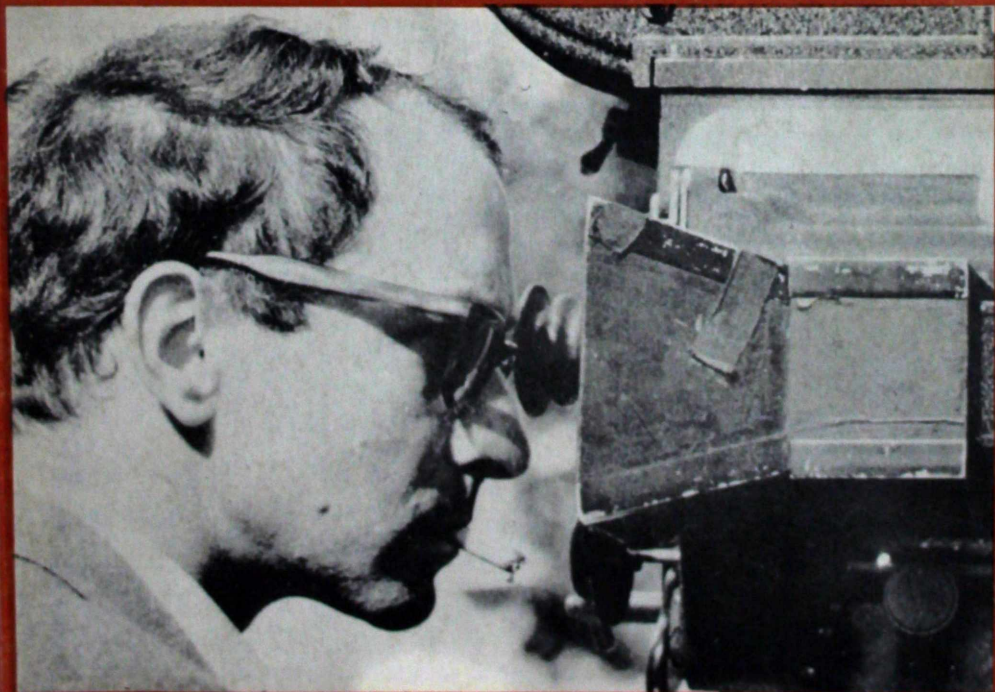


ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 70
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 71

11-12

Ζάν-Λύι Γιοντάρ
Ίνγκμαρ Μπέργμαν
Μικελάντζελο Άντονιόνι



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

Τό Καλλιτεχνικό καί Πνευματικό Κέντρο "Ωρα" έξεδωσε καί θέσε ήδη σέ κυκλοφορία τά βιβλία:

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΟΥΩ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ
τοῦ Νίκου Μαμαγκάκη

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ
τῆς Ἑλένης Βακαλό

Αὐτά τά βιβλία ὅπως καί "Ὁ χῶρος ὅπου ζοῦμε: Ἀρχιτεκτονική, Πολεοδομία" τοῦ Γιάννη Μιχαήλ, ποῦ θά κυκλοφορήσει σύντομα, ἀποτελοῦν ἀπομαγνητοφωνημένη καταγραφή τῶν διαλέξεων-σεμιναρίων ποῦ ὀργάνωσε πέριξ ἡ "Ὡρα". Ἡ τελική διαμόρφωση τῶν κειμένων ἔγινε μέ τήν εὐθύνη τῶν συγγραφέων, χωρίς αὐτά νά χάσουν τήν οὐσία, ζεστή μορφή τοῦ προφορικοῦ λόγου. Ἡ "Ὡρα" ἔξεδωσε ἐπίσης δυο ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα βιβλία σχετικά μέ τίς εἰκαστικές τέχνες: Κ. Πλακωτάρη: "Υλιὰ καί τεχνική στή ζωγραφική καί διακοσμητική" καί Ἀ. Ἀστεριάδη: "Λεῖψωμα". Ἀκόμα, ἕναν ἐπαγγελματικό ὁδηγό τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν μέ τίτλο "Σύγχρονη Ἑλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική) καί τό "Χρονικό 70", μιά ἐτήσια ἐκδοση κριτικής ἐνημέρωσης γιά τήν καλλιτεχνική καί πνευματική δραστηριότητα στήν Ἑλλάδα.

Τό περιοδικό μας δέν ἀποτελεῖ ἐκδοτική ἐπιχείρηση οὔτε φιλοδοξεῖ νά γίνε τέτοια. Χρηματοδοτεῖται ἀποκλειστικά ἀπό σᾶς, καί σᾶς ἀνήκει. Κανείς ἀπό τοὺς συνεργάτες μας δέν ἀποζημιώνεται γιά τήν ἐθελοντική του δουλειά. Τό δεκάδραχμό σας μόλις καλύπτει τά τρέχοντα ἔξοδα τῆς ἐκδοσης. Οἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρώπων ποῦ τό φτιάχνουν ἴσως ἐξαντληθοῦν κάποτε. Συνεπῶς δέν μπορεῖ νά γίνε βιώσιμο ἂν δέν προσπαθήσουμε ὅλοι μας νά τό διαδόσουμε καί ν' αὐξήσουμε τήν κυκλοφορία του. Κάθε ἀναγνώστης μας πρέπει νά φέρε ἄλλον ἕναν ἀναγνώστη. Κάθε συνδρομητής, κι ἕναν δεῦτερο συνδρομητή. Ἀπό κανέναν δέν περιμένουμε βοήθεια ἐκτός ἀπό σᾶς. Ὁ Μαικήνας δέν εἶναι εἶδος ποῦ εὐδοκιμεῖ στίς μέρες μας. Οἱ Ἀρχές περί ἄλλα τυρβάζουν. Οἱ ἀφησυχασμένοι κάνουν ὅ,τι μποροῦν γιά νά διαφυλάξουν τήν κερδισμένη μέ βαρβιτουρικά τεχνητῆ ἡρεμία τους. Θά ἔκαμαν λάθος ἂν μᾶς βοηθοῦσαν... Οἱ φωνασκοῦντες ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς καί ἀφ' ὕψηλοῦ κρύνοντες δέν πρόκειται ποτέ νά πάρουν τόν κόπο ν' ἀσχοληθοῦν μέ "πρακτικά" προβλήματα ὅπως εἶναι αὐτό μᾶς ἐκδοσης. Μᾶς εἶναι ἀχρηστοί - κι ὄχι μόνο σέ μᾶς. Ἐνα ἐξειδικευμένο ἔντυπο σάν τό δικό μας, πρῶν παίξει τό σωστό του ρόλο πρέπει νά ὑπάρξει, ἔστω καί σάν "ἀντιειμῆνο". Καί δέν πρόκειται ποτέ νά παίξει αὐτό τό ρόλο χωρίς τήν ἐνεργό συμπαράστασή σας. Βοηθήστε μας.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΑΡΙΩΝ",

Ἐπιτανήσου 1 — Ἀθήνα

Τηλ.: 810-283

Κάθε βιβλίο κι ἕνα πνευματικό γεγονός

Πήτερ Μπρούκ

«Ε ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ»

Μάρτιν Ἑσσλιν

«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ»



Γιέρζι Γκροτόφσκι

«ΓΙΑ ΕΝΑ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ»

Σε λίγο καιρό :

ANTONEN ΑΡΤΩ

**«Τὸ θέατρο και ὁ σωσίας του»
στή μετάφραση τοῦ Φώντα Κονδύλη**



ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ ΚΑΙ ΑΠ' ΤΟΝ «ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ»

Ταινίες όπως αυτές....

Ρενέ Κλεμάν
ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

Φελλίνι
ΟΚΤΩΜΙΣΗ
Η ΤΖΟΥΛΙΕΤΑ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ

Τσάρλι Τσάπλιν
Ο ΠΙΟ ΑΣΤΕΙΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Γιούτνεβιτς
Η ΑΓΑΠΗ ΤΟΥ ΤΣΕΧΩΦ

12η ΝΥΧΤΑ
ΟΘΕΛΛΟΣ
ΑΜΛΕΤ

Χίτσκοκ
ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΩΝ 4 ΓΙΓΑΝΤΩΝ

Ρούμπεν Μαμούλιαν
ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ

.... στην ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ
Ίουλιανού 42 τηλ.8815402

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ ΤΟΥ "Σ.Κ."

Τό περιοδικό μας, στην προσπάθειά του για ενημέρωση του κοινού όχι μόνο "φιλολογικά" (μέσα από τις σελίδες του) αλλά και άμεσα (με την προβολή ταινιών και τόν σχολιασμό τους-δημόσια συζήτηση) άρχισε από φέτος μία προσπάθεια διάδοσης στην Ελλάδα του θεσμού των κινηματογραφικών Λεσχών. Οί τρείς πρώτες Λέσχες λειτουργούν ήδη, στην Αθήνα (κινηματογράφος ΑΛΚΥΟΝΙΣ) στη Θεσσαλονίκη (κινηματογράφος ΒΑΚΟΥΡΑ) και στη Λάρισα (κινηματογράφος ΑΠΟΛΛΩΝ, υπεύθυνος εκπρόσωπός μας, Μπαρμπής Βοζαλής). Οί Λέσχες των Αθηνών και της Λαρίσης λειτουργούν με τό σύστημα της ελευθέρας εισόδου, με μειωμένο εισιτήριο, και της Θεσσαλονίκης με τό σύστημα των συνδρομητών. (Έτήσια συνδρομή 130 και φοιτητική 100 δρχ., έξαμνη 65-50). Γραφεία: Αθηνών: περιοδικό ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Άναξαγόρα 1, τηλ 545393, Θεσσαλονίκης: Άγγελος Σοφίας 46, τηλ 33811, Λαρίσης: Νικητορά 25, τηλ 6886. Οί προβολές γίνονται, στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη κάθε Κυριακή πρωί στις 11 και τις 10.30 αντίστοιχα, και στη Λάρισα κάθε Παρασκευή βράδυ στις 10.



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

‘Η κινηματογράφηση δεν είναι τίποτα περισσότερο απ’ τή σύλληψη ενός γεγονότος που φτάνει στέ φακό υπό μορφήν σήματος. Τό σήμα πρέπει νά συλλαμβάνεται στήν άκριβή στιγμή τής γέννησής του απ’ τό γεγονός. Τό σήμα μπορεί νά είναι άργό, βίαιο, διαφορεόμενο, λογιικό. ‘Η όποια σημασία γεννιέται έλευθερα απ’ τό σήμα τό όποιο κατ τήν προσδιορίζει. Για νά κάνεις κινηματογράφο δέ χρειάζεται μόνο τιμότητα αλλά κατ έξυπνάδα.

Ζάν-Λύκ Γιοντάρ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ No 11-12, ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 70-ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 71

1. Πρώτο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους, του Σάκη Μανιάτη	4
2. Παραλειπόμενα ενός Φεστιβάλ	10
3. Γράμμα στους φίλους μου (Γιοντάρ)	13
4. Γουήκ-Ξντ, του Βασίλη Ραφαηλίδη	14
5. Πυροβολείτε τους Καραμπινιέρους	20
6. ‘Η ομάδα Ντζζόγκα Βερτώφ	24
7. Βιοφιλμογραφία του Ζάν-Λύκ Γιοντάρ	29
8. ‘Ένα σόν ένα ίσον ένα (Κόκκινη Ξημος-Ζαμπρόνι πόνι), του Γιώργου Κόρρα	33
9. Μητρόπολη, του Λουίς Μπουγιουέλ	40
10. Κινηματογράφος κατ ιδεολογία, του Ζάν-Πατρίκ Λεμπέλ	42
11. ‘Η γνώμη των δέκα	54
12. Κριτική (Τό πάθος, ‘Ένα άργίμι στήν πόλη, Παράνομο κρεβάτι, ‘Ο χασάπης, Οί 2 δραπέτες, Γούντοστοκ)	55

Έκδοτης: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σκρ 9 • Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 • Υπεύθυνος τυπογραφείου: Λουίς Γιοβάνης, Βαλτετσού 35, τηλ. 615079 • Επιμέλεια ύλης-ντοκουμαντασιών: Γιώργος Κόρρας • Γραμματεία συντάξεως: Ζιζή Παπαδάκη • Κατέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντέ Κίσις • Διεκπεραίωση-Διαχείρηση: Γιάννης Σμαραγδής • Συνεργάτες: Θόδωρος ‘Αγγελόπουλος, ‘Αλίντα Δημητρίου, Νίκος Κανάκης, Σάκης Μανιάτης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Κώστας Σφήμας. • Έτήσια συνδρομή: Έαυτερινοῦ δραχμές 100, έξυτερινοῦ δολάρια 7 • Γραφεῖα: ‘Αναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ἄρες γραφείου 6-8 • Έμβάσματα: Γιάννης Σμαραγδῆ, ‘Αναξαγόρα 1 • Τιμή τεύχους 10 δραχμές.

CINEMA CONTEMPORAIN-REVUE MENSUELLE EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES. No 11-12, DECEMBRE 1970-JANVIER, FEVRIER 1971. ABONNEMENT ANNUEL POUR L'ETRANGER, 7 DOLLARS. ADRESSE: ANAXAGORA 1, ATHENES.

ΠΡΩΤΟ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

του Σάκη Μανιάτη

ΜΙΚΡΗ ΣΠΟΥΔΗ

Παραγωγή-Σενάριο-Μουσική:Φώτης Λαζαρίδης

Σενάριο:Ροδόλφος Μορώνης

Φωτογραφία:Γιώργος Άρβαντίτης

35 χιλ., μαυρασπρη με μονοχρωμίες. Άπορρίφτηκε απ' την προκριματική επιτροπή του 11ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ύποψιάζομαι πως ο Λαζαρίδης ("Τό δεΐπνο", 1968) εξαπατήθηκε απ' τον ίδιο του τον έαυτό. Κάτι που συμβαίνει πολύ συχνά σε όλους μας. Στο κείμενο που μας έδωσε για το πρόγραμμα του φεστιβάλ που όργάνωσε το περιοδικό μας γράφει περίπου πως ή "Μικρή σπουδή" είναι ένα δοκίμιο πάνω στις σχέσεις των ανθρώπων που διαβρώνονται απ' τή μοναξιά, τήν ίσοπέδωση και τήν άλλοτρίωση στη σύγχρονη κοινωνία και πως το φιλμ καταγράφει μια δεδομένη στιγμή που δεν έχει ούτε αρχή ούτε εξέλιξη-άπλως συμβαίνει κάθε μέρα.

Αυτό θα πρέπει να είχε στο μυαλό του όταν γύριζε τήν ταινία. Κι όταν τελειωσε, θα βρήκε ίσως το αποτέλεσμα σύμφωνα με τις προθέσεις του. Συχνά όμως το αποτέλεσμα ταυτίζεται μ' αυτό που έχουμε στο μυαλό μας κι έτσι νομίζουμε πως πετύχαμε. "Αν όμως χωρίσουμε τις προθέσεις από το αποτέλεσμα βλέπουμε πως το δεύτερο μέρος του δημιουργικού προτσές συχνά μένει μετέωρο. Αυτό νομίζω πως έγινε και με τή "Μικρή σπουδή".

Η ταινία αρχίζει με μία σειρά από έξωτερικά πλάνα τής Αθήνας όπου αυτοκίνητα και πεζοί μαιάζουν σε μία συμπαγή μάζα: Συμπύκνωση του χώρου, των ανθρώπων, των μηχανών. Ξαφνικά βρισκόμαστε στο έσωτερικό ενός δωματίου: Άσπριο τοίχοι (καλοφωτισμένοι απ' τόν Άρβαντίτη), αντικείμενα που δημιουργούν μία έντυπωση συμμετρίας και τάξης, ένα ζευγάρι νεαρών κάνει έρωτα. Έδω, περισσότερο υποπευδύμασε πως κάτι δεν πάει καλά παρά το διαπιστώνουμε. Μετά, πάλι ή Αθήνα: δρόμοι, αυτοκίνητα, πεζοί. Με τήν ίδια αίσθηση, τό ίδιο καδράρισμα, τόν ίδιο φακό. Ανάμεσα στους πεζούς, κάποια στιγμή, τό μάτι μας παίρνει τήν κοπέλλα. Όμως, φτάνει αυτό μόνο για να πούμε ότι είναι μία απ' τούς πολλούς; Ξαφνικά, προς τό τέλος, φιλμαρισμένες φωτογραφίες (σε μονοχρωμία) από τη Μπιάφρα, τό Βιετνάμ, τήν Καμποτζη. Και, τέλος.

Ύπάρχει όπωσδήποτε μία κινηματογραφική αίσθηση σά πλάνα. Ύπάρχει ένα μάτι που βλέπει και που αναζητά κάτι. Τό σίγουρο όμως είναι πως δεν τό βρίσκει-και ή ταινία πέφτει στο κενό. Διότι, φυσικά, δε φτάνει να παραθέτουμε μερικές φωτογραφίες από βράμιους πολέμους για να πούμε "σήμερα που...". κ.λ.π. Όπως δε φτάνει να δείξουμε ανθρώπους να προχωρούν συνωστισμένοι και μετά ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα για να μιλήσουμε για άλλοτρίωση στη σύγχρονη κοινωνία, κ.λ.π.

Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς

Σενάριο: Λ. Παπαχρόνης-Τ. Ψαρράς

Φωτογραφία: Δ. Τριανταφυλλόπουλος-Φιντέλ

35 χιλ., μαυράσπρο. Διάρκεια 8"

Η ταινία κάποτε, είχε διάρκεια 12 λεπτά. Μέχρι ν' ανέβει στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης άπορίφτηκε τρεις φορές. Τελικά με τό κόψε και ξανακόψε, προβλήθηκε. Κουτση, βέβαια, γιατί έχασε τό πδδι της άπό. . . κρουπάγημα. Παρόλο πού έχω δεϊ τήν ταινία δόδοληρη, θά κρνώ μόνο τό όχτώ της λεπτά πού άπόμειναν.

Άπό μιá άποψη, ή καλύτερη κριτική πού μπορεί νά κάνει κανείς είναι ν' αντιγράψει τόν τίτλο της. Παρά τό κοψίματά της, παρά τς άτέλειές της και χωρίς τό κοψίματα, παρά τήν έμμονή τού σκηνοθέτη στόν έξωτερικό ρυθμό είναι-γιά μένα-ή καλύτερη φετεινή μικρού μήκους ταινία. Γιατ πρόκειται γιά τή μοναδική φετεινή περίπτωση πού ό σκηνοθέτης πήρε μιá κάμερα και έναν (δυστυχώς πολύ κακό όπερατέρ) και βγήκε στό δρόμο γιά νά μιλήσει γιά πράγματα συγκεκριμένα, καυτά, σημερινά. Και τό πέτυχε ως ένα σημεϊό.

Βλέποντας τήν ταινία είχα τήν εντύπωση πώς άναλυόταν τόσο μεθοδικά ή Θεσσαλονίκη και τόσο άνοδικά πού έπιασα τόν έαυτό μου κάποια στιγμή νά περιμένει ένα "μπούμ"-μιá έκρηξη. Άν θυμηθεϊ κανείς τς ύπέρχει στήν μνάτα τού ήχου πρίν πέσει τό πλάνο με τήν κινηματογραφική άφίσα "Ήρθε ή ώρα νά πεθάνεις" θά καταλάβει τς έννοω. Θά καταλάβει έπίσης άν θυμηθεϊ τήν ύλη ροή τής ταινίας. Οί πολυκατοικίες, οί δρόμοι, ό κόσμος, οί βιτρίνες, τά διαφημιστικά σλόγκαν, ή τηλεόραση, τό ραδιόφωνο, ό κινηματογράφος, οί έφημερίδες, ή πλημμύρα, ή έκτόνωση τών νέων στό χορό, ή κοπελλία πού θέλει νά γίνει καλλιτέχνης και πού έλπίζει πώς κατεβαίνοντας στήν Άθήνα, όλα θά πάνε καλύτερα (!!!), ό Τόμ Πάπας, τά έργοστάσια, και πάλι οί δρόμοι, και οί πολυκατοικίες και οί άνθρωποι, και τά μέσα έπικοινωνίας, και οί πολυκατοικίες, και οί πολυκατοικίες, και οί πολυκατοικίες σε άρνητικό, και ό σωρός τού σπιτιού πού κατέρρευσε άπ' τς πλημμύρες, και τό πτώμα τού νέου κάτω άπ' τά χαλάσματα (λίγοι τό πρόσεξαν), και τό τουμεπανιασμένο του κεφάλι, και ή χωματερή με τό σκουπίδια, και τά σκυλιά πού τρυγυρνούν δώθε-κειθε. Όλα αυτά μιλοϋν. Μιλοϋν καθαρά σε μιá γλώσσα άπλη, κατανοητή-παρά τήν κακή φωτογραφία, παρά τήν ακόμα χειρότερη κάμερα παρά-τό ξαναλέω-τήν έμμονή τού σκηνοθέτη στόν έξωτερικό όπτικό ρυθμό πού καταντάει μανιερισμός.

Πέρισυ ό Ψαρράς είχε κάνει μιá άλλη μικρού μήκους ταινία πού-αυστά-άπορίφτηκε άπ' τήν προκριματική έπιτροπή τού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: τήν "Παρουσία". Άν ή επόμενη δουλειά του έχει τήν ίδια διαφορά πού είχε ή περσινή του ταινία άπ' τή φετεινή, τότε ίσως χαιρετήσουμε ένα άριστοέργημα.



ΜΗΔΕΝ ΙΣΘΝ ΑΤΕΙΡΟΝ

Παραγωγή-Μοντάζ-Σενάριο-Σκηνοθεσία:Νίκος Παπαθανασίου

Φωτογραφία:Μενέλαος Μελετζής*

16 χιλ.,μαυράσπρο.Διάρκεια 6'

*Ένας άνθρωπος πεθαίνει στο δρόμο. (Γιατί πέφτει με φιξιαρισμένες αλλαγές στάσης ; 'Ο σκηνοθέτης θεώρησε το φιξάρισμα σαν εύρημα ;) 'Η κηδεία του.Μαυροντυμένα στατικά πρόσωπα με νεκρά μάτια. Στιγμές της ζωής του νεκρού.

Μιά τελείως παράλογη, έξωπραγματική αίσθηση. Εδλικρινά, δέν κατάφερα νά βγάλω ἄκρη.Φυσικά, πρόκειται γιά κακή ταινία. Πρωτόλειο μέ τή χειρότερη σημασία τής λέξης.

ΟΛΥΜΠΙΑ-ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία:Τώνης Λυκουρέσης

Φωτογραφία-Μοντάζ:Σάνης Μανιάτης

35 χιλ., έγχρωμο ('Ηοτμανικόλορ).Διάρκεια 12'

Σίγουρα ή πιό φιλόδοξη καί ή πιό ολοκληρωμένη μορφικά ταινία του φεστιβάλ. 'Απορίφτηκη κι αὐτή (ὅπως κι ή περσινή του, "Τό κουνούπι") ἀπ' τήν προκριματική έπιτροπή του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. 'Ανατανθίτο ὅσο καί...φυσιολογικό. Στο φεστιβάλ τής 'Αθήνας πήρε τό πρώτο βραβετο , μέ ψήφους 7 πρὸς 1.

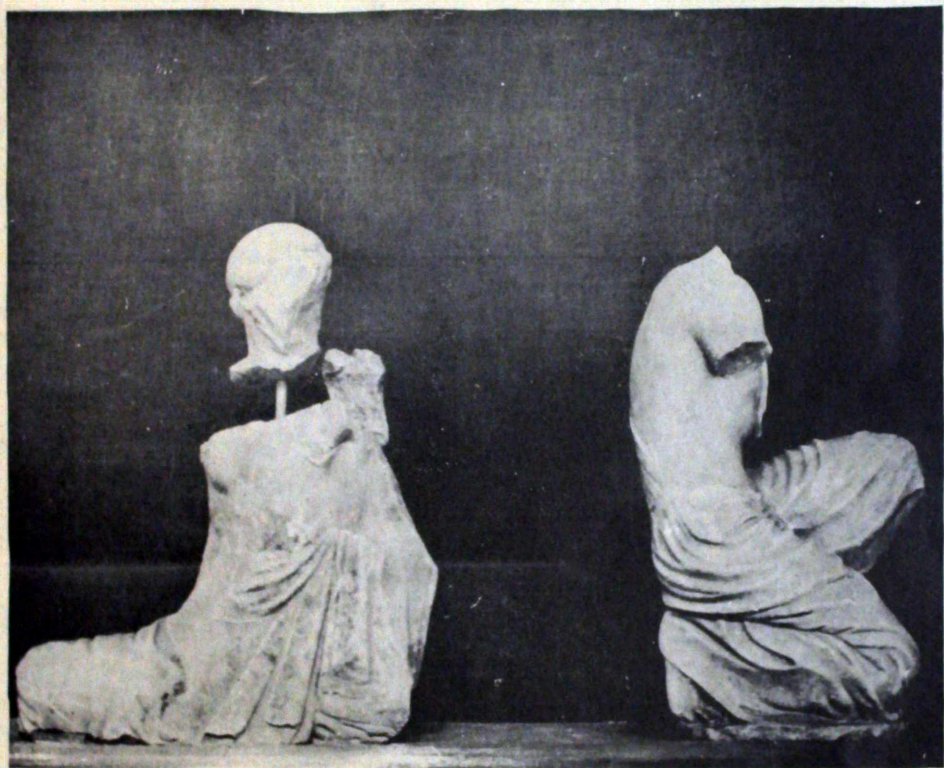
'Αν ἄρκεστοῦμε σ' αὐτό ποῦ δίνει αἰσθητικά ή ταινία τότε μάλλον δε θ' ἄψησει κανένα ἔρωτηματικό. 'Αν ὅμως ἀναζητήσουμε καί κάτι ἄλλο τότε δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὸς ἔρωτηματικά θά ὑπάρξουν. Μήν ψάξουμε γιά'κρυφά νοήματα' καί συμβολισμούς γιατί θά μπερδευτοῦμε:Δέν κρύβεται τίποτα πλὸς ἀπ' τήν εἰκόνα.

'Ένα ζευγάρι-μῦθλι ποῦ τό διακρίνουμε στό πρώτο ζωντανό πλάνο μέσα στό αὐτοκίνητο- ξεκινάει ἀπό τήν 'Ολυμπία γιά τό ταξίδι τής ἐπιστροφής. 'Ο δρόμος κυλάει ἀτέλειωτος μέσα ἀπό χωριά, δέντρα, ὀδικές ἀρτηρίες, συνεργεῖα ἀσφαλτοστρώσεως, πεδιάδες. 'Ο χρόνος μπλέκεται: Μεσημέρι, σούρουπο, ἀπόγευμα, ἡλιοβασίλεμα, νύχτα, ἀπόγευμα. Χρόνος καθαρά ὑποκειμενικός. 'Η μονοτονία τής διαδρομής σπάει ἀπό (ὑποκειμενικές πάλι) ἀναδρομές στόν ἀρχαιολογικό χῶρο τής 'Ολυμπίας. Στήν ἀρχή ἄσκοπα, χωρίς ἔξωτερικό ἐρέθισμα. Σιγά σιγά μπαίνει τό ἔξωτερικό ἐρέθισμα: 'Ένα λαμπιόνι ἤλεκτρικῆς κολάνας, ἕνας βράχος ποῦ μοιάζει μέ λιοντάρι, ἕνα δυστύχημα, μπουλντὸξες. 'Η 'Ολυμπία χάνεται σιγά σιγά μέσα στό σπασμένα χρώματα τής διαδρομής. Ταυτόχρονα τά ἀγάλματα ψυχραίνου κι αὐτά. 'Οἱ μονοχρωμίες περνοῦν σταδιακά ἀπ' τό κόκκινο στό κίτρινο μετά στό πράσινο, τέλος στό μπλε. Μιά στάση στό Αἴγιο, δυό ἀναφυκτικά, μουντή θάλασσα μέ ἄδεια τραπεζιάνα καφενεῖο σέ πρώτο πλάνο καί κλαδιά πλάτανου στό πάνω μέρος, κι ἕνα τραῖνο ποῦ περνάει βουβό. Μετά, πάλι ή διαδρομή:Νύχτα, φῶτα τοῦ δρόμου, φῶτα τής διαδρομής. Ταυτόχρονα τά διδία. Τέλος τής διαδρομής. Καί τέλος τής ταινίας, φυσικά.

Ποῦ βρίσκεται ή ἀναζήτηση τοῦ Λυκουρέση ; Στο μίξιμο δυό χρόνων (τοῦ χτές καί τοῦ σήμερα) μέσα ἀπ' τήν αἰσθητική. Σίγουρα πρόκειται γιά μία πολύ ἐνδιαφέρουσα ἀναζήτηση. Τά νήματα ποῦ διάλεξε γιά νά κινήσει καί νά μπλέξει τοῦς δυό χρόνους εἶναι ὁ ἦχος (μία ἀδιάφορη ξεμάχηση στό ἀγγλικά, τζιτζιζία ποῦ καλύπτουν τίς κίτρινες μονοχρωμίες τοῦ σταδίου, θόρυβος τοῦ αὐτοκινήτου ποῦ ἀπό ἕνα σημείο κι ὕστερα δίνει τή θέση του στήν ἤλεκτρονική μουσική, ἦχος τοῦ ρολογιοῦ μέ τόν ὀποιο ἀνοίγει καί κλείνει ή ταινία) τό χρῶμα-ἐννοῶ τήν ἔρευνα τοῦ Λυκουρέση πάνω στήν ἐκφραστική δυνατότητα τοῦ χρώματος κι ὄχι τή δουλειά τοῦ ὀπερατέρ-καί τό ζῆγμα τής νεκρῆς, μονότονης διαδρομῆς μέ τά ἀγάλματα.

Πρώτη του ἐπιτυχία:Περνάει ἀπ' τήν μία ἠχητική ποιότητα στήν ἄλλη ἐντελῶς διακριτικά, χωρίς νά δημιουργεῖται τό παραμυρὸ πῆδημα. 'Η ἤλεκτρονική μουσική ἀντικαθιστᾷ τό μοτέρ τοῦ αὐτοκινήτου μ' ἕναν τρόπο ἀπόλυτα φυσικό. Τά τζιτζιζία χάνονται γιά νά μετᾷ τό μοτέρ ἐνῶ ή κάμερα κινεῖται πάνω στή γραμμή ἐκκίνησης τοῦ σταδίου σάν αὐτοκίνητο.

Δεύτερη ἐπιτυχία:Καταφέρνει νά κινήσει παράλληλα καί αἰσθητικά ὡστάς τίς μεταβολές τῶν μονοχρωμῶν μέ τήν ἀלוάση τοῦ χρώματος στό ζωντανό πλάνο. Στίς μονοχρωμίες ξεκινάει ἀπ' τό θερμότερο χρῶμα, τό κόκκινο, καί καταλήγει στό ψυχρότερο, τό μπλε, ὀλοκληρώνοντας ἔτσι τό θερ-



μοχρωματικό κύκλο του Μάξγουελ. Παράλληλα, στην αρχή τὰ ζωντανά χρώματα δὲ βρίσκονται μακριὰ ἀπ' τὴν πραγματικότητα, ἐνῶ σιγά σιγά σπᾶν καὶ διαχέονται. Αὐτὲς οἱ μεταβάσεις βεβαίως δὲν εἶναι καθόλου τέλειες στὶς ἀποχρώσεις τους. (Μιλᾶω περισσότερο γιὰ τὴ γραμμὴ ποὺ ἀκολούθηθηκε ἀπ' τὸ σκηνοθέτη).

Τρίτη του ἐπιτυχία: Ἡ ἀκρῆβεια τοῦ τάξιμου, τοῦ ἐσωτερικοῦ ρυθμοῦ.

Βασικό ἐλάττωμα: Τελικά, σχέσεις ἢ συγκρούσεις ἀνάμεσα στὸ νεκρὸ χτέσ καὶ τὸ ζωντανὸ σήμερα δὲ βγαίνουν. Ἔτσι, ἡ ταινία περιορίζεται σ' αὐτὴ τὴ μορφή καὶ αἰσθητικὴ ἀναζήτηση ποὺ ἀναλόσαμε πράγμα ποὺ εἶναι ἥδη κάτι πολὺ σημαντικό.

ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ

Σενάριο-Παραγωγή-Σκηνοθεσία-Σχέδιο-Λήψη: Χρήστος Σουρλος
16 χιλ., ἔγχρωμο. Διάρκεια 6'

Τὰ "Μαλλιά" προβλήθηκαν στὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης καὶ γράφηκε κριτικὴ στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας. Ἀναφέρω ξανά τὴν ταινία ἐξαιτίας τῆς εἰδικῆς διάρκειας ποὺ πήρε στὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν.

"Ἐνας ἀνθρώπιнос τρομοκρατεῖται ἀπ' τὴ μανία τοῦ πολέμου καὶ τῆς καταστροφῆς ποὺ ἔχει κατακυριεθεῖ τὸν κόσμο μ' ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ σηκωθοῦν οἱ τρίχες τοῦ κεφαλιοῦ του καὶ νὰ μὴ κατεβαίνουν μὲ κανέναν τρόπο. Τελικά, μετὰ ἀπὸ μῦριες προσπάθειες οἱ τρίχες . . . ἡμερεθοῦν. Βγαίνει στὸ πάριο ὅπου ἔχει ραντεβού μὲ τὴν κοπέλλα του καὶ ἐνῶ ὄνειροπαλεῖ τὶς μέρες τῆς εἰρήνης, ἔρχεται ἀπὸ πίσω ἡ κοπέλλα ποὺ, γιὰ νὰ παῖξει μαζὺ του τοῦ κάνει στ' αὐτὴ "μπούμ". Καὶ οἱ τρίχες του ξανασηκῶνται.

Μιά μικρὴ, ἀπλὴ ἱστορία ποὺ παραστατικοποιεῖ τὸν τρόπο τοῦ σκηνοθέτη γιὰ τὶς μέρες ποδοῦ-

με. Το ίδιο απλά-κι ώστόσο παραστατικότατα-είναι και τὰ σχέδιά του. Έκει πού ή ταινιούλα ύστερεί κάπως είναι τὰ εύρήματα και ή κίνηση τοῦ ἀνθρωπάκιου. Έτσι, παρόλο τού μικρό της μήκος, δίνει τήν έντύπωση πός τρανάρει ύσποτα. Όπως και νάιναι βρισκόμα απόλυτα σωστή τή διάρικη παρά τó γεγονός ότι ούτε φεινική είναι ή ταινία ούτε στήν Έλλάδα γυρίστηκε.

ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ

Παραγωγή- Σενάριο- Σκηνοθεσία: Τάκης Καμπεριδης

Φωτογραφία: Γιώργος Πετσόβας

Μοντάζ: Τ. Καμπεριδης-Γ. Πετσόβας

35 χιλ., μαιυράσπρη. Διάρκεια 18'

Όσο κι αν προσπαθήσω δέν υπάρχει περίπτωση νά βρω έλαφυντικά. Ξεπερνάει τόσο πολύ κάθε όριο καινοουσιās πού τó κοινό άντι νά δυσφορήσει γελούσει και σφυρούσει. Διερωτάται κανείς πώς είναι δυνατόν νά υπάρχουν άνθρωποι μέ τέτοια άγνοια και σύγχυση ώστε νά δέχονται νά γελοιοποιηθούν προβάλλοντας δημόσια τή "δουλειά" τους πού δέν ξεφεύγει ούτε άπ' τó πειραματικό στάδιο.

ΤΟ ΑΓΓΕΛΟΥΔΙ ΜΑΣ, ΠΟΥΝΤΟ:

Παραγωγή- Σενάριο- Σκηνοθεσία: Εύγενία Χατζίκου

Φωτογραφία: Λάνης Κυρλώδης

35 χιλ., μαιυράσπρη. Διάρκεια 18'

Νυχτερινά τράβελλινγκ στους δρόμους τής Άθήνας και τοῦ Πειραιά. Ένα ζευγάρι κάνει έρωτα. Είκονες στυλιζαρισμένες, μακρόσυρτες, ψεύτικες. Μιά σαραντάρα παίζει χαρτιά. Μιά παρέα νέων κάθονται σ' ένα σαλόνι. Άνάμεσά τους τó ζευγάρι. Συμβολικές νυχτερινές "φυγές" μέσα σέ καινοφανή βιότοπα.

Λυπάμαι αλλά κι εδώ δέν έβγαλα άκρη. Δέν είδα πουθενά βιώματα, δέν είδα πουθενά κοινωνικό πλαίσιο, δέν είδα πουθενά αυτοσάτιρα, δέν είδα πουθενά ύποκειμενική άνασύνθεση τοῦ χάρου, δέν είδα πουθενά τίποτα άπ' αυτά πού αναφέρει ή σκηνοθέτις στό σημειώμα της: "Η μορφή αναπτύσσεται βασισμένη στή λειτουργία τών συνειρμών. Υπάρχει ό χώρος, κι από στιγμές και καταστάσεις ξεπηδάν εικόνες. Η προσπάθεια βάρυτε στό νά υπάρξει μιá καθαρή άποτοξινωμένη κινηματογραφική έκφραση, χωρίς συγινησιακές εύκολιες και παραδοσιακούς καθιερωμένους κανόνες. Η άποστασιοποίηση (μέ τήν μηρεχτική σημασία τοῦ όρου) τοῦ θεατή άπ' τά πρόσωπα κι ή συνειρμική εξέλιξη τοῦ θέματος οδηγούν στή διαλεχτική τους σχέση άπ' όπου και θά πηγάσει ή θέση τοῦ τελευταίου, άβαστή κι έλευθερη. Τό μοντάζ συνθεμένο σχεδόν μουσικά (άπόλυτα έλεγμενος ρυθμός - τσίμινγκ) "δένει" μέ τή μουσική πού γράφηκε πάνω στό ρυθμό τών πλάνων. Τό θέμα τής ταινίας δίνεται μέ ύπαιτιγμούς γιατί ή διαλεχτική σχέση μέ τó θεατή βασίζεται στό ότι αυτός θά τó δεχτεί σύμφωνα μέ τίς δικές του παραστάσεις-βιώματα".

Θά πρέπει ή νά μήν καταλαβαίνω καθόλου ή νά μήν έχω παραστάσεις-βιώματα, γιατί κι εδώ δέν βγάω πραγματικά καμά άκρη.

ΔΟΚΙΜΙΟ 3/4

Παραγωγή- Σενάριο-Φωτογραφία- Σκηνοθεσία: Νίκος Γραμματικόπουλος

16 χιλ., έγχρωμο. Διάρκεια 15'

Η ταινία άπαγορεύτηκε άπ' τή λογοκρισία τρείς ώρες πριν άπ' τήν προβολή της. Τήν είχαμε δει ώστόσο τήν προηγουμένη μέρα στήν ειδική προβολή πού έγινε για τήν κριτική επιτροπή. Τήν άναφέρω γιά νά τονώσω μερικές σημαντικές διαφορές άπ' τήν προηγουμένη ταινία τοῦ Γραμματικόπουλου πού όπως είναι γνωστό πήρε πρώτο βραβεύο ντοκυμανταίρ νέου σκηνοθέτη στό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

"Τό συναξάρι τοῦ ξύλου" άφηγόταν μέ μιá ναρμισευόμενη καρτποσταλική φωτογραφία τó πώς κόβεται τó ξόλο και γίνεται καύσι. Ό Γραμματικόπουλος είναι φωτογράφος κι όχι κινηματογραφιστής, γι' αυτό και καταλαβαίνω τήν έπιμονή του στήν ύραιοποιημένη αλλά έντελώς άνέκφραστη φωτογραφία.

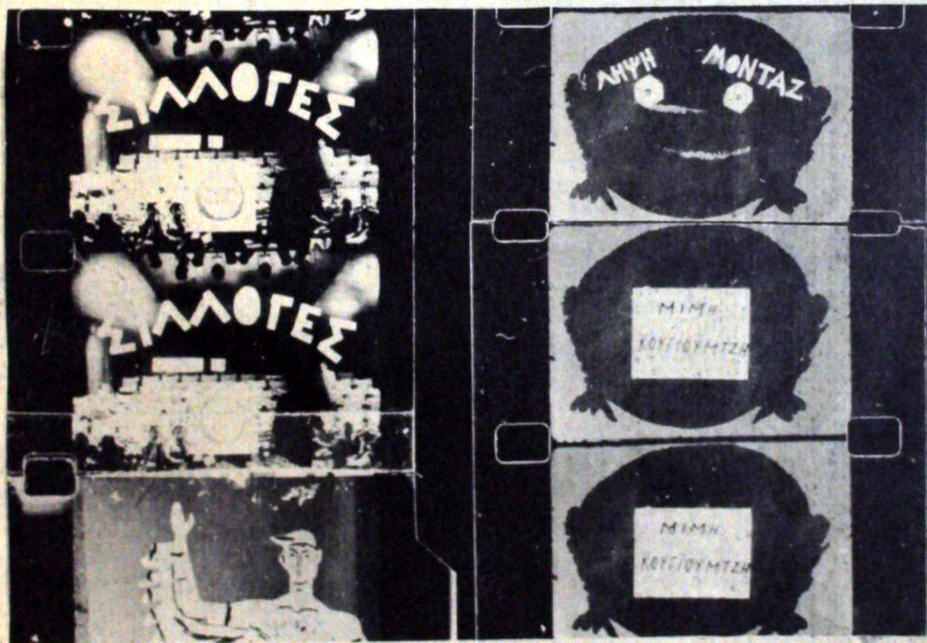
Ξαφνίστηκα βλέποντας τó "Δοκίμιο 3/4" όπου τίποτα δέ θυμίζει τó "Συναξάρι": Φωτογραφία

άλλου λασπωμένη, άλλου άγρια, άλλου φαρμαλάδικια, πλάνα που δεν έπιζητούσαν την ώραποίηση αλλά πάσχιζαν να πούν κάτι, κομμάτια από επίκαιρα ή τραβηγμένα εν του φυσικού με κάμερα ένεργητική και όχι ουδέτερη και, προπαντός, προσπάθεια καταγραφής γεγονότων και καταστάσεων. Όλα αυτά με μία (δυστυχώς) έλεγχομένη έλευθερία, πράγμα που κάνει την ταινία να μοιάζει με άντερ-γκραουντινικό πρωτόλειο. Άν τιθασευτούν μερικά στοιχεία θά δούμε σύγουρα ενδιαφέρουσες ταινίες άπ' τόν Γραμματικόπουλο.

ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΑΠ' ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Παραγωγή-Μοντάζ-Φωτογραφία-Σκηνοθεσία: Μίμης Κουγιουμτζής
Μουσική: Μάνος Χατζηδάκης-Γιάννης Χρήστου
16 χιλ., άσπρόμαυρη. Διάρκεια 15'

Μπορώ να πώ ότι, από μία άποψη, ή ταινία του Μίμη Κουγιουμτζή ήταν ή έκπληξη του φεστιβάλ. Γιατί ό ήθοποιός Κουγιουμτζής, εντός του ότι πιθανόν να βλέπει κινηματογράφο, δεν έχει καμιά άπολύτως σχέση με τό σινεμά. Όπως να μην έχει δεξ ποτέ γύρισμα. Λογικά λοιπόν περίμενα να δω



μιά σειρά από (άσχετα μεταξύ τους) πλάνα από πρόβες και παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Κι είδα ένα σχεδόν ολοκληρωμένο, κλασικό ντοκουμανταφ άπ' τίς πρόβες και τίς παραστάσεις τών Όρνων και τών Περωών.

Στό έξωτερικό υπάρχουν ολοκληρες σειρές από τέτοιου είδους ντοκουμανταφ-γυρισμένα μόλι-στα από μεγάλους σκηνοθέτες όπως ό Φρανζύ ή ό Κυνύ στη Γαλλία. Στην Έλλάδα, πρώτη άπόπειρα είναι ή ταινία του Κουγιουμτζή. Μπράβο του λοιπόν. Μπράβο και γιά τό άποτέλεσμα γιατί πραγματικά είναι μία χαρά ταινία.

Έλπίζω να μη σταματήσει την προσπάθειά του και να προχωρήσει με περισσότερη τόλμη. Πάντα ένας θάσος κρύβει μέσα του έναν ολοκληρο κόσμο. Τό να πεθαίνει ό κόσμος αυτός κάθε βρέδυμαζι με την παράσταση δεχνει μάλλον κακή πολιτική από μέρους τών θεατραυθράπων-πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για έναν κόσμο τής ποιότητας του Θεάτρου Τέχνης.

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ ΕΙΟΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- Κύριε Ζώη, σās τηλεφωνοῦμε ἀπ' τὸ Πρῶτο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους .
Θά θέλατε ν. . .

- Δέν ἔχω καὶ δέν θέλω νά ἔχω καμιά σχέση μέ τὸ περιοδικό καὶ τὸ φεστιβάλ σας. . . .

- Κύριε Μάτσα, ἀπ' τὸ Πρῶτο Φεστ. Ταιν. Μικροῦ Μήκους. Θά λάβετε μέρος μέ τίς φετινές
σας ταινίες ;

- Δέν σās καταλαβαίνω, ἀκριβῶς. Μέ ποιά ἔννοια νά λάβω μέρος ; Ἐκτός συναγωνισμοῦ, φυσικά.
Ἔτσι δέν εἶναι ;

- Ὅχι, ἐν τὸς συναγωνισμοῦ. Τίς φετινές σας θέλουμε μόνο. Ὅχι τίς παλιές.

- Πάλι δέν σās καταλαβαίνω. Νά διαγωνιστῶ ἔπρῃμα μέ τά νέα παιδιά πού παρουσιάζουν δειλά
δειλά τήν πρώτη τους ἔργασία ;

- Ἀκριβῶς, κύριε Μάτσα.

- Μά, καταλαβαίνετε τί λέτε αὐτή τή στιγμή ; Πῶς εἶναι δυνατόν ἐγώ μέ τρία (δέν θυμῶμαι κα-
λά νομίζω πῶς εἶπε τριαντατρία) βραβεῖα καὶ τίς διεθνεῖς διακρίσεις νά σταθῶ πλάι στοῦς νέους
καλλιτέχνες ;

- Μέ συγχωρεῖτε κύριε Μάτσα, ἀλλά τώρα δέν σās καταλαβαίνω ἐγώ.

- Μά, ἀγαπητέ μου, δέν καταλαβαίνεις πῶς στήν περίπτωση πού ἡ ἐπιτροπή κρίσεως εἶναι τῆμα
(!!!!) θά πρέπει νά σαρώσω ὅλα τά βραβεῖα ; Ἐάν θέλετε ὅμως, πολύ εὐχαρίστως θά σās ἔδινα νά
προβάλετε τιμητικά μεριμές ἀπ' τίς ταινίες μου.

- Χαίρετε, κύριε Μάτσα.

- Θά μᾶς δώσεις τήν ταινία σου Ἀγερινέ ;

- Δέ νομίζω. Ἐχω κάτι ἀντιρήσεις.

- Ὡς πρὸς τήν ταινία ἢ ὡς πρὸς τὸ φεστιβάλ ;

- Πάρε σέ μεριμές μέρες νά τό σκεφτῶ λίγο καὶ θά σοῦ πῶ .

Πῆρα σέ μεριμές μέρες καὶ ἡ ἀπάντηση ἔμοιζε πολύ μέ τήν ἀπάντηση τοῦ κ. Ζώη.

- Μαυρομάτη, θά πάρεις μέρος στοῦ φεστιβάλ ;

- Ἐντάξει. Πότε πρέπει νά παραδώσω τήν ταινία ;

- Ἀκόμα καὶ τή μέρα τῆς προβολῆς τῆς. Δέν ὑπάρχει κανένας περιορισμός. Μόνο πού πρέπει
νά μᾶς δώσεις μεριὰ στοιχεῖα. Πέρασε ἀπ' τά γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ.

Δέν πέρασε μέχρι τίς τελευταῖες μέρες παρόλο πού τοῦ ἀφήσαμε παραγγελία στή δουλειά του πε-
ρὶ τίς δέκα φορές. Στὸ τέλος τόν βρήκαμε γιὰ νά μᾶς πεῖ πῶς εἶναι ἀντίθετος μέ τήν ὀργάνωση ἔ-

νός φεστιβάλ.

Μόνο ένας ή απάντηση ήταν πέρα για πέρα τμία και σεβαστή: Ο Νίκος Νικολαΐδης είπε απλά πώς δέν του άρεσει πιά ή ταινία του. "Άς μπορούσαν περισσότεροι νά κρίνουν τίς ταινίες τους.

Είναι γεγονός πώς μερικοί κινηματογραφιστές αντιμετώπιζον τό περιοδικό μας σάν πανούκλα λές και τά έλαττώματά του (γνωστά στίς λεπτομέρειές τους περισσότερο σέ μās παρά σ' αὐτούς πού περιοριζόμενοι σέ μιá καθόβουλη κριτική ένι του άσφαλούς προφυλάσσον πονηρά τόν έαυτό τους άπ' τήν εϋθύνη μιās πράξης) βαρύνον άρνητικά πάνω στό "δημιουργικό τους έργο", λές και αὐτά τά λζγα πού εΐμαστε σέ θέση νά προσφέρουμε δέν είναι ήδη κάτι μέσα στην παντελή έλλειψη κινηματογραφικής κουλτούρας στόν τόπο μας. Ξέρουν πολύ καλά ότι ό Σ.Κ είναι ή μοναδική συγκροτημένη προσπάθεια δημιουργίας κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα. Όστόσο άντι νά μās βοηθήσουν όπως έχουν ύποχρέωση και τό περιοδικό μας άφορά κατ' άρχήν αὐτούς προσπαθόν άπεγνωσμένα νά μās μοιχοτάρουν. Τό θέμα δέν είναι πώς θά διαλύσουμε τό περιοδικό (αὐτό είναι πολύ εύκολο) αλλά πώς θά τό φιώξουμε καλύτερο. "Άν τό περιοδικό δέν τους εκπροσωπεΐ όπως λέν άς φιώξουν ένα άλλο-άν βαστούν τά κότσια τους. "Ένα δεύτερο κινηματογραφικό περιοδικό, μέ τό διάλογο πού θ' άνοιγε μαζί μας, θά βοηθούσε κατ' άρχήν έμάς. "Όπως και νάναι ή μιζέρια τους άφορά μόνο τους ίδιους. "Εμεΐς εΐμαστε άποφασισμένοι νά συνεχίσουμε, σέ πείσμα τών πάντων, τήν προσπάθειά μας πού ήδη μπήκε στό δεύτερο χρόνο της. Οί προοπτικές πού ξανοίγονται είναι κάτι παραπάνω από ένθαρυντικές.

Μās κατηγορήσαν πώς δέ δώσαμε έπισημότητα στό φεστιβάλ: "Άν θέλουν φράκα, προδόσεις και δεξιώσεις άς πών στίς Κάννες. Μās κατηγορήσαν γιά τήν κακή όργάνωση: "Έχουν δίκιο. "Η φτειειή, σημαντική πείρα, έλπίζουμε νά μās βοηθήσει του χρόνου (γιατί τό φεστιβάλ μας θά τό συνεχίσουμε, πάλι σέ πείσμα τών πάντων). Μās κατηγορήσαν λέγοντας πώς οί συζητήσεις πού όργανώσαμε δέν ήταν άρνησόμενες πολιτισμένες: Εϋχόμαστε νά μένουν πάντα άπολίτιστες γιά νά μπορεί ό καθένας νά λείι τή γνώμη του χωρίς νά κινδυνεύει νά χαρακτηριστεί βάρβαρος ή άγράμματος. Μās κατηγορήσαν πώς προδιανεμάμε τά βραβεία: "Άν δέν έκτιμούν τό κύρος και τήν έντιμότητα τών κριτών (δέν νομίζουμε πώς, στην Ελλάδα τουλάχιστον, ύπηρεξο ποτέ περισσότερο άδιάβλητη κινηματογραφική κριτική έπιτροπή) άς άνατρέξουν στός άριθμούς τών άποτελεσμάτων τής ψηφοφορίας. Τό φιλμ του Λυκουρέση "Όλυμπία-ταξιδιωτικό" πήρε τό πρώτο βραβείο μέ ψήφους 7 πός 1. "Ο ένας ψήφος πήγε στην ταινία του Ψαρρά. Καί, έν πάση περιπτώσει, άν είδαν καμιά περισσότερο όλοκληρωμένη μορφικά και θεματικά ταινία άς μās τό πούν. Μās κατηγορήσαν πώς μετάρρέψαμε τό φεστιβάλ σέ κερδοσκοπική έπιχειρήση: "Η "Άλκυονίδα" έκοψε όδολκληρη τή βδομάδα 3.000 εισιτήρια. Τό πρόγραμμα στοίχησε 4.850 δρχ. (άπ' τά 3.000 αντίτυπα πουλήθηκαν 631). Τό καθαρό κέρδος τών όργανωτών ήταν 8.000 δρχ, και μόρδστηκε όλο ο στός βραβευμένους. Γιά τυχόν άμφιβολές τους παραπέμπομε στό λογιστικό βιβλία του κινηματογράφου πού μās φιλοξένησε.

