

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 70 **9·10**

Ενδέκατο
Φεστιβάλ
Θεσσαλονίκης





MONDADORI-ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΤΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΟΙ ΙΔΙΟΙ ΟΙ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΩΝ

12 ΥΠΕΡΠΟΛΥΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ
1650 ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ
2500 ΣΕΛΙΔΕΣ
300 ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

ΛΟΥΒΡΟ-ΠΑΡΙΣΙ
ΠΡΑΚΤΟ-ΜΑΔΡΙΤΗ
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΟΥΦΙΤΣΙ-ΦΛΟΡΕΝΤΙΑ
ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΜΣΤΕΡΔΑΜ
ΠΑΛΑΙΑ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΜΟΝΑΧΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ-ΒΙΕΝΝΗ
ΒΡΕΤΑΝΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΛΟΝΔΙΝΟ
ΜΟΥΣΕΙΑ ΒΑΤΙΚΑΝΟΥ-ΡΩΜΗ
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΟΥΑΣΙΓΚΤΟΝ
ΕΡΜΙΤΑΖ-ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΤΟΚΙΟ
ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΘΗΝΑ



ΜΕ 200 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

εγγράφεστε συνδρομητής
για ολόκληρο τό έργο

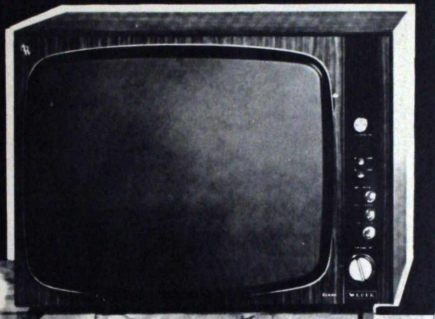
Τηλεφωνήστε σήμερα
στο 315-363 - 621-762

και όμωστε δά οάς έπισκεφθή
άντιπροσωπίς μασ
για νά οάς έπίδειξη τούς τόμους
χωρίς όποχρέωση έκ μέρους οάς
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ-ΣΤΑΔΙΟΥ 33-ΑΘΗΝΑΙ

TELEBOOK

Βακ 2905

4



**ΕΙΚΟΝΑ
WEBER
ΜΕ
ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
WEBER**

ΠΑΡΑΔΗΜΤΡΙΟΥ Α.Ε. ΣΑΡΑΝΤΑΔΕΦΕ - ΟΥΡΑΚΙ & ΑΙΩΝΙΟ ΤΕΛΕΥΣΙ - ΤΗΛ. 699.816
ΑΘΗΝΑ / ΤΕΛΕΥΣΙ & ΟΜΟΝΟΙΑ - ΤΗΛ. 590.293 • ΤΕΛΕΥΣΙ / 99 / ΚΥΝΟΥΣΣΑ - ΤΗΛ. 411.901
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ / ΣΑΛΑΝΑ & ΜΗΤΕΡΕΩΣ 14 - ΤΗΛ. 57.271 • ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ - ΑΡΧΑΪΟΝ 9 - ΤΗΛ. 263.274

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
"ΑΛΚΥΟΝΙΣ"
ΕΧΟΝΤΑΣ ΘΕΣΕΙ
ΣΑ ΣΤΟΧΟ ΤΟΥ
ΤΗΝ ΕΝΙΣΧΥΣΗ
ΚΑΘΕ ΦΙΛΟΤΙΜΗΣ
ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑΣ
ΣΤΟ ΧΩΡΟ
ΤΗΣ 7ης ΤΕΧΝΗΣ
ΕΡΧΕΤΑΙ ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ
ΝΑ ΒΟΗΘΗΣΕΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ
ΣΤΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ
"ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ"
ΜΕ ΤΗΝ ΠΕΠΟΙΘΗΣΗ
ΟΤΙ ΕΤΣΙ ΘΑ ΑΞΙΟΠΟΙΗΘΕΙ
ΑΚΟΜΑ ΠΙΟ ΠΟΛΥ
ΤΟ ΠΛΟΥΣΙΟ ΔΥΝΑΜΙΚΟ
ΤΩΝ ΠΡΩΤΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η "Ανακρίτωση" είναι η πρώτη "ένθλια" ταινία του ελληνικού κινηματογράφου. Η πρώτη που κατάφερε να ξεπεράσει το στάδιο των παραρτηριακών αναζητήσεων των κριμινώ ημίσεισθητικής δουλειμένης δε' τις άλλες τέχνες. Η πρώτη που αποδεχόμενος και έμπρακτα (σάν ελληνικό κινηματογραφικό χώρο) στήν τέχνη του κινηματογράφου ή ένστυμιάς μαγκιοσυρτής "Εύχωση του ταλέντου" πάνω στη ζελατίνα έπαρε να θεωρείται σοβαρή ύπόθεση. (Ο Θίνος Γραμμένος και η Τσάλα Σταθούλου στην "Ανακρίτωση" του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Νο 9-10 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ-ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 70

1. Ειδήσεις και σχόλια	4
2. Ένδεκατο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Έλληνικές ταινίες μεγάλου μήκους, του Βασίλη Ραφαηλίδη	9
3. " " " : Έλληνικές ταινίες μικρού μήκους, του Διαμάντη Λεβεντάκου	18
4. " " " : Ξένες ταινίες μεγάλου μήκους, του Βασίλη Ραφαηλίδη	25
5. Ίταλικός κινηματογράφος: Ένας απολογισμός, του Λίνου Μιτακίη	38
6. Κινηματογράφος και ιδεολογία, του Ζάν-Πατρίκ Λεμπελ	44
7. Κριτική: Γαλαξίας (Γ. Μπακογιαννόπουλος), Σατυρικόν (Β. Ραφαηλίδη), Το έστ. της Άλωσης (Γ. Ραλλίδη)	54
8. Συζήτηση με τους άγνωστους	60

Έκδοτης: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σκρ 9 • Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 • Ύψος - θυνος τυπογραφείου: Λουκάς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35, τηλ. 615079 • Επιμέλεια ύλης-ντοκιμαντασιόν: Γώργιος Κόρρος • Γραμματεία συντάξεως: Ζιζή Παπαδάκη • Κασέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντέ Κίος • Διεκπεραίωση: Γιάννης Σμαραγδής • Συνεργάτες: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Άλιντα Δημητρίου, Τάνης Λυκουρέσης, Σάκης Μανιάτης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήκας • Έτησια συνδρομή: Έσωτερικου δολλάρια 100, έξωτερικου δολλάρια 7 • Γραφεία: Άναξαγόρα 1, τηλ. 545393 (ώρες γραφείου 6-8 μμ) • Έμβάσματα: Ζιζή Παπαδάκη, Άναξαγόρα 1 • Τιμή τεύχους 10 δραχμές.

CINEMA CONTEMPORAIN. REVUE MENSUELL EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES. No 9-10, OCTOBRE-NOVEMBRE 1970. ABONNEMENT ANNUEL POUR L'ETRANGER, 7 DOLLARS. ADRESSE ANAXAGORA 1, ATHENES.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Ήμερα...

“Ναυχο, ήμερο και εύπρεπές τό φετεινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ούτε καυγάδες στό Ντορέ, ούτε δαιμονιακές θόρυβος στόν αίθουσα προβαλόν τής ‘Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών όπου οι φοιτητοεξώστες δύνουν κατά κανόνα τόν “βαθμό ζέσης τών πνευμάτων”.

Αυτό, βέβαια, δέν σημαίνει ότι ξαφνικά έκπολιτισθήκαμε ή ότι ή καλή όργάνωση “ξέρκιζε τό κακό πνεύμα”. Απολύοτατα, έλλειψε τό άντικείμενο τών άντεγλάσεων, όπως αποδεικνύεται κι άπ’ τήν άμορφία κοινού, κριτών και κριτιών που ήταν άπόλυτη ή σχεδόν άπόλυτη άφορά τήν αξιολόγηση τών ταινιών που προβλήθηκαν.

Ίδιαίτερα εύνοημένοι ύπήρξαν οι κριτές: Η διαφορά ποιότητας ανάμεσα στόν “Αναπαράσταση” και τήν σχετικώς καλύτερη άπ’ τίς υπόλοιπες κοκέξ ή μέτριες ταινίες ήταν τέτοια που τό δύσκολο πρόβλημα “ποιός θάναί (ή ποιόν θά κάνουμε) φέτος πρώτο τυχερό” λύθηκε αυτόματως και χωρίς παρεμβάσεις δικτών πρός τόν φεστιβαλικό κινηματογράφο (μόνο) τρίτον.

Και μιά άκόμα (άβελγητη κι αυτή) μεγάλη έπιτυχία τής ‘Οργανωτικής ‘Επιτροπής (που ή ίδια τήν θεωρεί σαν άποτυχία): “Απ’ τήν πασαρέλα παραήλασαν έλάχιση στόν σάρ και ή κομμιότητα αυτόματος περιοριστήκη στό μέτρον. Οι άρμόδιοι όδηώσαν ότι άπ’ τού χρόνου θά φροντίζουν ώστε οι άστéρες μας “νά τιμούν διά τής παρουσίας των” τό φεστιβάλ. Μά, τότε θά καταλάβουν τέλος πάντων οι άρμόδιοι ότι ή μεγαλύτερη τιμή που μ’ πορεύ νά γίνει σε μιά τέτοια εκδήλωση είναι τό νά μή τήρ. “τιμούν” οι σάρ ;

Η πρώτη έπιτυχία

Τό περιοδικό μας θεωρεί τό θράμβο του ‘Αγγελό - πούλου να ε δική του έπιτυχία. Τίποτα πιο λογικό, άφοι ό ‘Αγγελόπούλος είναι όχι μόνο ανεργάτης μας άλλα κι ό ένας άπ’ τούς δυό ιανιδρυτές του Σ.Κ.

Όντας παλ πρότερα κινηματογραφικού κριτικού στόν ίδια έφημερίδα είχαν τήν ευκαιρία νά συζητήσουν συχνά γιά τή σκοπιμότητα και τήν άναγκαιότητα ύπαρξης ένός ειδικευμένου κινηματογραφικού έντύπου που όχι μόνο θά βοηθούσε τούς φίλους του κινηματογράφου νά άποκτήσουν μιά σωστότερη γνώση πάνω στό ειδικά προβλήματα που βάζει ή “τεχνή” του αιώνα μας”, άλλα και θά άποτελούσε πυρήνα γιά τήν ασπείρωση τών νέων και άδιάφορων άπ’ τήν έμπορευματοποίηση κινηματογραφιστών.

Όπως άποδειχτήκη οι άπόψεις μας (που δέν είναι, μέ κανένα τρόπο, πρωτότυπες: άφοι έτσι άκριβώς, μέσα άπό ένα περιοδικό, δημιοργήθηκαν όλες σχεδόν οι άδρες που έπάρδωσαν παντού στόν κόσμο τούς λεγόμενους “έθνικούς κινηματογράφους”) ήταν άπόλυτα σωστές.

Τόν ‘Αγγελόπουλο τόν βοήθησαν στη δύσκολη δουλειά του σχεδόν όλοι οι φίλοι του στό περιοδικό, χυ-

ρίς αυτό νά σημαίνει, φυσικά, πός τούς άνηκει “μοιράδι” άπ’ τήν καθαρά δημιοργική εργασία του. Η βοήθεια που του δόθηκε ήταν άπλως πραχτική.

Δυό προσκλήσεις

Η ‘Οργανωτική ‘Επιτροπή του φεστιβάλ γιά πρώτη φορά φέτος δέν κάλεσε στη Θεσσαλονίκη κανένα περιοδικό, έβδομαβιαίο ή μηνιαίο. Έξαίρεση έγινε μόνο γιά τό δικό μας στό όποιο, μάλιστα, έστάλαξαν δυό προσκλήσεις.

Ο Σ.Κ. εύχαριστεί τήν ‘Οργανωτική ‘Επιτροπή, και θεωρεί τήν τιμητική αυτή εξαίρεση σαν ένδειξη άναγνώρισης τής δουλειάς του - παρόλο που ούτε οι στόχοι ούτε οι επιδιώξεις μας ταυτίζονται μ’ αυτές ένός φεστιβάλ που σαν κύρια άποστολή έχει τήν “έκδειξη κινηματογραφικών προϊόντων” και τήν αξιολόγηση τους μέ κριτήρια όχι άμιγώς αισθητικά.

Όνόματα...

Παραθέτουμε τήν καθιερωμένη λίστα τών διακοσμητικών ή μη όνομάτων (δύσκολο νά ξεχωρίσει ή νά πεί κανείς ποιός άπ’ όλους αυτούς έπαιξαν ούσιαστικό ρόλο - και τί εύδους ρολο - στό φετινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) τών φεστιβαλικών παραγόντων:

‘Οργανωτική ‘Επιτροπή: Πρόεδρος, ‘Αναστάσιος Γαβριηλίου. Μέλη, Γεώργιος Τζαβέλλας, Γεώργιος Κιτσόπουλος, Έμμανουήλ Ψυλλής, ‘Ιωάννης Νικολάουλος. Κυβερνητικός ‘Επίτροπος, Κώστας Μπασράς.

‘Επιτροπή Προκρίσεις: Πρόεδρος, Μιχαήλ Περάνης. Μέλη, ‘Ιωάννης Ρουσοόπουλος, Έλευθερία Ντάου, ‘Ιαν Νταβάς, Πέτρος Λύκας. Κυβερνητικός ‘Επίτροπος, ‘Αθανάσιος Δημόπουλος. Γραμματέας, Εύθυμία Σκιαφήνη.

Κριτική ‘Επιτροπή: Πρόεδρος, Γεώργιος Θέμελης. Μέλη, Κλεάρχος Κονιτσιώτης, Κωστής Ζάης, Δημήτρης ‘Ιωαννόπουλος, ‘Αλεξάνδρα Λαδικοιού, Γεώργιος Θεοδοσιάδης, Έμμανουήλ Γιαννοπούς, ‘Αριστέλης Καρόδης - Φούκς, Νικόλαος Βουργαλιτζής. Κυβερνητικός ‘Επίτροπος, Φρέσος Μανδαμαδιώτης. Γραμματέας, Βάρων Ούιαννοβίος.

Γιά τούς συνδρομητές

- Παρακαλούμε τούς συνδρομητές μας νά μās γνωστοποιούν έγκαιρα τήν άλλαγή τής διεύθυνσης τούς ανημεώνοντας και τόν άριθμό του ταχυδρομικού τομέα.

- Θυμίζουμε στους καλοπρόσδοκούς τούς όποιον ή συνδρομή έληξε πός τό έμβάσματός τους γιά τήν άναστροφή πρέπει νά είναι έπανάμω γιατί δέν είναι δυνατή ή είσπραχτή τους όταν σημεώνεται στην καρτέλλα τής ταχυδρομικής έπιτοχής μόνο ή ένδειξη “πρός τόν Σύγχρονο Κινηματογράφο”. Πρέπει δηλαδή νά γράφουν και τό όνοματεπώνυμο του ανεργάτη μας, του έντε-

ταλμύνο γιά τήν εἰσπραξί τῶν ἑμβασμάτων.

-Τό περιοδικό μας διέκοψε τή συνεργασία μέ τήν ἑταιρεία διανομῆς Μ. Β. Σ. Α. "Ὅσοι γράφησαν συνδρομητές μέσα αὐτῆς τῆς ἑταιρείας καί δέν παίρνουν πιά τόν Σ. Κ., παρακαλοῦνται νά μᾶς τό γνωστοποιήσουν.

Γιά τήν ἀποστολή ἢ μή τοῦ περιοδικοῦ μας ἀπό τήν Μ. Β. Σ. Α. προσέ τοῦς συνδρομητές της οὐδένα εὐθὺνη ἔχει ὁ Σ. Κ.

Βιβλιογραφία

Ὁ γνωστός ζωγράφος Γιώργος Βασιτζίτης ἔξεδωσε πρόσφατα ἕνα ἐξαιρετικά καλαίσθητο ἄλμπουμ μέ τίτλο "Γιγαντοσφίσσες κινηματογράφου" σ'ὁ ποῖο ἔχει συγκεντρώσει χαρακτηριστικά δείγματα τῆς δουλειᾶς του σάν τοῖμα τῆς κόπ-ἄρ.

Βιβλία ἰδιαίτερα χρήσιμα γιά δόσοι ἀσχολοῦνται μέ τό "πλαστικό μέσα ἐπινοοῦνται" ἢ γι' αὐτοῦς ποῦ θέλουν νά ἐνθουσιαστοῦν γιά τήν τεχνική καί νά καταποτιστοῦν γιά τή σημασία τῆς ἐφημέρις γιγαντοσφίσσας, ποῦ ἄλλο βρομόδα ἀλλάζει τήν ὄψη τῆς ἐξόδου τῶν κεντρικῶν κινηματογράφων.

-Τό Πνευματικό καί Καλλιτεχνικό Κέντρο "Ἰνρα" ἔξεδωσε σ'ἑνῶν πολυτελῆ τόμο 120 σελίδων τές διαλέξεις-μαθήματα ποῦ ἔκανε πέρα τό φθινόπωρο στίς αἰθούσας του ὁ Β. Ραφαηλίδης. Τίτλος τοῦ βιβλίου (σ'ὁ ποῖο καλύπτονται μ' ἕνα "πανοραμιά" τά βασικά ἱστορικά, αἰσθητικά καί τεχνικά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου), "Δάξανα μαθήματα γιά τόν κινηματογράφο".

-Μέ τήν εὐκαιρία, ὁ Σ. Κ. θέθελε νά ἐκφράσει τές θερμές του εὐχαριστίες πρός τόν διευθυντή τῆς "Ἠρας" κ. Μισοχοριάν ποῦ μέ τήν πραγματική ἀγκυρωτική καί ἐντελῶς ἀνιδιοτελεῖ του βοήθεια τό περιοδικό μας κατάρθωσε νά ἐξερατοῖται τήν πολύ ἐπισημολογηθεῖσιν του κατόπταση στήν ὁποία ὀδηγήθηκε ἀπό μιά ὄτυχη συνεργασία μέ κάποια φευτοεταίρια διανομῆς ἐντόπων.

"Λητά": ἕνας πρωτοποριακός κιν/φος

Ὅ, τι δέν πέτυχαν οἱ κεντρικοί κινηματογράφοι μέ τήν πολυετή τους πείρα, τό πέτυχε ἕνας αὐνοικιακός: Ἡ "Λητά" (ποῦ βρίσκεται στήν ὁδὸ Βασ. Γεωργίου, ἐκώ ὀπό τό Χάιταν) ὄχι μόνο ἔγινε πρώτη προβολῆς ἀλλά ἔχει προγραμματίσει τές ταινίες ὀλόκληρης τῆς περιόδου ἀπό τήν ἀρχή τῆς αὐξίνου πράγμα ποῦ σημαίνει ὅτι οἱ θεατές ἔξερουν ἀπό τώρα τί θά δοῦν τόν Μάρτιο, κ.χ.

Δέν θάχουμε κανέναν λόγο νά σχολιάσουμε τή "νοικοκυροσύνη" αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου ἄν δέν συνδυάζοταν μέ μιά προσπάθεια ὀνεβρίσματος τῆς "αἰσθητικῆς δεκτικότητας" τοῦ αὐκοφονημένου κοινού τῆς ὀδηγητικῆς γειτονιάς. Ἐνδεικτικά, σημειώνουμε μερικὸς τίτλους ὀπ' τὸ πρόγραμμα του: Τρυφερό "Τὸ ἄγγιμί". Ρί-ταρισον "Νέντ Κέλλυ". Μπέργμαν "Πάθος". Μπερόκς "Τὸ δεκά τῆς ἄμαρτίας", κ.λ.π.

Ἰχέδια γιά τό προσεχές μέλλον

-Ἰτό ἐκόμνο τεῦχος θά δημοσιεύσομε ἕνα ἐκτενές χρονικό-ἱστορικό τῶν δέκα χρόνων τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μέ κληρεῖς ἐπισκοπες τῶν ταινιῶν ποῦ ἔπρον μέρος σ' αὐτό, τῶν βραβείων, τῶν ὀνομασίτων τῶν ἐπιτροπῶν κ.λ.π.

-Ἰτό ἐκόμνο ἐπίσης τεῦχος θ' ἄρχισαί ἢ δημοσίευση (σέ τρεῖς συνέχειες) μιᾶς κριτικῆς βιογραφίας τοῦ Ρόμπερτ Φλόαερτυ γραμμένη ὀπ' τόν Μαρσέλ Μαρτέν, καί μεταφρασμένη ἀπό τόν λογοτέχνη Φίντα Κουδάλη. Θα ὀλοουθῆσει στήν ἴδια σειρά μιά κριτικὴ βιογραφία

τοῦ Ἐρχιφόν Τροχάμι (τοῦ Μισέλ Σμιάν σέ μετάφραση τῆς Ἄγγελας Βερυκοιάνη).

-Ἀπό τό σημερινό τεῦχος ἀρχίζουμε τή δημοσίευση μιᾶς σειράς θεωρητικῶν κειμένων σχετικῶν μέ τές τάσεις καί τά ρεύματα τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς καί τῆς σχέσης της μέ τές ἀσχερονες ἰδεολογίες. Ἦδη ἔχουν ἀκωνετραβεῖ καί μεταφράζονται τά πιά ἀντικρουετικὰ κείμενα.

Ἡ λογική τοῦ Μῆκος σέ ἀριθμοῦς

Ἰτό πρῶτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας εἴχαμε παρουσιάσει τήν ταινία τοῦ Ἄντῶφας Μῆκος "Ἀνεμῶν ὀπ' τήν ὁποία (ββελά μας) διαγράφηκε ἢ κεντρικὴ τῆς ἰδέα. Ἰᾶς δόνομε τό κομμάτι αὐτό μέ καθοστέρηση ἑνὸς χρόνου (γιά νά τό τοποθετήσετε στή φυσική του θέση (σελ. 9, δεκαπέντε σειρές πρὶν ὀπ' τό τέλος):

Ἰτόν "πρόλογος" τῆς ταινίας, ὁ ἴδιος ὁ Ἄντῶφας Μῆκος παίζει τό ρόλο ἑνὸς πῆμπελτου ἔξινου ἐπιχειρηματία ποῦ ἐπινοεῖται τές ΗΠΑ. Δόνοτος ἀνέντευξη σ'ὁσο δὲ δημοσιογράφους ἔλει τό παρῶκῶ: Ὁ πῆλομος τοῦ Βιετνάμ δέν ταιριάζει καθόλου μέ τῆ βδοστέρη ὀψη τοῦ πῆμπετος τοῦ ἄμερικῶνιου λαοῦ τό ποῖο εἶναι ἀσῶστῆρα προσαρμοσμένο σέ ἰδιωτικῆς παρά στίς κρατικῆς ἐπενδύσεις. Τὸ Κράτος ἔξοδεῖ 10 ἑκατομμύρια δολάρια τήν ἡμέρα γιά τό θάνατο 100 ὀμόνο Βιετκόγκ. Πράγμα ποῦ σημαίνει ὅτι τό κατά κῶμῶνη κεφαλή κόστος εἶναι 100.000 δολάρια.

Ἐμπιστευτήτε τόν πόλεμο αὐτό σέ μιά ἐπιχειρήρηση ποῦ βασίζεται στήν ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία καί θά γίνεῖ ὀμέρας ἀφῶταστα πιά ἀποδοτικῶς.

Ἡ ἰδιωτικὴ ἐπιχειρήρηση θά ἐνεργοῦσε ὀς ἔξῆς περῶου: γιά κῶθε ὀρηχτεμμένο Βιετκόγκ θά κληροῦνε πέντε χυλιᾶδες δολάρια σ'ὁσο "κωνηροῦς". Γιά κῶθε Βιετκόγκ ποῦ θά τόν ἔφερον ζωντανο στίς ΗΠΑ γιά νά ὀντιανοστῆσει κῶποιον ἔνεργο στίς φυτεῖες τοῦ Νό-του θά κληροῦνε 10.000 δολάρια, κ.λ.π.

Ἰᾶς ἔδωσα ἕνα ὀπλο παράδειγμα γιά τό πῶς θά προοῖσαστε νά κῶντε τόν πόλεμό σας ἀπό ἐπιχειρηματικὴ ὀσφῶροσε σέ οἰκονομικό ἀποδοτικό καί περῶσῆρα προσαρμοσμένο στήν ἔθνηκή σας ἰδιοφυία".

Ὀἱ περιπέτειες τῆς "Τριστάνας"

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1963, εἴχε ἀναγγελθεῖ ἢ ἀπαγορεύετο τῆς "Τριστάνας" τοῦ Μπουισουέλ, ἑνὸ ἢ πασιζην



είχε ήδη προχωρήσει. Κι αυτό ήταν τότε μία πικρή έκπληξη για τον Μπουνιουέλ. Μετά απ' τη Βιρυδιάνια ελληκολεϊτικιά στους Ίσπανούς. "Όμως, οι παραγωγικοί (EPOCA FILMS), είχαν άλλα σχέδια. Σχέδια που πάνω τους είχαν επενδύσει πολλά κεφάλαια και πολλές ελπίδες. Η ιστορία άρχιζε το 1963. Τότε είχε δοθεί στον Μπουνιουέλ πίσωση 30.000 δολ. "Αν για όποιονδήποτε λόγο το γύρισμα του φιλμ δεν γινόταν, τότε, ο Μπουνιουέλ είχε δικαίωμα να τα κρατήσει αυτά τα χρήματα, έτσι κι αν το συμβόλαιο προέβλεπε, όπως και προέβλεπε, την ταινία ναρχιζε όποτε δινόταν ή κατάλληλη ευκαιρία. Ο Μπουνιουέλ είχε δεσμευτεί. Προσπάθησε να ξεφορτωθεί τό τσέκι δίνοντάς το πίσω στους παραγωγούς αλλά αυτοί δεν τό δέχτηκαν. Έτσι ο Μπουνιουέλ ήταν υποχρεωμένος να περιμένει την εμφάνιση της ευκαιρίας που θόδινε τό σύνθημα ναρχιζει τό γύρισμα. Τό γύρισμα της Τριστάνας. Έτσι είχαν τό πρόγραμμα... Ώπου πέρσις, άνθρωποι της EPOCA FILMS πήγαν στό Μεξικό. Άποστολή τους ήταν νά βρούν εκεί τόν Μπουνιουέλ και νά τόν φέρον πίσω στη Μαδρίτη. Η ευκαιρία που περιμέναν πάστευαν πώς είχε φανεί. Τό γύρισμα μπορούσε ναρχισει. Ο Μπουνιουέλ δέν έδειξε μεγάλο ένδιαφέρον. Δέν άποφάσισε την επιστροφή. Όμως, στην άρχη του 1969 πέθανε ή μητέρα του στη Σαραγόσσα. Αυτός ο θάνατος έφερε τό σηνηοβήτη πώς στην Ίσπανία. Καί άφου γύρισε, έπρεπε ναρχισει και τό γύρισμα της Τριστάνας. "Δέν αϊθόνομαι καλά. Είμαι αδύνατος" κλασφορίσε ο Μπουνιουέλ και συνέχισε: "Όχι πιά καινούργια φιλμ. Κι έξέλλω γιατι, ο κινηματογράφος κατάντησε ένόκληση και για τους πού τόν κόνουν και για τους πού τόν βλέπουν". Αυτός οί φόβοι ύπρχαν πριν άπ τό γύριμα για νά ξαναπαγορευτεί τό Σεπτέμβρη. Η "Τριστάνα" ήταν ίσπανο-πορτογαλλική παραγωγή. Γιαυτό, όρισμένα έξωτερικά, είχε άποφασιστεί νά γυριστούν στην Πορτογαλλία. Ήταν ή πρώτη φορά πού ο Μπουνιουέλ πήγαινε εκεί. Συνάντησε περιορισμούς, πού τούς χαρακτήρισε "ικανοποιητικούς". Αυτή ήταν ή κατάσταση, όταν τό γύριμα ξαναεπιτράπη στην Ίσπανία. "Όλόκληρο τόν περασμένο Νοέμβρη τό φιλμ γυριζόταν στό Τολέδο. Ο Μπουνιουέλ, ο τόσο εύγενικός πάντοτε, αυτή τή φορά άπαντούσε στερεότυπα στους περισσότερους δημοσιογράφους: "Ταινίες, ναί! Κάνω. Άλλά διαλέξεις για κινηματογράφο, όχι. Δέν είμαι τόσο έπαγγελματίας!". Η Ίταλία θέλησε νά συνεργαστεί "προσφέροντας" διευθυντή φωτογραφίας τόν διάσημο όπερατόρ τού "Σατυρικών" τού Φελλίνι. Ο Μπουνιουέλ άπάντησε: "Έν τείξει. Στεφάνε μου διευθυντή φωτογραφίας ήχου!" Μετά πήρε για μία άκόμη φορά κοντά του τόν Άγχιανάγιο, έναν άπό τους καλύτερους και συντηρητικότερους κάμεραμαν της Ίσπανίας. Μέρος της προσημφάνιας πού ύπρχε για τό γύριμα της Τριστάνας ήταν και ή συμμετοχή τών ξένων άστέρων Κατρίν Ντενέβ και Φράνκο Νέρο. Πρόσθετος λόγος για την κακοκεία τού σηνηοβήτη. "Όχι πώς είχε τίποτα μέ αυτούς εϊδίως. Μόνο πού άπεχθάνεται άλλους γενικά τους "άστέρ". Αυτό πού μ' έννοχλει στους ήθοσμούς είναι πού έχουν τέτοιες ήθοσιολογικές φάσεις" λέει ο Μπουνιουέλ. Ο κεντρικός ήρωας της Τριστάνας είναι ο Φερνάντο Ραϊν, ο ήλικιωμένος θεός της Βιρυδιάνας.

Ο Δεκέμβρης πέροσε στό καινούριο στούντιο της Σιένας, κοντά στη Μαδρίτη και ο Ιανουάριος στό έργαστήρια. Άπό τεχνική άποψη ή "Τριστάνα" είναι μία άπ' τής καλύτερες δουλειές τού Μπουνιουέλ. Θέματα της ζωής σε μία μικρή έπαρχιακή πόλη της Ίσπανίας τό 1929. Μέ

τά ίσπανικά δεδομένα ή ταινία είναι πολυέξοδη παραγωγή. Τό σενάριο της γράφτηκε και ξαναγράφηκε τέσσερις φορές από τόν Μπουνιουέλ με τή συνεργασία τού Τζούλιο Άλεξάντρο, Ίσπανού πού ζει στό Μεξικό και πού είχε πάλι συνεργαστεί με τόν σηνηοβήτη στη "Βιρυδιάνα". Βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα τού Περρέ Γκαλινός γνωστό σάν ο "Ίσπανός Ντάιενς" και συγγραφέα τού "Ναζωράου". Ο Μπουνιουέλ είχε πει κάποτε: "αυτό είναι τό χειρότερο μυθιστόρημα τού Γκαλινός αλλά μέ διευκύνουν πολύ νά κάνω όρισμένες παρατηρήσεις πάνω σ' όρισμένα άνοχηροιστικά ίσπανικά έθιμα. Νά πιάσω πάλι τό συνηθισμένο μου θέμα τό έρωτισμού και της θρησκευτικής πίστης. Θόναι ένα έργο πάνω στό γεραστέο και στην άσχημία". "Όταν τού είπαν πώς πολλός θά βρούν την ύποψη "ακαδημαϊκή" ο Μπουνιουέλ άπάντησε: "Άς πουν οί κριτικοί, οί τή θέλουν. Τό φιλμ θά έκπαράξει τόσο έμένα όσο και κάθε άλλο άνθρωπο". Καί καταλήγει: "Κά πρόθεση μέ άλλες άνοσεις αυτοσχεδιάζοντας. Θά άλλο βάρος έλαδη για τόν αγαπημένο μου παλιόφιλο Γκαλινός".

"Ένα άστεράκι άπ' τόν "Γαλαξία"

Άπ' τόν "Γαλαξία" τού Μπουνιουέλ ή λογοκρισία άφαίρεσε μία όλόκληρη σηνη. Η έπέμβαση της ήταν μάλλον άστοχη (πως φαίνεται οι άπ' τό άναφερόμενο σ' αυτή τή σηνη άπόσπασμα τού σεναρίου πού δημοσιεύουμε παρακάτω) δεδομένου ότι οι άπόψεις τού Μαρκησιού Ντε Σάντ και γνωστές είναι άπό τό κυκλοφορούνα και στην Έλλάδο βιβλία του και άσχετες προς τόν γενικότερο προβληματισμό τού Μπουνιουέλ όπως τές παραθέτει αυτοούαιες μία και τίς θεωρεί κι αύτές σά μία μορφή άίρεσης.

Τό κομμάτι πού δημοσιεύουμε ένσηφηνεται στη σηνη τού πολυτελούς έστιατορίου κόνοντας στά δύο τό συζήτηση άνάμεσα σόν μαίτρ ντ' ότέλ και τούς σερβιτόρους.

ΥΠΟΦΕΙΑ ΦΥΛΑΚΗ — ΝΥΧΤΑ

Πλάνο της πόρτας πώς βολυτής φαίνεται: Ένας κομψός μαρκησιός, ναμά σαραντοριά χρονών, μιλάει καθώς βαδίζει άκολουθούμενος άπό τράβελλινγκ σε όμερικάνιο πλάνο. Φοράει ένα ποικαίομο άπό δαντέλλα μέ πτυχές στό λαμό, καθώς πηγαίνόεχεται μέ τρόπο έντοχλιτικά ύπεροπτικό μπροστά άπό ένα πρόσωπο άνοχ τεϊδιού. (Άρχια, στό σενάριο, παρουσιάζόταν μία νεαρή κοπέλλα και ο μαρκησιός άνοχούσταν όφφ. Η άρχική περιγραφή, πού τροποποιήθηκε στό γύριμα, είχε ως έξης: "Περνόμε σε μία φυλακή σκιαστική και γεμάτη ύγρασία. Μία πολύ νεαρή κοπέλλα, καθισμένη, είναι δεμένη στό τοίχο. Οί ώμοι της και ο λαμός της γυμνός, φέρουν βαθεία ματωμένα σημάδια και πρόσφατα ίχνη άπό χτυπήματα. Έχει άνάσταστα και λερωμένα μαλλιά και βογγάει άπό τόν πόνο".) Ο άνθρωπος πού μιλάει, είναι ένας τύπος άνήθικος μίας κάποιας ήλικίας, ντυμένος μέ ρούχα τού 18ου αιώνα. Τά λόγια του είναι άσυνθεση άπό άποσπάσματα τού έργου τού Μαρκησιού Ντε Σάντ "Ζυστά".

Μαρκησιός: Δέν ύπρχει Θεός. "Όλες οί θρησκείες ξεκινούν άπό μία λαθεμένη άρχη, τέρμα. Όλες θεωρούν άναγκαία τή λατρεία ένός Θεού-άλημουργου, αλλά αυτός ο δημιουργός δέν ύπάρξει ποτέ. Υπάρχει έτσι και μία θρησκεία, πού νά μην φέρνει τό έμβλημα της άπίστης και της ήλιωτότητας; άλλά έν καί έτσι όλα άείζει ιδίαίτερα την περιμόνησή μας και τό μύθος μας,

δέν είναι αυτός ο βάρβαρος νόμος του Χριστιανισμού, στόν όποιο γεννηθήκαμε κι οι δύο;

Υπεροπτινά, ρχίνει κάτν μι άδσημεταξένια έσάρπα κας συνερχζει νά βοδίζει.

Μαρ.: Πιστεύεις σ' ένα Θεό έδικυητή; Βγές άπ' τήν πλάνη σου Τερέζα, βγές άπ' τήν πλάνη σου. Αυτός ο Θεός πού έπινοείς, δέν είναι παρά μι άχίμαρη τής όποιας ή άνόγη ύπαρξη δέν έμφανίστηκε ποτέ παρά στό κεφάλι τών τρελλών (πίανει τό κεφάλι της καστό άκουμπά στόν ώμο του). Είναι ένα φάντασμα πού έπινοήθηκε άπό τήν κακία τών άνθρώπων, πού δέν έχει σιοπέ παρά νά τούς έξασοτήσει ή νά τούς όπλίζει τούς μέν έναντίον τών δέ. Άν αυτός ο Κύριος ύπήρχε πραγματικά μέ όλα τά λάθη πού γέμισε τά έργα του, θά άξιζε άπό μās τίποτα άλλο άπό περιφρόνηση καί βρισιές; (τά έπόμενα λόγια είναι όφσ σ' ένα πλόγο ραπροσέ τών ποδιών τής κοπέλλας' οι γάμμες της είναι άδυσασοδέμενες' ζοδι μέ δειχνοτάς τήν καθισμένη σ' ένα άχυρόστρωμα). Πιστεύεις πός άν ύπήρχε Θεός, θά ύπήρχε λιγότερο κακό στή γή;

Κόντρ πλανξί του Μαρήςιαο άπό τό μέρος τής κοπέλλας πού δέ φαίνεται, κατόπιν ζοδι πώα γιά νά τούς καθάρει καί τούς δύο. 'Ο Μαρήςιαο γονατίζει μπροστά στήν κοπέλλα καί άρχίζει νά χαιδεύει άφηρημένα καί σχεδόν τρυφερά τά μαλλιά της.

Μαρ.: Λοιπόν, βγάδει άνάμα αμα τ' αύτ' σου; Είναι έγγλυμα γά ζωγραφίζεις τίς παρόδες όρμες πού έμπνεί ή φήση.

Πλάνο πώ κοντινό τών δύο' ο Μαρήςιαο πιάνει τήν κοπέλλα άπό τό σασόν, κατόπιν άπό τό κεφάλι.

Μαρ.: 'Οχι Τερέζα, όχι. Δέν ύπάρχει καθόλου Θεός. Η φήση άρκεύται στόν έαυτό της. Αυτό τό θεικό φάντασμα, γεννημένο άπό τό φόβο τών μέν καί τήν άγνοια τών δέ, δέν είναι παρά ένα εύτελες διεγερτικό, πού δέν άξίζει (τής πιάνει τό κεφάλι) άπό μέρος μας, ούτε μι ά στιγμή πίστης ούτε ένα λεπτό έρευνας. Ένας άξιαλόπτης παρалогаισμός πού προκαλεί άδηδία στό πνεύμα, πού κάνει τήν καρδιά νά έπασοσταεί, καί πού δέν έμελλε νά συνειδητοποιηθεί παρά γιά νά πάρει χειρότερη μορφή μι γιά πάντα.

'Ο Μαρήςιαο σπράχνει μέ κάποια άποστροφή τό κεφάλι τής κοπέλλας, σημάεται καί άπομακρύνεται (μέ τήν ράχη σέ μās), κατόπιν γυρίζει πάλι γιά νά προσθέσει.

Μαρ.: Ά! άν ύπήρχε ο Θεός σου πού έγώ μιού. . . . Τή στιγμή πού πέει νά περάσει τήν πόρτα, ή κοπέλλα κατασπατωμένη συγκεντρώνει όλες τίς δυνάμεις της. Άνασπώνεται τό κεφάλι καί φωνάζει (ήρό πλάν).

Τερέζα: (φωνάζει) Ναί, ο Θεός ύπάρχει! Ναί, ο Θεός ύπάρχει!

Πλάν ραπροσέ του Μαρήςιαο άπέναντί μας πού προχρεύει πός τήν κόμερα. Τότε ο άκόλασος, όντί νά βγει, ξανάρχεται, ξανακλένει τήν πόρτα. Οι φωνές τής κοπέλλας έρεβισαν τό έγγλυματό του αίσθηματο. Προχρεύει πάλι μέσα στή φυλακή, μέ τό βλέμμα άκόντητο καί άρχίζει νά βγάξει πάλι τό ρούχι του.

Τό προκιδιό μας δέν άποτελει έκδοτινή έπιχειρηση ούτε φιλοδοξεί νά γίνει τέτοια. Χρηματοδοτεύται άποκλειστικά άπό σās, καί σās άνήκει. Κανείς άπό τούς συνεργάτες μας δέν άποζημώνεται γιά τήν έθελοντική του δουλειά. Το δεκάδραχμό σας μέλις καλύπτει τά τρέχοντα έξοδα τής έκδοσης. Οι δυνάμεις τών ανθρώπων πού τό φκιάχνουν ίσως έξαντληθούν κάποτε. Συνεπώς δέν μπορεί νά γίνει βιώσιμο άν δέν προσπαθήσομε όλοι μας νά τό διαδοσομε καί ν' αύξήσομε τήν κυκλοφορία του. Κάθε άναγνώστης μας πρέπει νά φέρει άλλον έναν άναγνώστη. Κάθε συνδρομητής, κι έναν δεύτερο συνδρομητή. Άπό κανέναν δέν περιμένομε βοήθεια έκτός άπό σās. 'Ο Μαυήνας δέν είναι είδος πού εύδοκιμεί στίς μέρες μας. Οι Άρχές περι άλλα τυρβάζουν. Οι άφρησαυκαμένοι κάνουν ό,τι μπορούν γιά νά διαφυλάξουν τήν κερδιαμένη μέ βαρβιτουρκιά τεχνητή ήρεμία τους. Θα έκαμναν λάθος άν μās βοηθοΰσαν. . . Οι φανασκοϋντες έκ του άσφαλοϋς καί άφ' ύψηλοϋ κρινοντες δέν πρόκειται ποτέ νά πάρουν τόν κόπο ν' άσοληθούν μέ "πραχτικά" προβλήματα όπως είναι αυτό μιās έκδοσης. Μας είναι άχρηστοι - κι όχι μόνο σέ μās. Ένα έξειδικευμένο έντυπο σάν τό δικό μας, πρίν παίζει τό σωστό του ρόλο πρέπει νά ύπάρξει, έστω καί σάν "άντικειμενο". Καί δέν πρόκειται ποτέ νά παίζει αυτό τό ρόλο χωρίς τήν ενεργό συμπαράστασή σας. Βοηθήστε μας.



τῶν
ἀπεσταλμένων
μας

Βασίλη

Ραφαηλῆδη
καί

Διαμάντη

Λεβεντάκιου

11^{ΟΝ} ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 21-27 ΣΕΠΤ. 1970

Για τόν κριτικό(κας τό φίλο τοῦ κινηματογράφου)τά φεστιβάλ ἔνα καί μοναδικό λόγο ὕπαρξης ἔχουν:Τοῦ δίνουσι τήν εὐκαιρία ὄχι ἀπλῶς νά κρίνει μεμονωμένα φιλμ ἀλλά νά συγκρίνει σύνολα ταινιῶν ὥστε νά βγάλει(ὑποτίθεται)συμπεράσματα καί νά κάνει(ὅσο εἶναι δυνατό) διαπιστώσεις.

Προκειμένου, τώρα, γιά "σύνολα" ἑλληνικῶν ταινιῶν, ἡ σύγκριση ἀναγκαστικά περιορίζεται σέ μία "ἀρνητική κατάταξη" (ποιά ταινία εἶναι χειρότερη ποιῶς). Ἐνα βραβεῖο κακοῦ γούστου θά ἦταν ἡ πῶ ἔξυπνη διάκριση γιά ἕναν κινηματογράφο ὑπανάπτυκτο, ἀτεχνο, ἀπροβληματίστο παιδαριῶδη.

Φυσικά, στά δέκα χρόνια λειτουργίας τοῦ φεστιβάλ ὑπῆρχαν πάντα οἱ ἐξαιρέσεις-ἀλλά αὐτές ἀκριβῶς οἱ ἐξαιρέσεις παύνονταν σάν ἀφετηριακή μονάδα γιά τόν καθορισμό τῆς φθίνουσας ἀξιολογικῆς κλίμακας.

Ὁ ἴδιος ἀξιολογικός κανόνας ἴσχυσε καί φέτος. Ἡ παρουσίαση τῆς "Ἀναπαράστασης"δέν τόν ἀναίρεσε, γιά τόν ἀπλό λόγο πῶς, ἡ ταινία αὐτή κανονικά θάπρεπε νά παιχτεῖ ἐκτός συν-ναγνισμοῦ ἀφοῦ δέν εἶναι "ἑλληνική" ἢ, καλύτερα, ἀφοῦ ἦταν ἡ μόνη πραγματικά ἑλληνική.

Τά βραβεῖα πού δόθηκαν (κας πού ἔχουν τή λιγότερη σημασία γιά ἐκδηλώσεις αὐτοῦ τοῦ εἴ-δους)εἶναι τά παρακάτω :

-Καλύτερης καλλιτεχνικῆς ταινίας μεγάλου μήκους(παμφηφές): "Ἀναπαράσταση", τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου. Χρηματικό ἔπαθλο στόν παραγωγό Γιώργο Σαμιώτη, δρχ. 300.000.

-Καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους ἀριστερῆς παραγωγῆς : "Ὁ Ἀστραπόγιαννος" τοῦ Ν. Τζήμα. Χρηματικό ἔπαθλο στούς παραγωγούς Φ. Φίνο καί Γ. Κανδύλη, δρχ. 200.000.

-Καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους : Ἐρρίκος Ἀνδρέου ("Ἡ ἀνταρσία τῶν δέκα"). Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 60.000.

-Καλύτερης ἑρμηνείας Α' ἀνδρικοῦ ρόλου : Νίκος Κούρσιουλος ("Ὁ Ἀστραπόγιαννος") . Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 30.000.

-Καλύτερης φωτογραφίας ταινίας μεγάλου μήκους : Γιώργος Ἀρβανίτης ("Ἀναπαράστα-ση"). Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 30.000.

-Καλύτερης ταινίας μικροῦ μήκους μέ ὑπόθεση : "Ἡ ἀρχόντισσα καί ὁ κάου μπῶ" τοῦ Κώστα Παπαδόπουλου. Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 70.000.

-Καλύτερης ταινίας μικροῦ μήκους ντοκιμανταίρ : "Ἐπικοινωνία" τοῦ Γιώργου Λανίτη. Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 70.000.

-Καλύτερης ἑρμηνείας Β' ἀνδρικοῦ ρόλου : Ἡλίας Λογοθέτης ("Βαβυλωνία"). Χρημ. ἔπαθ-λο, δρχ. 20.000.

-Καλύτερης ἑρμηνείας Β' γυναικεῖου ρόλου : Τούλα Σταθοπούλου ("Ἀναπαράσταση") Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 20.000.

-Καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους, πρώτου ἔργου νέου σκηνοθέτη : Θόδω-ρος Ἀγγελόπουλος ("Ἀναπαράσταση"). Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 40.000.

-Καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικροῦ μήκους μέ ὑπόθεση, πρώτο ἔργο νέου σκηνοθέτη : Ἀπό μιά, στή Νύχη Τριανταφυλλίδη καί τόν Κώστα Νάστο ("Τό συνηθισμένο μου ὄνειρο" καί "Τά ἐγκαίνια"). Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 20.000.

-Καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικροῦ μήκους ντοκιμανταίρ, πρώτου ἔργου νέου σκηνο-θέτη : Νίκος Γραμματινόπουλος ("Τό συναξάρι τοῦ ξάλου"). Χρημ. ἔπαθλο, δρχ. 20.000.

-Τμηματική διάκριση στή "Βαβυλωνία" τοῦ Γιώργου Διζικιρκύρη καί πρόταση γιά ἔκτακτο χρη-ματικό ἔπαθλο δραχμῶν 50.000.

-Οἱ κινηματογραφικοί κριτικοί πού παρακολούθησαν τό φεστιβάλ ἀπένεμαν τά παρακάτω γενικά βραβεῖα : 1)βραβεῖο καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους : "Ἀναπαράσταση" (παμφηφές). 2)Πρώτο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους : "Ἡ ἀρχόντισσα καί ὁ κάου μπῶ". 3)Δεύτερο βρα-βεῖο ταινίας μικροῦ μήκους : "Ἐπικοινωνία" 4)Τρίτο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους : "40.38-22.57". (Δέν ἔγινε διάκριση ἀνάμεσα στό ντοκιμανταίρ καί τήν ταινία μικροῦ μήκους μέ ὑ-πόθεση).

- Δέν δόθηκαν τά παρακάτω (προβλεπόμενα ἀπ' τόν κανονισμό)βραβεῖα :Καλύτερης ἑρμη-νείας Α' γυναικεῖου ρόλου.Καλύτερης μουσικῆς ἐπένδυσης ταινίας μεγάλου μήκους. Καλύτε-ρου σεναρίου ταινίας μεγάλου μήκους.

1. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Ο ΑΣΤΡΑΤΟΓΙΑΝΝΟΣ

Σκηνοθεσία: Νίκος Τζήμας. Σενάριο: Πέτρος Μακεδών. Φωτογραφία: Σταμάτης Τρύπος. Μουσική: Μάγνης Πλέσσας. Παίζουν: Νίκος Κούρκουλος, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Γιάννης Αργύρης.

Μύριες εύγενικές και καλές προθέσεις (ή ταινία τίς διαθέτει σέ υπεραφθονία) δέν θάταν, βέβαια, δυνατόν νά υπερχαλύψουν τήν ἔλλειψη γνώσης ἢ ἰκανότητας, ἄν ὄχι γιά μιὰ πρωτογενή δημιουργία, τουλάχιστον γιά μιὰ σωστή, στρωτή, ἀπλή ἀφήγηση κάποιας ἱστορίας.

Ὁ σεναρίστας τοῦ "Ἀστρατόγιαννου" συλλαμβάνεται ἀγνοῶν ὄχι μόνο τήν ἰδιορρυθμία λειτουργίας τῶν στοιχειωδῶν νόμων τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης ἀλλά καί τοὺς κλασικούς, τοὺς τετριμμένους κανόνες τῆς ἀκαδημαϊκῆς δραματογραφίας: Τό σενάριο συνεχῶς ξεφεύγει ἀπό τόν ὑποθετικό δραματοργικό του ἄξονα γιά ν' ἀκολουθήσει τίς παρακαμπτήριους ποῦ ἐπιβάλλει ἡ παρουσία ἑνός στάρ τῆς (ταμειακῆς κυρίως) ἀξίας τοῦ Κούρκουλου. Ὁ ἄλλογε κανεῖς πῶς γράφηκε ὄχι ἀπλῶς στά μέτρα τοῦ στάρ ἀλλά ἀπ' τόν ἴδιο τό στάρ, κι ἀκόμα, ὄχι γιά νά δοθεῖ ἡ εὐκαιρία ἑνός ρεσιτάλ ὑποκριτικῆς (ὅπως γίνεται σίς ἀνάλογες περιπτώσεις) ἀλλά γιά νά ἐπιδεξεί ἐπ' δῶρο τό (ὀμολογουμένως) ἄραϊο του παράστημα.

