτι θὰ μοῦ φανεῖ χρήσιμη. Οἱ Ἴνδιάνοι αὐτοὶ εἶναι οἱ Ἴνδιάνοι τῆς περιοχῆς Μορόνγκο, οἱ Καχομίλλας. Μιλοῦν τὴν ἴδια διάλεκτο. Εἶναι παθιασμένοι, πολὺ «διανοσόμενοι» σήμερα, πολὺ γνώστες τῆς ἱστορίας τους, αὐτοὺ πού τοὺς συνέβη, τῆς σημασίας τοῦ μῦθου τους. Οἱ γέροι, π.χ., πιστεύουν ὅτι ὁ Γουίλλυ Μπού δὲν ἔβγαλε, ὅτι ἔβγαλε στὸ Μεξικό, ὅτι οἱ Λευκοὶ εἶπαν ψέματα. Ἀλλὰ οἱ πῶ νέοι Ἴνδιάνοι, μοντέρνοι μ' ὅλη τὴν σημασία τῆς λέξεως, πού ἐνδιαφέρονται γιὰ ὅ,τι συμβαίνει, ἵπαιτοῦν τὰ δικαιώματά τους. Ἐχουν τὸ ἰδιαιτέρου τους μουσεῖο, κάνουν ἀνθρωπολογικὰ ἐρευνες. Θέλουν νὰ ἀνακαλύψουν γιὰτὶ τοὺς ἀεῖζει νὰ εἶναι σάν τοὺς Λευκοὺς. Πρωτιμὸν ὅμως νὰ εἶναι ἐβρυθόδερμοι. Βέβαια δὲν ἀσχολοῦμαι μὲ δὴ' αὐτὰ στὴν ταινία μου, τουλάχιστον ἄμεσα, ρητὰ, ἀλλὰ τὰ χρησιμοποιῶ σὲ δεῦτερο πλάνο. Παρουσιάζω τὰ πράγματα ὅπως ἔβγαν καὶ τοὺς συμβουλεύω γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ δὲν τοὺς παραμορφῶ.

ΕΡ.: Μερικοὶ ἀνθρωπολόγοι λένε ὅτι οἱ Ἴνδιάνοι ἐξασκοῦν σιγά-σιγά μιὰ ὑπόγεια ἐπίδραση στοὺς Ἀμερικάνους.

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Στὴν Ἀμερική, ὅλοι οἱ καταπιεζόμενοι λαοί, τόσα χρόνια, τώρα, οἱ Ἰσπανοί, οἱ Μαῦροι, οἱ Ἐβρυθόδερμοι, συνθέτουν σήμερα μιὰ δύναμη. Καὶ σ' ὅτι ἄφραθ τοῦ Ἰνδιάνου, μπόρεσα νὰ τὸ συνειδητοποιήσω, γιὰτὶ ἦσαν στὸν Καναδὰ μαζί τους καὶ αὐτοὶ ἦσαν ἀκόμα ἔξνοι στὴν δική τους χώρα. Τὸ πῶς μεγάλο πρόβλημα τοῦ κόσμου, εἶναι ἰδιαίτερα ὀξύ στὴν Ἀμερική. Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι ὑπάρχουν καταπιεζόμενοι λαοί, σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, ἔτσι δὲν εἶναι; Μὲ ἄλλα λόγια εἶναι μιὰ σύγκρουση καὶ μιὰ διαρκὴς παραδοξότητα: αὐτοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποῖους πήραμε τὰ πάντα, λένε τώρα: «Ἐσαναδῶστε τὰ μας». Καὶ λένε προπάντων: «Ἀφήστε μας νὰ ζήσουμε» καὶ «ὅλες οἱ ἐφευρέσεις σας, μᾶς ἀνήκουν γιὰτὶ εἴμαστε μέρος ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη ράτσα». Σήμερα εἶναι ἡ μεγάλη ἀρχή. Αὐτὴ ἡ σχέση τῆς οἰκονομίας καὶ τῆς ράτσας εἶναι τὸ πῶς ἐνδιαφέρον πρόβλημα τῆς ἐποχῆς μας. Αὐτὸ πού ὁ Χίτλερ εἶχε προβλέψει καὶ, ὅπως ἔβρωμε, εἶχε ἐπιχειρήσει καταστρεπτικὰ νὰ λύσει, ὁ κόσμος θὰ πρέπει νὰ τὸ συμπληρώσει, ἀλλὰ ὅπως πρέπει. Ἀναφέρω τὸν Χίτλερ, ὅπως καταλαβαίνετε, μόνο γιὰτὶ τὸ πρόβλημα μ' αὐτὸν τοποθετήθηκε σὲ μιὰ παγκόσμια κλίμακα: ὅλος ὁ κόσμος τώρα εἶναι μπλεγμένος στὸν ἀγῶνα. Ὅλοι οἱ καταπιεζόμενοι λαοὶ θέλουν τὴν ἐλευθερία τους. Πρέπει ν' ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Κι ἐγὼ ἀσχολοῦμαι σύμφωνα μὲ τὴν ἰδέα πού ἔχω γι' αὐτὰ καὶ μὲ τὴν δική μου δύναμη, τὴν περιορισμένην, βέβαια. Ἐλπίζω ὅτι τὸ «Γουίλλυ Μπού» θ' ἀποκαλύψει αὐτὸ πού αἰσθάνομαι καὶ τὰ συναισθημάτά μου δὲν εἶναι μυστήριον γιὰ κανέναν, ἐκτός ἀπὸμένα.

ΕΡ.: Θὰ μπορούσατε νὰ ἐνδιαφερθεῖτε γιὰ ἕνα φιλμ σαφῶς προσανατολισμένο σ' ἕνα σύγχρονον πολιτικὸν πρόβλημα π.χ., τὸ πρόβλημα τῆς Ἀμερικανικῆς νεολαίας;

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Θὰ ἤθελα νὰ γυρίσω μιὰ ταινία μ' αὐτὸ τὸ θέμα καὶ τὸ ἔχω κιόλας σκεφτεῖ, ἀλλὰ θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο: ἴσως νὰ τὸ ἔκανα μετὰ τὴν τρίτην μου ταινία. Αὐτὸ πού συμβαίνει σὲ κάθε πόλιν τοῦ κόσμου σήμερα εἶναι παράξενο. Εἶναι κάτι σάν τύψη συνειδήσεως, σάν μιὰ ἀρρώστια πού μεταδίδεται ἀπὸ πόλιν εἰς πόλιν, ἀνάμεσα στοὺς νέους. Εἶναι ὅπως τὸ 1948. Ἐσφικτὰ σὲ ὅλα τὰ πολιτισμένα κέντρα τῆς Ἑυρώπης, ἀνάμεσα σὲ μερικὰ στρώματα ἀκόμα καὶ τῆς ἴδιας



Ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ

τῆς ἀστικῆς τάξης, ἓνα παράξενο εἶδος ἐπανα-
στατικῆς συνειδήσεως ἐμφανίστηκε μὲ τρόπο ἐμ-
φανῆ. Στὶς σοσιαλιστικὲς χώρες, στὶς ἀστικὲς
χώρες, παντοῦ ὅπου κι ἂν πάτε, συμβαίνει αὐτὸ
τὸ ἐκπληκτικὸ φαινόμενο. Ἦταν θαυμάσιο τὸ
νὰ διαβάσει κανεὶς στὶς ἐφημερίδες τὴν ἀφήγη-
ση τῶν γεγονότων στῆ Γαλλία: μιά μέρα, μερικὲς
ἐκατοντάδες φοιτητὲς φιλονικοῦν μὲ μερικὲς ἐ-
κατοντάδες ἀστυνομικοὺς καὶ τὴν ἄλλη μέρα ὅ-
λη ἡ Γαλλία ἐκρήγνυται. Σὲ λίγο θὰ ὑπάρχουν
πολλὰ φιλμ ἐκεῖ, γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονός. ἘΞ
ἄλλου αὐτὰ τὰ φιλμ ἔχουν κιόλας γυριστῆ. Τὰ
Γαλλικὰ φιλμ αὐτῶν τῶν τελευταίων χρόνων εἶ-
ναι ἡ προγενέστερη μαρτυρία σ' ὅ,τι συμβαίνει
σήμερα στοὺς νέους. Στὸ «Ἐξωριστὴ Συμμορία»
τοῦ Γκοντῶν π.χ. καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα αἰσθανό-
μαστε κιόλας κάτι, μὴ ἀρρώστια, κι ἐδῶ στὴν
Ἀμερική, αἰσθανόμαστε τὰ τελευταία χρόνια κάτι,
τὸ φυλετικὸ πρόβλημα. Π.χ. τὴν ἐπομένη ταῖνια
μου «Ὁ Μισοισιαιητὴς», τὴν εἶχα κιόλας σκεφτῆ
ἐδῶ κι ἕξ χρόνια καὶ κανεὶς δὲν τὴν ἠθελε, κα-
νεὶς δὲν μᾶς ἔκουγε, τὸν Μπελαφόντε κι ἐμένα.
Καμιά φορὰ μπορούμε νὰ καταλάβουμε πράγμα-
τα πού θὰ συμβοῦν στὸ μέλλον.

ΕΡ.: Ἄλλες ταινίες, ἐκτός ἀπ' τὴν «Ἐξωρι-
στὴ Συμμορία» οὗς φαίνεται ὅτι ἔθιγαν στὴν
Γαλλία αὐτὴν τὴν πλευρὰ;

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Ναι, ἄκομα καὶ οἱ λεγόμενες
«ἐρωτικὲς» ταινίες. Ὅταν βλέπουμε μιά ταῖνια,
δὲν βλέπουμε παρά μία ἱστορία. Ὅταν βλέπουμε
δέκα, τότε ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιά ἱστορικὴ
μαρτυρία. Βλέποντας τὰ Γαλλικὰ φιλμ αὐτῆς
τῆς περιόδου δὲν μπορούσαμε νὰ ἐκτιμήσουμε ἓνα πού
ὕπηρετῆ τέτοιους στόχους τεχνικοὺς ἢ ἄλλου
εἴδους, καὶ νὰ παραμελήσουμε τὸ γειτονικό. Ἔρω-
μα ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα ἱστορικὸ σύνολο καὶ
γιαυτὸ αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι τόσο συναρπαστι-
κὲς. Ὅταν βλέπουμε σήμερα τὶς ἀμερικανικὲς
ταινίες, ἀκόμα καὶ τὶς διαφημιστικὲς, ἔβρωμε ὅ-
τι κάτι θὰ συμβεῖ, ἀλλὰ δὲν ἔβρωμε τί. Κι ἀκόμα
ὅταν πιστεύουμε ὅτι ἔβρωμε, μετὰ καταλαβαίνου-
με ὅτι αὐτὸ πού συνέβη ἦταν διαφορετικὸ ἀπ'
αὐτὸ πού περιμέναμε, ἦταν χειρότερο.

ΕΡ.: Τὶ γνώμη ἔχετε γιὰ ἓνα μέρος τοῦ ἀμε-
ρικανικοῦ κινηματογράφου πού ἀντιπροσωπεύεται
π.χ. ἀπὸ φιλμ ὅπως «Ἱστορία ἐνὸς Ἐγκλήμα-
τος» ἢ «Μπᾶννυ καὶ Κλάιντ» πού μοιδοῦν νὰ
ὑποστηρίξουν ἰδεολογίες πού ἰσχυρίζονται ὅτι
καταδικάζουν;

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Τὸ πραγματικὸ πρόβλημα δὲν
εἶναι αὐτὸ πού θέτει καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ φιλμ
παρμένο Ἐξωριστῆ. Βέβαια, ἐδῶ ὅπως κι ἄλλου,
ὅταν κάποιος γυρίζει ἓνα φιλμ προσπαθεῖ νὰ εἶ-
ναι μοντέρνος καὶ καμιά φορὰ (κι ἐδῶ εἶναι ὁ
κίνδυνος) νὰ κάνει τὸν μοντέρνο. Ἀναζητᾷ αὐ-
τὸ πού ἔχει πέραση ἀπὸ τὰ γεγονότα, αὐτὸ πού
μπορεῖ νὰ γίνῃ στυλιστικὰ, ἀνακατεύει αὐτὰ τὰ
δύο καὶ αὐτὸ πού δίνει εἶναι ἓνα φιλμ μοντέρνο.
Δὲν ἔβρω, ἂν μιλάτε γι' αὐτὴ τὴν κατηγορία
τῶν φιλμ ἀλλὰ ἐν πάσει περιπτώσει αὐτὸ φαίνεται
ὅτι ἐννοεῖτε. Ἔβρω μέχρι ποῖο σημεῖο αὐτὸ τὸ
γούστο, τοῦ μὲ κάθε τρόπο μοντέρνου, μπορεῖ
νὰ εἶναι τεχνιτὸ, ἐρεθιστικὸ, ἀλλὰ πρέπει νὰ
προσπαθοῦμε νὰ δοῦμε πῶς μακριὰ ἢ ἄλλου αὐ-
τὸ πού πῶσ ἀπ' ὅλα ἔχει ἀναζητήσει ὁ σκηνο-
θέτης, αὐτὸ πού, σ' αὐτὸ τὸ φιλμ, ἀνεξάρτητα
ἀπ' τὴν μοναδικὴ ἀξία του, εἶναι συμπτωματικὸ.
Σ' αὐτὰ τὰ φιλμ, πού μπορεῖ νὰ μᾶς ἀρέσουν ἢ
ὄχι, μπορούμε ν' ἀνακαλύψουμε συμπτώματα, ἀν-
τιδράσεις σ' ἓνα τρόπο ζωῆς, σὲ οἰκονομικὲς
δυσκολίες, σὲ καταπίσεις κάθε εἴδους. Ἰδιώμε-
να ἀπὸ κοντά, μπορεῖ αὐτὰ τὰ φιλμ νὰ μὴν πα-
ρουσιάζουν μεγάλο ἐνδιαφέρον καὶ ἴσως, μὲ τὸ
νὰ θέλουν νὰ εἶναι μοντέρνα νὰ εἶναι ντεμοντέ,
ἂν καὶ μόλις ἔχουν γυριστῆ, ἀλλὰ κρινόμενα σ'
ἓνα σφαιρικὸ σύνολο παρουσιάζουν μίαν ἄλλη
δύση.

ΕΡ.: Ποιά Ἀμερικανικὴ ταῖνια εἶδατε πρόσ-
φατα; Ἐβρετε τὰ «Πρόσωπα» τοῦ Τζῶν Κασσαβέ-
τη;

ΠΟΛΩΝΣΚΥ: Δὲν εἶδα ταινίες αὐτοῦ τοῦ
πέντε τελευταίους μῆνες, ἀλλὰ τὰ «Πρόσωπα»
τὰ εἶδα. Ὁ Κασσαβέτης εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς φι-
λους μου. Ἔχει πολὺ ταλέντο καὶ ἐνδιαφέρεται
γιὰ πράγματα γιὰ τὰ ὁποῖα κι ἐγὼ ὁ ἴδιος ἐνδια-
φέρομαι. Ἀλλὰ δοκιμάζει συχνὰ πολλὲς δυσ-
κολίες γιὰ νὰ τὰ πραγματοποιήσει, καὶ εἶναι κρί-
μα. Εἶναι ἐπίσης καὶ καλὸς ἠθοποιός. Αὐτὸς καὶ
οἱ ἄνθρωποι πού τὸν περιβάλλουν ἀντιπροσωπεύ-
ουν ἐπὶ πλεόν καὶ κάτι τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ
σύγχρονη Ἀμερική κι ὄχι μόνο γιὰ τὸν Ἀμερι-
κάνικο κινηματογράφο. Δὲν μπορούμε ποτὲ νὰ
ἔβρωμε πῶς θὰ ἔρθουν τὰ πράγματα. Στὴν ὄρχη
κάθε σημαντικὸ φιλολογικὸ κίνηματος ὑπάρ-
χουν μικρὰ περιοδικὰ πού κανεὶς δὲν παίρνει στὸ
σοβαρὸ ἢ πού τὰ καταστρέφουν περιφρονητικὰ.
Δὲν μπορούμε νὰ ζητήσουμε ἀπὸ τοὺς νέους νὰ
συννοήσουν τὴ Ζωὴ τους πρὶν ἀκόμα τὴν Ζησουν.



Γουίλλυ Μπού

“Αν ήμου νεός — και θάθελα νάμου — θά έκανα νομίζω τόν ίδιο με αυτούς.

Ξέρετε, όλα συνέβησαν με τρόπο πολύ μπλεγμένο και πολύ άπρόσμενο. Υπάρχουν τώρα νέοι, σ' ολόκληρον τόν κόσμο, που αισθάνονται μιά γενική στενοχώρια και πού πρέπει νά ζήσουν κάτω από δύσκολες συνθήκες. Πραγματικά, προφανώς κυριαρχούμε τήν ύψηλιο, αλλά δέν μπορούμε νά ζήσουμε σ' αυτήν. Είναι πολύ παράξενα: στήν άρχή δέν μπορούσαμε νά έλέγχουμε τήν ύψηλιο και προσπαθούσαμε νά τό καταφέρουμε. Ή κοινωνία έξελιχθηκε, θρεθήκαμε στήν άνάγκη νά ανακαλύψουμε πλθθος τεχνικών μέσων και τρόπων ζωής, ανακαλύψαμε τήν κοινωνική μας ζωή. Τώρα έχουμε χωρίς άμφιβόλια τό μέσα νά κάνουμε ό,τι θέλουμε, αλλά δέν μπορούμε νά ζήσουμε σ' αυτόν τόν κόσμο γιατί είναι γεμάτος από καταστροφικά στοιχεία. Βέβαια οι άνθρωποι γενικά ζούν όσ πολύ καλύτερες συνθήκες άπ' ό,τι στό παρελθόν — πού ήταν άγριες και φριχτές. Οι γιοί τών ανθρώπων αυτών, ύπάλληλοι, άνθρωποι θαλεμένοι, φαίνονται ό,τι βρίσκονται σέ θέση άπόλυτης έξουσίας, άλλ' αυτό δέν συμβαίνει καθόλου στήν πραγματικότητα, γιατί τό πράγμα στα δέν έρχονται όπως τό θέλουν. Γιαυτό αντίδρουν με τρόπο πολύπλοκο. Σκέπτονται ό,τι πριν άλλαξουν τόν έξωτερικό κόσμο πρέπει ν' άλλαξουν τους έαυτούς τους. Ξέρουμε, όμως, ό,τι ιστορικά και φιλοσοφικά αυτό είναι μεγάλη πλάνη, ό,τι άποτελεί τόν χειρότερον τρόπο γιά νά λύσουμε τά πραγματικά προβλήματα του κόσμου, γιατί δέν μπορούμε ν' άλλαξουμε έμεις οι ίδιοι άν δέν άλλαξουμε ό,τι είναι γύρω μας,

άρχίζοντας από τήν οικονομία. Αυτοί οι άνθρωποι κληνούν έμπειρίες. Είναι πιά εύκολο νά προσπαθούμε ν' άλλαξουμε τόν έαυτό μας, παρά ν' άλλαξουμε τόν έξωτερικό κόσμο, πιστέψτε με. Δέν νομίζω ό,τι άλλαζουμε τόν κόσμο κάνοντας τόν έαυτό μας καλύτερο ή χειρότερο — αλλά κάνοντας τόν κόσμο καλύτερο ή χειρότερο.

Τό νά πιστεύουμε τό αντίθετο είναι σάν νά δοκιμάζουμε μιά ψυχολογία πολύ ξεπερασμένη: κίνητρα, ένστικτα. Ή ψυχολογία έχει ανακαλύψει ένα πρότυπο πού εφαρμόζουμε στά πάντα, αλλά έμεις οι ίδιοι έχουμε περισσότερο ένδιαφέρον άπ' αυτό τό πρότυπο. Ό έξωτερικός κόσμος δέν είναι όπως ή φυσική και ή χημεία, είναι κάτι περισσότερο άπ' όλ' αυτά, έτσι δέν είναι; Ή ψυχολογία είναι κάτι ξεπερασμένο, τά ήθικά προβλήματα ξεπερασμένα, ή άρχαία φιλελεύθερη πολιτική είναι κι αυτή ξεπερασμένη, είναι παρελθόν. Πάρτε τήν περίπτωση τών Χίππις, π.χ. Ή «παράλληλη κοινωνία» πού δημιουργούν είναι μιά άντανάκλαση τής κοινωνίας από τήν όποία έξέφυγαν. Ή μεταφυσική τους είναι άρχαία, ή φιλοσοφία τους ξεπερασμένη. Καταλαβαίνω πολύ καλά τους λόγους γιά τους όποιους τό κάνουν αυτό. Ή ιδέα νά δημιουργήσουν μιά παράλληλη κοινωνία ελεύθερη είναι άναμφίβολα μιά καλή ιδέα, αλλά προπαντός μιά αούπια. Σε μιά όποιαδήποτε στιγμή μπορούν νά ξαναενωθούν με τήν κοινωνία μας. Πιστεύω ό,τι οι άλλαγές έρχονται μόνον όταν είμαστε άναγκασμένοι νά τις κάνουμε. Ή φτώχεια πού έχει επίβληθεί στούς ανθρώπους από τις συνθήκες τους είναι μιά άληθινή δύναμη, ενώ ή φτώχεια πού διαλέγει κανείς σέ μιά ομάδα, σάν φόρμα κοινωνίας είναι μόνο μιά έμπειρία ζωής. Δέν τό άποδοκιμάζω αυτό. Θέλω νά πώ μόνο ό,τι άν πολλοί νέοι δημιουργούν μιά παράλληλη κοινωνία μέσα από τήν όποία άρνούνται τις άδεις τής τρέχουσας κοινωνίας, αυτό δέν άποτελεί λύση ούτε γιά τό προβλημά τους, ούτε γιά τό προβλημά τής κοινωνίας. Μπορεί νά είναι μιά ψυχολογική προετοιμασία γιά τήν άλλαγή, αλλά όχι μιά πραγματική άλλαγή.

ΕΡ.: Και ένα ξεκίνημα γιά τήν άλλαγή, μιά προζύμωση;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: “Ισως, αλλά αυτοί οι νέοι δέν τό έχουν συνειδητοποιήσει οι ίδιοι, δέν μπορούν νά ξέρουν, ούτε άκόμα νά προβλέψουν τί θά συμβεί. Γιαυτό κάποιας έπρεπε ν' άσχοληθεί μ' αυτό τό θέμα. Ίσως όφειλαν κι αυτοί οι ίδιοι νά άναρωτηθούν. Όλα άρχίζουν πάντα από τήν άπόριψη τής κατεστημένης κοινωνίας. Άκόμα και οι παλαιοί ξεπερασμένοι καλλιτέχνες του 19ου αϊ. άρχισαν άπ' αυτό. Όλοι οι καλλιτέχνες, οι παραγνωρισμένοι άπ' τήν εποχή μας έχουν άπορίψη τήν κοινωνία και με τόν ένα ή άλλο τρόπο άρνούνται τό πρότυπο τής. Κατόνιν γίνονται μέρος αυτής τής κοινωνίας, γιατί άλλόθεν και τους άποροφά. Δέν άπορίπτε τίποτα, τό παίρνει όλα. Πρέπει ν' άσχοληθούμε μ' αυτό, νά κάνουμε τους άλλους νά τό διαπιστώσουν και νά έξερουμε έπίσης ν' άγωνιζόμαστε από μέσα.

ΕΡ.: Έσείς ό ίδιοι είχατε άπορίφει άπ' αυτή τήν κοινωνία. Αυτός είναι ό λόγος πού δέν γυρίσατε ταινία έδώ και 20 χρόνια. Μπορείται νά μάς μιλήσετε γι' αυτό τόν καιρό;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Καλά. Κατά τή χειρότερη πε-

ρίοδο του ψυχρού πολέμου, στο μακαρθισμό, Γ-
αχος στις ΗΠΑ ή Μαύρη Λίστα. Δεν περιλάμβανε
μόνο τους ανθρώπους του κινηματογράφου, βέ-
βαια, αλλά τους ανθρώπους κάθε τομέα, όλους
δυστυχώς έχουν σχέση με τους κομμουνιστές ή τους
νεοκομμουνιστές. Και στον κινηματογράφο η λίσ-
τα αυτή έμεινε για είκοσι χρόνια, μέχρι που οι
κοινωνικές συνθήκες τής αντικατέστησαν με κάτι
άλλο. Τότε αυτοί που επέζησαν Εναγώνισαν έγκυ-
ροι, χρήσιμοι αν τ' ήθελαν ακόμα, ή αν είχαν
άρκετες δυνάμεις να τ' θέλουν. Πραγματικά πολ-
λοί πέθαναν, εξαφανίστηκαν, σκοτώθηκαν από τή
Μαύρη Λίστα γιατί, Έξερτε, όταν έχετε γίνει
Έένος στην πατρίδα σας είναι πολύ δύσκολο να
επιζήσετε. Είτε φύγετε και περιμένετε υπομονετι-
κά να Εαναγορίσετε, είτε φύγετε και γίνετε πα-
λίτης μιάς άλλης χώρας, είτε φύγετε και πεθάνε-
τε. "Όσο γι' αυτούς που μένουν, αν βρίσκονται
ακόμα εκεί μετά, μπορούν να Εαναεργαστούν αν
έχουν τή δύναμη και τήν επιθυμία. 'Αλλά και σή-
μερα υπάρχουν μαυρες Λίστες, Διαφορετικές μαυ-
ρες Λίστες, πιά ύπουλες. 'Η Μαύρη Λίστα δεν
είναι ένα φαινόμενο που χρονολογείται. Δημιουρ-
νει άσταμάτητα καινούργια θύματα, για τόν έναν ή
τόν άλλο λόγο. Π.χ. αν είστε υπέρ τής ειρή-
νης στο Βιετνάμ, αν είστε φοιτητής και συλλη-
φθήκατε και έχετε σταμφοριωθεί άπ' τήν άστυνο-
μία, δεν μπορείτε να βρήτε δουλειά. Μ' αυτή τήν
έννοια σ' όλες τες χώρες υπάρχει Μαύρη Λίστα.
Είναι τó μέσο δράσης τής κοινωνίας. Αυτοί που
διευθύνουν τήν κοινωνία, αυτοί που βρίσκονται
επί κεφαλής, αυτοί που αισθάνονται καλά σ'
αυτήν, υπερασπίζονται τούς έαυτούς τους, υπερ-
ασπίζονται τες θέσεις τους, άρουόμενοι μιά θέση,
μιά εργασία ή ακόμα τήν έλευθερία σ' αυτούς
που δεν συμφωνούν μαζί τους.

ΕΡ.: Ποιοί είναι οι άνθρωποι που δεν μόφρε-
σαν να εργαστούν μετά τή Μαύρη Λίστα;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Δεν μπορούμε ποτέ να Έξερουμε
τους λόγους για τούς όποιους κάποιος δεν εργά-
ζεται πιά: άρρώστια, γεράματα, (έπειτα ή Λίστα
ύψισται είκοσι χρόνια και μπορεί κανείς να
γεράσει φυσιολογικά σ' αυτό τó διάστημα) άλλοι
δεν είναι πιά εδώ. Διάσημοι συγγραφείς όπως
ο Ντόλτον Τράμπο, ό "Άλμπερτ Μάλττς ή ό Ρινγκ
Λάρντερν και άλλοι Εαναρχίζουν να εργάζονται,
αν και στήν πραγματικότητα δεν σταμάτησαν πο-
τέ, κάτω από ψευδώνυμα. 'Υπάρχει ένας αριθμός
ήθοποιών που δεν παίζουν πιά, που δεν τούς
βλέπουμε πιά εδώ. Μιά σταδιοδρομία, μιά εργα-
σία προοδεύει, έξελλίσσεται, και αν διακοπή ή έ-
ξέλιξη τής από ένα γεγονός, σάν αυτό, ακόμα
κι αν ή ζωή δεν σβήνει, ή σταδιοδρομία σβήνει,
δεν είναι πιά θιώσιμη. Τά θύματα τού πολέμου
δεν είναι όλα στρατιώτες. Βέβαια, σός τόποι,
οι άνθρωποι συνεχίσαν κρυφά να εργάζονται με
τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο. 'Η Μαύρη Λίστα, Έξε-
ρετε, δεν άπευθύνεται παρά στήν άμειδόμενη
εργασία, άχι στήν άμεραν εργασία.

ΕΡ.: Νομίζετε ότι είναι πιθανό και χρήσιμο
να γυρίσετε ένα φιλμ μεγάλου μήκους για τή
Μαύρη Λίστα;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Δεν Έξρω, άμφιβάλλω. Δεν είναι
χρήσιμο αλλά πιθανό. Νομίζω ότι τó θέμα δεν θα
ένδιέφερε τά στούντιο που κάνουν φιλμ προο-
ρισμένα να προβληθούν σ' όλόκληρο τόν κόσμο

και σ' όλους τούς κινηματογράφους τής 'Αμερι-
κής. Βρίσκω ότι αυτό τó φιλμ θα έπρεπε να έ-
χει ήδη γίνει, αλλά θα ήταν δύσκολο. Θάπρεπε να
είναι πολύ αυτοκριτικό για έναν 'Αμερικάνο. Βέ-
βαια, υπάρχουν φιλμ κριτικά και ύψηραν.

"Έχω γράψει ένα βιβλίο για τή Μαύρη Λίστα,
ένα μυθιστόρημα με τίτλο «Μιά έποχή τρώου»,
που δεν έχει άκριθή σχέση με τόν κινηματογρά-
φο, αλλά θέτει πιά γενικά τó πρόβλημα. Τό θέλω
πολύ. Θά ήθελα να γυρίσω ένα φιλμ τέτοιο και
ίσως να τó κάνω κάποτε. Κατά τήν περίοδο που
άναφέραμε δεν μόφρεσα να δημοσιεύσω τó βι-
βλίο μου. Τελικά ό "Άνγκους Κάμερον, που είχε
δημοσιεύσει βιβλία συγγραφών που περιλαμβά-
νονταν στή Μαύρη Λίστα, έκανε ένα έκδοτικό
οίκο με τόν Κάρλ Μαρτζάν και έξέδωσε τó βι-
βλίο μου. Δεν τού έκαναν κριτική, έκτός από
τό "Νταϊηλυ Γουόρκερ» που δεν τού άρεσε! Σ'
αυτό τó βιβλίο προσέθησαν να πιά όλα όσα σκε-
πτόμουν γι' αυτό τó πρόβλημα. 'Η Μαύρη Λίστα
είναι ένα φαινόμενο πολύ πιά παλύπλοκο για τά
θύματά της παρά για τούς άργανωτές της. Τό
θύμα άντιμετωπίζει διπλό πρόβλημα: Θέλει να έ-
πιζήσει και συγχρόνως να διατηρήσει τήν πίστη,
τες ίδεες για τες όποιες είναι γραμμένες στή
Μαύρη Λίστα. Λοιπόν, έφ' όσον περνά ό καιρός,
οι λόγοι τού άλλου, ακόμα κι οι πιά μοητοί
στήν άρχή, γίνονται δεκτοί: σινηθίζει κανείς και
άρχίζει να Εεχνά γιατί είναι στή Λίστα. Γίνεται
τότε παράξενος άνθρωπος, σάν κάποιον που έ-
χει μιά κρυφή άρρώστια. Οι άνθρωποι, ό κόσμος
δεν τó καταλαβαίνουν, αλλά αυτός ό ίδιος δια-
πιστώνει ότι δεν μπορεί πιά να κάνει πράγματα
που άφειλε να κάνει. "Αν είσαι άδύνατος νομι-
ζεις ότι είναι λάθος σου, αν είσαι δυνατός μισεί
όλο τόν κόσμο, πράγμα που σε κάνει πολύ άδύνα-
το. Λοιπόν είναι πολύ δύσκολο να είναι κανείς
στή Μαύρη Λίστα και συγχρόνως να θυμάται γι-
ατί, και συγχρόνως να μένει άνθρωπος. Είναι πολ-
λύπλοκο για τά θύματα' για τούς δήμιους, αντί-
θετα, είναι όπλό: γράφουν μέσα στή Λίστα κι έ-
πειτα Εεχνούν. Κατόπιν έρχονται αυτοί που κερ-
δίζουν τή ζωή τους, που κάνουν δουλειές χωρίς
να ζητούν τή συνεργασία τών ύπόπτων... Οι έπι-
χειρήσεις, Έξερτε, όπως ή επιστήμη, συνεχίζονται
άπό τή μιά γενιά στήν άλλη. Προσπάθησα να
δειξω όλ' αυτά στό βιβλίο μου, όπου διηγούμαι
τήν ιστορία κάποιου που δεν είναι στή Μαύρη Λί-
στα, αλλά σκέπτεται ότι μπορεί να είναι. Είναι
προφητικό! Με τήν έννοια ότι αυτό θα συμβεί
σε όλους...

ΕΡ.: Πώς κρίνετε σήμερα αυτούς που θέλη-
σαν να συνεχίσουν να εργάζονται εκείνη τήν
έποχή και είναι άνάμεσα στους συμβιβασμένους;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Τό ζήτημα δεν είναι να κρίνουμε,
ούτε ακόμα να Έξερουμε αν είχαν άδικο. "Ας θέ-
σουμε τó πρόβλημα διαφορετικά: ύπάρχει ένας
τρόπος να έξηγησουμε γιατί οι άνθρωποι άλλα-
ζουν πολιτική γνώμη. "Αν πιστεύω σήμερα σ' έ-
να πολιτικό σύστημα και αν αύριο ε Ι Α Κ Ρ Ι -
ν ά πιστεύω σ' ένα άλλο πολιτικό σύστημα, έ-
χω τó δικαίωμα, έχω τó καθήκον ν' αλλάξω γνώ-
μη. Τι θα κάνω τότε; Θά παραδεχτώ, θα δηλώ-
σω σ' όλο τόν κόσμο ότι αυτοί που πίστευαν χτες
και συνεχίζουν να πιστεύουν σ' αυτό που δεν

πιστεύω πιά σήμερα είναι έχθροί μου; Αυτό είναι που ονομάζουμε έμφύλιο πόλεμο. Μιά τέτοια άποψη υπήρχε πάντα ανάμεσα στους ανθρώπους και στις κοινωνίες που έχουν σχηματίσει. Είναι πολύ δύσκολο να δημιουργήσουμε ένα σταθερό κανόνα για τόν τρόπο πόν τόν οποίο πρέπει να ενεργούν οι άνθρωποι σέ περίοδο πολιτικής άλλαγής. Γιατί γενικά ενεργούν κατά τρόπο έφικτό. Μ' ένα λόγο, έχουν ίσως τó δικαίωμα να είναι φρικτοί, αλλά τότε άποσούν έπίσης φρικτές κρίσεις γι' αυτούς. Όσο για τήν έρώτηση: «Τι γνώμη έχετε για τούς ανθρώπους που άληθινά δέν άλλαξαν πολιτική γνώμη και πού άλλαξαν για να εργαστούν» ή άπάντησι είναι εύκολονόητη. Αυτό έξαρτάται άπό τó αντίκειμενο τού ενδιαφερόντος τους. Είναι σάν να σάς ρωτούσαν: «Γιατί άείζεις να ζεις;» «Αν ένας άνθρωπος είναι, ή θεωρείται καλλιπείνης και θέλει να συνεχίσει να γυρίζει φίλμ πού στοιχίζουν δύο εκατομμύρια δολάρια, άν σενεπός έχει ανάγκη τής ύποστήριξης τών στούντιο και οι άνθρωποι τού λένε: «Θέλετε να γυρίσετε αυτό τó φίλμ. άλλάξετε τίς πολιτικές σας ιδέες», άν άπαντήσει «σύμφωνοι» και τó γυρίσει, άν κρίνει δηλαδή πιά ένδιαφέρον να κάνει ένα φίλμ δύο εκατομμυρίων δολαρίων παρά να έχει τίς δικές του πολιτικές ιδέες, τó άληθινό πρόβλημα είναι αυτό: όχι δηλ. τó να έξορουμε άν, ε ί λ ι κ ρ ι ν ό , έχει τó δικαίωμα ν' άλλάξει πολιτικές πεποιθήσεις, αλλά άν έχει τó δικαίωμα να τίς άρνηθεί, χωρίς να έχει πάψει να τίς πιστεύει.

ΕΡ.: Η περίπτωση τού Καζάν σάς φαίνεται άμοια;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Στην Εύρώπη τόν θαύμαζαν τόσο, πού οι άνθρωποι άπογοητεύτηκαν με τή στάση τού σέ σημείο να γράφουν πράγματα προσβλητικά γι' αυτόν. Έδω τó πράγματα δέν συνέβηκαν τόσο άπλά. Δέν γνωρίζω τόν κ. Καζάν, δέν τόν έχω ποτέ συναντήσει. Ξέρω ότι, όπως πολλοί άλλοι, βρισκόταν στό σημείο, ή πλησίαζε ν' άλλάξει πολιτική γνώμη. Τó Κομμουνιστικό Κόμμα ήταν ένας οργανισμός πολύ δύσκολος για να ζήσει, όπως είναι άκόμα ίσως σήμερα, γιατί με τó άνήκει κανείς στό κόμμα αυτό άντιπροσωπεύει ένα σύνολο. Άλλα ύπάρχουν πολλά πράγματα για να παρατηρήσουμε όσον άφορά τήν προδοσία, όπως σάς έλεγα προηγουμένως. «Αν σάς πούν: «Δέν πιστεύετε στόν κομμουνισμό γυρίστε ένα φίλμ και ήγτε γιατί», είναι ένα πρώτο σημείο. Έέ άλλου, αυτά τó φίλμ, ένάντια στις πολλές έπιβες πού είχαν γι' αυτά, δέν άπέδωσαν δεκάρα. Άλλά άν σάς πούν: «Για να μάς άποδείξετε ότι άληθινά άλλάξατε γνώμη, πρέπει να δώσετε τά όνόματα τών φίλων σας πού είναι άκόμα γραμμένοι», είτε πιστεύετε είτε δέν πιστεύετε πιά σ' αυτήν τήν ιατρική, αυτό θέτει ήθικά προβλήματα σέ μερικούς. Με ρωτάτε τί σκέπτομαι για τόν Καζάν. Δέν ξέρω. Δέν θα μπορούσα να κάνω ό,τι έκανε, αυτό είναι' άλλο. Έέ άλλου δέν θ έ λ η σ α να κάνω ό,τι έκανε και δέν θα ήθελα να τó κάνω, άκόμα και σήμερα.

ΕΡ.: Ποιά ήταν πραγματικά ή δημόσια συμπεριφορά του;

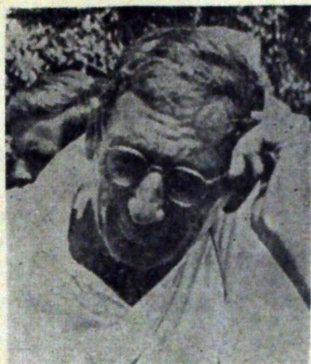
ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Πήγε μπροστά στην Έπιτροπή και είπες: «Αυτός ό άντρας, αυτή ή γυναίκα, ό τά-

δε κι' ό δείνα ήταν μέλη τού κομμουνιστικού κόμματος». Βέβαια, αυτό δέν ήταν μυστικό, αλλά είναι σάν να εισέρχασαι σέ μία θρακεία. Πιστεύετε στό Θεό; Άποδείξε το! Τó μέσο για να τó άποδείξεις βάζαν να άποφασίσεις ποιό πρέπει να πάνε στην Κόλαση. Σας ζητούσαν ένα τρομερό πράγμα, όχι μία πληροφορία πού χρειαζόνταν, αλλά μία δημόσια πράξη και οι συνέπειες αυτής τής πράξης ήταν να κάνουν άδύνατη τή ζωή σέ μερικά πρόσωπα στην κοινωνία, έκτος κι άν κάνουν τόν ίδιο πράγμα με σένα. Μερικοί άρνήθηκαν να τó κάνουν κι αυτό άνεξάρτητα άπ' τήν πολιτική τους γνώμη. Όμοια, άν ήσουν Γερμανός, θα άρνιόσουν να γίνω άδωματοσός σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Θα είχα ίσως μωρόεσσι να έπιζηχω κάτω άπ' τó πολιτουμε τού Χίτλερ, αλλά δέν θα ήθελα ποτέ να είμαι ύπεύθυνος για ένα θάλαμο άερίων. Η Έπιτροπή σάς ζητούσε να είστε ύπεύθυνοι ένός θαλάμου άερίων προσωπικά: «Αν είστε ικανός ν' στείλετε κάποιον στόν θάλαμο άερίων, αυτό θα μάς άποδείξει ότι πραγματικά άλλάξατε γνώμη. Πραγματικά, πώς θα τó άποδείξετε, άν όχι έτσι;». Ό Καζάν δέν άρκέστηκε ν' άλλάξει, είπες: «Για να σάς άποδείξω ότι δέν είμαι κομμουνιστής, άκόμη και άν έέρετε ότι αυτοί οι άνθρωποι είναι μέλη τού κομμουνιστικού κόμματος, θα σάς τó πώ δημοσία». Αυτός δέν είναι λόγος να τόν καταδικάσουμε πιά πάντα, γιατί διαπράτουμε όλοι τρομερές πράξεις, πάντοτε, αλλά δέν πρέπει να ξεχνάμε ότι τó να σκοτώσουμε κάποιον και να ζητήσουμε μετά «συγγνώμη» είναι μία άποφασιστική ήθική ένέργεια. Σε περίπτωση φόβου, πίεσης, ή με στόχο τήν προσωπική άσφάλεια, λένε κάτι πολύ άπλό: «Δέν άσχολούμε μ' ό,τι συμβαίνει, θέλω ναμεί ήσυχοσ». Είναι αυτό πού έλεγαν οι Γερμανοί στρατιώτες. Βέβαια, στα έργα του ό Καζάν δέν άλλαξε ποτέ κατά βάθος γνώμη, ίσως άλλαξε τίς λύσεις του, αλλά έμεινε πάντα πολύ κριτικός άπέναντι στην κοινωνία. Σήμερα φέρεται περισσότερο πρός λύσεις αινιούσιου τύπου, λύσεις πού τίς έκτιμούν πολύ σήμερα: να τοποθετήσαιο σέ σχέση με τó πνεύμα... ή με τó σέΕ. Τó σέΕ μπορεί να χρησιμοποιηθεί με όποιονδήποτε τρόπο, όπως ή ψυχολογία. Μ' άλλα λόγια, νομίζε κανείς ότι μιλάει συχνά μαζί του για Έπανάσταση. Και δέν μιλάει παρά για φιλολογία. Ό Καζάν είναι πάντα άρκετά άγριος άπέναντι στην άμερικάνικη κοινωνία, αλλά έκανε κάποτε μία πράξη ήθικής προσδοήης.

