

συγχρονος κινηματογραφος

ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΜΑΪΟΣ 71 **13**

Μίκλος Γιάντσο
Ρόμπερτ Φλάερτυ
Χάρολντ Λδυντ
Χάουαρντ Χώκς
Θανάσης Βέγγος



11-00000002907

ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

Η ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ **ΒΙΛΛΥ ΜΠΡΑΝΤ** **ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ**

ΒΙΛΛΥ ΜΠΡΑΝΤ **ΣΤΟΧΟΣ ΦΑΣΙΣΤΩΝ**

8 Μαρτίου. Ίδιαίτερα ύπηρεσία.— Διαδηλωτά της
διέκοψαν τὸ λόγο τοῦ καγκελλαρίου Μπράντ στὴν
ἐμπροσθέν με ἐρυθρὰ βαφὴ τὴν κατοικία τοῦ πρω-
τοῦ κρατιδίου τῆς Βόρειας Ρηνο - Βεσφαλίας.

ΚΕΛΛΑΡΙΟΣ μιλοῦσε σὲ συγκέντρωση 3.000 ἀτόμων,
εἶστο ἀγροτῶν, ἀλλὰ ὑποχρεώθηκε νὰ διακόψῃ ἐπὶ 15
λεπτά του, ὅταν 20 νέοι, ἐφοδιασμένοι με μεγάφωνα, ἀρ-
νήσαντο διάφορα συνθήματα ἐναντίον του.

Ἀ αὐτὴ ἀγανάκτησε τὸ ἀκροατήριον καὶ περίπου
καταμένους ἐπετέθησαν με τὶς κραυγὰς «Ἐξω
Ἐστρεμιστῶν τῆς Δεξιᾶς Ἡ ἀστυνομία κα-
τὰ τὴν τάξη με τὴν ἀποτροπὴ ἀπὸ τὴν αἰ-
ματὴ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὰς.

Ἐνδαιμονίου ὁ κ. Μπράντ, ἠδυνήθη
ἐν ντρέπασθε. Οἱ δια-
Ἐνδαιμονίου ὁ κ. Μπράντ, ἠδυνήθη
ἐν ντρέπασθε. Οἱ δια-

Ἐνδαιμονίου ὁ κ. Μπράντ, ἠδυνήθη
ἐν ντρέπασθε. Οἱ δια-

ΣΤΗΝ Κολωνία, οἱ ἀστυνομί-
δηλωτὰς, ὅταν ὁμάδα 40 ἀπ' αὐτοῦ
τὴν κατοικία τοῦ κ. Κούν, πρωθυπουργοῦ
Ρηνο - Βεσφαλίας. Οἱ διαδηλωτὰς ἀνέ-
κατὰ τῆς συνθηκολογήσεως.

Ἐνδαιμονίου ὁ κ. Μπράντ, ἠδυνήθη
ἐν ντρέπασθε. Οἱ δια-

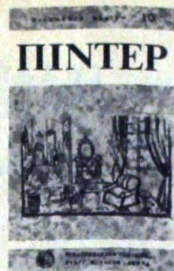


Ἐνδαιμονίου ὁ κ. Μπράντ, ἠδυνήθη
ἐν ντρέπασθε. Οἱ δια-

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΔΩΔΩΝΗ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΙΟΝΕΣΚΟ

7
ΑΛΜΠΥ



1
ΚΑΜΥ



12
ΜΠΡΕΧΤ



•
ΑΝΟΥΪΓ



•
ΑΛΜΠΥ

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ "ΔΩΔΩΝΗ"

ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΟΥ "ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗ/ΦΟΥ"

Ο έβδομος τόμος της σειράς "Δωδώνη" επιτιμάντας και επιβραβεύοντας την προσφορά του περιοδικού "Σύγχρονος Κινηματογράφος" στην πολιτιστική ζωή του τόπου μας, προσφέρει δλοκληρη τη σειρά
ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

του όποτελεείται από είκοσι δημοίμορφους τόμους συνολικής αξίας 900 δραχμών στην τιμή των 800. Έκπ πλέον, στους ίδιους αγοραστές, οι ότοιοι σημειώτουν, δέν είναι άναγκαίο να είναι και αγοραστές του περιοδικού, ή "Δωδώνη" προσφέρει δωρεάν μιά ετήσια συνδρομή
στό "Σύγχρονο Κινηματογράφο"

ή όποια θα άρχίζει από τό μήνα κατά τον όποιο πραγματοποιήθηκε ή άγορά με τους παραπάνω εϊδικούς εύνόχους όρους. Οι είκοσι τόμοι της σειράς "Παγκόσμιο Θεάτρο" μαζί με τό πρώτο τεύχος από τό όποιο άρχίζει ή συνδρομή του περιοδικού, όποστέλλονται χωρίς ταχυδρομικά έξοδα κατόπιν παραγγελίας δι' έπιταγή, δια άντικαβολής ή δι' άπ' εΰθελας παραλαβής από τό βιβλιοπωλείο της "Δωδώνης".

Για συμπληρωματικές πληροφορίες ή παραλαβές άπευθόνασε στον κύριο
ΕΥΑΓ.Κ.ΛΑΖΟΝ, ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 3, ΤΤ. 143

ή τηλεφωνήστε στα 637.973 και 630.312

1. ΑΛΜΠΕΡ ΚΑΜΥ : Καλιγούλας
2. ΧΑΡΟΛΤ ΠΙΝΤΕΡ : Πάρτυ γενεθλίων
3. ΦΕΝΤ. ΛΟΡΚΑ : Τά μάγια της πετάλοδασ
4. ΜΑΡΓΚ. ΝΤΥΡΑ : Μέρες στά δέντρα- LA MUSICA
5. ΣΑΜ. ΜΠΕΚΕΤ : Ώ, οι ώρες τις μέρες- Όλοι καδ πέφτουν
6. ΕΥΓ. ΙΟΝΕΣΚΟ : Άμεδαίος
7. ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΑΛΜΠΥ : Ίσοροπία τράμου
8. ΓΚ. ΜΠΥΧΝΕΡ : Λέντιος και Λένα
9. ΖΑΝ ΑΝΟΥ-Ι-Γ : Μήβεια- Ίεζάβελ
10. ΧΑΡΟΛΤ ΠΙΝΤΕΡ : Συλλογή- Έραστής
11. ΦΕΡ. ΑΡΑΜΠΑΛ : Νεκροταφείο αυτοκινητών
12. ΜΠΕΡΤ. ΜΠΡΕΧΤ : Μόνα κουράγιο
13. ΒΑΛ. ΙΝΚΚΑΝ : Θετικά λόγια
14. ΡΟΖΕ ΒΙΤΡΑΚ : Βυτιόρ ή τά παιδιά στην έξουσία
15. ΖΑΝ ΖΟΝΕ : Οι Νέγροι
16. ΑΥΓ. ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ : Τά Πάσσα- Ό παρίας
17. ΜΑΞ ΦΡΙΣ : Ό Μπήντερμαν και οι έμπρηστές
18. ΕΠΤΑ ΜΟΝΟΤΡΑΚΤΑ
19. ΤΖΩΝ ΠΡΙΣΛΕΪ : Έμεις και ό χρόνος
20. ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ : Βιοημέια- Ό σταθμός

Τά έργα μεταφράζονται και προλογίζονται από δόκιμους συγγραφείς. Η έκδοση του κάθε τόμου συμπεριλαμβάνει φωτογραφίες σημαντικών και φωτογραφίες από παραστάσεις στα καλύτερα θέατρα του κόσμου.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ : "ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ,,

Διεύθυνση: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 74—Τηλ. 631.309

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

- 1) ΠΕΤΕΡ ΒΑ·Ι·Σ : Σημειώσεις για πήν πολιτιστική ζωή στό Βιετνάμ
- 2) ΝΟΡΜΑΝ ΜΕΗΛΕΡ : Οί στρατιές τής νύχτας
- 3) ΠΡΑΓΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 1967 : Λόγοι Τσέχων συγγραφέων
- 4) ΕΡΝΕΣΤ ΜΑΝΤΕΛ: Βασικές αρχές οίκονομικής θεωρίας
- 5) ΤΖΟΑΝ ΡΟΜΠΙΝΣΟΝ: Έλευθερία και Άναγκαιότητα

ΓΙΑ ΤΥΠΩΜΑ

- 1) ΜΩΡΙΗΝ ΜΑΚΚΟΝΒΙΛ-ΠΑΤΡΙΚ ΣΙΗΛ : Έ γαλλική έξέγερση τοῦ 68
- 2) ΙΣΑΑΚ ΝΤΟΪΤΣΕΡ : Δοκίμια γύρω από τό έβραϊκό πρόβλημα

**ΤΖΟΑΝ
ΡΟΜΠΙΝΣΟΝ**

**ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
και
ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ**

μια εισαγωγή στη μελετη
της κοινωνίας

"ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ.

**ΕΡΝΕΣΤ
ΜΑΝΤΕΛ**

**βασικές αρχές
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ
θεωρίας**

"ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ.



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σε μία ταινία που προσπαθεί ν' αποδείξει με την παράθεση εικόνων μία θεωρητική θέση, είναι λογικό τ' εστιάσει νά μην παρνεταί απ' την άρχή σά δοσμένα : διαπρέσει νά αποδειχτούν μπροστά μας με την ασαφήτητα καί την άκρεια μαθηματικής έξιασσεως. Ή έθδνη είναι Ένας "άσπρεπύνας" όπου θά γραφούν κάποιες ιδέες με τό φωτογράμματα. "Ο Ό νικημένοι" τού Μίλλος Γιάντσο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 13, ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΜΑΪΟΣ 71

1. Χάρολντ Λδυντ, νεκρολογία	5
2. Φερναντέλ, νεκρολογία	7
3. Ή θέση τού Βέγγου στήν έλληνική κωμωδία, τού Τάκη Παπαγιαννιδη	8
4. Ή Θανάσης Βέγγος συζητᾶ με τόν Τ. Παπαγιαννιδη	11
5. Τρεῖς άπόψεις γιά δυό ταινίες (Οί Νικημένοι-Ή Ήχος τῆς σιωπῆς) : Ραφαηλῶης-Κρητικῶς-Τριμοῦκης	16
6. Προβλήματα δημιουργίας καί αὐτοσχεδιασμοῦ. Συζήτηση τού Μίλλος Γιάντσο με τόν Ήσταν Ζοῦγκαν	22
7. Ή Μίλλος Γιάντσο συζητᾶ με τούς Ζάν-Λουί Κομολλί καί Μισέλ Ντελαας	27
8. Μίλλος Γιάντσο, βιοφιλομογραφία	38
9. Ή εργατικῶς κινηματογράφος. Ή ομάδα "Μεντβέντικιν"	40
10. Κινηματογράφος-Ή βεολογία-Κριτικῆ. Μέρος πρῶτο. Τῶν Ζάν Ναρμπονί καί Ζάν-Λουί Κομολλί	42
11. Ρόμπερτ Φλάερτυ, τού Μαρσέλ Μαρτέν. Κριτικῆ βιομογραφία.	48
12. Κριτικῆ (Ρίο Λόμπο, Ήπό πού πᾶνε γιά τό μέτωπο, Τό τσίρκο)	55
13. Συζήτηση με τούς άναγνώστες	61
14. Ή γνώμη τῶν δέκα	62

Ή εκδότης: Διομάντης Λεβεντάκος, Σκρᾶ 9 • Διοευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλῶης, Λευκωσίας 8 • Ή υπεθύνηος τυπομογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35, τηλ. 615079 • Ή επιμέλεια ὄλης ντοκιμαντασιόν: Γιώργος Κόρρας • Γραμματεία συντάξεως: Ζιζή Παπαδάκη • Κασέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντέ Κίος • Διοικημοποίηση-Διαμοχηρήση: Γιάννης Σμοραγοδῆς • Συνεργάτες: Θόδωρος Ήγγελόπουλος, Άλλίνα Διοημοτρίου, Νίτσης Κανάνης, Σάκης Μανιάτης, Γιάννης Μπακογιαννῶπουλος, Χρήστος Πολιογιαννῶπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Κώστας Σφήκας. • Ή τῆσησ συνδρομή: Ήσωτερικῶς δροαχμές 100, έξεωτερικῶς δολλάρια 7 • Γραφετα: Άναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ὄρες γραμοφείου 6-8 • Ήμβάσματα: Γιάννη Σμοραγοδῆ, Άναξαγόρα 1 • Τιμή τεύχους 10 δροαχμές.

CINEMA CONTEMPORAIN. REVUE MENSUELLE EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES. № 13, MARS-AVRIL-MAI 1971. ABONNEMENT ANNUEL POUR L' ETRANGER, 7 DOLLARS. ADRESSE : ANAXAGORA 1 ATHENES



ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΑΡΙΩΝ,,

Ἐπιτανήσου 1 — Ἀθήνα

Τηλ.: 810-283

Κάθε βιβλίο κι ἕνα πνευματικό γεγονός

Τζών Ἄρντεν

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΔΟΧΙΑ ΜΑΣΓΚΡΕΝΒ

Μετ: Μάγια Λυμπεροπούλου

Ἰουλίας Ἰατρίδη

«ΔΙΑΤΑΓΗ ΑΝΩΘΕΝ»

Διηγήματα

Πήτερ Μπρούκ

Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ



Μετάφραση

Μ.-Πώλ Παπέρα

Μάρτιν Ἔσσιλν

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ



Μετάφραση

Μ. Λυμπεροπούλου

Γιέρτζι Γκροτόφσκι

ΓΙΑ ΕΝΑ
ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ



Μετ: Φ. Κονδύλης
Μ. Βορρέ

Ευγένιος Ἰονέσκο

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ
& ΑΝΤΙ-ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ



Μετ: Ἰ. Ἰατρίδη

Σε λίγο καιρό

Μάρτιν Ἔσσιλν

ΣΥΝΤΟΜΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

Μετάφραση

Φών Κονδύλης

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

μέ ἔπιπωση 20 ο/ο γιά τούς συνδρομητές του

τοῦ Π. Μιπυρώ



Χάρολντ Λούντ

Στίς 9 Μαρτίου πέθανε σέ ηλικία 78 ἐτῶν ὁ τελευταῖος ἄξιος ἐκπρόσωπος τοῦ ἀμερικάνικου μπουρλέσκ, ὁ Χάρολντ Λούντ.

Ὁ διάσημος κωμικός γεννήθηκε στίς 20 Ἀπριλίου 1893 στό Μπέρχαρντ τῆς Νεμπράσκα. Στό θέατρο ντεμπουτάρισε σέ ηλικία μόλις 12 ἐτῶν. Εἶχε τήν πρώτη του ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο τό 1912, σάν καμπάρσοσ σέ ταινίες μικροῦ μήκους τοῦ Ἐντίσον. Τό 1914 γίνεται δεκτός στό "θάλασο" τοῦ Μάκ Σέννερ, ποῦταν καί ὁ πρῶτος του δάσκαλος. Ἐκεῖ γνώρισε τόν Χάλ Ράτς μέ τόν ὁποῖο καί ἱδρυσε τήν ἑταιρεία ROLLIN FILMS.

Μετά τήν ἀποτυχημένη σειρά "Ὁ μοναχικός Λούκ" ὅπου ὁ Λούντ προσπαθεῖ, χωρίς ἐπιτυχία, νά μιμηθεῖ τόν Τσαπλιν, δημιουργεῖ ἕναν καθαρά δικό του τύπο, τόν Γουίνκλ, τόν "ἀπόλυτα καί ἀμετάκλητα αἰσιδόξο ἄνθρωπο". Στήν ἑταιρεία του, κάτω ἀπ' τή σκηνοθετική καθοδήγηση τοῦ Χάλ Ράτς καί τοῦ Φρέντ Νιουμάργιερ γυρίζει πολλές μικροῦ μήκους ταινίες χωρίς νά κατορθώσει νά ἐπιβληθεῖ στό πλατό κοινό.

Ἡ δόξα καί τό χρῆμα ἦρθαν μετά τό 1921 μέ τίς μεγάλου μήκους ταινίες του ποῦ κατά κανόνα τίς σκηνοθετεῖ ὁ Νιουμάργιερ. Τή χρονιά αὐτή ἐγκαταλείπει τή δική του ἑταιρεία καί προσχωρεῖ στήν

Παραμούν, ύστερα από ένα δελεαστικό συμβόλαιο. Μετά τó 1930 ó Λούντ εμφανίζεται περιστασιακά σέ άσήμαντες ταινίες, ενώ οί κινηματογραφικές επιχειρήσεις καί ιδιαίτερα ή παραγωγή τόν άπασχολούν όλοένα καί περισσότερο. Πέθανε ζάπλουτος .

Θά μπορούσε κανείς νά μήν άγαπάει, άκόμα καί ν' άπορίπτει παντελώς Έναν καλλιτέχνη σάν τόν Λούντ, ή δημοτικότητα του όποια στηρέχθηκε σ' Έναν τύπο όπλωσ κωμικó, χωρίς άνθρώπινο βάθος, χωρίς σοβαρό προβληματισμό. Όστόσο, κανείς δέν θά τολμούσε νά παραγνωρίσει τή σημασία τής προσφοράς του στή σχολή του άμερικάνικου μουβλέςκ - άκριβώς γιατί ó τύπος που λάνσαρε ήταν "μονοδιάστατος" : Κανείς κωμικός δέν τόλμησε νά κάνει ήρωα κωμώδιας τόν μέσο, άπαθ ή καί παιδιάστια αϊσιόδοξο Άμερικανό.

Άνάμεσα στα χρόνια 1917-1930, ó Λούντ ήταν στήν πατρίδα του πύό δημοφιλής καί άπό τόν Τσάπλιν - κι αυτό δέν είναι καθόλου τυχαίο. "Ο άνθρωπος μέ τό μέγála γυαλιά", όπως τόν χαρακτήριζε Ένα διαφημιστικό σλόγκαν τής έποχής, τόλμησε νά περιφρονήσει τά τσάπλινικά άξεσουάρ (ρεντιγκόστα, μελόν, μπατσούνάνι κλπ) ή τες μουστάκες έλλαν καί νά ντυθεί εύπρεπώς, σάν κανονικός άνθρωπος κι όχι σάν έπιοκίεπτης άπό άλλον πλανήτη. Τó καλοραμένο κοστούμι του Λούντ, τό ψαθάκι του, καί προπαντός τά τεράστια γυαλιά του τούδιναν Ένα ύφος πολύ συνηθισμένου άνθρώπου, καί οί συνηθισμένοι άνθρωποι δέν προσφέρονται γιά κωμικές μεγεθύνσεις.

Αυτόσ ό ντροπαλός νεαρός, ό καθόλα εύπρεπής καί ύποταγμένος στούς κοινωνικούς νόμους κι νεΐται μέσα σ' Έναν κόσμο όμοιών του. Καί οί περιορισμένες δυνατότητες σύγκρουσης που έπιβάλλει ή όμοιομορφία κάνει πύό δύσκολη τή δουλειά του κωμικού. Είναι, βέβαια, άδέξιος καί καθόλου κίνηση έγκυμνωεΐ χιλίους κινδύνους γιά τόν έαυτό του, μοιάζει διαρκώς έκπληχτος, βρέκεται πάντα στό χείλος τής άπόλυτης γελοιοποίησης, όμως τίποτα άπ' όλα αυτά δέν ταρασσει τήν όλύμπια γαλήνη του, τήν καλή του διάθεση, καί προπαντός τήν αϊσιόδοξία του.

Τό μή-άνθρώπινο καί διόλου έγκεφαλικό κωμικό του Λούντ βασίζεται άποκλειστικά στό μηχανισμό λειτουργίας του γιάγκι : Η διαδοχή τών γιάγκι είναι τέλεια ρυθμισμένη μέ τό μοντάζ, καί τό καθένα άναπτύσσεται σ' όσα άκριβώς πλάνα χρειάζεται γιά ν' άποδεσμευεΐ καί ή έλάχιστη δυνατότητα του κωμικού έφε.

Θά φανεΐ ίσως παράδοξο άν πούμε ότι αυτή άκριβώς ή σωρεία τών γιάγκι προσδιορίζει καί τά μάξιμουμ όρια τής άξιας του κωμικού του Λούντ : Η συσάρρευση πολλών γιάγκι σέ λίγο χρόνο άποκλείει τες άναγκαΐες νεκρες περιόδους - όπως π.χ στόν Κήτον - ώστε καί ό θεατής ν' ανασάνει, νά άποφορτισεΐ γιά νά φορτισεΐ ξανά μέ μεγαλύτερη ένταση καί τό γιάγκι ν' άποχτησει άκέρεια τήν κωμική του άποτελεσματικότητα. Τά γιάγκι του Λούντ, έτσι όπως έπισωρεύονται χωρίς μέτρο καί χωρίς λογικό έλεγχο άλληλοξουδετερώνονται, κι όλόκληρη ή ταινία μοιάζει ν' άποτελεΐται άπ' τες παραλλαγές ένός μοναδικού γιάγκι.

Ο Χάρολντ Λούντ λάνσαρε Έναν κωμικό τύπο ρομαντικό καί όνειροπόλο αλλά ταυτόχρονα πανούργο κι έλάχιστα έξυπνο. Ο δημιουργός αυτού του τύπου, γιά τόν κάνει περισσότερο άποδεκτό άπ' τες πλατείες μάζες προτόμισε τήν εύκολία του μηχανικού γιάγκι, που ένεργεΐ άπλώς γιά χάρη τής . . . ένέργειας, χωρίς τήν πρβθεση γιά μία μεγεθυμμένη κατάδειξη μιás κάποιας βαθύτερης άνθρώπινης ούσιας, όπως π.χ . κάνει ό Τσάπλιν ή ό Κήτον. Όστόσο, άν κανείς θελει νά μελετήσει σωστά τήν πληρότητα τής τεχνικής κατασκευής του γιάγκι δε θά βρεΐ πύό άνετο πεδίο άπ' αυτό που του προσφέρει τό έργο του Χάρολντ Λούντ.

Μετάφραση:ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1916: Η σειρά LONESOME LUKE. 1918: Η σειρά LUI. 1921: A SALOR MADE MAN. 1922: GRAND - MA' S BOY. DOCTOR JACK. 1923: SAFETY LAST. 1924: GIRL SKY. HOT WATER. 1925: THE FRESHMAN. 1926: WHY WORRY. FOR HEAVEN' S SAKE. 1927: THE KID BROTHER. 1928: SPEEDY. 1929: WELCOME DANGER. 1930: FEET FIRST. 1932: MOVIES CRAZY. 1934: THE CAT' S PAW. 1935: THE MILKY WAY. 1938: PROFESSOR BEWARE. 1945: THE SINS OF HAROLD DIDDLEBOCK ή MAD WEDNESDAY. 1962: HAROLD LLOYD' S WORLD OF COMEDY.



Φερναντέλ

Στις 26 Φεβρουαρίου πέθανε ο Φερνάν Κονταντέν, γνωστός με το ψευδώνυμο Φερναντέλ, το περισσότερο δημοφιλές "ιέρό τέρας" του γαλλικού κινηματογράφου.

Ο Φερναντέλ γεννήθηκε στη Μασαλία στις 8 Μαρτίου 1903. Άρχισε τη θεατρική του καριέρα το 1921 στη Νίκαια σαν ήθοποιός του μιούζικ-χάλ. Το 1928 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και πολύ σύντομα έγινε γνωστός σαν ένας απ' τους καλύτερους ήθοποιούς όπερέτας. Απ' τήν όπερέτα πέρασε στην κωμωδία χωρίς, σ' όλο αυτό το διάστημα να εγκαταλείψει τις εμφανίσεις του στο αγαπημένο του μιούζικ-χάλ.

Έκανε τήν πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση το 1930 και από τότε μέχρι το 1960 περίπου, γύριζε τρία ή τέσσερα φιλμ τό χρόνο. Κράτησε τόν πρώτο ρόλο σε περισσότερες από 100 ταινίες συνολικά.

Στά τριάντα χρόνια τής γόνιμης κινηματογραφικής του καριέρας ήταν ό "μεγάλος αγαπημένος" του γαλλικού κοινού και κανένας μετά απ' αυτόν δεν κατόρθωσε να τόν ξεπεράσει σε δημοτικότητα, ποθ τή χρωστάει όχι τόσο στο μηχανισμό του στάρ-σύστεμ όσο στο μεσογειακό του ταμπεραμέντο και τήν πληθωρική του προσωπικότητα.

Άνθρωπος πανέξυπνος και γεμάτος καλωσύνη, δέ δίσταζε ώστόσο να βρίζει σε χαμάλης, άνδρα και να δερνει τούς ένοχλητικούς - αλλά και να τούς αγαλιάζει και να τούς φιλάει άμεσα μετά σε νάμη συνέβη τίποτα στο μεταξύ.

Η μεγάλη γκάμα του υποκριτικού του ταλέντου του επέτρεπε να περνάει μ' εύκολία απ' τήν κωμωδία στο δράμα και απ' αυτό στην όπερέτα. Κανένα είδος δεν του ήταν άγνωστο, κανέν ρόλο δεν άρνήθηκε. Για τούς παραγωγούς του ήταν ό τέλειος επαγγελματίας. Όμως αυτή ή παιδιάστικη ά - γάπη του για τό επάγγελμα δεν του επέτρεπε να διαλέγει τούς ρόλους του με περισσότερη προσοχή κι έχασε, έτσι, τήν ευκαιρία να δημιουργήσει έναν καθαρό δικό του κωμικό χαρακτήρα. Με τόν καιρό, αυτόεγκαταλείφθηκε στην επαγγελματική εύκολία και τήν προχειρότητα κι έγινε παγινο στα χέρια άσυνεβήτων παραγωγών ποθ τόν "έρμεξαν" όσο κανέναν άλλο Γάλλο ήθοποιό. Απ' τούς σκηνοθέτες ό μόνος ποθ τόν αντιμετώπισε με προσοχή και άγάπη ήταν ό φίλος και συμπατριώτης του Μαρσέλ Πανιδλ.

Απ' τές έκατό περίπου ταινίες του σημειώνουμε τούς τίτλους τών σημαντικότερων : 1932: LES GAITES DE L' ESCADRON. 1934: ANGELE. 1936: FRANCOIS A'. 1937: ERNEST LE REBELLE. 1938: LES CINQ SOUS DE LAVAREDE. 1945: LES GUEUX AU PARADIS. 1948: L' ARMOIRE VOLANTE. 1950: TOPAZE. 1951: AUBERGE ROUGE. 1951: DON CAMILLO. 1952: LE FRUIT DEFENDU. 1954: ALI BABA. 1956: L' HOMME A L' IMPERMEABLE. 1958: LES VIGNES DU SEIGNEUR. 1959: LA VACHE ET LE PRISONNIER. 1960: CRESUS.

B. P.

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΒΕΓΓΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

του Τάκη Παπαγιαννίδη

Ἐξαιρώντας τις αἰσθηματικές κομεντί καὶ τις μουσικές κωμωδίες, ποὺ ἡ βάση τους, ἔστω καὶ λαθεμένη, βρίσκεται ἄλλου, ἐννοοῦμε σὺν κωμωδία τὸ εἶδος ἐκεῖνο ποὺ σατιρίζει ἐξογκάνοντας χαρακτηριστὲς ἢ κοινωνικές καταστάσεις ὁποιασδήποτε μορφῆς. Περιορίζοντας ἔτσι τὸ χῶρο, ἀνακαλύπτουμε τὴν ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ἀποκλειστικά σὲ συνάρτηση μὲ τὴν Ἑλληνικὴ θεατρικὴ κωμωδία, ἀφοῦ μέχρι τώρα δὲν ἔχουμε, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, αὐτόνομο κινηματογραφικὸ εἶδος. Οἱ θεατρικοὶ ἐκπρόσωποι (Σακελάριος, Γιαννακόπουλος, Τσιφόρος, Βασιλειάδης, Γιαλαμάς, Πρετεντέρης κλπ.) εἶναι μὲ τὰ ἴδια μέτρα καὶ στὸν ἴδιο βαθμὸ ἐκπρόσωποι τοῦ εἴδους στὸ σινεμά. Μέσα στὸς κατὰ καιροὺς ἐξαιρέσεις, ὅπου φάνησαν κωμικὰ ζευγάρια καθαρὰ κινηματογραφικά (Φωτόπουλος, Ἡλιόπουλος, Κοκοβίδς καὶ μερικοὶ μικρότερης ἀκτινοβολίας) ἡ σεναριακὴ δομὴ καὶ ἡ κατεύθυνση τῆς σκηνοθεσίας ἐξαρτιόταν ἄμεσα ἀπὸ τὴ γενικὴ κατασκευὴ τῆς θεατρικῆς παράστασης.

Ἡ κωμωδία αὐτὴ, ποὺ ἄμεσα κατάγεται ἀπὸ τις Μολιερικὲς κωμωδίες ἢ τὸ μπουλβάρ, βασίζεται σὲ κάποιον ἥρωα ποὺ βρίσκεται σὲ δυσαρμονία μὲ τὸ περιβάλλον. Ἡ δυσαρμονία αὕτη μπορεῖ νὰ γεννιέται ἐπειδὴ ὁ ἥρωας εἶναι βλάνας, ὀπισθοδρομικός, βαρὺς, ἐπαρχιώτης κλπ., καὶ συγκροτεῖται μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ τὸν περιτριγυρίζουν. Μιά τέτοια ὑπόθεση ἔχει σὺν κορύφωμα ἕνα ἐπεισόδιο ποὺ θὰ εἶναι σημαντικό γιὰ τὸν ἥρωά μας καὶ θὰ τὸν ὑποχρεώσει νὰ παραδεχτῆ τὴν κακὴ νοστοροπία του ἢ θὰ τὸν ἀναδεῖξει θριαμβευτὴ, ἀποδεχόμενος συνάμα τὴν ἠθικὴ του ἀνωτερότητα μὲσα στὰ χαλαρὰ ἥθη τοῦ κατεστημένου. Ἐνας ἥρωας σὺν κι αὐτὸν βρίσκεται κατὰ κόρο ἀντιμέτωπος μὲ τις καινοτομίες καθε ἐποχῆς γιὰ ν' ἀποδειχτεῖ στὸ τέλος ὅτι "καλὸ εἴμαστε ἔτσι ποὺ εἴμαστε". Εἶναι σαφῶς ὀπισθοδρομικὴ ἢ συγγραφικὴ νοστοροπία (βλέπε Σακελάριος, Ψαθᾶ, π. χ.) καὶ σὲ καμιά περίπτωση δὲν προχωρεῖ σὲ βάθος μᾶς διερεύνησης αἰτῶν καὶ αἰτι-

ατών. Όπως γίνεται φανερό, σπάνια στηρίζεται στην πραγματική φύση των γεγονότων που έμβεται. Έπειδή ακριβώς πηγή του κωμικού είναι η ποιοτική (σωματική ή διανοητική) διαφορά από ήρωα σε σχέση με το φυσικό περίγυρο, δημιουργήθηκαν και οι ανάλογοι τύποι με χαρακτηριστικούς έπιτρο-σάπους τους ήθοποιούς που ενσάρκωσαν με έπιτυχία τους ρόλους αυτούς. Με κορυφή τόν Βασίλη Λογοθετίδη, που τεράστια έπιτυχία είχε σαν μικροαστός, που ή αγαθότητά του τόν έμπλεκε σε πολλές περιπέτειες, κατά καιρούς γνάρισαν έπιτυχία ό καλοκαίριαστος κούτσος Χρ. Εύθυμίου, ό χοντρούς με τήν καλή καρδιά Β. Αύλωνίτης, ό λατικός μπούφος Φρ. Μανθής, ό νευρικός Ν. Σταυρώδης, ό κοντός Ν. Ρίζος, ό έπαρχιώτης Κ. Χατζηχρήστος, ό μπεκρής Ό. Μακρής, ό βαρβός Μ. Φωτόπουλος, ό λεπτός Ντ. Ηλιδόπουλος, ό νεότερος βλάξ Γ. Γκιωνάνης κλπ. Άπ' αυτούς τους θεατρογενείς, πολλοί ξεκίνησαν έρμηνεύοντας σε δεύτερους ρόλους έναν όχι ολοκληρωμένο τύπο. Η έπιτυχία τους μετέφερε στο σινεμά, όπου χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά στα μελοδράματα. Άποτελοϋσαν έκει τό αντίβαρο στη σοβαρότητα του δράματος, βαλμένοι έτσι που να εξααφρώνουν τήν άτμόσφαιρα από τή σκαϊότητα μιάς θλιβερής ιστορίας. Χωρίς ιδιαίτερη υπόσταση, χρησιμοποιήθηκαν ακόμα και σαν βοηθητικές λύσεις. Η διεύθυνση και διερεύνηση του χαρακτήρα τους όφεται σ' αυτήν ακριβώς τήν έπιτυχία, που έκμεταλλεύτηκαν οι θεατρικοί συγγραφείς και οι σεναριογράφοι, δόνη-μένοι σ' ένα πέλαγος καθόλουστων έπινοήσεων. Σε καμιά περίπτωση οι ήρωες δέν άποκοτούν υπό-σταση, αλλά όντας εύμετάβλητοι, προξενούν γέλιο στις πιο άτυφαικές και άλληλοσυγκρουόμενες περιπτώσεις. Έξέλλου, όλες οι πράξεις τους είναι σχετικές, άφου τίποτα δέν έμποδίζει από τήν άρχή μέχρι τό τέλος να γίνει ή να μη γίνει κάτι. Η θεματογραφία ξεκινάει και στέκεται στις άνα-δύνες παρεξηγήσεις, σπάνια όμως φτάνει σε θέματα σοβαρά. Στα μέτρα του έμπορικού κινηματο-γράφου τό έξυπνο λογοπαίγνιο στο διάλογο, μιά ήλιανότητα του ήθοποιού να κάνει καλές κινημά-τσες ή να λέει 1000 λέξεις τό λεπτό, είναι κιδάς στοιχεΐά έπιτυχίας.