"Άν ξαφνικά παρουσιαζόταν κάποιος ή κάποιοι μέ μερικά έκατομύρια στην τσέπη τους γιά βραβεία διαφήμιση, όργάνωση κλπ. πού θά τολμούσαν νά έπωμιστούν τό βάρος τής εϋθύνης τής όργάνωσης ένος φεστιβάλ ίσως όλα νά πηγαίναν καλύτερα κι όλο νά πέρναν μέρος. "Εμεΐς ξεκινήσαμε χωρίς δεκάρα. Ζητήσαμε οικονομική βοήθεια από πολλούς αλλά δέν μās τήν έδωσε κανένας χωρίς νά θέλει νά έπιβάλει τους όρους του. Προτιμήσαμε τήν άπόλυτη άυτονομία. Αὐτό δέ σημαίνει ότι στό μέλλον δέν θά δεχτούμε βοήθεια. "Ίσως μάλιστα τήν άναζητήσουμε περισσότερο έπίμονα. "Όμως θά άνατινάξουμε στόν άέρα μόνοι μας τό φεστιβάλ άν παρελπίδα ξεστράτσει άπ' τό δρόμο πού χάρξαμε και χάσει τήν άυτονομία του. Ποτέ δέν θά γίνουμε δέσμοιο κανενός οικονομικά ίσχυρού.

Ποιά ή σκοπιμότητα ύπαρξης ένος θεαμόυ σάν αὐτόν πού καθιερώσαμε; "Υπάρχουν νέοι ταλαντούχοι κινηματογραφιστές πού μέτ άπό μιá πρώτη άπέπειρα έκφρασης δέν τόλμησαν νά ξαναδοκιμάσουν άπ' τό φόβο τής άκατανοήσιμης ή του χλεβασμού από μέρος άναρμόδιων κριτών. "Ίσως τό δικό μας φεστιβάλ τους ένθαρύνει. - "Υπάρχει κάποιος Νόμος "περί προστασίας ταινιών μικρού μήκους" πού άδρανεΐ έπί χρόνια πολλά. "Ίσως τό δικό μας φεστιβάλ πείσει τους άρμόδιους ότι άξίζει νά τόν ξεσκονίσουν λιγάκι. - "Υπάρχει ή βεβαιότητα ότι τό δικό μας φεστιβάλ είναι σέ θέση νά φέρει σέ άμεση έπαφ ή δημιουργό μέ τό κοινό του και νά έπιβάλει τήν έννοια τής μικρού μήκους ταινίας. "Ήδη μιá έπιλογή άπ' τίς ταινίες πού προβάλλαμε έμεΐς ξαναπροβλήθηκαν στίς κινηματογραφικές

λέσχεσ Θεσσαλονίκης καὶ Λαρίσης. - Ὑπάρχει τὸ δεδομένο ὅτι τὸ φεστιβάλ τὸ παρακολούθησαν 3.000 θεατὲς ποὺ ἴσως νὰ μὴν εἶχαν ποτέ τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦν αὐτὲς τὶς μικροῦ μήκους ταινίες ἔστω καὶ γιὰ ἀπλὴ ἐνημέρωση (χωρὶς αἰσθητικὴ ἀποζημίωση). Εἶναι λίγα ὅλα αὐτά ;

Ἐπιπλέον ὁ ἡμερήσιος τύπος σὸ σύνολο του (ἐκτός ἀπὸ δύο ἐξαίρεσεις) πολὺ λίγο μᾶς βοήθησε. Ἀπὸ τὶς εἰκοσι εἰδησεις ποὺ στελάμε δημοσιεύτηκαν μὰ ἢ δύο. Μόνο σὲ μιά ἡμερὰ δημοσιεύτηκε κριτικὴ γιὰ τὶς ταινίες ποὺ προβάλαμε.

ΤΟ ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Ἡ Ἐπιτροπὴ Κρίσεως τοῦ ἈΠανελληνίου Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν οἱ κ.κ. Ἀγγελόπουλος, Θόδωρος, Κόρρας, Γιώργος, Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης, Πανουσόπουλος, Γιώργος, Παπαχρόνης, Λάμπρος, Σιαλιώρας, Κωστής, Σφήμας, Κώστας καὶ ἡ κυρία Φιλιππούλου Τζίνα, ἀπεφάσισε ὁμόφωνα τὴν ἀπονομὴ δύο βραβείων : Ἀ' βραβεῖο συνοδευόμενο ἀπὸ χρηματικὸ ἔπαθλο 5.000 δρχ. στὴν ταινία "Ὀλυμπία-Ταξιδιωτικὸ" τοῦ Τάνη Λυκουρέση μὲ ψήφους 7 πρὸς 1, γιὰ τὴ χρῆση μιᾶς νεωτερικῆς γραφῆς ποὺ συνδυάζει ρυθμικὰ ὀπτικές καὶ ἀκουστικές ἐντυπώσεις καὶ ἀποτυπώνει ἐσωτερικοὺς κραδασμοὺς, ἀπηχῆσεις καὶ μνήμες ἐνὸς χώρου ἑλληνικοῦ. Β' βραβεῖο συνοδευόμενο ἀπὸ χρηματικὸ ἔπαθλο 3.000 στὴν ταινία "40, 38 - 22, 57" τοῦ Τάσου Ψαρῶ μὲ ψήφους 7 πρὸς 1 διότι, παρὰ τὴν ἀφαίρεση σημαντικῶν τμημάτων τῆς γιὰ λόγους ἀνεξαρτήτου τῆς θελήσεως τοῦ δημιουργοῦ τῆς, μεταδίδει δυναμικὰ καὶ μὲ ὀρθὴ παρατηρητικότητα τὶς ἀντινομίες μιᾶς μεγαλοπόλης ὅπως ἡ Θεσσαλονίκη.

Ἡ Ἐπιτροπὴ Κρίσεως ἀπένεμε ἐπίσης εἰδικὴ διάκριση - καὶ ὄχι βραβεῖο - στὴν ταινία "Τὰ μαλλιά" τοῦ Κρίστιαν Σούρλου ἐπειδὴ ἡ παραγωγὴ καὶ τὸ γύρισμα ἔγιναν ἔξω ἀπ' τὸν ἑλληνικὸν χῶρον ἀλλὰ καὶ λαμβάντας ὑπ' ὄψιν τὴν ποιότητα τῆς γραφικῆς καὶ τὴν ἀριότητα καὶ ὁμοιογένεια τοῦ ὕφους σὸ δυσχερὲς εἶδος τοῦ κινουμένου σχεδίου.

Ἡ Ἐπιτροπὴ δὲν ἔλαβε ὑπ' ὄψιν τῆς πρὸς κρῖαν τὴν ταινία τοῦ Ν. Γραμματιδόπουλου "Τὸ συναεῶρι τοῦ ξύλου" ἐπειδὴ ἀπεσθρη τοῦ διαγωνισμοῦ ἀπὸ τὸν δημιουργὸ τῆς, καὶ "Δοκίμιο 3/4" τοῦ Ἰδίου ἐπειδὴ ἀπαγορεύθη ἡ προβολὴ τῆς ἀπὸ τὴ λογοκρισία.

Ἡ Ἐπιτροπὴ παρέτήρησε ὅτι ὀρισμένες ταινίες δὲν διέθεταν τὸ ἀπαιτούμενο ἐλάχιστο ἐπίπεδο ἐκφραστικῆς ἀριότητος ποὺ δικαιολογεῖ τὴ δημόσια προβολὴ τους ἀλλὰ ἀπεδέχθη τὴν ἀποψη τῆς ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς ὅτι ἡ προκριματικὴ κρίση ἐπὶ τῶν ταινιῶν καὶ ὁ ἐνδεχόμενος ἀποκλεισμός ὀρισμένων ἀποτελεῖ πιθανῶς περιορισμὸ τῆς ἐλευθερίας ἐπαφῆς τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸν τελικὸ κριτὴ του τὸ κοινὸ καὶ ὅτι σὲ ἄλλους διαγωνισμοὺς, κατὰ τὰ τελευταία χρόνια, ἀπεκλεισθήσαν μὲ τὴν διαδικασίαν αὐτὴ ταινίες ποὺ εἰ τῶν ὑστέρων ἀνεγνωρίσθησαν ὡς ἐξιλόγια δεῖγματα τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς τέχνης.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 6 Δεκεμβρίου 1970

Ἡ Ἐπιτροπὴ Κρίσεως
(ἔπονται οἱ ὑπογραφές)

ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ τοῦ Ἀκη Ψάλα. ΤΟ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟ ΜΟΥ ΟΝΕΙΡΟ τῆς Νύκτας Τριανταφυλλίδου. ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ τοῦ Τάνη Καμπερδῆ. ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ τοῦ Κώστα Νάστου. ΜΙΚΡΗ ΣΠΟΥΔΗ τοῦ Φώτη Λαζαρίδου. Η ΝΥΧΤΑ τοῦ Γιώργου Σαλιγγιῶδη. Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΚΙ Ο ΚΑΟΥ-ΜΠΟΥ τοῦ Κώστα Παπαδόπουλου. ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΑ ΔΙΧΤΥΑ τοῦ Βασίλη Ἀγγελόπουλου. 40, 38 - 22, 57 τοῦ Τάσου Ψαρῶ. ΟΛΥΜΠΙΑ-ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ τοῦ Τάνη Λυκουρέση. ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ τοῦ Κρίστιαν Σούρλου. ΜΗΔΕΝ ΙΣΟΝ ΑΠΕΙΡΟΝ τοῦ Νίκου Παπαθανασίου. ΤΟ ΑΓΓΕΛΟΥΔΙ ΜΑΣ, ΠΟΥΝΤΟ, τῆς Εὐγενίας Χατζίκου. ΔΟΚΙΜΙΟ 3/4 τοῦ Νίκου Γραμματιδόπουλου. ΤΟ ΣΥΝΑΕΡΙ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ τοῦ Νίκου Γραμματιδόπουλου. ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ τοῦ Μῆνη Κουγιουμτζῆ. - Τὴν ὀργανωτικὴν ἐπιτροπὴν ἀποτελέσαν οἱ : Σάνης Μανιάτης, Ἄρης Φωτιάδης καὶ Χρῆστος Χριστοδούλου.

ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ
ΓΙΑ ΝΑ ΜΑΘΟΥΝ
ΝΑ ΚΑΝΟΥΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΟΜΑΔΙΚΑ

Παίζω
Παίξεις
Παίζουμε
Τόν κινηματογράφο
Νομίζεις πώς υπάρχει
"Ένας κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ
Γιατί εἶσαι παιδί
Πού δέν ξέρει ἄκμα
Πώς πρόκειται γιά παιχνίδι
Ἐποικειστικά γιά μεγάλους
Στους ὁποίους ἤδη ἀνήκεις κι ἐσύ
Γιατί ξέχασες
Πώς πρόκειται γιά παιδιό παιχνίδι
Σέ τί συνίσταται αὐτό τό παιχνίδι ;
Ἐπάρχουν πολλοί ὀρισμοί
Νά δυό τρεῖς
Τό νά κοιτιέσαι
Στόν καθρέφτη τῶν ἄλλων
Τό νά ξεχνᾶς καί νά θυμᾶσαι
Γρήγορα καί ἄργα
Τόν κόσμο
Καί τόν ἑαυτό σου
Τό νά σκέπτεσαι καί νά μιλᾶς
Ἐστεῖτο παιχνίδι
Εἶναι ἡ ζωή

Ζάν-Λόκ Γκοντάρ

ΓΟΥΚ-ΕΝΤ

τελος του μυθου του κινηματογραφου και του αστισμου

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Δέν γυρίζω πιά ταινίες γιά τήν αϊωνιότητα
Ζάν-Λύι Γκοντάρ

"Ανακάλυψα τόν κόσμο κυττώντας τον μέσα απ' τό βιζέρ τής κάμερα", εϊπε κάποτε κάποιος πού λεγόταν Ζάν-Λύι Γκοντάρ, κινηματογραφιστής γεννημένος, μυθοποιημένος απ' τή στρατιά τών θαυμαστών και τών μμητῶν του, και τάρα αὐτομυθοποιούμενος ἀρνητής τοῦ ἔργου του.

Ἡ σταδιακή (και περιορισμένη απ' τά πλαίσια τοῦ κάρου) ἀνακάλυψη τοῦ κόσμου τόν δόδησε, ἀπό ταινία σέ ταινία, σ' ἕνα συμπέρασμα τραγικό-και γιαυτό μεγαλειώδες-πού σ' ὀλοκληρη τήν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ δυό ἤ τρεῖς ἀκόμα καλλιτέχνες τόλμησαν νά τό προωθήσουν παρατέρα απ' τή λεκτική του διατύπωση σέ στόλ φλωπερικῶ και νά τό κάνουν πράξη και τρόπο ζωῆς: Ἡ τέχνη, τόν μόνο πού πραγματικά μπορεί νά βοηθήσει εἶναι ὁ καλλιτέχνης. Οἱ ὑποθετικοί παραληπτες, ἀκόμα κι ἂν ἀποδεχτοῦν τό μήνυμα, ἐπηρεάζονται τόσο λίγο απ' αὐτό, πού θάταν ἀστεῖο και νά μιλάμε κόν γιά "μετουσίωση τῆς τέχνης σέ ζωή", γιά ἐπιβολή ἰδεῶν στίς μάζες, γιά ἀλλαγῆ τοῦ κόσμου μέσα απ' τήν τέχνη, κλπ. Κανείς καλλιτέχνης δέν κυβέρνησε ποτέ τόν κόσμο και κανείς (ἤ σχεδόν κανείς) Κυβερνήτης δέν σεβάστηκε ποτέ τοῦς καλλιτέχνες σ' ἀλήθεια, κι ὅπωςδήποτε δέν τοῦς θεώρησε ἀνθρώπους κοινωνικά χρήσιμους, παρόλες τίς περὶ τοῦ ἀντιθέτου διαβεβαιώσεις του γιά λόγους δημαγωγικούς. Μέχρι πού νῆρθει ἡ ἐποχή πού οἱ Κυβερνήτες θά πᾶσουν νᾶναι χοντρόπετσι χρησιμοποιῆρες μόνο ἕνας τρόπος ἄμεσης ἐπέμβασης στό ἱστορικό γίνεσθαι εἶναι δυνατόν νά ὑπάρξει: ἡ ἐνεργός συμμετοχή σέ μιά πράξη κοινωνική πού μπορεί νάχει ἄμεσα και συγκεκριμένα ἀποτελέσματα. Ὅλα τ' ἄλλα παραμένουν στό στάδιο τών ἀδιαφοροποιήτων εὐγενειῶν προθέσεων, ὑποκατάστατα μᾶς ἀδύναμης βούλησης πού θᾶελε ἀλλά δέν μπορεί νά δράσει, εὐκόλα προσχρήματα γιά τή δημιουργία μῆς ψευδαίσθησης δύναμης πού αὐτοκαταναλίσσεται ἡ αὐτοκαταστέφεται ἀπό τήν ἐντροπία τοῦ κλειστοῦ συστήματος μέσα στό ὁποῖο ἔχουν ἐγκλωβίσει ἔντεχνα τήν τέχνη ἀπό τήν Ἀναγέννηση και μετά (ἡ Τέχνη ὅπως κι ὅλα τά "κλειστά συστήματα" εἶναι καταδικασμένη σέ θάνατο απ' τήν "περίσσεια φωτός" - σύμφωνα μέ τό δεύτερο θερμοδυναμικό ἀξίωμα).

Φαίνεται πᾶς ἡ ἄποψη τοῦ Φρόντ πού θεωροῦσε τήν τέχνη σάν παραπλήρωμα μῆς ἐλλειμματικῆς προσωπικότητας ἔχει σπέρματα τουλάχιστον ἀλήθειας. Ὅπως και νᾶναι, τό ἀδιέξοδο στό ὁποῖο δδηγήθηκε ὁ ὑπ' ἀριθμόν ἕνα κινηματογραφιστής τοῦ καιροῦ μας μαρτυρεῖται πᾶς ὁ κινηματογράφος, "ἡ πιά ἀποτελεσματική τέχνη γιά τόν ἐπηρεασμό τών μαζῶν" δέν εἶναι και τόσο ἀποτελεσματική ὅσο νομίζουμε: Κανείς δέν συγκινήθηκε απ' τίς κραυγές ἀπελασίας και τίς ἀπαντῆς ἐκινήσεις

γιά αὐτογνωσία πού ἐξέπεμψε ὁ "Ἰδιοφυῆς προφήτης τοῦ αἵματός μας" στίς προηγούμενες ἀπ' τὸ "Γουήμ-ἔντ" δεκατέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες του.

Στὴ δέκατη πέμπτη, κουρδίζει τὴν κάμερά του στὴ διαπασών, ἐκπέμπει ἕνα τελευταῖο σπαραχτικό SOS κι ἀλλάζει ριζικά τρόπο ἔκφρασης στρέφοντας τὸν τηλεβότα τοῦ ἀποικειστικά σ' αὐτοὺς πού νομίζει πὺς θὰ μπορούσαν νὰ τὸν καταλάβουν. Στὸ τέλος τοῦ "Γουήμ-ἔντ", μὲ τὸ γνωστὸ γιο-νταρικό τρόπο τοῦ "ἀφαιρετικοῦ κολλάζ" σχηματίζεται ἡ φράση: ΤΕΛΟΣ (ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ). Ἡ παραδοξολογία μοιάζει μὲ λογοπαίγνιο ἢ ἐπιγραμματικὴ δήλωση. Ἡ κα-τοπινη τοῦ στάση δείχνει πὺς πρόκειται μᾶλλον γιὰ ὀρόσημο στὴν ἀλλαγὴ τόσο τῆς αἰσθητικῆς ὅσο καὶ τοῦ γενικότερου προβληματισμοῦ του: Ὁ Γιοντάρ ἄρχισε νὰ ἐρωτοτροπεῖ μὲ τοὺς "ἀποδια-ρθρωτές" πού συγκεντρώθηκαν στὸ περιοδικὸ "Σινετί", σχημάτισε μιὰ ὁμάδα πού τὴν βῆαφισε "Ὁ-μάδα Ντζίγκα Βερτάφ" καὶ μ' αὐτὴν ἄρχισε νὰ γυρίζει μὲ γρήγορο ρυθμὸ (ὅπως πάντα) ταινίες ἀ-νοιχτά προπαγανδιστικῆς ἢ παιδαγωγικῆς τίς ὁποῖτες προβάλλει καὶ ἀναλύει ὁ ἴδιος σὲ σχολεῖα, ἐρ-γοστάσια κλπ. ἀπαγορεύοντας τὴν προβολὴ τους μέσα ἀπ' τὸ γνωστὸ κῆλυμα διανομῆς. Νομίζουμε πὺς ἡ νέα του μέθοδος εἶναι ἐξίσου μὲ τὴν προηγούμενη μὴ ἀποτελεσματικὴ. Αὐτὸ πού ἔχει σημα-σία, ὡστόσο, εἶναι ἡ ἐναγῶνια ἀναζήτησῆ μιᾶς μορφῆς κινήματογράφου πού θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ παί-ξει ἕνα ρόλο περισσότερο ἐνεργητικὸ κοινωνικά.

Μιὰ τέτοια στάση καὶ μιὰ τάτοια στρόφη οὔτε ἀπροσδοκῆτη ἦταν οὔτε ἀπότομη. Ἀπ' τὴν πρῶ-τη του κῶλας ταινία ("Μὲ κομένη τὴν ἀνάσα", 1959) ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται μιὰ ἀγωνιώδης προ-σπάθεια καθορισμοῦ τοῦ "στιγμάτος τῆς ἐποχῆς" μας. Ὄντας ἀκόμα κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς "μαύρης" ἀστυνομικῆς ἀμερικάνικης ταινίας καὶ τοῦ Ρενουάρ (καὶ προσπάθοντας νὰ καταλάβει τὸν κόσμο "μέσα ἀπ' τὸ βιζέρ τῆς κάμερα") καταγράφει, μεγεθύνοντάς το, ὅ τι βλέπει. Κι αὐτὸ πού βλέ-πει, ἢ καλύτερα, αὐτὸ πού τὸν ἐντυπωσιάζει περισσότερο ἀπ' ὅσα βλέπει εἶναι πὺς ὁ κόσμος βρῆ-κεται χωρισμένος, χοντρινιά, σὲ δυὸ παρατάξιες πέρα καὶ πᾶν ἀπ' τοὺς ταξικούς προσδιορισμούς: στοὺς διώκτες καὶ τοὺς διωκόμενους. Ξαναπιάνει λοιπὸν τὸ προσφιλὲς στὴν ἀμερικάνικη γκακετε-ρικὴ ταινία θέμα τοῦ "κυνηγμένου ἀνθρώπου" καὶ ἀπογυμνώνοντάς το ἀπ' τὸ προστατευτικὸ πλῆ-γμα τῆς "φκιαχτῆς ἱστορίας" τὸ πετάει κατὰφατα στοὺς ἀφησυχασμένους μυθοβόλους, προκαλάν-τας τους τὸ πρῶτο τρομαχτικὸ σκῆ. Αὐτὴ ἦταν κι ἡ πρώτη του κραυγὴ ἀγῶνας.

Τὸ 1960 μὲ τὸ "Μικρὸ στρατιώτῃ" προσπαθεῖ νὰ ἐπισημάνει τὸν παραλογισμό τῆς ἐπιμονῆς τῶν Γάλλων κυβερνῶντων ν' ἀγκιστρῶθουν στὴν Ἀλγερία ἐρῆμην τοῦ γαλλικοῦ λαοῦ, προκαλάντας ἀ-νοιχτά τὴ λογοκρισία ἡ ὅποια κι ἀπαγορεύει τὴν ταινία. Ὅταν ἐπετράπηκε ἡ προβολὴ τῆς δυὸ χρό-νια ἀργότερα δέχεται μιὰ ἀδικαιολόγητη ἐπιβίωση ἀπὸ μέρους τῆς ἀριστερᾶς ἢ ὅποια πολὺ βιαστικὰ τὸν χρεῖ... φασίστα!



Τό 1961 μέ τό "Μιά γυναίκα είναι γυναίκα" καί κυρίως τό 1962 μέ τό "Νά ζεϊ τή ζωή της" χαμηλώνει τόν όργιο τόνο τής πολεμικής του κι αρχίζει νά έρευνά θέματα ταπεινά καί καθημερινά. Τό πρόβλημα τής ατομικής έλευθερίας αρχίζει νά τόν άσασχολεϊ έπίμονα. Ωστόσο ξερεϊ ήδη πός ή ατομική έλευθερία καταντάει λεξή κενή μέσα σ' ένα πλέγμα σχέσεων καί θεσμών βασικά καί ούσο-αστικά άνελεύθερα καί ότι ή κατά μόνας άνταρσία οδηγεί μέ μαθηματική άκρίβεια στήν καταστροφή. "Η Νανά τού "Νά ζεϊ τή ζωή της" (όπως καί ό Μισέλ Πουακαρ τού "Μέ κομένη τήν άνόσα") πεθαίνει μέ τόν πιό ήλιθιο τρόπο άκριβώς γιατί νόμιζε πός μπορεί νά ναι άλεύθερη καί ύπεύθυνη γιά τή συμπεριφορά της. Η άφέλεια τής ύπαρξιακής τής φιλοσοφίας συνοψίζεται στόν παρακάτω μονόλογο πού ναι ένδειχτικός καί τής άφελούς άπορίας τού Γιωντάρ πού διερωτάται άκόμα γιά τό τί φταει καί δέν μπορεί νά ναι έλεύθεροι οι άνθρωποι : "Νομίζω πός είμαστε πάντα ύπεύθυνοι γι-αυτό πού κάνουμε .Κι έλεύθεροι. . . Σηκώνω τό χέρι, είμαι ύπεύθυνη. Γυρίζω τό κεφάλι δεξιά, είμαι ύπεύθυνη. Είμαι ένδοσυχασμένη, είμαι ύπεύθυνη. Καπνίζω ένα τσιγάρο, είμαι ύπεύθυνη. Κλειώνω τά μάτια, είμαι ύπεύθυνη. Ξεχνώ πός είμαι ύπεύθυνη, αλλά είμαι. Αυτό πού έλεγα, πός θέλω νά φύγω , ήταν καλαμπούρι. "Όπως καί νά ναι, όλα είν' όρατα. Αυτό πού έχει σημασία είναι νά ενδιαφέρεσαι γιά τά πράγματα καί νά τά βρίσκεις όρατα. Όπως καί νά ναι, τά πράγματα είναι όπως είναι καί τι-ποτα παραπάνω. Ένα πρόσωπο, είναι ένα πρόσωπο. Τά πιάτα είναι πιάτα. Οι άνθρωποι είναι άνθρωποι. Καί ή ζωή είναι ζωή". Αυτή ή φαταλίστικη άποδοχή τού κόσμου καί τού έαυτού της προσδιορίζει καί τή μορφή της άναρπώντας τήν άρχική διακήρυξη γιά τή σημασία τού νά είσαι ύπεύθυνος. "Άλ-λωστε, ό βίαιος θάνατός της άποτελεί τήν έμπραχτη άπόδειξη γιά τή χρεωκοπία τού ιδεαλισμού της. Δέν μπορείς νά διαφυλάξεις τήν έλευθερία σου ζώντας σ' έναν κόσμο άνελεύθερο.

Μέχρι τό MADE IN USA (1966) γυρίζει μία σειρά ταινιών-κολλάζ στίς όποιες επανέρχεται σά λαιτ-μοτιβ τό θέμα τής άδυναμίας τού ζεϊν σ' έναν κόσμο ή όρισμού έθνους νά ναι σέ θε-ση νά προσδιορεί καί νά αίτια τής άδριστης άπειλής. Μέ τό MADE IN USA δίνει μία προσωρινή λύση στό πρόβλημά του καθιστώντας ύπεύθυνο τής άδριστης άπειλής τόν άμερικανισμό. Τό 1967 μέ τήν "Κινέζα" έντοπίζει τήν αίτια τής κακοδαμνίας τού κόσμου (πού τού γίνεται σχεδόν έμμονη ιδέα) στήν Εύρώπη, θεωρώντας αυτή τή φωνή τού ύπεύθυνου τούς διαιρεμένους άριστούς πού δέν είναι σέ θέση νά καθοδηγήσουν καί νά εμπνεύσουν ένα μαζικό κίνημα κοινωνικής άλλαγής. "Ηδη έ-χει φτάσει πολύ κοντά σέ μία σαφέστερη άπάντηση στό μόνιμο έρώτημά του τή λύση τού όποιου έ-καυ άσκοπό τής χωής του. Τήν ίδια χρονιά γυρίζει τό "Γουή έντ" καί τό 1968 τό "Ένα σόν ένα" πού μπαίνει σάν ύλαροτραγική έπιλογο σέ προηγούμενα.

Τάρα πιά ξερεϊ πός ή ρίζα τού κακού δέν είναι μία. Η άδράνεια, ή άπραξία, ό επαναστα-τικός βερμαπαλιός, ό άστικός άφησυχασμός πού αρχίζει νά διαποτίζει "διακριτικά" καί τούς έρ-γάτες ή τούς σοσιαλιστές έχουν δημιουργήσει ένα "κλειστό σύστημα" μέσα στό όποιο αρχίζει νά επενεργεί ή άρχή τής έντροπίας πού άπ' τόν Καρνό καί μετά τρομοκρατεί μόνιμα τούς στοχαστές: "Η πτώση τής ενεργείας στήν εύτελεστέτερη μορφή της δέν άπολείετο μόνο τό Έργο (δηλαδή τή δη-μιουργία) αλλά βάζει όριστικό τέραμα σέ κάθε μορφή ζωής. Ο Γιωντάρ μεταφέροντας τήν άρχή τού Καρνό άπ' τή φυσική στήν κοινωνιολογία (δέν είναι άλλωστε ό πρώτος πού τό έπιχειρεί) άπευθύνει μία τελευταία έκκληση γιά συνειδητή ενεργοποίηση καί μετά περνάει σ' έναν τρόπο άμεσότερης έ-πέμβασης στό κοινωνικό γίγνεσθαι πού τό νοεί πιά σά συγκεκριμένη δράση ή όχι σά θεώρηση ή κριτική τής δράσης άλλων.

"Αν δούμε τό "Γουή - έντ" σάν προσπάθεια έρμηνείας τής κρίσεως τού πολιτισμού μας στήν ό-λδοτρία του καί όχι σάν κοινωνική κριτική, καί άκόμα άν τό θεωρήσουμε σά φυσική κατάληξη τής προ-βληματικής τού Γιωντάρ εύκολα θά καταλάβουμε τό "μήνυμά" του, πού γιά δευτέρη φορά στήν κα-ριέρα του (ή πρώτη ήταν οι "Καραμπινιέροι") καλύπτεται κάτω άπό μία "φιαχτή Ιστορία" ή όποία μάλιστα κάνει πολλές παρεμβάσεις πρós έναν ιδιότυπο σουρεαλισμό μπουνοιουελικού τύπου.

Κάθε φιλμ τού Γιωντάρ έμπεριέχει τήν προβληματική τού προηγούμενου καί, μέ τήν εισαγωγή ένός κινούργιου στοιχείου ή άρχικής προβληματικής άναερίζεται. Θα λέγαμε πός ή καταστροφή τής προηγούμενης ταινίας του είναι προύπθεση γιά τή δημιουργία τής έπόμενης. Σέ τελική άνάλυση αυτό σημαίνει ότι ή όλοκληρωμένη, ή "σφαιρική" Ιστορία δέν τόν ενδιαφέρει. Αυτή ή θέση πού ύ-παγορεύεται άπ' τή μεθοδολογία τού έρευνητή-έπιστήμονα (άς μή ξεχνούμε ότι ό Γιωντάρ σπού-δασε βιολογία) ό όποιος δέν άνδιαφέρει γιά τήν άληθοφάνεια αλλά γιά τήν άλήθεια, καθορίζει καί τήν αισθητική του: Τά ρακόρ (τά όμαλά, τά άληθοφανή δεσμάτα τών πλάνων) όχι μόνο καταγ-γούνται αλλά ύπερτονίζονται τά "χάσματα" σέ σημείο πού ή άφήγηση νά γίνεται σπασμωδική - όπως θά συνέβαινε άν ό έπιστήμονας Γιωντάρ κρατούσε βιαστικές σημειώσεις άπ' τίς παρατηρήσεις του



για να γράψει ένα σύγγραμμα. Κι άκριβως, χρησιμοποιώντας τις παρατηρήσεις του των προηγούμενων έργων του, το "σύγγραμμα" αυτό γράφει με το "Γουήν-έντ".

Έξω, οι γυναίκες λειαίνονται όχι μόνο για να υπηρετηθεί ασωτότερα ή "φιαχτή ιστορία" αλλά κυρίως γιατί η τελική μορφή του "δοκιμίου" είναι αναγκαστικά πιθ όμαλή. Ωστόσο, και πάλι δεν υπάρχουν ραιόρ: Τά πλάνα, οι σιηνές και οι σεκάνας έχουν τή σχετική αυτονομία τής πρότασης, τής παραγράφου και του κεφαλαίου ενός δοκιμίου, αλλά όπως σ' αυτό, ενώνονται άπ' τή σιδερένια λογική του ιδεολογικού άξονα που τά διαπερνά. Στο "Γουήν-έντ" τίποτα δέ μοιάζει τυχαίο όπως στις προηγούμενες ταινίες του που ήταν δομημένες έντελως έλεύθερα.

Άπ' τήν πρώτη κιόλας σεκάνα ύποπτεύομασε πός το ζευγάρι Γιάν-Ντάρρι είναι έτοιμο να άλλωσπαραχτεί. Όσο προχωρεί ή "έξερεύνηση του τόπλου μετά τή μάχη" συσσωρεύεται προσθετικά ή έντύπωση πός πρόκειται για τους δυο τελευταίους έπιζώντες ενός άνελητου, σωηηλου, άκηρυχτου πολέμου που άρχισε στήν άρχή του περασμένου αιώνα με τή νίκη τής άστιακής τάξης-μιά νίκη που ήδη είχε μέσα της το σπέρμα τής τελικής ήττας. Άπό τότε μέχρι τις μέρες μας ή άστιακή κοινωνική διάρθρωση συσπειρώνεται διαρκώς, συστέλλεται και διαστέλλεται παλινδρομικά: Ό άστος άμύεται μ' όλα τα μέσα προσπαθώντας να "κλεισει" το σύστημά του (αυτό άλλωστε όνομάζουμε "συντήρηση"). Ό Γιοντάρ φαίνεται να πιστεύει ότι το κλειστό άστιακό σύστημα δεν είναι δυνατόν να προσβληθεί άπ' τά έξω. Κάθε προσωρινή διατάραξη τής ίσοροπίας του (με μιά έπανάσταση π.χ.) όδηγεί σε μιά καινούργια κρυσταλλοποίηση και το σύστημα κλείνει εκ νέου. Ωστόσο, ή δυναμική ενέργεια του κλειστού συστήματος, όταν ή συσπείρωση πάρει τή μεγίστη τιμή της, θά κάνει το έλατήριο να έκτιναχτεί, δημιουργώντας έτσι μιά καινούργια ποιοτική κατάσταση, ένα άνοιχτό σύστημα στο όποιο ή άρχή τής έντροπίας δεν είναι δυνατόν να ίσχυει.

Στις 14 προηγούμενες ταινίες του ό Γιοντάρ μελετούσε τή διάρθρωση των σπειρών. Τώρα φαντάζεται (γιαυτό και υίοθετεί στή δομή του σεναρίου τή φόρμα τής "φιαχτής ιστορίας") και διαγράφει τήν πιθανή φορά τής τελικής έκτιναξης που θα καταστρέψει οριστικά το κλειστό σύστημα.

Οι καταστροφείς-έλευθερωτές για τον Γιοντάρ δεν είναι πιά οι παραδοσιακοί προλετάριοι που σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας του παραμένουν άδρανείς θεατές μιάς έπανάστασης που γεννιέται στήν καρδιά του συστήματος και άπό το σύστημα. Η φανταστική έπαναστατική όργάνωση τής ταινίας, του FLSO (Άπελευθερωτικό Μέτωπο του Σηκουάνα και Ουάζ) έχει συσταθεί άπό όμογάλακτους αλλά άηδιασμένους άστους-ό ύπερτονισμός των έξωτερικών γνωρισμάτων των χίππυς δεν είναι τυχαίος-οί όποιοι έχουν σπράξει τή λογική του συστήματος μέχρι τά άκρότατα όριά της: Υίοθετούν τήν άνθρωποφαγία και τήν έφαρμόζουν στήν κυριαλέξια καταργώντας τους τύπους τής καλής συμπεριφοράς τής "σταδιακής-διακριτικής" άνθρωποφαγίας. Οί άνθρωποφάγοι παίζουν το ρόλο των φαγοκυττάρων του δικού τους, ζωντανού άκόμα αλλά ήρτηρικών γνωρισμάτων των χίππυς. Τό γεγονός πός οι έπαναστάτες άναλογοούν ένα άύστηρό, σχεδόν ίερατικό τυπικό στήν έκτέλεση των καθηκόντων τους (σκοτώνουν σάν ίερες που θυσιάζουν) φανερώνει πός ό Γιοντάρ τους άντιμετωπίζει σάν τες τελικές άπολήξεις του άσιασμού. Οί άνθρωποφάγοι άπορρίπτουν τον μανδύα του άστιακού κομφორισμού άποκαλύπτοντας έτσι τήν τερατώδη τής γόμνιας τους.

Άλλωστε, τό ότι ό Πιέρ Καλφόν (άρχηγός του FLSO) άπαγγέλει Λυτρεαμόν άτενίζοντας τή θάλασσα με μιά φωνή που γελοιοποιεί τελώς το λυριακό του ποιήματος, και ό Πάλ Ζεγκόφ (πιανό-

στας) παίζει Μότσαρτ κακοποιώντας τον όχι μόνο με τη φρικτή έκτελεση αλλά και με τὰ αυτοσχέδιαστικά του σχόλια που μοιάζουν με σλόγκαν διαφημιστικής ταινίας, δείχνει πώς όλες οί φιογούρες τῆς ταινίας ἐντάσσονται σὸ ἴδιο ἀστικό ταμπλά-βιβάν που ὁ ἰδιοφυής Ζάν-Λυί ξεδιπλώνει ἀργά, μεθοδικά, σαρκαστικά μπροστά στὰ τρομαγμένα μάτια ἄλλων ἀστῶν (τῶν θεατῶν) που τοὺς πιάνει σάγκρουο βλέποντας τὴν ψωριασμένη φάτσα τους στὸν μαγικό καθρέφτη που κολλάει στὴ μοῦρη τους ὁ σκηνοθέτης.

Τὴν ἴδια οικοπιμότητα ὑπηρετεῖ καὶ ἡ ἀχρονική παρουσία τοῦ Σαιν Ζυστ (Ζάν-Πιέρ Λεώ) που ἀπαγγέλλει με σεπτότητα φωνὴ κειμένη στο ἀγνόητος ὁ δύσμοιρος πᾶς τὰ ἐπαναστατικὰ του κηρύγματα, ἀπὸ ἐνάμισο αἰῶνα τώρα, ἔγιναν βορὰ τοῦ συστήματος τὸ ὁποῖο ἀφοῦ τὰ ἐξιοποίησε σὸ ἔπακρο καὶ τὰ ξεζούμισε τελείως τὰ πέταξε στὰ ἀπορίματα τῆς ἱστορίας. Τὸ ἴδιο μάταιος ἀποδείχεται καὶ ὁ ἀφελῆς ρομαντισμὸς τῆς Ἐμιλυ Μπροντέ-σύμβολο που ἀντιτιθεται σ' αὐτὸ τοῦ Σαιν Ζυστ: Ἀφοῦ ἡ ὄργη τοῦ Σαιν Ζυστ ἔγινε κήρυγμα ἀπὸ ἄβνυστος πᾶς θάταν δυνατόν νὰ εἶναι ἀποτελεσματική ἡ ἀφελῆς καλογραφιστική καλωσύνη τῆς κρινιπίας Ἐμιλυ ;

Ἡ ὅποια πολιτιστική κατάχτηση τοῦ ἀστισμοῦ τώρα πιά μοιάζει μὲ ἀχρηστο παραπρόβον καὶ ἄν παίζει κάποιο ρόλο ἀκόμα αὐτὸς συνίσταται σὸ σημάδεμα ἑνὸς δρόμου που διαγύθηκε: Ὁ Μότσαρτ δδηγεῖ στὴν ἐκφωνταὶν ἡμαρτία τοῦ Καλφόν. Τὰ κρουσὰ τῆς πόπ-μουζικ εἶναι τὰ μόνα που μποροῦν νὰ προκαλέσουν ἀκόμα κάποιο εἶδος συγχύησης.

Ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος ἔχει ἀχρηστευθεῖ κι αὐτὸς ἀπ' τὸ σύστημα, ἔχει εὐνοουχιστεῖ, ἔχει γίνε μεσο δνειρική ἢ παραισθητική φυγῆς σὲ τρόπο ὥστε ἀκόμα κι ὅταν λείει ἀράνταχτες ἄλληθειες κανεὶς νὰ μὴν τῆς παρνεὶ καὶ πολὺ στὰ σοβαρά. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Γιοντάρ γιὰ τὴν τέχνη του, μιὰ τέχνη που τὴν γνωρίζε ὅσο ἐλάχιστοι, εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἀπαισθητικές: Χαρακτηρίζει τὸ "Γουήν-ἐντ" σάν ταινία που "βρέθηκε στὰ παλιοσίδερα" (σὸ παλιατζήδικο θὰ λέγαμε ἐμεῖς) καὶ δὲν χάνει εὐκαιρία νὰ μᾶς θυμίζει πᾶς αὐτὸ που βλέπουμε εἶναι κινηματογράφος, δηλαδὴ δὲν κατασκευεῖ αἰωροῦμενη πᾶν ἀπ' τὴ ζωὴ κι ὄχι μέσα στὴ ζωὴ. Οἱ γιονταρικὲς παρεκβάσεις μὲ ἔχουον καμιά σχέση μὲ τὴν μπερτηκὴ ἀποστασιοποίηση: Οἱ σφῆνες δὲν μπαίνουν γιὰ νὰ ἀποτραπεῖ ἡ ταῦτιση. Ἀποτελοῦν ξεκάθαρες δηλώσεις γιὰ τὸ ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ὑποκατάστατο ζωῆς. Ὁ Γιοντάρ γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει τὸ γεγονός πᾶς ἡ ταινία του προσπαθεῖ νὰ εἶναι ἕνα ὄπλο (ἐλάχιστα ἀποτελεσματικὸ ἄλλωστε) κάνει ὅσο μπορεῖ αἰσθητὴ τὴν παρουσία τῆς κάμερα, ὄχι μόνο με τὴν παλιὰ μέθοδο τῆς κατάρτησης τῶν ρακόρ ἀλλὰ μὲ τὴ ἐπιμονὴ ἔνταξη τοῦ "κινηματογράφου μέσα στὸν κινηματογράφο": Οἱ πρωταγωνιστὲς του δὲν δηλώνουον μόνο πᾶς εἶναι ἥρωες ταινίας ἀλλὰ καὶ συμπεριφέρονται σὰ φιογούρες τοῦ θεάτρου σιῶν, δηλαδὴ μὲ ὅσο γίνεται μικρότερη πρόθεση ἀληθοφάνειας.

Τὸ ντεκουπάζ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς σκοπὸ ὑπηρετεῖ. Θυμηθῆτε τὴν Ντάρκ στὴν πρώτη σκηνὰς ὅταν μιλάει στὸν ἔραστή της φωτογραφιστὴν σὲ κόντρ-λυμιέρ: Ἡ μασὴρ φιγούρα της προβαλλόμενη σὸ φωτεινὸ πλαίσιο τοῦ παραθύρου (που παίζει ρόλο ὀθόνης μέσα στὴν ὀθόνη) τουίζει τὸ γεγονός πᾶς εἶναι ἠθοποῖδς που τῆς ἔδωσαν νὰ παίζει ἕναν ρόλο. Τὴν ἴδια ἰδέα ὑποβάλλει καὶ τὸ μεγαλύτερο στὴν ἱστορία τοῦ σινεμά τράβελινγκ (τριακοσῶν μέτρων) σὸ δρόμο μὲ τὰ σταματημένα αὐτοκίνητα: Στὴν ἀρχὴ τοῦ θεατῆς μοιάζει πᾶς πρόκειται γιὰ ἕνα τράβελινγκ ἀπλὰ περιγραφικὸ. Ὅσο ὅμως ὁ χρόνος περνάει καὶ τὸ τράβελινγκ δὲν τελειώνει δημιουργεῖται ἕνα συναίσθημα ἀνησυχίας. Δηλαδὴ τὸ περιγραφικὸ τράβελινγκ φορτίζεται δραματικὰ. Ἀλλὰ σὸ τριακοστὸ μέτρο διαπιστόνουμε πᾶς πράγματι ἐπρόκειτο γιὰ ἀπλὴ περιγραφή γιὰτὸ αὐτὸ που περιμέναμε νὰ ἀνακαλύψουμε τὸ ἔραμα ἔδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ: ἕνα αὐτοκίνητικὸ δυστύχημα προκαλεῖ ὀδὴν συμφορῆση. Ἐνα βασικὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κινηματογράφου (τὸ τράβελινγκ) ἀποκαλύπτει ἐπιτέλους στὸν ἀφελῆ θεατὴ τὸ μηχανισμὸ δημιουργίας παραισθήσεων μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνική.

Τὸ ἴδιο καὶ στὴν τελικὴ σκηνὰς τοῦ δάσους ὅπου ἔχουον στραποπεδεῦσει οἱ ἐπαναστάτες- ἀνθρωποφάγοι: Ἡ σύνθετη κίνηση τῆς κάμερα (σὲ ἀκρβεια καὶ ἀποτελεσματικὸτητα θυμίζει τὸ πρῶτο τεράστιο πλάνο τῆς ταινίας τοῦ Γουέλλες "Τὰ ἄγγιγμα τοῦ κακοῦ") που ξεκινάει ἀπ' τὴν μπαρτὰ τοῦ Καλφόν καὶ κάνουντας μιὰ ἀργή στοφή 360 μοιρῶν καταλῆγει πάλι σ' αὐτὴν, μὲ τὸ παράλληλο κρεσεντάρισμα τοῦ ἤχου τῶν τυμπάνων που γίνεται συνεχῶς καὶ περισσότερο ρυθμικὸς δημιουργεῖ μιὰ δαιμονιακὴ ὑπερένταση (που μόνο ἕνας ἰδιοφυὴς κινηματογραφιστὴς θὰ μπορούσε νὰ τὴν πετύχει) ἡ ὅποια σὸ τέλος τῆς κίνησης ἀποδεικνύεται ἀσκοπη τελείως. Ἀλλῆ μιὰ φορὰ ὁ θεατὴς ἐξεπατήθηκε ἀπὸ ἕνα ἐμφέ τὸ ὁποῖο φανέρωσε τὸ μηχανισμὸ τῆς συναίσθηματικῆς του δραστηκότητας.

Ὁ Γιοντάρ ἀπομυθοποιεῖ ὄχι μόνο τὸν ἀστισμὸ καὶ τὸν κινηματογράφο ἀλλὰ καὶ τῆς βασικὲς ἀ-

ρχές της αισθητικής που βασίζει το οικόδομημά της στο κολοσσαίο φέμμα πώς ή τέχνη είναι ή άποτελεσματικότερη πρόκληση στη φθορά του χρόνου. (Θυμηθείτε με την εύκαιρία την ανάλογη θέση του Ρενάλ στο "Όλη ή μνήμη του κόσμου"). Τίς αιώνιες ήθιμες άρχες όπως παγιώνονται στο άιεθαλές κάλλος (τό μακάριο άρχαιοελληνικό δόγμα της καλοκαγοθίας που αιώνες τώρα βαφαιλίζει τη φιλοσοφική σκέψη) τίς πετάει στο παλιοσβερα-έκει όπου βρήκε την ταινία του: Οί χαρακτήρες του δέν είναι ούτε καλοί ούτε κακοί καί ή αισθητική μορφή την όποία ένδύονται για νά παραστατικοποιηθούν δέν είναι ούτε ώραία ούτε άσχημη. Τόσο ή χαρακτηρισολογία όσο καί ή αισθητική ύποτάσσονται στη σκοπιμότητα της άπόδειξης μιάς σκέψης που αύτή καθαυτή βρίζεται πάνω άπό ήθιμοσ και άισθητικούς προσδιορισμούς. Για τόν Γιοντάρ τό έργο τέχνης πρέπει νά λειτουργεί σά μαθηματικό θεώρημα.

Τήν ίδια άρχή (της τεχνητής συναισθηματικής φόρτισης και της άπότομης έκφόρτισης με την κατάδειξη του έφφέ) άκολουθεί καί σ' όλη τή σκηνοθετική του γραμμή. Οί χρόνοι στους όποιους έκτυλίσσονται τά γεγονότα είναι έντελώς αυθαίρετοι. Μεγαλώνουν ή μικραίνουν όχι σύμφωνα με τή λογική της άφήγησης άλλα με τήν έπέμβαση της βούλησης του σκηνοθέτη που καθοδηγείται μόνο άπ' τίς ανάγκες της άπόδειξης της άποψής του. Ο χρόνος της έπιθέσης, π.χ., στη φάρμα είναι υπερβολικά συμπυκνωμένος σέ σχέση με τους παραδοσιακούς κανόνες άφήγησης ένός συγγρασιακού ένδιαφέροντος γεγονότος. Στο τέλος όμως της σκηνης και πριν ολοκληρωθεί ή περιγραφόμενη δράση κολλάει τό ύπερμετρα βραδυό πλάνο του ρομαντικού θανάτου της Βαλερί Λεγκράνζ άναιρώντας έτσι τήν έντόπιση βιασύνης που δημιούργησε προηγουμένα χωρίς "άποχρώντα δραματικό λόγο".

Η άντιστροφή της μεθόδου καταλήγει στο ίδιο άποτέλεσμα: Ο άδικαιολόγητα μακρύς χρόνος του τηλεφωνήματος του Λεώ που με τό διήγημα που διαβάζει δημιουργεί μιά άδικαιολόγητα εύτράπελη κατάσταση άναιρείται άμέ ως μετά με τή σοβαρότητα μιάς δεύτερης κατάστασης, του πάντα άδικαιολόγητου τσακμού του με τό ζευγάρι.

Τήν ίδια διαλεκτική θέση διαπιστώνουμε σ' όλα τά έπίπεδα της ταινίας: Υπάρχει πάντα μιά θέση, μιά άντιθεση και μιά άσταθής σύνθεση που παίρνεται σά θέση στην παρακάτω ανάπτυξη του προτού. Η σύνθεση "παγιώνεται" μόνο στο τελευταίο πλάνο όταν ή Ντάρη τρώει ένα κομμάτι άπ' τόν καλοφημένο σζυγό της Γιάν: Τό κλειστό μέχρι τότε σύστημα που έμπεριέχει τις δυνάμεις της αυτοκαταστροφής του έπιτέλους έσπασε δδηγημένο στα άκρότατα όρια μιάς διητης του, έσωτερικής λογικής. Η άνθρωποφαγία, που στην γιονταρική άλληγορία σημαίνει άλληλοφάγμα των άστων (τό όποιο συνήθως γίνεται "εύπρεπώς" με τους πολέμους και τις έσωτερικές τους κοινοβουλευτικές, έξκοινοβουλευτικές και παρακοινοβουλευτικές τους έριδες) είναι ή μόνη καιτελευταία λύση που τους άπομνει για νά βγούν άπ' τό άδιέξοδο τους. "Όσοι χορτάσουν καλά άπ' τό πιό εύπεπτο κρέας, τό άνθρώπινο (τό λέει ή βιολογία άλλα όχι καί ή εύπρεπής άστική ύγεινή)θά άποτελέσουν ίσως τους γεννήτορες ένός νέου πολιτισμού στον όποιο ή Τέχνη (και, φυσικά, καί ή τέχνη του αίάνα μας) θά παξει ίσως κάποιον σοβαρότερο ρόλο άπ' αυτόν που τήν καταδικάσαν νά παξει σήμερα.

Φυσικά σήμερα δέν μπορούμε νά άπαιτήσουμε άπ' τους καλλιτέχνες νά αυτοεξαφανιστούν, γιατί ή ψευδαίσθηση έστω πώς δρούν και είναι άποτελεσματικοί στη δράση τους, άποτελεί κι αύτή μιά μορφή δράσης - άσχετα αν ή δράση αύτή νοείται σαν άνάκλαση του "μηνύματος" στο τείχος των θαυμαστών και μνημένων και έπιστροφής στον πομπό του για ύπαρξιακή αυτοκατανάλωση. Όπως και νάναι, έ, αν τό μήνυμα κυκλοφορεί μπορεί νά δώσει άφορμή για σκέψη τουλάχιστον αν όχι για δράση-κι αυτό δέν είναι και λίγο μέσα στην όργανωμένη έκστρατεία για μαζική άποβλάκιση.

Ο Γιοντάρ, καί με τό νέο του προσανατολισμό στην στρατευμένη τέχνη ξέρει πώς δέν πρόκειται νά ναι τόσο άποτελεσματικός όσο θάθελε. Όμως ξεκαθάρισε τους λογαριασμούς με τήναυτόκαταναλίσκόμενη για λόγους ύπαρξιακούς τέχνη. Κι αυτό έλάχιστο δημιουργεί τό πέτυχαν. Πέταξε τό ταλέντο του στον άέρα και τό ναικα βρά τό καθένα που θά μπορούσε νά έπωφεληθεί άπ' αυτό. Καί προπαντός δέν θέλησε νά τό "κεφαλαιοποιήσει" ή νά περιχαρωθεί μέσα του για νά προφυλαχτεί άπό παντελους κινδύνους-κυρίως ψυχολογικούς.

Μιά τέτοια έντιμότητα, μιά τέτοια ταύτιση ζωής και έργου, μιά τέτοια ίλιανότητα αυτοπροσαρμογής σύμφωνα μ' ότι άνακάλυπτε σταδιακά "κυτάντας τόν κόσμο μέσα άπ' τό βιζέρ της κώμερα" δικαιολογεί όπωσδήποτε και τό θαυμασμό μας και τήν άγάπη μας για τόν ύπ' άριθμόν ένα κινηματογραφιστή του καιρού μας.

Ο ΓΚΟΝΤΑΡ ΚΡΙΝΕΙ ΤΟΥΣ ΚΡΙΤΙΚΟΥΣ ΤΟΥ

ΠΥΡΟΒΟΛΕΙΣΤΕ ΤΟΥΣ ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΥΣ !

-TELE 7 JOURS ('Ανώνυμος) : Πρόχειρο κατασκευάσμα τό όποιο ό δημιουργός του τόλμησε ν' αφιερώσει στόν Ζάν Βιγκό.

Z-Λ. ΓΚΟΝΤΑΡ : "Πρόκειται γιά ταινία χαοτική, άτεχνη, ήθελήμενα άνόητη, μακρόσυρτη, πληχτική πού άπό έμπορική άποψη δέν άξιζει μιá πεντάρα". ('Απόσπασμα άπό κριτική δημοσιευμένη στό έντυπο του Πρακτορείου Κινηματογραφικής Ένημέρωσης τήν έπομένη τής πρεμιέρας τής ταινίας του Βιγκό "Αταλάντη" στό Κολιζέ. Ήταν κι αυτή άνώνυμη).