ΕΡ.: Στην Εύρώπη, τó «Πυρετός στό Αίμα» μάς φάνηκε σάν ένα άπό τά πιά μεγάλα φίλμ για τήν καταπίεζόμενη Κοινωνία, και κυρίως όσον άφορά τó σοβουαλικό πρόβλημα.

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Βέβαια. Όταν κάποιος έκανε κάτι κακό θα ήθελα να πιστεύουν ότι έχασε και τó ταλέντο του, αλλά αυτό δέν είναι άληθινό. Ό Καζάν έκανε ένα μόνο λάθος. Έχει πολύ ταλέντο, άνατρεπτικό, καυστικό, άλλ' όμως σέ μία έποχή τής ζωής του ένήργησε άσχημα. Νομίζω ότι έχει μάλλον μετανιώσει. Όλα του τó φίλμ μετά φέρνουν τó σημάδι τής πληγωμένης συνείδησης, άλλ' αυτό δέν είναι θέμα. Έέ άλλου όλος ό κόσμος ενεργεί άσχημα καμιά φορά.

Άπόδοση: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΟΡΡΑ



”Αμπρααμ Πολόνσκι

Βιοφιλομογραφία

Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη την 5 Δεκεμβρίου 1910. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια. Από το 1932 μέχρι το 1939 διδασκε στο Σίτυ Κόλλετζ της Νέας Υόρκης. Στο διάστημα αυτό συνεργάστηκε σε πολλές ραδιοφωνικές εκπομπές, ανάμεσα στις οποίες κι εκείνες του Όρσον Γουέλλες. Το 1948 γυρίζει την πρώτη του ταινία με τίτλο «Η δύναμη του κακού». (Στην Ελλάδα παίχτηκε πέρσι για τρεις μέρες στο Μοντιάλ με τίτλο «Ο νόμος των γκάγκατερ», κι από τότε περιμένει τους άτυπαστους αθουσάρχες σε κάποιο γραφείο εκμετάλλευσης).

Τό 1951 περνάει άπ' την έπιτροπή άντιαμερικανικών ένεργειών. Είναι άπ' τους ελάχιστους πού άρνήθηκε νά «άσπρσει» με άποτέλεσμα νά αυτοεξοριστεί στη Γαλλία, και μετά στην Άγγλία, και νά γυρίσει τή δεύτερη ταινία του ύστερα άπό 21 χρόνια. Όντας άναγκαστικά άπομακρυσμένος άπό τόν κινηματογράφο—οι παραγωγοί, κατ' έντολήν, τούκαναν αυστηματικό μαυκότατό—δισχέτευσε τή δραστηριότητά του άπό γράψιμο δυό μυθιστορημάτων: «Ο ΕΠΑΝΩ ΚΟΣΜΟΣ» και «ΜΙΑ ΕΠΟΧΗ ΤΡΟΜΟΥ».

Στην Άγγλία και μετά στην Άμερική, άπ' τό τέλος του ψυχρού πολέμου και του μακαρθισμού, δούλεψε άνώνυμα στην τηλεόραση.

Τό 1967 συνεργάστηκε στο σενάριο της ταινίας του Ντόν Σήγκελ «Μάντιγκαν» (έλλ. τίτλος «Οι τρομοκράτες της Νέας Υόρκης»).

Τό 1969 έγραψε και γύρισε τό «Γουίλλυ Μπού» (έλλ. τίτλος «Ο δραπετής»). Τό γύρισμα κράτησε 45 μέρες και τό μοντάζ 4 μήνες. Ό φωτογράφος του Κόνραντ Χάλ, για νά δουλέψει μαζί του, έγκατέλειψε τόν Καζάν ό όποιος τόν είχε κλείσει για τό «Συμβιβασμό» μετά την έξοχη δουλειά του στο «Άμέρिका - Άμέρिका».

Η θέση του Πολόνσκι για τό έργο του και τόν κόσμο συνοψίζεται στα παρακάτω άποσπάσματα άπό πρόσφατες δηλώσεις του στον παρισινό «Μόντ»: «Νομίζω πως στην πλειοψηφία τους, οι άνθρωποι ζούν άκολουθώντας ένα καθορισμένο τυπικό, ύποταγμένοι σε μερικούς μύθους. Γιατούς, τό νά εγκαταλείπονται στη φορά των γεγονότων είναι ένας βολικός τρόπος νά άποφεύγουν την εϋθύνη... Στις ταινίες μου ό μύθος ύφίσταται αλλά σ' αυτόν παρεμβάλλονται έμμεσα και «ύπόγεια» ιδέες πού, πριν τόν καταστρέψουν τελείως, τόν διαβρώνουν άπ' τό μέσα... Πρόθεσή μου δέν είναι νά δώσω ένα μήνυμα, αλλά νά έκφράσω αυτό πού έγώ νιώθω και πού είναι άποτέλεσμα της γενικής μου στάσης άπέναντι στη ζωή και της προσωπικής μου έμπειρίας».

Η ΠΟΛΥΕΠΙΠΕΔΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΒΡΑΖΙΛΙΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο Γκλάουμπερ Ρόσα

συζητά

με τους

Μισέλ Ντελαί,

Πιέρ Κάστ

και Ζάν Ναρμπονι

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κάτω από ποιές συνθήκες παράγονται και με ποιά τρόπο διανέμονται τα φιλμ σας, στη Βραζιλία;

ΡΟΣΑ: Έχουμε δημιουργήσει μία ομάδα παραγωγής και μία εταιρία διανομής. Η εταιρία μας συγκεντρώνει το ποσοστό που κρατάν οι εταιρίες διανομής και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας μας, ή χρηματοδοτώντας φιλμ, ή βοηθώντας τα να τελειώσουν το μοντάζ ή ακόμα και προσφέροντας έγγραψις στην παραγωγή. Αυτή τη χρονιά από τα 87 φιλμ που κυκλοφόρησαν στη Βραζιλία τα 20 ήταν της ανεξάρτητης ομάδας που δουλεύει στο Ρίο, του «ταίνεμα νόβο». Η εταιρία μας τη στιγμή αυτή έχει σε κυκλοφορία περίπου τριάντα φιλμ. Και 19 νέοι σκηνοθέτες γύρισαν φέτος το πρώτο τους έργο.

Το να μην πάει καλά, οικονομικά, ένα φιλμ δεν είναι και πολύ σοβαρό. Υπάρχει πάντα κάποιο άλλο φιλμ που ισορροπεί την κατάσταση. Έχουμε ιδρύσει υποκαταστήματα διανομής σε όλοκληρη τη Βραζιλία.

Αρχίζουμε τώρα να δουλεύουμε και στα 16 μμ. Τα προβόλλουμε στα πανεπιστήμια, στα συνδικάτα, σε διάφορες οργανώσεις. Ο Ντιέγκες έχει ήδη φτιάξει ένα κινηματογράφο για δεκάξη στο Ρίο, όπως και στο Σάο Πάολο. Σκοπός μας είναι να έχουμε τριάντα με σαράντα (κιν)φους για 16 μμ. που χωρίς να μας άνηκουν, θα επέτρεπαν να ανοητεύσουμε αυτό το σύστημα.

Δουλεύουμε λοιπόν σε δύο κατευθύνσεις: τριανταπέντε και δεκάξη. Άλλα τα ζήτσημα δεν είναι να δουλεύουμε μόνο στον πειραματικό κινηματογράφο γιατί πρέπει να αντιμετωπίσουμε την Εένη παραγωγή. Οι αισθούσρχες τα Ξένα φιλμ τα παίρνουν πολύ φτηνά. Πληρώνουμε περισσότερους φόρους για να εισάγουμε ένα όρηνηκό άπ' ότι πληρώνει ένα φιλμ γυρισμένο έξω. Είναι ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα, κυρίως πολιτικό, γιατί τα

φιλμ αυτά ανταλλάσσονται με καφέ, και μπαίνουν στη Βραζιλία όπως όλα τα άλλα προϊόντα, ταιγάρα κ.λ.π. Πρέπει να μετατραπούν οι όροι των οικονομικών ανταλλαγών. Έχουμε ήδη καταγγείλει αυτή την κατάσταση, αλλά το πρόβλημα είναι πολύ σύνθετο, γιατί μπαίνει στο επίπεδο των όποιων αχέσεων με τις Η.Π.Α.

Β. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Ε.: Ποιές ήταν οι αντιδράσεις του βραζιλιάκου κοινού στο «Γη της άγωνίας»; Υπήρξαν αντιδράσεις για την πολιτική τοποθέτηση των φιλμ ου;

Ρ.: Είχα διαφορετικές εμπειρίες με το «Γη της άγωνίας» και με το «Μαύρο Θεό». Το πρώτο πήγε καλά στις μεγάλες πόλεις. Το δεύτερο στην επαρχία. Στην πολιτική, οι αντιδράσεις ήταν μεγάλες στο «Γη της άγωνίας». Άλλωστε συζητήθηκε κι έξω από το κινηματογραφικό πλαίσιο, στη Γερουσία, στη Βουλή, στις πολιτικές εφημερίδες. Η άκαδημαϊκή άριστερά το πολέμησε, λέγοντας πως είναι ένα φιλμ αντιδραστικό, ή άκρο άριστερά είπε πως είναι επαναστατικό. Άλλα ή συζήτηση δεν ξεπέρασε τα όρια των πόλεων. Στην επαρχία ο κόσμος δεν το κατάλαβε. Και κατά τη γνώμη μου, αυτό έγινε γιατί είναι ένα φιλμ όχι και πολύ οργανωμένο. Δεν θέλησα να λύσω προβλήματα στο θεωρητικό πεδίο ή να δώσω πολιτικές κατευθύνσεις σχετικές με το βραζιλιάνο τρόπο πολιτικής. Ο'κονομικά και πολιτικά ή Βραζιλία είναι μια πολύ ιδιόμορφη χώρα. Οι κοινωνικο - οικονομικές σχέσεις αλλάζουν κάθε μήνα, έτσι που οι πολιτικές έπιστημες βρίσκονται πάντα καθυστερημένες. Γι' αυτό και το φιλμ δεν ήταν προμελετημένο πολιτικά. Είναι ένα φιλμ λιγότερο διδακτικό και περισσότερο διαλεκτικό.

Ε.: Έκανες το «Αντόνιο ντάς μόντες» από αντίδραση στο «Γη της άγωνίας»;

Ρ.: Το «'Αντόνιο ντάς μάρτες» συμπυκνώνει μία πολιτιστική και κινηματογραφική παράδοση, αντίθετα με το «Γη τής αγωνίας», που ανταποκρίνεται σε μία περισσότερο διανοητική λειτουργία. 'Επιπλέον ασχολείται με τα προβλήματα του τόπου όπου γεννήθηκε. Είναι πολύ δεμένο με τη ζωή μου. Στη Βραζιλία υπάρχουν όλα τα δεδομένα του γουέστερν κι έτσι ένα φίλμ σαν τον 'Αντόνιο κατευθύνεται προς τ' εκεί...

Ε.: 'Ο «'Αντόνιο ντάς μάρτες» και οι κανγκα-σείρος στη Βραζιλία άνήκουν σ' ένα μύθο του παρελθόντος ή ανταποκρίνονται σε μία πραγματική δύναμη που ύφισαται με τή μορφή του «ζωντανού μύθου»;

Ρ.: 'Ανταποκρίνεται άκόμα σε μία πραγματικότητα. Το πρόσωπο, άπ' όπου έμπνεύστηκε το «'Αντόνιο ντάς μάρτες», υπάρχει. Είναι περίπου 70 χρονών.

Ε.: Κάποιος που είδε το «Μαύρο Θεό» ρωτούσε: «Πώς μπορούμε να συμβιβάσουμε τήν επανάσταση με τό φολκλόρ;» Στην πραγματικότητα, τό «φολκλόρ» αυτό είναι ένα μέσο αντίστασης τόσο στην κουλτούρα όσο και στην πολιτική.

Ρ.: Οι μεγαλύτερες εξεγέρσεις στη βραζιλιακή ιστορία είναι οι πόλεμοι των αΜύρων και των μυστικιστών χωρικών έναντιόν τής καταπίεσης, τήν εποχή τής δουλείας.

Στή Βραζιλία ένας χωρικός δέν έχει μεγάλες

δυνατότητες έκλογής: Γίνεται ληστής ή πάει εργάτης στό Σάο Πάολο, άλλωιώς πεθαίνει άπ' τήν πείνα. Γι' αυτόν τό έπάγγελμα τού φονιά είναι άπόλυτα φυσικό: Δέν σκοτώνει για νά κλέβει. Πληρώνεται για νά σκοτώνει, και ταυτόχρονα έχει μία πολύ έντονη αίσθηση τής τιμής, που μερικές φορές είναι δυνατότερη άπό τήν επαγγελματική του συνείδηση. Γι' αυτό παρουσιάζονται στις τάξεις των φονιάδων συχνές άνακατατόξεις και άλλαγες στρατοπέδων. Αυτές οι αντιδράσεις είναι τόσο παράξενες όσο κι αυτές που κάνουν, στη Βραζιλία, τήν άριστερά να περάσει στό δεξιά και τή δεξιά στό άριστερά. 'Από αύτήν τήν άποψη ή Βραζιλία είναι ή πιο παράξενη χώρα τής Λατινικής 'Αμερικής.

Ε.: Σ' αυτό, κύριο ρόλο παίζουν οι σχέσεις με τήν 'Αμερική που ύποχρεώνουν μερικές φορές άκόμη και στρατιωτικούς νά αντιτίθενται στις 'Ηνωμένες Πολιτείες.

Ρ.: Είναι ό περίεργος νεωτερισμός τού Περού. Μπορούν νά χρησιμοποιηθοούν όλα τά σκάκια, για ν' άνοιξουν οι δρόμοι τής άπελευθέρωσης.

Στό «'Αντόνιο ντάς μάρτες» ήθελα άκριβώς νά δείξω πώς δύο πρόσωπα φτάνουν στην πράξη άπό διαφορετικούς δρόμους. 'Ο καθηγητής και ό 'Αντόνιο φτάνουν μέχρι τήν σφαγή αντιδρώντας στην τυραννία, αλλά οι αίτίες που έωπασε ό καθένας



Στή
Βραζιλία
οι
κοινωνικο-
οικονομικές
σχέσεις
άλλάζουν
κάθε
μήνα.
(ό Λόριβαλ
Παρίζι
στό
«'Αντόνιο
ντάς
Μάρτες»)

μέχρι εκεί είναι τελείως διαφορετικές. Δεν έχουν θεωρητικές ιδέες, κατευθυντήρια γραμμή. Είναι εναντίον του προσηλυτισμού.

Γ. ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΘΕΣΕΙΣ

Ε.: Πώς δικαιολογείται ο υπαινιγμός στο μύθο του Άγιου Γεωργίου;

Ρ.: Ο μύθος του Άγιου Γεωργίου και του δράκοντα είναι πολύ διαδομένος στο βραζιλιάνικο λαό. Επί πλέον, έχει μεγάλη σχέση με όρισμένους αφρικάνικους μύθους. Όλο το φίλμ είναι μία διαμάχη ανάμεσα στον άγιο πολεμιστή και τον δράκοντα. Γι' αυτό και γύρισα με σύγχρονο ήχο. Δεν ήθελα να περιοριστώ όπως στα παραδοσιακού τύπου φίλμ. Διάλεξα ήθοποιους πολύ ευαίσθητους σ' αυτό το πρόβλημα και μίλησα πολύ μαζί τους. Τό ότι γύρισα με σύγχρονη ήχογράφηση δοήθησε ώστε το φίλμ να αναπτυχτεί στο επίπεδο καθενός προσώπου. Κριμα που δεν μπορείτε να καταλάβετε το φίλμ στα πορτογαλικά. Ό

σον τις θεωρίες τους. Φοβάμαι πώς, ιδίως στη Βραζιλία, μία υπερβολική συστηματοποίηση καταστρέφει τη δημιουργική όρμη, κυρίως όταν η δημιουργία είναι αποτέλεσμα αυθόρμητισμού. Μπορεί να γίνει άλλο πράγμα. Δεν είμαι και πολύ σίγουρος για όλα αυτά...

Στη βάση, υπάρχει μία παρεξήγηση. Στην αρχή όλοι ήμασαν πολύ αϊζενσταϊνικοί. Τα πρώτα φίλμ τού ταινεμα - νόθο ήταν αϊζενσταϊνικά. Στην πραγματικότητα υποφέραμε άκομα από άποικιακά κόμπλεξ. Άγνοούσαμε τα πάντα που συνέβαιναν στον κινηματογράφο, ήμασαν πολύ καθυστερημένοι.

Ε.: Το «Μακουνάιμα» και το «Βραζιλία έτος 2000» κατατάσσονται κι αυτά στη γραμμή που αναφέρεται;

Ρ.: Όχι στην αϊζενσταϊνική γραμμή, αλλά σε μία κίνηση, που έχει κάτω ονομαζεται «τροπικισμός». Έκτός από τη γλώσσα και το μοντάζ, τα φίλμ αυτά είναι εκπληκτικά από την άποψη της δραματικής δομής και της σκηνοθεσίας. Το μοντάζ τους είναι αρκετά άπαλλαγμένο από τις επιρροές. Τα πάντα συμβαίνουν μέσα στο πλάνο. Το τελευταίο έργο του Ντός Σάντος, το «Αλιενίστα» είναι κι αυτό «τροπικιστικό». Αντίθετα στο τελευταίο φίλμ του Ντιέγκες το «Ός Χερφέιρος» εσναβρίσκουμε το αϊζενσταϊνικό πνεύμα που σάς έλεγα. Αυτή όμως η παλινοδρόμηση αποτελεί τμήμα του προτάξ.

Ε.: Είναι ένα κανονικό προτάξ αφού και στη Γαλλία ή «INTEK» δίδασκε στους μαθητές της πώς να κάνουν φίλμ προ - αϊζενσταϊνικά. Έπειδή ο Άιζενσταϊν έγραψε τις θεωρίες για το μοντάζ κ.λ.π., είχαν πώς αφού ο μεγαλύτερος θεωρητικός του κινηματογράφου έκανε αυτά, θάπρεπε όλοι να κάνουν τα ίδια. Πήραν λοιπόν τις φόρμες του Άιζενσταϊν, τους έδωσαν το περιεχόμενο και τις προσόμοσαν αν νέα σχήματα. Ένώ ο ίδιος ο Άιζενσταϊν είχε δηλώσει πως οι μορφικές του μέθοδοι βρίσκονται σε στενή σχέση με μία κοινωνική, ιστορική πραγματικότητα, και είχε άρα προβλέψει ότι με τη διατήρηση μόνο των μορφικών του σχέσεων, θα έβγαιναν φίλμ σαν αυτά που έβγαλε ή «INTEK» εδώ και δέκα χρόνια: όλοι έκαναν το ίδιο φίλμ, με το ίδιο μοντάζ κ.λ.π.

Άλλα από το «Μπαρραβέντο» μέχρι το «Αντόνιο τής μόρτες», αισθάνεται κανείς πώς έλευθερώναστε από τη μαθητεία στον Άιζενσταϊν, ώστε να τον εσανακαλύψετε, όπως ακριβώς ο Γκοντάρ εσανακαλύψε τον Γκρίφιθ.

Ρ.: Στά φεσιθάλ, στις Κάννες, στο Πεζάρο, άκομα και στην Έβδομάδα της κριτικής έχει κανείς την εντύπωση πως βλέπει τον κινηματογράφο μιάς ανώνυμης εταιρίας σκέψης και στυλ, όπως ο γκονταρισμός, για παράδειγμα, που τον συναντάμε παντού και που άκομα, κι από την άποψη της τεχνικής δεν έχει πετύχει. Είναι ή περίπτωση των ανεξάρτητων κινηματογράφων πολλών χωρών. Τώρα πρόκειται να γίνει τής μόδας ο Στράουμ. Πολλοί νεοι κινηματογραφιστές μου είναι πως θα γυρίσουν τα φίλμ τους με γκρό πλαν τριάντα, πενήντα λεπτά. Μετά τον Στράουμ θα γίνει τής μόδος ο Γιανκούσ...

Οι νέοι κινηματογραφιστές θα έπρεπε να καταλάβουν πως ο Στράουμ έχει σημασία γιατί είναι ένας πρωτότυπος δημιουργός, και πως ή γο-



Ό Ότον Μπάστος στο «Αντόνιο ντάς Μόρτες»

καθένας αναπτύσσει μόνος του το διάλόγ του. Κάτι δηλαδή που επιτρέπει μία πολύ βαθειά σχέση ανάμεσα στον ήθοποιο και στο πρόσωπο που υποδύεται, πάντα μέσα στο πλαίσιο αυτής τής διαλεκτικής του άγιου πολεμιστή και του δράκοντα. Ταυτόχρονα, με τον τρόπο αυτόν, άπαλείφεται ή σχηματοποίηση των παραδοσιακών επαναστατικών φίλμ. Έδωσα κάθε έλευθερία στο επίπεδο των διαλόγων, άλλα στο μοντάζ εφάρμοσα μία αυστηρή πειθαρχία. Διάλεγα πλάνα γεμάτα πληροφορίες. Μερικά ίσως είναι παραφορτωμένα. Δεν ήθελα όμως ν' άπορίωμ αυτές τις πληροφορίες. Ήθελα να κάνω τό αντίθετο στο «Γή τής άγωνίας», να βρω νέες διαλεκτικές σχέσεις ανάμεσα στο μονόλογο και στο μοντάζ.

Νομιζω πως ένα φίλμ είναι πιο άπολεσματικό, όταν επιτρέπει τήν επικοινωνία σε κοινό διαφορετικού επιπέδου. Κατά τή γνώμη μου, το πολιτικό φίλμ δεν πρέπει να συνοδεύεται από μεγάλη αυστηροποίηση, εκτός αν θέλωμε ένα φίλμ διδακτικό. Πάντα, όταν σκέφτομαι τον Άιζενσταϊν, ή το θέατρο του Μπρέχτ, αναρωτιέμαι αν όλοι οι δημιουργοί μπορούν να χρησιμοποιή-

νιμότητα των προσωπικών στύλ είναι το κυριότερο πράγμα, για να μπορείς να ελεγχείς ο κινηματογράφος.

Ε.: Αυτό που λές είναι πολύ σωστό. Αυτοί οι νέοι κινηματογραφιστές παίρνουν τόν Γκοντάρ, τόν Στραουμπ ή τόν Άϊζενστάιν σαν δεδομένα. Ξεχνούν πως πρέπει να ζανακάνουν τόν όρομο που εκαναν αυτοί!...

Έτσι, όμως, ειστε ή χώρα τής Λατινικής Αμερικής όπου αισιανεται κανεις λιγότερο αυτό τόν ευρωπαϊκό «εκπαιτισμό». Κι τόν κάνουμε τήν συζήτηση με τήν 'Αργεντινή, με τόν Σολάνας τήν παραδειγμα, νιωθουμε πως αυτό είναι μιά επί πλέον δύσκολη για σας. Πολιτιστικά έχετε αποικιστεί λιγότερο.

Ρ.: Κι όμως έχουμε αποικιστεί. Όλη ή κινηματογραφική διάλεκτος μάς ήρνε απ' τόν έξωτερικό. Στά πρώτα φίλμ μας φαινόνταν πολύ καθαρά οι ένενες επιρροές. Τώρα οι επιρροές παρουσιάζονται σαν ένα είδος εσκιωτισμού. Στήν πραγματικότητα πρόκειται για αναζήτηση διαλόγου, για τόν καθορισμό μιάς διαλεκτικής θέσης απέναντι σ' όλα τα προβλήματα, απαλλαγμένης, απ' τήν κριτική πλευρά, απ' τους φανακισμούς, κι απ' τήν πολιτική πλευρά, απ' τήν δημαγωγία!

Γιά παράδειγμα έστείλη τόν φίλμ μου, παρ' όλο που ήταν αποτέλεσμα μιάς προσωπικής έμπειρίας, στις Κάννες. Κι αυτό γιατί σκέφτηκα πόσο μεγάλη σημασία θάχε για μάς, τόν να πάρω μέρος σ' ένα τέτοιο φεστιβάλ, παρ' όλο που τήν βάση του τόν άρνούμαστε. Θά μπορούσα ν' άσκησω πιέσεις στη λογοκρισία, να βοηθήσω τήν λυση προβλημάτων που αντιμετωπίζουμε στη Βραζιλία και να συντείνω στό άνοιγμα τής αγοράς.

Μέ κάλεσαν στις Κάννες να λάβω μέρος στις αντιφασιστικές διαδηλώσεις. 'Αρήνηκα Είχα δεχτεί τήν προσκλήση ενός άστικού φεστιβάλ και είχε μεγαλυτέρη σημασία, κατά τήν γνώμη μου, τόν να διαμαρτυρηθώ πανω στην άθόνη παρουσιάζοντας τόν φίλμ μου. Θά μπορούσα φυσικά να παίξω τόν Τσέ Γκουεβέρα στην Κρουαζέτ. Σέδομαι όμως τή μνήμη του Τσέ και θρίσκω έγκληματική ή χρησιμοποίησή του σε τέτοιες επιπόλεμες επιδείξεις. Δεν ήμουν υποχρεωμένος να πάω στο φεστιβάλ, άλλα είχα άπολυτή συνείδηση του τί αντιπροσώπευε αυτό, για τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο.

Υπάρχουν τύποι που περνάν τόν καιρό τους επαγγελλόμενοι τούς τρομοκράτες. Είναι ένα είδος που τόν περιφρονώ. Όταν γύρισα τήν πρώτη μου ταινία κατάλαβα καλά ποιός είναι ό ρόλος μου. Όταν κάποιος νομίζει πως ό κιν/φο είναι κάτι ούσιώδες, ένα φαινόμενο με μεγάλη σημασία μέσα σ' ένα πολιτισμό, δουλεύει... 'Εγώ, εν πάση περιπτώσει, δουλεύω στόν βραζιλιάνικο κιν/φο. 'Όργανώνουμε τόν βραζιλιάνικο κιν/φο σε πολλά επίπεδα, άκόμα κι έξω από τά πλαίσια σού μιάς καθορίζει τόν πολιτικό καθεστώς. Γιά μάς η πρωτοπορία άνήκει στην πρακτική, στη δράση. Η ύπαρξη του «ταίμεζα νόθο» είναι μιά πρόκληση για τούς ήττοπαθείς. Είμαστε οργανωμένοι, είμαστε ικανοί να κρατήσουμε τή μάχη...

Ε.: Γιά τόν σάς λοιπόν δεν έχει σημασία τόν να γίνεις ένα πολú καλό φίλμ, άλλα δεκάδες καλά φίλμ.

Ρ.: Ναι. Η μεγάλη μου διαμύχη με τή βραζιλιάνικη κριτική Έσκινά απ' αυτό άκριβώς τόν σημείο. Ένα βραζιλιάνικο φίλμ μπορεί νόν είναι μιά

άποτυχία για τόν δημιουργό του. Άλλά ποτέ δεν είναι άποτυχία από τήν άποψη τής προόδου. Πρόκειται για ένα ποσοτικό ντοπίρισμα.

Ε.: Όταν πριν λίγη ώρα μιλούσες για τις επιρροές του Άϊζενστάιν, έλεγες πως θά ήθελες να κάνεις ένα φίλμ που σε κάθε πλάνο να υπάρχει ένα συνολο πληροφοριών. Στο «Αντώνιο» αντίθετα με τόν «Γή τής αγωνίας», έγκαταλείπει τή σκηνή - φορέα τών πληροφοριών για χάρη του πλάνου που δίνει όλες τις πληροφορίες. Είναι τόν ίδιο προτάς που βλέπουμε απ' τόν πρώτα στα τελευταία έργα του Γκοντάρ. Υπάρχει μιά διαλεκτική όχι πιά μέσα στη σκηνή άλλα μέσα στο πλάνο.

Ρ.: 'Ακριβώς. Άλλά οι προετοιμασίες μου σ' αυτό τόν επίπεδο δεν έχουν κινήση πηγή. Ξεκίνησα από μιά μελέτη που έκανα πάνω στο Φώκνερ. Παρατήρησα σ' αυτόν, αυτή τήν έννοια του «ταυτόχρονο» που τόν κάνει μεγάλο συγγραφέα. Δεν είναι παραλληλισμός, είναι ένα ταυτόχρονο τοποθετημένο σ' ένα είδος συνεχούς ροής φορτωμένης αντίθεσης. Είναι μιά φόρμα άνοικτή και κλειστή τήν ίδια στιγμή. Προσάθησα, σαν άσκηση, να γράψω κιν/κά μερικές περιόδους του Φώκνερ. Τόν ίδιο βλέπουμε και στόν Τζόις, που ό παρουσμός του είναι άποτέλεσμα τής λογοτεχνικής άκνησίας σε σχέση με τήν κινητικότητα τών εικόνων. Είναι μιά λογοτεχνία που ψάχνει ήδη να ξεπεράσει τά λόγια για νόν γίνει κιν/φο. Αυτό άκριβώς μ' έσπρωξε να κάνω τόν «Μπαρραβέντο»: ή αναζήτηση ολοκληρωτικών πλάνων. Και νομίζω πως αυτό είναι τόν πρόβλημα άλης σύγχρονης τέχνης. Αυτή ή διαλεκτική άνάμεσα στη συμμετρία και στην άσυμμετρία...

Τελειώνοντας θάθελα να Έκβαρισώ όρισμένα πράγματα για τούς άπανταχού σκηνόβητες του άνεξάρτητου κιν/φου. 'Ο κινηματογράφος είναι ένα οικονομικό φαινόμενο, που ύφίσταται και στό καπιταλιστικό και στό σοσιαλιστικό σύστημα. Οι κιν/στές δεν έχουν τόν δικαίωμα να συμπεριφέρονται όπως οι καλλιτέχνες τών περασμένων αιώνων. Ένας κιν/στής άκόμα κι όταν πιστεύει ότι είναι καλλιτέχνης ή διανοούμενος, πρέπει να καταλάβει επίσης ότι είναι στενά δεμένος με τόν κιν/φο σαν οικονομικό φαινόμενο. Η δημιουργεί φίλμ πολú ωραία, με θαυμάσια πολιτική θέση που έχουν όμως επιπλέον τήν ικανότητα να μπουν στις μεγάλες αίθουσες και να άμφοιδητήσουν τις άρχές τής έμπορικής έκμεταλλεύσεως, ή άλλωιώς κάνει φίλμ περιθωριακό όποτε πρέπει να όργανώσει μιά λαθραία έκμετάλλευση. Αυτό που στην πραγματικότητα δημιουργεί τήν παρελήγηση, είναι τόν ότι μιά όρισμένη πολιτική δημαγωγία μερδεύεται με τήν κιν/κή πρακτική. Κι έτσι βλέπουμε πολú κακό φίλμ που προσπαθούν να δικαιωθούν με τις πολιτικές τους κατευθύνσεις, άδιόρατες, τις περισσότερες φορές, στό επίπεδο του ίδιου του φίλμ, ενώ δεν πέτυχαν νόν κάνουν τή δική τους έπανάσταση στό σύστημα παραγωγής. Στόν κιν/φο ή θεωρία και ή πράξη πρέπει να είναι δεμένες στενά. Με τόν να κάνει κάποιος φίλμ εναντίον του συστήματος που δεν μπορούν νόν προβληθούν πουθενά δεν κάνει τίποτα. 'Ο κινηματογράφος είναι μιά έπικοινωνία μαζών, με τήν πιο πλατειά έννοια, όχι μιά ιστορία κρυφών κοινωνιών. Και για νικήσει τόν σύστημα πρέπει να όργανωθεί...

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ



Ο ΡΟΜΑΝ
ΠΟΛΑΝΣΚΙ
συζητά
μέ τους
Μισέλ Ντελαι
και
Ζάν Ναρμονί

Έρωτ.: Φαίνεται ότι είχατε συλλάβει από καιρό την ιδέα της ταινίας «Ή νύχτα τών βρυκολάκων» που κατά τη γνώμη μας είναι η πιο σημαντική μας.

Πολάνσκι: Δεν είχα συγκεκριμένη ιδέα για την ταινία, αλλά ήθελα να γυρίσω μιὰ κωμωδία για βρυκολάκες, ένα θέμα ειδικό από την άσπεια πλευρά του. Μιὰ κωμωδία, που θά γυριζόταν στο χιόνι. Όταν μου ξαναέρχεται στο μυαλό αυτή η ιδέα νομίζω πως βασικά όφειλται στο χιόνι. Από κει ξεκίνησα και μίλησα στους φίλους μου, όταν κάναμε σκι: Θά ήταν θαυμάσιο ένα έλκυθρο που γλιστράει στο βουνό... «Τό μαχαίρι στο νερό» γεννήθηκε με τόν ίδιο τρόπο: Σκέφθηκα πρώτα τό τοπίο.

Έρωτ.: Πολλοί θεώρησαν τή «Νύχτα τών βρυκολάκων» σάν παρωδία. Νομίζουμε, όμως, ότι τό φιλμ αυτό ήταν άσπεια αλλά και σοβαρό ως πρός τό θέμα που πραγματευόταν.

Πολάνσκι: Πρόθεσή μου δεν ήταν ή παρωδία, αλλά τό στοιχείο τού παραμυθιού, κάτι που μάς φοβίζει αλλά και που είναι ευχάριστο ταυτόχρονα. Ήταν και λίγο περιπέτεια. Και τά δυό αυτά στοιχεία βρίσκονται στό μυαλό τών παιδιών. Και τά δυό άποτελούν τήν άτμόσφαιρα που ήθελα να δημιουργήσω. Ξέρετε... Αυτή τήν παιδική ανάγκη να φοβηθούμε όκίνδυνα και να γελάσουμε με τόν ίδιο μας τό φόβο. Ή πλευρά τούτη με γοήτπε πολύ. Ήταν κάτι σάν ταξίδι στή Ντίονεϊλαντ, άν θέλετε...

Έρωτ.: Κι αυτή ή επιθυμία να γελάσετε με τόν φόβο σας σας έκανε να υποδυθείτε για πρώτη φορά τόν κυριότερο ρόλο σέ ταινία;

Πολάνσκι: Ήταν πολύ θολικό κι έλυνε ένα σωρό προβλήματα. Δεν είχα ύπ' όψη μου κανένα ήθοποιό που θά μπορούσε να παίξει τό ρόλο τόσο καλά, όσο εγώ. Δεν θέλω να πώ ότι είμαι καλύτερος ήθοποιός από τούς άλλους. Άλλά υποδυόμουν ένα γελοίο πρόσωπο και είναι λεπτό να ζητήσεις από τόν ήθοποιό να κάνει κάτι τέτοιο. Έπειτα, υπήρχαν όρισμένα «γκάγκ», που άπαιτούσαν ευελιξία ή φυσική δύναμη, όπως π. χ. τά πεσίματα, τά γλιστρήματα, ή μεταφορά τού καθηγητή στή στέγη κ.λ.π. Όλα αυτά νομίζω ότι θά δημιουργούσαν δυσκολίες και θά μάς έκαναν να χάσουμε χρόνο. Έπειτα, τό πρόσωπο άνταποκρινόταν στήν εμφάνισή μου. Άλλά πρέπει να σας πώ ότι ή φιλοδοξία μου δεν είναι να εμφανίζομαι σάν ήθοποιός. Έπρόκειτο γά μιὰ σκληρή δουλειά και τήν έκανα. Γιά μένα και γιά όλο τό συνεργείο ή ταινία αυτή ήταν πολύ διασκεδαστική. Όταν τήν ξαναβλέπω γελάω με τήν καρδιά μου. Μου θυμίζει έξη ύπερχουσε μήνες τής ζωής μου. Νομίζω πως ό κινηματογράφος είναι ένα εκπληκτικό επάγγελμα. Διασκεδάσεις και επιπλέον σέ πληρώνουν γιά να διασκεδάσεις. Τι τό καλύτερο;

Έρωτ.: Σέ κάποια συνέντευξή σας είχατε πει κάποτε ότι υπάρχουν ταινίες, που σας άρέσει να γυρίζετε και άλλες που σας άρέσει να βλέπετε. Έχουμε τήν έντύπωση ότι τό «Μωρό τής Ρόζμαρι» είναι από τίς ταινίες, που θά θέλατε να βλέπατε, ενώ ή «Νύχτα τών βρυκολάκων» από εκείνες, που θά θέλατε να γυρίζατε.

Πολάνσκι: Ήθελα να τή γυρίσω, αλλά άς πούμε σάν θεατής. Σάν κινηματογραφιστής.

πού θέλει νά δειξεί κάτι σημαντικό ή καινούργιο, γύρισα τούς «Αδιέξοδο». Γιά τόν θεατή, πού θέλει νά διασκεδάσει είναι ή «Νύχτα τών Βρυκολάκων» ακόμη κι αν υπάρχουν όρισμένα πράγματα πίσω από τήν άσπεια πλευρά. Γιατί τόν πράγματα αυτά ήρθαν με τ ά και δέν ήσαν εκείνα οί αίτιες, πού μ' έκαναν νά γυρίσω τήν ταινία αλλά ή γενική ιδέα, τόν ντεκόρ, ή άτμόσφαιρα. Ίσως - ίσως και μερικά κατάλοιπα τής παιδικής ηλικίας...

Έ ρ ω τ.: Γενικά οί ταινίες γιά βρυκολάκες και μάγους είναι άξιοδόκρυτες... Νομίζετε πώς υπάρχει κάποιος πού γυρίζει ένδιαφέροντα φίλμ πάλω σ' αυτά τά θέματα;

Π ο λ ά ν σ κ ι: Είδατε τόν σκέτς τού Φελλινι στίς «Παράξενες Ίστορίες»; Ήταν καταπληκτικό. Πραγματική μαγεία. Κι αυτό μού άρέσει στόν κινηματογράφο. Ένα πρώτο «τρύκ» σέ τραβάει, κατόπιν ένα δεύτερο και μετά άρχίζει ή μαγεία...

Έ ρ ω τ.: Μιά παράξενη περίπτωση ήθισοιού υπάρχει στήν ταινία σας «Τό μωρό τής Ρόζμαρυ»: Είναι ο Τζών Κασσαδέτης. Ήταν καταπληκτικός γιατί ύποδυόταν τόν στενοχωρημένο και ταυτόχρονα νιώθωμε ότι δέν αισθανόταν άνετα.

Π ο λ ά ν σ κ ι: Πράγματι δέν ένιωθε άνετα. Ίσως έπειδή είναι πολύ «δκτορς στούντιο» γιά νά ύποδυθεί ένα πρόσωπο. Αυτό πού ξέρει καλύτερα νά παίξει είναι ο ίδιος ο έαυτός του.

Έ ρ ω τ.: Όπως εμφανιζόταν ήταν θαυμάσιος. Σ' όλες τics στάσεις του ύπήρξε έξαιρετικά έφευρετικός.

Π ο λ ά ν σ κ ι: Ναι, αλλά υπερβολικός. Συμβαίνει νά μήν κάνουμε τόσες κινήσεις στή ζωή. Λέμε πράγματα χωρίς νά δάζουμε τόν δάχτυλο στό ατί μας ή χωρίς νά ευνόμαστε.

Τό μαχαίρι στό νερό



Έ ρ ω τ.: Όστόσο, οί κινήσεις του ήσαν έφευρετικές και άωστες και τονίζουν τήν άνησυχία τού ήρωα.

Π ο λ ά ν σ κ ι: Σας βεβαιώνω ότι εύνεται υπερβολικά! Έκείνο πού βρίσκω καλό στό ρόλο του είναι πώς δέν παρουσιάζεται εύχάριστος. Άν ήταν πρόσωπο συμπαθητικό, θά τόν ύποψιάζονταν άμέσως, γιατί είναι άρχη στίς ταινίες μυστηρίου, τόν πιο συμπαθητικό πρόσωπο νά συγκεντρώνει τics περισσότερες ύποψιες. Αυτός είναι αντίπαθητικός δέν ταυτόχρονα δίνει τήν έντύπωση ότι δέν έχει άναμειχθεί σ' όλη εκείνη τήν ύποθεση. Στήν άρχή ο θεατής λέει: Με τέτοιο παρουσίαστικό σιγουρα είναι ένοχος. Κατόπιν σκέφεται πώς κάτι τέτοιο θά ήταν πολύ χοντροκομένο και αλλάζει γνώμη. Θέλω ο θεατής νά μήν είναι σίγουρος γιά τίποτα. Κι αυτό είναι τόν πιο ένδιαφέρον: Ή άβεβαιότητα.

Έ ρ ω τ.: Κάποιος είπε μία γνώμη σχετικά με τόν φίλμ σας, πού μάς φάνηκε πολύ άωστή: Ότι ή ταινία ήταν τέλεια εκτός από τήν πίστη τού σκηνοθέτη στόν φόβο πού δημιουργεί. Γιατί τόν «Μωρό τής Ρόζμαρυ» είναι ή ταινία κάποιου πού δέν πιστεύει σ' αυτό πού δείχνει, αντίθετα με τόν Χίτσκοκ πού φοβάται πραγματικά αυτό γιά τόν οποίο μιλάει στίς ταινίες του.