Η κινηματογράφηση της θεατρικής κωμωδίας κινείται στα όρια μιάς πιστής άπεικόνισης. Ό σε-ναριογράφος που συχνά είναι ό ίδιος ό συγγραφέας, δέν άσχολεΐται με τή μετατροπή της θεατρι-κής συνέχειας σε αυτόοδύναμα κινηματογραφικά πλάνα, παρά με τό σπάσιμο της θεατρικής σκηνης σε διάφορα ντεκέρ όπου διατηροϋνται όλες οι θεατρικές συμβάσεις. Τό ντεκουπάζ περιορίζεται σε μιά μεθοδική άπομόνωση των διαφόρων προσώπων σε σχέση με τή δράση και τήν αντίδραση μιάς και της άλλης ενέργειας. Υπάρχει δηλαδή μιά χρονική διαστολή μέσα στον ίδιο χώρο. Αυτές είναι και οι μόνες διαφορές της κινηματογραφικής παράστασης από τή θεατρική. Οι εϊκόδες δέν διαλέγον-ται για να δημιουργηθεί μιά δραματική άναγκαιότητα αλλά προϋπάρχουν και υποτάσσονται στις εκ-φρασμένες άναγκαιότητες της θεατρικής παράστασης. Ό ρυθμός και ή κίνηση, δυο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κωμωδίας, βουλάζουν κάτω από τό βάρος της στατικής πράξης. Τό γκροτέσκο και ή φάρσα είναι ή πιο δοκιμασμένη έκφραση για τέτοιου είδους ιστορίες.

Κάπως έτσι έχουν τά πράγματα μέχρι να φτάσουμε στο Θανάση Βέγγο. Μέσα σ' αυτή τήν περίοδο ό Βέγγος υπήρχε. Ξεκίνησε, έγινε γνωστός και καθιερώθηκε με τά παραπάνω μέτρα. Πρώτη σημαντι-κή του έπιτυχία σαν τύπος, ήταν στο "Έξοχικόν κέντρον ό έρως", όπου έδωσε πετυχημένα τόν μισό-τρελλο φιλόσοφο Θρασύβουλο του Ψαθό. Η έπιτυχία αυτή τόν προβόσσε σε πρωταγωνιστή. Μέσα από τς πολλαπλές ταινίες που γύρισε στη συνέχεια, άποκρυστάλλωσε ένα τύπο. Τόν γνησιότερο νε-οέλληνα και άπόγονο του Καραγκιόζη, που όλοι άναγνωρίζουν σαν τόν βλεπόμενο και γυρίζει στους δρόμους μ' ένα ασκίο πλασιέ ή με τόν δίσκο του καφετζή, τρέχοντας άπ' τό πρωί μέχρι τό βράδυ, έπινοώντας κομίνες κάθε μέρα, κάθε ώρα, κάθε λεπτό, σκοπεύοντας να πιάσει τήν καλή. Όμως ει-ναι πονετικός, φιλόανθρωπος, ευαίσθητος, ότι κερδίζει τό μοιράζει στους άναξιοπαθόντες και μη, άρκετά βλάνας για να πετύχει τό επιδιωκόμενο. Πάντα μ' ένα άνικανοποίητο έρωτικό πάθος που δέν βρσκει άνταπόκριση, αλλά που είναι ήλιανό να φανερώσει τήν παιδική τρυφερότητα που κρύβει μέσα του. Αυτός ό τύπος μένει σε κάποια συνουσία, είναι προικισμένος με μιά κριτική διάθεση ά-πέναντι σ' ότι του έφημέρνει ή μέρα, άπ' τή μιά άρκετά εύφυης ώστε να ξεχωρίζει τό καλό από τό κακό, από τήν άλλη άδύναμος να ενεργοποιήσει σωστά τς πεποιθήσεις του. Είναι παράλογα ιδεολό-γος, από τά πριν χαμένος. Η νίκη των ιδεολογιών του κατευθύνσεων φαίνεται να μην έχει καμιά σημασία γιαυτόν, σαν να τού πτάνει ή άνασποήση ότι πολεμάει με τό μέρος του σωστό. Αυτός λοιπόν ό τύπος έχει τοϋτο τό σημαντικό. Δέν γεννήθηκε άπ' τήν έννα κάποιου μέτριου συγγραφέα ούτε είναι τό εύρημα κάποιου έμπορικού σκηνοθέτη. Βλέποντας τς ταινίες του, άπ' τήν πρώτη (Μα-γική πδλη) ίσαμε τήν τελευταία (Ό Θανάσης ή Ίουλιέττα και τό λουκάνικα), παρατηρείς μιά προ-δευτική εξέλιξη, άποτελόμεν ήνός δημιουργικού ταλέντου, προικισμένου μ' ένα πάθος για τό δου-λιά του. Δεύτερο σημαντικό είναι ότι ό τύπος δημιουργήθηκε μέσα στο σινεμά, γιαυτό και τό ένδει-

αφέρον του δε βρσκαεται στδ λογο αλλά στην κίνηση, ποδ έξαρτάται άμεσα από τόν τρόπο κινήμα-
τογράφησης. Ταυτόσημο με τό γεγονός αυτό είναι καλ τό ότι ό Βέγγος δέν ύπάρχει στδ σινεμά μδ-
νο σάν ήθοποιός αλλά καλ σάν σκηνοθέτης τών κωμωδιών του. Δηλαδή βρσκαεται περισσότερο κοντά
στδν όρο δημιουργός. "Όπως θά δούμε, ή προοδευτική δλοκλήρωση του είναι σενά δεμένη με τήν
χρήση τών κινήματογραφικών μέσων.

Άφου ή εμφάνιση καλ ή δημιουργία του άρχισαν καλ συνεχίζονται μέσα στδ έμπορικδ κίνλημα,
μοιραία όλοι οι κατá καιρούς συνεργάτες του προέρχονται άπ' αυτό. Οί σεναριογράφοι του (Γ. Λαζα-
ρίδης, Ν. Έλευθερίου, Ν. Τσιφός κ. λ. π.) καλ έπινοητές τών θεμάτων του, είναι γνωστοί για τίς
προσφορές τους, ποδ παραμένουν οι ίδιοι καλ στην περίπτωση του Βέγγου. "Έπειδ ή όμως ή βάση του
ήρωα έχει μεγαλύτερες δυνατότητες ανάπτυξης καλ ή λαϊκότητά του είναι διαφορετικής ποιότητας
καλ έμπλουτισμένη με τήν ενεργητική κατεύθυνση ποδ είπαμε, τά άδδναμα σενάρια δέ φτάνουν μέ-
χρι αυτή τή θέση καλ βάρυνονται σε μεγάλδ βαθμό για τήν τελική μετρίότητα τής ταινίας. Οί σκη-
νοθέτες δέν τόν έξυπνέτησαν δλοκληρώματα, άν καλ δέν μπορούμε νά ίσχυριστούμε ότι δέν βοή-
θησαν στην πρόωση του χαρακτήρα. "Ό Πάνος Γλυκοφρόδης κι ό "Ερρίκος Θαλασσίνος, δυδ μόνι-
μοι σκηνοθέτες τής πρώτης περιόδου, ζμειναν στδ στάδιο τής άναπαράστασης τών λεπτομερειών
του σεναρίου, τονίζοντας τίς χοντροκομένες καταστάσεις, γεγονός ποδ μειώνει τήν ώθηση ποδ ζέ-
δωσαν στδ Θανάση σάν κοινωνικδ στοιχείο έμπλουτισμένο με μιά συγκεκριμένη ώδσταση. Στά θε-
τικά στοιχεία αυτής τής περιόδου βρσκαεται καλ ή ούσιαστική λειτουργία του χώρου ποδ βοηθάει
ν' άναπτυχθεί ή κριτική διάθεση του ήρωα καλ του έπιβάλλει μιά καθορισμένη κίνηση.

Στή δεύτερη περίοδο σκηνοθετεί ό ίδιος τίς ταινίες του καλ άρχίζει νά γίνεται φανερή μιά
προσπάθεια άποδέσμευσης από τή στενή βάση τών σεναρίων, διαγράφοντας έτσι μια τροχιά πολδ ση-
μαντική για τήν ώλη του έξελιξη. "Από τόν πρώτο "Θοδ Βοδ Πράκτορα ΟΟΟ", όπου ή σεναριακή ί-
δέα έχει πολδ περιορισμένους στόχους, ίσαμε τήν κατοπινη ταινία με τό ίδιο θέμα, τό "Έπιχείρηση
Γής Μαδιάμ", ή είσβολή του Θανάση στδ χώρο τής "Αθήνας διευρύνεται με τίς πιδ συχνές άναφο-
ρές στά έξω από τόν μύθο πλαίσια. Οί τέσσερεις τοίχοι δέν άποτελοϋν πιά γενθ θεμέλιο για νά
κρατηθεί πάνω τους τό βάρος τής ταινίας. "Η πρόζα καλ όλα τά στατικα παράγωγα τής μέχρι τάρα
"Ελληνικής κωμωδίας δέν είναι σημαντική πηγή γέλιου καλ βασικό αίτιο αξιολόγησης. "Ό στατικδ
ήθοποιός άντικαθίσταται με τόν κινδύμενο. Μιά σταθερή κάμερα κινήματογραφεί έναν τρελλδ Θά-
νάση καθώς τρέχει μέσα στός δρόμους καλ μās παρασέρνει σε ένα έξεφρονο συρφετδ πραγματιών
καλ έξωπραγματιών καταστάσεων. "Υπάρχει ή τάση νά άποκτησει ή εικόνα μιάν ατοδοναμική κδ-
ρια γνωρίσματα τό γινδγκ ή τό παράλογο (έπιστροφή στδ μουρλέσκ). "Ό εύφυής διάλογος, όπου πα-
ραμένει, δέν άποτελεί σημαντικό στοιχείο. "Ό Τσιφός χάνει τήν πρωτιά. Τδ λογοπαίγνιο προεκ-
τείνεται καλ τό βάρος μεταταθεται στην έπιδηση τών στυγμιάων καταστάσεων ποδ προκύπτουν ά-
πό τήν ίδια αυτή προέκταση. Μερικές φορές άφορά καλ τήν όργανικότητα του μύθου (Πάρε κόμμε),
όπου άνακαλύπτουμε τή λειτουργία μιάς υποτυπώδους διαλεκτικής, ποδ δέν ξεπερνάει όμως τά σε-
νά όρια τής άρχικής της τοποθέτησης.

Αυτό τόν καιρό βρσκαεται στην τρίτη περίοδο ποδ συνεργάζεται με τόν Ντίνο Κατσουρίδη,
σε δυδ ταινίες καλ με τόν Πάνο Γλυκοφρόδη σε μιά ταινία μέχρι στιγμής. Είναι πρόωρο λοιπόν νά
μιλήσουμε για τά άποτελέσματα αυτής τής συνεργασίας. "Όμως, φανερό είναι πώς ξεπεράστηκαν τά
περισσότερα τεχνικά προβλήματα ποδ δημιουργούσαν κενά στις παλιότερες ταινίες. "Ακόμα, ή κά-
μερα άρχίζει νά παρνεει κατá από τήν τρελλή κίνηση του Θανάση καλ τόν άκολουθεί με έντυπωσια-
κά άποτελέσματα (ή είσαγωγή του "Δρ Ζιβέγγος"). "Έπειδ ύπάρχει μιά προσπάθεια ν' άποκτησει τό
πλάνο μιά ατοδοναμία, τό μοντάζ άποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα με σημαντικά, πολλές φορές, άποτελε-
σματα ("Ένας Βέγγος για όλες τίς δουλιές"). "Όμως, ή διαφορά του Θανάση από τους ύπάλους ή-
θοποιούς ποδ στήριζονται στην πρόζα, έξακολουθεί νά ύπάρχει, δημιουργώντας χάσματα στη γενική
γραμμή του φιλμ.

"Έτσι, ό Θανάσης Βέγγος κατάφερε νά φτιάξει τόν σημαντικότερο τύπο του "Ελληνικδ σινεμά.
Βαδίζοντας πάντα με τό ένστικτο του, μιάς κι οϋτε οι γνώσεις, αλλά κι οϋτε κάποια ιδιαίτερη καλ-
λιέργεια τόν βοηθάει, ζήτασε μέσα από τό σινεμά, βήμα τό βήμα, στην ούσα ένδς προβλήματος: τήν
έκφραση μέσα στδ χώρο, με τά μέσα ποδ του παρέχει ή δουλιά του. "Όντας άπροσάρμοστος κοινωνικά
καλ με μιά φυσική δειλιά στις σχέσεις του, δουλεύει μ' όποιον έχει έμπιστοσύνη, δημιουργώντας
ένα χώρο σχετικής έλευθερίας μέσα στδ έμπορικδ κίνλημα, ποδ τό άπαρνείται συνάμα μ' αυτόν τόν
περίεργο τρόπο. "Αν είναι πρόωρα νά μιλήσουμε για ώριμότητα, μπορούμε όμως νά μιλάμε για τήν
πριν καλ μετά τόν Βέγγο κωμωδία στδν "Ελληνικδ κινήματογράφο.

ο θανάσης βεγγος συζητά με τον τακη παπαγιαννιδη

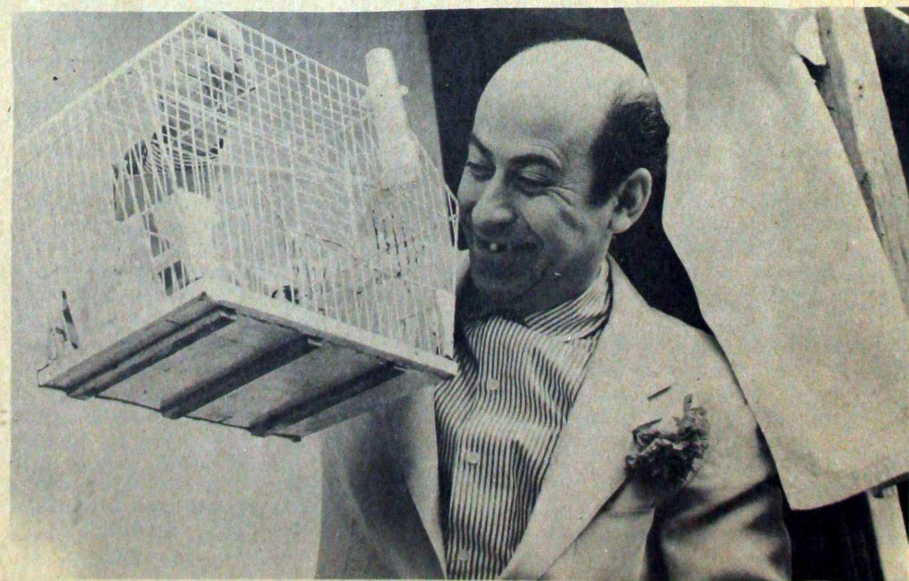
ΕΡ: Έπειδη είσαι από τους λίγους ανθρώπους σ' αυτόν τον τόπο, που εμφανίστηκε σ' εσένα χωρίς να έχει καμιά σχέση μ' αυτό και δημιούργησε έμπειριά 'ένα χαρακτήρα, θέθελα να μού μιλήσεις για τ'ό ξεκίνημά σου.

ΑΠ: Ο Κουνδουρος. Ο Νίκος Κουνδουρος. "Αν δέ συναντιόμαστε σ'ό Στρατό, δέν θά ύπήρχε σ'ό πανί ούτε Θανάσης ούτε Βέγγος. Δούλευα σ'ό 'ένα πατάρι τ'ά δέρματα. Σ'ό Στρατό μαζευτήσαμε μιά ομάδα για νά σκαρώσουμε μιά παράσταση. Ο Κουνδουρος ήταν αμηνογράφος. Μιά μέρα μού λέει: "Θανάση, όταν άπολυθούμε θά παίζεις σέ μιά ταινία που θά φτιάξω". Γύρισα σ'ό πατάρι κι ούτε πού τ'ό θυμάμουνα. Έτσι, όταν ήρθε νά μέ βρεϊ, δέν είχα καμιά διάθεση πιά κι άρνήθηκα. Η έπιμονή του όμως ήταν τέτοια, πού σ'ό τέλος μέ κατάφερε. Γυρίστηκε ή "Μαγική πόλη" καί βρέθηκα μέσα σ'ό 'ένα καινοβργιο κόσμο, πού ταυτόχρονα άποτελοΰσε καί μιά λύση για τ'ό οικονομικό μου πρόβλημα. Έπαιξα τρίτους ρόλους καί δουλέυα σάν φροντιστής για 'ένα κομμάτι ψωμί. Αύτή είναι ή άρχή. Χειρότερες μέρες δέ θυμάμαι στή ζωή μου. Γυρίστηκε κι ό "Δράκος". Μέσα σέ δυό χρόνια έπαιξα 22 μικρούς ρόλους πού μ'είχαν τσακίσει. Ήθελα νά κάνω κάτι άλλο, όπως ήθελα, όπως ήθελα. Σέ τέτοιες σημείο φτάσανε τ'ά πράγματα καί σκέφτηκα νά κάνω μιά δική μου εταιρία παραγωγής, όπου οί ταινίες θά γινόντουσαν όπως πάνω-κάτω ήθελα. Μέ βοήθησαν πολύ δυό σκηνοθέτες πού κατάλαβαν καί π-στεφαν σ'ό αυτά πού σκεφτόμουνα. Ο Πάνος Γλυκοφρύδης κι ό Έρρίκος Θαλασσινός. Ταινίες σάν τόν "Παπατρέχα" ή τ'ό "Μήν είδατε τόν Παναή" δέν θάβγαζαν χωρίς αυτούς. Καί μέχρι 'ένα σημείο ήμουνα ήσυχος. Είχα δυό ανθρώπους πού μπορούσαν νά μέ καταλάβουν καί νά προωθήσουν τ'ές σκέψεις μου πάνω σ'ό φτιάξιμο μ'ας ταινίας. Μιά μέρα ό Γλυκοφρύδης μού είπε π'ας ήταν άδύνατο νά συνεχίσει μαζί μου, γιατί δέν πίστευε π'ας οί ταινίες αυτές ανταποκρίνονταν σ'ές απόψεις πού είχα για τ'ό σινεμά. Η έπιτυχία του "Μέ τή λάμψη σ'ά μάτια" αιοδρεψε τή σ'άση του. Λίγο κατόπι οί δουλιές του Θαλασσινού δέν του άφηναν περιθάρια ν'ό ασχοληθεί μαζί μου. Τότε βρέθηκα σέ δύσκολη θέση. Δέν είχα έμπιστοσύνη σ'ό άλλον άνθρωπο καί τ'ό χειρότερο πίστευα π'ας δέν ύπήρχε άλλος άνθρωπος πού νά μέ καταλαβαίνει. Έτσι πέρασα στή σκηνοθεσία. Πάλεψα όσο μ'όδρασα, τ'ό άποτέλεσμα τ'ό ξέρεϊς: 4000.000 δρχ. χρέος, αύτή ήταν ή άμοιβή μου. Τρείς κλητήρες καθε π'ας έξω άπ'ό τήν πόρτα μου κι άπό όλόκληρη τήν εταιρία έμεινε μονάχα 'ένα τηλεφώνο. Σ'ό αύτην τήν τραγική κατάσταση, ό Φίνος ήταν μιά λύση. Του έιχαχάρησα όλος μου τ'ές ταινίες. Τ'άρα του χρωστώ γ'όρα σ'ά 2.000.000 καί γυρίζω ταινίες για λογαριασμό του εναντι του χρέους. Όμως ύπάρχει κι ό Κατσουριδης. Μετ'ό τόν "Δρα Ζιβέγγο" πείστηκε ότι είναι ό καινοβργιο μου άνθρωπος. Αφέθηκα σ'ό αύτ'όν καί αίσθανομαι μ'ας αιουριά. Φτιάχνουμε συμπαραγωγές καί παρά τ'ές έπιμέρους διαφωνίες μας του μένω πιστός καί θά του μένω για όσες ταινίες θελήσει. Όσπου νά βαρεθεί.

ΕΡ: Τ'ό πέρασμά σου στή σκηνοθεσία σου δίνει κι 'ένα πρόσθετο δικαίωμα. Μπορείς νά μιλήσεις για αύτην τήν παρουσία σου;

ΑΠ:Θά σοῦ πῶ καί τι. Ὁ Κούνδουρος στή "Μαγική πόλη" ὅταν πῆγε νά στήσει τή μηχανή ἔφαγε καρπαζιά μέ τό κουτάλι. Δέν εἶχε ἰδέα τί τοῦ γινόταν. Στό τρίτο γύρισμα ἦταν ξεφτερί. Δασκάλευε καί τούς δασκάλους του. Αὐτό σημαίνει πῶς περισσότερο μετρᾷ ἢν ἔχεις καί τι μέσα σου γιά νά πεῖς. Τά ὑπόλοιπα μαθαίνονται. Λοιπόν, ἐγώ, ὁ Θανάσης Βέγγος, εἶμαι ἐνισχυτῶδες ἄνθρωπος. Ἴσως μέσα μου νά μὴν ὑπάρχει τίποτε ἄλλο. Μπαίνω στό πλάτω καί διαβάζω τή σκηνή ποῦ ἔχω νά γυρίσω. Δέν μπορῶ νά σκεφτῶ. Λέω: ἡ μηχανή ἐδῶ. Ἄν μέ ρωτήσεις γιατί ἐδῶ καί ὄχι ἐκεῖ, δέν ξέρω ν' ἀπαντήσω. Ἀλλά εἶμαι σίγουρος ὅτι ἡ μηχανή θά στηθεῖ ἐδῶ. Ἀφοῦ τελειώσει ἡ λήψη, δέ θά γυρίσω νά κοιτάξω πῶς. Ἡ μηχανή στήθηκε ἐδῶ, πάει τελειώσε. Ἄν δῶ τή σκηνή στήν ὀθόνη, ἴσως νά μὴ μ' ἀρᾷ. Τῆν ἐπόμενη φορά ἡ μηχανή θά στηθεῖ σ' ἄλλο μέρος. Ἐκεῖ ποῦ θάμαι σίγουρος, χωρὶς νά ξέρω γιατί, ὅτι πρέπει νά στηθεῖ. Μετά, δέ μπορῶ νά χωνέψω τίς ἱστορίες τοῦ Θανάση, γραμμένες σ' ἕνα χαρτί ἀπό ἕναν ἄνθρωπο ποῦ δέν ἔχει σχέση μέ τό γύρισμα. Τελευταῖα μέ τόν Κατσουρῶν τό βάλανε σέ κάποιον δρόμο. Τό σενάριο χτενίζεται ἀπό τρία χέρια μέχρι ν' ἀρχίσουμε τό γύρισμα. Στό τέλος τό πετᾷμε σά σκουπίδια καί αὐτοσχεδιάζουμε. Πίστοψέ με, τά πράγματα βγαίνουν μόνα τους. Τά τελευταῖα 300 μέτρα τῆς Ἰουλιέττας εἶναι γυρισμένα χωρὶς σενάριο. Ὅλη ἡ ἀπαγωγή, τό ἀνέβασμα σά κεραμῖδια καί ὅτι ἀκολουθεῖ, ἦρθαν μόνα τους, σάν φυσικό ἐπακόλουθο τῆς τρέλλας τῶν δύο ἐραστῶν. Ξοδέψαμε 22.000 μέτρα νεγκατιφ γιά τήν ταινία, ἀλλά κάναμε αὐτό ποῦ νομίζαμε σωστό. Δέ στό κρύβω, ὅτι οἱ καλύτερες στιγμές μου στό σινεμά γυρίστηκαν χωρὶς σενάριο. Ἡ ἀρχή τοῦ "Δρα Ζιβέγγου", τό ξύρισμα μέ τό πλάυ μπᾶκ τοῦ Κουρέα τῆς Σεβόλης στό "Ἀσὺλληπτο κορδίδο", ἡ σκηνή μέ τό γραμμόφωνο στήν Περαὰ στό "Ἐπιχειρήση Γῆς Μαδιάμ", εἶναι γυρισμένες μέ μιά μηχανή στό χέρι. Αὐτή ἡ μηχανή πρέπει νάται τρελλή σάν τό Θανάση. Πέφτω στή θάλασσα, ἀνεβάνω στούς στόλους, κρεμιέμαι ἀπ' τά κεραμῖδια, ὅτι ἔχει σημασία εἶναι ὁ Θανάσης. Αὐτή εἶναι ἡ ἀπεικόνισις/βίη ἡ προσφορά, δέν πιστεύω πῶς ὑπάρχει καί τι τέτοιο) ἐνός ἀνθρώπου ποῦ ἐκφράζει τίς ἀνησυχίες μου. Στό ξαναλέω. Δουλεύω μέ τό ἐνισχυτο, δέν ἔχω κανένα ταλέντο, κα...
 ΕΡ: ... καί ὁ Θανάσης;

ΑΠ: ... νένα ταλέντο, μόνο αὐτή τῆ φάτσα, ποῦ, κοιτάξέ την, κοιτάξέ την καλὰ καί διάβασε. Ἐδῶ εἶν' ἀποτυπωμένη ὅλ' ἡ μιζέρια, ὅλ' ἡ δυστυχία, ὅλος ὁ πόνος τοῦ ἀσήμαντου Ἑλληνα. Κάποιο βράδυ μέ πλησιάζει ἕξ' ἀπ' τό σινεμά ἕνας γέρος. "Καλέ μου ἄνθρωπε", μοῦ λέει, "εἶμαι συνταξιούχος καί βλέπω μέ τή γυναῖκα μου τίς ταινίες σου. Σ' εὐχαριστῶ. Μόλις βγαίνω ἀπ' τό σινεμά ἔχω ξαλαφρώσει γιά τρεῖς μέρες". Αὐτό τό καλέ μου ἄνθρωπε ἔγινε σῆμα κατατεθέν τοῦ Θανάση. Ἔτσι, ἀ-



γαπητέ, φριάχτηκε σιγά σιγά ό Θανάσης. Παρατηρώντας τους ανθρώπους μέσα στο χώρο που κινούνται. Στις λάϊκές αγορές, στις γειτονιές, στο σινεμά κ.λ.π. Είναι ψέμα να ισχυριστώ πως δεν απευθυνόμουν σ' αυτούς. Μόνο που τελευταία μου κάνουν νερά. Ένώ οί ταινίες μου δουλεύουν στα κεντρικά σινεμά κα στην τελευταία προβολή, αντίθετα χάνουν στη συνοικία. Ένώ κερδίζω τους διανοοόμενους που αρχίζουν να ασχολούνται μαζί μου (κι είναι αυτό κάτι σαν τιμή για μένα που προκάλεσα την προσοχή των ειδικευμένων κριτικών) αντίθετα, ή περιμετρική ζώνη αντιδράει στο καινούργιο μου πρόσωπο. Όμως θα συνεχίσω, γιατί πιστεύω σ' αυτό που κάνω. Καί με τό ίδιο πνεύμα θά προσπαθήσω να τους τραβήξω πάλι με τό μέρος μου. Δέ σταματώ γιατί βλέπω τή δουλειά μου να καλυτερεύει κάθε τόσο. Είναι κέρδος καί τοῦ κοινού.

ΕΡ: Μία μου γιά τους ύπόλοιπους συνεργάτες.

ΑΠ: Είμαι δύσκολος στις σχέσεις μου. Σου είπα γιά τό Γλυκοφρύδη καί γιά τό Θαλασσινό. Τό ίδιο τώρα μέ τόν Κατσουρίδη. Δέν είμαι κοινωνικός τύπος. Οὔτε μπορώ να ζω όπως ή Λάσκαρη μέ δυό δημοσιογράφους στο καπότι. Είναι ή πρώτη συνέντευξη που δίνω, άς πούμε, γύρω από τή δουλειά κι αυτό φανερώνει πως δεν μπορώ να συνηθίσω εύκολα μέ τους ανθρώπους άν δεν μου εμπνέουν εμπιστοσύνη. Κατά τά άλλα, προσπαθώ να τελειώνω τς δουλειές μου πριν μέ πάρουν είδηση. Σου δίνουν τό σενάριο καί μόλις ακούσουν πως θά τό κοιτάξει κάποιος ειδικός να τό διασκευάσει γιά τό σινεμά φριάζουν, ώρμούν, σου λένε "αυτό ό άσχετος θά πάσει τό σενάριο μου"; Καταλαβαίνεις, μέ τέτοια νοοτροπία δέ μπορείς να κάνεις εύκολα ό,τι θέλεις. Οί ιδέες όμως πάντα είναι δικές μου κι εκείνο που θέλω να δέχονται οί ταινίες μου είναι οί περιπέτειες του Θανάση που θά πηγάζουν μέσα άπ' τόν έλληνικό χώρο. Κανέναν μέχρι τώρα δεν μ' έχει πει Κύριε βέγγο. Γιά όλους είμαι ό Θανάσης.

ΕΡ: Σωστά. Βλέποντας όμως μία ταινία σου ξεχωρίζεις άμέσως τή διάσταση που υπάρχει άνάμεσα στο Θανάση καί τά ύπόλοιπα πρόσωπα τής ιστορίας. Ένώ ό Θανάσης καταφέρνει να είναι κινηματογραφικός ή ύπόσταση των ύπόλοιπων δημιουργείται καί παραμένει στο έπίπεδο τής πρόζας.

ΑΠ: Έχεις δίκιο. Τά σενάρια δεν μ' εξυμνητούν έντελώς - αυτό σου τόπα. Η μηχανή στο χέρι καί στο δρόμο : "Όλα λύνονται εκεί. Στο σενάριο είναι δοσμένη ή άφορμή. Τό πως θά γυριστεί καί τό τί θά ειπωθεί πρέπει να βγαίνει επιτόπου, εκεί στο γύρισμα. Στην αρχή του "Ζιβέγγο" ό Κατσουρίδης μέ κυνηγούσε μέ τή μηχανή στο χέρι μέχρι που έπεσε στη θάλασσα. Μόνο που δέ μπορεί να γυριστεί πάντα έτσι. Συμπιέζουμε τό χρόνο. Κάποτε βρέθηκα σ' άπελπιστική θέση. Πηγαίω στο Λαζαρίδη. "Θέλω ένα σενάριο", του λέω, "πάνω κάτω έτσι". Τό γύρισμα έπρεπε να τελειώσει σε είκοσι μέρες. Καταλαβαίνεις ότι σ' αυτές τς περιπτώσεις δέ μπορείς να δουλέψεις παραπάνω από μία δυό σηνές γιατί δέ σε παίρνει ό χρόνος. "Όλα τ' άλλα πρόσωπα στέκουν. Άν δέ μιλήσουν δεν ύπάρχουν.

ΕΡ: Κι ό Θανάσης κάπου κάπου δεν προσέχεται όπως θάπρεπε. Μερικές φορές, ενώ ό δρόμος οδηγεί στην κοινωνική ατίτρα, οί βλεψεις του σεναρίου σταματούν στη φάρσα. Χάνεται έτσι ή εύκαιρία να άποχτήσει μεγαλύτερο βάρος τό έργο. Θυμάμαι τή σηνή με τό Μηλιόδη στο "Βέγγος γιά όλες τς δουλειές" όταν βρίσκεσαι κάτω άπ' τό τραπέζι καί ανακαλύπτεις τήν άπάτη. Τά λόγια του Μηλιόδη ενώ θαυμάσια μπορούν να χρησιμεύσουν αυτό άφετηρία γιά μία κοινωνική κριτική παραμένου στο κατατοπιστικά στοιχεία που έξωτερικά μόνο βοηθούν τό μάθο.

ΑΠ: Έχεις δίκιο. Έτσι πρέπει ναίαι όπως τά λές. Όμως δεν ξέρω. Δεν ύπάρχει σου λέω χρόνος, κι ίσως, ταινία με ταινία, φτάσουμε μέχρι εκεί. Σίγουρα θά φτάσουμε. Βλέπεις, συνέχεια καλυτερεύει ή δουλειά μας καί μπάνει σε κάποιο δρόμο.

ΕΡ: Πολλές φορές σε συνάντηση μέσα σε σινεμά όπου παιζόταν ταινία τέχνης. Αυτό μου έκανε έντύπωση.

ΑΠ: Ναί, αλήθεια, βλέπω πολύ σινεμά. Έξη με έφτά ταινίες τή βδομάδα. Δέ γίνεται άλλοως, εκεί μέσα καταλαβαίνεις καλύτερα τά πράγματα. Παίζω στο θέατρο έπειδη έχω ανάγκη από λεφτά. Τίποτα δέ με συγκινεί εκεί καί δεν έχω σκοπό να συνεχίσω. Λοιπόν, κι ό Κοσνδουρος έβλεπε πολύ σινεμά. Αυτό έχει αξία. Ξέρω πως είμαι πρωτόγονος όσον άφορτ τή νοοτροπία μου στο σινεμά, κι άλλη λύση άπ' τό ίδιο τσάινο δεν ύπάρχει γιά να βελτωθώ. Τελευταία είδα τό "Ψηλά τά χέρια Χιτλερ" του Μανθούλη. Δεν μ' άρεσε πιά ό Βέγγος εκεί μέσα. Τώρα θά παίζω διαφορετικά τό ρόλο. Αυτό είναι κέρδος, δέ νομίζεις ;

ΕΡ: Καί βέβαια. Πέσαμε τώρα, ό χαρακτήρας Θανάσης τί προσφέρει σε μία κοινωνία σαν τή δική μας ;
ΑΠ: Τί προσφέρει ; Τί να σου πω... Δέν ξέρω.

ΤΡΕΙΣ ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Οί νικημένοι - 'Ο ἦχος τῆς σιωπῆς

1. 'Ο κινηματογράφος τῶν διανοουμένων

τοῦ Βασίλη Ραφαηλῶδη

" Ἡ ἔξουσία εἶναι μιά εἰδική ἀνθρώπινη κατάσταση. Κυριεύει κυρίαρχους καὶ κυριαρχημένους καὶ ἀπειλεῖ τὴν ὕγεια καὶ τῶν δυό".