Ἡ μόνη λαβή συζήτησης ποῦ παρέχει ἡ ταινία (καί τὸ μοναδικό θετικό τῆς στοιχεῖο) εἶναι οἱ ἔντιμες προθέσεις τῆς: Ἐνας λαϊκός ἥρωας ποῦ ἀναλαμβάνει τήν υπεράσπιση τῶν δικαίων αἰτημάτων τῶν κολλήγων, ἀμέσως μετά τήν ἀπελευθέρωση, κι ἀγωνίζεται μέχρι θανάτου γιά τήν ἀπαλλαγὴ τους ἀπ' τὸν καινούργιο ζυγοῦ τῶν κοτζαμπάσηδων θάπρεπε, καλῶς ἐχόντων τῶν πραγμάτων (καί γνωρίζοντων τῶν "δημοιργῶν" πῶς ἰκανότητα πρὸς δημιουργία δέν σημαίνει ἀφελὴ ἐντιμότητα) ἄποτελεῖε τό σημεῖο ἐκκίνησης γιά τήν κατάδειξη τῶν κοινωνικῶν αἰτίων τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης. Βέβαια, μιὰ τέτοια προσπάθεια διαφαίνεται σὸ σενάριο ἀλλὰ αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ προσπάθεια αὐτοαναίρεται καί αὐτοκαταστρέφεται μέ τόν ὑπερτονισμό ἑνός ἀτεκμηρῶτου λαϊκισμοῦ κι ἑνός παιδιδάστικου θαυμασμοῦ γιά τὸ Παλληκάρι ποῦ, μεταφερόμενο σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο (ἱστορικό ὑποθέεται) δέν εἶναι παρά ὁ παραδοσιακός Καλὸς Πρίγκηπας τοῦ παραμυθιοῦ, ὁ Τιμῶρος Ζορὸ τοῦ Τζόνστον μὴ Κοῦλλεῖ, ὁ Βραζιλιάνος Καγκασέρο, ὁ Γάλλος Φαντομάς-κι ὅλη ἡ ἀτέλειωτη χορεία τῶν λαϊκῶν ἡρώων (φανταστικῶν καί ὑπαρκτῶν) καθέ τόπου καί ἐποχῆς. Ὁ αὐτόκλητος τιμῶρος τῶν ἀδίκων ἦταν πάντα τό ὄνειρο μιᾶς πραγματοποιημένης στῆ φαντασία τῶν ἀδικομένων εὐτυχίας.

Μιά προσεχτικὴ μελέτῃ τῆς σχετικῆς παραφυλολογίας (μόνο τῆς ἐλληνικῆς ἔστω) θά βοηθοῦσε τό σεναρίστα νά διαγράψει μέ περισσότερη σαφήνεια καί φρεσκάδα τὸ χαρακτήρα τοῦ ἥρωά του καί ἡ ταινία, σεναριακά τουλάχιστον, θά μπορούσε νά ναι ἡ πρώτη σοβαρὴ προσπάθεια δημιουργίας ἐλληνικοῦ λαϊκοῦ κινηματογράφου.

Σ' ἕναν κινηματογράφο αὐτοῦ τοῦ εἴδους, τό βάρος τῆς δημιουργίας πέφτει καί ἄρχην σὸ σεναρίστα. Ὁ σκηνοθέτης περιορίζεται ἀναγκαστικά σὸ ρόλο τοῦ "νταϊρέκτορ" (ὅπως ἀκριβῶς στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο).

Στὴν προκείμενη περίπτωση, ὁ σκηνοθέτης, ὀπλισμένος μέ τό θάρρος τῆς ἄγνοιας, παρέλαβε ἕνα χαστικό σενάριο, τό μογιάτησε μέ ἡστμανικόλογο, τό χάρισε σέ πλάνα μόνο καί μόνο γιὰ νά ὑπάρξουν περισσότερα τοῦ ἑνός κατ', ἐπιστράτευσε ἑκατὸ κομπάρσους γιά νά δώσει στὴν ταινία του ἕναν τόνο ἐπαρχιατικῆς ὑπερπαραγωγῆς, χτένισε προσεχτικὰ τὸν πρωταγωνιστὴ καί διπλοσιδέρισε τὸ σελάχι του γιά νά μὴ χαθεῖ ἡ φωτογένεια μέσ' τὴν κουρελαρία, κατασκευάσε μερικῆς ψευτοκουμπόρες ποῦ πυροβολοῦν μόνο ὅταν βρισκονται ἔξω ἀπ' τὸ ἄνω ὀριζόντιο πλαίσιο τοῦ κάδρου, τὰ ἔσπειρε ὅλ' αὐτὰ σ' ἕναν κάμπο καί περῖμενε νά φωτῶσει μιὰ ταινία.

Δυστυχῶς ὅμως γιά τὸν σκηνοθέτη, οἱ καλῆς προθέσεις δέν εἶναι ἀποτελεσματικό λάσπασμα. Σέ τῆς τοῦ εἴδους ταινίες, τό ταλέντο μπορεῖ μὲν νά εἶναι ἔννοια ἄχρηστη, χρειάζεται ὅμως στῆ θέση του μιὰ ἄσφογι τεχνικὴ γνώση καί, προπαντός, μιὰ διοικητικὴ-διευθυντικὴ ἰκανότητα.

ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Γιώργος Διζικιρίνης. Φωτογραφία: Τάνης Βενετσάνιος. Σκηνογραφία: Τάσος Ζωγράφος. Μουσική: Λίνος Κόκικος. Μοντάζ: Αντώνης Τέμπος. Παίζουν: Ήλιος Λογοθέτης, Νίκος Μπακογιάννης, Δημήτρης Κατσούλης, Γιάννης Κοντούλης, Γρηγόρης Στεφανίδης Θεάνης Παπαδόπουλος, Γιώργος Χαράλαμπος, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Ρία Δελούση.

Καθόλα αξιέπαινη ή προσπάθεια του Διζικιρίνη να μεταφέρει στην όθνη την πασίγνωστη κλασική ήθογραφική σάτιρα του Δ. Βυζάντιου. Το έργο του παίρνει μια επιπρόσθετη αξία απ' το γεγονός και μόνο πως κατόρθωσε να χρησιμοποιήσει σε φορέα πραγμάτωσης της ίδεας του το κανάλι του εμπορευματοποιημένου κινηματογράφου, ελπίζοντας έτσι πως θα διαβρώσει το κιν/κό σύστημα "απ' τ' μέσα". Όμως, εδώ άκριτως βρίσκεται και η αρχή του λάθους του: Τ' ότι δούλεψε φιλότιμα κι αναλόγηκε για λογαριασμό του συστήματος είχε σε μοιραίο επακόλουθο την επιβολή ενός είδους καλλιτεχνικής αυτολογοκρισίας, που δεν του επέτρεψε να αποδιαρθρώσει έντελως το αρχικό θεατρικό κείμενο και να το αναδιαρθρώσει σύμφωνα με τους παραδοσιακούς έστω κανόνες της κινηματογραφικής αισθητικής που τόσο καλά γνωρίζει, όπως γίνεται φανερό απ' τ'α βιβλία του.

Ο μεριστός σεβασμός (τελεώς άδικαιολόγητος κατά τη γνώμη μας) στο αρχικό κείμενο και η διστακτική προσπάθεια απαγκίστρωσης απ' αυτό δημιουργούν μια έντυπωση άσυνέπειας τόσο προς την πλευρά του θεάτρου όσο και προς αυτήν του κινηματογράφου: Το φίλμ μένει μεταωρο ανάμεσα στα δυο, χωρίς να είναι ούτε φιλμαρισμένο θέατρο (ά-λά Πανιδί) ούτε καθαρός κινηματογράφος.

Αντίθετα, ή ταινία αποχτά ύπόσταση κινηματογραφική στα σημεία άκριτως που το σενάριο αποκολλάται απ' το αρχικό σημείο ένίκιησης - όπως π.χ. στην ανάπτυξη των σιωνών της περιμαντόνας ή στα λιγοστά έξωτερικά.

Μία δεύτερη, πάλι διστακτική άπόπειρα "άσέβειας" στον Βυζάντιο με τον ύπερτονισμό του χαρακτήρα του άστυνομου ό όποιος, έτσι, παίρνει διαστάσεις συμβόλου (γραφικού λατινοαμερικάνου δικτατορίσκου) παραμένει άδικαιώτη καθώς τ' αρχικά ήθογραφικά στοιχεία δεν μετουσιώνονται σε ιδεολογικά σύμβολα καθολοικηριάν. Η ταινία και στο δεύτερο επίπεδο (τό εννοιολογικό) μένει μεταωρο ανάμεσα στην ήθογραφία και την κωμωδία καταστάσεων.

Όστόσο, ή αξία της έγκείται σ' αυτήν άκριτως την άτελη άπόπειρα ιδεολογικής άξιοποιή-



σης τῶν ἠθογραφικῶν δεδομένων, κι ἀκόμα, στό ξεπέραςμα τῶν φαρσειδῶν καταστάσεων πού ἐπιβάλλει ἡ κατά Βυζάντιον γλωσσική ἀναρχία.

Ἡ προσπάθεια τοῦ Διζικιρκίη νά παίζει σέ δυό ταμπλά - διαφυλάγοντας μέρος τῆς ἠθογ - ραφίας γιά λογαριασμό τῶν παραγωγῶν καί προσθέτοντας σ' αὐτὴν διενέες τοῦ προεκτάσει: Ἡ ζημίανει καταφανῶς τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα καί στὸν τομέα τῆς δουλειᾶς του σά σιηνηθεί: Ἡ κάμερα, δύσασμπτῆ στὰ σημεῖα προσκόλλησης στό ἀρχικὸ κείμενο, ἀρχίζει νά στρέφεται μέ ἄνεση μεγαλῦτερη γύρω ἀπ' τὸν ὀριζόντιο καί τὸν κάθετο ἄξονά της ἢ μέσα στό ντεκόρ, μόλις παραμεριστῆί τὸ φάσμα τοῦ Βυζάντιου. Τὸ μοντάζ, στὶς σιηνές αὐτές, γίνεται περισσότερο ἀλλειπιτικὸ καί νευρῶδες, καί οἱ ἠθοποιοὶ ξεχνοῦν τὰ θεατροφερμένα τρύκ. (Ἡ περίπτωση τοῦ Λογοθέτη-ἀστυνόμου εἶναι ἐνδεικτικῆ: ὄντας περισσότερο ἀπομακρυσμένος ἀπ' τὸν τύπο τῶν Βυζάντιου ἔχει ὅλη τὴν ἄνεση νά διαγράψει, μμικὰ κυρῶς, μιὰ ἔξοχη καρικατούρα γελούου δικτατορικού).

Πέρα ἀπ' τὶς παραπάνω ἀντιρήσεις μας, ἀκόμα καί στὴν περίπτωση μιᾶς ἄψογης μεταφορῶς στὴν ὀθάνη ἐνὸς κλασσικοῦ κειμένου τῆς λογοτεχνίας μας, ἡ μεταφορὰ αὐτὴ δέν θά ξεπερνοῦσε τὸ ἐπίπεδο τῆς μουσειακῆς καταγραφῆς ἂν δέν κατόρθωνε νά ἀξιοποιήσει ἴδεες μονι - μότερες καί οὐσαστικότερες πού τυχόν θά ὑπῆρχαν σ' αὐτό. Στὸ ἔργο τοῦ Βυζάντιου δέν ὑπάρχει οὔτε μιὰ τέτοια ἴδεα. Ἡ προσπάθεια τοῦ Διζικιρκίη νά ἐμπλουτίσει τὸ ἰσχνὸ ἰδεολογικὰ θεατρικὸ κείμενο εἶναι ὀπωσδήποτε ἀξιαίπηνη καθαυτὴ ἀλλὰ ἀφοῦ πρόθεσή του ἦταν νά ἀναπτύξει μιὰ καθαρὰ δική του (κι ὄχι τοῦ Βυζάντιου) ἴδεα, θά μπορούσε νά γράψει ἕνα δικὸ τὸ σενάριο στό ὅποιο θάχε ὅλη τὴν ἄνεση νά τὴν ἐπεξεργαστῆί κατά βούληση, χωρὶς τὶς ἀπαγορευτικὲς δεσμεύσεις ἐνὸς προϋπάρχοντος μύθου.

ΕΝΑΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΤΑ ΚΑΛΑΒΡΥΤΑ

Σιηνηθεσία-Παραγωγή: Γεράσιμος Παπαδάτος. Σενάριο: Ἰάκωβος Καμπανέλλης. Φωτογραφία: Συράκος Δανάλης. Παίζουν: Ἄγγελος Ἀντωνόπουλος, Τόνια Καζιάνη, Σπύρος Καλογήρου, Γιώργος Τζώρτζης.

Ἡ ταινία εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς πού λέει κι ὁ τίτλος της: ἕνας Γερμανὸς πού πάει στὰ Καλάβρυτα. Καί λοιπόν; Ὁ ὀρῶν Ναζὶ θάπρεπε νά κάνει αὐτὸ τὸ μεγάλο, σέ τόπο καί χρόνο ταξίδι γιά νά εἶναι συνεπῆς στό ραντεβού του μέ τὶς Ἐρινύες πού ἀπ' τὴν κατοχὴ τὸν καρτεσοῦσαν ὑπομονετικὰ στὰ Καλάβρυτα; Ἐπρεπε νά πεθάνει ὀπωσδήποτε στό χωρὸ ὅπου διέπραξε τὰ ἐγκλήματα του; Ἐπρεπε νά συνστήσει τυχαῖα ἕναν γιατρό (ἡ ἰδιότητά του μήπως εἶναι συμβολικῆ; γιά νά τεθεῖ σέ λειτουργία ὁ τμωρὸς μηχανισμὸς τῆς Θεῆας Δίκης; Τὸ μόνο πού λέει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀναζήτηση τοῦ "χαμένου θησαυροῦ" εἶναι ἕνας κρυπτογραφημένος ἢ "σημαδεμένος" χάρτης - ὅπως στὰ πειρατικὰ μυθιστορήματα τοῦ Στήβενσον. Κατὰ τὰ ἄλλα (ὀπως περίπου στὶς παιδικές μυθιστορίες τοῦ Στήβενσον) τὸ φάσμα στό θησαυρὸ σημαίνει θάνατο, ὀ θάνατος σημαίνει ἀπολύτρωση ἀπὸ συσσωρευμένες ἐνοχές (ὀπως ἀκριβῶς στὰ μυθιστορήματα τοῦ Στήβενσον πᾶντα), ἡ ἀπολύτρωση σημαίνει ἄφεση ἁμαρτιῶν (ὀπως στὴν Καινὴ Διαθήκη αὐτὴ τὴ φορά: τίς θαυματικὸ σάλτο μορτάλε:), ἡ ἄφεση ἁμαρτιῶν σημαίνει δικαίωμα ἐπαλάφης τῶν ἰδίων ἁμαρτιῶν - κι ἔτσι, οἱ δυὸ ἄκρες ἐνάωνται σέ κύκλο.

Ἡ συνταγὴ θυμίζει μεταφυσικίζον σκανδιναυτικὸ κινηματογραφικὸ μελόδραμα τῆς δεκαετίας τοῦ 1910, καί εἰδιότοτερα τὸν βαπτιρικὸ δανικὸ κινηματογράφου ὅπου ἡ κωμὴ Ἄστα Νίλσεν πῆθανε πάντα ἀπὸ λομπ, λιμπ, σεισμὸ καί καταποντισμὸ - ὀπως ὀ ταλαίπωρος Γερμανὸς - φάντασμα πού πνίγεται ὄχι ἀπὸ τὶς Ἐρινύες (τίς μαγιάτικες κι ἀκόμα μαυροφορεμένες χῆρες τῶν Καλαβρυτῶν) ἀλλὰ, φεῦ, ἀπὸ τὸ ρεῦμα ἐνὸς χειμάρου, τουτέστιν ἀπ' ἕνα ὀργισμένο στοιχεῖο τῆς φύσης, ὀπερ μεθερμηνευόμενον ἀπ' τὴ γλώσσα τῶν συμβόλων σ' αὐτὴν τῆς φιλοσοφίας σημαίνει πᾶς ὀ σπινοζικὸς Θεὸς ἐξακολουθεῖ νά κατοικοεδρεῖται πάντα (ματαξὺ ἄλλων) καί στὰ ὕδατα.

Ἀδύνατον νά καταλάβουμε πῶς τὸ μελάνι τῆς πένας τοῦ Καμπανέλλη ἔγινε καταβρύτικος χεῖμαρος, πῶς ὀ "Δράσιος" πῆρε μορφὴ ποταμοῦ καί ἡ "Στέλλα" ἔμεινε χῆρα... ὀστερα ἀπὸ 25 χρόνια ἀπὸ τότε πού οἱ Γερμανοὶ ἐξετέλεσαν τὸν ἄνδρα της στὰ Καλάβρυτα. Ἀδύνατον νά καταλάβουμε πῶς πνευματικὸς ἄνθρωπος τῆς ἀξίας τοῦ Καμπανέλλη εἶναι δυνατόν νά σκά-

ρωςε στο πόδι έναν τέτοιο τραγέλαφο. Όντας συνεργάτης μας και έχοντας βοηθήσει ενεργά αυτό το περιοδικό - που τώρα τό φέρνει σε τόσο δύσκολη θέση - νομίζουμε πως έχουμε τό δικαίωμα να τού ζητήσουμε μία εξήγηση.

"Όσο για τό σκηνοθέτη-ποιόν σκηνοθέτη; Αυτόν τόν παρέσυρε ό χέλιμος απ' τό πρώτο κιάλας πλάνο τής ταινίας και δέν πρόλαβε να δει τί απέβηκε ό Γερμανός του....."

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Θόδωρος Άγγελόπουλος. Παραγωγή: Γιώργος Σαμιώτης. Φωτογραφία: Γιώργος Άρβανίτης. Διεύθυνση παραγωγής: Χρήστος Παληγιαννόπουλος. Μοντάζ: Τ. Δαυλόπουλος. Ήχοληφία: Θ. Άρβανίτης. Παίζουν: Τούλα Σταθοπούλου, Γιάννης Τάσιμας, Θάνος Γραμμένος, Πέτρος Χοιδός, Νίκος Άλευράς, Τ. Σαμαντάς, Τ. Λουκουρέλης.

"Άν ό κινηματογράφος είναι ένα "άνοιχτό παράθυρο στόν κόσμο", κατά τόν Μπαζέν, τότε ή ταινία τού Άγγελόπουλου είναι μία όρθάνοιχτη τρύπα στόν τοίχο τού μύθου απ' τήν όποία, έπιτέλους, για πρώτη φορά στόν ίστορία τού έλληνικού κινηματογράφου, μπορούμε να δούμε έναν συγκεκμημένο χώρο προσδιορισμένο απ' τίς συντεταγμένες ενός καθορισμένου χρόνου.

Πρώτη διαπίστωση: "Η κάμερα ενός Έλληνα κινηματογραφιστή καθαρίζεται απ' τή μούχλα τής "έφευρημένης ίστορίας" μέσα στόν όποία περιφερόταν μέχρι σήμερα ποιητική άδεια, ή "δημιουργική φαντασία" παραχωρεί διακριτικά τή θέση της στή "δημιουργική άγωνα", ό σχολιασμός σε πρώτο ένικό πρόσωπο (άμεσος ή έμμεσος) γίνεται έκθεση σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και τό έπιψυθιο, διαχεόμενο στό κάθε πλάνο τής ταινίας γίνεται κραυγή πόνου.

Θά μπορούσαμε να πούμε πως ή παραπάνω διαπίστωση δέν είναι παρά παραλλαγή τής μπαζενικής θέσης για τήν "ιδεολογική άναπρία" τής κάμερα, για τήν άνικανότητα τής εικόνας να προχωρήσει παραπέρα απ' τήν "άναπαραστατική κατάδειξη" ενός κόσμου πολυσήμαντου και άνοργάνωτου. Όστόσο, ή αίσθητική που υιοθετεί ό Άγγελόπουλος δέν είναι άκριβως αυτή τής άσημαιολόγητης καταγραφής ενός περιστατικού (τού φόνου). Μ' άλλα λόγια, δέν πρόκειται για ντοκυμανταίρ, για "δημιουργική έκμετάλλευση τής πραγματικότητας" (όπως όρίζει τό ντοκυμανταίρ ό Γκρήσον/γιατί, σ' ένα πρώτο έπίπεδο, δέν έπιχειρείται καμιά άνάπλαση (έκμετάλλευση) τής πραγματικότητας.

Πρόκειται μάλλον για μία προσπάθεια καθορισμού τής διαλεχτικής σχέσης άνάμεσα στόν παρατηρητή και τό παρατηρούμενο ή για μία τάση "άκνητοποίησης" τού προς παρατήρηση χώρου. Όμως, αυτή άκριβως ή άκνητοποίηση άποκλείει κάθε δυνατότητα μελέτης ζωντανών όντων τά όποια, και σε κατάσταση κίνησης και σε κατάσταση άκίνησας, ξεφεύγουν απ' τόν έλεγχο τού παρατηρητή που θάβηλε να έπιχειρήσει μία "ένδοσκόπηση".

Δεύτερη διαπίστωση: "Ό σκηνοθέτης άπαγορεύει στόν έαυτό του τήν οίηση τού (υποκειμενικού) δημιουργού ή τήν μετριοπάθεια τού (άντικειμενικού) παρατηρητή και δηλώνει έν-τιμότητα-μέ τήν υιοθέτηση και τήν ταυτόχρονη άπόρριψη και τών δύο μεθόδων-πώς ή ταίνια του δέν είναι τίποτα περισσότερο από μία προσπάθεια άναπαραστάσης ενός γεγονότος τό όποιο "παροσέθηκε" άπασ διαπόντος (χωρίς καμιά δυνατότητα έπανάληψής του) τή στιγμή που συνετελέσθηκε, δηλαδή σε χρόνο και χώρο μαθηματικό κι όχι φιλικό.

Απ' τήν άποψη αυτή, ή άναπαραστάση τού έγνημματος παρουσία τού άνακριτή και τών χωροφάλακων είναι τό μόνο παραστάσιμο γεγονός ένν τά νομμάτια δράσης τού "πραγματικού", τού γεγονότος που συνέβη κάποτε και που περιβάλλον (δέν έπιπεριέχουν) τήν άναπαραστάση μεταθέτονται στόν περιοχή τού μύθου, δηλαδή είναι αθάνατες "άναπαραστάσεις" του που σά σκοπό έχουν να διεξούν τό μάταιο τής προσπάθειας τής δικαιοσύνης (ένός έξωτερικού παράγοντα, δηλαδή) να έκπορεύσει τόν κλειστό χώρο τής ανθρώπινης συνείδησης.

Τρίτη διαπίστωση: Τό τελικό "περιληπτικό", τερπύσιο σε μήκος πλάν-φά έδηλώνει σαφέστατα πως ό άνοκριτής (και μαζί του και ό σκηνοθέτης που τόν υποκαθιστά σ' ένα δεύτερο έπίπεδο) είναι άνίκανος να βρεί τήν άλήθεια, για τόν άπλο λόγο πως ή άλήθεια που άνοζητάει δέν είναι ψυχολογικής-όπως νομίζει-άλλα κοινωνικής τάξης.

Άφου λοιπόν (πάντα μέσα απ' τήν αίσθητική τής ταινίας) άποδειχτήκε πως κάθε προσπάθεια

ένδοσκόπησης καταντάει άσικοπο έγχειρήμα, δέν άπομένει παρά νά μετατεθειῖ ὁ ἄξονας ἀναφορᾶς (καλύτερα, τὸ σύστημα ἀναφορᾶς) καί νά υἰοθετηθεῖ μιὰ ἄλλη μέθοδος, περισσότερο ἀντικειμενική, περισσότερο κοντινὴ στὴν κοινωνική (ἢ ὄχι τὴν ψυχολογική) φύση τοῦ προβλήματος. Ὁ μπηχαβιορισμὸς καί ἡ ὑπαρξὴ ἐξαρτημένων ἀνταντακλαστικῶν πού προϋποθέτει ἡ ψυχολογία τῆς συμπεριφορᾶς εἶναι τὸ ἀμέσως ἐπόμενο στάδιο στὴ μετάθεση τοῦ συστήματος ἀναφορᾶς ἀπ' τὴν ένδοσκοπική ψυχολογία στὴν κοινωνιολογία. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος καί οἱ ἐξωτερικοὶ ἐρεθισμοὶ θά μπορούσαν νά δώσουν μιὰ μηχανιστικὴ ἐρμηνεῖα τῆς πράξης τόσο τῆς μοιχείας ὅσο καί τοῦ φόνου.

Ὅμως, μιὰ τέτοια προσέγγιση τοῦ προβλήματος πού θά ἀπαιτοῦσε λεπτομερειακὴ καταγραφή τῶν ἐρεθισμάτων καί ἐπιστημονικὴ ταξινόμησή τους θά ἦταν δυνατὴ μόνο στὴν περίπτωση ἑνὸς μὴ-αἰσθητικοῦ (ἐπιστημονικοῦ) ντοκυμανταίρ. Καί ἡ "Ἀναπαράσταση", ὅπως εἶπαμε, δέν εἶναι ντοκυμανταίρ - καί πολὺ περισσότερο δέν εἶναι ἐπιστημονικὸ ντοκυμανταίρ.

Τέταρτη διαπίστωση: Ὁ σκηνοθέτης ἀπορίπτει καί τὸ δεύτερο σύστημα ἀναφορᾶς, πού θά μπορούσε νά τὸν βοηθήσει (τὴν ἀντικειμενική, τὴ φυσιογνωστική, τὴ μπηχαβιοριστικὴ ψυχολογία πού περιορίζεται στὴ μελέτη σχέσεων - ὅπως π.χ. στὸ πλεῖστο τῶν ταινιῶν τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου). Πουθενά στὴν ταινία δέν μελετᾶται τὸ πλέγμα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἥρωες, οὔτε κἀν στίς πολὺ "προσωπικές" στιγμὲς τῶν ἑραστῶν.

Δέν ἀπομένει παρά ἕνα σύστημα ἀναφορᾶς γιὰ μιὰ μὴ ψυχολογική (ὑποκειμενική ἢ ἀντικειμενική) ἐρμηνεῖα τῆς πράξης τοῦ φόνου: Ἡ ἐξάρτηση τοῦ ἀπὸ δεδομένα σαφῶς κοινωνικά. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἀρχίζουν καί οἱ δυσκολίες, οἱ συναφεῖς στὴ σύζευξη μιᾶς πράξης πού ἀφορᾶ δύο συγκριμένα ὄντα μὲ τὴν ἀπρόσωπη κοινωνία πού τὰ ἐμπεριέχει.

Πέμτη διαπίστωση: Προσεγγίζοντας τὸ θέμα του μέσα ἀπ' τὴν κοινωνιολογία, ὁ σκηνοθέτης εἶχε νά διαλέξει ἀνάμεσα σέ δύο μεθόδους: τὴν ἀναγωγή τῶν δύο ἡρώων του σέ συμβολικὲς φιγούρες πού θά συνόψιζαν, κατὰ κάποιον τρόπο, εὐρύτερες κοινωνικὲς ὁμάδες (νά υἰοθετήσῃ, δηλαδή, τὴν πῦθ ἀπλοϊκὴ μορφή "σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ") καί ξεκινώντας ἀπ' αὐτὲς νά περιγράψῃ τὸν κοινωνικὸ περίγυρο ἐπαγωγικά ἢ ἀντιστρέφοντας τὴν κοινότητα καί εὐκολὴ μεθοδολογία τῆς ἐπαγωγῆς, νά "περικυκλώσῃ" τὸ θέμα του ἀπαγωγικά, φτάνοντας μέχρι τὸ ἐπιμέρους γεγονός τοῦ φόνου καί σταματώντας στὴν ἀπλή του κατὰδειξη (ἀφοῦ, ὅπως εἶπαμε, ἀπορίπτει καί τὴν ψυχολογία καί τὸν ψυχολογισμό πού θά τοῦ ἐπέτρεπαν ἂν ἤθελε νά καταλήξῃ σέ συμπεράσματα γιὰ τὸ ποιὸς καί γιατί σκότωσε).



Τό μίνιμουμ όριο στή γκάμα τής έρευνάς του τό καθορίσαμε ήδη:Είναι τό άνεμφήνευτο γε-
γονός του φόνου. Όμως,τό μάζιμουμ όριο θά μπορούσε νά έπεκταθεί μεχρι τίς έντελώς γε-
νικευμένες θεωρητικές άρχές τής κοινωνιολογίας, πρᾶγμα πού, άναγκαστικά, θά τόν όδηγοῦσε
σ' ένα δόλλημα έκλογής άνάμεσα σέ διωτάμενες άπόψεις με κίνδυνο νά καταλήξει ή ταινιά σέ
μιά(όποια) διδαχή πού θά κατέστρεφε τίς άρχικές προθέσεις άντικειμενικότητας.

Έπρεπε νά κάνει λοιπόν μιά αύθαίρετη τομή σταματώντας κάπου τήν πρὸς τά πάνω άνέλξη
τής προβληματικής τής ταινιάς. Καί ή τμή γίνεται άκριβώς στά κοινωνικά σύνορα του πολιο-
ρημένου μικρόκοσμου του χωριού πού δέν μπορούν νά έπεκταθοῦν μακρύτερα άπ' τήν έπαρ-
χιακή πρωτεύουσα, τά Γιάννενα - τά όποία άλλωστε αποτελοῦν καί τό όρδασίμο άνάμεσα στήν
Έλλάδα καί τή Γερμανία, άνάμεσα στήν ένδημική μιζέρια καί τό όραμα τής Γης τής Έπαγγε-
λιάς.

"Εκτη διαπίστωση: Ό χῶρος, κλειστός καί περιχαρακωμένος, ξηρός καί άποστεωμένος
σάν τους άνθρώπους πού τόν κατοικοῦν είναι ὁ πρῶτο αγωνιστής τής ταινιάς. Πρόκειται -
κυριολεκτικά μιλάοντας-για ένα χῶρο σέ φυσική κατάσταση, άσπασιολόγητο καί οὔδετερο
στόν όποιο ή ανθρώπινη ζωή έχει περιοριστεί στόν πρωτόγονο βιολογικό(μη κοινωνικοποιημέ-
νο ή άποκοινωνικοποιημένο)πυρήνα τής. Όπως σέ κάθε πρωτόγονη κοινωνία, ή άπλούστερη
μορφή "διενδίκησης" είναι ή φυγή. Η άνταρσία τῶν πολιορκημένων άπαγορεύεται επί ποιηή
θανάτου.

Η φόνισσα, έντελώς ένστικτώδεια, προσπαθεί νά διαμαρτυρηθεί για τή γενική μιζέρια έπι-
χειρόντας μιά κατά μόνας άνταρσία:Σκοπάνει τόν άβουλο φυγάδα σύζυγο πού με τήν έπιστρο-
φή του άπόδειξε πώς ή φυγή δέν ήταν ὁ καλύτερος τρόπος ν' άλλαγαί άπ' τή δυστυχία του.
Γυρίζοντας σ' αυτό τό νεκροταφείο πού κατάντησε τό χωριό του δέν έχει καμιά σημασία πιά
άν πεθάνει τώρα ή ύστερα από μερικά χρόνια, αν πεθάνει βία ή σταδιακά-όπως ή γυναίκα του
καί οί συγχωριανοί του. Η μοίρα του είναι προδιαγραμμένη άπ' τό χῶρο(κι όχι άπ' τό χρόνο
όπως στήν άρχαία τραγωδία όπου τό πεπρωμένο έπενεργεί στόν ήρωα μέσα άπ' τή χρονική του
έκφανση). Ό συγκεκριμένος χῶρος όπου γίνεται τό έγκλημα θέτει τή ζωή υπό άπαγόρευση. Ό
χῶρος θέτει σέ λειτουργία τή διαδικασία θανάτου από πείνα μ' έναν τρόπο αυτόματιό, λές
κι έχει ξεφύγει άπ' τόν έλεγχο τής ένσυνείδητης ένέργειας πού προσδιορίζει τήν έννοια του
πολιτισμού.

Άπ' τήν άλλη μεριά, ή διενδίκηση του δικαίωματος του ζήν θέτει κι αυτή αύτόματα σέ
λειτουργία τό μηχανισμό τής Δικαιοσύνης πού λίγο νουίδεται για αίτια πού ξεπερνούν τήν
περιορισμένη δικαιοδοσία της. Άδιεξόδο από παντού, λοιπόν. Ό χῶρος διαρκώς συστέλλεται
καί ύποχρεώνει τους άνθρώπους πού ζοῦν μέσα του νά γίνουν φιγοῦρες τραγικές,καί ταυ-
τόχρονα γκροτέσκες.

Ό φόνος, λοιπόν, δέν έγινε γιατί ή γυναίκα ήταν "πρόσαιο άνυπάρκτου ήθικης ύποστάσε-
ως" άλλα γιατί ὁ άνακριτής-ρήτορας πού τά λέει αυτά δέν έμαθε ποτέ τί σημαίνει ανθρώπινη
ύπόσταση καί προπαντός "ζωτικός χῶρος" μέσα στόν όποιο αυτή αναπτύσσεται.

"Εβδομη διαπίστωση: Ό σιγηθήςτης περιγράφοντας άπλως τό χῶρο δίνει ταυτόχρο-
να καί τήν πιά άωστή έρμηνεία του φόνου.

Γιά νά άποσπείσει άπ' τό χῶρο άκαίρια τή λειτουργική του σημασία τόν αφήνει έντελως ά-
θικτο: Η τεχνική του πλάν-σενάρις πού υίοθετεί καί ή προσεχτική κατάργηση τῶν ρακόρ, ά-
ποκλείει τήν έννοια του φιλιμου χῶρου καί συνεπώς καί του φιλιμου χρόνου. Έτσι, χῶρος
καί χρόνος παγώνουν κι ὁ άργός-σά σφυγμός έτοιμοθάνατου-ρυθμός τής ταινιάς διαποτίζει
άνθρώπους καί άντικείμενα με τή θανατερή, μεθοδική, διαβρωτική, σόγουρη έπενέργεια του μα-
θηματιόου χρόνου(του χρόνου του ρολογιού).

Κάθε έπέμβαση στό μαθηματιόο χροκόνο με τό μοντάζ θά κατέστρεφε έντελως τήν έν-
τύπωση άσφυξιάς. Όπότε, ύπάρχει στή ροή τής ταινιάς μιά έκπληκτικής άκρβειας αίσθηση
του ρυθμού-ένός ρυθμού πού δέν εξαρτάται άπ' τό(άνυπάρκτο) άλλωστε μοντάζ. Πρόκειται για
έναν ρυθμό έαυτερικῶ πού βγαίνει άπ' τίς πολλαπλές σχέσεις "ροής". (Στήν κινηματογραφική
όρολογία, τό πλέγμα αυτό τῶν ρυθμῶν τό όνομάζουμε "τάμινην"). Τό τάμινην αποτελεί τή λι-
διά λαθο για τήν έπισήμανση τής ικανότητας του "νά σκέφτεσαι με ρέουσες άόψεις". Τή ση-

μασία του και την άκριβη του έννοια είναι άπολύτως αδύνατο να τη δώσουμε λεκτικά και να την κάνουμε άπολυτα νοητή σ' όσους δεν έτυχε να δούν ταινίες του Όζου ή του Μιζογκού - τσι.

Διαπίστωση τελευταία: "Η" Αναπαράσταση" είναι ή πρώτη "ένηλικη" ταινία του έλλη- νικού κινηματογράφου. "Η πρώτη που κατάφερε να ξεπεράσει τό στάδιο τών παρορμητικών ά- ναζητήσεων τών πριμιτίβ ή μιās αισθητικής δανεισμένης άπ' τίσ άλλες τέχνες. "Η πρώτη που άποδειχνει και έμπραχτα (στόν έλληνικό κινηματογραφικό χώρο, φυσικά) πώς στήν τέχνη του κινηματογράφου ή ένστικτώδης μαγικοποιητική" διάχυση του ταλέντου" πάνω στή ζελατίνα έ- παψε να θεωρείται σοβαρή υπόθεση για όσους πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος ξέφυγε όρισ- τικά άπ' τήν κηδεμονία τών παραδοσιακών τεχνών του θεάματος κι έγινε" όπτικό δοκίμιο".

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος. Σενάριο: Δημόπουλος-Μοντανάρης. Φωτογραφία: Μ. Δια- μοντόπουλος. Μουσική: Κ. Καπνίσης. Παίζουν: Κώστας Καζάκος, Τζένη Καρέζη.

Γιά τούτο τόν τραγέλαφο σέ μορφή έγχρωμων εικόνων ή έπιεικέστερη κρίση θάταν να τού άφιερώσουμε (χωρίς περιουπέες) τό κείμενο του προγράμματος. Διαβάστε και θαυμάστε:" Τήν ή- μέρα που ή "Άννα Κωλέτη, στήν Καστοριά, στίς 28 Όκτωβρίου 1940 γιορτάζει τούς άρραβώ- μες της με τόν σμηναγό Δημήτρη Ζορμπά κηρύσσεται ο πόλεμος. Όλοι φεύγουν: Ο πατέρας και ο άδελφός στήν Άλβανία, ο Δημήτρης στήν πολεμική άεροπορία και ή ίδια στήν πρώτη γραμμή, σάν νοσοκόμος. ΌΔ ημήτρης και ο πατέρας τής Άννας σκοτώνονται. Συνδέεται με τό Γερμανό Διοικητή τής Κατοχής Χάνας και καταβίδει μυστικά τών Γερμανών στήν Άντίσταση.

Μιά διαταγή τής ομάδας άντιστάσεως τής άπαγορεύει να συνεχίσει τό έργο της. Γίνεται έ- ζω φρενών άλλα διαπιστώνει με μεγάλη χαρά πώς ο άρχηγος είναι ο άγαπημένος της, που ζει.

Κατά τήν τελευταία της άποστολή που έχει σκοπό να παραδώσει τό Χάνας στήν Άντίσταση συλλαμβάνεται και κλείνεται σά ύπόγεια τής Κομαντατούρ. . . (Η συνέχεια επί τής όθνης . Παρακαλείστε να μην άποκαλύψετε τό άποκαλυμένο μυστικό τού τέλους.)

"Όποιο καταφέρει να γράψει τριετίς σοβαρές άράδες κριτικής γιαυτή τήν ταινία, άμοιφή - σεται γενναίως.

Σημείωση για τά παιδιά: στήν ταινία πετούν και άεροπλάνα.

Η ΑΝΤΑΡΣΙΑ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

Σκηνοθεσία: Έρρίκος Άνδρέου. Σενάριο: Μέλπω Ζαρόκωστα. Φωτογραφία: Παύλος Φιλίππου. Παίζουν: Κώστας Καρράς, Άγγελος Άντωνόπουλος, Γιάννης Άργύρης, Νάσος Κεδράκας.

Τό σενάριο δεν στερείται μιās κάποιας ποιότητας, σά πλαίσια της εύπρεπους έμπορικής παραγωγής, έννοείται. Η σεναριογράφος, αν μη τί άλλο δυσκολότερο, μπόρεσε τουλάχιστον να βάλει σέ στοιχειωδώς λογική σειρά μερικά άληθοφανή έπεισόδια. Τό βασικό λάθος της έγκει- ται στό ότι προσπάθησε να δώσει, σ' αυτά και προεκτάσεις συμβολικοιδεολογικές, γκρεμίζον- τας επί με τά ίδια της τά χέρια μιιά ιστορία που με κόπο κατάφερε να στήσει σά πόδια της.

"Άν είχε δεί περισσότερο (η δασικό) άμερικάνικο κινηματογράφο θά έπρεπε να ξέρει πώς: α) Τά δυσνόητα για τό πλατύ κοινό σύμβολα πρέπει να άποκλείονται σέ ταινίες που προσπα- θούν να μιμηθούν "άμερικάνικου στυλ". β) Τό "μήνυμα" πρέπει να είναι ένα και μοναδικό, να ά- ναπιτύσσεται σταδιακά σέ όλες τίσ σεκάνας και να έπαναλαμβάνεται τουλάχιστον τέσσερις φορές χωρίς περιωάσεις. γ) ή ιδιοθρωση τών σιηνών και ή οικοδόμηση του στόρου πρέπει να ύ- πακούουν σέ μιιά αδερνία λογική που δεν έπιδέχεται καμιά άμφισβήτηση και που κάνει τό ψεύτικο να μοιάζει άληθινότερο άπ' τό άληθινό. δ) Οι χαρακτήρες πρέπει να είναι αύστηρη μονογραμμικοί γιατί άλλοιως θά μοιάζουν με ανθρώπους και όχι με ήρωες τής όθνης. ε) Πρέ- πει να υπάρχουν περισσότερες τής μιās γυναίκες-έκτος ή αν πρόκειται για πολεμική ταινία όπου (αν δεν είναι δυνατόν να ύπάρξει νοσοκομείο έκεί κοντά, σύμφωνα με τήν αδερνία λογι- κή που προσαναφέραμε) οι γυναικίες άντικαθίστανται με φωτογραφίες σάρ και κόβερ-γκέριστ) Πρέπει να ύπάρχει ένας καλός και ένας (ή περισσότεροι) κακός. Άλλοιως, σύγκρουση δε δημι -



ουργεϊται. (Στήν περίπτωση αυτή, τό κοινό ζητάει έπιμόνα τά λεφτά του).

Ό σκηνοθέτης, τώρα, άν θέλει νά κάνει σωστή δουλειά μιμούμενος τό άμερικάνικο στυλ, πρέπει όπωσδήποτε νά αγαπήσει τόν άμερικάνικο κινηματογράφο πού όμολογουμένως είναι έκπληχτικός όταν δέν διανοουμειζεί. Κι ακόμα, πρέπει νά πάρει σοβαρά ύπ' όψη του καί τά παρακάτω: α) Η έννοια "σκηνοθέτης" είναι άγνωστη στόν άμερικάνικο κινηματογράφο. Άντικαθίσταται μ' αυτήν τού "νταϊρέκτορ" πού σημαίνει διευθυντής (μέ τήν έννοια τού διευθυντή άρχήστρα). Αυτό σημαίνει ότι πρέπει νά ξέρει νά δίνει μέ ταχύτητα σωστές καί άποτελεσματικές έντολές σ' όλους (έκτός άπ' τούς παραγωγούς). β) ό Άμερικανός σκηνοθέτης δέν ζητάει άπ' τόν παραγωγό του έλευθερία σκέψης καί έκφρασης. Ζητάει όμως έπιμόνα τέλεια μηχανήματα, άψογα ντεκόρ, καί ενημερώνεται ακατάπαυστα πάνω στίς έξελίξεις τής κινηματογραφικής τεχνικής. γ) Τό ντεκουπάζ δέν ύπόκειται σέ κανενός είδους περιορισμό λόγω έλλείψεως μέσων. Ένα άμερικάνικο συνεργείο μπορεί νά έκτελέσει μέ άκρβεια χιλιοστού τό πιό δύσκολο σύνθετο πλάνο. δ) Προβλήματα χρόνου λόγω κακής έκτέλεσης τού "πλάνου εργασίας" δέν ύπάρχουν σχεδόν ποτέ στόν άμερικάνικο κινηματογράφο. Όλα καί όλοι εργάζονται μέ άκρβεια χρονομέτρου-έκτός έλαχίστων περιπτώσεων όπως π.χ. ή "Κλεοπάτρα". ε) Οι μεγάλοι Άμερικανοί σκηνοθέτες είναι μεγάλοι μόνο όταν ξέρουν νά αξιοποιούν άπόλυτα καί νά άποσπούν τό μάξιμουμ τών δυνατοτήτων άπό τό άψυχο καί έμψυχο ύλικό πού θά τούς παραχωρήσει ό παραγωγός. στ) Δέν ύπάρχει δυσκολότερο είδος κινηματογράφου (βσον άφορά τήν ποιότητα) άπ' τόν άμερικάνικο. Σ' αυτόν, ή ποιότητα πρέπει νά κατακτηθεί μέ άγώνα πού συχνά είναι... ένσπλος: Υπάρχουν εκατοντάδες περιπτώσεων πού νταϊρέκτορς διεκδίκησαν τό (καλλιτεχνικό) δικό τους μέ γροθιές, πιστόλια, έμβιασμούς καί λοιπά άμγως άμερικάνικα μέσα.

Υστερο άπ' αυτά γίνεται φανερό πώς όταν στήν Έλλάδα προσπαθείς νά μιμηθείς τόν άμερικάνικο κινηματογράφο, στήν καλύτερη περίπτωση θά γίνεις ρεζίλι καί στή χειρότερη θά διηγήσεις τόν παραγωγό μέ μαθηματική άκρβεια στή χρεωσπία. Έκτός άπ' αυτά, θά έξοργίσεις τούς φίλους (βπως έμās) τού "σωστού" άμερικάνικου κινηματογράφου - τού "κατ' έξοχήν λαϊκού κινηματογράφου" γιά νά θυμηθούμε τόν Γκράμι.

Η ταινία τού Άνδρέου είναι φοργγολεβαντίνο κατασκευάσμα πού δέν θά δεχόταν νά τό ύπογράψει ούτε ένας δέκατης κατηγορίας Άμερικανός νταϊρέκτορ.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

2. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Μάταια φέτος τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης περίμενε τήν καλλιτεχνική του δικαίωση από τις ταινίες μικρού μήκους. Δεκαξή από τίς τριανταπέντε περίπου πού ύποβλήθηκαν στήν προκριματική έπιτροπή προκρίθηκαν και παρουσιάστηκαν στό Φεστιβάλ.

Ήσαν πράγματι οί καλύτερες;

Ήσαν, άλλομονο γιά τό επίπεδο τής ταινίας μικρού μήκους στήν Έλλάδα. Άλλομονο, όμως κι άν δέν ήσαν...

Ή προκριματική έπιτροπή, λειτουργάνας κεκλεισμένων τών θυρών, άντιθετα μέ τήν κριτική έπιτροπή, κρίνει χωρίς νά κρίνεται, παρά μόνο εκ τών ύστέρων. Καί στό παρελθόν έχουμε αρκετά δείγματα άπαράδεικτων κρίσεων. Άρκει ν' άναφερομε μόνο τό "Κουνούπι" τού Τάνη Λυκουρέση και τήν "Άνοιχτή Έπιστολή" τού Γιώργου Σταμπολόπουλου, ταινίες πού κατά τήν γενική εκτίμηση τών κριτικών και τού κοινού, πού τίς είδε, ήσαν πολύ καλύτερες άπό ταινίες όχι μόνο πού έφθασαν αλλά και πού βραβεύθηκαν στό Φεστιβάλ. Ή ταινία συγκεκριμένα τού Γ. Σταμπολόπουλου, πού δέν θεωρήθηκε άξια ούτε καν νά προβληθεί στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, θεωρήθηκε όχι μόνο άξια προβολής αλλά και βραβείου στό Φεστιβάλ τού Λοκάρνο.

Χωρίς νά θεωρούμε τήν Όργάνωση τού Φεστιβάλ ύπευθυνη γιά τό χαμηλό επίπεδο τών φετεινών ταινιών μικρού μήκους πιστεύουμε πώς ή βελτώση του είναι άδύνατη χωρίς άναθεώρηση τού θεσμού τής Προκριματικής Έπιτροπής και χωρίς μεγαλύτερη προσοχή στήν ούσα-στική καταλληλότητα τών μελών τής Κριτικής Έπιτροπής και τήν πλήρη άποδέσμευση τής κρίσεως των από οποιαδήποτε άλλα κριτήρια διάφορα εκείνων τής καλλιτεχνικής άξίας τών διαγωνιζομένων ταινιών.

Τό πρώτο γενικό χαρακτηριστικό τών ταινιών μικρού μήκους φέτος ήταν ή προχειρότητα. Άβασάν στο σενάριο-ντεκουπάζ και πρόχειρο γύρισμα -μέ έλάχιστες εξαίρεσεις. Μιά είδεά, ένα βασικό εύρημα δέν είναι αρκετά γιά νά γίνει μία ταινία μικρού μήκους. Χρειάζονται τόσες ίδεες όσες κι οί στιγμές της κι έξαντλητική δουλειά πάνω στή δομή τού σεναρίου και στό ντεκουπάζ-μοντάζ. Τό καθέτι περιττό στή ταινία μικρού μήκους ένοχλεί, ίσως περισσότερο κι άπ'όσο στή μεγάλου μήκους μιάς κι έδώ ή στενότητα τού χρόνου δημιουργεί άπαιτήσεις μεγαλύτερης πυκνότητας.

Δεύτερο, λίγο-πολύ γενικό χαρακτηριστικό ήταν ή διάσταση άνάμεσα στή διαφανόμενη πρόθεση και στότελικό έπίτευγμα. Διάσταση πού όφειλεται φυσικά στόν περιορισμένο έλεγχο τών κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων τού πρωτόπειρου κινηματογραφιστή. Αύτή ή ικανότητα τού σκηνοθέτη-δημιουργού νά προεικάζει τό αισθητικό άποτέλεσμα τής δημιουργικής πράξης, μιάς συγκεκριμένης καλλιτεχνικής κατασκευής, τήν ώρα πού τήν φαντάζεται στό στάδιο τού σεναρίου-ντεκουπάζ και τήν ώρα πού τήν πραγματώνει ύλικά στό στάδιο τού γυρίσματος.