Π ο λ ά ν σ κ ι: Πολύ πιθανόν, γιατί είμαι άθεος. Τό να δεχθώ λοιπόν αυτό πού συμβαίνει στή «Ρόζμαρυ» θά ήταν αντίθετο με τόν πιστεύω μου. Κατά συνέπεια δέν φοβήθηκα. Άλλά θά ήθελα νά ύπάρχει ένα ύπνωτικό, πού νά μ' έκανε να ξεχάσω τά πάντα άπ' αυτό τόν φίλμ, ώστε νά τόν δω κατόπιν σάν νά είναι ή πρώτη φορά, όπως έκαναν οί φίλοι μου, γιά νά νιώσω λίγο τόν φόβο πού ένιωσαν οί άλλοι. Δυστυχώς έπειδή γύρισα τήν ταινία και έπειδή δέν πιστεύω στό Θεό — ούτε και στόν Διάβολο — δέν μπορώ νά νιώσω φόβο γιά τήν ταινία μου, πράγμα πού με στενοχωρεί πολύ. Άν άποφάσισα νά τόν γυρίσω, ήταν έπειδή μού άρεσε τόν βιβλίο. Γιά έναν σκηνοθέτη σάν και μεις τόν βιβλίο ήταν συναρπαστικό και τόν πιο φυσικό ήταν νά θέλω νά τόν γυρίσω ταινία. Όπως π.χ. ποθούμε μία γυναίκα, παρ' όλο ότι ξέρουμε πώς είναι έλαφρών ήθών.

Έ ρ ω τ.: Μείνατε πιστός στό θέμα τού βιβλίου;

Π ο λ ά ν σ κ ι: Αυτός ήταν ο άρχικός μου άρος. Δέν θά γύριζα τόν φίλμ αν δέν έμενα πιστός στό θέμα του. Όταν έφθασα στό Χόλλυγουντ, μού έδωσαν τά δοκίμια τού βιβλίου, τόν οποίο δέν γνώριζε κανείς. Ήμουν πολύ κουρασμένος από τόν ταξίδι και σκέφτηκα: Θά τόν διαβάσω αύριο, βίβλα στήν πισίνα τού ξενοδοχείου. Άλλά καθώς έτοιμαζόμουν νά εαπλώσω διάβασα τήν πρώτη σελίδα. Άπογοητεύθηκα, γιατί μού φάνηκε θέμα «ρόδινο» κατάλληλο γιά ταινίες στυλ Ντόρις Ντόιη. Άς δούμε παρακάτω, σκέφτηκα. Έ, λοιπόν, πιστέψτε με. Στίς τέσσερις τόν πρωί, ήμουν ακόμη εαπλωμένος στό κρεβάτι, θυσιωμένος μέσα στίς σελίδες. Τήν επομένη τόν πρωί πήγα στό στούντιο και είπα: Μ' ένδιαφέρει πολύ αλλά ή ιστορία θά μείνει έτσι όπως είναι και δέν θά τήν αλλάξετε. Στό Χόλλυγουντ αλλάζουν τόσες τics καλές ιστορίες ώστε τόν τέλος γίνονται τρομακτικές.

Έ ρ ω τ.: Τό πλεονέκτημα ίσως τής «Νύχτας τών Βρυκολάκων» ήταν ότι μπορούσατε νά

πιστεύετε στο φόβο που δείχνετε και να μην πιστεύετε όταν τόν αντιμετωπίζετε αντικειμενικά. Δηλαδή το πρόβλημα του αν πιστεύετε ή όχι δεν διαφαινόταν σαφώς.

Π ο λ ά ν σ κ ι : Στη «Νύχτα των Βρυκολάκων» η αρχή είναι ότι δεν πιστεύει κανείς. Ώστόσο φοβάται, αλλά ξέρει ότι είναι τόσο εύχρηστο αυτό το είδος τού φόβου. Αυτή είναι και η δική μου άρχη, η μικρή μου φιλοσοφία, αν θέλετε: "Όταν σάς λέω ότι δεν πιστεύω στο Θεό, στις μάγιες και στους βρυκολάκες, αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχουν στη συνείδησή μου, αλλά δεν είμαι ποτέ σίγουρος γιά τίποτε. "Όσο μεγαλύτερω τόσο πιστεύω ότι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι γιά τίποτε. Τό χειρότερο πράγμα με τούς ανθρώπους είναι η ιδιογριά τους. "Ο Χίτλερ ήταν πολύ σίγουρος γιά τίς ιδέες του, νόμιζε ότι είχε δίκιο. Γιατί δεν νομίζω ότι θα έκανε τίποτε αν δεν τού πίστευε, γιαντί διαφορετικά δεν θα κατόφερνε να τό κάνει. Και νομίζω πως ό Γκοντάρκ πιστεύει ότι κάνει καλές ταινίες, αλλά ίσως δεν είναι τόσο καλές... "Ο Μυσσέ έλεγε: "Δεν πρέπει να όρκιζόμαστε γιά τίποτε...".

Ε ρ ώ τ. : "Ώστόσο θα υπάρχει ένα πράγμα, πού θα τό φοβάστε. Ποιό είναι αυτό τό πράγμα πού θα άποτελούσε απειρηγία γιά να γυρίσετε μιά ταινία, πού θα προκαλούσε τόν δ ι κ ό σας φόβο;

Π ο λ ά ν σ κ ι : Δεν υπάρχει ξ να πράγμα, αλλά έκαστονόδες πού φοβάμαι. Π. χ. οι σκύλοι πού τρέχουν ζοπίσω μου. "Όμως τούς λατρεύω και έχω δύο.

Ε ρ ώ τ. : Τό «Αδιέξοδο» και ή «Αποστροφή» προέρχονταν από πράγματα πού φοβάστε;

Π ο λ ά ν σ κ ι : Δεν φοβάμαι ποτέ όταν γυρίζω τίς ταινίες μου. Ξέρω ότι οι άλλοι φοβούνται, αλλά γιά μένα είναι διασκεδασή να τίς γυρίζω. Τό Ευράφι της «Αποστροφής», ό κομμένο λαϊμός, είναι στοιχεία της δουλειάς μου.

Ε ρ ώ τ. : Άλλά ή τέλλα;

Π ο λ ά ν σ κ ι : "Η τέλλα, ναι, με φοβίζει. Πριν από τρία χρόνια πήρα "Ελ - "Ες - Ντη. Σου δημιουργεί μιά τέτοια κατάσταση, ένα είδος τρέλλας και αυτό πραγματικά με φόβισε. "Έχει κανείς την εντύπωση ότι πνίγεται κι ότι δεν μπορεί να πιστέψει από πουθενά. "Όλα αλλάζουν. Τά έπιπλα γίνονται μαλακά, τό τηλέφωνο ζεστό, τό φώς σθίνει όταν θέλω να τό ανάψω, και τό αντίθετο...

Ε ρ ώ τ. : Βλέποντας κανείς ταινίες σχετικές με τό "Ελ - "Ες - Ντη έχει την εντύπωση πως παρουσιάζουν θέματα, πού είναι δυνατόν να κινηματογραφηθούν.

Π ο λ ά ν σ κ ι : Βέβαια ό καθένας μπορεί να τό γυρίσει ταινία. Μόνον πού τό φίλμ θα έχει σχέση με τό "Ελ - "Ες - Ντη, δησ σχέση έχω εγώ με τό... καρτότο.

Ε ρ ώ τ. : Στίς ταινίες σας έχει κανείς την εντύπωση ότι θέλετε να συνδυάζετε τό φόβο με την έπιθυμία και ότι γιά να τό πετύχετε χρησιμοποιείτε γυναικεία πρόσωπα. Παράδειγμα ή Ντενέβ, ή Ντορλέακ, ή Σάιρον Ταιη, ή Μία Φάρρου. Θέλετε να δείχνετε γυναικείες ποθητές πού υποφέρουν και βασανίζονται.

Π ο λ ά ν σ κ ι : Είναι εύκολότερο να προ-

καλέσει φόβο σε γυναίκα παρά σε άνδρα. "Ο φόβος είναι χαρακτηριστικό μάλλον γυναικείο. "Ο άνδρας προσπαθεί να κρύψει τό φόβο του. "Άλλά έν πάση περιπτώσει σ' όλους μας άρέσει να τρομάζουμε. "Απόδειξη ότι πληρώνουμε γιά να ηγαίνουμε στον κινηματογράφο...

Ε ρ ώ τ. : Έίχατε μεγάλο πρόβλημα με τη «Νύχτα των Βρυκολάκων» στις Η.Π.Α. Σας έπέβαλαν τό «τελικό κόψιμο» γιά την άμερικάνικη βερσιόν.

Π ο λ ά ν σ κ ι : Πριν γυρίσω την ταινία, ό παραγωγός μου είπε ότι θα έκανε «τό τελικό κόψιμο» γιά τίς Η.Π.Α. γιαντί γνώριζε καλά τό άμερικάνικο κοινό και με μικρές παραλλαγές θα δοηθούσε την τύχη της ταινίας. "Έγώ, εκείνη τί στιγμή νόμισα πως είχα να κάνω μ' έναν άνθρωπο τίμιο, μ' έναν καλλιτέχνη. "Άλλά δεν χρειάστηκε πολύ γιά να καταλάβω ότι ήταν φαρισαίος. "Έξ άλλου τό ίδιο κάνει μ' όλους τούς σκηνοθέτες. Τούς αφήνει να γυρίζουν όπως θέλουν, γιαντί είναι άπασοχημένος με τίς μπίζνες αλλά νομίζει ότι μπορεί να κάνει τό πάντα καλύτερα από τούς άλλους και μάλιστα με τό άριστερο χέρι. Στο τέλος παίρνει την ταινία και την αλλάζει κατά τό γούστο του. "Ήξερε ότι δεν θα δεχόμουν να κάνει τό «τελικό κόψιμο» γιά όλο τον κόσμο. Γι' αυτό με σκότισε με τίς "Ηνωμένες Πολιτείες του. Τότε έκανε ένα είδος συμβιβασμού, πού τού έγινε μάθημα.

Ε ρ ώ τ. : Γιά ποιούς λόγους ήθελε να τροποποιήσει την άμερικάνικη βερσιόν;

Π ο λ ά ν σ κ ι : Στο τέλος δεν είχα να προβάλεϊ κανένα λόγο. "Ήταν ένας τρόπος εκδίκλησης εναντίον κάποιου πού τού έφερεσ άντηρήσεις. Στην κυριολεξία κατακρούρησε την ταινία. "Έκοψε είκοσι λεπτά και ντυμιπλάρισε όλες τίς φωνές. Χρειάστηκε να κάνει ένα πρόλογο - καρτούν είκοσι λεπτών γιά να έξηγει όλα τα «γκάγκ» γιαντί με τέτοιο κόψιμο τό φίλμ είχε γίνει άκατόνητο. Σκέφτηκα να βγάλω τό όνομα μου από τό «Ζενερικ» αλλά τό συμβόλαιο δεν μου τό επέτρεπε. Θέλησα να καλέσω τούς δημοσιογράφους γιά να διαχωρίσω τό θέμα μου αλλά και πάλι δεν μου έπιτρεπόνταν. "Ο παραγωγός Τζιμ Γκουλάρσκυ με κάλεσε και μου είπε: "Έχουμε άρκετά λεφτά γιά να σέ θάψουμε». «Δεν έχετε παρά να τό κάνετε», τού απάντησα και συνέχεια τόν άγνώνα μου. "Άλλά ήταν φωνή βωαντός έν τη έρήμη. Τούς κάλεσα να δούν την ταινία όπως την είχα γυρίσει αλλά άπαξίωσαν να τή δούν. "Όμως ό Τζιμ Γουλάρσκυ πήρε ένα καλό μάθημα. "Η ταινία στον ύπόλοιπο κόσμο σημείωσε μεγάλες εισπράξεις ένώ στην "Αμερική είχε μικρότερες.

Ε ρ ώ τ. : "Έχετε κανένα σχέδιο κατά πού;

Π ο λ ά ν σ κ ι : "Έχω δύο σχέδια με την Παραμούντι, αλλά δεν Ξέρω ποιό θα πραγματοποιηθεί πρώτο. Τό ένα είναι κάποιον γουέστερν, πού τό «δουλεύει» αυτή τί στιγμή ή "Υβόν Μοφάτ. "Εκτυλίσσεται τό 1846 κι είναι ένα κομμάτι της άμερικάνικης Ιστορίας. Τό άλλο είναι ένα βιβλίο επιστημονικής φαντασίας, πού γράφεται αυτή τί στιγμή. "Έχω διαβάσει μόνον τό μισό και περιμένω άνυπομονα και τό ύπόλοιπο.

Ε ρ ώ τ. : Πριν τελειώσουμε τί συνέντευξη θά θέλατε να προσθέσετε κάτι άλλο;

Π ο λ ά ν σ κ ι : Θα ήθελα να πώ ακόμη πολ-



Ἡ νύχτα τῶν βρυκολάκων

λά πράγματα ἀλλὰ εἶναι δύσκολο ὅταν σοῦ βάζουν ἔτσι τὴν ἐρώτηση. Εἶναι σὰν νὰ σοῦ λένε Εαφικά: «Δώστε μου ἓνα παράδειγμα...». Ἀλλὰ μὰ καὶ ἀναφερθήκαμε στὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία, θέλω νὰ πῶ ὅτι μιά ταινία μοῦ ἄρεσε πολὺ: Ἡ «Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος». Κι ἀκόμη τὸ «Χωριὸ τῶν καταραμένων», ἓνα φτωχὸ καὶ κακοφτιαγμένον φιλμ, ἀλλὰ πού εἶχε οὐσία. Θὰ μπορούσε νὰ γίνεαι πολὺ μεγάλη ταινία. Μοῦ ἔκανε ἐντύπωση πού οἱ Γάλλοι δὲν ὑποδεχθῆκαν μὲ ἐνθουσιασμὸ τὴν «Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος», ὅσο οἱ Ἀμερικανοί. Νομίζω ὅτι οἱ Γάλλοι εἶναι λίγο καθυστερημένοι ἀπὸ τεχνολογικῆς ἀπόψεως καὶ ἐπιστημονικῶν ἀνακαλύψεων. Συνάντησα ἓνα σωρὸ ἀνθρώπων πού θρῆσκον τὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας γελοία, κι ὁμως βασίζεταί στὴν «ἀφρικανικὴ γένεση τῆς ἀνθρωπότητας», ἀποψη πού διατυπώθηκε πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια ἀλλὰ πού στὴ Γαλλία τὴν ἀγνοοῦν. Ὅταν αὐζητῶ μὲ ἔξυπνους Γάλλους ἀνακαλύπτω ὅτι ὅσον ἀφορᾷ τὴν Ἑξέλιξη βρίσκονται ἀκόμη στὸν Δαρβῖνο. Στους ἴδιους αὐτοὺς κύκλους ἓνα βιβλίο, ὅπως ὁ «Γυμνὸς πίθηκος» γίνεταί δεκτὸ μὲ ἐχθρότητα. Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ὅλα αὐτὰ τοὺς «Ἐξολεούμενους». Στὴν «Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος» ἡ ἐπιστῆμη καὶ ἡ φαντασία συμπληρῶνουν ἡ μιά τὴν ἄλλη. Μὲ γοήτευσε ὁ τρόπος πού ἐδειχνε, στὴ σκηνὴ τῶν πιθήκων, τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ἀνάπτυξη τῆς ἔξυπνότητας καὶ τῆς χρησιμοποίησης τῶν ἀντικειμένων. Ὁ χειρισμὸς τοῦ ἐργαλείου (μὲ τὸ ὅποιο ὁ πίθηκος θὰ μάθει νὰ σκοτώνει) δὲν ὑπαγορεύεταί ἀπὸ τὸ μαλὸ, ἀλλὰ ἡ παρουσία τοῦ ἀντικειμένου, ἡ τυχαία ἀνακάλυψη τῶν δυνατοτήτων του ἀποτελοῦν τὴν ἀρχὴ τῆς ἐξέλιξης τοῦ νευρικοῦ συστήματος καὶ κατὰ συνέπεια τῆς «δημιουργίας» τοῦ ἐγκεφάλου μας. Ὑπάρχει μιά στιγμή στὴν ἱστορία τοῦ Εἴδους, κατὰ τὴν ὁποία ὄρμισαν ὅλα καὶ ἐπειδὴ ἀπὸ φύση εἴμαστε ἐπιθετικοὶ πιθήκοι,

πού ὑπερασπίζονται τὸ ἔδαφός τους, γι' αὐτὸ εἴμαστε ὅ,τι εἴμαστε.

Ἐ ρ ὡ τ.: Σχετικὰ μὲ τὸ «Ἀδιέξοδο» νομίζετε ὅτι σήμερα τὸ φιλμ θὰ σοκάρει;

Π ο λ ἄ ν σ κ ι: Πρέπει νὰ πῶ ὅτι ναι. Στὴ Νέα Ὑόρκη, π.χ. ὅπου προβλήθηκε ἦταν φοβερὸ γιὰτὶ εἶχαν κόψει δέκα λεπτά. Οἱ κριτικὸι μίλησαν γιὰ ὁμοφυλοφιλία, σοσιασμὸ, μαζοχισμό. Δὲν ἐνόχλησε λοιπὸν μόνον τοὺς θεατὲς ἀλλὰ καὶ τοὺς κριτικούς.

Ἐ ρ ὡ τ.: Σκέπτεσθε νὰ γυρίσετε μιά ταινία μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα;

Π ο λ ἄ ν σ κ ι: Δὲν μπορῶ νὰ τὸ πῶ προκαθορικὰ γιὰτὶ ἀν αὐτὴ ἡ ταινία ἦταν ἐνοχλητικὴ γιὰ τοὺς ἄλλους δὲν ἦταν γιὰ μένα. Ἐπομένως δὲν θὰ ἔερω ἀν ἡ νέα ταινία θὰ βρισκεταί στὸ ἴδιο πνεῦμα. Ὅπως ὀδηγετὸ τὸ σημεῖο ἐκκίνησης μῆς ταινίας εἶναι ἡ ἐλευθερία ἔκφρασης. Σήμερα χρησιμοποιοῦ τὴν ἴδια ἐλευθερία, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο, πιὸ ἐποικοδομητικὸ ἢ ἤθελα π.χ. νὰ κάνω ἓνα μεγάλο μήκουσ φιλμ κάτι σὰν τὸ «Δυὸ ἄνθρωποι κι ἓνα ντουλάπι». Μόνο πού ἀν εἶναι εὐκολὸ νὰ ἐκφράσεις μὴν ἀφηρημένη ἰδέα σ' ἓνα μικρὸ μήκουσ φιλμ, εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ κρατήσεις τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ δυὸ ὁλόκληρες ὥρες μὲ κάτι τέτοιο. Ὅστόσο ὑπάρχει μιά λύση: Ὅλα τὰ βιβλία τοῦ Φῶκνερ εἶναι ἔτσι. Ἴσως φαίνεται γελοῖο ἀλλὰ τὸ «Ἱερὰ» ἐκφράζει περὶπου τὴν ἴδια ἰδέα μὲ τὸ «Δυὸ ἄνθρωποι κι ἓνα ντουλάπι» γιὰτὶ κι αὐτὸ μιλάει γιὰ τὴ θλακεία τῆς κοινωνίας.

Ἐ ρ ὡ τ.: Θὰ θέλατε νὰ γυρίσετε μιά ταινία σὲ θέμα τοῦ Φῶκνερ;

Π ο λ ἄ ν σ κ ι: Θὰ ἤθελα πολὺ ἀλλὰ τὰ βιβλία του εἶναι τόσο δυνατὰ γραμμένα ὥστε θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ γυριστοῦν ταινίες.

Μετάφραση:

ΡΟΥΛΑ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ



ΤΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ

ñ ó κατ' έξοχήν άμερικάνικος κινηματογράφος

Οί θεωρητικοί — όχι μόνο του κινηματογράφου — γιά νά δώσουν στή δουλειά τους τή βαρύτητα τής πράξης πού τής λείπει, συνηθίζουν πολύ νά αυτότοποθετούνται πάνω άπ' τά γεγονότα, στόν «καθαρό χώρο τών έννοιών» νομίζοντας έτσι ότι αύτοί καθοδηγούν τήν πρωτογενή δημιουργία, ένώ είναι φωτεινότερο άπ' τόν ήλιο πώς στή διαλεχτική σχέση τó «κινούν αίτιον» πρέπει νά αναζητηθεί πρός τήν αντίθετη φορά, πρός τήν όποία άλλωστε σκοπεύει κι ή θεωρία. Καί παρόλο πού αύτή ή άπλή διαπίστωση θεωρητικά είναι παραδεκτή — κι άπ' τούς θεωρητικούς, λόγω ύπαρξιακής δικαίωσης επιβάλλουν τήν αντίφαση. Σ' αύτή τήν άνομολόγητη διαμάχη γιά τήν πρωτακεθεδρία έχει τίς ρίζες του τó λανθάνον ή όλοφάνερο μέρος τών δημιουργών γιά τούς κριτές τους — και τó αντίστροφο, πού συναντάται και συχνότερα. Οί κριτές σπάνια όμολογούν πώς ή κρίση τους δέν δεσμεύει παρά μόνο τόν έαυτό τους, όπως άκριβώς τó κρινόμενο έργο δέν δεσμεύει παρά μόνο τόν δημιουργό του, άσχετα άπ' τó γεγονός πώς, τόσο οί μέν όσο και οί δε, έντάσσονται και ύπακούουν σ' ένα γενικότερο πλέγμα συσχετισμών.

Όπως και νάαι, στή συνειδηση του κοινού βαραίνει ή πρωτογενής δημιουργία. Στόν τομέα τής φιλολογικής κριτικής, π.χ., μόνο ό Σαιντ-

Μπέβ κι ό Μπελίνακι κατόρθωσαν, περισσότερο ή λιγότερο, ν' άποχτήσουν γόητρο όμοιο μ' αύτό τών δημιουργών, γιατί άκριβώς ή κριτική τους ήταν τρόπος έκφρασης όλοκληρωμένων άπόψεων πού έντάσσονταν στήν πρωτογενή δημιουργία, κι όχι πρόφαση γιά πατερναλιστική καθοδήγηση και νουθεσία.

Στόν τομέα τών θεωρητικών του κινηματογράφου, έκτός άπό τόν 'Αϊζενστάιν πού δέν έκρινε άλλον έκτός άπ' τόν έαυτό του, ό μόνος πού κατόρθωσε νά επιβάλει τόν γενικό σεβασμό πρός τó πρόσωπό του άπό μέρους τών δημιουργών, ήταν ό Άντρέ Μπαζέν. «Ήταν ό μόνος πού μου άποκάλυψε μερικές πλευρές του έργου μου πού τίς άγνοούσα κι ό ίδιος», λέει ό Μπουβιουέλ, ό έντιμότερος στήν ιστορία του κινηματογράφου χλευαστής. Κι ό Ζάν Ρενουάρ συμπληρώνει: «Ό Μπαζέν ήταν μέλος έκείνης τής μικρής όμάδης τών χρήσιμων ανθρώπων». Ίδιοφύλης λακωνικός προσδιορισμός τής αξίας του μεγάλου Γάλλου θεωρητικού του κινηματογράφου και τής προσφοράς του, όχι μόνο στό χώρο τών ιδεών: Τó περιοδικό «Καγιέ ντύ Σινεμά» πού ίδρυσε τó 1952 μαζί με τόν Ντονιόλ-Βαλκρόζ έξακολουθεί πάντα ν' άποτελεί τή Βίβλο τών άπανταχού τής γής καθιοδηγήσεως τρόπο σωδάρ άσχολούμενων με τόν κινηματογράφο, κι άκόμα

και τώρα, ο,τι γράφεται εκει, ειτε σωστό ειτε λανθασμένο — κατά την προσωπική άποψη του κάθε αναγνώστη του — είναι απολύτως αδύνατο να περάσει άπαρατήρητο ή άσχολιστο. 'Αν' τόν ιδρυτή του το περιοδικό κληρονόμησε τό κύριο, τό ήθος και προπαντός τή μανιακή αγάπη για τόν κινηματογράφο.

Ο Μπαζέν, ο πνευματικός πατέρας τής γαλλικής νουβέλ βάγκ — που εμφανίστηκε άμέσως μετά τόν πρόωρο θάνατό του τό 1958 σέ ηλικία 40 ετών — έστρεψε τό οικοδόμημα του θαυμαστού θεωρητικού έργου του — τό κύριο μέρος του όποιου συγκεντρώθηκε σέ τέσσερις τόμους μέ τόν γενικό τίτλο «Τί είναι ο κινηματογράφος;» — σέ μία καιρία παρατήρησης: 'Η οικουμενοποίηση του τρόπου τής ζωής τής εποχής μας συνεισάγει και τήν οικουμενοποίηση του τρόπου έκφρασης του. 'Αλλά ή οικουμενοποίηση του τρόπου έκφρασης πρσιούθετει τήν ύπαρξη ενός έκφραστικού μέσου ικανού για γρήγορη και «ευάναγγωστη» γραφή. Το μέσο αυτό θρέθηκε στό τέλος του δέκατου έννατου αιώνα και μπήκε σέ εφαρμογή στις άρχες του είκοστού ο όποιος και σηματοδότηκε άπ' τήν ύπαρξή του. Πρόκειται για τό μηχανήμα τήν καταγραφή τής κίνησης που ο έφευρέτης του, ο Λυμιέρ, τό βάφτισε κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο . 'Η τέχνη του

«καταγράφει τήν κίνηση» είναι, μεταλλαγμένη, ή παλιά τέχνη τής τυπογραφίας προσαρμοσμένη στις άπαιτήσεις μιας ιδεογραφικής γραφής όμοιας μέ τήν πρωτόγονη εικονογραφική, άπ' τήν όποια προήλθαν, άφαιρετικά, τά φωνητικά σύμβολα-γράμματα τής φωνητικής.

'Αφού ο κινηματογράφος είναι τρόπος γραφής, σημαίνει ότι μπορούμε νά γράψουμε ν' αυτόν ό,τι γράφουμε και μέ τό φωνητικό αλφάβητο κι όχι μόνον «θέατρο» — όπως στά πρώτα χρόνια τής ιστορίας του κινηματογράφου — και μυθιστορημα — όπως στόν σημερινό άφηγηματικό κινηματογράφο.

Ο Μπαζέν συστηματοποιεί και προεκτείνει τις άπόψεις του 'Αστρίκ για τήν «κάμερα - στυλό» και μέ τήν έκπληχτική ιεραποστολική του ζέση πειθεί τους νεαρούς ύποψηφίους Γάλλους κινηματογραφιστές πώς ήρθε επίτελους ή ώρα για τήν αποδέσμευση άπ' τήν κηδεμονία του φαρμένου γραπτού τρόπου έκφρασης, που όδήγησε τή σκέψη σέ άδιέξοδο εξαιτίας τής περιορισμένης έκφραστικής του δυνατότητας, που γίνεται φανερή άπ' τήν αγνωσία τών ποιητών.

Μέ τόν Μπαζέν ο κινηματογράφος μπαίνει στην ώριμη ηλικία του. Το μοντέρνο σινεμά του χρωστάει σχεδόν τά πάντα.

B.P.

Το γουέστερ είναι τό μόνο είδος του όποιου ή καταγωγή συγγέεται σχεδόν μέ τήν εμφάνιση του κινηματογράφου και πού σχεδόν μισό αιώνα έπιτυχίας χωρίς διακοπή διατηρεί πάντα ζωντανό. 'Ακόμα κι όταν άμφισβητούν τήν ισοτήθα ανάμεσα στην έμπνευση και στό στυλ του ύστερα άπ' τό 1930 θά πρέπει τουλάχιστον νά παραξενευτούμε για τή μονιμότητα τής έμπορικής έπιτυχίας αυτού του είδους. Θερμόμετρο ύγείας. Δοκίμασε και θά δοκιμάσει ακόμα έννες έπιρροές (σάν αυτές του Ζοφερού μυθιστορήματος, τής άστυνομικής λογοτεχνίας ή τών κοινωνικών άνησυχιών τής εποχής). 'Η άφέλεια κι ή συνέπεια του είδους ταρόχησαν και μέσ εκπντρέπεται νά λυπούμαστε γι' αυτό, όχι όμως και νά μιλάμε για παρακμή. Πράγματι, αυτές οι έπιρροές δέν σημάδεψαν παρά λίγες ταινίες, ποιητικά περισσότερο, κι όχι τό φίλμ τής σειράς που προσρίζονται για έσωτερική κατανάλωση. 'Εξ άλλου, άντι νά λυπούμαστε για παροδικά μιάσματα στό χώρο του γουέστερν, θάπρεπε νά θαυμάζουμε μάλλον τήν άντοχή του. Κάθε έπιρροή ενεργεί πάνω του σάν έμβόλιο. Το μικρόδιο χάνει τή θανατηφόρο οδύτητά του. Μέσα σέ δέκα, δεκαπέντε χρόνια, ή άμερικάνικη κωμωδία εξάντλησε τις όρετές τής' αν έπιζει σέ παροδικές έπιτυχίες, είναι γιατί απομακρύνεται από τους κανόνες που τής εξασφάλισαν τήν προπολεμική τής έπιτυχία. 'Αν' τις «Νύχτες του Σικάγου» (1927) ως τό «Σκάρφες» (1932) τό άστυνομικό έργο είναι συμπληρώσει τόν κύκλο τής ανάπτυξής του. Τά άστυνομικά σενάρια εξελίχτηκαν γρήγορα κι άν μπορούμε ακόμα και σήμερα νά ενασθροψμε μία αισθητική τής βίας στα πλαίσια τής εκκλησιαστικής περιπέτειας που τους είναι κοινή μέ

τό «Σκάρφες», θά είναι άρκετά δύσκολο ν' αναγνωρίσουμε πίσω άπ' τόν ιδιωτικό γτεντέκτιβ, τόν δημοσιογράφο ή τόν άστυνόμο, τους πρωταρχικούς ήρωες. 'Εξ άλλου, άν μπορούμε νά μιλήσουμε για ένα άμερικάνικο άστυνομικό είδος, δέν μπορούμε νά του άπονεύουμε τόν ιδιόζήτη χαρακτήρα του γουέστερν, γιατί ή λογοτεχνία που ύπήρχε από πριν δέν έπαψε νά τό επηρεάζει κι οι πιο ένδιαφέρουσες αλλοιώσεις του Ζοφερού εκκλησιαστικού φίλμ θρσκουν εκει μέσα τήν προέλευσή του.

'Αντίθετα, ή μονιμότητα τών ήρώων' και τών δραματικών σχημάτων του γουέστερν επιβεβαιώθηκε όταν άρχισαν νά δίνονται μέ μεγάλη έπιτυχία στην τηλεόραση παλιές συνέχειες του Χάλπαλονγκ Κάσιοντυ: τό γουέστερν δέν γεννά.

Πιότερο άκόμα κι από τήν ιστορική διάρκεια του είδους, αυτό που μέσ εκπλήττει είναι ή γεωγραφική του παγκοσμιότητα. Τι μπορεί νά ένδιαφέρει τους 'Αραβες, τους 'Ινδούς, τους Λατίνους, τους Γερμανούς, τους 'Αγγλοόξωνες, ή δημιουργία τών 'Ηνωμένων Πολιτειών, οι άγανες του Μπουάφαλο Μπιλ κατά τών 'Ερυθροδρόμων, ή έγκατάσταση μιας γραμμής σιδηροδρόμων ή ο εμφύλιος πόλεμος;

Πρέπει λοιπόν τό γουέστερν νά κρύβει κάποιο μυστικό όχι μόνο που εσωνανιέν αλλά που συντηρεί τό είδος αιώνια. 'Ενα μυστικό που ταυτίζεται πάνω - κάτω μέ τήν ίδια τήν ούσία του κινηματογράφου.

Είναι εύκολο νά λέμε πώς τό γουέστερν είναι «ο κατ' εσχόμη κινηματογράφος» γιατί κινηματογράφος σημαίνει κίνηση. Είναι άλθθεια πώς ή καταδίωξη κι οι συμπλοκές είναι τό πιο καινά έμβλήματά του. 'Αλλά τότε τό γουέστερν δέν θά ή

ταν παρά μία παραλλαγή των έργων περιπέτειας. ΈΕ άλλου, ή κίνηση των προσώπων που άγγίζει ένα είδος παροξυσμού είναι άεξήρωρη άπ' τό γεωγραφικό πλαίσιο και θά μπορούσαμε νά καθορίσουμε τό γουέστερν άπ' τό ντεκόρ του (Πόλη Ευλόχιστη) κι άπό τό τοπίο. Άλλά κι άλλα είδη ή άλλες κινηματογραφικές σχολές άξιοποίησαν τή δραματική ποίηση του τοπίου, (π.χ. ό θουόος σουηδικός κινηματογράφος) χωρίς αυτή ή ποίηση, που θά συμβάλει στό μεγαλείο τους, νά έξασφαλίσει τήν έπιβίωση τους.

Άδικα θά δοκιμάζαμε νά περιορίσουμε τήν ουσία του γουέστερν σ' ένα όποιοδήποτε φανερό συστατικό του. Τά ίδια στοιχεία ξαναβρίσκονται άλλου, χωρίς όμως τά προνόμια του. Τό γουέστερν είναι κάτι άλλο άπό τήν ίδια του τή μορφή. Καταδώςέες, συγκρούσεις, άνθρωποι δυνατοί και θαρραλέοι μέσα σ' ένα τοπίο μιάς άγριας λιτότητας δέν φτάνουν γιά νά καθορίσουν ή νά περιβάλουν τή μαγεία του είδους.

Αυτό τά τυπικά χαρακτηριστικά άπό τά όποια συνηθώς άναγνωρίζουμε ένα γουέστερν δέν είναι παρά τά σημεία ή τά σύμβολα τής πιο βαθιάς πραγματικότητάς του, που είναι ό μύθος. Τό γουέστερν γεννήθηκε άπ' τή συνάντηση μιάς μυθολογίας κι ενός έκφραστικού μέσου.

Τό έπος τής Δύσης ύπήρχε πριν τόν κινηματογράφο μέσα στή λογοτεχνία και τή λαογραφία και ή πληθώρα των φίλων δέν έξαφάνισε έντελώς τή λογοτεχνία του γουέστερν που συνεχίζει νά έχει τό κοινό της και νά προμηθεύει στους σεναριογράφους τις καλύτερες ιστορίες. Άλλά δέν ύπάρχει κοινό μέτρο άνάμεσα στόν περιορισμένο κι ένθικό κοινό που διαβάζει ιστορίες γουέστερν και στό παγκόσμιο κοινό των ταινιών που έμπνεονται άπ' αυτές τις ιστορίες. Σάν τις μεσαιωνικές μυνητούρες που χρησιμοποιήσαν γιά πρότυπο στήν γλυπτική και τά βιτρώ των εκκλησιών, αυτή ή λογοτεχνία έλευθερωμένη άπ' τή γλώσσα, βρίσκει στήν όθώνα ένα άλλο άνάστημα ώστε οι προεκτάσεις τής εικόνας νά συγχωνεύονται επίτέλους με τή φαντασία.

Πρέπει νά τονισθεί μιά παραγνωρισμένη πλευρά του γουέστερν: ή ιστορική του άλήθεια, παραγνωρισμένη, χωρίς άμφιβολία γιατί δέν έξέρουμε κι έξουμε μιά βαθιά ριζωμένη προκατάληψη πώς τό γουέστερν δέν θά μπορούंस ν' άφηγηθεί παρά παιδαριώδεις ιστορίες όλο άφέλεια και μακριά άπό κάθε ψυχολογική ιστορική ή άκόμα άπλούστερα υλική άληθοφάνεια. Είναι άλήθεια πώς πολύ λίγα είναι τά γουέστερν που σκότίζονται γιά τήν ιστορική πιστότητα. Κι είναι άκόμα άλήθεια πώς δέν είναι άναγκαστικά και τά μόνα άξιόλογα. Θά ήταν γελίοιο νά κρίνουμε τόν Τόμ Μιξ (κι άκόμα πιότερο τό μαγεμένο όσπρο άλογό του) ή τόν Γιούλιαν Χάρτ ή τόν Ντόγκλας Φάιρμπανκς που πέρσαν μέσα στά ώραιο έργα τής μεγάλης πρωτόγονης περιόδου του γουέστερν, μ' άρχαιολογική έπιμέλεια. Άρκετά μάλιστα μεταπολεμικά γουέστερν (σάν τό «Δρόμος γεμάτος αίμα», ή «Τό τραίνο θά σφυρίζει τρεις φορές») προσφέρουν πολύ λίγες άναλογίες με τήν Ιστορία. Είναι πρώτα - πρώτα έργα φαντασίας. Άλλά δέν μπορούμε ν' άγνωσοουμε τις ιστορικές άντιστοιχίες του γουέστερν παρ' όλη τήν έλεύθερη άπόδοση των σεναρίων... Οι σχέσεις τής ιστορικής πραγματικότητας

με τό γουέστερν δέν είναι άμεσες αλλά είναι σχέσεις διαλεκτικής. Ό Τόμ Μιξ είναι τό αντίθετο του 'Αβραάμ Λίνκολν αλλά συνεχίζει, με τόν τρόπο του, τή λατρεία και τή μνήμη του. Με τις μυθιοτηρηματικές κι άφελεις μορφές του τό γουέστερν είναι τό αντίθετο όποιες ιστορικές άναπαράστασης. Ό Χόπαλονγκ Κάσιντν δέν διαφέρει, όπως φαίνεται, άπό τόν Ταρζάν, παρά έξωτερικά κι άπ' τό πλαίσιο των άθλων του. Κι όμως άν θέλαμε νά συγκρίνουμε αυτές τις άπίθανες και χαριτωμένες ιστορίες και μάλιστα νά τις θέλαμε τή μιά πάνω άπ' τήν άλλη, όπως γίνεται στή σύγχρονη φυσιογνωμική με τ' άρνθητικά του προσώπου, θά θέλαμε νά ξεχωρίζει σιγά - σιγά ένα ιδανικό γουέστερν καμωμένο άπό τους ίδιους του τους μύθους. Γιά παράδειγμα, άς πάρουμε τό μύθο τής Γυναίκας.

Στό πρώτο τρίτο του έργου, ό καλός κάου - μπού συναντά τήν άγνή κοπέλλα, άς πούμε τή φρόνιμη και δυνατή παρθένα που τόν άγαπά με μιά άγάπη όλο συστολή και που μαντεύουμε πώς συνηθίζεται κι ή κοπέλλα. Άλλά έμπόδια σχεδόν άξενέραστα φαίνονται πώς τήν έμπόδιζαν. Ένα άπό τά πιο χαρακτηριστικά και τά πιο συντησιμένα προέρχεται άπό τήν οικόγένεια τής άγαπημένης - ό άδελφός π.χ. είναι ένα άπασιον μούτρο που ύποχρεώνει τόν κάου - μπού ν' άπαλλάξει τήν κοινωμία άπό ένα τέτοιο άπόδρασμα. Η ήρωίδα μας δέν μπορεί νά «παρδευτεί» τό δολοφόνο του άδελφού της. Γιά νά έξαγωνιστεί στό μάτια τής ώραιας και ν' άείξει τή σύγγνωμη της, ό ιπότης μας πρέπει νά διαβεί ένα σωρό άφάνταστες δοκιμασίες. Στό τέλος, σώζει τή διαλεχτή της καρδιάς του άπό ένα θανάσιο κίνδυνο (θανάσιο γιά τό πρόσωπό της, τήν τιμή της, τήν περιουσία της ή και γιά τά τρία μαζί). Ύστερα άπ' αυτά κι έφόσον πλησιάζει τό τέλος του έργου, θά ήταν άχαρκτηρίστο γιά τήν ώραία μας νά μη συγχωρέσει τόν άγαπημένο της και νά μόν τόν άφήσει νά τής κάνει πολλά παιδιά.

Ός εδώ αυτό τό σχήμα που μπορεί νά περάσει άπό ένα σωρό παραλλαγές (έμφύλιος πόλεμος ή άπειλή των Ίνδιάνων ή κλέφτες κοπαδιών) μας θυμίζει τό μεσαιωνικό μυθιοτηρηματικό ή ημιοσια που δίνει στή γυναίκα και στις δοκιμασίες που πρέπει νά περάσει ό ήρωας νά κερδίσει μιά μέρα τήν καρδιά της.

Ό διαχωρισμός σέ καλούς και κακούς άφορά μόνο τους άντρες. Οι γυναίκες γενικά είναι άδεις άγάπης ή τουλάχιστο έκτίμησης ή οίκτου. Άκόμα κι ή πιο παρακατιανή έξαγοράζεται άπό τόν έρωτα και τόν θάνατο. Μη ξεχνάμε πώς κι ό καλός κάου - μπού έχει πάρε - δώσε με τή δικαιοσύνη κι έτσι ό πιο ήθικός των γάμων είναι δυνατός άνάμεσα στόν ήρωα και τήν ήρωίδα. Έτσι στόν κόσμο των γουέστερν οι γυναίκες είναι καλύτερες κι ό άντρας κακός. Τόσο κακός ώστε κι ό καλύτερος πρέπει νά έξαγοράσει μ' ένα σωρό δοκιμασίες τό προνατορικό άμάρτημα του φύλου του. Στόν Παράδεισο ή Έυα παρασύρει τόν Άδάμ. Πολύ παράδοξα ό άγγλοσαξωνικός πομπριτανισμός γιά ιστορικούς λόγους, άναποδογυρίζει τή θιβλική αντίληψη. Η πτώση τής γυναίκας δέν είναι παρά συνέπεια τής διαθοράς των άντρών.

Αυτή ή ύπόθεση προέρχεται άπ' τις συνθήκες τής πρωτόγονης κοινωνικής σύνθεσης τής Δύσης.