Λούντρικ Βάκουλι

'Ο κινηματογράφος τοῦ Γιάντσο κρατᾶ σὲ μόνιμη ἀμηχανία κριτικούς καὶ κοινό, σ' Ἀνατολή καὶ Δύση. Κι αὐτό, ἔξαιτίας τόσο τῆς ἑρμηνείας ποῦ δίνει σὸ μοναδικό του θέμα τῆς "ἱστορικότητας" ποῦ ἐπαναλαμβάνεται ἑλαφρά παραλλαγμένο ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, ὅσο καὶ μᾶς ἐν τῷ εὐρωπαικῆς αἰσθητικῆς ἢ ὅποια, χωρὶς νά ἀναιρεῖ τοὺς παραδοσιακοὺς κανόνες, δημιουργεῖ καὶ δικού της αὐστηρητάτους νόμους ποῦ ἐπιβάλλουν μιά ἀφρετικὴ ἀναθεώρηση τῆς γραμματικῆς τοῦ κινηματογράφου-ὅπως τὴν καθιέρωσαν οἱ μεγάλοι Πάπες τῆς καινούργιας γλώσσας-καὶ μιά ἀμφισβήτηση τῆς αὐτοσχεδιαστικῆς αἰσθητικῆς ἀναρχίας-ὅπως τὴν προσδιόρισε ὁ Μπαζέν καὶ οἱ ἐπύγονοί του μὲ τὰ δόγματά τους γιὰ τὸ "σεβασμό τοῦ κόσμου" καὶ τὸ χρέος τοῦ δημιουργοῦ "νά παρατηρεῖ μὲ ὀξυδέρκεια καὶ νά καταγράφει ἔντιμα".

'Ο Γιάντσο ὄντας μαρξιστῆς καὶ δουλεύοντας σὲ μιά χάρα ὅπου μοναδικὸς ἐργοδότης εἶναι τὸ κράτος τόλμησε νά διαγράψει ἀπ' τὴ μεθοδολογία του τὸ πρῶτο σκέλος τῆς διαλεκτικῆς σχέσης αἰτίο-αἰτιατό, περιορίζοντας τὴν ἔρευνά του ἀποικλειστικά σὸ αἰτιατό καὶ θεωρώντας τὸ αἶτιο (στὶς ποιήσεις παραλλαγές του) σάν αὐτουόητο : Γιὰ τὸν ὕπ' ἀριθμόν ἕνα κινηματογραφιστῆ-διανοούμενο τοῦ καιροῦ μας, διαφορετικὲς αἰτίες μποροῦν νάχουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ αἰτιατικὴ σχέση, εἰδιώτερα στὴν ἱστορία, εἶναι ἑτεροβαρῆς, κι ὅτι σκοποὶ ἐν διαμέτρου διαφορετικῶς μπορεῖ νά ὀδηγήσουν σὲ συμμετρικά ἕμοια ἀποτελέσματα (χιτλερισμός-σταλινισμός- ἀστικογενεὶς δικτατορίες ἀμείγουν σὸ ἀποτέλεσμα παρόλη τὴ διαφοροποίηση τῶν ἀφετηριακῶν ἀρχῶν). Γιὰ τὸν Γιάντσο, αὐτὸ συμβαίνει ὅταν δὲν ἀλλάξουν ριζικὰ, ἐκτός ἀπ' τοὺς σκοποὺς, καὶ οἱ τυπικὲς - νομικὲς σχέσεις κράτους-πολίτη, κυβερνῶντων-κυβερνωμένων, προλῆταμένων-ὑφισταμένων, ἰσχυρῶν -ἀδυνάτων, καταπιεστῶν-καταπιεζομένων. Μ' ἄλλα λόγια, διαφοροποιημένοι σκοποὶ καταλήγουν σὲ ἄδια-φοροποίητο ἀποτέλεσμα ὅταν δὲν ἀλλάζουν ριζικὰ οἱ θεσμοί, ὅταν ὑπάρχει χάσμα ἀνάμεσα στὴ βάση καὶ τὸ ἐπικοδόμημα.

Ἄπ' τὰ παραπάνω γίνεται φανερό ὅτι ὁ Γιάντσο ἐπιχειρεῖ τὴν περισσότερο ἔντιμη καὶ μὴ ἐμπαθῆ κριτικὴ ποῦ ἔγινε μέχρι σήμερα στὸν τρόπο ἐφαρμογῆς τοῦ σοσιαλισμοῦ - κι ὄχι στὴν ἀξία του καθεαυτῆ. Ὄταν σκόπεμα καὶ ἐπίμονα διαγράφει τὰ αἰτία ποῦ ἐπιβάλλουν τὶς ἱστορικοκοινωνικὲς ἀλλαγές, δὲ σημαίνει ὅτι ἀμφισβητεῖ τὴν ἀξία μιᾶς ἐπιστημονικῆς βεβαιωμένης αἰτιατικῆς σχέσης· σημαίνει ἀπλῶς ὅτι ἡ ἔμφαση ποῦ δόθηκε μέχρι σήμερα ἀπ' τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη στὴ διερεύνηση τῶν αἰτῶν δημιούργησε μιὰ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ τοῦ Γιάντσο ἑτεροβαρῆ σχέση ἀνάμεσα στὸ αἶτιο καὶ τὸ αἰτιατό μ' ἀποτέλεσμα μιὰ ἐπιζήμια προσκόλληση στὴν παρελθοντολογία.

Στὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο, ἐφαρμοσμένο στὴν τέχνη του, οἱ ἥρωες δὲν τοποθετοῦνται μὲ σα στὴν ἱστορία ἀλλὰ μ' προστά στὴν ἱστορία. Ὁ ἄνθρωπος μὲ ἱστορικὴ-κοινωνικὴ συνείδηση παύει νὰ μελετᾶ ἐκστασιασμένος, ἀπ' τὸ γεγονός τοῦ τετελεσμένου, τὸ παρελθόν του, κοιτώντας ἀπὸ φῶβο πρὸς τὰ πίσω ἐνῶ ἀναγκαστικά βαδίζει πρὸς τὰ μπροστά (μὲ κίνδυνο νὰ σκουντουφλάει στὸ κάθε του βῆμα) καὶ ἀντιμετωπίζει μὲ ὑπερεντεταμένη τὴν προσοχὴ του μόνο τὸ μέλλον. Τοῦτος ἀκριβῶς εἶναι ὁ λόγος ποῦ ὁ Γιάντσο δίνει ἔμφαση στὸ δεύτερο σκέλος τῆς αἰτιατικῆς σχέσης· αὐτὸ εἶναι ποῦ καθορίζει τὴ φορά τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι τὴν ὁποία τείνουν νὰ ξεχάσουν οἱ ὁμοιδεάτες του ποῦ ὄντας μανιακὰ προσκολλημένοι στὴ δική τους ἱστορία ζοῦν δοξολογώντας τὸ δικὸ τους ἱστορικὸ παρελθόν (βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς συντήρησης) ἀρκοῦμενοι, γιὰ τὴν κίνηση τῆς ἱστορίας, σ' ἕναν ἱστορικὸ νεοφαταλισμό.

Στὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο, οἱ ἥρωες δὲν ἔχουν ἱστορία (παρελθόν). Προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν ἱστορία (στὸ μέλλον). Δὲν ξερούμε τίποτα γιὰ τὸ παρελθόν τους-ἐκτός ἀπ' τ' ὅτι τὸ παρελθόν αὐτὸ ὑπῆρξε σὰ μιὰ σειρά ἀπὸ παρωχημένα γεγονότα ποῦ φορτίζουν μ' ἕνα συγκεκριμένο νόημα τὸ παρὸν καὶ δημιουργοῦν ἀσφαεῖς προοπτικὲς γιὰ τὸ μέλλον. Στὸ "Οἱ νικημένοι", τὸ παρελθόν δίνεται, ἀμέσως μετὰ τὸ ζενερικὸ, μὲ μιὰ σειρά σχεδίων, πρᾶγμα ποῦ σημαίνει ὅτι ἀπ' αὐτὸ δὲν ἀπέμειναν παρὰ μερικὰ μουσειακὰ ἀντικείμενα - καὶ μερικοὶ ἄνθρωποι, οἱ ἐπαναστάτες τοῦ Σάντορ Ρόζα, ποῦ νικηθῆκαν τὸ 1848 καὶ ποῦ τὸ 1860, ὅπου τοποθετεῖται ἡ δράση, προσπαθοῦν ἀκόμα νὰ διαφυλάξουν τὸ σπέρμα στὸ "θερμοκήπιο" τῆς φυλακῆς- καὶ ποῦ τὸν φυλάγουν καὶ μετὰ τὸ κοινωβλιματὸ τους στὸ τέλος, ἀφοῦ ὁ Ρόζα-θρόλος παραμένει ἀσύλληπτος. Στὸ "Ὁ ἦχος τῆς σιωπῆς" τὸ παρελθόν δὲν ξεχωρίζεται πιά ἀπ' τὸ παρὸν, τὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο ἔχει γίνεῖ περισσότερο ἀφηρημένο (δραματοουργικὸ) καὶ ἡ μόνη ἔνδειξη γιὰ τὴν φορά τῆς ἱστορίας εἶναι ἡ μὲ κάθε τρόπο προσπάθεια γιὰ ἐπιβίωση.

Ἄφοῦ οἱ σχέσεις-καὶ συνεπῶς οἱ πράξεις-εἶναι σταθερὰ προσανατολισμένες πρὸς τὸ μέλλον, εἶναι φυσικὸ νὰ ὑπερτονίζεται ἡ σημασία τοῦ πρᾶττ ειν καὶ ν' ἀτονεῖ ἡ σημασία τοῦ εἶναι: Οἱ ἥρωες τοῦ Γιάντσο δὲν ζοῦν (ἔχουν χάσει τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης)· κινουῦνται μόνο προσπαθώντας ν' ἀνοίξουν τρῶπες στὰ τεῖχη τῆς Μοίρας τους ποῦ ἄλλοι τὴν καθόρισαν ἐρήμην τους. Μοιάζουν σὰν ποντικοὶ πιασμένοι στὴ φάνα - ἀλλὰ ἡ φάνα εἶναι ἕνας ἀπεραντος κάμπος χωρὶς ὄρια ἢ μιὰ φυλακὴ καταμεσῆς τοῦ κάμπο, ἀνοιχτὴ ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ οὐρανοῦ.

Μέσα στὴν ἀπεραντώσῃν τοῦ χώρου (καὶ τοῦ χρόνου τῆς ἱστορίας) θύματα καὶ θύτες ἔρχονται σὲ σύγκρουση μὲ κάθε τί ποῦ τὰ ὑπερβαίνει ἀπὸ θέση: τὸ θῆμα μὲ τὸ δῆμιό του, ὁ δῆμιος μὲ τὴν ἰδέα ποῦ ἐκπροσωπεῖ τὸ θῆμα, ἡ ἐλευθερὰ ἐκλεγμένη ἰδέα ποῦ ἐκπροσωπεῖ τὸ θῆμα, μὲ τὴν διατεταγμένη νομιμοφοροσὴν ποῦ ἐκπροσωπεῖ ὁ δεσμοφάλακας, ἡ ρουτίνα τῆς ἐπαγγελματικῆς νομιμοφοροσῆς τοῦ δεσμοφάλακα μὲ τὰ προνόμια τῶν ἀξιωματούχων-φειδαρῶν, ἡ ἀπληστεία τῶν τελευταίων μὲ τὴν βουλμία τῆς Ὑπερτάτης Ἀρχῆς (τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος Ἐλέω Θεοῦ Αὐτοκράτορος τῆς Αὐστρίας καὶ Βασιλέως τῆς Οὐγγαρίας Φραγκίσκου-Ἰωσήφ τοῦ Πρώτου), τὸ "ἐγὼ εἶμαι τὸ Κράτος" τοῦ ὅποιου Βασιλέως ἡ τυραντοσύνη μὲ τὸ "ἐγὼ εἶμαι ἡ ἱστορία" τοῦ ὅποιου Σάντορ Ρόζα - πάντα θὰ ὑπάρχει κάποιος Σάντορ ποῦ θ' ἀπειλεῖ τὴν πυρκαϊὰ τῆς ἱεράρχησης τῶν συμφερόντων. Ἡ σύγκρουση καὶ ἡ καταπίεση μεταπίπτει σταδιακὰ ἀπ' τὸ καταπιεσμένο ὄπιο πρὸς τὴν Ὑπερτάτη Καταπιεστικὴ Ἀρχὴ ἢ ὁποία σπᾶει τελικὰ τὰ μούτρα τῆς σὸ ἀέροτο γαυτῆν τεῖχος τῆς ἱστορίας ποῦ δὲν ὑπαικοῦσε σὲ Διατάγματα: Ἡ ἱστορία σὰν παρελθόν καὶ σὰν καταπιεστικὸν παρὸν ἀνήκει ἐξίσου στὰ θύματα καὶ στοὺς θύτες· ἡ ἱστορία σὰν φορὰ πρὸς τὸ μέλλον ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στὸν ἑαυτὰ της-δηλαδὴ στὸν πῶθο γιὰ ἀλλαγὴ καὶ στὴν δράση γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ τῶν ἀπανταχοῦ τῆς γῆς Σάντορ καὶ τῶν λιποκονοῦντων ἀδερῶν του.

Καταλαβόνουμε τώρα γιατί ὁ Γιάντσο παρακάμπτει τὰ αἰτία: Ὅποια καὶ νῦναι αὐτὰ, τὸ ἀποτέλεσμα παραμένει τὸ ἴδιο ἀφοῦ ἡ ἔννοια τοῦ αἰτίου ταυτίζεται μὲ τὴν ἔννοια τῆς Ἐξουσίας. Γιὰ τὸν Γιάντσο, ἱστορία σημαίνει αὐτὰ ποῦ πρόκειται καὶ πρέπει νὰ συμβοῦν κι ὄχι μουσειακὴ "διαφύλαξη τῶν κατακτήσεων". Ἡ Ἐξουσία δὲν μερμνᾷ γιὰ τὸ μέλλον· εἶναι ἐντεταλμένη νὰ δι-

αφυλάγει τὸ στάτους. Στὰ μάτια της, οἱ φορεῖς τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι ἀποτελοῦν, συλλήβδην, τὴν μάζα τῶν "ἀναρχικῶν". Φυσικά, μιά τέτοια ἀντίληψη τῆς ἱστορίας δὲν θά'ταν δυνατὸν νὰ ἐνθουσιάσει οὔτε τοὺς ἐπιγόνους τοῦ Στάλιν (τοὺς γραφειοκράτες φύλακες τῶν δογμάτων) οὔτε τοὺς θεματοφύλακες τῶν θεσμῶν (τοὺς αὐτοχειροτονημένους προστάτες τῶν Ἱερῶν καὶ Ὁσῶν-δηλαδὴ τοῦ πορτοφολιοῦ τους).

Σὲ μιά ταινία πού προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει μὲ τὴν παράθεση εἰκόνων μιά θεωρητικὴ θέση, εἶναι λογικὸ τίποτα νὰ μὴν παίρνεται ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰ δοσμένο: ὅλα πρέπει νὰ ἀποδειχτοῦν ἐκεῖ μπροστὰ μας μὲ τὴν αὐστηρότητα καὶ τὴν ἀκρίβεια (καὶ τὴν κομψότητα) μαθηματικῆς ἐξισώσεως. Ἡ ὁδὸν εἶναι μιά ἄσπρη ἐπιφάνεια (ἀσπροπύνακας, θὰ λέγαμε) ὅπου θὰ κεντηθοῦν κάποιες ἰδέες μὲ τὰ φωτογράμματα. Ἡ ἔννοια τοῦ φιλικικοῦ χώρου νοεῖται ἐδῶ στὴν ἀπόλυτη κυριολεξία της: ὁ χῶρος σὰν ἔκταση ἀποδιαιρθρῶνεται μεθοδικὰ γιὰ νὰ ἀνασυντεθεῖ ἐξίσου μεθοδικὰ σ' ἓνα καινούργιο "ποιητι-



ΟΙ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ

κὸς" ἐπίπεδο μὲ τὴν πύκνωση καὶ συνεπῶς μὲ τὴν ἐπενέργεια τοῦ χρόνου. Σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο ἡ φωτογραφία δὲν κρατᾷ ἀπ' τὸ ρεαλισμὸ τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ "ἐγγενές" της ρεαλιστικὸ κατὰ-λοπο".

Μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἀνασυνθεμένο χρονοχῶρο κινοῦνται ἄνθρωποι ἐπίσης ἀποδιαιρθρῶνμένοι καὶ ἀναδιαιρθρῶνμένοι σὲ τρόπο πού νάχει ἀποκλειστεί κάθε ἐξάρτηση ἀπ' τὴν ψυχολογία ἢ ἀναφορὰ σ' αὐτὴν. Φυσικά, χαρακτήρες "ἀποσταγμένοι" εἶναι ἀδύνατον νὰ κριθοῦν μὲ μέτρα βιολογικὰ ἢ ψυχολογικά: "Ὅπως καὶ τὰ ντεκέρ, ὑπηρετοῦν τὴν ἀρχικὴ ἰδέα τοῦ σκηνοθέτη κι ὄχι τὴν "ἀνθρώπινη ἀλήθεια τους". Ὁ Γιάντσος, ἀπ' τοὺς χαρακτήρες του κρατᾷ μόνο κείνες τὶς πλευρὲς πού χρειάζονται σ' αὐτὸν κι ὄχι τὴν οἰκονομία τῆς διολιήρωσης τοῦ ἀναπαριστῶμένου ἀνθρώπινου χαρακτήρα πού ὄντας "ἀναπαράσταση ἑνὸς ἀνθρώπου" ἔτσι κι ἄλλοιῶς δὲν μπορεῖ ποτε νάχει τὴν πολυεδρικότητα, τὸ χυμὸ ἑνὸς ἀνθρώπου μὲ σάρκα καὶ ὀστά: ὁ ρεαλισμὸς στὴν τέχνη ἦταν πάντα ἓνας καθησοχαστικὸς μῦθος - ἄλλοτε περισσότερο κι ἄλλοτε λιγότερο, ἀνάλογα μὲ τὴν μμητικὴ ἱκανότητα τοῦ δημιουργοῦ πού δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ δημιουργία. Ὁ Γιάντσος ὄντας κατ' ἀρχὴν ἐπιστήμονας-διανοσοῦμενος λίγο νοιάζεται γιὰ τὴν "καλλιτεχνικὴ ἀλήθεια". Θέλει νὰ ἀποδείξει μιά ἔσωση καὶ θὰ τὴν ἀποδείξει μ' ἓνα μαγαλοφρέδες παιχνίδι μόνον στὸ ἐπίπεδο τῶν σημαίνοντων. Γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε ἀκόμα ἓναν ὄρο τῆς Σημειολογίας, τὰ σημαίνοντα ἀπαλειφονται ἐντελῶς - ὅπως ἀκριβῶς κατὰ αἴ-τια στὸν τομέα τοῦ περιχομένου.

Ἡ ἄρνηση τῆς ψυχολογίας σὰ μέσου προσδιορισμοῦ ἰδεῶν πού δὲν ἀναφέρονται σὲ μεμονωμένες

περιπτώσεις δικαιολογεί την απόλυτη ταύτιση του χώρου με τα πρόσωπα που κινούνται μέσα του· δεν είναι πια το περιβάλλον αυτό που καθορίζει τη συμπεριφορά· αλλά, αντίθετα, η προδιαγεγραμμένη από την ιστορική του τοποθέτηση συμπεριφορά του χαρακτήρα διαμορφώνει το χώρο σύμφωνα με τις ανάγκες της αποδεικτικής διαδικασίας. Ο χώρος στο έργο του Γιάντσο δέ νοείται σαν πεδίο διαμάχης και διεκδίκησης· είναι έπικουρικό στοιχείο που βοηθάει τη μετάθεση της διαμάχης στον ιστορικά καθορισμένο χρόνο.

Αυτή ακριβώς η χρονολόγηση του χώρου υπαγορεύει, στη σύνθεση του κάρου, μιá πολύπλοκη καλλιγραφία: ή κάμερα και οι άνθρωποι που υπάρχουν στο όπτικό της πεδίο κινούνται, πάντα σε απόλυτο συσχετισμό, όχι σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες του υπερτονισμού ή του υποτονισμού της δραματικής κατάστασης· αλλά σύμφωνα με τις ανάγκες της αποδεικτικής διαδικασίας. Καμιά κίνηση δεν είναι δικαιολογημένη δραματουργικά (και συνεπώς και ψυχολογικά)· αλλά και καμιά δεν είναι άσκοπη· σ' αυτή τη μεγαλοφυή συσάρθρωση και έναλλαγή των σημειώντων όπου κάμερα, άνθρωποι και χώρος αποτελούν άδιασπαστη ένότητα.

Και στις δύο ταινίες, όπου ή "εύθελα βία" αποκλείεται σαν ανακριτική μέθοδος για να αντιπαραταθεί με μιá καθαρή "λογική" και αύστηρά προσηλωμένη πρέση σε σημείο που ο σαδισμός των καταπιεστών να μεταθίεται κι αυτός στην "καθαρή του κατάσταση", δεν υπάρχουν κύρια πρόσωπα: Η ύπαρξη πρωταγωνιστή προϋποθέτει την ψυχολογία και ή ψυχολογία έπιβάλλει την εξειδίκευση και τον περιορισμό της προβληματικής - ενώ οι φιλοδοξίες του Γιάντσο πán πολύ πιά μακριά: Πέρα από την ψυχολογία και την ήθική (πρέπει να σημειώσουμε πás κανένα πρόσωπο, ούτε και των δημών, δεν είναι "καλό" ή "κακό") υπάρχουν οι άδηρητοι νόμοι της Ιστορίας που μόνο αυτοί είναι δυνατόν να καθορίσουν την έντελως ρευστή ήθική και ψυχολογική συμπεριφορά των άτόμων. Στις ταινίες του Γιάντσο ή συμπεριφορά αυτή είναι τόσο ρευστή που μόνο σε συνισταμένη θά μπορούσε να περιγραφεί, μόνο σαν διαδοική ψυχολογία ή διαδοική ήθική θά μπορούσε ίσως να γίνει νοητή. Κανείς δε φταίει για τίποτα και κανείς δεν ξέρει γιατί θά ήταν δυνατόν να φταίει. Πάντως, όλοι ξέρουν πás ύπαρχει μιá Υπερτάτη Αρχή που καθορίζει τους ρόλους τόσο των θυτών όσο και των θυμάτων και ποσά σε σχέση μ' αυτήν, όλοι είναι σε τελική ανάλυση τά θύματά της.

Τό ντεντερ συντίθεται με βίαση την έξη άρχη της απόδειξης της άρχικης θέσης: Ο ίδιος σταυρούμενος κάθεται και ορίζοντες γραμμής, οι αντίμεταθέσεις του άσπρου και του μαύρου, οι έναλλαγές του τόνου μιás φωτογραφίας έπεξεργασμένης στο έπακρο δημιουργούν έναν πελώριο έσθό άρραχνης στον όποιο έχουν πιαστεί και τά θύματα και οι θύτες χωρίς καμιά έλλπαδα να ξεφύγουν από αυτόν - έπίτος ή αν κάποτε λιανόσουν την άραχνη που τόν έπλαξε, την Υπερτάτη Αρχή.

Σ' αυτά τά μακιαβελικά στό θέμα τους και νεαμπερχητικά στον τρόπο παρουσίωσης τους φιλοδιδάλογος ποτέ δεν εκφράζει καμιά άποψη κανενός χαρακτήρα, δεν έμπεριέχει κανένα σχόλιο, δε φανερώνει καμιά συναίσθηματική αντίδραση. Στο "Οί νικημένοι" συντίθεται από έξερές έρωτήσεις και άπαντήσεις και στο "Ο ήχος της σιωπής" από διαταγές και μόνοκλητες άπαντήσεις· σ' αυτές. (Ο διαλογιστας αυτής της ταινίας πέτυχε σχεδόν έναν άθλο: άπέκλεισε την όριστική, την ύποτακτική και την εύκτική έγγλιση και χρησιμοποίησε μόνο την προστακτική).

Στην έξερά λογική-αποδεικτική μεθοδολογία του Γιάντσο, ή συναίσθηματική έπιουρία της μουσικής θ' άποτελοΐσει, ασφάεστα, παραφάνια. Άπορίπτει τελείως την ύπόκριση και στη θέση της βάζει μιá σχολαστική έπεξεργασμένη ήχητική μπάντα: κάθε τρίξιμο πόρτας, κάθε βηματισμός, τό παραμικρό ψιθύρισμα του άέρα είναι κι ένα σημαίνον ήχητικό, όργανικά δεμένο στο αντίστοιχο όπτικό.

Η άντικατάσταση της μουσικής από τόν ήχο (στοιχείο καθαρά ρεαλιστικό) καθορίζει ένδεικτικά και την όλη αισθητική του σκηνοθέτη: Ο Γιάντσο ξεκινάει από αύστηρά ρεαλιστικά δεδομένα για να καταλήξει σ' ένα έπίπεδο έντελως άπομακρυσμένο από τόν άνοπαράστατικό ρεαλισμό. Την άφαίρεσή του, που έχει γερές ρίζες στο ρεαλισμό, την πετυχαίνει με μιá σοφή μεταλλαγή της άφελους προφάνειας των άρχικών ρεαλιστικών δεδομένων και σχέσεων. Η άποδιάρθρωση και άναδιάρθρωση του κόσμου δεν υπαγορεύεται από τις ανάγκες της ποιητικής άυθαιρέσιás· αλλά από τις ανάγκες της θεωρητικής έρευνας. Ο κινηματογράφος του Γιάντσο καθορίζει-πρός τό παρόν-τά όρια των δυνατότητων αυτής της τέχνης που όί πρμιτίψ, οι παραμυθάδες και οι ύπερκαλοθητοί· αλλά περσι τό πάντα άδαείει ποιητές την κρατούσαν καθλωμένη στο έπίπεδο της άπλής (ή σύνθετης) άναπαράστασης της ζωής - μιás ζωής πλημμυρισμένης από ένστικτα και συναίσθηματα κι άποφλωμένες από τη νόηση. Με τόν Γιάντσο ό κινηματογράφος άποχαιρετά τους ποιητές και ποιητικίζοντες και περνάει στα χέρια των περισσότερο ύπερθύνων για τη μοίρα του κόσμου διανοούμενων.

τοῦ Θόδωρου Κρητικῆ

Δίπλα στά πανηγυρικά ἐγινώμια ποῦ ὁμόφωνα ἡ σοβαρὴ ἑλληνικὴ κριτικὴ ἀφίερσε στά ἔργα τοῦ Μίλλου Γιάντσο, ἴσως νά μὴν ἦταν ἄσκοπο ν' ἀκουσεῖ ἀπὸ αὐτές τίς σελεύδες καὶ ἡ ἄποψη τῆς "ἀντιπολίτευσης", γιὰ νά μὴ μένει τελικὰ ἀναντιπροσώπευτὴ ἢ μειοψηφία ἐκείνη τῶν θεατῶν, ποῦ ἔφυγε ἀπὸ τὴν προβολὴ τῶν δύο οὐγγρικῶν ταινιῶν μὲ ἐπιφυλάξεις καὶ ἀμφιβολίες. Δὲν σκοπεῖω, φυσικὰ, ν' ἀμφισβητήσω τὴ δεξιολογία, τὴν κατάρτιση, τὴ νοημοσύνη ἢ τὴν σοβαρότητα τῶν προθέσεων τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ "Νικημένοι" καὶ ὁ "Ἦχος τῆς σωπῆς" εἶναι δολοκληρωμένα ἔργα κινηματογραφικῆς τέχνης - ἀποκαλύπτουν ἕναν ὄρμηο δημιουργό, ἀπόλυτο κύριο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων. Οἱ ἐπιφυλάξεις μου εἶναι πολὺ βασικότερες καὶ ἀφοροῦν ὄχι μόνο τίς ταινίες τοῦ Γιάντσο ἀλλὰ, γενικότερα, δολιχὸ το εἶδος τοῦ κινηματογράφου, ποῦ οἱ ταινίες αὐτές ἐκπροσωποῦν τόσο ἄξια.

"Ἄν ζητούσαμε νά βροῦμε μιά ὄνομασία, ποῦ νά περιγράφει σύντομα τὴ μεγάλη κινηματογραφικὴ οἰκογένεια, ἀνάμεσα στά νεώτερα μέλη τῆς ὁποίας ἔχει ἔρθει τώρα νά προστεθεῖ καὶ ὁ Γιάντσο, θὰ καταλήγαμε ἴσως στὴ φράση "κινηματογράφος τοῦ μεγίστου προληπτικοῦ ἐλέγχου". Πρὸκειται γιὰ τὴν οἰκογένεια ἐκείνη τῆς ὁποίας τὸ γενεολογικὸ δέντρο τιμᾷ μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ του παρουσία ὁ "Αἰζενστάιν τοῦ "Νέφκου" καὶ τοῦ "Ἰβάν" ἢ, πῶς πρὸςάφα, ὁ Ρενάλ τοῦ "Μαρζεμπαντ". Ἡ συγγένεια ποῦ ὁ "Ἦχος τῆς σωπῆς" καὶ οἱ "Νικημένοι" ἔχουν μὲ τὸν "Ἀλέξανδρο Νέφκου" εἶναι συγγένεια αἵματος· δὲν περιορίζεται μονάχα σὲ μερικὰ πλάνα κεντραρισμένα ἔτσι ποῦ ὁ οὐρανὸς νά ὑψώνεται πελώριος πάνω ἀπὸ μιά στενὴ λουρίδα κάμπου, οὔτε ἔξαντλεῖται ἀπλῶς μὲ τὴν ὁμοιότητα ποῦ ἔχουν οἱ φιγούρες τῶν ἠθοποιῶν ὅταν κινοῦνται μπροστά σὲ ἀρχειομένους μαντρότοιχους, τυλιγμένοι σὲ φαρδιές κάπες. Οἱ ἔξωτεριεῖς ὁμοιότητες τῶν ἔργων ἀντιστοιχοῦν στὴν κοινὴ στάση τῶν δημιουργῶν τους ἀπέναντι στὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου καὶ ἀπέναντι στοῦ ὑλικὸ τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας.

Ἐκεῖνο ποῦ ξαφνιάζει καὶ ἐντυπωσιάζει τὸ μάτι τοῦ θεατῆ στὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης ἐπαφῆς μὲ τίς ταινίες τοῦ Γιάντσο εἶναι, σίγουρα, ἡ γύμνια τῶν φόντων καὶ ἡ ξεχωριστὴ φροντίδα στὴ σύνθεση τῶν κήδρων. Τὰ δύο χαρακτηριστικὰ εἶναι, φυσικὰ, ἀλληλένδετα. Ὁ σκηνοθέτης ἔχει διαλέξει συστηματικὰ τοὺς χάρους γυρίσματος, ἔτσι ποῦ νά τοῦ προσφέρουν ὅλοι ἕνα λίγο πολὺ κενὸ φόντο (κάμπος, οὐρανὸς, ἀσπρισμένοι τοῖχοι, ἀμμόλοφοι), γιὰ νά ἔχει τὴ δυνατότητα νά ἀρχίζει κἀθε φορά τὴ σύνθεση τοῦ κήδρου του ἀπὸ τὸ μηδέν, λές καὶ βρισκεται μπροστά σ' ἕνα φρεσιοπλυμένο μαυροπίνακα. Μέσα στά θεόγυμνα αὐτὰ κἀντρα, ποῦ ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση τῶν γενικῶν ἐξωτερικῶν πλάνων εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τοῦ τυχαίου καὶ τοῦ περιστασιακοῦ, ὁ Γιάντσο ἔρχεται νά τοποθετήσει μιά-μιά τίς φιγούρες τῶν ἠρώων του, σάν πιδνία πάνω στὴν κενὴ σκακιέρα, σὲ αὐστηρὰ μελετημένους σχηματισμοὺς καὶ στάσεις. Ὁ ὑπνωτικὸς χορὸς, ποῦ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα οἱ φιγούρες αὐτές χορεύουν σφιχτοδεμένες μὲ τὴν ἀκούραστη κάμερα, ἔχει τὴν ἀκρῆβεια καὶ ἐπισημότητα ἑνὸς αὐλικοῦ μενουέττου τῆς ἐποχῆς τοῦ μαρκό. "Ὅλα ὅσα βλεπούμε κι ἀκοῦμε ἔχουν ξεπηδήσει μέσα ἀπὸ τὸ ντεκουπάζ. Δὲν ὑπάρχει μιά γραμμὴ οὐδὲ ἡ μιά τελεία μέσα στοῦ κἀντρα, δὲν ὑπάρχει οὔτε τὸ ἀνέμισμα ἑνὸς μοναδικοῦ φύλλου ποῦ νά μὴς ἔχει προσχεδιασεῖ προσωπικὰ ἀπ' τὸ σκηνοθέτη.