Σημαντικότερη όμως αίτία αύτης τής διάστασης μεταξύ πρόθεσης και άποτέλεσματος είναι ή μη άσστή άμοιβαία όργάνωση τών δύο βασικών επιπέδων τής ταινίας, τού δραματικού-μυθολογικού πρώτου επιπέδου και τού συμβολικού-νοηματικού δεύτερου. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αύτης τής μειονεκτικής άντιστοιχίας ή ταινία "Έν Καιρῷ Ειρήνης".

ΕΝ ΚΑΙΡῷ ΕΙΡΗΝΗΣ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Μανώλης Μαυρομάτης. Σενάριο: Ρένα Βενιέρη. Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης. Μουσική: Δημήτρης Κωνσταντάρας. Πρωταγωνιστούν: Χρήστος Τσάγκας, Ρένα Βενιέρη.

Ή πόλεμος έν καιρῷ ειρήνης. Τ' άπομεινάρια, ή έπιβίωση τού πολέμου μετά τόν πόλεμο.

Ο πόλεμος άφησε πίσω του τήν αδυναμία γιά εϊρηνική ζωή και τήν δυνατότητα γιά ένα και - νούργιο πόλεμο. Οί άνθρωποι μή μπορώντας νά ζήσουν μέ τά μέσα τής εϊρήνης καταφεύγουν στά μέσα του πολέμου. Έμποριο όπλων άπ' Ανατολή sé Δύση. Καί τώρα τό έργο. Δυό αδελφια, έν άγόρι κι ένα κορίτσι, σ'ένα παραθαλάσσιο χωριό μή μπορώντας νά ζήσουν άπ'τό φάρμα ξεθάβουν νάρκες άπό ένα παλιό ναρκοπέδιο, άφαιρούν τήν μαρούτη και τήν πουλάνε.

Πρώτο σημείο παρατήρησης, ή καλλιτεχνική αύτάρκεια του πρώτου δραματικού- μυθολογικού πεδίου. Δεύτερο σημείο παρατήρησης ή σχέση μεταξύ του πρώτου αυτού πεδίου και του δεύτερου νοηματικού πεδίου (πού έδω έκθέσαμε πρώτα) και τό οποίο ύπάρχει σάν μιά ιστορικο-πολιτική κατάσταση άνεξάρτητη άπό τό έργο.

Η άφήγηση τής δραματικής Ιστορίας στερείται κάθε άληθοφάνειας και συνέπειας. Τό γεγονός ότι τά δυό αδελφια δέν μπορούν νά ζήσουν άπό τό φάρμα, ότι δέν ύπάρχουν φάρια, δείχνει αυθαίρετο. Η έπιλογή και τό παζέμο τών ήθοποιών δέν ταιριάζει ούτε μέ τήν ήλικία ούτε μέ τό "φυσικό" πού θά περιμένες νά έχουν τά δυό άντίστοιχα πρόσωπα. Ο χώρος του παραθαλάσσιου χωριού μένει έντελώς ακαθόριστος σχεδόν άνυπόστατος φιλμικά. Η όλη παρουσία και πράξη τών προσώπων μέσα στό χώρο άφήνει τήν αίσθηση μιάς συμβατικότητας θύλαγα θεατρικής. Η τελική ύποκλοπή τής μαρούτης άπό ένα περαστικό φάρμα μετά τό δυστύχημα και τόν θάνατο τών δυό αδελφών στερείται κάθε ψυχολογικής άληθοφάνειας.

Και τώρα ή νοηματική άναλογία του μύθου αυτού μέ τήν δεδομένη ιστορικοπολιτική κατάσταση του έμπορίου όπλων. Τό έμπόριο όπλων γίνεται είτε άπό κράτη, όποτε θεωρείται έννομο, είτε άπό ιδιώτες όποτε συνήθως θεωρείται παράνομο. Γίνεται δέ γιά σκοπούς είτε πολιτικής παρεμβατικότητας είτε καπιταλιστικής αίσχροκέρδειας. Στή ταϊνά τό έμπόριο τής μαρούτης γίνεται προφανώς όχι γιά νά σκοτωθούν άνθρωποι άλλα φάρια και σάν τό τελευταίο μέσο έπιβίωσης τών δυό φτωχών ήρώων. Άν έτύχαινε νά ύπήρχαν φάρια sé κείνη τή θάλασσα όπως συμβαίνει συνήθως στις περισσότερες θάλασσες ή άν τά παιδιά έτύχαινε νά έχουν κανένα κτηματικό δέν θά άσχολούταν μέ τίς νάρκες.

Ο μηχανισμός του δραματικού μύθου άντί νά φωτίζει τό πρόβλημα άντιθετα τό συσκοτίζει και τό πρόβλημα είναι τεράστιο...

ΤΕΛΜΑ

Παραγωγή, Σενάριο: Ντίνα Τζιόβα, Σκηνοθεσία: Γεώργιος Θεοδοσιάδης. Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης. Πρωταγωνιστούν: Γιάννης Κατράνης, Ντίνα Τζιόβα.

Στό "Τέλμα" συμβολική διάσταση δέν ύπάρχει. Ο μύθος ταυτίζεται μέ τό νόημά του. Τό συναισθηματικό άδιέξοδο μιάς σπουδαστριας πού παραμελείται άπό τόν φίλο της. Στήν περίπτωση ενός τέτοιου έργου όλο τό βάρος πέφτει στήν ύποβολή ενός κλίματος ζωής και λεπτών ψυχολογικών παρατήρησεων. "Όμως δυστυχώς και παρ' όλες τίς φιλότιμες προσπάθειες τών δημιουργών του τίποτα σχεδόν δέν φθάνει ως τήν έπιφάνεια. Άπό τή μιά γιάτί λείπουν οι παρατηρήσεις, άπό τήν άλλη γιάτί λείπει έκείνη ή μουσική αίσθηση πού χρόνου πού μπορεί νά καθιερώσει στήν ευαισθησία μας ένα κομμάτι ζωής. Τό έργο οδηγείται sé μιά νοηματική αίσθητική άνορχία.

Τό έργο τελειώνει μέ τήν έπιστροφή τής ήρωϊδας στό σπίτι της ύστερα άπό όλονύχτια, άπεγνωσμένη περιπλάνηση, όπου ξαναβρίσκει τόν φίλο της νά τήν περιμένει. Στή πραγματικότητα δέν έχει αλλάξει. Κι όμως τό τελευταίο πλάνο πού τήν δείχνει νά κοιμάται μαζί του θέλει νά ύποδηλώσει άπό μέρους της μιά άποδοχή, ένα ξεπέραςμα του προβλήματος, άν όχι τή λύση του. Όμως αυτό τό πέραςμα, ή τό ξεπέραςμα, δέν τό βλέπουμε πουθενά. Ούτε σάν δραματική πράξη, ούτε σάν ψυχολογική άλλοίωση μέσα sé μιά συγκεκριμένη φιλμική διάρκειά (όπως π.χ. συμβαίνει στα έργα του Άντονιόνι).

Η ΝΥΧΤΑ

Παραγωγή: Δημήτριος Δημητριάδης. Σκηνοθεσία, Σενάριο: Γεώργιος Σαλιγγιόδης. Φωτογραφία: Γεώργιος Άντωνιάκης. Πρωταγωνιστούν. Λευτέρης Δάλλας, Έσθηρ Φράνκο.

Η "Νύχτα" έμπνευσμένη άπό τό ποίημα "Όρνυει" του Καβάφη έπιχειρεί νά κινηθεί σ' έ-

να επίπεδο κινηματογραφικού συμβολισμού όπου μόνο ο Μπέρκμαν της " Έβδομης Σφραγίδας" έχει κατορθώσει να σταθεί. "Όπου δηλ. μιιά ιδέα, μιιά παρόρμηση προσωποποιείται. "Ο πειρασμός μιιάς άνομολόγητης παρόρμησης, προσωποποιούμενος από έναν άντρα ντυμένο σά μαύρα, παρουσιάζεται ξαφνικά μπροστά σόν μοναχικό ήρωα πού με μνήμες (φλάς-μπάκι) άγαπημένων γυναικών προσπαθεϊ έντρομος νά ξεφορτώσει τόν καινούργιο άπρόσκλητο έπισκεπτή της έρωτικής του διαθεσιμότητας. "Από τή μιιά τό γήινο πρόσωπο ενός νέου πού κάθε τόσο συναντᾶ τυχαία στό δρόμο, φορέας τής καινούργιας του παρόρμησης κι από τήν ἄλλη ό μαυροφορεμένος ξένος ύλοποίηση τής ιδέας τής ίδιας παρόρμησης.

"Από δῶ αρχίζει ή ασυνέπεια μέσα στό φόν. Καί συνεχίζεται με τήν ἔλλειψη ένότητας ύφους στή κλίμακα νατουραλισμού-συμβολισμού πού ξεκινάει από τήν σιγηή μιιάς όμάδας άνδρων πού παίζουν χαρτιά σ' ένα σιδηροδρομικό σταθμό κι όπου τίποτα δέν ύπονομεύει τήν νατουραλιστικότητα τής πράξης ή τής ατμόσφαιρας καί φθάνει μέχρι τήν προσωποποίηση τής ιδέας τού πειρασμού - όχι απλά τού ίδιου τού πειρασμού πού είναι ό συγκεκριμένος νέος.

"Η ταινία στό πρώτο της ήμισυ διασώζεται κάπως χάρις σ' ένα ἔγκαιρο "κόψιμο" πού τής δίνει ένα σωστό νευρικό βηματισμό καί πού κρύβει κάπως τίς ένδογενείς αδυναμίες της. Μετά όμως δέν τήν σώνει παρά μόνο τό Τέλος.

ΤΟ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟ ΜΟΥ ΟΝΕΙΡΟ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Νίνη Τριανταφυλλίδη. Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίλης Πρωταγωνιστεί ή Νίνη Τριανταφυλλίδη.

Μιιά κοπέλλα πού κοιμάται καί βλέπει τό "Συνθιασμένο της όνειρο". "Όνειρο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κόλλες γραφτῶν πού τίς διασκορπίζει σόν άνεμο. Οί σωπηλές στιγμές τής καλλιτεχνικής έγκυμοσύνης μέσα στό σούντιο πρίν άπ' τό γύρισμα. Μιιά κοπέλλα πού θέλει νά γίνει κάτι, πού δέν τολμάει, πού τό όνειρεύεται καί πού στό όνειρό της άκόμα δέν χάνει τό χιούμορ της άπέναντι στό όνειρο πρώτα καί άπέναντι σ' αυτό πού όνειρεύεται δεύτερα.

"Η ταινία σώζεται χάρις στό χιούμορ ή μάλλον στήν αὐτοειρωνία της. "Όμως κι εδώ ή ἔλλειψη μιιάς στοιβαρής δομής καί τού ξεκαθαρίσματος τῶν στόχων τῶν έπιμέρους σκηνηνόμετραζούν τό τελικό αποτέλεσμα. Κι άκόμα, αὐτή ή συμβατικότητα τού όνείρου κατά κυριολεξία. . Τό ἔργο αρχίζει καί τελειώνει με τήν ήρωίδα στό κρεβάτι της νά κοιμάται.

"Η ταινία ώστόσο παραμένει ένδιαφέρουσα μέχρι τέλους χάρις στήν έλικυστική της εἰκαστικότητα καί τήν πνευματώδη "παρουσία" τής πρωταγωνίστριας. Ποτέ Έλληνας σκηνοθέτης δέν είδε τή Νίνη Τριανταφυλλίδη με τέτοιο χιούμορ καί με τόση πνευματικότητα με όση είδε



ή ίδια τόν εαυτό της. "Ας ελπίσουμε πώς τό συνηθισμένο της όνειρο σάν ήθοποιού καί σά σκηνοθέτη θα γίνει κι ή συνηθισμένη της πραγματικότητα.

ΤΟ ΣΥΝΑΞΑΡΙ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο, Φωτογραφία: Νίκος Γραμματικόπουλος. Μουσική: Τάσος Διακογιώργος.

Τά καθια τής χώρας μας άπ' τό κόσμιο τών ξύλων γιά τήν κατασκευή τους μέχρι τό σάπισμα τών ξύλων γιά τήν άποσύνθεσή τους. Θεμα πάρα πολύ έλικυστικό γιά τό εικαστικό ύλικό πού παρέχει καί γιά τόν ένδιάθετο συμβολισμό πού περικλείει. Όμως, τό "Συναξάρι του ξύλου" δέν ξεπερνάει τά όρια μιιά συμβατικής φωτογραφικής άναπαράστασης του "κύκλου ζωής" χωρίς ούτε καν νά άναπτύσσει τή μέθοδο αύτή σέ τέτοιο βαθμό, ώστε μέσα άπό μιιά νατουραλιστική προσήλωση στό άντικείμενο ν' άποκαλύπτει τήν βαθύτερή του όμορφιά. Η όμορφιά πού τό έργο μās μεταδίδει είναι ή καρπποσταλική όμορφιά τών άφωγων κατά τά άλλα έγχρώμων του φωτογραφιών.

ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο, Φωτογραφία: Κώστας Νάστος. Μουσική: Σωτήρης Μιχαλόπουλος. Πρωταγωνιστεί ό Γιάννης Αργύρης.

Έγκαίνια κι άγιασμός σ' ένα καινούργιο γραφείο κηδεϊών. Όλο τό έργο στηρίζεται πάνω στό "παράλογο" ότι τό πόσο καλά θα πάνε οί δουλειές έξαρτάται άπό τό βαθμό θνησιμότητας τών άλλων καί ιδίως τών συγγενών καί τών φίλων του ιδιοκτήτη πού τώρα παρευρίσκεται στό έγκαίνια. Καθ' όλη τή διάρκεια τής φαλμωδίας του παπα ό ιδιοκτήτης φαντάζεται τους παρωρισκομένους νεκρούς ή μέ τό ένα πδί μεσ' τόν τάφο.

Τό βασικό εύρημα είναι έξυπνο αλλά ή αποτελεσματικότητά του περιορίζεται έξ αίτίας με άς όχι πολύ σωστής κλιμάκωσης τών γνάγν-παρλλαγών πάνω στό ίδιο θέμα ξεκινώντας άπό τό λογικά πιό έμφανές καί φτάνοντας στό "λογικά" πιό παράλογο.

Υπάρχουν βέβαια καί όρισμένες πληροφορίες πώς στήν τελική μορφή του μοντάζ τής ταινίας "συνεργάστηκε" καί ή λογοκρισία κόβοντας τή σιγήν όπου ό ιδιοκτήτης βλέπει νεκρό τόν παπα σάν μιιά έσοχη ίσως συνέπεια στήν έφαρμογή του άρχικου εύρήματος.

Αποτέλεσμα αύτής τής μη σωστής άνοδικής κλιμάκωσης τών γνάγν-παρλλαγών αλλά καί κυρίως τής έλλειψης άλλων παρατηρήσεων πού θα του έδιναν προεκτάσεις πού νά τό υπερβαίνουν, τό έργο δέν ξεπερνάει τόν μορφακό ένός άνεκδοτου πού αύτοαναλάσεται.



Η ΡΙΖΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Νέστωρ Μάτσας. Φωτογραφία: Γ. 'Αντωνιάης.

"Ντοκιμανταίρ, γυρισμένο στά περισσότερα μέρη τής 'Ελλάδος, με θέμα τό κλίμα, τίς συνθήκες καί τά διάφορα άρχέγονα στοιχεία που δημιούργησαν τό δημοτικό τραγούδι, από τόν Όμηρο ως τόν λαϊκό γυρολόγο τραγουδιστή. "Όλα τά στοιχεία που συνθέτουν τό ντοκιμανταίρ είναι αϋθεντικά, γυρισμένα στίς πηγές τους". (Από τό πρόγραμμα του Φεστιβάλ).

Είκόνα καί σπηκάζ. Καρτποστάλ καί φλυαρία.

ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΑ ΔΙΧΤΥΑ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Βασίλης 'Αγγελόπουλος. Σενάριο, Μουσική: Γεώργιος Δασκαλόπουλος. Φωτογραφία: Νίκος Πετανίδης. Πρωταγωνιστούν: Θεόδωρος Ξανθής, Λέτα Μουσούτη.

"Ένα άγόρι κι ένα κορίτσι που βρίσκονται, που χάνονται, που ξαναβρίσκονται. 'Η μάγισσα που κηδεμονεύει τήν περιοχή τών έρωτικών τους συναντήσεων. Τό κορίτσι που ξαφνικά άρρωσταίνει καί κινδυνεύει να πεθάνει. Τό άγόρι που γιά να τήν σώσει πρέπει να θυσιάσει τήν δεύτερή του άγάπη, τό βιολί.

Τό έργο δείχνει έξωλογικό. Παντελής Έλληψη κινηματογραφικής τεχνικής. Σά να έρχεται από άλλο κόσμο.

Μιά άφελεια άκατανόητη. Κάθε κριτική είναι άδύνατη. Καί όμως γιά μία στιγμή βλέποντάς το έννοσα μία κάποια άκαθόριστη γοητεία που δεν θά μπορούσα να εξηγήσω.

ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο, Σχέδιο: Κρίστιαν Σουήρλος.

Τά μαλλιά κι ό πόλεμος. 'Η παράλογη κι ή έφιαλτική κατάσταση ενός άνθρωπικού που έντρομος βλέπει τά μαλλιά του να πέφτουν ένω συγχρόνως ό κίνδυνος του πολέμου βρίσκεται παντού. 'Η συνάρτηση τών δύο άνομοιογενών στοιχείων μαλλιά-πόλεμος, άπώλεια μαλλιών-κίνδυνος πολέμου, πέρα από τήν έκ πρώτης όψεως παραλογική καί χιουμοριστική έντύπωση που προκαλεί, υποβάλλει μία ιδέα τών μαλλιών σαν συμβόλου ζωής που ό έπερχόμενος πόλεμος θέτει έν κινδύνο.

Τό άρχικό εύρημα όμως δεν αναπτύσσεται έπαρκώς καί τό έργο μένει λιγοστό. 'Η εύρηματικότητα τών γκάγκ είναι περιορισμένη καί όρισμένες στιγμές τό άντιμιλιταριστικό πνεύμα που τό διατρέχει δείχνει συμβατικό κι εύκολο.

Τό βασικό εικαστικό μοτίβο είναι ό άνθρωπικός σε άπλό γελοιογραφικό σχέδιο πάνω σε άσπρο φόντο. Τό σχέδιο γενικά είναι άρκετά καλό, λιτό καί μοντέρνο. Τό έργο τελειώνει πανηγυρικά με παράφραση του γνωστού ολόγκαν "Μή κάνετε πόλεμο, κάνετε κρέμα γιά τά μαλλιά".

ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΓΑΠΗΣ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Δ. Αύγερινός. Σενάριο: Βασίλης 'Αλεξιάης. Φωτογραφία: Βαγγέλης 'Ηλιόπουλος. Πρωταγωνιστούν: Δημήτρης Τσιλίδης, Τιτίκα Βλαχοπούλου.

Μερικές έρωτικές ιστορίες με κέντρο έναν σωπηλό καί παρατηρητικό φωτογράφο καί τό φωτογραφείο του. Στο τέλος κι ό ίδιος από φωτογράφος τής ζωής θά μεταβληθεί σε ήρωα του "δράματος τής ζωής". Δυστυχώς ή ταινία είναι γυρισμένη με μεγάλη προχειρότητα, ή δομή του σεναρίου άβασάνιστη, με άποτέλεσμα τό κλίμα ζωής που ό δημιουργός τής ήθελε να εκφράσει μέσα από τήν συρραφή τών διαφόρων ένσταυανέ να μη βγαίνει. 'Η τελική έντύπωση που αφήνει είναι έντύπωση σύγχυσης καί άχρωμίας παρόλη τήν διαπεραστική παρουσία του πρωταγωνιστή.

ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΜΝΗΜΗΣ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Μιχάλης Φανδρινός. Φωτογραφία: "Αγγ. Σιδεράτος Μουσική Έπιμέλεια: Στ. Γαλανόπουλος.

"Ντοκιμανταίρ αρχαιολογικού και ιστορικού περιεχομένου, αναφερόμενο στη Μονή της Κασαριανής". (Από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ).

Ουδεμία σχέση με τόν κινηματογράφο-τέχνη ή με τόν ντοκιμανταίρ σάν "δημιουργική ανασύνθεση τής πραγματικότητας". Δέν εμπίπτει στή δικαιοδοσία τής κριτικής.

ΓΡΑΜΜΕΣ ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ

Παραγωγή: Σκηνοθεσία, Σενάριο: Δημήτρης Γιαννικόπουλος. Φωτογραφία: Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος. Μουσική: Αντρέας Πρέζας. Πρωταγωνιστούν: Δημήτρης Γιαννικόπουλος, Στέλλα Νικολάου.

"Ένας ψηλός κι ένας κοντός. Ή Θεσσαλονίκη. Μιά ακαθόριστη ένόχληση. Όπου κι αν πάει ό ψηλός, ό κοντός θά βρεθεί δίπλα του. Όντας οί δύο τους δίπλα-δίπλα, τό ανόστημα του ψηλού, πού από μόνο του είναι ίσως πλεονέκτημα φαντάζει μειονέκτημα. Διακωμωδείται.

Μιά ενδιαφέρουσα παρατήρηση πού ώστόσο δέν φτάνει από μόνη της γιά νά γίνει μία καλή ταινία. Κι έδώ τό αρχικό εύρημα δέν ξεπερνάει τόν έαυτό του. Τό ανέκδοτο παραμένει ανέκδοτο. Κι επιπλέον άτέλειες τεχνικές στό ντεκουπάζ-μοντάζ πού παρακωλύουν τήν όμαλή ρυθμική κίνηση του όλου έργου.

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Παραγωγή: Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου. Σκηνοθεσία, Σενάριο: Γιώργος Λανίτης. Φωτογραφία: Άντρος Ζεμπύλας.

"Ένα κωφόλαλο παιδί πρῶτα στό περιβάλλον του χωριού του κι ύστερα σέ σχολείο κωφόάλων. Ένα ντοκιμανταίρ παραδοσιακής τεχνικής πού ώστόσο σέ πολλές στιγμές του κατορθώνει νά μεταδώσει μία αυθεντική αίσθηση του πραγματικού και νά υποβάλει μία διακριτική συγκίνηση. Τά πρόσωπα τῶν παιδιών και οί καταστάσεις μέσα στό σχολείο έχουν μία γνησιότητα πού σου επιβάλλεται. Οί συχνές άπαναλήψεις τῶν άσκήσεων άρθρωσης δημιουργούν μία αίσθηση έντασης προσπάθειας γιά επικοινωνία πού χάρις στή διάρκεια και τήν επίμονη επανάληψη φορτίζεται όλο και περισσότερο.

Ή πρόταξη του γράμματος του Μπετόβεν πους αδελφούς του έχει ένα βαρύ φιλολογικό χαρακτήρα πού όχι μόνο δέν προσθέτει στόν κατά τά άλλα λιτό και ντοκιμανταίρστικο χαρακτήρα του έργου άλλα μάλλον βλάπτει. Κι αυτό παρ' όλη τήν έξαιρετική ποιότητα τής φωνής κι έν γενει έκφορά του σπηναζ. Ή ταινία δικαίως πήρε τό πρῶτο βραβείο ντοκιμανταίρ.



H APXONTISA KAI O KAOY MΠOY

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Κώστας Παπαδόπουλος. Φωτογραφία: Σάνης Μανιάτης. Πρωταγωνιστούν: Μηνῶς Χατζηαόββας, Ντῶνα Τζῶβα.

Διακωδῶση τῶν κινηματογραφικῶν παρασηνῶν.
Ἡ ταινία βασίζεται στὸν πλοῦτο καὶ στὴν ἀποτελεσματικότητά τῶν γνάγκι καθὼς καὶ στὶς ἡθογραφικὲς καὶ ψυχολογικὲς παρατηρήσεις τοῦ δεδομένου περιβάλλοντος. Ὑπάρχουν γνάγκι πού λειτουργοῦν πολὺ καλά καὶ σὰν ἐπινοήσεις καὶ σὰν ρυθμὸς. Ὅπως π.χ. ὁ κάου μπόου πού περνάει μπροστά ἀπὸ τὸ Στάδιο ἂν καὶ νομίζουμε πῶς θὰ ἴταν πῖο "προχωρημένο" ἂν ἐμφανίζταν ἀνάμεσα ἀπὸ τίς κολόνες τῆς Ἀκρόπολης. Ὅμως ὁ γενικὸς ρυθμὸς τοῦ ἔργου πλατυάζει. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στὴν διάρκειά τοῦ ἔργου καὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν σηκνῶν-γνάγκι εἶναι δυσανάλογη. Νομίζουμε πῶς τὸ τελικὸ μῆκος τοῦ ἔργου, μὲ τὸ δεδομένο ὕλικό, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι μικρότερο κατὰ τέσσερα-πέντε λεπτά. Ἡ σηκνή τοῦ θανάτου τοῦ σηκνοθέτη δὲν βγαίνει καθόλου. Πρῶτον πλατυάζει ἀφάνταστα καθεῦτερον ὁ Θάνατος σὰν γεγονός δὲν ἀφομοιώνεται μέσα στὸ ὕφος τῆς ταινίας, πρῶτα πολὺ δύσκολο νὰ εἶναι φυσικά. Ἡ σηκνή τῆς κοπέλλας πού ψάχνει νὰ βρεῖ τὸ τηλέφωνο μέσα στὸ ἀκατάστατό της δωμάτιο θέτει πολὺ χαρακτηριστικά τὸ πρόβλημα τοῦ γνάγκι. Ἡ σηκνή πάει νὰ λειτουργήσει κωμικά σὲ δύο ἐπίπεδα. Πρῶτα στὸ ἐπίπεδο τῆς κατάστασης αὐτῆς καθ' αὐτῆς ὅπου ἐνῶ ἀκούει τὸ κουδούνισμα δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸ τηλέφωνο (ἀναζητῶντας τὸ τέλος στὰ πῖο ἀπῶνα μέρη τῆς κἀμαρας) καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ παίζεμπο τῆς ἡθοποιού. Καὶ δεῦτερον μὲ τὴν λάιτ-μοτῆ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας σηκνῆς σὲ ὅλο τὸ μῆκος τοῦ φιλμ. Τὰ δύο ὅμως αὐτὰ ἐπίπεδα ἀπαιτοῦν ἕνα διαφορετικὸ ντεκουπάζ. Τὸ πρῶτο ἀντιστοιχεῖ περισσότερο στὴν πρώτη σηκνή (τὴν πρώτη φορά πού ἐρχόμαστε σὲ ἐπαφή μὲ τὸ εὔρημα) καὶ ἀπαιτεῖ ἕνα ντεκουπάζ περισσότερο "θεατρικό" πού νὰ ἀφήνει τὴν ἡθοποιὸ νὰ "παίξει" καὶ νὰ ζήσει τὴν κατάστασή μέσα στὸ χῶρο τοῦωματίου. Πλῆνα λίγα καὶ μεγάλα. Ἡ σηκνή ἡ σχετικὰ μεγάλη. Στὶς ἐπόμενες σηκνὲς ὅμως, καὶ ἔτσι καθὼς ἡ κατάστασι δὲν ἀλλάζει, τὸ κωμικὸ στοιχεῖο ἔγκειται σχεδὸν ἀποκλειστικά στὴν ἐπαναληπτικότητα καὶ στὴν συνέχεια. Τὸ γεγονός δηλαδὴ καὶ μόνο ὅτι συνεχίζει νὰ ψάχνει καὶ ὄχι τόσο τὸ πῶς ψάχνει. Οἱ ἐπόμενες, δηλαδὴ, σηκνὲς θὰ πρεπε νᾶναι πολὺ σύντομες ἢ μάλλον ραγδαῖες.

Πάντως ἡ ταινία παραμένει ἢ πῖο ἀξιόλογη ἀπὸ τίς φειτινὲς ταινίες μικροῦ μῆκους τοῦ Φεστιβάλ καὶ διακῶς τῆς δόθηκε τὸ πρῶτο βραβεῖο ταινίας μὲ μῦθο.

ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ

Παραγωγή: Μιχαήλ Ρόκος, Ἄνης Ψαλλῶς. Σκηνοθεσία: Ἄνης Ψαλλῶς. Φωτογραφία: Μιχαήλ Ρόκος.

Δυὸ-τρὶα πρῶτα παραδικὰ σιγμιτῶμο τῆς σχέσης ἄνδρα-γυναίκα ἀπὸ διάφορες ἐποχὲς τῆς προϊστορίας καὶ ἱστορίας σὲ κινούμενο σχεδίο καὶ μετὰ μοντάζ φωτογραφιῶν πάνω στη σύγχρονη γυναῖκα. Ἡ αἰθαρήτη ἀλλαγῆ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἀπὸ κινούμενο σχεδίο-στόδου σὲ φωτογραφίες-ἐλεύθερο μοντάζ καθὼς καὶ ἡ ἔλλειψη κάποιας συγκεκριμένης νοηματικῆς γραμμῆς ἐπισημαζοῦν ὀρισμένα καλά εὐρήματα τοῦ πρώτου μέρους τῶν κινουμένων σχεδίων καὶ ἡ ὅλη ταινία ἀφήνει τὸ θεατὴ ἀδιάφορο ἂν ὄχι καὶ κάπως σύγχισμένο.

"40, 38-22, 57"

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρρᾶς. Σενάριο: Τάσος Ψαρρᾶς, Λάμπρος Παπακρόνης, Φωτογραφία: Γ. Ἀντωνιάης. Μουσική: Χρ. Μουραμπᾶς. Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος-Φιντέλ.

"Τὸ 40, 38-22, 57 ἀποτελεῖ τῆς συντεταγμένης τῆς πόλεως Θεσσαλονίκης. Πρόκειται γιὰ ἕνα ντοκιμαντᾶρ σχετικὸ μὲ τίς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων πού ζοῦν σ' αὐτὸ τὸ χῶρο." (Ἄπὸ τὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ).

Ἐδῶ τὴν κριτικὴ πρόλαβε ἡ λογοκρισία. Τὴ κριτικὴ νὰ κάνουμε λοιπὸν; Καὶ γιὰ ποιὸν, γιὰ τὸ ἔργο ἢ γιὰ τὴ λογοκρισία;

3. ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΗ ΖΩΗ (CHANGES)

Σκηνοθεσία-Παραγωγή: Χάλ Μπάρτλετ. Σενάριο: Μπιλ Κέλλυ και Χάλ Μπάρτλετ. Φωτογραφία: Ρίτσαρντ Μούρ. Μουσική: Τίμ Μπίκλεϋ. Παίζουν: Κέντ Λέην, Μίτσελ Κάρεϋ.

Μήν έχοντας τίποτα σημαντικότερο να πούμε και γιά να μήν αναγκαστούμε να καταφύγουμε στολίβελλο(τό μόνο άρμόζοντα τρόπο γραψίματος προκειμένου γιά κριτική(:)συμπικνωμέ - νης σέ 103 λεπτά-τόσο κράτησε τό μαρτύριο-ήλιθιότητα), αντιγράφουμε τήν περιλήψη τού στόρι(πού στόρι; άπ' τό πρόγραμμα: Μιά άγνωσθης άναζήτηση τού νοήματος τής ζωής (δποιές ευγενικές προθέσεις:)άπό ένα νεοίμε άκατάσχετη ροπή πρós τόν εύπρεπισμένο χιτσιμό) στή σύγχρονη Άμερική(πού έμπορευματοποιεί άκόμα κι ό,τι πάει κόντρα στήν έμπορευματοποίηση, δηλαδή τό κίνημα τών άμφισβητιών και τών χίππυς). 'Οράματα(χα, χα:)πού αληθοφώνεται μέ τήν πεζότητα τής ζωής(χι, χι:)άναγκάζουν τόν ήρωα Κέντ (έτσι ονομάζεται ό άχρος, άσος, άγευστος-σάν εύγενές άέριον-πρωταγωνιστής)νά προσπαθεί νά γκρεμίσει τά είδωλα τού πολιτισμένου κατεστημένου(ναί μέν, αλλά δέν γκρεμίζει τίποτα γιατί σό βόθος είναι καλό παιδί, παρασυρμένο άπ' τή μόδα)ένσαρκάνοντας έτσι τόν αντιπροσωπευτικό τύπο τής σύγχρονης νεολαίας(τό κατεστημένο θά πρέπει νά διανεμίει έπαύους σέ τέτοιου είδους κα - κά παιδιά).

Αυτός πού ανένταξαν τό κείμενο ξεχάσαν νά προσθέσουν και τά έντός παρενθέσεως. 'Όσο γιά φόρμα(ήλπ)ούτε λόγος νά γίνεται.

ΕΝΑ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ (ROZMARINE LETO)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Γίρι Μέντσελ. Φωτογραφία: Γιάρομυλ Σόφε. Μουσική: Γίρι Σούστ. Παίζουν: Ρούντολφ Χρουσίνσκι, Γίρι Μέντσελ, Βλάστιμυλ Μπρόνσκι, Γιάννα Ντράλοβα, Μίλα Μισλιόκοβα, Φράντισεκ Ρέχακ.

Μέ τήν πρώτη του κιόλας ταινία("Τραίνα αύστηρά έπιτηρούμενα" - έλληνικός τίτλος " 'Ο άνθρωπος πού έβλεπε τά τραίνα νά περνούν")ό πρώην ταιριολάνος Γίρι Μέντσελ κατόρθωσε νά προκαλέσει τεράστιο διεθνή θόρυβο, μάλλον δυσανάλογο πρós τήν ποιότητά του σά δημιουργού. 'Η ασάφρευση καλόγουστων εύρημάτων-τά όποία ώστόσο δέν ξεπερνούσαν τό έπίπεδο τού προσεχτικά έπεξεργασμένου εύφωολογήματος-πού χαρακτηρίζει, βασικά, τήν πρώτη ταινία ύπάρχει παραλλαγμένη και στή δεύτερη. "Αν φάξουμε γιά κάποια διαφορά, αύτή θά πρέπει νά άναζητηθεί σό σενάριο πού αύτή τή φορά είναι προσεχτικότερα δομημένο και πιά όργανικά ένταγμένο στόν ιδιόρρυθμο συμβολικό πεσσιαμό πού χαρακτηρίζει τόν Τσέχικο κινηματογράφο πρίν άπ' τόν Αύγουστο τού 68. (Τά "Καπριτσιόζο καλοκαίρι"-πρωτότυπος τίτλος- γυρίστηκε τό 67).

'Η άσημαντότητα και τό άχαρο τής ζωής τής μάζας, βασικό μοτίβο τού τσέχικου κινηματογράφου τής ντουσιπεικής περιόδου, στή δεύτερη ταινία τού Μέντσελ μεταφέρεται άπ' τό έπίπεδο τού "ρεαλισμού τών ύπονοουμένων" σ' εκείνο τής συμβολικής ποιητικής αύθαιρέσας. 'Ετσι, όί έρμηνευτικές παραλλαγές πολλαπλασιάζονται αύτόματα, τό πρós διερεύνηση πρόβλημα άποστειρώνεται προσεχτικά και ή δουλειά τού κινηματογραφιστή εύκολύνεται τά μέγιστα.

'Η δική μας έρμηνευτικά παραλλαγή θά μπορούσε νά είναι ή παρακάτω - χωρίς νά ίσχυρίζομαστε πώς είναι κι ή μόνη δυνατή: Τρεις εκπρόσωποι τριών άχρηστευμένων μετά τό 1948 τάξων-ένας παπός, ένας ταγμαστάρχης έν άποστρατεία κι ένας παρασιτικός μικροϊδιοκτήτης-άνιων εύπρεπώς κάποιο καλοκαίρι όντας άνίκανοι νά κάνουν κάτι σημαντικότερο άπ' τό φάρμα, τήν άνάγνωση τής ββλου και τό φαγητό. Ένας άκροβάτης και ή ήρωϊα βοήθος του ταράσσουν προσωρινά τό τέλμα τους. Καί όί τρεις β καθένas μέ τόν τρόπο του και σύμφωνα μέ τίς κληρονομημένες άπ' τό παλιό του έπάγγελμα συνήθειες)προσπαθούν νά βάλουν στό χέρι

τήν περιφερόμενη υπό μορφήν γυναίκας "Ελευθερία(τήν τοιροκόλانا).

Τό τσίρκο, πανάρχαιο καί τετρωμένο σύμβολο ἀπεριόριστης ἐλευθερίας ἀλλά καί ἔνσυνε -
δητης πειθαρχίας, γίνεταί σφρος ἑνός δειλοῦ, πουριτανικοῦ ἀνταγωνισμοῦ τῶν ἵπποτῶν τῆς ἐ -
λευθεῖας μορφῆς. Ὅμως οἱ τρεῖς ἐπίδοξοι γόητες ἀποτυγχάνουν διαδοχικά στήν προσπάθειά
τους νά κατακτηθοῦν τήν "Ελευθερία.

"Ὅταν φύγει τό διμελές τσίρκο ἀπ' τό ἑκατονταμελές χωριουδάκι, τά τρία λεῶνα μιάς ἐ -
ποχῆς παρωχημένης συνεχίζουν νά "ἐργάζονται" καί νά προετοιμάζουν χωρίς βιασύνη τόν αὐ -
τοεμφανισμὸ τους - κι ὅλα πᾶν χειρότερα. Πιθανὸ ἐπιμύθιο:Καμιά δύναμη δέν εἶναι ἱκανή νά
ταράξει τή μακαριότητα ἀνθρώπων πού πήραν τήν ὀριστική ἀπόφαση νά ὑποταχτοῦν στή μοίρα
τους.

Ἄ Μέντσελ εἶχε στή διάθεσή του ὅλα τά ὑλικά τῆς συνταγῆς γιά τήν κατασκευή μιᾶς
ποιμπικανοσταλγικορομαντικῆς ταινίας: Ἐπαρχιώτικη ἀνά ἀ-λά Τσέχωφ, ἀνικανοποίητο ἐρωτι -
σμὸ, μεταφορὰ τοῦ θέματος στήν μπέλ ἐπόκι, δειλές γυμνικές ἐπιδείξεις σέ μπαῖν μὲς τοῦ 30
χρῶμα, προσεχτικό κάμεραμαν, ἄριστο κηττῆρ, καλολαδομένο τρίποδο γιά ἀπαλά πανοραμικὴ ,
καί πολλά ἄλλα. Τό μόνο πού τοῦ εἶπε ἦταν ἡ γνήσια ποιμπικὴ φλέβα.

ἌΠοτέλεσμα:Μιά καθόλα ἀξιοπρεπῆς ταινία, ποιμπικὴ κατὰ τό μᾶλλον καί ἦττον ἀλλά πού
ἦ ποιμπικότητά της βρῶνεται σὰ ἀντικείμενα (μπροστά ἀπ' τήν κάμερα)κι ὄχι σὰ ὑποκείμενα
(πίσω ἀπ' τήν κάμερα), ὅπως θ'ἄλεγε ὁ Παζολίνι.

Η ΑΠΙΣΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (LA FEMME INFIDELE)

Σκηνοθεσία-Σενάριο:Κλάντ Σαμπρόλ. Φωτογραφία:Ζάν Ραμπιέ. Ντεκόρ:Γιὺ Λιτας.Μουσική:
Πιέρ Ζανσέν. Παίζουν:Στεφάν Ἰντράν, Μισέλ Μπουκέ, Μωρίς Ρονέ, Μισέλ Ντιωσσούα.

" Ἡ ἄπιστη γυναίκα" ἀποτελεῖ τό τρίτο μέρος μιᾶς τριλογίας(" Σκάνδαλο"- "Οἱ Ἐλαφίνες")
μέ γενικό θέμα τῆ διερεύνηση τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ σημερινοῦ Γάλλου ἀστοῦ πού πρό και -
ροῦ ἔξεχασε τά ἱδανικά τῆς ἰσότητος, τῆς ἐλευθερίας καί τῆς ἀδερφωσύνης πού διακήρυξαν οἱ
πρόγονοι του πρὶν ἀπό 180 χρόνια.

Στό "Σκάνδαλο" οἱ σχέσεις ἀναπτύσσονται στήν εὐρύτατη γκάμα ἑνός κουαρτέτου:δυσᾶ -
νδρες καί δύο γυναῖκες ἀλληλοσπαράσσονται μέ ἀβρότητα τυπικά γαλλικῆ στήν ἀρχή πού πα -
ραμερίζεται ὅσο προχωρεῖ ἡ δράση καί δίνει τῆ θέση της σέ μιὰ ἀπροσχημάτιστη σύγκρουση.

Στίς " Ἐλαφίνες" ἡ σαρκαστικὴ διερεύνηση τῆς στυλιπνῆς ἀλλά ἀνάστα ἀρρωστημένης ἀστι -
κῆς ἠθικῆς περιορίζεται ἀνάμεσα σέ δύο γυναῖκες.

Στήν " Ἀπιστη γυναίκα" ὁ Σαμπρόλ περισφύγγει κιάλλοτό θέμα του φτάνοντας στόν πυρή -
να τοῦ ἀρχικοῦ του προβλήματος:τήν ἀστική οἰκογένεια, τόν "στυλοβάτη κ.λ.π." μιᾶς πολυ -
κυτταρικῆς κοινωνίας οἰκογενεῶν, πού πάσχει ἀπ' τίς ἴδιες μέ τήν δικυτταρικὴ οἰκογένεια ἀ -
νάστε ἀρρώστιες.

Οἱ κατὰ Σαμπρόλ "μονοκύτταροι ὄργανισμοι", ὅπως τοὺς μοντελάρει στήν " Ἀπιστη γυ -
ναίκα: Α) Ὁ σύζυγος. Ἐτοιμόροπος σάλος ἑνός σαρακοφαγμένου οἰκοδομηματος. Κάνει ὅ,τι
μπορεῖ γιά νά περιώσει τά προσήματα ὥστε νά διατηρηθεῖ ἡ συμβίωση σ' ἕνα ἐντελῶς στοι -
χειῶδες ἐπίπεδο εὐπρέπειας καί προπαντός ἀμοιβίας ἀνοχῆς. Φυσικά, φορεῖ τά κέρατα μέ
δυσφορία ὄχι γιατί τρυποῦν τό καπέλλο τῆς ἠθικότητάς του ἀλλά γιατί ἀπειλοῦν τόν συμβατι -
κό θεσμό μιᾶς ἀ πριόρι ἀνήθικης σχέσης.

ἌΟνας νομικά κατοχυρωμένος (σά ν ὁ μίμος σύζυγος)ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιά τίς πα -
ρανομικές συνέπειες τῆς μοιχείας:εὐπρέπεια, σοβαροφάνεια, ἀποφυγὴ τοῦ σκανδαλοῦ, αὐταπα -
τείνωση. Ὡστόσο, αὐτός ὁ "εὐπόλητος" πολίτης, προσπαθώντας πάντα νά διαφυλάξει τόθε -
σμὸ, καταφεύγει στήν αὐτοδικία σάν τό "σιωπρότερο" μέσο ἄμμεσης ἐπίλυσης τοῦ προβλήμα -
τος του:Σιωπᾶνει τόν ἔραστή, ἀλλά μετὰ ἀπό μιὰ ὕστατη προσπάθεια εἰρηνικοῦ διακανονισμοῦ
τῆς "διαφορᾶς" μαζί του.

Β) Ἡ ἀστυγος. Ἄπαρξή ρέουσα, ζωῆ ἄσκοπη καί ἀχρηστευμένη, μέ μόλις δρατὰ τά συμπτώματα
τῆς ὑστερίας πού ὀπωδῆποτε θά ἐκραγοῦν μέ πάταγο μετὰ τό τέλος τῆς ταινίας. Ἄντ' νά ἀ -

σχολεϊται με τό κούμ-κάν βρϊσκει Έναν περισσότερο ένδιαφέροντα τρόπο νά διασκηδάζει τήν άνία της:άπατā τόν σύζυγο ψυχρά, άδιάφορα, μηχανικά.

Μέ τό άνοιγμα τής ταινίας, οί δυό μονοκύτταροι όργανισμοί άρχίζουν νά κινούνται σάν άμοιβάδες στήν πλάκα του μικροσκοπίου του Σαμπρόλ: 'Ο χώρος είναι άψογα στυλβωμένος, ίσοροπημένος, άρμονικός. 'Ο ίδιοφυής σαρκαστής είναι έτοιμος ν' άρχισει τό μεθοδικό ξεπουπούλιασμα του καθωσπρεπιασμού:Μέ κλιμακωμένες στήν έντασή τους και σοφά ύπολογισμένες, άπανωτές "έπιθέσεις" φτάνει σέ πλήρη άποδιάρθρωση τής άρχικής ίσοροπίας χωρίς ώστόσο νά σπάσει τήν κρούστα τής εύπρέπειας που έξακολουθεϊ νά περιβάλλει τούς ήρωές του μέχρι τό τελευταίο πλάνο.

Στήν τελευταία σκάνες ό έξευτελισμός του ζευγαριου προκαλει σχεδόν οίκτο: 'Η σύζυγος ξερει ποιός σκότωσε τόν έραστή της αλλά προκειμένου νά επανέλθει στή συζυγική έστία που τής έξασφαλζει, αν μη τί άλλο, τουλάχιστον τή βολή της, κάνει έντελως σωηπλά ό,τι μπορεί γιά νά προστατέψει άπ' τήν άστυνομία τόν δολοφόνο-σύζυγο που τόν μισει θανάσιμα ώστόσο.

'Απ' τή μεριά του, ό σύζυγος, άπαλλαγμένος προς τό παρόν άπ' τό φορτίο τών κεράτων, άποσωπā τό βασανιστικό θέμα του κερατάματος και προσποιείται τόν πανευτυχή, σά νά μη συνέβη τίποτα σό μεταξύ.

Κυνικός, ψυχρός κι εύφυής (όπως πάντα) ό Σαμπρόλ, εύφραίνεται παίζοντας κρυφτούλι στους μαϊνδρους τής συμβατικής άστικής ήθικης τήν όποία άνάγει σέ πρόβλημα τυπικής λογικης.

'Ο αυστηρά κλειστός και αυτοδιαβρωμένος άπ' τήν έλλειψη όξυγόνου άστικός χώρος προκαλει ρίγος έτσι πούναι κοιταγμένος άπ' Έναν θαυμαστή του Χίτσκοκ που βάζει τή συσπένς του τελευταίου στήν ύπηρεσία τής μελέτης του παραλογισμού του "ήθικου βίου τών ανθρώπων".

'Ο διάλιος, γραμμένος, όπως και τό σενάριο άπ' τόν ίδιο τό Σαμπρόλ (χωρίς τή βοήθεια του Πάω Ζεγκόφ αυτή τή φορά) είναι άψογα συμβατικός και στερημένος νοήματος, έτσι που οί σωπές νά γίνονται τά πιά εύγλωττα σημεία του. Εϊδικά στή σιηνή τής γνωριμίας συζύγου και έραστή ή άσκοπη φλυαρία και ή άμήχανη σωπή δημιουργούν Ένα έκπληκτικό διαροτραγικώπλεγμα που προωανίζει διακριτικά τόν παραλογισμό του ξαφνικού φόνου που ήδη έμπεριέχεται, δύναμει στήν άψογη συμπεριφορά τών "άντιδύων".

'Αμφισβήτησης άποτελεσματικότητας είναι τό δανεισμένο άπ' τό "Νά πεθάνει τό κτηνος" τέλος: 'Ενώ, εκεί, ή άνυπαρξία λύσης και ή σκόπημη πρόκληση σύγχισης έξυπηρετούσε έξοχα τό παιχνίδι με τήν άπλοική λογική, έδω, τό ύπονοούμενο τής σύλληψης του δολοφόνου άπό τούς άστυνομικούς που έρχονται γιά τρίτη φορά (γιά άνάκριση πάλι) είναι μία ύπεκφυγή έξυπνη μέν αλλά ύστερόβουλη τής συμβατικής κάθαρσης, μέσα άπ' τή συμβατική τιμωρία.



ΤΡΕΙΣ ΝΥΧΤΕΣ ΜΙΑΣ ΑΓΑΠΗΣ

Σκηνοθεσία: Γκιόργκι Ρέβες. Σενάριο: Μίλλος Χουμπάι. Τραγούδια: Ίσβαν Βάς. Μουσική : Γκιόργκι Ράνκι. Φωτογραφία: Τάμας Σόλμο. Παίζουν: Βέρα Βέντσελ, Μπένεντεκ Τότ, Ίβαν Ντάρβας, Ζόλταν Λατίνοβιτς, Ίμρε Σίνκοβιτς, Φίλιπ Φόρκε, Ίλντα Μπέρες, Γκαμπόρ Άγκιάρντι.

"Πρέπει να γυρίζονται ταινίες και ν' αφήσουμε στο χρόνο να ξεκαθαρίσει το πρόβλημα "αριστούργημα", λέει ο σαραντάχρονος σήμερα και με 13 ταινίες στο ενεργητικό του Ούγγρος Ρέβες. Είναι μάλλον βέβαιο πώς ο Χρόνος δεν είναι με το μέρος του, τουλάχιστον όσον αφορά τούτη την τελευταία (πρώτη για μας) ταινία του. Με το μέρος του, ωστόσο, είναι ο παρὼν ἢ ιστορικά προσδιορισμένος χρόνος που δίνει στο "Τρεις νύχτες μιᾶς ἀγάπης" ἄν ὄχι τὴν ποιότητα τῆς διάρκειας, τὴν ἀξία τῆς μαρτυρίας, τοῦ χρονικοῦ ἢ τῆς ἐξομολόγησης.

Τό φίλμ ἀποτελεῖ ἐλεύθερη κινηματογραφική μεταφορά μιᾶς θεατρικῆς μουσικῆς τραγωδίας τό στόρι τῆς ὁποίας, φιλτρωρισμένο ἀπ' τό σύνθετο πρῶμα τῶν κινηματογραφικῶν ἐκφρασι- κῶν μέσων διαχέεται σέ μιᾶ ἀτμόσφαιρα δύσκαμπτης, βαρεῖας, σχεδόν ἀποπνικτικῆς ποιήσης.