δου οι λίγες γυναίκες και οι κίνδυνοι μιας κληρικής ζωής υποχρέωναν αυτή τη νέα κοινωνία να προστατεύει τα θηλυκά της όσο και τ' αλογά της. Για ένα κλεμένο δαγιο έφτανε ή κρεμάλα. Για το σεσαμωτό της γυναίκα χρειάζονταν κάτι πιο δυνατό απ' το φόβο για τη ζωή: η θετική δύναμη ενός μύθου. Κι όπως παροιματίζεται αυτός ο μύθος μέσα στο γουέστερν καθιερώνεται τη γυναίκα σαν ίεραία των κοινωνικών, άρετών που τόσο χρειάζεται ο χαώδης αυτός κόσμος. 'Η γυναίκα είναι το φυσικό μέλλον αλλά κι η οικογενειακή τάξη που εξασφαλίζει την ήθικη τάξη.

Αυτοί οι ίδιοι οι μύθοι (ή γυναίκα και το δολογό όπως θα δούμε) εκφράζουν ένα μεγάλο επικό μαχητισμό που φέρνει αντιμέτωπους τις δυνάμεις του Κακού και τους ιππότες των δικαίων υποθέσεων. Αυτά τ' άπεραντα τοπεία από λειβάδια, έρημους και βράχια που περιτριγυρίζουν μια εύλινη πρόχειρη πόλη, πρωτόγονη παρουσία ενός πολιτισμού, είναι εκθειασμένα σε κάθε τι που μπορεί να συμβεί. 'Ο 'Ινδιάνος που κατοικουσε εκεί ήταν άνικανος να επιβάλει την τάξη του 'Ανθρώπου. 'Ηταν Κύριός τους αλλά είχε ταυτιστεί με μια παγανιστική αγριάδα. 'Ο λευκός χριστιανός, αντίθετα, είναι πράγματι ο κατακτητής δημιουργός ενός Νέου Κόσμου. Το χόρτο φυτρώνει απ' όπου περνά τ' άλογο του, έρχεται να επιβάλει την ήθικη του τάξη και την τεχνική του, άναπόσπαστα και τα δυο, το πρώτο μάλιστα εξασφαλίζοντας το δεύτερο. 'Η ύλική ασφάλεια για τις άμαξες, η προστασία των άμοσονδιακών στρατευμάτων, η έγκατάσταση σιδηροδρομικών γραμμών, ένδιαφέρουν λιγότερο από την επιβολή της δικαιοσύνης και του σεσαμωτού της. Οι σχέσεις ήθικης και νόμου που για μας είναι θέμα σχολικών εξετάσεων άποτελούνταν πριν εκατό χρόνια τη ζωτική πρόταση της νέας 'Αμερικής. Μόνο άντρες δυνατοί, σκληροί, και θαρραλέοι μπορούσαν να κατακτήσουν αυτές τις παρθένες εκτάσεις. 'Ο καθένας έξερει πώς η οικειότητα με το θάνατο δεν είναι για να συντηρεί το φόβο της κόλασης, τις τύψεις και τα ήθικα άναμασήματα. 'Η άστυνομία κι οι δικαστές ώφελούν κύρια τους άδύνατους. 'Η δύναμη αυτών των κατακτητών άποτελοΰσε και την άδυναμία τους. 'Εκει όπου η άτομική ήθικη δεν είναι αίγουρη, μόνο ο νόμος μπορεί να επιβάλει την τάξη του καλού και το καλό της τάξης. 'Αλλά ο νόμος είναι τόσο άδικος όταν ισχυρίζεται πως εξασφαλίζει μια κοινωνική ήθικη που άγνοεί την προσωπική άξεια αυτών που δημιουργούν την κοινωνία. Για να είναι άποτελεσματική, αυτή η δικαιοσύνη πρέπει να εφαρμόζεται από άνθρώπους έξ ίσου με τους έγκληματίες δυνατούς και θαρραλέους. Αυτές οι άρετές, όπως είπαμε, δεν συμβαδίζουν καθόλου με την 'Αρετή, κι ο σερίφηρ δεν άείζει προσωπικά περισσότερο απ' αυτούς που άδηγει στην κρεμάλα. 'Ετσι γεννιέται κι επιθεβαιώνεται μια αντίφαση αναπόφευκτη κι άναγκαία. Συχνά ύπάρχει λίγη ήθικη διαφορά άνάμεσα σ' αυτούς που χαρακτηρίζουν έκτός νόμου κι αυτούς που είναι μέσα στο νόμο. Κι όμως το άστρο του σερίφηρ άντιπροσωπεύει τη δικαιοσύνη άνεξάρτητα από την άξια του κατόχου του. Σ' αυτή την πρώτη αντίφαση προσθέτουμε την άσκηση μιας δικαιοσύνης που γιό να είναι άποτελεσματική δεν πρέπει να χασομερά άποφεύγοντας το λυνταόρι-

σμα και να άγνοεί τα έλαφρυντικά και το άλλοθι που δύσκολα έξακριβώνεται. Προστατεύοντας την κοινωνία διατρέχει τον κίνδυνο της άχαριστίας για τα πιο άτίθασα παϊδιά της, αλλά όχι και τα πιο άχρηστα, ίσως τα πιο άξίολογα.

'Η άνάγκη του νόμου δεν ήταν ποτέ τόσο κοντά στην άνάγκη της ήθικης, αλλά και ποτέ ο άναγωνισμός τους δεν ήταν τόσο συγκεκριμένος και φανερός. Αυτό είναι σ' ευτάπειλο τόνο και το θέμα του «Προσκυνητή» του Τσάπλιν, όταν βλέπουμε, στο τέλος του έργου, τον ήρωα να τρέχει μ' ένα δαγιο πάνω στα άσνορα του καλού και του κακού που είναι και τα άσνορα του Με-Εικαυ.

Θαύμασια δραματική άπεικόνιση της παραβολής του τελώνη και του φαρισαίου είναι ή «'Άμαξα της άγωνίας» του Τζέιν Φόρντ, που μας δείχνει μια πόρνη πιο έν τάξει από τις ύποκριτρες της πόλης που την διώχνουν' ένα παραλυμένο παίχτη που έξερει να πεθάνει μ' άξιοπρεπή άριστοκράτη, ένα γιατρό μεθύστακα που έξεσκει τη δουλειά του μ' αΰταπάρνηση κι άρμοδιότητα' ένα παράνομο που δείχνει λεπτότητα, θάρρος, γενναϊότητα και νομιμοφροσύνη ενώ ένας τραπεζίτης άξιοσέβαστος κάνει φτερά με το ταμείο.

'Ετσι βρίσκουμε στις ρίζες του γουέστερν μια ήθικη του έπους άκόμα και της τραγωδίας. 'Επικό, είναι το γουέστερν για την υπερανθρώπινη κλίμακα των ήρώων του και τη θρυλική έκταση των άθλων. 'Ο Μπιλλυ δέ Κιντ είναι άτρωτος σαν άλλος 'Αχιλλέας και το πιστόλι του άλάθητο. 'Ο κόου - μπύ είναι ένας ιππότης. Στο χαρακτήρα του ήρωα άντιστοιχεί ένας ρυθμός της σκηνοθεσίας όπου ή έπική μετάθεση φανερώνεται με τη σύνθεση της εικόνας, τη προτίμηση για άνοιχτούς όριζόντες, τα μεγάλα μακρινά πλάνα που φέρνουν άντιμέτωπους τον 'Άνθρωπο και τη Φύση. Το γουέστερν άγνοεί σχεδόν το γκρό - πλάν, προτιμά το τράβελλινγκ και το πανοραμικό που σπάνε τα πλαίσια της θόνης κι άποκαθιστούν την άπλοχωρία του τοπίου. Σωστά. 'Αλλά αυτός ο έπικός ρυθμός παίρνει τη σημασία του μέσ' απ' την ήθικη που τον σπηρίζει. Και τον δικαιολογεί. Είναι ή ήθικη ενός κόσμου όπου το Καλό και το Κακό, στην άγνότητα κι άναγκαϊότητα τους, ύπάρχουν σά δυο στοιχεία άπλά και βασικά. 'Αλλά το Καλό στην εμφάνιση του δημιουργεί τον νόμο στην πρωτόγονη άστυρητότητα του και το έπος γίνεται τραγωδία με την εμφάνιση της πρώτης αντίφασης άνάμεσα στην υπερβάττητα της κοινωνικής δικαιοσύνης και την ιδιομορφία της ήθικης δικαιοσύνης, άνάμεσα στην κατηγορηματική έπιστακτικότητα του νόμου που εξασφαλίζει την τάξη της μελλοντικής Πολιτείας και την έπιστακτικότητα της άτομικής συνείδησης.

Συχνά χελεύσασαν το γουέστερν για την άπλοϊκότητα του σεναρίου, για τις συγκρούσεις του έρωτα και του καθήκοντος. Κι όμως αυτό το άφέλες μεγαλειό άναγνωρίζουν οι πιο άπλοϊ άνθρωποι και τα παιδιά παντού. Γιατί οι έπικοί και τραγικοί ήρωες είναι παγκόσμιοι. 'Ο πόλεμος Νατίων και Βορείων άνήκει στην ιστορία του 19ου αιώνα, το γουέστερν όμως τον άνάδειξε σε πόλεμο της Τροίας - της πιο άσυχρονής έποποιείας. 'Η πορεία προς τη Δύση είναι ή 'Οδύσειά μας.

'Απόδοση: Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ



ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ

ΓΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

«ΑΤΑΛΑΝΤΗ»

Χάρη στην εμπιστοσύνη και την ενεργητικότητα του Νουνέ ο Βιγκό μπόρεσε να όνειρευτεί ένα καινούργιο φιλμ, τη στιγμή που το σκάνδαλο του «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», δεν είχε ακόμα κοπάσει. 'Αφού εξέτασαν κι απόρριψαν πολλά σχέδια, ο Νουνέ κι αυτός, έμειναν σύμφωνα στο πρωτότυπο σχέδιο κάποιου Ζάν Γκινέ, την «ΑΤΑΛΑΝΤΗ». 'Ο παραγωγός, που διέθετε το κατά δύναμιν (1.000.000 τούτη τη φορά αντί 200.000 φράγκων για το «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ») όφειλε να υλοποιήσει τη γνώμη και τις απόψεις των διευθυντών της Γκωμόν, που διέθεταν το στούντιο και το νεγκατιφ και θ' αναλάμβαναν επί πλέον την εκμετάλλευσή. Κι όπωσδήποτε, για να πάει με τα νερά τους, (γιατί δεν ήθελαν πιά ν' ακούσουν για Βιγκό) ο Νουνέ ζήτησε και πέτυχε τη συμμετοχή του Μισέλ Σιμόν, μεγάλης βεντέτας, και της Ντίτα Πάρλο, άρκετα γνωστής, στους κύριους ρόλους. 'Η προετοιμασία της παραγωγής κράτησε όλο το καλοκαίρι του 1933 και το γύρισμα δεν άρχισε παρά το Νοέμβριο. 'Ο Βιγκό έμεινε πιστός στο συνεργείο του: 'Ο Κάουφμαν για τη φωτογραφία, ο Ζωμπέρ για τη μουσική. 'Ο Στόρκ δεν ήταν πιά μαζί του, αλλά ο σκηνοθέτης κάλεσε το Φρανσις Ζουρνταίν για να αναλάβει τα ντεκόρ και τον Λουί Σαβάνε για το μοντάζ.

Το σενάριο του Γκινέ δεν άρεσε και τόσο στο Βιγκό, που το άλλαξε ριζικά και πριν και κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, στα λεπτομερειακά του στοιχεία. Στην όριστική του μορφή, έχει ως εξής: "Ένα ζευγάρι ναυτικών, έπιβιβάζεται σ' ένα ποταμόπλοιο άμεσα μετά την τελετή του γάμου τους, παρατώντας σάβλους κι άθλιους τους καλεσμένους και τη μητέρα της νύφης, στην όχθη. 'Η νύφη είναι έπαρχιώτισσα και δυσκολεύεται να συνήθισει αυτήν την καινούργια ζωή. 'Έτσι αρχίζουν κι οί προστριβές με τον άντρα της, για τον όποιο η ναυσιπλοία μετράει περισσότερο, γιατί είναι υπάλληλος σε μία εταιρία κι είναι υποχρεωμένος να ύπακούει στις απαιτήσεις της. 'Η νεαρή σύζυγος, καίγεται απ' την έπιθυμία να γνωρίσει το Παρίσι, αλλά ο άντρας της προσπαθεί να την έμποδίσει να πραγματοποιήσει αυτό της το πάθος, γιατί φοβάται πως η γυναίκα του θα άφραθει σε ύπερβολικά έξοδα. Τελικά η γυναίκα το σκάει μ' ένα ναύτη, κι αρχίζει να περιπλανιέται στο Παρίσι. 'Ο άντρας της άπελιπίζεται, χάνει την όρεξη και τον ύπνο του και δεν πληρεί πιά τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις, σε σημείο που οί πελάτες του να μανιάζουν και να ζητάνε να τον πετάξουν στο δρόμο. Τότε ο μπάμπια - Ζύλ, ο άμέσως κατώτερός του — πρώτοπο έκκληκτικά γραφικό, που ζει σε μία καμπίνα - καπηλιό διασκευασμένο έτσι που θυμίζει μουσείο — άποφασίζει να πάει να θρει τη γυναίκα. Τη θρικός υπάλληλο σε μία μουσική διασκων και τη φέρνει στον άκτινοβολούτα αύζυγο.

Το γύρισμα τέλειωσε το Φλεβάρη του 1934.

Συνάντησαν πολλές δυσκολίες στις εξωτερικές λήψεις, που όφειλονταν στις κακές καιρικές συνθήκες και στο γεγονός πως συχνά ήταν υποχρεωμένοι να κάνουν γύρισμα σε κανάλια, που παρέσταν δγκους πάγων, ενώ υποτίθετο πως η σκη- νή εκτυλίσσονταν σε περιοχή γεμάτη βλάστηση. Γι' αυτό και υπάρχουν σ' αυτή τη σκηνή, πλάνα τραβηγμένα σε «κόντρ - πλονζέ» που δεν εξη- γούνται παρά μόνον από τούτη την αναγκαϊότη- τα.

Ο Βιγκό ήταν συχνά άρρωστος κατά το γύ- ρισμα και μόλις τέλειωσε η δουλειά, κρεβατώ- θηκε. Ταυτόχρονα, ο Σαβάνς άπ' τή μιá μεριά δούλευε τόν μοντάζ κι άπ' τήν άλλη ο Νουνέ, άν- τιπετόκταν σθεναρά κι άμυχολόγητα στους τύ- πους τής Γκωμών, που ζητούσαν περικοπές. Ή προβαλή έγινε στις 25 τ' Άπριλη και η ύποδο- χή που έπεφύλαξαν στήν ταινία οι έπαγγελμα- τίες — παραγωγοί και διανομείς — ήταν άρκε- τά ψυχρή, πράγμα ποϋχε σάν άποτέλεσμα να ά- σκηθεί άκόμα μεγαλύτερη πίεση στόν παραγω- γό. Ο Σ. Γκομές αντίληφθηκε πως ο Γκωμών σα- μοτρίσει σκόπιμα τήν έμπορικη εκμετάλλευση τής ταινίας, γιά ν' αναγκάσει τόν Νουνέ νά δε- χτεί περικοπές και τροποποιήσεις. Τούτος, δώ, έλπισε γιά μιá στιγμή πως οι λίγες εύνοϊκές κρι- τικές που γράφηκαν στόν τύπο, θά μπορούσαν νά γείρουν τή ζυγαρία υπέρ τής ταινίας. Υπήρχε ένα έπαινετικό άρθρο τού Ζάκ Μπρινιούς και τό φιλμ προεκριχό γιά τή Μπιεννάλε τής Βενετίας που λειτουργούσε γιά δεύτερη χρονιά. (Τελικά δέν προβλήθηκε). Άλλά η πιό εύμενης και έ- μπεριστατωμένη άνάλυση, έγινε άπ' τόν Έλι Φώρ, περίφημο κριτικό τής τέχνης, που όπηρξε ένας άπό τούς πρώτους αισθητικούς που άσχολήθηκαν με τόν κιν/φο. Είχε γράψει αυτές τις υπέροχες γραμμές:

«Η ΑΤΑΛΑΝΤΗ: Άνθρώπινο. Άνθρώπινο μέ- σα άπό λάσπασμα δυστυχισμένα. Με φανελλίτες και καζάκες. Λαμπάδες να κρέμονται. Καταρό- λες. Κουβάδες. Ψωμί. Μιά λίτρα. Ήμίφωτα μες στή αοκατεινά τήν πνιγμένη στήν ποταμία όμι- χλη. Ή κρυφή σκιά τού Ρέμπραντ, που συναντιέ- ται άνάμεσα στά τραχεία έπιπλα και τούς σανι- δένιους μεσότοιχους με τήν υποχθόνια σκιά τού Γκόγια, γάτες, ψωριάρικα γατιά, χοντροκομμένες μάσκες χορού, ταριχευμένα τέρατα, χέρια κομ- μένα σε μπουκάλι... αυτό τό περίεργο άρωμα έ- ξωτισμού και ποιήσης, που ό κάθε γερο - ναύ- της, κουβαλάει μαζί του μέσα στή μούχλα τού κατραμιού και τού ρούμι... δέν Εξρω ποιá άχτί- δια δόλλασμρων θαλασσών μέσα στήν πιό φτω- χική τράχλη. Ένας κλόουν μουρλόσκου με τά μαγικά του σάνεργα — διάβολος γιά τούς φτω- χούς έπαρχιώτες, που ό πειρασμός δέν είχε άγ- γίξει, γιά τή διαποράκια στά κανάλια δέν δια- βαίνουν ποτέ τά όρια τών πόλεων. Όνειρευόμουν άσταμάτητα τούτες τις φωτεινές πιναξίδες, τις μεταφερμένες τόσο μακριά τους, άπ' τήν περι- στρεφόμενη κορώνα τού φόρου, ν' άγγίξουν κα- τά τήχη πάνω στά μαύρα νερά ένα ναούγιο, ένα πτώμα η μιá λάμψη στήν έπιφάνεια τής άβύ- σσου....

Ή σκέψη μου πέταξε συχνά στόν Κορό, έρε- θισμένη άπό τούτα τά νερόνια τονία, τά τονία τών δέντρων, τών μικρών οπιτών στις ήμερες

όχθες, και τών καραβιών που κυλούν άργά μπρο- στά άπ' τό χρυσαφένιο τους αΐλακι, στό άμωγό του στήσιμου, στήν άόρατη δύναμή του — γιά τή είναι κύρια τού έαυτού της, — σ' αυτή τήν ίσο- ροπία όλων τών στοιχείων τού όρατου δράμα- τος μεσ' άπ' τό τρυφερό καλωσόρισμα μιá ά- πόλυτης δεχτικότητα, στό μαργαριτάρι και στό χρυσαφί που καλύπτουν με τό διάφανο πέπλο τους τήν καθαρότητα τών πλάνων και τήν κατά- ληξη τών γραμμών. Κι ίσως άπ' αυτό τό γενο- νός, ένιωση περισσότερο τήν ευχαρίστηση τού ν' αναπνέεις, μέσα σ' αυτό τό τόσο καθαρό κά- δρο, τό τέλειο άπαλλαγμένο άπ' τά χοντρά κα- λούπια και τά παραφουσκώματα (κλασσικά πιά), τό πνεύμα τού έργου τού Βιγκό, τό σχεδόν βί- αιο — ταιλαιωρημένο τέλος πάντων, πυρετώδες. Γεμάτο ιδέες και φαντασία έρευνητική γιά ένα ρομαντισμό μολυσμένο — και δαιμονισμένο άκό- μα — άν και στή βάση του ανθρώπινο».

ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΑΣΥΝΗΘΙΣΤΟΥ

Σ' αυτό τό θαυμασιο κείμενο, ό Έλι Φώρ, σν- έλαβε όλη τήν όμορφιά τής «ΑΤΑΛΑΝΤΗΣ», που θεωρώ σάν τήν καλύτερη ταινία τού Βιγκό, παρά τις άλλοιώσεις που ύπέστη τό θέμα. Δέν τού διαφεύγει παρά ένα πράγμα: οι κοινωνικές αιχμές. Άλλά θά επανέλθω.

Πρός τό παρόν, άς μιλήσουμε γιά ποιήση — γιά τή έκει βρίσκεται η άνισότητα τής ταινίας.

«Ο Βιγκό είναι ποιητής, ύπογραμμίζει ό Ζιλ Ζακόμπ κι οι άδυναμίες του, δέν κάνουν τίποτ' άλλο άπ' τό νά προσθέτουν στή γοητεία και τήν αυθορμησία τού τραγουδιού του.» Ο Έλι Φώρ, έπικαλύδισάν τό Ρέμπραντ, τό Γκόγια, τόν Κορ- ρό. Ο Ζιλ Ζακόμπ αναφέρει τόν Ζιρυντού, τόν Σατί, τόν Άνρ' Άζέλ, τόν Σαγκάλ, τόν Τελώ- νη Ρουσσώ, όταν γράφει:

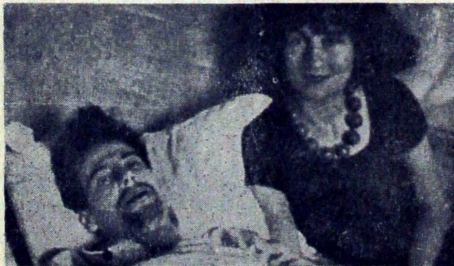
«Κα Έσφνικά τό μπουκέτο τής ύψης, πέφτει στό ρεύμα τού ποταμού. Μιά πνοή τού Σαγκάλ άρχίζει ν' άπλώνεται στόν άέρα. Και θά πάρει ά- μέσως γιόντιες διαστάσεις. Ή ποηή τού γά- μου — όλοι τους στά μαύρα — βρίσκεται παρα- τεταγμένη στις όχθες. Μονολιθικό λεφούσι, που δέ θά Ευπνήσει ποτέ άπ' τήν άποβλάκωσή του. Και πού — τή στιγμή που ό νεαρός γαμπρός θά τού στείλει χαρούμενα σινιάλα άποχαριστισμού — σπρώχνει τή σκέψη σου στήν όνειρική άκίνησια τών τύπων τού Τελώνη Ρουσσώ. Στήν έπιπεδή ρευστότητα τής «ΑΤΑΛΑΝΤΗΣ» που ξεκινάει γιά μιá δεύτερη περιπέτεια, αντίπεται τούτ' η κά- θετη άπολιθωση που μοιάζει γερά κολλημένη στή γή. Άπ' τή στιγμή που τό νεαρό ζευγάρι κι η συν- τροφία του έγκαταλείπουν αυτή τή γήϊνη έπιφάνεια γιά τήν κυριαρχία τού νερού, τό σαγκάλικό κλί- μα άποτυπώνεται σ' όλη του τήν πληρότητα».

Ναι, με τή δεική σιλουέττα τής ύψης μες στή νύχτα, με τήν πλονζέ ύποβρύχια λήψη όπου ό Ζόν άνταμώνει τό πρόσωπο τής Ζυλιέτ, βρισκό- μοστε στά όρια τού έξωπραγματικού και τού φαν- ταστικού — έτσι όπως μπλέκει ό Βιγκό τό πρα- γματικό και ύπερπραγματικό, καθώς ουστά ση- μειώνει ό Ζιλ Ζακόμπ. Βρισκόμοστε, πράγματι, στήν καρδιά τού άόνηθιστου που δικαιώνει τόν

τίτλο του ήδη αναφερόμενου έργου του Άντν Άτζελ.

Ανατίρητα, οι ρίζες αυτού του άσυνήθιστου, αΰτου του σουρρεαλιστικού, του φανταστικού, βρίσκονται στις προηγουμένως ταινίες του Βιγκό, όμως αν στην «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» υπάρχει επί πλέον μία ποίηση κι ένας λυρισμός, που δημιουργούν κάποιο νεωτερισμό, είναι πιστεύω, γιατί τὸ φιλμ εισάγει καινούργια στοιχεία που εΐναι αυτόματα φορεΐς τῆς ποίησης και του λυρισμου. Καί πριν απ' ὅλα ἡ φύση — ἡ φύση ἡ φυσική, ἂν μπορού να πῶ — που δὲν ὑπάρχει καθόλου στις ἄλλες ταινίες, όπου ἡ δράση εκτυλίσσεται σχεδόν ἐξ ὀλοκλήρου στὴν πόλη. Ὑστερα, εΐναι ἡ ἑρωτική ἱστορία — πράγμα ἐντελῶς καινούργιο στὸ Βιγκό — που ξεκινάει, χωρίς ἀμφιβολία, απ' τὴν εὐτυχία του με τῆ Λυντοῦ και πού προσφέρει στὸ φιλμ — ἀκόμα κι ἂν οἱ ἑρωτες τοῦ Ζάν και τῆς Ζυλιέτ εΐναι ἀρκετὰ θεαλλῶδεις — κάτι τὸ τραπερό.

Ὅσον ἀφορὰ τῆ φύση, θὰ πρέπει ὀπωσδήποτε να ἀναφέρουμε τὸ ὁμορφὸ φιλμ τοῦ Ζάν Ἐπατάιν «Η ΩΡΑΙΑ ΝΙΒΕΡΝΑΙΣ», που ἡ δράση του εκτυλίσσεται ἐπίσης πᾶνω σ' ἕνα ποταμόπλοιο και πού πιθανόν να ἐπηρέασε τὸ Βιγκό. Ἐκόμα τὸ «ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΟΥ ΝΕΡΟΥ» τοῦ Ρενουάρ μπορεί να ἔφηρε κάποιο μακρινὸ ἶχνος στὴ μνήμη του. Ὅμως, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ἕμεσα τούτη τὴν ἐκδοχὴ ὑπογραμμίζοντας τὴν ὑπεροχὴ τῶν ἐπαρχιακῶν χώρων τοῦ «ΑΤΑΛΑΝΤΗ», πράγμα που, περισσότερο ἀπ' τὸ να θυμίζει τοὺς ἔμπροσθεν σιωνιστές, θ' ἀνάγγελε τὸ νατουραλισμὸ ἐνός Καρνέ, που μόλις εΐχε γυρίσει στὰ 1929 τὸ «ΕΛ-



Λίγες μέρες πριν ἀπὸ τὸ θάνατό του

ΝΤΟΡΑΝΤΟ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ». Ὅπως και νᾶξει τὸ πράγμα, ὑπάρχει στὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» μία σεκάνς, που δὲν ἐπιδέχεται σύγχυση ἀπὸ τὴν ἀποψη πὺς διανοίγει ἕνα δρόμο, πρὸς ἕναν κόσμο δεδομένα κοινωνικοποιημένο στὴν ἐλπίδα και τὴν εὐτυχία. Εΐναι τὸ τρέξιμο τοῦ Ζάν πρὸς τὴ θάλασσα. Θαύμασια σκηνή, ὅπου ὁ χώρος κι ἡ αἰωνιότητα ἀντιπαραβέθουν μία δραματική και πλάστική πληρότητα, που γιὰ πρώτη φορά ἐμφανίζεται στὸ Βιγκό. Ποίηση ταυτόχρονα θλιβερὴ και βαθειά ὅπου ἡ ἐξαιρετικὴ μουσικὴ σύνθεση τοῦ Ζωμπέρ δίνει μιὰ τρίτη διάσταση, σπέρα συμμετοχὴ ἀσυνήθιστου και θαυμασίου. Ὅλα τούτα προσδίδουν στὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» τὴν μυστηριακὴ τῆς δύναμη.

Ἔτσι, παρὰ τὸν μικρὸ χαρακτῆρα τῆς ἱστορίας, ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ἕνα εΐδος ἑαλαφρώματος και γαλήνης. Ὁ Μπαρτελεμύ Ἀμένγκουαλ τὸ δέχτηκε, μέχρι πού μιὰ καινούργια ἐκδοχὴ τοῦ έργου, τὸν ἔκανε ν' ἀμφισβήτησει τὴν ἀποψη του. Ὅμως, πιστεύω, ἡ πρώτη του ἐντύπωση ἦταν και ἡ σωστή. Ἄν θέλωμε με κάθε τρόπο να δοῦμε στὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» ἕνα πραγματικὸ φιλμ — κι ὀμολογῶ πῶς δὲν εΐναι ἀσφαίτητο να σκάψουμε βαθειά κάτω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια τῶν εἰκόωνν για να τὸ βροῦμε — θὰ μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τὴν εΐδωλλιακὴ ἀποψη τῆς ταινίας σὲ σχέση με τὸ πρωτότυπο διήγημα τοῦ Ζάν Γκινέ, ἀφοῦ βέβαια ἔχει μπει πριν ὅλη ἡ πίκρα, ὑποσυνειδητὰ ἴσως, ἀπ' τὸ Βιγκό, δίπλα στὴν κοινωνικὴ ἀποψη. Ἀκριβῶς σ' αὐτὸ, ἡ περίπτωση ἀνάληση τοῦ Ἐλί Φώρ, εΐναι ἀτελής. Ὁ ἴδιος ὁ Βιγκό, ὅπως κι ἡ ἀναρχικὴ του ἀνταρσία, εΐναι πάντα παρόντες και ζωντανοί.

Τὸ λυντσοδράμα τοῦ καρχηκτικῶ κλέφτη ἀπ' τοὺς καλοθρεμένους τιμιοὺς, θυμίζει περιέργως τὴν εἰκονογράφηση τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων ἀπ' τοὺς ἀναρχικοὺς σχεδιαστὲς περὶ τὸ 1914, ὅρα Στάνινλεϋ, Γκραντζουάν ἢ Γκασσιέ, γράφει πολὺ σωστὰ ὁ Σ. Γκομές. Ἡ μικρὴ σκηνὴ ὅπου βλέπουμε τοὺς ἀνεργούς να στέκουν — μᾶταια φυσικὰ — μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ ἐργοστασίου, δὲν εΐναι λιγότερο ὑπονοούμενη. Ἀκόμα περισσότερο, ἂν πιστεύουμε τὸ διογράφο, πρόκειται γιὰ αὐθεντικοὺς ἀνεργούς, κινηματογραφημένους ἐκ τῶ φυσικοῦ. Ὁ Ἀμένγκουαλ ἔχει λοιπὸν δίκιο, ὅταν θυμίζει τίς ἐπιθέσεις ἐναντίον τὸ κοινωνικὸ και βρρακευτικὸ κατεστημένο, (γάμος, πέταμα τσάντας) τῆς «ΑΤΑΛΑΝΤΗΣ» κι ὅταν ὑπογραμμίζει πῶς μόνο στὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» βρισκουμε «μιὰ ὑπεράσπιση τῆς ιδιότης, τοῦ ἔρωτα, τοῦ ἐργασικοῦ προλεταριάτου και τῶν μύθων του (ἐξωτισμός, ἀναζήτηση τοῦ ἔρωτα στὸ νερό) τῆς ποίησης τῆς ζωῆς του και τῆς ἐργασίας του. Μόνο πού στὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ» πού εΐναι τὸ τελευταῖο του φιλμ, ὁ Βιγκό παύει να ἐπιτίθεται και να γκρεμίζει ὅλο τὸν κόσμο ἀνεξαιρέτα. Σκοπεῖει τοὺς ἄλλοι ἢ χαρίζει στοὺς ἄλλους. Βρῆκε λοιπὸν διέξοδο στὸ δρᾶμα του; Ἴσως φτάνουμε πολὺ μακριὰ ἔτσι. Κι ὅμως ὑπάρχει σίγουρα μέσα σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ἕνα χαμόγελο και μιὰ βεβαιότητα. Ἐνα αὐτομο χαμόγελο εὐτυχίας και μιὰ βεβαιότητα ἀκλόνητη ὡς πρὸς τὴν ἀειπρόβεια τοῦ ἀνθρώπου.

Ο ΠΡΟΔΟΜΕΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ

Ὁ Βιγκό παρακολούθησε τὴ σφαγὴ τῆς ταινίας του ἀπ' τὸ κρεβάτι τοῦ πόνου. Ὅταν ὁ Νουνέ, στριμωγμένος ἀπὸ πιέσεις ὄλο και περισσότερο ἰαχυρές, ἔνωσε πῶς ἡ οικονομικὴ πολιτορκία τῆς «ΑΤΑΛΑΝΤΗΣ» κινδύνευε σὸν τὸ «ΔΙΔΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» νᾶναι μιὰ ὀλοσχερῆς καταστροφή, συνθηκολόγησε. Ἔτσι οἱ διαγραφές ἔκαναν τὸ δικά τους, κόβοντας ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ τεράστια κομμάτια ἀπ' τὴν ταινία, κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἐπηρεαζοντας τὴ μουσικὴ τοῦ Ζωμπέρ ὡς να τὴν ἀντικαταστήσουν με ἕνα ἄσχετο κομμάτι, γραμμένο ἀπὸ κάποιον Μπιζιὸ γιὰ τὴν τραγουδι-

στρια Λύς Γκωτό. Κι έτσι δέν έμνε παρά νά δοθεί στό φίλμ κι ό τίτλος του τραγουδιού. "Όπως κι έγινε.

"Έτσι λοιπόν, προβλήθηκε κατ' άποκλειστικότητα στό «Κολισσό» στό μέσο του Σεπτέμβρη του 1934 μιά ταινία μέ τόν τίτλο «ΤΟ ΚΑΡΑΒΑΚΙ ΠΟΥ ΠΕΡΝΑΕΙ». "Όλη ή διαφήμιση — πού ήταν καί άρκετά έλλειψη — είχε πέσει πάνω στό τραγούδι καί τό κοινό πού προσελκύσθη άπ' αυτό, δέν έβρισκε αυτό πού περίμενε, μ' άποτέλεσμα νά σφυρίζεται ή ταινία σέ κάθε προβολή καί νά ναι τελικά ή εκμετάλλευση μιά παταγώδης άποτυχία.

"Η κριτική ύπηρε έλιγότερο άυστηρή. Μάλιστα βρισκει κανείς μερικές άρκετά σωστές κρίσεις ένός γκροτέσκου τόνου πού θά ήταν εχθρόιστος, άν δέν ήταν τραγικός. "Ο κριτικός, άς πούμε του Φιγκαρώ, γράφει: «Αυτή ή ταινία, έχει μιά τρομαχτική θλιψη. Κυλάει άπ' ή μιά μεριά ως ήν άλλη, κάτω άπ' ή σφραγίδα ής δυστυχίας. "Ο κ. Ζάν Βιγκό άντλεί τίς προτιμήσεις του άπό ηηγές ταραγμένες. Τό «ΚΑΡΑΒΑΚΙ ΠΟΥ ΠΕΡΝΑΕΙ», θυμίζει μερικές Γερμανικές παραγωγές(...) "Ο κ. Ζάν Βιγκό μεταμορφώνει αυτόματα κάθε τι τό παραδεδεγμένο. Θά φωτογράφιζε μιά ήλιαχτίδα πού ό κόκκοι ής σκόνης θά μετέφεραν τό φωτός... "Αν μός δείχνει μιά κατασρόλα, τό κάνει γιατί είναι τρύπια... "Ένας σκύλος είναι κουτσός... "Απομονώνει σέ γκρό - πλάν ένα φίλι, ένα χαμόγελο, ένα σφιχταγκάλισμα.

"Όμως τό φίλι γίνεται δάγκωμα, τό χαμόγελο καταλήγει σέ γκριμάτσα, τό μπράτσο πάνω σ' ένα γυμνό λαίμο, προσπαθεί νά χαϊδέψει ή νά δολοφονήσει».

Εύτυχώς, άλλες κριτικές ήταν πιό «άνοιχτές» ή πιό εύαισθητες. "Όπως αυτή του Άλεξάντρ Άρνού: «"Η οικογενειακή Ζωή του ποταμόπλοιου πού γλυστρά ανάμεσα σέ βιομηχανικές περιοχές, σέ καμινάδες καί γέφυρες σιδερένιες, είναι άπό χέρι μαίτη, μέ μιά εύσυνειδησία καί μέ μιά περιφρόνηση πρός τό «άρμόζον» έμφέ, πρός ήν ποιηση των κάρτ - ποστάλ καί ής άνοστης γραφικότητας, πού μός γοητεύουν. "Έργο υγιές. "Έργο μιάς άπαραιτήτης αντίδρασης».

Κι ό Ζάν Βιντάλ: «"Ένα άπό τά έργα όπου ό κιν)φος πλησιάζει περισσότερο πρός ήν ποιηση παρά πρός τό μυθιστόρημα. Δέν συμβαίνει τίποτα. "Όμως κάθε σκηνή, φέρνει μαζί ής ένα κάλεσμα. Μιά νέα αίσθηση. Μιά άτμόσφαιρα άγωνίας κι άπελπισίας, δημιουργημένη μέ έντελώς άλλά τεχνικά μέσα, περιβάλλει κάθε πίνακα.(...) Τό «ΚΑΡΑΒΑΚΙ ΠΟΥ ΠΕΡΝΑΕΙ» θυμίζει τό «ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ» (Σελίν). "Όπως καί νάχει τό πράγμα, φανερώνεται έδώ ένα ισχυρό ταμπεραμέντο. Κι είναι σπάνιο».

Μπροστά σ' αυτή ήν έν ψυχρή δολοφονία ής ταινίας — καί χωρίς λόγο άφού ή προβολή ής ήταν μιά άποτυχία — θά κατηγορούσαμε, τό δίχως άλλο, όχι τούς διανομείς πού δέν έκαναν παρά ή θλιβερή δουλειά τους, άλλα τόν Νουνέ, τόν παραγωγό, πού του είχε έμπιστοσύνη ό Βιγκό καί πού τόν άφρσε νά φερθεί όπως ήθελε. Θά είχαμε όμως δδικο, γιατί, τό είδαμε, ό Νουνέ βρέθηκε σέ μιά κατάσταση άπελπιστική. Θά πρέπει μάλλον νά του άναγνωρίσουμε μιά ι-

σχυρή θέληση άφού χρηματοδότησε δύο ταινίες του Βιγκό, γιατί, όπως λέει έντελώς σωστά ό Μπερνάρ Σαρντέ «είναι λιγότερο εύκολο νά δώσεις χρέμα παρά συμβουλές». "Ας υποθέσουμε γιά μιά στιγμή, πώς ό Νουνέ δέν είχε βρεθεί εκεί, πώς ή συνάντηση δέν είχε πραγματοποιηθεί. Θάχε ποτέ βρεί ό Βιγκό έναν άλλο παραγωγό; Είναι μάλλον άβιστον σ'α λίγα χρόνια πού του έμνε νά ζήσει καί μπορεί κάλλιστα νά σκεφτεί κανείς πώς τό έξαιρετικό κουράγιο του Νουνέ, όφειλται τόσο στήν έμπειρία του «μετιέ», όσο καί στή συμπάθειά του πρός τό Βιγκό. "Ένα μόνο πράγμα έχει σημασία σήμερα. Πώς τό «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» καί ή «ΑΤΑΛΑΝΤΗΣ», άφού γλύτωσαν «ελικά άπ' τίς άποδοκιμασίες του κοινού, άν ζονται σήμερα γιά νά τους εκδηλώνουμε τόν πιό μεγάλο μας θαυμασμό.

Πρέπει όμως νά σημειώσουμε πώς, άπ' τό 1940, όπως λέει ό Σαλές Γκομές, τό φίλμ έσυνπροβλήθηκε μέ ή μουσική του Ζωμπέρ, τόν πρωτότυπο τίτλο του καί μέ ήν προσθήκη των κομμένων παλιότερα κομματιών. Κι ό βιογράφος μός πληροφορεί, πώς γύρω στό 1950, επιχειρήθηκε νά άποδοθεί ή άδουλα πρωτότυπη κι άτόφια βερσιόν ής ταινίας καί, χωρίς νά ναι βέβαιο πώς καταρρώθηκε στήν έντέλεια, τό άποτέλεσμα «δέν είναι εύκαταφρόνητο».

"Όσο γιά τό «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», έμνε προγορευμένο ως τό Νοέμβρη του 1945 όπότε μύορες τελικά νά προβληθεί δημόσια μαζί μέ ήν «ΕΛΠΙΔΑ» του Μαλρώ. "Η άνάγνωση του τύπου ής έποχής, δείχνει άπό μέρος ής κριτικής, μιά κάποια άπογοήτευση καί ή στενή καί ψευτί-



Σχετικά μέ ή Νίκαια

κι βεβαιότητα πώς ή ταινία είχε άκρωτηριαστεί άπ' ή λογοκρισία, ή στιγμή ής άναγόρευής ής. "Η κριτική είναι χωρισμένη ανάμεσα σή γνώμη πώς ή ταινία είναι ένα άριστοέργημα ή πώς είναι μιά άσαυαρμολόγιστη δόμβα. "Όμως είναι κυρίως μέσος στις κιν)κές λέξεις πού τό «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» κι οι άλλες ταινίες του Βιγκό, θά γνωρίσουν ήν αληθινή τους καρριέρα.

Τό όλο έργο του Βιγκό, πού δέν ύπερβαίνει ής τρεις ώρες προβολή, άποτελεί ένα ιδανικό πρόγραμμα κι ό Ζιλ Ζακόμπ, θά χαρακτηρίσει τόν Βιγκό «προσότη» των σινέ - κλάμ, μέ μιά τρυφερότητα πού τόν κάνει νά γράφει: «Είναι ή δόξαλη του Ζάν Βιγκό τό νά κρατιέται γερό μιά όλόκληρη νύχτα. "Η τύχη διασκέδαζε μέ τό νά κρύ-

bei επιμελώς μερικές μεγάλες μορφές του κιν) φου. Όχι βέβαια πώς πρέπει να σκάψεις βαθειά για να τις βρεις, αλλά πρέπει να σκάψεις παντοῦ. Και μία και τίθεται θέμα πώς ο Βιγκό δεν είναι μεγαλοφυΐα, μόνο και μόνο για να μην ἐπερβούμε τὸ ἄρσι, ἄς δοῦμε πὼς σὲ λιγότερο ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, ὁ σφαγὰς τῶν εἰδῶλων, ὁ ἐπαναστάτης, ὁ δημόσιος κατήγορος νοῦμερο ἕνα, ὁ ἀντικομμουνιστής, ὁ κατατομιστής τῶν καθιερωμένων αἰτιῶν, ἔγινε ἕνα ἔθνικὸ ἐκπαιδευτήριο, ὅσο κι ὁ Λουὶ Ζουβέ».