Ἡ ἐπιθυμία ὅμως τοῦ κινηματογραφιστῆ νά ἀσκήσει ἕναν τόσο ἀπόλυτο προληπτικὸ ἐλεγχὸ πάνω στοῦ ὑλικὸ τῆς φύσης καταλήγει, ἀναπόφευκτα, νά φτωχάει τὸ δράμα τοῦ κόσμου ποῦ παρελαίνει μέσα ἀπ' τὸ φανὸ του. Ὁ Γιάντσο κατόρθωσε νά κρατήσει κάτω ἀπὸ τὸν ἐλεγχό του τὰ πάντα, μόνον ἐπειδὴ ἀποφάσισε νά ὑπεραπλοустέψει καὶ νά ἀραιώσει τὴν πραγματικότητα τόσο δραστηκὰ, ὥστε

αυτή να μην περιέχει διιδιότητα θά του ήταν αδύνατο να χαλιναγωγήσει, σά ρυθμό ή σάν όπτικó έξ-
 ρέθισμα. Άλλά, από τή στιγμή που ή αναπαράσταση τής ανθρώπινης έμπειρίας χάνει τήν άμφλογο
 πολυεδρικότητά της διατρέχει τόν κίνδυνο να καταντήσει ένα αυθαίρετο μονοδιάστατο σχήμα. Οί
 ήρωες τής ταινίας κινδυνεύουν να γίνουν καλοκουρδισμένα αυτόματα - τό έργο ένα μηχανικό κου-
 κλοθέατρο. Τό άποτέλεσμα μπορεί να είναι άξιοθαύμαστο σάν έπίδειξη δεξιοτεχνίας καί καλαισθη-
 σίας, είναι όμως εύκολοπρόβλεπτο καί στενά έγκεφαλικά. Τό άσφαιτικό άγκάλισμα τού ντεκουπάζ,
 έχει τελικά στραγγάλει τήν ταινία, αφαιρώντας από τό περιεχόμενό της κάθε ίχνος αυθόρμητης
 ζωής. Έχει στερήσει τήν κινηματογραφική τέχνη από τό μεγαλύτερο πλεονέκτημά της άπέναντι
 στις άλλες τέχνες - δηλαδή, από τή δυνατότητα να άφομοιώνει μεγάλα κομμάτια άνόθευτης πραγ-
 ματικότητας καί να τά χρησιμοποιεί αύτοúσια. Τό φευγαλέο καί άντιφατικό ύλικό τής ανθρώπινης έ-
 μπειρίας στριμώχτηκε μέσα στά προκατασκευασμένα καλούπια τού ντεκουπάζ καί έκβιάστηκε να
 συλλαβίσει έτοιμοπαράδοτα συνθήματα. Ο Γιάντσο αισθάνεται τήν ανάγκη να προγραμματίσει μέσα
 στά έργα του ένα ποσοστό άσφειας καί αίνιγματικότητας, άκριβώς για να καμουφλάρι τή χαμένη
 παρθενικότητα τού ύλικού του - για να διατηρήσει τήν ψευδαίσθηση πώς κρατάει μιά έντιμη ούδε-
 τερότητα άπέναντι στή διφορούμενη όψη τών πραγμάτων. Έχουμε, μ' άλλα λόγια, μιά έπανάληψη τού
 φαινομένου "Μαρλεπαντ" : ένας καλοχτενισμένος γεωμετρικός κόσμος, άπόλυτης μορφικής σαφή-
 νειας, που κρατιέται αυθαίρετα άσαφής, με έγκεφαλικά τεχνάσματα τού δημιουργού του.

"Όπως έχω πει, οί άντιρήσεις μου είναι πολύ γενικές καί δέν άφορούν μονάχα τό σκηνοθέτη τών
 "Νικημένων". Συμβαίνει άπλώς να άνήκω ιδεολογικά στους δαδούς τού μεγάλου Γκρίφφιτ που πρόσ-
 βευε πώς, ιδιαίτερη χάρη καί άρετή τής τέχνης τού κινηματογράφου είναι ή ικανότητά της να άπο-
 τυπώνει "τό τυχαίο ριπίδισμα τών φύλλων τού δέντρου". Πιστεύω, δηλαδή, πώς ή ικανότητα τού φα-
 κού να συλλαμβάνει άπ' αύτοφώρω τή φύση στήν πιό αυθόρμητη καί άνεξέλεγκτη μορφή της είναι ένα
 πλεονέκτημα που θα πρέπει να τό σκεφτεί πολύ ό σκηνοθέτης πριν άποφασίσει να τό άπαρηχητέ.
 Σίγουρα, ή διαμάχη ανάμεσα στους δαδούς τού κινηματογράφου τού ντεκουπάζ καί ένός κινημα-
 τογράφου τού μοντάζ είναι παιδαριώδης, όσο καί ή διαμάχη ανάμεσα στους δαδούς τού "Παναθη-
 ναϊκού" καί τού "Όλυμπιακού" - είναι ξεπερασμένη όσο καί ή βυζαντινή διαμάχη ανάμεσα στους
 εικονολάτρες καί τους εικονομάχους. Ωστόσο, κάθε φορά που βρισκόμαί μπροστά σε μιά ταινία μέ-
 σα στήν όποία ή άποπνικτική δικτατορία τού ντεκουπάζ έχει νεκρώσει κάθε ίχνος αυθόρμητισμού,
 καί έχει μπλοκάρει τό δρόμο για τή ζωογόνα εμφάνιση τού άπρόβλεπτου καί τού άνεπανάληπτου -
 - κάθε φορά που διακρίνω τό χέρι τού σκηνοθέτη να είσβάλλει άστοχάστα μέσα στό κάντρο για να ί-
 σοπεδώσει τήν ύπαινικτική όβρότητα καί τήν άμφλογο πικνότητα που έχει πάντα από μόνο του τό
 ύλικό τής φύσης - νοσταλγώ τόν παλιό καλό κινηματογράφο τού μοντάζ, παρόλες τίς ύπερβολές καί
 τίς άτέλειές του.

Ο ΚΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ



3. Διερεύνηση του ιστορικού χώρου

του Μάκη Τρικούκη

"Ο άνθρωπος είναι μαλακός και διψασμένος σαν το χόρτο,
.....
μήπως ο άνθρωπος είναι άλλο πράγμα ;
μήν είναι αυτό που μεταδίνει τη ζωή ;
καιρός του σπερείν, καιρός του θερμίζει"
Γ. Σεφέρης (Τελευταίος Σταθμός)

Ο προβληματισμός του Γιάντσο περιστρέφεται γύρω απ' τό νόημα της ιστορίας, σαφέστερα της φιλοσοφίας της ιστορίας. Ποιά είναι η σχέση του ανθρώπου με την ιστορία σαν δημιουργικό υποκείμενο της και ποιά η σχέση του σαν δημιουργούμενο της αντικείμενο ; Η διαλεκτική αυτή ένυπαρχει σ' ολόκληρη την ταινία του ("Οί Νικημένοι"). "Όσο για τίς διεξόδους που δείχνει να αναζητά μπορούμε, αν θέλουμε, να τίς δούμε με σκεπτικισμό, σέ καμιά όμως περίπτωση δέν είναι δυνατόν να παραγνωρίσουμε τή γνησιότητα του προβληματισμού.

Τό πρόβλημα έδω τίθενται μέ τήν έρευνα πάνω στή διαδικασία άποσύνθεσης και διαβρώσης ένος επαναστατικού πνεύματος, έπακόλουθο τής ήττας. Η ήττα αυτή (συγκεκριμένα τής ούγγαρεζικής επανάστασης του 1848) μάς δίνεται άπό τήν πρώτη στιγμή σά δεδομένη, ταυτόχρονα όμως μάς δίνεται (κι είναι έδώ που κρύβεται ή βαθύτητα και ή εύαισθησία του Γιάντσο) τό ύπογειο ιστορικό ρεύμα που έρχεται να έπιτείνη τή διαβρωση του ήττημένου επαναστατικού πνεύματος. Πρόκειται για κείνον τόν ύπαινιγμό που γίνεται στήν αρχή, πώς τό αίτημα τών καιρών ήταν πιά ή εύημερία και ή έκβιομηχάνιση. Αυτό, φυσικά, παραμένει στή έπίπεδο ένος ύπαινιγμού, που είναι όμως άρκετός για να δώσει ένα ολόκληρο ιστορικό κλίμα. Ένας μηχανισμός ολόκληρος λειτουργεί για τήν ύποταγή τής επαναστατικής συνείδησης και τήν έξάλειψη του επαναστατικού μύθου. Αυτός, σέ καμιά περίπτωση δέν μάς εμφανίζεται σαν άπλοτο δημιούργημα τών φυλάκων οι όποιοι, άλλωστε, είναι άπλά κινούμενα του άόρατου και ύπέρτατου μηχανισμού. Πίσω από κάθε συμβάν μαντεύουμε να κρύβεται κάποια άπρόσωπη δύναμη που να τό κινεί. Οί άνετες και σαν άσκοπες κινήσεις τών κρατούμενων, θέλουν να υπογραμμίσουν τή λειτουργία αυτού του μηχανισμού. Ο περιβάλλον χώρος τής πεδιάδας είναι ο άτελεύτητος χώρος τής ιστορίας, ή άπόπειρα άπόδρασης άπό τήν όποία να καθίσταται τραγικά άδιανόητη.

Η άπόλυτη σχεδόν άκινήσα τής κάμερα και ή "είσοχη" τών συμβάντων μέσα στόν όπτικό της χώρο είναι άκριβώς ή τεχνική λύση που αντίστοιχε πλήρέστερα σέ μία παρόμοια φιλοσοφική και αισθητική στάση. Η ίδια ή ύποκειμενικότητα τής κάμερα έχει μ' αυτόν τόν τρόπο έκμηδενιστεί γιατί δέν είναι πλέον έκείνη που έπιλέγει τά συμβάντα, αλλά τά τελευταία τής έπιβάλλονται.

Τό ίδιο μπορούμε να πούμε για τήν αντίθεση που σημειώνεται μεταξύ μάς σαφήνειας τής εικόνας που τείνει σέ μία μορφική άπλότητα, άπόλυτα, ώστόσο, φορτισμένη αισθητικά και μιάς νοηματικής άσάφειας τών συμβάντων που άποκοτύν ποικίλες μορφές. Βέβαια, ή άσάφεια αυτή δέν καταλήγει ποτέ σέ άμφολογία, αλλά ή αντίθεση για μάς αυτή δέν κρύβει παρά μία αντίστοιχα στήν αντίθεση φαινόμενου και ούσας.

Η διαδικασία τής διαβρώσης σημειώνεται σέ μία συνεχώς κλιμακωμένη άντιπαράθεση άξιών: ζωή-



ΟΙ ΝΙΚΗΜΟΝΟΙ

-τιμή, πατρική ή υϊκή αγάπη-τιμή, έρωτας-τιμή. Ποιά είναι ή διεξοδος απ' αυτό τό λαβύρινο ; 'Η προδοσία, ή απόπειρα απόδρασης, ή αυτοκτονία, ή συντήρηση. "Όλοι ωστόσο οί δρόμοι οδηγούν στη διάβρωση. 'Η "κοινωνία" παραμένει πάντα εκεί άπέναντι, περιμένοντας να δεχτεί στην αγαλιά της τά άπολωλότα πρόβατα. Παραδειγματική ή άπλόητα καί ό ταυτόχρονος νοηματικός πλούτος τής σεκάνς εκείνης όπου οί κρατοόμενοι ξεγυμνώνονται γιά να ντυθούν στρατιωτικά κάτω από τους ήχους ένός ήρωικού έμβατηρίου, αντίστικτικής υπογράμμισης τής όλοκληρωσης τής ήττας τους.

Μέ ύπαιγιμούς καί πάλι πληροφορούμαστε ότι έπίκειται κάποιος πόλεμος. 'Η κινητοποίηση τών στρατευμάτων καί τά μαύρα σύννεφα που σκιάζουν όχι τόν ούρανό αλλά ποί άπλώς τό βλέπουμε άπανωτά να σκιάζουν τόν στρατιωτικό καταυλισμό, κάτι τέτοιο μαρτυρούν. Οί ξεχωριστές πολεμικές ικανότητες καί ή πείρα τών έπαναστατών πρέπει να χρησιμοποιηθούν. Για όλους υπάρχει μία θέση. SALUS PATRIAE SUPREMA LEX.

'Η έρμηνεία τής τελευταίας σηνής δέν έπιδεχεται νομίζουμε συζητήσεις. 'Ο Σάντορ άμνησ-τεθεται. "Ένας μάθος, όπως αυτός, δέν πολεμείται παρά μονάχα με τή λησμονιά, τή μυθική του ισχύ μάς τή δεχχνει τό τελευταίο έπαναστατικό τραγούδι (τό κίνησιο άσμα, θά έλεγα) αλλά ταυτόχρονα καί τή μυθοποίηση τής πραγματικότητας. Οί όπαδοί όμως, λέει τό διάγγελμα, ή μεγάλη μάζα δηλαδή θά ύποστει τίς "συνήθειες" κυρώσεις, που δέν είναι άλλες από τό "τσουβαλιασμα", τήν πλήρη άφο-μοώση καί τήν ύποταγή.

προβλήματα δημιουργίας καί αυτοσχεδιασμός

Μιά συζήτηση του Μίκλος Γιάντσο
μέ τον "Ιστβαν Ζούγκαν

"Έτσι, όπως προκύπτει απ' τις ταινίες του, ο Γιάντσο είναι ένας καλλιτέχνης με πλήρη συνείδηση και πνευματικότητα. Έχει μελετήσει σοβαρά αισθητική, ιστορία του κινηματογράφου και δραματουργία καθώς επίσης φιλοσοφία, πολιτική οικονομία και κοινωνιολογία. Οι γνώσεις του αυτές τον καθιστούν ικανό να αναλύσει, κάτω από ένα προσωπικό πρίσμα και με μεγάλη ακρίβεια, τα πύθ διαφορετικά ματαξύ τους προβλήματα του μοντέρνου κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένου και του δικού του έργου.

Δέ μιλάει πρόθυμα για τά δικά του έργα. Αποφεύγει τις σχετικές έρωτήσεις λέγοντας: "Είναι άσσιοπο ένας κινηματογραφιστής να έκφράζει τις απόψεις του, πριν ή μετά, για τό ίδιο του τό έργο. Η ταινία πρέπει να κριθεί και να δικαιωθεί μονάχα στην όθνη". Η μία ταινία λέει κάτι από μόνη της, και τότε τό σχόλιο του σκηνοθέτη είναι περιττό, ή δέν λέει τίποτα όποτε πρόκειται για κακή ταινία και δέν άξίζει να μιλάμε γιατήν".

Γιά να κάνει κανείς τον Γιάντσο να έκφράσει τις απόψεις του για τή δουλειά του πρέπει να τον προκαλεί συνεχώς και τότε, συνηθισμένος να επιχειρηματολογεί με πάθος, είναι δυνατόν, απ' τις άντεγυλίσεις, να προκύψει κάτι που μπορεί να ενδιαφέρει.

Η συνέντευξη που άκολούθηε δέν έχει γίνει με τό συνηθισμένο τρόπο των έρωταποκρίσεων. Είναι περιληψη μεγάλων συζητήσεων και διαξιφισμών που έγιναν με διαφορετικές ευκαιρίες.

Οί άξιώσεις της ιστορίας

- Θα ήθελα να μου πητε για τήν τάση σας να "έπαναλαμβάνετε", που σς άποδίδουν οί κριτικοί. Είναι άναμφισβήτητο ότι στις ταινίες σας έπαναλαμβάνονται όρισμένα μοτίβα. Παραδειγματος χάρη, διάλογοι σύντομοι και κοφτοί, θανάσιμα πηδηματα στο "Οί χωρίς έλπια" και στο "Κόκκινοι και Λευκοί", άνθρωποι που τρέχουν σ' ένα λειβάδι, ή άρχή της δράσης που είναι κοινή στο "Οί χωρίς έλπια" και στο "Σιωπή και κραυγή". Αυτά τά μοτίβα μήπως όφελονται σε προσωπικές έμπειρίες απ' τις όποτες δέν μπορείτε ή δέ θέλετε να άπελευθερωθείτε;

- Με τήν έπανάληψη όρισμένων στοιχείων, θα μπορούσαμε να πούμε στοιχείων δευτερογενών, ή ιστορία έπαναλαμβάνεται με μία έκπληκτική και έπιμονη σταθερότητα. Αν διαβάσουμε, προσεχτικά, τήν πολιτική φιλολογία των δύο τελευταίων χιλιτηριδών θα διαπιστώσουμε πως στο βάθος τά γεγονότα, άνάλογα με τή μορφή που έμφανίζονται, μπορούν να αναχθούν σε όρισμένες εξισώσεις. Διαβάζουμε π. χ. στο "Ημερολόγιο του Καίσαρα" πως οί Ρωμαίκοι έφαρμοζαν, ουσιαστικά, για τήν ύποδοξωση των λαών, τις ίδιες μεθόδους με τους Ναζίκο της έποχής μας. Για δύο χιλιάδες χρόνια οί μέθοδοι

δέν άλλαξαν παρά στην τεχνική τους. Αυτό φυσικά δε σημαίνει πώς ή ανθρωπότητα είναι ίδια έδω και δυό χιλιάδες χρόνια, αλλά, χωρίς αμφιβολία, υπάρχουν άναλογίες. Αύτη ή ιστορική θεωρία είναι ίσως συζητήσιμη, αλλά τούτη ή αμφισβήτηση δε φωτίζει τό πρόβλημα.

"Όσον άφορά τις ταινίες μου, άν είναι σωστό πώς τά μεγάλα ιστορικά και πολιτικά θέματα είναι αυτά που κυρώς μ' ενδιαφέρουν, είναι δύσκολο νά άποφύγω τις εξισώσεις, τούς κοινούς παρονομαστές που βρίσκω σ' αυτές τις δυό χιλιετηρίδες. Πώς άλλοιώς νά δεξώ τούς κοινούς παρονομαστές στην θόδνη άν όχι με τήν επανάληψη; Πιθανώς νά υπάρχουν και άλλοι τρόποι αλλά έγώ έχω τό δικό μου.

Μ' ένα στόλ τόσο ψυχρό που δέν άνέχεται τήν ψυχολογία και που εφαρμόζεται μόνο και μόνο για νά φωτιστεί τό εσωτερικό του μηχανισμού, είναι κανείς υποχρεωμένος νά καταφύγει σ' αυτές τις μεθόδους άναπαράστασης γιατί είναι οί περισσότερο πλαστινές. Δέν είναι τυχαίο ότι οί κοινός παρονομαστές που άναπαριστώ πλαστικά έπιζοϋν μετά δυό χιλιάδες χρόνια. Σε μία ταινία χωρίς ψυχολογία, όπου τά πρόσωπα άνακαλύπτονται ή έρχονται σε σύγκρουση με τούς άλλους, ή μορφική παραστατικοποίηση των σχέσεων γίνεται άναγκαία. "Άς δοϋμε με ποιόν τρόπο αρχίζουν οί ταινίες" Οί χωρίς έλπιδα" και "Σιωπή και κραυγή". Και στίς δυό βλέπουμε ν' άφηνουν κάποιον κι άμέσως μετά νά τόν πυροβολούν πίσώπλατα. Στην ταινία "Οί χωρίς έλπιδα" αύτη ή πράξη έχει προετοιμαστεί: άνάμεσα άπό μυστηριώδεις καταστάσεις και μέσα σε άτμόσφαιρα πνιγνρή οδηγοϋν κάποιον κάποιον και πριν τόν σκοτώσουν ένας διάλογος αρκετά σαφής έξηγεϊ ποιός είναι αύτός ό άνθρωπος. Άποσαφηνίζεται γιατί ό άνθρωπος αύτός πρέπει νά πεθάνει. Στο "Σιωπή και κραυγή" δέν ύπάρχει παρόμοια είσαγωγή: άκοβονται δυό σύντομοι διάλογοι, ή φωνή του χωροφύλακα και ό πυροβολισμός. Έδω, ή πράξη και ό τόπος έχουν κι άλλη μία λειτουργία: νά καταδειχτεί ό άμμόλοφος που θά γίνει στοιχειώ άντιστικτικό σ' όλόκληρη τήν ταινία, μέχρι νά κλείσει ό κύκλος. Στο "Οί χωρίς έλπιδα" αύτη ή σκηνή πρέπει νά δημιουργήσει ένα κάποιο σόκι στό θεατή και νά δώσει τόν τόνο σ' όλόκληρο τό φιλμ. Η όμοιότητα είναι ήβελμημένη επανάληψη του κοινού ιστορικού παρονομαστή για τόν οποιο μιλούσα παραπάνω. Άλλωστε στην κινηματογράφο οί επαναλήψεις είναι πολύ κοινή ύπόθεση.

Στά "Τετρακόσια χτυπήματα" ό Τρυφώ επαναλαμβάνει άτ' τόν Ζάν Βιγκό τή σκηνή τής πορείας. Στο "Μέ κομμένη τήν άνάσα" του Γιοντάρ βλέπουμε μία άφίσα άνός φιλμ με τόν Χάμφρεϊ Μπόγνιαντ για νά τουιστεί ή επανάληψη μερικων κοινων σημειων που υπάρχουν τόσο στίς άμερικάνικες γκαστερικές ταινίες όσο και στίς άστυνομικές τής νουβέλ βάγι. Οί σκηνοθέτες τής νουβέλ βάγι κάνουν κατά κδρο χρήση αύτης τής μεθόδου. Τήν ίδια τάση για επανάληψη μπορούμε νά τή δοϋμε έπίσης και στό σοβιετικό κινηματογράφο του ΖΟ. Παρόλο που ό σοβιετικός κινηματογράφος δημιούργησε δική του Σχολή, επαναλαμβάνει δραματουργικά στερεότυπα. Τό "Τσαπάγιεφ" π.χ. για πολλά χρόνια ήταν πρότυπο για κάρποσε επαναλήψεις.

Άντίθετα στίς ταινίες μου δέν δημιούργώ ένα σταθερό κλισέ αλλά αναπτύσσω μία ιδέα και τό κάθε φιλμ έμπεριέχει έν περιλήψει τις ιδέες των προηγουμένων ταινιών. Οί ταινίες μου άποτελοϋν

Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ





ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΚΑΙ ΛΕΥΚΟΙ

λειτουργική ανάπτυξη ιδεών και καταστάσεων που άφορούν τέσσερα ή πέντε πρόσωπα. "Άλλωστε τέτοιες ομοιότητες έντοπιζονται εύκολα στη δική μας κινηματογραφική παραγωγή έξαιτίας του μικρού αριθμού ταινιών που παράγει η Ούγγαρια κι ακόμα έξαιτίας των "άπαγορεύσεων" στον τομέα της διαπλάτυσης της προβληματικής μας.

Οι ταινίες του Άντονιόνι "Περιπέτεια", "Η Νύχτα", "Έιλεψη", "Κόκκινη Ξημος" είναι σχεδόν ίδιες στον προβληματισμό τους αλλά το ιδεολογικό σύστημα αναφοράς γίνεται όλο και πιο συνεπές από ταινία σε ταινία. Ο Τζόν Φόρντ είχε το ίδιο πράγμα σε πενήντα ταινίες. Δηλαδή, επαναλαμβάνεται άενάως. Στην κάθε ταινία του υπάρχει πάντα ένας χορός που τον χορεύουν πάντα με το ίδιο στυλ. Οι ταινίες του Γκοντάρ ταξινομούνται με βάση δύο παραλλαγές: Το τρίτο φιλμ είναι όμοιο με το πρώτο και το τέταρτο με το δεύτερο. Η μία είναι στο στυλ του "Μέ κομμένη τήν άνασα" και ή άλλη στο στυλ του "Άρσενιό-Θηλυκό". Ο Γκοντάρ παρενέβαλε στο "Ζούσε τή ζωή της" μία σκηνή που τήν είχε γυρίσει για μία άπ' τής προηγούμενες ταινίες του και που τότε τήν είχε κόψει στο μοντάζ. Είναι άδύνατον να καταλάβεις ποιά είναι ή έμβολιμη σκηνή στο "Ζούσε τή ζωή της". Κι ο Γκοντάρ λοιπόν επαναλαμβάνεται και μάλιστα έτσι που να μη διακρίνουμε τις άντιμεταθέσεις.

"Όταν κανείς άποχτήσει μία δική του όπτική για τόν κόσμο κι άφου βρεί το δικό του τρόπο έκφρασης δέν κάνει τίποτα άλλο ο' όλη του τή ζωή άπ' τό να επαναλαμβάνεται. Όστόσο, είναι πολύ πιθανό, ο Γκιούλα Χέρναντι κι εγώ, ύστερα από μία ή δυό άπομα ταινίες ν' άλλάξουμε θέμα και να γυρίσουμε, ύαυ, μία έρωτική ιστορία. Σ' αυτή τήν ύποθετική έρωτική ταινία δέν θα εφαρμόσουμε, φυσικά, τής φέρμουλες που προάνφερα και που άφορούν μόνο ταινίες με ιστορικό προβληματισμό.

Γουέστερν και Φιλοσοφία

- Συμφωνείτε με τήν άποψη πώς ή δραματολογία της ταινίας "Κόκκινοι και Λευκοί" χαρακτηρίζεται από τήν ιδιάζουσα τεχνική του γουέστερν;

- Πράγματι, το φιλμ αυτό έχει σε βάση τήν τεχνική της άμερικάνικης δραματολογίας, άπαλλαγμένη άπ' τής φοριτιούρες και τής τυποποιήσεις. Άλλωστε, οι σωστοί Άμερικανοί σκηνοθέτες δέν έκαναν ποτέ ταινίες ψυχολογικές, όπως είναι ή μόδα στην Εύρώπη εδώ και πολλά χρόνια. Το ζήτημα είναι να δούμε αν μία τέτοια τεχνική μπορεί να προσαρμοστεί σε ένα τόσο σοβαρό ιστορικό θέμα. Με τήν ίδια έννοια, το ζήτημα για τήν ταινία "Σιωπή και κραυγή" είναι να δούμε αν μπορούμε να συνθέσουμε ένα έσωτερικό δράμα χωρίς τής συνηθισμένες ψυχολογικές άντιδράσεις που δημιουργούνται από τέτοιου είδους καταστάσεις.

- Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" ή όριακή θέση του προβλήματος δέν έγκείται στον τρόπο να πεθαίνεις, δηλαδή στην έκλογή του θανάτου;

- Πράγματι, το πρόβλημα συστρέφεται κυκλικά σε τρόπο ώστε να μην άπομείνει παρά αυτή ή έκδοξη. Μία άλλη όμως στήση, έναρκαμμένη άπ' τής δυό γυναίκες, είναι έξίσου έμφανής: πρέπει να ζήσουν με κάθε τρόπο, ακόμα και με το θάνατο κάποιου άλλου. Στο βάθος, υπερασπίζον το σπίτι τους, το έχει τους, και ο' αυτό όφεται ή ύπακοή τους στους χωροφύλακες: έχει προηάρξει ένα παράδει-

γμα και ξέρουν τί συμβαίνει σ' όσους δεν ύποτάσσονται. Αύτες οι δύο γυναίκες είναι ίσάνες για ότιδήποτε προκειμένου να διαφυλάξουν τά μέσα ύπαρξής τους. Ξέρουν πώς όποιος δεν μπορεί να ύποφέρει τις άπάνθρωπες συνθήκες θα πεθάνει όπωσδήποτε. Ό σζύζυγος, μή μπορώντας να ύποφέρει τήν κατάσταση αύτή δέχεται τό θάνατο (τό δηλητήριο). Για τούς ίδιους λόγους ή γριά τής οικογένειας δέχεται κι αύτή να δηλητηριαστεί. Τά ίδια έλάττηρα ύπάρχουν στους πρωτόγονους λαούς από πολύ παλιά κι έπιζούν ακόμα έδω κι εκεί. Οι γέροι, τά άνώφελα στόματα, πρέπει να εκλεβούν. Πριν τριάντα χρόνια τό έθιμο αύτό ήταν άριετό διαδομένο σ' όριμένα στρώματα τής άγροτιάς τής Ούγγαρίας. Στην ταινία ώστόσο ή γριά δεν έχει στενή δραματουργική σχέση με τήν πράξη του θανάτου τής. Σκοπός αύτής τής σκηνης είναι κυρίως ή παρουσίαση τής άνθρωποκτονίας.

Δραματουργικές και ψυχολογικές καταστάσεις

- Τί σκοπό έχουν, μέσα στις ταινίες σας, οι σκηνές ξεγυμνώματος ;
- Πάντα διαφορετικό. Στην ταινία "Οί χωρίς έλπίδα", καθώς και στο "Σιωπή και κραυγή" άπορεύουν από στρατιωτικές διατάξεις. "Όσοι παλέμησαν ξέρουν καλά πώς γίνεται στην πραγματικότητα . Οι εκτελέσεις πουθενά στον κόσμο δεν γίνονται με στολή : Οι μελλοθάνατοι είναι πάντα με πουκάμισο. Έπιπλέον, σε περίοδο έμφυλλου πολέμου, οι μπότες, τά πανταλόνια, είναι άντιμετέμενα άξια και δεν τ' αφήνουν στους κατάδικους.
- Καί ό ρόλος του γυναιμέου γυμνού ποιάς είναι ;
- Στην ταινία "Οί χωρίς έλπίδα" ή γύμνια τής νεαρής πρέπει να προκαλέσει ένα ψυχολογικό σοκ στους θεατές. Κάθε γυμνό έχει τή δική του δραματική άξια, τόσο στο "Κόκκινοι και Λευκοί" όσο και στο "Σιωπή και κραυγή". Στο τελευταίο αύτό τό γυμνό έχει έναν έντελώς διαφορετικό ρόλο : ή έλλειψη ένδυμάτων-σε τέτοιες σχέσεις-έκφράζει πάντα τήν ύστατη ύποταγή. Μιά άλλη πιθανή έρμηνεία του γυμνού στις δύο παραπάνω ταινίες είναι ή σκέψη : "ένας έναρτος άνθρωπος δεν θά μου έπιτεθεί άν είμαι γυμνός."
- Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" δεν γίνεται σαφές άν ό έπαναστάτης που κρύβεται και ό διοικητής τής τήν χωροφυλακής είναι άδέρφια, φίλοι ή άν ύπάρχει κάποιος άλλος δεσμός ανάμεσά τους.
- Άδέρφια, ξαδέρφια ή φίλοι - δεν έχει καμιά σημασία. Έκιοσία δεν φωτίσαμε αύτες τις σχέσεις "Αν τις είχαμε καθορίσει συγκεκριμένα, ή ιστορία θα ήταν πιο κατανοητή άλλά θα κινδύνευε να ξεπέσει στην κοινοτυπία. Κι έφόσον είχαμε άποφασίσει να έπιχειρήσουμε αύτό τό τολμηρό πείραμα, να δέξουμε ψυχολογία χωρίς να κάνουμε ψυχολογία, ήταν έντελώς φανερό πώς δεν θά έπρεπε να κάνουμε παραχωρήσεις σε έμπορικές άπαιτήσεις, προκειμένου μάλιστα για ένα φιλμ με τόσο μικρό κόστος. ... Ένα άλλο έρώτημα που μπορεί να τεθεί είναι οι σχέσεις των δύο γυναικών: ύπάρχει μία έλλξη όμοφυλοφιλική άνάμεσά τους. Έγώ νομίζω πώς ό χωρισμός ζει με τήν πιο ήλικωμένη άπ' τις δύο κι ό έπαναστάτης που κρύβεται στίς του με τήν πιο νέα. Όποιαδήποτε σχέση ανάμεσά τους δεν εκφράζει παρά νοσταλγία. Η εύνοια τής πιο ήλικωμένης για τον νεαρό και εύρωστο άγνωστο κρύβει τήν πρόθεση μιάς μελλοντικής άντικατάστασης του άθηναικού σζύζυγου τής μ' αύτον, είτε σάν άντρα τής είτε σάν άντρα τής άδερφής τής. Δεν έχει σημασία γι' αύτην τί θάνα. Άρκει να ύπάρχει κάποιος άντρας για να προσταθεί τό στίς και τά αγαθά τής. Πάντως οι σχέσεις μεταξύ των δύο γυναικών δεν είναι σεξουαλικές. Μερικοί θεατές παρασύρθηκαν ίσως από μερικές περιπτώξεις που δεν σημαίνουν τίποτ' άλλο από μία φυγή σχεδόν ζωώδη από καταστάσεις χωρίς διεξοδο.
- Τί σημαίνουν και στά δύο φιλμ οι σχηματικές διατάξεις, οι όμοιοι στό στόλ διάλογοι ;
- Σε τέτοια θέματα ή σχηματοποίηση είναι σχεδόν άναπόφευκτη. Έκει όπου ύπάρχουν στρατιώτες πειθαρχία και ύποταγή οι φόρμες είναι όμοιόμορφες. Αυτό μπορούμε να τό δούμε και στό βιβλίο του φιλμ. Όσο για τό διάλογο, ό Ίονεσκο και ό Μπέκετ δεν χρησιμοποιούν τήν ίδια τεχνική λόγου, για να κάνουν φανερές όμοιες καταστάσεις στά έργα τους ; "Αν θέλουμε να προεκτείνουμε τις συκρίσεις, κάθε έργο του Σαξέπρη ή του Μπερχτ δέ μοιάζει, όσον άφορά τό στόλ των διαλόγων, μ' άλλα τ' άλλα ;
- Ό τίτλος "Σιωπή και κραυγή" μήπως είναι ένας ύπαιτιγμός για τον Μπεργκμαν ή τον Άντονιό-νι

- Σεβασίαι σπερίδριστá τόν Μπεργκμαν, έχω μάθει πάρα πολλά άπ' τον Άντονιόνι, άλλά σ' αύτή τήν ταινία δεν μπαίνει πρόβλημα έπηρεασμού ή άντικατοπτρισμού άντονιόνιων ιδεών και στόλ. Η μέθοδος μου δεν έχει σχέση μ' αύτην του Μπεργκμαν. Ό τίτλος μπορεί να θεωρηθεί τυχαίος ή συμβολικός. Πάντως, τον διαλέξαμε γιατί εκφράζει πληρέστερα τό περιεχόμενο τής ταινίας. Η σιωπή,

καταπιεστική, βασιλεύει σε μία εποχή λευκής τρομοκρατίας όπου η έσχατη διαμαρτυρία εκφράζεται με τη στάση και την τελευταία πράξη του ήρωα.

- Η μέθοδος σας-τά μεγάλα πλάνα και η ιδιαίτερη τεχνική του πέρασματος απ' τό ένα στο άλλο-δέν νομίζεται ότι άγγιξε τά μάζιμου όρια της στο "Σιωπή και κραυγή"

- Η τεχνική του πέρασματος απ' τό ένα πλάνο στο άλλο είναι παλιό πρόβλημα για μένα. Τό πέρασμα γίνεται σε νεκρούς χρόνους της δράσης ή αποτελεί ένα είδος γεμισματος μεταξύ δύο σηνών. Αυτό μ' ένοχλεί πάντα γιατί δύσκολα φτιάχνω μία σηνή και αυτό μ' έμποδίζει να πέρσω σε μία άλλη. Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" δέν υπάρχουν τέτοια πέρασματα. Η κατασκευή είναι δυναμική και δραματοποιημένη από την αρχή μέχρι τό τέλος. Στο "Κόκκινο και Λευκό" υπήρχαν όλομα μερικά πέρασματα-γεμισματα ανάμεσα στις σηνές. Άλλωστε τό πρόβλημα του νοσοκομείου έπρεπε να λυθεί, κι αυτό παρούσαζε δυσκολίες. Τό ντεκουπάζ μου προβλέπει πάντα μεγάλες σηνές, με μοναδικό περιορισμό τή χωρητικότητα του σασί της κάμερα.