Ἡ παραστατικοποίηση τοῦ μαρτυρίου ἑνός ποιητῆ ποῦ ὁ πόλεμος τοῦ ἀπάγορεύει τὴ δημι- ουργία, οὔτε πρωτότυπο, οὔτε καινούργιο οὔτε ἐφευρημένο θέμα εἶναι: Τόσο τό θεατρικό ἀρχε- τυπο ὅσο καί τό σενάριο χρησιμοποίησαν ὅαν πρότυπο τὴν πραγματικὴ περίπτωση τοῦ ποιητῆ Μίλλος Ράντοντυ, ποῦ στὴν ταινία γίνεται σύμβολο τῆς βία ἀποκομμένης ἀπ' τίς πηγές τῆς ἐμπνεύσης.

Αὐτά ὅσον ἀφορᾶ τό πρῶτο, τό "εὐαναγνώστῳ" ἐπίπεδο ἀνάγνωσης. Σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο ὡστόσο, σ' αὐτό τοῦ τυπικῆ οὔγγρικου "ὑπανικτικῆς ρεαλισμοῦ" τό ἐννοιολογικό φορτίο τῶν συμβόλων παίρνει μιᾶ διάσταση ἀμεσης καταγγελίας τῆς βίας. Ὁ ποιητῆς τῆς ταινίας Μπάλιτ (καί τῆς πραγματικότητας Ράντοντυ) προσπαθεῖ νά διαφυλάξει τὴν ἀνθρωπιὰ του χρησιμοποιών- τας τό κοντινότερο στὴν ιδιότητά του μέσο, τόν ἔρωτα. Ἡ στάση του ἀπέναντι σὰ ἐξωτερικά γεγονότα προσδιορίζεται ἀπό μιᾶ φανατικὴ πίστη σὰ ἰδανικά του - πίστη ποῦ τόν ὀδηγεῖ τε- λικά στοῦ χαμό. Γιά νά γίνει ἐμφανέστερη ἡ ἀδυναμία προσαρμογῆς του σ' ἕναν κόσμο ἐξ ὀρισ- μοῦ ἐχθρικό στὴν ποιητικὴ του φύση, ὁ σεναρίστας (ποιητικὴ ἀδεία) ἀποσπᾷ ἀπ' τὴν Καινὴ Δια- θήκη τοὺς τρεῖς Μάγους (τόν Γιάσπαρ, τόν Μέλχιωρ καί τόν Μπαλτάζαρ) τοὺς ντύνει φαντά- ρους καί τοὺς ἐπιτρέπει νά περιφέρονται ἄνετα σ' ὅλο τό μήκος τοῦ φίλμ.

Ἀντιθετά μέ τόν ποιητῆ, ἡ πίστη τῶν Μάγων παραεἶναι πραγματιστική: Ἀκολουθοῦν τὴν



μαθηματικά βεβαιωμένη τροχιά τῶν ἀστεριῶν-πράγμα πού σημαίνει ὅτι θά φτάσουν ὀπωδῆποτε στή φάνη τῶν ἀλδων, πῶς θά προσκυνήσουν τῶ Βασιλιά καί πῶς θ' ἀγοράσουν τήν ἀγάπη του μέ πολύτιμα δῶρα. Γιά τούς Μάγους (κάθε εἶδους καί ἐποχῆς) δέν τίθεται πρόβλημα ἐπιβίωσης. Δουλεῖά τους εἶναι ἡ τέχνη τῆς ὑποταγῆς καί τῆς προσαρμογῆς.

Τό εὔρημα τῶν Μάγων εἶναι ὀπωδῆποτε τό πῶς ἐντυπωσιακό τῆς ταινίας κι αὐτό πού τῆς δίνει μιά κάποια σουρεαλιστική ἀπόχρωση ἢ ὅποια ἄλλωστε τονίζεται ἀπ' τά πρῶτα κιόλας πλάνα τοῦ φιλμ μέ τή στρατιωτική φαμφάρα πού μαινοβγαίνει στίς στοές τοῦ μετρό γιά νά καταλήξει σ' ἕνα ἀστὴν διαμέρισμα, γελιοποιώντας μέ τά φάλτσα της τήν "στρατευμένη"-στέν κυριολεξία-τέχνη.

Σέ μιά τόσο σύνθετη στή μορφή της ταινία θάταν δύσκολο νά κατανεμίει κανεῖς ἐπαύους ἢ εὐθύνες: Δέν μπορούμε νά ξεχωρίσουμε τῆ δουλειά τοῦ σκηνοθέτη ἀπ' αὐτήν τοῦ σεναρίστα, ὁ ὅποιος ἐδῶ (ὅπως καί στόν Ἄμερικάνικο κινηματογράφο) πρέπει νά θεωρηθεῖ σάν συνδημιουργός. Ἀκόμα, δέν ξέρουμε τί θά ἦταν σέ θέση νά κάνει ὁ Ρέβες χωρῆς τῆ βοήθεια ἑνός ἰδιοφυοῦς φωτογράφου πού ξέρει νά "σκοτάνει" τόσο διακριτικά τά χρώματα δημιουργώντας μιά μουντή ἀτμόσφαιρα δυστυχίας. Χωρῆς τήν προσπαρξη τῆς καθοριστικῆς γιά τό ὕφος τοῦ φιλμ μουσική δέν ξέρουμε τί θά μπορούσαν νά πετύχουν οἱ ὑπόλοιποι παράγοντες τῆς ταινίας.

Μ' ἄλλα λόγια, πρόκειται γιά μιά δημιουργία σαφέστατα συλλογική γεγονός πού προκαλεῖ σό μέλετηρή πού συνήθισε νά θεωρεῖ τήν ποιήση σάν ἔκφραση ὑποκειμενικῶν ἰδεῶν καί συναισθημάτων μιά κάποια ἀμηχανία. Ἡ ἐρμηνεῖα μιᾶς τυπικά συλλογικῆς φαντασίας θά ἀπαιτοῦσε ἴσως ἀναφορές στόν Γιούγκι, τά ἀρχετυπά του καί τό ὁμαδικό του ἀσυνείδητο πράγμα πού δέν θά τό ἐνέκριναν μέ κανένα τρόπο (εἶναι βέβαιο) οἱ Οὐγγροι δημιουργοί τῆς ταινίας.

ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΝΤ (MA NUIT CHEZ MAUD)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ἐρῖκ Ρομέρ. Φωτογραφία: Νέστορ Ἀλμέντρος. Μοντάζ: Σεσά Ντεκυζ. Παίζουν: Ζάν-Λουί Τρεντινιάν, Φρανσουάζ Φαμπιάν, Ἀντουάν Βιτέζ, Μαρί-Κριστίν Μπαρό.

Ἄ Ο Ρομέρ, πρῆν Διευθυντής Συντάξεως τῶν "Καγιέ ντύ Σινεμά" κι ἕνας ἀπ' τούς πρῶτο-πόρους τῆς Νουβέλ Βάγκ, μέ τόν τρίτο "μῦθο περί ἠθικῆς" ἐπιβάλλει ἕνα ἐντελῶς καινούργιο εἶδος μοντέρνου κινηματογράφου πού πάει κόντρα τόσο στή μόδα τῆς "ἀποδιάρθρωσης" ὅσο καί στόν ἀφηγηματικό κινηματογραφικό κλασσικισμό. Ἀπ' τόν τελευταῖο κρατάει τήν αὐστηρή ψυχολογική ἀνάλυση καί τή σοφά ὑπολογισμένη ἀκριβεία τῆς ἀφήγησης. Ὡστόσο, τά στοιχεῖα αὐτά πού στόν ἀκαδημαϊκό κινηματογράφο ἀναφέρονται στή δράση (σέ μιά συμπεριφορά πού ἐκδηλώνεται μέ συγκεκριμένες καί δραματικά φορτισμένες πράξεις) τᾶ μεταθέτει στό ἐπίπεδο τῆς "ἐσωτερικῆς περιπέτειας" πού θά μπορούσαμε νά τήν ὀνομάσουμε "περιπέτεια τῆς σκέψης". Ἐδῶ ἀκριβῶς πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἡ γοητεία πού ἀσκεῖ αὐτό τό ἀριστοῦργημα τοῦ φαινομενικά στατικού καί φαινομενικά φθάρου κινηματογράφου ὅπου οἱ ἥρωες ἀντί νά δροῦν μιλοῦν ἀκατάπαυστα.

Τό κλασσικό σινεμά καί ἡ αἰσθητικῆ του ἐπέβαλαν τήν ἀποψη πῶς κινηματογράφος σημαίνει κίνηση, πῶς ἡ σέ βάθος διερεύνηση ἑνός χαρακτήρα δέν εἶναι δυνατὸν νά ἐπιτευχθεῖ μέ τήν ἐξωτερική περιγραφή του μέσα ἀπ' τήν "ἐγγενῆ στή φωτογραφία ρεαλιστικότητας", πῶς ἡ διεξοδευτική δυνατότητα τοῦ λόγου δέν μπορεί νά ὑποκατασταθεῖ ἀπό τήν ἐπίφραση τῆς ἐπιφάνειας μέ τῆ φωτογραφία-καί τῆ φαινομενολογική περιγραφή πού ἐπιβάλλει μιά τέτοια διερεύνηση.

Αὐτός ἀκριβῶς εἶναι ὁ λόγος πού ὑποχρεώνει τόν ἀκαδημαϊκό κινηματογράφο νά περιορίζεται στέν παράθεση γεγονότων λογικά ταχτοποιημένων, καί τόν μοντέρνο στέν ἔκθεση καταστάσεων σύμφωνα μέ μιά ἀντικαρτεσιανή (ἄχι αὐστηρά λογική) συνειρμική παράθεση κατὰ τό δυνατὸν μῆ ἐπιλεγμένων (καί συνεπῶς ἀποδραματοποιημένων) συμβάντων.

Τόσο ἡ πρώτη ὅσο καί ἡ δευτέρα θέση ξεκινοῦν ἀπ' τήν ἀ-πρίορι παραδοχή τῆς ἀποψης πῶς κινηματογράφος σημαίνει εἰκόνα καί πῶς ὁ λόγος μόνο ἐπιμορικό ἢ ἐπεξηγηματικό ρόλο λέζοντας θά μπορούσε νά ἔχει. Ἄ Ρομέρ, μέ τά φόντα μιᾶς τεραστίας φιλολογικῆς παιδείας-σοῦδασε φιλολογία καί θεωρεῖται σάν ἕνας ἀπό τούς πῶς ἔγκριους μελετητές τῆς κλασσικῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας-βάλθηκε (καί πέτυχε) ν' ἀποδείξει πῶς εἰκόνα καί λόγος στό σινεμά

βρίσκονται (ή πρέπει να βρίσκονται) σε κατάσταση απόλυτης ισοτιμίας δεδομένου ότι τόσο η πρώτη όσο και ο δεύτερος αποτελούν τους δύο βασικούς (ο τρίτος είναι ή μουσική) τρόπους εξωτερικεύσης της σκέψης και του συναισθήματος. Η παραπάνω θέση ισχύει, βεβαίως, μόνο στην περίπτωση που θεωρούμε τον κινηματογράφο σαν τρόπο έκφρασης κι όχι σαν τέχνη-αύστηρα περιχαραινόμενη σε διικούς της ή δανεικούς αισθητικούς κανόνες.

Ο μοντέρνος κινηματογράφος σκόλο του τείνει συνεχώς και περισσότερο να υιοθετήσει την άποψη πως η κάμερα (στη γλώσσα της εικόνας) υποκαθιστά το μολύβι (στη γλώσσα των ήχων). Η υποκατάσταση ωστόσο πρέπει να είναι ριζική και όληνη ώστε ο κινηματογράφος να μπορείς κάποτε να κλεισεί τον κύκλο της παραστατικοποίησης της σκέψης συναντώντας την πανάρχαια εικονική ή ιδεογραφική γραφή που βρίσκεται στη ρίζα της φωνητικής.

Η άποψη αυτή έπαιξε σημαντικότερο ρόλο στην απαγκίστρωση του σινεμά απ' το θέατρο πρώτα κι απ' το μυθιστόρημα κατόπιν. Ωστόσο ο Ρομέρ, λιγότερο δογματικός απ' τους ύπερμαχους της απόλυτης πρωτοκαθεδρίας της εικόνας έπαναφέρει το θέμα της αξίας του λόγου, που όντας ιστορικά καθορισμένη πολιτιστική κατάκτηση είναι απόλυτως αδύνατο να διαγραφεί εν όνοματι της εύκολης "οικουμενικής γλώσσας της εικόνας".

"Η νύχτα μου στή Μάντ" (πρωτότυπος τίτλος) είναι η τελευταία μορφή "κινηματογράφου του λόγου" που είδαμε ποτέ. Ωστόσο, εδώ, σε καμιά περίπτωση ο λόγος δεν αντιμετωπίζεται αυτόνομα, σε στοιχείο μοναδικής ή πρωταρχικής αξίας. Αποτελεί, μαζί με την εικόνα, ένα ενιαίο έκφραστικό σύνολο με μιά καινούργια, δική του αυτονομία.

Απ' την άποψη της κινηματογραφικής αισθητικής, λοιπόν, η ταινία του Ρομέρ αποτελεί όριο και σταθμό οι συνέπειες του οποίου δεν είναι δυνατόν να γίνουν φανερές από τώρα. Μένει να δούμε πως προσάρμοσε ο Ρομέρ την προβληματική του μέσα σε μιά αισθητική όπως την καθορίσαμε παραπάνω.

"Όταν ένας φιλόλογος (και ποιητής) προσπαθεί να εισχωρήσει στο χώρο της κοινωνιολογίας ή να μελετήσει ανθρώπινες σχέσεις χωρίς να υιοθετήσει τη μορφή του "οπτικού δοκιμίου" (όπως ο Γιοντάρ, π.χ.) είναι υποχρεωμένος να συμβολοποιήσει τα πρόσωπά του, να τα κάνει φορείς ιδεών περισσότερο παρά πολυσήμαντες (ή μονοσήμαντες στη χειρότερη περίπτωση) ζωντανές υπάρξεις.

Μέσα απ' την άπλη σχέση τριών "δράντων" (του καθολικού Ζάν-Λουί, του μαρξιστή Βιντάλ και της άναρχικης Μάντ), ένας "περιθωριακός" (της καθολικής Φρανσουάζ) και ενός "άπόντος" (του ούδετερου πρώην συζύγου της Μάντ) προσώπων, ο Ρομέρ έπιθέτει το πρόβλημα του τυχαίου και της σχέσης του με μιά διπλή μεταφυσική (και μαθηματική) αντίφαση: την πιθανότητα και την αναγκαιότητα.

Ο καθολικός μηχανικός προσπαθεί να αιτιολογήσει την ένταξη του στον "ένεργο" καθολικισμό με την πιθανότητα μιάς ανταμοιβής απ' τη Θεία Χάρη. Ο μαρξιστής καθηγητής και μελετητής του αίρετικού καθολικού Πασκάλ έξακολουθεί να πιστεύει στην ιστορική αναγκαιότητα αλλά ήρθε έχει παρεκλίνει προς μιά μεταφυσική της έρμηνείας μέσα απ' την πασιαλική έννοια της "μαθηματικής προσδοκίας". που ένπεριεχόντας την υπερεαλυπτική αυτήν της πιθανότητας, και άποδεικνύεται έτσι καθολικότερος του καθολικού μηχανικού.

Το έπιχείρημά του, δανεισμένο απ' τον Πασκάλ πάντα, είναι άπλουστατο: "Όταν το ποσοστό προσδοκίας του κέρδους είναι μεγαλύτερο απ' τις πιθανότητες του κέρδους, τότε αξίζει να τά παίζει κανείς όλα κορώνα-γράμματα, όπως ακριβώς έγινε στην πετυχημένη ρωσική έπασταση στην οποία οι πιθανότητες νίκης ήταν πολύ μικρότερες απ' την προσδοκία της νίκης. Έτσι, πιθανότητα και αναγκαιότητα γίνονται έννοιες σχεδόν ταυτώσμες και η αντίφαση που προαναφέραμε λύνεται με την άποδοχή της μεταφυσικής έννοιας της προσδοκίας.

Και ο καθολικός και ο μαρξιστής προσδοκούν κάποιο κέρδος. Συνεπώς, ή διαφορά στις ιδέες τους είναι μόνο ποσοτική. Αντίθετα, ή άναρχική Μάντ (θυμάζει πολύ Καμύ) που δεν προσδοκά τίποτα, δεν έλπίζει σε τίποτα (άρα είναι "έλευθερη", όπως θα έλεγε ο Καζαντζάκης), έχει τοποθετήσει όριστικά τον εαυτό της έξω απ' το ιστορικό γέννησμά, έχει περιχαραινθεί στον έγωισμό της και υποφέρει στωικότητα σηκώνοντας άβοήθητη το βάρος της ύπαρξής της.

Ο καθολικός και ο μαρξιστής είναι όντα κοινωνικά και ή διαφορά τους έγκνεται στην πο-



σότητα (όπως είπαμε) κι όχι στην ποιότητα της ανάγκας για μία κοινωνική δραστηριότητα πίστης. 'Απ' τή Μάντ, και τους δυο, τους χωρίζει ή άβυσσος της άνυπαρξίας κάποιας πίστης από μέρους της. 'Η δημιουργία, λοιπόν, μονιμότερης σχέσης μεταξύ αυτών και της Μάντ είναι καταδικασμένη εκ τών προτέρων.

'Αν ή Μάντ είναι ό χαρακτήρας-καταλύτης για νά φανερωθεί άνετότερα ή σχέση ανάμεσα σε δυο όμοφρονούντες στό βάθος ιδεαλιστές, ή Φρανσουάζ άποτελεί τόν άντίποδά της και είσάγεται περιθωριακά στό πλέγμα τών σχέσεων για νά δειχτεί ή άναγκαιότητα της όμοφροσύνης και της κοινής πίστης σε στοιχειώδη κοινά ιδανικά που άποτελούν προϋπόθεση για "συνύπαρξη" όποιασδήποτε μορφής.

'Ο άόρατος αλλά πανταχού παρών πρώην σύζυγος της Μάντ είναι ή άρνητική έπιβεβαίωση του ίδιου έπιχειρήματος.

Και όί τρείς βασικοί χαρακτήρες είναι δογματικοί, ιδεολογικοί άσταθείς, τείνουν συνεχώς προς μία άπαγκίστρωση άπ' τό βασικό τους δόγμα άλλά τελικά κρατούνται προσκολλημένοι σ' αυτό σάν από μία δύναμη που τους ύπερβαίνει και που δέν έπιτρέπει τήν διάτάρση της προκαθορισμένης ίσοροπίας.

'Ο Ρομέρ χρησιμοποιεί τους χαρακτήρες του σάν πρώτη ύλη για ένα "ντοκουμανταίρ" στό όποιο προσπαθεί νά περιγράψει τόν έγκλιβισμό τους στό τείχη προπαραχόντων ιδεολογιών: Τόσο ό φευτοχριστιανός όσο και ό φευτομαρξιστής, όντας άνίκανοι νά συλλάβουν τό νόημα ενός είδους "βιολογικής" ζωής, άσχετης προς κάθε μορφή ιδεολογίας, πιάνονται άπ' τές ιδεολογίες τους και φλυαρόντας άκατάπαιστα δημιουργούν ένα σάμπαν τεχνητό, κλειστό, άναμινό, αυγοτρημένο από φραστικά πυροτεχνήματα και άποστεμμένες ιδέες. Είναι τόσο δύσκολο νάσαι "καλός χριστιανός" ή "καλός καλός μαρξιστής" όταν δέν είσαι έξαθλιωμένος.

'Ο Ρομέρ είναι βέβαια καθολικός άλλά δέν ντρέπεται καθόλου (κι αυτό έχει σημασία) νά διακηρύξει τήν άδολή πίστη του και νά καταγγείλει τόν ιδεολογικό πουριτανισμό και ταρτούφιισμό τόσο τών καθολικών όσο και τών μαρξιστών. 'Αν ό Ζάν-Λουί (ό καθολικός) πετυχαίνει στό τέλος νά πραγματώσει τό ιδανικό του (νά παντρευτεί τήν όμοιδεάτισσά του Φρανσουάζ) περνώντας άπ' τό καθαρτήριο της νύχτας του με τή Μάντ, αυτό δέν τό κατορθώνει με καθαρά δικιά του μέσο ή με τή βοήθεια της πίστης στις ιδέες του άλλά με τήν έπέμβαση της Μάντ που στην κριαμότερη στιγμή, όταν άκριβώς είναι έτοιμος νά προσαρμοστεί και τή συμπεριφορά του στην εύκαμψία τών ιδεών του, τόν άποκρούει παίζοντας έτσι τό ρόλο του από μηχανής Θεού.

Τό ίδιο ό Βιντάλ (ό μαρξιστής) όταν προσπαθεί ν' άπαγκιστρωθεί άπ' τή Μάντ δέν έχει τό

θάρος νά διακόψει αὐτόβουλα καὶ ἀποφασιστικά τῆ σχέσι ἀλλά χρησιμοποιεῖ τὸν ἀπὸ μηχανῆς Θεὸ Ζάν-Λουὶ πετώντας τὸν ἔντεχνα στῆν ἀγκάλια τῆς.

Ἄπ' τὰ παραπάνω γίνεταί φανερό πὺς ὁ καθολικός Ρομέρ ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὴν ἀποκατάστασι τῆς καθαρότητι τῆς πίστις (βίους πίστις) παρὰ γιὰ τὴν ὑπεράσπισι τῆς πίστις τοῦ πίστις. Αὐτὸ, ἄλλωστε, γίνεταί φανερό κι ἀπ' τὴν ἐπιμονὴ τοῦ σὲ ἀναφορὰ στὸν Παοῶλ (ποῦ φάνεταί πὺς τὸν λατρεῖται) τὸν ὁποῖο ἡ Καθολικὴ Ἐκκλησίᾳ φρόντινε νά ἀποκηρύξει ἔγκαιρα γιὰτὶ, μὲ τὴν καθαρότητά του, ἔμπαινε ἐμπόδιο στῆν προσαρμοστικὴ τῆς εὐκαμψία καὶ τῆ δουλικὴ τῆς ὑπέρτερι ποικίλων σκοπιότητων. Μπορεῖ νά διαφανεῖ κανεὶς ὅσο θέλει μὲ τῆ μεταφυσικὴ τοῦ Ρομέρ. (Κι ἔμεῖς διαφωνοῦμε, ἄλλωστε). Ὡστόσο, προτιμοῦμε μιά τέτοια ἀφοπλιστικὴ ἐντιμη καὶ πεντακάβαρη ἀντιμετώπισι τοῦ προβλήματος, ἀπ' τὸν ἰδεολογικὸ πουριτανισμό κάποιων "προοδευτικῶν" τῶν ὁποῶν ἡ προοδευτικότητα περιορίζεταί σὲ ἀνύδυνες κουβεντούλες κατ' ἴδιαν καὶ ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς.

Τὸ πρόβλημα τῆς φόρμας ποῦ θέσαμε στῆν ἀρχὴ εἶναι πὺς εὐκόλο νά λυθεῖ τώρα, μετὰ τὴν προσπάθεια μελέτις τῆς προβληματικῆς. Ὁ Ρομέρ, ὁ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα κινηματογραφιστῆς τοῦ λόγου ἤξερε πὺς θέταν δύσκολο νά μελετήσῃ ἕνα πραγματικὸ μεταφυσικὸ στῆν οὐσία του χωρὶς τῆ βοήθεια τοῦ λόγου-ἔξι τοῦ διαλόγου ποῦ ἀναγκαστικά συνοδεῦει μιά πράξι ἀλλά τῆς πρὶν ἀπ' τὴν πράξι οὐκείης ποῦ ἐκδηλώνεταί μὲ τὴν "πράξι τοῦ λόγου". Ἄλλωστε δὲν εἶναι δραματογράφος ἀλλὰ δοκιμιγράφος - κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποφῆ, ἐντάσσεται στὸ γενικότερο ρεῦμα τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου. Ὁ ἄσφατος λόγος του εἶναι τέλειᾳ ἐπεξεργασμένος μὲχρι τὴν τελευταία λεπτομέρεια τῆς τοιναλιτέ. Ὁ μὲ ποροῦσαμε νά ποῦμε πὺς, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ τοιναλιτέ τοῦ χρησιμεῖει σὰ γνώμονα στὸν καθορισμὸ τοῦ ντεκουπάξ : Ἡ κάμερα μένει τελεῶς ἀκίνητη σὲ κοντινὸ πλάνο ὅταν φιμάρει τὸ λόγο κι ὅταν ὁ λόγος μεταλλάσσει σὲ διάλογο, ὁ διάλογος ἀκούεταί ὄφ, δημιουργώντας ἔτσι μιά ἐντύπωσι συνεχοῦς ροῆς τοῦ ἀρχικοῦ λόγου ποῦ χρησιμοποιεῖται σὰ σημεῖο ἐκκίνησης.

Τὰ ἀπτόμα πεσάματα τῆς τοιναλιτέ ποῦ σπάζουν τὴ μονοτονία τοῦ λόγου (χρησιμοποιοῦμενα σὰ σημεῖα στῆξεως) μὲ παρεμβάσεις σὲ καθημερινές, πεζές ἐκφράσεις (τοῦ τύπου: μὲ φέρνεις, σὲ παρακαλῶ ἕνα ποτήρι νερό ;) συνοδεύονται ἀπὸ μιά χαλάρωσι τῆς κάμερα ποῦ ὄντας μὲχρι τότε καλά στερωμένη στὸν τρίποδὸ τῆς ἀρχίζει νά κινεῖται διακριτικῶτα κάνοντας ἕνα ἔλαφρό ποναομαὶ καὶ ἔγκαταλείποντας τὸ πρόσωπο καταλγχεῖ σὲ κάποιο ἀντικείμενο.

Τὰ γενικά πλάνα χρησιμοποιοῦνται αὐστηρὰ περιγραφικά καὶ μόνο ὅταν εἶναι ἀνάγκη νά δειχτεῖ ὁ "ἐκτὸς τῶν τειχῶν" χώρος - ὅταν, π. χ., πρέπει νά καταλάβουμε ὅτι τὸ χιόνι θά ἐπιτείνει τὸν ἐγκλωβισμό, παῖρνοντας τὴ θέση ἑνὸς ἐπικουρικοῦ ἐξωτερικοῦ παράγοντα στῆ δοκιμασία τοῦ Ζάν-Λουὶ ὁ σκηνοθέτης ἐναφηνώνει ἕνα ὑποκειμενικὸ πλάνο-φῆξ, παρμένο ἀπ' τὸ παράθυρο τοῦ δωματίου τῆς Μάντ.

Ὅμοια, ὅλα τὰ ἐξωτερικά πλάνα εἶναι γενικά (περιγραφικά) ὅταν πρόκειται νά δειχτεῖ τὸ περιβάλλον, ἀλλὰ περνοῦμε ἀπτόμα σὲ κοντινά (χωρὶς ἐνδιάμεση κλιμάκωσι) ὅταν κάποιο ἀπὸ τὰ πρόσωπα μπαίνει στῆ δράσι. Γκρό πλάνο (τὰ κατεξοχῆν φορτισμένα δραματικά πλάνα) δὲν ὑπάρχουν.

Ὅμοια, περιορίζονται σὲ ἐλάχιστο οἱ "ἀφύσικες" γωνίες λήψης (πλονζέ, κόντρ πλονζέ).

Μ' ἄλλα λόγια τὸ ντεκουπάξ εἶναι διαρθρωμένο σὲ τρόπο ὡστε νά περιορίζεταί σὲ ἐλάχιστο τὸ ἐφεῖ τῆς δραματικῆς φόρτισις καὶ νά τονίζεται ἡ προσπάθεια ἀντικειμενικότητας. Ἡ ἀντικειμενικότητα αὐτὴ τοῦ ντεκουπάξ δημιουργεῖ μιά ἐξαιρετικὴ εὐστοχη διαλεκτικὴ σχέση μὲ τὴν ὑποκειμενικότητα τοῦ προσεχτικῆ ἐπεξεργασμένου λόγου καὶ γενικότερα τοῦ σεναρίου τὸ ὁποῖο ἄλλωστε εἶναι διαρθρωμένο μ' ἕναν τρόπο τυπικὰ ἀκαδημαϊκὸ - θά μπορούσαμε νά ποῦμε ἐπιδεικτικὰ ἀκαδημαϊκὸ ἀφοῦ δὲ λείπει οὔτε ὁ ἐπιφυλλιδικὸς ἐπιλογος.

Ὁ κλασσικισμὸς τοῦ σεναρίου καὶ ὁ μοντερνισμὸς τοῦ ντεκουπάξ δύνουν στῆ ταῖα τὴν ξεχωριστὴ τῆς γέυσι, τὴν ἰδιοτυπία τῆς ποῦ ὡστόσο δὲν γίνεταί ποτὲ αὐθαίρετη ἰδιοτυπία.

Ἡ ἀποκλειστικὴ συνέντευξη μὲ τὸν Ρομέρ ποῦ δημοσιεύσαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος θά σᾶς δώσει τὴ δυνατότητα νά συγκρίνεταί τίς προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ μὲ τὸ ἀποτέλεσμα ὅπως προσπαθήσαμε νά τὸ ἀναπτύξουμε παραπάνω, χωρὶς, βέβαια, νά ἐξαντλήσουμε τὸ θέμα μιά καὶ τὰ προβλήματα ποῦ θέτει ἡ ταῖα, τόσο στὸν τομέα τῆς θεματικῆς ὅσο καὶ σ' ἐκείνο τῆς φόρμας, εἶναι καὶ πολλὰ καὶ δύσκολα.

ΞΕΝΟΙΑΣΤΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ (EASY RIDER)

Σκηνοθεσία: Ντέννις Χόππερ. Σενάριο: Ντ. Χόππερ και Πήτερ Φόντα. Παιζουν: Πήτερ Φόντα, Ντέννις Χόππερ, Τζάκ Νίκολσον.

Ο Άμερικανισμός "Άνετος καβαλλάρης" (πρωτότυπος τίτλος) σημαίνει, κατά προσέγγιση ήσυχος ταξιδιώτης. Ο τίτλος είναι ένδεικτικός τόσο των προθέσεων όσο και του αποτελέσματος αυτής της ταινίας, της γραμμένης και σκηνοθετημένης από δύο ήθοποιους και συνεπώς προσαρμοσμένης στα μέτρα και τις δυνατότητές τους: Δυο "κακά" παιδιά προσποιούνται τους "καλούς" χίππυς για να μεταφέρουν άνετα τό "έμπορεύμα" απ' τή φιλελεύθερη αμερικάνικη Δύση στον ρατσιστικό και συντηρητικό Νότο.

Στήν πορεία τους έρχονται σ' έπαφή με τον χιπιισμό, έπηρεάζονται απ' τό βασικό του δόγμα της αυτάρκειας και είναι έτοιμοι να προσηλυτισθούν. Τήν κρίσιμη όμως στιγμή έπεμβαίνουν οι αντιφρονούντες συντηρητικοί φαρμιέρες και τους τσακίζουν.

Ευγενικότατη λοιπόν ή πρόθεση των δυο συνδημιουργών και συνενόχων. Και θάταν άνόμα πιά ευγενική αν ήταν και ελκινική. Γιατί, ή πρόχειρη, ρουτινιέριχη, άνευρη δουλειά τους τόσο στό σενάριο όσο και στή σκηνοθεσία δείχνει διάθεση γρήγορης κατασκευής ενός "έμπορεύματος" ιδιαίτερα καταναλώσιμου: Τό ν' ασχολείσαι με τά ζέοντα προβλήματα των άμφισβητιών δεν είναι μόνο δείγμα προοδευτικότητας αλλά και πολύ προσοδοφόρα έπιχείρηση, τουλάχιστον για τήν Άμερική.

Είναι άλοφάνερο πώς και οι δυο τους δεν έχουν καταλάβει τίποτα απ' τήν ουσία του σοβαρού προβλήματος με τό όποιο καταπιάνονται ή καλύτερα πώς, τό μόνο που έχουν καταλάβει είναι πώς στήν Άμερική υπάρχουν γραφικοί χίππυς και πεισματάρικα παιδάκια.

Γιά νά μην είμαστε άδικοι, διαπίστωσαν άνόμα πώς τό χίππικο κίνημα δεν είναι και τόσο άρεστό στους συντηρητικούς. Και για νά κραυγάσουν τή διαπίστωσή τους κουβαλούν τους δυο ύποψήφιους χίππυς μέχρι τον παραδοσιακό συντηρητικό Νότο για νά τους σκοτώσουν εκεί, λές και πουθενά άλλου στήν Άμερική δεν θα μπορούσε νά συμβεί κάτι παρόμοιο.

Και τήν ποιητική άδεια της μετάθεσης της έκτέλεσης στό Νότο θα μπορούσαμε νά τους



τή συγχωρήσουμε ἂν ἦταν σέ θέση νά μᾶς ποῦν ἔστω καί δύο πράγματα γιά τό πῶς καί τόγι-
στί. Δηλαδή, γιά τήν κοινωνική σημασία τοῦ ἀμερικάνικου χιππιαμοῦ, γιά τά ὅρια τῆς ἀμφι-
βήτησης, γιά τά αἷτια τῆς ἀμφιβήτησης, γιά τίς πιθανές ἐξελίξεις τῆς ἀμφιβήτησης κ.λ.π.

Φυσικά, ἀπαντήσεις σαφεῖς δέν θά ἦταν δυνατόν νά ὑπάρξουν σ' ὅλα αὐτά τά πολύπλοκα ἐ-
ρωτήματα. Ἐλα μποροῦσε ὅμως νά ὑπάρξει ἕνας σοβαρότερος βασανισμός τῆς σκέψης καί προ-
παντός μιά ἐντυμότερη στάση ἀπέναντι σέ τόσο σοβαρά ἐρωτήματα.

Ἄπ' ὅλες τίς ἀνάλογες ταινίες πού ἔδω καί δύο χρόνια καταλήζουμε τίς ἀμερικάνικες ὀ-
θόνες ποτάροντας στό εἰσιτήριο τῶν νεαρῶν πού ἀποτελοῦν τή βασική πελατεία τοῦ κινημα-
τογράφου, μόνο μιά καταπίεστηκε σοβαρά μέ τό πρόβλημα. Πρόκειται γιά τό "Πάγος" τοῦ Ρό-
μπερτ Κράμερ. Δέν εἶδαμε τήν ταινία καί οἱ πληροφορίες μας γιαντῆν εἶναι "φιλολογικές".
Ὡστόσο, ξέροντας τόν δημιουργό καί τίς ἰδέες του μποροῦμε νά ἔχουμε μιά ἰδέα καί γιά τό
ἔργο του.

Παρόλη τήν ἔλλειψη προβληματισμοῦ, ἂν ὁ "Ἄνετος Καβαλλάρης" ἦταν καί ἄνετη ταινία
θά τήν δεχόμασταν καί θά τήν ἀνεχόμασταν ὅπως ἀκριβῶς δεχόμαστε δλόκληρο τό "ἄωστό"
ἀμερικάνικο σινεμά. Μά τά παιδιά αὐτά οὔτε δύο πλάνα δέν μποροῦν νά βάλουν στή σειρά:

Ἡ μίμηση τοῦ φτηνοῦ, μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου, γιά τούς παραχολλουντι-
ανοῦς καί τούς ἐνδοχολλουντιανοῦς ἀμερικανούς κινηματογραφιστές ἔχει κάποιο νόημα
μόνο ὅταν αὐξάνει τίς πιθανότητες κέρδους κι ὄχι τίς πιθανότητες καλλιτεχνικῆς ἐπιτυχίας.
Ὅντας μεσ' στό σύστημα δέν θά ἦταν δυνατόν νά καταλάβουν πῶς φτηνῆ ταινία σημαίνει πᾶν
ἀπ' ὅλα δυνατότητα ἀπελευθέρωσης ἀπ' τήν πείση τοῦ συστήματος καί συνεπῶς δυνατότητα
ἐλευθέρης ἔκφρασης ἰδεῶν.

Καί λίγα γιά τή φόρμα: Ἡ ταινία ἀρχίζει σά ντοκυμανταίρ, στήν ἐξέλιξη τῆς τό ντοκυμαν-
ταίρ γίνεται δρᾶμα καί στό φινάλε τό δρᾶμα καταλήγει σέ τραγωδία. Ἡ κλιμάκωση αὐτή θά
μποροῦσε νά εἶναι πάρα πολύ ἐνδιαφέρουσα σά δραματουργικό πείραμα ἂν οἱ "δραματουργοί"
δεν πρόδιδαν τίς προθέσεις τους μέ τόν πῶ ἀδέξιο τρόπο: Αὐτό πού θέλουν νά πετύχουν εἶ-
ναι τό σταδιακό ἀνεβάσμα τῆς συγκίνησης ὥστε καί οἱ νεαροί νά ἰκανοποιηθοῦν (ἀπ' τά δύο
πρῶτα μέρη τῆς ταινίας) καί οἱ κυράτσες νά χύσουν δάκρυ κορόμφλο "γιά τά καημένα τά παι-
διά" κ.λ.π.

ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΠΤΩΜΑ

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Βλαντιμίρ Βεγκερῶφ. Φωτογραφία: Χένρυ Μαρανζιάν. Παίζουν: Ἀλεξέι
Μπαταλόφ, Ἴβονέντι Σμοντουνόφσκι, Ἄλα Ντεμίντοβα, Σβετλάνα Φομίστοβα.

Οἱ Σοβιετικοί κινηματογραφιστές δέν λέν νά σταματήσουν νά ξεθάβουν καί νά "ζωντα-
νεοῦν" (γιά νά τούς δολοφονήσουν μέ τήν κάμερα ἀμέσως μετά) τούς κλασσικούς τῆς λογοτε-
χνίας τους. Αὐτή τή φορά ἔβαλαν στόχο καί πάλι τόν δύσμοιρο Τολστόι.

Ἡ γνωση νοῦβελα του τοῦς ἔδωσε μιά βολική πρᾶτη ὕλη γιά τήν κατασκευή ἑνός σοβαρο-
φανέστατου μελό ὅπου τό ρώσικο πάθος ἀναμειγνύεται μέ τό εὐγενικό αἰσθηματά, τό τραγοῦδι
μέ τήν κραυγή, ὁ ἔρωτας μέ τό θάνατο, τό οἰκνίμ μέ τήν κουρελαρία, οἱ μεγαλοαστοί μέ τούς
λοῦμπεν-καί πάει λέγοντας μέχρι νά γίνει τέλεια ἡ ρώσικη σαλάτα.

Ἡ συνταγή εἶναι, βεβαία, δοκιμασμένη καί οὐδεὶς κίνδυνος νά παραχθεῖ κακόγουστο ἔδεσ-
μα ὑπάρχει. Τό δυστύχημα ὅμως μέ τούς Σοβιετικούς εἶναι πῶς μᾶς κόρεσαν μ' αὐτή τή συνε-
χῆ ψυχή στό παρελθόν ὅπου ἡ περιπέτεια τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης εἶχε λόγο ὑπάρξης.

Οἱ ἐρωτικές ἱστορίες τοῦ κ. Φεοντόρ Προτάσῶφ πού ἐγκαταλείπει γυναῖκα καί παιδί (:) γιά
τά ὠραία μάτια μᾶς τσιγγάνας δέν ἐνδιαφέρουν παρά μόνο τή γυναῖκα καί τό παιδί (πού τᾶρα
τά μεγάλωσε καί θ' ἀδιαφορεῖ κι αὐτό γιά τά παλιὰ καμάματα τοῦ πατέρα του). Γιά μᾶς (καί ὑ-
ποθέτωμε καί γιά τούς σύγχρονους Σοβιετικούς πολίτες) ὅλα αὐτά ἔζουν πτωματῆ, παρόλη
τήν προσπάθεια τοῦ σκηνοθέτη (καί κυρίως τοῦ ντενορατέρ καί τοῦ ἐνδυματολόγου) νά παρ-
φωμάρει, νά στολίσει καί νά ἀποστειρώσει προσεχτικῶς τά ζωντανά πτώματα.

Ἐπιτέλους, θάψτε τούς νεκρούς σας, Σοβιετικοί κινηματογραφιστές, κι ἀσχοληθεῖτε λιγάκι



καί μέ τούς ζντανούς. Μᾶς ἐνδιαφέρει πάρα πολύ νά δοῦμε πῶς ζεῖτε, πῶς τρῶτε, πῶς δουλεύετε, πῶς εἶναι διαρρυθμισμένο ἕνα πραγματικό διαμέρισμα, πραγματικῆς πολυκατοικίας σέ πραγματικό οἰκοδομικό τετράγωνο στήν πραγματική Πετρούπολη κι ὄχι στές χάρτινες κατασκευές τῶν στούντιο τῆς Μόσφυλμ καί τῆς Λένφυλμ.

Μ. Α. Σ. Η.

Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Άλτμαν. Σενάριο: Ρίνγκ Λάρτνερ, τζούνιορ. Φωτογραφία: Χάρολντ Στάιν. Μουσική: Τζόννυ Μάντελ. Παιζουν: Έλλιοτ Γκούλντ, Τζό Άν Φλάγκ.

Ἐκμοντερνιαμένο μπουρλέσκ ἤθελε τήν ταινία του ὁ προικισμένος Άλτμαν, καί τό τάλεντο του θά τόν βοηθοῦσε νά πετύχει τό στόχο του ἄν ὁ σεναρίστας δέν διάλεγε τόν πιό εἵηλο τρόπο στήν ἐκλογή τοῦ χώρου μέσα στόν ὁποῖο λειτουργεῖ καί ἀποδεσμεύει τήν κερηχτική του δύναμη τό γκάγκ. Τό Ὅρεινὸ Κινητό Στρατιωτικό Χειρουργεῖο, ἐγκαταστημένο κάπου στήν Κορέα ὅπου κάποτε γίνονταν κάποιοι πόλεμος, ἀποτελεῖ πλαίσιο ἐλάχιστα πρόσφορο γιά τήν (δεξιOTEχνική ἔστω) ἐπιδείξη μαθροῦ (ἢ ἄλλου χρώματος) χιουῖμορ.

Τό κωμικό δέν λειτουργεῖ αὐτόνομα, χωρίς συγκεκριμένες ἀναφορές σέ συγκεκριμένους χαρακτήρες που ζοῦν καί κινοῦνται σ' ἕνα περιβάλλον σαφῶς καθορισμένο. Ἡ κωμική κατάσταση εἶναι ἀρηκτα δεμένη μέ τόν ἄνθρωπο. "Δέν ὑπάρχει κωμικό ἔξω ἀπ' τήν καθαρά ἀνθρώπινη περιοχή", λέει ὁ Μπέρξον καί τήν ἀποψη του τήν υἰοθετοῦν ὅλοι οἱ μελετητές τοῦ κινηματογραφικοῦ μπουρλέσκ.

Ὁ Άλτμαν δέν ἀγνοεῖ τόν χρυσὸ κανόνα-καί γι' αὐτό ἀκριβῶς τό ἐγχεῖρημά του γίνεται ἐξ ὀρισμοῦ διαβλητό καί ὑποπτό: Τοποθετώντας τή δράση στό πλαίσιο ἐνὸς πολέμου, αὐτόματα ἐξαρτᾶ τούς χαρακτήρες του (φορεῖς τῶν γκάγκ) ἀπ' αὐτό τό πλαίσιο. Ἡ συμπεριφορά τους προσδιορίζεται ἀπ' τήν "περιπέουσα ἀτμόσφαιρα".

Στήν περίπτωση μας, γιστροί-χασάπηδες καί ἐρωτιάρες νοσοκόμες εἶναι τέλεια ξεκομμένοι ἀπ' τόν πλατύτερο χώρο στόν ὁποῖο γίνεται ἕνας πόλεμος, δροῦν, κινοῦνται καί ἀστειεύονται σ' ἐπὶ δύο τετραγωνικά χιλιόμετρα ὅπου ἔχει ἐγκατασταθεῖ τό ὄρεινὸ χειρουργεῖο δημιουργοῦν μιά μικρὴ παρακοινωνία ἀδιάφορη γιά τή μοῖρα τοῦ ἐκτός τῶν τειχῶν τῆς κόσμου.

Ἐπειδὴ ὅμως, ὅπως εἶπαμε τά ὄρια τοῦ χώρου μέσα στόν ὁποῖο ἀναπτύσσεται τό κωμικό δέν εἶναι ποτέ αὐστηρὰ περιχαρακωμένα, τό μόνο λογικό συμπέρασμα ἀπ' τήν ἀντιστροφή τοῦ κανόνα (ἀντιστροφή ἠθελήμενη) ποῦ ἐπιχειρεῖ ὁ Άλτμαν (καί ὁ σεναρίστας του) εἶναι πᾶς ἡ ἐξάρτηση ἀπὸ ἕναν χώρο ποῦ "περιβάλλει τό ἔδαφος στό ὁποῖο ζοῦμε" μπορεῖ νά εἶναι καί ἀρνητική. Μπορεῖ, δηλαδή, οἱ χαρακτήρες νά δροῦν αὐτόβουλα καί ἀνεπηρέαστα, χρησιμοποιώντας σέ μέσα προσαρμολῆς (καί ὄχι ἀντιδράσης ὅπως στό κλασσικό μπουρλέσκ) τόν κωμισμό τόν προσδιορισμένο ἀπ' τήν ἀπόλυτη παραδοχή τοῦ παράλογου τοῦ πολέμου.



Μ' άλλα λόγια: Ο πόλεμος είναι μὲν βρώμικη ἱστορία ἀλλὰ θά μπορούσε νά γίνει πολύ δι-
ασκεδαστική καί εὐχάριστη ὑπόθεση ἄν ἤμασταν σέ θέση νά ἐξοικωθοῦμε μὲ τὰ αἵματα, τὰ
πτάματα, ἄν ξέρομε νά κάνουμε ἔρωτα πάνω σ' ἕνα σωρ κοπριάς, ἄν δέν μᾶς κάβεται ἡ ὄρεξη
ὑστερα ἀπό σαράντα κοψίματα ποδιῶν συνανθρώπων μας, ἄν ξέρομε νά γελᾶμε ὅταν ψάχνουμε
νά βροῦμε μέσ' τήν πληγή τό σμπαρλιασμένο νεφρὸ τοῦ ἔτομοθάνατου τραυματία καί νά τό
πετάμε ἀδιάφορα στόν κάλαθο τῶν ἀχρήστων.

Τά πάντα λοιπόν (ἄρα καί ἡ συμπεριφορά μας ἐν πολέμῳ) εἶναι θέμα συνήθειας καί προσαρ-
μογῆς στό περιβάλλον. Ἡ τυπική ἀμερικανική φιλοσοφία τοῦ Πραγματισμοῦ τοῦ Τζαίμς βρῶ-
κει σ' αὐτὴ τήν ταινία μιά θαυμάσια εἰκονογραφημένη ἐκλαθρευση.

Ἄν ἄγνοήσουμε τό χῶρο μέσα στόν ὁποῖο λειτουργεῖ τό κωμικό καί τό ἐξετάσουμε αὐτό-
νομα (καί αὐθαίρετα) θά διαπιστώσουμε πῶς τὰ περισσότερα γιγάκι, ἄν δέν εἶναι ἐντελῶς πρω-
τότυπα εἶναι ὡστόσο ἐξυπνα καί σωστά ἀναπτυγμένα. Ἡ μετάδοση, π. χ., ἀπ' τὰ μεγάφωνα τοῦ
στρατοπέδου τῆς ἐκ τοῦ "φυσικοῦ" ἐκπομπῆς τοῦ ἠχητικοῦ μέρους τῆς ἐρωτικῆς σκηρῆς εἶναι
ἕνα ἐξυπνότατο εὔρημα, διαρθρωμένο πρωτότυπα σέ τρία ἐπίπεδα: Στό πρῶτο, τό γιγάκι προε-
τοιμάζεται καί ἐκτιθεταί ὀπτικά, στό δεῦτερο "διαχέεται" ἠχητικά καί στό τρίτο, πάλι ὀπτι-
κά, δίνεται τό ἀποτελεσμά του. Ἡ σκηρῆ τῆς παρωδίας τοῦ Μυστικοῦ Δείνιου μὲ τό φανταί-
ζιστικό χιοῦμορ τῆς, παρόλο πού δέν ἐντάσσεται ὀργανικά στό γενικότερο σάλ τοῦ ντεκου-
πάζ καί δέν ἔχει ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τήν τεχνική τῆς ἀνάπτυξης τοῦ γιγάκι, εἶναι ἕνα θαυμά-
σιο κομμάτι διακριτικοῦ μαῦρου χιοῦμορ.

Εἶπαμε στήν ἀρχή ὅτι ὁ " Ἀλτμαν προσπαθεῖ νά στήσει ἕνα ἐκμοντερνισμένο μπουρλέσκ. Ὁ
μοντερνισμός του ἔγκειται στό ὅτι φορέας τοῦ κωμικοῦ δέν εἶναι ἕνας κωμικός (ὅπως στό
παροδοσιακό μπουρλέσκ) ἀλλὰ μιά ομάδα ἠθοποιῶν πού ὁ καθένας χωριστὰ δέν εἶναι κωμικός.
Τό κωμικό δημιουργεῖται ἀπὸ τό πλῆγμα τῶν σχέσεων.