-LE FIGARO LITTERAIRE (Κλώντ Μωριάκ) : "Όσο γιά τίς φρικαλεότητες του πολέμου, υπάρχουν στήν ταινία σχετιές άναφορές, όμως αυτές είναι όχι μόνο άδέξιες αλλά και ένοχλητικές τόσο πού νά νοιώθεισ άσχημα. Ό Ζάν-Λύκι Γιοντάρ δέν δίστασε νά ένοφνηώσει σήνταινία του αντίστικτικά, κομμάτια έπικάρων πού γυρίστηκαν άπό πολεμικούς άνταποκριτές με κίνδυνο τής ζωής τους. Ή καρικατούρα δέν γίνεται σάτιρα, όπως θά τόθελε. Τό γέλιο μας παγώνει. Φτωχοί νεκροί, άληθινοί νεκροί, νιότη θυσιασμένη, έρωτες χαμένοι ! Δύστυχοι κομπάρσοι του πραγματικού πολέμου, χρησιμοποιούν τή θυσία σας γιά νά φιαξουν μιá τέτοια οίκτηρή φάρσα !

Z-Λ. ΓΚΟΝΤΑΡ : Θεωρώ τίς παραπάνω γραμμές σάν τόν καλύτερο έπαινο γιά τήν ταινία μου. Έπειδή όμως δέν γράφηκαν μ' αυτή τήν πρόθεση πρέπει κάπου νά υπάρχει κάποια παρεξήγηση. Ανάπτυξα τό θέμα του πολέμου ακολουθώντας ένα πολύ άπλό σχήμα: Υποθέτω πώς θά έπρεπε νά έξηγησω στά παιδιά όχι μόνο τί είναι ό πόλεμος αλλά και ποιοι έκαναν όλους τους πολέμους άπό τους κατακτητικούς μέχρι τόν κορεατικό με ένδιάμεσους σταθμούς τό Φοντενού, τό Τραφάγκαρ, τό Γκιέττυσμπουργκ, κλπ. Παράδειγμα: Τά πρώτα πολεμικά πλάνα μαίλουν με τήν έξής σειρά: Πλάνο ένός θωρηκτικού, πλάνο του 'Όδυσσέα και του Μιχαήλ 'Αγγέλου (Σ. τ. Μ.: σαρκαστικά-συμβολικά όνόματα των δύο ήρώων τής ταινίας), πλάνο ένός άεροπλάνου. Γιατί αύτά τά πλάνα; Διότι υπάρχει στρατός ξηράς, ναυτικό και άεροπορία. Καζινατί σ' αυτή τή σειρά ; Γιά νά υποβάλλω τήν ιδέα ότι ό 'Όδυσσέας και ό Μιχαήλ 'Αγγελος, δύο ήκοι αριθμημένοι, έχουν πιαστέψηδη στήν παγίδα: τους έκαναν πεζικάρους. Κάθε πλάνο, κάθε σκηνός άνταποκρίνεται, λοιπόν, σέ μιá συγκεκριμένη ιδέα (κατοχή, ρώσικη πεδιάδα, ταχτικός στρατός, άντάρτες, κλπ.) ή σ' ένα συγκεκριμένο συναίσθημα (βία, σύγχυση, άπουσία πάθους, άταξία, έρήμωση, έμπληξη, κενό, κλπ.) ή σ' ένα γεγονός, σ' ένα συγκεκριμένο φαινόμενο (θόρυβος, σωπή, κλπ.). Μ' άλλα λόγια δούλεψα σά νά έπρόκειτο, άς πούμε, νά εικόνογραφώ τά πολλά (κι ώστόσο πληχτικά όμοια) πρόσωπα του πολέμου χρησιμοποιώντας πλάκες του 'Επιπιά πού προβάλλονται μ' έναν μαγικό φανό, δηλαδή ακολουθώντας τήν προσφιλή σούς παλιός όπερατέρ μέθοδο των "άνακατασκευασμένων έπικαρών".

'Η παρεξήγηση όφελεται νομίζω σέ γεγονός πώς κινηματογράφησα τόν πόλεμο άντικειμενικά, σ' όλα του τά έπίπεδα χωρίς ν' άφήσω άπ' έξω ούτε αυτό τής συνείδησης. 'Η συνείδηση όμως είναι κάτι τό υποκειμενικό κατά τά μάλλον και ήττον. ('Ακόμα κι όταν ή συνείδηση έ-

ρευνάται σάν αντικείμενο, όπως στο έργο του Μπρεσσόν, παραμένει αντικείμενο του όποιου χαρακτηριστικό είναι ακριβώς ή υποκειμενικότητα).

"Όλα τά φιλμ, καί ειδικότερα τά πολεμικά, πάντα ποντάριζαν στο στοιχειό της υποκειμενικότητας. Αυτό έξηγεύ τó λόγο για τόν όποιο ó ίδιος θάνατος, όπως έχει καταγραφεί στην ίδια μπάντα έπικαιρών, ένοχλεύ τó θεατή τών "Καραμπινιέρων" καί ένθουσιάζει αυτόν του "Πεθαίνοντας στή Μαδρίτη". Ό δικός μου θεατής ένοχλεύται γιατί ó θάνατος παραμένει τέτοιος πούναι, άσκοπος, δηλαδή άσημασιολόγητος, ένω στο "Πεθαίνοντας στή Μαδρίτη" ó θάνατος άποχτá μιά σημασία, γίνεται για έναν σκοπό που μπορεί νά είναι ή νά μήν είναι άποδεικτός άπό τó θεατή. Αυτό έγώ τά θεωρώ κολπάκια-άκóμα κι αν οί προθέσεις είναι άγιες. Διότι, τó νά κάνεις μιά ταινία έπικαιρική δέ φτάνει νά πάρεις άπ' τ' αρχεία τά νεκρά έπίκαιρα καί νά προσπαθήσεις νά τά ζωντανέψεις. Έπικαιρική ταινία σημαίνει ξεπουπούλιασμα της πραγματικότητας για νά δείς τί κρύβεται πίσω άπ' τά φαινόμενα. Πρέπει νά αποδώσουμε τήν πραγματικότητα στον έαυτό της σέ "καθαρή κατάσταση" προσέχοντας που τελειώνει αυτή καί που άρχίζει ή ψευδαίσθηση.

Η κινηματογράφηση δέν είναι τίποτα περισσότερο άπ' τή σύλληψη ένός γεγονότος που φτάνει στο φακό υπό μορφήν σήματος. Τó σήμα πρέπει νά συλλαμβάνεται στήν ακριβή στιγμή της γέννησής του άπ' τó γεγονός. Τó σήμα μπορεί νά είναι άργό (μιά σκηνή άπ' τή "Λόλα" του Ντεμ, π.χ), βλάιο (ένα πλάνο του Φούλλερ, π.χ), διαφορούμενο (ένα πλάνο του Μπουγιουέλ π.χ), λογικό (μιά σεκάνς άπ' τó "Ταξίδι στήν Ιταλία" του Ροσσελίνι, π.χ). Η όποια σημασία γεννιέται έλεύθερα άπ' τó σήμα τó όποιο καί τήν προσδιορίζει. Για νά κάνεις κινηματογράφο δέν χρειάζεται μόνο τιμιότητα αλλά καί έξυπνάδα.



Στους "Καραμπινιέρους" υιοθετῶ ένα στύλ αυτοσχεδιαστικής φάρσας γιατί θέλησα νά δείξω μ' ένα μίνιμουμ, τουλάχιστον, ευπρέπειας τó γιατί τόσοι άνθρωποι πεθαίνουν άσκοπα.

"Άς πάρουμε για παράδειγμα τά στρατόπεδα συγκέντρωσης : Τό μόνο άληθινό φιλμ που θά ήταν δυνατόν νά γυρισθεύ με θέμα τά στρατόπεδα συγκέντρωσης (δέν γυρίστηκε άκόμα κιούτε πρόκειται νά γυρισθεύ ποτέ γιατί θά ήταν άνυπόφορη ή βαρβαρότητα του) θά έπρεπε νά άντιμετωπίζει τó θέμα άπό τήν πλευρά τών βασανιστῶν, με τά καθημερινά τους προβλήματα:

Πως, π.χ., μπορώ να στριμώξω ένα ανθρώπινο πτώμα μήκους δύο μέτρων σ' ένα φέρετρο μή -
κους πενήντα έναστούων; Πως θα λύσω το πρόβλημα του φορτώματος δέκα τόννων κομμένων
χεριών και ποδιών σ' ένα βαγόνι που δε σηκώνει βάρος μεγαλύτερο από τρεις τόννους; Πως
θα κάψω έναδο γυναίκες με βενζίνα που φτάνει μόνο για δέκα; Ο σκηνοθέτης θάπρεπε άνο-
μα να δείξει τις δακτυλογράφους που γράφουν τις άναφορές όλων αυτών. Αυτό που θα ήταν
άτυπόφορο σ' ένα φιλμ δέν είναι ή φρίκη που μπορεί να προκαλοϋν τέτοιες σκηνές. Έντελώς
τό αντίθετο: είναι ή "ανθρώπινη πλευρά" του γεγονότος.

-LA CROIX (Ζάν Ροσρώ) : Δέν πρόκειται παρά για πλάνα τραβηγμένα στήν τύχη, μονταρισ-
μένα φέρδην-μύγδην, δεμμένα με ψεύτικα ρακόρ.

Ζ.Λ.ΓΚΟΝΤΑΡ : Γυρίσαμε τήν ταινία μέσα σε τέσσερις χειμωνιάτικες βδομάδες. Τό διαλοε-
μένο κρύο μās υποχρέωνε νάμαστε άυστηροί, γρήγοροι και άκριβεις. Αύτή τήν άρχική γραμμή
τήν διατηρήσαμε και σ' όλα τά κατοπινά στάδια κατασκευής τής ταινίας μέχρι τό μιξάζ. Εί-
δικότερα οί ήχοι, χάρη στή φροντίδα τών μηχανικών Όροιδόν και Μωμόν ήταν στο έπακρο έ-
πεξεργασμένοι. Ο καθε πυροβολισμός, ή καθε έκρηξη γράφηκαν σε χωριστές ήχητικές μάν-
τες και μιξαρίστηκαν, ένω θάταν πολύ πιο εύκολο ν' αγοράσουμε έτοιμους ήχους άπ' τόν Ζά-
νουκ. Τό μοντέρ του καθε άεροπλάνου έχει τό δικό του θόρυβο: Ποτέ δε βάλामε τό βόμβο που
κάνει ένα Ένκελ πάνω στήν εικόνα ενός Σπιτφάιρ. Όμοια, δε βάλामε τόν ήχο τής ριπής τής
Μπερέττα πάνω σε μία εικόνα πολυβόλου Τόμσον.

Τό μοντάζ κράτησε περισσότερο άπ' ό,τι στο "Με κομμένη τήν άνάσα" και στο μιξάζ είμασ-
ταν τόσο σχολαστικοί όσο και ό Ρενάι ή ό Μπρεσσόν. Η μουσική γράφηκε στήν πολύ σοβαρή
Σκόλα Καντόρουμ. Όσο για τά ψεύτικα ρακόρ, πράγματι υπάρχει ένα πλάνο υπέροχο, συγι-
νητικό, άιζενστανικό: Βρίσκεται σε μία σκηνή όπου υπάρχει ή ένα πλάνο που τό πήραμε και
εϋθεζαν άπ' τό "Θωρηγό Ποτέμκιν". Στο πρώτο πλάνο βλέπουμε σε πλάνο γενικό έναν ύ-
παξιωματικό του βασιλικού στρατού νά σηκώνει τό κασκέτο ενός άντάρτη. Στο έπόμενο γκρό
πλάν έπαναλαμβάνεται ή ίδια κίνηση. Καί λοιπόν, Ρακόρ δε σημαίνει πέρασμα άπό τό ένα
πλάνο στο έπόμενο; Τό πέρασμα αυτό μπορεί νάσαι όμαλό, όπως σά ρακόρ που έφευρε
και σαράντα περίπου χρόνια ό άμερικάνικος κινηματογράφος και οί μοντέρ του οί όποιοι, τό-
σο στάγνακιστερικά φίλμ όσο και στίς κωμωδίες ή τά γουέστερν έπέβαλαν και τελειοποίησαν
τό δόγμα του άκριβοϋς ρακόρ: Τό ένα πλάνο δένει με τό έπόμενο πάνω στήν ίδια κίνηση, πάνω
στήν ίδια στάση, για νά μη διακόπτεται ή "μελωδική ένότητα" τής σκηνής. Μ' άλλα λόγια,
πρόκειται για ρακόρ καθαρά τεχνητά ή καλύτερα για μία καλλιγραφική μέθοδο. Όμως, πο-
ροϋμε θαυμάσια να περάσουμε άπ' τό ένα πλάνο στο άλλο όχι με τή λογική τής καλλιγραφίας
άλλά με τή λογική τής δραματουργίας. Τά ρακόρ του Άιζενστάιν δέν είναι καλλιγραφικά: Άν-
τιθέτουν τή μία εικόνα στήν άλλη κι έτσι τίσ ένώνουν και τίσ δυό άδιάσπαστα μ' έναν δεσμό
βαθύτατα έσωτερικό. Στήν περίπτωση μας, τό πέρασμα άπό τό γενικό πλάνο στο γκρό, που γί-
νεται χωρίς ρακόρ, παίρνει τή σημασία πέρασματος άπό τή μινόρε στή μαντζόρε μουσική κλί-
μακα, π.χ., ή τό άντάρτοφο. Για νά τό πώ άλλοιως, τό ρακόρ είναι ένα είδος ρίμας και δέν
καταλαβαίνω τί σχέση μπορεί νάχει ή ρίμα με τήν περιγραφή μιās μάχης. Για μία μάχη είναι
άρκετό τό νά ξερούμε πότε, που, γιατί και πως έγινε.

-CARREFOUR (Μισέλ Μόρ) : Μιά άπόδειξη τής άδυναμίας του νά δείχνει με εικόνες είναι ή
έπιουρία τών γραπτών κειμένων τά όποια άλλωστε είναι έντελώς άσημαντα.

-PARIS-PRESSE (Μισέλ Ώντριάν) : Άνόμα, δέν πρέπει να ξεχνάμε και τήν πονηρία του. Ο
σκηνοθέτης παρακάμπτει τίσ επικίνδυνες σκηνές ένσφηνώνοντας στήν άφήγησή του, ή μάλ-
λον στήν αντιάφήγησή, τυπωμένα χαρτονάκια στο όποια συνοψίζονται όσα δέν είχε τό θάρρος
νά δείξει.

-MINUTE (Λε Σεργάν) : Άφοϋ σάν κριτικός πέρασε γενεές δεκατέσσερις τόν "κινηματογρά-
φο του μπαμπά" νάτος τώρα από χρησιμοποιεί τά πιο παλιά τερτίπια του βιβλοϋ: Μιά φράση όρ-
νιθογραμμένη σε μαϋρο χαρτόνι και ένσφηνωμένη άνάμεσα σε δυό σκηνές υποτίθεται πως
προωθεί τή δράση. Δέν υπάρχει καλύτερη άπόδειξη ότι ή νουβελ βάγκι είναι άνάιανη νά χρη-
σιμοποιήσει τήν τεχνική.

Ζ.Λ.ΓΚΟΝΤΑΡ : Ο Όδυσσέας και ό Μιχαήλ Άγγελος άπό τότε που πάν στο μέτωπο γρά-

φουν ταχτικά ό πρώτος στή γυναίκα του καί ό δεύτερος στήν άδερφή του. Τό κείμενο τών γραμμάτων τους τό αντίγράψαμε λέξη πρós λέξη άπό γράμματα Γερμανών στρατιωτών περι-κυλωμένων στό Στάλινγκραντ, άπό ένα γράμμα κάποιου Ούσάρου του Ναπολέοντα γραμμένο κατά τήν έκστρατεία στήν Ίσπανία καί, κυρίως, άπό έγκυκλίους του Χάιλερ καί τών άρχηγών του τών διαφόρων όμάδων κρούσεως, όπως παραθθενται στήν "Ίστορία τής Γιεστάπο" του Ζάκ Ντελαρύ. Άκόμα, μερικές φράσεις είναι άποσπάσματα άπό κομάρια δημοσιευμένα στό "Φράνς Όμπζερβατέρ" καί τό "Έξπρές" σχετικά μέ τήν άλληλογραφία τής όμάδας Λασε-ρουά-Άργουό-Γκοντάρ (πρόκειται περί άπλής συνωνυμίας) άπ' τήν περίοδο πού ή όμάδα αύτή ήταν στις δόξες της. Πράγματι, τά περισσότερα άπ' αύτά τά κείμενα είναι τελείως άνόητα καί πάμφωχα σέ νοήματα, άλλα γεμάτα άπό μία θλιβερή καί άνιερή σκληρότητα.

-L'HUMANITE (Άρμάν Μονζό): Αυτός ό χιτλερικός γράφουν "HUMA" μέ τήν κωμωλία σ' ένα κίτριο πού έρευνούν άφου έτετελέσουν τό θυρωρό.

Z.A.GKONTAR : Πρίν έτετελέσουν τό θυρωρό ό Όδυσσέας γράφει τά άρχικά του όνόματός του καί του όνόματος του άδερφου του Μιχαήλ Άγγελου στόν τοίχο ενός κτιρίου πού έρευνούν. Πρίν άπ' τά άρχικά καί πάνω άπό τό έμβλημα του βασιλιά του γρατσουνούν καί δυό σταυρουδάκια γιά νά δείξουν πώς πρόκειται γιά δυό ανθρώπους. Τό "HUMA" πρέπει νά άπο-κρυπτογραφηθεί ως έξής: - - U.MA (ULUSSE, MICHEL-ANGE). Άρα δέν γελοιοποιείται ή έφημερίδα "Όύμανιτέ".

-FRANCE-OBSERVATEUR (Ρομπέρ Μπεναγιούν): Ό Γκοντάρ θέλει νά κάνει αίσθητή τήν παρουσία του ύπερφωτίζοντας τή φωτογραφία.

-PARIS-PRESSE (Μισέλ Άντριάν): Όίκοιοποιείται τό δικαίωμα έπιβολής ενός νέου φωτογραφικού συστήματος πού βασίζεται στήν καιοουστία.

-CANDIDE (Άνώνυμος): Ένα φιλμ φωτογραφημένο όπως-όπως. Κάθε εικόνα έκφράζει τή βα-θειά περιφρόνηση του δημιουργου πρós τό κοινό.

Z.A.GKONTAR : "Όί καραμπινιέροι" γυρίστηκαν μέ νεγκατίφ KODAK XX πού'ναι τό καλύτερο φιλμ πού ύπάρχει πρós τό παρόν στήν άγορά, τό πιό λεπτόκοκο, έξίσου λεπτόκοκο μέ τό παλιό PLUS X άλλα καί έξίσου γρήγορο μέ τό TRI X. Ένας καλός φωτογράφος μπορεί νά κάνει τέλεια δουλειά μέ τέτοιο φιλμ. Μ' άλλα λόγια είναι τόσο καλό πού θά ίκανοποιούσε άπό-λυτα τόν Ρίτσαρντ Λήκοκ ή τόν Ράσελ Μέττυ. Όί τεχνικός πού ξερουν νά διαβάξουν τίς άλ-φαβητικές ή τίς αριθμητικές ένδειξεις βεβαιώνουν ότι τό φιλμ αύτό "γράφει" καλύτερα άπό όλα. Τό ίδιο φιλμ άπόχτησε μία ευαισθησία άκόμα μεγαλύτερη, αύξάνοντας τή γκάμμα του μ' ένα φίλτρο κατασκευασμένο στό κινηματογραφικό τμήμα τών έργαστηρίων G.T.C τής Ζουαμβά πού διευθύνει ό κ. Μωβουαζέν. Τό φίλτρο αύτό τό χρησιμοποίησαμε γιά πρώτη φορά έμεις στό "Μέ κομμένη τήν άνάσα" σέ φιλμ ILFORD HPS, καί σέ φιλμ AGFA REKORD στό "Μικρό στρατώη".

Η θετική κόπια τυπώθηκε σέ φιλμ KODAK SPECIALE, τό λεγόμενο "φιλμ ύψηλου κοντράστ". Άκολουθήσαμε αύτή τήν τεχνική διαδικασία γιατί θεωρήσαμε άναγκαίο (δέν ξερω αν είχαμε δίκιο ή άδικο) νά πετύχουμε τήν ίδια φωτογραφική ένταση πού έχουν τά πρώτα φιλμ του Ίσά-πλιν, δηλαδή νά πετύχουμε τή σκληρότητα τών άσπρόμαυρων τόνων πού είχαν τά παλιά όρθο-χρωματικά φιλμ. Πολλά πλάνα πού άπ' τήν άρχή ήταν ήδη πολύ γκριζα άνατυπώθηκαν μία, δυό καί τρεί φορές σέ ντουμπλικέητ καί μάλιστα χρησιμοποιώντας τήν πιό ύψηλή γκάμμα, γιά νά άποχτήσουν τήν ίδια χρωματική τονικότητα μέ τά πλάνα τά παρμένα άπό έπίαιρα πού κι αυ-τά τό μεταγράψαμε σέ ντουμπλικέητ γιά νά γίνουν πιό σκληρά. "Όσο γιά τόν Ρασόλ Κουτάρ πού έκανε τή φωτογραφία, άπ' τά πέντε φιλμ πού γύρισε μέχρι σήμερα τά τρία βραβεύτηκαν γιά τή φωτογραφία τους.

Τό παραπάνω κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στό CAHIERS DU CI-
NEMA, No 146, Αύγουστος 1963.

Μετάφραση ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

η ομάδα

«ντζιγκα βερτώφ»

Ο Ζάν-Λύκ Γιοντάρ
συζητά με τον Μαρσέλ Μαρτέν
έκ μέρους και των συναδέλφων του της ομάδας
Ζάν-Πιέρ Γκιорέν, Ζεράρ Μαρτέν, Ναταλί Μπιγιάρ, και Άρμάν Μαρικό

- Πώς και πότε σχηματίστηκε η ομάδα "Ντζιγκα Βερτώφ" ;

- Μετά τό Μάη, συνάντησα ένα νεαρό στρατευμένο μέλος του J.M.C.L., τόν Ζάν-Πιέρ Γκιорέν. Άπ' τά δυό πρόσωπα πού συναντήθηκαν ό ένας προερχόταν άπ' τό κανονικό σινεμά καί ήθελε νά συνδεθεί με κάποιον χωρίς κινηματογραφικό παρελθόν ένώ ό άλλος ήταν ένας στρατευμένος πού άποφάσισε ότι τό νά κάνει σινεμά ήταν μιά άπό τίς πολιτικές εκείνες πράξεις γιά τή θεώρηση του Μάη καί τό πέρασμα στην πραχτική.

Με λίγα λόγια, ό ένας ήθελε νά κάνει σινεμά ένώ ό άλλος ήθελε νά τό εγκαταλείψει: Έτσι προσπαθήσαμε νά συνθέσουμε μιά νέα ένόητητα φικιαγμένη άπό δυό αντίθετες τάσεις σύμφωνα με τή διλεκτική άντλήψη, καί με τόν τρόπο αυτό νά δημιουργήσουμε ένα νέο κύτταρο πού νά μήν κάνει πολιτικό σινεμά αλλά νά προσπαθεί νά κάνει "πολιτικός" πολιτικό σινεμά, πράγμα διαφορετικό άπό ότι έκαμαν μέχρι σήμερα οί άλλοι στρατευμένοι κινηματογραφιστές.

Πήραμε τ' όνομα του Βερτώφ όχι γιά νά εφαρμόσουμε τό πρόγραμμά του αλλά γιά νά τό χρησιμοποιήσουμε σάν έμβλημα σέ άντίθεση με τόν Άϊζενστάιν ό όποιος, όσον άφορά τήν άνάλυση είναι ρεβιζιονιστής κινηματογραφιστής, ένώ ό Βερτώφ, στίς άρχές του σοβιετικού κινηματογράφου προσπαθούσε άπλώς ν' άνοξει τά μάτια καί νά κάνει τούς εργαζόμενους νά δοϋν τόν κόσμο γύρω τους. Τήν εποχή εκείνη ό όρος "Κινο-Πράβντα" του Βερτώφ δέν ήταν έννοια ταυτόσημη με τό ρεπορτάζ ή τήν "κάμερα-καντύν" καί ούτε μπορεί νά έξομοιωθεί, όπως λανθασμένα γίνεται σήμερα, με τό σινεμά -βεριτέ. Ό όρος τότε σήμαινε πολιτικό σινεμά.

Τό πιο σημαντικό γιά μās ήταν νά συγκεντρώσουμε τίς προσπάθειές μας στή διαδικασία της παραγωγής πρύν άσχοληθούμε με τή διανομή των ταινιών. Ένώ λοιπόν όλοκληρος ό στρατευμένος κινηματογράφος χαρακτηρίζεται άπό μιά τάση έπιμονής στή διάθεση των ταινιών μ' έναν νέο τρόπο, έμεϊς πιστεύουμε ότι αυτό δέν μπορεί νά γίνει κι όταν γίνεται καταλήγει πάντοτε σ' άποτυχία. Πιστεύουμε άντίθετα ότι ή παραγωγή πρέπει νά επιβάλλεται στή διανομή καί τήν κατανάλωση, ή επανάσταση πρέπει νά επιβάλλεται στήν οικονομία. Έτσι, όσον άφορά τόν κινηματογράφο, άφού μάθουμε πώς νά παράγουμε ταινίες στίς συγκεκριμένες συνθήκες μιας κεφαλαιοκρατικής χώρας, θά βρούμε σέ συνέχεια καί τόν τρόπο νά τίς διαθέσουμε.

Η ένόητητα παραγωγή-διανομή είναι πάλη δύο αντίθεσων. Όστόσο, άποτελούν ταυτόχρονα καί μιά ένόητητα. Άντί νά θεωρήσουμε τή διανομή σάν τήν πρωταρχική άντίθεση όπως κάνουν όλοι οί στρατευμένοι κινηματογραφιστές, δεχτήκαμε ότι ή πρωταρχική άντίθεση βρίσκεται μέσα στην ίδια τήν παραγωγή. Η παραγωγή μιάς ταινίας μ' έναν σωστά πολιτικό τρόπο θά μās δώσει τό σωστό πολιτικό τρόπο της διανομής της. Όμως δέν φτάσαμε εκεί ακόμα. Η δουλειά μας μόλις καλύπτει διάστημα δύο χρόνων. Αυτή τή στιγμή αντιμετώπιζουμε τεράστιες άντιφάσεις με τήν ταινία μας γιά

τήν Παλαιστήνη; Σ' αυτό τό τόσο όξύ πρόβλημα αισθανθήκαμε τήν ανάγκη νά έγκαταλείψουμε τίς συζητήσεις δωματίου καί νά δουλέψουμε σέ στενή σχέση μέ τίς μάζες. Άλλά όταν δουλεύεις στά πλαίσια τοῦ βιομηχανικοῦ συστήματος παίζοντας μέ τίς ἀντιφάσεις του (ἀκόμα κι ἄν ἐμεταλλεύομαι τ' ὄνομά μου) στό τέλος καταβροχθίζεσαι ὁ μισός ἀπ' αὐτή τήν ἀντίφαση. Παράδειγμα: Γιά νά βγάλουμε τά ἔξοδα τῆς ταινίας πού γυρίσαμε στήν Παλαιστήνη ἔπρεπε νά φτιάξουμε διαφημιστικά φ.λ.μ. Κι αὐτό σημαίνει ὅτι ὑποταχθήκαμε στή λογική τῆς ἀστικῆς (τῆς διαφημιστικῆς) ἰδεολογίας. Ἄν τό πρῶτο χρησιμοποιεῖς τήν ἀστική λογική εἶναι δύσκολο νά χρησιμοποιεῖς τ' ἀπόγεμα τήν προλεταριακή λογική. Τό πράγμα δέν εἶναι καί τόσο ἀπλό.

Ἕνα ἰδεολογικό παλιοντούφεκο

Ἡ παραγωγή λοιπόν μιᾶς ταινίας σήμερα στίς κεφαλακρατικές χῶρες ἀποτελεῖ μιά ἀντίφαση πού δύσκολα ξεπερνιέται. Ἐνέργουμε μέ τέτοιον τρόπο ὥστε οἱ στρατευμένοι νά στρατευοῦνται σωστά. Ὅμως, μόλις αὐτοί οἱ στρατευμένοι πιάνουν στό χέρι τήν κἀμερα δέν παύουν ὕψιν ὅτι τό ἰδεολογικό τους ὄπλο, δηλαδή ὁ κινηματογράφος πού δέν εἶναι παρά ἕνα παλιοντούφεκο, πρέπει νά κάνει τήν ἀστική του ἐπανάσταση κι ὅτι ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος βρῆκεται στό φεουδαρχικό του στάδιο. Αὐτό πού μ' ἔκανε νά σκεπῶ πολύ ἦταν τό ὅτι στήν Κίνα εἶχαν σταματήσει τόν κινηματογράφο όταν ἔκλεισαν τό Πανεπιστήμιο, κι ἀκόμα ὅτι τή Γαλλία μετά τό Μάη ἡ συνέντευξη τῶν κινηματογραφιστῶν ὀνομάστηκε "Ἐνωμένες Τάξεις τοῦ Κινηματογράφου". Τή στιγμή ἐκείνη μόλις ἄρχισε νά διαφαίνεται ἡ δυνατότητα γιά μιά ἀστική ἐπανάσταση στόν κινηματογράφο. Αὐτή τήν ἐπανάσταση ἐπιχειρεῖ νά τήν κάνει σήμερα ἡ S. R. F μέ καθυστέρηση διακοσῶν χρόνων ἀπ' τά γεγονότα-πράγμα πού συμβαίνει σ' ὀλίγηρο σχεδόν τόν παγκόσμιο κινηματογράφο. Καί κάτι ἄλλο : Τό Μάη ἡ μόνη δραστηριότητα πού δέν διακόπηκε ἦταν ἡ προβολή ταινιῶν. Ἡ παραγωγή σταμάτησε, αἱ Κάννες σταμάτησαν ἀλλά ἡ προβολή συνεχίστηκε. Ὁ Τρυφῶ δέν ἀντελήφθηκε τήν ἀντίφαση πού ὑπῆρχε ἀνάμεσα στό νά διακοποῦν οἱ προβολές στίς Κάννες καί στή συνέχεια τῆς προβολῆς τῆς ταινίας πού παρήγαγε ἡ ἄδρασε.

Πρέπει νά προβληματισθῶμε πᾶνω σ' ὅλα τά θέματα παύροντας ὕψιν πάντα ὅτι βρισκόμαστε στή Γαλλία κι ὅτι τά προβλήματά μας δέν εἶναι ἴδια μ' αὐτά τοῦ Νοβοσμπέρκ ἢ τοῦ Μπουέ - νος Ἄιρες. Αὐτό ἀποτελεῖ καί τό οὐσιαστικό πρόβλημα τῶν στρατευμένων μερικοί ἀπ' τοῦς ὁποῖους τό λόνον ἀποφασίζοντας νά ἐγκαταλείψουν τόν κινηματογράφο. Ἐμεῖς νομίζουμε πρὸς τό παρόν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά δευτερεύουσα πράξη στά πλαίσια τῆς ἐπανάστασης πού εἶναι ὑπόθεση πολύ σημαντική γιά τήν παρούσα στιγμή κι ὅτι σωστά μεταφέραμε σ' αὐτήν τή βασική μας δραστηριότητα.

- Τίς ταινίες σας ἀπ' τό Μάη τοῦ 68 καί πέρα τίς βλέπετε σάν ἔργα ἀναζήτησης πού δέν ἔχουν σχέση μέ τήν "κατανάλωση" ;

- Ὅπως καί νῶχει τό πράγμα, ξέραμε ὅτι τίς πρῶτες μας ταινίες δέν θά τίς ἔβλεπε τό κοινό. Ἄφου εἶχα ἀπορίσει τόν παραδοσιακό κινηματογράφο στά πλαίσια τοῦ ὁποῖου δέν μπορούσα νά συνεχίσω τήν ἐπανάστασή μου (ἔστω κι ἄν κερδίζα πολλά) τό Μάη συνειδητοποίησα πού θά μέ ὀδηγοῦσε ἡ αὐθόρμητη ἐπανάσταση πού λίγο λίγο μ' ἔβγαλε ἔξω ἀπ' τό σύστημα. Ἦταν μιά ἀτομική ἐπανάσταση καί κατάλαβα τότε, μέ ἀρκετή καθυστέρηση, ὅτι ἔπρεπε νά συνδεθῶ περισσότερο μέ τά μεγάλα κοινωνικά ρεύματα. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας κόσμος ἐρημνικά κλειστός πού σέ ἀποκόβει ἀπ' τήν πραγματικότητα μ' ἕναν τρόπο ἀπίστευτο.

Ἄπ' τήν ἀρχή λοιπόν ξέραμε ὅτι θά βρισκόμασταν σέ ἀδιέξοδο μή μπορώντας νά διαθέσουμε τίς ταινίες μας, ὅτι μόνο δύο-τρῆς φιλμοί θά τίς ἔβλεπαν, ὅτι βρισκόμασταν σέ μιά κατάσταση ἀρκετά ἀβέβαιη πού ἔπρεπε ὅμως νά τήν ὑπομενόμεμε γιά ἕνα δυό χρόνια μιά καί ἦταν ἀναπόφευκτη. Ἔτσι λοιπόν προσπαθήσαμε νά ἐμεταλλευτοῦμε μιά ἄλλη ἀντίφαση, χρησιμοποιώντας τ' ὄνομά μου, γιατί ἐνῷ εἶχα ἐγκαταλείψει τόν παραδοσιακό κινηματογράφο, μερικοί σταθμοί τηλεόρασης μέ δέχτηκαν μ' ἀνοιχτές ἀγκάλες. Ἄλλά οὔτε αὐτή ἡ κατάσταση κρέτησε γιά πολύ: Κάνουμε μιά ταινία γιά τό Μπικ-Μπικ-Σί πού ἀπορίφτηκε μετά ἀπ' τήν παραγγελία τῆς καί στή συνέχεια μιά ἄλλη γιά τή RAI πού ἐπίσης ἀπορίφτηκε. Ἐντελῶς πρόσφατα ἡ γερμανική τηλεόραση μοῦ πρότεινε συμβόλαιο γιά δυό τρεῖς ταινίες ἀλλά αὐτό ἔγινε γιατί οἱ ἀντιφάσεις τοῦ φιλελευθερισμοῦ στή γερμανία οὐ ἔπιτρεπουν νά πᾶς πῶ μακριά ἀπ' ὅσο αὐτή τή Γαλλία, τήν Ἰταλία ἢ τήν Ἀγγλία, κι ἀκόμα γιατί τά θέματα δέν ἀγγίζουν τή Γερμανία. Ἡ ταινία ὅμως γιά τήν Τσεχοσλοβακία, πού ἄλλωστε δέν ἦταν καλή (αὐτό ὅμως εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία) ἀποσύρθηκε γιατί παραῖταν πολιτική γιά τίς μέρες τῶν γερμανι-

κῶν ἐκλογῶν. Ἀκόμα καὶ μιά ὑπερφιλελεύθερη τηλεόραση ὑποχώρησε.

- Δὲν νομίζετε ὅτι παράλληλα πρέπει νὰ διανεμονται οἱ ταινίες; Ἡ διανομὴ εἶναι σημαντικὴ ὑπόθεση.

- Ὅχι. Γιατί πιστεύουμε ὅτι οἱ ταινίες ποῦ δὲν παράγονται σωστά (εἶναι οἱ ταινίες ποῦ διανεμονται μὲ τὸν γνωστὸ τρόπο) δὲν μπορούν νὰ περσοῦν παρά μόνο τοὺς πεπεισμένους. Ἡ διανομὴ πρέπει νὰ συνδέεται μὲ μιά πολιτικὴ πράξη: Πιστεύω σὲ μιά μαζικὴ διάθεση τῶν ταινιῶν μόνο ὅπου ὑπάρχει ἓνα κῆμα τῆς μάζας, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς Κίνας. Ἀλλὰ οἱ Κινέζοι μόλις ἄρχισαν νὰ θέτουν τὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου. Ἀλλωστε δὲν εἶχαν κανένα λόγο νὰ τὰ θέσουν νωρίτερα. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα κομματικὸ ὄπλο κι ἐμεῖς ζοῦμε σὲ χώρες ὅπου ἡ ἐπαναστατικὴ δράση συνίσταται σὲ νὰ δημιουργηθεῖ τέτοιο κῆμα-μιά δράση ποῦ θὰ πάρει καιρὸ ἀκόμα.

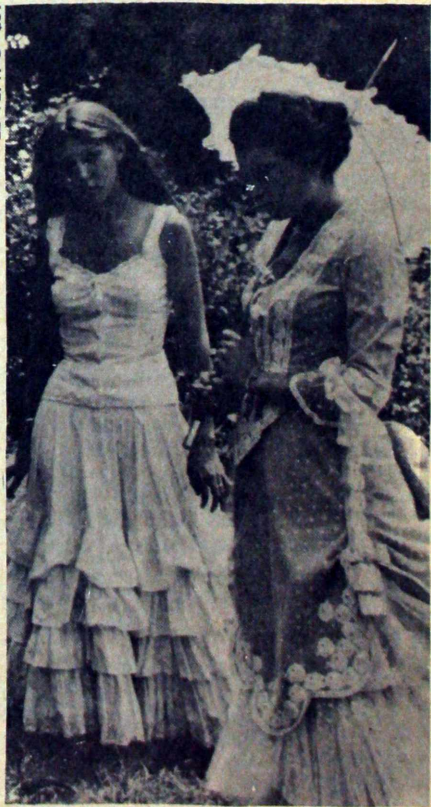
Κινηματογράφος καὶ ἐπανάσταση

Ἔτσι λοιπόν, ἡ διανομὴ μῆς στρατευμένης ταινίας σὲ χιλιάδες κῶπες δὲν θὰ προωθήσει οὔτε κατὰ ἓνα ἑκατοστὸμετρο τὴν ἐπανάσταση. Οἱ μόνες ταινίες ποῦ δέχεται ἡ ἐργατικὴ τάξη σήμερα ἐξακολουθοῦν νὰναι πάντα τὸ "Θωρηκτὸ Ποτέμιν" καὶ τὸ "Ἀλάτι τῆς γῆς". Εἶναι οἱ μόνες ταινίες ποῦ τοὺς ἀγγίζουν βαθεῖα. Ἡ πρώτη εἶναι ταινία ἑνὸς ἀστού ποῦ τὸν συνεπῆρε ἡ ἐπανάσταση καὶ ἡ δεύτερη ἑνὸς Ἀμερικανοῦ. Τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτῶν τῶν ταινιῶν εἶναι ἡ ἔντονη κί-



VLADIMIR ET ROSA

LE VENT D'EST



νηση μαζών: Η έργατική τάξη αναγνωρίζει τον έαυτό της μέσα σ' αυτές. Όμως αυτό που δίνουν στην έργατική τάξη δεν είναι παρά ένα παλιοντούφεκο. Γιατί, αν ό έργάτης δει την ταινία τό "Αλάτι τής γής" τή στιγμή που άπεργεί στού Μπερλιέ, τού ένεργάζει μεν τό ήθικό αλλά δεν τού δίνει κανένα στοιχείο γιά τίς πολιτικές δυνάμεις στό χώρο που παλεύει.

- Νομίζετε πώς τό στοιχείο "θέαμα" θά φέρει τόν πολιτικό κινηματογράφο κοντά στό πλατό κοινό;

- Γιά νάχει πραχτικά άποτελέσματα θά πρέπει νά είναι ένα θέαμα που νά μήν πνίγει τή διαλεκτική. Αυτό τό βλέπουμε στην περίπτωση τού Μπρέχτ. Έξαιτίας τών συνθηκών στις όποιες έζησε ποτέ ένα έργο του δεν άνεβάστηκε σωστά. Άφού ό Μπρέχτ έκανε διαλεκτικό θέατρο, μόνο στην Κίνα θά μπορούσε νά τελειοποιηθεί ή μέθοδος του και ταυτόχρονα νά έπιρεάσει. Η διαλεκτική ή όποια ύπάρχει στό έργα του πάντα πνίγεται από τούς ανθρώπους που τό άνεβάζουν. Έτσι τό κοινό έξακολουθεί νά μή σκέπτεται βλέποντάς τα. Ό Μπρέχτ έγραψε γιά τήν έργατική τάξη και μόνο αυτή θά μπορούσε νά κρίνει αν άνεβηκε σωστά ένα έργο του-μέ τήν προσπάθεια ότι τό άνεβάσασα τό ένελαβαν προλετάριοι. Τά έργα τού Μπρέχτ όμως τό άνεβάζουν άστος σινηθοέτες οί όποιοι τό μόνο που βλέπουν σ' αυτά είναι ένα θέαμα που μπορεί νά παρενοχλήσει. Αυτές είναι οί αντίφάσεις τού χώρου στόν όποιο ζούμε και πιστεύουμε ότι τό νά θυσιάσουμε μερικά χρόνια προσπαθώντας νά τίς ξεπεράσουμε άξίζει τόν κόπο, αν βέβαια μπορούσαμε νά άντιέξουμε οικονομικά, πράγμα που είναι και τό δυσκολότερο. Πιστεύουμε λοιπόν ότι πρέπει νά φτιάξουμε τή θεωρία μας και νά φροντίσουμε ταυτόχρονα ή θεωρία αυτή νά πλησιάζει τήν πραγματικότητα, πριν άρχίσουμε τίς προβολές που θά μās βοηθήσουν στό νά μαζέψουμε ιδέες άπ' τίς μάζες, ιδέες που θά τίς έπιστρέψουμε και πάλι σ' αυτές μέσα άπ' τίς ταινίες. Τέτοια είναι ή περίπτωση τής ταινίας που γυρίσαμε στην Παλαιστίνη: Όθεί νά προβλημα τού όπολου τό στοιχείο θά μπορούσαμε νά τό βρούμε, όπως καταλαβαίνετε και στη Γαλλία, άνάμεσα στους μετανάστες έργάτες. Η ταινία μπορεί νά έχει κάποιο κέρδος για τους και νά τοús βοηθήσει στόν άγώνα τους. Δεν είμαστε λοιπόν από θέση άντιθέτοι στό θέαμα. Πιστεύουμε όμως πώς αυτή τή συγκεκριμένη στιγμή πρέπει, δυστυχώς, νά είμαστε.

- Σά στρατευμένος κινηματογραφιστής δεν θά πρέπει νά σκοπεύετε στην άμεση άποτελεσματικότητα και νά θυσιάσετε τήν αναζήτηση νέων μορφών;

- Μά, δεν φάχουμε γιά νέες μορφές αλλά γιά νέες σχέσεις. Αυτό συνίσταται στό νά καταστρέψουμε τίς παλιές σχέσεις στό έπίπεδο τής φόρμας γιατί ή φόρμα αυτή προέρχεται από μερικές κοινωνικές συνθήκες ύπαρξης και έργασίας που έπιβάλλουν μία πάλη άντιθέσεων, άρα μία πολιτική διαδικασία. Τό πράγμα συνδέεται με τίς δυσκολίες τών έπαναστατικών όμάδων στη Γαλλία που δεν μπορούν νά άποκαταστήσουν τήν ένότητα ούτε στό πιά άπλά θέματα. Δεν είναι και τόσο άπλά αυτά τά πράγματα.

- Σε ποιό σημείο βρίσκεται ή δουλειά σας;

- Η ταινία γιά τήν Παλαιστίνη βρίσκεται στό στάδιο τού μοντάζ. Άναγκαστήκαμε νά τήν εγκαταλείψουμε γιά λίγο γιά νά φτιάξουμε γιά τή γερμανική τηλεόραση τήν ταινία "Ρόζα και Βλαντιμίρ". Η δουλειά αυτή έγινε γιά οικονομικούς λόγους κι έτσι τήν άντιμετωπίσαμε άπ' τήν άρχή ξεροντας ότι θ' άλαφρώσει τό οικονομικό μας πρόβλημα. Ταυτόχρονα μάθαμε πώς δύσκολο θά ήταν νά ξαναφτιάξουμε ταινία με ύπόθεση και ήθοποιούς που νά είναι συγχρόνως και έπαναστατική. Είναι ένα θέμα που οί Κινέζοι μόλις τώρα άρχισαν νά άντιμετωπίζουν. Τό μειονέκτημά μας σε σχέση μ' αυτούς είναι ότι δεν περάσαμε ούτε έπανάσταση ούτε έκπολιτιστική έπανάσταση. Πρέπει νά δουλέψουμε προς αυτή τήν κατεύθυνση ακολουθώντας νέες μορφές, όχι τόσο θεωρητικές.

- Πώς άντιμετωπίζετε τή δουλειά στην όμάδα σας;

- Δεν τήν άντιμετωπίζουμε! Δεν μπορούμε. Τό νά καταλήξουν δυό άτομα νά δουλεύουν πολιτικά πάνω σε μία ταινία είναι πράγμα πολύ δύσκολο. Έρχεται άναγκαστικά μία στιγμή όπου τή δουλειά πρέπει νά τήν αναλάβει κάποιος περισσότερο κατάλληλος γιά νά τή φέρει σε πέρας. Δεν πρέπει νά πείσουμε στην ούτοπία τού έξιαωτισμού ιδιαίτερα στόν οικονομικό τόμει όπου οί μισθοί δεν λόνουν τά προβλήματα άφού όλοι δεν ζούν στις ίδιες συνθήκες. Πρέπει λοιπόν νά κουβεντιάσουμε τίς συνθήκες ζωής τού καθενός και σύμφωνα μ' αυτές νά ένεργήσουμε πολιτικά σ' όλα τά έπίπεδα.

- Ποιά είναι ή γνώμη σας γιά τό διδαχτικό στοιχείο τών πολιτικών ταινιών;

- Υπάρχουν δυό ειδών στρατευμένες ταινίες. Αυτές που ονομάζονται "μαύροι πίνακες" και οί ταινίες "Διεθνείς" που άντιστοιχούν στό νά τραγουδά τήν Τρίτη Διεθνή μέσα σε μία έκδήλωση. Οί πρώτες άποκαλύπτουν και έπιτρέπουν σε κάποιον νά εφαρμόσει στην πράξη αυτό που μόλις ει-

δε ή νά τό γράψει σ' έναν νέο μαῦρο πλάνο ὥστε νά τό ἐφαρμόσουν καί ἄλλοι.

"Ένα τραγούδι καί ένα μάθημα

Εἶναι οἱ δύο ἀντίθετες πλευρές τῆς ἴδιας ἐνότητος πού εἶναι δύσκολο νά συνδυάσεις ὡστά, ὅπως τό "Ποτέμιν" πού εἶναι ταυτόχρονα μάθημα ἐπαναστατικῆς δράσης καί τραγούδι πού ὑψώνει τό ἦθιό. Στήν πραγματικότητα ἐλίχμασε συνεχῶς καί ἀπό τά δύο εἶδη. Τίς πολιτικές ταινίες πού εἶναι συγχρόνως καί θέαμα, ὅπως τό "Ζ", δέν μπορεῖ νά τίς ἀπορίψει χωρὶς τή σχετική κριτική ἀξιολόγηση. Πρέπει νά δοῦμε ποιά στιγμή τῆς ἀντίφρασης ἀντιπροσωπεύουν στήν παρούσα κατάσταση. Μιά ταινία σάν τό "Ζ" πού στή Γαλλία ἀμβλύνει τήν ἐπαναστατική συνείδηση μέ τό ψεύτικο βερνύκι τῆς μπορεῖ σέ μιὰ ἄλλη στιγμή θά δώσει ἐπίσης νά ἀποτελέσουν κίνητρο κινήτοποίησης. Ἄλλά σέ μιὰ τέτοια περίπτωση δε σκέπτομαι πιά τό "Ζ" ἀλλά μερικές βραζιλιάνικες ἠχοβανέζικες ταινίες ἢ τῆ βολιβιανῆ "Τό αἷμα τοῦ Κόνδορα".

- Ἀνάμεσα στίς πρόσφατες πολιτικές ταινίες ὑπάρχει καμιά πού πλησιάζει σ' αὐτό πού θέλετε νά κάνετε;

- Μά, δέν ξέρομε ἀκόμα τί θέλουμε νά κάνουμε. Δέν ξέρομε οὔτε ἂν τό κάνουμε ἢ ἂν θά συνεχίσουμε. Πιστεύω ὅτι πρέπει νά ἐκμεταλλευτοῦμε τίς ἀντιφάσεις ὥστε νά τίς φέρουμε στό φῶς καί νά τίς ἀναγκάσουμε νά ἐκραγοῦν. Ἄλλά ἡ περιοχὴ φυλάγεται καλά ! Σέ μερικά ὅμως χρόνια, μέ τήν ἐξέλιξη τῆς μαγνητοκρίσεως πού θά δώσει στούς συγκροτημένους κινηματογραφικούς ἀποπειρασμούς μέσο τό ὁποῖο θά δίνει τή δυνατότητα γυρίσματος περισσότερο ἀποτελεσματικῶν, πῶς ἔμειναν πολιτικῶν ταινιῶν, τά πράγματα θά εἶναι πῶς εὐκόλα. Δέν θά ἔχουμε πιά ἀνάγκη ἀπό τόν παραδοσιακό κινηματογράφο-ἀλλά νομιζῶ ὅτι καί αὐτή ἡ περιοχὴ θά ἐπιτρεψτεῖται ἀπό τοὺς ἀστούς. Θά ἔχουν τό δικαίωμα οἱ ἰδιῶτες νά ἔχουν στίς τους συγκροτήματα παραγωγῆς ; Θά πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε τίς ἀντιφάσεις πού ὀφείλονται στόν ἀνταγωνισμό τῶν κεφαλαιοκρατικῶν συγκροτημάτων. Ἐπί, θά μπορούσαμε νά ἀποκτήσουμε ἀπ' τῆ "Σόνου" αὐτό πού τυχόν θά μᾶς ἀρνιόταν ἢ "Γκιωμίν".

- Ἀρνιάσατε τήν ἴδια νά ξανακάνετε μιὰ ταινία πού θά μπορούσε νά βρεῖ μιὰ θέση στήν ἀγορά ;

- Καθόλου. Ἄλλά οὔτε μοῦ τήν προσφέρουν οὔτε ἔχω τά μέσα νά τῆ βρῶ μόνος μου. Ἀκόμα καί στό παρελθόν, μετά τήν ἐπιτυχία τοῦ "Μέ κομένη τήν ἀνάσα", ποτέ δέν εἶχα προτάσεις. Ἦμουν ἀναγκασμένος νά πεῖω παραγωγός πού κατάληγαν νά γίνονται φιλμοί μου καί οἱ ὁποῖοι μετά τό Μάη ἔπαυσαν νάναί φιλμοί. Ὅπως καί νάναί εἶναι ἀδύνατον νά κάνεις μιὰ πολιτική ταινία μέσα στό σύστημα. Ὅταν ὁ προϋπολογισμός σου ξεπεράσει τά 50 ἑκατομμύρια σοῦ πετοῦν τό σενάριο. Σοῦ δίνουν ὅμως 50 ἑκατομμύρια ἂν πρὶκειται νά φιαξῆς τόν "Ἄνετο βαβαλόρη" ἢ καί τὸ παρόμοιο.

- Οἱ "Σύντροφοι" δέν εἶναι μιὰ συμπαιθητικὴ ἐξάρτηση;

- Νομιζῶ ὅτι ὁ Κάρμιτς δέν μπορεῖ νά κάνει δύο φορές συνέχεια τό ἴδιο πράγμα, καί ὅτι ἡ ταινία του ἀνήκει στό εἶδος τοῦ φιλμ "Τό αἷμα τοῦ Κόνδορα": Δέν βοηθεῖ κανέναν στόν ἀγῶνα του. Ἡ ταινία "Ἡ ὄρατα ὁμάδα" τῆς ἐποχῆς τοῦ λαϊκοῦ μετώπου εἶχε ἕνα νόημα πού δέν μπορεῖ νά τό ξεναποχτήσῃ πῶς σήμερα γιατί δέν βρισκόμαστε στό 1936. Δέν ἀναφέρομαι στήν εὐκρινεία τοῦ Κάρμιτς ἀλλά στήν ἀποτελεσματικότητα τῆς ταινίας του. Τό "Ἀλάτι τῆς γῆς" εἶναι ταινία πολὺ καλύτερη γιά τήν ἐργατικὴ τάξη.

- Ἐχομε τήν ἐντύπωση ὅτι ἐδῶ καί δύο χρόνια ἔχετε κάποια δυσκολία, ἴσως προσωπική, σὸ νά ἐκφράζεστε...

- Ὅχι. Ἐκφράζομαστε πολὺ καλύτερα καί πολὺ περισσότερο ἀλλὰ μ' ἕνα διαφορετικὸ τρόπο, διαλεκτικῶς. Ὅμως εἶναι ἀλήθεια ὅτι δύσκολο ἐκφράζεται κανείς στή Γαλλία σήμερα καί ὅτι ἕνας Παλαιστίνος ἢ μαῦρος τῶν ΗΠΑ ξέρει νά ἐκφράζεται πολὺ καλύτερα ἀπὸ μένα. Ἐγὼ ἐκφράζομαι ὀσχημα ἀλλὰ δέν ἔχασα τῆ θέληση νά ἐκφράζομαι καί νά τροποποιῶ τόν τρόπο ἐκφράσεως ὥστε νά ἐκφράζομαι διαρκῶς καλύτερα...