- Γιατί άποφεύγετε τή συνηθισμένη τεχνική του μοντάζ ;

- Κατά τή γνώμη μου, ή χωρίς διακοπή κίνηση άποδίδει καλύτερα τή ζωή. Κι αυτό που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα είναι να λύσω τό πρόβλημα της δραματικής συμπόνησης μέσα στην ίδια σηνή. Είναι έπσης πολύ ενδιαφέρον τό γεγονός πώς μ' αυτή τή μέθοδο δέν μπορούμε να κάνουμε διορθώσεις εκ των ύστερων στο έσωτερικό μιας σηνής. Άν κατά τό γύρισμα άστοχάσουμε έσω και στην παραμικρή λεπτομέρεια πρέπει να πεταχτούν και τά 180 μέτρα του φιλμ.

Τό στύλ τής φωτογραφίας αλλάζει με τούς όπερατέρ

- Για ποιό λόγο στο "Σιωπή και κραυγή" χωρίσατε από τό μόνιμο όπερατέρ σας, τόν Τάμας Σόμλο και δουλέψατε μ' έναν αρχάριο, τόν Γιάνος Κέντε ;

- Ο φίλος μου ό Σόμλο ήταν άπασχολημένος. Γύριζε τήν πρώτη μεγάλη μήκους ταινία της γυναίκας μου Μάρτα Μέζαρος. Δέν μπορούσα να περιμένω να τελειώσει για ν' αρχίσει τή δική μου ταινία. Άν άρχιζε τό χιόνι θα έπρεπε να γυρίσω με τήν ταινία μου τήν άνοιξη. Ο Κέντε υπήρξε κατ' έ-πανάληψη βοηθός του Σόμλο γιαυτό και τόν διάλεξα. Άλλωστε, τό στύλ του Κέντε είναι διαφορετικό απ' αυτό του Σόμλο κι αυτό παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο Σόμλο για τό μοντελάρισμα των προσώπων χρησιμοποιεί φώτα. Ο Κέντε δέν χρησιμοποιεί φωτισμό στα έξωτερικά ενώ ό Σόμλο φωτίζει πάντα τό κεντρικό σημείο. Έτσι, ή ποιότητα τής φωτογραφίας του είναι περισσότερο άκριβής. Η κατάργηση των φωτισμών απ' τόν Κέντε έχει τόν κίνδυνο τής μείωσης τής ποιότητας τής φωτογραφίας αλλά σε αντίστάθμισμα ή κάμερα παύει να είναι δέσμα τής φωτιστικής διάταξης και άπελευθερώνεται έντελώς σε σημείο που να μπορεί να περιστρέφεται 360 μοίρες. Γυρίσαμε τό "Σιωπή και κραυγή" έναν μόνο φανό μεταβλητής έστιασεως κι έτσι κάναμε τήν κάμερα να μετέχει ενεργά στη δράση. Τό αποτέλεσμα ήταν ένας έσωτερικός δυναμισμός που μερικές φορές τόν πετύχαμε και στο "Κόκκινο και Λευκό" αλλά όχι με τέτοια σταθερότητα. Η ίση άπόσταση μεταξύ ήθοποιων και φακού και ή περιορισμένη εύκλινησα τής κάμερα, συχνά προοδίδει στην ταινία ένα στόλ χορογραφίας. Άντιθέτα, ή κίνηση του φακού μπρός-πίσω πικνώνει τήν ένταση.

- Τό σόφου του "Σιωπή και κραυγή" τροποποιήθηκε κατά τό γύρισμα ;

-Ναι, άρκετά συχνά. Ένας απ' τούς πρώτους γράφηκε για νά μπει στη μέση τής ταινίας, εκεί που ό χωρικός στέκεται στην άλλη και τράγουδάει κι ό λιποτάτης έγκαταλείπει τή φάρμα. Αυτό που θα έπρεπε να ακολουθήσει είναι ή άπομάκρυνση με τό καρδοί του γείτονα και ή συνάντηση μ' ένα τρελό παιδί στην ύκρη του δάσους. Κατόπιν φτάνουν στις θυμانيές όπου ό γείτονας θα έπρεπε να τόν κρύψει και μετά να τόν διαείει. Γυρίσαμε τή σηνή σχεδόν δόλοληρη αλλά ό ήθοποιός που έπαιζε τό γείτονα έπεσε και έπασαε τό χέρι του πριν τήν δολοηρόσασμη. Δέν μπορούσαμε να συνεχίσουμε με δεμένο τό χέρι του ήθοποιού μία και δέν δικαιολογούνταν αυτός ειδικά ό τραυματισμός στο χέρι. Σκέφτηκα πολύ για νά βρω μία θέση στην ήδη μισογυρισμένη σηνή. Τήν τοποθέτησα λοιπόν στην άρχή του φιλμ για νά έπιτείνει τήν άτμόσφαιρα δυό άλλων σηνών που δέν υπήρχαν στο αρχικό σενάριο και στις όποιες βλέπουμε τό γείτονα να πηγαίνει στο σπίτι τής τρελλής. Η άρχή τής ταινίας, ό πρώτος νεκρός που βλέπουμε στον γεμάτο άμμο δρόμο δέν υπήρχε στο αρχικό σενάριο. Η ίδια μου ήρθε κατά τό γύρισμα. Αυτή ή βουβή και πολύ σύντομη σηνή βοηθάει στην ύστορική έρμηνεία τής ταινίας και έπιπλέον συμφωνεί με τήν τελική της θέση.

ὁ μίλος γιάντισο
συζητᾶ
μέ τούς
ζάν-λουι κομπολλί
καί μισέλ ντελααί

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πού ἀφάεται αὐτή ἡ ἐπιμονή, μέσα στίς ταινίες σας, νά ἀρνεῖστε τελείως τίς ἐξηγήσεις (πάνω ἀπ' ὅλα τίς ψυχολογικές) πράγμα πού ἔχει σάν ἀποτελεσμα νά δεχίνετε πράξεις πού κανείς ποτέ δέν ξέρει τήν αἰτία καί τήν κατεύθυνσή τους;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στήν Οὐγγαρία, οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες προσπαθοῦν μέ περισσότερη ἢ λιγότερη ἐπιτυχία νά ποῦν κάτι. Ἐπαναλαμβάνω, "μέ περισσότερη ἢ λιγότερη ἐπιτυχία", γιατί ἐμεῖς δέν μποροῦμε νά μιλήσουμε μέ τήν καθαρότητα καί τή σαφήνεια πού θά θέλαμε. Ἐξυπακούεται, νομίζω, ὅτι ἡ Οὐγγαρία δέν εἶναι ἡ μόνη χώρα στόν κόσμο ὅπου συμβαίνει κάτι τέτοιο, μέ ἐδῶ σέ μᾶς, ἀπ' ὅπου καί νά τό δεῖ κανείς τό πράγμα, πρόκειται γιά μιά συνήθεια πού ἀνάγεται σέ πολλούς αἰῶνες. Γιατί ἀπό καταβολῆς κόσμου οἱ Οὐγγροί ζοῦν μέσα σέ συνεχεῖς ἀλλαγές καί ἀναστατώσεις, τόσο πολιτικές, ὅσο καί κοινωνικές καί οικονομικές. Αὐτός ἄλλωστε εἶναι κι ὁ λόγος πού δέν ἐκδηλώνονται παρά σπάνια. Λοιπόν, ὅλοι μαζί θέλουμε νά ποῦμε κάτι, ἀλλά ὅπως δέν εἴμαστε πολύ ἐκδηλωτικοί, στήριζόμαστε στή φόρμα τῆς ταινίας γιά νά μεταδώσουμε αὐτό πού θέλουμε. Μετά τό "Ὁ δρόμος μου", προσπάθω νά τό πετύχω αὐτό μέ ὅσο γίνεται μεγαλύτερη ἀπλότητα καί λιτότητα. Ἴσως γιά τοῦτο ἀκριβῶς στίς ταινίες μου, εἶναι οἱ καταστάσεις καί οἱ πράξεις πού ἔχουν τή μεγαλύτερη σημασία. Αὐτό πού μ' ἐνδιαφέρει πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ φόρμα. Κι ἄν ζητῶ τή μεγαλύτερη ἀπλότητα καί ξηρότητα μέσα στή φόρμα, εἶναι γιά νά δοκιμάσω νά σκοτάσω τόν αἰσθηματικῶς ρομαντισμό, τόν τόσο πολυχρησιμοποιημένο στόν Οὐγγρικό κινηματογράφο παλιά, πού εἶχε σάν ἀποτελεσμα νά σέρνει τό κοινό ἀπό τή μύτη.

ΕΡ: Δεχίνοντας μονάχα τίς πράξεις τῶν ἀνθρώπων, δοσμένες μ' ἕνα τρόπο ὡμό, ἐξαλείφετε ὄχι μονάχα τό ρομαντισμό καί τό συναίσθημα, ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα τήν ψυχολογία καί τό συναίσθημα. Πῶς ἐλπίζετε νά δικαιώσετε αὐτές τίς πράξεις, μετά ἀπό τήν ἀρνηση ὅλων τῶν ψυχολογικῶν κινήτρων;

ΑΠ: Ὅταν ἀρχίσει κανείς νά μελετᾶ τό πολύπλοκο τῶν ἀνθρώπων σχέσεων, φτάνει σ' ἕνα σημεῖο πού βλέπει νά διασταυρώνονται τὰ ψυχολογικά μέ τὰ κοινωνικά καί πολιτικά δεδομένα. Καί δέν ἔχει τό θάρρος νά τό διαγράψει. Ἐφ' ὅσον ἀρχίσαμε νά μετᾶμε τὰ ὅρια τῶν δυνατοτήτων μας, ὁμολογήσαμε ὅλα πῶς δέν ἦταν δυνατό νά τά ἐξηγήσουμε ὅλα. Ἀπό κεῖ ξεκινᾶ ἡ ἀπόφαση πού πῆρα νά ἀρνοῦμαι τήν "ἐξήγηση", νά ἀρνοῦμαι αὐτό πού ἀφήνει ἀνοιχτές ὅλες τίς δυνατότητες γιά ἐξήγηση.

ΕΡ: Ὑπάρχουν δύο παράλληλοι δρόμοι στίς ταινίες σας. Ἀπό τή μιά ἡ ἐπιθυμία νά ἀποτοκμήσετε τή μορφή, ἀπό τήν ἄλλη ἡ ἀρνηση τῆς ἐξήγησης, πού δίνει στά πράγματα, ἀντιθετά, τήν ἰδιότητα τοῦ συγκεκριμένου. Ὅταν ὁ κόσμος βλέπει τίς ταινίες σας, ξέρει ὅτι αὐτές οἱ ταινίες ἔχουν μιά σημασία μεταφορική. Αὐτό πού βλέπουν στό πανί παρουσιάζει μ' ἀφηρημένο τρόπο μιά ἄλλη πραγματικότητα πού δέν φαίνεται. Ἐχει ὅμως κανείς τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτό πᾶσι μακρότερα καί ὅτι ἡ μεταφορά μεγαλώνει. Γιατί ἐσεῖς δέν χρησιμοποιεῖτε μονάχα τὰ ἱστορικά ντοκουμέντα τῆς Οὐγγαρίας. Δουλεῖτε μέ ἰδέες γιά νά πετύχετε μιά δομή πού δέν ἐπιδέχεται καμιά ἐπέμβαση καί ἀλλαγή.

ΑΠ:Να, πιστεύω ότι είναι αλήθεια. Καθ' αντίθετα από τους "Νικημένους" (Οί χωρίς έλπιδα) όπου οι καταδωμένοι και οι καταδικασμένοι είναι καθαρά διαχωρισμένοι, ό καθέναν έχοντας τό δικό του στρατόπεδο, στόν "Ήχο τής σωπής" τοποθετήθηκαν στήν ίδια οίκογένεια. Ό δίκωτης καί ό καταδικωμένος βρίσκονται κεί μέσα άνακατωμένοι. Προσάθησα νά δείξω τούς διαφορετικούς τρόπους τής βίας πού είσδδει μέσα στήν οίκογένεια, όπως καί τούς διαφορετικούς τρόπους πού είναι άπαραίτητοι γιά νά επιβίωσει αυτή ή οίκογένεια.

ΕΡ:Τά πράγματα ήσαν έτσι καθαρά καί μέσα στό σενάριο;

ΑΠ:Τό σενάριο είναι μιά βάση πού δέν μās δεσμεύει. Γιά τόν "Ήχο τής σωπής" δέν ξέραμε ούτε πώς θάρριζε ή ταινία. Διστάσαμε πολύ γιά ν' αποφασίσουμε ποιά σκηνή θά βάζαμε στήν άρχή. Τελικά πήραμε τή σκηνή πού ή κοπέλλα τρέχει μέσα στό δάσος, τήν ώρα πού τό άμάξι βγαίνει μπροστά, άν κι αυτή ή σκηνή γυρίστηκε γιά νά χρησιμοποιηθεί διαφορετικά. "Άλλωστε, κατά τή διάρκεια αυτής τής άναποδογυρίστηκε τό άμάξι κι ό πρωταγωνιστής έσπασε τό χέρι του. Έπρεπε νά τόν άντικαταστήσουμε, χωρίς ώστόσο νά άχρηστέψουμε τίς σκηνές πού είχε γυρίσει." Έτσι έξηγεταί λοιπόν γιαντί αυτές οί σκηνές μπήκαν πρώτα. Έξ άλλου, οί σχέσεις άνάμεσα στίς δύο κοπέλλες δέν ήσαν έτσι καθορισμένες μέσα στό σενάριο. Άλλά όπως ήσαν κι οί δύο πολύ χαριτωμένες, πάνω άπ' όλα όταν ήσαν ή μιά δίπλα στήν άλλη, μουρθε ή ιδέα νά βάλω άνάμεσά τους σχέσεις όμοφυλοφιλικές.

ΕΡ:Ύπάρχουν δύο δυνατοί τρόποι γιά νά καθορίσει κανείς τή δουλιά σας. Ή προχωρείτε στό γύρισμα καί προβαίνετε συνέχεια στό άφαίρεσις, έχοντας ξεκινήσει μ' ένα σεβαστό ύλικό καί αιά-αία καταλήγετε σ' εκείνο πού βλέπουμε στό παν, ή έχοντας μονάχα τήν ιδέα γιά τό πώς θά ξεκινήσετε τήν ταινία, έμπλουτίζετε σιγά-σιγά τό ύλικό σας καί τό μήνυμα τής ταινίας έμφανίζεται μετά άπ' αυτό τό ύλικό. Ποιός από τούς δύο τρόπους είναι ό άμεσα δικός σας;

ΑΠ:Όσο προχωρούμε στό γύρισμα, ξαναπαίρνουμε κι έλέγχουμε όλη τήν ιστορία καί διαλέγουμε άδιάκοπα άνάμεσα σέ πολυριθμες δυνατότητες, αλλά άναγκάσοντας πάντοτε μιά κύρια γραμμή πού δίνει τό μήνυμα στήν ταινία. Αυτό είναι πίο κοντά στή δεύτερη μέθοδο πού περιγράψατε. Άλλά γιά τό "Ό δρόμος μου" τό πράγμα αλλάζει. Έδώ θά μπορούσαμε νά πούμε ότι είμαστε πίο κοντά στήν πρώτη μέθοδο. Στήν άρχή είχαμε πολλές ιδέες κι έπρεπε ν' αφαιρούμε πολλά πράγματα γιά νά φτάσουμε τελικά σέ μιά μοναδική κύρια γραμμή. Στήν άρχή τής κάθε ταινίας ύπάρχουν μερικέ βασικές ιδέες πού άποτελούν τήν ίδια τήν αίτία ύπαρξης τής ταινίας. Αυτό τό ξέρουμε άπ' τήν άρχή, κι εκεί όδηγούμαστε σιγά-σιγά. Πάνω σέ τεχνικά, όμως, θέματα ξέρουμε πολύ λίγα πράγματα. Μερικά τρήν, λίγα πλάνα, μιά-δύο καταστάσεις κι αυτό είν' όλο. Έτσι, όλες οί σκηνές τοϋ "Ήχο τής σωπής" πού γυρίστηκαν μέσα στήν κουζίνα τοϋ χωρικού ήσαν σχετιικές μ' αυτή τήν κουζίνα γιά τήν όποία δέν ξέραμε τίποτα άπό τό πριν. Λοιπόν, όταν τήν είδαμε γιά πρώτη φορά, μās φάνηκε ένδιαφέρουσα μέ τίς δύο πόρτες, τά δύο παράθυρα καί τή θέα στήν αυλή. Έπρεπε νά τά έκμεταλλευτούμε όλα αυτά.

ΕΡ:Ύπάρχουν δύο τρόποι άυτοσχεδιασμοϋ. Κατά τόν πρώτο, ή ιδέα καί ή ύλη είναι ήδη γνωστά καί ό άυτοσχεδιασμός συνίσταται στό νά βρει κανείς τίς φόρμες γιά νά τά εκφράσει όσο τό δυνατό καλύτερα. Κατά τό δεύτερο τρόπο, βρίσκει αυτό πού πρόκειται νά πείς ταυτόχρονα μέ τό γύρισμα τής σκηνής. Είναι αυτό ακριβώς πού καμιά φορά κάνει ό Γκοντάρ, αυτό πού μπορεί νά συμβεί άκόμα καί στον όρθόδοξο κινητογράφο.

ΑΠ:Ή μέθοδος μας πηγαίνει περισσότερο τό δεύτερο πού είπατε κι ίσως γιαντί αγαπώ πολύ τή δουλιά τοϋ Γκοντάρ. Έάν έπρεπε νά επιμένω σ' ένα συγκεκριμένο πλάνο, δέν νομίζω πώς θά είχα τήν έντύπωση ότι γυρίζω ταινία. Γιά μένα, τά τεχνικά δεδομένα κι οί περιστάσεις πρέπει συνεχώς νά μπορούν νά σοϋ προμηθεύουν καινούργιο ύλικό.

ΕΡ:Τά γυναίκα πρόσωπα, οί γυναίκες φιγοϋρες είναι γιά σās άπόλυτα στό ίδιο ύψος μέ τίς άλλες;

ΑΠ:Άν εξαίρει κανείς τόν "Ήχο τής σωπής", οί γυναίκες σ' όλες τίς προηγούμενες ταινίες μου είναι μονάχα άντικείμενα. Στο "Οί Κόκκινοι καί οί Άσπροι" έχουν μία κάποια αξία αλλά είναι πάντοτε άντικείμενα. Θά μπορούσαμε πάλι νά εξαίρεσουμε τήν Πολωνέζα σέ μιά καθαρά συναισθηματική σελάνς, τήν όποία άλλωστε δέν συμπαθώ καί πολύ. Άλλά στόν "Ήχο τής σωπής", οί γυναίκες κρατούν κύριο ρόλο, ίσως γιαντί παίζουν πρόσωπα τό ίδιο σημαντικό μέ τά πρόσωπα τών άντρών στίς άλλες μου ταινίες. Ό καταστάσεις έπίσης γίνονται πολύπλοκες. Στοϋς "Νικημένους", οί άντρες μέ τούς μαφρους χιτώνες είναι καταπιεστές πού παίζουν σκάκι μέ τό θύματά τους, ένώ στό "Οί Κόκκινοι καί οί Άσπροι" ύπάρχουν δύο δυνάμεις αντίθετες, πού δίνουν έδαφος σέ πολλές

αλλαγές και ποικιλίες. Παρ' όλα αυτά, στον "Ήχο της σωπής" οι δύο πόλοι υπάρχουν σε κάθε άτομο. Στις άλλες ταινίες, οι γυναίκες είναι υποταγμένες κατά κάποιο τρόπο, αλλά στο σενάριο του "Οί Κόκκινοι και οί "Άσπροι" ή "Όλγα είχε μία δυνατή προσωπικότητα. Μονάχα επειδή η Πολωνέζα ήθοποιός ήταν αντίθετο απ' όλα αυτά, αλλάξαμε τό ρόλο της. Και τελικά είναι πολύ καλύτερη σάν γυναίκα που υπακούει μονάχα.

ΕΡ: "Ο "Δρόμος μου", ή τρίτη σας ταινία, φαίνεται ότι είναι κάτι έντελως διαφορετικό από τις δυο σας προηγούμενες και τό πρώτο σημάδι της σημερινής σας τεχνικής.

ΑΠ: Όταν έκανα τήν πρώτη μου ταινία, "Οί καμπάνες έφυγαν για τή Ράμη", δέν ήξερα πολλά πράγματα για τόν κινηματογράφο αλλά αισθανόμουν ότι έπρεπε παρ' όλα αυτά νά κάνω κινηματογράφο, για νά δοκιμάσω νά πω μερικά πράγματα που μέ άπασχολούσαν. Κι εκείνο που μέ ένδιέφερε, ήταν τό πώς θά μπορούσα νά τό πετύχω αυτό έντιμα. Ήταν άφελές βέβαια, άκόμα και για τήν εποχή του. Αυτό τό φιλμ, όπως άλλωστε και τό μεγαλύτερο μέρος από τά μικρού μήκους μου, φαίνεται σήμερα άπιστευτο. Όταν άρχισα νά γυρίζω τήν "Καντάτα", τό δεύτερο μεγάλο μήκος, σκεφτόμουν πώς θά ήταν και τό τελευταίο. Μία φορά άκόμα ήθελα νά εξηγήσω κάτι, αλλά από τότε και στό έξής έμβαθα ότι νά εξηγήσει κάτι τί και νά κινήσει ταινίες είναι δύο πράγματα τελείως διαφορετικά. Και όταν είδα τήν "Καντάτα" τή βρήκα άστεία.

ΕΡ: Τήν εποχή που τελειώσαν οί "Νυημένοι" λέγατε: "είναι ή τελευταία ταινία που κάνω σ' αυτό τό στόλ, γιατί είναι άδύνατο νά φτιάξω άλλες παρόμοιες".

ΑΠ: Θέλετε νά πείτε ότι συνεχισα στήν ίδια κατεθυσση;

ΕΡ: Δέν έχετε αυτή τήν έντύπωση;

ΑΠ: Όχι, καθόλου. Πιστεύετε, ως πούμε, ότι τό "Α ΣΑ ΙΡΑ" είναι τό ίδιο πράγμα;

ΕΡ: Όχι, αλλά νομίζω ότι ή κατεθυσση είναι ή ίδια. "Ας πούμε, για νά όρίσουμε μέ άκρίβεια, ότι ή σειρά τών ταινιών που ξεκινάει από τό "Ο δρόμος μου" και φτάνει στό "Σιρόκο" έγινε μέσα από μία διαρκή επανάληψη όρισμένων θεμάτων, άκριβώς καθορισμένων, που έχουν όμως τήν έξής διαφορά μεταξύ τους: φτιάχτηκαν μέ διαφορετικά στολδια και διαφορετικούς συνδυασμούς, τελικά δέ έχρηματοποιήθηκαν και κατά διαφορετικούς τρόπους. Πρόκειται για τήν ίδια ιδέα, που περνάει μέσα από διαφορετικές ύλοποιήσεις. Αυτές οί διαφορετικές ύλοποιήσεις μπορούν ή όχι νά αντίστοιχούν σε διαφορετές μέσα σε κείνο που λέμε "στόλ".

ΑΠ: Αυτό σημαίνει πώς είμαι τρελλός;

ΕΡ: Όχι, γιατί τό παραπάνω είναι ίσως ή μόνη λύση για νά πει κανείς κάτι κι όχι ν' άναμσάσει τήν τροφή του. Κι ίσως, όπως έλεγε ό Ζάν Ρενουάρ, ό άνθρωπος δέν έχει παρά μία μόνο ιδέα στη ζωή του. "Ας πούμε τότε, ότι έσεξ τό βλέπετε αυτό καλύτερα απ' τούς άλλους. Και χωρίς άμφιβολία, σε μία συγκεκριμένη στιγμή, συνειδητοποιείτε τήν ιδέα. "Ίσως όλα τούτα νάρχισαν μέ τό "Δρόμο", γιατί από κει και πέρα φαίνεται ότι ξεκινά ή σειρά αυτών τών ταινιών.

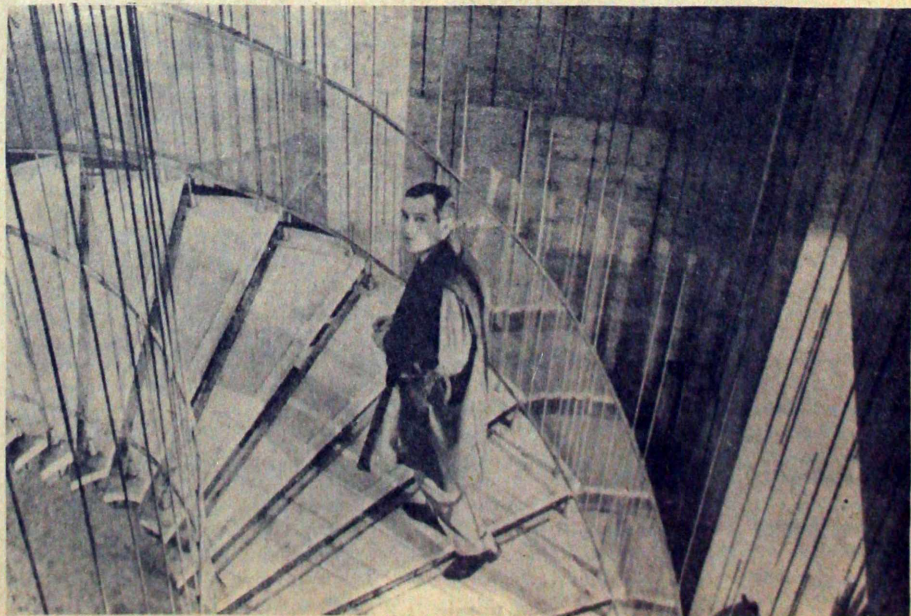
ΑΠ: Νομίζω ότι αυτή ή σειρά που λέτε άρχισε μέ τήν "Καντάτα", γιατί εκεί για πρώτη φορά ό Γιούλα Έρναντι κι εγώ καταλάβαμε τί ήταν αυτό που κάναμε. Μπορεί νά μή φαίνεται βέβαια, αλλά ή ιδέα ήταν μέσα μας.

ΕΡ: Και δέν είχατε τήν έντύπωση, ότι κάθε σας ταινία έγινε στά πλαίσια της προηγούμενης, για νά προχωρήσει περισσότερο μέσα στό ίδιο άκριβώς θέμα, μέ τό όποιο είχατε και προηγούμενες καταπιστεί;

ΑΠ: Ξέρω ότι οί ταινίες μου μοιάζουν μεταξύ τους, κι αυτό μέ κάνει και φοβόμαι. Π. χ. στό "Σιρόκο" δείχνω κάτι από μία διαφορετική γυνία, ιδέες που έχω ήδη έκφράσει. Ίσως δέν είναι ό καλύτερος δρόμος, αλλά δέν μπορώ νά κάνω διαφορετικά. Για τούτο ό πολός κόσμος μοιάζει νά άρνείται αυτό τό είδος τών φιλμ, όχι μονάχα στη Γαλλία αλλά και στήν Ούγγαρία, δηλαδή σε μία κοινωνία όπισωδύποτε πολύ διαφορετική από τή Γαλλική. Αυτό φαίνεται νά αντίστοιχεί μέ μερικά προβλήματα του ανθρώπινου μηχανισμού. Κι εκείνο που μάς ένδιεφερε περισσότερο σ' αυτό τό μηχανισμό, δυστυχώς, είναι τό θέμα της έξουσας και της καταπίσεως κι ή σχέση τών ανθρώπων μ' αυτή τήν έξουσία κι αὐτ' τήν άναστολή. Από που μάς έρχεται αυτό; Φθονῶ τούς ανθρώπους που πετυχαίνουν άσχαλούμενοι μέ πλευρές της ζωής λιγότερο πολύπλοκες και σημαντικές. Για μένα, ως πούμε, ήταν άληθινά άδύνατο νά κάνω μία ταινία πάνω στον έρωτα. Γιατί; Δέν Ξέρω. Ίσως οι ρίζες νά υπάρχουν στήν παιδική μου ήλινα και δέ θά μπορούσα σίγουρα νά τό εξηγήσω, παρ' μονάχα μέσα από τήν ιστορία της χώρας μου, της οίκογένειάς μου κι έμένα του ίδιου. Έτσι, ή μητέρα μου ήταν Ρουμάνια κι ό πατέρας μου Ούγγρος. Μπορέσα λοιπόν από τά παιδικά μου χρόνια νά γνωρίσω μερικές αντι-

θέσεις πολιτικές, κοινωνικές και εθνικές. Ήταν ένα περιβάλλον άνησυχητικό. Και για να προσθέσω κάτι ακόμα στην παραδοξότητα της κατάστασης, υπήρχαν στον ρουμανικό κλάδο της οικογένειάς μου άνθρωποι, που ήταν θερμοί Ούγγροι βενικιστές. Από Ούγγρινης πλευράς, είχα γονείς με βλέψεις ευρύτερες, που ήταν αντίθετοι με τη Γερμανική επιρροή στην Ουγγαρία και υπέρ της ειρήνης ανάμεσα στα διάφορα έθνη. Έτσι υπάρχουν μερικές όψεις της ζωής μου και νομίζω ότι, εάν καταλαβαίνομαστε καλά ο Έρναντ κι εγώ, αυτό το όφελουμε στο γεγονός ότι κι εκείνος έζησε κάτω από άνολογες συνθήκες. Ήταν από Ούγγρινη οίκογένεια γερμανικής καταγωγής. Πρέπει ακόμα να πω, ότι εμείς οι Ούγγροι δεν παίρνουμε ξαφτίκια τις αλλαγές της ιστορίας. Βέβαια, θά' ήταν πολύ κουραστικό να σάς απαριθμώ όλα όσα άπήχησαν μέσα μας, αλλά θά σάς δώσω ακόμα ένα παράδειγμα. Υπήρχε τό Έβραϊκό ζήτημα, που ήταν για μας πάντοτε ένα σπουδαίο κοινωνικό πρόβλημα. Είχα πολλούς φίλους Έβραίους. Και μέχρις εδώ καλά, όμως τά πράγματα στην πατρίδα μου πάνε μακρύτερα. Υπήρχαν γκέττο για πολύ καιρό και το τέλος των γκέττο δεν έφερε διόλου τή λύση στο πρόβλημα. Υπήρχε επίσης μία στρατιωτική αρχή. Κι αυτό που μου φαίνεται διασκεδαστικό σήμερα στη Γαλλία, είναι που ξαναβρίσκω τό κλίμα του πολιτεύματος του Χόρτυ τής παιδικής μου ηλικίας. Αυτό τον τρόπο του να ζεις με παραδόσεις ιστορικές και συντηρητικές, για να διατηρείς καλύτερα τήν έξουσία. Κι έτσι, ξαναπέφτω στην ιδέα που με απασχολεί, γιατί πάντοτε αναστατώνομαι εάν διαπιστώνα ότι δεν μπορεί κανείς να άσκει τήν έξουσία, παρά μόνο για τήν έξουσία, αν και θάπρεπε να τό κάνει για τό καλό των άλλων και μέσα στο σεβασμό τής ελευθερίας. Διάβασα τελευταία Μπαουούνιν, Μάχνο και μερικούς άλλους που δέ γνώριζα, αλλά δεν ξέρω πάντοτε εάν ή άπάντηση βρίσκεται άλλου ή μέσα στην ίδια τή θεωρία. Μπορεί κανείς να κατεβάζει ιδέες ή να κάνει μ' αυτές ταινίες και ν' άφήνει τη ζωή να κυλά όπως πριν αλλά μου φαίνεται ότι δεν υπάρχει λόγος να κάνει ταινίες ή να γράφει, αν αυτό δεν είναι για να δοκιμάσει ν' αλλάξει τήν πορεία τής ζωής. Είναι κρίμα που αυτό τό είδος βιβλίου ή ταινίας βρίσκει άραιά και που μία δυνατότητα διάδοσης τέτοια, που να μπορεί ν' άγγίσει τους ανθρώπους που θάπρεπε ν' άγγίσει. Βρίσκομαι σε μία δύσκολη κατάσταση όχι γιατί δεν έχω ιδέες για ταινίες αλλά γιατί είμαι στην άρχή μερικών ψυχικών δυσκολιών. Είναι

KANTATA



δύσκολο να πεις κάτι, κι όταν παρόλες τις δυσκολίες τό πετύχεις, μιλάς για άπελπισία. Για τούτο ό Τσέ Γκουεβέρα μου 'ένδιαφέρει πολύ αυτή τή στιγμή. Έκεί βρίσκω τή νεότητά μου. Όταν διαβάζω τό ήμερολόγιό του, ξαναβρίσκω τήν τιμιότητα, τήν ειλικρίνεια, τήν άφοσίωση. . . πράγματα που ή άνθρωπότητα ήφειλε ήδη να τά ζει άλλα για τό όποια άναρωτιέμαι εάν είναι ακόμα χρήσιμο να τής τά προτείνεις κανείς. Δέν είμαι πεσσιμιστής, έν τούτοις ύποχρεώνομαι πάντοτε ν' αποδεικνύω κάτι τί πηγαίνοντας στην άκρη του πράγματος. Γιαυτό αισθάνομαι μερικές φορές πολύ δυστυχής και ζηλεύω τους ανθρώπους που στην καθημερινή τους εργασία φθάνουν ν' άγγιζουν τό σκοπό τους, όπως ό φίλος μου ό "Άντρας Κοβάτς, που μπορεί να τοποθετεί τά θέματά του όχι κάτω άπό ένα τρίγωνο τραγικό, άλλα άντιθέτα κάτω άπό μία πρακτική φόρμα και να δίνει με έντιμότητα άπλούστατες άπαντήσεις.

ΕΡ:Οί ταινίες σας καμία φορά δημιουργούν άναταραχή στην Ούγγαρία. Αυτό δέν δείχνει κατά τή γνώμη σας, ότι οι Ούγγροι είναι πιο βίαιοι στα συμπεράσματα και τίς έκδηλώσεις τους άπ' ό,τι οι Γάλλοι; Άλλωστε στη Γαλλία, οι θεατές φαίνονται με μεγαλύτερη δυσκολία τό περιεχόμενο τών ταινιών σας.