Κι εἶναι ἀλήθεια, πὼς ὁ Βιγκό, μέσα ἀπὸ ἀμέτρητες παραγνωρίσεις καὶ παρεξηγήσεις, καθιερώθηκε σὰν ἕνας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους κινηματογραφιστὲς τῆς Γαλλίας, τὴν ἴδια στιγμὴ πού τὸ ἔργο του ἔκανε τὸ γύρο τοῦ κόσμου.

ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

Ὁ Βιγκό, πέθανε στὶς 5 τοῦ Ὁκτώβριου τοῦ 1934, μερικές μέρες μετὰ τὴν προβολὴ τῆς «Α-ΤΑΛΑΝΤΗΣ». Ἦταν εἴκοσι ἑννιά χρονῶν καὶ ἔξη μῆνῶν. Βρισκόταν στὸ κρεβάτι ἀπ' τὴ Μάρτη καὶ ὑπόφερε σὰν ἕνας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους στρεπτόκοκκων. Δὲ σταμάτησε ν' ἀδυνατίζει καὶ νὰ χάνει τίς δυνάμεις του καὶ νὰ χαρίζει στὴ γυναῖκα του καὶ στοὺς φίλους του, αὐτὸ τὸ πονεμένο μουσάτο πρόσωπο, πού μὰς φύλαξε ἰο τελευταίαις του φωτογραφίαις καὶ πού ὁ Κλωντ Βερμορέλ, περιγράφει ἔτσι: «Ἐνα κεφάλι χλωμένο μὲς στ' αὐτιά. Μιά πολὺκοιμη γενειάδα. Αὐτὰ τὸ κάπως λεπτά, τὰ γεμῆτα καλωσῶν καὶ γλῶκα χεῖλια, αὐτὸ τὸ σαρκαστικὸ — παρὰ τὸν πόνο — χαμόγελο, αὐτὰ τὰ συντροφειμένα ἀπὸ κύκλους μάτια, τοῦτο τὸ ἀποφασιστικὸ, ὑγρὸ, ἀδελφικὸ βλέμμα — τοῦτο τὸ βλέμμα πού δὲν ἔχω Ἐνασθεὶ παρὰ στὸν Τσαπλίν». ὁΘολοι θεβαιώνουν γιὰ τὸ κοῦράγιο καὶ τὴν αἰσιοδοξία του, αὐτὸ τὸ ἀκλόνητο ἔθικὸ πού διατήρησε ὡς τὸ τέλος καὶ πού τὸν ἔκανε νὰ ἐπιτομᾶζει χίλια σχέδια.

Ὁ Σ. Γκομές, ἀφιέρωσε θαυμάσιες ἐπιθδες σὲ τοῦτες τίς τελευταίαις στιγμῆς. Νὰ μερικές γραμμές:

«Δυὸ μέρες μετὰ, μιὰ Παρασκευῇ, ὁ Ζάν Βιγκό, πέθανε λίγο πρὶν τίς ἑννιά τὸ βράδυ, τὴ στιγμὴ πού ἀπ' τὸ διαμερίσιό του ἄκουσε κανεὶς τὸ «ΚΑΡΑΒΑΚΙ ΠΟΥ ΠΕΡΝΑΕΙ», παίγμένο ἀπὸ κάποιο πλανόδιον ὄργανοπαίχτη, στὴ διασάφουση τῆς οδοῦ Γκαζάν καὶ τῆς λεωφόρου Ρεΐνι. Ἡ Λυντοῦ Ἐσπλωμένη δίπλα του, τὸν κρατοῦσε στὴν ἀγκαλιά της κι ἔμοιαζε νὰ μὴν καταλαβαίνει. Σφανικά, ἔφυγε ἀπ' τοὺς φίλους της κι ἔτρεξε ἀπ' τὸ στενὸ διάδρομο πρὸς τὸ δωμάτιο τοῦ βάθους. Ὁρμησαν καὶ τὴν ἄρπαξαν ἔξω καὶ πήγαμε νὰ πέσει ἀπ' τὸ παράθυρο.

Τὴ Δευτέρᾳ, 8 Ὁκτώβριου, στὶς 15.30, ὁ Βιγκό βάφτηκε σὲ νεκροταφεῖο τῆς Μοναίε, πλᾶσι στὸ Μιγκουέλ Ἀλμερέντα. Ἀνάμεσα στοὺς φίλους ἦταν καὶ τρεῖς μαυροφορμενῆς γυναίκες, πού μόνο μερικὸι παλιοὶ φίλοι τοῦ Ἀλμερέντα ἀναγνώρισαν. Ἦταν ἡ Ἐμιλι καὶ δυὸ ἑτεροδελφές τοῦ Βιγκό. Δὲν ἔγινε καμιά προσφώνηση. Καμιά λειτανία. Μετὰ τὸν ἔφερὸ θύρο τῶν χωμάτων πᾶνω στὰ σανίδια τῆς κόσας, ἡ σιγὴ ἀπλώθηκε ἀπόλυτα κι ἡ πομπὴ διαλύθηκε γρήγορα».

Ὁ Βιγκό πέθανε χωρὶς νὰ δεῖ τὴν ταῖνια του

— ἀν πιστεύουμε τὸν Μπόρις Κάουφμαν — κι αὐτὸ εἶναι μᾶλλον ἀλήθεια ἀφοῦ ὁ Λουὶ Σαδὸν τέλειωσε μόνος του τὸ μοντάζ κι ἀφοῦ ὁ σκηνοθέτης ἦταν κιάλας στὸ κρεβάτι τὴ στιγμὴ τῆς προβολῆς τῆς ταινίας. Ὁ τραγικός του θάνατος, ὁ ἀπόρροιας κι ὁδίκος, ἔγινε αισθητὸς καὶ ἐξαήκωσε ἄρθρα πού ἦταν σχεδὸν ὁμόφωνα ἐπαινετικά. Πολλοὶ κριτικοὶ, χαίρετσαν τὸν κινηματογραφιστὴ πού χάρηκε ἔτσι τὴ στιγμὴ τῆς πλήρους ὠριμότητάς του. Ὁ Ἄνρϋ Στόρκ, φίλος καὶ συνεργάτης, τὸν χαίρετσε μ' αὐτὰ τὰ ἀπλά λόγια: «Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος χάνει στὸ πρόσωπό του ἕναν καλλιτέχνη ἐξαιρετικὸ ταμπεραμέντου, ἕναν σκηνοθέτη πού τὸ πρόσφερε μιὰ πίστη καὶ μιὰ ὀρμη ἀπάνια, πού εἶχε κατὶ νὰ πεῖ καὶ πού τὸ ἔλεγε, παρὰ τὴν ὑποκρισία καὶ τὴ μετρίότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου. Οἱ σκέψεις του ἦταν καθαρὰς καὶ γενναίαις. Εἶχε ἔκσταθίσει τὴ θέση του ἀπὸ καιρὸ. Δὲ μπορεῖ νὰ τοῦ βρεῖ κανεὶς τὸ παραμικρὸ πεγαδῖ».

Τούτῃ ἡ ἔννοια τῆς μὴ ὑποχώρησης μέσα στὴν ἀγνόνητα, δεμένη μ' ἕναν τραγικὸ ρομαντισμὸ, Ἐανάρχηται στὴν πένητα ὄλων τῶν εἰδησεογράφων, καὶ βρίσκειται στὴ βάση τῆς μεταμόρφωσης τοῦ Βιγκό μετὰ τὴν Ἐσφνική του ἔξασφνιση. Ὁμως θὰ πρέπει νὰ περὶνόμενε δεκα χρόνια ἀκόμα, πρὶν γίνει ὁ κινηματογραφιστὴς, κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Ζιλ Ζακόμπ: Ὁ Ἄγιος Ζάν Βιγκό, ὁ προστάτης τῶν σινεῖ — κλάμ».

Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς τοῦτῃ ἡ μοῖρα τοῦ λομπροῦ καὶ τζαλαπωρημένου ταυτόχρονα καλλιτέχνη δικαιολογεῖ τὸ θαυμασμὸ καὶ τὴ συμπόνοια πού διαφαινεῖται στὴ μυθοποίηση τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ, τοῦ ὁποῖου τὰ γιγνόντα πτερά ἐμπόδιζαν τὸ βάδισμα καὶ πού ἡ ἀνοησία τῶν ἀμόρφωτων, καθὼς κι ἡ σκυλία του ζωῆ, μετέτρεπαν σὲ σιωπὴ.

Ὅταν ὁ Ἄδωνις Κύρου γράφει: «αὐτὸς ὁ γιὸς τοῦ ἀναρχικοῦ, πού θὰ κρατήσι πάντα σὰν πρῶτες του ἀνανηθεις τὸ φιλελευθέρων κόμμα πού κόχλαζαν καὶ πού στραγγαλίζε σιγὰ — σιγὰ ἡ θλίψη, θέλησε νὰ κάνει κινηματογράφο. Ὁ κινηματογράφος του δὲ μπορούσε παρὰ νῶναι μιὰ τρομαχτικὴ κραυγὴ ἀπελπισίας, ἕνα ἀπεγνωσμένο κᾶλεσμο σὲ ἐξέγερση», εἶναι φανερὸ πὼς δίνει μιὰ εἰκόνα πὸ κοινὰ στὴ μυθολογία παρὰ τὴν ἱστορία. Ἐπηρεασμένος καὶ ἐγὼ ἀπ' τὸ πάθος, ἔγραψα παλιότερα ἕνα κείμενο, πού στὸ Ἐναδοθισμὸ του, μού φαίνεται σὰ νὰ ἐκδηλώων ὑπερβολικὸ λυρισμὸ κι ὄχι ὄση θὰ ἔπρεπε ψυχραιμία. Γιατὶ ταιριάζει ἐδῶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς πᾶνω στὴν ἔννοια τῆς ἐπανάστασης τοῦ Βιγκό, αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης πού τὴν παρουσιάζουν ἀναρχικὴ στὴ βάση της καὶ χρωματισμένη με σορευραλισμὸ, πράγμα πού εἶναι ὀρεκτὰ συμπροθητικὸ ἀλλὰ καὶ ὀρεκτὰ μάταιο καὶ ὀρηγεῖ τὸν Μαρτελεμῦ Ἀμένγκουαλ — κάπως ἀνύποπτο — νὰ θέλει νὰ ννίει ἄ πρῶρι τὴ φωνὴ τοῦ κινηματογραφιστῆ, νὰ μιλάει γιὰ «μεταφυσικὴ ἐπανάσταση» καὶ νὰ γράφει: «Βέβαια, ὁ Βιγκό ἀρπάζεται ἀπ' τὴν κοινωνία. Ὁμως ἡ ὄρη ἔναι τόσο μεγάλῃ, ἡ ἀντίδραση τόσο βίαιη καὶ τόσο ἀπόλυτη, πού ὁ σκοπὸς παραμερίζεται. Στὸ τέλος — τέλος, πολιτικὸ, ἡ ἐπανάσταση τοῦ κατατντάει μεταφυσικὴ. Πῶς ἀπ' τὸν ἀσπὸ, μέσα ἀπ' τὸν ἀσπὸ — τέλος ἡ νευρόσπασσο — βόλλει κατὰ τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι ὁ ἴδιος ὁ κόσμος, ἡ ἀν-

θρῶπινη μοίρα πού ὁ Βιγκό δέ δέχεται». Ἐξήγηση πού θεωρῶ κάπως λαθεμένη, ἀκριβῶς γιατί δὲ φαίνεται νὰ θλέπει ὁ Ἀμένγκουαλ τὴν ἐπανόσταση τοῦ Βιγκό, παρά τὴν ρομαντικὴ τῆς ἀποψηφί, τῆ δεμένη μετὶ τῆς ἀναρχικῆς τῶν ριζες.

Τὸ νεκρώσιμὸ πού δημοσιεύτηκε στὴν «Οὐμανιτέ», νομιζῶ πῶς βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν ἀλήθεια. Ὁ Βιγκό πάλεψε πάντα μετὰ βία ἐνάντια στὸν καπιταλιστικὸ κινηματογράφου. Πρῶτα γιατί ἔνωσε τοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς διανοοῦμενους γιὰ νὰ προστατέψῃ τὰ ρώσικα φιλμ πού ἀπαγορεύονταν ἀπ' τὴν λογοκρισία, μετὰ γιατί στίς δικές του ταινίες καταπιάνοταν μετὰ θέματα πού ἡ λογοκρισία κι οἱ μεγιστάνες τοῦ σινεμά, δὲν ἐπέτρεπαν οὔτε κἀν νὰ θιγοῦν. Προσκόλλημένος ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή στὴν Ἐταιρία καὶ Ἐπαναστατημένους Καλλιτεχνῶν, ὁ Βιγκό εἰσήγαγε ἐκεῖ πολλοὺς νέους σκηνοθέτες πού τὸ παράδειγμα του τοὺς εἶχε σπρώξει στὴν ἀνταρσία...

Οἱ ἐπαναστάτες ἀγωνιστὲς θὰ θυμοῦνται πῶς ὁ Βιγκό ἦταν ἀπὸ τοὺς πρῶτους σκηνοθέτες πού τῷ δόθηκαν χωρὶς ἐνδοιασμοὺς στὸ πλεῖρὸ του».

Βέβαια ἡ ἰδέα εἶναι λίγο ὑπερβολικὴ, ἡ διατύπωση κάπως ἀγαρημη, ἀλλὰ ἡ θέση γενικὰ εἶναι ἀσωπὴ καὶ δὲν μπορούμε νὰ ἐπιμένουμε στὴ μυθιστορηματικὴ ἰδέα μιᾶς ἀνταρσίας παρθένας κι ἀγνὰ ἀναρχικῆς, πού θὰ 'κανε τὸ Βιγκό ποιητὴ μέσα στὸ «φιλντιεσνίον» τοῦ στίχου. Ἄς μὴ ἐσχνάμε — κι ἐκεῖ βρίσκεται μιὰ ἀπ' τῆς ἀπειρες ἀρετῆς τῆς λεπτομερειακῆς βιογραφικῆς ἐρευνας τοῦ Σαλὲς Γκομές πῶς ὁ Ἀλμερέντα πέρασε πολὺ πρὶν τὸ θάνατό του, ἀπ' τὸν ἀναρχισμό στὸ σοσιαλισμό. Γιατὶ νὰ μὴ δεχτοῦμε πῶς κι ὁ γιὸς ἀκολοῦθος τὸν ἴδιο δρόμο καὶ πῶς, ξεπερνώντας τὸν κληρονομικὸ του ἀναρχισμό, στράφηκε πρὸς μιὰ ἀποψη πολὺ πιὸ δημοσιολογικὴ καὶ πολὺ πιὸ πολιτικὴ γιὰ τὴν ἀναρτίητὴ κοινωνικῆς μεταστροφῆς; Φαίνεται πῶς οἱ σχέσεις του στὸ Παρίσι κι ὅλοι σχεδὸν οἱ φίλοι του ἦταν ἀνθρώποι τῆς ἀριστοκράτειας — ἀκόμα καὶ κομμουνιστὲς ἐν ἐνεργείᾳ — κι ἂν διατηροῦσε πάντα μιὰ συμπάθεια πρὸς τὰ ἀναρχικὰ κινήματα, δὲ σημαίνει πῶς εἶχε καὶ σχέσεις μ' αὐτὰ. Αὐτοὶ οἱ δύο κλάδοι τῆς ἀριστοκράτειας, δὲν πολυσυμβαδίζουν. Ἐνα γράμμα τοῦ 1927, δείχνει πῶς θλέπει τῆς πολιτικῆς νεποισθῆνης τῶν κομμουνιστῶν φίλων του μετὰ μιὰ μικρὴ δόση εἰρωνίας — χαρακτηριστικὸ του γνώρισμᾶ ἀλλωστε.

Ἡ φίλος Φερνάν (Ντεμπρέ), τὸν κατηγοροῦσε ἴσως (τὸν Κλώντ Ἀβελίν) γιὰ τὸ ὅτι δὲν ἦταν καθόλου κομμουνιστὴς. Ἄν ὅμως ὅλος ὁ κόσμος ἄνηκε στὸ κομμουνιστικὸ κόμμα, ποιοὺς θὰ εἶχαμε νὰ τουφεκίσουμε τῆς «Μέρα τῆς Μεγάλης Βροχῆς»;

Ἡ Σ. Γκομές, μᾶς πληροφορεῖ πῶς αἰσθάνοταν κατακευματὸς πού ὁ πατέρας του παρομοιάστηκε ἀπ' τοὺς ἐχθροὺς του μετὰ τὸν Λένιν καὶ τὸν Τρότσκι. Ἄλλωστε, πολλοὶ φίλοι τοῦ Ἀλμερέντα, εἶχαν προχωρήσει στὸ κομμουνιστικὸ κόμμα, ἀπ' τὴν στιγμή τῆς ἱδρωσῆς του στὸ 1920. Ὁλοι αὐτοὶ οἱ λόγοι, γράφει ὁ βιογράφος, συντελεῖν στὸ νὰ κάνουν τὸ Βιγκό ἕνα σηματοῦντα πρὸς τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα, ὄχι ὅμως καὶ νὰ ἀποτελεῖ μέλος τοῦ κόμματος. Ἦταν ὅμως, παρ' ὅλ' αὐτὰ, ἀρκετὰ τοποθετημένους ὥστε νὰ ὑπογράψῃ μαζί μετὰ ἄλλους καλλιτέχνες καὶ διανοού-

μενους, λίγο μετὰ τὴ φασιστικὴ στάση τῆς θης Φλεβάρου τοῦ 1934, μιὰ ἐκκλήση γιὰ τὴν ἔνωση ὅλων τῶν ἐργατικῶν δυνάμεων.

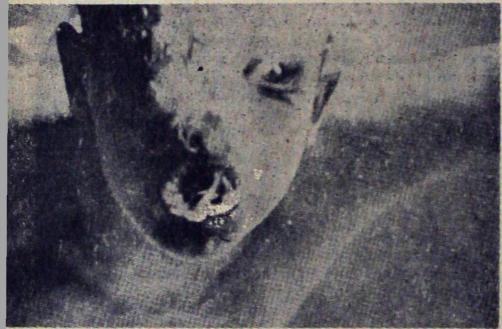
Δὲν ὑφίσταται φυσικὰ θέμα νὰ προδικάσουμε ποιὰ θὰ ἦταν ἡ ἠθικὴ καὶ πολιτικὴ ἐξέλιξη τοῦ Βιγκό, ἀν ζούσε. Ὁ θάνατός του, ὅπως κι ὁ θάνατος τοῦ Ζωρές, θέτει ἕνα ἐρωτηματικὸ καθορισμένο. Ὅμως δὲν εἶναι παράλογο νὰ ἀκεφεῖ κανεὶς πῶς τὸ Λαϊκὸ Μέτωπο πού θρισκόταν τότε κοντὰ τῷ, θὰ τὸν γέμιζε μετὰ δημοσιολογικὸ ἐνθουσιασμό, ἀφοῦ κι ὁ Ρενουάρ, πού δὲν θρισκόταν πολιτικὰ καὶ τόσο κοντὰ, ἔκανε τὸ 1936, ἕνα φιλμ προεκλογικῆς προπαγάνδας ὑπὲρ τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος καὶ δύο χρόνια ἀργότερα τὸ μοναδικὸ ἰδεολογικὰ ἀξιόλογο φιλμ πᾶνυ στὴ Γαλλικὴ Ἐπανόσταση. Μποροῦμε λοιπὸν μᾶλλον σίγουρα νὰ ποῦμε, πῶς ὁ Βιγκό θὰ μετείχε σίγουρα κι αὐτὸς στὸ μεγάλο πολιτικὸ καὶ πνευματικὸ κίνημα πού χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴν περίοδο τῆς ἱστορίας μας.

Ἐὰ συμφωνήσω τούτῃ τῆς φορᾶ μετὰ τὸν Ἀμένγκουαλ καὶ θὰ καταλήξω στὸ συμπέρασμα: «Ἀντρίκια ἀπασιόδοξος, φτωχινός, χωρὶς ψευδαισθήσεις ἀλλὰ γαλήνιος, δέχτηκε νὰ τραγουδήσῃ τὴ φτωχὴ καὶ τὴν ἐφήμερη ὁμορφίᾳ τῆς ζωῆς μας κι ἀκόμα περισσότερο, ἀνάλαβε νὰ τῆς ὑπερασπιστεῖ. Ἄν Ζούσε, θὰ 'χε προχωρήσει πιὸ πέρα, θὰ 'χε δουλέψῃ γιὰ νὰ φτιάξῃ καινούργιες εὐτυχίες σ' ἕνα καινούργιο κόσμο; Δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ ἀπαντήσουμε σ' αὐτὸ».

Ὁπωσδήποτε. Ὅμως, ὁ Σ. Γκομές μᾶς μαθαίνει πῶς ἡ Λυντὸ, μέχρι τὸ θάνατό της, τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1939, «ἐνθαρμυμένη ἀπ' τὴν ἀδερφὴ τῆς Ζένια, ἔγινε μιὰ ἀξιόλογο ἀγωνίστρια κι ἐργαζόταν συχνὰ γιὰ λογαριασμὸ ἀριστερῶν ὀργανισμῶν». Ἐπ' αὐτὸ καὶ νομιζῶ πῶς ὁ ἴταλὸς κριτικὸς, Γκλάουκο Βιάτσι, ἔχει δίκιο ὅταν γράφει: «Ὁ Βιγκό, ἦταν ἕνας στυγερὴς ἀναρχικός. Δηλαδή, δὲν ἦταν ἀναρχικός μετὰ τὴν ἱστορικὴ ἐννοια τῆς λέξης. Ὁ ἰδεολογικὸς διαχωρισμός, ἡ οὐτοπία κι ὁ ὀππορτουניσμὸς τῶν ἱστορικῶν ἀναρχικῶν, τοῦ ἦταν παντελῶς ἀγνωστος. Ἡ ἔλευθερία του ἦταν μιὰ ἔλευθερία σὲ σχέση πάντα μετὰ τὸν κόσμο, λειτουργικὴ δεμένη μετὰ τὴν κοινωνία, μετὰ τὴ φύση, μετὰ τὰ πράγματα. Καὶ δὲ συναντᾶμε ποτε σ' αὐτὸν τούτῃ τῆς θέας, τῆς γεμάτῃ ἀπὸ «ἀριστοκράτῃ» συγκοτάβαση, τὴν παράλογο ἀσεβῆ — παρραστικὴ πρόκληση πού, σ' ὅλους σχεδὸν τοὺς ἀναρχικοὺς, μπλοκάρει τῆς γραμμῆς ἐπικοινωνίας μετὰ τὸν κόσμο, μετὰ τὸν ἔρωτα, τοὺς ἀνθρώπους — ἀκριβῶς γιατί ἀποτελοῦσε ἕνα σῶμα μετὰ τὴν κοινωνία, μετὰ τὰ πράγματα». Κι αὐτὴ ἡ φρόνημη σκέψη, συμπληρώθηκε καίρια ἀπὸ τὴν σκέψη ἐνὸς ἄλλου ἱταλοῦ, τοῦ Μπρούνο Βολιένο, πού μαζί του θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνουμε πῶς: «ὄλο τὸ ἔργο τοῦ Βιγκό φέρνει τὴ μαρτυρία τῆς ψυχικῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἀβεβαιότητος μιᾶς γενιᾶς, πού ἔζησε προσπαθώντας νὰ ἰσοροπήσῃ ἀνάμεσα σὲ δύο παγκόσμιους πόλεμους — ἀνάμεσα στὴ διαταγὴ καὶ τὴν περιπέτεια».

Ο ΑΓΙΟΣ ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ

Ἄν' τὴν στιγμή πού Ἐκκαθαρίζεται αὐτὸ τὸ σημεῖο, — κι ἦταν ἀναγκαῖο νὰ Ἐκκαθαριστεῖ — πρέπει νὰ ἐπιστρέψουμε στὸ «θρόλο». Στὸ θρόλο



τού «ΑΓΙΟΥ ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ», κατ' την έκφραση του Ζιλ Ζακόμπ, που γράφει: «Ο θρύλος που ώραιοποιεί μ' ένα μυθιστορηματικό και μυστηριακό φωτιστέφανο τους ήρωες που πέθαναν νέοι, τους φυλακίζει ταυτόχρονα σ' ένα σάβανο». Κι ο Φιλίπ ντ' Ύγκ, μοιάζει να του απαντάει όταν βεβαιώνει: «Ο θάνατος του Βιγκό είναι ένα δυστύχημα που μάς απομακρύνει απ' το ιδιαίτερο πάθος πρὸς τους ἐνδοξους νεκρούς. Ο πурετός του Βιγκό ήταν πурετός τῆς ζωῆς. Ἄρα λοιπόν, πρὶν ἀπ' ὅλα, ὁ πурετός τῆς νιότης». Μ' ἄλλα λόγια, τίθεται ἕνα δίλημμα: ὁ Βιγκό, θάφτηκε καὶ ταριχεύτηκε μέσα σὲν ἴδιο του τὸν θρύλο, ἢ μένει πάντα ζωντανὸς στὶς καρδιές μας; Κι οἱ δύο πλευρές βέβαια, εἶναι ταυτόχρονα ἀληθινές. Μόνο πού, Βιγκό ζωντανὸς μὲς στὶς καρδιές, δὲν εἶναι ἴσως ἐντελῶς — πιστεύω πῶς τὸ «δεῖξα» — ὁ Βιγκό ὁ πραγματικός, γιατί ἀπὸ ἐκεῖ περνάει ὁ μύθος τοῦ μάρτυρα καὶ καταραμένου καλλιτέχνη. Ὁ Παλωνὸς κριτικός Μπόλεσλαβ Μίχαλεκ, μού φαίνεται πῶς ἔγραψε πολὺ συγκεκριμένα πράγματα στὸ βιβλίο του «ΤΡΙΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ».

Ἀφοῦ ἀναφέρθηκε στὸ γεγονός, πῶς ὁ θρύλος τοῦ καταταρμένου καλλιτέχνη παρουσιάστηκε τὸ 19ο αἰῶνα καὶ πλουτίστηκε μὲ πολλὰ παραδείγματα ἀπ' τὸν Πόε ὡς τὸν Γκαγκνὲν καὶ τὸν Βάν - Γκόγκ σὲ τῆτοιο σημεῖο, ὥστε νὰ ἐπιβληθεῖ ἀπρόσμαχα στὸ κοινὸ, βεβαιώνει κατόπιν, πῶς ὁ κινηματογραφιστὴς δὲν ταυτίστηκε γενικά μὲ τὸν κανόνα, ὡς τῆ στιγμή πού ἡ τραγική του μοῖρα βρέθηκε, εἶται, φορτωμένη μ' ἕνα βάρος κι ἕνα νόημα τρομαχτικό. Δὲν εἶναι ἄλλωστε ὁ Ἄνρϋ Στόρκ πού ἔγραψε πῶς: «ὁ κινηματογράφος σκότωσε τὸ Βιγκό»; Κι ὁ Μίχαλεκ συνεχίζει: «Ἡ ταινία παίρνει σάρκα καὶ ὀστά, ἀλλιῶτικα ἀπὸ ἕνα ποῖημα. Τὸ δημιουργικὸ πρῶσος εἶναι διαμοιρασμένο σὲ συγκεκριμένες μικρές «ἐγχειρήσεις», κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον τεχνικές. Ὁ ρόλος τοῦ καλλιτέχνη συγγέται πολὺ συχνά μὲ τὸ ρόλο ἑνὸς ὄργανωτῆ, ἑνὸς τεχνικοῦ, ἑνὸς ἐμπορα. Συμβαίνει σπάνια, ἕνας κιν)στής νὰ εἶναι ἄρρωστος, φυματικός, πού θὰ ἐμπιστευόταν στὴν κάμερα τίς πιὸ ἀπόκρυφες σκέψεις του. Συνήθως, ἕνας κιν)στής, εἶναι κάποιος πού στέκει μιά χαρὰ στὴν ὑγεία του, πού κερδίζει ἄνετα τῆ ζωῆ του, πού δουλεύει κατὰ παραγγελία γιά μιά κοινωνία λιγότερο ἢ περισσότερο σῆρεη. Ὅμως, μιά (καὶ παρ' ὅλ' αὐτὰ) πού ὁ κιν)φος ἔγινε τέχνη, ἀρχίσαμε νὰ νοστολογοῦμε τὸν κιν)στή, τοῦ ὁποῖου ἡ ζωῆ κι οἱ προσπάθειες θὰ ἀνταποκρίνονταν στὴν ἰδέα πού 'χουμε γενικά γιά τὸν καλλιτέχνη, γιά τὸ θρύλο τοῦ καλλιτέχνη. Κι ἐδῶ εἶναι ἀκριβῶς πού τὸ φαινόμενο Βιγκό, βρῖσκει ὅλο του τὸ νόημα.

Ἡ περίπτωση τοῦ Βιγκό φτάνει τὸν τέλειο θρύλο τοῦ κιν)στή - καλλιτέχνη. Τοῦτος ὁ θρύλος γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἀνάγκη νὰ ἐξευγενιστεῖ ὁ κιν)φος, ἀπ' τὴν ἀνάγκη νὰ τοῦ ἀπονείμουμε ὅλες τίς ιδιότητες τῆς κ α λ λ ι τ ε χ ν ι κ ῆ ς

- 1) Σχετικά μὲ τὴ Νίκαια (1929—30)
- 2) Ταρίς (1930—31)
- 3) Διαγωγή μηδέν (1932—33)
- 4) Ἡ Ἄταλάντη (1933—34)

δημιουργίας. Δηλαδή, τὸν πόνο, τὴ μάχη, τὴ μεγαλοφυΐα, τὴν ἀνταρσία, τὸ θάνατο τέλος — ἔννοιες πού εἶναι συνηθισμένες μὲ τὴν ὁποιαδήποτε καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ἀλλὰ πού στὸν κιν/φο ἦταν μέχρι τότε ἀνύπαρχτες κι εἶχαν ἀντικατασταθῆ ἀπὸ ἔννοιες ρουτίνας, ἐπαγγελμάτων, γυνυριμίας μὲ τὸ θεατῆ.

Ὁ θρύλος τοῦ Ζάν Βιγκό δίνει λοιπὸν στὸν κιν/φο αὐτὴ τὴν ἐπινοητὴ ἐπαφὴ μὲ τὴν αὐθεντικὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Κι εἶναι γι' αὐτό, πού τελικὰ τοῦτος ὁ θρύλος, εἶναι ἀπαραίτητος. Ἴσως ὄχι γιὰ τὸν κιν/φο αὐτὸν-καθαυτὸν, ἀλλὰ γιὰ μὲς ὅλους πού πιστεύουμε πὼς ὁ κιν/φος εἶναι μιὰ τέχνη».

Τέτοια φαίνεται νάνα πράγματα ἢ καταγωγὴ τοῦ «θρύλου» τοῦ Ζάν Βιγκό. Ἄν δὲν εἶναι ἐντελῶς σωστὸ νὰ σκεφτοῦμε πὼς ὑπῆρξε τὸ πρῶτο θῦμα τοῦ κινηματογράφου (ὁ Γκρίφιθ κι ὁ Στροχάιμ π.χ. ἔζησαν ἕνα γολγοθὰ, λιγότερο θεατὸ ἀλλὰ πολὺ πιὸ μακρόχρονο ἀπ' τὸ δικό του) εἶναι σθεαίον πὼς ἡ μοίρα του συγκεντρώνει ὅλα τὰ στοιχεία πού τὸν κάνουν τὸν τέλειο μάρτυρα καὶ τὸν ἥρωα. Ἄς ὀλοκληρώσουμε λοιπὸν. Ἀντιμιλιταριστής, ἀντικληρικός (καὶ ἄθεος ἀκόμα), ἀντικοινωνικός, ὁ Βιγκό, δὲν εἶναι μόνο συστημὰτικὰ «Α Ν Τ Ι», πράγμα πού πιθανὸν νὰ πρόσθετε στὴν προσωπικότητά του μιὰ πλευρὰ δυσάρεστα ἀρνητικὴ. Ὅχι! Εἶναι «Υ Π Ε Ρ» ὅλων τῶν συμπληρωματικῶν ἀξιών — δικαιοσύνης, ἐλευθερίας, ἔρωτα! Ὅχι! Δὲν ἄγνοε, ὅπως λέει ὁ Βιάτι «τοῦς δρόμους τῆς ἀγάπης τῶν ἀνθρώπων». Ἡ ἀγάπη γράφεται μὲσα στὴν ἀνταρσία», γράφει ὁ Φρανσουά Σεβασὺ γιὰ τὴν «ΑΤΑΛΑΝΤΗ», κι ὁ Ἄδωνις Κύρου βλέπει σ' αὐτὸν «μιὰ ἀπ' τίς πηγές τῶν κοινωνικῶν ἀρραφῶν νόμων καὶ τῆς ἐπα-

νάστασης τοῦ κιν/στῆ». Κι εἶναι γι' αὐτό πού κομμά φορὰ μοιάζει ἀνηλεῆς μὲ τὰ ὄστωμα — παιδιὰ ἢ ἐφθου.

Ἄν τὰ μικρὰ παιδιὰ τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» εἶναι μοχθῆρά, εἶναι γιατί δὲν ἀγαπήθηκαν. Ἄν εἶναι βιαιοδύ, εἶναι γιατί ἀνατράφηκαν μὲσα στὸν τρόμο τοῦ οἴου. Ἄν οἱ ἐφθιοὶ τοῦ ἴδιου φιλμ, ὅπως καὶ τοῦ «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ» εἶναι γελοιοὶ καὶ ἀγενεῖς, εἶναι γιατί σάσιασαν μὲσα σ' ἕνα κοινωνικὸ καὶ οἰκονομικὸ σύστημα πού τοὺς κάνει ἐκμεταλλεῦτες ἢ ἀπάνθρωποι — ὅταν δὲν γίνονται οἱ ἴδιοι θύματα.

Ὁ Βιγκό δὲν εἶναι οὔτε ἐρεθισμένος οὔτε ἀπελπισμένος. Ἄν δίνει μιὰ ἀποτροπία εἰκόνα τῶν ἀνθρώπων, εἶναι γιατί ἀγαπᾷ τοὺς ἀνθρώπους. Εἶναι γιατί θὰ ἔθελε νὰ τοὺς δεῖ νὰ καλύτερευουν — ἀρκεῖ νὰ τοὺς δινόταν ἡ εὐκαιρία κι ἡ δυνατότητα. Δὲν εἶναι ἐπαγγελματίας ἐπασταστάτης καὶ δὲ στήθηκε ποτέ μὲσα στὴν ἐπανάσταση σὰ μὲσα σὲ μιὰ φόρμα διανοητικῆς ἀνεσης. Θέλησε νὰ μείνει λαμπρὸς καὶ διαυγῆς μ' αὐτὴ τὴν εἰρωνεία πάνω του κι αὐτὴ τὴν ἐμπιστοσύνη στὸ μέλλον, πού θὰ κρατῆσε μέχρι τὴν τελευταία του πνοή. Ἡ ἀνταρσία του, γράφει ἀκόμα ὁ Φρανσουά Σεβασὺ, «εἶναι μιὰ ἀπόλυτη ἀπαίτηση, μιὰ ἐπερωτήση γιὰ ὅλες τίς σύγχρονες καταστάσεις. Εἶναι μιὰ ἠθικὴ τῆς ἐλευθερίας καὶ τοῦ ἔρωτα. Γι' αὐτό καὶ σέβεται τόσο λίγα πράγματα. Πράγμα πού εἶναι ἐξαιρετικὰ σεβαστὰ. Ἄν ἀγαπᾷ τὸν Ζάν Βιγκό, εἶναι γιατί ἀντιπροσωπεύει ὅ,τι καλύτερο ἔχουμε μὲσα μας».

Αὐτὸ τὸ «καλύτερο», πού ὑποφέρει γιὰ ν' ἀποδεσμευτεῖ καὶ πού βοηθεῖται ἀπέραντα σὲ κάθε ἴδωμα τῶν ταπεινῶν του.

Μετάφραση: ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Φιλομογραφία

Σχετικὰ μὲ τὴ Νικάια (1929—30) (A propos de Nice)

Σενάριο, σκηνοθεσία, μοντάζ: Ζάν Βιγκό. Φωτογραφία: Μπόρις Κάουφμαν. Διάρκεια: 45 λεπτά.

Τάσις, πρωταθλητῆς κολυμβήσεως (1930—31)

(Taris, champion de natation)

Παραγωγή: Γκωμόν — Φρανκο - Φιλμ — Ωμπέρ. Σενάριο, σκηνοθεσία, μοντάζ: Ζάν Βιγκό. Φωτογραφία: Μπόρις Κάουφμαν. Διάρκεια: 10 λεπτά.

Διαγωγή Μηδέν (1932—33) (Zero de conduite)

Παραγωγή: Νουνέ — Γκωμόν. Σενάριο, διάλογοι, σκηνοθεσία, μοντάζ: Ζάν Βιγκό. Φωτογραφία: Μπόρις Κάουφμαν. Μουσική: Μωρίς Ζωμπέρ. Τραγούδι: Σάρλ Γκολντμυλά. Βοηθοί: Ἄλμπέρ Ριερά — Ἄνρὺ Στόρκ — Πιέρ Μέρλ. Διάρκεια: 44 λεπτά. Ἑρμηνεία: Ζάν Νταστέ (τὸ πιό νι Ὑγκέ), Λουί Λεφέβρ (Κωσοά), Ζιλμπέρ Πρισόν (Κολέν), Κακό Γκολντμυλά (Μηρουέ), Ζε-

ρὸρ ντέ Μπενταριέ (Ταμπάρ), Ρομπέρ Λε Φλὸν (ὁ ἐπιθεωρητῆς «Σερο — Πορδή»), Ντελφέν (ὁ γενικός), Μπλασαρό (ἡ γκαζο - μουσοῦδα), Λεὸν Λαριβ (ὁ καθηγητῆς τῆς χημείας), Κα Ἐμιλ (ἡ θειά - Φασαλοῦ), Μισέλ Φαγιρό (ἡ κόρη τοῦ κηδεμόνα), Ζωρζ Μπερζέρ (ὁ κηδεμόνας), Λουί ντε Γκοντζάγκ - Φρικ (ὁ νομάρχης) Ἄνρὺ Στόρκ (ὁ παπᾶς), Φελίξ Λαμπι, Ζωρζ Βακαλό, Ζωρζ Πατέν (οἱ πυροδοτές).

Ἡ Ἀταλάντη (1933—34) (L'Atalante)

Παραγωγή: Νουνέ—Γκωμόν, Σενάριο καὶ διάλογοι: Ζάν Βιγκό καὶ Ἄλμπέρ Ριερά, ἀπὸ ἕνα διήγημα τοῦ Ζάν Γκινέ (Ρ. ντέ Γκιέν). Σκηνοθεσία: Ζάν Βιγκό, Φωτογραφία Μπόρις Κάουφμαν καὶ Λουί Μπερζέρ, Μουσική: Μωρίς Ζωμπέρ, Ντεκόρ: Φρανσις Ζουρνταίν, Μοντάζ: Λουί Σαβόν, Τραγούδι: Σάρλ Γκολντμυλά, Βοηθοί: Ἄλμπέρ Ριερά, Σάρλ Γκολντμυλά, Πιέρ Μέρλ. Διάρκεια: 89 λεπτά. Ἑρμηνεία: Ζάν Νταστέ (Ζάν), Ντίτα Παρλο (Ζυλιέ), Μισέλ Σιμόν (ὁ μπόρμα Ζύλ), Λουί Λεφέβρ (ὁ μούτσος), Ζιλ Μαργαριτῆ (ὁ ναυτῆς), Φάνου Κλάρ (ἡ μητέρα τῆς Ζυλιέ), Ραφά Ντιλιζάν (ὁ πατέρας τῆς Ζυλιέ), Σάρλ Γκολντμυλά (ὁ κλέφτης), Ζιλ Μωρις (ὁ ἐπικεφαλῆς τῆς κομανίας).

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

Ἡ ἄποψη τοῦ περιοδικοῦ μας γιὰ τίς καλύτερες ταινίες τῆς χρονιάς δὲν θὰ μποροῦσε νὰ δοθεῖ παρὰ μ' ἓναν στατιστικὸ κριτικὸ (!) μέσο ὄρο. Ἐχοντας πλήρη ἐπίγνωση τοῦ ὀξύμωρου τῆς παραπάνω πρότασης, πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι ἡ ἀξία μιᾶς τέτοιας ἀξιολόγησης δὲν ξεπερνάει τὰ πλαίσια ἐνὸς κοινῆς, καὶ δὲν ἐνδιαφέρει παρὰ μόνο τοὺς στατιστικολόγους στοὺς ὁποίους ἀπαγορεύεται νὰ ἐφαρμόζουν τὰ συμπεράσματά τους εἰς προβλήματα αἰσθητικῆς. Ἡ μόνη ἀξιολόγηση ποὺ πιθανὸν εἶναι ἐνδιαφέρει εἶναι αὐτὴ τῶν δεκατριῶν συνεργατῶν μας, λαμβανόμενῃ ὑπ' ὄψιν χωριστὰ γιὰ τὸν καθένα.