Αὐτὴ ἡ παρέμβαση ἀπ' τό ὀρθόδοξο κινηματογραφικό κωμικό ἀποτελεῖ καί τό βασικό μειο-
νέκτημα τῆς ταινίας. Θά χρειαζόταν ἡ ἰδιοφυα ἐνός Τατί (στό "Πλαΐη Τάμι") γιά νά ἀρθρω-
θοῦν σωστά οἱ σχέσεις καί νά λειτουργήσῃ ὁ "θάσος" σάν ἕνα εἶδος "πολυπρόσωπου ἠθο-
ποιοῦ". Παράδειγμα: Ὁ Παπᾶς περιφέρεται συνεχῶς σὺ χειρουργεῖο καί ζητᾶει "δουλειά".
Στό θεατὴ δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση πᾶς ἡ δουλειά πού ζητᾶει εἶναι ὄχι ἡ νοσοκομειακή βο-
ήθεια ἀλλὰ ἡ ταφή τῶν πτωμάτων πού οἱ γιατροί ἀφήνουν πῶα τους. Τό εὔρημα ὡστόσο χάνει
τήν κωμική του ἀξία γιατί ὁ "θάσος τῶν χασάπηδων" μένει ἀνεπηρέαστος ἀπ' τήν προσφορά
καί ἡ ἀφέλης συμπεριφορά τοῦ εὐσυνειδητοῦ ἐπεγγελατία παπᾶ δέν μεταλλάσσεται σέ ἄλυσ-

αιδωτό γκάγκι, όπως θα περίμενε κανείς.

Πέρα απ' τὸ "ἐγγενῆ" αὐτὰ μειονεκτήματα, τὸ σενάριο, κάθε πέντε λεπτά, καταφεύγει στὴν ἐπιμωρία τοῦ λεκτικοῦ καλαμπουριῦ, τοῦ δανεισμένου ἀπ' τὴ θετρικὴ φάρα.

Αὐτὸ τὸ κοκτέιλ μπουρλέσκ, φάρσας, μαύρου χιουῖμορ, φανταζιστικοῦ χιουῖμορ θὰ μπορούσε νάταν εὐγευστο ἂν τὸ χτυποῦσαν λίγο περισσότερο σὸ σέικερ ὥστε νὰ λειανθοῦν οἱ ἄρθρωσις ἀνάμεσα στὰ ἑτερόκλητα στοιχεῖα. Ἐτσι ποῦ ἔγινε, πίνεται μόνο ὅταν μπορεῖ νὰ περάσει κανένας τὸ χυλὸ τῆς ταινίας ἀπ' τὸ στραγγιστήρι καὶ νὰ διαλεξεί ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ ἔχει μιά κάποια ἀξία. Μ' ἄλλα λόγια, πρόκειται γιὰ ἕνα μωσαϊκὸ τοῦ ὁποῦ εὐλάχιστες ψηφίδες εἶναι καλὰ βαλμένες στὴ θέση τους.

Αὐτὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴ φόρμα. Γιά τὸ περιεχόμενο μιλῆσαμε ἤδη. Πρέπει νὰ ἐπαναλάβουμε ἐν-τούτοις πὺς ντεκαλάζ ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ τὴ μορφή δὲν ὑπάρχει παρά μόνο σὸ μέτρο τῆς ἠ-βελημένης διαστρωμάτωσης τοῦ προβλήματος "ἄνθρωποι ἐν πολέμῳ".

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ



ΝΕΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ "ΩΡΑ"

Μετά τὴν ἐπιτυχία τῶν περσινῶν διαλέξεων-σεμιναρίων, τὸ Καλλιτεχνικὸ καὶ Πνευματικὸ Κέντρο "Ὡρα" συνεχίζει καὶ φέτος τὴν προσπάθειά του γιὰ τὴ διάδοση τῆς καλλιτεχνικῆς ἀγωγῆς μὲ ἕνα νέο κύκλο σεμιναρίων ποῦ περιλαμβάνει τίς παρακάτω ἐνότητες:

- 1) "Ὁ χορὸς", ἀπὸ τὴν Ἀγάπη Εὐαγγελίδη (15 Ὀκτωβρίου-17 Νοεμβρίου)
- 2) "Αἰσθητικὴ Ἀγωγή", ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ Ρικακή. Τὸ μάθημα αὐτὸ γίνεται στὴν Ἑλλάδα γιὰ πρώτη φορά. (19 Νοεμβρίου-22 Δεκεμβρίου)
- 3) "Ὁ χώρος ποῦ μᾶς περιβάλλει" (Διακόσμηση καὶ διαρύθμιση ἐσωτερικῶν χώρων). Ἐνα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, πρωτότυπο καὶ χρήσιμο μάθημα ἀπὸ τὸν Γιάννη Μιχαήλ. (12 Ἰανουαρίου-11 Φεβρουαρίου)
- 4) "Κινηματογράφος", ἀπὸ τοὺς Θόδωρο Ἀγγελόπουλο, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Βασίλη Ραφαηλίδη (16 Φεβρουαρίου-18 Μαρτίου).

Τὰ σεμινάρια θὰ γίνονται κάθε Τρίτη καὶ Πέμπτη ὥρα 9 μμ, σὸ Καλλιτεχνικὸ καὶ Πνευματικὸ Κέντρο "Ὡρα", Ξενοφώντος 7 (Σύνταγμα) τηλ. 230698 ὅπου καὶ συνεχίζονται οἱ ἐγγραφές.

ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΓΡΑΦΟΣ

ενας
απολογισμός

του
Λίνο Μισικέ

Ἡ κινηματογραφική περίοδος 1969, ἀπὸ δημοσιογραφικῆς πλευρᾶς, ἐκλήσκει στὶς 31 τοῦ Δεκεμβρίου, στὰ στούντιο τῆς τηλεδράσης στὴ Ρώμη. Ὁ ἡμερήσιος καὶ ἐβδομαδιαῖος τύπος, ἀπέφυγε νὰ κάνει φέτος τὸν ἀπολογισμὸ τοῦ ἔτους, ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι τὴν ἀστάθεια ποὺ ἐπικρατεῖ σ' αὐτὸ τὸ χῶρο. Ἐτσι, μόνον ἡ ραδιοτηλεδράση - βασισμένη στὶς 12 μεγαλύτερες ἐφημερίδες καὶ σὲ δύο περιοδικὰ - ἐπιχείρησε τὸν ἀπολογισμὸ τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου, ἀναφέροντας τὶς 5 καλύτερες ἰταλικὲς καὶ τὶς 5 καλύτερες ξένες ταινίες τοῦ 1969: Ἰταλικὲς ταινίες: 1. "Ὁ Ντ'Αλγιερ πῆθανε" (Φερρέρι) 2. "Οἱ καταραμένοι" (Βικοντί) 3. "Σατυρικόν" (Φελλίνι) 4. "Τὸ ἡμερολόγιό μῆς σχιζοφρενοῦς" (Νέλο Ρίζι) 5. "Ἡ Παναγία τῶν Τούρκων" (Καρμελο Μπένε) - "Κάποια μέρα" (Ὀλμι) - "Κάτω ἀπὸ τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Σκορπιοῦ" (Πάολο καὶ Βιττόριο Ταβιάνι) - "Τζιοβανέζα" (Φράνκο Ρόσι).

Ξένες ταινίες: 1. "Ὁ Γαλαξίας" (Μπιουνιελ) 2. "Ἀντόνιο ντὰς Μόρτες" (Ρόσα) - "Ὁ καουμπὺ τοῦ μεσουκινήτου" (Σλέσινγκερ) 3. "Ἐν... ." (Ἄντερσον) 4. "Λιποτάγτες καὶ νομάδες" (Γιακουμπέζο).

Ὅπως συμβαίνει συνήθως, ἡ εἰκόνα τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου εἶναι περισσότερο πολυπλοκὴ ἀπ' ὅσα φαίνεται στὶς ἀξιολογήσεις καὶ στὶς βραβεύσεις. Δέν εἶναι τυχαῖο, ὅτι κριτικὸς τοῦ "Ἐθνικοῦ Συνδικάτου Δημοσιογράφων Κινηματογράφου" ἀρνήθηκαν στὴν κλειοφῆφά τους νὰ λάβουν μέρος στὶς ἐπιλογές γιὰ τὴν ἀπονομὴ τῶν "Νάστρι ντ' Ἀρτζέντο" καὶ ὅτι ἄμεσα μετὰ, χωρὶς ν' ἀποχωρήσουν ἀπὸ τὸ "Συνδικάτο", ἔβρισαν τὴ

δική τους ἔνωση κινηματογραφικῆς κριτικῆς. Μ' αὐτὸ τὸ γεγονός ἐπιβεβαιώνεται ὅτι ἡ ἐνδοσυλλογικὴ κρίση ποὺ διέπει τοὺς ἰταλικούς κινηματογραφικούς οργανισμοὺς ἀπὸ τὸ 1968, συγκλόνισε καὶ τὸν ὀργανισμὸ τῆς κριτικῆς.

Ἐξ ἄλλου, ἀπὸ τὸ 1968, τὰ πάντα στὸν ἰταλικὸ κινηματογράφου περνοῦν μιά κρίση. Στους διαφόρους τομεῖς συνειδητοποιήθηκαν οἱ σημερινοὶ παράγοντες μιᾶς παλιᾶς κρίσης. Ἐτσι, γιὰ παράδειγμα, τὸ 1968 ἐπικράτησε ἡ ἰδέα ὅτι ὁ "νόμος βοήθειας" ποὺ διέπει τὸν ἰταλικὸ κινηματογράφου ἀπὸ τὸ 1965, γεννήθηκε πολὺ ἄργα, ἢ, γιὰ πολλοὺς λόγους, γεννήθηκε ἤδη νεκρὸς. Γι' αὐτὸ πάλι, οἱ διαφορετικὲς πλευρὲς ζητᾶνε ἕνα νέο νομοσχέδιο γιὰ τὸν κινηματογράφου, ἢ καλύτερα, ἕνα "νέο ὀργανισμὸ ἰταλικῆς κινηματογραφίας". Στὴν οὐσία ὅμως, ζητᾶνε κάτι περισσότερο πολυπλοκὸ ἀπὸ ἕνα ἄπλο νόμο, κάτι ποὺ νὰ ἐπιτρέπει τὴν ἀρχὴ μιᾶς ριζικότερης συζήτησης πᾶνω στὶς κρατικὲς κινηματογραφικὲς ἐταιρίες.

Ἡ πιὸ διαδομένη θέση ἀνάμεσα στὴν ἀριστερά, εἶναι ὅτι τὸ κράτος πρέπει νὰ διαφοροποιήσει τὴν παραδοσιακὴ του στάση ἀπέναντι στὸν κινηματογράφου, ποὺ μέχρι τώρα τὸν βλέπει ἀβιομηχανία ποὺ χρειάζεται νὰ ἐπιχορηγηθεῖ καὶ νὰ τὸν δεῖ σὲ ἐξῆς σὺν "δημόσιαι-τοῦργημα" ποὺ χρειάζεται νὰ ἀσφαλιστεῖ, σὺν τὴν τηλεδράση καὶ τὸ σχολεῖο. Πάντως, οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς θέσης αὐτῆς δὲν νομίζουν ὅτι δολῶνλος ὁ κινηματογράφος πρέπει ἀπὸ τώρα νὰ θεωρηθεῖ δημόσιο λειτουργημά. Προτενοῦν μηχανισμοὺς "ποιοτικῆς διάκρισης" ποὺ θὰ ἐξωχρῶζον τὶς "ταινίες" ἀπὸ τὰ "προϊόντα", τὰ ἔργα "ἐκπολιτισμοῦ" ἀπὸ τὰ "κινηματογραφικὰ ἐμπορεύματα". Γιὰ τὶς "ταινίες" τὸ κράτος θὰ πρέπει νὰ ἀναλάβει ἕνα ἀριθμὸ ὑποχρεώσεων καὶ κινδύνων: ἐκ τῶν προτέρων χρηματοδότηση τῶν σεναρίων, χρηματοδότηση παραγωγῶν μὲ χαμηλοὺς τόκους, ὁτέλεμα φορολογικῆ γιὰ τὶς ταινίες ποιότητας, βράβευση ταινιῶν κλπ. Στὴν περίπτωσι τῶν "προϊόντων", τὸ κράτος θὰ πρέπει νὰ παραμένει "ἀδιάφορο", ἐγκαταλείποντάς τα στοὺς νόμους τῆς ἀγορᾶς.

Σκοπὸς αὐτῆς τῆς νομοθεσίας θὰ εἶναι ἡ ἐνίσχυση τῶν κινηματογραφικῶν ἐταιριῶν τοῦ κράτους, ποὺ σήμερα εἶναι τρεῖς: ἡ Ἰταλονέτζις, ποὺ ἀναλαμβάνει τὴ διανομή, τὸ Ἰνστιτούτο Λούτσε, ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸν εἰδικευμένο κινηματογράφου καὶ εἶναι ἐφοδιασμένο μὲ λαμπρὰ ἔργαστῆρια καὶ ἡ Τσιαιεσιτά, ὅπου στεγάζονται τὰ Στούντιο. Ἡ νομοθεσία λοιπὸν θὰ ἀποβλέπει στὴν ἐνοποίηση τους σ' ἕνα ὀργανισμὸ (Αὐτόνομος Ὄργανισμός Διαχείρισις τοῦ Κινηματογράφου), ποὺ θὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο.

Ὁι κινηματογραφικοὶ ὀργανισμοὶ τοῦ κράτους θὰ μπορούσαν νὰ παίξουν βασικὸ ρόλο στὴν ὑπερσίστησι τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου, στὴν προώθησι τῆς ποιότητας καὶ στὸν ἔλεγχου τῆς ἀγορᾶς. Ἀλλὰ ἐμποδίζονται ἀπὸ τὴν ἐλεγκτικὴ δομὴ τους, ἀπὸ τὰ βαρεῖα χρέη ποὺ ἀφελόνται στὴν κακὴ διαχείρισι τῶν Χριστιανοδημοκρατῶν τὰ τελευταῖα 20 χρόνια, ἀπὸ τὴν ἑλλειψὴ ἐκσυγχρονισμένων τεχνικῶν μέσων καὶ τέλος ἀπὸ μιὰ διαχείρισι, ποὺ, χροῦσα τώρα, ἐφαρμόζεται μὲ κριτήρια τὰ "κέντρα ἐξουσίας".

Γιὰ νὰ καταγγέλουν λειψὸν αὐτὴ τὴν κατάστασι καὶ μὲ κίνδυνο ποὺ ἀντιμετατίθων, καθὲς τριμῆνα, 300 εἰδικευμένοι ὑπάλληλοι νὰ βρεθοῦν χωρὶς δουλειά, τὶς ἀρχὲς τοῦ 1968, οἱ ἔργατες τοῦ Ἰνστιτούτου Λούτσε κατέλαβαν ἐπὶ ἕνα μῆνα τὶς ἐγκαταστάσεις καὶ ἐπὶ δε-

να μέρες τό γραφεία διαχείρισης τού κινηματογράφου, ζήτησαν μία νέα κρατική πολιτική γιά τόν κινηματογράφο. Τό έτος 1970, κοθ θά είναι έτος προετοιμασίας γιά πολλές πλευρές τής Ιταλικής πολιτικής ζωής, θά αποτελέσει καί τό πεδίο δοκιμασίας τής νέας κινηματογραφικής πολιτικής.

Οί βιομηχανοί καί οί έμποροι, άπ' τή μεριά τους, έχουν τό δικό τους πρόβλημα. Ήμεώσητό ποσοστό άμμοτοχής τών θεατών άναχαιτίστηκε τό 1968 καί φαίνεται ναί στοθεροποιήθηκε τό 69 γύρω στό 500 έκκατ. Βεταές (1955-819 εκ., 1960-74 εκ., 1965-663 εκ.). Άπό τήν άλλη πλευρά όμως, ή προοδευτική αύξηση τού μέσου όρου τής άξίας τού εισιτηρίου (1960-162 λιρες, 1967-289 λιρ., 1968-305 λιρ., 1969-325 λιρ.) έμπόδιζε τεχνητά τήν αύξηση τών βιομηχανικών κερδών.

Πάντως, τό βασικό πρόβλημα τών παραγωγών είναι ή έλλειψη διαθέσιμων πόρων, έτσι, ώστε από καιρό τώρα ναί έχουν θεθεί στην ύπηρεσία τών "έπτά αδελφών" έταιριών τού Χόλλυγουντ, κοθ συνεχίζουν ναί όντιοόν σημασιολογικά άμεσα κέρδη μέ τή χρηματοδότηση τών Ιταλιανών ταινιών. Τήν έμμετάλλευση τών ταινιών αυτών, στό έσωτερικό τής Ιταλίας, τήν άφήνουν στους χρεώστες τους, κρατώντας γιά τόν έαυτό τους τήν έμμετάλλευση στό έξωτερικό (π.χ. ή περίπτωση τών "Καταραμένων" τού Βισκόντι). Τόν τελευταίο καιρό μάλιστα, ή κατάσταση σοφάρεε άκόμη περισσότερο, γιαντί ή νέα πολιτική τής Μ.Ρ.Α.Α. άποβέλει στην έλάττωση τών επενδύσεων στό έξωτερικό καί δειχνει μία προτίμηση γιά τίς χάρες όπου τό κόστος παραγωγής είναι χαμηλό (Ισπανία, Γουαταμαλά). Έτσι, ήμεώση τών χρηματοδοτήσεων μοροεί ναί δόγηήσει από στιγμή σε στιγμή σε μία σοβαρή κρίση παραγωγής καί έργασίας.

Ένα στοιχείο κοθ καθιστά άκόμη πιό άβέβαιη τήν κατάσταση καί κοθ άπειλεί τήν κινηματογραφική έμμετάλλευση, τόν κιο στοθερό, δηλαδή, τομέα τό Ιταλικού κινηματογράφου (μέ τίς 9.770 αλλοούσεσ του, είναι ή εισογωγή τών "σινε-κασεττών" ή "μοοβι-μπεξ").

Μόλις τό "μοοβι-μπεξ" έμφονίστηκαν στην άγορά, έβανσ δόλοήτως τομέας τής Ιταλικής βιομηχανίας (έσω διατέρο τό έκδοτικό τομέα) άρχισαν ναί χρηματοδοτεί μελέτες, έρευνες άγορών, διεθνείς συμφωνίες μέ τούς κατούχους τών "κομπαράι" καί σχέδια επενδύσεων. Ξεκινώντας άπ' τό γεγονός ότι μόνο γιά τό σχέδιο Ζανουάι-Μοντατόρι (όπου τό διάστημα έκδότης συνεταιρίστηκε μ' Έναν κατασκευαστή οικιακών συσκευών) ζοδεύτηκαν 12 δισ. λιρέττες, δέν είναι δύσκολο ναί ύπολογίσουμε τό κοσό κοθ διαπένησαν οί διάφοροι τομείς τής βιομηχανίας γιά τίς "σινε-βίντεο-κασεττες" καί κοθ άνέρχεται στό 100 δισ. λιρέττες. Άλλά καί γι' αυτό τόν τομέα, όπως καί γιά τούς άλλους, τό 1970 θά είναι άποφοιστικό, άφού ή πώληση τών πρώτων Ιταλιανών "σινε-κασεττών" προγραμματίστηκε γιά τό φετινό φθινόωρο. Καί δώ, βέβαια, τό τριαντάφυλλο θ' άνθίσουν μαζί μέ τ' άγκάθια.

Στό τέλος τής χρονιάς, όλοιμασ σχεδόν νύασαμε τήν έκτεκτική άνάγκη ναί κόναοιμε τόν άλοολογισμό τής τελευταίας δεκαετίας. Πέρα όμως από τήν Έλλειψη κινηματογραφικών μελετών καί τήν νυβρότητα τής Ιταλικής κριτικής κουλτούρας, ύπάρχουν σημαντικές δυσκολίες γιά μία άνάλυση: Ο άριθμός τών ρεζιμάτων κοθ παραωσίστηκαν, τών τσίσεων κοθ διακόπησαν, τών έλκεδων κοθ ζοανειάστηκαν καί τών όντιφαιτιών άποτελεσμάτων είναι τέτοιοι, ώστε ό άλοολογισμός τής περοαμένης δεκαετίας ναί μόν είναι εύκολο έγχείρημα.

Ή άρχή έγινε γύρω στό τέλος τού 1959 μέ μία προοπήεια τής Ιταλικής κινηματογραφίας ναί μμμηθεί τόν τρόπο έμμετάλλευσης τού γαλλικού "νέου κόματος", άντικωβιστώντας έτσι τόν παροδοσιακό τρόπο τών μεγάλων επενδύσεων.

Μετά όμως τήν άποτυχία αυτής τής προοπήειας, παραωσίστηκαν ένα σωρό τσίσεις καί πρωτοβουλίες, άνάμεσα στός όποιες, περιοδικά, ξεχώρισαν γιά διάστημα μίας μόνο ααζόν, μερικά φαιναία άστέρια. Έτσι, στό τέλος τής δεκαετίας, βρεθήκαμε μέ δύο μόνο νέα καί σίγουρα ταλέντα, τόν Φερρέρι καί τόν Παζολίνι, κοθ τούς συνδεδεσαν οί καθιερωμένοι πλέον πρύν από τό 1960, Φελλίνι καί Βισκόντι. Λέειαι, δηλαδή, τό "Σημείο Ζαμπερίνοι" τού Άντονιόνι, γιά ναί βροθούμε καί πάλι στό σημείο κοθ ξεκινήσαμε τό 1960, μέ τούς τρεις μεγάλους τού Ιταλικού κινηματογράφου.

Πάντως, ή πρίοδος 1969 δέν ήταν άπ' τίς χειρότερες. Είναι όμως γεγονός, ότι τό κατεχοξηνη φοροκό τού Ιταλικού κινηματογράφου, ό Μάριο Μπελλόκιο, άφού δοκίμασε τίς δυνατοότητες του τό 1967 στό "Ή Κόνα είναν κονά" καί στό έπεισοδίο "Άς συγγήροουμε", φανέρωσε τήν ύποψη ότι ή έντονη είνονοκλασία τής πρώτης τού ταινίας "Οί γροβιέεσ στην τσίπη", θά έμμενε χωρίς συνέχεια. Είναι άκόμη άληθεια, ότι ό Πιέρ Πάολο Παζολίνι, κοθ άκόλουθούσε μέ αντεταιαμία ύποψη δημοουργία, φανέρωσε σημαία "οδιεόδοο" μέ τό "Χοιροστάσιο". Καί τό γεγονός δέν άντισταθμίστηκε άρκετά άπ' τή "Μήεσια", κοθ ή πρώτη μισή ώρα είναι έκπληκτική, αλλά ή συνέχεια χάνεται σε κοινά όνόματα κολλιεργημένων υφαντιγμών καί άνέφοροστων ένορδσεων. Άληθεύει άκόμη, ότι ό "Γαλλικός τής Λιλίαν Γκαβάνι, άν καί πλοσίσιος σε χιομορ καί πώθη, είναι περισσότερο έπιτηρημένος καί λιγότερο προσορρομομένος άπ' τόν "Φρογκισκό τής Άσίζης", τής ίδιας δημοουργού. Έπίσης, οί Σαλβατόρε Σαμπερί (εύχαριστώ) καί Ρ. Φαέτζα ("Αναβήρηση), μετά τίς πρώτες, συγγήησες άλλδ πλοσίσεις σε ύποσχέσεις ταινίες τους, έδειξαν μέ τό δεύτερο έργο τους (Καρδιά τής κόνας - Θεοικό όξο) ότι ταλαντεύονται μεταξο έπανάστασης καί "κατανάλωσης, γυρίζοντας σάν ταινίες "καυσιτικές" άλλδ τυλιγμένες σε αελοφωρα, όν τό έτομο ρυχό τών μεγάλων καταστημάτων.

ΠΙΕΡ-ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ:ΧΟΙΡΟΣΤΑΣΙΟ



Είναι τέλος επίσης γεγονός, ότι μετά από μία μακρά περίοδο σωτηρής προετοιμασίας, ο Ποντεκόρβο (Μάχη της 'Αλγερίας), με την ταινία του "Κουεμάντα" κροτήθηκε σε ίση απόσταση απ' την επανάσταση και το Έτομο κατασκευάσμα. 'Η ταινία, που είναι σημαντική από άλλες πλευρές, παρουσιάζεται προτάς του "ιστορικού γόνυθου" μέσα απ' τις άλλες άλλες πολιτικές φάσεις που περνάει ένα νησί τών 'Αντιλλών (ή Κουεμάντα): 'Ασικιοκρατία, νεοσπουκιοκρατία, καποίτση που άπελευθέρωση. 'Η Κουεμάντα είναι συγχρόνως ή Κούβα του 1898 και του σήμερα, τό Βιετνάμ του σήμερα και του χθές και ή 'Ιταλία της αντίστασης. 'Αλλά ή επιβλητική παρουσία του Μάρλον Μπερόντο εισάγει μία απομίμηση του χολλυγουντιανού "σάρ-αυστεμ", πράγμα που νοθεύει τις ήθιοπλαστικές προβέσεις της ταινίας.

Πάντως, ή προσιμένη χρονιά αποδέχεται και κάτι άλλο: "Όσοι είχαν εμπιστοσύνη στόν Μπερτολούτσι, απ' τήν εποχή του "Πρίν από τήν επανάσταση", είδαν να επιβεβαιώνεται τό ταλέντο του νεαρού δημιουργού στό εξαιρετικό επεισόδιο "Έρως και όργη" όπου, χρησιμοποιώντας ασάν δημιουργικό υλικό τους ήθιοποιός του Αβινγκ-Θήατερ, ξεφταξε ένα μύθο με καταληκτική ποιητική δύναμη και όπτικη ποιητικότητα. 'Απ' τόν Μπερτολούτσι, που γυρίζει τώρα μία διασκευή του "Κομφορμιστή" του Μοράβια, μπορούμε όποιοδήποτε να περιμένουμε πολλά ακόμα, αν και τό τίμημα που πρέπει να πληρώσει για να μείνει ανετής με τόν κόσμο του είναι άκριβο, πράγμα που επιβεβαιώνει ή σοβαρότητα του και τή δυσκολία του να παραμείνει μέσα στό πλαίσιο του Ιταλικού κινηματογράφου. 'Απ' τή μεριά του, ό ποιητής και ντοκιμαντέρτας Νέλο Ρίζι, που ή πρώτη του ταινία (Οά πάμε στην πόλη) επισημάνθηκε περισσότερο για τή σοβαρότητα της παρά για τ' αποτέλεσμα, αποδείξε ότι έκανε πρόδους με τό "Ημερολόγιο μιας σχιζοφρενούς", ένα έργο έξω από τις "επαναστατικο-καταλυτικές τάσεις" αλλά προικιμένο με μία στέρη επωροστική δομή.

ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ: Ο ΝΤΙΛΛΙΓΚΕΡ ΠΕΘΑΝΕ



'Η αποκάλυψη της περιόδου 1968-69 ήταν όποιοδήποτε ό Καρμελο Μπένε, που επιβλήθηκε με τό "Παναγία τών Τούρνων" και τό "Καπρίτσιο". Στο έξωτερικό εφερόστηκε ό φόβος, μήπως ή Ιταλική κριτική επαναλάβει τό λάθος που είχε κάνει άς βάρος του 'Αντονίου και του Ροσελίνι. 'Αλλά, οί ζένοι κριτικοί φέτος μόλις γνάρσαν τόν Μπένε, ενώ στην 'Ιταλία είναι ήδη γνωστός από τό 1961 με τις πρωτοποριακές του θεατρικές σηηνοθεσίες (1961-"Καλυθόλας" του Καμύ, 1962-πειραματική σηηνοθεσία του "Πινόκιο" του Κολλάντι, "Άμλετ" και "Θεάμα Μαγικόφου"). 'Η όη απ' τό 1961, ό καταπληκτικός αυτός ήθοποιός και σηηνοθέτης, γεμίζει τις στήλες τών εφημερίδων με τήν καλλιτεχνική του δράση, όσο και με τό σκάνδαλό του: Μία φορά, στη μέση μιας παράστασης, ούρσηε προστό στός θεατές της πρώτης σειράς. 'Έτσι, οί ταινίες του "Παναγία τών Τούρνων" και "Καπρίτσιο" - που θεωρούνται από οί καλύτερες ταινίες τών δύο τελευταίων έτων - είναι άκριβότες εκείνου που περιμένουμε από μία τόσο έντυπωσιάζει και με τόσο οίστερο προσωπικότητα. Τό γεγονός λοιπόν, είναι μία επιβεβαίωση που εύχαριστεί άλλα δεν εκπλήσσει.

Κάτι άλλο που με κείνο που συνέβη στό "Καγιέ ντό Σινεμά" επαναλαμβάνεται με τόες αντάσεις της τρέμησης επιβεβαίωσης "Κινηματογράφος και Ταινία", που άλλωστε συγγενεί με τό πνεύμα του γαλλικού περιοδικού. 'Η επταμελής συντακτική επιτροπή του περιοδικού διαχολείται όλόκληρη σχεδόν με κινηματογραφική δραστηριότητα. 'Ο Πιέρ 'Αντονίου ασναριογράφος, ό Στέφανο Ρονκουρόν ασάν σηηνοθέτης τηλεόρασης (πενθυμίζουμε ήτι ή διάκριση μεταξύ σηηνοθέτων τηλεόρασης και κινηματογράφου στην 'Ιταλία, έλοεταν άξεαφανέτα), ό 'Αντριάνο 'Ασρα και ό Κλάουντιο Ρισπολι, άρχαριο σηηνοθέτες, τελειώνουν τήν πρώτη τους ταινία ("Όλομπια" και "Λούι πέρ Λέι") ενώ ό Μαουρίτσιο Πόντζι δουλεύει κιάλας τή δεύτερη του ταινία. Τό φαινόμενο αυτό δεν έγγιζε μόνο τό μέλη της συντακτικής επιτροπής. 'Ανάμεσα στός συνεργάτες, πολλοί, για να μην πώ όλοι, έχουν κιάλας μία κάποια εμπειρία με τή μικρή ή μεγάλου μήκους ταινία ή έτομοιάς μία κάποια δουλειά. Τελικά, τό "Κινηματογράφος και Ταινία" είναι ένα περιοδικό, που άνηκε σε δυνάμεις ή έν ενεργεία δημιουργός, με όλες τις κριτικές παραμορφώσεις που μπορεί να φέρει μία τέτοια περίπτωση άλλα και με ένα πραγματικό ενδιαφέρον και μία ενεργή συμμετοχή στό προβλήματα του κινηματογράφου. 'Έτσι, ή επιβεβαίωση αυτή, που έφτασε στό 10ο τεύχος της, συνεχίζει να είναι μεταξύ τών πιο ζωντανών Ιταλικών κινηματογραφικών εκδόσεων.

'Ο Μ. Πόντζι, όπως άλλωστε και ό πρώην κριτικός 'Αντρέα Φρέζο, που έκανε φέτος τήν εμφάνισή του με τήν "Άγρια γάτα" (ώραία ταινία με θέμα τή φοιτητική άμφισβήτηση) πέτυχαν να γυρίσουν τις ταινίες τους χάρη σε μία κοοπερατίβα, τήν "21 Μαρτίου", που στήριξη της είναι μία μικρή αλλά σοβαρή έταιρία παραγωγής, ή "Άγχερ φάλμ". Στην "Άγχερ φάλμ", άκριβως, όφελουμε τις δύο πιο ενδιαφέρουσες ταινίες της χρονιάς ό: "Τής γής οί κολασμένοι" του Βολεντίνο 'Ορσίνι και "Κάτω απ' τόν άστερισμό του Σκορπιού" τών Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι.

'Ο 'Ορσίνι και οί δύο Ταβιάνι δουλέψαν πολύ καιρό μαζί, αποτελώντας ένα "τρίο" μοναδικό στην Ιστορία του κινηματογράφου. Στην κοινή τους δουλειά χριστάμε τό "Ένας άνθρωπος για κάψιο" και "Οί παρναμίες



ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ: ΤΟ ΣΠΕΡΜΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΑ

του γάμου", έργο λιγότερο πετυχημένο αλλά πάντοτε φηλό επιπέδου με πολιτικές και στιλιστικές αναζητήσεις. Έτσι, μετά τό φλυκίω χωρισμό τους, οι Ταβιάνι και ο Όρανι βρέθηκαν τήν ίδια χρονιά μέ τίς δύο ταινίες που άναφέραμε, φανερόντας τίς διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες τους, που πριν βλέπαμε δεμένες σ' ένα "τρόο", όπου ή απόδοση τών λαβών και τών προτερημάτων ήταν μάλλον δύσκολη. Έτσι, μπορέσαμε νά αντιληφθούμε ότι οι Ταβιάνι έπειναν περισσότερο προς ένα κλασική μεταφορικό κινηματογράφο, όπου ιδεολογία και πολιτική είναι στενά δεμένες σέ ένα περιεχόμενο, που άφηνει μεγαλύτερο χώρο σέ πρόσωπα και σέ κείμενο. Άντιθέτα, ο Όρανι φέλεται από ιδεολογικό πάθος, που τόν άβεί άκατανύτητα σέ ένα είδος πολιτικού παραζουμού, όπου, μέχρι ενός σημείου, δέν ύπάρχει δεύτερο επίπεδο.

Έτσι, τό "Κάτω άπ' τόν άστεριού" του Ισκοριού" είναι έργο μέ δική του ποιητική γοητεία, που κομιά φορά άμας πονάει όπτιού, από τήν κάπως ύπερβολικά ρασιοναλιστική δομή του. Άσ' τήν άλλη, "Τής γής οι κολλασμένοι" είναι έργο που συχνά χάνει τήν ίσοροπία του μέ τόν ιδεολογικό αύτοβιογραφισμό του και τήν κάποια δόση ναρκισσισμού, αλλά έχει τό προτέρημα ότι άντανακλά άμεσα τόν προβληματισμό ενός προοδευτικού ιδεοουμένου, που τολμά νά θέσει τό πρόβλημα τής ζωής του τής χρησιμότητας σάν στρατευμένου και σάν διανοούμενου.

Αυτό είναι άλλωστε, σέ βάθος, και τό θέμα του κινηματογράφου του Μάριο Ισακίνο, δημιουργού τριών πειραματικών ταινιών που κυκλοφόρησαν "Ύδαγεια" από δω κι άπό κει και που άνογιέ ή μεγαλύτερη μερίδα τών έξέσιμων κριτικών.

Ο Ισακίνο βασικά χρησιμοποιεί τόν κινηματογράφο γιά νά δοκιμάσει, άκριβώς, τίς δυνατότητες του κινηματογράφου. Θέλει τόν κινηματογράφο άντι-θέαμα μέ-χρησι έξοργισμού, άντι-ρυθμικό μέχρι στασιμότητα και

άντι-χρωματικό μέχρι μονοχρωμία. Άλλά ή βασική του άντίφαση, (ή άμφισβήτηση του κινηματογράφου μέ κινηματογραφικά μέσα) που παρουσιάζεται σάν ένα "βασισμένο" ποιητικό σμπλεγμα, έχει συχνά τή γοητεία τής ποιήσης και πού από τή φαινομενική απόδειξη από τό πράγματα και τόν άντιμετωπικό και σιωπηλό τρόπο θεώρησης, μπορεί κανείς νά έντοπιάσει τούς ίδιους δραματικούς ήθισσοπολιτικούς και ψυχολογικο-υπερβασικούς πυρήνες, που είναι ή ζήμη μιάς μεγάλης μερίδος τής νέας γενιής. Έτσι, στήν σιληρότητα και τόν κυνισμό ενός κόσμου κενόδοξου και άπένθρπου και στήν παγωμένη μορφή όρισμένου πολιτικών όγώνων, άντιτίσσει τό "άνθρώπινο" σάν συνείδηση τής άσφαγίας άλλαγής και τής πιθανής επανάστασης.

Μια άλλη τάση, έντελώς άποφορητική, είναι του Ιζιάνι ντά Κάμπο, του όποιου άποδο στίς Κάννες και σέ Πέζορο τήν πρώτη του και καταληκτική ταινία "Ποτζί-νε κιαόζε". Αυτό που ξεφεύγει από τό συνήθισμένο πλαίσιο στήν ταινία αυτή, δέν είναι μόνο ή έξωτερική ένότητα του θέματος και του στυλ, που μόλις μετρίζεται από κάποια έξορσαστικά και κάποια έφηροστική ταχύτητα, αλλά και τό ίδιο τό ιστορικό τής ταινίας. Ο ντά Κάμπο, που είναι τόσο καθολικός όσο και άντικομοφορμικής, έφερζει χωρίς άνησυχίες τόν κόσμο του, που παραμένει στή βάση του καθολικός, όποτε και έλεέ-θερος από κάθε έξωτερική θεματική. Η ταινία του έχει μιά άσυνήθιστη δύναμη και ή άρνηση κάθε έξενοθρπικής παραγορίας μέσα σ' ένα άπένθρπο κόσμο, φέρνει τή αρχαία ένός θετικού λαϊκού αμνισισμού.

Ένας άλλος συνείσης και σιωπηλός καθολικός είναι ο Έρμάνο Όλιμι. Μετά τήν άποτυχία του "... κι ένας άνθρωπος ήρθε", ο Όλιμι έσπασθηκε τόν έαυτό του, μέ τή νέα του ταινία "Κάποια μέρα". Η ταινία είναι μιά ψυχολογική έρευνα σέ χώρο του μεγάλου κεφαλαίου, τών επενδύσεων και τών "σεγγυών" κορών του Μιλάνου. Η γείση σθέντικότητας και δραματική δύναμη τής

ταινίας ἀφείλεται καί σὸ γεγονός ὅτι ὁ Ὀλμι δὲν χρησιμοποίησε ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς ἀλλὰ ἐρμηνευτές ποὺ αὐτοσχεδιάζουν καί πολὺ λίγο γνωστούς ἠθοποιούς. Βέβαια, βλέπομε στὸ τέλος τὸν πρωταγωνιστὴ - ποὺ προηγουμένως τὸν εἶχε τараξει ἕνας θάνατος ἀπὸ δυστύχημα - νὰ βρῆκε κάπως εὐκόλα παρηγοριὰ στὸν καθολικισμό καί νὰ καταφεύγει στὴν ὀστική του κατοικία καί στὴ ρυτιδωμένη του σὺζυγο, πράγμα ποὺ μοιάζει με πρόκληση σὲ μιὰ παθητικὴ ἀποδοχὴ τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας, ὅπου ὁ ἦρωας φαίνεται νὰ προχωρεῖ με ἐμπιστοσύνη πρὸς τὴν ἐπιτυχία καί νὰ ἐπιβάλλεται με κινιστὸ σ' ὅλες τὶς δυσκολίες τῆς ζωῆς, εἶναι θαυμάσιο καί περιέχει κομμάτια ἐξαιρετικῆς ψυχολογικῆς εὐαισθησίας, ἐκφρασμένα με στυλιστικὴ καί γλωσσικὴ λιτότητα.

Μιά ταινία ποὺ ἐπέφερε στὸ προσηνιο ἕνα σημαν-

ERMANO OLMI: ΚΑΠΟΙΑ ΜΕΡΑ



τικὸ σινηροθέτη τῶν χρόνων τοῦ ὅου, τὸν Φράνκο Ρόσι, εἶναι ἡ "Τζιοβινέζα Τζιοβινέζα", ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἕνα μέτριο βιβλίον, ποὺ δὲν παθεῖ ὅμως νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον ἀνὰ νοκομμένο. Ὁ Ρόσι παραμέρισε τὶς "πολιωμένες διηγήσεις" καί γύρισε μιὰ πραγματικὰ ἐμπνευσμένη ταινία, δόνοντας πετυχημένα τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς προπολεμικῆς μουσολινικῆς ἐποχῆς, ὅπου μιὰ ὁλόκληρη γενεὰ συνειδητοποιοῦσε τὴν κραυγαλὴ τὸ φασισμοῦ. Τρυφερὰ καί μελαγχολικὰ, αὐτὴ ἡ ταινία δεῖχνει χωρὶς ὄργη τὴν ψυχολογία αὐτῆς τῆς ἐποχῆς καί τὴ μοναξιά, αὐτῶν ποὺ μέσα στὸ σκοτάδι τοῦ φασισμοῦ, θέλησαν ν' ἀποκοροῦσαν τὸν ἐθνικιστικὸν βερμπαλισμὸ καί τὰ ἔκτρωπα τοῦ καθεστῶτος.

Τέλος, γιὰ τὸ ὁλοκληρώσαμε, πρέπει ἀναφέρουμε τὸν Φερρέρι τοῦ "Ντᾶλκιερ" καί τοῦ "Σπέρματος τοῦ ἄντρα". Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Φερρέρι δὲν ἔχει τὸ μέγεθος οὔτε τὴν ποιότητα οὔτε τὴν δραματικὴ καί στυλιστικὴ ἐνότητα τοῦ "Ντᾶλκιερ". Πάντως, παραμένει ἔργο ἐπιπέδου καί κατατάσσεται ἀνάμεσα σὲς καλύτερες ταινίες τῆς χρονιάς του. Ὁ σινηροθέτης, ἐδῶ, συνεχίζει με περισσότερη κυριὰ τὸ σχολιασμὸ του γιὰ τὸ παρὸν καί τὸ μέλλον τοῦ ἀνθρώπου. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ μακάβριο καί παράδοξα ἀγχώδες σῆμα ποὺ εἶχε σχεδὸν τέλεια ἰσορροπία στὸ "Ντᾶλκιερ", ἐδῶ ταλαντεύεται καί γίνεται ἀβέβαιο, ἀνάμεσα σὲ μερικὲς εὐτυχεῖς ἐνοράσεις καί μερικὲς ασαφεῖς ἢ ἀσημαντες λήσεις.

Ἐνα γενικὸ συμπέρασμα: Ἐνας σύντομος ἀπολογισμὸς τοῦ 1969 δὲν εἶναι εὐκόλο πράγμα. Κι ἂν ἀκόμα, τὰ ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς χρονιάς εἶναι καλύτερα ἀπὸ τὰ περσινὰ, ἢ κατὰστασι στὸ σύνολο τῆς παραμένει ασαφὴς. Γιατὶ, ἀπ' τὴν μιὰ, ὁ μέσος ὄρος τῆς παραγωγῆς συνεχίζει νὰ κυμαίνεται μεταξὺ φοβεροῦ καί κοινοῦ ἔργου, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη, οἱ περισσότεροι τίτλοι ποὺ ἀνάφερα παραπάνω, ἀνήκουν σὲ ταινίες "ἐξω-κυκλωματικές" ἢ "ἡμι-κυκλωματικές". Γιὰ παράδειγμα, ἡ θαυμάσια ταινία τοῦ Ἀνσάνο Γζιναρέλι "Σιέρα Μάεστρο" δὲ μπόρεσε ἀκόμα νὰ βρεῖ μιὰ ἰκανοποιητικὴ "διέξοδο", παρὰ τὴν προβολὴ τῆς στῆ Βενετία. Τὴ μοναδικὴ φορὰ ποὺ ἡ γνῶμη τοῦ κοινοῦ καί τῆς κριτικῆς συνέπεσε, ἦταν στὸ "Σατυρικόν" καί στὸς "Καταραμένους".

Τὸ ἀναμφισβήτητο γεγονός εἶναι, ὅτι γιὰ μερικὲς μέτριες καί καλόγουστες παραγωγὲς ἀντιστοιχοῦν 50 ἰταλικὰ γουέστερν, 50 ἐλευθεριάζουσες ἰταλικὲς κωμωδίες, 50 ὑποπροϊόντα φαρσοκωμωδίας καί 50 ὑποπροϊόντα Γαλλο-Ἰσπανο-γερμανο-ἰταλικῆς παραγωγῆς. Βέβαια, ἂν καλοεξετάσουμε αὐτὴ τὴν τεράστια ἀγορὰ λαϊκοῦ κινηματογράφου, ἴσως μπορέσουμε - χωρὶς νὰ φτάσουμε σὲς ἀμπαθητικὲς τρέλες τῶν Γάλλων, ποὺ βρῆκαν στὸ πρόσωπο τοῦ Σέρτζιο Λεόνε ἕνα συνεχιστὴ τοῦ Φόρντ καί τοῦ Ντάντε - νὰ βροῦμε κάποιον ταλέντο ποὺ σπαταλεῖται ἢ κάποια κρυμμένη εὐφυΐα. Ἀλλὰ, τὶς περισσότερες φορὲς, πρόκειται γιὰ ὑποπροϊόντα ψυχῆς γιὰς ἰκανοποίητο κοινού, ποὺ εὐκόλα ἐντυπωσιάζεται ἀπ' τὰ χολlyγουντιανὰ προϊόντα.

Ἀλλὰ καί στὴν ἄλλη πλευρὰ, στὸ χῶρο δηλαδὴ τοῦ κινηματογράφου ποιότητας, ἡ κατὰστασι δὲν εἶναι ἰσπανικὴ. Σὲ ἕνα κινηματογράφου ποὺ πάντα ἦταν "ἀριστερός" καί ποὺ γίνεται ἀπὸ ἀνθρώπους τῆς "ἀριστερῆς" (ὅπως συμβαίνει με τὸν ἰταλικὸν κινηματογράφου), πληρώνονται καί οἱ ἀβεβαιοτήτες τῆς ἰδεολογικο-πολιτικῆς κατὰστασις.

Πέρασε ὁ καιρὸς τῶν προφητῶν "γιὰ τὸν θαυμάσιο προοδευτικὸν κόσμο τοῦ μέλλοντος", ποὺ ἐδέσποξε πᾶν

στο μεγαλύτερο μέρος του μεταπολεμικού κινηματογράφου. Έξασθένησε το κύμα των κατηγοριών, που γεννήθηκε μια σειρά ταινιών-σκανδαλίων στο στυλ του "Σαλβατόρε Τζουλιάνο" ή του "Τά χέρια πάνω από την πόλη". Πέρασε, τέλος, η φάση της βεβαιότητας και των ιδεολογικο-πολιτικών συνταγών, που μ' αυτές έρμηνεύαμε μηχανικά την πραγματικότητα. Δεν είναι ότι δεν υπάρχει τίποτα πλέον να "κατηγορηθεί" ή ότι λείπει το υλικό που θα χρησιμεύει ως μαρτυρία. Αντίθετα, δε λείπει. Αλλά οι καλές αντιφάσεις μιας εποχής, οι ανεπάρκειες και οι άδικες άρχισαν να χάνουν τη σαφήνιά τους και να μετατρέπονται σε αντιφάσεις, ανεπάρκειες και άδικες περισσότερο επιτήδειες, φευγαλέες και άδραστες. Άλλοτε, έφτανε να δείξεις ένα οποιοδήποτε χωριουδάκι του Νότου για να δοθεί η ουσία και η λανθάνουσα του "αυστήματος". Σήμερα, τα χωριά του Νότου δεν άλλαξαν τόσο, αλλά η ουσία της αντίφασης βρίσκεται αλλού, στα μεγάλα εργοστάσια αυτοκινήτων του βορρά, στις κερδοσκοπικές επιχειρήσεις άνεργων άκνητων και πάλι από τα σκονιασμένα τραπέζια μεριών έκαστων γραφείων, όπου κρύβεται το έμμοιθο προλεταριάτο μιας κοινωνίας που μαστίζεται απ' τή γραφειοκρατία. Και σ' αυτές τις περιοχές, ο Ίταλος διανοούμενος είναι σχεδόν άσπλος.

Η μόνη σοβαρή και ριζωμένη εκπολιτιστική παράδοση της Ίταλίας ήταν ο φιλολογικός βεριαμός (του Βέρμα και των άλλων), που προηγήθηκε του φασισμού και που βασιζόταν σ' έναν πολιτισμό, βασικά αγροτικό και άποδοτικό υπο-προλεταριακό. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο, ότι ο Ίταλικός νεορεαλισμός βασίστηκε σ' αυτή την παράδοση. Αλλά λείπει σχεδόν δολιχρωματικά ή ερμητική λογοτεχνία και το μόνο που διαθέτουμε είναι μια στάση θεατρική και λογοτεχνική παράδοση, στην ουσία της άστυχη, που μόλις άναχαιτίστηκε από την όρμη του Τοζζορε Παβζε, αλλά δεν διασέσπτηκε. Γι αυτό και σήμερα, όταν στο εργοστάσιο ή στην κοινωνική τάξη που εργάζεται στο εργοστάσιο εμφανιστεί ο πυρήνας της αντίφασης, της έλλειψας και της πάλης, ο έθνικός διανοούμενος και ιδιαίτερα ο κινηματογραφιστής, βρίσκει άποτελές άποροταίωστος. Στην πραγματικότητα, στον Ίταλικό κινηματογράφο, οι έργατες δεν εμφανίζονται ή άν εμφανιστούν, είναι μικροστος που φορούν τή μικρή φόρμα της δουλειάς. Έχουν την παγωμένη σοφία και την άκνημότητα του "όργανικού διανοούμενου της τάξης" και τος λείπει ή ασυγκριμμένη αυνεβση της πάλης των τάσεων. Κι όμως, ή έργατική τάξη συνεχίζει τος άγώνες της, όπες ζείδων οι μεγάλες άπεργίες του φθινόπωρου, που φανέρωναν μόν άναμφισβήτητη άλληθεια και μόν διανοτήτητα άγώνας που είχε υποτιμηθεί άπ' όλους. Άλλά όσος οι "όργανικοί διανοούμενοι", πέρα από τίς υποτάσεις τους για μερικές έκδηλώσεις, τολαντέοντος άνάμεσα στην προσηυχή και στο μαζοχισμό "ΜΕΑ ΚΟΥΛΠΑ". Οί καλύτεροι άπ' όσους πετυχαίνουν να φτιάσουν τό ύλικό των ταινιών τους άπ' τή καθημερινή βίωση, πρόμα που δίνει τίς πόν ελευθρινείας και έκτιμητές ταινίες.