Μετάφραση: Θ. ΠΑΡΑΔΕΛΛΗΣ

ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε στο Παρίσι στις 3 Δεκεμβρίου 1930. Σπούδασε έθνολογία στη Σορβόνη. Μόνιμος θαμνός της Σινεματέκ όπου γνωρίζει μεταξύ άλλων τον Έρικ Ρομέρ και τον Ζάκ Ριβέτ με τους οποίους ίδρύει το 1950 το μηνιαίο περιοδικό LA GAZETTE DU CINEMA που κλείνει στο πέμπτο τεύχος του. Σ' αυτό δημοσιεύει τις πρώτες του κριτικές και άρθρα σχετικά με την κινηματογραφική αίσθησή στην οποία προσπαθεί να εισάγει καινούργια δαιμόνια". Το υπογράφει είτε με το πραγματικό του όνομα είτε με το ψευδώνυμο Χάνς Λοθίας. Τον Ιανουάριο του 1952 γίνεται μέλος της ανταρτοχτικής ομάδας του περιοδικού CAHIERS DU CINEMA που ίδρύθηκε την προηγούμενη χρονιά. Στο μεταξύ είχε εμφανιστεί σαν ήθοποιός στο κορό μετράζ του Ριβέτ QUADRILLE (1950) και στο κορό μετράζ του Ρομέρ CHARLOTTE ET SON STEACK (1951). Γόρισε τις παρακάτω ταινίες :

- 1954 : "Επιχειρήση μετόν" (OPERATION BETON). Σενάριο, σκηζή και έκφάνση: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Φωτογραφία : Άντριάν Παρόε. Διάρκεια: 20 λεπτά. Διανομή: Γκιμόν.
- 1955 : "Μιά κοπέτα γυναίκα" (UNE FEMME COQUETTE). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ από νοβέλλα του Γιού ντέ Μπασσόν. Φωτογραφία (σε 16 χιλ.): Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Ήθοποιος: Μαρξ Λυζάντερ, Ρολάν Τολμά. Διάρκεια: 10 λεπτά.
- 1957 : "Όλα τά παιδιά όνομάζονται Πατρίκι" ή "Σαρλότ και Βερονίκι" (TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK - CHARLOTTE ET VERONIQUE). Σενάριο: Έρβι Ρομέρ. Φωτογραφία: Μισέλ Λατούς. Μοντάζ: Σεσά Ντενιούζ. Ήθοποιοί: Ζάν-Κλάντ Μπριαλύ, Άν Κολέτ, Νικλό Μπερζέ. Παραγωγή: Πιέρ Μπρωμπερζέ (FILMS DE LA PLEIADE). Διανομή: Γκιμόν. Διάρκεια: 21 λεπτά.
- 1958 : "Μιά Ιστορία του νερού" (UNE HISTOIRE D'EAU). Σενάριο: Φρανσουά Τρυφά. Φωτογραφία: Μισέλ Λατούς. Σκηνοθεσία: Γιοντάρ και Τρυφά. Ήθοποιοί: Ζάν-Κλάντ Μπριαλύ, Καρολί Ντάνι. Παραγωγή: Ροζέ Φλεντό για λογαριασμό τής εταιρίας FILMS DE LA PLEIADE του Πιέρ Μπρωμπερζέ. Διανομή: Ούνιντέξ. Διάρκεια: 18 λεπ.
- 1959 : "Ή Σαρλότ και ό Ζόλ της" (CHARLOTTE ET SON JULES). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Μισέλ Λατούς. Μουσική: Π. Μονσιού. Μοντάζ: Σεσά Ντενιούζ. Ήθοποιοί: Ζάν-Πάλ Μπελμοντό (ντομπλιρισμένος με τή φωνή του Γιοντάρ), Άν Κολέτ, Ζεράρ Μπλαίν. Παραγωγή: Πιέρ Μπρωμπερζέ (FILMS DE LA PLEIADE). Διανομή: Ούνιντέξ. Διάρκεια: 20 λεπτά.
- 1959 : "Μέ κομένη τήν άνόσα" (A BOUT DE SOUFFLE). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ σε θέμα του Φρανσουά Τρυφά. Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ. Τεχνικός σύμβουλος: Κλάντ Σαμπρόλ. Μουσική: Μαριάλ Σολάλ. Μοντάζ: Σεσά Ντενιούζ. Ήθοποιοί: Τζήν Σήμπεργι, Ζάν-Πάλ Μπελμοντό, Άνρ-Ζάν Ύε, Ζάν-Πιέρ Μελβό, Λιλιάν Νταβόν; Ντατιελ Μπουλανζέ, Κλάντ Μανσάρ, Άντρέ Λαμπάρθ, Ζάν Έρμάν, Ζάν Ντομαρσ. Παραγωγή: Ζάρζ ντέ Μπωρεγιάρ (S.N.C.). Διανομή: Ίμπέρια Φιλμ. Διάρκεια: 90 λεπτά. Βραβεύο Ζάν Βιγκό 1960.
- 1960 : "Ό μικρός στρατιώτης" (LE PETIT SOLDAT). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ. Σκηπτ: Σουζάν Σάφμαν. Μουσική: Μωρίς Λέ Ρού. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ήθοποιοί: Μισέλ Συμπέρ, Άννα Καρίνα, Άνρ-Ζάν Ύε, Πάλ Μπωας, Λάζλο Ζάμπο. Παραγωγή: Ζάρζ ντέ Μπωρεγιάρ (S.N.C.). Διανομή: Ίμπέρια Φιλμ και S.N.C. Διάρκεια: 88 λεπτά. Άπαγορευμένο άπ τή Γαλλική λογοκρισία μέχρι τό 1963.
- 1961 : "Μιά γυναίκα είναι γυναίκα" (UNE FEMME EST UNE FEMME). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ σε μιά ιδέα τής Ζε-νεβιέβ Κλυνύ. Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ. Ντεκέρ: Μπερνάρ Έβεν. Σκηπτ: Σουζάν Σάφμαν. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Μηζανικός ήχος: Γιού Βυλέ. Ήθοποιοί: Άννα Καρίνα, Ζάν-Κλάντ Μπριαλύ, Ζάν-Πάλ Μπελμοντό, Μαρξ Ντυμπουά, Νικλό Παϊνύ, Μαριόν Σαρά, Ζάν Μορά, Έρνέστ Μενζέρ. Παραγωγή: Ζάρζ ντέ Μπωρεγιάρ (RO-ME-PARIS-FILMS). Διανομή: Ούνιντέξ. Είδικό βραβεύο κριτικής επιτροπής φεστιβάλ Βερολίνου 1961. Βραβεύο γυναίκαεας ύποκριτικής στήν Άννα Καρίνα, φεστιβάλ Βερολίνου 1961.
- 1961 : "Ή όκνηρία". Σκέτς τής σπονδυλωτής ταινίας "Τά έφτά θανάμα άμαρτήματα". Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Άνρ Ντεκας. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Μοντάζ: Ζέκι Γιαγιά. Ήθοποιοί: Έντι Κονσταντίν, Νικλό Μιρέλ. Τά άλλα "άμαρτήματα" σκηνοθετήθηκαν άπ τούς: Κλάντ Σαμπρόλ, Έντουάρ Μολιναρό, Ζάν Ντεμού Ροζέ Βαντάμ, Φιλίπ ντέ Μπρωά, Σουλβάν Ντάνι. Παραγωγή: FILMS GIBE, FRANCO-LONDON-FILMS (PARIS), TITANUS (ROME). Διανομή: Κονσέρτσιουμ Πατέ.
- 1962 : "Νά ζει τή ζωή της" - έλλ. τίτλος: "Ζούσε τή ζωή της" (VIVRE SA VIE). Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ. Καντρές: Σάρλ Μπίτε. Σκηπτ: Σουζάν Σάφμαν. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Τραγουδι: Ζάν Φερά. Ήθοποιοί: Άννα Καρίνα, Σαντό Ρεμπό, Άντρέ Λαμπάρθ, Πέτερ Κάσοβιτς, Ζάν Φλορανσό, Μονί Μεσάν, Ζά Κεάν, Ντιμίτρι Ντάνεφ. Παραγωγή: Πιέρ Μπρωμπερζέ (FILMS DE LA PLEIADE). Διάρκεια: 90 λεπτά. Διανομή: PANTHEON DISTRIBUTION. Είδικό βραβεύο τής κριτικής επιτροπής του φεστιβάλ Βενετίας 1962. Βραβεύο τών Ίταλών Κινηματογραφικών Κριτικών, φεστιβάλ Βενετίας 1962.
- 1962 : "Ό νέος κόσμος". Σκέτς τής σπονδυλωτής ταινίας "ROGOPAG". Σενάριο: Ζάν-Λύι Γιοντάρ. Μουσική: Κουαρτέτα του Μπετόβεν. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ήθοποιοί: Άλεξάντρα Στιοσάρτ, Ζάν-Μάρι Μπαρό, Ζάν-Άν

VIVRE SA VIE



MASCULIN FEMININ



τρέ Φιεσίς, Μισέλ Ντελας, Άλεξάντρ Άλεξάντρ, καί ἡ φωνή τοῦ Άντρέ Λαμπάρθ. Τά ἄλλα σκέτς σκηνοθετήθηκαν ἀπ' τοὺς: Ρομπέρτο Ροσελλίνι, Πιέρ-Πάολο Παζολίνι καὶ Οὐγκο Γκρεγορέττι. (Τά ἀρχικά τῶν ἐπιθέτων τῶν σκηνοθετῶν σχηματίζουν τὸν τίτλο τῆς ταινίας). Παραγωγή: STE LYRE CINEMATOGRAPHIQUE PARIS - ARCO FILM ROME (Άλφρέντο Μπίνι). Διάρκεια: 20 λεπτά.

- 1963 : "Οἱ παραμινιέροι" (LES CARABINIERI). Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ, Ρομπέρτο Ροσελλίνι, Ζάν Γκρυῶλ ἀπὸ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Μπενετζάμιο Ζοππόλο. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Μουσική: Φίλιπ Άρτουρ. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ἡθοποιοί: Μαρίνο Μάτζε, Άλμπερτ Γουόρος, Ζενεβιέβ Γαλιεά, Κατρίν Ριμπέιρο, Ζεράρ Πουαρό, Ζάν Γκρυῶλ, Ζάν-Λουί Κομπολλί, Ροζέ Κοτζιό. Παραγωγή: Ζώρζ ντὲ Μπωρεγιάρ, Κάρλο Πόντι καὶ FILMS MARCEAU. Διανομή: Κοσινόρ.
- 1963 : "Ὁ μεγάλος ἀπατεώνας". Σκέτς τῆς σπονδυλωτῆς ταινίας LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE . Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό καὶ Λεὶλά Λάκισμαν. Ἡθοποιοί: Τζήν Σήμπεργκ, Σάρλ Ντενέρ, Λάζλο Ζάμπο. Τά ἄλλα σκέτς σκηνοθετήθηκαν ἀπὸ τοὺς: Κλόντ Σαμπρόλ, Ρόμαν Πολάνσκι, Οὐγκο Γκρεγορέττι καὶ Χιρόμι Χοριόβα. Συμπαγωγή: ULYSSE καὶ ULYSSE PRODUCTION LUX-CCF (Παρίσι), VIDES CINEMATOGRAFICA (Ρώμη), TOHO-TOWA (Τόκυο), CAESAR FILM PRODUCTIE ("Άμστερταμ"). Διάρκεια: 25 λεπτά.
- 1963 : "Ἡ περφόρνηση" (LE MEPRIS). Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ, ἀπὸ μυθιστόρημα τοῦ Άλμπερτο Μοράβια. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Σκηρπ: Σουζάν Σάφμαν. Μουσική: Ζώρζ Ντελερό. Μηχανικός ἤχου: Γουάιλια Σάβελ. Ἡθοποιοί: Μπριζίτ Μπαρντό, Τζέκι Πάλας, Φρέντ Λόνγκ, Μισέλ Πιολέ, Τζώρτζια Μόλ, Ζάν-Λὺι Γιοντάρ. Παραγωγή: ROME-PARIS-FILMS (Κάρλο Πόντι καὶ Ζώρζ ντὲ Μπωρεγιάρ), FILMS CONCORDIA (Παρίσι), COM-PANIA CINEMATOGRAFICA CHAMPION (Ρώμη). Διάρκεια: 110 λεπτά. Διανομή: Μαραά-Κοσινόρ.
- 1964 : "Ἐχωριστὴ συμμορία" (BANDE A PART). Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ ἀπ' τὸ μυθιστόρημα FOO'L'S GOLD τῶν Ντολόρες καὶ Μπ. Χίτσενς. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Μηχανικός ἤχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ἡθοποιοί: Άννα Καρίνα, Κλόντ Μπρασέρ, Σάμι Φρέν, Λουίζα Κόλπεϊν, Σαντάλ Νταρζέ, Έρνεστ Μέντζερ, Ντανιέλ Ζιράρ, Μισέλ Ντελας. Παραγωγή: ANOUCHKA FILM, ORSAY FILMS Διάρκεια: 95 λεπτά. Διανομή: Κολοσμπια.
- 1964 : "Μονπαρνός-Λεβαλουά". Σκέτς τῆς σπονδυλωτῆς ταινίας "Τὸ Παρίσι ὅπως τὸ εἶδε ὁ...". Σενάριο: Ζάν - Λὺι Γιοντάρ, ἀνάπτυξη τῆς ἱστορίας ποὺ διηγεῖται ὁ Μπελμοντό στὸ "Μιά γυναίκα εἶναι γυναίκα" ποὺ εἶναι παραμὲνη ἀπ' τὸ CONTES DU LUNDI τοῦ Ζάν Ζιρνωτοῦ. Φωτογραφία: Άλμπερ Μαζόλ. Μοντάζ: Ζακλίν Ρευνάλ. Ἡθοποιοί: Τζοζάνα Σάκκου, Φίλιπ Ίλιού, Σέρζ Νταβρ. Τά ἄλλα σκέτς σκηνοθετήθηκαν ἀπ' τοὺς: Κλόντ Σαμπρόλ Ζάν Ντουσέ, Ζάν-Ντανιέλ Πολλέ, Έρικ Ρομέρ καὶ Ζάν Ροός. Παραγωγή: Μπαρμπέ Σραιντέρ. Διάρκεια: 18 λεπ. Διανομή: SODINEZ.
- 1964 : "Μιά γυναίκα παντρεμένη". Ἀρχικός τίτλος ποὺ τὸν ἀπαγόρευσε ἡ γαλλικὴ λογοκρισία γιὰ νὰ "ἐξευδαικωθεῖ ἡ ὑπόθεσις" : "Ἡ παντρεμένη γυναίκα" (UNE FEMME MARIEE, LA FEMME MARIEE). Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Σκηρπ: Σουζάν Σάφμαν. Ντεκόρ: Άνρι Νογαρέτ. Μοντάζ: Φρανσουάζ Κολέν. Μουσική: Ἀποσπάσματα ἀπὸ μουσικὴ τοῦ Μπετόβεν. Μουσικὴ τζάζ: Κλόντ Νουγκαρό. Τραγοῦδι: Σιλβίε Βαρτάν. Μηχανικός ἤχου: Άντουάν Μπουφραντ, Ρενέ Λεβέρτ. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ἡθοποιοί: Μασά Μερῶ Μπερνάρ Νοέλ, Φίλιπ Λερούα, Ροζέ Λενόρ, Ρίτα Μαλντέν, Μάργκετ Λέ-Βάν, Βερονίκα Ντυβάλ. Παραγωγή: ANOUCHKA FILMS, ORSAY FILMS, PHILIPPE DUSSART. Διάρκεια: 98 λεπτά. Διανομή: Κολοσμπια.
- 1964 : "Άλφραβί" (ALPHAVILLE, UNE ETRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION). Σενάριο: Ζάν-Λὺι Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ραοὺλ Κουτάρ. Μηχανικός ἤχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μουσική: Πάολ Μιζγκ. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό. Ἡθοποιοί: Έντι Κονσταντίν, Άννα Καρίνα, Ἀκίμ Ταμόροφ, Χάουαρτ Βέρον, Λάζλο Ζάμπο, Μισέλ Ντελας, Ζάν Λουί Κομπολλί, Κρίστα Λόνγκ, καὶ ὁ ἠλεκτρονικός ἐγκέφαλος "Άλφα 60". Παραγωγή: ANDRE MICHELIN, CHAUMIANE PROD., FILMSTUDIO (Ρώμη). Διανομή: ATHOS FILMS.

UNE FEMME EST UNE FEMME

ALPHAVILLE



- 1965 : "Ο τρελλός Πιερό" (PIERROT LE FOU). Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ από μυθιστόρημα του Λάιονελ Γουίτ. Βοηθός σκηνοθέτης: Φίλιπ Φουρασιέ και Ζάν-Πιέρ Λεά. Φωτογραφία: Ρασόλ Κουτάρ. Καντρέρ: Ζάρζ Λιρόν. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μουσική: Άντουαν Ντυαμέλ. Τραγούδι: Μπασσιάν. Μοντάζ: Φρανσουάζ Κολέν. Ήθοποιοί: Ζάν-Πιέρ Λεά, Άννα Καρίνα, Ντέρκ Σάντερς, Ραιμούν Ντεβός, Γκρατσιέλα Γκαλιβάνι, Λάζλο Ζάμπο, Ζάν-Πιέρ Λεά, Τζάμυ Καραόμπι, Κρίστα Νέλ, Σάμουελ Φούλλερ, Άλεξις Πολιακίφ, πριγκίπισσα Αϊσά Αμπάρι. Παραγωγή: Ζάρζ ντε Μπωρενί και Ντίνο ντε Λαουρέντις. Διάρκεια: 1 ώρα και 52 λεπτά. Διανομή: S.N.C IMPERIAL.
- 1966 : "Άρσενικό-θηλυκό" (MASCULIN FEMININ). Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ, έλευθερη διασκευή του διηγημάτων του Γιού ντε Μπωασόν. Φωτογραφία: Γουόλφ Κούραντ. Μοντάζ: Άνιες Γκιγιεμό. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Ήθοποιοί: Ζάν-Πιέρ Λεά, Σαντάλ Γκογιάν, Μαρλέν Ζομπέρ, Μισέλ Ντεμπόρ, Κατρίν-Ίζαμπέλ Ντυπρό, Εύα-Μπρίτ Στράντμπεργκ, Μπιρζε Μαλμστέν, Έλα Λερούα, Φρανσουάζ Άρντ, Μπριζίτ Μπαρντό, Άντουάν Μπουρσεγιέ, Σαντάλ Νταρζέ. Διευθυντής παραγωγής: Φίλιπ Ντυσάρ. Παραγωγή: ANOUCHKA FILMS-ARGOS FILM (Παρίσι), SVENSK FILMINDUSTRI-SANDREWS (Στοκχόλμη). Διάρκεια: 1 ώρα και 50 λεπτά. Διανομή: Κολούμπια.
- 1966 : "MADE IN U.S.A.". Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ από το μυθιστόρημα του Ρίτσαρντ Στάρκι "Τίποτα μέσ' στο κοφίν", Βοηθός σκηνοθέτης: Σέρλ Μπίτς, Ζάν-Πιέρ Λεά, Κλάντ Μπακίς, Φίλιπ Πουζένι. Φωτογραφία: Ρασόλ Κουτάρ. Κάμεραμαν: Ζάρζ Λιρόν και Ζάν Γκαρσενά. Μουσική: Αποσπάσματα από έργα Σοβμάν και Μπετόβεν. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μοντάζ: Άνιες Γκιγιεμό. Ήθοποιοί: Άννα Καρίνα, Λάζλο Ζάμπο, Ζάν-Πιέρ Λεά, Ύβ' Αφόνσο, Έρνεστ Μένζερ, Ζάν-Κλάντ Μπουτιγιόν, Κυβόο Κόζινα, Ρέμο Φορλάνι, Φίλιπ Λαμπρό. Διευθυντής παραγωγής: Ρενέ Τεμουλάν. Παραγωγή: GEORGES DE BEAUREGARD-ROME PARIS FILMS- ANOUCHKA FILMS-SEPIC. Διάρκεια: 1 ώρα και 30 λεπτά. Διανομή: LUX.
- 1966 : "Δυό ή τρία πράγματα που ξέρω γιατην" (DEUX OU TROIS CHOSSES QUE JE SAIS D'ELLE). Σενάριο: Ζάν Λύκ Γιοντάρ, από δημοσιογραφική έρευνα της Κατρίν Βιεννέ δημοσιευμένη στο "Νουβέλ Όμπζερβατέρ". Φωτογραφία: Ρασόλ Κουτάρ. Κάμεραμαν: Ζάρζ Λιρόν. Κοστούμια: Ζιτ Μαγκρινί. Βοηθός σκηνοθέτης: Σέρλ Μπίτς, Ίζαμπέλ Πόνς, Ρομπέρ Σεβασό. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μοντάζ: Φρανσουάζ Κολέν. Ήθοποιοί: Μαρλίνα Βλαντού, Άννυ Ντυπερέ, Ροζέ Μοντασρέ, Ρασόλ Λεβύ, Ζάν Ναρμπουί, Κριστόφ Μπουρσεγιέ, Μαρί Μπουρσεγιέ Ζοζέφ Ζεράρ, Έλενα Μπιελίνι, Ζυλιέτ Μπερτό. Διευθυντής παραγωγής: Φίλιπ Ξέν. Παραγωγή: ANOUCHKA FILMS-ARGOS FILMS-LES FILMS DU CARROSSE-PARC FILM. Διάρκεια: 1 ώρα και 30 λεπτά. Διανομή: UGC-FILMS SIRIUS-C.F.D.C.
- 1966 : "Προκατάληξη ή όνειρος τό έτος 2000" (ANTICIPATION OU L'AMOUR EN L'AN 2000). Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ. Φωτογραφία: Πιέρ Λόμ. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Ήθοποιοί: Ζάκ Σαριέ, Άννα Καρίνα, Μαριλού Τολό, Ζάν-Πιέρ Λεά, Ντανιέλ Μπάττ, Ζάν Πατρίκ Λεμπέλ. Έντεταλμένο παραγωγή: Ζοζέφ Μπερχόλζ. Παραγωγή: FRANCORIZ FILMS-FILMS GIBE (Παρίσι), RIALTO FILMS (Βερολίνο), RIZZOLI FILMS (Ρώμη). Διανομή: ATHOS FILMS.
- 1966 : "Μακριά από το Βιετνάμ" (LOIN DU VIETNAM). Συλλογικό φιλμ. Οι άλλοι σκηνοθέτες: Γιάρις Ίβενς, Γουάλαμ Κλάιν, Κλάντ Λελοός, Κρίς Μαρκερ, Άλαν Ρενάι, Άνιες Βαρνάτ.
- 1967 : "Η Κινέζα" (LA CHINOISE). Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ρασόλ Κουτάρ. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μοντάζ: Άνιες Γκιγιεμό. Βοηθός σκηνοθέτης: Σέρλ Μπίτς. Ήθοποιοί: Άννα Βιαζέμκο, Ζάν-Πιέρ Λεά Μισέλ Σεμενιανό, Λέξ ντε Μπρουζέν, Ζυλιέτ Μπερτό, Όμαρ Ντιόπ, Φρανσέ Ζανσόν, Μπλαντίν Ζανσόν. Παραγωγή: ANOUCHKA FILMS-LES PRODUCTIONS DE LA GUEVILLE-ATHOS FILMS-PARC FILMS-SIMAR FILM Διανομή: ATHOS FILMS.
- 1967 : "VANGELO 70". Ή μεγάλο μήκος σπονδυλωτή ταινία μ' αυτόν τον τίτλο έπρόκειτο νά συντεθεί από σκέτες γυρισμένα από τους Ζάν-Λύκ Γιοντάρ, Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, Κάρλο Λιτσάνι, Πιέρ-Πάολο Παζολίνι και Βαλερίο Ζουρλίνι. Τό φιλμ του Ζουρλίνι ξεπέρασε τό προβλεπόμενο μήκος και μέ την προσθήκη ένός σκέτης τό Μάριο Μπελντίο αποτέλεσε ξεχωριστή ταινία. Τίτλος τού σκέτης τού Γιοντάρ: "Τό όστρο κι έλα τόν άσάτων υιών" (L'ALLER ET RETOUR DES ENFANTS PRODIGES). Ήθοποιοί: Κριστιάν Γκουέχο, Νίνο Καστελνουόβο, Κατρίν Ζουρντάν, Πάολο Ποταζέλι.
- 1967 : "WEEK-END". Σενάριο: Ζάν-Λύκ Γιοντάρ. Φωτογραφία: Ρασόλ Κουτάρ. Μηχανικός ήχου: Ρενέ Λεβέρτ. Μοντάζ: Άνιες Γκιγιεμό. Βοηθός σκηνοθέτης: Κλάντ Μόλερ. Ήθοποιοί: Μιρέντ Ντάρκι, Ζάν Γιάν, Ζάν-Πιέρ Καλφόν, Ζάν Πιέρ Λεά, Ύβ' Αφόνσο, Ντανιέλ Πομερέλ, Μπλαντίν Ζανσόν, Βυρζίνι Βιανόν, Έρνεστ Μένζερ, Λάζλο Ζάμπο Πιλά Ζεργάω, Ζυλιέτ Μπερτό, Βαλερί Λαγκράνζ, Ζ-Σ. Ζυμπέρ, Άννα Βιαζέμκο, Μισέλ Κορνό. Παραγωγή: COPERNIC FILMS (Γαλλία), ASCOT CINERAID (Ίταλία). Διανομή: FILMS COPERNIC.
- 1968 : "LE GAI SAVOIR"
- 1968 : "UN FILM COMME LES AUTRES"
- 1968 : "ONE PLUS ONE" (στήν Άγγλία)
- 1968 : "BRITISH SOUNDS" (στήν Άγγλία)
- 1969 : "ONE AMERICAN MOVIE" (στήν ΗΠΑ-Ήμιτελές)
- 1969 : "LE VENT D'EST" (στήν Ίταλία)
- 1969 : "LUTTES EN ITALIE" (στήν Ίταλία)
- 1969 : "PRAVDA" (στήν Τσεχοσλοβακία)
- 1970 : "VLADIMIR ET ROSA" (στή Γερμανία)
- 1970 : "JUSQU'AU LA VICTOIRE" (Παλαιστίνη)

ΕΝΑ ΣΥΝ ΕΝΑ ΙΣΟΝ ΕΝΑ

'Απ' τήν "Κόκκινη Ξρημο", στο "Ζαμπρσίσι πόνιτ"

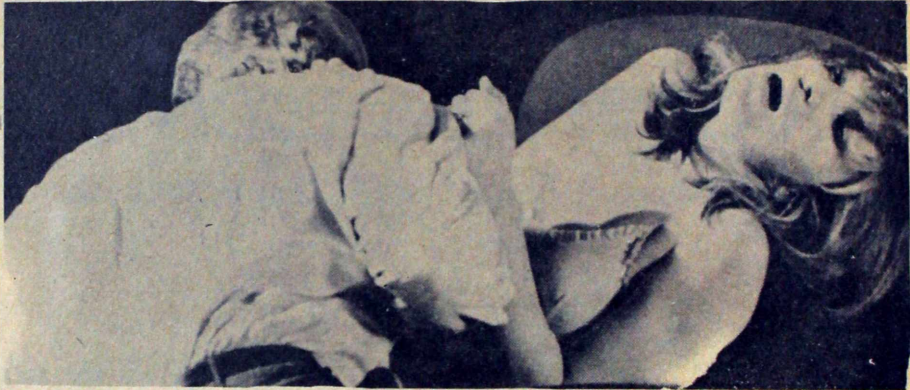
του Γιώργου Κόρρα

Με τήν "Κόκκινη Ξρημο", γυρισμένη τό 1964, δημιουργείται μία τομή στό έργο του 'Αντονιόνι, που συνεχίστηκε μέ συνέπεια, περνώντας στό "Μπλόου άπ" καί τό "Ζαμπρσίσι πόνιτ", τομή που φαίνεται ν' άνοίγει ένα νέο κεφάλαιο στό έργο του καί που φωτίζει μέ νέο τρόπο τά προσφιλή του θέματα.

'Από πρώτη άποψη, ή "Κόκκινη Ξρημος" ακολουθεί τή γνωστή προβληματική του 'Αντονιόνι, που άρχισε μέ τήν "Κραυγή" καί συνεχίστηκε μέ τήν "Περιπέτεια", τή "Νύχτα" καί τήν "Έκλειψη". Οί ήρωες του 'Αντονιόνι είναι τά έμφυχα όργανα του άστικού μηχανισμού, μαζί όμως καί θύματά του. Είναι κατά κανόνα μεγαλοαστοί που έχουν μπλεχτεί στό σύστημα τών οικονομικών σχέσεων καί άξιών ή έχουν χάσει κάθε έπαφή μέ τή ζωή καί τίς άληθινές της έκδηλώσεις. Ένεργούν σάν αυτόματα, γιατί έχουν συνθλίψει μέσα τους κάθε ζωικό κίνητρο, που θα μπορούσε νά τους όδηγήσει σε μία πραγματική ίκανοποίηση ή άπογοήτευση. 'Η ζωή δέν τους άγγίζει ούτε κι όταν έκδηλώνεται σε άλλους ανθρώπους (ή σιγηλή του αυτοκτονητιστικού δυστυχήματος στην "Έκλειψη"). 'Η έπαφή λοιπόν μέ τους άλλους είναι χαμένη όριστικά. 'Ο έρωτας δέν άποτελεί παρά τήν άναζήτηση μιάς στιγμιαίας άπδλαυσης, γιαυτό καί τά όριά του είναι πολύ στενά. 'Η ποικιλία του στερεού μέ τήν έξάντληση όλων τών δυνατών συνδυασμών (ή σιγηλή τής παράγκας στην "Κόκκινη Ξρημο" τό δέχνει φανερά). Τό κενό, ή άβεβαιότητα, ή άνία, τό άγχος, είναι τό άποτέλεσμα. Οί ήρωες λοιπόν του 'Αντονιόνι είναι ά λ λ ο τ ρ ι ω μ ε ν ο ι. Τό βλέπουμε καθαρά, τώρα, στην "Κόκκινη Ξρημο", στο πρόσωπο του Ούγκιο, του συζύγου, καί ιδιαίτερα στις σχέσεις του μέ τή Τζουλιάνα. 'Απουσιάζει έντελώς ή δρώσα άγάπη, αυτή που θα κατέθυνε τίς πράξεις του καί θα του δινε κάποια ανθρώπινη ύπδσταση. Δέν τόν ένοχλεί έντούτεις ή σχέση αυτή, γιατί δέ βρίσκει πουθενά μία άλλη δυνατή παράρρηση. Κατά τά άλλα, είναι πολύ ζωντανός. Σιέφτεται, γελάει, μιλάει, ένεργεί, σάν κουρδιαμένο αυτόματο, πάνω σε μία ίσοπεδωμένη βάση, άπ' όπου λείπει κάθε βαθιά ανθρώπινη αντίφαση.

Στήν ίδια περίπου κατάσταση βρίσκεται καί ό Κορράντο. Μέ τή διαφορά ότι αυτός έχει άρχισει νά συνειδητοποιεί. Μπλεγμένος στό σύστημα τών οικονομικών συναλλαγών καί θύμα τής ίδιας τής ήθικης τους, βργζει λίγο χρόνο νά αναμασήσει μερικά άπομεινάρια του ευρωπαϊκού ούμανισμού, (για τό σκοπό του ανθρώπου κλπ.) καί νά παγώσει αντικρίζοντας τό κενό μέσα του. Αισθάνεται μία άκαθόριστη Έλξη για τή Τζουλιάνα καί μία έντονη άνάγκη φυγής. Χαρακτηριστικό είναι ότι δέν έχει φτάσει στό στάδιο τής άμφισβήτησης καί ή αντίστασή του είναι χαλαρή, όμως φαίνεται ότι οι δυνάμεις τής ζωής δέν έχουν νεκρωθεί μέσα του.

Στήν "Κόκκινη Ξρημο" έμφανίζεται καί τό θέμα τής άλλοτρώσης του έργάτη μέσα στην άστική κοινωνία. 'Η ταινία άνοίγει μέ μία σιγηλή άπεργία, όπου μία ομάδα από άπεργούς καλεί έναν άπεργοσάστη νά ένωθεί μαζί τους. 'Αργότερα μαθαίνουμε ότι κάποιος έργάτης νοσηλεύεται στην κλινική μαζί μέ τή Τζουλιάνα. Μετά από τίς δυο αυτές βασικές νοξεις, ό 'Αντονιόνι έπιεκτείνεται σ' έναν ούσοστικότερο παραλληλισμό έργάτη καί άστού σε δυο διαφορετικά επίπεδα. Πρώτα στο επίπεδο τής ήθικης: έχουμε τή σιγηλή τής συνάντησης στην παράγκα, όπου ένας έργάτης, ήθικά άλλοτρωμένος, συζητά μέ τήν παρέα τών άστών σ' ένα επίπεδο τέλειας κατανόησης. 'Ο ίσοπεδωτικός



ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟΣ

μηχανισμός έχει περάσει πάνω από το νεαρό έργατη-ιδιοκτήτη της παράγιας και του έχει αφήσει βαθύτατα ίχνη, προφανώς δε τόν έχει επηρεάσει πολύ περισσότερο απ' ό,τι τους άλλους, μιά κι έχει καταφέρει να συνθλίψει μέσα του τή στοιχειώδη αίσθηση ταξικών διαφορών που υπάρχει και δρᾶ σχεδόν ένστικτώδεια σ' όποιονδήποτε. Δηλαδή, ή περίπτωση έχει ξεπεράσει κατά πολύ τό στάδιο συνειδητοποίησης ή μή τής ύπαρξουσας ταξικής διαφορᾶς. Σ' ένα δευτερο και σημαντικότερο επίπεδο κινείται ή σκηνή μέ τούς έργατες που πρόκειται νά φύγουν γιά τή Νότια 'Αμερική. Έδῶ γίνεται σαφής πλέον ή διαπίδωση τῶν αξιών τής αστικής κοινωνίας στήν έργατική τάξη, που έχει σάν αποτέλεσμα τόν πλήρη ταξικό αποπροσανατολισμό. Οί έργατες έχουν θέσει σάν τέρμα τῶν επιδιώξεών τους τήν απόκτηση καταναλωτικῶν αγαθῶν. Γιαυτό και θά όδηγηθοῦν σάν πρόβατα επί σφαγῆ από τόν Κορράντο, που θά ίκανοποιήσει τελικά αὐτές τς επιδιώξεις. Τό σύστημα φαίνεται νά κατέχει τήν ἀλάθητη μέθοδο.

"Όμως, στό κέντρο τής "Κόκκινης έρημου", υπάρχει, γιά μιά ἀκόμα φορά, ένας γυναικεῶς χαρακτήρας. 'Η γυναίκα, ὅπως ἐμφανίζεται σ' όλες τς ταινίες τής "τετραλογίας", φαίνεται νά κυριαρχεῖται από μιά ένστικτώδεια ζωικότητα, που, ἂν δέν τήν ὠθεῖ πρὸς μιά πιό οὐσιαστική δραστηριοποίηση, τής επιτρέπει τουλάχιστον νά διαφυλάσσει τήν ανθρώπινη οὐσία της, ζώντας περιθωριακά. 'Η Τζουλιάννα ζεῖ λοιπόν στό περιθώριο τής αστικής ζωῆς τοῦ συζύγου της και δρᾶ από πρώτη ἄποψη παθητικά, εἴτε σάν καταλύτης στίς σχέσεις τῶν ὑπολοίπων, εἴτε σάν ἄξονα ἀναφορᾶς και σάν σημείο σύγκρισης ἀνάμεσα στή ζωικότητά της και στό βαθμό τής ἀλλοτρώωσης τῶν ἄλλων. Δεμένη μέ πρόσωπα και ἀντικείμενα (ἄς θυμηθοῦμε τήν ἡρώίδα τής "Έκλειψης") έχει περιχαρᾶκθεῖ μέσα σ' ένα κόσμο δικό της, που ὄντας ξεκομμένος ἀπό τόν ὑπόλοιπο κόσμο μοιάζει νά συντηρεῖται από μόνος του. Τό μοναδικό ἄνοιγμα τοῦ κόσμου τής Τζουλιάννας συντελεῖται μέ τό πλησίασμα τοῦ Κορράντο. "Όμως, ή σχέση τους εἶναι καταδικασμένη ἀπό τήν ἀρχή. Οί χρόνοι τής ζωῆς τους εἶναι διαφορετικοί. Καί ἀκριβῶς ὅπως δύο πράγματα που κινούνται σέ διαφορετικούς χρόνους, οί δύο ἡρμες θά πλησιάσουν, θά ἐνωθοῦν γιά μιά στιγμή και θ' ἀρχίσουν ν' ἀπομακρύνονται πάλι. 'Η ἴδια πορεία, λοιπόν, ὅπως στήν "Περπέτεια" και τήν "Έκλειψη". Ἀφού χρέιαστηκε ὀδύνηρα διαδικασία κι ἀπό τά δύο μέρη γιά νά πλησιάσουν οί ἡρμες, ή πρώτη τους ἐπαφή φέρνει κιόλας τά σπέρματα τής ἀελλπισίας. 'Η καταδίκη τής σχέσης τους ξεκινάει πρὶν ἀπό τήν ἴδια τή σχέση. 'Ο Κορράντο οὔτε στιγμή δε θέτει ὑπό σκέψη τό ταξίδι του στήν 'Αμερική, ἐνῶ ή Τζουλιάννα έχει γαντζωθεί ἀελλπισιμένα ἀπό τό στενό κύκλο τῶν προσώπων και πραγμάτων που ἀγαπάει. Καί οί δύο παραμένουν δεσμιοί τής ἀδυναμίας τους νά ἐνεργήσουν. 'Ολδικληρή ή σχέση τους συμπυκνώνεται δομικά και ὀπτικά, στήν έρωτική σκηνή, ή ὁποία ὑψώνεται ἀπό τόν 'Αντονιόνι σέ ἐναγνίον έράτημα. Πῶσα πράγματα, σύμφωνα μέ τήν ἀτομική ζωή τοῦ καθενός, χρειάζεται νά ξεπεράσουν δύο ἄνθρωποι γιά νά βρεθοῦν; Θά ἀνακαλύψει ἄραγε, αὐτό τό συμπλεγμα δύο ἀνθρώπων που σπαράζουν, τή στιγμή τής τρυφερότητας; 'Η στάση τοῦ 'Αντονιόνι ἀπέναντι σ' αὐτά τά δύο πρόσωπα ἀποτελεῖ τό πιό γνωστό σέ μᾶς σκέλος τής ὀπτικής του: παρατήρηση, οὐδετερότητα, μή συμμετοχή. 'Η δυσκολία τής έρωτικής ἐπικειωνίας στήν "Έκλειψη", ἔγινε ἐδῶ βαθιά ἀπορία. 'Η στιγμή τής "ἐκλειψης" τῶν δύο προσώπων ὄλο-



ΖΑΜΠΡΙΣΚΙ ΠΟ'Ι'ΝΤ

ποιείται σ' ένα πλάνο, όπου το κεφάλι της Τζουλιάνας έχει χαθεί εντελώς πίσω από το πρόσωπο του Κορράντο, που είναι φωτισμένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργεί ένα φωτεινό κύκλο γύρω του.

Μιά πρώτη επαφή λοιπόν με την ταινία, μάς δείχνει κατ' αρχήν, ότι ο 'Αντονιόνι ζμεινε πιστός στον έαυτό του. 'Αφού διαπιστώσαμε τις θεματικές ομοιότητες με τις προηγούμενες ταινίες του, μπορούμε να δούμε τώρα τα χαρακτηριστικά του στύλ του: χρήση του εύργουνιου φακού για την αποκάλυψη του βάθους πεδίου, που κάνει το χώρο παρόντα και που βοηθάει στην τοποθέτηση των προσώπων στο φυσικό τους περιβάλλον. 'Απότομες κινήσεις της μηχανής και ξαφνικό σταμάτημα έπάνω σ' ένα πρόσωπο ή αντικείμενο. "Κρυφτούλι" των προσώπων μέσα στο κάδρο και δέσιμο δύο πλάνων τή στιγμή που είναι κενά από πρόσωπα, πράγμα που φέρνει τό χώρο σέ πρώτο πλάνο και τόν αντιπαράθετει συνεχώς με τά πρόσωπα. Κατάργηση του συνηθιαμένου ραϊδρι (ένα πλάνο δείχνει μία βασική λεπτομέρεια του ντεκόρ, π.χ. τό φουγάρο ένας έργοστασίου. Τό έπόμενο πλάνο δείχνει δλόκληρο τό έργοστάσιο, αλλά αυτή τή φορά τό φουγάρο βρίσκεται σέ διαφορετικό μέρος του κάδρου. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, ή σύνδεση ανάμεσα στα δύο πλάνα να μή γίνεται ύποσυνείδητα στό θεατή, αλλά νά χρειάζεται μία στιγμιαία νοητική διαδικασία, πράγμα που έντείνει τήν αποδραματοποίηση). 'Αν προστέσουμε έδω, τή διάθεση του 'Αντονιόνι ν' αφήνει τις καταστάσεις νά γεννιούνται σιγά-σιγά μέσα σ' ένα πλήθος από νεκρούς χρόνους, θά έχουμε έπισημάνει τά βασικά στοιχεία τής άντονιονικής αποστασιοποίησης. "Ομως, ή "Κόκκινη έρμος" πάει πολύ πιδ μακριά.

'Υπήρχε μία σκηνή στην "Περιπέτεια", όπου ή Μόνικα Βίττι, σέ μία στιγμή συναισθηματικής έκρηξης, χόρευε μέσα στό δωμάτιο του ξενοδοχείου, στό ρυθμό ενός τραγουδιού που συνόδευε τό διαφημιστικό ντελάλιμα ενός αυτοκινήτου που περνούσε από έξω. Σάν μία ρωγή στην παγωμένη ούδετερότητα τής ύδολοιγης ταινίας, ή σκηνή αυτή μάς φανέρωνε τήν αυθόρμητη τάση του 'Αντονιόνι για λυρισμό, τάση που καταπιεζόταν συνεχώς από τόν ίδιο τό σκηνοθέτη μέσα στην προσπάθειά του νά παραμείνει αντικειμενικά κριτικός, ν' αφήσει τις καταστάσεις νά μιλήσουν μόνες τους, χωρίς τή διηγή του αυθαίρετη επέμβαση. Αυτή όμως ή ήθελγημένη αντικειμενικότητα έφτανε συχνά σέ άδιέξοδο, όταν τό νόημα μάς σκηνής έμοιαζε νά χάνεται μέσα στη διάρκειά της και ό 'Αντονιόνι άναγκαζόταν νά καταφύγει στό σύμβολο, δηλαδή σ' ένα στοιχείο που συμπόκνυνε φιλολογικά τό περιεχόμενο τής σκηνής. Στην "Κόκκινη έρμος" παρατηρούμε πάλι αυτή τή διπλή λειτουργία. Δέπλα στη συνεχή παρουσία, όπτική και ήχητική, του φυσικού περιβάλλοντος, των έργοστασίων και των μολυσμένων νερών, υπάρχουν οι γνωστές σκηνές κλειδιά: 'Η τσαλαπατημένη έφημερίδα που βρίσκουν οι ήρωες έξω από τό μαγαζί τής Τζουλιάνας έκφράζει τή διαφορά ταχύτητας ανάμεσα στην έξελιξη τής έξωτερικής ζωής και στον έσωτερικό ρυθμό τής ήρωϊδας. 'Η φράση του παιδιού "ένα σόν ένα ίσον ένα" φέρνει μπροστά μας τό παράλογο τής τυπικής λογικής, ένδύ ή τελευταία φράση τής Τζουλιάνας για τά πουλιά, συμβολίζει τήν ένστικτώδη άμυνα τής φύσης άπέναντι στην είσβολή τής μηχανής. "Ομως, έδω, τά σύμβολα τοποθετούνται σ' ένα άλλο επίπεδο, που υπάρχει και έ ξ ε λ λ ο σ σ ε τ α ι παράλληλα με τήν ταινία και που έκφράζει μία καινούργια όπτική του 'Αντονιόνι. 'Η ποίηση, τό ύποκειμενικό στοιχείο, γίνεται στην "Κόκκινη έρμος" παράγοντας πρωταρχικός. "Ας

δοῦμε ὅμως τὰ πράγματα με τή σειρά. Ὁ Ἄντονιόνι πρῶτ' ἀπ' ὅλα, διαλέγει τήν ἡρώδα του, δηλαδή τὸ πρόσωπο ποῦ παρακολουθοῦμε ἀπὸ τήν ἀρχή μέχρι τὸ τέλος τῆς ταινίας (καί εἶναι πολύ λίγες οἱ στιγμές ποῦ τὸ χάνουμε ἀπ' τὰ μάτια μας) ἄρρωστο, νευρτικῶς. Ἡ Τζουλιάννα μόλις ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸ νοσοκομεῖο, ὕστερα ἀπὸ μιά κρίση ποῦ τήν ὀδήγησε σὲ μιά ἀπόπειρα αὐτοκτονίας. Ἡ θέση τῆς λοιπὸν εἶναι σαφῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν θέση τῶν ὑπόλοιπων, ὅχι μόνο με ἀνθρώπινα (βῆμα συνέβαινε στὲς προηγούμενες ταινίες) ἀλλὰ με στοιχειώδη ἐπιστημονικὰ κριτήρια. Καί αὐτὸ τὸ συνειδητοποιεῖ καί ἡ ἴδια καὶ ὅσοι τὴν περιβάλλουν. Οἱ ἀντιδράσεις τῆς εἶναι σπασμωδικές, ἐνῶ ἡ στάση τῶν ἄλλων ἀπέναντί τῆς ἐπιφυλακτικὴ. Ἐδῶ ὅμως καιροφυλακτεῖ ὁ θάνασμος κίνδυνος νὰ γίνῃ ἡ Τζουλιάννα κλινικὴ περίπτωση, ἀφοῦ ὅλα ἡ ταινία περιγράφει τήν πορεία τῆς πρὸς μιά νέα κρίση. Ὁ Ἄντονιόνι ἀπέφυγε τὸν κίνδυνο με τὸ νὰ δικαιώσει τὸ πρόσωπο τῆς Τζουλιάννας μέσα ἀπὸ τήν ταῦτιση τοῦ θεατῆ μ' αὐτὸ, χωρίς ὅμως νὰ ἀμελήσει καθόλου γιὰ τὸ ἀντικειμενικὸ ἐπίπεδο, ὅπως ἀναλύσαμε πρὶν πάντων. Ἐχομε λοιπὸν σὺζευξη τῶν δύο ἐπιπέδων, ποῦ ἀκολουθεῖ μιά πορεία περίπου σάν κι αὐτῆ: Στὴν ἀρχὴ ὑπερισχῶν τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου, ὁ χῶρος καί οἱ σχέσεις τῶν προσώπων, ποῦ σιγά σιγά ὑποχωροῦν δίνοντας τὴν θέση τους στὴν εἰκόνα τοῦ ἔσωτερου ἐπιπέδου τῆς Τζουλιάννας, ὁ ὅποιος στὸ τέλος ἀποτῆ κυριαρχικὰ δικαιώματα. Ὁ χαρακτηριστικὸς λοιπὸν τὴν ταινία σάν μιά πορεία πρὸς τὴν ἔσωτερικὴν. Ἄς δοῦμε τὰρα μερικὰ ἀπὸ τὰ πρὶν βασικὰ στοιχεῖα ποῦ κλιμακῶνουν τήν πορεία αὐτῆ: Στους πρώτους νυχτερινούς ἐπιβάτες τῆς Τζουλιάννας ἔχομε συναισθηματικὴ χρῆση τῆς μουσικῆς. Παρόμοια χρῆση τῆς μουσικῆς παρατηροῦμε συχνὰ στὴ διάρκεια τῆς ταινίας. Σημειωτέον ὅτι ὁ Ἄντονιόνι ἐλάχιστα κατέφυγε στὴ χρῆση τῆς μουσικῆς, ποῦ εἶναι ἀπὸ τὰ πρωταρχικὰ συναισθηματικὰ ὄπλα τοῦ κινηματογράφου. Κατόπιν σταματᾶ με τὸν μικροπωλητὴ ἔξω ἀπὸ τὸ μαγαζὶ τῆς Τζουλιάννας. Ἡ ξαφνικὴ εἰσβολὴ του στὸ κάδρο καί τὸ ἀνεκφραστὸ πρόσωπό του εἶναι στοιχεῖα ποῦ μεταθέτουν τήν ὀπτικὴ τοῦ θεατῆ πρὸς τὸ μέρος τῆς ἡρώδας. Παρατηροῦμε χρῆση τοῦ τηλεφώνου, γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Ἄντονιόνι σὲ τέτοιον βαθμῶ. Ἐνα μετῆρ σπῆτι σὲ μιά πεδιάδα φαίνεται διαστάσεις ὑποκειμενικές, καθὼς φαίνεται κολημένο ἐπάνω στὴ Τζουλιάννα, ποῦ στὴν πραγματικότητά περπατᾶει δεκάδες μέτρα μακριὰ του. Ἀκόμη, ἕνα πλοῖο μέσα σ' ἕνα κανάλι φαίνεται σάν νὰ ξεπροβάλλει ἀπ' τὰ δέντρα τοῦ δάσους. Στὴ συνέχεια, ἔχομε τὴν ἀφήγηση τῆς Τζουλιάννας στὸ παιδί τῆς, τὴν πρώτη καθαρὰ ὑποκειμενικὴ σκηνή, τῆς ὅπως ὅμως ὁ τρόπος γυρισμάτων ἔρχεται κατευθεῖαν εἰς σύγκρουση με τὰ ὑποκειμενικὰ τῆς δεδομένα. Ἀποτελεῖται ἀπὸ πλάνο πεντακάθαρα, χωρίς ἔγχος διφορούμενο μέσα τους, ποῦ, ἀκόμη κι ἂν ὑπάρχει ἀπὸ μόνο του (π.χ. τὸ στοιχεῖο τοῦ παραβιοῦ), ἀνατρέπεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ λεκτικὴ ἀφήγηση ἔρχεται λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν παρουσία τῆς εἰκόνας κι ἔτσι ἐξαφανίζεται καθὲ ἔγχος μυστήριου με τὸ ὅποιο θὰ ἦταν δυνατό νὰ ταῦτιστοῦμε. Αὐτὴ ἡ μὴ ταῦτιση μᾶς κάνει νὰ μὴ συνδέουμε τὸ ὄραμα αὐτὸ, οὔτε με τὴ Τζουλιάννα οὔτε με τὸ παιδί (βλῶστε τὸ δεύτερο θὰ ἦταν ἀδιανόητο, μιά καί δὲν ὑπάρχει πουθενὰ στὴν ταινία ἄλλη ὑπόψια εἰσόδου στὸν κόσμο τοῦ παιδιοῦ). Τὸ ὄραμα λοιπὸν ποῦ διεγχεῖται ἡ Τζουλιάννα ἀνήκει σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο τῆς "Κόκκινης ἔρημου", ὄντας μιά προσπάθεια σωτήριας φυγῆς του στὴ σφαῖρα τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ παραλόγου, κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῆς λογικῆς τῶν μηχανῶν. Καί φτάνουμε στὴν ἔρωτικὴ σκηνή, ποῦ ἀπ' τὸν τρόπο ποῦ ἔχει γυριστεῖ εἶναι τελικὰ καί ἡ περισσότερο ὑποκειμενικὴ. Εἶναι χωρισμένη σ' ἕνα πλῆθος ἀπὸ μικρὰ κοντινὰ πλάνο, ποῦ κάνουν τὴν ἔρωτικὴ εἰκόνα νὰ μοιάζει σπασμένη σὲ χίλια κομμάτια καί δημιουργοῦν στὴ σκηνή ἕνα ρυθμῶ σπασμωδικῶ. Ἀκόμη ὑπάρχει μιά τάση πρὸς τὶς ἐξεζητημένες γωνίες λήψης, ποῦ δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα ὄνειρικῆ. Π.χ., ἕνα τραβέλλινγκι σὲ κόντρ-πλόντζε πρὸς ἀπ' τὰ σῆρα τοῦ κρεβατιοῦ, κάνουν τὸ κρεβάτι νὰ φαίνεται ὅτι αἰωρεῖται λίγο κάτω ἀπὸ τὸ ταβάνι. Ἡ σκηνή αὐτῆ, ποῦ ἀπὸ μόνου τῆς δὲν ἔχει τίποτα τὸ ὑποκειμενικῶ, ἀποτελεῖ τὴν τελευταία βαθμῶ τῆς πορείας πρὸς τὴν ἔσωτερικὴν. Καί ὁ Ἄντονιόνι σταματᾶει ἐδῶ. Δὲν δίνει ἄλλα δικαιώματα στὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο, ἀποφεύγοντας τὸν κίνδυνο νὰ χάσει ἀπὸ ἀπὸ ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ ὀπτικῆ τὰ πρόσωπα, δίνοντας τους διαστάσεις παραμορφωτικές.