Ὁ ἀριθμὸς ποὺ ὑπάρχει δίπλα εἰς τὸν τίτλο καὶ τὸ ὄνομα τοῦ σκηνοθέτη κάθε ταινίας, ἀντιπροσωπεύει τὸ ἄθροισμα τῶν βαθμῶν ποὺ τῆς ἔδωσαν οἱ δεκατρεῖς συνεργάτες μας. Ἡ βαθμολόγηση ἐγένετο μὲ τὴν ἀντιστροφή τῆς ἀπλῆς ἀριθμητικῆς προόδου ποὺ σκηματίζει ἡ ἀρίθμηση εἰς τὸν πίνακα τῶν δέκα καλύτερων ταινιῶν, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ κάθε συνεργάτη. Διπλαδί, οἱ ταινίες ποὺ κατέχουν τὴν πρώτη θέση στοὺς δεκατρεῖς πίνακες, βαθμολογήθηκαν μὲ δέκα καὶ ἐκείνης ποὺ βρίσκονται εἰς τὴν δέκατην θέση, μὲ ἓνα.

Στὴ στήλη τῶν εἰδήσεων δημοσιεύουμε τὸν κατάλογο τῶν δέκα ἐμπορικότερων ταινιῶν τῆς χρονιάς, δηλαδὴ τὸν «κριτικὸ» στατιστικὸ μέσο ὄρο τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Ἄν ἕκατό, τουλάχιστον, ἀναγνώστες ταχυδρομήσουν εἰς τὴν γραφεῖα μας τὴν προσωπικὴν τοὺς λίστα τῶν δέκα καλύτερων ταινιῶν, θὰ δημοσιεύσουμε εἰς τὸ ἐπόμενο τεῦχος καὶ τὸν κριτικὸ στατιστικὸ μέσο ὄρο αὐτῶν ποὺ παίρνουν τὸν εὐχάριστο — ἐλπίζουμε — κόπο νὰ μᾶς διαβάσουν. Ἔτσι, θὰ ἔχουμε ἓναν τριπλὸν πίνακα (πλατὺ κοινὸ — εἰδικευμένον κοινὸ — εἰδικοί) ποὺ ἴσως βοηθήσει τοὺς στατιστικολόγους καὶ τοὺς ἀρμοδίους καὶ βγάλουν κριτικὰ γυαυτοῦς, ἀλλὰ ἄχρηστα γιὰ μᾶς συμπεράσματα.

Ταχυδρομεῖτε ἔγκαιρα τὴν λίστα σας, τὴν ὁποία πρέπει νὰ συντάξετε ἀγνοώντας τὴ δική μας — τῶν ὑποτιθεμένων εἰδικῶν — ἄποψη ποὺ συχνὰ ἀπαγορεύεται ἀπὸ ἓναν δικαιολογημένον, ἴσως ἐστειρισμὸν ἢ ἀπὸ ἀδικαιολόγητες ἔμμενες ιδέες γιὰ δημιουργοὺς, κληματογραφικὰ εἶδη καὶ προβλήματα.

Η ΑΠΡΟΣΩΠΗ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ» ΓΙΑ
ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

1.	«Ο δραπετης», του Άμπραμ Πολόνσκι	βαθμοί	109
2.	«Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια», του Μάρκο Φερρέρι	»	94
3.	«Η άγρια συμμορία», του Σάμ Πέκινπα	»	84
4.	«Πλαίν Τάιμ», του Ζάκ Τατί	»	75
5.	«Ο συμβιβασμός», του Έλια Καζάν	»	51
6.	«Εάν», του Λίντσαϊν Άντερσον	»	49
7.	«Εύχαριστώ θεία», του Σαλβατόρε Σαμπέρι	»	37
8.	«Οί δύο ληστές», του Τζώρτζ Ρού Χίλλ	»	33
9.	«Η ειρήνη του Μισισσιππί», του Φρανσουά Τρυφωύ	»	32
10.	«Οί ληστές», του Βιτόριο ντε Σέτα	»	31
11.	«Στὸν κατήφορο του πάθους», του Κάρλος Σάουρα	»	30
12.	«Τὸ δράμα μιᾶς δημοφούς», του Ρομπέρτ Μπρεσόν	»	18
13.	«Οί ελαφίνες», του Κλώντ Σαμπρόλ	»	16
14.	«Οί καταραμένοι», του Λουκίνο Βισκόντι	»	14
15.	«Ελθίρα Μάντιγκαν», του Μπό Βίντερμπεργκ	»	10
16.	«Νὰ πεθάνει τὸ κτήνος», του Κλώντ Σαμπρόλ	»	8
17.	«Τὸ μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς ὁδοῦ», τῶν Έ. Κλὸς - Γ. Καντάρ	»	6
18.	«Οί ἀρραβωνιασμένοι», του Έρμάνο Όλμι	»	5
19.	«Ο καουμπύ του μεσονυκτίου», του Τζὼν Σλέσσιγκερ	»	5
20.	«Κάποια μέρα», του Έρμάνο Όλμι	»	2
21.	«Κάποτε στὴ Δύση», του Σέρτζιο Λεόνε	»	2
22.	«Τοπάτς», του Άλφρεντ Χίτσκοκ	»	2

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ Σ.Κ. ΓΙΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑ
ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

1) «Πλαίν Τάιμ» 2) «Εύχαριστώ θεία» 3) «Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια»
4) «Οί ληστές» 5) «Ο δραπετης» 6) «Η άγρια συμμορία» 7) «Εάν» 8) «Οί
δύο ληστές» 9) «Ο καουμπύ του μεσονυκτίου» 10) «Στὸν κατήφορο του
πάθους».

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΥΡΑΣ

1) «Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια» 2) «Ο συμβιβασμός» 3) «Ο δραπετης»
4) «Η άγρια συμμορία» 5) «Η ειρήνη του Μισισσιππί» 6) «Εύχαριστώ θεία»
7) «Οί ληστές» 8) «Εάν» 9) «Στὸν κατήφορο του πάθους» 10) «Πλαίν Τάιμ».

ΛΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

1) «Εάν» 2) «Ο δραπετης» 3) «Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια» 4) «Στὸν κα-
τήφορο του πάθους» 5) «Οί δύο ληστές» 6) «Οί ληστές» 7) «Η άγρια συμ-
μορία» 8) «Πλαίν Τάιμ» 9) «Εύχαριστώ θεία» 10) «Ο συμβιβασμός».

ΕΥΓΕΝΙΑ ΚΑΜΦΩΝΑ

1) «Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια» 2) «Πλαίν Τάιμ» 3) «Ο δραπετης» 4) «Η
άγρια συμμορία» 5) «Ο συμβιβασμός» 6) «Οί ἀρραβωνιασμένοι» 7) «Τὸ δρά-
μα μιᾶς δημοφούς» 8) «Εάν» 9) «Οί ληστές» 10) «Νὰ πεθάνει τὸ κτήνος».

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

1) «Ἡ ἄγρια συμμορία» 2) «Ὁ δραπέτης» 3) «Ἡ βειρήνα τοῦ Μισισιπῆ» 4) «Ὁ συμβιβασμὸς» 5) «Οἱ ἐλαφίνες» 6) «Ἐὰν» 7) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 8) «Πλαίη Τάιμ» 9) «Τοπάζ» 10) «Τὸ δράμα μιᾶς ἡμορφης».

ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ

1) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 2) «Ἡ ἄγρια συμμορία» 3) «Ὁ δραπέτης» 4) «Εὐχαριστῶ θεία» 5) «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους» 6) «Ἡ βειρήνα τοῦ Μισισιπῆ» 7) «Οἱ δύο ληστὰι» 8) «Οἱ ληστὲς» 9) «Οἱ καταραμένοι» 10) «Ὁ καουμπὺ τοῦ μεσονυκτίου».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

1) «Ὁ δραπέτης» 2) «Ἐὰν» 3) «Ἡ ἄγρια συμμορία» 4) «Οἱ ἐλαφίνες» 5) «Οἱ δύο ληστὰι» 6) «Πλαίη Τάιμ» 7) «Ἐλβίρα Μάντιγκαν» 8) «Ἡ βειρήνα τοῦ Μισισιπῆ» 9) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 10) «Ὁ καουμπὺ τοῦ μεσονυκτίου».

ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

1) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 2) «Ὁ δραπέτης» 3) «Ἡ ἄγρια συμμορία» 4) «Εὐχαριστῶ θεία» 5) «Τὸ μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς οδοῦ» 6) «Οἱ δύο ληστὰι» 7) «Πλαίη Τάιμ» 8) «Νὰ πεθάνει τὸ κτῆνος» 9) «Ἐὰν» 10) «Ὁ καουμπὺ τοῦ μεσονυκτίου».

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

1) «Ὁ δραπέτης» 2) «Ἡ ἄγρια συμμορία» 3) «Ὁ συμβιβασμὸς» 4) «Ἡ βειρήνα τοῦ Μισισιπῆ» 5) «Τὸ δράμα μιᾶς ἡμορφης» 6) «Ἐὰν» 7) «Πλαίη Τάιμ» 8) «Οἱ ἐλαφίνες» 9) «Κάποια μέρα» 10) «Οἱ ληστὲς».

ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΛΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

1) «Πλαίη Τάιμ» 2) «Οἱ καταραμένοι» 3) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 4) «Ὁ δραπέτης» 5) «Ἐλβίρα Μάντιγκαν» 6) «Οἱ δύο ληστὰι» 7) «Οἱ ληστὲς» 8) «Ὁ συμβιβασμὸς» 9) «Νὰ πεθάνει τὸ κτῆνος» 10) «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους».

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

1) «Ὁ δραπέτης» - «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» - «Πλαίη Τάιμ» 4) «Ἡ ἄγρια συμμορία» - «Εὐχαριστῶ θεία» - «Ὁ συμβιβασμὸς» 7) «Ἐὰν» 8) «Ἡ βειρήνα τοῦ Μισισιπῆ» - «Νὰ πεθάνει τὸ κτῆνος» 10) «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους».

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

1) «Ὁ δραπέτης» - «Ἡ ἄγρια συμμορία» - «Πλαίη Τάιμ» 4) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 5) «Ὁ συμβιβασμὸς» 6) «Οἱ ληστὲς» - «Οἱ δύο ληστὰι» 8) «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους» 9) «Κάποτε στὴ Δύση» 10) «Εὐχαριστῶ θεία».

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ

1) «Πλαίη Τάιμ» 2) «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους» 3) «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια» 4) «Τὸ δράμα μιᾶς ἡμορφης» 5) «Ὁ συμβιβασμὸς» 6) «Ὁ δραπέτης» 7) «Ἐὰν» 8) «Οἱ καταραμένοι» 9) «Εὐχαριστῶ θεία» 10) «Ἡ ἄγρια συμμορία».

Η ΓΗΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Η. Αλεξάνδρ (Σ.Κ.)	Θρασύμ (ΘΝΩ)	Ε. Καλαμίτ (Λ.ΜΟΥΣΟΥΛ)	Γ. Κόρακας (Σ.Κ.)	Αυτοκριτική (Σ.Κ.)	Ναυάκις (Σ.Κ.)	Γ. Ηρακλής (Σ.Κ.)	Παρασημάκι (Σ.Κ.)	Τ. Ζαλιάνος (Σ.Κ.)	Τ. Τσιλιάνος (Μ. ΠΑΝΤ.)
ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ (A SNAKE WITH LOVE AND DEATH)	ΥΥ	0	-	XX	XXX	XX	XX	X	X	X
ΜΑΧΟΣΙΑ ΜΕΡΑ (ON CERTO GIORNO)	X	XXX	X	X	-	X	XXX	XX	-	X
ΑΡΙΣΤΟ ΜΕΡΑΜΕΡΟ (SIT, SIE BARBARA)	X	XX	XXX	X	XXX	XX	X	-	0	X
ΠΩΣ ΕΙΣ ΔΕΟ (WHERE IT'S AT)	XX	XX	X	XXX	X	-	X	X	X	●
'Ο ΑΡΧΟΣ ΤΗΣ ΓΙΝΩΜΗΣ (A QUEEN PLANE IN THE COUNTRY)	X	0	-	XX	X	X	XX	X	X	XX
'Ο ΠΡΟΚΑΤΗΓΟΡΟΣ ΤΗΣ ΔΕΛΤΟΥΣ (DORNHILL RAGER)	X	XX	X	X	XX	X	XX	-	X	●
'ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΚΑΛΟΪΑΣ ΜΕΡΑ ΣΤΟ ΠΑΡΚΟ (THAT COLD DAY IN THE PARK)	XX	XX	X	X	X	●	XX	X	0	XX
ΟΙ ΔΕΙΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΪΑΣ (THE OFFSY MOTHS)	X	X	XX	X	XX	-	-	X	-	0
'ΕΝΑΝΤΙΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΔΕΙΤΗΡΕΣ (GENERATION)	X	X	X	-	-	-	-	-	-	X
ΤΕ ΜΟΡΤΟΙ ΜΕ ΤΙΣ ΑΝΤΕΡΕΣ ΑΔΕΛΦΕΙΣ (ALL HEAT IN BLAKE STOCKINGS)	0	XX	X	-	XX	-	0	-	0	●
ΔΕΟ ΑΔΕΛΦΟΣ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΗΣ (THE MOIC CHRISTIAN)	X	XX	0	-	X	X	0	X	0	0
'Ο ΚΑΛΥΪΑΝΟΣ (THE GIRL)	-	X	XX	-	-	●	-	X	●	●
'Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΑΝΤΕΡΕΣ (WHERE IS JACK)	-	X	0	●	X	-	-	●	-	XX
ΔΑΥΙΔ ΚΟΠΠΕΦΙΛΔ (DAVID COPPEFIELD)	0	●	XX	-	-	●	0	●	●	XX
'ΕΝΑΝΤΙΟΣ ΤΗΣ ΚΑΛΟΪΑΣ (LE GRAND DADAIS)	-	-	X	●	-	-	●	-	-	X
'ΕΝΑΝΤΙΟΣ ΤΗΣ ΚΑΛΟΪΑΣ (A NICE GIRL LIKE ME)	●	●	X	●	-	-	●	-	-	X
ΕΝΑΝΤΙΟΣ ΤΗΣ ΚΑΛΟΪΑΣ (TI HO EPOSATTO PER ALLEGRIA)	0	X	X	●	-	●	-	●	-	●

● ΚΑΝΕ - 0 ΔΕΙΤΗΡΕΣ - X ΒΛΕΠΕΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΟΡΘΟΪΑΣ - XX ΕΝΔΕΙΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΟΡΘΟΪΑΣ - XXX ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΠΛΟ ΔΕΙΤΗΡΕΣ - XXXX ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ

ΚΡΙΤΙΚΗ

«Ένας Βέγγος πιά Λιτός Ένας Βέγγος για όλες τις δουλειές

Σενάριο: Ν. Έλευθερίου, Ντ. Κατσουριδης, Γ. Λαζαρίδης (σε μία ιδέα του Ν. Έπιτροπάκη). Παραγωγή, Φωτογραφία, Μοντάζ, Σκηνοθεσία: Ντ. Κατσουριδης. Κάστ: Θ. Βέγγος, Άλ. Τζανετάκος, Αιμ. Ύψηλάντη, Τ. Μηλιάδης.

Μέχρι τώρα συνηθίσαμε τον Βέγγο σαν ένα ιδιοφυές παρεπόμενο μιας κοινής ιστορίας. Ένα λαμπρό αντανάκλαστικό που ή άνεση στην κίνηση και τον λόγο τον έφερνε σ' ένα επίπεδο πάνω από τον τυποποιημένο μύθο. Έτσι δημιουργήθηκε μία διάσταση στην δραματουργία αντίστοιχα μ' έναν υπερτονισμό στα χαρακτηριστικά της οντότητας του. Ο Βέγγος φτιάχτηκε μόνος του. Από τον «Δράκο» του Κούνδουρου μέχρι την καθιέρωση του σταύς δεύτερους ρόλους (Θρασύβουλος στο «Εξοχικό» κέντρον ό «Ερως») κι από εκεί μέχρι τον σχεδόν φτασμένο Θανάση του «Μην είδατε τον Πανώη» ή του «Τύφλα νάχει ό Μ. Μπράντο» το σενάριο υποτάχτηκε στο μέτρα του, έγινε πιά όχι έρμηνευτής, αλλά καθοριστικός παράγοντας δραματουργίας. Φτάνοντας σ' αυτό το σημείο δημιουργήθηκε ένα χάσμα ανάμεσα στις δυνατότητες του ήθοισιού και τις προϋποθέσεις του σεναρίου, που έπιανε στην μία του άκρη την ανάγκη προέκτασης προς την μεριά του ρεαλισμού και των σοβαρών προβλημάτων (όπου αυτή γινόταν φανερή από τον ρόλο ενός Θανάση μέσα στην ελληνική πραγματικότητα) κι απ' την άλλη έφτανε στην αδυναμία του σεναρίου ν' αποδεσμευτεί από τις συμβατικότητες μιας άγώδυνης δίωρης προζήτησ κωμωδίας. Το πρόβλημα αυτό προσέθεσε να λύσει ό ίδιος ό Βέγγος περνώντας πίσω από την κάμερα. Κινηματογραφούσε τον εαυτό του, έφεύρισκε καταστάσεις που να του ταιριάζουν, έδλεπε γύρω του κι έγραφε στην Ξελατίνα τον μύθο του «συμπαθούς και τίμιου» Θανάση. Τα προβλήματα δεν λύνονται όμως με την καλή θέληση. Οι ικανότητες του Βέγγου δεν έρκουσαν να λύσουν όλα τα προβλήματα μιας ολοκληρωμένης δουλειάς. Η σειρά των ταινιών που μας έδωσε ό Βέγγος (από τον πρόσφατο 000 - μέχρι και τον τελευταίο «ΘΟΥ - ΒΟΥ Γής Μαδύρα») είναι χαρακτηριστικές και της διάρκειας του χαρακτήρα «Θανάσης» ως προς την κοινωνικότητα του και των ελλείψεων στο ειδικό μέρη της ολοκλήρωσης. Στο πρώτο μέρος έχουμε να καταλογίσουμε σαν εύρεγνέματα την αποδέσμευση του ήθοισιού από την στατικότητα και την πρόζα του σεναρίου και την

παρεμβολή μιας κινηματογραφικής γλώσσας στην λειτουργία της αφήγησης. Αρχικά μέσα στο στατικό κάδρο έχουμε την Έσφρην κίνηση του νευρικού όπωσδήποτε Θανάση («Πράκτωρ 000 - Τρελλός Τρελλός Βέγγος»). Αργότερα ή κάμερα κινείται μαζί του σε μία παράλληλη φορά (Δρ Ζιόβγγος) κι έτσι αποκτιέται ή άμεσότητα και μία κάποια δυναμικότητα στην αφήγηση. Η άλλη μεριά που άφορ ό άτέλειες αναφέρεται στην έλλειψη της στρωτής γλώσσας («Ένας τρελλός Βέγγος»), του παντελώς ανоргάνωτου ή σε έμβρυώδη κατάσταση μοντάζ («Πράκτωρ 000 - Πάρε Κόσμε»), της υποτυπώδους μουσικής ένορχήστρωσης (όλες σχεδόν οι ταινίες), της άτονης φωτογραφίας, δηλαδή παθητικό στά ένεργητικό στοιχείο ενός φίλμ. Κάθε καινούργια του ταινία έχει για μας την άγωνία μιας άναμνησης. Σε κάθε νέα έπαφή θέλουμε να έπιδιώκεται ή να έπιτυγχάνεται ή θελτώδης προηγουμένων άτελειών. Κι έτσι το συνολικό έργο του Βέγγου αποκτάει μία άεναυη ροή προς την ολοκλήρωση. Βρισκόμαστε ακόμα κάπου στην αρχή.

Τώρα με τον «Βέγγο για όλες τις δουλειές» άνακαλύπτουμε ένα άφαιρητικό στοιχείο που μας έφρνε σε μία καινούργια θέση: τη λιτότητα.

Η ιστορία δέ διεκδικεί καμιά πρωτιά. Ούτε καινούργια ούτε ιδιαίτερα Έξυλη είναι. Έξικνεί σαν όλες τις ιστορίες του κάποιο πρωί, για να μας δείξει έναν Θανάση κοπιώντα και μοχθούντα για τον έπισώλο. Ο Θανάσης δουλεύει γκαρσόν κι ή τιμιότητα του γίνεται άφορμή να διωχτεί από τα σκληρά άφεντικό που προσπαθεί να κλέψει στον λογαριασμό δυό νέγρους. Πάλι χωρίς δουλεία. Στο φτωχόσπιτο που κρατεί με τον φίλο του τόν Τάσο (Άλ. Τζανετάκος) έχει πάσει κι άλλη συμφορά: Η Άνθη, (Αιμ. Ύψηλάντη), που μένει με την γιαγιά της σ' ένα δωμάτιο της αλλη, θρηγει για τον χαμό του άραβωνιάστικου, που, μηχανικός στα καρδιά, έχει πνιγεί. Η θλιψη της Άνθης γίνεται χαρά στην κακόμοιρη καρδιά του Θανάση. Ο έρωτας του βρίζει παράθυρο. Κοντά σ' αυτά πιάνει δουλεία στο κτηματομεσιτικό γραφείο του κ. Καρμουτζούφλη (Τ. Μηλιάδης), που πουλείει οικόπεδα στην Έραβέρα Άττικής. Δουλεία και Άνθούλα. Όλα είναι απλά μέχρι ν' άνακαλυφτεί ή άπότη του Καρμουτζούφλη κι ή άργη των άπατημένων να σπάσει στο κεφάλι του άτυχη Θανάση. Όμως τίποτα δέ χάνεται γιατί δέν χάθηκε ή Άνθη. Πάλι κάτι θα θρβεει έστω κι άν γίνει άνοσηπής, καριέρα ή γορίλας άλά Κινγκ Κόνγκ που σ' αντίδιαστολή, αντί να γκρεμίζει, γκρεμίζεται από την καρπαζιά. Να κι ή μεγάλη

στιγμή. Πεταμένος στα σκουπίδια βρίσκει έναν χαρτοφύλακα χιλιάρικο. Τώρα λοιπόν λεύτερος και ενώπιος ενώπιω: Αύτὸς καὶ ἡ 'Ανθῆ. 'Ὀλῆ ἡ ἀγορὰ στὰ πόδια τῆς. 'Αλλὰ καὶ οἱ νεκροὶ συνηγοροῦν στὴν κακομοιριά του. 'Ὁ πνιγμένος ἐμφανίζεται καὶ ἡ 'Ανθῆ χάνεται. 'Ὁ Θανάσης γίνεται τίμιος μὲ παράσημο, ἀφοῦ ἡ 'Ανθῆ ἦταν ἴσως ὁ μόνον ἀναστολέας τῆς τιμιότητάς του. Κι ἀφοῦ σ' ἐπίσημη τελετὴ παραδίδει τὸ χρῆμα, ἀνέχεται ἔρημος καὶ μόνος τὸν ἀνήφορο. 'Ἐχουμε λοιπὸν μιὰν ἱστορία δοσμένη σ' ἐπεισόδια.

1. 'Ὁ Θανάσης γκαρσόν.
2. Στοῦ Καραμουτζούφλη.
3. 'Ὁ ἔρωτας μὲ τὴν 'Ανθῆ.
4. Στὸ ἀνοηπλεῖο.
5. Στὸ πλοῖο σπiti (ὁ Θανάσης καὶ τὰ παιδιά).
6. Στὸ σινεμά.
7. 'Ἡ τύχη τοῦ Θανάση.
8. 'Ἐπιστροφή ἀρραβωνιαστικοῦ καὶ χρημάτων.

Σὲ καριὰ παλιότερη ταίνια του ἡ παράθεση τῶν ἐπεισοδίων δὲν ἦταν ἀφηγηματικὰ τόσο λιγώλογη καὶ ἀσπῆ.

Νὰ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο.

α. 'Ὁ Θανάσης ἰδρώνει στὴν ταβέρνα. Κάποιος γευρεῖ τὸν λογαριασμὸ. 'Ὁ Θανάσης πρόθυμος ἀπαριθμεῖ. 'Ὁ ἄλλος δὲν τοῦχει ἐμπιστοσύνη. Τὸν φτιάχνει μόνος του. Φεύγει κλέβοντας μιὰ σταχτοθήκη.

β. 'Ὁ Θανάσης στὴν κουζίνα. Κάνει ἐπαλήθευση. Βρίσκει πὼς ὀφείλει στὸν πελάτη 2 ὄρχ. Βγαίνει στὸ δρόμο καὶ τὸν φωνάζει. 'Ὁ ἄλλος νομίζει πὼς ἀνακαλύφθηκε. Ταχύνει τὸ βῆμα. 'Ὁ Θανάσης τὸν κυνηγᾷ. 'Ἐνα κρύσταλλο ἀπάει. 'Ὁ πελάτης πέφτει στὶς λάσπες. Τὸ 100 ἐπεμδαίνει.

γ. Στὸ τμήμα. Διευθετεῖται ἡ παραῆχηση.

δ. Πίσω στὴν ταβέρνα. 'Ὁ Θανάσης κερνᾷ τοὺς ἀστοφύλακες. Πρῶτη σύγκρουση μὲ τὸ ἀφεντικό.

ε. Στὴν κουζίνα. 'Ὁ Θανάσης ἄρνιεται νὰ δώσει μπαγιάτικο κυμᾷ. Δεύτερη σύγκρουση.

ζ. Οἱ μαῦροι ζητᾷν λογαριασμὸ. Τρίτη σύγκρουση καὶ ἀπόλυση.

'Ἐνῶ βλέπουμε στὸ σενάριο καὶ στὸν διαχωρισμὸ τῶν σεκὰν μιὰ προσοχία ν' ἀποδοθοῦν ὅσο γίνεται λιτὰ τὰ γεγονότα (κι ἀκόμα μὲ τὴν ρευστότητα τοῦ καθημερινοῦ) τὸ ἴδιο δὲν συμβαίνει πάντοτε μὲ τίς ἐπιμέρους λύσεις ὅπου συχνὰ ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα ἐπεισόδιο σ' ἄλλο γίνεται κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τοῦ φτιαχτοῦ. 'Ὁ Θανάσης βάζει λάθος μιλιέτο στὴν ἀνθοδέσμη κι ἐπὶ δημιουργεῖται ἡ μεταμεσονύκτια παραζήτηση ἢ ἡ ταβέρνα ὅπου λαβαίνει χώρα τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο λέγεται «'Ἡ Τιμιότης». 'Απ' τὴν ἄλλη ὁμως ὁ Θανάσης ὑπεραμυνόμενος τῶν ἀπατημένων οἰκοπεδοῦχων μετατρέπεται σὲ στόχο τῆς ὀργῆς τους. 'Ἐχουμε δηλ. αὐτοεμίση στὴν κλίμακα τῶν αἰδίων, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ρεαλιστικὴ λειτουργία τοῦ σεναρίου. Τὰ στοιχεῖα ποῦ ἀπαρτίζουν τὸν μῦθο εἶναι, λέμε, λαϊκά. Ποῖα εἶναι ὁμως ἡ οὐσία τῆς λαϊκότητάς τους; Κάνοντας (μὲ βάση τίς ἐποικιστικὲς τελικὰ ὁμοιότητες τοῦ μῦθου) μιὰ πρόχειρη σύγκριση μὲ τὴν παλιότερη λαϊκὴ κωμῶδια «Τὸ Πυθᾶρι» τοῦ Δ. Σκλαβοῦνου

σὲ σενάριο Μποσταντζόγλου θὰ καθορίσουμε τὴν ποιότητα τοῦ λαϊκοῦ. 'Ἡ περίπτωση μας δὲν ἀφορᾷ τὸ ἀνόθευτο λαϊκὸ χρῶμα ποῦ τὸ χαρακτηρίζει ἡ ἀφέλεια, βασικὴ πηγὴ τῆς κωμῶδιας. Ὁύτε ὁ χῶρος ἐρμηνεύεται μὲ τὸ μπουζουκί τοῦ παουσιῆ, καθὼς καὶ τὰ ἐπιμέρους χαρακτηριστικὰ μιᾶς τῆς ἐπιμετροῦσας ὁ βασικὰ στοιχεῖα κωμῶδιας (ἡ ἀμάθεια, ὁ ἀναφαθητισμὸς καὶ μιὰ στάση εἰρωνικὴ ἀπέναντι στὸ παγιωμένο κοινωνικὸ σύνολο, πηγὴ μιᾶς ἔστω καὶ ὑποθετικῆς ἀντίδρασης). Στὴν περίπτωσή τοῦ Βέγγου ἔχουμε τὴν νοθεσία τοῦ λαϊκοῦ μῆσα στὸ πλαίσιο μιᾶς γενικῆς θελοῦρας, οἱ ἥρωες ζοῦνε ὑποταγμένοι στὴν συναισθηματικὴ καταπίεση, ἡ Τηλεόραση καὶ ἡ ἀποκρία σ' ἓνα ἀσαφές μέρος εἶναι ἀτοιχεῖα ἀνεκμετάλλεατα καὶ καθόλου χαρακτηριστικὰ μιᾶς πιθανῆς δυσαρμονίας. 'Ὁ ποιητικὸς χαρακτηρισμὸς τοῦ ἥρωα φαίνεται σὲ μιὰ ἀπὸ τίς καλλιέρες στιγμὲς τοῦ φιλμ. 'Ὁ Θανάσης ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή του πνιγμένου ἀνεβαίνει στὸ δωμάτιο τοῦ γιᾶ νὰ θρηνησεῖ. 'Ὁ θρήνος τοῦ περιλαμβάνει. α) τὸ «ἄνοιξε πέτρα νὰ κλειστῶ» β) «Λευτέρη — Λευτέρη», γ) «Αὐτὸς ὁ ἄλλος». 'Ὁ ρόλος ποῦ ἔπαιξε (ἢ παίξει) τὸ καθενα ἀπ' αὐτὰ σὲ διάφορες ἐποχές πάνω στὰ λαϊκὰ στρώματα μᾶς δίνει τὸ μέτρο τῆς λειτουργίας τοῦ στοιχείου «λαϊκότητα». Παράλληλα ὁ Θανάσης λιγότερο ἀφέλεια καὶ περισσότερο ἐνημερωμένος γιὰ τὴν τρέχουσα ἐπικαιρότητα. Τὰ καλομυρία του περιστρέφονται γύρ' ἀπ' τίς σεξουαλικὲς ἐγκυκλοπαιδεῖες, τὸ καζίνο, τὰ προϊόντα κ.λ.π. 'Ἡ ἐνημέρωση αὐτῆ τὸν φέρνει σὲ σχέσεις τέτοιες ὅπως φιλιανθρωπία — λάος, κυρίες καὶ ὑπέρτες (Τσαπλινικό μέρος ὅσον ἀφορᾷ τὸ γκάγκ τοῦ καφέ) σινεμά — πραγματικότητα, ἠθικὴ — ἐπίσημη ἀναγνώριση.

'Ὁ Θανάσης μὲ τὴν παρασημοφορημένη τιμιότητα γίνεται ταίμηλα στὰ μάτια τῆς ἐφησυχασῆς. Κι αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ γελᾷ περισσότερο. 'Ὅμως ἡ καλωσύνη του μᾶς συγκινεῖ. Αὐτὴ ἡ καλωσύνη εἶναι διαχύτη σὲ κάθε του κίνηση. Περιέχει ὁμως τίποτα τὸ οὐσιαστικὸ; Φυσικὰ ὄχι. Τί εἶναι ὁ Θανάσης μπροστὰ στὸ κατεστημένο; 'Ἐνας ἀνθρωπάκος ποῦ ἀντιστέκεται μ' ὅλον τὸν ὄργανισμό του ἀπέναντι στὸ δόκιο ποῦ βλέπει. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ καρναβάλι καὶ ἡ κλωταῖα. 'Ὀλ' ἀπὸ κεῖ καὶ μπρὸς εἶναι ἐλεύθερα νὰ συνεχίσουν τὸν δρόμο τους. Μιὰ κλωταῖα εἶναι ἀρκετὴ νὰ ρίξει τὸν Θανάση καὶ τὴν κακομοιρικὴ ἀντίδρασή του. 'Ἡ ἴδια του ἡ ἀντίδραση ἐνάντια στὸ κακὸ κρατιεῖται ἐξ ἄλλου στὴν ἴδια σαθεὴ βάση. «Γιὰ μένα»



λέει «αυτό έχει αξία. Να μπορείς να γελάς ακόμα κι όταν όλα σου χροναί στραβά». Αυτή είναι κι η ενεργητική πλευρά της καλωσύνης του. Να δώσει στον απαρηγόρητο την παρηγορία μιας καλής κουβέντας. Να σκύψει πάνω από τον αγία-τρευτο και να του δώσει ένα χάδι. Τι ουσιαστικό λοιπόν θγαιίνει; Τιποτα περισσότερο απ' όταν έδινε ένα τάλληρο στους ζητιάνους της στοάς («Πάρε Κόσμε»). Όμως ζήτημα τὸ άπιθανο. Ο ίδιος ο Θανάσης είναι ένας τρλαίπυρος μεροκαματιάρας. Ίδιο συνάφι με τους γύρω πάσυχοντες και με μόνη περίσσια ικανότητα τὰ δυό του πόδια και τὰ δυό του χέρια πού μπορεί νὰ τὸ κινεῖ ὄλο τὸ 24ωρο. Αυτὴ εἶναι ἡ μόνη του δύναμη. Ἴσως κι ἕνα κεφάλι λίγο σκληρότερο ἀπ' τὸ κανονικό γιά ν' ἀντέχει στήν καθημερινὴ καρναζιά. Μιά τέτοια προσωπικότητα σάν τὸν Θανάση Βέγγο πού ἀποτελεῖ ἕνα μοναδικό κεφάλαιο στὸ ἑλληνικό σινεμά καὶ μιὰ τέτοια ιδιοσυγκρασία πού σὴν χαρακτηρίζει Ἐσπερινὸ στήν ἀξιολόγηση ὄλες τίς ἐπιμέρους συνιστώσες τοῦ φίλμ, εἶναι φυσικό νὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἔτσι διεξοδικά. Πίσω ἀπ' ὄλ' αὐτὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη προσωπικότητα, ὁ Ντ. Κατσουρίδης, ἀναγνωρισμένος μύστρος ἀπὸ τὴν 20χρονη θητεία του στὸ ἑλληνικό πρᾶγμα. Στὴν ταινία μας εἶναι ταυτόχρονα παραγωγός, συνσεναριογράφος, φωτογράφος, μοντέρ καὶ σκηνοθέτης. Ἀπὸ τὴν σκηνοθετικὴ δραστηριότητα ("Ἐγκλημα στὸ παρασκήνιο, Ἄδιστακτο κ.λ.π.") θὰ σταματήσουμε στὸν «Τζιμ τὸν Τίγρη» τοῦ Π. Βούλγαρη πού τόσο θόρυβο ἔκανε στὴν ἐποχὴ του: Ὁ Κατσουρίδης φωτογράφος καὶ μοντέρ. Ἡ γνώση τοῦ λαϊκοῦ χῶρου καὶ τῆς ἀπλότητάς του, ἡ ροὴ τῆς ἱστορίας μέσα στὰ ἀπλά ρεαλιστικά της πλαίσια, μετὸ μοντάζ κυρίαρχο ν' ἀφήνει πίσω ἀπ' τίς ἀστείες περιπέτειες τοῦ Τζιμ τὸ κατακάθι τῆς θλίψης. Ἄδύναμος στὴν οὐσία ὁ ἄνθρωπος πού λύγιζε τὰ σίδηρα ἦταν καὶ δέσμιός τους. Καμαρώστε τὸν Θανάση μετὸν Τάσο πάνω στὴ μοτοσυκλέττα καθὼς τοὺς συνοδεύει ἕνα λαϊκό μοτίβο. Δυὸ ἄνθρωποι ἄδύναμοι, παγιδευμένοι στὴ μοίρα τους πού θέτουν τὸν ἑαυτὸ τους σὲ μιὰ μάταιη κίνηση. Μικροὶ ἄνθρωποι, μικροὶ καημοί. Εἶναι μιὰ πάσχη πού πι-κραίνει τὸ γέλιο, μιὰ ἀπεικόνιση τῆς κακομοιριάς. Δειλοὶ κι ἀνήμποροι παίζουν τοὺς κλόουν κάτω ἀπ' τίς ἀποκρίτικες μάσκες γιὰ νὰ διασκεδάσουν τὴν θλίψη τῆς Ἀνθούλας ποῦναι ἡ θλίψη τους. Ἡ συγγένεια τούτη δὲν εἶναι τυχαία. Ἀποτελεῖ τὴν ἄραση τοῦ Κατσουρίδη πού μέσα στὴν ἀπλότητά της μᾶς δίνει ἕνα καινούργιο στοιχεῖο στὸ οικοδόμημα τοῦ ἔργου. Τis πηγές τού στοιχείου αὐτοῦ πρέπει νὰ τίς ἀναζητήσουμε στὸς ἀπογόνους τοῦ νεοραλισμοῦ (Μονιτσέλλι, Ζουρλίνοι κ.λ.) καὶ ἰδιαίτερα στὴ φυσιογνωμία ἐνὸς μακαρίτη: τοῦ Τοτὸ. Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά ἡ παρεμβολὴ τοῦ Κατσουρίδη στὸ σενάριο περιόρισε στὸ ἐλάχιστο τὴν φλυαρία τῆς πράζας (χωρὶς ν' ἀποφύγει τὴν συχνὴ παρουσία της).

Ἡ προσφορά τοῦ λοιπὸν εἶναι πέρα γιὰ πέρα ὑπολογισμὴ. Ἐνας Βέγγος σὲ καινούργια διάσταση κι ἕνας Βέγγος μετὶ σημαντικὸ στήν κιν)ματικὴ του ὄντοτητα: τὴ λιτότητα. Αὐτὸς εἶναι ὁ Βέγγος ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ Κατσουρίδη.

ΤΑΚΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

Τὸ ἀδιέξοδο μιᾶς γενιᾶς

Ἀνοιχτὴ ἐπιστολὴ

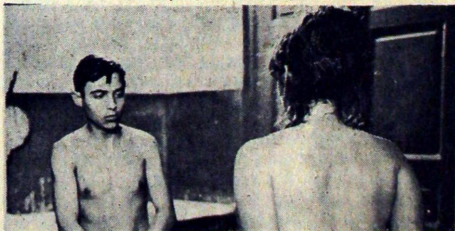
Σκηνοθεσία - Σενάριο: Γιώργος Σταμπούλου-Πρωταγων. Νικήφ. Νανέρης - Ἐλένη Θεοφίλου - Μπέτυ Ἀρβανίτη.

...Μόνο οἱ πολὺ φτωχοὶ ἢ ἡ πολὺ πλούσιοι τοῦ μουν...(!)

Ἄν ἡ ζωὴ εἶναι τόλμη τότε τὴν κρατᾶς στίς χούφτες μας. Σκέψη γεμάτη φόβο νὰ τὰ παῖξει κανεὶς ὄλα κορώνα - γράμματα...

Ἐνα σκαλοπάτι πὸ ψηλά! Τόλμησε! Μιά σπρωτιά καὶ χάνεσαι. Τόλμησε! Ἀκαταλαβίστικα κατανοητὸς παραδοχός. Τis κρεμᾶμε στὸ μυαλό μας καὶ μπαίνουμε τὸ πρῶτὸ τὸ λεωφορεῖο. Μετὶ τίς ἰδίους παραδοχὸς θὰ κλειστοῦμε σ' ἕνα Ζαχαροπλαστεῖο, σ' ἕνα σινεμά, στὸ σπῆτι μας. Τὸ πρῶτὸ θὰ ἔναμπαῖνε στὸ Λεωφορεῖο! Οἱ σοφοὶ τῆς παλιᾶς γενιᾶς θὰ μᾶς... συμβουλεύσουν. Ὅλο συμβουλές, θεωρίες, πεῖρα... Τὰ κουβαλᾶμε στὸ μυαλό μας. Τὰ ἔναμασᾶμε στίς σκέψεις μας καὶ στήνουμε τὸ γολγοθᾶ μας στὸ σταυροδρόμι πού χωρίζουν τὰ ρέματα τῆς... σοφῆς γενιᾶς μετὶ τὴν δικὴ μας. Ὅλοι ἔχουν δικίο!... Ποῖς λέει ὄχι; Ὅταν ἔλχουν ἄδικο δὲν μιλᾶνε... Βάσανο νὰ θῆς νὰ τολμήσεις. Σοῦ σπᾶνε τὰ πόδια. Πέφτετε στὸ συμβιβασμό καὶ κάνει καζούρα στὴν κακομοιριά σου!

Κι ἔρχεται ἡ ὥρα νὰ... στολίσεις τὴν ἀνοιχτὴ ἐπιστολὴ σου. Ἐνας σωρὸς ἀνοιχτὸς ἐπιστολές. Πολυτέλεια ὁ κόπος σου νὰ ἀκαλιζεῖς ἕνα ὄθρο! Στὸ τέλος θὰ γίνεις κι ἐσύ... σοφός; Εὐκόλη δουλειὰ νὰ δίνεις συμβουλές. Θὰ γίνεις σοφός;



— Πολυτεχνεῖο! Πού θὰ βρεῖ ὁ πατέρας σου τόσα λεφτά; Δουλεῖα. Δουλεῖα. Ἀργία μῆτηρ πάσης κακίας! Ἐγὼ πού θλιεῖς ἔκκινησα ἀπὸ κλητῆρας, κι ἔφτασα ἐκεῖ πού εἶμαι μετὶ τῆς ἔργασια καὶ τὴν ὑπακοὴ τοῦς ἀνωτέρους μου.