ΑΠ:Μου φαίνεται ότι συμβαίνει αυτό άκριβώς που συμβαίνει όταν δέν τοποθετεί κανείς άμεσα τά θέματά του. Άλλά στην Ούγγαρία, όπου οι καταστάσεις είναι άμεσες (μπορεί κανείς να βρει μέσα στο "Α ΣΑ ΙΡΑ" ένα Ούγγριο παρελθόν κάπου 20 χρόνων) και όπου αυτά τά θέματα τίθενται με πιο ζωντανό κι έπειγόντα τρόπο, είναι σίγουρο ότι οι ταινίες μου άγγιζουν περισσότερο πράγματα. Και άκριβώς όταν κάνει κάποιος μία ταινία, πρέπει πάντοτε να ύπολογίζει τά χαρακτηριστικά αυτού του έκφραστικού μέσου. Κατά τή γνώμη μου, ό κινηματογράφος δέν έχει ακόμα κατορθώσει να χειριστεί μερικά πράγματα τό ίδιο καλά με τό λογοτεχνία. Αυτό σχεδόν μάς καθορίζει τό δρόμο πάνω στον όποιο πρέπει να περπατήσει για να προοδεύσει. Και θά μπορούσε να προοδεύσει άπ' τή μία χάρη στην άμεση έκφραση, που τένει να εξαλείψει τά όρια ανάμεσα στη ζωή και τήν έκφραση της (όπως π.χ. ό κινηματογράφος άλήθεια) κι άπ' τήν άλλη χάρη σε μία έξελιξη τής δραματικής δομής, που προορίζεται να ίσοροπήσει τό χωρικό και χρονικό περιεχόμενο τής εικόνας. Για να ξαναγυρίσουμε στην έρώτησή σας, ύπάρχει κάτι μέσα στις ταινίες μου που θίγει τήν ευαισθησία τών συμπαιτριωτών μου και για τό όποιο με κατηγορούν. Λένε ότι επαναλαμβάνω συνεχώς τόν έαυτό μου. Αυτό μ' άνησχει.

ΕΡ:Μά ή πρωτοτυπία δέ βρίσκεται κατ' άνάγκη στο να βρίσκει κανείς καινούργια θέματα. Άντιθέτα πολλές φορές συνίσταται στο να συνδυάζει κανείς με καινούργιο τρόπο πράγματα ήδη ύπάρχοντα. Και όχι μονάχα μπορείς να κάνεις περισσότερες ταινίες περιοριζόμενος στο να ποικιλεις μία μόνο ιδέα, άλλα μπορείς ακόμα να οίκοδομήσεις τέλεια μία ταινία, πάνω στην άπλη επανάληψη ή ποικιλία ενός μόνο και του αυτού θέματος. Εάν βρίσκεται εκεί ό δρόμος σας, προς θεού, γιατί θά μπορούσε κανείς να σας κατηγορήσει; Τόσοι και τόσοι άλλοι συγγραφείς και σκηνοθέτες εργάστηκαν με τήν έκφραση μίας και μόνης ιδέας.

ΑΠ:Ίσως, άλλα όταν άκούω να τό λένε αυτό, έχω τήν έντύπωση ότι προσπαθούν να με παρηγορήσουν. Τότε αισθάνομαι ύπαρξοτήση βεβαία, γιατί είναι πολύ ευγενικό, άλλα δέν ήσυχάζω. Κατέλινα μπορεί και να μη θέλω να ήσυχάσω, να καλωάρω.

ΕΡ:Άν ήσυχάζατε, δέ θά κάνατε πιά ταινίες, λοιπόν καλύτερα να μήν ήσυχάσετε.

ΑΠ:Ή άνησυχία στο έπάγγελμά μας έρχεται άπό τό γεγονός, ότι είναι πολύ πιο δύσκολο να γυρίζει κανείς ταινίες άπό τό να γράφει ή να ζωγραφίζει. Ένα μυθιστόρημα μπορεί σχεδόν πάντοτε να τυπωθεί, ακόμα και σε λίγα αντίτυπα, ακόμα κι όταν δέν είναι καλό και δέ συμκνεί τους ανθρώπους. Κυκλοφορεί, ύπάρχει, μπορείς να τ' άγοράσεις. Ένώ στην περίπτωση του σκηνοθέτη, όταν άπορίφουν τό σενάριο του, πεί να πει ότι αυτό που συνέλαβε σε εικόνας είναι καταδικασμένο να πεθάνει. Παράλληλα, επειδή ό κινηματογράφος είναι άκριβός, ό σκηνοθέτης που θέλει να δουλέψει είναι πάντοτε καταδικασμένος να ζει ανάμεσα σε μυριάχιχτους ανθρώπους που του προμηθεύουν τό χρήμα για τίς ταινίες του. Και τό πιο περίεργο σε μάς είναι ποή ή νέα μας κοινωνία δέν είναι τόσο έτοιμη όσο ή δική σας να δώσει χρήματα για ταινίες που δέν άπευθύνονται παρά σε λίγους ανθρώπους. Τό βρίσκω τραγικό και θάπρεπε ν' άλλαξει αυτή ή τακτική.

ΕΡ:Μου φαίνεται ότι κατ' άρχή κοινοεφευομε στο φόβο που ή έκφράσατε άρχικά, ότι οι ταινίες σας δέν άπευθύνονται στο μεγάλο κοινό. Στην πραγματικότητα όμως, όλοι εκείνοι που τίς είδαν, τίς κατάλαβαν, πρώτα-πρώτα γιατί είναι ταινίες που θέτουν έρωτήματα γύρω άπό τήν "έξουσία" και γιατί όλος ό κόσμος ύψίσταται τήν έξουσία, ύστερα γιατί οι αιχμές τους τίς βοηθούν να εισδόξουν μέσα στην ψυχή του θεατή. Μετά τή σκέψη και τό φόβο, για τό αν κάνει κανείς ταινίες που άγγί-

ζουν το μεγάλο κοινό ή όχι, υπάρχει ή σκέψη για το αν πρέπει ν' αλλάξει ή κοινωνία σύμφωνα με τις ανάγκες των σηνοθετών. "Άλλωστε, είναι δύσκολο να δεις ποιός τύπος κοινωνίας θα μπορούσε να δώσει στον καθένα τη δυνατότητα να κάνει τίς ταινίες που του άρρέσουν. Υπάρχει και μία τρίτη έρώτηση: "Όταν ένας σηνοθετής βλέπει πώς έμποδίζεται να κάνει μία ταινία, ζεϊ στ' άλληθια ένα δράμα; Τό πρωτεον δέν είναι ό σηνοθετής του τύπου "καλλιτέχνης που δέν τόν άφηνουν να έκφραστεί" αλλά ή ιδέα που θάπαρνε σάρκα και όσα χάρη σ' αυτόν. Λοιπόν, αν αύτη ή ιδέα του εϊνά καιτι το πωταρχούν, τό ουσίωδες, τό πιό πιθανό είναι ότι θα βρεθούν κι άλλοι σηνοθετες ισάξιοι του, που θα πάρουν στά χέρια τους αύτη τήν ιδέα και άβή τίς δάσουν μορφή. "Όταν άποδω τόν ένα ή τόν άλλο κινηματογραφιστή να παραπονιέται ότι τόν έμποδίζουν να έκφραστεζέχω τήν εντύπωση ότι πρόκειται έδω για μία προ-ρομαντική άντλήψη του καλλιτέχνη.

ΑΠ: Νομιζω ότι έχετε δίκιο. Σιέπτομαι τό ίδιο πράγμα που με στενοχωρούσε κάποτε, γιατί τό έβλεπα σόν καιτι που σε κάνει άπαισιόδοξο αλλά τώρα, χάρη σε σάς, βλέπω πώς είναι καιτι που σου έπιτρέπει να αϊσιοδοξεϊς.

ΕΡ: Μπορείται να μάς πείτε πώς έργάζεστε άπ' τήν άρχή μέχρι τό τέλος μϊας ταινίας;

ΑΠ: Είναι άρκετα δύσκολο, γιατί τόν τρόπο τής δουλιās μου τόν ζέρουν καλύτερα από μένα ή 'Υβέτ Μπιρό και ό Κέζντι-Κόβατς Ζόλτ. Πιστεύω ότι σόν τρόπο που γυρίζω, πωταρχικό ρόλο παίζει ό παράγον τήν καιτι αυτό είναι καιτι που με άπασχολεί όλοένα και περισσότερο. Τί είναι λοιπόν αύτη ή περιβόητη τήν; Καμία φορά όφελεται σε μερικούς συνεργάτες. . . "Ό Ζόλτ μου έχει προμηθεύσει συχνά ιδέες. "Όπως, άς πούμε, για τό πρόσωπο που ύποδύταν ή Μαρίνα Βλαντύ στο " Σιρόκο" και που τροποποιήθηκε άπότομα προς τό τέλος του γυρίσματος. Αυτό τό πρόσωπο τής Μαρίνας συνόδευε τό κεντρικό πρόσωπο, που τόπαίξε ό Ζάν Σαρριέ. Παράλληλα, άναγκαστήκαμε να ξαναγυρίσουμε τό κομμάτι για τεχνικούς λόγους (νομιζω ήταν ύποθεση φωτισμού). "Έτσι, αλλάξαμε τελώς τό πρόσωπο που ύποδύταν ή Βλαντύ και για να δικαιολογήσουμε αύτη τήν άλλαγή, προσθέσαμε μερικές σκηνές στο στυόυτιο.

ΕΡ: "Η ύπόθεση τής τήν έδω είναι πολύ ένδιαφέρουσα. "Η τήν κόβει τό νήμα τής πλοκής, που άποτελεϊ τό θεμέλιο λθο των ταινιών σας κι ή ίδια πάλι βοηθά τό φτιάξιμο μϊας καινούργιας δυνατής πλοκής. Στή συνέχεια, βλέπει κανείς να έπαληθεύεται τό γεροντός ότι τό πών δέν είναι ό δημιουργός ή "καλλιτέχνης" αλλά εκείνός που έπαρυνεϊ ή που είναι έτοιμος να γραπάσει τήν τήν. Καί στήν προκείμενη περιπτώση, τήν ιδέα που έρχεται άπ' άλλου. "Όταν πιάσεις τήν ιδέα των άλλων, τότε ξαφνικά μπαίνεις στο νόημα τής συλλογικής δουλιās κι έτσι σιγά-σιγά πατάς όλο και περισσότερο στο έδαφος του μοντέρνου κινηματογράφου.

ΑΠ: "Απ' αύτη τήν άποψη, πρέπει να πω ότι τα σεναρία μου τα δουλεύω πάντοτε με τόν 'Υβέτ Μπιρό, τόν Ζόλτ, τόν Έρναντι και τούς άλλους. Συζητούμε μέρα και νύχτα. "Έπεξεραζόμαστε πρώτα ένα κείμενο περίπου 30 σελίδων που δέν περιλαμβάνει παρά τίς ουσίωδεις καταστάσεις και γενικά πολύ λίγο διάλογο, στή συνέχεια δε ζετυλίζουμε τό κουβάρι. Δέν πιστεύω ότι θα ήμουν ικανός να γυρίσω ένα φιλμ παρμένο από ένα σεναριο τέλεια έτοιμασμένο, που θάπρεπε να τό σεβαστώ. Τό να κάνεις μία ταινία, για μένα, είναι μία περιπέτεια. "Όχι μονάχα στις ιδέες αλλά έπίσης και στήν πραγματοποίηση. Είναι έπίσης μία περιπέτεια για όλο τό συνεργείο και προπάντων για τόν όπερατέρ, που στο " Σιρόκο", άς πούμε, δέν ήξερε πολύ καλά πώς θα πετύχαινε πλάνα που θα διαρκούσαν περισσότερο από δέκα λεπτά. Μπορούσαμε να γυρίζουμε πολλές μέρες συνέχεια, χωρίς να δοΐμε τήν κούια εργασιās. Πάντως ήταν ή πρώτη φορά που είδα μία άπό τίς ταινίες μου δυο φορές. Είδα τότε πώς ήμουν πολύ καλόβολος κριτικός και σκέφτηκα πώς αυτό ήταν σημάδι ότι άρχισα να γερνάω. Άλλά τή δεύτερη φορά που είδα τήν ταινία, τή βρήκα λιγότερο καλή, γιατί άναάλυσα πολλά λάθη. "Ίσως θάπρεπε να ξαναφτιάξω μία ταινία με πλάνα διαρκείας άλλα θάπρεπε τότε να έπανεξετάσω τό όλο θέμα έν ύψη αυτής τής τεχνικής. Είχαμε άρχισει, κατά κάποιο τρόπο, να συμμικνώνουμε τά γεγονότα σε τέτοιο σημεϊό που προσεγγίζαμε τό θεατρο άλλα αυτός ό τρόπος γυρίσματος μās δηγούσε σε μία συμμύνηση ιδεών. . . Κι ύστερα, σε τελευταία άνάλυση, ή ταινία δέν είναι θεατρο.

ΕΡ: Είναι όλοφάνερο ότι ή ιδέα του θεάτρού άρχίζει να κάνει τήν εμφάνισή τήν στο χώρο του κινηματογράφου, πάνω σε διαφορετικά βεβαια επίπεδα.

ΑΠ: "Όσο άφορά έμένα και τούς συνεργάτες μου, όδηγηθήκαμε συχνά σ' αύτη τή σκέψη. "Έτσι χρησιμοποίησαμε ντεκόρ που άντιστοιχοΐσαν στα πλάνα διαρκείας και που μέσα τους μπορούσε κανένας να μπαينوβγάινει από πολλές πόρτες, άλλα πάντα μέσα στο ίδιο πλάνο.

ΕΡ: Θά μπορούσε να σε άπασχολήσει μία ταινία, που θα τήν άρχιζατε ύπό τόν όρο ότι τίποτα δέν

θά είχε προσχεδιαστεί; ἄς πούμε, ἔνα εἶδος ἀπόλυτης ὑπαικοῦς στὶς διάφορες περιστάσεις; ΑΠ: Καί ναι καὶ ὄχι. Γιά τὴν ὥρα ἔμαθα ἕνα πράγμα. Πρέπει κανεὶς πάντα νὰ προσαρμύζεται στὶς περιστάσεις. Ὅχι μόνονα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρισματος ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴ διάρκειά τῆς προετοιμασίας. Γράψαμε τὸ κείμενο τοῦ "Σιρόνο" πρὶν γνωρίσουμε τὸν Ζάκ Σαρριέ καὶ σκεπτόμαστε ἕνα πρόσωπο τύπου Τόνου Πέρινας. Ὄταν γνωρίσαμε τὸν Ζάκ καὶ ἀποφασίστηκε νὰ πάρει τὸ ρόλο, ἀρχίσαμε νὰ σκεπτόμαστε τίς ἀναγκαῖες ἀλλαγές. Τέλος, ἡ προσωπικότητα τοῦ Ζάκ ἄλλαξε τελειῶς τὸ σενάριο καὶ τὴν ταινία. Ὑπάρχει ἀκόμα ἡ περὶπτωση τοῦ ὀπερατέρ μου, τοῦ Γιάνου Κέντε καὶ τοῦ Τάμιου Σόμλο. Ὄταν ἄρχισα τὸ "Σιρόνο", ἤξερα ὅτι ὁ Κέντε θὰ τολμοῦσε νὰ κάνει πράγματα ποῦ δὲ θὰ τολμοῦσε ὁ Σόμλο, ἂν καὶ ἀγαποῦσα πολὺ τὴ δουλιὰ τοῦ δευτέρου, ποῦ μαζί του θὰ ἐργαζόμουν. Στὸν "Ἦχο τῆς σωπῆς", ὁ Κέντε τόλμησε κινήσεις ποῦ ὁ Σόμλο δὲ θὰ μπορούσε νὰ κάνει. Ὁ Σόμλο ἀντιθέτα, εἶναι πιὸ ἀκριβῆς στὶς κινήσεις του καὶ στὴ βοήθεια ποῦ προσφέρει στοὺς ἠθοποιούς, ἀλλὰ στὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ" ὅπως καὶ στὸ "Οἱ Κόκκινοι καὶ οἱ Ἄσπροι" δὲ χρησιμοποίησε παρὰ μόνον τὸ ἕνα μέρος τοῦ παράλληλου τράβελινγκ, καὶ τοῦτο γιατί ἔχει πάντοτε ἀνάγκη ἀπὸ τεχνητὸ φωτισμὸ, ἀντιθέτα ἀπὸ τὸν Κέντε.

ΕΡ: Ὑπάρχει ἕνα μεγάλο μέρος ποῦ μῆτινε τυχαῖα μέσα στὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ";

ΑΠ: Ὅχι μεγάλο. Ἀλλὰ αὐτὸ μπορούμε νὰ τὸ δοῦμε περισσότερο στὸ "Οἱ Κόκκινοι καὶ οἱ Ἄσπροι" στὸν "Ἦχο τῆς σωπῆς" καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ "Σιρόνο".

ΕΡ: Ἐχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι στὸν "Ἦχο τῆς σωπῆς" δὲ χρησιμοποιήσατε σενάριο ἀλλὰ ὅτι πήγατε ἕνα ὥρατὸ πρωὶ στὴν αὐλὴ κάποιου ἀγροκλήματος καὶ ἀρχίσατε, ἐκεῖ, στοὺς ἀγρούς, νὰ διηγεῖστε τὴν ἱστορία ποῦ εἴχατε τὸ νοῦ σας.

ΑΠ: Στὸν "Ἦχο τῆς σωπῆς" καὶ στὸ "Σιρόνο" τὰ καταφέραμε πολὺ καλά, σὰ νὰ εἴχαμε ἀπὸ τὰ πρὶν συλλάβει καὶ μελετήσει τίς σκηνές. Ἐνῶ, στὴν πραγματικότητα, τὰ πάντα κατευθύνονται ἀπὸ τὴν τύχη. Ὑστερα ἀπὸ μιά βδομάδα γύρισμα, ἀναγκαστήκαμε ν' ἀλλάξουμε τὴν ἱστορία, γιὰ πολλοὺς καὶ διάφορους λόγους. Ἐνας ἠθοποιός, λ.χ., ἔσπασε τὸ χέρι του ἀλλὰ ἐπειδὴ οἱ σκηνές ποῦ εἶχε γυρίσει ἦσαν πολὺ καλές, δὲ θέλαμε νὰ βάλουμε κατὰ μέρος τίς ὑπηρεσίες του. Κρατήσαμε λοιπὸν τίς σκηνές του, χρησιμοποιώντας τις διαφορετικὰ ἀπ' ὅτι εἴχαμε προβλέψει καὶ μετὰ τὸν ἀντικαταστήσαμε μ' ἕναν ἄλλον ἠθοποιὸ. Αὐτὸ μᾶς ὑποχρέωσε, βέβαια, νὰ καλέσουμε κι ἄλλα πρόσωπα. Ἔτσι, ἡ ταινία βγήκε τελειῶς διαφορετικὴ. Στὸ "Σιρόνο", κοντὰ στὸ κεντρικὸ πρόσωπο ποῦ τὸ παίζει ὁ Ζάκ Σαρριέ, φανταστήκαμε ἕνα πρόσωπο διαφορετικὸ, τὸν ἀρχηγὸ τοῦ κινήματος ποῦ τὸν λένε Ἄντε. Γιὰ τὸ ρόλο αὐτὸ ζητήσαμε τὸν κατὰλληλο ἠθοποιὸ. Πρῶτα σκεφτήκαμε τὸν Καζανῶφ, αὐτὸν ποῦ ἔπαιζε τὸν κομμουνιστὴ ἀξιωματικὸ στὸ "Οἱ Κόκκινοι καὶ οἱ Ἄσπροι". Ὁ Καζανῶφ ὅμως δὲν μπορούσε νὰ ἔρθει. Μπορεῖ νάταν καὶ τυχερὸ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, εἴχα καλέσει τὸν Πασαλ Ἰμπιέ νὰ παραβρεθεῖ στὸ γύρισμα. Τότε ἔτυχε, ὁ Οὐγγρος ἠθοποιὸς ποῦχε παίζει τὸν Ἄντε εὐ μερικὲς σκηνές, νὰ μὴ μπορεῖ νάρθει γιατί εἶχε πρεμιέρα στὸ θέατρο. Ἔβαλα τὴν θέση του τὸν Πασαλ Ἰμπιέ. Βρέθηκα λοιπὸν μὲ δύο ἠθοποιούς στὸν ἴδιον ρόλο. Τὸν Οὐγγρο καὶ τὸν Γάλλο. Σκεφτήκαμε τότε ὅτι ὁ Ἄντε δὲ μπορούσε νὰ μπεῖ στὴν ταινία. Κι ἔτσι, τελικὰ, ἔγινε ἕνα πρόσωπο, γιὰ τὸ ὁποῖο μιλοῦσαν ὅλοι, χωρὶς νὰ τὸ βλέπουμε ποθενά. Στὸ τέλος τῆς ταινίας, ὁ Σαρριέ σκοτώνεται καὶ ἡ ομάδα τῶν ἐπισαστατῶν ὀρκίζεται στὴ μνήμη του. Μᾶς χρειαζόταν ἕνα πρόσωπο, γιὰ νὰ ὀρκισθῆ τὰ μέλη τῆς ομάδας. Ὁ ἠθοποιὸς ἔπρεπε νάναι Γάλλος, γιατί τὸ κείμενο τοῦ θρηνοῦ ἦταν ἀρκετὸ. Σκεφτήκαμε τότε τὸν Μισέλ Ντελασά, ποῦ ἔτυχε νὰ παραβρίσκειται στὸ γύρισμα. Μάλιστα, ἐπειδὴ τοῦ ἄρεσε νὰ μαθαίνει στὰ πιταρῖκια νὰ κάνουν θαυματουργὰ κόλπα μὲ πιστόλια, πράγμα ποῦ μᾶς φάνηκε ἐνδιαφέρον, κρατήσαμε αὐτὲς τίς σκηνές μὲ τὰ παιδιά. Καὶ τώρα ποῦ τὸ σκεφτομαί, βρίσκω πὼς ὁ Μισέλ ἔπαιξε δίσχυς νὰ τὸ καταλάβουμε, οὔτε ἔμελλε οὔτε αὐτὸς, τὸν Ἄντε, τὸν ἀρχηγὸ τοῦ κινήματος. Τοῦτο τὸ παρατήρησα γιὰ πρώτη φορὰ μέσα στὴν αἴθουσα τῆς προβολῆς.

ΕΡ: Σκέφτομαι τοὺς "Νικημένους". Κανένας δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει ποιὸς ἦταν ἐκεῖ ὁ ἀρχηγὸς τοῦ κινήματος.

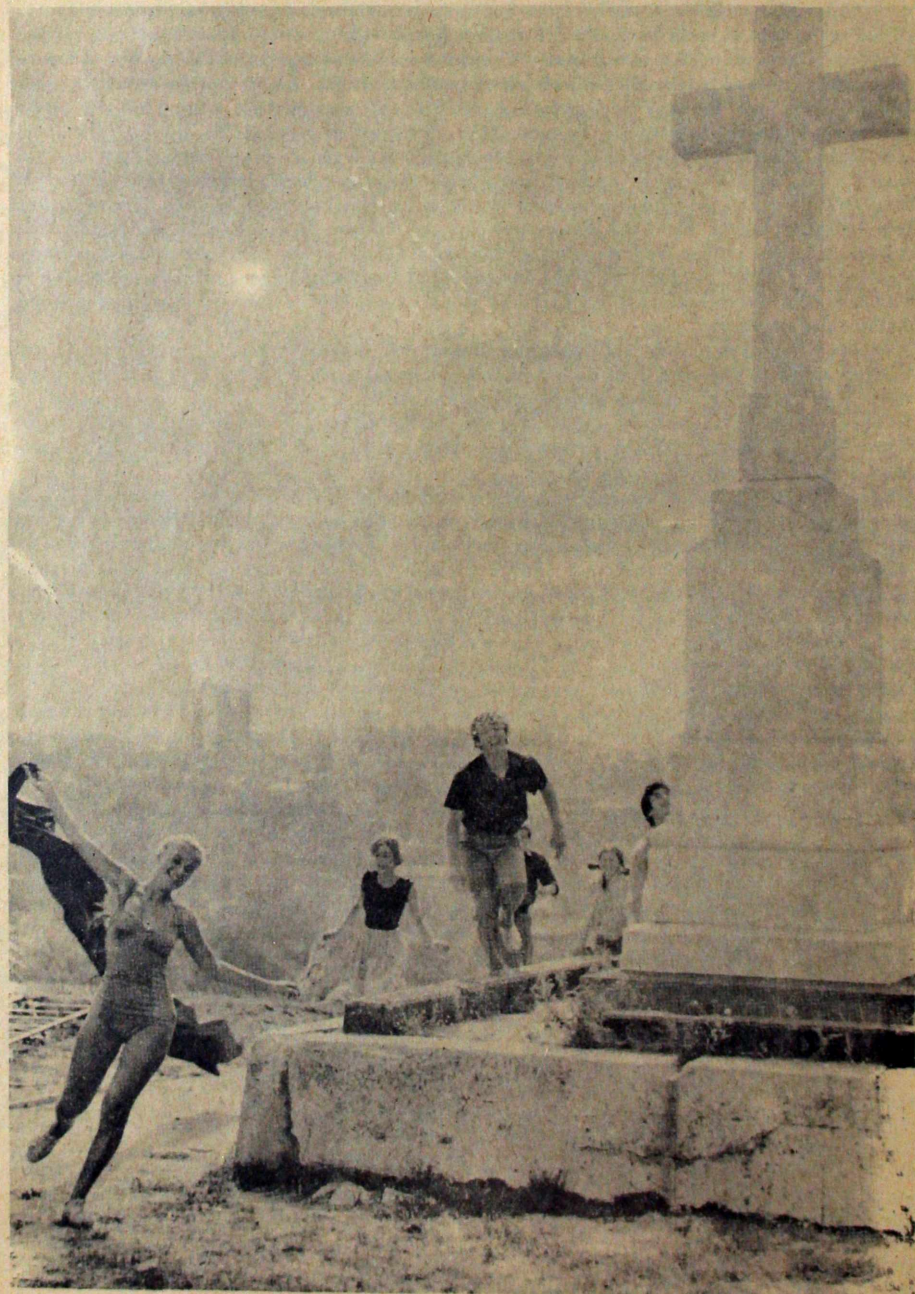
ΑΠ: Ναι, ἀλλὰ τότε τὸχαμε προβλέψει ἀπ' τὴν ἀρχή, ἐνῶ στὸ "Σιρόνο" μῆτινε τυχαῖα. Γιὰ μὲνα, ἡ ταινία εἶναι πάντοτε μιά περιπέτεια.

ΕΡ: Σὲ πολλὲς ταινίες σας ὑπάρχουν ἀναφορές σὲ μιά πραγματικὴ ἱστορικὴ κατάσταση ἀλλὰ ὅπως δὲ γνωρίζουμε πολὺ καλά τὴν Οὐγγρικὴ ἱστορία, ἀναρωτιόμαστε καμιά φορὰ ἂν αὐτὲς οἱ ἀναφορές εἶναι ἀκριβεῖς ἢ ἀπλὰ ἕνα σημεῖο ἐκκίνησης.

ΑΠ: Εἶναι ἀκριβεῖς.

ΕΡ: Ἀκόμα καὶ στὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ";

ΑΠ: Στὴν ἱστορία πιστεύω ὅτι δὲν ὑπάρχει μιά συγκεκριμένη αὐστίαση. Γέρασα καὶ διάβασα λίγο ἀπ'



βλα. Νομικά, έθνολογία, Ιστορία τῶν τεχνῶν. Νομίζω ὅτι δέν ὑπάρχει γραμμένη Ιστορία.

ΕΡ: Λάβατε μέρος στό κίνημα τῶν νέων ἐπανάστατῶν.

ΑΠ: Ναι, ἴσως γι' αὐτό... Πάντως ἔγιναν κι ἐκεῖ ἀλλαγές.

ΕΡ: Τό τέλος, ὅταν τό κορτίκι λέει "οἰσ περιφρονῶ", ἦταν καί στό σενάριο;

ΑΠ: "Οχι ἀκριβῶς. Θεωρητικά ναι, ξέραμε ἀπό πρῖν ὅτι τό τέλος θά ἦταν ὅπως κι ἡ ἀρχή ἀλλά δέν φανταζόμαστε ἀκόμα τίς εἰκόνες. Ἡ ἀρχή καί τό τέλος τῆς ταινίας ἦταν κἀτί καινούργιο, ἀλλά οἱ διάλογοι οἱ ἀρχικοί δέν ἄλλαξαν. Ἀντιθέτα, ἡ ἐπανάληψη τοῦ τραγουδιοῦ ἦταν κι αὐτή καινούργια. Ὁ Ἀντράς Κοζάκ, ὁ ἠθοποιός ποῦ ἔπαιζε τό ρόλο τοῦ ὑπολοχαγοῦ, δέν τραγούδησε παρά μόνο μία γραμμή, τό ἄλλο τό μουρμούριζε. Ἦταν τό τέλος τῆς ταινίας καί αὐτοσχεδιάσαμε. Ἀλλά αὐτή ἡ μοναδική γραμμή, ποῦ τραγούδησε ὁ Κοζάκ, καί ποῦ λέει "αὐριο θ' ἀλλάξουμε τόν κόσμο", εἶναι ἡ βάση τῆς ταινίας μας.

ΕΡ: Εἶχατε πεῖ ὅτι τά γεγονότα τοῦ Γαλλικοῦ Μᾶη οἰσ προμήθεψαν μερικιά σλόγκαν καί μερικές ἀφορμές ντεκόρ.

ΑΠ: Τά πιό πολλά στοιχεῖα, σλόγκαν καί ντεκόρ, εἶναι σύγχρονα. Ἀπό τό Μᾶη χρησιμοποίησαμε μόνο ἕνα σλόγκαν: "Δέν εἴμαστε παρά στήν ἀρχή, ὡς συνεχίσουμε τή μάχη". Αὐτό τό μεταφράσαμε στό Οὐγγρικά. Τό σενάριο ἄλλωστε τόχαμε τελειώσει πρῖν ἀπό τά γεγονότα τοῦ Μᾶη ἀλλά τά γεγονότα αὐτά ἀκριβῶς ἐπηρεάσαν τή δουλιὰ μου κι ἔτσι ἡ ταινία μου γίνεται πολύ πιό θεωρητική κι ἀπομακρύνεται ἀπ' τήν ἀπλή διήγηση. Σκοπός μου ἦταν νά δεῖξω τήν κοινή γνώμη πάνω στό διάφορα ἐπαναστατικά κινήματα. Αὐτά ποῦ δέν ἄλλαξαν καθόλου ἦσαν τά κοστοῦμια. Πάντα ἤξερα πῶς θά ἦσαν κοστοῦμια σύγχρονα, δηλ. μνι φοῦστες, μπλοῦζ τζήνς κ.λ.π.

ΕΡ: Σου εἶνα λένε στήν Οὐγγαρία, ὅτι ὁ μῦθος τοῦ "Α ΣΑ ΙΡΑ" διαφέρει πολύ ἀπ' τήν πραγματικότητα. Ὁ Ὅτι εἶναι μονάχα κἀτί φανταστικό.

ΑΠ: Ναι, εἶναι ἀλήθεια. Πήραμε μέρος σ' αὐτό τό κίνημα, ὁ φίλος μου ὁ Ἀντράς Κοβάτς καί γώ ἀλλά τότε οἱ ἰδέες μας ἦσαν πιό συγκεκριμένες ἀπ' ὅτι σήμερα. Αὐτή ἡ ταινία βρῆκε πολλούς ἀντιπαλους στήν Οὐγγαρία. Καί ἦταν φυσικό, γιά πολλούς λόγους. Οἱ τότε νέοι, ποῦ σήμερα εἶναι σαράντα χρόνια, ἔχουν ἐξιδανικεύσει τή νιότη τους καί κατ' συνέπεια νομίζουν πῶς ἡ ταινία τοῦσ προσβάλλει. Ἀλλωστε, ἐπειδή αὐτό τό κίνημα ναυάγησε ὀριστικά ἐξ αἰτίας τοῦ πολιτεύματος Ρακόζι, ὅλοι σήμερα ἔχουν τήν τάση νά πιστεῦουν πῶς ἦταν ἕνα κίνημα ἀπόλυτα ἀμεμπτο.

ΕΡ: Τίθενται μερικιά ἐρωτήματα μέ ἀφορμή τόν "Ἦχο τῆς σιωπῆς", γύρω ἀπό τή σύνθεση τῆς ταινίας καί τό γόρμια. Ἐχει κανεῖς τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ ἐντολές ποῦ δίνουν τά πρόσωπα, "πῆγαινε κεινάτω", "κάταε δῶ", "προχάρα" κ.λ.π., θά μπορούσαν κἀλλιστά νά νάιναι οἱ ἐντολές ποῦ δίνετε ἐσεῖς ὁ Ἰδιος στοῦς ἠθοποιούς καί στοῦς ὀπερατέρ σας. Δέν τό λέω γιά νά κάνω χιοῦμορ, ἀπλῶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νά ρωτήσω ὀρισμένα πράγματα γιά τή μέθοδο τῆς δουλιᾶς σας. Ἐχετε τά τεχνικά μέσα γιά νά κάνετε σύγχρονη λήψη ἢ προτιμᾶτε ν' ἀφιερῶνεστε στοῦς ἠθοποιούς καί στήν κάμερα κατά τή διάρκεια τῶν λήψεων;

ΑΠ: Δέν ἔκανα ποτέ σύγχρονη λήψη ἀλλά στό "Σιρόκο" πήρα "μικρόφωνα-γραβάτες" γιά τό σύγχρονο ἦχο καί εἰδικά σέ μερικές σκηνές ὅπου δέν ἀνοῦγονται πιά οἱ ὀδηγίες μου. Πέτυχα ἐνδιαφέροντα ἀποτελέσματα.

ΕΡ: Μέσα στή λογική ἀκόμα τῶν μεθόδων καί τῶν προθέσεῶν σας ἔχει κανεῖς τήν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχει μιά ἀντίφαση ἀνάμεσα στόν τρόπο ποῦ γυρίζετε καί στήν πράξη τοῦ ντουμπλάζ.