Αὐτὴ τὴ θαυμαστὴ ἰσορροπία πᾶνω εἰς δύο διαφορετικὰ ἐπίπεδα μποροῦμε νὰ τὴν διαπιστώσουμε σχηματικὰ στὴ μεγάλῃ οσειάντ τῆς παράγνας, ποῦ συμπυκνᾶνται, δομικὰ, ὀλόκληρο τὸ φιλμ. Ἄς τὴ δοῦμε ἀναλυτικὰ: Στὴν ἀρχή, καί γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα, τὰ πράγματα κινοῦνται στὸ γνωστὸ ἐπίπεδο τῆς ψυχρῆς ἀντικειμενικότητας. Μιά παρέα ἀπὸ ἄλλοτριωμένους προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τρόπους νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν ἀνία τῆς. Στὴ μέση τῆς περᾶς ἡ Τζουλιάννα, ποῦ με τὶς σπασμωδικές τῆς ἀντιδράσεις ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ ἔξω στοιχεῖο. Τίποτα δὲ φαίνεται νὰ ταραξεί τὴν ψυχρὴ ἀτμόσφαιρα, μέχρι τῆ στιγμῆ ποῦ ὁ ἐργάτης ποῦ ἦρθε ξαφνικὰ, μετὰ ἀπὸ ἕνα σύντομο διάλογο με τοὺς ἄλ-

λους, απομακρύνεται από την παράγκα. Είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε το χώρο απ' έξω. Η όλοφανερη χρωματική διαφορά ανάμεσα στο έσωτεριό και το έξωτεριό της παράγκας, καθώς και η εικόνα του έργατη που φευγει δημιουργούν μια περιεργή εντύπωση, ότι η παρέα είναι απομονωμένη και κατά κάποιον τρόπο ανυπεράσιστη μπροστά σ' έναν άδριστο κίνδυνο. Από τό σημείο αυτό, αρχίζει η ξαφνική εμφάνιση καινούργων στοιχείων, που εντείνουν την ατμόσφαιρα της ανησυχίας και διαφοροποιούν σιγά-σιγά την όπτική της όλης σκιάς. Κι έχουμε: πρώτα την απρόσμενη στάθμευση του πλοίου στο μώλο, με την περιεργή εισβολή του στο όπτικό πεδίο. Κατόπιν την κατ' επανάληψη αίσθηση του κρύου, που έχει σαν αποτέλεσμα το σπάσιμο των σανιδένιων χωρισμάτων της παράγκας για τ' άναμμα της φωτιάς. Αυτή όμως η ενέργεια, παρόντας διαστάσεις, αρχίζει από ένα σημείο κι έπειτα να δίνει μια εικόνα αυτοκαταστροφής, αφού ο θεατής ξέρει πολύ καλά, ότι η παράγκα είναι τό μόνο πράγμα που προστατεύει την παρέα από τό κρύο. Άκουγεται τότε και η κραυγή του Ούγκο "νά τά κάψουμε όλα, ναί. Καί λοιπόν; άδιαφορούμε". Από τό σημείο αυτό αρχίζει να ύπεισέρχεται τό παράλογο στις σχέσεις των μελών της ομάδας. Παραθέτουμε ένα ένδεικτικό άπόσπασμα από τό διάλογο:

Ούγκο:Κοιτάξτε, ο γιατρός. (φάνεται ο γιατρός που ανεβαίνει στο σταματημένο πλοίο).

Λίντα:Θά πρέπει νάρχονται νά ψάξουν γι'αυτόν που φάναξε.

Μάξ:Ποιός φάναξε;

Λίντα:Δέν ξέρω. Ξαφνικά, μία κραυγή.

Ούγκο:Συγγνώμη, ποιά κραυγή; τή στιγμή που τό πλοίο δέν είχε έρθει άνάμα;

Λίντα:Πώς δέν είχε έρθει;

Ούγκο:"Όχι, ήρθε όταν πήγα νά κοιτάξω τή φωτιά.

Έμιλια:Είσαι τρελλός; είναι έδώ παραπάνω από μισή ώρα.

Και ή συζήτηση συνεχίζεται έντεινοντας την ατμόσφαιρα, μέχρι τή στιγμή που ή προσοχή όλων θά στραφεί προς τή Τζουλιάννα, που είναι ή μόνη, τελικά, που παραδέχεται ότι άκουσε τή φωνή. Άκολουθεί ή κίτρινη σημαία της καραντίνας, ή φυγή των τρομαγμένων, ή κρίση της Τζουλιάννας.

Θά μπορούσαμε νά πούμε ότι αυτή ή ατμόσφαιρα του παράλογου δημιουργείται στο άρσος μουαλό της Τζουλιάννας, μία κι αυτό συμφωνεί με τίς απόψεις των άλλων. Όμως, ο Άντονιόνι άφήνει περιβόρια για τόν έαυτό του. Η συχνή επανάληψη προηομένων στοιχείων μέσα στην ίδια σκηνή, όπως ή εμφάνιση του πλοίου π.χ., καθώς και τό γεγονός ότι άκουγεται πραγματικά μία περιεργή φωνή άρκετό χρόνο πριν την άναφέρει ή Λίντα, διαφοροποιούν τή χρονική έντύπωση της σκηνης, που παρουσιάζεται, τελικά, σαν μία σφαίρα κλειστή, είδωμένη απ' έξω κι από μέσα. Η εικόνα ένός κόσμου παιδευμένου κυριαρχεί. Κι αυτή ή περιεργά διφορούμενη εικόνα (οι άνθρωποι μοιάζουν αποκλεισμένοι, τή στιγμή που μπορούν ότι ώρα θέλουν νά μπουν σ' αυτόκινήτά τους και νά φύγουν) άδηγετ, όσο τολμηρό κι άν φάνεται, στον Μπουγιουέλ.

Ο Άντονιόνι είναι παρατηρητής όσο και μέτοχος στην έρημο των κιτρινοπράσινων και έσπρισμένων μάβ χρωμάτων του Κάρλο ντί Πάλαμα. Η άπελπισία φάνεται νά έχει φτάσει στα όκρα. Πέρασε πιά ο καιρός των ψύχραμων διαπιστώσεων. Μήπως ο κόσμος πλησιάζει προς τό τέλος του; Η έσπαφή μας με τό μυστήριο του παιδιού της Τζουλιάννας μάς παγώνει τήν καρδιά. Καί ή σκηνή με τόν τουρνο ναυτικό διαφεύδει και τήν παραμικρή μας έλπιδα. Η Τζουλιάννα έξακολουθεί νά του μιλάει παρόλο που εκείνος δέν καταλαβαίνει. "Άν κοπώ στο χέρι μου, έσύ δε θά πονέσεις, έτσι δέν είναι;

Τό στοιχείο που συνδέει τό "Μπλόου άπ" με τήν "τετραλογία" είναι ο ήρωας. Ο νεαρός φωτογράφος, που βλέπει τόν κόσμο μέσα από τή μηχανή του, είναι ένα συμπαιθητικό αντίγραφο του Άλβαν Ντελόν της "Έκλειψης". "Χαρομένο αυτόματο", κινείται με ταχύτητα άστραπή μέσα στον ούκετο του χώρου και δέν διαθέτει "πέντε λεπτά ούτε για έγχειρίση ομοληγοειδίτιδος". Τίποτα δέν ταράζει τήν μακαριότητα της άλλοτρώσης του, μέχρι τή στιγμή που άνακαλύπτει τό πτώμα. Ο νεαρός βρίσκεται ξαφνικά μπροστά στο θάνατο και τό γεγονός επιδρά επάνω του καταλυτικά. Βλέπει τώρα τό πράγματα με καινούργιο μάτι, αρχίζει νά συνειδητοποιεί. Τό σύμβολο λοιπόν στο "Μπλόου άπ" έχει για πρώτη φορά ο ρ α μ α τ ι κ ο σ ε σ τόχους, αφού δημιουργεί μία ύποτυπώδη έξελίξη, μία δράση. Μ' αυτό τόν τρόπο, ή σημασία του διαχέεται σ' όλη τή διάρκεια του φιλμ. Από τό άλλο μέρος, ή παρακολούθηση γίνεται σ' ένα μεγάλο βαθμό από τή μεριά του νεαρού και φτάνουμε στο σημείο νά ταυτιστούμε για πρώτη φορά με τή δράση (π.χ. άνακαλύπτουμε τή δολοφονία μέσα από τίς φωτογραφίες τήν ίδια στιγμή με τό φωτογράφο). Έτσι, τό φιλολογικό σύμβολο παίρνει διαστάσεις ποιητικού συμβόλου. Ο δρόμος για τό "Ζαμπρόκι πόνιτ" έχει άνοξει.

Καί ο Άντονιόνι ξεκίνησε γιά τήν Άμερική. Άφησε τήν Εύρώπη μέ τό γερασμένο προοδευτικό της καί πήγε νά συναντήσει τήν επανάσταση έν τή γενέσει της. Όμως, κουβάλησε μαζί του ό,τι είχε κατακτήσει μέ τήν εύκοσάχρονη καριέρα του καί θέλησε νά τά μεταφυτέψει στό νέο του χώρο. Άποτέλεσμα, τό άντικειμενικό έπίπεδο στό "Ζαμπρόκι πόνιτ" νά έχει καθλωθεί σέ μιά παγωμένη στατικότητα. Οί άλλοι τριμμένοι όστοι ύπάρχουν κι έδω, μόνο ποδ δέν άποτελοϋν μιά σημείο αναζήτησης καί προβληματισμού γιά τόν Άντονιόνι, αλλά στοιχειό κατακτημένο, ποδ επαναλαμβάνεται σάν ήδη γνωστό. Η άντικειμενική έκθεση, λοιπόν, μεταβάλλεται σέ σχηματοποίηση. Υπάρχει έπίσης τό φοιτητικό κίνημα, οί διαδηλώσεις, οί άπεργίες καί τό συμβούλια. Κι αυτά όμως ο Άντονιόνι δέν τά συνδέει μέ τήν πραγματικότητα ποδ τά δημιουργεί, αλλά άποτελοϋν γιαυτόν μιά κατάσταση ποδ προϋπάρχει τοϋ φιλμ. Ο Άντονιόνι βλέπει μέ τά μάτια ένός ξένου. Έτσι, ή εικόνα ποδ παρουσιάζει είναι ένας ύπρεσσιονιστικός πίνακας ποδ τόν συνθέτουν οί "χλίες έντυπώσεις" του άπ' τήν Άμερική. Σ' αυτό συμβάλλει τό ντοκυμανταίριστικό στόλ, ή συχνή χρήση τοϋ τηλεφώνου, οί πολλοπλοκες κινήσεις τής μηχανής (ζοϋμ μέσα άπο αυτόκίνητο ποδ τρέχει), ό γρήγορος ρυθμός, τό άπότομο "πηδήματα" στό μοντάζ, ή ήβελγημένη πολυχρωμία στή φωτογραφία. Άκόμα, τά έπιπεδούς έ-πεισοδία δέ φαίνεται νά δένουν όργανικά κάτω άπο ένα σαφή στόχο. Έτσι, ή πορεία τοϋ φιλμ μιάζει νά δημιουργείται άπο έτεροκόλητα στοιχεία ποδ τό καθένα άπ' αυτά τένει ν' άκολουθήσει ένα δικό του στόχο, ό όποιος έξαφανίζεται μέ τή λήξη κάθε έπεισοδίου, γιά νά έμφανιστεί ένας καινούργιος, κ.ο.κ.

Αυτό, μέχρι τή στιγμή ποδ θ' άπομονωθούν σιγά-σιγά τά δύο κεντρικά πρόσωπα καί ή ταινία θά ύψωθεί σ' ένα έπίπεδο καθαρά ποιητικό. Γιατί τό φιλμ ύψσταται χάρη στήν ύπαρξη τοϋ καθαρά ποιητικού συμβόλου. Μιά κοπέλλα (ή γυναίκα) προσγεωμένη καί ρεαλιστρια, τρέχει μέ τό αυτόκίνητό της πάνω σέ όγυροϋ έδαφος καί γιά ένα συγκεκριμένο σκοπό. Ένας νεαρός (ό άντρας), ιδεαλιστής καί ρομαντικός, πετάει σάν έλευθερο πουλί μέ λιγγιάδη ταχύτητα καί χωρίς είδικό προσανατολισμό. Η διαφορά ταχύτητας τούς κάνει νά συναντηθούν. Η σκηνή τοϋ "κόρτε" είναι σκηνοθετημένη μ' έναν ένπληκτικό τρόπο, ποδ σοϋ κόβει τήν άνσα. Άκολουθεί τό σταμάτημα καί τών δύο, ή παράλληλη πορεία, ή άλληλοεπίδραση, ή στιγμή τής ένωσης. Η σκηνή τοϋ έρωτα πάνω στό νεκρό το-πίο είναι γιά τόν Άντονιόνι ή πρώτη καθαρή άρνηση τής φαινομενολογίας, τό σκόσιμο τής έξετερνικής πραγματικότητας, τό άνοιγμα στήν ποιητική φαντασία. Ο έρωτας τών νέων τραγουδιείτα σέ μεζζονα άπο χλία κορμιά ποδ ζεσταίνουν τόν παγωμένο χώρο μέ τόν έρωτικό τους όργανισμό. Άπο έδω κι έπειτα, ύπακούοντας στήν ίδια φυσική άναγκαιότητα μέ τή συνάντηση, έρχεται ό χωρισμός. Ο νεαρός συνεχίζει τό καταδικασμένο άπο τήν άρχή πέταγμα του. Ο καθαρά ποιητικός τρόπος τοϋ θανάτου του, καθόλου δέν μάς προετοιμάζει γιά ό,τι θά έπακολουθήσει. Καθός παρακολουθοϋμε τίς σκηνές τών δύο, έχομε τήν τάση νά δικαιολογήσομε τήν άρχή τής ταινίας σάν μιά προσπάθεια τοποθέτησης τών προσώπων μέσα στό φυσικό τους χώρο, ώστε νά γίνει σιγά-σιγά ή άπογεώωση. Όμως, ή τελική πράξη-ή σκέψη-τής κοπέλλας μάς χυρίζει πάλι στήν άρχή, προσπαθώντας νά βρούμε τά στοιχεία ποδ θά δικαιολογούσαν μιά τέτοια δραματική πρόωση. Καί σταματούμε πάλι στό γεγονός, ότι τό άντικειμενικό έπίπεδο ύπάρχει στατικά καί σχηματικά, όποτε γεννιοϋνται μέσα μας έρωτήματα, κατά πόσο δηλαδή ή "πράξη" τής κοπέλλας δέν ύπάκουσε σέ προθέσεις συναισθηματικού έξαναγκασμού τοϋ θεατή καί αϋθαφρητης ήρωποίησης τοϋ κεντρικού προσώπου. Η άδυναμία τοϋ Άντονιόνι νά δουλέψει πάλι σέ δυό έπίπεδα μάς άφησε τή γεύση τοϋ άνολοκληρωτου. Η δεκαπλή έκρηξη τοϋ "Ζαμπρόκι πόνιτ" τίνανε στον άέρα καί τήν άντονιόνιή άποστασιοποίηση. Μήπως όμως, αυτό τό άνοιγμα στή φαντασία είναι ή άρχή γιά μιά καθαρά ποιητική θεώρηση τοϋ κόσμου; Η άπάντηση δέν είναι δυνατή προς τό παρόν. Δέν έχομε, λοιπόν, παρά νά περιμένομε.

IL DESERTO ROSSO: Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο Άντονιόνι. Σενάριο: Μ. Άντονιόνι καί Τ. Γκουερα. Φωτογραφία: Κάρλο ντι Πάλα. Μουσική: Τζιοβάννι Φούσκο καί Βιττόριο Τζελεμέτι. Μοντάζ: Έρράντο ντι Ράμα. Μέ τους: Μόννια Ρίττι, Ρίτσαρντ Χάρρις, Κάρλο Κιονέτι, Ρίτα Ρενουάρ. Παραγωγή: Άντονιό Τσέρβι καί Άντζελο Ριτζόλι. 1964.

ZABRISKIE POINT: Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο Άντονιόνι. Σενάριο: Μ. Άντονιόνι, Σάμ Σέφαντ, Φρέντ Γκάρντνερ, Τονίνο Γκουερα καί Κλάρ Πήπλ. Φωτογραφία: Άλφιο Κοντίνι. Ντεκόρ: Ντήν Ταβούλρις. Μουσική: Δέ Ρόλλινγκ Στόουνς, Δέ Πίνκ Φλόυντ, Δέ Γιάνγκμπελάντς, Τζάν Φάιμπερ, Πάτι Πάιητ κ.ά. Μέ τους: Μάρκ Φρέσετ, Ντάρμα Χάλπιν, Ρόντ Ταίλτορ. Παραγωγή: Κάρλο Πόντι. (Μ. Γ. Μ.). 1969.



Χρονικό 70

Κυκλοφορεί για πρώτη φορά φέτος η έτησια έκδοση κριτικής ενημέρωσης της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής ΧΡΟΝΙΚΟ 70. Η έκδοση όφεται σε πρωτοβουλία του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ που επί δυό χρόνια συγκεντρώνει τό υλικό ενημέρωσης από τα μέσα δημοσιότητας. Η έκδοση διανθίζεται με ημερολόγιο, πλήρη βιβλιογραφία, επιλεγμένη βιογραφία και φιλομορφία, σχέδια, εισαγωγικές μελέτες κλπ.

Εκείνο που καθιστά τη δύσκολη αυτή προσπάθεια ιδιαίτερα αξιόλογη είναι οι συνεντεύξεις με 45 ανθρώπους των Γραμμάτων και των Τεχνών. Οι έκλεκτοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες που γνωμοδοτούν στο ΧΡΟΝΙΚΟ 70 για τα επίτευγματα, τα προβλήματα και τις προοπτικές της ελληνικής κουλτούρας άνηκουν σε όλα τα είδη και εκπροσωπούν όλες τις τάξεις. Σημιοθέτες, συγγραφείς, αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, γραφιστές, ήθοιοι, δημοσιογράφοι, κριτικοί, μέσα στις 300 πολυτελείς σελίδες ξεδιπλώνουν στα μάτια του αναγνώστη το πανόραμα της ελληνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής.

Θέατρο, Κινηματογράφος, Λογοτεχνία, Μουσική, Επιστημικές Τέχνες, Συνέδρια, Σεμινάρια, Διαλέξεις, Χορδές, Γελοιογραφία, Αρχιτεκτονική, Τηλεόραση, ειδικό αφιέρωμα στον αλησμόνητο Γιάννη Χρήστου, φωτογραφική παρουσίαση των αξιολογότερων δημιουργιών της χρονιάς, ανθολογία ποιήσεων, σεναρίου, χοροδράματος αποτελούν τα θέματα της έκδοσης αυτής που άποσκοπεί όχι μόνο στην ενημέρωση του κοινού αλλά και στον άμεσο διάλογο πάνω στα σύγχρονα προβλήματα του πολιτιστικού μας οριοδομηματος.

Το γελοιογραφικό τμήμα της έκδοσης ανήκει στους Κάστο Μητρόπουλο και Γιάννη Λογοθέτη, ενώ μιλούν, κατ' αλφαβητική σειρά οι παρακάτω: Θ. Άγγελόπουλος, Έφη Άνδρεάδη, Δ. Αρμακόλας, Γ. Βακιντζής, Γ. Βαλαβανίδης, Φ. Γερμανός, Τ. Δόξας, Α. Εωγγελάκη, Β. Ζιώγας, Α. Καλλιέργης, Ι. Καμπανέλλης, Δ. Κεχαϊδής, Χ. Κληρίδη, Φ. Κουδύλης, Γ. Κοντογιάννης, Α. Κοντόπουλος, Ν. Κοντόρος, Κ. Κοβν, Έ. Κυπραίου, Γ. Κυριακόπουλος, Γ. Λευτάκος, Γ. Λογοθέτης, Ν. Μαμαγκάκης, Ρ. Μάνου, Γ. Μανουσάκης, Π. Μάτσης, Κ. Μητρόπουλος, Α. Μινωτής, Γ. Μυχαήλ, Κ. Μουραελός, Γ. Μπακαγιαννόπουλος, Σ. Μπόντας, Δ. Μυταράς, Π. Ξαγοράρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Σ. Παπαδόπουλος, Γ. Γ. Παπαϊωάννου, Β. Ραφαηλίδης, Α. Σαμαράκης, Γ. Σιδέρης, Κ. Στεργιάδης, Β. Τενίδης, Κ. Τσιρόπουλος, Έ. Φερεντίνου, Φ. Φραντζιανίδης, Τ. Ψαράκης.

Η ΩΡΑ, λόγω του ειδικού ενδιαφέροντος που έχει το τμήμα του ΧΡΟΝΙΚΟΥ 70 το αφιερωμένο στον κινηματογράφο, τó διαθέτει στους αναγνώστες του περιοδικού ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ Σ με έκπτωση 20 α/ο. Οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να τό παραλάβουν απ' την ΩΡΑ, Ξενοφώντος 7-Σύνταγμα, τηλ. 230698, προσκομίζοντας τό τελευταίο τεύχος του περιοδικού.

Στό φετινό σεμινάριο για τον Κινηματογράφο που οργανώνει η ΩΡΑ από 16 Φεβρουαρίου μέχρι 18 Μαρτίου θó διδάξουν οι: Θόδωρος Άγγελόπουλος, Γιάννης Μπακαγιαννόπουλος, και βασίλης Ραφαηλίδης

Λούις Μπουλιουέλ

ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ

Δύσκολα θά μπορούσε νά φανταστεί κανείς τόν Μπουλιουέλ κριτικό. Ώστόσο, μόνο τήν περίοδο 1927-28 ἔγραψε μερικά κείμενα ἄξια θαυμασμοῦ πού δεχθνοῦν ἕνα ὀξύτατο κριτικό πνεῦμα καί μιᾶ ἰκανότητα ἀνάλυσης πού ἐλάχιστοι κινηματογραφικοί κριτικοί τῆς ἐποχῆς τήν διέθεταν. Ὁ Ἰνδιος σ' ἕνα γράμμα του γράφει ἐνδεικτικά : "Παρόλες τίς ἐπιτυχές μου σάν κριτικοῦ (τί φωνή!) δέν εἶμαι κριτικός. Θάθελα νάμαι κρινόμενος ἀπ' ἄλλους γιά τό ἔργο μου. Πρὸς τό παρόν αὐτό θά μοῦ ταίριαζε γιά ν' ἀνοίξω τό δρόμο μου".

Οἱ κριτικές του, γραμμένες στό Παρίσι, πρωτοδημοσιεύθηκαν στήν GACETA LITERARIA τῆς Μαδρίτης (1927-28) καί ἀναδημοσιεύθηκαν στό πρῶτο τεῦχος τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ GRIFFITH (Ὀκτώβριος 1965).

Δίνουμε παρακάτω τήν κριτική του γιά τή ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ τοῦ Φρίτς Λάνγκ μ' εὐκαιρία τήν ἀναδρομή στό ἔργο τῆς γερμανικῆς του περιόδου πού ὀργάνωσε τό περιοδικό μας σέ συνεργασία μέ τό Ἰνστιτούτο Γκαϊτε Ἀθηνῶν ἀπό 8-25 Ἰανουαρίου (καί πού ἦταν ἡ αἰτία τῆς καθυστέρησης τῆς ἐκδόσης αὐτοῦ τοῦ τεύχους, καί τῆς ἔκδοσης ἑνὸς παραρτήματος ἀφιερωμένου στόν Λάνγκ).

Ἡ "Μητρόπολη" δέν εἶναι μιὰ καί μόνη ταινία. Ἡ "Μητρόπολη" εἶναι δύο ταινίες κολλημένες ἀπό τήν κοιλιά, ἀλλά μέ διαφορετικές πνευματικές ἀναγκαιότητες, πού ἀνταγωνίζονται ἢ μιᾶ τήν ἄλλη στό ἔπαρο. Ἐκεῖνοι πού ἀντιμετωπίζουν τόν κινηματογράφο σάν ἕνα διακριτικό ἀφηγητῆ ἱστοριῶν, θά νοιώσουν μέ τή "Μητρόπολη" μιὰ βαθιά ἀπογοήτευση. Τά ὅσα ἱστοροῦνται ἐκεῖ εἶναι κοινότοπα, πομπώδη, σχολαστικά, κι ὁ ρομαντισμός (πού τά διακρίνει) εἶναι ξεπερασμένος. Ἀν ὅμως, ἀντί νά σταθοῦμε στό ἀνέκδοτο, προτιμήσουμε τό "πλαστικό-φωτογενές" βάθος τῆς ταινίας, τότε ἡ "Μητρόπολη" θά ἱκανοποιήσει ὅλες μας τίς προσδοκίες, θά μᾶς γοητεύσει σάν τό πιό θαυμαστό βιβλίό μέ εἰκόνας πού θά μπορούσε ποτέ νά συντεθεῖ. Τό ἀπαρτίζει δυό ἀντιφατικά στοιχεῖα, πού ἔχουν τήν ἴδια σηματοδότηση στίς ζώνες τῆς εὐαισθησίας μας. Τό πρῶτο, πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε: καθαρῶ-λυρικό, εἶναι ἐξαίρετο. Τό ἄλλο, ἀνεκδοτικό ἢ ἀνθρώπινο, καταλήγει νά εἶναι ἐξοργιστικό. Καί τά δύο, εἴτε ταυτίζονται εἴτε διαδέχονται τό ἕνα τ' ἄλλο, ἀποτελοῦν τήν τελευταία δημιουργία τοῦ Λάνγκ. Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού παρατηροῦμε σά ἔργα τοῦ Λάνγκ ἕναν δυϊσμό πού σέ κάνει νά ασαφίζεις. Παράδειγμα: στό ἀνεκλάλητο ποίημα "Ὁ κουρασμένος θάνατος", εἶχαν παρεμβληθεῖ σιηνές ὀλέθριες, μέ μιᾶ ἐκλεπτυσμένη κακογουστιά. Κι ἄν λαχάινει στόν Φρίτς Λάνγκ ὁ κληρὸς τοῦ συνενόχου, ἡ γυναῖκα του, ἡ σεναριογράφος Τέα φὸν Χάρμπου εἶναι ἐκελεῖνη πού καταγγέλλουμε ὡς ὑπεύθυνη γι' αὐτές τίς ἐκλεκτικές ἀπόπειρες ἐνὸς ἐπικίνδунου συγγραψοῦ.

Ἡ "ταινία" ἔπρεπε νά εἶναι, ὅπως καί ὁ καθεδρικός ναός, ἀνώδυμη. Ἀνθρώποι ἀπ' ὅλες τίς τάξεις, καλλιτέχνες κάθε λογιῆς ἐργάστηκαν γιά νά ὑψώσουν αὐτὴν τήν τερατώδη μητρόπολη τοῦ νεώτερου κινηματογράφου. Ὅλες οἱ βιομηχανίες, ὅλοι οἱ τεχνικοί, πλήθη, ἠθοποιοί, σεναριογράφοι, ὁ Κάρλ Φρόντ, ὁ ἄσος τῶν Γερμανῶν ὀπερατέρ, καί μαζί του μιὰ πλειάδα συνεργατῶν- γλύπτες, ὁ Ρούτμαν, ὁ δημιουργὸς τῆς ἀπόλυτης "ταινίας". Πρῶτος ἀπὸ τοὺς ἀρχιτέκτονες, ὁ Ὅττο Χούντε. Σ' αὐτόν καί στόν Ρούτμαν χρωστάμε στήν πραγματικότητα τίς πιό πετυχημένες "ὀπτικές συλλήψεις" στή "Μητρόπολη". Ὁ σκηνογράφος, τελευταῖο ἀπὸ τά κατάλοιπα τοῦ θεάτρου, ζήτημα εἶναι ἄν ἐπεμβαίνει καθόλου ἐδῶ. Δέν τό μαντέψαμε παρά στίς χειρότερες στιγμές τοῦ ἔργου, σ' αὐτό

πού είδαμε ν' ἀποκαλεῖται ἐμφαντικώτατα "οἱ αἰώνιοι κῆποι", κι ὅπου τὸ παραλήρημα τοῦ μπαρόκ καὶ ἡ κακογουστιά εἶναι χωρὶς προηγούμενο. Τὸν σκηνογράφο θά ὑποκαταστήσει ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, καὶ γὰρ πάντα, ὁ ἀρχιτέκτων. Ὁ κινηματογράφος θά γίνεῖ πιστὸς ἐρμηνευτὴς τῶν πιδὶ τολμηρῶν ὀνειρῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Τὸ ρολὶ στῆ "Μητρόπολη" δὲν ἔχει παρὰ δέκα ὥρες : εἶναι οἱ ὥρες τῆς δουλειᾶς. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ δίχρονο ρυθμὸ ζετυλγεται ἡ ζωὴ ὀλόκληρῆς τῆς πολιτείας. Στῆ "Μητρόπολη", οἱ ἐλευθεροὶ ἄνθρωποι βασανίζουν τοὺς σκλάβους, πού εἶναι κατὶ σὴν νυμπελούνγκεν τῆς πολιτείας, καὶ πού δουλεύουν σὲ μιά ἀέναη ἠλεκτρικὴ μέρα, σὰ ἐγκυατὰ τῆς γῆς. Τὸ μόνο πού λείπει, σ' αὐτὴ τὴν ἀπλῆ διάρθρωση τῆς Δημοκρατίας, εἶναι ἡ καρδιά, τὸ συναίσθημα πού εἶναι σὲ θέση νὰ ἐνάσει τὰ τόσο πολέμια μεταξὺ τῶν ἀίρα. Καὶ στὴν ἔκβαση, θὰ δοῦμε τὸ γιὸ τοῦ διευθυντῆ τῆς "Μητρόπολης" (τὴν καρδιά) νὰ ἐνάσει σ' ἕναν ἀδελφικὸ ἐναγκαλισμὸ, τὸν πατέρα του (τὸν ἐγκέφαλο) μὲ τὸν ἀρχιτεχνίτη (τὸ χέρι). Ἀνακατέψτε αὐτὰ τὰ συμβολικὰ συστατικά προσθέτοντας μιά γερὴ δόση σιγῶν φρίκης, βάλτε μαζὶ καὶ τὸ θεατρικὸ καὶ πέρα ἀπὸ κάθε μέτρο παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, ἀνατάρᾳ-τε καλὰ τὸ μῦθο : θὰ ἔχετε τὴν ὑπόθεση τῆς "Μητρόπολης".

Ἄλλὰ, σὲ ἀντιστάθμισμα, τί ἐνθουσιαστικὴ συμφωνία τῆς κίνησης ! Πῶς τραγουδοῦν οἱ μηχανεὲς μέσα σὲ θαυμαστὲς διαφάνειες πού "ἀψιδώνονται" θριαμβικὰ ἀπὸ τὲς ἠλεκτρικὲς ἐκκενώσεις ! Ὁ-λες οἱ κρυσταλλουργεῖς τοῦ κόσμου, σὴν νὰ εἶχαν ρομαντικὰ ἀποσυντεθεῖ σὲ ἀνταυγεῖες, κατὰ φεραν νὰ τρυπᾶσιν μέσα στοὺς νεότερους κανόνες τῆς ὀδῆς. Τὰ πιδὶ ζωρὰ σπινηθρίσματα τοῦ ἀτσαλιού, ἡ ρυθμικὴ ἀλληλουχία τῶν τροχῶν, τῶν κυλίνδρων, ὄλων αὐτῶν τῶν ἀπραγματοποιήτων γιὰ τὴν ὥρα μηχανικῶν μορφῶν, τί ὑπέροχη ὄδη, τί ὀλότελα νέα ποίηση γιὰ τὰ μάτια μας. Ἡ Φυσικὴ καὶ ἡ Χημεία μεταμορφώνονται σὴν ἀπὸ θαῦμα, σὲ Ρυθμὸ. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ παραμικρότερη στατικὴ στιγμή !

Κατὰ τὴ γνῶμη μας, τὸ βασικὸ ἐλάττωμα τοῦ ἔργου ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ δημιουργὸς του δὲν ἀκολούθησε τὴν ἴδέα πού πρόβαλε στὸ "Θωρηκτὸ Ποτέμιν" ὁ Ἀϊζενστάιν. Ξέχασε ἕνα μόνο ἠθοποιὸ πού προσφέρει ὡστὸσο πολλὲς δυνατότητες καὶ κατὶ ἐντελῶς νέο : τὴ μάζα. Καὶ τὸ θέμα τῆς "Μητρόπολης" ἀποτελοῦσε, ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη, μιά καλὴ εὐκαιρία. Ἄντ' γι' αὐτὸ, χρειάστηκε νὰ ὑποστοῦμε μιά σειρά ἀπὸ πρόσωπα γεμάτα αὐθαίρετα καὶ χυδατὰ πάθη, φορτωμένα μ' ἕναν συμβολισμὸ σὴν ὅποιο κάθε ὄλο παρὰ ἀνταποκρίνονταν. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἀπὸ τὴν "Μητρόπολη" ἀποσυσταίνον τὰ πλήθη. Ἄλλὰ φαίνονται νὰ ὑπακοοῦν μᾶλλον σὲ μιά διακοσμητικὴ ἀναγκαιότητα, στὴν ἀναγκαιότητα ἐνὸς γιγαντιαίου "μαλέτου". Ἀποσκοποῦν περισσότερο νὰ μᾶς μαγέψουν μὲ τοὺς ἀξιοθαύμαστα σταθμισμένους ἐλιγμούς τους, παρὰ νὰ μᾶς φανεράσουν τὴν ψυχὴ τους, τὴν συγκεκριμένη τους συμμόρφωση σὲ κίνητρα πιδὶ ἀνθρώπινα, πιδὶ ἀντικειμενικά. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὑπάρχουν στιγμὲς-ὁ Πύργος τῆς Βαβέλ, ἡ ἐπανόσταση τῶν ἐργατῶν, ἡ τελικὴ καταδῶξη τοῦ ρομπότ-ὅπου πραγματώνονται θαυμαστὰ οἱ δυὸ ἀκραῖες τάσεις.

Ὁ Ὀττο Χόντε μᾶς ἐξουθενᾶνε μὲ τὸ κολοσιαῖο του ὄραμα τῆς πολιτείας τοῦ 2000. Ἐνδέχεται ν' ἀποδειχτεῖ λαθασμένο, ξεπερασμένο μάλιστα, ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη τὲς τελευταῖες θεωρεῖες γιὰ τὴν πολιτεία τοῦ μέλλοντος. Ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅμως τῆς φωτογένειας, παραμένει ἀξέπεραστη ἡ συγκινησιακὴ του δύναμη, ἡ πρωτόφαντη καὶ ἐπιληκτικὴ ὀμορφία του, (πού βασίζεται) σὲ μιά τόσο τέλεια τεχνικὴ, ὡστε καὶ μιά διεξοδικὴ ἐξέταση δὲν σ' ἀφήνει νὰ μαντέψεις οὔτε στιγμή ὅτι πρόκειται γιὰ μακέτα.

Ἡ "Μητρόπολη" στοχίσε σαράντα ἑκατομμύρια χρυσοῦ μάρκα. Σαράντα χιλιάδες ἄνθρωποι, ἠθοποιοὶ καὶ κομπάρσοι, πῆραν μέρος στὸ γυρίσμα. Τὸ τριμῶ μῆνος τῆς ταινίας εἶναι πέντε χιλιάδες μέτρα. Χρειάστηκε ὅμως νὰ γυριστοῦν συνολικὰ περίπου δύο ἑκατομμύρια. Στὴν πρεμιέρα πού δόθηκε στὸ Βερολίνο, τὸ εἰσιτήριο πούλιόταν ὀδόντα χρυσοῦ μάρκα. Δὲν μοιάζει ἀποκορδωτικὸ τὸ γεγονός ὅτι μὲ τέτοια μέσα, τὸ ἔργο τοῦ Λάνγκ δὲν κατέληξε νὰ γίνεῖ πρότυπο τελειότητας ; Συγκρίνοντας τὴν "Μητρόπολη" καὶ τὸ "Ναπολέοντα" (τοῦ Ἀμπέλ Γιάνς), τὲς δύο μεγαλόπρεπες ταινίες πού ἔδωσε ὁ νεότερος κινηματογράφος, μὲ ἄλλα ἔργα πιδὶ ταπεινὰ, ἄλλὰ καὶ τελειότερα, καθαρότερα, φτάνουμε στὸ διδακτικὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ χρῆμα δὲν ἀποτελεῖ τὸν οὐσιώδη παράγοντα τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Συγκρίνετε τὸ "Μονάχη οἱ ὥρες" (σ.τ.μ: Ταινία τοῦ Ἀλμπέρτο Καβαλάντι πού εἶχε ἐνθουσιασθεῖ τότε τὸς κύκλους τῆς "πρωτοπορείας") πού δὲν κόσισε παρὰ τριανταπέντε χιλιάδες φράγκα, μὲ τὴ "Μητρόπολη". Πρῶτα ἔρχεται ἡ εὐαίσθησις, πρῶτα ἔρχεται ἡ ἐψυσις. Ὅλα τὰ ἄλλα-μαζὶ καὶ τὸ χρῆμα-ἐρχονται μετὰ.

(1927)

Μετάφραση: ΚΩΣΤΗΣ ΣΚΑΛΙΟΡΑΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

2. Οι κινηματογραφικές μορφές είναι ιδεολογικές καθεαυτές ;

του Ζάν-Πατρίκ Λεμπέλ

Στό προηγούμενο άρθρο δεξάμε πώς ή προβληματική πού βασίζεται στην άρχή της "αποτύπωσης της πραγματικότητας" στον κινηματογράφο όδηγησε στην άποψη ότι ή κάμερα είναι ιδεολογικό έργαλειό καθεαυτό. Τώρα θα δοϋμε πώς, σ' ένα δεϋτερο στάδιο, ή ίδια προβληματική καταλήγει στην άποψη μιάς ιδεολογικής ιδιαιτερότητας πού έχουν μερικές ιδιαίζουσες κινηματογραφικές μορφές, -άποψη πού ταυτίζεται με μιά οϋσιακή αντίληψη των κινηματογραφικών μορφών.

"Αν μϋς άπασχολεϊ τό πρόβλημα του καθορισμού των αισθητικών κριτηρίων ένός επαναστατικού κινηματογράφου, πράγμα πού, όπως θα δοϋμε, δέν είναι άναγκαστικά δυνατό (τουλάχιστον κατά γενικό καί καθολικά ισχύοντα τρόπο) καί αν θεωρήσουμε σά σωστή τήν άποψη πώς ό κινηματογράφος έχει μιά "φυσική ροπή προς τήν ιδεολογία", θα μπορούσαμε νά διακηρύξουμε πώς ό μόνος δυνατός "ματεριαλιστικός" κινηματογράφος είναι αυτός πού βασίζεται στην αισθητική της "αποδιάρθρωσης". Πρέπει νά σημειώσουμε πώς ή έννοια αυτή της "αποδιάρθρωσης" αναφέρεται σέ δυό επίπεδα: ένα οϋσιακό συνδεδεμένο με τή "ψύση" του σινεμά κι ένα δεϋτερο σχετικό με τίς μορφές αναπαράστασης. Πρέπει άκόμα νά υπογραμμίσουμε πώς πολύ εύκολα διαρκώς συγχέονται τά δυό επίπεδα: Στην αποδιάρθρωση στό επίπεδο μερικων μορφών αναπαράστασης μέσα άπ' τόν κινηματογράφο αποδίδονται προτερήματα πούχουν σχέση με τήν αποδιάρθρωση στό οϋσιακό επίπεδο. Τό γιατί θα τό δοϋμε άμέσως παρακάτω.

Γιά τήν αποδιάρθρωση στον κινηματογράφο

Στό πρώτο επίπεδο, λοιπόν, θαπρεπε νά καταστρέψουμε τή συνυφασμένη με τήν οϋσία του κινηματογράφου "αποτύπωση της πραγματικότητας". Βλέπουμε όμως πώς μιά τέτοια άποψη όδηγεϊ κατ' εϋθειάν σέ άδιέξοδο γιατί είναι άδύνατο νά καταστραφεί ή "αποτύπωση της πραγματικότητας" στον κινηματογράφο - έντός κι αν καταστρέψουμε τά μέσα με τά όποια επιτυγχάνεται ή αποτύπωση - όποτε θα πάψει νά υφίσταται κινηματογράφος. Είμαστε έγκλιωμένοι στό έσωτερικό ένός φαύλου κύκλου άπ' τόν όποιο δέν μπορούμε νά βγούμε παρά μόνο προσποιούμενοι άδιαφορία για τήν ύπαρξη του φαύλου κύκλου. Διότι, αν ή κάμερα παράγει μιά ειδική ιδεολογία δέν βλέπουμε νά υπάρχει κανένας άπολύτως τρόπος ίκανός νά καταστρέψει τό ιδεολογικό της αποτέλεσμα, χρησιμοποιώντας μέσα πού έχουν σχέση με τήν ίδια τήν κάμερα. "Η, μάλλον, ή πύθ πρακτική λύση θάταν νά μαζέψουμε ό λ ε σ τς κάμερες, τόσο του κινηματογράφου όσο καί της τηλεόρασης καί νά τίς διαλύσουμε σέ βίδες-βιδάκια καί σιδεριά . Μιά τέτοια ριζική αποδιάρθρωση θάταν πράγματι αποτελεσματική .

Άφού ' έτσι έχουν τά πράγματα εύκολα συμπεραίνουμε πώς μιά επαναστατική κινηματογραφική αισθητική θα έχανε παντελώς τή σοβαρότητα της αν ισχυριζόταν πώς ό μόνος δυνατός τρόπος για νά κάνουμε "ματεριαλιστικό" κινηματογράφο είναι αυτός πού άρνεϊται τόν κινηματογράφο.

Ἡ ἴδια ἀρνητική στάση ὀδηγεῖ στὴν ἀπόρριψη τῆς τεχνικῆς ἐξέλιξης στὸν κινηματογράφο: Στὴν προσπάθειά της νὰ μειώσει τὸ "ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα τῆς κἀμερα" ἢ "ἐπαναστατικὴ" αἰσθητικὴ ἀπορρίπτει τὸ χρῶμα καὶ τὸν σύγχρονο ἦχο γιατί ἐπιτείνουν τὴν "ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας". Ἡ ἴδια, ἐκείσης, ἀρνητικὴ στάση εἶναι ὑπεύθυνη γιὰ τὶς ἀπόριες ἀποδιάρθρωσης τοῦ φιλμ σὰν τέ- τοιο, γιὰ τὴ χρησιμοποίησή του ἔξω καὶ πέρα ἀπ' τὰ φυσιολογικά του (τὰ ἐπιστημονικὰ καθορισμένα) ὄρια. Σ' ἕνα ἀποδιαρθρωμένο φιλμ πρέπει νὰ φαίνονται οἱ ἀμόρφες καὶ τὰ σκάρτα κομμάτια, πρέπει ὁ δημιουργὸς νὰ δεῖχνει τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποίησε γιὰ τὴν κατασκευὴ του (κἀμερα, ἀρνητικὸ, φω- τιστικὰ σώματα, ράγες τοῦ τράβελινγκ, μικρόφωνα κλπ.). Ὁ δημιουργὸς εἶτε ὁ ἴδιος αὐτοπροσώ- πως, εἶτε διαμέσου τῆς φωνῆς του, εἶτ' ἐμ' ὁποιοὺνδήποτε ἄλλο τρόπο πρέπει νὰ κάνει αἰσθητὴ τὴν παρουσία του δηλώνοντας πὺς τὰ ἀντικείμενα ποὺ βλέπουμε εἶναι τεχνητὰ ἀξεσουάρ κ' ὄχι πραγ- ματικὰ ἀντικείμενα χρήσης, λέγοντας πὺς ἡ ταινία στοίχησε τόσα χρήματα, συνάντησε αὐτὲς τὶς δυσκολίες στὴν κατασκευὴ της, κλπ, κλπ. Οἱ παραπάνω ἀπόψεις μπορεῖ νὰ ὀδηγήσουν σὲ δύο εἴδη, συγχύσεις:

1) Ἄν τὸ κάθε φιλμ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀνάκλιση μιᾶς τεχνικῆς μεθόδου, σὰν ἔνδειξη τοῦ ἀποτελέσματος τοῦ προτάσεως τῆς κατασκευῆς του, κ' ἂν δίκαια περμενόμε ἀπὸ τοὺς κινηματο- γραφιστὲς νὰ εἶναι ὑπεύθυνοι καὶ νὰ ἔχουν συνείδηση αὐτοῦ τοῦ προτάσεως, κ' ἀκόμα, ἂν οἱ ταινίες τους βασίζονται σὲ μιὰ συγκεκριμένη χρῆση τοῦ ἴδιου προτάσεως, αὐτὸ δὲν σημαίνει ἀναγκαστικὰ ὅτι ὁ καλῶς τὸν τρόπο νὰ πετύχουμε τοῦτο τὸ σκοπὸ εἶναι ἡ συμπεριληψη τῶν σταδίων κατασκευῆς στοῦ ἀποτελέσματος. Τὸ ἐντελὺς ἀντιθετὸ θάταν αωστότερο.

2) Ἡ δευτέρη σύγκριση ἀναφέρεται στὸ ἀδιόρατο πέρασμα τῆς ἀποδιάρθρωσης ἀπὸ τὸ οὐσιακὸ ἐ- πίπεδο σ' ἐκεῖνο μερικῶν μορφῶν τῆς ἀναπαράστασης. Στὴν περίπτωση αὐτῆ τὸ φιλμ δὲν καταγγέ- λει τὴν ἰδεολογία ποὺ ἀνακλιᾶ (καὶ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν αἰτία ὑπάρξεώς του) ἀλλὰ περιορίζεται στὸ νὰ ἀποκαλύπτει πράγματα τὰ ὁποῖα δὲν φαίνονται συνήθως στὶς ταινίες, δηλαδὴ τὰ στάδια κατασκευ- ῆς. Ἔτσι κ' ἄλλοιως, ἡ ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητος παραμένει καὶ ἡ καταγγελία τῆς ἰδεολογί- ας πραγματοποιεῖται μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἀποτύπωσης τῆς πραγματικότητος.

Στὴν σκέψη τῶν ὁπαδῶν τῆς ἀπολύτης ἀποδιάρθρωσης, ὁ κινηματογράφος, γιὰ νὰ εἶναι πραγματικὸ ἐπαναστατικὸς καὶ μαρξιστικὸς πρέπει νὰ καταγγέλλει τὰ πάντα καὶ σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα. Ἀκό- μα, τὸ φιλμ πρέπει νὰ λέει τὰ πάντα γιὰ τὸν κινηματογράφο! Φαίνεται πὺς, ἔτσι μόνο ἕνα φιλμ θὰ μποροῦσε νὰ ἐνταχθεῖ ὀργανικὰ στὴν προερχόμενη ἀπὸ ἄλλους τομεῖς γνῶσις καὶ ν' ἀφομοιώσει αὐ- τὴ τὴ γνῶσις: "Ἐνα φιλμ πρέπει νὰ δεῖχνει τὴ δανεισμένη ἀπὸ ἄλλους τομεῖς-ἢ ἀπὸ ἄλλα φιλμ- γνῶσις κ' ἡ κατὰδειξη αὐτῆς πρέπει νὰ παίρνεται ὑπ' ὄψη στὸ στάδιο κατασκευῆς τῆς ταινίας. Καὶ μόνο τὸ φιλμ ποὺ δίνει μιὰ εἰδικὴ γνῶσις τῶν μηχανισμῶν τῆς ἐκμετάλλευσής του ἀπ' τὸν καπιτα- λισμό θὰ μποροῦσε πράγματι νὰ περιελίσει τὶς ἀρχές τοῦ Κεφαλαίου τοῦ Μάρξ" (Ζ. Π. Φαρζιέ, στὸ ἔργο "Προοπτικὲς", Σινετὶκ Νο 6).

Ἡ παραπάνω πρόταση τοῦ προγραμματισμένου καὶ δρώντος μαρξισμοῦ στὴν πραγματικὴ ἀπαγορεύει στὸν Καλλιτέχνη-Δημιουργὸ τὴν πανάρχαια τάση πρὸς δημιουργία. Ἀπ' τὴν ἄλλη με- ριά, ταυτίζεται μὲ τὸν κλασικὸ τύπο τῆς σφαιρικῆς (τῆς ὀλικῆς) δημιουργίας ("Θεῖα Κωμῶδία", "Ἀνθρώπινη Κωμῶδία") περνώντας μέσα ἀπ' τὴ δημιουργικὴ τάση τοῦ μοντέρνου ἀσταῦ καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος θέλει νὰ πεῖ τὰ πάντα γιὰ τὸν κόσμο χωρὶς ὡστόσο νὰ ἐγκαταλείπει τὶς ἀπόλυτα προσωπι- κές ἀπόψεις του (Τζαῖνς Τζῶνς).

Ἄν ὑποθέσουμε πὺς ἕνα φιλμ πετυχαίνει νὰ πεῖ τὰ π ἄ ν τ α γιὰ τὸν κινηματογράφο καὶ νὰ ἀ- ποδιαρθρωθεῖ τελειῶς, γίνεται κατὰ παραπάνω ἀπὸ προφανές ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα θάταν ἡ κατασκευὴ ἑνὸς ἀντικειμένου στὴν κυριολεξία ἄμορφου καὶ παρανοοῦ κοῦ ὁμοίου μὲ μερικὰ φιλμ, π. χ. "ἄντεργκρουπ".

Ἡ ἔννοια τῆς ἀποδιάρθρωσης

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν συνεπειῶν πρέπει νὰ σταθοῦμε μιὰ στιγμὴ στὴν ἔννοια τῆς "ἀποδιάρθρωσης". Πρὸκειται γιὰ ἔννοια ποὺ στὸ σινεμὰ ἀναφέρεται σὲ πράγματα ἐλάχισταδια- φορητικὰ ποὺ θάπρεπε νὰ προσπαθῶμε νὰ τὰ ἐξωχρήσουμε.

1) Πρὸκειται κατ' ἀρχὴν γιὰ τὴ ριζικὴ ἀποδιάρθρωση τοῦ ἰδεολογικοῦ ἀποτελέσματος τῆς κἀ- μερα μέσα ἀπὸ τὴν ἀποδιάρθρωση ὅλων τῶν μορφῶν τῆς ἀναπαράστασης (μιὰ καὶ θάταν ἀδύνατο νὰ ἐφαρμοστεῖ ἡ ἀποδιάρθρωση στὸ ἐπίπεδο ποὺ θάθελαν νὰ τὴν ἐφαρμόσουν, δηλαδὴ στὴ "φύση" τοῦ κινηματογράφου).

2) 'Υπάρχουν και έπιμέρους αποδιάρθρωσεις, στο επίπεδο μερικῶν μορφῶν τῆς ἀναπαράστασης . Στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ μεθόδους πού ἀφοροῦν φόρμες τῶν ὁποῶν τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο δὲν εἶναι καθόλου ἑνιαῖο. Ἡ ἀπόδειξη : "Ὅλες αὐτές οἱ μέθοδοι τῶν ὁποῶν τὴ "ματεριαλιστικότητα" ἐπικαλοῦνται συχνά θά μπορούσαν θαυμασία να ὑπηρετήσουν και θέματα πού ὄχι μόνο ματεριαλιστικά δὲν εἶναι ἀλλά κι ὀλοφάνερα ἰδεαλιστικά.