Μιά χούφτα φιλοπαῖδια σὲ μιὰ γενιανὴ μετὶ χασμασῆνα σπῆτα κατρεπτοῦς. Μᾶτια πού γελᾶνε πίσω ἀπ' τὸ κλάμα. Μᾶτια δίχως φόβο κι ἡ κυρὰ Μαρία — κατοχὴ στὴ φάτσα — παίρνε κιν)ματικὴ καὶ τὴν παιδιὰ! Ἐκεῖνα μένουν στὰ καταφύγια. Ἡ κατοχὴ τελειώνει. Τὰ μικρὰ παιδιὰ δὲν νιώθουν φόβο. Τολμοῦν. Βροχὴ οἱ πέτρες στὴν κυρὰ Μαρία!

Μιὰ γενιανὴ μ' ἀγγελουδία κι ἀνάμεσα τοὺς ἡ κυρὰ Μαρία...

— Ἐννιά παρὰ εἰκοσι θὰ εἶμαι στὴ Δραπετσῶνα. Σ' ἕνα τέταρτο θὰ εἶμαι στὸ ἐργαστάσιο. Ἀρῆσα εἰκοσιπέντε λεπτά!

— Τὸ ἄτιμο τὸ τραῖνο, πάλι καθυστερεῖ...

Πού είναι τα νεύρα σας θρέ; 'Εγώ έχω Ζάχαρο...
μά το πρωί στο πόδι...

Διάξε από πάνω σου το φόβο. Τά καρβία θά φύγουν...

— 'Εμεινα προσωρινά σ' αυτή τή δουλειά 8 χρόνια!

Μιά χούφτα ψιλοπαίδια και χαρταετοί!

— Πάλι δέ φτάνουν. Πόσο είναι ή δόση στο ψυγείο; 300; Κουκιά μετρημένα...

— Και είπεν ο Μωσής...

— Τό ξέρεις πώς στήν 'Ελλάδα υπάρχουν 1.000.000 τελείως αγράμματοι;

Μιά σειράνα σ' ένα άδυναφόρο σέ μιά γειτονιά. Μιά κοπέλα αυτοκτόνησε. Τό άδειο χέρι κρεμάστηκε άπ' τό φορέιο... Τόλμησε. Κόσμος δόλοκληρος, Δρόμος μέ φάτα. Κάποιος πέθανε... 'Η κυρία έχει στο σπίτι της χαρτί. Νά κι ή εφημερίδα μέ τίς άγγελίες...

Όλη κι όλη ή **ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ**. Μιά χούφτα εικόνες πού σκαλιζουμε μέρα και νύχτα. 'Ο Γιόργος Σταμπουλόπουλος ριχνει τήν κάμερα πάνω τους. Τή βασανίζει. Παίζει κι αυτός μέ τό χρόνο, μέ τίς γειτονιές, σκαλιζοντας μέσα τους γιά κάποια άλήθεια.

Λέξεις «ήσυχες» χωρίς σάλτσα. 'Ο φακός τίς κυνηγά μέ εικόνες. Ριχνει στα μάτια μας τίς ανηλιές τους χωρίς βάσανο μέ μιά μεσομένη σιγουριά πού φτάνει μέχρι τό κόκαλο. Πετοί και κόκαλο λόγω και πλάνα. Μπαίνουν ώμές μέσα στο μάτια μας οι εικόνες και δρούν σάν μιά άνυπόφορη στή σκληρότητά της δόση άλήθειας μέ φριχτούς επιφάσεις, παραίσθησεις, ασπασμούς.

'Από τό άθροβα παιδιά τίς κατοχής, μέχρι τό λουκέτο στο έργοστάσιο, τό... δράμα τής άρραβωναστικιάς άπ' τόν τευτημπού άρραβωναστικό και τό ψάξιμο στις άγγελίες φεύγει ένας κόσμος άληθινός, λιγδιασμένος, γεμάτος ρυτίδες και κατομοιριά δίχως τόλμη νά σταθεί στή ζωή και νά κρατηθεί πάνω μέ σπιθαρά μπράτσα. Ξεθυμασμένοι όλοι.

Ξερά λόγια και πλάνα. Μπαίνουν ώμά μέσα μας. Καταστάσεις πού πέφτουν κάθε τόσο στο μάτια μας ήταν τό υλικό τού Σταμπουλόπουλου. Φτιάχνουν όλα μαζί ένα ποίημα γεμάτο εύαισθησία πίσω άπ' τόν Ξερακιανό σκελετό του.

Κρίμα πού δέν βοηθήσαν όσο δέιξε οι ήθοιοί. Κρίμα πού ή αφήγησή δόθηκε σ' ένα φόντο μιάς...

Πράγματα γνωστά. Γεγονότα πού ζούμε. Είναι παρηγοριά νά βλέπει κανείς τέτοια δείγματα άπ' τόν ντόπιο κινηματογράφο. 'ΑΕΙΖει νά πεις μπράβο σ' αυτούς πού προσπαθούν νά σπάσουν τό ξεθωριασμένα καλούπια του και νά ξεπεταχτούν μέ γερά πόδια στο χωράφια του καλού κινηματογράφου. Θάταν άκόμη παράλειψη, άν, κάνοντας λόγο γιά τήν **ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ** δέν μιλούσαμε γιά τή Μουσική τού Μαμαγκάκη. Δέθηκε σφιχτά μέ τίς εικόνες. Γατζώθηκε πάνω τους και μάς μίλησε όσο κι αυτές σέ μιά παθιάρικη γλώσσα γεμάτη καψτά χρώματα. Μακόρι νά θέλαμε συχνά τέτοιες ταινίες άπ' τή ντόπια παραγωγή!

ΝΙΚΟΣ ΖΕΡΠΗΚΟΛΑΚΗΣ

Ρομαντικές επιβιώσεις

'Ελβίρα Μάντιγκαν

Σκηνοθεσία, σενάριο, μοντάζ: Μπό Βίντερμπεργκ. Φωτογραφία: Γιόργκεν Πέρσον. Μουσική: Μόσσοτ. Κάστ: Πία Ντέγκερμαρκ, Τόμμυ Μπέργκεν, Λέοναρντ Μάλμερ, Κλέο Γιάνσεν. Παραγωγή: 'Ερόφα φίλμ. 95' Σουηδία.

'Ο Μπό Βίντερμπεργκ άνηκει στή νέα γενιά τών Σουηδών κινηματογραφιστών, στους «μεταμπεργκμανικούς», όπως τους χαρακτηρίζουν, σκηνοθέτες (Γκέρλιγκ, Φόλκ, Σγιόμαν, Ντόννερ) πού άπαρηγόθησαν τό πατρονόρισμα της περιώνυμης «Σβένσκα Φιλμ», εταιρίας συνώνυμης μέ τόν σουηδικό κινηματογράφο, κι άγνόησαν τά μεταφυσικά άγχη τού μεγάλου δασκάλου.

Οί νέοι αυτοί σκηνοθέτες διαπραγματεύονται θέματα πού άπασχολούν άμεσα τή σουηδική κοινωνική δομή. 'Από τόν Ε. Φάλκ πού γύρισε τόν «Γάμο ό—λά σουηδικά» ασπρίζοντας ρεαλιστικά τά ένα έπαρχιακό νοικοκυριό ως τό σχετικά πρόσφατο «Είμαι περίεργη — κι τριγύρω» τού Σγιόμαν όπου ή ήρωίδα Ξεκινάει, σέ μιά κωμικοτυλιμηρή άτμόσφαιρα σινεμά — θερπé και κομματιστών έπεισοδίων, νά άνακαλύψει τόν έαυτό της, ή νέα σουηδική παραγωγή διαγράφει μιά δραματική πορεία στήν προσπάθειά της νά δώσει τήν εικόνα μιάς σύγχρονης κοινωνίας, άπ' τίς πιο πολιτισμένες τού αίώνα μας.

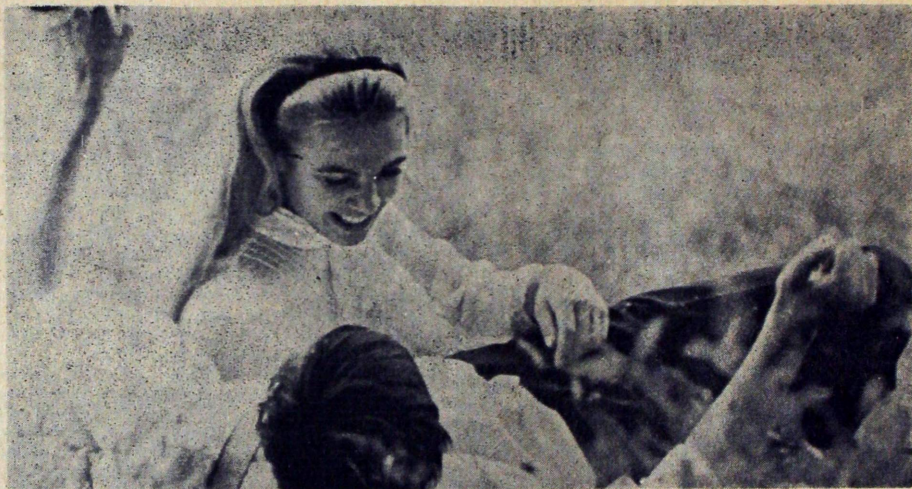
Στήν «'Ελβία Μάντιγκαν» ο Βίντερμπεργκ γυονάει τούς δειγτες τού ρολοιού πρós τά πίσω. Σάν άνθκια διάλεξε μιά πραγματική ιστορία πού άνηκει πιά στο ήρωοποιημένο φοκλόρ τών βόρειων χωρών. Διάσημη άκοσδάτιδα τού ταιρκου άποσπάται άπ' τόν άποκυτυτικό κοινωνικό κλοιό μ' έναν άξίωματικό τού ίππικού, τόν κόμη ΣΙΞ-εν Σπάρφ.

Τό ζευγάρι τό συναντάμε, όταν ένει ήδη άποδοράσει, νά έρωτοτροπεί σ' ένα λειβάδι. 'Ο ειδυλλιακός, ήρεμος τόνος τών πρώτων πλάτων διαρκεί μέχρι τό τέλος τού έργου παρ' όλο πού θεματικά τό προβλήματα πού άντιμετωπίζουν οι ήρωες πολλαπλασιάζονται, έννοιώνουν ή επιδεινώνουν τήν κατάσταση τού τάλαιπωρμένου άξίωματικού.

Ένώ ή προσπάθειά νά ξεφύγουν έχει άποτύχει και ή άπόφαση νά μίν έπανέλθουν στο έπιτυχημένο, άσφαιτικό περιβάλλον τους είναι άμετάκλητη. 'Η 'Ελβία κι ό ΣΙΞ-εν θά κυνηγιαύνται άπ' τους δεσμοφυλάκες τους: Αυτή άπ' τήν πατριού της πού άναστατώνει μέσω τού τύπου τό κοινό, ό άξίωματικός άπ' τόν άδερφό του πού έπιζητά νά τόν έπιπλήξει και νά τόν έπανάφερει στή στρατιωτική σχολή, τό βασανιστικό κατεστρωμένο. 'Ο ΣΙΞ-εν άντιδρά ενώ ο άδερφός του σοφίζεται φανταστικές συγκινητικές ιστορίες πού άποσκοπούν στο ν' άπουακρύνουν τήν 'Ελβία.

Παρ' όλες τίς παροδικές άποευνώσεις, τίς παρεξηγήσεις και τους χωρισμούς, ή μοίρα τού ζευγαριού είναι ήδη γραμμένη, όχι μόνο λόγω τού πάθους πού άρχικά διαφαίνεται αλλά και λόγω άνάγκης.

'Η «ανάγκη» αυτή, τό «τραγικό» σημείο τής πλοκής πού διαγράφεται τόσο άδρό, τό άναγκα-



στικό σμίξιμο γιά ν' αντιμετώπισουν δυό άτομα τούς θεατούς κι άθέστους διώκτες τους είναι ή μιá σημαντική γραμμή της ιστορίας τους πού θά κλείσει μέ τό θάνατό τους.

Έκτός άπ' τίς παρενοχλήσεις τών συγγενών —οί μόνες άναλαμπές φιλικής αντίδρασης τής «κοινωνίας» βρίσκονται στό πρόσωπο τής Ξενοδόχας και τών φίλων μουσικών τής Έλβίρας — τό ζευγάρι δυσκολεύεται νά θρει μέσα, άκόμα και νά έξασφαλίσει τήν καθημερινή τροφή του. Άπ' τίς άρχικές οικονομίες προχωρούν στό νά πουλήσουν πολύτιμα σ' άναμνήσεις κι άξία αντικείμενα — μεταξύ άλλων, κι ένα σκίσο τής Έλβίρας καμωμένο άπ' ένα άγνωστο παρισινό σακάτη, τόν Τουλουζ Λωτρέκ — και καταλήγουν στό νά φάνε καρπούς.

...Ο Σίετες θ' άναζητήσει μάτια δουλειά πού δέν τήν έμπιστεύονται σ' άριστοκρατικά χέρια του, ή Έλβίρα θά έργαστεί σάν χορευτήρια. Τελικά, όλες οι προσπάθειες οδηγούν σ' άδιέξοδο. Η ζωή τών παράνομων χάνει τή μαγεία τών ήρωικών ρομάντζων. Η περιπλάνηση γίνεται κυνηγητό, ή περιπέτεια άγωνία, τό άξιοπρεπέστερο τέλος θνάι ή αυτοκτονία.

Στήν μακάθρια έκδρομή πού ετοιμάζουν, ή Έλβίρα πείθει τόν Σίετες νά τήν πυροβολήσει. Η ταινία τελειώνει μ' ένα παγωμένο καρέ τής ήρωίδας πού κρατάει στή χούφτα της κάτι τό συμβολικά λευκό, ενώ όφ άκούγονται δύο πυροβολισμοί.

Η δεύτερη ένδιαφέρουσα γραμμή τής πλοκής άφορά τή ακιαγράφηση τών ήρώων, και πιό συγκεκριμένα τής Έλβίρας. Ο άμερικάνικος τύπος χαρακτήρισε τήν ταινία «έργο άληθινά άφιερωμένο σέ γυναίκα». Πράγματι, έτσι είναι. Έκτός άπ' τό στοιχείο τής φυγής άπ' τόν πολιτισμό, τήν άδικοφροσία πρός τά έγκόμια πού κατανοούν καταναγκασμός ή τόν ύμνο στό πάθος, ο Βίντερμπεργκ φιλοδοξεί νά δώσει στό πορτραίτο του άποδεσμευμένου ύποκειμένου τή μορφή του σιω-

πλου, συγκρατημένα και μυστηριακά αισθησιακού θηλυκού. Αυτό γίνεται Έκκάθαρο όχι μόνο μέσα άπ' τά λίγα λόγια τής Έλβίρας αλλά κι άπ' τόν όπτικό χειρισμό του έργου. Τά περισσότερα πλάνα — κυρίως τά γκρό — δίνονται στήν Έλβίρα στή σεκάνς τής παγίδευσης τής άρχικά άπισστης συμβολικά πεταλούδας: Έκείνη φαντάζει. Έκείνη πάλι παρασύρει τόν Σίετες στις έρωτικές σκηνές του λειθαδιού, εκείνη άποφασίζει ήσυχα, καταστρώνει τό σχέδιο και τόν παροτρύνει νά τήν σκοτώσει.

Η Έλβίρα όπως φαίνεται όχι άπ' τήν άρχή αλλά έξελικτικά είναι εκείνη πού ξεκινά μέ τήν άποφασιστική, Έκκάθαρη ίδσα στό μυαλό της όχι μόνο τής κοινωνικής άπάρνησης αλλά και τής προδιαγραμμένης πορείας τής ίδιας και του έραστή της. Σ' όλη τήν πορεία τής ταινίας ή έκφραση τών τρυφερών χαρακτηριστικών τής Πία Ντέγκερμαρκ είναι θαυμάσια κντρολαρισμένη μέχρι ότου σκληρώνει στήν άπάντηση πού δίνει στόν άδερφό του Σίετες. Ο έραστής της δέν είναι ο πρώτος αλλά α ύ τ ή έχει άποφασίσει νά είναι ο τελευταίος. Οι σκηνές όπου ή Έλβίρα δοκιμάζει τίς άχρησάστες πιά άκροβατικές τής ικανότητας πάνω στό σκονί είναι συμβολικές του ψυχισμού της. Διστάζει και έπιζητά πεισματικά τήν έπιβεβαίωση τών δυνατοτήτων στό νά ρυθμίσει ή ίδια τήν τύχη της. Στο τέλος θά συλλάβει και τόν τρόπο του θανάτου της.

Στό πρώτο μέρος του έργου, άπ' τή στιγμή πού οι δυό βρίσκονται στήν έξοχή μέχρι πού μπαίνουν στό δωμάτιο του Ξενοδοχείου, ο Σίετες μοιάζει νά είναι ο κύριος τής κατάστασης. Τά πράγματα όμως έξελίσσονται έτσι ώστε οι ρόλοι νά άντιστραφούν. Αυτό δε σημαίνει ότι ο άξιωματικός άγετα και φέρεται από τήν έρωμένη του. Η άπόφασή του νά Έξωφύγει ύπήρχε χωρίς τήν έπιροή τής Έλβίρας. Η παρουσία της έντείνεται και Έκκαθαρίζει τίς ίδέες του, ο έρωτάς του γι' αύτήν είναι ο καταλύτης, ή ύστατη προσπά-

θεια να γίνει το όνειρο πράξη. Έκείνο το οποίο δεν είναι ακόμα σαφές στον Σίετzen είναι η εξέλιξη της κατάστασης ή οι συνέπειες της φυγής. Το μόνο στοιχείο το οποίο μοιράζεται με την Έλβιρα είναι η άποφασιστικότητα να μη γυρίσουν πίσω. Τα υπόλοιπα τα άγνοει. Γιαυτό η φυγή είναι εύχρηστη, μακρόχρονη. Στόν όδερφό του άπαρθιμέι τα στρώματα της επιδερμίδας άπ' όπου περνά η Εφολόγγη καί πείθει με τήν ήρεμη διάθεσή του να μήν Ξαναβίωσει τήν έμπειρία αυτή. Η Έλβιρα τόν έκανε να καταλάβει τήν ματαιότητα της.

Όσο ό κλάος σφίγγει γύρω τους, τόσο ό άντρας πελαγοδρομεί. Έκρηξεις θυμού καί άγχους γίνονται νευρικότητα καί άναποφασιστικότητα. Με τό τέλος του έργου ό Σίετzen είναι ένα ράκος ένω ή κυριαρχία καί ή δύναμη του θηλυκού είναι ολοφάνερες.

Η «Έλβιρα Μάντιγκαν» είναι ένα Ξευνο έμπορικό έπίτευγμα προσανατολισμένο πρós στόχους καλλιτεχνικούς. Η ταινία τοποθετείται στόν αντίποδα της σεξουαλικοπρονογραφικής σουηδικής παραγωγής. Καί είναι έμπορική γιατί, γυρίζοντας τήν πλάτη πρós τόν κανόνα, είναι διαφορετική άπ' τήν πληθώρα τών δειγμάτων. Πρέπει να ύπογραμμιστεί ότι ή εισπρακτική έπιτυχία ήρθε στόν Άμερική, μία χώρα όπου τό ώμό σεΞ παροσιζάεται σ' όλες του τίς μορφές.

Όλόκληρη λοιπόν ή ταινία είναι ένα «άντι», μία άρνηση στό καθιερωμένο. Η ποιότητά της έμπεριέχεται στόν ποιητικό συγκρατημένο τόνο της. Δεν ύπάρχει ποτέ «ρεαλιστικό πάθος» — οι έρωτικές σκηνές είναι γυρισμένες με άφραση διακριτικότητα — άλλα ύπάρχει λυρισμός καί συγκίνηση πού μεταφέρουν στόν 19ο αιώνα. Στη μουσική ύπόκρουση χρησιμοποιείται Μότσαρτ, τά μουσικά πλάνα είναι αυτόουσια ίμπεουσιστικοί πίνακες. Η ίδια ή Έλβιρα μοιάζει με μοντέλλο του Ρενουάρ. Η έμφαση του έργου βρίσκεται στην εικόνα παρά στόν διάλογο, (ό όποιος στό δεύτερο μέρος έκλείπει σφέδόν), ό θεατής καλείται να προσλάβει τό φίλμ με τό συναισθήμα μάλλον παρά με τή λογική.

Ό Τόμ Μπέργκρεν πού ύποδύεται τόν Σίετzen είναι ένα άπό τά νέα καί πού έλλιδοφόρα ταλέντα του σουηδικού κινηματογράφου. Χωρίς ύποκριτικούς άκροβατισμούς, με άρκετά φανερά έπίδραση του στόλ «άπελιωμένος νεαρός» τύπου Τζάιημ Ντίν — ίδιος στή σκάνε με τόν όδερφό — κατορθώνει ν' άποδώσει ασωτά τίς μισονευρικές, άπελιωμένες άντιδράσεις του ήρωα. Η Πία Ντέγκερμαρκ (τιμημένη με πρώτο βραβείο έρμηνείας στίς Κάννες γι' αυτό τό έργο) περιφέρει τήν όμορφιά της γεμίζοντας όλα σχεδόν τά πλάνα με τό άποφασιστικό, σκληρό ύφος της.

Μέ τήν «Ανταλέν 31» ό Μπό Βίντερμπεργκ Ξανογυρνά στόν γνώριμο του χώρο τής κοινωνικοπολιτικής έπίθεσης πού άναφέρουμε στην άρχή. Μετά άπό ένα έμπορικοκαλλιτεχνικό ρομαντικό ίντερμέτζο ό σκηνοθέτης συνεχίζει τή δουλειά του στόν τομέα τής διερεύνησης σύγχρονων προβλημάτων πού βρίσκονται στό κέντρο του ένδιαφέροντος του νέου σουηδικού κινηματογράφου.

Πολυεπίπεδη διαλεκτική

Ό δραπέτης

Σκηνοθεσία: Άμπραμ Πολόνσκι. Παραγωγή: Φίλιπ. Α. Γουάΐμαν, μία παραγωγή Γιέννιγγκε Λάνγκ — Φίλιπ Α. Γουάΐμαν, Γιουνίβερσαλ, 1968. Σενάριο: Άμπραμ Πολόνσκι, άπό τό μυθιστόρημα του Χάρρυ Λάουτον: «Γουίλλι Μπού: Άνθρωποκυνηγήτό στην έρημο». Φωτογραφία: Κόνραντ Χάλ (Τεχνικός, Παναβίζιον). Μοντάζ: Μέλβιν Σαίπρ. Μουσική: Ντένβιν Γκρούζιν, έπίβλεψη Στάν. Ούλλσον. Καλλιτ. Διεύθυνση: Άλεξάντερ Γκόλιτzen, Χένρυ Μπάμπτην. Έκμετάλλευση: Γιουνίβερσαλ ΗΠΑ, 96' Μέ τούς: Ρόμ. Ρέντφορντ (Σερίφη Κρίστοφερ, «Κούπ», Κούπερ.). Ρόμπερτ Μπλαίρη (Γουίλλυ Μπού). Κάθρην Ρός (Λόλα). Σουζάν Κλάρκ (Δρ. Έλιζαμπεθ Άρλοβντ). Μπάμπρ Σάλλιβαν (Ραίη Κάλβετ). Τσάρλς Μάκ Γκράου (Φράνκ Ούλλσον. Τζών Βέρνον (Τζώρτζ Χάκερ).

Τό Ούεστερ — καί ή κινηματογραφική του ιστορία — είναι δεμένο καθαρά με τήν Άμερικάνικη σκέψη. Δημιουργήθηκε, άχι σάν έκφραση τής άξιας μιας ιστορίας περιόδου άλλα σάν δικαιολόγηση τής ιστορίας τής Άμερικής καί, κατ' έπέκταση τής όλης ιδεολογίας της. Γι' αυτό τό λόγο ό μύθος του είναι μονοθεματικός καί ανταποκρίνεται στην ταύτιση του θεατή με τόν ήρωα πού έχει πάντα μιάν άπόλυτη μορφή (καλού ή κακού) ! Οι χαρακτήρες είναι δεδωμένοι καί προύπάρχουν του έργου. Τά ατρία τής δραστηριότητας του ήρωα δέν ύπαγορεύονται έπομένως άπό τό κοινωνικό του πλαίσιο, άλλα άποκλειστικά καί μόνο άπό τή «ψυχολογία» του. Άπό εκεί καί ό μύθος του Ούεστερν: ό ήρωας έρχεται (τιμωρεί) φεύγει.

Στό «Ούίλλυ Μπού», άντίθετα, τά πρόσωπα κινούνται μέσα σ' ένα δοσμένο ιστορικό χώρο καί χρόνο, διατηρώντας πάντα τήν προσωπικότητά τους, όπωσ αυτή άπορρέει άπό τίς κοινωνικές τους σχέσεις, δηλαδή τήν κοινωνική θέση του καθένος.

Τό κυνηγητό του Ούίλλυ άρχίζει σάν κυνηγητό ένός δολοφόνου (Ίνδιάνου) άπό άστυνομικούς (Λευκούς καί ίνδιάνους). Ο Κούπερ, παρ' όλο τόν κοινωνικό του Ξεαναγκασμό — σάν σερίφη — πιστεύει ότι ή ύπόθεση αυτή δέν τόν άφορά. Η προσωπική του συμπάθεια γιά τόν Ούίλλυ είναι φανερή: «έν ήθελε να σέ σκοτώσει θά ήσουν νεκρός», «δέν είσαι άκόμη δήμαρχος, δικαστή, τρέχεις καί σάν τόν Ούίλλυ».

Η παρεμβολή τών έπεισοδίων — προστασία Προέδρου Τάφτ, τραυματισμός του Κάλβετ — πού τοποθετεί τό κυνηγητό σέ καθαρό πλέον κοινωνικό πλαίσιο, καθορίζει καί τή θέση του Κούπερ: «Γιά πρώτη φορά είχα μία άποστολή να έκτελέσω καί δέν τή έκανα. Άνήκει σέ μενα (ό Ούίλλυ).» Ο Ούίλλυ, στό περιθώριο τών δυό κοινωνιών — ζώντας μόνος, Ξεω άπό τήν κατασκήνωση τών Ίνδιάνων — καί έχοντας έπίγωση τής κοινωνικής του θέσης («καις δέν δίνει δεκάρα γιά ό,τι κάνουν οι Ίνδιάνοι, καις») προσπαθεί να κάνει αισθητή τήν ύπαρξή του («θά

μάθουν πώς ήμουνα εδῶ», «πέσ' τους ότι ο Ούιλλυ μπού είναι εδῶ»).

Στὴν τελικὴ καταδίωξη, οἱ θέσεις Ἐσκαθαρίζονται καὶ ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ Οὔιλλυ: φορᾶ τὸ ποικύμιον τοῦ πατέρα του, ἐνδειξὴ τῆς κοινωνικῆς του θέσης. Ὁ Κούπερ βάζει τὸ χέρι του στὸ ἀποτύπωμα τοῦ χεριοῦ τοῦ Οὔιλλυ — μορφολογικὴ ἐνδειξὴ τῆς ταύτισής τους — καὶ αἰσθάνεται τελικὰ τὸν κοινωνικὸ Ἐξαναγκασμὸ, ποῦ τὸν ὀδηγεῖ στὸν φόνου τοῦ Οὔιλλυ: «Πάρτε τον» λέει στοὺς ἀτυνομικούς καὶ «πέστε τους ὅτι εἴμαστε ἄδαιοι ἀπὸ ἀναμνήσεις» στὸν Φρνκ Οὔιλοον.

1. Ὁ Οὔιλλυ δ ρ ᾶ σάν ἄτομο (ἀγαπᾶ, σκοτᾶνε, προσπαθεῖ νὰ ἐξασφαλίσει τὸν ἄπλο τρόπο τῆς ζωῆς του καὶ π ᾶ σ χ ε ἰ σάν ἐκπρόσωπος μιᾶς κοινωνικῆς θέσης (στόχος, ὅπως λέει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Πολόνσκου, τῆς κρυμμένης ἐνοχῆς τῆς λευκῆς κοινωνίας, ποῦ στὴν οὐσία γνῶριζε πῶς εἶχε κλέψει τίς περιοχὲς τῶν Ἰνδιάνων). Ἀντίθετα ὁ σερίφης Κούπερ, δ ρ ᾶ σάν μέλος τῆς κοινωνίας στὴν ὁποία ἀνήκει (κυνηγώντας καὶ σκοτώνοντας τὸν Οὔιλλυ) καὶ π ᾶ σ χ ε ἰ σάν ἄτομο (κάτω ἀπὸ τὴ πίεση τοῦ Ἐξαναγκασμοῦ, ἀποκορύφωμα τῆς ὁποίας εἶναι τὸ ἄδειο ντουφέκι τοῦ Οὔιλλυ). Ἀπὸ τὴν ἀντίθεση αὐτῆ Οὔιλλυ — Κούπερ, ἐμφανίζονται ἄμεσα οἱ ἀσχέσιες θύτης — θῦμα καὶ ἄτομο — κοινωνία. Οἱ δύο αὐτὲς ὑπάρχουν σὲ μιά τρίτη, ἡ ὁποία, στὴν μὲν ἐνότητα Οὔιλλυ ἔχει τὴ μορφή: θύτης (θῦμα — κοινωνία, στὴ δὲ ἐνότητα Κούπερ: θύτης — κοινωνία (θῦμα — ἄτομο).
Σ' αὐτὲς τίς ἐνότητες, τὰ στοιχεῖα μιᾶς σχέ-

Λόλας δειχνεῖ τὸν θεληματικὸ τῆς θάνατο. Ὁ θάνατος εἶναι τὸ γεγονός, ἡ θεληματικὴ του μορφή τὸ λευκὸ φόρεμα. Ὁ θεληματικὸς αὐτὸς θάνατος εἶναι καὶ ὁ ἕνας παράγοντας τῆς αἰτίας τοῦ θανάτου, ἡ ὁποία εἶναι σχέση:

- α) Τῆς κοινωνικῆς πίεσης (ἀντικειμενικότης ποῦ τὴν ἀναγκάζει νὰ σκοτωθῆ καί,
- β) Τοῦ θεληματικοῦ θανάτου (ἀγάπη γιὰ τὸν Οὔιλλυ, ὑποκειμενικότης).

Καὶ ἀκριβῶς τὸ ἐνδιαφέρον θρίσκειται στὸ αἶτιο τοῦ θανάτου καὶ ὄχι στὸν τρόπο. (Ἡ ἐξέταση τοῦ τρόπου θὰ εἶχε σάν ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὴν εἰσαγωγὴ στὴν ἀφήγηση μονοθεματικῶν στοιχείων — ψυχολογικὴ κατάσταση τῆς στιγμῆς, συγκρουόμενα συναισθήματα — ποῦ θὰ δημιουργοῦσαν χάσμα μὲ τὴ δομὴ τοῦ ἔργου ποῦ ἤδη ἔχει ἐξετάσει).

Τὰ θέματα ποῦ ὑπάρχουν στὸ ἔργο (ἀπομονωμένα στὴν ἀρχή, σὲ σχέση στὴν ἐξέλιξή τους) ἐναλλάσσονται σὲ κάθε ἐπίπεδο. (Ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς φωτογραφίας, τοῦ πλάνου, μέχρι τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀντίφρασης — ταύτισης).

Χρησιμοποίησα πολὺ τίς μουσικῆς δομές. Ἐχὼ δύο ἢ τρία θέματα περνᾶω ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο καὶ τὰ ἀναμινῶω σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, τόσο στὸ στυλ τῆς φωτογραφίας ὅσο καὶ στὴ γενικὴ θεώρηση τῆς «σκηνοθεσίας».

Ἡ σχέση τῶν ὑποκειμενικῶν στοιχείων (ἄτομο) καὶ τῶν ἀντικειμενικῶν (κοινωνία) ποῦ ὑπαγορεύουν τίς πράξεις τῶν προσώπων, ἐξετάζεται ἀπὸ τὸ ἔργο ἀντικειμενικῶς. Δηλαδή τὸ ἔργο θάλεπει τὴν ἐξέλιξη τῶν ἡρώων διαλεκτικά, ἱστορικά, χωρὶς τὰ συναισθήματα νὰ παί-



σης δὲν εἶναι ποτὲ ἀπομονωμένα, ἀλλὰ ἐνα στοιχεῖο (θύτης — ἄτομο, στὴν περίπτωση Οὔιλλυ) διατηρεῖ πάντα σταθερὴ σχέση μὲ τὸ ἄλλο (θῦμα — κοινωνία) στὴ κίνησή του.

Ἀνάλογη ἀνίθεση ἰσχύει καὶ γιὰ τίς δύο ἐνόητες Λόλας — Λίζ.

2. Τὰ κινήτρα τῶν πράξεων τῶν προσώπων, δὲν ἐπεξηγοῦνται, ἀλλὰ τὰ ἴδια τὰ γεγονότα περιέχουν τὴν ἐξήγησή τους. Τὰ αἴτια διαφαίνονται μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ ἡ συμπεριφορὰ ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ περιβάλλον:

Ἡ λεπτομέρεια τοῦ λευκοῦ φορέματος τῆς

Ζουν ρόλο δημιουργικῶν στοιχείων στὴν ἀφήγηση. Καὶ ἐδῶ ὁ Πολόνσκου πλησιάζει τὸν Μπρέχτ: ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ πρόσωπα εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ τὴ σύλληψη τῆς οὐσιαστικῆς πραγματικότητος. Καὶ ἡ οὐσιαστικὴ αὐτὴ πραγματικότητα σ' ἕνα διαφορετικὸ πλῆον ποιητικῶ ἐπίπεδο, (καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο ἀναφερόμαστε στὸν Μπρέχτ) εἶναι ἡ πλήρης ταύτιση τοῦ Οὔιλλυ μὲ τὸν Κούπερ, μέσα ἀπὸ τίς ἀντιφάσεις τους.

ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

Οικειοποίηση μιās κοσμοθεωρίας ‘Ο θάνατος ενός ήρωα

Σκηνοθεσία: Βαλέριο Ζουρλίβι.

‘Ας κατανικήσουμε ακόμα μιὰ φορά τὴν ἀποτροφὴν μᾶς γιὰ τὸ γκριζο χρώμα τῆς θεωρίας προκάλυπτας τὸ χρόνο, ποὺ καὶ μὲ τοὺς Μύστες στάθηκε τόσο αὐστηρὸς, διακινδυνεύοντας στὸ στίβο τῆς ἀλήθειας, μὲ τὴν ἀπειλὴ τῆς αὐταπάτης σὲ κάθε βήμα ποὺ αὐτὸν τόσο πολὺ ἀγνόησαν, γιὰτὶ ἂν ἤξεραν πόσο ἐπιδέξια χρησιμοποιήθηκαν στὰ χέρια τῆς ἱστορίας σὰν ἀπολογητὲς μιᾶς μεταφυσικῆς ἀντιπαλῆς τῆς ἰδίας τῆς ἠθικῆς τους, ἴσως νὰ μὴν κολακεύονταν διόλου γιὰ τὴ σημερινὴ τους ἰσχὺ, τίς κυριαρχεῖς θρησκείες τους, καὶ πιθανὸν νὰ τοὺς ἐξόργιζε ἡ ἀπόπειρα ἐνὸς κινηματογραφιστῆ ἐπίγονου νὰ ἀναβιώσει τὸν Μεσσία στὴ μαρτυρικὴ μορφή τοῦ Πάτρως Λουμούμπα.

Συνδουλίζοντας τὴ χόβολη τοῦ μύθου τῆς αἰώνας ἐπιστροφῆς, τόσο ἀρεστῆς στὸν Νίτσε καὶ στὸν Καζαντζάκη, ὁ σκηνοθέτης ποὺ ὑπογράφει τὴν ταινία ἀναλογίστηκε ἂν τελικὰ βᾶξε ἐκλέξει αὐτὸν τὸν σύγχρονο πολιτικὸ γιὰ νὰ πλάσει μιὰ μετενοάρκωση τοῦ Χριστοῦ στὴν ἐποχὴ μᾶς, στὴν περίπτωση ποὺ ὁ βασιλεὺς ἐκεῖνος νέγρος εἶχε προλάβει νὰ μεταβληθεῖ σὲ νικηφόρο κατεστημένο, ἂν ἐπείγονταν νὰ ἐξωνῶσει τοὺς ἀντιπάλους του χρησιμοποιώντας ὅπως θῆλαξε κάποιος «δικητικὲς μεθόδους»;

Κατὰ τὸ μεγαλύτερο διάστημα τῆς προβολῆς γεννιέται τὸ ἐρώτημα ἂν πρόκειται γιὰ ἕναν ἰδεαλιστὴ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει ἕναν ἥρωα τοῦ σύγχρονου ὕλισμου σὰν ἐνοάρκωση τοῦ Λόγου, τὸν ἐφευρέτῃ ἐνὸς εὐσχημοῦ τρόπου νὰ οικειοποιηθεῖ μιὰ κοσμοθεωρία τὸν ἐκπρόσωπο μιᾶς ἄλλης ἢ μήπως ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὴν ἐκφραση συμμετοχῆς μιᾶς μερίδας τοῦ σύγχρονου Χριστιανισμοῦ στὸ κίνημα τῶν καταπιεζομένων ὄλου τοῦ κόσμου — δὲν εἴμαστε ἀντιμέτωποι μ’ ἕναν μεταμορφωμένο Χριστὸ ἀλλὰ μ’ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ κινεῖται σὲ μιὰ παράλληλη ἐπαναστατικὴ πορεία. Ἡ σκηνοθετικὴ γραμμὴ δὲν ὑποβάλλει τὴν παραρρικτὴ ποιητικὴ διόρθωσιν ὅλα κινεῖται σ’ ἕνα μονοσήμαντο ἐπίπεδο ἀποκλείοντας τὸ διφορούμενο.

Ὅταν ὁ Νέγρος ἡγέτης θὰ συναντηθεῖ στὸν Ἴδιο χώρο μαρτυρίου μ’ ἕναν λευκὸ μικροκακοποιὸ χιλιταπεινωμένο, βασανισμένο μὲ περιγραφικότερὰ περιπετειωδῶν φίλμ τῆς σειράς, τὸν ἔναν ὅπ’ τοὺς δύο ληστές ποὺ πίστεψε ἐπάνω στὸ σταυρὸ, αὐτὲς μὲ λέξει ὅστε μὲ πρόξεν ἕναν προδίδει στὸ ἐξουθενωμένο πλάσμα κάποιον ἄλλη καταγωγή. Ἐκεῖνος ὅμως ἔφροντας τὴν κοσμικὴ του ἰδιότητα μέσα στὶς πληροφορίες ποὺ ἀνταλλάσσουν σὲ καθημερινὸ τόνο μοισαίζοντας μὲ τὸν λίγο τρελλὸ ὅπως τοῦ φαίνεται τοῦ λέει μὲ κάποια κουτοπονηριὰ τὸ «μνησθῆτι μου.» γιὰ τὴν περίπτωση ποὺ μπορεῖ καὶ ν’ ἀλλάξουν τὰ πράματα. Τὸ ἀρχαίτυπο σχῆμα τηρεῖται ἀλλὰ τίποτε δὲν ἀποκαλύπτει τῆ μεταφυσικὴ του οὐσία. Ὅταν ὅμως ὁ ληστής δέχεται στὴν ἀγκαλιά του τὸ καθυμναμένο σῶμα, ὀκαύεται γιὰ πρώτη φορὰ τὸ

κύριο μοτίβο τῆς ταινίας, μυσταγωγικὸ, ἀπόκομο σὸν τὴν γοητεία τῆς Μεγάλης Παρασκευῆ τοῦ Βάγκνερ. Ὅταν θ’ ἀγγίξει αὐτὴ τὴν αἰμόφυρτη μᾶσα ὁ ληστής πάσχει ὄχι μόνο τὸ σπαραγμὸ τῆς συμπόνοιας ἀλλὰ αἰφνίδια μεταμορφώνεται, μετέχει σὲ κάποια ἀποκάλυψη, μιὰ μυστικὴ ἐπικοινωνία.

Ἐπρεσε στὸ ἀρχαίο καλοῦπι νὰ χυθεῖ ἡ σημερινὴ πραγματικότης, νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ νέου χωρίς ὁ ἥρωας νὰ χᾶσει τίποτα ἀπὸ τὴ θεία του φύση. Εἶναι ἐκθιασμὸς ποὺ καταντᾶει αὐτὴ τὴ σχέση (ἐπάνω της οἰκοδομήθηκε ὁλόκληρη ἡ ταινία) συμβατικὴ, ἐπιβεβλημένη ἀπὸ μίαν δογματικὴ αὐθαιρεσία ποὺ μὲ κανένα τρόπο δὲν ἀφομοιώνεται ἀπὸ τὸ τραχὺ νατουραλιστικὸ κλίμα τῆς ταινίας καὶ τὴν ὡς τὴ χυδαιότητα ἐξωτερικὴ ἀφήγηση, ἐνῶ ταυτοχρόνα δὲν τὴν ὑποβάλλει οὔτε ἕνα ἀπλοϊκὸ δραματουργικὸ τέχνασμα.

Ἄν ὡς τὸ σημεῖο αὐτὸ ὀ διαπιστώσεις τοῦ



θεατῆ βασίζονται ὡς ἕνα βαθμὸ σὲ εἰκασίες, μιὰ καὶ ἡ ἐκδοχὴ τῆς ἐπαναστατικῆς συνειδητικότητας τοῦ ληστῆ ἀποκλείεται γιὰ νὰ δεχθοῦμε τὴν ἀποκλειστικὰ ἀνθρώπινη φύση τοῦ ἥρωα, τὸ «φινάλε» τῆς ταινίας, μελοδραματικῆς καταγωγῆς, σηματοῦει καὶ χτυπᾶ τὸν συγκεκαλυμμένο κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος στόχο της.