ΑΠ: Τό κοινό ξέρει καλά ὅτι ἡ ταινία δέν εἶναι μιά πραγματικότητα ἀλλά δέν πρέπει νά αἰσθάνεται τήν παρουσία τῆς κάμερα καί τοῦ σκηνοθέτη. Ἐπ' πλέον, δέν μπορῶ νά κάνω πλάνα τόσο μεγάλα, χωρίς νά διευθῶν τοῦσ ἠθοποιούς κατά τή διάρκεια τῆς λήψης. Ἀντιθέτα, ὅταν κάνω σύγχρονη λήψη, θά πρέπει νά βρῶ μιά ἱστορία, μέσα στήν ὀποία θά μπορέσω νά ἐπέμβω μ' ὄλο τό συνεργεῖο μου, καί τό κοινό θά μῆσθαινε, ἔτσι, ὅτι γυρίζουμε τήν ταινία, τή στιγμή ἀκριβῶς ποῦ θά τήν βλέπει στό πᾶν. Ἀλλά ἐάν φτάσω ἐκεῖ, ὀπωδῆσθε θά μοῦ πεῖ κάποιος ὅτι αὐτό θυμίζει Μπρέχτ, ἐπειδή μοῦ εἶπαν ἤδη ὅτι αὐτό ποῦ ἔκανα εἶχε ἕνα μηρεχτικό χαρακτήρα.

ΕΡ: Εἶναι περιεργό ποῦ δεχόσαστε τό παιχνιδί τῆς τύχης στίς ταινίες σας καί δέν περιλαμβάνετε τό ἐλεύθερο παιχνίδι τῆς φωνῆς, μέ ὅλες αὐτές τίς τύχες καί τά διάφορα ἀτυχήματα. Ὑπάρχει ἐδῶ φαίνεται, μιά μεγάλη ἀντίφαση.

ΑΠ: Εἶναι ἀλήθεια. Εἶναι ἀπόλυτα ἀλήθεια ἀλλά ἐξακολουθῶ νά πιστεῦω ὅτι γιά τό εἶδος τῶν ταινιῶν ποῦ κάνω, ὁ ὅμοσος ἦχος δέν εἶναι ἀπαραίτητος. Π.χ., στήν τελική σκηνή τοῦ "Σιρόκο", ὅταν ὁ Μισέλ Ντελασ διαβάζει τό κείμενο τοῦ ὀρκου καί ἡ φωνή του γίνεται περισσότερο ἢ λιγότερο εὐ-

αίσθητη, αυτό δέ μ' ἐμποδίζει καθόλου ν' ἀλλάξω αὐτὴ τὴν πρώτη ἔκφραση τῆς φωνῆς. Τὸ φίλο μου παίζει, σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς διαλόγους, πᾶνω σ' ἐμὴ συγκριμένη ἀναφορὰ τῶν κειμένων μεταξύ τους καὶ μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ σύγχρονη λήψη σ' αὐτὴ τὴν περὶπτωσὴ δὲ θά πρόσφερε τίποτα περισσό- τερο καὶ τὴν ταῖα. Ἄντ' αὐτά, ἡ τελευταία ταινία τοῦ Ἄντ'ρας Κοβάτς εἶναι ἀκατανόητη χωρὶς σύγ- χρονη λήψη. Γιατὶ ἐκεῖ, ὅταν π.χ. ἕνα πρόσωπο δὲν ἀπαντᾷ εὐθὺς σ' ἐμὴ ἐρώτησιν, αὐτὸ ἔχει μεγά- λην σημασίαν. Καὶ γὰρ νὰ ξαναπάρουμε τὸ παράδειγμα τοῦ "Σιρόνο", ὅταν ἡ Εὐὰ Σουάν πρόκειται νὰ φωνάξῃ, ἔχοντας τὴν πλάτῃ πρὸς τὴν κήμερα, "Λαζάρ, Λαζάρ", δὲ μ' ἐνδιαφέρει καθόλου ἐν τελικῇ ὁ θεατὴς ἀκούσει "Μάρνο, Μάρνο". Κάνω φίλο φαντασίας. Καὶ ὁ μετασυγχρονισμὸς μοῦ εἶναι πολὺ- τιμος, γιατί μοῦ ἐπιτρέπει ἐνδεχομένως ν' ἀναθεωρήσω αὐτὸ πού εἶχα ἀπὸ πρὶν ἀποφασίσει. Εἶναι μίᾳ ἄλλῃ μορφῇ εἰσαγωγῆς τοῦ τυχαίου. Ἄλλὰ ὅταν προετοιμάζω, πρὶν ἀπὸ μερικὲς μέρες, τὴ γαλ- λικὴ κόπια τοῦ "Σιρόνο", ἀκούσαμε, ὁ Ζόλτ κι ἐγώ, ὅλη τὴν ἡχητικὴ μὲντα τῶν σύγχρονων λήψεων καὶ σιέφτηκα πὼς θάξιζε τὸν κόπο, καμιά φορά, νὰ κάνω ταινία μὲ σύγχρονη λήψη. Ἄλλὰ ξανάρχο- μαί ἐδῶ σ' αὐτὸ πού σὰς εἶπα προηγουμένως. Μὲ πλάν-σεκάντ τόσο μεγάλα, θάπρεπε νὰ φαινόμεσθε καὶ μετὲς μέσα σὸ κῆδρο. Εἶναι ἀδύνατο νὰ γίνῃ διαφορετικὰ.

ΕΡ: Ὅχι ὑποχρεωτικά, γιατί ὑπάρχει μίᾳ τεχνικὴ πού ἐπιτρέπει σὸ σκηνοθέτη νὰ δίνει διαταγὰς στοὺς ἡθοποιούς καὶ σὸν ὀπερατέρ, χωρὶς ν' ἀκούγεται στὴν ἡχητικὴ μὲντα. Εἶναι ἡ μέθοδος πού χρησιμοποίησε κι ὁ Ροσσελίνι: κατασκευάσε μικρόφωνα πού τὰ βάζουν σ' αὐτιά, πράγμα πού τοῦ ἐ- πιτρέπει νὰ διευθύνῃ τοὺς ἡθοποιούς του σ' ὅλη τὴ διάρκειαν τῆς λήψης. Ἐξ ἄλλου, ἂν καὶ κάνετε ταινίας φαντασίας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού δέχεσθε νὰ εἰσαγάγετε τὸ τυχαῖο σὸ ἔργο σας, δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος νὰ περιορίσετε αὐθαρέτα τὴ δυνατότητα αὐτὴ πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴ σύγχρονη λή- ψη.

ΑΠ: Ὅταν ἀκούσα αὐτὴ τὴν ἡχητικὴ μὲντα, τὴν ἄλλη μέρα σιέφτηκα γιὰ πρώτη φορά ἐδῶ καὶ πολ- λά χρόνια, ὅτι θά μπορούσα ν' ἀλλάξω τὸ στόλ μου. Ἄλλὰ θά πρέπει νὰ παρασαρμῶ τις ἱστορίες μου στὴ σύγχρονη λήψη καὶ δὲ βλεπῶ ἀκόμα μὲ ποῖο τρόπο. Γιατὶ τὸ ὅλο ζήτημα δὲν εἶναι νὰ μπο- ρῶ νὰ δίνω διαταγὰς στοὺς ἡθοποιούς μὲ μίνι-μικρόφωνα. Στὴν πραγματικότητά πιστεύω ὅτι σὸ εἶ-δος τῶν φίλων πού φτιάχνω, ἡ σύγχρονη λήψη δὲν ἔχει ἀπολύτως κανένα νόημα. Ἐπὶ πλέον, γιὰ τὸ "Σιρόνο" δὲν ἐτάθετο καθόλου θέμα, γιατί πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς μιλοῦσαν μόνο ὑγγρικά, ἡ μόνο γαλλικὰ καὶ θάταν κρῖμα νὰ τοὺς ἀντικαταστήσω, μόνο καὶ μόνο ἐξ αἰτίας τῆς γλώσσας τους. Καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἐκεῖ εἶναι τὸ πρόβλημα: Πιστεύω πὼς τὸ θέμα τῆς σύγχρονης λήψης, γιὰ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ φίλων, δὲν τίθεται, γιατί ἀπλοῦστατα, στὶς συγκριμένους περιπτώσεις, εἶναι πρό- βλημα καθαρὰ θεωρητικῶ. Θάπρεπε, γιὰ νὰ ξαναεἰσαγάγωμε τὴ σύγχρονη λήψη, νὰ ξαναεφεύρωμε μίᾳ καινούργια ἀρχή, μὲ τὴν ἴδια ἔννοια πού ἐφεύρωμε ἕνα συγκριμένο τρόπο γυρισματος μὲ ὀπερα- τέρ τὸν Γιάνος Κέντε κι ἕνα νέο πρόσωπο γιὰ τὸν ἡθοποιὸ Ζάν Σαρριέ. Φοβῶμαι ἀκόμα, ὅτι ὁ κινη- ματογράφος μου μὲ σύγχρονη λήψη, μοιάζει μ' ἕνα πολὺ συγκριμένο εἶδος θεάτρου πού δὲν ἀγα- πῶ καὶ πολὺ. Ἐνα εἶδος θεάτρου κίνησης, πού δὲν τὸ συμπαθῶ, γιατί νομίζω ὅτι ἐκεῖνος πού ἀσχο- λεῖται μ' αὐτὸ, πρέπει νὰ εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ταραχοποιός. Μπορεῖ βεβαίως νὰ εἶναι καὶ ἐγὼ τὴν ἐ- πιθυμία ν' ἀλλάξω τὴν πορεία τῆς ζωῆς ἀλλὰ δὲν εἶμαι ταραχοποιός. Εἶμαι πολὺ διστακτικὸς στὶς ἐ- νέργειές μου καὶ ὄχι πάντοτε ὅσο θάπρεπε σαφῆς. Μπορεῖ σ' ἐμὲ μερικὲς περιπτώσεις νὰ δίνω τὴν ἐν- τύπωση τρομοκρατικὴ ἀλλὰ γενικῶς δὲν εἶμαι. Κι ὕστερα, ὅταν γράφεις αὐτὸ τὸ εἶδος θεάτρου, εἶναι σὰ νὰ κάνεις πολιτικὴν. Μὰ ἐγὼ δὲν ἔθλω νὰ κάνω πολιτικὴν. Γιὰ μένα, κῆνω πολιτικὴν, πρῶτα ὀμανέιν, σέβουμαι βαθύτατα τὴ γνῶμὴ τῶν ἄλλων. Διαφορετικὰ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο. Προσωπικὰ εἶ-μαι πολὺ ἐμπαιθῆς καὶ δὲν εἶμαι ἀπόλυτα σίγουρος πὼς θά μπορούσα νὰ δεχθῶ ἄλλες γνώμες ἔξω ἀπὸ τὴ δική μου. Ἐτοί νομίζω πὼς εἶναι καλύτερα νὰ ἀπέχω. Τὴν ἐποχὴ πού εἶχα πάρει μέρος στὰ γεγο- νῶτα πού εἶδατε μέσα σὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ", ἦμουν πολὺ ὀρηκτικὸς καὶ πού σιληρὸς μὲ πολλούς πού κατόπιν ἔγιναν φίλοι μου. Τότε τοὺς θεωροῦσα ἔχθρους καὶ τοὺς χτύπησα σιληρῶ. Ὁ Τάμας Μπά- νοβιτς, π.χ., ὁ ντεκορατέρ μου, ἦταν ἐχθρὸς μου γιὰ πολλὰ χρόνια. Λοιπὸν, μετὰ ἀπ' ὅλα αὐτά, πι- στεύετε πὼς κῆνω γιὰ πολιτικὸς; Ὁ Ἄντ'ρας Κοβάτς, φίλος μου ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια, κρῖναι ἐν πάν- τα πολὺ ἥρεμα τὶς καταστάσεις. Ζυγίζει τὰ πράγματα μὲ δικαιοσύνη καὶ ξέρει πάντοτε νὰ εἶναι ἀντικειμενικὸς. Γιὰ τοῦτο, τὸ σινεμά-ντιρέκτ μὲ τὸ ὄποιο ἀσχολεῖται, ταυριάζει πολὺ καλὰ σὸ χα- ρακτῆρα του. Ὁ Ἰσβάν Ζάμπο, πού ἦταν γιὰ πολλὰ χρόνια ρεπόρτερ σὸ ραδιόφωνο, γνωρίζει πολ- λὸ καλὰ αὐτὸ τὸν τρόπο τοῦ νὰ πλησιάζεις τὰ πράγματα καὶ κατορθώνει νὰ παραμερίζει τὰ προσω- πικά του αἰσθήματα. Γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου ξέρω πὼς δὲ θά καταφέρει ποτέ νὰ εἶναι τόσο ἀντικειμενι- κός. Ὁπωδῆσθε ὁ Ζάν-Λουί Κομολλέ ἔχει δικίον ὅταν λέει ὅτι ἡ σύγχρονη λήψη καὶ τὸ σινεμά- ντιρέκτ εἶναι δυὸ πράγματα διαφορετικὰ.

ΕΡ: Αυτό που θέλαμε να πούμε είναι ότι από τη στιγμή που τὰ πρόσωπα αρχίζουν να υπάρχουν πραγματικά τη στιγμή που γίνεται τὸ γύρισμα κι ὄχι στὸ επίπεδο τοῦ σεναρίου, ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμή, τὰ λόγια τους ἀποτελοῦν κομμάτι αὐτῶν τῶν ἴδιων καὶ εἶναι τελικὰ τεχνητὰ νὰ τοὺς τὸ ἀρνηθεῖς καὶ νὰ τοὺς τὸ ἐπιτρέψετε ἀργότερα. Εἶναι περτέρω, ἡ δημιουργία τῶν προσώπων νὰ εἶναι σύγχρονη μὲ τὸ γύρισμα καὶ τὰ λόγια τους νὰ μὴν εἶναι.

ΑΠ: Μὲ τὸ νὰ κάνουμε ταινίες, φτάσαμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παρουσία τῶν ἡθοποιῶν μετράει πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸ παζέμὸ τους. Ἀλλὰ δὲ φτάσαμε ἐκεῖ ἄμεσα. Ἡ πρώτη φορά ἦταν μὲ τὸ "Ὁ δρόμος μου". Ὁ Ἀντρέας Κοζάνι εἶπαζε τὸ ρόλο κάποιου νεαροῦ Οὐγγρου. Ἀπ' τὴν ἀρχὴ, τὸ παζέμὸ του δὲ μ' ἄρεσε. Θέλησα νὰ τὸν ἀντικαταστήσω, ἀλλὰ ὁ Ζόλτ μοῦ τὸ ἀπαγόρευσε ρητὰ. Ἀπὸ τότε, χάρη στὶς συνεχεῖς μας συζητήσεις, κατορθώσαμε νὰ φτάσουμε στὴν τυρινὴ μας ἀποψη, ὅσο ἀφορᾷ τοὺς ἡθοποιούς. Ὁ Κοζάνι δὲ θεωρεῖται, στὴν Οὐγγαρία, μεγάλος ἡθοποιός. Ἐχει ὅμως τὸ χάρισμα, μὲ τὴν ἀπλή παρουσία του, ν' ἀφήνει τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα στὸ φιλμ. Καὶ πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν "παρουσία" ἐνὸς προσώπου, πράγμα ποὸ ἀφελεῖται περισσότερο στὸ πρόσωπο τὰ δύο. Παρὰ στὸν κλασσικὸ τρόπο παιζίματος τοῦ ἡθοποιῦ. Ἄν πρέπει κανεὶς νὰ ψάξει γιὰ τίς ρίζες αὐτοῦ τοῦ πράγματος, θὰ τίς βρεῖ στὰ παλιὰ καλὰ ἀμερικανικά φιλμ ἢ στὸν ρώσικο κινηματογράφου τῆς μεγάλης ἐποχῆς.

ΕΡ: Τελικὰ, τὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ταινιῶν σας εἶναι ὅτι ἀρνεῖστε τὸ παζέμιο καὶ τὴν ψυχολογία. ΑΠ: Εἶναι ἀλήθεια, ὡστόσο ὁ κίνδυνος ὑπάρχει στὸ σημεῖο ὅπου, ὅταν ἕνας δὲν διαλέξει τὸ κατάλληλο πρόσωπο, κἀτι μοιάζει νὰ χάνεται ἀπὸ τὴν ταινία. Ὅπως στὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ" ... Στὸ ἀρχικὸ σενάριο (ὅπως καὶ στὴν ταινία), ὁ κύριος γυναικεῖος ρόλος παιζόταν ἀπὸ μιὰ κοπέλλα, τὴν ἡθοποιὸ Ἄντρεα Ντραβτα. Ὅταν ἀρχίσαμε τὸ γύρισμα, εἶχα τὴν ἴδια νὰ χωρῶτερο στὸ πρόσωπο τὰ δύο. Ἐφτιξα λοιπὸν δύο νέα πρόσωπα, ἀλλὰ σὲ κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν εἶχα ἐμπιστοσύνη. Ἀντιθετὰ ἀνακάλυψα, καθὼς προχωροῦσε τὸ γύρισμα, ὅτι ἡ Ντραβτα ἔφτιαχνε ἕνα πρόσωπο πολὺ σημαντικό κι ἐνδιαφέρον, βέβαια ὄχι αὐτὸ ποὸ εἶχαμε φαντασθεῖ ἀλλὰ πάντως κἀτι πολὺ καλὸ. Μέσα στὸ προσωπικὸ μου στυλ, ἡ παρουσία τῶν προσώπων παίζει τὸν ἴδιο ρόλο ποὸ παίζουν καὶ οἱ κινήσεις τῆς κάμερας. Ὁταν τὰ πρόσωπα εἶναι καλὰ διαλεγμένα, τότε ὁ θεατὴς πιστεῖει στὴν ὑπαρξή τους καὶ αἰσθάνεται ὅτι ὑπάρχει κἀτι πῶς τους. Ἡ ἴδια ἡ ζωὴ. Ἡ βάση τοῦ σινεμά-ντιρέκτ.

ΕΡ: Μιλήστε μας λίγο γιὰ τὰ ντενδρὸ τῶν ταινιῶν σας. Παίζουν καὶ αὐτὰ μεγάλο ρόλο;

ΑΠ: Ὁ Ἔρναντ κι ἐγὼ σκεφτόμαστε πάντα παρᾶξενά τοπία ἀλλὰ στὴν Οὐγγαρία ὑπάρχουν ἐλάχιστα τέτοια μέρη. Κυριαρχεῖ ἡ μεγάλη πεδιάδα. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν πεδιάδα εἶναι χιτωμένα τὰ σπέρτια. Ὅταν γυρίζαμε τὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ", προσπαθήσαμε νὰ βροῦμε ἐνδιαφέροντες χώρους, ποὸ δὲν τοὺς εἶχαμε ξαναχρησιμοποιήσει. Ἐτσι, βρήκαμε ἕνα μοναστήρι, καθὼς καὶ τὸ σχολεῖο ποὸ πῆγαινε ὁ Ἔρναντ. Αὐτὸ τὸ μοναστήρι τῶν βενεδικτίνων καλογερῶν βρισκόταν σ' ἕνα λόφο, ὀλομόναχο μέσα στὸ τοπιὸτὸ εἶδατε στὸ "Ὁ δρόμος μου". Ὁ σκοπὸς μας ἦταν τότε, νὰ διηγηθῶμε τί συνέβη κατόπιν στὸν νεαρὸ Οὐγγρο τοῦ "Ὁ δρόμος μου". Γιὰ τοῦτο βάλουμε καὶ στὸ "Α ΣΑ ΙΡΑ" τὴν ἴδια δεξαμενὴ. Συλλάβαμε λοιπὸν τὴν ἱστορία μας σὲ σχέση μ' αὐτὸ τὸ μοναστήρι ἀλλὰ ὁ ἐπίσκοπος δὲν μᾶς ἔδινε τὴν ἄδεια νὰ γυρίσουμε ἐκεῖ. Ἀρχίσαμε τότε νὰ φάχουμε καὶ τελικὰ βρήκαμε αὐτὴ τὴ μικρὴ πόλη μὲ τὸ σπέρτι τοῦ ἐπισκόπου ποὸ εἶδατε στὴν ταινία. Σ' ἀντιστάθμισμα, κρατήσαμε τὴ δεξαμενὴ γιὰτὸ θέλαμε νὰ ἐπαναλάβουμε αὐτὸ τὸ χῶρο, ἔχοντας πάντα ὑπ' ὄψιν μας τὸ "Δρόμο", γιὰ νὰ δεῖξουμε ὅτι ἡ ἱστορία τοῦ νεαροῦ εἶχε ἀρχίσει ἐκεῖ.

ΕΡ: Αὐτὸ ποὸ εἶναι ἀξιοσημείωτο στὴ χρησιμοποίηση τοῦ χώρου μέσα στὶς ταινίες σας, εἶναι ὅτι κι ὅταν ἀόμα βλέπει κανεὶς τὴν πεδιάδα καὶ τὸν ὄριζοντα μὲ εὐρύτατες προοπτικές, ἔχει πάντα τὴν αἰσθησὴ πᾶς ὁ χῶρος σας εἶναι ἕνας χῶρος ἐκμηδενισμένος ἢ κλειστός. Αὐτὸ ἀφελεῖται, κατὰ τὴν γνώμη μου, καὶ στὸν τρόπο βέβαια μὲ τὸν ὁποῖο βλέπετε τὸ χῶρο ἀλλὰ κυρίως στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο δημιουργεῖτε αὐτὸ τὸ χῶρο. Δὲν εἶναι ἕνας χῶρος ποὸ ὑπάρχει ἤδη καὶ ποὸ μέσα του κατορθώνετε νὰ γυρίζετε, εἶναι ἕνας χῶρος ποὸ ἀρχίζει νὰ ὑπάρχει ἀπὸ τὴ στιγμή ποὸ δημιουργεῖτε κίνηση στὸ ἐσωτερικὸ του, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὸ οἱ μετακινήσεις τῆς κάμερας θέτουν μὲ ἀκρίβεια σύνορα. Ἄνομα καὶ μιὰ ἔρημο νὰ μᾶς δεῖχνατε, ἐμεῖς θάχαμε τὴν ἐντύπωση ὅτι βρισκόμαστε στὸ κελὶ μιὰς φυλακῆς.

ΑΠ: Γιὰ τὸ "Σιρόκο" τὰ ἐξωτερικὰ ποὸ βρήκαμε ἦσαν πολὺ μενάλ καὶ φοβόμον πᾶς δὲν θὰ ἦσαν καθόλου ἐνδιαφέροντα. Μὰ ὅταν εἶδα τὴν ταινία, κατὰλαβα πᾶς δὲν ἐπρόκειτο γιὰ δεδομένο, ἀλλὰ γιὰ ἀφηρημένο χῶρο. Ἐνα χῶρο κατασκευασμένο. Ἐνα χῶρο ποὸ ὑπάρχει μόνο στὴν ὁδόν.

ΑΠΟΔΟΣΗ: ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ

βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε τό 1921 στήν κωμόπολη Βάι, κοντά στή Βουδαπέστη. Σπούδασε νομικά, έθνογραφία καί ιστορία τής τέχνης. Τό 1944 άνακηρύχθηκε Διδάκτωρ του Διαιού. Κινηματογράφο σπούδασε στήν Άνωτάτη Σχολή Δραματικής καί Κινηματογραφικής Τέχνης τής Βουδαπέστης άπ' όπου πήρε τό δίπλωμά του τό 1951. Άρχισε τήν κινηματογραφική του καριέρα τό 1953 σάν έπιμελητής κινηματογραφικών έπικαιρών. Παράλληλα μέ τή δουλειά του αυτή γύσισε 30 ντοκιμανταίρ. Έκανε τήν πρώτη του μεγάλο μήκους ταινιά τό 1958, σέ ήλικιά 37 έτών. Γύρισε τίς παρακάτω μεγάλο μήκους ταινίες :

- 1958 : ΟΙ ΚΑΜΠΑΝΕΣ ΕΦΥΓΑΝ ΓΙΑ ΤΗ ΡΩΜΗ. Σεναριο: Λάγιος Σιλβσίσι καί Λάγιος Γιάλαμπος. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Μουσική: Ίβάν Πάτασιχ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Φέρεντς Ρούτκα. Ήθοποιοί: Μίλλος Γιάμπορ, Βόλμος Μεντελένυ, Μπ. Φέρεντς Ντέκι, Σάντορ Πέτσι, Γιάμπι Μάγκντα, Φέρεντς Λάντανυ, Ίσβαν Χόλ, Γιάζεφ Φόουο.
- 1960: ΤΡΙΑ ΑΣΤΕΡΙΑ. Σεναριο: Λάγιος Γιάλαμπος. Φωτογραφία: Ίσβαν Χάντεμπραντ. Μουσική: Φέρεντς Φάρκας. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Τζανταρ Μπερταλαν. Ήθοποιοί: Εύα Ρούτκαί, Μίλλος Γιάμπορ, Λάγιος Μπάσι, Ίσβαν Βέλεντσέι.
- 1963: ΚΑΝΤΑΤΑ. Σεναριο: Μίλλος Γιάντσο, άπό νουβέλλα του Γιάζεφ Λένγκυελ. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Μουσική: Μπάλιντ Σάροσι. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Φέρεντς Ρούτκα. Ήθοποιοί: Ζόλταν Λατίνοβιτς, Μίλλος Σάκατς, Άντορ Άίταυ, Μπέλα Μπάρσι, Έντιτ Ντόμιαν, Γκιούλα Μπόντρογκι, Ίσβαν Άβαρ.
- 1964: Ο ΔΡΟΜΟΣ ΜΟΥ. Σεναριο: Γκιούλα Χέρναντι, άπό νουβέλα του Ίμρε Βάντας. Φωτογραφία : Τάμας Σόμλο. Μουσική: Ζόλταν Γιένεϋ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Σεργκέι Νικονέννο .
- 1965: ΔΥΣΤΥΧΙΣΜΕΝΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ. (Γνωστό στή διεθνή φιλμογραφία μέ τό γαλλικό του τίτλο ΟΙ ΧΩΡΙΣ ΕΛΠΙΔΑ - Έλληνικός τίτλος ΟΙ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ). Σεναριο: Γκιούλα Χέρναντι. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιχ. Ήθοποιοί: Γιάνος Γκέριμπε, Τάμπορ Μόλναρ, Άντρας Κόζακ, Γιάμπορ Άγκαρντυ, Ζόλταν Λατίνοβιτς.
- 1967: ΑΣΤΕΡΟΕΙΔΕΙΣ-ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ. (Γνωστό στή διεθνή φιλμογραφία μέ τό γαλλικό του τίτλο ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΚΑΙ ΛΕΥΚΟΙ). Σεναριο: Γκιόργκι Μντιβάνι, Γκιούλα Χέρναντι καί Μίλλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Ντεκόρ: Μπόρις Τσεμποτάριοφ. Κοστούμια: Μάγια Άμπαρ-Μπαρράνφοκαγια. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήχοι: Ζόλταν Τόλντυ. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Γιάζεφ Μάνταρας, Τάμπορ Μόλναρ, Γιάνσι Γιούσχα, Τατάνια Κοιουσίνοβα, Κριστίνα Μικολάεβσνα, Μίκαελ Κοζάκοφ, Βίκτορ Άντβιούχο, Μπόλοτ Μπεχενάλεφ, Σεργκέι Νικολέννο.
- 1967: ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΚΡΑΥΓΗ. (Πρωτότυπος καί διεθνής τίτλος. Έλληνικός τίτλος Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ). Σεναριο: Γκιούλα Χέρναντι καί Μίλλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε . Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιχ. Κοστούμια: Ζούζα Βίτσε. Ήχοι: Ζόλταν Τόλντυ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Ζόλταν Λατίνοβιτς, Γιάζεφ Μάνταρας, Μάρι Τόροτσι, Άντρέα Ντραχότα, Άίντα Σιμενφάλλι, Ίσβαν Μπιοτίτορ, Σάντορ Σιμενφάλλι, Γιάνος Κόλταί, Γιάνος Γκέριμπε, Λάολο Σάμπο.
- 1968: ΛΑΜΠΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ. (Γνωστό στή διεθνή φιλμογραφία μέ τό γαλλικό του τίτλο ΑΗΨΑ ΙΡΑ) Σεναριο: Γκιούλα Χέρναντι. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Ήθοποιοί: Άντρέα Ντραχότα, Κάτι Κόβατς, Λάγιος Μπαλάζοβιτς, Μπέεντεκ Τότ, Άντρας Μπάλιτ, Άντρας Κόζακ.
- 1969: ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟΣ ΣΙΡΟΚΟΣ (Γαλλικός καί ούγγρικός τίτλος τής γαλλοουγγρικής συμπαραγωγής). Σεναριο: Γκιούλα Χέρναντι καί Μίλλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε. Μουσική: Τάμπορ Βάσιτς. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιτς. Ήθοποιοί: Μαρίνα Βλαντό, Ζάν Σαριέ, Εύα Σουάν, Γιάζεφ Μαντάρας, Ίσβαν Μπιοτίτορ, Γκιόργκι Μπάνφλυ, Φίλιπ Μάρς, Άντρας Κόζακ.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ

‘Η ομάδα "Μεντβέντικν"

του Ρενέ Βωτιέ

Τό Ιστορικό

‘Η κινηματογραφική ομάδα "Μεντβέντικν" σχηματίστηκε τό Δεκέμβρη του 1967, όταν οί πολιτικοποιημένοι εργάτες τής Μπεζανσόν συνειδητοποίησαν πώς ό αληθινός κινηματογράφος δέ μπορεί παρά νέ είναι έργο τους. Προηγουμένα, από τόν ‘Απρίλη μέχρι τό Δεκέμβρη, ό Κρίς Μαριέρ καί ό Μάριο Μαρέτ είχαν γυρίσει μιά ταινιά γιά τήν άπεργιά του έργοστασίου Ροντιασετά τής Μπεζανσόν μέ τίτλο "Θά είδωθούμε σύντομα, έλπίζω". Στίς 5 Μαρτίου 1968 τό φιλμ προβλήθηκε στήν τηλεόραση, στήν έπιτομή "Κάμερα 3". Στίς 27 ‘Απριλίου έγινε ή πρεμιέρα στή Μπεζανσόν. Οί εργάτες του έργοστασίου Ροντιασετά δέχτηκαν τήν ταινιά μάλλον εύνοικά. Τή βρήκαν όμοιο λόγο "μελαγχολική" καί λίγο "ρομαντική". Μελαγχολική γιατί, κατά τή γνώμη τους, λείπει ή έλπίδα καί ρομαντική διότι, έν καί δελεάζει άγωνιστές καί άπεργούς, άποφεύγει νά καταδειξει τήν προετοιμασία τών άπεργιών καί τήν πολιτικοποίηση τών εργατών, δηλαδή αυτό που είχε καί τή μεγαλύτερη σημασία γιά τό έργοστάσιο. ‘Ο Κρίς Μαριέρ καί ό Μάριο Μαρέτ άπάντησαν στίς παρατηρήσεις τών εργατών, λέγοντας πώς ένα φιλμ μέ τέτοιες άπόψεις δέν θά μπορούσε νά γυριστεί παρά μόνο άπ’ τούς ίδιους τούς εργάτες.

Οί εργάτες λοιπόν σχημάτισαν μιά κινηματογραφική ομάδα που τή βάφτισαν μέ τό όνομα του Μεντβέντικν, ενός Σοβιετικού κινηματογραφιστή που τό 1930 έπιχείρησε νά κάνει τόν κινηματογράφο μέσο ένημέρωσης καί συμπάραστασης στίς οικονομικές διεκδικήσεις τών άγροτών χρησιμοποιώντας τόν σά μέσο προπαγάνδας.

Μετά άπο μερικά μαθήματα κινηματογραφικής τεχνικής που τούς δώσαν τεχνικοί οί όποιοι ήρθαν άπ’ τό Παρίσι, τά μέλη τής ομάδας άρχισαν νά γυρίζουν ταινίες κατά τή διάρκεια τών γεγονότων του Μάη.

‘Αποσπάσματα από μιά συζήτηση μέ τόν έμφυχωτή τής ομάδας Πάλ Σεμπέ

Κάποτε αποφασίσαμε νά κάνουμε ένα φιλμ μέ βάση μιά σκηνή που είχαμε γυρίσει στή Γιεμά, ένα μικρό έργοστάσιο ώρολογοποιίας στή Μπεζανσόν. Στή σκηνή αυτή, που γυρίστηκε τό 1968, βλέπουμε μιά νεαρή εργάτρια τής C. G. T νά βγάξει λίγο γιά πρώτη φορά. Ξεκινώντας άπ’ τήν προσωπικότητα τής Σουζάννας σκεπήσαμε νά κάνουμε μιά ταινιά που θά έδειχνε αυτήν άριβώς τήν πορεία, αυτή τήν καθημερινή, άνώδυμη καί ταπεινή προσφορά. Θά έδειχνε άκόμα πώς διοργανώνεται ένα συνδικάτο, τί σημαίνει συνδικαλιστής καί σέ τί συνσταται ή καθημερινή του πάλη.

‘Απ’ τήν άρχή μέχρι τό τέλος, περιοριστήκαμε σκόπιμα σ’ αυτό τό θέμα. ‘Ο τίτλος τής ταινίας μας "Μαχόμενη τάξη" σημαίνει ότι θέλουμε νά έπιστήσουμε τήν προσχή στό ότι πρόθεσή μας δέν ήταν νά κάνουμε μιά ύπερμεγεθή τοιχογραφία τής πάλης τών τάξεων. Ήθελαμε, έντελώς άπλά, νά δελεάσουμε πώς, έν κάτι γίνεται στή Γαλλία καί στόν άλλο κόσμο, αυτό όφείλεται στό ότι στά εργοστάσια, τόσο έδώ όσο κι άλλου, υπάρχουν νεαροί καί νεαρές εργάτριες - που μπορεί νά είναι καί διαφορε, πράγμα που δέ βλέπει καθόλου - οί όποιοι μοχθούν σιωπηλά. Ένα συνδικάτο δέν γεννιέται

ἀπ' τὸ μηδέν.