3) Τέλος, ὑπάρχει μιὰ μερίδα θεωρητικῶν πού στὴν "ἀποδιάρθρωση" προσπαθοῦν νὰ βροῦν ἕνα κινηματογραφικὸ ἰσοδύναμο τῆς μπρεχτικῆς μεθόδου. Οἱ μορφές αὐτές τῆς κινηματογραφικῆς ἀποδιάρθρωσης πρέπει νὰ εἶναι ἀνάλογες μὲ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς "ἀποστασιοποίησης" στὸ θέατρο καὶ νὰ ἔχουν σά σκοπὸ νὰ κάνουν τὸ θεατὴ νὰ περάσει ἀπὸ τὴ μυστικιστικὴ στάση τῆς παθητικῆς γοητείας σὲ μιὰ στάση ἐνεργητικῆς κατανόησης. (Γιὰ νᾶμαστε δίκαιοι πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι καὶ ἡ μερίδα τῶν ριζοσπαστῶν ὁπαδῶν τῆς ὀλιχῆς "ἀποδιάρθρωσης" ἐνδιαφέρεται κι αὐτὴ γιὰ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς πρόβλημα - τῆς ἐνεργοποίησης τῆς νόησης - ἀλλὰ ἡ φροντίδα τους αὐτὴ πέρασε δυστυχῶς σύντομα σὲ δεύτερο πλάνο ἐξαιτίας τῆς οὐσίας τῆς ἀντιλήψης περὶ κινηματογράφου πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα μελημά τους). Δὲν θάταν ἀνάγκη νὰ πῶ πῶς συμμερίζομαι τὴ λαχτὰρα τους γιὰ τὸ βγάλσιμο τοῦ θεατῆ ἀπ' τὴν παθητικὴ κατάσταση τῆς γοητείας· μὲ τὸν ὅρο πῶς θάπρεπε νὰ λεηθοῦν ὑπ' ὄψιν προηγουμένα δυὸ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα γεγονότα:

α) Οἱ μορφές ἀποδιάρθρωσης πού χρησιμοποιεῖ μιὰ ὀρισμένη κατηγορία τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου δὲν εἶναι ἑνιαῖες ὅσον ἀφορᾷ τὴ σημασία τους, καὶ β) δὲν εἶναι οἱ μοναδικές. Αὐτὰ τὰ λέω γιὰ νὰ δεῦξω πῶς δὲν ἀνῆκω στοὺς φανατικούς τῆς μὴ ἀποδιάρθρωσης. Ὡστόσο, ἀπὸ μιὰ ἄποψη μοῦ φαίνεται προτιμότερο νὰ μιλάμε γιὰ μιὰ αἰσθητικὴ "δημιουργικῆς ὑπευθυνότητας" μᾶλλον παρὰ γιὰ μιὰ αἰσθητικὴ "τῆς ἀποδιάρθρωσης". Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ λέξη αὐτὴ παραεἶναι ἡχηρὴ. Μοῦ φαίνεται πῶς εἶναι προτιμότερο νὰ ζητᾶμε ἀπ' τοὺς δημιουργοὺς νᾶναι ὑπεύθυνοι καὶ νᾶχουν συνείδηση τῶν χρησιμοποιούμενων ἐκφραστικῶν μέσων, "νὰ ἐπιβλέπουν τὰ σήματά τους" γιὰ νὰ ἐπαναλάβω μιὰ ἐκφραση τοῦ Ρ. Μπάρθ πού χρησιμοποιήθηκε κι ἀπ' τὸν Ρ. Ντομαρσὺ στὸ περιοδικὸ πού δημοσιεύεται καὶ τοῦτο τὸ ἄρθρο ("Ἡ μεγάλη πορεία τοῦ Γουόλλυ Μπῶν", Νουβέλ Κριτίκ No 32 Μάρτιος 1970).

"Ἄλλωστε-ἔπρεπε ἦδη νὰτὸ πῶ-μερικὲς μορφές τίς ὁποῖες ταυτίζουν περισσότερο ἀπ' ὅτι θάπρεπε μὲ τὴν ἀποδιάρθρωση στὸ σινεμά δὲν σημαίνουν τίποτα "καθεαυτές" - ὅπως κι ὅλες οἱ χρησιμοποιούμενες ἀπ' τὸν κινηματογράφου μορφές.

Θά ἐπανέλθουμε σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ὡστόσο εὐκαιριακὰ καὶ γιὰ νὰ γίνεῖ καθαρότερο τὸ θέμα πού τώρα μᾶς ἀπασχολεῖ, θάθελα νὰ ἐπικαλεσθῶ τὴν ἐπικουρα τοῦ ἄρθρου τοῦ Ρ. Ντομαρσὺ γιὰ τὸ "Γουόλλυ Μπῶν" : ἡ σχέση αὐτοῦ τοῦ φιλμ μὲ μιὰ ὀρισμένη προβληματικὴ τῆς "ἀποδιάρθρωσης", ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Ντομαρσὺ, ἀναφέρεται μᾶλλον στὴν "ἀνάγνωση" παρὰ στὴ μορφὴ πού υἰοθετεῖ τὸ φιλμ καθεαυτὸ. Ἐξηγοῦμαι: Ὅχι λέει ὁ Ντομαρσὺ γιὰ τὸ φιλμ, γιὰ τὴ σημασία του καὶ γιὰ τὴ συγκεκριμενοποίηση αὐτῆς τῆς σημασίας μέσα ἀπὸ τὰ "σήματα" πού χρησιμοποιεῖ ὁ Πολόνσκυ εἶναι αὐτὸ. Ὅμως, κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ Ντομαρσὺ κάνει λάθος ὅταν ἀνάγει τὴν καθαρὰ προσωπικὴ (τοῦ Πολόνσκυ) αἰσθητικὴ μέθοδο σὲ μέθοδο γενικῆς ἰσχύος προορισμένη νὰ ἀνατρεφεῖ τὴν παραδοσιακὴ αἰσθητικὴ τοῦ γουέστερν. Τὸ γουέστερν δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐγκλιωβιστεῖ στίς ἔννοιες: ἥρωας-βία-ταῦτιση-γοητεία. Ὀλη ἡ ἱστορία τοῦ κλασικοῦ γουέστερν (εἰδικότερα τὰ φιλμ τοῦ Ἄντονυ Μάν ἢ ταίνας ὅπως Ἡ αἰχμάλωτη τῆς ἐρήμου/τοῦ Τζῶν Φόρντ, Ἡ μπρόνκο Ἄπατί/ τοῦ Ρόμπερτ Ὀλντριπς, τὸ Ἐλευθεῖο κυνήγι/τοῦ Ρίτσαρντ Μπρούκς κι ἀκόμα Ἡ ἀπόφαση τῶν βελῶν/ τοῦ Σάμουελ Φοῦλλερ κλπ. -χωρὶς ν' ἀναφέρουμε καὶ παλῆότερα φιλμ) ἀποτελεῖ τὴ συγκεκριμένη ἀπόδειξη. Οἱ ἐνδειχτικὲς ἰδιαιτερότητες τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Πολόνσκυ πού ἐπισημαίνει ὁ Ντομαρσὺ γιὰ νὰ δεῖξει τὸ ποσοστὸ "ἀποδιάρθρωσης" πού ὑπάρχει στὴν ταῖνα (ἀργὸς ρυθμὸς, θέση εὐναίχης γιὰ τοὺς Ἴνδιανους, ἔπαλληλιά τῶν ἐπιπέδων σημασιολογικῶν ὅπως ἀπ' τὰ πρόσωπα, κλπ.) εἶναι στοιχεῖα πού ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἐκφραστικοῦ ἐξοπλισμοῦ τοῦ κλασικοῦ γουέστερν καὶ πού χρησιμοποιοῦνται τὸ ἴδιο-ἂν ὄχι καὶ περισσότερο-ἀπὸ μιὰ προβληματικὴ ἀντιλήψη γιὰ ἕνα εἶδος ρεαλισμοῦ τῆς δεδομένης στὸ γουέστερν "ἀναπαράστασης". Φυσικὰ, δὲν μπορεῖ νὰ γίνεταὶ λόγος γιὰ μιὰ θεληματικὴ "ἀποδιάρθρωση" σὲ τοῦτον τὸν τρόπο τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης.

Μ' ἄλλα λόγια, τὸ "Γουόλλυ Μπῶν" βασίζεται μᾶλλον στὴν αἰσθητικὴ τῆς "διαφάνειας" παρὰ τῆς "ἀποδιάρθρωσης". Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Πολόνσκυ συγκεκριμενοποιεῖ τὸ περιεχόμενο τοῦ φιλμ μέσα ἀπ' τὴν κινηματογραφικὴ φόρμα πού χρησιμοποιεῖ εἶναι ἀνάλογος μὲ τὴν παραδοσιακὴ αἰσθητικὴ τοῦ γουέστερν κι ὄχι ἀντιθέτος τῆς. Ἐχει πολὺ μεγαλύτερη σχέση μὲ μιὰ "κλασικὴ" ἀντιλήψη περὶ κινηματογράφου παρὰ μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀποδιάρθρωσης ὅπως αὐτὴ καθορίζεται ἀπ' τὴ με-

λήτη όρισμένων μοντέρνων ταινιών.

Είπα τά παραπάνω γιά νά δείξω πώς, κατά τήν άποψη μου, δέν πρέπει καθόλου νά συγχέουμε τήν προσπάθεια έξεύρεσης ένός κινηματογραφικού ίσοδύναμου τής μπρεχτιικής μεθόδου μέ τήν προγραμματική αίσθητική τής "άποδιάρθρωσης".

Γιά Έναν Διπλό Θάνατο

Ξεκινώντας άπ' τήν άπόλυτη άπαίτηση γιά τήν κατασκευή ταινιών πού νά διαπραγματεύονται μόνο τό θ ε μ α κινματογράφος καί νά δείχνουν τά πάντα πού άφορούν τόν κινματογράφο, γίνεται όλοφάνερο πώς τό φίλμ δέν μπορεί νά άναπτύσσει άλλο θέμα πέρα άπ' τόν έαυτό του· κι ότι ό κινματογράφος πρέπει ν' άσχολείται μόνο μέ τόν κινματογράφο - στήν περίπτωση πού αύτή ή άντιμετώπιση του προβλήματος δέν γίνεται μέσα άπό τό φίλτρο μιās θεωρητικής σκέψης γιά τόν κινματογράφο καθεαυτόν.

"Πρέπει νά τό βροντοφωνάξουμε: όλα τά φίλμ πού προκαλούν στό θεατή συγκινήσεις άσχετες πρós τόν κινματογράφο είναι άστιά" (τό λέει ό Ζεράρ Λεμπλάν μιλάοντας γιά τό " Καλοκαίρι" του Μ. Άνουν στό Σινετίκ Νο5). Όμως, άφού τό σινεμά πού όνειρεύονται οί "άποδιάρθρωτές" όρίζεται άρνητικά καί μόνο σέ σχέση μέ τόν κινματογράφο καταλήγουμε στό συμπέρασμα πώς τά φίλμ πού θά'λεγαν τά πάντα γιά τόν κινματογράφο θά'πρεπε ν' άρνοῦνται τόν κινματογράφο. Όδηγομαστε λοιπόν σ' ένα άπόλυτο άδιέξοδο.

Στήν πραγματικότητα αύτά τά φίλμ πού μιλάοντας γιά τόν έαυτό τους δέν είναι ίκανά παρά μόνο νά δ ε ι χ ν ο υ ν (χωρίς νά τίς καταροῦν) τίς οικονομικές καί ύλικές συνθήκες πού έπέτρεψαν (ή έμπόδισαν) τήν πραγματοποίηση τους καθώς καί τά στάδια αύτης τής πραγματοποίησης, δέν είναι παρά δείγματα μιās άδυναμίας, μιās άνικανότητας νά ένσωματώσουν τά στάδια κατασκευής μέσα σ' ένα έργο (ένα φίλμ) τό όποιο, παρόλο πού είναι άποτέλεσμα (άνάκληση) τών προτάσεών τής κατασκευής του, τά ξεπερνάει έμπεριέχοντας τά στο τελικό άποτέλεσμα.

Σέ τελική άνάλυση, ή αίσθητική τής "άποδιάρθρωσης" είναι αίσθητική τής άπόλυτης καταστροφής γιατί, ό ψευτομοντέρνος κινματογράφος πού έξυπηρετεί δέν μπορεί νά πραγματοποιηθεί παρά μέ τήν άρνηση του κινματογράφου. Τό γεγονός αύτό έξηγεί τό λόγο γιά τόν όποιο τό "πάνθεο" τών φίλμ πού γυρίστηκαν σύμφωνα μέ τή θεωρία τής "άποδιάρθρωσης" είναι τόσο άδειο κι έρημο. Μόνο πέντε ή έξι τίτλους άνάλογων ταινιών θά μπορούσαμε νά έπισημάνουμε, πού κι αυτές γυρίστηκαν έντελώς πρόσφατα-καί γι' αύτό θεωροῦνται μοντέρνες. Δηλαδή, τά άποδιάρθρωμένα φίλμ είναι μοντέρνα μόνο στό μέτρο πού ύποτάσσονται τεχνητά σέ μιá προκατασκευασμένη θεωρία άσχετη πρós τήν κινματογραφική αίσθητική. Άλλωστε, καμιά άπ' αυτές τίς ταινίες δέν ίκανοποίησε άπόλυτα τούς αίσθητικούς τής "άποδιάρθρωσης".

Παρόλληλα μέ τό θάνατο του κινματογραφικού έργου γινόμαστε άναγκαστικά μαρτυρες καί του θανάτου του δημιουργού (του κινματογραφιστή, του σκηνοθέτη, ή όπως άλλωστε τόν όνομάσουμε). Σημειώνουμε σέ παρένθεση τήν όλοένα καί μεγαλύτερη σημασία πού δίνεται στήν πράξη τής παραγωγής καί τής άνάγνωσης πού ήδη κατάληξε στήν διαγραφή τών έννοιών "δημιουργός" καί "έργο" (Ζ. Όμόν στό έργο "Η άντάληψη γιά τό μοντάζ", Καγιε ντύ σινεμά, Νο 211 Άπρ. 69).

Η έννοια του δημιουργού καταγγέλλεται σάν, βασικά καί κατηγορηματικά, άστική διότι ύποβάλλει τήν έννοια τής παντοδυναμίας του δημιουργού πού συγγενεύει μέ τήν παντοδυναμία του Δημιουργού Θεοῦ. Ό άστικός δημιουργός, σύμφωνα μέ τήν άποψη τών "άποδιάρθρωτών", έγινε! άφεντικό τών έννοιών" καί χρησιμοποιεί τό έργο του γιά νά έκφράξει καί νά συγκεκριμένοποιεί τό προσωπικό του "άμπαν". Πρέπει νά πούμε μέ τήν εύκαιρία πώς μέ τήν άποψη παραγνώνει τις πραγματικές συνθήκες κάτω άπ' τίς όποιες δουλεύουν οί περισσότεροι κινματογραφιστές. Οί "αύλικοι" (οί άνθρωποι του συνεργείου) καί ή σωρεία του δύσχρηστου καί άνθιστάμενου ύλικου πού χρησιμοποιείται στήν κατασκευή τής ταινίας δέν εύνοούν καθόλου τήν έκκόλαψη στό μυαλό του κινματογραφιστή τής ίδεας πώς είναι ο δημιουργός - έντός άπό μερικές έξαιρέσεις (όπως οί περιπτώσεις του Φελλίνι καί του Γουέλλες) στις όποιες ή έντυπωσιακή έπαγγελματική δόξα (κι όχι ή Δημιουργία) τους κάνει νά νομίζουν-καί μαζί μ' αύτούς καί τους άλλους-πώς είναι "Καλλιτέχνες-Κινματογραφιστές". Η έννοια του Δημιουργού-Θεοῦ έχει τίς ρίζες της στή φιλολογία, καί μόνο σέ μιá αύθάρτη προέκταση της καί έντελώς σχηματικά συμπεριλαμβάνει καί τόν κινματογραφιστή. Η έννοια του δημιουργού-κινματογραφιστή ύφέσταται γιά τους "άποδιάρθρωτές" ύπό τόν ό-

ρο ότι παράγει μὲν κάτι δικό του ἀλλὰ αὐτὸ τὸ "δικό του προϊόν" ἐμπεριέχεται στὸ τελικό γενικό προϊόν πού ἀνήκει σὲ μιά ὁμάδα (στὸ συνεργεῖο). "Ἄλλωστε οἱ "ἀποδιάρθρωτές" θεωροῦν αὐτὴ τὴν "ἐργασία" ὡς τὸ ῥόλο παραγωγῆς ἐννοιῶν καὶ ἀποσιωποῦν τὸ γεγονός πὺς στὸ ἔργο τοῦ κινηματογραφιστῆ περιλαμβάνεται πραγματικὴ ἐργασία. "Ἄν τραβήξουμε τὴν ἀποψη τοῦ στὰ ἄκρα, ὁ "παραγωγός-κινηματογραφιστῆς" βάζει στὸ ἔργο του ἕνα Α ποσοστὸ ἐργασίας τὸ ὁποῖο δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀποτιμηθεῖ ἀκριβῶς καὶ τὸ ὁποῖο, καθὼς ξεφεύγει ἀπὸ τὸν ἔλεγχό του, βάζει αὐτόματα σ' ἐνέργεια τὴ γενικὴ διαδικασία τῆς παραγωγῆς πού δὲν ἔχει σχέση μόνο μ' αὐτόν. Δηλαδή ἡ δικὴ του ἐργασία ἐνεργοποιεῖ τὸ γενικό προτσές τῆς παραγωγῆς. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση (γιὰ νὰ σχηματοποιήσω τὴ σκέψη μου), στὸ τέλος τοῦ δημιουργικοῦ προτσές ὁ δημιουργὸς καὶ ἡ προσωπικὴ του ἐργασία ἀντικαθίστανται ἀπὸ ἕνα σύνολο ἀπρόσωπης ἐργασίας μέσα στὴν ὁποία ἐμπεριέχεται κι αὐτὴ τοῦ δημιουργοῦ.

"Ἡ Κινέζα τοῦ Γιοντζάν εἶναι μιά τυπικὴ περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία καμιά καθοριστικὴ πρόθεση δὲν προτῆρχε τοῦ τελικοῦ ἔργου, κατὰ τὴν ὁποία ἡ λογικὴ καθεαυτὴ τῆς ἀφήγησης ἐπέβαλε τὴν ἐξουσία της, παρὰ τὴν (ὀποιαδήποτε) θέληση τοῦ "δημιουργοῦ", φιλιάχοντας καθαρὰ δικές της σχέσεις. Κατὰ τὴ γέννησή της, αὐτὴ ἡ λογικὴ τῆς ἀφήγησης ἐνωμάτινε κάποια στοιχεῖα, ἀπόριπτε μερικὰ ἄλλα, παράπαιε, ἐρίζατε καὶ κατόπιν ἀφανίζονταν ὀριστικά. Ὡστόσο, κάθε τί πού ἀπόριπτονταν ἀφήνε τὰ ἴχνη τοῦ περάσματός του ἢ τῆς ἀντιμετάθεσής του, ἄφηνε τ' ἀποτυπώματά του, τὸ ἀνεξίτηλο σημάδι του. Ἔτσι τὸ μοντάζ, ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, δὲν ἦταν ἐπεξεργασία ἐνὸς προϋπάρχοντος ὑλικοῦ ἀλλὰ ἐργασία π α ν σ' αὐτὸ τὸ αὐτοσχηματιζόμενο καὶ αὐτοπαραγόμενο ὑλικὸ πού ἦταν ταυτόχρονα καλοῦπι καὶ πρῶτῃ ὕλη ἢ ὁποία χύνεται μέσα στὸ καλοῦπι, χῶρος μέσα στὸν ὁποῖο ἀναπτύσσεται μιά κίνηση καὶ σύνολο τῶν στοιχείων πού συνιστοῦν αὐτὴ τὴν κίνηση" (Ζάν Ναρμπόν, στὴ συζήτηση γιὰ τὸ μοντάζ, Καγιέ Νο 210, Μάρτιος 69).

Κι ἄλλο ἕνα ἀπόσπασμα: "Ἡ αὐτονομία μερικῶν φιλμ εἶναι ὀλοφάνερη. Σ' αὐτὰ, τὸ μοντάζ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἐνδιαφέρον δημιουργικὸ στάδιο στὸ ὁποῖο ἡ μὴ συνειδητὴ δημιουργία παίζει τὸ ρόλο της. Τὸ ἀσυνειδητὸ δὲν ἔχει σχέση οὔτε μὲ τὸν δημιουργὸ οὔτε μὲ τὸ καθαρὰ ὁμαδικὸ ἀσυνειδητὸ. Εἶναι περισσότερο σύνθετο καὶ ἀσταθές. Γιὰ νὰ τὸ προσδιορίσουμε μεταφορικὰ, εἶναι τὸ ἀσυνειδητὸ τῆς Ἰδίας τῆς ταινίας." (Ἡ ὑπογράμμισή εἶναι δική μου). (Ζ. Ὡμόν "Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸ μοντάζ", Καγιέ Νο 211, Ἀπρίλιος 69).

Ἀπ' τὰ παραπάνω γίνεται ὀλοφάνερος ὁ κίνδυνος ἐπιρροῆς τοῦ κινηματογραφιστῆ ἀισθητικῆς ἀπ' τὸν στρουκτουραλισμό. Ἀφήνω σ' ἄλλους, πῶ ἀρμόδιους ἀπὸ μένα, τὴ φροντίδα νὰ ἐρευνηθοῦν τὸ θέμα τῆς σχέσης ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ διπλὸ (τοῦ ἔργου καὶ τοῦ δημιουργοῦ) θάνατο ἀπ' τὴ μιά κι ἀπ' τὴν ἄλλη τοῦ περιβόητου "θανάτου τοῦ ἀνθρώπου" πού ἐπισημαίνουν οἱ ἀνθρωπιστικὲς ἐπισημῆες. Ἐπίσης, θάταν ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον νὰ μελετηθεῖ κανεὶς μιά κάποια στρουκτουραλιστικὴ (γιὰ νὰ μὴν πῶ μηχανιστικὴ) χρησιμοποίηση τοῦ μαρξισμοῦ. Ἡ ἀνάλυση τῶν αἰτιῶν καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, τόσο στὶς ἀρνητικὲς ὅσο καὶ στὶς θετικὲς του πλευρές καὶ τῶν συνεπειῶν του στοὺς διάφορους τομεῖς τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς-συνεπειῶν ἀρνητικῶν καὶ θετικῶν ἐπίσης-θὰ ἦταν ἀσφαλῶς πολὺτιμη σήμερα.

Μιά μονολιθικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία

Ἀντιμετωπίζοντας τὰ προβλήματα ἀποκλειστικά ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς τεχνικῆς (τῆς δημιουργίας) ἡ αἰσθητικὴ τῆς ριζικῆς ἀποδιάρθρωσης μεταθετεῖ τὸ πρόβλημα στὸ ἐπίπεδο τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, τοῦ ἀπομονωμένου δημιουργοῦ - ἀκόμα κι ὅταν βαφτίζει τὸν δημιουργὸ "παραγωγὸ" κατὰ τὴν περισσότερῶς τῆς ἀνάγκης. Ἐδῶ, τίθεται ἐν ἀμφιβόλῳ ἡ ὑπευθυνότητα τοῦ κινηματογραφιστῆ, πού στέκεται ὀλομόναχος μπροστὰ στὴν κάμερά του ὅπως συγγραφεὺς μπροστὰ στὸ ἄσπρο χαρτί κι ὁ ζωγράφος μπροστὰ στὸ ἄσπρο πανί. Φυσικά, δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθεῖ κανεὶς τὴ σοβαρότητα τοῦ προβλήματος τῆς ὑπευθυνότητας. Ὅμως γιὰ νὰ τὸ κατανοήσουμε πραγματικὰ πρέπει νὰ τὸ τοποθετήσουμε στὶς συγκεκριμένους συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες τίθεται. Καὶ γιὰ νὰ γίνει αὐτὸ δὲν φτάνει νὰ μιλάμε ἀνατάπαστα γιὰ τὴν καπιταλιστικὴ ἐκμετάλλευση στὸν κινηματογράφο-προπαιτός ὅταν ἡ ἐκμετάλλευση αὐτὴ ἀντιμετωπίζεται μόνο στὸ ἐπίπεδο τῆς διανομῆς τοῦ φιλμ (τῆς ἐμπορευσιμότητάς του) ἐνῶ ἀποσιωποῦνται οἱ πραγματικὲς ἐκμεταλλευτικὲς σχέσεις στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς.

Ὅ, τι κι ἂν λέν οἱ ὑπερμαχοὶ τῆς ἀποδιάρθρωσης σὲ τελικὴ ἀνάλυση παραμένουσιν αἰχμάλωτοι τῆς ἔννοιας τοῦ Δημιουργοῦ-Θεοῦ τὴν ὁποία διατείνονται ὅτι ἀρνοῦνται. Αὐτὸ, στὸν τομέα πού μᾶς

άπασχολεί έδώ, έχει δυο σοβαρές συνέπειες:

1) Δέν παρνουν σύγκριμένα ύπ' όψιν τήν κοινωνική βάση του κινηματογράφου όταν καθορίζουν τό ιδεολογικό αποτέλεσμα μέσα σ' ένα συγκεκριμένο φιλμ - κι όχι στό γενικευμένο επίπεδο τής θεωρητικής δοριστολογίας. Δέν έπισημαίνουν σωστά τή σημασία τής ιδεολογίας που έδηλώνεται μέ μορφές συγκεκριμένες καί δεσμευτικές γιά τους κινηματογραφιστές.

2) Τήν αισθητική τους, τήν όρίζουν μόνο άρνητικά, σε σχέση μέ τήν κυριαρχούσα ιδεολογία, καί δέν άντιμετωπίζουν καθόλου τήν άναγκαιότητα (ούτε προσδιορίζουν τά μέσα) του να έπωφεληθούν άπ' τς δοσμένες συνθήκες μέσα στις όποτες άναπτύσσεται ή κυριαρχούσα ιδεολογία. Άκόμα κι έδώ, δέν παρνουν ύπ' όψιν τους συγκεκριμένα τήν κοινωνική βάση του κινηματογράφου, τήν κοινωνική του λειτουργικότητα. Μιλούν πάντα σ' ένα επίπεδο γενικεύσεων γιά τήν πειστική ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου που γι' αυτούς, όπως είπαμε ήδη, έφευρέθηκε μέ σκοπό "νά άποκρυφτεί ή πραγματικότητα άπ' τς μάζες".

Κι άν ή στάση τους αυτή τους βγάξει έξω άπ' τήν κυριαρχούσα ιδεολογία (όπως πιστεύουν) τους βγάξει έπίσης (καί κυρίως) έξω άπό κάθε δυνατή ιδεολογική δράση. Έδώ άκριβώς πρέπει να άναητηθεί ή έλλειψη αποτελεσματικότητας αυτής τής αισθητικής τής άπόλυτης άποδιάρθρωσης στον κινηματογράφο: Στήν πραγματικότητα υιοθετεί (καί ταυτόχρονα συντελεί στό να διαιωρίζεται) μία μονολιθική άντλήψη γιά τήν κυριαρχούσα ιδεολογία. Άλλωστε είναι πολύ διαδομένη ή άντλήψη γιά τήν κυριαρχούσα ιδεολογία σάν παντοδύναμη όντότητα, που θεωρείται σάν ένας δδοστρωτήρας που συντρέπει τά πάντα στό πέραςμά του ή σάν ένας Άττλας που κάνει τήν ιδεολογική χλόη να ξεραίνεται όπου πατήσει τό πόδι του. Άπ' αυτή τή σκοπιά, ή κυριαρχούσα ιδεολογία θεωρείται σάν ένα πράγμα έξαιρετικά συμπαγές (καί άπόπνυκτικό) καί ταυτόχρονα σάν κάτι τό άέρινο που διαχέεται άκατάπαυστα καί κατακλύζει τήν περιέουσα άτμόσφαιρα χωρίς να αφήνει κενό ούτε τόν έλάχιστο χώρο γιά ένεργειες προσανατολισμένες προς άλλες ιδεολογίες. Δηλαδή, ή κυριαρχούσα ιδεολογία είναι ταυτόχρονα δηλητηριώδης ("έμποτίζει") κάθε τί μέ τό όποτο έρχεται σε έπαφή) καί συμπαγής τόσο, όσο χρειάζεται γιά να συντρέπει τά πάντα. Πώς άπ' αυτή τήν άντλήψη διακρίνουμε εύκολα μία βαθειά άπαισιοδοξία. Είναι σά να λέν πώς, όταν τό γρανάζι τής μηχανής μαγνώνει τό δαχτυλάκι μας, είναι μοιραίο ν' άρχσει ν' άλθει σε συνέχεια τό μπράτσο, τό κορμί καί τέλος τό κεφάλι.

Σ' αυτήν άκριβώς τήν άντλήψη όφελεται ή άποψη που συνεχώς καταγγέλλεται αλλά ποτέ δέν άναιρείται (καί που έχει τς ρίζες της σε μία έγγενή άδυναμία καθορισμού) πώς πρέπει να τοποθετούμαστε στό "περιθώριο" του συστήματος, τί στιγμή που καί τό περιθώριο άνήκει ήδη στό σύστημα.

Σ' αυτήν τήν μονολιθική άντλήψη γιά τήν κυριαρχούσα ιδεολογία όφελεται κατά μεγάλο ποσοστό ή ύπαρξη τριών άντιθέτων άπόψεων (μ' όλα τά παρελκόμενά τους) γιά τς όποτες ήδη μιλήσαμε. Είναι άδύνατον να βρεθεί τρόπος ξεπεράσματος τής άντιφατικότητας τών διαφόρων άπόψεων άφου καθορίζονται μέ όρους έντελώς διαφορετικούς. Κεθώς, μάλιστα, ή άνάλογη φρασολογία έπαίνερχεται συνεχώς στά θεωρητικά κείμενα καί στις συζητήσεις άνάμεσα σε κινηματογραφόφιλους ή κινηματογραφιστές, ή σύγχυση έπιτείνεται. Ξαναθυμίζουμε τήν όρολογία: Κινηματογράφος άντιδραστικός (ιδεολογικός), κινηματογράφος έπαναστατικός (ματεριαλιστικός), κινηματογράφος θεωρητικός (άποδιάρθρωτικός), κινηματογράφος λαϊκός (ιδεολογικός), κινηματογράφος "έντός συστήματος", κινηματογράφος "έντός συστήματος".

Είναι όλοφάνερο πώς αυτή ή θεωρητική τάση που προσπαθεί να έδραώσει μία "ματεριαλιστική αισθητική" του κινηματογράφου πάνω στην άπόλυτη καί κατηγορηματική "άρνητικότητα" τής κυριαρχούσας ιδεολογίας δέν είναι δυνατόν ούτε να έδραώσει μία "ματεριαλιστική" άντλήψη του "ένεργητικού" κινηματογράφου κάτω άπ' τς τωρινές συνθήκες μία καί δέν μπορεί να έπωφεληθεί άπ' τά δεδομένα τής κυριαρχούσας ιδεολογίας, ούτε να βάλει τς βάσεις γιά έναν κινηματογράφο ματεριαλιστικό (ή σοσιαλιστικό) γιά τό μέλλον, μία καί οί σχέσεις κυριαρχίας άνάμεσα στις ιδεολογίες άλλάζων προοδευτικά. Έτσι, οί καθαρά άρνητικές βάσεις ένός τέτοιου κινηματογράφου είναι καταδικασμένες σε καταστροφή.

Ο εϋθύς

Μέ τήν εμφάνιση του "εϋθύς-ή άμεσου-κινηματογράφου" γεννήθηκε σε μερικούς ή έλπίδα ένός "αθώου" κινηματογράφου, ίκανού να άποκαταστήσει μία σχέση άντικειμενική μέ τό πραγματικό

-ένος κινηματογράφου όπως ή ζωή. Είναι ολοφάνερο πώς πρόκειται για έναν κινηματογράφο που είναι υποκατάστατο της ζωής. Έντοτους, άδικα και ή κριτική που αναφέρεται στον εϋθύ κινηματογράφο κατά κανόνα είναι αιχμάλωτη αυτής της αναφοράς στο "πραγματικό". Έτσι, ό Ζ. Α. Κομπολιού είναι ένας, από κείνους που προώθησαν πολύ τή θεωρητική σκέψη όσον αφορά τον εϋθύ κινηματογράφο, (μαζί με τον Α. Μαρκορέλ ό οποίος όστόσο είναι όπαδός του "αντικειμενικό εϋθές κινηματογράφου") μετά από μία έπιθεση κατά των όπαδών του αντικειμενικό "άθώου" κινηματογράφου, και άφου πεί ότι ό εϋθύς κινηματογράφος είναι - και αυτός έπιδεικτικό έπιεμβάσεων, δηλώνει ότι έχει μέσα του στοιχεία "πεποιμένο" (φιξιών) και συνεπώς είναι ιδεολογικά φορτισμένος όπως και ό κινηματογράφος με έπιθεση (φιξιών), και άφου άποδεξίει ότι τή ενδιαφέρον του εϋθές κινηματογράφου έγκνεται άποκλειστικά στις τεχνικές του μεθόδους (εϋκινησία συνεργείο, σύγχρονος ήχος, πολύ μεγάλα πλάνα, μεΰωση του κόστους παραγωγής · όλα αυτά άλλωστε όφελονται στο φίλμ των 16 χιλιοστών που χρησιμοποιεί ό εϋθύς κινηματογράφος και όχι στο ότι είναι εϋθές - δεδομένου μάλλον ότι εϋθύς κινηματογράφος είναι και τή ντοκμανταρί με τήν κλασική του έννοια, μόνο που αυτό δεν δημιούργησε τόσο θόρυβο ούτε προκάλεσε τέτοιες παραισθήσεις "άμεσότητας" άφου λοιπόν ό Κομπολιού πεί πώς, όσον αφορά τήν ιδεολογία ό εϋθύς κινηματογράφος δεν παρουσιάζει καμία ιδιομορφία, στο τέλος αντίστρέφει τή θέση του και λέει τά άντιθετα. (Ζάν-Λουί Κομπολιού, στο άρθρο "Η έπιφυγή με τον εϋθύ", Καγιέ Νο 209 και 211, Φεβρουάριος-Άπριλιος 69). Μετά από μία άνάπτυξη του θέματος της σημασίας και των συνεπειών του όμιλοϋντος, στα σχηματικά του συμπεράσματα βεβαιώνει: "Με τον όμιλοϋντα, ή γλώσσα της τάξης που κατέχει τήν έξουσία και οι κυριαρχούσες ιδεολογίες της (ό πληθυντικός είναι άμφισβητήσιμος) κατάχτησαν τον κινηματογράφο. Άντιθετα, με τον εϋθύ, ό κινηματογράφος καταχτá τó λόγo, δόλιόηρο τó λόγo, τó λόγo του ένός και του άλλου, τó λόγo του έργάτη και του άφεντικό του (...). Έ τεχνική του εϋθές κινηματογράφου δεν ταιριάζει ούτε στην βιομηχανία ούτε στην αισθητική του άναπαραστάτιοϋ κινηματογράφου. Ό εϋθύς κινηματογράφος δεν μάς δίνει τή δυνατότητα να φιλμάρουμε τά ίδια πράγματα με τον μη-εϋθύ, ή να κινουόργιο ή καλύτερο τρόπο. Μάς δίνει τή δυνατότητα να φιλμάρουμε κάτι άλλo, πλουτίζει τον κινηματογράφο με μία καινούργια δυνατότητα, τον κάνει ν' αλλάζει τó άντικειμένο του και μαζί μ' αυτό τή λειτουργία του και τή φύση του. (Οί ύπογραμμίσεις είναι δικές μου).

Άπό τήν άλλη μεριά άφου δεξίει σε τί συνίσταται, κατά τήν άποψη του, ή ύπαρξη εϋθές κινηματογράφου μέσα στα πλαίσια του κινηματογράφου με έφευρεμένη έπιθεση (φιξιών) - όάχαμε πολλά να πούμε για τήν έπιχειρηματολογία που βασίζεται σε μία άυθαρετή άνάλυση της τεχνικής γυρισματος του Μίλλος Γιάντος - και άφου συμπεράνει ότι ό εϋθύς δεν είναι παρά ένας "τρόπος ύπαρξης του μη-εϋθές", ό Κομπολιού γράφει: "Δηλαδή, ή πράξη που πρόκειται να κινηματογραφηέ - όσμε δεν προηγείται άπό τήν κινηματογράφησή της: είναι άύστηρά ταυτόχρονη. Δέν είναι πιά πράξη για κινηματογράφηση άλλα πράξη κινηματογραφημένη". Η: "Όχι μόνο τó γύρισμα της ταινίας είναι ταυτόχρονο με τó γεγονός που πρέπει να κινηματογραφήσουμε άλλα (τó γύρισμα) είναι τó γεγονός καθεαυτό δεδομένο ότι ή πράξη του γυρισματος και ή πράξη του γεγονότος που κινηματογραφούμε ταυτίζονται άπόλυτα χρονικά" (Οί ύπογραμμίσεις είναι δικές μου).

Έτσι, όταν μιλάει για τó γύρισμα άποδέχεται τή δυνατότητα άποκατάστασης μιας αντικειμενικής σχέσης με τήν πραγματικότητα τήν όποια, όστόσο, καταγγέλλει όταν μιλάει για τó τελικό άποτέλεσμα (τό τελειωμένο φίλμ) λέγοντας συγκεκριμένα πώς ό εϋθύς κινηματογράφος δεν είναι παρά μία μορφή του κινηματογράφου με έπιθεση έφευρημένη, δηλαδή μία μορφή ύπαρξης του μη-εϋθές κινηματογράφου. Τήν άθωότητα που άλλοι θεωρητικό (όπως ό Μαρκορέλ) τήν τοποθετούν στο έπίπεδο του θεάματος, ό Κομπολιού τήν τοποθετεί στο έπίπεδο του γυρισματος, της "πραχτικής" όπως λέει.

Είναι πολύ ώρα ή έπιαναφορά της άποψης πώς με τó μοντάζ τó όλιό που συλλέχτηκε "όλοάθαρo" κατά τó γύρισμα (παρθeno από κάθε συνάφεια με ήδη σχηματισμένες ιδεολογίες) ύφίσταται μετασχηματισμός με έπιεμβάσεις άπ' έξω, σε τρόπο ώστε να άποχτήσει μία όμοη και ένα νόημα.

Όστόσο, ή άποψη αυτή δεν έμποδίζει τή διατήρηση της ψευδαίσθησης πώς κατά τή στιγμή του γυρισματος "ένας καινούργιος και δυνατός δεσμός ένάνει τόν κινηματογράφο με τó βιωμένο-ένας δεσμός που σμίγει κινηματογράφο και βιωμένο στην ίδια γλώσσα: ή ζωή δεν άναπαριστάνεται πιά άπ' τó σνεμα, τó σνεμα δέν είναι πιά ή εικόνα-ή τó μοντέλο-της ζωής · και τó ένα και ή άλλη εκφράζονται και παράγονται άπό και μέσα στο λόγo".

Τό πέρασμα από έναν κινηματογράφο τής αναπαράστασης σ' έναν κινηματογράφο μετασχηματισμού, στην πραγματικότητα γίνεται μέσα απ' τ'ό παιχνίδι τών λέξεων "αναπαράσταση" καί "πράξη". Πράγματι, ό εϋθύς κινηματογράφος δέν είναι παρά ένα σύνολο καινούργιων τεχνικών μέσων κι άν στ'άλληθεια παρουσιάζει ένα μεγάλο ένδιαφέρον γιά τόν στρατευμένο κινηματογράφο αυτό δέν βράζειται στό ότι εισάγει μιá κάποια ιδεολογική επανάσταση στόν τρόπο τής κινηματογραφικής έκφρασης άλλα στό γεγονός πώς τό μεωμένο συνεργείο καί τά χαμηλό κόστος μās επιτρέπει νά φιλιάρουμε εύκολα παντού, κι άκόμα μās δίνει άπολεσματικά όπλα γιά νά υπερηράμψουμε τόν σκόπελο τής πολιτικής καί έμπορικής λογοκρισίας. Συνεπώς, ή συμασία τού εϋθέως κινηματογράφου δέν είναι καθόλου μικρή. Δέν πρέπει όμως ούτε νά υπερεκτιμάται ούτε, προπαντός, γιά τοποθετείται σ' ένα επίπεδο που δέν είναι τό δικό του .

Κι άφού μιá τέτοια άποψη μās παραπέμπει στό μοντάζ σάν τόν μόνο τρόπο σχηματισμού ιδεών στόν εϋθύ κινηματογράφο, άς δοϋμε γιά ποιό μοντάζ πρόκειται.

Τό μοντάζ

Μέσα απ' τόν υπερτονισμό τής άξίας τού μοντάζ απ' τή σημερινή "μοντέρνα" μεριδα τών κριτικών έπιχερείται ή δικαίωση τής επέμβασης γιά τήν όποια μιλήσαμε παραπάνω. Τό μοντάζ που τό σο έγκωμιάζεται δέν είναι τό όποιοδήποτε μοντάζ (παρόλο που παρουσιάζεται πάντα σάν τό μοντάζ καθεαυτό). Είναι ένα μοντάζ έπιδεικτικό, ύπογραμμαστικό. Ένα μοντάζ που θέλει νά δείχνει όλοκάθαρα πώς είναι άποτέλεσμα θεληματικής επέμβάσεως καί πώς σ' αυτό όφελεται τόσο ή δομή όσο καί τό νόημα τής ταινίας. Στή σκέψη τών ύποστηρικτών του τό μοντάζ αυτό είναι τό ύπ' άριμόν ένα μέσο γιά τήν έπίτευξη τής άποδιάρθρωσης.

Αυτό τό όλοκάθαρα έπεμβατικό μοντάζ όρίζεται άντιθετικά προς τίς έννοιες τής "αναπαράστασης" καί τής "διαφάνειας". Με τό νά γίνεται προφανής ή επέμβαση μέσω τού μοντάζ έπιτείνεται ή άντίθεση τού με τό "ρέον" καί άδιόρατο μοντάζ τού κλασικού κινηματογράφου που βασίζεται στό χωροχρονικά ρακικό δημιουργώντας έτσι μιá συνεχή ροή φαινομενικά όμαλή καί άνεμπόδιση ή όποια διπλασιάζει τήν προφάνεια τού άληθοφανούς (έπιζητώντας νά ύποκαταστήσει τό "πραγματικό") καί έπιδιώκει νά μās πείσει γιά τή "φυσικότητα" τής έκφρασης τής κυριαρχούσας ιδεολογίας.

Κι έτσι γεννιέται ή ιδέα πώς "τό μοντάζ είναι ό μόνος τρόπος γιά τή δημιουργία ενός μη άντιδραστικού κινηματογράφου, σέ άντίθεση με τόν πασαλειμένο κινηματογράφο τής αναπαράστασης" (Συλβί Πιέρ, στή συζήτηση γιά τό μοντάζ, Καγιέ Νο 210, Μάρτιος 1969).

Η ιδέα αυτή στηρίζεται θεωρητικά στήν άιζενσταϊνική άντλήψη γιά τό μοντάζ. Ό Σ. Μ. Άιζενσταϊν στό θεωρητικό του κείμενο έχει μιá σαφή ιδέα γιά τό τί είναι τό μοντάζ (που ό ίδιος συχνά τό όνομάζει "μοντάζ έντυπώσεων"). Τό άιζενσταϊνικό μοντάζ λοιπόν δέν στηρίζεται στήν άνάπτυξη μιās όμαλης άφήγησης με τήν παράθεση τών πλάνων, άλλα στήν άντίθεση τών πλάνων. Κατά τόν Άιζενσταϊν ή τελική σημασία ενός συνόλου πλάνων δέν πρέπει νά βγαίνει απ' τήν προσθετική συσσώρευση τών μερικών έννοιών τών έπιμέρους πλάνων άλλα από τήν άντίθεση αυτών τών έννοιών, δημιουργώντας έτσι μιá καινούργια έννοια, άσχετη με τίς έπιμέρους άρχικές τών πλάνων. Αυτή ή "διαλεκτική" άντλήψη γιά τό μοντάζ είναι βέβαια γοητευτικότερη. Όμως: 1) Πολύ συχνά συγχέεται με τήν έπίδεικτική έπεμβατικότητα τού μοντάζ τού άποδιάρθρωτικού κινηματογράφου ό όποιος άπλως έμεταλλεύεται χωρίς στ'άληθεια καί νά πρεσβεύει τίς άιζενσταϊνικές άπόψεις, καί 2) Τό διαλεκτικό μοντάζ κατόνησε νά θεωρείται σάν άξία καθεαυτή, άσχετη προς τήν ιδέα που πρέπει νά ύπηρετεί.

Βλέπουμε λοιπόν πώς πρόκειται γιά μιá δογματική καί ιδεαλιστική άντλήψη τών πραγμάτων Άποδίδουν άπόλυτη άξία σέ μιá μέθοδο που θεωρείται δοσμένη μιá γιά πάντα. Πρόκειται γιά μιá οϋσιακή άντλήψη γιά τό μοντάζ ή όποια - χρησιμοποιώντας σάν πρόσχημα τό γεγονός ότι ό Άιζενσταϊν έμπιστεύτηκε στό δικό του μοντάζ μιá λειτουργία σημασιολόγησης, χρησιμοποιώντας τό άβφορέα ιδεών κι όχι σά σνοκός καθεαυτό (1) - συγχέει τό αίτιο με τό αίτιατό, τό μέρος με τό όλο, ά-

(1) Πρέπει άλλωστε νά σημειώσουμε ότι τόσο οι θεωρητικές άπόψεις τού Άιζενσταϊν γιά τό μοντάζ όσο καί ή πρακτική τους έφαρμογή δέν έμειναν άμετάλλαχτες. Η θεωρία τού μοντάζ τών έντυπώσεων ίσχυει περισσότερο γιά τίς πρώτες του ταινίες (Θωρητικό Ποτέμιν, Όχτώβρης, Τό παλιό καί τό καινούργιο) καί λιγότερο γιά τίς κατοπινές. Στά τελευταία του φίλμ (Άλλέξανδρος Νέ-

ποδίζοντας μηχανικά στο άιζενσταϊνικό μοντάζ (τό όποιο δέν είναι δυνατόν νά έχει καθολική ίσχύ άφου καί ή τεχνική καί ή αίσθητική μεταβάλλονται) μαρξιστικές άρετές πού δέν είναι άρετές παρά μόνο για τό έργο του μαρξιστή 'Αιζενσταϊν-όπως αυτός έφάρμοσε τή μαρξιστική διαλεκτική στην αίσθητική τών πρώτων του ταινιών.

Φυσικά, άν οι άιζενσταϊνικές άρχές για τό μοντάζ έφαρμοσθούν μέ τήν ίδια αυστηρότητα καί άκρβεια μέ τή δική του καί από άλλους σε άλλες ταινίες, τά άποτελέσματα θα είναι άνάλογα. Άλλά κανείς δημιουργός, όσο άριστέρος κι άν θήλει, δέν είναι ύποχρεωμένος νά υίοθετήσει τήν άιζενσταϊνική αίσθητική για νά μήν... παραξηγηθεί !

Χρησιμοποιώντας λανθασμένα τόν 'Αιζενσταϊν οί θεωρητικοί τής άποδιάρθρωσης καταλήγουν στην έννοια του μοντάζ πού "περιλεγει μιá δύναμη παραγωγική" ή "πού παράγει" (έννοείται, έννοισεις). Κι αύτή ή "γονιμότητα" του μοντάζ όφελεται στην όλοφάνερη καί κραυγαλέα έπεμβατικότητα του δημιουργού ό όποιος έτσι άντιτίθεται συνειδητά στο "διαφανές", τό "ρέον" μοντάζ του "κινηματογράφου πού άναπαριστάνει" (έννοείται τήν κυριαρχούσα ιδεολογία) τό όποιο βασίζεται στο πρωταρχικό στοιχείο τής κλασικής άφήγησης, τό χωροχρονικό ρακόρ.

Τήν ίδια ούσιακή άντίληψη πού έπισημάναμε στο έπεμβατικό καί μόνο γιατί ή κυριαρχούσα ιδεολογία τών έντυπώσεων) τήν βρίσκουμε έπίσης καί στην άποψη τών άποδιάρθρωτών για τό κλασικό μοντάζ (τό βασισμένο στο ρακόρ) τό όποιο έτσι άποχτά ένα περιεχόμενο ιδεολογικό, πού τό φέρνει μέσα του.

Καί σε τούτη τήν περίπτωση δέν πρέπει νά συγχέουμε τή χρησιμοποίηση πού είναι δυνατόν νά γίνει από τήν κυριαρχούσα ιδεολογία μιás κάποιας κινηματογραφικής μορφής μέ τό ιδεολογικό περιεχόμενο καθεαυτό αύτης τής μορφής. Η μορφή του κλασικού μοντάζ (τών δμαλών ρακόρ) δέν άποτελεί προνομιική έκφραση τής κυριαρχούσας ιδεολογίας (όσον άφορά τό μοντάζ). Άν φαίνεται πώς άποτελεί προνομιική έκφραση, αυτό συμβαίνει άποκλειστικά καί μόνο γιατί ή κυριαρχούσα ιδεολογία (άκριβώς γιατί είναι κυριαρχούσα) εισδύει σ' ύλες άνεξάρτητα τς μορφές του σινεμά, κι άκόμα γιατί, από ιστορική άποψη, ή κλασική τεχνική τής κινηματογραφικής άφήγησης (πού χρησιμοποιεί τό "διαφανές" μοντάζ σάν ένα από τά βασικά έκφραστικά μέσα) άναπτύχθηκε σε μιá στιγμή πού ή κυριαρχούσα ιδεολογία κυριαρχούσε πράγματι (καί έξακολουθεί νά κυριαρχεί ως ένα σημείο) στον κόσμο.

Σκεφτείτε πόσο άστεύος είναι ό ίσχυρισμός μερικών θεωρητιών πού λέν πώς ό κινηματογράφος τών σοσιαλιστιών χωρών πού έξακολουθεί νά βασίζεται στο κλασικό μοντάζ τών ρακόρ έπαψε, χωρίς νά τό πάρει είδηση, νάνα προοδευτικός διότι κατακλύστηκε άπ' τόν ιδεαλισμό του άναπαραστατικού κινηματογράφου ! Πρίν άποφανθούν τελεσίδικα ήθπρεπε τουλάχιστον νά σκεφτούν ότι ό σοβιετικός κινηματογράφος (στον όποιο ό 'Αιζενσταϊν είναι ένας άνάμεσα σ' άλλους κι όπωσδήποτε όχι ή μόνη κότα πού γέννησε τά χρυσά αυγά του μαρξιστικού κινηματογράφου) έλάχιστα συνεισεφερε στην άλλαγή τής κλασικής κινηματογραφικής αίσθητικής παρόλο πού, τή στιγμή κατά τήν όποια έδραωνόταν τό σοβιετικό καθεστώς, ό κινηματογράφος ήταν ή πιό ρευστή καί ή πιό έπιδεκτική άλλαγής τέχνη, όσον άφορά τή φόρμα. Άλλωστε, άν έξετάσουμε ιστορικά καί τεχνικά τήν καταγωγή του "μοντάζ του ρακόρ" ήá δούμε πώς ύπαγορευτική από μιá άναγκαιότητα τεχνική καί δέν έπεβλήθηκε άπό ένα δογματικό ιδεολογικό πρόγραμμα. Τό νά λέμε ότι τό μοντάζ του ρακόρ είναι άντιδραστικό άποτελεί παράλογη έμμονη ιδέα πού μόνο μέ σοφίσματα θα μπορούσε νά ύποστηριχτεί.

Στά πρώτα χρόνια τής ιστορίας του κινηματογράφου, τό περιορισμένο μήκος του άρνητικού πού χωρούσε στο σασ τής κάμερα, ή περιορισμένη εύαισθησία του φιλμ, ή κακή ποιότητα τών φανών, δέν επέτρεπαν τήν εύκολη κινηματογράφηση μεγάλων πλάνων χωρίς διακοπή, χωρίς φλόυ. Άκόμα, οι πιονέροι κινηματογραφιστές δέν μπορούσαν νά κινήσουν εύκόλα τήν πρωτόγονη δυσκίνητη κάμερα ούτε ήταν σε θέση νά φωτίζουν έντεταμένα όπτικά πεδία γιατί τό ρεζύμα ήταν άκριβό, κλπ. Τό σύνολο αυτών τών τεχνικών δυσκολιών ύποχρέωνε τους κινηματογραφιστές νά κάνουν πολλές λήψεις του ίδιου κομματιού δράσης καί νά διαλέγουν μετά τήν καλύτερη δένοντας τά κομάτια (τά πλάνα) μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά μή φαίνεται ότι τά κοψίματα ύπαγορευόνταν άπ' τς τεχνικές δυσκολίες. Αύτή ή άρχική τεχνική άναγκαιότητα μέ τόν καιρό ύποτάχθηκε σε κανόνες καί δημιουργήθηκε έ-

φαι, 'ιβάν ό Τρομερός) δέν άκολουθεί πιά τό μοντάζ τών έντυπώσεων. Τίποτα δέν είναι πιό επικίνδυνο άπ' τό νά θεωρητικοποιούμε αυθαίρετα μιá άποψη καί νά τήν εφαρμόζουμε έτσιθελικά σ' όλόκληρο τό έργο ενός δημιουργού ή σ' όλόκληρο τόν κινηματογράφο.

τάς ἡ τέχνη τοῦ ρακόρ" τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου - τέχνη ποῦ ἐπέτρεψε τῆ δημιουργία μιᾶς ψευδαίσθησης συνεχείας τὴν ὅποια ἀπέκλειαν οἱ καιεὶ συνθήκες γυρίσματος. Ἐπρεπε νὰ ὑπάρχει μιὰ "συμφωνία", μιὰ λογικὴ συνέχεια στὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων μέσα στὰ πλάνια. Τὸ προσεχτικὸ καὶ ὠστέ (λογικὸ) δέσιμο τῶν πλάνων (τὸ ρακόρ) ἀποτέλεσε τὸ πρῶτο βῆμα στὴ δημιουργία μιᾶς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς μέσα ἀπ' τὸ μοντάζ.