Ὁ Νέγρος Χριστὸς δὲν πεθαίνει ἐπάνω σὲ κάποιο σταυρὸ, θῦμα τοῦ μαρτυρίου ποῦ τοῦ ἐπιβάλλει τὸ ἴδιο τὸ κατεστημένο ἄρισκει τὸ θάνατο ἀπὸ τὸ χερί ἐνὸς δόπιστου μαθητῆ. Ἐνα περιεργὸ παιδί θέλει νὰ μάθει ἂν ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἰσχυρίζεται ὅτι διαθετὶ ὑπερφυσικῆς ἰδιότητες ὑποκρίνεται ὅταν τοῦ κορφώσουν στὴν κοιλιά ἕνα μαχαίρι ὅπως ὄλοι ὄσοι ἀποτελοῦνται ἀπὸ σὰρκα καὶ ὀστά. Θέλει μίαν ἀπόδειξη τῆς ἀπιστίας του

Ποῖος ἂν’ τοὺς συνενόχους αὐτῆς τῆς ταινίας φαντάστηκε ὅτι καὶ μὲ μόνη τὴ χρῆση τοῦ συμβόλου Πάτρως Λουμούμπα ἦταν δυνατό νὰ ἐμφυσησθεῖ κάτι ἂν τὴν πνοὴ τῆς ἀντιιμπεριαλιστικῆς πάλης ἢ ἐστὶν κάποια ὀπ’ τὸ στοιχεῖο τοῦ ἀπέραντου προβληματισμοῦ της σ’ ἕνα φίλμ σαφῶς δογματικὸ, προορισμένο νὰ ὑπερασπισθεῖ τὴ μυστικὴ οὐσία τῆς ὑπερβατικῆς πίστης; Θάταν πολὺ περιεργὸ ἀνάμεσα σ’ ἄλλα τ’ ἀνεύθυνα ὀνόματα νὰ συγκαταλέγεται καὶ τὸ ἀπολύτως ὑπεύθυνο ὄνομα τοῦ παραγωγῆ τῆς Κάρλο Λιτάνι.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ

Δέν συνέβη τίποτα

Κάποια μέρα

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Έρμάννο Όλμι. Φωτογραφία: Λαμπέρτο Καίμι. Μουσική: Τζίνο Νέγκρι. Κάστος: Μπρουνέττο Ντέλ Βίτα, Λίντια Φουόρτες, Βιταλιάνο Νιαμιόλι. Ίταλια.

Όταν πρωτοεμφανίστηκε το 1960 ο είκοσιετής χρονος, τότε, Όλμι, με το «Ό χρόνος σταμάτησε», η ιταλική και κυρίως η διαρκώς ενδομισισμένη απ' τις ανακαλύψεις της γαλλικής κριτικής, ξεχώθηκε σε άσυγκράτητους ύμνους για «τόν μεγάλο ντοκμανταριστία που υπέταξε τα απλά δεδομένα του ντοκουμέντου και τα άνηγαγε στο επίπεδο της ποιήσης, επισμαινώντας μέσα σ' αυτά τις πρωταρχικές ανθρώπινες αξίες».

Απ' την αρχή, δηλαδή, οι Γάλλοι κριτικοί, και ειδικότερα οι συνεργάτες του «Καγιέ ντυ Σινεμά» — που δίνουν τόν τόνο για τους αίνους ή τους ψόγους των άπανταχού της γής κριτικών — έβδσαν λανθασμένα το πρόβλημα, μέσ' στη βιασύνη τους να πανηγυρίσουν για την ανακάλυψη ενός ταλέντου πού, πρέπει να σημειωθεί, άποτελει βασικό μέλημα του παραπάνω περιοδικού.

Όστόσο, φέροντας στο νού μας την πρώτη ταινία του Όλμι κι έχοντας δει στο μεταξύ και τις επόμενες (έκτός απ' το «Ένας άνθρωπος ήρθε», 1964) μπορούμε να πούμε ότι ή μόνη του σχέση με το ντοκμανταριστικό στυλ, ή σινεμά — ντρίκετ περιορίζεται, σ' ένα πρώτο στάδιο, στη μέθοδο προσέγγισης του θέματος κι όχι στη διερεύνησή του καθεαυτή. «Αν, γενικά, το ντοκμανταριστικό στυλ προϋποθέτει μία κάποια διαθεσιμότητα από μέρος του δημιουργού, μία ικανότητα για αυτοεγκατάλειψη στο γεγονός το άμόλοτο απ' την περιγραφή ματιά του έρμηνευτή, και το όποιο γεγονός επηρεάζει περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά τις προϋπάρχουσες άπόψεις του αυτού, τότε ή μόνη δυνατή σχέση ανάμεσα στον δημιουργό Όλμι και στο προς διερεύνηση πρόβλημά του θα έπρεπε να περιορίζεται σε μία φαινομενολογική επίψαυση, αφήνοντας έτσι στο θεατή το καθήκον για τόν έμπλουτισμό του περιεχομένου με «προεκτάσεις». Μιά τέτοια στάση δέν μπορούμε να την επισημόνουμε ούτε στο περισσότερο ντοκμανταριστικό φίλμ του Όλμι, στο «Ό χρόνος σταμάτησε»: Απ' την πρώτη του κιόλας ταινία επιβάλλει τις έντελεξες προσωπικές και παιγιωμένες ιδέες του σε τρόπο πού ή έρμηνευτική παραλλαγή από μέρος του θεατή νά γίνεται προβληματική. Αυτό σημαίνει πώς οι άποψεις του Όλμι δέν διαφοροποιούνται όταν φιλτράρονται μέσα απ' το γεγονός «σε φυσική κατάσταση», αλλά διατηρούν την άρχική τους αυτόνομία, αυτή πού είχαν στο προεμπειρικό στάδιο της θεωρητικής σκέψης. Το πρόβλημα συνεπώς έγκειται στο να προσδιορίσουμε το ιδεολογικό πλέγμα πού προκαθορίζει την προβληματική του έργου του.

Η θεματογραφία του είναι άπλη, σχεδόν άπλοή: ο άγώνας για την επίβιωση, ο έρωτας, ή φιλία, ή εφηβεία. Από πρώτη ματιά, ο άποκλεισμός της ψυχογράφησης και ή προσπάθεια

διερεύνησης ενός πλέγματος σχέσεων μέσα απ' τις όποιες συγκεριμενοποιείται ή άτομική συμπεριφορά, μάς βάζει στον πειρασμό νά τόν κατατάξουμε στους φαινομενολόγους νεο—νεοραλιστές, όπως βάλει ο Αϊφρ. (βλέπε τεύχος 6, σελίδα 49). 'Εντούτοις, ή υιόθητη της φαινομενολογίας σάν μέθοδο και ή έλαστικότητα πού έχει από μόνη της μία τέτοια θεώρηση, μπορεί θαυμάσια νά ίσχυει σ' ότι άφορά τή δόμηση του σεναρίου ή ακόμα και το ντεκουπάζ, άλλα είναι άπολύτως άδύνατο νά υπερκεράσει τόν βαθύτερο προσωπικό προβληματικό ο όποιος σε τελική άνάλυση προσδιορίζει και τήν ειλικρίνεια των προθέσεων ή τήν γνησιότητα της σύλληψης. Η φαινομενολογική προσέγγιση ενός θέματος άφορά κατ' άρχή τή φόρμα ενώ ή μόνη δυνατή σχέση της με το περιεχόμενο είναι αυτή της άρνησης της ψυχολογίας. Η ύποκατάσταση όμως της ψυχογράφησης απ' την περιγραφή της συμπεριφοράς δέν άναιρεί τήν ψυχολογία, άπλως τή μεταθέτει απ' το επίπεδο της αυθάρτητης ένδοσκοπήσης σ' αυτό της έξωτερικεύσης ώστε νά γίνουν άντιληπτές μόνο εκείνες οι συνιστώσες του χαρακτήρα πού το άτομο θέλει νά γίνουν άντιληπτές ή πού οι σχέσεις του με τους άλλους το άναγκάζει νά τις άποκαλύψει.

Όπως και νάναι, ή έπιμνη του Όλμι στην περιγραφή σχέσεων και ή άρνηση της ψυχογράφησης μέσα απ' τή φαινομενολογική προσέγγιση, δέν προϋποθέτει άναγκαστικά και τή άρνηση μίας κοσμοθεωρίας πού, στην περίπτωση, είναι σαφέστατη. Ό Όλμι, όσο κι άν προσπαθεί νά βγάλει τόν έαυτο του έξω απ' τα τεκταινόμενα και νά αυτοτοποθετηθεί στη θέση του άμέτοχου παρατηρητή, είναι άνικανος νά άποκρύψει τήν Καθολική του παιδεία και τήν προσκόλλησή του στην ιουδαϊκοχριστιανική ήθική: Η μορφοτακτική άποδοχή του Κακού ή ή εγκατάλειψη σε κάποια θεϊκή βούληση, αυτόματα τόν βγάζει έξω απ' τήν περιοχή ενός ιστορικά καθορισμένου χώρου.

Γοητευμένος απ' τήν άπελευθέρωσή του, ύστερα από έφτα χρόνια δουλειάς στην 'Εντισον - Βόλτα και έχοντας μελετήσει εκεί τήν βαρβαρότητα του καταναγκασμού — μάς τόν έδειξε με έκκληκτική ούβέρκεια στη «Θέση» — γενικεύει στις κατοπινές του ταινίες εκείνες τις διαπιστώσεις και τις επενδύει με τήν, άρχικά, λανθάνουσα φιλοσοφία του, τής όποιας άξονας άναφοράς είναι ή 'Ανάγκη.

Έτσι, από έναν πλάγιο δρόμο και χρησιμοποιώντας σά μέθοδο — πρόγραμμα τήν ντοκμανταριστική προσέγγιση, μπαινει λαθραία στα πεδία ενός Μπρεσσόν ή ενός Ντράγιερ, χωρίς βέβαια νά διαθέτει τήν ειλικρίνεια του μεταφυσικού πάθους εκείνων, πού δικαιώνει τελικά το έργο τους — πέρα απ' τις όποιες αντίρρσεις μας.

Τόσο στους «Άρραβνιασμένους» (1962) όσο και — πολύ περισσότερο — στο «Μιά κάποια μέρα» (1969), το άρχικό λανθάνον κυριαρχικό του πρόβλημα — ή Άναγκαιότητα και ή ύποταγή στη Μοίρα — έπιτέλους άποσαφηνίζεται με τήν άλλαγή πού έπιχειρεί στη μορφή: Έγκαταλείπει τή φαινομενολογία και τα ντοκμανταριστικά προχρήματα κι άποκαλύπτει έτσι τόν Καθολικό Άνθρωπισμό του και τήν πίστη σ' έναν Ύπέρτατο

Κριτή που απαγορεύει την "Υβρι επί ποιηῆ ἀποκλεισμοῦ ἀπ' τῆς χαρῆς κάποιου Παραδείσιου.

Ἡ δειλὴ ἀπόπειρα τοῦ μεσοσσοῦ διαφημιστῆ (=ἀπατεῶνα) νὰ ἐκφυγῆ ἀπ' τὴν προδιαγραμμένη μοῖρα του πού τὸν ἔχει καταδικάσει στὸν ἀχαρο ρόλο τοῦ καλοπληρωμένου ὑποτελοῦς, παίρνει τὴ διάσταση "Υβρεως, καὶ ἡ ἐπινοητὴ του στὴν «τάξη» — δηλαδὴ στὴν ὑποταγὴ — συντελεῖται μὲσω ἐνὸς τυχαίου περιστατικοῦ πού συμβολίζει τὴ Θεία Δικὴ ὑπὸ μορφὴν αὐτοκινητικοῦ δυστυχήματος. Ἡ μικροσπότη, ἡ μικροπιστία, ἡ μικροφιλοδοξία, τὰ μικροῦνεῖρα — ὅλη ἡ γκάμα τῆς κατὰ μόνος, ἔστω, μικροεπανάστασης προσκρούουν στὸ κυκλῶπειο τοῖχος μιᾶς αὐστηρῆς ἐπερχομένης τῶν ἀείων — ἐπερχομένης πού δὲν ἀνέχεται τὰ σύμφυτα στὴν ἐπινοητὴν υπερδέματα καὶ πού καταδικάζει κάθε ἀπόπειρα ἐξέγερσης, κάθε τάση διαφυγῆς μετ' ἀπ' τὸν ἀσφυκτικὸ κλοιὸ τὸν ὁποῖο σχηματίζει ἡ ἀλυσίδα τῶν δογμάτων μιᾶς ἠθικῆς γιὰ γεννημένους σκλάβους. Ἡ ἀμφισβήτησις τῆς ἀξίας καὶ τῆς ἐντιμότητος μιᾶς τέτοιας ἠθικῆς ἀποκλείεται ἐκ τῶν προτέρων καὶ καλᾶζεται ὡς θανάσιμο ἀμάρτημα Πρᾶγμα πού σημαίνει πῶς, ὅποιοι τολμήσει νὰ ἐφαρμόσει ἔναν ἐντιμο δίκῃ του καὶ ὄχι προκατασκευασμένο ἠθικὸ κώδικα, εἴτε κλείνεται σὲ ζωολογικὸ κῆπο(σὲ εἰδικὸ κλουβὶ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «σπάνιο τεράτιο τῆς ράσας τῶν ἀνθρωποειδῶν») εἴτε ψήνεται στὴν πυρὰ τῶν αὐτο-ντᾶ-φέ ἢ στὸ «πῦρ τὸ ἐξώτερον» (καὶ τίς δυὸ φωτιές, οἱ ἴδιοι τίς ἀναψων) εἴτε χρεῖται παράφρων μέχρι νὰ τρελλαθεῖ στ' ἀλήθεια, εἴτε, στὴν καλύτερη περίπτωσι, χάνει τίς παροχές τῆς μπακάλικης συναλλαγῆς τοῦ πάρε - δῶσε (Ζῆσε ἐντίμη γιὰ νὰ ἀνταμοιφτεῖς εἴτε στὸν ἐδῶ κόσμο, πού εἶναι καὶ περισσότερο πρακτικὸ, εἴτε στὸν ἄλλο).

Ὁ "Ὀλμι, σὴ νὰ ντρέπεται γιὰ τὴν δουλικὴ ἠθικολογία του, παριστάνει τὸν ἀπελιπισμένο. Καὶ τὸ χειρότερο, χρησιμοποιεῖ ὡς πρόσχημα γιὰ τὸ καλοσημῆνο παιγνίδι του τὴν ἀλλοτρίωσι, τὸ ὑπερβατικὸ ἄγχος καὶ τὴν ἡχηρὰ παρόμοια πού ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος τὴν χρησιμοποιεῖ μ' ἀπίθανη εὐκολία κάθε φορὰ πού

θέλει νὰ δώσει μιὰ ὅσο γίνεται πιὸ πρόχειρη ἐρμηνεία στὸ ὄντως ὑπάρχον ἀδιέξοδο, στὸ ὁποῖο ὡστόσο, μὲ λίγὸ ψάξιμο μποροῦν νὰ βρεθοῦν χίλιες διέξοδοι. (Δὲν εἶναι οἱ διέξοδοι ἐκεῖνες πού σπανίζουν ἀλλὰ τὸ θᾶρος καὶ ἡ ἐντιμότητα πού ἀπαιτοῦνται γιὰ τὰ θνοιγμά τους.) "Ἄν ἡ «ἀλλοτρίωμένη κοινωνία» εἶναι ὁ Κεῶδας πού δέχεται μέσα του τοὺς ἀδύνατους, τόσο τὸ χειρότερο γιὰ τοὺς ἀδύνατους καὶ ὄχι γιὰ τὴν κοινωνία. Πάντως, ἡ ἀπελπισία τοῦ "Ὀλμι θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἀπόλυτα σεβαστὴ — ὅπως εἶναι αὐτὴ τοῦ Μπέκετ π.χ. ἢ τοῦ Τσεϊγκαχάρα — ἂν ὑπαγορευόταν ἀπὸ μιὰ τίμια ὁμολογία γιὰ τὴν ἀνυπαρξία ἐρείσματος. Ἄλλὰ, αὐτὸς τὸ ἐρείσμα τὸ βρῆκε ἑτοῖμο στὸν Καθολικισμό. Πρός τί λοιπὸν οἱ κλαυθμηριοὶ σὲ τόνο ἐλάσσονα — γιὰ νὰ μὴ μᾶς καταλάβουν;

Λοιπὸν, ὁ "Ὀλμι παριστάνει τὸν ἡμιεπιλιπισμένο, γιὰ τὸν λόγο πῶς τοποθετεῖ τὸν ἑαυτὸ του ἔξω ἀπ' τὸν κύκλο τῶν καλασμένων, κάπου μετὰ τὴν Καθαρτηρίου καὶ Παραδείσιου, καγχάζοντας μὲ τὰ παθήματα τῶν ἀπὸ κάτω, πού δὲν ἔτυχε ν' ἀνακαλύψουν τὴν δικὴ του "Ὀδὸ Σωτηρίας.

Μ' ἄλλα λόγια, ἀποδεικνύεται μέγας ἀπατεῶνα — ὅπως ἄλλωστε κι ὅλοι οἱ ἠθικολογοῦντες ἀνέξοδα, δηλαδὴ ἐν ὀνόματι κάποιων γραπτῶν ἢ ἀγράφων ἐντολῶν ὄντων.

Δυστυχῶς, τελικὰ σώζεται χάρις στὴν εὐφύια του καὶ τὸ ἀναμφισβήτητο τελέντο του πού ἐπισημαίνεται ἀπὸ κείνη τὴν ἐκκλησιαστικὴ αἴσθησι τοῦ τσίμινγκ καὶ τὴν ικανότητά του νὰ δίνει βάρος δραματικὸ καὶ στὴν πιὸ ἀσήμαντη ἢ νεκρὴ στιγμή. Οἱ κενοὶ χρόνοι, οἱ σιωπές, τὸ παίξιμο μὲ σουρτίνα, ἡ θιρτουζικὴ χρῆσις τῆς ἔλλειψης, οἱ διακριτικὲς — σὸ χᾶδι — κινήσεις τῆς κάμερα, ἡ τέλεια χαλιναγώγησις τῶν ἠθοποιῶν πού δὲν τοὺς ἐπιτρέπει οὔτε μιὰ ἀδιόρατη σύσπασσι, οἱ παστὲλ χρωματικὲς ἀποχρώσεις πού δημιουργοῦν μιὰ ἐντύπωσι εὐγενικῆς θλίψης — ὅλα αὐτὰ μαρτυροῦν μιὰ ἀναμφισβήτητη δεξιότητι. Ὁμως, ἡ θιρτουζιτὴ μπορεῖ νὰ ἀντικαταστήσει τὴν ἐντιμότητα, τὸ πάθος, τὴν εὐλικρίνεια ἐνὸς δημιουργοῦ;

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

11ον ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

21-27 Σεπτεμβρίου 1970

Προθεσμία ὑποβολῆς Δηλώσεων Συμμετοχῆς

30. 7. 70

Προθεσμία καταθέσεως ταινιῶν

30. 8. 70

Ἰδιαίτερον καλλιτεχνικὸν γεγονός διὰ τὴν προβολὴν τῆς
ἐλληνικῆς κινηματογραφίας

συζήτηση

με τούς αναγνώστες

Κύριε διευθυντά,

Έξατίας του κειμένου «Σκέψεις και διαπιστώσεις — Μέρος Β΄», το σενάριο» του κ. Ι. Καρμανέλλη, θα ήθελα να αναφερθώ σ' ώριμες αντιτάσεις τις οποίες αντιμετωπίζει κάθε Έλληνας σεναριογράφος στις μέρες μας, θεωρώντας τις επιφυλάξεις που ακολουθούν σαν μία μορφή προαγωγικής συζήτησης.

Ο κ. Ι. Καρμανέλης γράφει: «Κι όμως η ελληνική ζωή είναι έξ ισου «συναρπαστική» όσο και κάθε άλλη πραγματικότητα σ' οποιοδήποτε γεωγραφικό πλάτος και μήκος. Το ότι αυτό δεν έγινε φανερό είναι πέρα για πέρα δικό μας λάθος, δική μας ευθύνη. Κάτι άπώθησε τους Έλληνες σεναριογράφους άπ' το να είναι τίμιοι με την ελληνική πραγματικότητα. Κάτι, που δεν είχε συνάρτηση ούτε με την λογοκρισία ούτε με άλλες τέτοιες δεσμεύσεις. Υποπτεύομαι πως ήταν μία φobia μήπως και θεωρηθούν ήθοιγράφοι. Λέω υποπτεύομαι παρ' όλο που είναι κάτι παραπάνω από υποψία». Φαίνεται πως ο κ. Καρμανέλης θεωρεί την καλλιτεχνική καταείωση της ελληνικής πραγματικότητας κατά κύριο λόγο ζήτημα πρόθεσης και τόλμης. Ζήτημα δηλαδή προσανατολισμού και εμπιστοσύνης προς την αξία του νεοελληνικού ήθογραφικού στοιχείου. Ίσως να υπάρχει τέτοιο ζήτημα. Άλλα φοβάμαι πως ή πρόθεση, όσον αφορά την καλλιτεχνική δημιουργία, συνιστά μία αρκετά ανεπαρκή προϋπόθεση. Το πρόβλημα της καλλιτεχνικής εκμετάλλευσης της νεοελληνικής πραγματικότητας έχει τεθεί από τις πρώτες μέρες της απελευθέρωσης και από τις άλλες τέχνες σαν το ύπ' αριθμόν 1 πρόβλημα της αντότητας και της ανέλιξης τους — κι ίσως σαν το ύπ' αριθμόν 1 πρόβλημα της έσωτερικής μας απελευθέρωσης και επίδωσης. (Το κίνημα αίφνης του δημοτικισμού κάπου έκει απέβλεπε). Η καλλιτεχνική δοκιμασία όστόσο αυτών των 150, άς πούμε, χρόνων έλευθέριας μας έπιτρέπει να διατηρήσουμε αρκετές επιφυλάξεις, όσον αφορά την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον καλλιτεχνικό προσανατολισμό και το αποτέλεσμα. Μ' άλλα λόγια, ή καλλιτεχνική πείρα μας άποκαλύπτει: πως κάθε πραγματικότητα είναι πράγματι συναρπαστική, αλλά πως ή καλλιτεχνική εκμετάλλευση της συνιστά ένα πρόβλημα αρκετά σκοτεινό, που δεν άρκει για τή λύση του ο προσανατολισμός της καλλιτεχνικής όρασης προς την εκάστοτε πραγματικότητα. Πολύ γενικά θα μπορούσε κανένας να πει πως ή καλλιτεχνική κα-

ταείωση μιάς πραγματικότητας σχετίζεται πρώτιστα με την καλλιτεχνική έπάρκεια του δημιουργού. Ο Σολωμός π.χ. (που δεν είχε παπουδι κλέφτη) είδε τον άγωνα της απελευθέρωσης με μία τέτοια όύτητα, που ώρισμένες συσχετίσεις μάς έπιτρέπουν να θεωρήσουμε πως δεν τον είδε ο Βαλαωρίτης, ή δεν θα τον έβλεπε ο Παλαμς τότε.

Άλλα σε τί συνίσταται ειδικότερα ή καλλιτεχνική έπάρκεια ενός δημιουργού; Έντελώς σχηματικά θα διέκρινε κανένας δύο συνιστώσες: την συνιστώσα των καταβολών του δημιουργού, των έγγενών δηλαδή δυνατοτήτων του και την συνιστώσα της καλλιτεχνικής προαγωγής τούτων δηλαδή της καλλιέργειας. Θεωρώντας εκτός θέματος την πρώτη περιορίζονται τα δεύτερη, στην περιοχή της όποι-ας εντάσσονται νομίζω και οι συζητήσεις του περιοδικού σας. Όπωσδήποτε τα πράγματα παρουσιάζονται αρκετά όδηλα. Μπορούμε ώστόσο να μιλήσουμε για ώριμες προϋποθέσεις φόρτισης και κατά συνέπεια προαγωγής των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων. Και ειδικότερα για το ζήτημα που μάς άπασχολεί θα ήθελα ν' αναφερθώ στο θέμα της εκτημένης καλλιτεχνικής εμπειρίας, ή παράδοσης. Ένας Γάλλος, άς πούμε, ποιητής ή σεναριογράφος ή σκηνοθέτης συναντάται πολύ γρήγορα και πολύ άμεσα — με τον τρόπο που μαθαίνει να μιλάει, με τα πράγματα που τον περιβάλλουν, με την εκπαίδευση, με τις συναναστροφές και τις επαφές του με την τέχνη — με μία ώριμμένη πνευματική εμπειρία, εκτημένη πριν από αυτόν διά μέσου ποικίλων προσπαθειών άχουν προηγηθεί. Η όραση του φορτίζεται έτσι αρκετά φυσιολογικά μ' έναν χρόνο κι έναν χώρο — που άρχιζον από τον μεσαιώνα και φτάνουν ως την περίοδο που ζει — γαλλικό, το όποιο ο ίδιος δεν άνακάλυψε από Εσρχής, αλλά τον βρήκε σαν μία εκτημένη εμπειρία και τον άφομοίωσε. Άλλά ή όνωση με την όποία ενος Γάλλος μπορεί να γίνει συνειδητά ή άσυνειδητα «Γάλλος» είναι συζητήσιμο άν είναι δυνατή αντίσταχα και για έναν Έλληνα. Βέβαια διαθέτουμε κ' έμεις μία κάποια λαϊκή παράδοση. Είναι ώστόσο πολύ λίγο μία εκτημένη σύγχρονη πνευματική παράδοση, άφ' ενός γιατί δεν πέρασε όργανικά στην άστική ζωή μας, άφ' έτέρου γιατί ή παράδοση αυτή δεν μάς έδωσε από μόνη της και μία σύγχρονη προβληματική με την όποια θα την άντικρίζαμε. Μ' άλλα λόγια είναι μία παράδοση θα λέγαμε «πρωτή ύλη», που ή αντιμετώπιση της χρειάζεται ήδη εναν εκτημένο προβληματισμό. (Διευκρινίζω σχετικά πως λέγοντας προβληματική δεν εννοώ τόσο μια έξελιγμένη θεωρητική σκέψη, όσο μία προηγμένη αίσθηση). Αυτή την προβληματισμένη όραση ή ένόραση μπορεί να την επιδιώξει ένας Έλληνας διά μέσου των συναντήσεών του, άς πούμε, με τις εύρωπαϊκές εκτημένες πνευματικές εμπειρίες. Άλλά στην επιδίωξη αυτή ενέχεται αυτόματα και κάποια νόθευση, γιατί ο δέκτης, χωρίς να το άντιλαμβάνεται, φορτίζεται ταυτόχρονα και με τα στοιχεία ενός άλλου χρόνου και χώρου. Έτσι που ή όραση του άποκτά κατά κάποιο τρόπο ένα φίλτρο, που όλλοιώνει τελικά την ελληνικότητά της. Καθώς δηλαδή ένας Έλληνας άκούει μουσική π.χ. Μπετόβεν ή βλέπει έργα του Άντωνίου κ.λ.π. μέσα του πραγματοποιείται μια σκοτεινή

διεργασία τέτοια, ή όποια, όταν τελικά στραφεί και κοιτάξει ένα τοπίο ή ένα επεισόδιο της ελληνικής περιοχής, αυτόματα τόν ώθει να διακρίνει μορφές ή καταστάσεις που δεν είναι οι χαρακτηριστικότερες (αυτό του τοπίου ή αυτού του επεισοδίου) από ελληνικής πλευράς, αλλά από Μετοβενικής, άς πούμε, πλευράς κ.λ.π. (Ήρωσθήποτε δεν έννοώ μ' αυτό ότι θα πρέπει να μέινουν εκτός του ευρωπαϊκού προβληματισμού). Έξάλλου άναφερόμενοι στην σύγχρονη ελληνική πνευματική παράδοση θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε γενικά πώς είναι άρκετά άνεπαρκής. Τό θέατρο είναι μάλλον άνύπαρκτο. Ή ζωγραφική μας πάλι πάσχει από ξενικά φορτία. Ή πεζογραφία μόλις δείχνει μερικά σημάδια ώριμότητας. Ή ποίηση θέβαια άποτελεί την καιριότερη πνευματική μας κατάκτηση, (με τούς Σολωμό, Καβάφη, Καριωτάκη, Σεφέρη, και δύο - τρεις μεταπολεμικούς). Άλλά μπορεί ή ποίηση να διασώσει την κατάσταση; Θέλω να πώ: μπορεί να δημιουργήσει προβληματισμένους σκαπανείς της νεοελληνικής πραγματικότητας; Κόπως άόριστα ίσως μπορούμε να δεχτούμε πως ύπάρχει κάποια δυνατότητα συμβολής από την κατεύθυνση αυτή. Άλλά διαβάζεται ή ποίηση; Κ' έπειτα άσχολούνται με τόν κινηματογράφο — όπως συμβαίνει άλλο — οι άξιολογότερες πνευματικές δυνατότητες αυτού του τόπου;

Τό πρόβλημα του ελληνικού σεναρίου συνιστά αυτή τη στιγμή ένα πρόβλημα γενικότερης καλλιτεχνικής ώριμότητας, που ή λύση του πολύ λίγο εξαρτάται από τούς προσανατολισμούς των σεναριογράφων μας. Ό προσανατολισμός προς την νεοελληνική ήθογραφία — και θέβαια ή ήθογραφία δεν είναι ένας στενός χώρος, αλλά εύρύτατος όπου και μεταφυσικά προβλήματα μπορούν να ύπεισέρχονται — χρήσιμος τελικά και άπαραιτητός άποτελεί μία σχετική εύκολη δήλωση ενός έξελιγμένου ταλέντου. Πάντως ώστόσο φτάσει ως αυτή τη δήλωση κανένας θα πρέπει πριν να ξεπεράσει άρεκτές αντίστασεις που προκύπτουν άπ' την ιδιομορφία της παράδοσης μας — γιατί σήμερα μου φαίνεται πως θάταν άτυχο να καταλήγαμε σε μία επιπόλαιη ήθογραφία τύπου Καρκαβίτσα ή Δροσίην.

Φιλικό
Γ. Άράνης
Γιάννινα

Κύριε Διευθυντά,

Παρακολουθώ τό περιοδικό σας προσεκτικά, ψύχραιμα. Άπό τό πρώτο κι όλας τεύχος διαπίστωσα την εύδυνή που έπιωμίστηκε ή σύνταξη του και έπίσης τό τί θα άνέκυπτε γύρω από τις κατευθύνσεις και τό ρόλο του περιοδικού σας.

Οι έπιστολές των άναγνωστών ίδιαίτερα του Μ. Άντωνίου στέκονται σ' αυτά τό προβλήματα και κριτικάρουν λαθεμένες κατευθύνσεις.

Λίγα λόγια για τό όλο θέμα.

Ή εκδοχή του περιοδικού σας είναι ένα γεγονός που σηματοδεύεται όχι μόνο από την άνοσηρία τέτοιων περιοδικών, αλλά και από εύνόητες δυσκολίες. Οι επιδιώξεις του όμως δεν έχουν ξεκαθαριστεί. Όχι γιατί δε στρατεύεται τό περιοδικό κάτω από καμιά σημαία, αλλά δεν στρατεύεται στην ύπηρεσία μιας έθνικής άνάπτυξης του

έλληνικού κινηματογράφου. Κι αυτό σημαίνει πως τό πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου και τό αισθητικό άνέβασμα των μαζών δεν μπορούν να λυθούν από μόνα τους. Είναι σφικτά δεμένα με τό όλο πρόβλημα της οικονομικής άνάπτυξης, της έθνικής μας παιδείας και κουλτούρας.

Μιά τέτοια εκτίμηση θα βοηθούσε τό περιοδικό να προδιαγραφεί σωστά τούς στόχους του, τη μεθοδολογία του και να τό καταστήσει ικανό να παίξει ένα σοβαρό ρόλο σ' ένα έργο που άνήκει σ' ένα εύρύτατο μπλόκ του άντικατεστημένου στο χώρο της κουλτούρας και του κινηματογράφου ειδικότερα. Μιά τέτοια κατεύθυνση είναι ρεαλιστική και δυνατή, γιατί δημιουργείται από σήμερα τα αύριανά κύτταρα της έθνικής άνάπλασης στον πάνω χώρο.

Τό περιοδικό σας όμως φαίνεται να χει μένει στη μέση, κύρια ίσως γιατί δεν μπορεί.

Μέσα άπό τις πρόσκαιρες δυσκολίες, ύπάρχει ή δυνατότητα να γίνει κάτι καλύτερο. Ή έπιστολή όμως του Μ. Άντωνίου είναι άρνητική προς αυτή την κατεύθυνση. Οι άπόψεις του είναι σωστές, αλλά με τό κραυγαλέο κλεισίμό του δεν βοηθάει. Τό πών δεν είναι να πετάξετε όλο τό καλάθι γιατί μαζί με τις πέτρες θα πετάξετε και τό παιδάκι που έχει μέσα.

Εύχαριστώ,
Χ. Κ. Θανέση,
Πειραιεύς

Κύριε Διευθυντά,

Με χαρά μου διεπίστωσα τη συνειδητοποίηση εκ μέρους της συντακτικής έπιτροπής της άποστολής του περιοδικού σας στη δήλωση του κ. Ραφαηλίδη ότι πρόθεση του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» είναι να δημιουργήσει μία κινηματογραφική κουλτούρα στην Έλλάδα. Είναι πλέον καθηκον σας να διατηρήσετε την πίστη και τόν ένθουσιασμό των πρώτων θημάτων της εργασίας σας και να τοποθετήσετε σε σωστά καλούπια την εύαισθησία των νέων ανθρώπων που άντιμετωπίζουν θεωρητικά τόν κινηματογράφο μέσα άπό μία άνύπαρκτη έγχώρια θιβλιογραφία.

Θά ήβελα όμως να παρακαλέω τόν κύριο Ραφαηλίδη να μην διάζεται να «πέσει από τό σύννεφο» όταν διαπιστώσει πως ό κόσμος άγνοεί την ειδική κινηματογραφική όρολογία. Πιστεύω πως είναι περισσότερο έπειγόν τό πρόβλημα της εύαισθησίας του ελληνικού κοινού, πρόβλημα που ύποχρέωση σας είναι να βοηθήσετε στη λύση του. Ός παράδειγμα του τί μπορεί να προσφέρει ένας έστω μη πληροφορημένος «ειδικός» δέκτης, σας στέλνω μία κριτική ενός νέου 17 ετών — με όλο τό όρος και την έγκληματική πείση της σχολικής και έξωσχολικής ελληνικής παιδείας — για την «Ώρα του Λύκου» του Μπεργκμαν, δημοσιευμένη σε άγγλόφωνο έντυπο γυμνασίου της συμπτρεύουσας. Θά διαπιστώσετε ότι ή άγνοια βασικών όρων δεν άποκλείει τη σωστή τοποθέτηση ενός έργου.

Με αισιοδοξία
Στέφανος Κοτσιός
Θεσσαλονίκη

ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ελλειψη εισερχομενου μηνυματος ελλειψη πληροφορησης παυση επεξεργασιας αδυναμια ελεγχου ανυπαρξια εναποθηκευσης αδυνατοτητα εξερχομενου μηνυματος αδρανια 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

Τò κέντρο, πού ξεπείδησε εάν άμεση ανάγκη δημιουργίας φορέα πληροφορησης για όσα έχει να επιδείξει ή σύγχρονη πρωτοπορία και ταυτόχρονα δημιουργίας συνθηκών για μια ανάλογη στην Ελλάδα, κάνει μια προσπάθεια να γνωρίσουμε τους φιλμουργούς και τò έργο τους.

Οί Έγγραφές μελών γίνονται στο Κέντρο, Νεοφρόνως 6 (όπισθεν Χίλτον), τηλέφωνα 739047, — 712485

ΜΑΝΩΛΗ Α. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΥ

Ἐκπαιδευτικοῦ

ΕΛΑΤΗΡΙΑ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ

Συμβολή γιὰ μιὰ συνολικὴ ψυχολογικὴ
θεώρηση τῆς συμπεριφορᾶς τῶν ἀνθρώπων

Πρόκειται γιὰ ὀλοκληρωμένη ἀνάλυση τῆς ψυχολογικῆς νο-
μοτέλειας τῶν ἀνθρώπων, μελετημένης σὲ σχέση μὲ ἀναγκαῖα
σύνολα σὲ βιολογικό, ἰδεατικό καὶ συγκινησιακό ἐπίπεδο· γιὰ με-
λέτη, ποὺ ἀναπτύσσεται καὶ κοινωνιολογικά, γιὰ νὰ περιλάβει
στὸ πεδίο τῆς τὰ πιὸ σπουδαῖα δεδομένα τῆς συμπεριφορᾶς, ἤτοι:

Τόμος Α' ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΛΑΤΗΡΙΩΝ (1968)

Συνάφειες καὶ ἀλληλενέργεια τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου
Συγγενὴς ρόλος τῆς ἔντασης καὶ χαλάρωσης τοῦ ὄργανισμοῦ γιὰ τὴ δράση
Κύριοι παράγοντες τῆς προσαρμογῆς τοῦ ἀτόμου
Ἐξωοριακὲς ἀντιδράσεις καὶ ἐκφράσεις (ῥαῖο, ἠθικό, δίκαιο κ.τ.λ.).
Ρόλος ἐπιτυχιῶν καὶ ἀποτυχιῶν γιὰ τὴν ἐλατρίωση καὶ ψυχικὴ ὑγεία
Ἔννοια τοῦ ἐλατρίου καὶ λειτουργικὴ ὁργάνωση ἀτόμου
Δυναμικὴ τῆς λειτουργικῆς διαφοροποίησης καὶ ὁργάνωσης

Τόμος Β' ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΝ ΕΛΑΤΗΡΙΩΝ (1968)

Ψυχοφυσικὸς ἔλεγχος ἑαυτοῦ καὶ συναφῆ αἰτήματα
Κύριες ὁργανώσεις γιὰ ἔλεγχο τοῦ Ἀντικειμένου καὶ συναφῆ αἰτήματα
Ἀνάγκες, ὁρμὲς καὶ βασικὰ αἰτήματα ἐλατρίων
Σημασία τῆς μάθησης καὶ κύριες προσδοκίαις ἐλατρίων
Συγκινήσεις ὡς βιώματα ἐπιτυχίας - ἀποτυχίας ἐλατρίων

Βιβλίον μοναδικὸ στὸ θέμα του γιὰ τὴν Πατρίδα μας. Ἐξαντλητικὸ τοῦ ἀντι-
κειμένου του. Γραμμένο σὲ σαφῆ Δημοτικὴ μὲ διάθεση ἐμπειρικιστικὴ καὶ
μὲ σεβασμὸ τῶν ἐπιστημονικῶν ἀξιώσεων τῆς ἐποχῆς μας.

Πωλεῖται στὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεῖα Ἀθηνῶν, Πειραιῶς καὶ Θεσσαλονί-
κης, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸν συγγραφέα (Σκρᾶ 9, Τ.Τ. 15 Πειραιεύς, Τηλ. 475.976)

«Οι άνθρωπολόγοι δεχονται σήμερα ένα έντελως νέο και κυρίαρχο συντελεστή στην ανθρώπινη ζωή, την κληρονομική παράδοση του επίκτητου, που είναι προϊόν της κοινωνικής λειτουργίας και αποτελεί τον πολιτισμό. Είμαστε «έξυμνοι» και διακρινόμαστε από τον λοιπο έμβριο κόσμο με τη γνώση και τη λογική μας και τούτο το χρωστάμε όχι τόσο στο ότι είμαστε «σοφοί άνθρωποι», αλλά στο ότι μπορούμε να κληρονομούμε την κοινωνική παράδοση και εμπειρία. Ο πολιτισμός δέν κληρονομείται βιολογικά ή κοινωνική παράδοση, ως μεταβίβαση του επίκτητου, αποτελεί νέο στοιχείο πέρα από τη βιολογία, μά που επεμβαίνει καθοριστικά στην οργανική εξέλιξη σαν «έγκεφαλοποίηση». Από μία άποψη, ο άνθρωπος «άνθρωποποιήθηκε» μόνος, πάνω στο διάλογο έργαλειου - μυαλού»

Όφείλουμε συνεπώς να βρούμε το νέο σχημα των ανταγωνιστικών δεσμών, που συνάπτει ο άνθρωπος με το περιβάλλον του, να διαχωρίσουμε το βασικό συντελεστή, που κυριαρχεί σ' αυτούς τους δεσμούς, και να καθορίσουμε, τέλος, τη μορφή του ιδιαίτερου περιβάλλοντος προς το όποιον αντιδρά. Ο άνθρωπος υπόκειται σε έντελως νέα μορφή εξέλιξης. Έχει σκοπο και σχεδιασμένη πράξη, που λειπουν από τον οργανικο κόσμο ρυθμίζει τη ζωή του με τη δράση και την εκλογή που τον καθιστούν υπεύθυνο όν. Αυτός μονο θέτει σκοπούς και έχει εύθυνη. Δέν υπάρχει απόλυτη σταθερα και καθολικό κριτήριο στο σύμπαν. Και είναι έξ ίσου χωρίς νόημα το «γιατί» της δημιουργίας, όπως και το «τυχαίο» της ανθρώπινης δράσης».

Το πρόβλημα του πολιτισμου και των νόμων που συνδέονται με την πορεία του οδηγεί στο πρόβλημα της ίδιας της ανθρώποποίησης. Αυτό είναι το αντικείμενο του βιβλίου:

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ

του Σωτήρη Δημητρίου

ΔΙΑΘΕΣΙΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ ΠΑΡΑ ΤΗΣ Μ.Β.Σ.Α. Α. Ε.
ΕΥΕΛΠΙΔΩΝ 5 - ΑΘΗΝΑΙ (801) - ΤΗΛ. 813.866