Τό γεγονός δεν είναι ότι δεν υπάρχει διεξόδος. Πάντα υπάρχει διεξόδος και αυχνά άρκει να φάξει ναυείς. Υάρχει, έδώ κέπου, στη διεξόδο του πρώτου προσεχτικού μοτιού. Άλλά, πρώτα άπ' όλα, πρέπει να ποίμε στον έσωτό μας, χωρίς άυτωστές, έκείνο που έμψατε και έκείνο που δεν πετυχαίνουμε να έμψαστε, άποφεύγοντας τον έκωνόδον κειρασμό της έπαναστατικής φράσης". Γι αυτό αυχνά, όσος άκρυβες οι όσος της "κέντης έπαναστατικής φράσης" κατλήγουν στην ύ-



ΠΙΕΡ-ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ:ΘΕΡΩΜΗΑ

πρεσά της βιομηχανοποιημένης κουλτούρας, του φτηνού τύπου και των έφημερών που χρησιμοοσούνται άπό τον νεοκεφαλοκροταισμό του βορρά ή κληρώνονται άπό τή ραδιότηλέραση, που χρησιμοοειεί σειρά διανοομένουμνύμ συμβόλαιο". Όπτε λοιπόν, πρώτθθεση είναι ή αυνεπίδοποήση της κατάσταςης. Άλλά λείκουν και πολλά άλλα άκμα για να πετύχουμε, γιατί τό πρόβλημα δεν άραφά μόνο τον κινηματογράφο.

Στην Πορέτα Έρμε, όπου έγινε τό 5ο διεθνές Φεστιβάλ ελευθέρου κινηματογράφου, μερικοί νεαροί κινηματογραφόφλοι, σε μιά ανάνηση τους με τος Ούγγρος κινηματογραφιστές, κατήργησαν τον άυγγρικό κινηματογράφο ότι δεν είναι άρκετά έπαναστατικός και άρχολείται μόνο με την Ούγγρική, ένύ άνοιεί τό τόσα βιετνάμ της σπμερινής πραγματικότητας.

"Όσος", άπάνησε ο Ούγγρος, "γιατί αύξήθηκε τό ένδιωφερνον μας για τό ένδιω προβλήματος. Όσος άκμα, γιατί υπάρχει κέπου όριο. Άλλά γιατί στον Ίταλικό κινηματογράφο να μιλάτε για την Κορβα, τή Λατινική Άμερική, τή Μέση Άνατολή, τήν Κίνα και ποτέ μόν ποτέ για τήν ίδια τήν Ίταλία, για τήν Ίταλική έργατική τάξη"; Γιού μιά στιγμή ή άτυσοοαμο στην αϊθουσα παρχες, μετά όμως ή αύξήση της αυνεκλήτης πάλης σ' άλλα θέματα. Άν ή παρχμείνη στιγμή διαρκούσε περισσότερο τότε θα αυνεεπίδοποίσαμε ότι ή φράση "εί μιλάτε για άλλα πράγματα" που ο νεαρός Ούγγρος έπέδωσε στος Ίταλούς, ήταν τό τμήμα (άυανεβητό άραγει) μίας άνευ όρων παράδοσης.

Μετάφραση: Θ. ΠΑΡΑΔΕΛΛΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

1. 'Ανακάλυψη "ιδεολογική" ή έφεύρεση έπιστημονική ;

του Ζάν-Πατρίκ Λεμπέλ

Θά έπιχειρήσουμε μιά άνασκειή τής προβληματικής, πού άπό πολλά χρόνια τώρα πιέζει τή σχετική μέ τό σινεμά θεωρητική σκέψη καί πού οί συνέπειές της κινδυνεύουν νά στρέψουν πρós τόν ποζιτιβισμό μερικές άπόπειρες τής προοδευτικής διανόησης ν' άσχοληθεί μέ τό θέμα.

Μ' άφορμή αύτή τήν άνασκειή, θά προσπαθήσουμε νά δούμε ποιό είναι τό πραγματικό πρό- τές τής διαμόρφωσης τής θεωρίας τών ιδεών (τών "έννοιών") στόν κινηματογράφο, όπως αύτή παρουσιάζεται μεσ' άπ' τίσ "σκηνοθετημένες" αισθητικές μορφές τών ταινιών καί μεσ' άπ' τήν συγκεκριμένη πορεία κατασκευής καί διανομής τού φιλμ.

Στό τέλος τής μελέτης μας θά προσπαθήσουμε νά καθορίσουμε τήν, κατά τήν άποψη μας, βάση καί τά όρια μιās προοδευτικής κινηματογραφικής αισθητικής καί νά διαγράψουμε τά πιθανά κριτήρια, όχι ενός κινηματογράφου ματεριαλιστικού καθεστού, αλλά ενός κινηματογράφου πού θά στηριζόταν σέ μιά ματεριαλιστική άντ' άληψη. Έλπίζουμε νά καταλήξουμε στό νά έπιστημόνουμε μιά μέθοδο άνάλυσης καί στό νά καταδεξούμε αύτό πού, κατά τή γνώμη μας, θά μπορούσε νά άποτελέσει τούς βασικούς άξονες γιά μιά προοδευτική θεωρητική έρευνα στόν κινηματογράφο καί στόν όπτικοακουστικό χώρο γενικότερα.

Ό συστηματικός χαρακτήρας - πού μπορεί νά φανεί ύπερβολικά φιλόδοξος - αύτης τής άνάλυσης δέν άποσκοπεί στό κλεισμό τής συζήτησης γιά τά θεωρητικά προβλήματα τού κινηματογράφου· είναι άπλά μιά συμβολή στή μελέτη τους.

Οί άπόψεις μας, δέν θά θέλαμε νά περερμηνευτούν, καί γιά τούς παρακάτω λόγους: 1) Άν συζητούμε τίσ θέσεις κάποιων κινηματογραφικών περιοδιών πού κι αύτά, όπως κι έμείς, υιοθετούν τή διαλεκτική σκέψη - έννοούμε τό "Σινεμά" πού άπ' τό πρώτο του τεύχος έμφανίστηκε σάν προοδευτικό έντυπο καί τό "Καγιέ ντύ Σινεμά" πού σχετικά πρόσφατα έκανε στροφή πρós τήν προοδευτική σκέψη - δέν τό κάνουμε μέ πρόθεση νά έμπλοκούμε σέ μιά στεία διαμάχη αλλά γιά νά διευκρινίσουμε μερικές διαφορούμενες σκέψεις. Στή θεωρητική γραμμή πού ακολουθούν αύτά τά δύο περιοδικά, ύπάρχουν στοιχεία πού νομίζουμε ότι αντίφασκουν μέ τίσ αρχικές προθέσεις τους. Δέν άρνούμαστε τό ένδιαφέρον τής κριτικής τους μεθόδου· προσπαθούμε νά βρούμε τρόπο νά μπορούμε όλοι μαζί σ' έναν σωστότερο δρόμο. 2) Τό άρθρο πού ακολουθεί ίσως δημιουργήσει τήν έντύπωση πός ή συνεισφορά μας στή διερεύνηση τών προβλημάτων τού κινηματογράφου είναι άποκλειστικά άρνητική. Λόγοι πρακτικοί μās ύποχρεώνουν νά δώσουμε τίσ δικές μας "θετικές" άπόψεις στά έπίμανα άρθρα. Συνεπώς, τούτο τό πρώτο άρθρο περιορίζεται σέ μιά άναπόφευκτη καί άναγκασία κριτική άλλων άπόψεων. 3) Κρίνουμε μερικές θέσεις τών περιοδικών πού προαναφέραμε κυρίως γιατί μπορούμε νά βρούμε σ' αυτές πάρα πολλές "τρέχουσες" ιδέες γιά τό σινεμά. "Άλλωστε, τά κείμενά τους στά όποία θά άναφερθούμε μπορούν ν' άποτελέσουν τή βάση γιά μιά ευρύτερη, άνοιχτή συζήτηση.

Αύτές οί "ρέουσες ιδέες" δέν είναι ένσωματωμένες σέ μιά ολοκληρωμένη καί παγιωμένη

θεωρία. Παραμένουν άποσπασματικές, άποκομμένες κατά τό μάλλον καί ήττον ή μία άπ' τήν άλλη. Έχουν μεταξύ τους μία σχέση έπαλληλίας ή άντίθεσης χωρίς νά σχηματίζουν συνεπές θεωρητικό σύνολο. Πρόκειται μάλλον γιά μία συλλογή σκόρπων άπόψεων μέσ' άπ' τίς όποιες άντιμετωπίζονται τά πρόβληματα τού κινηματογράφου. Συχνά, άντί νά βοηθοῦν στήν κατανόηση, προκάλουν σύγχυση καί όδηγούν σέ μία μάλλον ευεξήγητη κρυσταλλοποίηση τῶν άντιθέσεων πού θάταν άδύνατο νά λυθοῦν, έξαιτίας άκριβῶς τῆς όρολογίας πού χρησιμοποιεῖται γιά τήν έκθεση τους - όρολογίας τού τύπου: έπαναστατικός κινηματογράφος, θεωρητικός (άποσυνθετικός) κινηματογράφος, λαϊκός (ιδεολογικός) κινηματογράφος, κινηματογράφος "έκτός συστήματος", κινηματογράφος "έντός συστήματος", κ.λ.π.

Οί ιδέες αυτές άποτελοῦν τόν άξονα γύρω άπ' τόν όποιο στρέφονται όλες οί άπόψεις γιά τό "μοντέρνο" σινεμά καί άποσχολοῦν έπίμονα έναν τεράστιο αριθμό κινηματογραφιστῶν, σπουδαστῶν γενικά καί ειδικότερα σπουδαστῶν τού κινηματογράφου.

Πρέπει λοιπόν νά χρωστάμε χάρη στήν κριτική αὐτῆς τῆς τάσης, γιὰτί έθεσε καί συστηματοποίησε τά έρωτήματα, πού αν δέν τά προσέχαμε όσο τό άρίζουν, θά κάναμε τεράστιο λάθος. "Άλλωστε, όσον άφορά ειδικά έμᾶς, αὐτά άκριβῶς τά έρωτήματα συντέλεσαν άποφασιστικά στό νά ενεργοποιήσουν τή σκέψη μας. Πράγμα πού σημαίνει ότι, κατ' άρχήν, θά πρέπει νά άναρωτηθοῦμε πού όφειλεται ή διαφορά στίς άπόψεις καί, άφού ποῦμε τή γνώμη μας γιά τή "διασπορά" τῆς θεωρητικῆς κινηματογραφικῆς σκέψης νά έρευνήσουμε τό πρόβλημα τῆς "άποτύπωσης τῆς πραγματικότητας" στόν (κι άπ' τόν) κινηματογράφο.

Γιά μία τάση τῆς κριτικῆς

Τό άρχικό σημείο, πού άποτελεῖ τή βάση άπ' τήν όποια ξεκινοῦν οί διαφωνίες, εἶναι ή πολύ γνωστή άποψη γιά τή δυνατότητα τού κινηματογράφου νά "καταγράφει τήν πραγματικότητα", καί γιά τό ρόλο τού μεταφερμένου σ' αὐτόν "φωτογραφικῆς ρεαλισμοῦ". Ο κινηματογράφος, ένάναντας τῆ σέ χώρο μηχανική άναπαράσταση τῶν αντικειμένων άπ' τή φωτογραφία μέ τήν καθαρά δική του ροή σέ χρόνο, δίνει στή μηχανική άναπαράσταση τού "κόσμου" άπ' τή φωτογραφία μία χρονική διάσταση. Μέ τόν τρόπο αὐτό δημιουργεῖται μία έντύπωση ανάληψης τού "πραγματικῆς" - μιᾶς άνάκλισης πού άναπαράγει τόν "κόσμο" ή τήν "πραγματικότητα".

Γιά νά πολεμήσει τίς ιδεολογικές συνέπειες αὐτοῦ τού φαινομένου καί γιά νά ύπογραμμίσει τό γεγονός πώς ή "πραγματικότητα" τού κινηματογράφου δέν εἶναι ή ἴδια ή πραγματικότητα άλλα μία κατασκευή τῆς δημιουργικῆς φαντασίας, προσπαθώντας δηλαδή νά καταδείξει πώς τό πεποιμημένο άποτελεῖ τήν ειδική πραγματικότητα τού κινηματογράφου - πού, άλλωστε, εἶναι προσπάθεια άπόλυτα δικαιολογημένη - τό περιοδικό "Καίε ντύ Σινεμά" (μετά τή στροφή του πρὸς τήν προοδευτική σκέψη) καί κυρίως τό περιοδικό "Σινετικά", άποδίδουν τά ιδεολογικά έπακόλουθα αὐτοῦ τού φαινομένου σέ μία ειδική ιδεολογική ιδιομορφία τῆς μηχανικῆς λήψης αὐτῆς καθαυτῆς, σ' ένα ιδεολογικό άποτελεσμα πού όφειλεται στή "φύση" τῆς κάμερα, στή "φυσική" τάση τῆς πρὸς τήν ιδεολογία", καί άκόμα, όπως θά δοῦμε παρακάτω, σ' ένα προαθορισμένο "ιδεολογικό πρόγραμμα". Σημειώνουμε πώς ή έννοια τῆς λέξης κάμερα εἶναι - όπως καί σ' άλλόκληρο τό κείμενό μας - δέν άναφέρεται μόνο στή μηχανική λήψη άλλα στό σύνολο τού τεχνικῆς προτάσεσ τό όποιο, άπ' τό γύρισμα μέχρι τήν προβολή, δημιουργεῖ τή μηχανική άναπαράγωγή τῆς πραγματικότητας κάτω άπό μία μορφή στήν κυριολεξία κατασκευασμένη.

Η μερβία τῶν κριτικῶν, τίς άπόψεις τῆς όποίας ξεετάζουμε τώρα, όνομάζει συχνά τή δυνατότητα αὐτῆς τῆς μηχανικῆς λήψης "άποτελεσμα τῆς κάμερα". Μ' άλλα λόγια, στή λέξη κάμερα συνοψίζεται ή τεχνική διαδικασία πού καθιστᾶ τόν κινηματογράφο μέσο άναπαράγωγης, καί πού στήρίζεται στός έπιστημονικούς νόμους τῆς διάχυσης τού φωτός.

Μερικές άναφορές σέ άρθρα τῶν περιοδικῶν πού άναφέραμε παραπάνω θά μᾶς έπιτρέψουν νά άποσαφηνίσουμε τίς άπόψεις μας.

Γιά τό "Σινετικά", ή κάμερα παράγει μία ειδική - έπιδραστική καί ιδεαλιστική - ιδεολογία: "Τίποτα δέν εἶναι περισσότερο άδύο, τίποτα δέν εἶναι περισσότερο "φυσικό" φαινομενικά άπ' αὐτόν τόν άποτικό τρόπο φιλομαρίσματος. Τό μόνο πού χρειάζεται εἶναι νά κινηματογραφεῖς

σύμφωνα με την ιδεολογία τή συναφασμένη στήν κατασκευή τής κάμερα, δηλαδή σύμφωνα με τήν άρχή τής αποτύπωσης τής πραγματικότητας" (Ζερρά Λεμπλάν στό άρθρο "Κατεύθυνση", "Σινετίκ" Νο 5).

"Η φύση" τού κινηματογράφου - ή ύλικότητά του - τού έπιβάλλει μιá διπλή ιδεολογική λειτουργία, πού έπιβεβαιώνεται κι άπ' τήν ιστορία του α) ΑΝΑΠΑΡΑΓΕΙ, δηλαδή άντανανλά τής ύπάρχουσες ιδεολογίες. Συνεπώς χρησιμοποιείται (έλάχιστα ένδιαφέρει έν ή χρωματισμός τής είναι συνειδητή ή άσυνειδητή) σάν έπιταχυντής στό προτσές τής διάδοσης τών ιδεών. β) ΠΑΡΑΓΕΙ μιá καθαρά δική του ιδεολογία, τήν ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ/.../ Ξέρουμε πώς ή ιδεολογία παρουσιάζεται πάντα σάν ένα σύνολο ιδεών και άναπαραστάσεων πού άυτόματικά θεωρούνται άληθινές. Είναι, δηλαδή, άληθοφανείς. Ξέρουμε ακόμα τόν προνομικό ρόλο πού παίζει ή άνάπλαση με τήν ιδιομορφία τής, στό γενικό προτσές τών ιδεών: ΔΙΠΛΑΣΙΑΖΕΙ τό προφανές τού άληθοφανούς. Συνεπώς, ένισχύει τήν ιδεολογία πού άνακλάται. /.../. Αύτός είναι ό λόγος πού στό σινεμά, ή παραγόμενη άπ' αυτόν ιδεολογία, είναι άναγκαστικά γιά τήν άναπαραγωγή μιās προύπάρχουσας ιδεολογίας. Άν σταματήσει ή αποτύπωση τής πραγματικότητας, τότε οι άνακλάμενες ιδεολογίες, άποκομμένες άπ' τή βάση τους, καταρέουν. (Αυτό, βέβαια, ίσχυει μόνο γιά τόν κινηματογράφο)" (Ζ. Π. Φαρζιέ, στό άρθρο "Η παρένθεση και ή ύπεκφυγή", "Σινετίκ" Νο 5).

"Η κάμερα είναι ένα μηχανήμα καθαρά ιδεολογικό: Παράγει τούς κληρονομημένους κανόνες τής προοπτικής, κανόνες πού διαμορφώθηκαν σύμφωνα με τήν έπιστημονική διερεύνηση τού προβλήματος τής εικάστικης προοπτικής κατά τήν περίοδο τού Κουατροτσέντο". (Άναφορά τών Έ. Λέ Γκριβές και Σ. Λουσιάν - "Γέννηση μιās θεωρίας", "Σινετίκ" Νο 5 - σέ άποψη τού Μαρσελέν Πλευνέ καταχωρημένη στό Νο 3 τού "Σινετίκ").

"... και αυτός είναι ό λόγος πού μέ κάνει νύμαι βέβαιος γιά τήν άδυναμία τού νά μιλάει κανείς γιά κινηματογράφο πρίν τήν άποδιάρθρωση τού ιδεολογικού προΐοντος τής μηχανής (τής κάμερα) ή όποία άπ' τήν ίδια τής τήν κατασκευή είναι άδύνατον νά καθορίσει όποιαδήποτε άντικειμενική σχέση με τό πραγματικό" (Μαρσελέν Πλευνέ, στό άρθρο "Τό τυφλό σημείο", "Σινετίκ" Νο 6).

"Ο πρώτος τύπος τής ιδεολογίας πού εφαρμόστηκε έμπραχτα άπ' τόν κινηματογράφο συνιστά και σήμερα τήν ιδιομορφία του, κι όλόκληρη ή τεχνική του προσαρμόστηκε σ' αυτή τήν ιδιομορφία. Έννοούμε τήν κάμερα πού άναπαράγει μηχανικά τούς κληρονομημένους άπ' τήν Άναγέννηση κανόνες τής προοπτικής και πού σέ τελική άνάλυση διανέμει τήν ιδεολογία αυτών τών κανόνων. Τουτό, θά μπορούσαμε νά τό όνομάσουμε "θεολογία τής τρίτης διάστασης" (Ε. Λέ Γκριβές και Σ. Λουσιάν στό άρθρο "Γιά έναν τρόπο άνάγνωσης και γιά τήν έγγραφή του", "Σινετίκ" Νο 6).

Θά μπορούσαμε νά παραθέσουμε κι άλλες περικοπές άπ' τό "Σινετίκ" σχετικές με τήν άμφισβήτηση τών ιδεολογιών προθέσεων τού κινηματογράφου πού γίνονται φανερές με τό άποτελεσμα τής κάμερα". Όμως, στό μέτρο άκριβώς πού πρόκειται γιά μιá διαμφισβήτηση προθέσεων, ή διατύπωση δέν είναι ποτέ άπόλυτα σαφής κι αυτή ή θέση δέν θά μπορούσε νά θεωρηθεϊ σάν ή θεωρητική βάση τού γενικού προβληματισμού τού "Σινετίκ", παρόλο πού τή συναντούμε στήν άφετηρία όλων τών θεωρητικών διαγραμμάτων πού έπιχειρούνται στό πιό ένδιαφέροντα κείμενα τού περιοδικού. Όσο γιά τά άλλα άρθρα, αυτή ή διάθεση γιά άνάφεση τής "φυσικής τάσης τού σινεμά πρós τήν ιδεολογία" (ή διατύπωση είναι τού "Σινετίκ") ύπάρχει πάντα διάχυτη και συγκεχυμένη. Η θέση αυτή άποτελεϊ μάλλον μιá εκ τών ύστέρων "θεωρητική άιτιολόγηση" παρά ένα σημείο ένικώνησης γιά θεωρητική διερεύνηση.

Αυτό πού κρατάει τήν πρώτη θέση στή συγκεκρωμένη θεωρητική μεθόδολογία τού "Σινετίκ" είναι, πολύ περισσότερο, ή εκ τών προτέρων άναγκαιότητα ύπαρξης ένός άποδιαρρωτικού κινηματογράφου, τόν όποιο και θεωρεϊ σάν τόν μόνο δυνατό "ματεριαλιστικό" κινηματογράφο. Σέ σχέση μ' αυτόν τόν κινηματογραφικό "ματεριαλισμό", ή ιδεολογική ιδιομορφία τής κάμερα περιλάει σέ δεύτερο πλάνο, σάν άιτιολογούσα θεωρητική βάση.

Αυτή ή εκ τών προτέρων θεωρητική άιτιολόγηση άποδεικνύει τήν θεωρητική καταγωγή τής κριτικής μεθόδολογίας τού "Σινετίκ" - μιās μεθόδολογίας έξωκινηματογραφικής, πού στηρί-

ζεται σέ κάποιες σκέψεις γιά τή "φιλολογική" γραφή.

Τό νά αποδειξομε ὅτι αὐτή ἡ θέση ἀποτελεῖ τό θεωρητικό φόντο ὄλων τῶν κειμένων τοῦ "Σινετίκ" θά ἀπαυτοῦσε μιά λεπτομερειακή ἀνάλυση τοῦ κάθε ἄρθρου χωριστά, πρῶτα πού, φυσικά, δέν θάταν δυνατόν νά τό κάνομε ἐδῶ μιά κι ἡ πρόθεσή μας δέν εἶναι ἡ στεῖρα πολεμική ἐνάντια σ' αὐτό τό περιοδικό ἀλλά ἡ προσπάθεια συνεισφορᾶς στή σκέψη πάνω στό φαινόμενο κινήματογράφος.

Ἡ θεωρία τῆς διαφάνειας

Γιά τό "Καγιέ ντύ Σινεμά" ὁ κινήματογράφος φιλιμάρει εὐθέως, κατά κάποιον τρόπο, τήν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία.

"Ξέρομε πῶς ὁ κινήματογράφος ἄναπαράγει τήν πραγματικότητα ἐντελῶς φυσικά, ἀφοῦ ἡ κάμερα καί τό φιλμ κατασκευάστηκαν γι'αυτό τό σκοπό - καί μέσα στήν ἰδεολογία πού ἐπιβάλλει αὐτός ὁ σκοπός. Ὅμως, αὐτή ἡ πραγματικότητα, τήν ὅποια μπορούμε νά ἀναπαράγομε πιστά, ἀντανανλωμένη ἀπό τά ὄργανα καί τήν τεχνητή, τά ὅποια, ἄλλωστε ἀποτελοῦν μέρος τῆς, εἶναι σαφέστατα ἰδεολογική στήν ὁλότητά τῆς. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, ἡ θεωρία τῆς "διαφάνειας" πού υἱοθετεῖ ὁ κινήματογραφικός κλασικισμός εἶναι σαφέστατα ἀντιδραστική δεδομένου ὅτι ὑποστηρίζει πῶς δέν εἶναι ὁ κόσμος στή συγκεκριμένη του ὑπαρξη αὐτός πού συλλαμβάνει (ἢ, μᾶλλον, πού ἀποτυπώνει) ἕνα οὐδέτερο ὄργανο, ἀλλά ὁ ἄδειος, ἀσχημάτιστος, ὁ μὴ θεωρητικοποιημένος καί ἰδεοποιημένος κόσμος μέσα στόν ὁποῖο ἀναπτύσσεται ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία. (...) Ἔτσι, ὁ κινήματογράφος, ἀπό τότε κιόλας πού γυρίστηκε τό πρῶτο μέτρο ταινίας, ἐπιρεάζεται αὐτόματα ἀπό τή μοιραία ἀναπαραγωγή ὄχι τῶν πραγμάτων στή συγκεκριμένη τους ὑπαρξη, ἀλλά ἀπό τή διήθλασή τους μέσα ἀπ' τήν ἰδεολογία. Κι αὐτό τό σύστημα ἀναπαραστάσεως βαραίνει σ' ὅλα τά στάδια κατασκευῆς τοῦ φιλμ: στό θέμα, στό στύλ, στή μορφή, στό περιεχόμενο, στήν παραδοσιακή ἀφήγηση πού ὅταν μεταφέρεται στόν κινήματογράφο διπλασιάζει τό γενικό τῆς ἰδεολογικό μήνυμα. Ἔτσι, ὁ κινήματογράφος ἀνακλᾷ τήν ἰδεολογία αὐτή καθωυτή. Δεῖχνει, μιλάει, διδάσκει μέσα ἀπ' τήν ἀνάκλαση τῆς ἰδεολογίας" (Ζάν-Λουί Κομπολλί καί Ζάν Ναρμπόνι στό ἄρθρο "Κινήματογράφος-Ἰδεολογία-Κριτική", στό "Καγιέ" No 216).

Γιά τόν Κομπολλί καί τόν Ναρμπόνι, λοιπόν, ὁ κινήματογράφος πρέπει νά εἶναι ἀναπαράσταση μιᾶς (ἰδεολογικῆς) ἀναπαραστάσεως. Δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ κάμερα αὐτή πού παράγει τήν ἰδεολογία. Πάντως, δέν μπορεί παρά νά φιλιμάρει μιά προϋπάρχουσα ἰδεολογία πού συγκεκριμένα εἶναι ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία. Μιά τέτοια ἄποψη, δέν ἐπιβάλλει μιά οὐσιαστική ἀντίληψη περί ἰδεολογίας; Ἡ λεπτή ἰδεολογική μεμβρῆνη πού καλύπτει (πού "ἐμποτίζει" ὅπως λένε) τήν κάμερα, εἶναι ἴδια μ' αὐτήν πού ἐπιαλύπτει τόν κόσμο καί τό ἀντικείμενα πού φωτογραφεῖ ἡ κάμερα - ὄργανο πού χαρακτηρίζεται ἀπό τήν παθητικότητα καί τήν μὴ ἐπεμβατικότητα τοῦ - μολις ἔρθει σέ ἐπαφή μέ τόν κόσμο, δηλαδή μόνις τεθεῖ σέ λειτουργία ("ἀπ' τό πρῶτο μέτρο τοῦ ἐκτεθεμένου στό φῶς ἀρνητικοῦ"). Ἡ κάμερα ἀνακλᾷ πιστότατα τήν πραγματικότητα, αὐτή ἡ πραγματικότητα ὅμως εἶναι καθολικητριᾶν ἰδεολογική. Πράγμα πού σημαίνει πῶς ἡ κάμερα, μόνις μπεῖ σέ λειτουργία, φιλιμάρει ἀνεξέλεγκτα καί εὐθέως τήν (κυριαρχοῦσα) ἰδεολογία.

"Ἄν καί αὐτή ἡ ἄποψη, γιά ἕνα εἶδος "ἰδεολογικοῦ κατακαθιοῦ" πού ἀσγκαστικά παραμένει στό φιλμ, δέν ἐμφανίστηκε διατυπωμένη καθαρᾶ καί ἀναπτυγμένη μέ σαφήνεια παρά πρόσφατα στό "Καγιέ ντύ Σινεμά", ἐντούτοις τήν ἴδια θέση θά μπορούσε νά τήν ἐπισημάνει κανεῖς διατυπωμένη ἄκριστα στό περιοστέρα κείμενα τοῦ παροσπάνυ περιοδοσίου πρῖν ἀπό ἀρκετό καιρό. Ἡ ἰδέα αὐτή ἀπό καιρό "ὑπονομεῖται" τά κριτικά κείμενα τῶν "Καγιέ" καί γίνεται ἰδιαίτερα καί ἐμφανεστέρα αἰσθητή μέ τήν χρησιμοποίηση μερικῶν ἐπαναλαμβανόμενων λέξεων. Τήν ἀντιλαμβανόμεσθε ἄμεσως διαβάζοντας φράσεις ὡς τίς παρακάτω: "Χρησιμοποιοῦντας τήν ἰδέα τό μοντάζ ἀποτελεῖ τό μόνο τρόπο γιά τή δημιουργία ἐνός μὴ ἀντιδραστικοῦ κινήματογράφου σέ ἀντίθεσιν μέ τόν παροσστατικό (ἐννοεῖται τῆς κυριαρχοῦσας ἰδεολογίας) κινήματογράφο" (Συλβί Πιέρ, στή συζήτηση γιά τό μοντάζ, "Καγιέ" No 210).

"...γιατί, δλόκληρος δ κινηματογράφος είναι μή-εϋθός, ἄν μᾶς ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα εἶναι ἀκριβῶς μιά "εἰκόνα" ποῦ ὅταν προβάλλεται γίνεται θέαμα.

Κατά συνέπεια, ὄππρεπε νά λέμε ὅτι ἡ μόνη δυνατή μορφή κινηματογράφου εἶναι αὐτή τοῦ ἀναπαραστατικοῦ. "Ὅμως, ὁ μοιραῖος χαρακτήρας αὐτῆς τῆς ἀναπαραστάσεως..." κ.λ.π. (Ζ.Λ. Κομολλί, στό ἄρθρο "Ἡ ὑπεφυγή μέ τόν εϋθῦ κινηματογράφο", "Καγιέ" Νο 211).

"Συνεπῶς, μόνο στό ἐπίπεδο τῆς παραμόρφωσης τῆς ἀναπαραστάσεως πραγματώνεται ἡ ὄχι ὁ διπλασιασμός τοῦ κόσμου, πραγματώνεται ἡ συμπύκνωση τῆς ἰδεολογίας του ἡ ἀντίθετα πετυχαίνεται ἡ ἀναδιαμόρφωσή της μέ τήν παραγωγή καινούργων ἰδεῶν" (Ζ.Λ. Κομολλί, στό ἄρθρο ποῦ προαναφέραμε).

Πολύ πρῖν διατυπωθοῦν οἱ παραπάνω θέσεις, οἱ σχετικές μέ μιά ἰδεαλιστική προβληματική, γιά τήν "ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας" στόν κινηματογράφο, γίνονταν ἤδη περισσότερο ἡ λιγότερο φανερές σ' ὀλόκληρη τήν κριτική δραστηριότητα τῶν συνεργατῶν τῶν "Καγιέ" - κριτική ποῦ ταυτιζόταν μέ τίς θεωρίες τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν.

Ἐποῦ, αὐτή ἡ περιβόητη "ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας" γίνεται νοητή σάν "καταστάλαγμα" μόνο ἀπό τότε ποῦ τά "Καγιέ" προσπαθοῦν νά προσανατολίσουν τή δραστηριότητά τους πρὸς τόν ματεριαλισμό. (Ἀπ' αὐτή τήν πλευρά, ἡ ἀξιοσημεῖωτη συλλογική μελέτη πάνω στό φιλμ "Ἡ ζωὴ εἶναι δική μας" ποῦ δημοσιεύτηκε στό τεῦχος 218 - Μάρτης 70 - νομίζουμε πὺς εἶναι ἕνα σημαντικό βῆμα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση).

Ἡ διερεύνηση μιᾶς τέτοιας προβληματικῆς ποῦ φάνεται ὡς βάση θεωρητικῆς σ' ὀλόκληρη τήν κριτική δραστηριότητα τῶν "Καγιέ" - ἀπό τήν παθητική ἀποδοχή μέχρι τήν ἀμφισβήτηση της, ἡ ὁποία ὡστόσο παραμένει αἰχμάλωτη μιᾶς προϋπάρχουσας ὀρολογίας - θά ἀπαιτοῦσε μιά μεγάλη καί λεπτομερειακή ἀνάλυση ποῦ δέν ἔχουμε καθόλου τήν πρόθεση νά τήν κάνουμε ἐδῶ λόγω τῆς "μῆ πολεμικῆς" ποῦ προαναφέραμε καί κυρῶς γιατί πρέπει νά δοκιμάσουμε νά ξεπεράσουμε αὐτήν τήν προβληματική στήν ὁποία παραμένει προσκολλημένη μιά πολύ μεγάλη μερίδα θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου.

Μιά οὐσιαστική ἀντίληψη γιά τόν κιν/φο

Εἶτε θεωρήσουμε - ὅπως τό "Σινετί" - ὅτι, ἡ κάμερα παράγει ἰδεολογία, εἶτε - ὅπως τά "Καγιέ" - ὅτι ἀπλῶς ἀνακλᾷ μιά προϋπάρχουσα ἰδεολογία, καί στήν πρώτη καί στή δευτέρα περίπτωση ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νά παρεκλίνουμε πρὸς μιά μηχανιστική ἀντίληψη τῆς ἰδεολογίας: κίνδυνος, ποῦ γίνεται πολύ μεγαλυτέρος ἀπ' τό γεγόνος πᾶς ὑπάρχει μιά ὁμοιότητα στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἀντιμετωπίζουν τό πρόβλημα τά δύο περιοδικά.

Ὅπως καί νᾶναι, ξεκινώντας ἀπό μιά ἀπόλυτα δικαιολογημένη καταγγελία τοῦ ἰδεολογικοῦ (τοῦ μῆ οὐδέτερου) χαρακτήρα τῶν ταινιῶν, καί τῆς ἰδεαλιστικῆς χρησιμοποίησης ἀπό τήν κυριαρχούσα ἰδεολογία αὐτῆς τῆς εἰδικῆς στό σινεμά "ἀποτύπωσης τῆς πραγματικότητας", καταλήγουμε σέ μιά οὐσιαστική ἀντίληψη περὶ κινηματογράφου.

Ἀναζητώντας τό λόγο ὑπαρξῆς τοῦ κινηματογράφου στήν ἴδια τήν "ὕλικότητά" του, καταλήγουμε στόν προσδιορισμό κάποιας οὐσίας ποῦ εἶναι σφμψητή μέ τό ἴδιο τό ὄργανο (τήν κάμερα). Συγχέοντας τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ τόν κινηματογράφο ἡ κυριαρχούσα ἰδεολογία μέ τό "φυσικό κατάλοιπο" ποῦ ὑπάρχει σ' αὐτόν, ἀντιστρέφουμε τήν αἰτιακή σχέση ἀντιμαθιστώντας τό αἷτιο μέ τό αἷτιατό, καί κάνουμε τόν κινηματογράφο ἰδεολογικό ὄργανο "καθεαυτό". Σέ τελική ἀνάλυση, ἡ ἰδεολογία γίνεται ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου.

Αὐτή ἡ μερίδα τῶν θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου στήν προσπάθειά της νά γίνει ἀντιμαζεζινική δέν κατάφερε νά ξεφύγει ἀπ' τήν ἐπίδραση τοῦ Μπαζέν. Διατυπώνοντας ἀρνητικά αὐτό ποῦ ἤδη εἶχε διατυπωθεῖ θετικά ἀπ' τόν ἰδεαλισμό (καί ἀντίστροφα) αὐτός ὁ "ματεριαλισμός" στήν πραγματικότητα δέν εἶναι παρά ποζιτιβισμός ποῦ ὅπως ὁ ψυχολογισμός στήν ψυχολογία (κατά τόν Πλόιτζερ), "ἐπαναλαμβάνοντας τό ἴδιο κείμενο... διατηρεῖ τόν σπιριτουαλισμό παίζοντας τό ρόλο ψυγεῖου". Αὐτή ἀκριβῶς ἡ θέληση γιά ἐξέγερση τοῦ τρόπου μέ τόν ὁποῖο τό "εἶναι" τοῦ κινηματογράφου διαχέεται μέσα στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο εἶναι ποῦ δηγεῖ σέ μιά οὐσιασική καί μηχανιστική ἀντίληψη καί ποῦ, ξεκινώντας ἀπ' τήν ἐπιθυμία νά χτυπηθεῖ ὁ ἰδεα-

λιαμός στο δικό του έδαφος, κινδυνεύει να καταλήξει στο να μᾶς κάνει να πιαστούμε στις παγίδες του ιδεαλισμού.

Μιά ιδεαλιστική "έγγυηση" δανεισμένη ἀπ' τήν ἱστορία

Αὐτή ἡ πίστη στήν "ιδεολογική φύση" τοῦ κινηματογραφικοῦ ὄργανου ἀποδεικνύεται ἰδεαλιστική ὅταν ὁ Μαρσελέν Πλευνέ, προωθώντας τήν ἀποψη του μέχρι τά ἄκρα καί προσπαθώντας νά τήν "ιστοριοποιήσει" ὑποβάλλει τήν ἰδέα ὅτι ὁ κινηματογράφος ἐφευρέθηκε (στήν κυριολεξία) ἀπ' τήν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία, ὅτι αὐτή "ἐκμαίευσε", κατά κάποιον τρόπο, τήν ἐφεύρεσή του.

"Δέν θάταν χωρίς ἐνδιαφέρον νά σημειώσουμε ὅτι, τή στιγμή ἀκριβῶς ποῦ ὁ Χέγκελ περιγράφει τήν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς, τή στιγμή ποῦ ἡ ζωγραφική ἀρχίζει νά ἀποχτᾶ συνείδηση τοῦ γεγονότος πῶς, ἡ ἐπιστημονική προοπτική ποῦ προσδιορίζει τή σχέση τῆς μέ τό εἰκονιζόμενο ἀντικείμενο ἀποκαλύπτει μιᾶ ἀκριβῆ πολιτιστική δομή... Δέν θάταν χωρίς ἐνδιαφέρον νά ἐπιμείνουμε στό γεγονός πῶς, αὐτή ἀκριβῶς τή στιγμή ὁ Νιέπς ἐφευρίσκει τή φωτογραφία - ὁ Νιέπς εἶναι σύγχρονος τοῦ Χέγκελ (1765-1833 ὁ πρῶτος καί 1770-1831 ὁ δεῦτερος) - ποῦ χρησιμοποιοῦντο γιά νά διπλασιαστέῃ ὁ χειρελιανός ἐγκλιβισμός, στό νά παραχτέῃ μέ ἕναν τρόπο μηχανικό ἡ ἰδεολογία τῶν κανόνων τῆς προοπτικῆς, τῆς κανονικότητάς τους καί τῶν ἀπογορευσέων τους" (Μ. Πλευνέ, στή συζήτηση "Οἰκονομία, Ἰδεολογία, Φόρμα" στό "Σινετικ" Νο 3).

Πρόκειται γιά μιᾶ ἀντιστροφή τῆς σχέσης ἀνάμεσα στήν ἰδεολογία καί τήν ὕληνη πραγματικότητα, μέρος τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ὁ κινηματογράφος (καί ἡ φωτογραφία) μέ τά ἐπιστημονικά του χαρακτηριστικά. Γιατί, ὁ κινηματογράφος εἶναι βέβαια μιᾶ ἐπιστημονική ἐφεύρεση καί ὄχι ἕνα προϊόν τῆς ἰδεολογίας, ἀφοῦ στηρίζεται σέ μιᾶ συγκεκριμένη γνώση τῶν ἰδιοτήτων τοῦ ὕλικου ποῦ χρησιμοποιεῖ. Ἡ ἀπόδειξη εἶναι πῶς ὁ κινηματογράφος λειτουργεῖ (ὅπως κάθε ὄργανο) καί πῶς ὀξιοποιώντας ὀρισμένα δεδομένα (ποικίλα μηχανήματα, ἰδιότητες τοῦ φωτός μετέωσιασμα) γιά τό φιλμάρισμα ἑνός ὕλικου ἀντικειμένου, δημιουργεῖ μιᾶ ὕληνη εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου.

"Ἄλλωστε τό νά ὑποθέτετε πῶς ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία, ἔχοντας ἀπόλυτη συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ τῆς, ἐξανόγκασε τήν ἐπιστήμη νά παράγει μιᾶ "ὕληνη ἐφεύρεση" μέ σκοπό τήν προστασία τῆς, εἶναι ἐντελῶς ἄστοχο, ἄφοῦ (ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία) δέν αὐτοαντιμετωπίζεται σάν πρόσκαιρη (καί πολύ περισσότερο δέν αὐτοαντιμετωπιζόταν σάν πρόσκαιρη σέ μιᾶ ἱστορική στιγμή κατά τήν ὁποία ἡ ἀστική τάξη μόλις εἶχε καταλάβει τήν ἐξουσία καί νεογέννητος καπιταλισμός βρισκόταν στήν ἀνοδική του φάση, ἐνῶ τό προλεταριάτο δέν εἶχε ἀποχτήσει ἀκόμα συνείδηση οὔτε τοῦ ἑαυτοῦ του σάν τάξη οὔτε τοῦ ἱστοριοῦ του ρόλου." Ἄλλωστε ὁ Μάρξ ἦταν ἀκόμα παιδάκι). Συνεπῶς, σέ μιᾶ τέτοια ἱστορική στιγμή ὁ καπιταλισμός δέν εἶχε ἀνάγκη ἀπό μιᾶ ἀντιδραστική - θεολογική ἰδεολογία γιά νά πῶι μπροστά. Ἀντίθετα, στηριζόταν ἀκόμα στήν ἐπιστήμη καί τήν ἰδέα τῆς προόδου.

Μ' ἄλλα λόγια, τό "Σινετικ" δέν πῆρε ὅσο θάπρεπε καί συγκεκριμένα ὑπ' ὄψη του ἕνα ἀπ' τά βασικά δεδομένα τῆς προοδευτικῆς σκέψης, δηλαδή, ὅτι ἡ ἰδεολογία ἀποτελεῖ, σέ τελική ἀνάλυση, ἀντανάκλαση τῶν παραγωγικῶν σχέσεων.

Γιά τήν ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας

Δέν νομίζω ὅτι παραποῦ τῆ σκέψη τοῦ Μαρσελέν Πλευνέ ὅταν βλέπω σ' αὐτήν, παρόλο τό διαφορετικό τῆς διατύπωσης, τήν ἀντιστροφή τῶν προσδιοριστικῶν σχέσεων ἀνάμεσα στήν ἰδεολογία καί τήν ὕληνη πραγματικότητα. Ὁ Ζάν-Λύκ Γκιοντάρ κάνει ἀπόλυτα σαφῆ τήν ἴδια σκέψη: "Ὁ Πλευνέ καί ὁ Τυμποντά δέν διατύπωσαν ὠσπύ τῆ σκέψη τους. Ἡ φωτογραφία ἐφευρέθηκε τήν ἴδια ἐποχή ποῦ οἱ ἀντιδραστικοί τραπεζίτες ἀνακάλυψαν τόν αἰθροδόρο καί τόν τηλεγράφο, δηλαδή οἰκειοποιήθηκαν τό μέσα ἐπικοινωνίας τῶν μαζῶν. Ὅταν ἡ ἀστική τάξη ἔπρεπε νά βρεῖ καί κάτι ἄλλο ἐκτός ἀπ' τή ζωγραφική καί τό μυθιστόρημα γιά νά ἀποκρῦψε τήν πραγματικότητα ἀπ' τίς μάζες, ὅταν δηλαδή ἔπρεπε νά ἐφεύρει μιᾶ ἰδεολογία προσαρμοσμέ-

νη στά καινούργια μέσα μαζικής επικοινωνίας, επικαλέστηκε τη βοήθεια της φωτογραφίας. Αυτό που ενδιαφέρει δεν είναι η σχέση Νιέπς-Χέγκελ αλλά η σχέση Νιέπς-Ρότσουλντ - ή ο χρησιμοποιημένος απ' τόν Ρότσουλντ, Χέγκελ" (Στό άρθρο "Πρώτοι άγγλικοί ήχοι", "Σινετίκ" Νο 5) 'Ο Πλευνέ δεν αποδοκιμάζει αυτή τήν άποψη, παρ'όλη τή φαινομενική εϊρωνεία πού έχει η άπάντησή του πού δημοσιεύτηκε στό Νο 6 του ίδιου περιοδικού: " 'Ο Ζάν-Λυκ. Γιοντάρ στό Νο 5 θεώρησε ύποχρέωση νά διασαφηνίσει τή σχέση Νιέπς-Χέγκελ αντίκλιανθόντας τόν Ζέγκελ μέ τόν Ρότσουλντ. Δέν πρόκειται νά τσακωθούμε γιά τήν περισσότερο ταιριαχτή έραρχική αξιολόγηση τής σχέσης ανάμεσα στό τρία όνόματα. Έν πάση περιπτώσει, θά συμφωνήσω εύχαρίστως μέ τόν Γιοντάρ λέγοντας πώς τό έργο του Χέγκελ τ'όγραψε ο Ρότσουλντ".

Πρέπει νά πούμε ότι η ανάλυση του Γιοντάρ δεν αποτελεί ύπόδειγμα συγκεκριμένης διερεύνησης συγκεκριμένου θέματος. Πράγματι, δεν διστάζει νά αποδώσει στήν πραγματικότητα τής άρχης του δέκατου ένατου αϊώνα ένα ιδεολογικό περιεχόμενο πού αποτελεί ιδεολογικό προϊόν του δεύτερου μισού του είκοστου αϊώνα, χρησιμοποιώντας έκφράσεις όπως "τά μαζικά μέσα επικοινωνίας" (μ' όλα τά ιδεολογικά έπακόλουθα).

"Άλλωστε, δεν πρέπει νά μάς εκπλήσσει τό γεγονός πώς ο Γιοντάρ άντέδρασε σ' αυτό τό σημείο, στό μέτρο πού τό πρόβλημα τής "απότύπωσης τής πραγματικότητας" καί του ιδεολογικού τής περιεχομένου προσδιορίζει όλοκληρο τό έργο του καί του δίνει τό τεράστιο ένδιαφέρον του.

Η άναφορά στό ιδεολογικό περιεχόμενο τών νόμων τής προοπτικής πού στόν τομέα τής ζωγραφικής μελετήθηκαν κατά τό Κουατροτσέντο, μού φαίνεται συζητήσιμη γιά δυό κυρώς λόγους:

1) Στήν πραγματικότητα, η ζωγραφική συνίσταται στήν ριζική έπεξεργασία του "πραγματικού". Μέ τή στενή έννοια τής λέξης, δεν μπορεί νά "ανάκλā", στό μέτρο πού ο ζωγράφος, ξεκινώντας απ' τήν καθαρή όραση άναδημιουργεί στό μουσαμά μέ τό χέρι του ένα δικό του "πραγματικό" χώρο μέσα απ' τή δόμηση τών σχημάτων καί τες χρωματικές σχέσεις.

Δέν συμβαίνει τό ίδιο στόν κινηματογράφο. Δεν είναι ο κινηματογραφιστής αλλά ένα ούδέτερο μηχανήμα (ή κάμερα πού καταγράφει) αυτό πού αναπαράγει τό ή τά φιλμαρισμένα αντικείμενα, σύμφωνα μέ τούς νόμους τής εϋθύγραμμης διάδοσης του φωτός. "Άλλωστε, αυτός ακριβώς οί νόμοι προσδιορίζουν τό λεγόμενο "έμφέ τής προοπτικής".

Τούτο τό φαινόμενο έρμηνεύεται τέλεια έπιστημονικά καί δεν 'έχει τίποτα τό "ιδεολογικό".

Σκεφτείτε κάποιον πού θά προσπαθούσε νά μάς πείσει ότι η απόσταση ανάμεσα στή Γη καί τή Σελήνη είναι "ιδεολογική" διότι οί ύπολογισμοί καί τά τεχνικά μέσα πού έκαναν δυνατή τή μέτρηση τής στηρίχτηκαν στός νόμους τής εϋθύγραμμης διάδοσης του φωτός καί συνεπώς κληρονομήθηκαν απ' τούς ιδεολογικούς "κανόνες τής προοπτικής"!

Τό ίδιο λάθος κάνει καί τό "Σινετίκ" όταν, γιά νά στηρίξει τες αιτίσεις γιά τήν "ιδεολογική φύση" τής κάμερα επικαλείται τόν βιοτεχνικό χαρακτήρα τής έφεύρεσης τής φωτογραφίας καί του κινηματογράφου: " 'Ο Μπαζέν ύπογράμμιζε πάντα τόν ιδεαλισμό πού προηγήθηκε απ' τήν έφεύρεση τής κάμερα, τόν μη έπιστημονικό χαρακτήρα τής κατασκευής τής. 'Η κάμερα έκανε πραγματικότητα τό πανόραμο όνειρο του άνθρώπου νά αναπαράγει τήν πραγματικότητα καί τόν έαυτό του". (Γκ. Λεμπλάν, στό άρθρο " 'Ο Γουέλλες, ο Μπαζέν καί η Ρ.Κ.Ο.", "Σινετίκ" Νο 6).

Στήν παραπάνω διατύπωση συχχέται ο τύπος παραγωγής (βιοτεχνία - βιομηχανία) μέ τήν έπιστημονική άναζήτηση καθαυτή. Λές καί, από έπιστημονική άποψη, η βιοτεχνία αποτελεί ένα είδος κατακλιού! Λές καί, στήν Ιστορία τής ανθρωπότητας μέχρι τόν είκοστό αϊώνα, οί μεγάλοι έρευνητές καί έφευρέτες δεν εργάζονταν βιοτεχνικά! Λές καί, η επιτάχυνση τής άνάπτυξης τής έπιστήμης (καί τής τεχνικής) - επιτάχυνση πού άνταποκρίνεται σ' ένα όρισμένο στάδιο άνάπτυξης τής έπιστήμης - δεν ήταν αυτή πού καθόρισε τήν εγκατάλειψη τής βιοτεχνικής μορφής στόν τομέα τής έπιστημονικής έρευνας καί τής άντικατάστασή της από μεγάλες μονάδες έρευνας, στήν ομοίωση σέ μία βιομηχανική ύποδομή.