Σήμερα, φυσικά, ἡ πρόοδος τῆς τεχνικῆς μετέτρεψε τὴν ἀρχικὴ τεχνικὴ ἀναγκαιότητα σὲ αἰσθητικὴ ἀναγκαιότητα. Τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα ὅμως δημιουργήθηκαν πολὺ ἀργά καί, ἐν πάσει περιπτώσει, δὲν τῆθηκαν ποτέ ὡς ἰδεολογικὰ ὅπως γίνεται σήμερα μὲ τὸ ἐπεμβατικὸ μοντάζ.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε μὲ τὴν εὐκαιρία πᾶς τὸ "ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα" ποῦ ἀποδίδουν σ' ἕνα εἶδος παραδοσιακοῦ κινηματογράφου δὲν ὀφείλεται στὴν ὅποια αἰσθητικὴ τοῦ μοντάζ ὀφείλεται μᾶλλον στὸν κληρονομημένες ἀπ' τὸ θέατρο δραματικὲς φόρμες καὶ εἰδικότερα στὰ θεατρικὰ ἐφέ ποῦ προσπαθοῦσαν νὰ δώσουν "φυσικότητα" στὸ παζέμο τῶν ἠθοποιῶν, στὰ τεκταινόμενα, στὰ στερεὲ βῆματα συναισθημάτων. Ἡ θεατρικὴ αἰσθητικὴ (καὶ ἰδεολογικὴ) στερεοτυπία μεταβιβάστηκε, γιὰ ἕνα μεγάλο διαστήμα, καὶ στὸν κινηματογράφο.

Ἡ οὐσιαστικὴ ἀντίληψη γιὰ ὀρισμένες μορφὲς μοντάζ ἐμπεριέχεται στὴν πλατύτερη ἀντίληψη πᾶς τὸ μοντάζ ἀποτελεῖ τὸ πρωταρχικὸ μέσο ἔκφρασης τοῦ κινηματογράφου. Μιὰ τέτοια ἀπολυτοποίηση τῆς ἔννοιας καὶ τῆς σημασίας τοῦ μοντάζ ὀδηγεῖ κατευθεῖαν στὸν στρουτουραλισμὸ.

Γιὰ νὰ τελειώνουμε λέμε πᾶς γιὰ μᾶς τὸ μοντάζ εἶναι κάτι τὸ ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ ἕναν τρόπο ἐπέμβασης ἢ "λείσωσης" (μὲ τὸ ρακόρ). "Ὅταν λέμε μοντάζ ἐννοοῦμε τὴν ὀργανικὴ δόμησις ὅλων τῶν μέσων ἔκφρασης ποῦ χρησιμοποιεῖ ἢ κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ περιλαμβανομένων φυσικὰ καὶ τοῦ ἐπεμβατικοῦ ἢ τοῦ κλασικοῦ μοντάζ τοῦ ρακόρ. Τὸ φῶς ἀποτελεῖ ἕνα ἐνιαῖο "σύστημα" καὶ τίποτα δὲν μᾶς ὑποχρεώνει ν' ἀκολουθοῦμε τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο κανόνα. Αὐτὸ ποῦ προεχθεῖ εἶναι ἢ ἔκφραση ἢ ὄχι οἱ κανόνες τῆς ἔκφρασης. Ἡ ἀποτελεσματικὴ ὀργάνωσις ὅλων τῶν ἔκφραστικῶν μέσων, σ' ὅλα τὰ στάδια κατασκευῆς τῆς ταινίας μὲχρι τὸ τελευταῖο τῆς ἀνάμιξης τῶν ἤχη-τικῶν στοιχείων (μιξάζ), ἀποτελεῖ τὴν πλήρη, τὴν οὐσιαστικὴ ἔννοια τοῦ μοντάζ. "Αὐτὸ μοντάζ τοῦ ὀπτικοῦ μέρους τῆς ταινίας (τὸ κυρίως μοντάζ κατὰ τὴν κλασικὴ ἀντίληψη) εἶναι ἐπεμβατικὸ ἢ ὄχι αὐτὸ λῆγο ἐνδιαφέρει τῆ σημασιολογικὴ τοῦ τελικοῦ ἀποτελέσματος.

Οἱ στυλιστικὲς φόρμες καὶ ἡ "σημνοθεσία"

Οἱ συνέπειες τῆς ἀποδιάρθρωσης γίνονται φανερὲς καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς σημνοθεσίας. Ἐκδηλώνονται πρὸς δύο κατευθύνσεις φαινομενικὰ ἀντιθετὲς οἱ ὁποῖες, ὡστόσο, κάπου αἰγίζουν παρὰ τίς συνεχεῖς παλινδρομήσεις:

1) Ἡ πρώτη ἀντίληψη στηρίζεται στὴν ἀπόρριψη κάθε "φορμαλισμοῦ". Ἐτεὶ ὁ κινηματογράφος γίνε-ται ὄργανο ὀντολογικὸ, ἱκανὸ νὰ διαπερνᾷ "τὸ μυστήριον τῶν πραγμάτων" καὶ νὰ μᾶς δεῖχνει τὴν "πραγματικὴ ζωὴ", τὸ γνήσιο πρόσωπο τοῦ πραγματικοῦ ἢ ἀκόμα τὴν ἴδια του τὴν οὐσία. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἢ ἔννοια τοῦ στυλ καὶ τῆς μεθόδου δὲ σημαίνουν ἀπόλυτως τίποτα μιὰ καὶ δὲν τείνουν σὲ μιὰ σαφῆ κατάδειξη. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, σημνοθεσία σημαίνει μαγικὴ ἀποκάλυψη τῆς τάξης ποῦ ἐνυπάρχει στὸ Σῶμπαν.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι αὐτὴ ἢ ἄρνηση τοῦ στυλ στηρίζεται στὴν ὑπερσπίση ἑνὸς αὐστη-ρὰ καθορισμένου στυλ, ὅπως τὸ ὄρισε ὁ Ἄντρέ Μπαζέν καὶ τὸ κληρονόμησαν οἱ ἐπίγονοί του: Ἀπόρριψη τῆς φανταχτερῆς σημνοθεσίας, τοῦ καταναγκαστικοῦ (περιοριστικοῦ τοῦ πεδίου ὀρά-σεως) μοντάζ, τῶν ἐντυπωσιακῶν γυνῶν λήψεως, τῶν ἐντυπωσιακῶν κινήσεων τῆς κάμερα, κλπ. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα χαρακτηρίστηκαν τεχνητὰ καὶ ἀπορρίφθηκαν ὡς ἄχρηστα. Ἄντι-θετα, ὑπερεκτιμήθηκε ἡ ἄελα τοῦ πλάν-σεκάνς, τοῦ βάθους πεδίου, τῆς διακριτικότητας τοῦ μον-τάζ ποῦ δὲν πρέπει νὰ γίνεαι φανερό στὸ θεατὴ, τῆς μονογραμμικότητας τῆς ἀφήγησης, τῆς "φω-σιολογικῆς γυνᾶς λήψης" ποῦ σημαίνει ὅτι ἢ κάμερα πρέπει νὰ στήνεται στὸ ὕψος τοῦ ἀνθρώπου. Μ' ἄλλα λόγια ὑπερτονίστηκε ἡ ἄελα καθε στυλ ποῦ ἀποσκοπεῖ στὴν ἀπλότητα (μὲ τὴν εὐαγγε-λικὴ σχεδὸν ἔννοια τῆς λέξης). Ἡ ἀπλότητα ἔχει σὰ συνέπεια τὸ νὰ παραμένει ὀικτικὴ ἢ ἐπιφάνεια τοῦ κόσμου καὶ ἀδιατάραχη ἢ τάξη τοῦ Σῶμπαντος τὸ ὁποῖο προσφέρεται ὀικτικὸ πρὸς θαυμασμέν ὀτά μάτια τῶν ἐκστατικῶν θεατῶν.

2) Στὸν ἀντίποδα αὐτῆς τῆς ἄποψης τῆς ἀπλότητας βρῶκεται ἢ ἄποψη πᾶς μὲ τὴ σημνοθεσία, μπορούμε νὰ σημασιολογήσουμε τὰ πάντα. Παρόλο ποῦ ποτέ κανεῖς δὲν εἶπε σὲ τί ἀκριβῶς συνεί-νεται ἕνα τέτοιο σημνοθετικὸ στυλ ξέρουμε ἐντούτοις ὅτι αὐτὴ ἢ ἀντίληψη εὐνοεῖ ὀρισμένες κη-

νηματογραφικές φόρμες (δύο άφορα τή σκηνοθεσία) κι ότι ή μορφή άποχτᾶ μιᾶ ἄξια καθεαυτήν, ί-
κανή νά δημιουργήσει έννοιες. Ἡ άντληση αὐτῆ εὐνοήθηκε πολὺ ἀπ' τήν ὑπερέσπιση τοῦ "κινημα-
τογράφου τῶν δημιουργῶν" καί ἔξακολουθεῖ νά ἀποτελεῖ τόν πυρήνα τῆς σκέψης τῶν ὁπαδῶν τοῦ
ἐκφραστικοῦ φορμαλισμοῦ.

Θυμίζουμε ἐδῶ πῶς ή ὑπερέσπιση τοῦ "κινηματογράφου τῶν δημιουργῶν" συνίσταται στήν ὑπε-
ρέσπιση παινῶν στίς ὅποιες μπορούμε νά ἐπισημόνουμε ἕνα σταθερό σκηνοθετικὸ στυλ,
(πού συχνά εἶναι ἐφεύρημα τῶν κριτικῶν κι ὄχι τοῦ δημιουργοῦ) τὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖται σά βάση
πάνω στήν ὁποία στηρίζεται μιᾶ ψευδο-"άντληση τοῦ κόσμου" ἀπὸ τόν ΕΝΑ δημιουργό. Ὁρισμέ-
νοι κριτικοί κατέληξαν σ' αὐτῆ τήν ἄποψη προσπαθώντας νά ἐπισημόνουν τίς ἄξιες ἔργων Ἀμερι-
κανῶν κυρίως σκηνοθετῶν ὡπως ὁ Χίτσκοκ, ὁ Χάικς, ὁ Πρέμινγιερ, ὁ Γουᾶλς κλπ.).

Πρέπει νά παραδεχτοῦμε πῶς αὐτός ὁ φορμαλισμός συνετέλεσε ἀποφασιστικά σὸ νά προωθηθεῖ
ή κινηματογραφική κριτική κυρίως μέ τήν ἀπαγκίστρωση τῆς ἀκαδημαϊκῆς σκέψης ἀπ' τὸ σενάριο,
τὸ θέμα, τοὺς χαρακτήρες, τῆ δραματικὴ δομῆ, κλπ. Σέ μιᾶ δοσμένη στιγμή ἔπαιξε ρόλο καταφανῶς
θετικὸ. Πρόκειται γιὰ τήν ἠρώϊκή περίοδο τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς ή ὁποία ἔβλεπε σὸ σκη-
νοθετικὸ στυλ ὄχι ἕναν σκέτο φορμαλισμὸ ἀλλὰ μιᾶ ἠθική δέσμευση καί μιᾶ στάση ἀπέναντι στόν
κόσμο. Ἐγινε παρομιθῶδης ή φράση τοῦ Γκοντάρ πού τότε ἦταν μόνο κριτικός (ὄχι κινηματογραφι-
στής) στὰ Καγιέ : "Ἡ ἠθική εἶναι ὑπόθεση πού ἄφορα τὸ τράβελινγκ". Ἡ ἀλήθεια τῆς πρότασης
ἔξακολουθεῖ νά ἰσχύει πάντα. Μόνο πού σήμερα ή ἴδια πρόταση νοεῖται καί ἀνεστραμένη: Ἡ ἠθική
δέν ἄφορα ἄπλᾶ τὸ τράβελινγκ ἀλλὰ καί τὸ τράβελινγκ ἄφορα τήν ἠθική !

Οἱ δύο τάσεις δέν εἶναι παρά παραλλαγές τῆς ἴδιας στάσης: Στήν πρώτη ὁ κινηματογράφος ἀ-
πομυζᾷ χυμούς καί τρέφεται εὐθέως ἀπ' τὸ "εἶναι τοῦ Κόσμου" (ή ἀποκαλύπτει τήν οὐσία του πρά-
γμα πού εἶναι τὸ ἴδιο) χάρη σέ μιᾶ μυστηριώδη ἰκανότητα πού διαθέτει-καί πού ἀποτελεῖ, ἀκριβῶς,
τῆ μεταφυσικὴ οὐσία του. Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη συνίσταται σὸ νά ἀποφεύγει νά παρεμβάλλει
ἀνάμεσα σὸ Πραγματικὸ πού δέν εἶναι δυνατόν νά ἀγγιχθεῖ οὔτε ν' ἀλλάξει, τὰ "βρώμικα φίτρα"
τῶν ὑπέμετρων φορμαλιστικῶν ἀναζητήσεων. Στῆ δευτέρη, ὁ κινηματογράφος τρέφεται ἀπὸ τήν ὑ-
ποκειμενικότητα τοῦ δημιουργοῦ ή ὁποία ἐνσαρκώνεται (ἀντικειμενικοποιεῖται) στίς κινηματογρα-
φικές φόρμες. Στήν περίπτωση αὐτῆ ὁ κινηματογράφος νοεῖται σάν ὑποκατάστατο τῆς πραγματικῆ-
τητας.

Ἡ πρώτη ἄποψη μᾶς ὀδηγεῖ κατ' εὐθείαν σὸ Θεό, μέσα ἀπὸ μιᾶ "αἰσθητικὴ τῆς Θεᾶς Χάριτος".
Γιὰ πολὺν καιρὸ ἀποτελοῦσε τῆ θεωρητικὴ ραχοκοκαλιά τῶν "Καγιέ ντῦ Σινεμά". Θεωρητικά, ἀνα-
πτύχθηκε μέ συνέπεια ἀπὸ τόν Ἀντρέ Μπαζέν-κυρίως-καί ἀπὸ τόν Ἀνρῆ Ἀζέλ καί στήν πράξη ἐ-
φαρμόστηκε τέλεια ἀπὸ τόν Ρομπέρ Μπρεσσόν.

Ἡ δευτέρη ἄποψη ὀδηγεῖ στόν σολιπαισμὸ δεδομένου ὅτι θεωρεῖ τόν ἀντικειμενικὸ κόσμο σάν
ἀνάκλαση μιᾶς προσωπικῆς ὑποκειμενικότητας.

Πρῶτα συμπεράσματα

"Ὑστερα ἀπὸ τόν μακρὺ μας περίπλου στῆ μαγική χώρα τοῦ κινηματογράφου μπορούμε τώρα πιά
νά δώσουμε καί τίς δικές μας ἀπόψεις: Καμιᾶ κινηματογραφικὴ φόρμα-εἶτε πρόκειται γιὰ "ἀποδιάρ-
θρωση", εἶτε γιὰ κλασικὸ μοντάζ, εἶτε γιὰ σκηνοθετικὸ στυλ-δέν εἶναι δυνατόν νάχει μιᾶ σημασία
καθεαυτήν. Καμιᾶ φόρμα ή στυλιστικὴ μέθοδος δέν ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνη της τὸ μοναδικὸ καί προνο-
μιῶχο"ὄχημα τῶν ἰδεῶν", τὸ φιαγμένο καί τελεωμένο μιᾶ γιὰ πάντα. Παράλληλα, ή σημασία (ή τὸ
ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα) τοῦ σινεμά γίνεται φανερῆ μέσα ἀπὸ τήν ή τῆς μορφῆς κι ὄχι ἀ π ὁ τῆς
μορφῆς.

Τὸ λάθος βρίσκεται σὸ ὅτι χωρίζουν τὸ "ὄχημα" τῆς ἰδεολογίας ἀπὸ τήν ἰδεολογία ἐνῶ στήν πρα-
γματικότητα ή ἰδεολογία καί οἱ φορεῖς της εἶναι ἐνωμένοι σέ μιᾶ σχέση διαλεκτικῆ. Οἱ μέθοδοι
καί τὰ σκηνοθετικὰ στυλ (ὅποια καί νάναί αὐτὰ) φορτίζονται ἐννοιολογικά ἀνάλογα μέ τῆ σχετικῆ
τους θέση μέσα σὸ σύνολο τῶν ἐπιμέρους σκηνοθετικῶν στοιχείων μᾶς ταινίας τῶσο σὸ ἰδεολο-
γικὸ ὅσο καί σὸ μορφικὸ ἐπίπεδο. Τὸ ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἐπιμέρους μορφικῶν στοιχείων
καθορίζεται ἀπὸ τῆ σχέση τους μέσα στῆ γενικὴ δομῆ τοῦ φιλμ, ἐνῶ τὸ ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα τῆς
γενικῆς δομῆς βγαίνει ἀπὸ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα πού τήν ἀποτελοῦν. Τὸ σχετικὸ (τὸ μερικὸ) ἐνδι-
αφέρον ἐνὸς ἐπιμέρους στοιχείου σέ σχέση μέ τὰ ἄλλα ἐπιμέρους στοιχεῖα καί ή σχέση τοῦ κάθε
μερικῶν στοιχείου μέ τὸ σύνολο τῆς δομῆς δημιουργοῦν ἕνα ἀποτέλεσμα πού ποικίλλει αἰσθητὰ ἀ-
νάλογα μέ τόν ἀλληλοπροσδιορισμὸ τοῦ μέρους καί τοῦ ὅλου. Τὸ πλέγμα τῶν σχέσεων εἶναι ἔξαι-

ρετικιά πολύπλοκο και αν θέλουμε να επισημάνουμε το ιδεολογικό αποτέλεσμα της κάθε ταινίας χωριστά πρέπει να προσπαθούμε να επισημάνουμε τη διαλεκτική σχέση των επίμερους έκφραστικών στοιχείων με τη γενική δομή και τη σχέση της γενικής δομής με τα επίμερους έκφραστικά στοιχεία.

Μιά απ' τις αιτίες του λάθους στη μεθοδολογία των θεωρητικών που αναλύσαμε έγκειται στο ότι κατασκευάζουν εκ των προτέρων μία δύσκαμπτη, δογματική αισθητική που όταν εφαρμόζεται παράλλαχτη σε όλα τα φιλμ τείνει να πάρει την αξία μιας απόλυτης θεωρίας περικινηματογράφου. 'Απ' τήν άποψη αυτή, στον όρο "μοντέρνος" κινηματογράφος ή "ματεριαλιστικός" κινηματογράφος (που είναι όρος μερικότερος και έμπεριέχεται στον πρώτο, και που εδώ μās άπασχολεί ιδιαίτερα) ύπάρχει κάτι το νοσηρό.

'Η αγάπη μας για τόν κινηματογράφο μās κάνει ν' ανακαλύπτουμε άκατάπαυστα σ' αυτόν άπειρες δυνατότητες διάπλασης ή διάδοσης ιδεών. Όμως ό ένθουσιασμός μας δέν πρέπει να μās οδηγεί στην άπολυτοποίηση της αξίας της κινηματογραφικής αισθητικής. Γιατί έτσι κινδυνεύουμε να οδηγηθούμε στο σχηματισμό μιας άκαμπτης, δογματικής κινηματογραφικής αισθητικής που δέν θά ύπηρετεί πιά τήν ιδεολογία αλλά μόνο θά μιλάει για ιδεολογία. Ένας φορμαλιστικός στομπισμός θά ήταν καταστροφικός και για τήν κινηματογραφική φόρμα και για τήν ιδεολογία που αυτή ύπηρετεί μέσα από τις ποικίλλες εκφάνσεις της και τήν πολυπλοκότητά της.

'Επαναλαμβάνουμε, τό ιδεολογικό αποτέλεσμα της κάθε ταινίας χωριστά δέν έχει σχέση ούτε με τήν φύση της κάμερα ούτε με τήν προνομιακότητα μερικών μορφών που μονοπωλούν τή δυνατότητα να λέν κάτι τό σημαντικό. Όλες οι φόρμες μπορούν να ύπηρετήσουν όλες τις ιδεολογίες, προοδευτικές και αντίδραστικές. Τό πāν έξαρτάται από τήν ιδεολογική τοποθέτηση του δημιουργού και τή σχέση του με τήν ιδεολογική τοποθέτηση του θεατή στον όποιο θά ήθελε να άπειθυνθεί. Τις ιδεολογίες δέν τις δημιουργούν οι μηχανές ούτε ύπάρχουν έτοιμες στη φύση. 'Η ιδεολογία είναι δημιουργήμα κοινωνικών σχέσεων και αλλάζει μαζί με τήν άλλαγή τους. 'Η κινηματογραφική αισθητική αλλάζει κι αυτή και προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινωνικές σχέσεις υίοθετώντας και άφομοιώνοντας κάθε κατάκτηση στον τομέα της τεχνικής. 'Η κάμερα δέν παράγει ιδεολογία αλλά έργο. Και τό έργο αυτό τοποθετείται ιδεολογικά άνάλογα με τόν άνθρωπο-δημιουργό κι όχι άνάλογα με τή φόρμα που αυτός θά υίοθετήσει και που μπορεί καλλιστα να είναι διαφορετική για τήν κάθε ταινία του.

'Απόδοση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

'Ο εκδοτικός οίκος "Άρων" προσφέρει στους συνδρομητές μας με έκπτωση 20 ο/ο τά παρακάτω θεατρικά θεωρητικά βιβλία : 1) Πήτερ Μπρούκ: Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ, 2) Μάρτιν Έσαυλιν ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ και 3) Γιέρζι Γκροτόφσκι ΓΙΑ ΕΝΑ ΦΙΛΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ. 'Η όνομαστική τιμή των βιβλίων είναι 120 δραχμές. Οι συνδρομητές μας μπορούν να τά παραλάβουν άπ' τά γραφεία μας καθημερινά 6-8, ή να τηλεφωνήσουν στο 545393 και να τούς σταλούν.

Μ' αυτό τό τεύχος λήγει ή πρώτη έτήσια συνδρομή. Παρακαλούμε τους φίλους μας να τήν ανανεώσουν, έλπίζοντας ότι θά μās συγχωρήσουν τό γεγονός πās, ούσιαστικά, πήραν 10 κι όχι 12 τεύχη, όπως είχαμε ύποσχεθεί. 'Η διπλή άρτιση των δύο τελευταίων τευχών δέν όφειλεται σε λόγους οικονομικούς αλλά σε τεχνικούς-διεκπεραιωτικούς: Έπρεπε, όπως είπατε, να διατηρήσουμε τό νομικό χαρακτηρισμό "μηνιαίο περιοδικό" γιατί είμαστε βέβαιοι ότι σύντομα θά "πίδουμε" τόν κανονικό ρυθμό εκδόσεως. 'Αν ή επόπινη προσπάθειά μας ενός χρόνου απέδειξε τήν άναγκαιότητα ύπαρξης ενός περιοδικού σαν τόν Σ.Κ., έλπίζουμε να μās συμπαρασταθήτε και πάλι. Σε περίπτωση που δε θέλετε να ανανεώσετε τή συνδρομή σας, σās παρακαλούμε ιδιαίτερα να μās τηλεφωνήσετε.

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Μπαρόλλα Γουράνδου	Πάργας Κόραος	Τόνις Λού-Μπολογιάνη	Κουρήσις	Μπολογιάνη	Μ. Ραφαήλ	Τέλης Σαμαντάς	Κωστής Σουαλιόρας	Γιάννης Διαμαντίδης	Κώστας Στρατιώτης	Τόνις Παριζιότος
Ένα Σαββατοβράδυ WEEK-END	Ζάν Λόν Γκωντάρ	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX	XXXXX	XXXXX	XXX
ΟΙ νυμφόνιοι THE ROUND UP	Μίλλος Γάιντσο	XX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX
Ό Άνος της σιωπής SILENCE AND CRY	Μίλλος Γάιντσο	XXX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX	XXXXX	XXXX	XX
Ό Γαλαξίας LA VOIE LACTÉE	Λουίς Μπουσουέλ	XX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX	XXXXX	XXXX	XX
Μία νύχτα με την Μάρι MA NUIT CHEZ MAUD	Έρρίκ Ρομπέρ	XXXX	XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XXXX	XX
Έγερσις πόντος υπηκόων INVESTIGATION OF A CITIZEN	Έλιο Πετρί	XXXX	XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XXXX	XXXX
Εστρινών FELLINI SATIRICON	Φεντερίκο Φαλάου	XXXX	●	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	X	XXXX	XXXX
Γίνες πάνω απ' την Έρημο THE BALLAD OF CABLE HOGUE	Σάμ Πέινιππα	XXX	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XX	XX	XX	-	X
Η έπιστη γυναίκα LA FEMME INFIDÈLE	Κλωντ Σαμπρόλ	XX	X	XXX	-	XXX	XXX	XXX	XX	-	XX	XX
Τρεις νύχτες μιάς αγάπης THREE NIGHTS OF A LOVE	Γουόρντιν Ρέβερτε	XXXX	XX	O	XX	XX	XX	XX	X	XX	XXX	XXX
Σταμάτων τ' έθνος όταν γερύσων THEY SHOOT HORSES DON'T THEY?	Σάννιελ Πόλλοκ	XXX	X	XX	-	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XXX
M. A. S. H.	Ρόμπερτ Άλντμαν	XXXX	●	XXX	XX	XX	XX	X	XX	XX	XXX	X
Σποράς έθνος θέρος BAPTISM	Τζορτζ Γιάουλ	-	XX	O	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	X
Δέν θέ γυρίσω τό βράδυ THE RAIN PEOPLE	Φρήνσις-Φορντ Κομμόδα	-	XX	X	XXX	XXX	X	XX	X	-	-	X
Τό σφοδρ ABHORRENCE	Γουόρντιν Χόιτς	-	XX	O	-	-	X	-	-	XX	XXX	X
Η μεγάλη στροφή των άρνιων ήρδων L'ARMEE DES OMBRES	Ζάν Πιέρ Μαζβία	-	-	XXX	-	-	-	-	-	●	X	XX
Ένας έβραϊσμος από τόν Λαίτε έθνος A MAN NAMED HORSE	Έθλιοτ Σάλβερστάν	XX	-	X	-	-	-	X	O	XX	-	XX
Τό σπίτι στό τέρας του τράμ HOUSE AT THE TERMINAL	Γ. Καννέρ, Έ. Κλόος	XXX	-	-	-	-	O	O	O	-	XX	XXX
Τό ρεστουράντο τής Άλόνις ALICE'S RESTAURANT	Άρθουρ Πέν	XXX	XX	O	XX	XX	X	X	-	●	X	XX
Τό γεγονότα τής ζωής LES CHOSES DE LA VIE	Κλωντ Σαυρέ	XX	-	O	X	O	X	O	XX	X	XX	XX
Πολύ άργα από ήνωσις TOO LATE THE HERO	Ρόμπερτ Όνιτριπς	-	-	O	-	-	-	X	O	XX	-	XX
Τό κορίτσι THE GIRL	Μάρβο Μελζαπος	X	-	O	X	X	X	-	X	-	XX	XX

● Κακό

O Άδύνατο

X Βλέπεται με έμφρολόση

XX Έυδιαφέρων

XXX Νόο τό έίτε άνωδιήροτε

XXXX Άριστοαόργημο

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΜΕΤΑ ΤΗ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

Τό Πάθος

(EN PASSION) Σκηνοθεσία-Σενάριο (από μυθιστόρημά του): Ίνγκμαρ Μπέργμαν. Διεύθυνση φωτογραφίας: Σβέν Νόκβιστ. Διακόσμηση-Ντεκόρ: Π. Α. Λούντγκρεν. Κωστούμα: Μάγιο. Μοντάζ: ΣΦ Κάναλι. Παραγωγή: SVENSK FILMINDUSTRI-CINEMATOGRAPH. Διανομή: Γιουνάιτεντ "Αρτιστ Μπικος: 2745 μέτρα. Κάστ: Λβ Ούλμαν, Μπίμι Αντερσον, Μάξ φόν Σύντοφ, Έρλαντ Γιόζεφσον Έρικ Χέλ, Σίγκε Φόρστ, Άννυα Κρόνμπεργκ.

Σε ηλικία 52 ετών και γιά να γυρίσει τήν 31η του ταινία, ο Μπέργμαν μαζεύει γιά τέταρτη φορά (πρώτη Περάνα, 1965. Δεύτερη: Η Ώρα του λίκου, 1966. Τρίτη: Η ντροπή, 1968) τό θάσος του στό Φάρο, τό ιδιωτικό του νησίκι όπου περνάει άπομονωμένος τόν περισσότερο χρόνο του, και έπιχειρεί μιά άόμα καταδυσή στό ύδωτα τής σκοτεινής περιοχής τής άνθρώπινης συνείδησης.

Στό τέταρτο άπ' τά "Κουαρτέτα του Φάρου" (έτσι άνόμασαν τές τελευταίες του ταινίες ύπαισιόδημοι τό πάθος του Μπέργμαν γιά τή μουσική) συνεχίζει τήν ένδοξοποίη έρευνα στήν εύθεία τής ίδιας μονογραμμικής προβληματικής που χαρακτηρίζεται άπό μιά έπιμονή σ' ένα είδος άθίστατης μ'ταφυσικής.

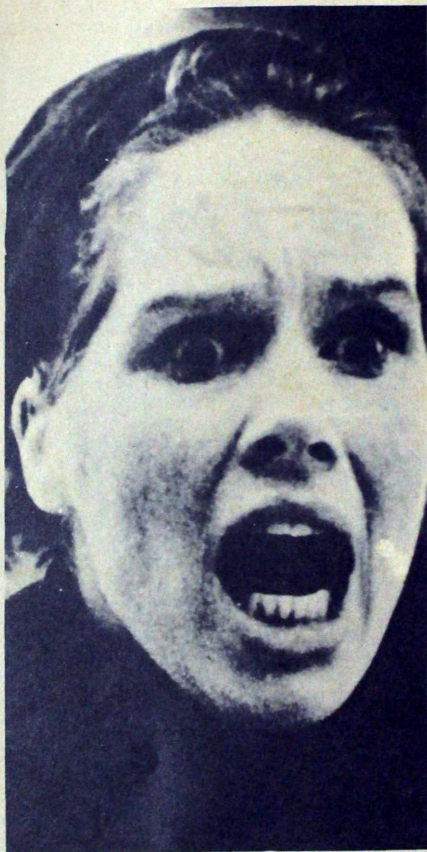
Αυτός ό γιάς παπ άπό τόλμησε νά σκοτώσει τό Θεό στη Σιπή (1962), έξακολουθεί νά σπαράξει κολλημένος στην πύσα τής δικής του Κόλασης όπου, τήν ύδεια θέση του δολοφονημένου Θεού τήν πήρε γιά πάντα ό διάβολος.

Τό νησίκι (του Μπέργμαν και τών ήρώων του) είναι τέλεια άποαμμένο άπ' τόν κόσμο ό οποίος δηλώνει -ται άπλω μέ τήν τηλεόραση που έπιτρέπει τήν έκ του άσφαλούς θέσης άλλα όμωσ κατ'ή μέβξή...

Οί τέσσερις "φυβάδες" που συγκεντρώνονται στό Φάρο γιά τίς άνάγκες του μόνιμου μεργκιμανίου Πάθους τής άναζήτησης τής αληθείας, μοιάζουν άν ό τελευταίοι ένιχθούντες του "έσωτερικού" (και έμφυλλού) πόλεμου τής Ντροπής. Όταν αμίζουν, έπιχειρούν μιά ένστικτώδη προσέγγιση (που θά μπορούσε νά άνασυστή -σε τό ζυτικό τους χώρο) μέσα άπό τόν έρωτα, τή συντροφικότητα, τή φίλη, άλλα άποτυγχάνουν ξανά. Κι αύτή τή φορά ή καταδίκη τους είναι τέλεισδιη γιατί δέν μπορούν πιά νά άναζητήσουν ένα ύποκατάστατο ζωής ούτε στήν παρασηματημένη σχιζοφρένεια (Περάνα) ούτε στήν παραίτηση (Η Ώρα του λίκου) ούτε στήν άνερμική-έμφυλλη αυγή (Ντροπή). Τό δράμα τους -και του Μπέργμαν- δέν είναι πιά καθαρά μεταφυσικόσχεδόν έχει μετατεθεί στήν περιοχή τής διαγνώσεως ψυχοπαθολογίας. Καί όί τέσσερις πάσχουν άπό ένα είδος ψυχολογικής λέπρας που τούς διαβρώνει μέχρι τόν τελικό τους άφανισμό.

Η μετάθεση τής μεργκιμανικής προβληματικής στό σημείο τομής τής μεταφυσικής και τής ψυχολογίας γίνεται σχεδόν άνεπαίσθητα: Οί τέσσερις σολιστές του "κουαρτέτου του πάθους" μόλις και πρόλαβαν νά έκτε-λέσουν τές προηγουμένες, μεταφυσικές πάρτες τους. "Η Λβ Θύλμαν στό τέλος τής "Ντροπής" είχε μπει σέ μιά βάρια που, στό διάστημα που μεσολάβησε άνάμεσα στίς δύο ταινίες, τήν πέταξε ναυαγό στίς άντές του Φάρου του "Πάθους". Ο Μάξ φόν Σύντοφ άφου ξεπέρασε τή δύσκολη "Ώρα του λίκου" κατέφυγε στό Φάρο νομίζοντας ότι έδώ, στη μοναξιά, θά μπορεί νά στραγγάλει τά έμφυτικά πλάσματα τών παραισθήσεών του. "Η Μπίμι Αντερσον, άφου ύπέστη μιά βαμπτιστική ύψη ψυχολογική μετάγγιση τής άπροσδιόριστης άρρώστιας τής Ούλμαν στήν "Περάνα", καταφεύγει κι αύτή στό Φάρο γιά ψυχολογικό ρηλάξ, άλλα τά αίώνια "έτέρα τής ήμιας" (που στό "Πάθος" είναι δύο ίσα και άντίθετα ήμιας: ό σόζυγος τής και ή παλιά τής άρρώστη τής "Περάνα") τής άπαγορεύουν τήν ταύτιση μέ τόν έαυτό τής. Τέσσερις χαρακτηρισές-ναύαγια άλλων ταινιών που τούς έχουν έναοδεύ σέ μιά δυσκολότερη φάση του άγώνα τους μέ τή Μοίρα, αμίζουν στό "Πάθος" μέ τή μορφή τών Έδων άκριβώς ήρωικών. Ο τέταρτος που χρειάζεται γιά νά γίνει δυνατό τό παιχνίδι τής άλληλοκαταστροφικής τής αυτοκαταστροφής έρχεται άπό πιά μακριά: Είναι ό μόνιμος Κινικός ύδωσ τών διαοτρογιδιών του Μπέργμαν-έδώ, ό άρχιτέκτονας τής είνρνεας και τών τουριστικών έγκαταστάσεων στήν Ίταλία, Έρλαντ Γιόζεφσον. "Όλοι οι σολιστές του έχουν άνεβει στήν ξεβέρα. Ο μάστορας, Μπέργμαν ό Μέγας, άνεβαίνει στό πόντιουμο. Μέ τήν εμφάνισή του, ό Μάξ φόν Σύντοφ μεταμορφώνεται σέ Αντρέα Βίνκελμαν (ώσως νά συνέρη και τό άντίθετο, όπως θά δοίμε παρακάτω) άπ' τό πρώτο κιά-λας πλάνο τής ταινίας, τό νησί του σέ Νήσο του Διαβόλου, και ή ζωή του σ' αυτό σέ έλατροή τό άντίστροφο).

Τάσο δέν προημύει τή θέλλια σ' αυτό τό άποφυλλμένο τοπίο, τό άποστειρωμένο άπ' τό χεμισμικό κρόο. Κι ό Μπέργμαν, γιά πρώτη φορά στην καρτέρα του άρχίζει παραπληρωτικό τό δικό του ρόλο: Τόσο ό χώρος σοι και όι χαρακτήρες που κινούνται μέσα του είναι άσπληρη ρεαλιστικοί. Τό πρώτο μούδ τής ταινίας μοιάζει μέ τυπικό περιγραφικό ντοκιμαντέρ που έχει άσ θέμα τήν καθημερινή ζωή τεσσάρων ανθρώπων σ' ένα νησί τής Βαλτικής. Ο χώρος και όι χαρακτήρες περιγράφονται στό παρόν: Τά πρόσωπα μιλούν σέ ένεστώτα χρόνο, ή κίνηση κινείται μέ τήν άσπληρότητα και τήν άκριβεια που έπιβάλλει ή προσέθεσις μιά "δημιουργική έμετάλλευση τής πραγματικότητας" άριμύς του Γκέρσον γιά τό ντοκιμαντέρ), ό φωτισμός είναι σχεδόν φιάτ, τό χρώμα μονυτό άλλα πιστά άναπαριστικό τής άπόφασης, όι χαρακτήρες ζούν αούδετερα τήν παρούσα στιγμή.



καί ρήχεται σχεδόν ίκετευτικά καί έντελώς ένστικτικά στήν άγκυλιά του 'Αντρέα, ποδ άπό δώ καί πέρα θά άγωνίζεται μάτια νά διατηρήσει τήν εϋθραστή ψυχολογική του ίσοροπία ποδ ήλιζει πός θά κερδίσει μέ τήν αυτοαπομόνωσή του.

Η 'Αννα, μετά τήν κρίση τής Εβας, εισβάλλει στέ έρημητρίδιου: 'Ο ένεστώτας άρχίζει νά μεταλλάζει νά έρημητρίδιου χωρίς, ώστόσο, νά χάσει άκόμα τήν ταυτότητά του. 'Ακολουθεί ή κριτική του ρόλου τής Μπέμπι 'Αντερσον ποδ δραματοουργικά χρησιμοποιείται μέ τόν ίδιο άκριβώς τρόπο όπως καί προηγουμένα.

'Ηδη οι δύο άπ' τούς τέσσερις σολίστες (οί θηλυκοί άρχισαν νά μεταθέτουν τή συμπεριφορά τους στή ματζόρε κλμάκα του πάθους. 'Ο τρίτος, δ 'Αντρέας, έξακολουθεί ν' άγωνίζεται γιά νά κρατηθεί μακριά άπ' τήν περιπέτεια τής 'Αναζήτησης του Χαμένου Χρόνου! Όμως, ή έκρηξη τής 'Αννας προκαλεί άλυσιωδές αντιδράσεις καί τό παρελθόν τρυπάνει μέσα άπ' τήν γωμέσ του ψευθοθάρακα τής μοναξιάς του. 'Ο τέταρτος, δ 'Έλις Βέργκερουσ ('Έρλαντ Γιόζεφσον) τρυπάνει στέ θάρακα τής είνωνείας του καί άποφασίζει "νά μήν έπιτρέψει στήν άνθρώπινη δυστυχία νά ταράξει τόν ύπνο του!"

'Αμέσως μετά άπ' τήν παραπάνω έπιγραμματική διατύπωση τής άπειλής άπ' τόν Γιόζεφσον στήν κριτική του προσώπου ποδ ύποδύεται, ή άνθρώπινη δυστυχία ύπό μορφήν μνήμης, έξουδετερώνει τόν 'Ανδρέα τόν όποιο δ Μπέργκιμαν έγκαταλείπει σ' έναν ένεστώτα χρόνο "έν άναστολή" όπου είναι άδύναστο νά έπιστρωθεί όποια-δήποτε πιθανή έξέλιξη.

'Απ' τόν κατακλυσμό του χρόνου περισώθηκε μόνο δ Βέργκερουσ χάρη στήν άπανθρωπία του. 'Ωστόσο, τόσο αυτός όσο καί οι άλλοι τρεις άποδεικνύονται 'έντελώς άδύνατοι νά ζήσουν έξω καί πέρα άπ' τή ζωτική περιουχί του 'άνιστορικού χρόνου", δηλαδή τής μεταφυσικής. Τήν εύτυχία μόνο σάν ψευδαίσθηση ή σάν παραίσθηση θά μπορούσαν νά τήν έννοήσουν. Τήν άπελπισία, όπως καί τή βία, τήν κουβαλοϋν μέσα τους σά γεννητική καταβολή ή σάν προπατορικό άμάρτημα. Τό βαρυμένο παρελθόν άναιρεί τή ζωή στέ παρόν ένδ ή "Σιωπή του Θεού" (άρχιικός τίτλος τής "Σιωπής") άποκλείει τήν πλήρη μεταφυσική ψευδαίσθηση.

Γιατούς, δ μόνος πιθανός τρόπος ζωής παραμένει τό θ έα τ ρ ο, χωροχρόνος έξ έριμωτό πολυδιάστατος καί ψευδαισθητικός. Αυτό σημαίνει πός οι θεατρίνοι του θιάσου του Μπέργκιμαν θά έξακολουθήσουν νά γυρίζουν ταινίες οχι γιά νά άποκαλύπτουν άλήθειες δημοσίας χρήσεως άλλο γιά νά δημιουργήσουν τεχνητά τό ζωτικό τους χάρο. Έίται όριστικά καί άμετάκλητα θεατρίνοι.

Τάρα μπορούμε νά άποικυτογραφήσουμε τά σημάτα τόν εύθөн έπεμβάσεων τών τεσσάρων ήθοσιών ποδ θεωρήθηκαν σάν όσοκο ή όσοχο ή έμφε: Θεατρίνος καί θεατρίνος χαρακτήρας είναι έννοιες άμφισμημένες γιά τόν Μπέργκιμαν. Ούτε ο ίδιος είναι σίγουρος γιά τό ποιάς κρίνει ποιόν: 'Ο ήθοσιός τό ρόλο του ή δ ρόλος τόν ήθοσιού; δ έρώτημα θά ήταν έντελώς όσοκο γιά τόν ίδιο τόν Μπέργκιμαν. 'Αλλά, στέ, μά τέτοια αυτότέλεια ένός φανταστικού χαρακτήρα δέν είναι μεργκιμανικό εύρημα: 'Ο Μπαλζάνι μιλούσε γιά τούς χαρακτήρες τών μυθιστορημάτων του σάν νά ήταν παλιοί του φίλοι (στήν κυριαλέξια), καί ο Ούναμοϋνο άντέστρεψε τούς όρους στήν "Καταχνιά" κίνωντας τόν έαυτό του φανταστικό πρόσωπο καί τούς ήρωές του πραγματικά πρόσωπα.

Πθανός ο Μπέργκιμαν, όπως καί ο Ούναμοϋνο, νά ψάχνει, μετά τήν άπάθεια του Θεού, γιά ένα ύποκατάστατό του στέ χάρο τής "άπόλυτης τέχνης".

Μέχρι τήν πρώτη κραυγή τής 'Αννας (Λβ Ούλμαν) στόν όνειρικό-της έφιάλτη ποδ άποτελεί καί τήν πρώτη ρωγή στήν στυλνική έπιφάνεια του ένεστώτου χρόνου, τήν πρώτη άχρονηρή διάσταση του δράματος ποδ άρχίζει νά μεταφέρεται άπ' τό "έξωτερικό τοπίο" στέ "έσωτερικό". Πέντε λεπτά άργότερα (χρόνος άναγκαίος γιά νά συνειδητοποιήσουμε τό γ έ ρ ο σ) δ Μπέργκιμαν εισάγει, έντελώς άπροσδόκητα, μία καινοουργία έξωδραματική χρονική διάσταση: Η Ούλμαν σχολιάζει τό ρόλο της έπαναφέροντας έτσι τό χρόνο, μέ τόν πιδ βάρβαρο τρόπο στόν ένεστώτα του σινεμά-βεριτέ ποδ δέν έπίδέχεται καμιά άμφισμηση γιά τήν "ύπαρξη" του σάν "παγωμένη στιγμή". (Νωρίτερα, λίγο μετά τήν άρχή τής ταινίας, δ Σύντορ κρίνει καί αυτός τό ρόλο του άλλα έκεί ή άσθαίρεσία μοιάζει μέ άποστασιοποιητικό εύρημα ποδ προετοιμάζει τήν κατοπινή άργανική του ένταξη στέ δράμα). 'Ακολουθεί άτάνια, ή πρώτη κρίση τής Εβας (Μπέμπι 'Αντερσον) καί ή δεύτερη ρωγή στόν ένεστώτα, αυτή τή φορά μέ τήν εισβολή του πολυδιάστατου, παραίσθητικού χρόνου του νευρωτικού: Η Εβα, έμφωλέεται άπ' τήν άπουσία του άντρα της, δ κινιαός του όποιοιο διαβλά τό συναισθηματικό της φόρτο πρίν προλάβει νά έκραγει,

ΟΙ ΔΥΟ ΟΥΕΙΣ ΜΙΑΣ ΙΔΕΑΣ

"Ένα άγρμι στην πόλη

Παρόνομο κρεβάτι

(L' ENFANT SAUVAGE) Σκηνοθεσία:Φρανσουά Τρυφώ.
Σενάριο:Φρ. Τρυφώ και Ζάν Γκρλώ από το "Ημερολό-
γιο και άναφορα για τον Βικτόρ της Άβερν" του Ζάν
Ίταρ (1806). Διεύθυνση φωτογραφίας:Νέστορ Άλμν-
τρος. Μουσική: Αντόνιο Βιβάλντι. Ντεκόρ:Ζάν Μαντα-
ροβ. Κοστούμια:Ζίτ Μαγκριν. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό.
Παραγωγή:LES FILMS DU CAROSSE-LES PRODUCTION
ARTISTES ASSOCIES. Διανομή:Γιουνάιτεντ Άρτιστς-Δι-
άκρεια: 1 ώρα και 25 λεπτά. Κάστος:Ζάν-Πιέρ Καργκόλ
Φρανσουά Τρυφώ, Φρανσουάξ Σενιέρ, Πάλ Βά.

(DOMICILE CONJUGAL) Σκηνοθεσία:Φρανσουά Τρυφώ.
Σενάριο:Φρ. Τρυφώ, Κλάντ ντε Ζιβράκ,Μπερνάρ Ρε-
βόν. Φωτογραφία:Νέστορ Άλμντρος. Μουσική: Άντου-
άν Ντυαμέλ. Ντεκόρ:Ζάν Μανταροβ. Μοντάζ: Άνιές
Γκιγιεμό. Παραγωγή: FILMS DU CAROSSE-VALORIA -
FIDA CIEMATOGRAFICA. Κάστος:Ζάν-Πιέρ Λεά, Κλάντ
Ζάντ, Μπάρμπαρα Λάσζ, Ντανιέλ Ζιράρ, Ντανιέλ Μπου-
λανζέ, Χιρόνιο.

Στό "Άγριο παιδί", ή μετριοπάθεια του έγχρησμο-
τος του Τρυφώ καλύπτει την άξια και το μέγεθος του
επιτεύγματος:Μιά ξερή, λειψόσαρη Ιστορία δεν προσ-
φέρεται ούτε για θέαμα ούτε για διανομοεπιστικούς ά-
κροτασμούς. Τά πολλά επίπεδα "ανάγνωσης" της τα-
νίας είναι δια υποβιβασμένα σ' ένα σημείο που βρίσκε-
ται πολύ κοντά στη μονολοκτική πρόταση:Στό άφηηματο-
ικό επίπεδο, ή Ιστορία περιορίζεται σε μερικά στοι-
χειώδη γεγονότα που από μόνα τους, χωρίς την άσμητι-
κή επεξεργασία των άλλων επιπέδων, δεν άθχουν κανένα
ένδιαφέρον. Άπ' αυτή την άποψη ό Τρυφώ φαίνεται πάς
πιστεύει στη φαινομενικά παράδοξη θεωρητική άρχη του
Άτζενστάιν σύμφωνα με την όποια, για τον κινηματο-
γράφο δεν υπάρχουν άπόρριτα θέματα, όσο γενικευμένα
ή θεωρητικοποιημένα ή εν είναι.

Τό γεγονός που άφηητείται ή ταινία καθεαυτό (ή έξη-
μέρωση ένός άγοριού 12 έτων που βρέθηκε έγκαταλιμ-
μένο στό δάσος της Άβερν τό 1806άπ' τον καθηγητή
Ζάν Ίταρ) είναι τόσο στοιχειώδες δραματούργιο που
ή ιδέα της κινηματογράφησης του μοιάζει έντελως πα-
ράλογο. Όστόσο, έν δούμε πώς ένεργουν τό άλλα έπί-
πεδα πένον στό άρχικό θά έπισημαίνουμε άσώτοτερα καί
την έπιτυχία του Τρυφώ καί τή σημασία των λόγων του
Άτζενστάιν.

Τό γεγονός ύπάρχει βέβαια στό προσωπικό ήμερο-
λόγιο του Ίταρ. Καί τό γεγονός άκριβώς ότι ύπάρχει σε
προσωπικό ήμερολόγιο του δένεί άμέσως μία
κοινοβργια διάσταση:Τού μεταδίδει τήν κοιλότητα της
θέσης του "άπ' τά μέσα", άπ' τή σκοπιά ένός παρατη-
ρητή που τό ζεί ό ίδιος. Τό πλουταίει διηλαθ καί τή
βαρότητα της προσωπικής μαρτυρίας.

Μιά μαρτυρία όστόσο δε θάχε άξια μεγαλύτερη άπ'
αυτή ένός χρονικού έν δεν έμπεριείχε καί τήν άποψη
του ψυχρού έπισημονα παρατηρητή που θά του δώσει
κόρος καί άξιολογία.

Άλλά, μία έπιστημονική πραγματεία δεν θά είχε βε-
βαια κανένα άφηηματοικό ένδιαφέρον-μή τήν ίδια έν-
νοια που δεν έχει άφηηματοικό ένδιαφέρον ή περιγραφή
των νόμων του Νεύτωνα-έν δεν μπορούσαμε νά έκμαι-
ώσουμε άπ' αυτήν μία θέση προσδιορισμένη με όρους
καθαρά θεωρητικούς τούς όποιους θά χρησιμοποιήσουμε

για έμπλοκό του άρχικού (του άφηηματοικού) έπιπέ-
δου.

Η δυνατότητα πέρασματος άπ' τό τελικό (θεωρητι-
κό) στό άρχικό (άφηηματοικό) έπίπεδο εξαρτάται όχι
μόνο άπ' τήν έξυμνότητα του δημιουργού άλλα καί άπ' τήν
άξια ή τή σημασία του τελικού έπιπέδου.

Ό Τρυφώ, άφού έξέθεσε στό "400 χτυπήματα" τό
πρωτάς της άποκωμωδίασής της μέσα σ' ένα δοαμένο
κοινωνικό πλαίσιο, προχώρησε στό άλλα δύο μέρη της
τριλογία του Άντουάν Ντυαμέλ (Κλεμένα φίλια καί
Συζυγική κατοικία) στην περιγραφή του πρωτάς της έ-
πανακωμωδίασής της, χρησιμοποιώντας σάν καταλόγη
τόν έρωτα. Στό "Άγρμι" συνοψίζει καί γενικεύει τά
συμπεράσματα της τριλογίας ύποκαθιστώντας τό προσω-
πικό βάμα καί τον έρωτα με τήν προσωπική μέθεξη στό
τεκταινώμενα (παίζει ό ίδιος τόν Ίταρ) καί τήν έπιση-
μομένη της άξιας της σύμπαρσασσής σάν παιδαγω-
γικό μέσου. Μ' άλλα λόγια, ό τήν τριλογία ήταν ά-
κμα ρευστό όλικό έρρευμα καί παρατήρησης, έδώ κρυ-
σταλοποιείται σε συμπερασμα.

Ό Βικτόρ προσαρμόστηκε βέβαια στή φάση με τό έν-
στικτο άλλα τό αντίστροφικό της διαδικασίας καί τήν
προσαρμογή του στην κοινωνική όμάδα πάλι με τό έν-
στικτο είναι άπολύτως άδύνατο γιατί, τό τελευταίο, ά-
ποκλείει τή κοινωνική προσαρμογή-έκτός καί έν δεχ-
τούμε τις άπόψεις του Μπερξόν, τς έπιστημονικά άνα-
πόδεχτες.

Χρειάζεται ή παιδαγωγική έπέμβαση της όργα-
νωμένης κοινωνίας για νά λειτουργήσει στό άπομο τό
αίσθημα της κοινωνικότητας. Ό Ίταρ (καί ό Τρυφώ) ά-
ποκλείει τή δυνατότητα "προσωπικής εύτυχίας" σ' ένα
άπομο που ζεί "σε φυσική κατάσταση", καί παρόλο που
κάποια στιγμή φαίνεται διασταχτός, τελικά άπόρριπεί
τίς ρουαϊνές άπόψεις των συναδέλφων του καί συνεχί-
ζει έπιμονά τόν άγώνα της κοινωνικοποίησης. Ό αστα-
ρίζεται άποσωπώ τήν τελική μορφή άποτυχία του Ίταρ
(τό άγρμι) που δεν έμαθε ποτέ νά μιλάει,άλλά αυτό που
ένδιαφέρει είναι ή έμμονή σε μία βασικά άσπη άρχη καί
όχι ή άποδεικτική άξια ένός θεωρημάτος.

Τήν ίδια έμμονή στην ίδια άρχη (έπικινύδουνα παρ-
λογμένη όστόσο)θά τή βρούμε καί στό "Παρόνομο κρε-
βάτι" (που δεν είναι καθόλου παρόνομο όπως τό θέλουν
οί Έλληνες εισαγωγείς για λόγους εύνοήτους, καί καί ό
Ντυαμέλ στην τρίτη του ταινία παντρεύεται νομιμωτα-
τα)με τή διαφορά πός έδώ, άφού πρόκειται για ένθλιο,
ματαιώνον έλιουργία οί άπολύτοπες εργασίες της
άποτυμωτικής αυτοάσκασιαςάγχασης. Ό Ντυαμέλ άφε-
λει νά ξεπεράσει τήν έφηβεια καί νά προαρμωστεί, έ-
σο γίνεται υψότερα, στός κανόνες της "μυθικής κοινο-
νίας" (της ούλογένας) με τή βοήθεια της ασσυρεμύ-
μης καθημερινής έμπειρίας.