'Ο ύπαινιγμός γιά τόν βιοτεχνικό χαρακτήρα τής έφεύρεσης τής φωτογραφίας καί του κινηματογράφου, ύπαινιγμός πού άποσκοπεί στό νά μειώσει τήν έπιστημονική σημασία αυτής τής

ἐφεύρεσης, με τήν ἐπικουριά καί τοῦ γεγονότος πῶς ὁ κινηματογράφος συγκεκριμμενοποιεῖ ἔ-
να παλιό ὄνειρο τῆς ἀνθρωπότητος - ὄνειρο τοῦ ὁποῦοῦ ἡ ἰδεολογική χροιά εἶναι προφανῆς
ἀλλά καί ἱστορικά προσδιορισμένη - δέν σημαίνει τίποτα περισσότερο ἀπό μιὰ ἀόκμα παρέκλι-
ση ἀπ' τήν ὀρθή ἐρμηνεία τοῦ προβλήματος. Εἶναι σά νά περιφρονούσαμε τό ἀεροπλάνο - πού
κι αὐτό ἐπίσης ἐφευρέθηκε κάτω ἀπό συνθήκες βιοτεχνικές - γιατί μ' αὐτό πραγματώνεται ἔ-
να παλιό ὄνειρο τῆς ἀνθρωπότητος τοῦ ὁποῦοῦ τό ἰδεολογικό περιεχόμενο δέν εἶναι λιγότερο
προφανές (καί ἱστορικά προσδιορισμένο ἐπίσης). Ἔτσι, μέ σκοπό τήν καταπολέμηση τοῦ ἰδεο-
λογικοῦ ἀποτελέσματος τοῦ μῦθου τοῦ Ἰκάρου θῆπρεπε νά καταστρέψουμε τά κατασκευασμένα
ἀπό ματεριαλιστές ἀεροπλάνα. Καί γιά νά ἀρνηθοῦμε τήν "παράδομη ἀπ' τό ἀεροπλάνο ἰδεο-
λογία" θῆπρεπε νά τό "ἀποδιαβρώσουμε" ἄν ὄχι μέχρι τήν τέλεια καταστροφή, τουλάχιστον
μέχρι τοῦ σημείου πού ἡ ἔλλειψη ἄνεσης νά κάνει τοὺς ταξιδιώτες νά πάφουν νά θαυμάζουν
τόν οὐρανό καί νά τοὺς θυμίζει διαρκῶς πῶς δέν εἶναι αὐτοί πού πετοῦν ἢ καλύτερα πῶς τό
πέταγμα τους πραγματοποιεῖται μέ τή βοήθεια ἑνός μηχανήματος, κι ὅτι συνεπῶς δέν ἔ-
χει ἀλλάξει ἡ συγκεκριμένη σχέση τους μέ τόν πραγματικό κόσμο.

Σχηματοποιῶ, βεβαία, τή σκέψη μου ἀλλά αὐτό τό κάνω γιά νά δείξω ὅτι μιὰ τέτοια ἀντιμε-
τάπιση τοῦ προβλήματος εἶναι ἄσχετη μέ τήν πραγματικότητα τοῦ κινηματογράφου.

2) Ἡ σημασία πού δίνεται στό ἰδεολογικό περιεχόμενο τῶν "νόμων τῆς προοπτικῆς" - στόν
τομέα τῆς ζωγραφικῆς - μού φαίνεται ἑλαφρά σχηματική. Τοὺς κανόνες αὐτούς δέν μπορούμε
νά τοὺς κρίνουμε παρά μόνο σέ σχέση μέ τίς ἱστορικές συνθήκες μέσα στίς ὁποῖες ἐμφανί-
στηκαν καί ἀναπτύχθηκαν. Κι ἄν ὁ λαυθάνων στοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς "νατουραλισμός"
μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν ἀντιδραστικός σέ μιὰ φθίνουσα φάση τῆς ἀστικῆς τάξης, δέν ἦταν τό
ἴδιο ἀντιδραστικός στήν ἀνοδική της φάση, κατά τήν ὁποία θά μπορούσε θαυμάσια νά θεωρηθεῖ
σάν προοδευτικός. Δέν πρέπει νά ξεχνοῦμε τόν θετικό ρόλο πού ἔπαιξε ὁ νατουραλισμός αὐ-
τός ἐνάντια στή θεολογική ἀντάληση στή ζωγραφική, ἐνάντια στή φεουδαρχική τάξη. Καί, προ-
παντός, δέν πρέπει νά ξεχνοῦμε ὅτι ὁ νατουραλισμός ἀπέτελεσε τή θεωρητική βάση τῆς γαλ-
λικῆς ἀστικῆς ἐπανάστασης.

Θέλω νά πῶ μέ τά παραπάνω πῶς πρέπει νά εἴμαστε ἐπιφυλακτικοί σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τίς ἰδεολο-
γικές ἀκρότητες, πού ἀναφέρονται σέ μορφές τῶν ὁποῦων τό ἰδεολογικό περιεχόμενο εἶναι ἱ-
στορικά προσδιορισμένο, κι ὅτι πρέπει νά ἀποφεύγουμε νά μεταφέρουμε τό ἰδεολογικό περιε-
χόμενο μιᾶς φόρμας σέ μιὰ ἄλλη - μέ τό πρόσχημα ἑνός κάποιοῦ ἰσομορφισμοῦ ἀνάμεσά τους.
Κάτι τέτοιο θά δημιουργοῦσε τήν ἐντύπωση πῶς τό ἰδεολογικό περιεχόμενο ταυτίζεται μέ τή
φόρμα "καθεαυτῆν", ὅτι ἀποτελεῖ κατά κάποιον τρόπο τήν οὐσία της - ὅτι ἡ ἰδεολογία ταυ-
τίζεται μέ τήν οὐσία. Αὐτή ἡ σκέψη, πέρα ἀπ' τό γεγονός πῶς εἶναι ἐπιπλέον στήν παλιὰ ἀντί-
θεση μορφῆς καί περιεχομένου, δέν νομίζω πῶς εἶναι διαλεκτική.

Ἐγώ ἐπιμένειν πολύ στό πρόβλημα αὐτό γιατί μού φαίνεται ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα ἡ σέ βᾶ-
θος ἐρμηνεία τῆς ἰδεολογικῆς προβληματικῆς, τῆς σχετικῆς μέ τήν "ἀποτύπιση τῆς πραγμα-
τικότητας" στόν κινηματογράφο - μιᾶς προβληματικῆς πού καταλλογιε στό νά θεωρεῖ τόν ἰδεο-
λισμό σάν τό κατεξοχῆν χαρακτηριστικό τοῦ κινηματογράφου.

Γιαυτό ἀκριβῶς εἶναι ἀνογκαία ἡ ἀποκάλυψη τῶν παραισθησεων τούτης τῆς καλοπρωϊαίτης
μερίδας τῶν κριτικῶν πού, μ' ἀφορμή τόν κινηματογράφο, ἐπαναλαμβάνουν τίς παλιές ἰδεολο-
γικές ἀπόψεις, ἀρκοῦμενοι στό νά κάνουν ἀρνητικές τίς θετικές θέσεις τοῦ ἰδεολογισμοῦ.

Πολιτιστικό καί ὄχι φυσικό κατάλοιπο

Ἡ κάμερα καθαυτῆ δέν εἶναι ἔνα ἰδεολογικό μηχανήμα. Δέν παράγει καμιά εἰδική ἰδεολογία,
οὔτε ἡ κατασκευή της τήν καταδικάζει στό ν' ἀνακλᾷ παθητικά τήν κυριαρχούσα ἰδεολογία. Εἶ-
ναι ἔνα ὄργανο ἰδεολογικά οὐδέτερο μιὰ καί δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό ἔνα μηχανήμα,
ἔνα ἐργαλεῖο. Ἡ λειτουργία της βασίζεται σέ δεδομένα ἐπιστημονικά καί κατασκευαστικῆ ὄ-
χι σφύμων καί μέ κάποια ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης - μέ τή στενή σημασία τῆς λέξης - ἀλ-
λά πάνω στή βάση πού τῆς προσέφερε ἡ ἐπιστήμη. Ἄλλωστε ἡ παρῶν ἄποψη ἀπαληθεύεται
πολύ ὄπλο, ἄν σκεφτοῦμε λιγάκι πῶς στή σημασία τοῦ ἐπιστημονικοῦ κινηματογράφου (τῆς ἰ-

πιστημονικής ταινίας). Μπορεί ν' αναρτηθεί κανείς γιατί τό "Σινεμά" τό οποίο πολύ σωστά καταγγέλει τήν τάση τής κυριαρχούσας ιδεολογίας νά ανάγει όλες τίς μορφές κινηματογράφου σ' αὐτήν τοῦ κινηματογράφου-θεάματος πιάνεται καί τό ἴδιο στήν παγίδα πού καταδειχνεῖ, δημιουργώντας μιά γενική περί κινηματογράφου θεωρία (φτάνοντας μάλιστα μέχρι τοῦ σημείου νά θεωρεῖ σάν προϋπόθεση τήν ὑπάρξη τοῦ ιδεολογικοῦ ἀποτελέσματος τῆς κάμερα) ξεκινώντας ἀποκλειστικά ἀπ' τόν κινηματογράφο-θέαμα. Κατά τή γνώμη μου, ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ὁ συγκεκριμένος λόγος τῆς θεωρητικής "παρέκλισης".

"Ὅταν προσαρμύζουμε μιά κάμερα σ' ἕνα μικροσκόπιο, π.χ., γιά νά κινηματογραφήσουμε κάποια βιολογικά φαινόμενα, τό ἀποτέλεσμα δέν ἔχει τίποτα τό "ιδεολογικό". Ἡ προβολή αὐτοῦ τοῦ φιλμ ἀποσκοπεῖ στήν κοινοποίηση μιᾶς γνώσης ἐπιστημονικής τάξης κι ὄχι στό ιδεολογικό μήνυμα.

"Ὅμως, ἴσως μᾶς ποῦν πῶς αὐτό τό παράδειγμα εἶναι ἐντελῶς στοιχειῶδες κι ὅτι κείνο πού θέλει ν' ἀποδειχθεῖ παραεῖναι προφανές. Ὅτι ἡ μερίδα τῶν κριτικῶν πού κρίνουμε ἐδῶ δέν ἐνδιαφέρεται γιά τόν ἐπιστημονικό κινηματογράφο ἀλλά γιά τόν περισσότερο αἰσθητικά καί τεχνικά ἐπεξεργασμένο κινηματογράφο, τόν κινηματογράφο-θέαμα. Σέ μιά τέτοια ἔνσταση θ' ἀπαντοῦσα λέγοντας πῶς ὅλη κι ὅλη ἡ διαφορά μας βρίσκεται σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἐπεξεργασία.

"Ὅπως κάθε ὄργανο, ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ γιά ιδεολογικούς σκοπούς, καί στήν πράξη, ἡ κυριαρχούσα ιδεολογία τόν χρησιμοποιεῖ (κυρίως τόν κινηματογράφο θέαμα - αὐτό ἐξυπακούεται) σά φορέα τῆς δικῆς τῆς ιδεολογίας.

Εἶναι γεγονός πῶς, ἂν ἡ κάμερα δέν εἶναι ιδεολογική μηχανήμα "καθεαυτό", ὁ κινηματογράφος - καί πῶς συγκεκριμένα, τό κάθε φιλμ χωριστά - ἀποτελεῖ φορέα τῆς ιδεολογίας.

Πράγματι, ὁ κινηματογράφος ἀναπαράγει τήν ιδεολογία ἀλλά ἡ ἀναπαραγωγή αὐτή ἀναφέρεται στήν κάθε ταινία μεμονωμένα ἐξεταζόμενη. Πρόκειται γιά μιά ἀνα-παραγωγή (μέ τήν ἔννοια τοῦ παράγω ἐκ νέου), γιά μιά ἀνα-ἐπεξεργασία, γιά μιά ἀνα-κατασκευή ιδεολογική μέσα ἀπ' τά διαφορετικά στάδια σύλληψης, κατασκευῆς καί διανομῆς τῆς ταινίας.

Κι ἂν ὁ κινηματογράφος μοιάζει ν' ἀνακλᾷ "φυσικότητα" τήν κυριαρχούσα ιδεολογία, αὐτό δέν ὀφείλεται στήν ιδεολογική φύση τῆς κάμερα ἀλλά σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν "κυριαρχικότητα" τῆς κυριαρχούσας ιδεολογίας. Τήν ἔννοια "φυσικό" θάπρεπε νά τήν ἀντιταστήσουμε μέ τήν ἔννοια "πολιτιστικό". Δέν πρόκειται γιά κανενός εἶδους κατάλοιπου πού ἐνυπάρχει στήν κάμερα ἔνεκα κατασκευῆς. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ ιδεολογικός προσανατολισμός τῶν κινηματογραφιστῶν καί ἡ ιδεολογική στάση τῶν θεατῶν.

"Ἄλλωστε, αὐτές οἱ ιδεολογικές ἐξαρτήσεις εἶναι δυνατόν νά τοποθετηθοῦν σ' ἕνα ἐπίπεδο ἐντελῶς στοιχειῶδες. Πράγματι, τό ιδεολογικό ἀποτέλεσμα ἀρχίζει νά γίνεται φανερό ἀπ' τή στιγμή ἀκριβῶς πού τό φιλμιαρισμένο ὄβιο - ὅσο ἄπλο κι ἂν εἶναι - ἔρχεται σ' ἐπαφή μ' ἕνα κοινό - ὅσο περιορισμένο κι ἂν εἶναι.

Γιά νά κάνουμε λιγάκι πῶς σαφῆ τά προηγούμενα, θά θέλαμε νά ὑπενθυμίσουμε τό στοιχειῶδες παράδειγμα τοῦ ἐπιστημονικοῦ κινηματογράφου πού προαναφέραμε, ὑπογραμμίζοντας πῶς ὁ μὴ ιδεολογικός χαρακτήρας του δέν ὀφείλεται στήν ἀπλότητα τοῦ παραδείγματος ἀλλά στόν ἐπιστημονικό του χαρακτήρα. Ἡ ἀπουσία συγκεκριμένου ιδεολογικοῦ ἀποτελέσματος δέν προέρχεται, στήν περίπτωση αὐτή, ἀπ' τήν ἐπιδίωξη τῆς ιδεολογικῆς οὐδετερότητας ἀλλά ἀπ' τόν ἴδιο τόν ἐπιστημονικό προγραμματισμό, ὁ ὁποῖος μᾶς ὑποχρεώνει νά ἀντιμετωπίζουμε τήν εἰκόνα σά μιά πληροφορία, σά μιά κοινοποίηση γνώσης.

Ἀντίθετα, ἂν θεωρήσουμε τόν "ἐντεργκράουτ" κινηματογράφο σάν συστηματική ἐπιδίωξη ἀπό μέρος τῶν κινηματογραφιστῶν ἐνός εἶδους "οὐδετερότητας" - εἰδικότερα στίς ταινίες τοῦ Ἄντυ Γουάρχολ - οὐδετερότητας πού στήν ἀκρότατη περίπτωση τῆς συνίσταται ἄπλως στήν τοποθέτηση τῆς ἀκίνητης κάμερα μεσ' στό δρόμο (πού ὅταν δουλεύει φιλμάρει ὅ,τι περνάει μπροστά ἀπ' τό φακό τῆς) καί ἂν στή συνέχεια ἐνώσουμε τίς ἄκρες τῶν φιλμ πού τραβήξαμε μ' αὐτόν τόν τρόπο κρατώντας, μάλιστα, καί τίς ἀμόρφες τῆς ἀρχῆς καί τοῦ τέλους τοῦ κάθε πλάνου, διαπιστόνουμε πῶς τά φιλμ αὐτά πού γυρίστηκαν μέ τήν ἀντιτροφή τῶν κανόνων τοῦ κινηματογράφου-θεάματος δέν εἶναι παρά θέαμα! Στίς ταινίες αὐτές - ἀκόμα καί σ'

Ένα έντελως στοιχειώδες επίπεδο - δεν υπάρχει κανενός είδους μετάδοσης γνώσης. Υπάρχει ωστόσο ένα συμπτωματικό ιδεολογικό αποτέλεσμα: Κατά κάποιον τρόπο, δημιουργείται κατά λάθος μία ιδεολογία.

"Αν υπάρχει ιδεολογική επεξεργασία μέσα στο φιλμ, το λάθος αυτής της μερίδας των κριτικών (και της αισθητικής τους που στηρίζεται σ' αυτό το λάθος - λάθος που έρχεται σά συνείδηση της σφαιρικής θεωρητικής τοποθέτησης) έγκνεται στο ότι αποδίδει το ιδεολογικό αποτέλεσμα σε "κάτι" που είναι συναφές με την ούσα του κινηματογράφου θεωρούμενου σαν αντικείμενο, σ' ένα "μυστήριο" έγκλωβισμένο στην ίδια την κάμερα, στο ότι άποφευγει να διερευνήσει τη συγκεκριμένη, την πραγματική επεξεργασία της ιδεολογίας μέσα στην κάθε ταινία χωριστά.

Για να ξαναθυμηθούμε τον Πόλιτजर: "Η ψυχολογία δεν είναι σε θέση να αποκαλύψει το 'μυστικό' των ανθρώπινων πραγμάτων για τον άπλο λόγο πώς το 'μυστικό' αυτό δεν είναι ψυχολογικής τάξης". Μπορούμε να πούμε πώς ο κινηματογράφος ή η κάμερα - είτε απ' την άποψη της ιδεαλιστικής ούσας της, είτε από την άποψη της ποζιτιβιστικής της "ύλικότητας" - δεν είναι σε θέση να αποκαλύψει το "μυστικό" που κρύβεται στο φιλμ (ή καλύτερα στο κάθε φιλμ χωριστά) για τον άπλο λόγο πώς το μυστικό αυτό δεν είναι κινηματογραφικής τάξης.

Πριν δούμε ως ποιο σημείο και μέσα σε ποιά όρια μπορούμε να διερευνήσουμε το πρόσεσ του σχηματισμού της ιδεολογίας μέσα στις ταινίες, πρέπει να κάνουμε άλλη μία έ κ τ ε ν ή παρακβαση (τή θεωρούμε έξίσου αναγκαία μ' αυτήν που ήδη κάναμε), για να μελετήσουμε την υπό συζήτηση προβληματική του κινηματογράφου όχι μόνο όσον άφορά τά δόγματά της - όπως έπιχειρήσαμε να κάνουμε σ' αυτό έδω τό κείμενο - αλλά όσον άφορά καί τις συνέπειές της. "Η μελέτη των συνεπειών είναι αναγκαία για την άνατροπή ή την προσπάθεια άνατροπής αυτής της προβληματικής.

Τό δεύτερο λοιπόν κείμενό μας θά άναφέρεται στις συνέπειες της ιδεαλιστικής ή ποζιτιβιστικής τοποθέτησης του προβλήματος.

Άπόδοση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

Τό Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο "Ωρα" έξέδωσε και έθεσε ήδη σε κυκλοφορία τά βιβλία:

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

του Βασίλη Ραφαηλίδη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΟΥΩ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ

του Νίκου Μαμαγκάκη

Αυτό τά βιβλία όπως και τά: "Ο χώρος όπου ζούμε: Αρχιτεκτονική, Πολιτοδομία" του Γ. Μιχαήλ και "12 μαθήματα για τή σύγχρονη τέχνη" της Έλενης Βκαλό που θά κυκλοφορήσουν σύντομα, άποτελούν άπομαγνητοφωνη - μένη καταγραφή των διαλέξεων-σεμιναρίων που όργάνωσε πέρα ή "Ωρα". "Η τελική διαμόρφωση των κειμένων έγινε με την εϋθύνη των συγγραφέων χωρίς αυτά να χάσουν τήν ούεία ζεστή μορφή του προφορικού λόγου. "Η "Ωρα" έξέδωσε επίσης δύο ιδιαίτερα ένδιαφέροντα βιβλία, σχετικά με τις είλαστικές τέχνες: Κ. Πλακωτάρη "Υλικό και τεχνική στή ζωγραφική και διακοσμητική" και Ά. Άστεριάδη "Λεύκιμο".

Έτοιμάζει: "Σύγχρονη Έλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική) Ένας επαγγελματικός οδηγός των Έλλήνων καλλιτεχνών, και "Χρονικό 69-70", μία έτήσια έκδοση κριτικής ένημέρωσης για τήν καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα στην Ελλάδα. Κυκλοφορούν τό Δεκέμβρη.

ΚΡΙΤΙΚΗ

Η ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΕΝΟΣ ΜΥΘΟΥ

Γαλαξίας

(LA VOIE LACTÉE) Σκηνοθεσία: Λουίς Μπουιουέλ.
Σενάριο: Λ. Μπουιουέλ και Ζάν-Κλωντ Καρριέρ. Διεύθυνση φωτογραφίας: Κριστιάν Ματράς. Μοντάζ: Λουίζέτ Ωτενέρ. Ντεκόρ: Πιέρ Γκωφρούα. Κάστος: Πάλλ Φρανκέρ (Πιέρ), Λωράν Τερζιέφ(Ζάν), Μπερνάρ Βερλέ (Ίησους), Έντθ Σκόμτ(Παναγία). Άλλαν Κυνθό πρώτος άνθρωπος που συναντούν στο δρόμο).

"Δόξα τῷ Θεῷ εἶμαι πάντα ἄθεος".

"Τό ἔργο μου εἶναι διφορούμενο καί γι' αὐτό μ' ἐνδιαφέρει. Ἄν ἕνα ἔργο εἶναι προφανές ἔχει ἡλιξη γιά μένα". - Λουίς Μπουιουέλ.

Φράσεις σάν κι αὐτές (πού οἱ προεκτάσεις τους ἄλλωστε πραγματώνονται σταθερά μέσα στίς ταινίες τοῦ Μπουιουέλ) ἔχουν δώσει λαβή στίς πιά ἀντιπρακτικές ἐμπειρίες γάρω ἀπό τό ἔργο τοῦ μεγάλου Ἰσπανοῦ σκηνοθέτη. Ἐνα ἔργο πάντα "διφορούμενο" πού μιλáει συχνά πυκνά γιά τόν Χριστιανισμό, τήν πίστη, τήν Ἐκκλησία. Συνδυάζοντάς τις οἱ "Χριστιανοί" ἐργηματοῦτες τοῦ προσποθήσαν νά τόν "κλέψουν" ἀπό τοῦς "ἄλιους" ἀντιπάλους τους, ὑποστηρίζοντας πῶς ὁ Λουίς εἶναι θεοφορούμενος γιαντί τόν τυραννέει, τόν "κατέχει" συνεχῶς ἡ ἰδέα τοῦ θεοῦ. Ὅτι ἐπιτίθεται καί βλασφημεῖ ("Βιρτινιάν") ἐπιδιώκοντας κατά βῆθος νά ἐπιτύχει τήν ἀποκάλυψη ἐνός κρυμένου Θεοῦ. Κι ὅτι τό "διφορούμενο" σά φύμ του εἶναι ἡ ὑπόνομησὴ τῆς βλασφημίας του ἀπό τήν ὑπόσυνειδητή μεταφυσική ἀναζήτηση.

Τό ἐπιχείρημα, ὅπως παρατηρήθηκε, εἶναι λέγο ἄλλοικὸ αὐτό καθ' ἑαυτό. Μὲ τήν ἴδια νοοτροπία βῶ ἔπρεπε κάποιος νά παραδεχθεῖ ὅτι τό μέλη τῆς ἱεράς Ἐξέτας - σεις ἦταν ἀρετικοί γιαντί εἶχαν τήν ἔμμονη ἰδέα τῆς ἀνακάλυψης αἰρέσεων!

Τό θέμα εἶναι ἀπλοῦστερο. Ὁ Χριστιανισμός ἔχει ὀρίσει τή ζυή τῶν Ἑυρωπαίων μέ κυριαρχικό τρόπο ἐπί 2.000 χρόνια καί σήμερα ἀκόμα τόν ἐπιταλοῦνται καθυστάτα γιά νά στηρίξουν τόν "πολιτισμό" τους. Ὁ καθολικισμός ἐξακολουθεῖ νά ἐπηρεάζει τέτοιες καθήμενες λεπτομέρειες ὅπως ἄν θά χρησιμοποιεῖμὴ γυναικία ἀντιουλλητικὴ ἢ θά ζυρίζει τίς τρέχες τῶν ποδιῶν τῆς.

Ὁ Μπουιουέλ σφραγίστηκε στήν παιδική του ἡλικία ἀπό τήν ἐκπαίδευση τοῦ στοῦς Ἰησοῦτες κι ἀπ' τό περιβάλλον τῆς ἀπολυταρχικῆς Ἰσπανίας τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας. Μαζι μέ δόλοκληρὴ τῆ γενιά του ξεσηκώθηκε ἀρμόβως γιά νά παλεμήσει αὐτές τίς δύο σκοταδιστικὲς ἐπιβράσεις. Γι' αὐτό σ' ὄλο τό ἔργο του, μέσα στό πλαίσιο τῆς πολεμικῆς του κατά τό ὄστω μού, δῶστα δά ἐπιτίθεται καί ἐναντῶν τῆς θρησκείας, μ ὅ θ ο υ πού χρησιμοποιεῖται γιά τῆ συντήρηση τοῦ STATUS QUO.

Τά χρόνια πέρασαν, ὅμως, καί ὁ Λουίς γέρασε. Γέρασε καλῶ, σάν τό παλιό κρασί, χωρίς νά χάσει τίς ἰδέ-

ες του, ἢ τήν ἐκπραστική του δύναμη. Ἀπλῶς ὤρμασε τόσο πού ἡ ὄρεία ἐπιθετικότητά του μεταβλήθηκε σέ διαβρωτικό χυμόμο. Καί στόν "Γαλαξία" κλέινει ἡμερα τοῦς λογαριασμούς του μέ τήν Ἐκκλησία.

Τό φύμ ἀναπτύσσει τό θέμα του σέ τρία ἐπίπεδα, τό ὁποῖο ἀποτελοῦν καί τήν ἱστορικὴ σειρά.

α) Σηκνές ἀπ' τῆ ζυή τοῦ Χριστοῦ (κι ἕνα θαῦμα τῆς Παναγίας). β) Σηκνές ἀπό τήν ἱστορία τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας καί τῶν αἰρέσεών τῆς. γ) Σηκνές σῶχρονες μέ συζήτησεις περὶ αἰρέσεων (καί ἐμφάνιση Θεοῦ (ζυκα ὁ Διαβόλου).

Παράλληλα ὑπάρχουν καί δύο ἄλλτες ὑποτιθέμενοι προσκηνίσεις πού πραγματοποιοῦν τό ταξίδι Παρίσι - Στανίγνο γιά νά ἐπισκεπητοῦν τόν Ἅγιο Ἰάκωβο τῆς Κομποστέλλα. Ὁ ἄλλτες περνοῦν συνεχῶς ἀπό τό δικό τους παρόν στό παρόν τῶν σῶχρόνων αἰρέσεων, καί στό παρελθόν, χωρίς καμιά εἰδικὴ αἰτιολόγηση τῶν συναντήσεων τους μέ τοῦς διάφορους ἀρετικοίους, πού ἐπιχονται παραστακτικά καί ὄχι συνεκτικά. Ἄλλὰ καί ἄλλα πρόσωπα τοποθετοῦνται σέ ἱστορικό χρόνο ἢ καί μεταπολιτικῶν αὐθαίρετα μέσα στήν ἱστορικὴ προοπτική (οἱ δύο νεαροί ἀρετικοί ἀλλάζουν ἐποχή, ἀλλάζοντας ἄλλως φορεσίες).

Ὅπως διαλύεται ὁ χρόνος, τό ἴδιο αὐθαίρετα καί οἱ χῶροι δέν ἔχουν καμιά ἀναλοῦθα αὐτε λογική αὐτο καί φύμική. Ἡ γεωγραφία ἀνατρέπεται ὅσο καί ἡ ἱστορία.

Τέλος, μέσα στήν αὐθαίρεσία αὐτῆ τῶν συντεταγμένων χῶρο-χρόνου προσάθενται καί ἀνεξήγητα, ἐκπληκτικά φαίνομενα! Θαῦματα τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, παράλογες ἐμφανίσεις καί ἐξαφανίσεις ἀνθρώπων.

Ἐνα προσωρινό συμπέρασμα ἐπιβάλλεται γιά τήν ταινία σάν τρόπο ἐκφραστικῆς τοῦ Μπουιουέλ. Εἶναι ἕνας κῶσμος ὀλότατα φανταστικός, ἕνας μῶσμος μέ θέμα τῶν Χριστιανισμῶν.

Μ' αὐτόν τόν μῶσο δέν ἐπινοοῦντο σκηνηματα - καί, ὅπως γίνεται μέ τίς περισσότερες μορφές τέχνης. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, δέ γίνεται νά ταυτιοῦθε μέ κανένα ἀπό τά πρόσωπα τῆς ταινίας πού ἔρχονται, ἐκθετοῦν ἀντικειμενικά τίς ἀπόψεις τους καί παρέρχονται. Δέν ταυτιζομαστε καί μέ τοῦς δύο ἄλλτες, γιά τοῦς ὁποίους δέν μαθαίνουμε τίποτε οὔτε ἀπό τό παρελθόν τους οὔτε ἀπό τίς βοῦθῆρες ἀνθρώπους ἀντιδράσεις τους οὔτε κῆν ἀπό τό ἔλατρία τῶν πράξεών τους. Ἄλλωστε δέν δροῦν οἱ ἴδιοι, παρακολουθοῦν ἀδιάφοροι. (Θά ἐπανάλοθαμε πιά κάτω σ' αὐτοῦς).

Ἐντῆ ἡ μορφή τοῦ ἔργου μᾶς κραταίε θεληματικῶς σέ ἀπόσταση. Συντεῖνουν σ' αὐτό, ἡ "στέγνη" διάρεση σέ 19 κεφάλαια, ἡ ἀπόλυτη ἔλλειψη δραματικῆς συνδεσμολογίας, προδοῦ ἡ ἔστω καί ἐντασης, ἡ ἀντικειμενική καί πάντα σταθερὴ ἀπόσταση ἀπ' ὅπου παρατηροῦνται τό δράματα. Ἡ ἡμέρα, ἡ λογαρέδα καί ἡ ρεαλιστικὴ ὀλόκληρη τῆς φύμικῆς ἐκφρασης, ἡ χρωματικὴ λαμπρότητα τῶν εἰκόνων τῶν Κριστιάν Ματράς.

Ἡ τεχνική τοῦ Μπουιουέλ εἶναι ἄπλη καί ἄμεση. Ὑπηρετεῖ τό θέμα. Ἀφοῦ τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔρ-

γού είναι δύο ή περισσότεροι άνθρωποι που συνδιαλέγονται, τα πλάνα είναι αντίστοιχα "ήμεριανόν" ή "ήμεριανόλου", τραβηγμένα με φακός σχετικά ευρύγωνιους που πλαταίνουν το κινηματογραφικό πεδίο. Το θέμα, δηλαδή ο ήρωας βρίσκεται σχεδόν πάντα στη μέση του κάδρου, (τό όποιο θα διορθώνεται συνεχώς με διάφορα "πανοράμια"), ενώ η κίνηση του παρακολουθείται με έξυπνο "όρατο" τράβελλινγκ. Εύλυγα έγκραση, άμεσότητα και άφραση τής τεχνικής.

Αποστασιοποίηση, λοιπόν, με τήν μπρεχτική έννοια. Ο Μπουινιούελ, άποκλείει στό θεατή τήν άσυνείδητη, ένστιχτάδη συγκινησιακή συμμετοχή στό έργο, άπορριέται τό μεγάλο όπλο τού σκηνοθέτη, τή γοητεία τής τέχνης του, τό CONDITIONNEMENT τού κινηματογράφου, ένκαταλείπει τά πλεονεκτήματα τής ρητορικής.

Αν προσθέσουμε τελικά και τό γεγονός ότι τό φάσμα δέν έξελίσσεται, δέν "πορεύεται" και ότι τό ίδιο ούσιαστικά θέμα έξετάζεται άπό διαδοχικά μεταβαλλόμενες σκοπίες, τότε έχουμε μία αίσθηση άκίνησιας. Τό έργο έντείνεται πύ άν τυχαιογράφια και μέσα στόν φανταστικό, άπόλυτο χώρο τής διαλέγουμε μόνοι τό δρόμο μας.

Έμασε λοιπόν έλευθεροι νά διαλέξουμε και τήν πίσση, άφού, όπως δηλώνει ο ίδιος ο Μπουινιούελ κι ο σενεναριογράφος του Ζάν-Κλάντ Καρριέρ: άλλα τά στοιχεία τής ταινίας είναι άσπληρά άκριβή και άποτελούν άποσπάσματα άπό τήν "Άγία Γραφή και καθιερωμένα θεολογικά βιβλία. β) Οί θεϊκές εμφάνισεις, οί άφηγήσεις και τά θαύματα παρουσιάζονται σύμφωνα με τήν παραδοσιακή χριστιανική εικόνογραφία, χωρίς καμιά τάση ένβετικότητας ή γελιοποίησης τους.

Και όμως... κάτω άπό τήν "ύλοισση" καθάρτητα

τής γραφής που φαίνεται νά μήν άφήνει τίποτε στή σκιά, ο μεγάλος αυτός κατεδαφιστής τών ταμπού, έχει έτοιμάσει τό όπλα που θα μετατρέφουν τόν Χριστιανισμό άπό πίσση σε μύθο, μέσα στή άσυνείδητη τού θεατή, που θα τόν έξομαύσουν με τό μύθο-ταινία. Δέν πρόκειται για βόμβες που γκρεμίζουν με πάταγο, άλλα κάτι άν τήν άόψιαντη μπανονόφλαβα που ρήχνει ένα παιδί κι ο καλοντυμένος άστός ή ο χρυσοπούλιτος έπίσκοπος τήν πατάει και πέφτει με τό σκέλια φηλά, μέσα στή λάσπη.

Πρώτα-πρώτα έμμεταλλεύεται τή θεμελιακή ιδιότητα τού κινηματογράφου: ότι ύλοισεί, ότι φέρνει ύπερβολικά κοντά μας τά πρόσωπα. Διατηρεί λοιπόν ο σκηνοθέτης τήν "άγγελική" εμφάνιση τού Ήρωα, όπως τόν εμφανίζουν οί εικονίτες τού Κατηχητικού άλλα τόν παρουσιάζει ρεαλιστικά, στις λεπτομέρειες τής καθημερινής του ζωής. Ο Χριστός έτοιμάζεται νά ξυριστεί γελεί και χρονομετρεί με θόρυβο λέει "πεινού" και τράει με βουλιμία και ύδωσ είναι πάντα βιαστικός, ιαθυστερημένος και με κακή διάθεση. Τόν πιέζουν σχεδόν νά μιλήσει, νά κάνει θαύματα, όφού είναι έπαγγελματίας τού είδους κι ένείνος δυσφορεί.

Τί πετυχαίνει έτσι; Πρώτα άναγνωρίζουμε άμεσα, ύποσυνείδητάς τό Χριστό, χωρίς νά μάς τόν παρουσιάζει. Δεύτερον, έξουδετερώνει έν τών προτέρων κάθε κατηγορία "βλασφημίας". Ψάξτε, ύποσάπτει τόσο περισσότερο τήν έξωλογική πίσση στό μύθο, όσο μεγαλύτερη είναι ή διαφορά τής "άγγελικής" αυτής εικόνογραφίας με τίς άνθρώπινες πράξεις.

Αυτό ίσχύουν γιά τίς παραστάσεις τού πρώτου είπέδου.



Στό δεύτερο και τρίτο επίπεδο αντιπαράθετείτο δόγμα με τις αλήθειες. "Τς είναι αρέσκει;" λέει ο Καρριέρ. "Είναι κάποιος, που αποφασίζει ένα πράξ' ότι πιστεύει σ' όλα τα δόγματα του Χριστιανισμού, έκτός από κάτι τς; "Ο Χριστός δέν έτρωγε, έκανε τάχατες πός τράει. Είναι απόλυτα σίγουρος πός έχει δίκιο και γιά τή λεπτομέρεια αυτή είναι έτοιμος να σκοτάσει και νά σκοτωθεί".

"Ετσι κι ο Μπουινουέλ δεχίνει τή φοβήρη πάλη δόγματος και αίρσεων με λόγια, με ανάθεμα, με μονομαχίες, με κρεμάλες. Τά μικρά κοριτσάκια τού παρθενολογείου φανταζόνται φριχτά με γελιοτήτες. "Άλλοτε "άγιοι" έπίσκοποι ξεθαύονται γιά νά ψηθούν στην πυρά. Η άνηλεής σύγκρουση έκτεβαται, ανά τους αιώνας, σέ όλες τίς φάσεις και τίς παραλλαγές. Πάντα αντίκειμενικά, όμως, από απόσταση, χωρίς πάθος, σύμφωνα με τήν όλη μορφή τού έργου.

Τς θέ τού χρειαζόταν, όμως, νά προβάλει τή δική του όργη, αφού όρκει νά αναπαροστήσει τήν Έκκλησία όπως μόνη τής αυτοκαθορίζεται, με τίς αντίφασεις της, τήν άπίστευτη ανλήρότητα, τή ματαιότητα, πού τόσο μακριά βρισκόται από τήν Άγάπη πού προσέδιδε; Πως νά μήν "τρικσει τά μύτια" ή φρικαστική δυσαναλογία άναμεσα στίς άσφαμτες αυτές διενέξεις και στί έκαικοντάδες χιλιάδες θάματα πού έδημιούργησαν;

Τελικά, τó δόγμα και ή αρέσκη, τó δυό αυτά ανταγωνιστικά σχήματα όρξόνται έναλλάξ θετικά και άρνητικά και πάντα άποστασιοποιήματα στή συνειδητή τού θεατή. "Άστέλεμα: Σύν ένα πλύν ένα, ίσον μηδέν.

"Ετσι, στήν κλωνιά πού μύθου τών Ιερών προσάπτου τού πρώτου επιπέδου προσέεται τάρα, στό δεύτερο και τρίτο επίπεδο, ό κλωνιά πού μύθου τής έπίγειας Έκκλησίας και τής διδασκαλίας της.

"Άλλά δέν όρνούσ αυτές ό έπιτυχίες σ' ένα πολυσύνθετο δημιουργό. Υπάρχουν και οι άλλτες πού θέ χρησιμοποιούν ός πραγματικούς "καταλύτες". Έρχονται και' εύθειά από τήν παράδοση τού Ισπανικού μύθου-ορισμού PICARESCO, πού άρχισε στήν Ιδού αιώνα με τó "Λοζορρόλιο ντέ Τόρμες". "Όσα σόν τός ήρωες του, ή μάλλον τού σάντι-ήρωες) πραγματοποιούν ένα ταξείδι χωρίς ιδιαίτερο στόχο. Η προέλευσή τους είναι λαϊκή δέν έχουν καμιά προκαθορισμένη ήθικη, κανένα ιδεώδες. Έρχονται όμως σέ ήμεση επαφή με τόν ύλικό κόσμο, ύποκαθόντας στίς παρορμήσεις τους, πού πρώτ' τους είναι ή πείνα. Έτσι ή "παρθενικήτρά" τους αυτή αντιπαράθετα συνεχώς από τόν Μπουινουέλ στίς άφηρημένες αφυλλικές φράσεις τού δόγματος (με τόν "Θεός" στήν άρχή), στίς άκατανόητες αίσθητες συγκρούσεις (στή μονομαχία), στίς φθορές- συμβάσεις (στό παρθενολογείο). Τά άγαθά τους μέτνα κυττόν με άνεμαλιά, άπόσταση και κάποια ευθυμία τά δυό φριχτά γίνονται, αυτόματα άποκαθρόντας όλόκληρο αυτό τόν σαστιένο κόσμο χιλιάδες χιλιάμετρα μακριά. "Τς θέ λουν μέσα στήν άνθρωπότητα αυτού οι άγριοι, φανταστικοί κάποιου... τής Σεληνης;" βέ είχε κανείς τήν τάση πού φωνάζει μετά τήν επενέργεια τών άλλτην- καταλυτίν.

"Άλλά σόν καταλύτης ενεργεί και τó χιούμορ, τó άπειρο χιούμορ τού Μπουινουέλ. "Όσο πύ σοφορός και άπαιθόλογος φαίνεται, τόσο στό βάθος κοιροίδεται τó σύμψαν. "Ας θμηθώμε τήν έπισηνή του στή διήγηση τού παπιά γιά τó θαύμα τής Παναγίας, διήγηση όλο τίς πού σου δημιουργεί έπίμονα ένα αίσθημα άναμνήσης, γιά νά καταλήξει στήν άσπεια άντιπαράσταση τής καλοχηρής πού τό είχε σπάσει με τόν έρμηνο της. "Ας θμη-"

θώμε τόν μαίτρ ντ' στέλ πού κυριολεκτικά έρωρυγεί έκτακτοζοντας μεγαλοπερετίς δογματικές μπουήρες, ξαφνικά από τά "μυστήρια" περνάει στί "θελετε στρεβία κυρία; είναι φρεσκάτσια" και άμέσως διάγινε με αιματήτητα τός φτωχούς. "Ο σύνδεσμος Χριστιανισμός-μέσο και όλο τής άσπής τάξεως έπιτελείται άσπρασια και ύποσυνειδητά στό θεστή. Τά παροδεύματα είναι άπειρα.

"Άλλά ο Μπουινουέλ δέν μπορεί νά είναι τυπικά λογικός όπτε και μόνο άρνητικός. Στόν "Γαλαξία" ύπάρχει έντονόσση και ή υπερρεαλιστική διάσωση τής δημιουργίας του. "Ο υπερρεαλισμός του είναι ό δρόμος γιά νά φτάσει σέ μια πραγματικότητα ούσιαστική, πέρα από τά έπιφανόμενα. Μιά διάσωση παράλληλη προσέεται όδηγόντας στό σημείο όπου, όπως λέει ο Μπρετόν, "τό πραγματικό και τó φανταστικό, τó παρελθόν και τó μέλλον, τó μεταδιδόμενο και τó άμετάδοτο, τó πών και τó κώπ πούσιν νά γίνονται άντλήπτα αντίφωτικά". (Δές τίς σπής της νύχτας στό πανδοχείο).

"Όλα είναι δυνατά νά συμβούν, χωρίς καμιά δύναμη νά τά είναι. Έτσι και τά θρησκευτικά θαύματα δέν είναι παρά ένα μέρος τών θαυμάτων πού συνεχώς πραγματοποιούνται χόρπ στήν "κοιμητή" δύναμη τής τέχνης. Η τήχη αυτή (πού δέν είναι ή τήχη νά κερδίσαι τó Έθνικό Λαχείο άλλα υπερρεαλιστικός νόμος) έπιτρέπει τίς λογικά αθάρατες εικόνες ό όποίες δέν έρμηνεύονται ποτέ ως συγκεκριμένα σύμβολα. Ένας πνευμορφος νέος (ό Διάβολος) έμφανίζεται ξαφνικά και μιλάει κρατώντας ένα δεμάτι άχυρο. Γιατί; Ο παπιά τού πανδοχείου άφήνει νά τού πέσει ένα σπαθί. Γιατί Οί χυρφοήλικες δέν συλλαμβάνουν τούς προφανείς κλέφτες. Γιατί Δέσπλο σόν έπιβλητικό κύριο τής άρχής (ό Θεός;) έμφανίζεται ένας νέος και ύπτερα ένα περσόντι. Είναι ή "Άγία Τριάδα;" ίαος νά, ίαος όχι. Η νεαρός άλλτης βλέπει με τή φαντασία τού έπιστάσ-τες νά σκότωνουν τόν Πάπα και ό διπλανός τού άσπός άσπεί τήν όμοβροντία. Γιατί; Τό όνειρο ξεχειλίζει ως τή ζωή. Αυτό είναι τó διφορούμενο πού άναφέρουμε στήν άρχή, διφορούμενο θεμελιανό και ένιαστικό μόν όχι σενόκαρη άμφαλάντηση.

"Αφού όμως όλα είναι δυνατά νά συμβούν, αφού πών σ' όλα κυριαρχεί ό άνθρωπος όταν είναι άλλθινά έλεωθέρως, χόρη στή θέλησή του και τó χιούμορ ταιμά-τε μέσα από τó έργο έμμεσα άποδείκνυται πως Χριστιανισμός δέν είναι παρά φανταστική κατασκευή, έξισωμένη με τó μύθο τής ταινάς. "Ο άνθρωπος δέν έχει άόνηγη από θάματα πού τελικά δέν πραγματοποιούνται (οί τυφλοί στό φινάλε) δέν έχει άόνηγη από μύθους και "σπυλοβάτες". "Ο άνθρωπος είναι ή μότρα τού ανθρώπου".

"Όπως όλα τά σημαντικά έργα τέχνης ό "Γαλαξία" άνήκει αυχρόνως στόν κλασικισμό και στήν πρωτοπορία (ό υπερρεαλισμός δέν έπασε νά είναι πρωτοπορία) είναι αυχρόνως σοφορός και άσπείο, είναι ένα μεγαλόπρεπο μυθολογικό πεδίο, ένας θαυμαστός μηχανισμός, ένας διαγής λαβήριμος, ένα διάστημα ή πρώτ' όψεως προκαθωριζόμενο νά όμς άπειρόσση μόν ή έλεωθέρω όπου άββάδες και "φωλνες", ευγενείς κάσσοι, πιστοί και Ιερόσολοι, όρθόδοξοί και αίρετικοί, θεός και δομάδες περιμένουν μόν άπόφαση παρμένη με ήμερη καρδιά: τήν διαταγή ΣΑΙ νά έξωφανιστούν σόν τόν κοινό!

ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΓΙΓΑΝΤΙΣΜΟΣ

Σατυρικόν

(FELLINI SATYRICON) Στην θεαά: φεντερινο Φελίνι. Εναόρου: Φ. Φελλίνι καί Μπερναντίνου Ζαπώνι με τήν συνεργασία του Μερουέλλο Ρόντι, από βιβλία του Γάιου Πετρώνιου "Αρμπιτερ. Μουσιική: Νάνο Ρότα, "Ιων Μιμάρογλου, Τόντ Ντοκσίντενερ, "Αντριου Ρορντινι Ντεκρόσσοφια, χορογραφία: Ντανάλο Ντονατί. Διεθουθ-ση φωτογραφία: Γκουζέρε Ροτσάνο. Μοντάζ: Ρουζζέρο Μαστρογιάννι. Κάστι: Μάρτιν Πάττερ ("Ενολιασ), Χίραμ Κέλλερ ("Αουλτος), Μάξ Μπέρν ("Γέτον), Μάριο Ρομανιό-λι (Τριμαλχών), Μαγκαλί Νοέλ Γιουναία του Τριμαλχών-να), Κοπισάν (Τριπένη), Ντοναύλε Λούνα (Οινόθεά) Σάλ-βο Ραντόνε (Ευμολπος), "Αλιάν Κυνώ (Λίαιας), Σιμπελλά Σεντάτ (νυμφομανής), "Έλζα Μενάρντι ("Αρίννα), Τζόζεφ Γουέλλερ (β Πατρίκιος που αυτοκτονεί), Λ Αουστά Μπόζε (ή γυναιά του). Τάνα Λάδερτ (β Αυτοκτόντη).

"Όταν άναγγέλθηκε τό γάρμα του "Σατυρικόν", ό "Ανρό ντε Μοντεράν έγραφε: "Εύχομαι ό δημιουργός του να μην ύποκαφεί στη μόδα καί να μην άναζητήσει στόν Πετρώνιου άνύπαρχα κοινυνιά μνήματα".

"Η εύχή του δέν πραγματοποιήθηκε. "Ο Φελλίνι υπέκυψε στη μόδα, καί παρόλες τές διαβεβαιώσεις του ότι πρόκειται για έλεσθερη διασκευή του πρώτου στην Ιστορία της λαοτεχνίας μυθιοτορμητος (απ' ό ποίο έλλαστε δέν ασζονται παρά άποσπάσματα από δύο κε-φάλαια) αύτή δέν άναφέρεται παρά στήν "κοινωνικοποίηση" (μέσα άπ' τήν σκηνοθεσία κι όχι τό σεναόριο) τών άρχωνών έπεισοδών του βιβλίου ποό, κατό τά έλλα, πα-ραμεινε άσχεδόν άνήγγυτο.

Τό "Σατυρικόν" του Πετρώνιου (δν συγγραφές του είναι πράγματι ό Πετρώνιος που περιγράφει ό Τάνιτος, πρέπει να έζησε τόν πρώτο μετά Χριστόν αιώνα καί να χρημάτιο ασμβολος του Νέρωνα ό ποίος καί τόν ύ-ποχρέωσε να αυτοκτονήσει) δέν είναι παρά μία άσχαλι-σση, άνάληψη καί πανέξυνη περιγραφή ήβων καί χα-ροπήτων.

"Ο Φελλίνι δέν διάλεξε τό θέμα του αυτόβουλα. "Η πρόταση του έγινε άπ' τόν παραγωγό "Άλμπερτο Γκρι-μάλντι ό ποίος, φυσικά, άπέβλεπε σε μία σκανδαλιστι-κή ύπερπαργαγή, διάσπαρτη άπ' τά χαριτωμένα σκην του Πετρώνιου. Για ν' άποφάσει τήν παγία της άνο-η της άνεκδοτολογία, ό σκηνοθέτης χρησιμοποίησε σάν έπιμορικό βοήθημα τό άσγγραμμά του Γάλλου μελετη-τή της ρωμαϊκής Ιστορίας Ζερμό Καρκοεινό " Η καθη-μερινή ζωή στη Ρώμη" καί τό κράμα τό μολύσιω με τήν φιλοσοφία της Ιστορίας του Τάμπυ περ' "άνοκηλύσσει-ες τών πολιτισμών" άσφισμα μ' ένα προαθοριαζόμενο-ταμωσική ύψη σχέδιο.

Τά παρασάνυ σημαίνουν ότι ό ποιητής Φελλίνι, για κρήτη φορά στήν καριέρα του μελέτησε πολύ πρύν κα-τασκιασει με τό θέμα του καί τό γάρμα της ταινίας. Καί, παροδόξως, αύτή άπρόβλεψη μελέτη τόν άδήγησε σε μία άποτυχία σχεδόν άλοκληρωτική: "Η προσάθειά του να αντυμορμώσει τήν ποιητική αυθαίρεσία με τήν έτιο-τημονική-Ιστορική τεκμηρίωση είχε σάν άποτέλεσμα τή δημιουργία ένός πολυκέφαλου τέρατος που ούτε ποόγμα είναι ούτε "ντοκιμαντορική προσάθεια άνοβάσως μες έποχής που άνοησαστία υίοθετεί τή μορφή του φώμ έπισητημονικής φαντασίας", όπως ίσχυρίζεται ό Πτε-ος.

Τό "Σατυρικόν" παροσείει στό κάθε του ελάνο άνά-μετα σε μία διάθεση έκθεσης προακειών "ένοχλήσεων"

καί έμμονων ιδεών, καί στήν φυχή κι ούδέτερη περι-ροφή μες έποχής. "Αν τοποθετήσουμε έτσι τό πρόβλη-μα, ή ταινία μετέχει ίσομερής καί στήν πρώτη (ή νεο-ρεαλιστική) καί στή δευτέρα (τήν έξομολογητική) περίο-δο του σκηνοθέτη. "Η διαφανώμενη, κυρίως στίς πρώτες ταινίες του τάση προς τήν ένδοστροφή ή τήν "προ-σωπική έργμενία του κόσμου" άρχίζει να γίνεται έμπα-νέστερη άπ' τό "Ντόλτος Βίτα" (1959) καί μετά. Στό σκέτες της σπονδυλωτής ταινίας "Βοηκόιος 70" (1962) στό "8/12" (1963), τήν "Ιουλιέτα τών Πνευματών" (65) καί στό σκέτες της σπονδυλωτής έπιασης ταινίας "Παρά-ξενες Ιστορίες" (1967) τό προσωπικό του όράμαα κυρι-αρχούν όλοένα καί περισσότερο καί ό θρόλος του "ποι-ητή καί μάγου Φελλίνι" άλοκληρώνεται.

Μ' άλλα λόγια, μέχρι τό 1967 ή εξέλιξη του ήταν έν-τελώς φυσιολογική καί ένταγμένη στό πλαίσιο τών πε-ριοριαζόμενων δυνατότητων ένός ποιητή ό ποίος μ' άγνα-νά διαπιστώνει ότι έξοντολονται τό άποθέματα του προβληματισμού του.

"Η πρόταση του Γκριμάλντι ήταν μία σαφής αυτηρέ-σις. "Ο Φελλίνι τήν άρπαξε άπελευθέρω άπιευστοσά-ό-τι του προσφέρεται μία εύκαιρία να έπιστρέψει στόν κοινωνικό προβληματισμό τών άριστοτηγμάτων της πρώτης του περιόδου ("Στράντα" 1954, "Νύχτες της Κομπερν" 1956). "Όμως, ή τοιμητική Ιστορική άνοκηλύω-ση στήν όποία φαίνεται να πιστεύει με φανατισμό δέν τόν βοήθησε καθόλου: δέν ανώτησε τόν πρώτο έαυτό του άλλό τό χόος.

"Ο παραλληλισμός τών ήβων της παρηνιασμένης ρο-μαικής Αυτοκρατορίας με τό ήθη της έποχής μας καί ή προσάθεια έργμενίας της παράλληλης πάσης με τό έ-δια άπρόβλεψ ύδαλιστικά κρητήρια είναι, δν μη τί έ άλλο, τοιλάχιστον άστοχη. "Η Ιστορική ιδιομορφία της έπο-χής μας (καό, άλλωστε, δέν είναι καθόλου παρηνιασμένη) δέν έχει καμία άπολύτως σχέση με τήν αυτοκρατορική ή Ρώμη. "Ανοησαστία, λοιπόν ό παραλληλισμός μετασθε-τιο στό έπίπεδο της άλληγορίας όπου εύκαλο θε ήταν δυνατόν να ειοχωρήσει κόθε είδους αυθαίρεσά, σχετι-κή με τήν έργμενία της Ιστορίας.



Για τόν Φελλίνι, αυτό που λείπει και απ' τ'ς δυο έ-
ποχές είναι ένα ήθικό έρεισμα και μιá πάση μεταφυσική.
Δέν είναι δύσκολο να καταλάβουμε πώς τό έρεισμα
που λείπει είναι ή χριστιανική ήθική, άγνωνή ακόμα
έννοια στην Ιστορική περίοδο όπου τοποθετείται ή
δράση της ταινίας και έπινομόθωτη στό δεύτερο έπέ-
πεδο άναφορές της άλληγορίας. Καί καθώς ή χριστιανική
ήθική συγκεκριμμενοποιείται μ' έναν άπαγορευτικό
κόδικα σχετικό με τίς "ήθικές του κόσμου τούτου", τό
σέξ αυτόματα γίνεται στόχος άκριτων έπιθέσεων και
άπεκμηρίων έπιρροών, καθάρá μεταφυσικής ύψης.

Τό σέξ άποτελεί τόν βασικό άξονα άναφοράς γύρω
άπ' τόν όποιο περιστρέφονται τά σάφρια έπεισόδια
της μυθιστορίας του Πετρώνιου. Τό "Στυρικόν" του
λοιπόν προσφερόταν θαυμάσια για μιá ιδεολογική "έ-
πένδυση". Η ασέυξη της άπλης περιγραφής τών έκλυ-
των ήθών με μιá "ιδεολογία" και ή έρμηγνεία τών πρώ-
των με τή δεύτερη άφορά μόνο τόν ήθικόλόγο και καθόλου
τόν Ιστορικό ή τόν κοινωνιολόγο που άφείλει να
υιοθετήσει μιá μέθοδο έρευνας περισσότερο έπιστημο-
νική (και λιγότερο μεταφυσική).

Ο Φελλίνι προτιμά τήν εύκολή τήν ιδεαλιστικής
έρμηγνείας, και σά γνήσιος ποιητής άπορείπει τήν τεκ-
μύρωση.

Από μιá άποψη, ή στάση αυτή του ήθιολόγου Φελ-
λίνι δέν είναι καθόλου καινούργια: Τίς ίδιες έμμονές-
ίδεες περί "άμαρτίας", "έξογνισμού" και "τιμωρίας" θά
τίς βρούμε και σ' άλλες τίς προηγουμένες ταινίες του.
Πάνω άπό τό κεφάλι τών ήρώων του έπιμύριστα πάντα
ή άπειλή μιás άόριστης τιμωρίας για ένα άμάρτημα που
διαπράττει κατά κανόνα άσυνηδίντα και για τό όποιο
τό άρχικό αίτια πρέπει να άναζητηθούν κάποιοι στην Πα-
ραδεισο τών πρωτοπλάστον. Η άνομησία τό θαύματος
είναι τό μόνο μέσο που τούς κρατάει στά πόδια τους
και τούς έξελιώνει για άνομηματα πάσης φύσεως.

Μιά τέτοια τετρημένη και περιορισμένη βελήνη -
κούς προβληματική θά μπορούσε να έχει κάποια αξία ύν
περιοριζόνταν στή πλαίσια της ποιητικής έξομολόγη-
σης. Όταν όμως ή ίδια προβληματική μεταφέρεται έπι-
πλοαία στην Ιστορία ή τήν κοινωνιολογία χάνει και τήν
άρχιμή της ποιήτρια.

"Όταν νόνω σινεμά, έχω τήν έντύπωση τίς καθολι-
κεύς ένα άλογο", λέει ο Φελλίνι. Κι έννοει ότι στους
καλοπαιστές του με τόν Πήγασο τόν άκολουθεί όποιος
θελεί ή όποιος μπορεί. Στίς προηγουμένες ταινίες του
ή παρακολούθηση της τροχιάς του πτερυγού του άλό-
γου ήταν πέρα πολύ εύκολη: Η μονογραμμική Ιστορία
εξελείσσταν παράλληλα με τή διερεύνηση ενός ή δυο
κρίτων προώπων. Καί στή "Στυρικόν" ύπάρχουν τούτα
τά πρόσωπα άλλά δέν είναι αυτά που καθορίζουν τό
μόθο. Τό σόρνο έπιτυσσάεται έρήμην τους. Τό έπεισό-
δια είναι αυτόνομα ένστατανέ χωρίς να έχουν ύπόψο
τήν άύστηρή έσωτερική ένότητα που έχουν τό "συρμ-
μένα κομμάτι ζωής" στήν "έπίπεδο" νεορεαλιστικό ά-
φηγηματικό τρόπο.

Μ' άλλα λόγα και μιá δεύτερη προσέθετα που κά-
νει ο Φελλίνι να συναντήσει τόν παλιό εαυτό του, μέ-
σα άπ' τή φόρμα αυτή τή φορά, πέφτει και πάλι στό κε-
νό: Η έφευρεμένη Ιστορία (φιξέιόν) δέν άνεχεται τίς
δραματογενείς άπρροβόσεις.

Τς άπομένε άπ' αυτό τό φιλόδοξο φελλινικό μυσά-
κό; Τά σκαλιόμενα στή ... κόρη τών πρώτων πλάνων ιδε-
ογράμματα και οι συμβ ... κές τοιχογραφίες τών έρειψι-
ων τών τελευταίων πλά... στίς όποιες "έγκυβρίζον" αι'
οι ήρωες. Δηλαδή, ένας γράφος και μιá "μουσειοποίηση";

Ένα έρωτηματικό ή ένας παιδίστικος θαυμασμός (ίσως)
για μερικές ανόρθιες πινακίδες, σαστά βαλμένες στό
γιγαντιαίο φρεσό. Φωτογραφική ταμπλό-βιβέν σέ στήλ
Μπόσ, πέρα πολλές φάτσες, κομπάρσοι κυρώς, προσεχ-
τικά έπιλεγμένων, ένα μεγαλωδές ντενέρ, ένας ιδιο-
φυής φωτογράφος-και έτερον ούδέν.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΧΡΕΩΚΟΤΙΑ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ Τό έστιατόριο της Άλκιης

(ALICE'S RESTAURANT) Σινηθοεσία: Άρθουρ Πέν.
Σενάριο: Βένιαμιν Χέρντον και Άρθουρ Πέν. Φωτογρα-
φία: Μάικελ Νέριμα. Μουσική: Άρλο Γκάθρι και Γιάρρυ
Σέριαν. Μοντάζ: Ντήντυ Άλλεν. Παραγωγή: Φλόρνι (ΠΠ)
Κάστ: Άρλο Γκάθρι, Πάτ Κούνι, Τζέιμς Μπρόντερικ.

Ο Άρθουρ Πέν συγκαταλέγεται μεταξύ τών άντι-
κομφορμιστών σινηθοεστών του Χάλλυγουορντ. Οί κήριοι
ήρωες τών ταινιών του, άρχίζοντας άπό τόν Δραπέτη
τύν 7 πολιτευών" μέχρι τήν "Θαυματοποιό" και τό
"Μπόνο και Κλάιντ" διαλέγουν να ζήσουν έξω άπό τό
καθεμεριμένο κοινωνικό πλαίσιο σύμφωνο με τό ρομαντι-
κό πρότυπα ή άποσπάζουν, σάν τή βασίλισσα της καρλά-
λης Έλεν Κέλλερ, να ξεπεράσουν τό δέξτεράστο. Ο
σινηθοετής ήταν άκόμη νέος στή δεκαετία τού 40, που
φλερτάρι με τό σοσιαλισμό, πολεμούσε τήν άδικία με
σκληρές έργατικές άπεργίες, έπαναστασάουε φορτών-
ντας μιá κινάρα στήν ύμο και είχε σάν έφερόμο τόν
μεγαλύτερο τροβαδοούρο της γενιάς του, τόν Γούντροου
Γουάσον Γκάθρι, γνωστό σ' όλη τή χώρα άπό τόν Γούντυ.

Στό "Έστιατόριο της Άλκιης" ο Πέν ξενογνεί άν-
αρχικώς χωρίς να διατρέχει κινδύνους άφορισμού και
μυήρης λίστας, φορτισμένος με τό παραφροσύνη του ά-
μερικάνου χίπυ και τίς εύλογές τύν δυο έκδομομύρι-
ων της Γούντερ Μπράδερς. Η ταινία είναι έμνευ-
σμένη άπό τά πραγματικά γεγονότα του λαού του τραγου-
διού-έπιτυχία του όσ-"Σφαγή τού Έστιατορίου της Ά-
λκιης" του Άρλο Γκάθρι, γιού του γέρου πιά και πρώ-
ου άνόητου τραγουδιστή. Ο Γούντυ πέθανε ένα χρό-
νο μετά τήν έκδοση του τραγουδιού. Καί τόν έορσισε
ή παράδοση (πού μάτια προσπαθεύά να κρατήσει ζωντανή
στήν ταινία ο Πήτ Σήγκερ) τών στρατευμένων λαϊκών
ήρώων, τύν άμιλιτών άπό τίς πιεστικές έπαφές τών
μαζικών μέσων έπικοινωνίας. Στό πέραςμο μιás εύκοσο-
ετίας, οί κοινωνικά άποβλήτοι, οί σιτσιλοκλήτοι τών τρα-
νών, που δόξασε ο πατέρας, έχουν άντικατασθεθεί σέ
συναίσθηματική νοοτροπία, μορφή και όνομα άπό τή γε-
νιά τών λουλουδιών, τών νορμικιών και τού έρωτα. Ο
γικός-πρωταγωνιστής της ταινίας-είναι ένας άπό τούς
πολλούς τυπικούς και όχι τόσο ταλαντούχους άντιεπρό-
σωπους, ένα άπό τά τόσα καταναλωτικά είδωλα της χίπ-
πινης μπέζνης.

Γιά τήν προβολή του Άρλο, καθώς και μις άλλης,
λιγότερο φανταχτερής φωνητικής παρουσίας στή "Έ-
στιατόριο", της Τζέιν Μίτσελ, τό χαλλυγουορντιάνο κεφά-
λαιο άπέφρασε μιá ταινία με τό κατεξοχήν θέμα-μογή-
τή για τό κινηματογραφικό κινούθ της Άμερικής και τών
χιπικιστικά έξελιγμένων ευρωπαϊκών κοινωνιών: ή δδού-
σα ενός νεαρού "που φάχνει να βρεί τόν εαυτό του"
μέσα σ' ένα λαβρινόθο ψυχολογικών καταστάσεων. Ο
Πέν, μέσος αυτών, βράσκει τήν εύκαιρία να θέσει τά προ-
σφιλή στός νεαρούς θεατές τών θεάματα-βρονχιδέας: Τό
παράλογο της στρατολογίας, της έξουσίας και τών "έ-

δρυμάτων ανύπατης εκπαίδευσης", το θέμα του γάμου και του αγερόφυτου των δυο γενιών, τέλος της τύχης του ίδιου του χιτασιού. Η έταιρία παραγωγής με τη σειρά της κερμυμένη απ' αυτούς τούς προβληματισμούς αυριανούς κοινωνικούς της στυλοβάτες να καταποιούν τα χρυσάμενα χάνια και να πληρoύσουν το ελατήριο των τρών βολάρων, τ' άγύρνια της ψυχολογικής τους κωάρασης.

Όσον όφορ το δύο πρώτα θέματα, το έδαφος είναι πρόσφορο για κροτέσινα μεταχείριση: ο σκηνοθέτης σκουτάρει ύπλως, με μεγάλη όμως ευστοχία τις κωμικές περιπέτειες του "Άρλο στην Ουάσινγκτον και τo βροχόβια μωθόματο μουσικής στο έπαρχιακό Καλλέγιο, ως το "Έγκλημα", τή "φιλάνκισμ" και "Δίκη" των δύο νεαρόκ.

Ο γάμος πλησιάζεται από τον Πέν με μεγαλύτερη έπισημή αλλά ή προσέθεσι να παρουσιαστεί με οίονομο έπι άποτυχαίνει, γιατί ο Πέν έπεκτείνεται σε πλατυαμοές ή τελική άνομέτρηση του ζευγαριού μετά την κηδεσία είναι ή μόνη περιεκτική και δραματικές κορυφώσεις άπολόνηση του μοτουαλιστή με τόν ωλήνα του δύο όερα, προβολή της ταινίας με τις έπιτυχίες του μεροσά σε μέ "Άλλή καταβαρβαρμένο ειλώλο Μιγρέρας-Γής και άπένθρωπα φάραμους νεαρόκ). Η σκηνοθετική άποτυχία έγκνεται στο ότι ο δημιουργός προσέθετo να θέξει πολλά πράγματα, άλλοτε μπλεκόντας τα το ένα με τ' άλλο (φέρνοντας τούς ήρωες σε μηχανικές ή πολύ εύκολα προβλεπόμενες καταστάσεις) και άλλοτε άφηνοντας τις καταστάσεις να έξελιχτούν κόπως καλύτερα. Συνδυετικός κρίσιος είναι ή "όδυσσειακή" και μέτρια μουσική άφήρηση, που έρχεται με τόν φευτοσπινθηροβόλο χίπκιο κινιαιό της να κολοφει το χόμα των χαλαρών, κοκασογιμένον στο σύνολο έπεισοδών.

Σε μεριά απ' αυτά, ο Πέν άποκαλόγεται ένοχηγκιού όδεξιος, όπως στην περίπτωση της ύστερης θρησκουετικής συγκέντρωσης, που μη έξροντας πώς να τή όσει όργανικό, τή σφηνέει αυθαίρετα στην άρχη. Η σεναριακή προχειρότητα, που έξυπνέει τήν όλη πολιτική της ταινίας, έγκνεται στην άντιόραση-πρότυπο γ' άντιγραφή του ήρωα "Άρλο: ή σαρξ μαγεμένη του μοτιό

και το έπακόλουθο σφάλιο που τόν μυθοποιεί: "αυτό μου θυμίζει κάτι πούγραφε ο Γούντνυ".

Ο τραγουδιότης πρέπει να μείνει άνέγγιχτος, παθμικός παρατηρητής μέχρι τέλους και ασυγχρόνος, ο σπάρ, ο σκελετός όλης της ταινίας. Γύρω του περιστρέφονται βολιόδοστα τα πάντα. Άκόμη και στο τελικό, μεσαιωνική έμπνευσης γαμήλιο γέμο, ο "Άρλο, μέσα σ' ένα ανοσθλημα χίπκινου κουστομυμύ, έμφανίζεται ντυμένος σαν όγνος, γαλόζιος, μεταξοτός (έπιτυχία συνοδεύοντας τήν ότυκοποιημένη Κινέζα Λαδθτου. Άφοϋ έχει πετόχει να μη δεσμευτεί και συμμετάσχει σε ειλών-ειλών συναισθηματικές έμπειρίες από τήν όμοδιή προετοιμασία ενός έστιατοριού ως τούς δύο θανάτους και κηδεσίες όγαπητών προάμν) άφηνει τον διαλυόμο κοσμο των μεγάλων και τού ποτανοριαμένου χιτασιού άνεβάζει τή φιλνδατα του στο Φάλκς-βόγμεν που τόν βοήθησε ν' άγοράσει ή μοιά του και άποχωρεί προς το άγνωστο χωρίς ασκηνητικούς άποχωρητισμούς.

Τελικά όλοι έμειναν ευχαριστημένοι απ' αυτή τήν ταινία. Ο Χόλμρντ "Έλλης, ο παργός, πέτυχε στις προβλέψεις του γιατί το "Έστιατόριο", που μαζί με το φευτονοκυμανατάρ "Γούντστον", τόν "Άνετο Καβαλάρη", το "Μήντιουμ Κοαλ" και το "Φράουλες κασίμα" θεωρήθηκε σάν ένα από τα πιο προσοδοφόρα "φιλμικά όρσοτοργήματα" της Άμερικης τοϋ έτους καθός καταόρωσε να κάνει εισπρόξεις 1,5 εκατ. δολαρώων (το έξοδα του κόστους του) από τήν πρώτη κιάλα έξροσάδα. Ο Πέν μπορεί να γυρίσει τώρα πιά ταινίες σόγρους, ξενιτώντας το "Κινιητό" και τόν "Μάω τόν μονοδινό". Η πραγματική Άλλη, διάσημη κι αυτή, έτοιμάζεται ν' άνοξει άλυσοια κατασπιντύν σ' όλόκληρη τήν Άμερική. Και ο "Άρλο; μείνει ήρωος γιατί το έξοσαρλόστημε ύπεροτλαντική δημοσιότητα, μεγάλες πωλήσεις των όσών του και μνημειώδες πρεμιέρες στο Λονδίνο. Το Άμερικάνικο "Όνεορο της Έλευθερίας του μεγάλου ποιητή της χάρας Γούτμαν γίνεται μείζονας και όόμη κι όταν χρεωκοπεί, άποφέρει δύο, δολάρια.

ΙΟΥΛΙΑ ΡΑΛΛΙΔΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΟΥ "Σ.Κ."

Το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" σε συνεργασία με τόν κινηματογράφο "Άλκιονίς" καθιερώνουν από φέτος Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους, όπου θα προβάλλονται ό-λες οι μικροί μήκους ταινίες και τα ντοκιμανταίρ που γυρίστηκαν στην Έλλάδα μέσα στη χρονιά.

Δέν θα γίνεται πρόκριση των ταινιών. Η κριτική έπιτροπή θα άποτελείται από 3 κινηματογραφιστές και 4 κριτικούς οι όποιοι, βασικά, θα άντιπροσωπεύουν τούς νέους άνθρώπους.

Το βραβείο θα είναι 3 χωρίς να γίνεται διάκριση άνάμεσα στο ντοκιμανταίρ και τή μικροή μή-κους ταινία με θέμα. Το χρηματικό ποσό των βραβείων θα κυμαίνεται, άνάλογα με τις οικονομικές δυνατότητες του ίδιου του Φεστιβάλ, με τήν προσφορά του κινηματογράφου "Άλκιονίς" και με τήν οιαδήποτε άλλη προσφορά ιδιωτών, έταιριών και όργανισμών που θα ήθελαν να βοηθήσουν τούς νέους κινηματογραφιστές.

Στο φετινό πρόγραμμα θα προβληθούν άκόμα, εκτός συναντωνιμού, οι άξιολογότερες παλιές έλληνικές ταινίες μικροή μήκους καθός και μια έπιλογή από ξένες.

Σκοπός της προσέθεσις είναι ή άξιολόγηση των ταινιών (όλων άνεξαιρέτως), ή άμεση έπαφή των νέων κινηματογραφιστών με το κοινό και κυρίως ή άνογόρωση της σημασίας των ταινιών μικροή μήκους για τήν άνάπτυξη της έλληνικής κινηματογραφίας.

Δηλώσεις συμμετοχής και προσφορές στο τηλέφωνο 545 393, 636 327, 920 142, 8815402. Λή-ξη συμμετοχών: 29 Νοεμβρίου. Χρόνος όργανώσεως για φέτος: 30 Νοεμβρίου-6 Δεκεμβρίου.

ευζήτηση
μέ τούς αναγνώστες

Κύριε Διευθυντά,

Δέν συμφωνῶ καθόλου μέ τόν κ. Τάνη Λυκουρέση σέ ἕνα βασικό σημεῖο τῆς κριτικῆς του (πού στό σύνολό της εἶναι καλή καί ἐξιπρόσδεκτη) πού δημοσιεύει στό τεύχος Νο 6 τοῦ περιοδικοῦ σας γιά τό φῶμ "Οἱ γύπες πετοῦν χαμηλά".

Τελειώνοντας τήν κριτική του ὁ κ. Λυκουρέσης γράφει ὅτι "ἡ πορεία τῶν χαρακτηρισμῶν σχεδιάζεται ἀπλά καί ἱεραρχικά". Ἀφίνει ἀσχολαστό τελείως τό γεγονός ὅτι στήν πορεία τοῦ χαρακτηρισμοῦ τῆς Σάρας βλέπουμε στό τέλος μιά πλήρη ἀντιστροφή πού δέν δικαιολογεῖται ἀπό τά δεδομένα. Ἡ Σάρα μεταμφιεσμένη σέ καλόγρια καί "στρατευμένη" ὁπαδός τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ κινήματος τοῦ Χουαρέζ ἐναντίων τῶν Γάλλων ἀποικιοκρατῶν, ἐκτελεῖ ἐπαναστατικές ἀποστολές μέ ἐνθουσιασμό καί πλήρη συνείδηση τῶν κινδύνων. Ἀγωνίζεται μέ ἐνθουσιασμό καί ἀντοχή καί μέ πλήρη συνείδηση τῶν δυσκολιῶν πού ἐπιβάλλουν οἱ καθουχίες. Ἡ ὅλη πορεία τοῦ χαρακτηρισμοῦ της δεῖχνει γυναῖκα μέ ἔντονη προσωπικότητα καί συναίσθηση εὐθύνης. Ἡ σκιπή πού τινάζει ἀπό τοῦς ὤμοις τόν Χόγαν γιά νά τόν ξεμεθύσει καί νά τόν παροτρύνει στήν ἀνάπτυξη τῆς γέφυρας εἶναι χαρακτηριστική. Τό τέλος συνεπῶς τῆς κατά τά ἄλλα καλοφτιαγμένης αὐτῆς ταινίας ὅπου ἡ δῆθεν καλόγρια (πρώην πόρνη σέ οἰκοἀνοχῆς) ντυμένη φανταχτερά, μέ ὕφος ἀντιπαθέστατης κοκοτίας ἀκολουθεῖ ἀπό ἔρωτα (τό χιοῦμορ ἐδῶ συγχέεται μέ τήν ἀλαφρά κωμῶδα) τόν τυχοδιώκτη Χόγαν στό Τέξας, τινάζει τό σενάριο στόν ἀέρα καί παραπλανεῖ τόν μή προβληματιζόμενο θεατή.

Ὁ Ἕλληνας τίτλος τῆς ταινίας πού θά μῆπνε ἀσφαλῶς γιά λόγους ἐμπορικούς, ἔγινε ἀθέλα τό συμβολικό. Εἶναι ἀλήθεια ὅ-

τι οἱ γύπες πετοῦν χαμηλά, οἱ ἀετοί ὅμως ὅπως ξέρουμε πετοῦν πολύ ψηλά.

Σ' εὐχαριστῶ
Β. Σαριδῆς
Ἀθήνα

Κύριε Διευθυντά,

Πέρα ἀπό τίς τυχόν ἀτέλειες καί δυσκολίες πού καί κατανοητές εἶναι καί ἐπόμενες μέσα στό συγκεκριμένο πλῆγμα καταστάσεων στά κινηματογραφικά πράγματα τῆς χώρας, ὁ Σ.Κ. εἶναι "ὄ, τι ἔχουμε".

Συμφωνῶ τελικά μέ ὅ, τι προτείνει ὁ κ. Ἡλίας Εὐθυμίουπουλος σέ ἐπιστολή του στό τεύχος 6. Γιά τίς κριτικές, τοῦ κ. Σφήνα "Καυμῆ τοῦ Μεσονητῆ" καί κ. Λεβεντάκου "Ἐάν", ἔχω σχεδόν τίς ἴδιες ἀπόψεις.

Νομίζω πῶς τό ἄρθρο "Βαβελισμοί τοῦ Νίκου Νικολαΐδη (τεύχ. 7) εἶναι εὐστοχο πολύ στήν "πολεμική" του. Ἐπίσης καταποτιστικό στήν παράλληλη ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ καί ἰταλικοῦ κινηματογράφου. Μόνο μιά λεπτομέρεια: Σέ μένα ὁ "Τύγρης" τοῦ Βούλγαρη δέν πῆρε τόσο γενικευμένες διαστάσεις συμβόλου, δηλαδή "... τραγικῆς συνισταμένης ἐνός λαοῦ κομπλεξικοῦ (ς) καί καθυστερημένου, ἐνός λαοῦ πού δέν γνωρίζει τή δύναμή του". Ὅπως δὲποτε ὅμως, στό ἀριστούργημα τοῦ Βούλγαρη δέν ἔχουμε καθόλου νά κάνουμε μέ ἕνα "συνειθισμένο ἐπεισόδιο".

Φυλικά
Γιώργος Σιδερεῆς
Θεσσαλονίκη

Φίλοι Κύριοι,

Ἐνα ὄργανο πολιτιστικοῦ φρονηματισμοῦ, ὅπως φιλοδοξεῖ νά εἶναι τό περιοδικό σας, ὀπωδήποτε θά πρέπει νά ἔλεγχῃ τό παρεχόμενο τῶν ἐπιστολῶν ὥστε νά μῆν εἰσχωροῦν στίς σελίδες του ποταπές χυδαίολογίες καί ὕβρεις. Ὅσο ἡ ἄρχή τῶν στηλῶν "Συζήτηση μέ τοὺς ἀναγνώστες" θά πρέπει νάναί ἡ ἐλεύθερη διακίνηση γνώμων καί ἰδεῶν, εἶναι ἀνάγκη νά ἐλέγχωνται οἱ χαρακτηρισμοί, οἱ ὅποιοι ὅταν θίγουν καταστάσεις, προσφέρουν βάση γιά διάλογο ἀλλά ὅταν πιλάνουν ὑπολήψεις μέ βαρεῖες ἐκφράσεις εἶναι καταδικαστέοι.

Τοῦτο, κατά τή γνώμη μου, πού, πιστεύω, θά νάιναι καί γνώμη ὄσων δέν ἀρέσκονται στίς ὀμιές ἀποχωρητηρίων, συνέβη μέ τή δημοσί-

ευση της επιστολής του άγνωστου-όχι μόνο σε μένα αλλά και σε πολλούς, που είναι σε θέση να ξέρουν, οι όποιοι και ύποπτευονται ψευδευφημία γνωστού φαμπρικάντη έστετ-βάσου Κων. Καραμάνη. Ο έπιστολογράφος, δέν προσφέρει βάση για διάλογο και δυστυχώς δέν μπορεί νά τόν παρακολουθήσω στους ύποπτος δρόμους του, ώστόσο μέ άπορία θά ήθελα νά ρωτήσω σάς, που διαβάσατε τήν έπιστολή του, συμμερίζεστε αυτούς τους χαρακτηρισμούς; Έπειδή προσωπικά άναφέρεται ό κ. Ραφαηλίδης, θά ήθελα νά τόν ρωτήσω άν συνιστά "πάχυνσίν" μου ή "ψυχοπαθολογικόν ύπνο", τό χρονικό διάστημα που κάποιος ψυώς και κάποιοι άλλοι κύριοι μέ ύψιστα έστετρίστηκη νοοτροπία, μέ πολύ ραφινάρισμένο τρόπο δημιουργούσαν στεγανά στό βόλο, για τή δημιουργία μις λέσχης μέ 2000 νέους ως μέλη, έλιποφόρους έπιστήμονες, που μετά τήν άποφύτησή τους, ίσως άντί νά παίζουν κομ-κάν, νάχουν μάθει ότι ύπάρχουν και δέκα σιηροθέτες άξίας και ν' άναζητούν τίς ταινίες τους;

Λυπούμαι διότι μερικοί χαρακτηριστικά τό τάκι άνανδρία και τήν έθελούσια σιωπή για συναίσθη. Μήπως όμως "έν τή κατοικήθια μου" πρόφταινα νά κάνω και δυό-τρεις πρακτικές δουλειές, νά δημιουργώ δυό λέσχες νέων-φέρ' εϊπειν- ή νά πωλώ άρκετά άντίτυπα του πρώτου περιοδικού του κ. Ραφαηλίδη άντί νά παριστάνω τόν ύραίο έφηβαίο;

Θά ήθελα πολύ τήν προσωπική γνώμη τόσο έκείνου που διάβασε κι ένεκρινε τή δημοσκείωση της έπιστολής, όταν είχε στό χέρι του μερικά άποκόμματα και δέ χρειαζόταν "φωτοτυπική έπιχειρήση", όσο και τή γνώμη του κ. Ραφαηλίδη από τό περιοδικό σας μαζί με τή σύσταση, όταν γνωρίζετε μερικούς ανθρώπους, φροντίζετε και νά τους "μάθετε" για νά διαπιστώσετε άν είναι άγνοιοί ή όχι μέ προσωπική σας έμπειρία. Τοση άς θεωρηθεί και ή τελευταία δική μου άναξηση του θέματος. Περιμένω ήδη τή δική σας άντιμετώπιση του θέματος.

Γιώργος Α. Παναγιώτου
Βόλος

Κόριε Διευθυντά,

Έπειδή σε τρία συνεχή τεύχη (5, 6, 7) άσχο-λόυνται οι άναγνωστες σας μέ μιá έπιστολή μου που δημοσιεύτηκε στό 3ο τεύχος, θεωρώ ύποχρέωση μου νά πω μερικά πρόσθετα έπε-

ξηγηματικά λόγια.

Κατ' άρχήν θεωρώ εύστοχη τήν παρατήρηση της κ. Σοφίας Μαρτίνου (τ.5) σχετικά μέ τό άν πράγματι "κατεβαίνει" ό καλλιτέχνης πλησιάζοντας τά προβλήματα τών μαζών. (Φυσικά έδώ μιλάμε για ένα εύσυνεδωτο άσσο ή μικροαστό -στό είναι ή στή συνειδηση- πραγματικό καλλιτέχνη, που έχει τή διάθεση νά πλησιάσει τίς μάζες και τά προβλήματά τους, αλλά δέν ξέρει πώς. Γιατί για έναν καλλιτέχνη του λαού, δέν μπαίνει πρόβλημα νά πλησιάσει τίς μάζες, έφ' όσον άποτελεί οργανικό μέρος τους και τά προβλήματά τους είναι και δικά του προβλήματα).

Νομίζω λοιπόν πως ή λέξη "κατεβαίνει" δέν είναι καθόλου κατάλληλη, γιατί θεωρεί σά δεδομένο ότι ό (συγκεκριμένος αυτός) άστος καλλιτέχνης και τά προβλήματά του, βρίσκονται σ' ένα άνώτερο επίπεδο από τίς μάζες και τά προβλήματά τους, πράγμα που δέν είναι άλήθεια. Η λαθμενής αυτή έκφραση (για τήν όποια δέν δέν είμαι άπόλυτα υπεύθυνος έφ' όσον άπαντούσα σ' ένα έρώτημα που έτσι τέθηκε άπ' τό περιοδικό στό 2ο τεύχος), έχει σά συνέπεια νά μην είναι άωστά διατυπωμένη ή δλη άποφή μου.

Όταν λοιπόν όρθότερο νά πούμε, τοποθετώντας πιο άσά τό πρόβλημα, πως ό τυπικός άστος ή μικροαστός καλλιτέχνης, άκόμα κι όταν δέν τό κάνει συνειδητά, κατά κανόνα δημιουργεί τέτοια έργα που συσκοτίζουν τά πραγματικά προβλήματα τών μαζών, και συνειπώς δέν βοηθούν στή λύση τους αλλά αμβλλάουν στήν διακωνισή τους. Τώρα, πών στο πρόβλημα που μπαίνει στον εύσυνεδωτο άσσο ή μικροαστό καλλιτέχνη, σχετικά μέ τό πως θά πλησιάσει τίς μάζες και τά προβλήματά τους για νά βοηθήσει στή λύση τους, έχουμε νά πούμε, πως ό καλλιτέχνης αυτός θά πρέπει νά είσχωρήσει (και όχι νά "κατεβεί"), θά πρέπει νά χωθεί τόσο βαθιά στις μάζες, ώστε τά προβλήματα τών μαζών νά γίνουν και δικά του προβλήματα.

Όσον άφορά τόν κ. Αναστασίου (τ.6) δέν είναι δυνατόν νά μην συμφωνεί ή νά συμφωνεί μέ τίς άπόψεις μου "ως προς τό περιεχόμενο της καλής ταινίας", καθώς λέει, έφ' όσον δέν διατύπωσα ποτέ ναμμά τέτοια άποψη. (Άλλωστε δέν ύπάρχει νόημα στην έκφραση αυτή). Άν έννοεί ότι δέν συμφωνεί μέ τήν άποφή μου πως είναι λάθος νά στέλνουμε ανθρώπους νά δούν ταινίες που παρουσιάζουν

αξίολογες μορφικές καινοτομίες μάνω σ' ένα χιλιοειπωμένο, έξαντλημένο, αδιάφορο θέμα, μ' ένα περιεχόμενο οπισθοδρομικό, αν όχι αντιδραστικό, τότε δέν έχει παρά να μας εκφράσει με σαφήνεια τή διαφώνια του και, φυσικά τήν προσωπική του θέση.

Τέλος ή κ. Θανέφη (τ. 7) πολύ σωστά παρατηρεί πώς τό περιοδικό "φάνεται νάχει μένει στή μέση" και πώς αυτό όφείλεται σό ό-τι "δέν μπορεί" (νά προχωρήσει). "Αδικο όμως μου έπισυνάπτει άρνητική στάση πάνω στή "δυνατότητα πού υπάρχει να γίνει κάτι καλύτερο παρά τίς δυσκολίες". Πιστεύω και γώ πώς υπάρχει αυτή ή δυνατότητα. Θάθελα όμως να παρατηρήσω, πώς, για ένα περιοδικό πού "άρνείται (φαινομενικά κατά τή γνώμη μου) έξ άρχής να δεσμευτεί μέ γραμμές και θέσεις" (τ. 1), δηλαδή άρνείται "να προδιαγράψει τούς στόχους και τή μεθοδολογία του" για ένα περιοδικό πού αισθάνεται υπερρηγων για τήν πολιτική άνομοιογένεια τών μελών του (έπίσης φαινομενικά κατά τή γνώμη μου - τ. 2) για ένα περιοδικό πού πιστεύ-

ει πώς "δέν υπάρχει τίποτα άλλο (νά κάνουμε) από τό να περιμένουμε φωνάζοντας (τά αίτήματα τών κινηματογραφιστών) μέ τριακόσια megάφωνα (ι) στά αυτιά τών άρμοδιών", έλπίζοντας να τά λύσουν (οί άρμόδιοι) και πού θεωρεί τή χαριτωμένη αυτή άπασχόληση "μάχη μιάς ζωής", (τ. 3), για ένα τέτοιο περιοδικό, νομίζω πώς είναι άκόμα πιά δυσκολό "να γίνει κάτι καλύτερο", έφ' όσον στίς "πρόσκαιρες" άντικειμενικές δυσκολίες προσθέτονται και οί "σάμφυτες" ύποκειμενικές.

"Υστερ' άπ' αυτά, ή κ. Θανέφη έώως βρει περισσότερο δικαιολογημένο τό "κραυγαλέο κλεισίμο" τής πράτης μου έπιστολής. "Όσο για τό παιδάκι, δέν άρκει μόνο να προσέξεις να μην τό πετάξεις, δέν φτάνει να τό ξεχωρίσεις από τίς πέτρες και να τό βγάλεις έξω γλυτώνοντας το από τήν άσφυξία, όφείλεις κι όλας να του μάθεις ν' άποφεύγει να τρυπάνει στά καλάθια...

Εύχαριστώ
Μανώλης Άντωνίου.

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ ΤΟΥ "Σ.Κ."

Τό περιοδικό μας, στήν προσπάθειά του ένημέρωσης του κοινού όχι μόνο "φιλολογικά" (μέσα άπ' τίς σελίδες του) αλλά και άμεσα (μέ τήν προβολή ταινιών και τόν σχολιασμό-δημόσια συζήτηση) άρχίζει από φέτος μιά προσπάθεια διάδοσης στήν Ελλάδα του θεσμού τών Κινηματογραφικών Λεσχών.

Οί δυο πρώτες Λέσχες θά λειτουργήσουν στήν Άθήνα (κινηματογράφος "Άλκυονίδες") και στή Θεσσαλονίκη (κινηματογράφος "Βακούρα").

Η Λέσχη τών Άθηνών θά λειτουργήσει μέ τό σύστημα τής έλευθέρως εισόδου (μέ μειωμένο εισιτήριο) και τής Θεσσαλονίκης μέ τό σύστημα τών συνδρομητών. (Έτήσια συνδρομή 130 και φοιτητική 100 δρχ., έξάμνη 65-50).

Οί προβολές θά γίνονται κάθε Κυριακή πρωί, στήν Άθήνα στίς 11 και στή Θεσσαλονίκη στίς 10.30'.

Γραφεΐα: Άθηνών: περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Άναξαγόρα 1 τηλ. 545393, Θεσσαλονίκης: Άγίας Σοφίας 46, τηλ. 33811.

ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ
Η ΣΧΟΛΗ ΣΥΝΕΡΓΑΖΕΤΑΙ ΜΕ ΤΑ ΚΙΝ/ΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ "ΑΡΜΟΝΙΑ"

Άγας Σοφίας 46, τηλ. 70264 καί 78819

ΤΜΗΜΑ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ-ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ

Α: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Σενάριο-Ντεκουπάζ
Αίσθητική κιν/κίης εικόνας
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Τεχνική φωτογραφίας
Τεχνική κιν/κίης φωτογραφίας

Β: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Αναλυτικό ντεκουπάζ
Διεύθυνση ήθοποιών
Αίσθητική κιν/κίης εικόνας
Αίσθητική κιν/κίης ήχου
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Τεχνική κιν/κίης φωτογραφίας
Τεχνική ήχοληψίας
Όργάνωση καί Διεύθυνση παρ/γής

Γ: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Αίσθητική μοντάζ
Διεύθυνση ήθοποιών
Αίσθητική κιν/κίης ήχου
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Τεχνική μοντάζ
Τεχνική έργαστηρίου ήχου
Τεχνική ζενερύ-τρύκ-κιν/κίης σχεδών

ΤΜΗΜΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Α: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Αίσθητική κιν/κίης εικόνας
Τεχνική φωτογραφίας
Μηχανολογία κινηματογράφου
Τεχνική κιν/κίης λήψεως

Β: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Αναλυτικό ντεκουπάζ
Αίσθητική κιν/κίης εικόνας
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Τεχνική κιν/κίης λήψεως
Μηχανολογία κινηματογράφου
Τεχνική ήχοληψίας

Γ: Έτος

Αίσθητική κινηματογράφου
Ίστορία κινηματογράφου
Ίστορία Καλών Τεχνών
Τεχνική κιν/κίης λήψεως
Μηχανολογία κινηματ. /γράφου
Τεχνική ζενερύ-τρύκ-κιν/κίης σχεδών

ΕΠΙΣΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝ ΤΜΗΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΩΝ-ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΩΝ,
ΤΕΧΝΙΚΩΝ-ΤΕΧΝΙΤΩΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΠΡΟΒΟΛΗΣ

ΕΝΑ ΠΡΟΤΥΠΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ "ΦΥΤΩΡΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ"

Τους καλλιτέχνες που σταδιοδρόμησαν μόνοι και άβοηθητοι, χωρίς να φοιτήσουν σε κάποια Σχολή ή να μαθητεύσουν κοντά σ' έναν δάσκαλο, τους ονομάζουμε "πριμιτάρ". Στην εποχή μας, εποχή που δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αυστηρή ειδίκευση και τη γνώση, σ' όλους τους τομείς, οι πριμιτάρ καλλιτέχνες αποτελούν γραφικό κατάλοιπο του περασμένου αιώνα.

Στην Ελλάδα, οι Σχολές "Σταυράκου" που ιδρύθηκαν το 1950 και που λειτουργούν χωρίς διακοπή μέχρι σήμερα, έπαιξήσαν το δύσκολο έργο της κατάρτησης μορφωμένων και υπεύθυνα καθοδηγημένων ήθοποιών, σκηνοθετών και τεχνικών κινηματογράφου-τηλεόρασης.

Η προσφορά των Σχολών "Σταυράκου", ειδικά στον τομέα του κινηματογράφου, έχει αναγνωρισθεί διεθνώς, και θα μπορούσαμε να πούμε πως η καλλιτεχνική και τεχνική βελτίωση των ελληνικών ταινιών κατά τα τελευταία χρόνια οφείλεται-κατά μεγάλο ποσοστό-στην άφογη κατάρτηση των στελεχών του τόπου, κατά κανόνα, φοιτήσαν σ' αυτό το πρότυπο "φωτάριο καλλιτεχνών" όπως ονόμασε τις Σχολές γνωστός πνευματικός παράγων.

Έτι δέκα χρόνια, μέχρι το 1960 που δημιουργήθηκε το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, οι πτυχιούχοι των Σχολών "Σταυράκου" δεν είχαν την ευκαιρία να δείξουν δείγματα δουλειάς και στον τόπο τους. Βέβαια, σχεδόν όλοι τους σταδιοδρόμησαν στην ελληνική σκηνή και τον ελληνικό κινηματογράφο αλλά ή άνυπαρξία έπίσημης αναγνώρισης έμπόδιζε σ' αυτό να γίνουν περισσότερο φανερές οι επιτεύξεις των Σχολών "Σταυράκου".

Σχεδόν σ' όλες τις ταινίες που προβλήθηκαν σ' το φεστιβάλ κατά τα δέκα χρόνια της λειτουργίας του, οι πτυχιούχοι των Σχολών "Σταυράκου" διακρίθηκαν πάντα. Ένδεικτικά, σημειώνουμε μερικούς τίτλους και ονόματα πτυχιούχων των Σχολών που διακρίθηκαν σ' το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης:

Κώστας Μανουσάκης, Πρώτο Βραβείο σκηνοθεσίας για την ταινία του "Ο φόβος". Πάνος Γλυκοφρύδης, Πρώτο Βραβείο σεναρίου για το "Μέ τη λάμψη στά μάτια". Νίκος Γαρδέλης, Πρώτο Βραβείο σκηνοθεσίας για το "Ξεχαμένοι ήρωες". Παντελής Βούλγαρης, Πρώτο Βραβείο σκηνοθεσίας για τη μικρού μήκους ταινία του "Τζιμς ό Τύρρης". Φωτεινός Κλαδάκης, Βραβείο σκηνοθεσίας για το ντοκιμαντάρ "Ελληνική Μεσομβρία-Σύμη τό νησιού Νηρέα". Μύια Ζαχαροπούλου, τιμητική διάκριση για τη μικρού μήκους ταινία "Συνάντηση".

Διακρίθηκαν επίσης και οι παρακάτω ταινίες από φοιτήσαντες ή πτυχιούχους των Σχολών "Σταυράκου": "Άθρη ΧΨΞ" και "Έληές" του Δ. Κολλάτου. "Μακεδονικός γάμος", "Ουράνος", "Έκδρομή" και "Παρένθεση" του Τάκη Κανελλόπουλου. "Προδοσία" του Κώστα Μανουσάκη. "Άνθρωποι και Θεοί" (Διευθυντής φωτογραφίας, Φώτης Μεσθεναίος). "Χωρίς άποκριση" του Έρμη Βελόπουλου. "Όχι, μίστερ Τζόνσον" (Σενάριο του Μιχάλη Γρηγορίου). "Οι άδίστακτοι" (Διευθυντής φωτογραφίας, Ντίνος Κατσουρίδης). "Οί άνεμοί" του Άποστολου Κρυωνά.

Φέτος, ό Κώστας Παπαδόπουλος, λίγους μήνες μετά την άποφοίτησή του άπ' τις Σχολές "Σταυράκου" πήρε τό πρώτο βραβείο ταινίας μικρού μήκους με ύπόθεση για τό φιλμ του "Η Άρχόντισσα και ό κάου-μπόν".

Η σοβαρότητα και ή αξία των Σχολών "Σταυράκου" γίνεται περισσότερο εμφανής στον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο, όπου ό έντονος "συναγωνισμός ταλέντων" κάνει δυσκολότερη την έπιτυχία.

Παλιός άποφοίτοι των Σχολών "Σταυράκου" σταδιοδρόμησαν λαμπρά σε πολλά καλλιτεχνικά κέντρα της Εύρώπης και της Άμερικής: Στο Λονδίνο εργάζεται ό Φώτης Μεσθεναίος και ό 'Ηρακλής Παπαδόκης, στο Μόναχο ό Περικλής Δημόπουλος και ό Χρήστος Λαθουρόπουλος, στη Ρώμη ό Κώστας Παπαδόπουλος, στο Παρίσι ό Κώστας Γαβράς, και ό Δημήτρης Κολλάτος, στο Μεξικό ό Άλεξης Γράβας, στο Βέλγιο ό Πάνος Παπακυριακόπουλος, στην Άμερική ό Μανώλης Μεταξάς.

Κάθε χρόνο άπ' τον άριθμό 65 της όδοϋ Πατησών όπου βρίσκονται τά γραφεία και τό δικάτηρία της Σχολής, οι άποφοίτοι αρχίζουν να κάνουν πραγματικότητα τά όνειρα που είχαν όταν έγγράφηκαν σ' αυτήν, τρία χρόνια πριν. Ταυτόχρονα νέοι σπουδαστάς, σε διαρκώς αυξανόμενο άριθμό, έγγράφονται στις Σχολές "Σταυράκου" ακολουθώντας τά χνάρια που χάραξαν άποφοίτοι είκουσι άκαδημαϊκών έτών.

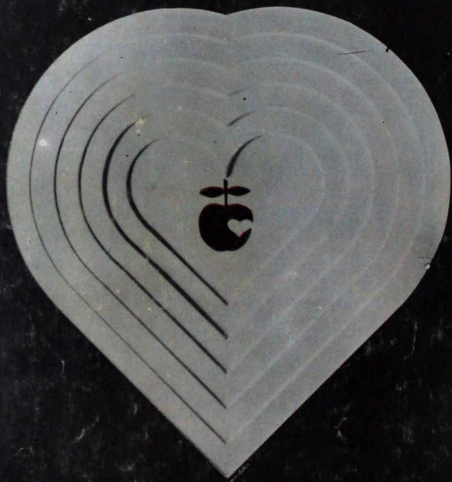
(Άνακοίνωση)

Ανδρική
BOUTIQUE
Pierre Cardin

Για
καθε
κομψο
ανδρα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ
ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Athénée



ΦΩΤΙΑΔΟΥ
νυφικά
ερμού 7