Βέβαια, σ' αυτή τήν ταινία ό Τρυφώ παραμένει στό
πρώτο, τό άφηηματοικό έπίπεδο καί παρακάμπτει έτσι τή
δύσκολη άποδεικτική διαδικασία. Όστόσο, καί έδώ άκόμα,
παρόλο τόν άνεκδοτολογικό φόρτο, είναι φανερά μία
προσπάθεια ύπανικτητικής αίτιολόγησης της συμπεριφο-
ρής του ήρωα με τίς συνεχές άναφορές στον εύρύτερο
"έξωκοινωνικό" χώρο.

Στό "Άγριο παιδί" ό Τρυφώ υιοθετεί μία φόρμα ύ-
περτονώμενα, σχεδόν έπιδεικτικά άκαδηματιή. Τόσσο που
δίνει τήν έντύμωση ότι προσπαθεί νά άνακαλύψει έξ άρ-
χής τήν κινηματογραφική γλώσσα άκαλουθώντας τό πρό-
τυπο του Γκρέφφ: Η χρήση της έρωδας στή θέση
του φωτός ή καί του γρήγο πλάν μοιάζει σάν έπύλωση
της έμπειρίας αίσθητικής του πρώτου δασκάλου ή φω-
τογράφου φαίνεται τυπωμένη σε άρθροχρηματικό φόν- οί

(INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO) Σκηνοθεσία: Έλιο Πέτρι. Σενάριο: Έλιο Πέτρι και Ούγκιο Πάρρο. Φωτογραφία: Λουίζικ Κουβέλλερ. Μουσική: Ένιο Μοριρίονε. Ντεκόρ: Κάρλο Έτζιτζι. Παραγωγή: VERA FILMS. Κάστ: Τζιάνι-Μαρία Βολούτε, Φλορέντα Μπολκάν, Τζιάννι Σαντοτόσιο, Όρρατσιο Όρλάντο, Σέρτζιο Τραμάντι, Σάλβο Ραντόνε. Διάρκεια: 114 λεπτά.



Τίχοι περιορίζονται στους απόλυτα άναγκαίους και χρονοσποικίζονται καθαρά περιγραφικά· ή κάμερα κινείται μόνο για να περιγράψει το χώρο· κάθε έννοια υποκριτικής έχει παραμεριστεί διακριτικά: ο Τρυφά δεν παίζει, απλώς φωτογραφίζεται όταν λεί το ρόλο του ντυμένος με κοστούμι έποχής, κι ο μικρός τσιγγάνος (ο εκπληκτικός Ζάν-Πιέρ Καργιάλ) εκτελεί μια σειρά από μμικρές πράξεις καθ' ύποδειξη.

Και μία χαρακτηριστική λεπτομέρεια: Η ταινία είναι αφιερωμένη στον Ζάν-Πιέρ Λεά. Τα "400 χτυπήματα" ήταν αφιερωμένα στον Άντρέ Μπαζέν. Ο Μπαζέν ήταν ο δάσκαλος του Τρυφά, αυτός που τον περιμάζεψε απ' το δρόμο και τοΰδωσε δουλειά σά "Καγιέ ντύ Σινεμά". Ο Λεά ήταν μαθητής του Τρυφά που τον περιμάζεψε επίσης απ' το δρόμο και τον έκανε ήθοποιό. Τόσο ο Τρυφά όσο και ο Λεά χρωστούν την ύπστασή τους στο κοινωνικά έντα σ' έναν δάσκαλο.

Στό "Παρόνομο κρεβάτι" ή φόρμα είναι πάλι αναδημική-άλλά καθόλου έμφαντικά αυτή τη φορά. Ο Τρυφά κάνει εδώ μία έπιδειξη δεξιοτεχνίας: Η αφήγηση είναι τόσο λεία που οι ταχύτερες εναλλαγές των σκηνών, οι οποίες ποτέ δεν δλοικηράνουν την περιγραφόμενη κατάσταση, περνούν έντελως άπαρατήρητες απ' τον συνθιαμένο στην όμαλή ροή της Ιστορίας θεατή του αναδημιασίου κινηματογράφου.

Γιατί, περισσότερο κι απ' την αφήγηση, τον ένδει αφέρι ή συσάρευση ένστονανε, που γίνεται μ' έναν τρόπο σαφέστατα ήπρεσιονιστικό: Η άλληλουχία των σκηνών δημιοιργεί ένα παιχνιδιάμα έντυπώσεων μέσα στις όποιες δεν φεζάρεται καμία συγκεκριμένη ιδέα. Χρειάζεται κάποια άπόσταση (χρονική) για να ανάδυθεί μέσα απ' αυτό το λαμπερό ήρδισμα γαλατικού πνεύματος ή ιδέα της άυτοπροσαρμογής που προαναφέραμε - ή όποια άλλωστε δεν είναι καθόλου καινούργια στην προβλημιασίου του Τρυφά.

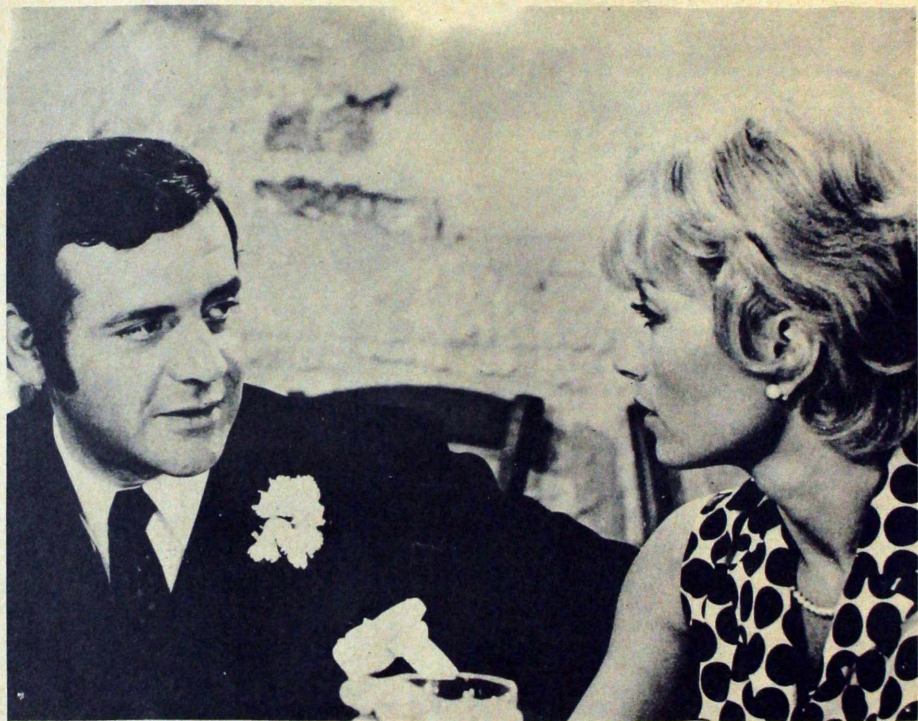
Πέρα απ' τη σημασία της ιδέας καθωσαυτής, μία τεράστια διαφορά χωρίζει τις δύο μορφές προσαρμογής στις δύο ταινίες: Στο "Άγρμι" ή προσαρμογή τείνει στην ένσωματώση σ' ένα εύρο κοινωνικό σύνολο. Στο "Παρόνομο κρεβάτι" μεταλλάσσεται άπο ύποταξη στόν μικροσυστημικό κομφορμισμό της "εύτυχιωμένης οίκογενειοδλας".

Οι ιδέες, όπως και τό νοήματα, έχουν πάντα δύο όψεις.

"Η πρόθεση της ταινίας μου είναι ξεκάθαρη: Θέλω να κάνω ένα φιλμ έναντίον της άστυνομίας γιατί στην κοινωνική και πολιτική ένταση που γνωρίζει ή Ιταλία εδώ και μερικά χρόνια και κυρίως μετά τό γεγονός τό 1968, ή άστυνομία παίζει ένα ρόλο ιδιαίτερα ένεργητικό. Μέσα άπό τη δράση της άστυνομίας έδηλώνεται δλόκληρο τό καταπιεστικό περιεχόμενο της άστυνομικής κοινωνίας. Θέλω να καταγγείλω μία κατάσταση και τις σχέσεις που στηρίζονται άποικειστικά στην άυταρχιότητα. Άν έπαιρνα την περίπτωση ένός δημιοσίου ύπαλληλου που χρησιμοποιεί τό ύπρεσιακό του άυτοκίνητο για να πάει περίπατο την οίκογένεια του, θα έδειχνα τίς ίδιες σχέσεις. Στον κινηματογράφο όμως είναι προκότερο να δουλεύεις ξεκινώντας άπό όπτικά ή ήθικά όσα. Και στην Ιταλία, όπου έχει καταργηθεί ή θανατική ποινή, ή άστυνομία έχει την τάση να ύποκασιτά τη δικαστική και τη νομοθετική έξουσία".

Έτσι έκθέσει ο Πέτρι τις προθέσεις του (τις όμολογημένως ξεκάθαρες) σέ μία ιδιαίτερα διαφωτιστική συνέντευξη του δημιοιευμένου τόσ περιουδίο CINEMA 70, τεύχος 150. Δέν είναι έκι προοίμιο άνέντιμο όλοι οι δημιοιόγοι της τέχνης. Κι ο Πέτρι είναι όπωδίοποτε έντιμος στις προθέσεις του, χωρίς αυτό να τον έμποδίζει νύνα να δημιοιργάσει, μία και δέν ύπάρχει χόσμα άνάμεσα στις προθέσεις και τό άποτέλεσμα: Θέλωρε να δεχτεί τό μηχανισμό λειτουργίας του άστυνομικού κράτους και τό πέτυχε σέ μεγάλο βαθμό. Η βία, ή έξαναγκασμός, ή ήθική πείση, ή ύποκλιση τηλεφωνημάτων, ή ύστερική έπιβίωση φανταστικών κινδύνων για την "Ισωνική Δημοκρατία μας" - όλα τό έξωτερικά γνώριμα τόσ άστυνομικού κράτους τάχει συνηθνώσει και όλα τάχει ταχτοποιήσει έξοχα. Άκόμα, προώθησε την έρευνα του μέ την υλοθέτηση της όθησης πός ο φασισμός δέν ήταν ποτέ όργανωμένο κοινωνικοπολιτικό σύστημα μέ την έννοια πός δέν είχε ποτέ ξεκαθορισμένες άρχες και Ισωνικά· ο φασισμός είναι καθωμερινός, όπως θέλωρε ο Μιχαήλ Ρόμ. Μοιάζει μέ σύστημα μόνο όπου περιστάσιακά γίνεται έρραστιακός. Κι αυτό γίνεται μόνο όταν οι δύστοροι πολιτές άρχίζουν να δύσασαχονται άπ' τη νομότητα άπάτη, όπότε τό ίδιο τό σόσ τημά τους προβλέπει όση "προσωρινή" λύση την προσωρινή (πού καμιά φορά φτάνει τά 35 χρόνια, όπως στην Ισπανία) καταφυγή στη βία όστε "να γίνουν λιγότερο ασυμπαθητές οι άστοι και να έπιτρέψουν, θέλωρε δέ θέλωρε, τον έλεγχο του πορτοφολιού τους άπό τό μεγάλο αφεντινά", όπως λέει ο Ντανιέλ Γιερνέ σό κλασικό του έργο "Ο φασισμός και τό μεγάλο κεφάλαιο".

Ο φασισμός, ποίπση, είναι μέ καθωμερινή κατάσταση, άλλά παθολογική όπως τη θέλει ο Πέτρι δέν ήταν ποτέ: Η λύση του συστήματος τρανηγμένη στό άκρο μαρξιστικό παραλογισμό δέν είναι καθόλου τέτοια. Είναι άπλως μία άκρα λύση άπελπισίας που εφαρμόζεται καθωφορά πός δέξονταν οι έκαυτεριές αντίθεσεις πός συστήματος πός έμπεριέχει δύναμι τό φασισμό.



στών. (Η Άρετή της μοιάζει σκαλισμένη σε ταμπέλα, κρεμασμένη στο λαμό της, που γράφει: βλέπετε όσο θέλετε αλλά, για όνομα της Άρετης, μην πατάτε τη διδασκαλική μου χλόη).

Όστόσο, η δασκαλοστική άρετή της είναι επιβεβλημένη για λόγους επαγγελματικούς και κυρίως ψυχολογικούς: Ενάρετη (και δασκάλα) έγινε ύστερα από μία έξω-ρωτική απογοήτευση. Για την, τό σχολείο παρνει άξια κοσμοεικό μοναστηριού, όπου η έξουσία και η ικανοποίηση έγωιστικών ένστικτων κυριαρχίας μπορούν να ντυθούν άνετα τόν τρώπιό μανύδα της άφροσύνης στο καθήκον.

Στήν κοσμική μοναξιά της, η δασκάλα έχει όλη τήν άνεση νά ντουμπλάρει τήν χριστιανική ήθική της καμέ ξεφτιλά (νδουστατικής ήθικής (άσκειται στο γίγωνα) ενώ παράλληλα, δέ λείει ν' άπαρηθεύει καμιά άπ' τίς μή κολάσιμες καθημερινές άπολαύσεις.

Η καλή δασκάλα έχει έναν καλό φίλο, τό χασάπιδου τήν μπουκάνει έλεγκτό μπόν-φίλε. Άλλά μία μέρα ό φίλος άρχίζει νά πελεκεί τις μαθητρούλες. Τό μυστικό του δράκου, που δέν μπορεί νά τό άποκαλύψει ή άστουνομα γιατί θάταν δύσκολο νά ύποπτευθεί αυτό τό ύπδειγμα παιδιόστικης καλωσύνης (τόν χασάπιδου) - Άλλη μία μητητή του Σαμπρόλ στήν τυτική λογική-τό άποκαλύπτει τυχαία ή ύδα. "Όμως, για νά μή σπλιωθεί ή άρετή της (είπαμε: μή πατάτε τή χλόη - πατάτε καλύτερα τοός ανθρώπους) όταν θά άποκαλυπτόταν πώς έκανε παρέα με έναν δολοφόνο παρθένων, τόν άφήνει νά κάνει μπροστά

της χαρακίρι και τόν συνοδεύει μέχρι τό νεκροτομείο, όπου και έναποθέτει ένα ξερό φιλάκι (είναι τό πρώτο και τελευταίο τής ταινίας) στο παγωμένο σακάλο αυτού του ύπερτροφικού μπέμπη άπ' τόν όποιο οι Ένάρετοι στήρησαν κάθε χαρά.

Ποιάς ήταν λοιπόν ό δολοφόνος; Για τήν άστουνομα, κανένα μάμα άπ' τό διπλανό χωριό (όσο μακρότερα τοποθετούμε τόν κίνδυνο, τόσο τό καλύτερο για τήν ήθική μας), για τή δασκάλα ό χασάπιδου της, και για τό Σαμπρόλ ή δασκάλα ή καλύτερα ή έτοιμόφρονη ήθική που έκπροσωπεύει.

Άπ' τήν άποψη τής άπλης ίστορίας, ή ταινία δέν είναι παρά ένα ανάδυνο θρόλλερ που τοποθετείται στήν περιοχή όπου ζήσε (και ζει άκόμα) ό Άνθρωπος του Κρό Μανιόν. Πρέπει νά δηγηθούμε άπ' τή φόρμα για νά συλλάβουμε τήν προβληματική της: Φωτισμοί έπίπεδοι που άπαλεύουν έντελώς τό τυπικά κοντράστο του παραδοσιακού θρόλλερ, χρώμα εμπρεσιονιστικό (κι όχι έξπρεσιονιστικό όπως στις γνωστές μογιατζομένες άστουνομικές ίστορίες) που στήν τουνιδιότητα του ακολουθεί τις ένδεξεις του φωτός του ήλιου με μία θαυμαστή πιστότητα, κινήσεις τής κάμερα διακριτικές, γωνίες λήψης νορμάλ. Και πάν' άπ' όλα, μία άφήγηση άντι-θρόλλερ, όπου ή μόνη ένδειξη "όργανιακής άτμόσφαιρας" είναι ή μονογραμματική άρχώδης μουσική.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΔΥΟ ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

ΟΙ ΔΥΟ ΔΡΑΚΕΤΕΣ.

(FIGURES IN A LANDSCAPE) Σκηνοθεσία: Τζοζέφ Λουζυ. Σενάριο: Ρόμπερτ Σά, από το έργο του Μπάρρυ Ήνγκλαντ. Φωτογραφία: Χένρι Άλεκαν και Γιάου Τάμπερ. Μουσική: Ρίτσαρντ Ρόντνεϊ Μπέννετ. Ντεκόρ: Τέντ Τέστερ. Παραγωγή: Σινεκρέστ-Σίνεμα σέντερ. Με τους: Ρόμπερτ Σά, Μάικολμ Μάκ Ντόουελ, Παμέλα Μπράουν. Άγγλα. 95'.

Ο τίτλος μās προδιαθέτει για τό κλίμα μέσα στο οποίο κινείται ή τελευταία ταινία του Λούζυ. Ο σκηνοθέτης έχει επιχειρήσει αυτή τή φορά νά απομονώσει σχηματικά τά σημεία του ενδιαφέροντος, αφαιρώντας κάθε συγκεκριμένο χαρακτηρισμό καί φράζοντας, έτσι, σε μιά αφηρημένη "οπτικοακουστική σύνθεση μέσα στο χώρο", με πρωταγωνιστές δύο πρόσωπα καί τό φυσικό τους περιβάλλον.

Η ύπαρξη δύο προσώπων που συγκροτούνται μās παρεμπιέ στις προηγούμενες ταινίες του Λούζυ. Όμως, τώρα, ή συγκρούση δέν παίζει οργανικό ρόλο στη δομή τής ταινίας, άλλα απλώς υπάρχει, από τήν αρχή μέχρι τό τέλος, σάν κατάσταση ζωής, σάν κομμάτι τής σχέσης τών δύο αυτών ατόμων, αποτελεί λοιπόν μιά συνθήκη που τήν έχουν αποδεχτεί. Κι αυτό, γιατί ο Λούζυ δέν επιχειρεί αυτή τή φορά, όπως έκανε κατά κανόνα τά τελευταία χρόνια, νά αναγάγει τή συγκρούση σε στοιχείο που έχει σχέση με τήν ουσία τής κοινωνικής δομής του κόσμου όπου οι ήρωες τοποθετούνται. Έτσι, καί' αρχή, τά πρόσωπα είναι απογυμνωμένα από ήθε είδους κοινωνικές καταβολές. Κι όχι μόνο αυτό. Δέ μαθαίνουμε τίποτα για τή ζωή τους, για τους λόγους που ήσαν στη φυλακή, για τόν τρόπο που βραβεύσαν καί για τό που πηγαίνουν. Μιά μονάχα φορά μνημονεύεται τό Λονδίνο, άλλα κι αυτό δε φωτίζει καθόλου τήν τοποθέτηση τών προσώπων. Ξέρουμε μόνο ότι προσπαθούν νά περάσουν κάποια σύνορα. Αν τό καταφέρουν, πιστεύουν πός θά σωθούν. Όμως, πάλι τρέσα δέν μās πειθεί ότι ή έπιπτα τους είναι βάσιμη, αντίθετα, ή διφορούμενη σιγή του τέλους μās βάζει σε ύποψες ότι οι συνθήκες θά συνεχιστούν όμοιες καί με-

τά τό πέρασμα τών συνόρων.

Αυτός ο κλασικισμός που κυριαρχεί στη βάση του σεναρίου αναίρεται σφά από τό διάλογο. Γιατί έδώ, ο Λούζυ δουλεύει σε διαφορετικό επίπεδο. Τά λόγια τών δύο ήρώων δέν έχουν τίποτα τό φιλολογικό, που θά παρέπεμπε τό θεατή σε σχήματα προκαθορισμένα. Αντίθετα, είναι λόγια έντελως συγκεκριμένα καί καθημερινά, που κλεινούν συνεχώς τό δρόμο για μιά σχηματική έρμηνεία, καί τό πετυχαίνουν καλύτερα, όσο περισσότερο φαίνεται ότι δέν έχουν καμιά σχέση με τά υπόλοιπα στοιχεία τής ταινίας. Ο διάλογος καταφέρνει έτσι νά μεταμορφώσει τήν άριστολογία σε έλευθερη όπτική, άπαλλαγμένη από δεσμεύσεις καί άνοιχτή σάν κάθε θεατή για νά δώσει από μόνος του τά ειδικά χαρακτηριστικά του χώρου καί τών ανθρώπων καί νά προχωρήσει σε μιά δική του έρμηνεία.

Δύο πρόσωπα, συνδεμένα τόσο από ανάγκη όσο καί με δική τους θέληση, ζούν κάτω απ' τό φάσμα μιάς συνεχούς καταδωξης. Η σχέση τους, όπως βγαίνει πάλι μέσα από τους διαλόγους, είναι έχθρική, άφου ο ένας κατηγορεί τόν άλλο συνεχώς για τίς αδυναμίες καί τό λάθη του, άλλα συγχρόνως φιλική, άφου μέσα από τή συγκρούση τους διακρίνουμε μιά απελπισμένη ανάγκη νά επικοινωνήσουν. Η διαφορά ήλικίας δένεί μιά χροιά βασικά-στηνη στη συμπεριφορά τών δύο πός τόν άλλο, πού περιέχει κι ένα λυθάνοντα έρωτισμό. Ο άπειρος καί με ήθικώς ένδοξισμούς νεαρός θά γνωρίσει σιγά-σιγά τήν εμπειρία του φόνου, θά βράσει καί θ' άποκτήσει θάρρος για νά φτάσει στο ύποτιθέμενο τέρας. Ο άλλος, αντίθετα, διαβρωμένος καί πονηρός, θά φτάσει στο τέρας τής άνοτηξης του με τήν απελπισμένη ένέργεια του τέλους. Στην πορεία, έγινε κατά κάποιο τρόπο μεταβίβαση τής "λειτούργας τής επίβωσης" από τόν ήλικιωμένο σάν νεαρό, μέσα από αυτή τήν ύποτυπώδη έπαφή (ά διαλόγους δέν είναι ποτέ εύθες καί συνεχόμενος, άποτελείται από μιά σειρά μονολόγων).

Αν τό σενάριο έχει αδυναμίες (βινηματογράφος καί τό θέατρο μās έχουν δώσει πρόσφατα πυκνότερες καί καθαρότερες ζωικές φιγούρες), ή σκηνοθεσία άποτελεί πραγματικό έπίτευγμα. Ο Λούζυ έχει καταφέρει νά δώσει στο χώρο, πριν από ότιδήποτε άλλο, ένα περιεχό-



μενο παρόρα συγκινησιακό, τόν 'χει μετατρέψει σε άσυνεχη παράσα που 'χει καταλυτική επίδραση σά άρρωστα κατ' τς σχέσεις τους. 'Η φοβερή αίσθηση τής εκθρηικής άτμόσφαιρας κυριαρχεί. 'Η εμφάνιση τού 'ελικόπτερου κάθε φορά που μουάζει, πού 'χει ξεχαστεί ή ύπαρξη του, παρ'έν διαστάσεις βεβαρμένης συνείδησης. Καί ή παγερή παρουσία τών άνθρώπων τού χωριού δημιουργεί τήν αίσθηση ένός άπροσπέλαστου τεύχους, μιάς τέλειας άποξένωσης. 'Ο Λούζιου όέρνει τό βάρος τής ύπαρξής του μέσα σ' ένα χρόνο που 'χει χάσει, κι αυτός, τό συγκεκριμένα του χαρακτηρισικά. Καθώς οι σκηνές δέν 'χουν αίτιατή σχέση μεταξύ τους καί δέν ύπάρχει ούτε ή φυσική διαδοχή τής μέρας μέ τή νύχτα, ο χρόνος 'χει πάρει διαστάσεις ύποκειμενικές, 'χει μεταβληθεί σε άτέλεωτη διάρκεια.

Μακριά από τόν κοινωνικό προβληματισμό τού "Υπέρητή", τού "Δυστυχήματος" καί τής "Μυστικής Ιεροτελεσίας", άλλα κι από τή θεατρική στατικότητα τού "Μπού", ο Λούζιου μς έβωσε ένα ίδιοφες κονσέρτο γιά "δυό ψυχοϋρες κι ένα τοπίο".

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΙΚΗΣ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑΣ

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΙΚΗΣ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑΣ Γούντλαντ

Σκηνοθετική έπιμέλεια: Μάικελ Γουάντλη. Μέ τους: Ρ-τσι Χαθβενς, Τζόαν Μπαξ, Τζό Κόκερ, Άρλο Γκάρθ, Τζιμ Χέντρεϊ, Τζόν Σεμπόσιαν, Σαντάν, Τέν Γαρς Άφτερ, Δή Χού κλπ.

'Ο Πάλ Ράβα, ένας άπ' τούς πρωτοπόρους ντοκιμανταριστές τού άγγλικού κινηματογράφου, έγραφε τό 48: "Η Ιστορία τού κόσμου είναι μία άποψη ή άπ' όπου έβλεπα μπορούν νά τρωθήτουν κατά βούληση. 'Η έκλογή μπορεί νά ύπαγορεύεται μόνο από κοινωνιολογικούς λόγους. Μία τέτοια έκλογή μπορεί ένός ένδιαφέρον ή νά μην όσκει καμιά 'έλιξη σά κοινό". 'Ο Μάικελ Γουάντλη πήρε τό άπόφθεγμα κατά γράμμα καί προσπάθησε νά προσάψει ή συνταγή σά γούστα τών θεατών, καταναλωτών-θυσιάτων τής κινηματογραφικής βιομηχανίας, μέ τήν κινηματογράφηση τών φοιτητικών έπεισοδίων τού Ό-χάι ού Μάη τού 1970.

Τό άποτέλεσμα ήταν ένα άιατέργαστο φιλικό ύλικό διάρκειας 130 περίπου ώρών. 'Η Γουάντρε Μπρός πού έκμεταλλεύεται τήν ταινία τήν περίβρισε σ' τρεις ώρες, ένώ οι λογοκρίσεις τών διαφόρων χωρών άσυνήθως αδαίφρατα τό μέρη πού άναμφερνται σά έπίμαχο "κοινωνικό" περιεχόμενα: γυμνικές καταδείξεις, παράδεισοι ναρκωτικών, συνεντεύξεις, τραγούδια μέ προκλητικά άντιστασιακό-βερμαλαστικό χαρακτήρα διανθιμένα μέ όσκιιν κλπ.

Παρόλο πού ο Γουάντλη ποντάρει έπιδεδία στήν έξοικόνισή τού μέσου "Αμερικανού μέ τά γεροντά μέσα τής τηλεόρασης, παρόλο πού 'ξέρει τί σημαίνει ερωματικό ανεμά-βεριτέ, άποτυχάνει παταγωδώς σά ντοκιμανταριστάς. Τό μήνυμά του είναι άπάντασα μονοδιάστατο: ή ασύβρεση ένόνων πολύ λίγες στιγμές έμφράζει σ' συγκριμένα νοήματα μέ τήν άντίθεση τών καταστάσεων. 'Η "άντικειμενική αλήθεια" τού Γουάντλη δέν είναι παρά ή αλήθεια τού έμπορευματοποι. μένου κινηματογράφου: Οί γραφικοί χίππυς τού προαστίου τής Ν. 'Υόρκης πρέπει πύση θυσία νά έμπαίνουσιν όσν οι άγγελοι φορετί τού άμερικανικού φιλελευθερισμού.

'Εκτός άπ' τήν άπουσία κριτικής ματιές σά μία σ' αυ-

κειριμένη κοινωνικιστική κατάσταση, ή αίτία τής μορφικής άποτυχίας τής ταινίας 'έγκριται στήν έλλειψη πειστικού μήνυματος. 'Ακόμα κι έν 'έχει κανείς τήν καλή διάθεση νά διαγνώσει κοινωνικά μηνύματα στή συνάρτηση τών ένόνων, θά άποτύχανε γι'ατί: 1) 'Η άκαταστάσα τής φιλικής μορφής άποκλείει τήν ένοποίηση τών διασπαρμένων στοιχείων καί 2) 'Η χρησιμοποίηση τής διπλής καί τριπλής δόσης δέν είναι δυνατόν νά μεταδώσει τήν ένταση τού πλήθους. Τό πρώτο, άπ' τά δύο, λάθος ήταν πιθανόν άναμφερντο: Τό βασικό μέλημα τού Γουάντλη ήταν ή έπιμή παρουσία τών έτελεστών. 'Η διπλή ψήφ τής έλης εκδιόρωσης (κοινωνιολογικό καί μουσικό γεγονός) ύπαγχευσε 'ώσν τό άνακάτωμα στήν κατάταξη τού ύλικού καί ένας σαφής διαχωρισμός τού "κοινωνιολογικού" από τό "μουσικό" μέρος πιθανώς νά όδηγούσε σ' μαγαλύτερη άποτυχία. Οί 'αξενιστανικές άρχές (πού ποτέ δέν άφομοίβησαν άπ' τούς "Αμερικανούς κινηματογραφιστές όποιου προτιμούσαν πάντα τήν άπλότητα) θά ήταν δύσκολο νά έφαρμοστούν έδώ.

Στή λήψη τών "όργανικών" φάσεων τών τραγουδιών ο Γουάντλη βρήκε τήν ευκαιρία νά δεξεί τήν άγάπη του γιά τήν πόπ-μουζική, καί ή πολλαπλή δόση έδώ παίζει βασικό ρόλο στήν άπόδοση τής έσωτερικής έντασης. 'Ενώ τό κοινωνικό, τό "πληθειακό" μέρος τής ταινίας ο Γουάντλη σταχυολογεί έπιασμένα κάτω άπ' τήν ξόλινη έξέδρα, σά μουσικό άνεβαίνει πάνω τής καί περιρριζεται σά όρμένα τών άστέρων. 'Εντούτοις καί σ' αθά τό μέρη πού είναι καί τό πιο πετυχημένα κινηματογραφικά, ο σκηνοθέτης δέν πετυχαίνει νά δώσει ίσοποιοητική λύση σά δύοκοπο πρόβλημα τής όπτικής άπόδοσης τής μουσικής φράσης καί τής ταυτόχρονης κίνησης τού έτελεστού.

Στό Φεστιβάλ τών Τριών 'Ημερών τού Γούντστον όσθηκε ο χαρακτήρισμός "τεράστιο έργαστήρι χειρισμού τής ομαδικής ευαίσθησης". Τό ένα ένατομύριο νέου πού συγκεντρώθηκαν εκεί βρήκαν ένα τρώπο νά έντονωθοΰ ψυχολογικά άπ' τήν πύση πού δημιουργήσε μέσα τους ή άπόφαση γιά μη-έπιμετοχή σά κοινά τής χόρας. 'Απ' τήν άποψη αυτή, ο χαρακτήρισμός από μέρους τού Γουάντλη τής ταινίας του σάν "πολιτικής" μπορεί νά είναι σωστός. Αυτό όμως δέν τήν έμποδίζει νά είναι καί καθαρό έμπορευματικό. Μέ τό "Γούντστον" γίνόμαστε μάρτυρες τής άρχής τής έμπορευματοποίησης μιάς ορισμένης κοινωνικής ευαίσθησης.

Τό θλιβερό σ' τς τρεις μέρες "δισκεδάσης καί μουσικής" (τό "καί έρωτα" παραλείπεται συνήθως γιά λόγους ταρτοφινικής ύπρεπειας) δέν βράσκειται ούτε στή δισκεδάση, ούτε στή μουσική, ούτε σ' τόν έρωτα. Άλλά στήν οργανωμένη προσπάθεια γιά άποβλάκωση τής νεολαίας πού συγκεντρώθηκε σά Γούντστον. 'Η ταινία γίνεται άθέλα ή μία μαρτυρία τής άφέλειας τού κοινωνικού προβληματισμού τών "φοιτητών τών καλύτερων

Πανεπιστημίων τών 'Ηνωμένων Πολιτειών" ("Επίκαιρα", 13-20 Νοεμβρίου 70). 'Η αύριανή "ήγεσία τής πατρίδας" τού Γουάντλη δέν παρουσιάζει τό δυναμικό στοιχεία τής "ιδεώδους, ύγι-οΰς πνευματικά νεολαίας" τού Μαρκόζε: Τά παιδιά τής κόκα-κόλα κοινοτούν νά πνιγούν σ' τούς άφροές τής.

ΙΟΥΛΙΑ ΡΑΛΛΙΑΗ

Οί κριτικές γιά τς ταινίες τού Μόλοφ Γιάντοσο ΟΙΝΙΚΗΜΕΝΟΙ καί Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ μαζί μέ δύο συνεντεύξεις καί βιοφιλμογραφία θά δημοσιευτούν σά έπόμενα τεύχους.

ευζήτηθη μέ τούς άναγνώστες

Κύριε Διευθυντά,

Τόν τελευταίον καιρό είπάθησαν καί γράφονται πολλά γύρω άπ' τήν ταινία του 'Αγγελόπουλου "Αναπαράσταση". Άλλα ωστός καί άλλα όχι. Άπό τίς στήλες του περιοδικού σας θθέλω να προσθέσω καί τή δική μου φωνή. (...) Διαπίστωση 1η: Η ταινία του 'Αγγελόπουλου είναι μία άπό τίς ώλχιστες προσπάθειες, τίς εδουνεϊσθες , στό χυρό του έλληνικού κινηματογράφου να ξεφύγουν άπό τήν πεπατημένη καί να στραφούν σε προβλήματα τά όποια μέχρι τώρα άγνοούσαμε ή έπιμεναμε να' άποσω- πούμε. Γι'αυτό ή προσπάθεια του είναι ξελείται. Διαπί- στωση 2η: Ψάχνοντας ό 'Αγγελόπουλος να βρεί τήν άλη- θεια για τίς βαθύτερες αίτιες ενός φόνου σ' ένα έτοι- μόσθατο χωριό τής 'Ηπειρου, άρνείται να τήν αναζη- τήσει με τήν τρέχουσα λογική (τή λογική του άνακρητή) τίς ψυχολογικές αίτιες. (...) Υλοθετεί τή θέση πός ή συμπεριφορά τών άνθρώπων καθορίζεται άπό τίς συνθή- κες τής ζωής τους. Τήν υλοθετεί έτσι γενικά, άόριστα, χωρίς περαιότερη ασφήνια. Διαπίστωση 3η: Η γενική θέση του 'Αγγελόπουλου άφήνει περιθώρια για πολλές παρεξηγήσεις. Έτσι βρέθηκαν πολλοί ποδ έπραξαν άπ' τά μαλλιά τήν έξήγηση ποδ τους βόλεσε. Ότι δηλαδή ή έξήγηση του φόνου θα πρέπει να άναζητηθεί στην άγρι- άδα τών βουνών, στον κλειστόν όριζόντα, στον μολυβε- νιο άντραν, στους κατορθάλους λαοπεμένους όδρούς στα ρηγαμμένα στέγια. (...) Άυτός ποδ υλοθετούν τούτη τήν άποψη δείχνουν ότι κατανοούν τήν έννοια "περι- βάλλον" ποδ στενά. Οί "συνθήκες τής ζωής" σταματούν για τους στίς γεωγραφικές καί τίς άτμοσφαιρικές συν- θήκες. Μόνο στίς κοινωνικές συνθήκες δέν πείθ ό νοός τους. Διαπίστωση 4η: Ο 'Αγγελόπουλος φυσικά δέν κα- ταλαβαίνει τό "περιβάλλον" τόσο στενά. Η δυνία του έρμηγεία είναι πός ό φόνος όρελείται στη φτώχεια, στίς άπίστευτες στερήσεις καί στην άνυπόφορη ζωή του Έλ- ληγα άγρότη. Όρελείται στην άδυναμία έφρεσης διεξέ- δου άπ' τήν κατάσταση αυτή. Είναι συνέπεια τής μετα- ώσεσης καί τής έρμηγσης του χωριού. Πόσο όμως γνε- νείται κατανοητή μία τέτοια έξήγηση πών στο ποί; (...) Διαπίστωση 5η: Καί να ήθελε ό 'Αγγελόπουλος να είναι περισσότερο σαφής, δέν μπορούσε. Ήταν άναγκα- σμένες άπ' τίς περιστάσεις να θολώσει τα νερά. (...) Όπote έκανε συμβίβασιμους; Ναυίζουμε μια. (...) Δια- πίστωση 6η: Ο 'Αγγελόπουλος μήπως σ' αυτούς ποδ ή- ζεραν. Ο πρώτος συμβίβασιμους φέρνει τό δεύτερο. Άπ' τή στιγμή ποδ άποφάσει να χωθεί στο χωριό έπρεπε να έχει ξεκαθαρίσει στο μυαλό του ένα θεμελιώδ έρώτη- μα: Σε ποίους άπευθόνομαι; (...) Ο φόνος του 'Αγγελό- πουλου ήταν στραμένος στο χωριό, άλλα τό μυαλό τό αύτία καί τό μάτι του ήταν στραμείνο στο φεσιβάδ Θεσσαλονίκης, στην "Άλκιωνίδα" καί, γιατί όχι, στο Πα- ρισί. Τό μέν πνεύμα προδμον, ή δε σάρξ άόθενής. (...)

(...) Διαφωνομέ όμως με τόν 'Αγγελόπουλο ως πός τή στιγμή ποδ διάλεξε να κάνει τέτοιου είδους γυμνάσματα στο μυαλό του "μή εδουκευμένου" θεατή προηγουμένα πολλά άλλα ποδ πρέπει να γίνουν στο μυα- λό του καί πρώτ' άπ' όλα να φτάσει στο σημείο να έξορ- γίζεται καί να άποδοκιμάζει μία ταινία ποδ ύποτιμώ τή νοσημοσύνη του, σάν καί αυτές του λεγόμενου έμπορικού κινηματογράφου. Έτσι ποδ έδωσε τήν ταινία του ό 'Αγ- γελόπουλος, άπομάκρυνε μία για πάντα από άνάλογες ταινίες πολλούς "μή εδουκευμένους" θεατές ποδ ήγαν καλοπροαίρετα ή έτυχε να τήν δοϋν (...) Άλλά είναι φανερό πός ό 'Αγγελόπουλος δέν άντιλαμβάνεται τό ρόλο του σά συνδέσμου, σάν γέφυρας άνάμεσα στο τυρι- νό αισθητικό, ιδεολογικό καί πολιτικό επίπεδο τών μα- ζών, καί σ' αυτό ποδ θα πρέπει να φτάσουν. Για μέας αυ- τό θα ήταν "ένηλικιώση" καί όχι αύτή ποδ θεωρεί ό Ρα- φηλιδής. (Έ'ποδ τήν άποψη αύτή, ή "Ανοιχτή έπιστολή" ήταν ποδ περισσότερο "ένηλικιω"). Ο 'Αγγελόπουλος, φανείται να διαφαορεί για τό ποδ βρίσκονται οι μάζες άν καί τό έξερει ποδ καλά, δέν νομίζουμε πός θα κατα- δεχτεί να υλοθετήσει τή θέση του Μπαζέν περϊ "ιδεο- λογικής άναπηρίας τής κόμερα" ποδ σχεδόν τό άποδί- δει ό Ραφαηλιδής ή όποιοδδήποτε παραλλαγής τής. Η ήθ τό έρθρο του Λεμπέλ "Κινηματογράφος καί ιδεολογία" στο τεϋχος 9-10 του Σ.Κ. θα πρέπει να τών έχει ειπεί ό τι "ιδεολογική άναπηρία" μπορεί να έχει μόνο ό κινη- ματογραφιστής, ό σκηνοθέτης. (...) Η "Αναπαράσταση" άπογοητεύει μάλλον όσους πιστεύουν πός ό κινημα- τός γνεϊν έπινοόδοκοίμοι. Τούς άπογοητεύει, έπειδή ό σκηνοθέτης καταθετεί τα όλα μπροστά σ' ένα δα- λημο έλλογής άνάμεσα σε διστάζόμενες άπόψεις. γιατί ύπάρχει κίνδυνος "να καταλήξει ή ταινία σε μία (όποια) διδαχή ποδ θα κατέστρεφε τίς άρχικές προθέσεις άντι- κειμενικότητας". Τούς άπογοητεύει έπειδή ό σκηνοθέ- τής "είναι άνύκιανος να βρεί τήν άληθεια για τόν άπλό λόγο πός ή άληθεια ποδ άναζητείται είναι κοινωνικής τά- ξης", όπως λέει ό Ραφαηλιδής. Διαπίστωση τελευταία: Η "Αναπαράσταση" είναι άποδοκίμηση καί ποδ έλειπε από τή θεματολογία του κινηματογράφου μας. Έρχεται όμως με μεγάλη καθυστέρηση. "Άλλοτε έφτανε να δείξει έ- να όποιοδδήποτε χωριούδοκοί το Νότιο για να βοθεί ή ούσα καί ή λογική του αστήματος", έγγραφο ό ΛίνωΜι- σικέ στο τ. 9-10 του Σ.Κ. άναφερόμενος στην 'Ιταλία. "Σήμερα ή ούσα τής άντίφρασης βρίσκεται άλλοι" αυνε- χζει. Τα ίδια περίπου λαχθούν καί για τή χώρα μας. Σή- μερα δέν άρκει να δείξεις ένα όποιοδδήποτε χωριούδοκοί τής 'Ηπειρου. Πρέπει έπιτέλους να άσχαληθοϋμε με τίς αίτιες καί όχι με τίς συνέπειες. Τά βραβοεία (παμψηφεί) στη Θεσσαλονική άπέδειξε ότι ή "Αναπαράσταση" δέν ένοχλεί κανέναν, καί όχι τήν άνακριβήτητα " διαφορά ποιότητας" άνάμεσα σ' αύτήν καί τίς ύπόλοιτες ταινί- ες. Οθάν άφέλεια να πιστευόσμε καί τίς τέτοιες (...) Με δύο λόγια, ή "Αναπαράσταση" είναι μία σημαντική προ- σθήεια για τή δημιουργία ενός διαφορετικού κινημα- τού γράφοι στην χώρα μας, ποδ ύπόσσο ζνεϊνε άτελέσφορη. Μία ταινία ποδ, άποδ περάσει ή πρώτη έντύπωση, μόνο καλές προθέσεις μπορούμε να τής άναγνωρίσουμε. Γιατί σε τελευταία άνάλυση, ή "Αναπαράσταση" προσφέρει τό ίδιο άποτέλεσμα μ' ένα δημοτικό τραγούδι γραμμένο στην καθαρεύουσα: Δέν τό τραγουδά κανείς!

Εύχαριστώ
Μανώλης Αντωνίου
Αθήνα

ΣΗΜ.: Λυποόμαστε ποδ τό ποδ μεγάλο μέγεθος του γράμματος-έρθρου-κρητιγής δέν μας έπέτρεψε να τό δημοσιεύσουμε όλόκληρο. Έλαίζουμε να δάσωμε τό κέ-

ρια σημεία του, τουλάχιστον. Στο επόμενο ή μεθεπόμενο τεύχος μας θα δημοσιεύσουμε μία συλλογική κριτική-συζήτηση που έγινε ανάμεσα στους συνεργάτες του Σ.Κ. ή όποια έλπιζουμε να φωτίσει καλύτερα το επίμαχο θέμα της Αναπαράστασης που δημιούργησε μερικές παρανοήσεις και παρεξηγήσεις σ' ανθρώπους που έχουν την εξίσωση να ταυρίζουν όλες οι απόψεις με τη δική τους ή με μερικά κατηγορικά βεβαιώματα παριένα από άλλα "γνωστικά επίπεδα". Από τώρα πάντως μπορούμε να πούμε πως ή θέση του κ. Αντωνίου δεν υπερπλασιάζει μόνο το πρόβλημα αλλά και το μεταθέτει στην περίοχη ενός συχνά επικίνδυνου ποπουλισμού και βίαιου διδαχτισμού, που ούτε την υπόθεση που φαίνεται να υπερασπίζεται υπηρετεί ούτε την έκφραση μέσα απ' την ελπίδα.

Κόριε Διευθυντά,

Γιά να δωθεί Ένα τέλος στην υπόθεση "Βραβείον Φεστιβάλ Ναυού" ως παρακαλώ να δημοσιεύσετε την επιστολή που μου έστειλε τό Φεστιβάλ όπως έχει καθώς και την μετάφρασή του.

Γιώργος Διαλεγμένος
Άθινα



FESTIVAL
MONDIAL
DU THEATRE
UNIVERSITAIRE

Nancy le 12/11/1970

Ministère Georges DELEGORGES
Rue Jussieu 76

ATTENTION
Grèce

Monsieur,

Veuillez suite à votre lettre du 25 Octobre dernier, je suis très étonné que Madame Marietta KALDI ait obtenu le premier prix au Festival Mondial du Théâtre 1969.

En effet, notre Festival n'étant pas un concours, nous n'organisons pas de classement des groupes qui se proclament "vain de cette manifestation et, par conséquent, un décernation nous paraît totalement d'autre ailes.

Améli, nous pouvons vous apporter notre démenti le plus formel en ce qui concerne cette information donnée dans la presse grecque au sujet de Madame KALDI. D'autre part, Madame KALDI nous a adressé une demande pour participer au prochain Festival Mondial du Théâtre qui aura lieu à Nancy du 30 avril au 2 Mai 1971, mais à laquelle nous n'avons pas encore donné suite.

En espérant avoir répondu à votre demande, je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de nos sentiments distingués.

Jeak LANG.

(Signature)

ORGANISÉ PAR LE
FESTIVAL UNIVERSITAIRE
DU THEATRE
Avec la collaboration de
L'UNIVERSITE DE NANCY
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-HELLÉNIQUE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-ITALIENNE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-ESPAGNOLE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-ALLEMANDE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-ANGLO-SAXONNE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-AMÉRICAINNE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-JAPONAISE
L'ASSOCIATION THEATRALE
FRANCO-RUSSO-ESTRIMÉRIENNE

AMBIENT : JACK LANG

ARRÊTÉ : M. DE LA MER - M. BARRY - M. DE LA MER - M. DE LA MER - M. DE LA MER - M. DE LA MER

Άπριλίου ώς 2 Μαΐου 1971, αλλά εμεΐς δέν δόσαμε άκόμα άπάντηση. Έλπιζοντας ότι άπάντητα σε ότι με έρωτήσατε, ως παρακαλώ να πιστέψετε στά πιο ειλικρινή μου αισθήματα.
Υπογραφή

ΣΗΜ.: Η διένεξη των δύο ήθοποιών δέν μς άφορά καθόλου. Δημοσιεύουμε ώστόσο τό γράμμα με την έλιπίδα ότι θα τός βοηθήσουμε να λύσουν τόσ διαφορές τους.

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Σύσσωμο λάος και συλλήγνιος έπειρησών την πτώση τού Καίσαρα. Σύσωση ή Άθήνα χειροκροτεί τόν Γνωτάρ. Κριτικός και κοινό άναφανού, συμφωνούν, χάσκουν: "Τό Σαββατοκύριακο...", "Τό τέλος..."

Φυσικά, ήπηρεσαν και οι έλδιστοι, εκείνοι δηλαδή που ένωσαν αντίστροφα αύτή τη φορά τη γροιά πού ή Γνωτάρ δίνει πάντα τό στομάχι. Οι πιά ψυχραμοί άναμέτρησαν και την πορεία του, βρήκαν αιτίες, έπακόλουθα και τελικά κατάληξαν: ναί μέν, άλλς... Οι υπόλοιποι δέν δέχτηκαν γρατσοσφαια και άρνήθηκαν μεταφασικές έρμηνείες.

Άλει δ Μουσισάκι: "...άναγκάζει τό δημιουργό να σφετφεί μέ εικόνες και τού άπαγορεύει κάθε άνάπτυξη πού θά μπορούσε να πραγματοποιήθει έξίσου καλά σ' Ένα βιβλίο ή μία σημηνή παρουσίαση". Αύτή ή άποψη όμως διατυπώθηκε πριν σαράντα χρόνια, ξεπεράστηκε και έτσι έχει κάθε δικαίωμα ή ήρωίδα-έν άρχη-νά μς μιλάει για τίς περιπληνήσεις της και εμεΐς να άναριθούμε μέ δέος από τό κόντρ-λυμέρ και τη γύμνια της.

Άναφέρει δ Μουσισάκι: "Έναι ουσώδεις να χρησιμοποιήσουν εικόνες πού να σκεπτεθούν τό μυαλό και την καρδιά τού θεατή για ν' αναπτύξει την κρίση του και την ειδικασία του και όχι μονάχα να θελήσουν να ή έρεθίσουν τό μάτι του με όπτιωός άπροβατισμούς".

Γνωτάρ, ήχουν οι ασήλτιγες. Γιατί κωφεΐες. Καζγιά και τίς σιγής, μονάχα μ, δέν άντεξεΐς πάνω στό φορηγό με άς μιήσεις. Νάξερες. Νάσουν δίπλα με. Νάουν - γες τός χήτωος της καρδιάς με.

Επιτέλους είχαμε άνταμάσει πάνω στό φορηγό. Καί έπειτα χήθηκες ξανά. Δέν πιστέφες στό Μήη, σε γέμισε πάρα. Αύτό δέν λέει τίποτα. Δείξε με τό μαγμακράουν τού γεγονότων. Κοινώς με τίς έμπεΐρες σου. Μη θυμάνεις άν παιδί και βάζεις τός μάγειρους να σπάνε αύγό. Ήταν άνατριχιαστικό, άντιανθρώπινο να σε βλέπουμε να έπαλαμβάνεις ύλδγκαν. Μη τάρνιεσαι, αλόγκαν ήταν άπ' την άντίστροφή.

Οι ελδθμονές ένθουσιώσησαν: "παζέτε σε ταινία", "κάνουμε συμπαραγωγή". Μόησαν για άποστασιοποίηση και έννοουσαν μετρητική μιά και ό όρος καθιερώθηκε άπ' τό Μπρέχτ. Έπ'τρεφέ μου να σου πώ ότι αύτό εί- ναί μεταμπερητική άποστασιοποίηση και θυμείει τός μεταφορυστέος πού άνέπτυξαν μονάχα την τεχνική και άφαιρέσαν τη φροδισική ούσα.

Η άποστασιοποίηση δέ μς παρέχεται παρά άπό τό έ- διο τό περιεχόμενο.

Άλει δ Μπρέχτ: "Συμβαίνει να πλασάφρονται στό κοινό ώμά περιστατικά, άμορφολογήτα ή τεχνική έφοδιασμένα με πόροηματα πού θά πρόκινουν όργανικό μόνο άπ' τη συζήτηση των περιστατικών".

Άλει δ Μπρέχτ: "Καί χρειάζεται τέχνη για να γίνει τό κοινωνικό όρθό ανθρώπινα ύποδειγματικό."

Άποστασιοποίηση σημαίνει άνάπτυξη κριτικής σκέψης πού παρέχεται άπό μία άνάπλαση ρέουσας πραγματικότητας φορτωμένης άπό ανθρώπινη όση ή στήση.

ΑΛΙΝΤΑ ΔΙΑΜΗΤΡΙΟΥ

Δίνοντας συνέχεια στην επιστολή σας της 25ης Οκτωβρίου, είμαι κατάπληκτος άπ' τό ότι ή κυρία Μαρλεττα Ριάλδη ήπρε τό πρώτο βραβείο στό Παγκόσμιο Φεστιβάλ Θεάτρου 1969. Πράγματι, καθώς τό Φεστιβάλ μας δέν είναι ένας διαγωνισμός, δέν οργανώνουμε ταξινόμησθ θιάσαν πού λαμβάνουν μέρος σ' αύτή την έκδήλωση. Κατά συνέπεια δέν δίνουμε κανένα βραβείο. Έπίσης, μπορούμε να σς δόσουμε έπίσημη διάσωση σε ότι άφορά αύτή την πληροφορία πού έδωσθ στην έλληνική τύπο για την κυρία Ριάλδη. Έκτός τούτου, ή Κα Ριάλδη μς έζήτησε να λάβει μέρος στό έπόμενο Διεθνές Φεστιβάλ τού Θεάτρου τό όποίο θα γίνει στό Ναυού άπό τίς 20

Βουκουρεστίου 40 & Ρωμα
τηλ: 610 982



αφισσες
δισκοι
βιβλια

QUARTIER
LATIN

Νέα Κείμενα

Α. Αργυρίου Μ. Αυγέρης
Κ. Βάρναλης Γ. Γεραλής
Γ. Γρηγόρης Π. Ζάννας
Α. Λεντάκης Γ. Αλ. Μαγκάκης
Α. Ξύδης Γ. Πάνου
Θ. Παπαδόπουλος
Α. Πεπονής Ι. Στ. Πεσμαζόγλου
Σ. Πλασκοβίτης Γ. Ρίτσος
Ρ. Ρουφός Α. Σβώλος
Γ. Σκληρός Κ. Στεργιόπουλος
Κ. Τσιτσέλη Θ. Δ. Φραγκόπουλος
W. Bierman E. Evtushenko
H. M. Enzensberger Z. Herbert
V. Popa

„Κέδρος“
Χειμώνας 1971