Μὲ τὸν καιρὸ καταλάβουμε πὺς ἂν θέλαμε νὰ κάνουμε μιά ταινία ποὺ νὰ τέλειωνε πρὶν ἀπ' τὸ ἔ-
τος 2000, ἔπρεπε ν' ἀποταναθῶμε στοὺς κινηματογραφιστές. Πράγματι, τὸ "Μαχόμενη τάξη", ὅπως
φάνεται κι ἀπ' τὸ ζενερὶ, εἶναι ἔργο ποὺ πραγματοποιήσαν ἀπὸ κοινοὺ κινηματογραφιστές καὶ ἐρ-
γάτες. Πιστεύουμε ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς ἦταν ἕνα ἐνδιάμεσο στάδιο ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε τελικὰ στὸ νὰ
γυρίζουν οἱ ἐργάτες τὶς ταινίες μόνοι τους.

Σήμερα στὴ Μπεζανόσν οἱ ἐργάτες κάνουν ταινίες, ἀπ' τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος, ἐντελῶς μόνοι.
Αὐτὰ τὰ φιλμ μικροῦ μήκους ἀποτελοῦν σειρά μὲ τὸ γενικὸ τίτλο "Εἰκόνας τῆς νέας κοινωνίας" καὶ
πραγματεύονται γεγονότα οὐσιαστικὰ αὐτῆς τῆς "νέας κοινωνίας", σ' ἀντίθεση μὲ τὶς διακηρῶξεις
τοῦ Σαμπάν, τοῦ Πομπιντοῦ καὶ ἄλλων.

Τὸ ἐργατικὸ σινεμά, στὸ μέτρο ποὺ ὑπάρχει, γίνεται ἀπὸ συνδικαλιστές. Τὸ συνδικαλιστικὸ πνεῦ-
μα ἀποτελεῖ προϋπόθεση γιὰ τὸ γύρισμα ταινιῶν ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς ἐργάτες. Ὅσοι ἐργάτες εἴ-
χαν προσχωρήσει στὴν ὁμάδα γιὰ νὰ διασκεδάσουν φιλίχοντας ταινίες, γρήγορα καὶ τὴν ἐγκατέλειψαν
καταλαβαίνοντας πὺς πρόκειται γιὰ μιά σοβαρὴ δουλειά. Παρέμειναν μόνο οἱ ὑπεύθυνοι.

Νομίζω πὺς στὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς δουλειᾶς μας θὰ μπορούμε νὰ φιλίχουμε ταινίες ποὺ θὰ
εἶναι δυνατὸν, ἂν ὄχι νὰ δύνουν λύσεις - κανεὶς δὲ θάθελε νὰ ἐπιβάλλει λύσεις - τουλάχιστον νὰ
λέν πράγματα πρὸ συγκεκριμένα καὶ νὰ διατυπώνουν προτάσεις.

Πιστεύω ἀκόμα πὺς ἡ σωστὴ λύση τοῦ προβλήματος τοῦ ἐργατικοῦ κινηματογράφου βρίσκεται στὸ
νὰ γυρίζουμε ταινίες σὲ συνεργασία μὲ τοὺς κινηματογραφιστές. Ἡ πέτρα ἔδειξε πὺς δὲν θὰ μπο-
ρέσουμε νὰ συνεχίσουμε νὰ κάνουμε σωστὴ δουλειά μόνοι μας. Νομίζω πὺς τώρα ἔχουμε δυὸ ἐμπει-
ρίες παράλληλες ἀλλὰ διαφορετικὲς καὶ πὺς ἐπιβάλλεται νὰ τὶς προωθήσουμε καὶ τὶς δυὸ : Οἱ ἐμ-
πειρίες τῶν ἐργατῶν τῆς Μπεζανόσν θὰ προσφέρουν γνώσεις στοὺς κινηματογραφιστές, καὶ ἀντίσ-
τροφα. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὺς ὁ κινηματογράφος θὰ ξεφύγει ἀπ' τὰ χέρια τῶν κινηματογραφιστῶν .
Οἱ ἐργάτες δὲν μπορούν νὰ κρατοῦν διαρκῶς στὸ χέρι μιὰ κἀμερα. Ἐχουν νὰ κάνουν ἄλλη δουλειά.
Ἕνας ἄνθρωπος σὺν τὸν Γκοντάρ, π.χ., θὰ ἀνακαλύψει πολλὰ πράγματα στὶς ταινίες ποὺ γυρίζονται
στὴ Μπεζανόσν καὶ οἱ ἀπδείξεις του γιὰ τὸν κινηματογράφο θὰ ἐμπλουτιστοῦν ὀπωσήποτε. Θὰ μπο-
ροῦσαμε ἐπίσης νὰ συζητήσουμε τὸ θέμα τῆς συλλογικῆς ἐργασίας ποὺ εἶναι πάρα πολὺ ἐνδιαφέρον.
Ὁ στρατευμένος κινηματογράφος δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι συλλογικός.

Οἱ ἐργάτες ὀλοένα καὶ περισσότερον πιστεύουν πὺς ὁ κινηματογράφος συμβάλλει σημαντικὰ στὸ
σηματικὸν τῶν πληροφοριῶν ποὺ τοὺς χρειάζονται, πὺς εἶναι ἕνα ἐπιχειρηματικὸ ἐργαλεῖο καὶ πὺς πρέ-
πει νὰ μάθουν νὰ χρησιμοποιοῦν αὐτὸ τὸ ἐργαλεῖο. Βέβαια, δὲν θάπρεπε νὰ ζητᾶμε ἀπ' τοὺς ἐργά-
τες νὰ θυσιάζουν μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία χρόνον καὶ χρονοὺ γιὰ νὰ φιλίχουν ταινίες. Ὡστόσο, σιγά
σιγά κατανοοῦν πὺς ἕνα φιλμ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ μιά ἀφῆσα, μιὰ προκήρυξη ἢ ἕνα λόγο.
Ἄπ' τὴ στιγμή ποὺ καταλαβαίνουν πὺς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ὄπλο στὰ χέρια τοῦ ἀντιπάλου,
ἐπιθυμοῦν ἐντονότερα νὰ τὸ ἀποκτήσουν κι αὐτοὶ καὶ νὰ τὸ χρησιμοποιήσουν γιὰ τὴν ὑπεράσπιση
τῶν δικῶν τους ἰδεῶν.

Στὶς συζητήσεις ποὺ κάνουμε μὲ τοὺς συναδέλφους μας ἐργάτες μετὰ τὴν προβολὴ κάποιας ται-
νίας μας, συχνὰ οἱ ἐρωτήσεις ἀφοροῦν τὸ θέμα τῆς διανομῆς αὐτῶν τῶν ταινιῶν. Τὰ φιλμ μας πρέπει
νὰ προβληθοῦν κι ἔξω ἀπ' τὰ ἐργοστάσια στὰ ὁποῖα ἀναφέρονται γιὰ νὰ γίνουν εὐρύτερα γνωστά. Ἡ
μόνη λύση εἶναι ν' ἀναλάβουν τὴ διανομὴ οἱ ἴδιοι οἱ ἐργάτες ἢ ἄλλοι ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ προ-
βλήματα τῶν ἐργατῶν. Ὅποισδήποτε κι ὀπουδήποτε κι ἂν ὀργανώσι μιά προβολή, ἐμεῖς εἴμαστε
πρόθυμοι νὰ πᾶμε καὶ νὰ παίζουμε τὶς ταινίες μας, κι ἀκόμα νὰ συζητήσουμε μὲ τοὺς πάντες.

Πράγματι, μὲ τὴ βοήθεια τῶν συναδέλφων μας ὀλης τῆς Γαλλίας, ὁ κόσμος ἔμαθε ὅτι ὑπάρχει κι
ἕνα νέο εἶδος κινηματογράφου, ὁ ἐργατικὸς κινηματογράφος. Τώρα πιά δὲν μπορούν ν' ἀγνοήσουν
τὴν ὑπαρξὴν μας.

Γιὰ ποιοὺς κάνουμε τὶς ταινίες μας ; Γιὰ τοὺς ἐργάτες κατ' ἀρχὴν γιὰ νὰ τοὺς δεῖξουμε πὺς ὑ-
πάρχει στὴ διάθεσή τους ἕνα καινούργιο ὄπλο ποὺ πρέπει νὰ τὸ χρησιμοποιήσουν, καὶ μετὰ καὶ γιὰ
τοὺς ἄλλους ποὺ δὲν ξέρουν τί σημαίνει νᾶσαι ἐργάτης, ποὺ δὲν ξέρουν τίποτα ἀπ' τὶς συνθήκες
τῆς δουλειᾶς μας. Ὅπως καὶ νᾶναι, αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τελικὰ εἶναι νὰ διανεμόνται οἱ ταινίες μας
γιὰ νὰ γίνε γνωστὸ πὺς κάπου στὴ Γαλλία οἱ ἐργάτες πιστεύουν στὸν κινηματογράφο καὶ πὺς αὐτὸς
ἀποτελεῖ τὸ ἀποτελεσματικότερο μέσο γιὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν ἐμπειριῶν μας. Ἄλλὰ δὲν νομίζω πὺς
φτάσαμε σ' αὐτὸ τὸ στάδιο. Γιατὶ, αὐτὸ ποὺ γίνεται στὴ Μπεζανόσν, δὲ γίνεται καὶ σ' ἄλλες ἐργα-
τοπόλεις.

Μετὰφραση : ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΗ

[1]

τῶν Ζάν Ναρμπονί
καί Ζάν-Λουί Κομπολλί

Κάθε κριτική ἔρευνα, πού θέλει νά εἶναι συνεπής, ὀφείλει νά διακαθορίζει, ὅσο τό δυνατόν αὐστηρότερα, τό πεδίο της καί τά μέσα ἐλέγχου πού ἀσκεῖ. Δηλαδή : τόν ἱστορικό χῶρο, τόν τομέα πού προτίθεται νά μελετήσει, ἐκεῖνο πού τήν καθιστᾷ ἱκανή καθώς κι αὐτό πού τήν καθιστᾷ ἀναγκαία. Καί, ὡς πρὸς τό χῶρο καί τή σκόπευσή της σ' αὐτόν, ὀφείλει νά διευκρινίζει τή λειτουργία πού πρόκειται νά ἐκπληρώσει καί τόν ἰδιαίτερο στόχο της.

Τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" θεωροῦν αὐτόν τόν γενικό ὄρισμό τῆς κριτικῆς ἐπιβεβλημένο σήμερα καί ὡς πρὸς τίς θέσεις τους καί ὡς πρὸς τίς κατευθύνσεις τους. Αὐτό δέ σημαίνει πῶς μέχρι τώρα τόν ἀγνοοῦσαν. Ἀντίθετα, τόν χρησιμοποιοῦσαν εἴτε ἀποσπασματικά εἴτε σέ ὀρισμένα πρόσφατα κεφάλαια. Πάντοτε, ὅμως, κατά τρόπο ἄδριστο καί συμπτωματικό. Ἐτσι, ἔγινε αἰσθητή, τόσο στούς ἀναγνώστες μας ὅσο καί σέ μᾶς τοὺς ἴδιους, ἡ ἀνάγκη μιᾶς θεωρητικῆς ἀνύψωσης στήν κριτική πού ἀσκοῦμε, σέ ἀμοιβαία ἐξάρτηση μέ τήν ἀνύψωση τοῦ πεδίου της. Δέν ἀρκεῖ νά χαράξουμε ἕνα "πρόγραμμα" ἢ νά σταθοῦμε σέ διακηρύξεις καί σχέδια "ἐπαναστατικά". Πρέπει, ἀντίθετα, νά προσπαθήσουμε νά σκεφτοῦμε, ὄχι πάνω σ' αὐτό πού θά θέλαμε ἀλλά πάνω σ' αὐτό πού πραγματοποιοῦμε καί πού μποροῦμε νά πραγματοποιήσουμε. Καί ὁ ὅρος λειτουργίας αὐτῆς τῆς διασκειπτικῆς εἶναι ἡ ἀνάλυση τῆς σημερινῆς κατάστασης τῶν πραγμάτων.

1. Ο χώρος

α) Κατ' ἀρχήν, γιά ποιό χώρο μιλάμε ; Τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" εἶναι μία ὀμάδα ἐργασίας πού, με- ταξύ τῶν ἄλλων τους δραστηριοτήτων (προβολές, παραγωγή ταινιῶν κ.λ.π.) ἐμφανίζονται καί σάν περιοδική ἐπιθεώρηση. Σάν περιοδικό, ἀποτελοῦν ἕνα πρόβλν πού κοστίζει μία ὀρισμένη ποσότητα ἐργασίας (σ' αὐτοῦς πού τό γράφουν, ὅπως καί σ' αὐτούς πού τό ἐκδίδουν ἢ πού τό διαβάζουν) καί πούλιεῖται σέ μία ὀρισμένη τιμή. Δέν μπορούμε νά ἀποκρύψουμε ὅτι, σάν τέτοιο πρόβλν, τοποθετεῖται μέσα στό οἰκονομικό σύστημα τῆς κεφαλαιοκρατικῆς λειτουργίας (τρόποι παραγωγῆς, δίκτυο διανο- μῆς κ. ἄ.) καί, ὅπως ὅποτε, εἶναι δύσκολο νά δοῦμε πῶς θά μπορούσε νά ἐκδίδεται διαφορετικά, ἐκ- τὸς ἂν ἔπεφτε στήν αὐτοπία ἐνός "παρλληλισμοῦ". Ἀλλά, πρῶτο καί ἀντιφατικό σύμπτωμα αὐτοῦ τοῦ "παρλληλισμοῦ" εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ μία ψευδο-ἀρνηση τοῦ συστήματος, ἀπό τό ὅποιο ἰσχυρίζε- ται ὅτι ἀποσπᾶται ἐνῶ λειτουργεῖ πλάι του. Πρόκειται, στό βάθος, γιά ἕνα "νεο-σύστημα", πού τρέ- φει τήν αὐταπάτη ὅτι μπορεί νά ἐκμηδενίζει ὅσα τοῦ ἀρέσουν νά ἀρνεῖται (καθαρός ἰδεαλισμός) καί πού, γι' αὐτό ἀκριβῶς, γίνεται θύμα τοῦ "ἰδεώδους" του. Ἀπέναντι σ' ἕναν τέτοιο παρλληλισμό, πού ἐνεργεῖ ἀπ' τήν μία μόνο πλευρά τοῦ σχήματος, καί στήν ἀπειλή μιᾶς σὺζευξης στό μέλλον, ἐμεῖς ἐκλέξαμε τήν διάζευξη μέσα στό παρόν .

Μετά ἀπ' ὅλ' αὐτά, ἡ ἐρώτηση τίθεται ὡς ἑξῆς : Ποιά εἶναι ἡ στάση μας ἀναφορικά πρὸς αὐτόν τόν χώρο, ὅπου βρεθήκαμε τοποθετημένοι ; Ἐφόσον ἡ πλειονότητα τῶν ταινιῶν πού παράγονται καί διανέμονται στή Γαλλία - ὅπως καί ἡ πλειονότητα τῶν βιβλίων καί τῶν περιοδικῶν - ὕφίστανται μέ- σω τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος καί μέσα ἀπό τήν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία, ἐκεῖνο πού πρέπει νά γνωρίσουμε εἶναι ἐάν ἱκανοποιούνται νά διαποτίζονται ἀπό αὐτήν τήν ἰδεολογία καί νά ἀποτελοῦν τό μέσο διέλευσής της, τό διαφανές ὄχημα, τήν ἐπιλεκτή γλώσσα της, ἢ ἂν ἐ- πιδιώκουν νά προκαλέσουν μία ἀναστροφή καί μία διασκεπτική στάση, νά ἐπέμβουν πάνω της καί νά τήν κάνουν ὄρατη, αὐτήν καί τοῦς μηχανισμούς της, τροχοπεδώντας της.

β) Γιάτί αὐτός ὁ χώρος ὅπου ἐνεργοῦμε, εἶναι ἐκεῖνος τοῦ κινηματογράφου καί, πιά εἰδικά, ἡ ται- νία στήν ἱστορία της : τήν παραγωγή της, τή βιομηχανοποίησή της, τή διανομή της (πού ἀποτελεῖ σοβαρότατο πρόβλημα), τήν ἀνάγνωσή της.

Τό ἐρώτημα δέν βρῶνεται, πλέον, στό "τί εἶναι κινηματογράφος" ἀλλά στό "τί εἶναι, σήμερα, μία ταινία". Γιάτί ὁ "κινηματογράφος" δέν ἰδρύει θεωρητική γνώση, πού νά γεμίζει μέ ἔννοια αὐτόν τόν κενό ὄρο. Γιά μία περιοδική ἐκδοχή, τό ἐρώτημα γίνεται : ποιᾶ ἐργασία πρέπει νά πραγματοποιηθεῖ στό πεδίο ἐκεῖνο πού καλύπτεται ἀπό τίς ταινίες ; Καί γιά τό "Καγιέ ντύ Σινεμά", εἰδικότερα : ποιᾶ εἶναι ἡ ἰδιαίτερη λειτουργία μας σ' αὐτό τό πεδίο ; τί πρέπει νά ἐπισημαίνει τῆ διαφορά μας ἀπό τά ἄλλα περιοδικά τοῦ κινηματογράφου ;

2. Οἱ ταινίες

Τίς εἶναι μία ταινία ; Ἀπό μία ἄποψη εἶναι ἕνα ὀρισμένο πρόβλν μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο οἰκο- νομικό σύστημα, τό ὅποιο γιά νά παραχθεῖ στοιχίζει κάποια ἐργασία (χρήμα) - ἀκόμα καί οἱ "ἀνε- ξάρτητες" ταινίες ἢ τοῦ "νέου κινηματογράφου" δέν ξεφεύγουν ἀπ' αὐτή τήν οἰκονομική ἐξάρτησή- καί, γι' αὐτό τήν παραγωγή ἀπαιτεῖ τή συνεργασία ἐνός ὀρισμένου ἀριθμοῦ ἐργαζομένων (τοῦ ὅποιοι ὁ σκηνοθέτης, σέ τελευταία ἀνάλυση καί εἶτε πρόκειται γιά τόν Οὐρῶ εἶτε γιά τόν Μουλλέ, δέν εἶ- ναι παρ' ἕνας "ἐργάτης τῆς ταινίας") καί, ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς παραγωγῆς, μεταβάλλεται σέ ἐμπό- ρευμα, σέ ἀξία ἀνταλλαγῆς, ἀφοῦ πούλιεῖται μέ τή μορφή εἰσιτηρίων ἢ συμβολαῶν : ἐμπόρευμα, λοι- πόν, καθορισμένο ἀπό τό "κύκλωμα τοῦ χρήματος", διανομῆς, ἐκμετάλλευσης κλπ. Ἀπό τήν ἄλλη ἄ- ποψη, καί κατά συνέπεια, εἶναι πρόβλν καθορισμένο ἀπό τήν ἰδεολογία τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος τό ὅποιο παράγει καί πούλιει τίς ταινίες καί, στήν περίπτωση τῶν ταινιῶν πού γίνονται στή Γαλλία, καθορίζεται ἀπό τήν κεφαλαιοκρατική ἰδεολογία.

Ἐντοῦτοις, ἂν καμιά ταινία δέν μπορεί ἀπό μόνη της ν' ἀλλάξει τίποτα ἀπ' τόν οἰκονομικό τρό- πο τῆς παραγωγῆς της καί τῆς διανομῆς, ἂν ἔχουμε νά κάνουμε μ' αὐτή τήν οἰκονομική καταχάρηση τῆς ταινίας σέ ἕνα συντελεστή σταθεροῦ προσδιορισμοῦ καί, μέσω αὐτοῦ τοῦ οἰκονομικοῦ προσδι- ορισμοῦ, οἱ ταινίες βυθίζονται μέσα στήν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία καί, γι' αὐτό τό λόγο, γίνονται ὅλες ἔργα τοῦ ἰδεολογικοῦ γράφου (ἔξοχα συνεικτικοῦ μέσα στό ράκη του), μπορούν, ἐντοῦτοις, νά παρ- ζουν σ' αὐτόν διαφορετικοῦς ρόλους καί νά ἀντιδράσουν κατά τρόπο διαφορετικό.

Ἐργὸ τῆς κριτικῆς λοιπὸν εἶναι νά διατυπώσει αὐτές τίς "διαφορές", νά μελετήσει τίς ἰδιαιτέ -

ρες συνθήκες τῶν ταινιῶν στό ἀπέραντο πεδίο τῆς ἰδεολογίας (τοῦ ὁποῦο ἕνα ἀπό τά ὄνματα εἶναι "κινηματογράφος" ἢ "τέχνη") καί νά βοηθήσει στό μετασχηματισμό της. Τό ἀποτέλεσμα δέν ἔρχεται μαγικά, μέ μιᾶς, ἀπό τή βίαιη δύναμη ὤμων ἀποφάσεων, ἀλλά συντελεῖται ἀργά καί ἀδιέλπειτα.

Ἐπ' εὐκαιρία, σημειώνουμε ὀρισμένα σημεῖα, στό ὅποια θά πρέπει νά ἐπιανεληθούμε: κάθε ταινία εἶναι πολιτική στό μέτρο πού προσδιορίζεται ἀπ' τήν κειτεστημένη ἰδεολογία πού τήν παράγει (ἢ μέσα στήν ὁποία παράγεται, πού εἶναι τό ἴδιο). Στήν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου ἡ ἐξάρτηση αὐτή εἶναι ἰσχυρότερη καί πληρέστερη, ἐπειδή, ἀντίθετα πρὸς τίς ἄλλες τέχνες καί τά ἰδεολογικά συστήματα, ὁ κινηματογράφος κινητοποιεῖ ἀξιολογες οἰκονομικές δυνάμεις ἀπό τό ἴδιο ἀκόμη τό στάδιο τῆς παραγωγῆς του (καί ὄχι μόνο τῆς διανομῆς, δημοσιότητας καί πώλησης, περιοχῆ ὅπου ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει τίποτα νά ζηλέψει ἀπό τή "φιλολογία" καί τό βιβλίο-ἐμπόρευμα). Εἶναι γνωστό ὅτι ὁ κινηματογράφος "ἀναπαριστᾷ" τήν πραγματικότητα ἐντελῶς "φυσικά", ἀφοῦ ἡ μηχανή λήψεως καί τό φιλμ ἔχουν γάνει μαζά τό σκοπό καί μέσα στήν ἰδεολογία πού ἐπιβάλλει ὁ σκοπός αὐτός. Ἀλλά αὐτή ἡ πραγματικότητα πού ἐπιδέχεται πιστή ἀναπαραγωγή καί πού ἀνακλᾶται ἀπό ὄργανα καί τεχνική ἐξαρτημένα ἀπ' αὐτήν τήν ἴδια, βλέπουμε πολύ καθαρά ὅτι εἶναι ἐξολοκληρῶς ἰδεολογική. Κάτω ἀπ' αὐτή τήν ἀποψη, ἡ θεωρία τῆς "διαφάνειας" (ὁ κινηματογραφικός κλασικισμός) εἶναι προφανῶς ἀντιπρακτική: δέν εἶναι ὁ κόσμος στήν ὑποκειμενική του πραγματικότητα πού συλλάμβανεται ἀπό ἕνα ὄργανο μὴ παρεμβατικό - ὅπως ὑποστηρίζει ἡ θεωρία αὐτή - ἀλλά ὁ ἀόριστος, ἀτυποποίητος, ἀ-διασκεπτικός καί χωρίς κριτική ἀντιμετώπιση κόσμος τῆς κατεστημένης ἰδεολογίας. Οἱ διάφορες λαλιές μέσω τῶν ὁποῶν σημαίνεται καί ἐκφράζεται ὁ κόσμος (καί τῶν ὁποῶν μέρος ἀποτελεῖ καί ὁ κινηματογράφος) συνιστοῦν τήν ἰδεολογία του σέ ὅ,τι, μέσα ἀπὸ τή σήμανση καί τό λόγο, προσφέρεται σά βιωμένους καί ἀντιληπτός κόσμος. (Σύμφωνα μέ τήν αὐστηρά ἀλτουσεριανή ἀντιληψη ("οἱ ἰδεολογίες εἶναι ἀντιληπτὰ-ἀποδεκτὰ-φερόμενα πολιτιστικά φαινόμενα καί ἐπιδρῶν ὄργανα) στούς ἀνθρώπους μέσω μιᾶς διαδικασίας πού τοὺς διαφεύγει. . . Μέσα στήν ἰδεολογία οἱ ἄνθρωποι δέν ἐκφράζουν τίς σχέσεις τους πρὸς τίς συνθήκες ὑπαρξης, ἀλλά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ζοῦνε τίς σχέσεις τους πρὸς τίς συνθήκες αὐτές - πράγμα πού βάζει σέ ταυτόσημο τήν πραγματική καί τή "βιωμένη" σχέση). Ἔτσι, ἀπ' τό πρῶτο κώδικας μέτρο γυρισμένου φιλμ, ὁ κινηματογράφος βρῖσκειται ἀπόλυτα πιστωμένος ἀπό τήν ἀναγκαιοκρατία τῆς ἀναπαράστασης, ὄχι τῶν πραγμάτων στή συγκεκριμένη τους πραγματικότητα, ἀλλά ἔτσι, ὅπως διαβλῶνται ἀπὸ τήν ἰδεολογία. Καί αὐτό τό σύστημα ἀναπαράστασης λειτουργεῖ σέ ὅλα τά στάδια τῆς παραγωγῆς της: θέματα, στυλ, φόρμες ἀνοιξιές, ἀφηγηματικές παραδόσεις, ἀναδιπλάσιάζουν τό γενικό ἰδεολογικό πλαίσιο. Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τόν κινηματογράφο ἀναπαριστᾶται αὐτή ἡ ἴδια ἡ ἰδεολογία. Ὁμιλεῖται, ἐπιδεικνύεται, διδάσκεται, στήν ἀναπαράσταση αὐτή τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἡ πιδ σημαντική, συνεπῶς, προσπάθεια τοῦ κινηματογράφου, ἀπὸ τή στιγμή πού ἀναγνωρίζει αὐτή τή φύση τοῦ συστήματος πού τόν καθιστᾷ ὄργανο τῆς ἰδεολογίας, εἶναι νά θέσει σέ ἀμφισβήτηση αὐτό τό ἴδιο τό σύστημα ἀναπαράστασης: νά ὑποβληθεῖ σέ ἀμφισβήτηση αὐτός ὁ ἴδιος, ὡς κινηματογράφος, γιά νά προκαλέσει μιᾶ ἀποκλῆση ἢ μιᾶ θραύση πρὸς τήν ἰδεολογική του λειτουργία.

Σέ σχέση πρὸς αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀπίστη γίνουμε τήν κατάταξη τῶν σημερινῶν ταινιῶν.

α) Μία πρώτη κατηγορία, ἡ μεγαλύτερη σέ ἀριθμό ταινιῶν, εἶναι ἐκείνες πού ἀπό κάθε πλευρά εἶναι βαπτισμένες μέσα στήν ἰδεολογία, τήν ἐκφράζουν καί τή μεταδίδουν χωρίς ἀποκλίση ἢ διαστρόφη, ὄντας τυφλά πιστές καί, τό κυριότερο, τυφλές μέσα στήν ἴδια τους τήν εὐπιστία. Ἐπαναλαμβάνουμε ὅτι ἡ πλειονότητα τῶν ταινιῶν εἶναι ὄργανα "ἀ-συνειδητά" τῆς ἰδεολογίας, πού τά παράγει, καί τήν ἀναμασοῦν καθημερινά. Ἐδῶ ἀνήκουν τόσο οἱ "ἑμπορικές" ταινίες ὅσο καί οἱ "φιλόδοξες", οἱ "μοντέρνες" ὅσο καί οἱ "παραδοσιακές", τά "δοκίμια" ὅσο καί οἱ "τυποποιημένες", οἱ "νέες" ὅσο καί οἱ "παλιές", κάθε ταινία πού εἶναι ἀντικείμενο ἐμπορικοῦ κέρδους, συμπεριλαμβανομένων καί ἐκείνων πού ἐκφράζουν ρητά πολιτική ἔση - ἢ εἶναι γιαντό τό λόγο, πού ἡ διακηρυγμένη εὐρύτητα, σήμερα, ἔννοια τοῦ "πολιτικοῦ" σινεμά ἀπαιτεῖ μιᾶ αὐστηρή διερεύνηση (ὡς πρὸς τή λειτουργία, τήν προοπτική, τή σκοπιμότητα, τή σχέση πρὸς τόν κινηματογράφο, κλπ.) Μιᾶ τέτοια "προσαρμογή" μέ τήν ἰδεολογία διαμορφώνεται κατ' ἀρχήν ἀπό τήν ἰσοστάθμιση ἀνάμεσα στή "ζήτηση" τοῦ κοινῶ καί τῶν οἰκονομικῶν προσφορᾶ: ἡ ἰδεολογική πρακτική συνεχίζει ἄμεσα τήν πολιτική πρακτική, τυποποιώντας τήν κοινωνική ἐντολή καί ντυμοπλάροντάς την μέ μιᾶ θεωρία. Ἡ ἰδεολογία ἔχει τίς ἔτοιμες ἀπαντήσεις της, γιά τίς ὁποῖες ἐπινοεῖ ψευδο-ἐρωτήματα. (Αὐτό σημαίνει ὅτι ὑπάρχει πραγματικά δημόσιο αἴτημα, μ' ἄλλα λόγια αἴτημα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας πού, γιά νά δικαιωθεῖ καί νά συντηρηθεῖ, δημιουργεῖ τήν ἔννοια τῆς "δημόσιας γνώμης" καθώς καί τῶν γούστῶν της, ἔτσι ὥστε ἡ "δημόσια γνώμη" νά ἐκφράζεται διαμέσου τῶν τρόπων σκέψης τῆς ἰδεολογίας.)

Έξάλλου, σύμφωνα με την ίδια έννοια, αυτή ή "προσαρμογή" επαναλαμβάνεται στη στάθμη διαδικασίας όπου σχηματοποιούνται οι μορφές, χάρη στην καθολική αποδοχή, γι'αυτές τις ταινίες, του τρόπου της αναπαράστασης. Είναι ο θράμβος του "άστοικού ρεαλισμού", ο ναύσταθμος άσφαλειας, ή τυφλή έμπιστοσύνη στη "ζωή", στον ανθρωπισμό, στην κοινή λογική, κλπ. Έτσι, ώστε καταλήγουμε, μ' αυτό το κριτήριο, να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη άνιρβεια τις ταινίες που άνήκουν στην κατηγορία των "έμπορικων": δηλαδή, όχι από τον άριθμό των κερδών, αλλά από την άφελή άπουσία, σ' όλα τα στάδια της παραγωγής τους, κατ'όλο έλδχιστο άδύμα προβληματισμού ως προς την αναπαραστατική φύση του κινηματογράφου. Τίποτα σ' αυτές τις ταινίες δέν έρχεται να σπάσει την προσαρμογή καί τή γοητεία του άφηουχασμού, άφου, κατ'ά τρόπο έντελως άσφαλή, είναι ή ιδεολογία που μιλάει σ' αυτές για τον έαυτό της καί προς τό: έαυτό της. Οά μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι δέν ύπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα στην ιδεολογία της κινηματογραφικής αϊθουσας καί τήν ιδεολογία της άσφαλειας. Καί θά δριζάμε, σά συμπληρωματικό στόχο τής κριτικής καί κινηματογράφου, τήν έπισήμανση (για δριζάμενες περιπτώσεις) μιάς τέτοιας προσαρμογής μεταξύ προϊόντων ιδεολογίας καί ιδεολογικού συστήματος καί τήν άνάλυση, ύπό τήν παραδείγματος, τής έπιτυχίας που είχαν οι ταινίες του Μελβιλ, του Ουόρντ ή του Λελούς, σάν μονόλογοι τής ιδεολογίας όπου ή ίδια άφηγεταί τον έαυτό της.

β) Μιά δεύτερη κατηγορία είναι οι ταινίες εκείνες που άσκούν μια διπλή δράση πάνω στην ιδεολογική παρεμβολή τους. Έν πρώτοις, μιά δράση άμεσα πολιτική· διεξάγεται στο έπίπεδο των "σημαινόμενων" (περιεχομένων), όπου διαπραγματεύεται κάποιο θέμα σαφώς πολιτικό. Με τον όρο "πραγματεύεται" δέν έννοούμε τήν άνάπτυξη, τήν φιλολογική έπιτολογία καί τήν παράφραση, αλλά τή μεταβατική διεργασία που προύποθέτει δράση πάνω στο θέμα - θέμα καθαρά πολιτικό, που συνιστά μιά κριτική στάση προς τήν ιδεολογία καί που συνεπάγεται μιά θεωρητική έργασία άπολύτως άντιθέτη προς τήν ιδεολογική. Ός πολιτική πράξη, είναι συνυφασμένη άναγκαστικά, για νάχει κάποια άποτελεσματικότητα, με μιά κριτική άπο-δύηση του συστήματος τής αναπαράστασης. Στο έπίπεδο τής διαδικασίας σχηματισμού των μορφών, ταινίες σάν τις "Άσμβαστοι", "Η κόψη", "Φρικώδης γή", δημιουργούν προβληματισμό τής κινηματογραφικής αναπαράστασης καί σημειώνουν τή θρασύτητα της προς τήν συμβατική παράδοση.

Πρέπει να επαναλάβουμε ότι μόνο αυτή ή διπλή δράση (στο έπίπεδο των "σημαινόμενων", όπως καί σ' αυτό των "σημαινόμενων") έχει κάποια πιθανότητα να έπιδράσει έναντίον καί μέσα στην κυριαρχούσα ιδεολογία: δράση διπλή καί άδιάλυτη οικονομικοπολιτική-μορφική (αϊθητική).

γ) Τρίτη κατηγορία, όπου ή ίδια διπλή δράση εκδηλώνεται άντίστροφα, άποτελούν οι ταινίες εκείνες των όσων τó "σημαινόμενον" δέν είναι καθαρά πολιτικό, αλλά κατ'ά κάποιο έννομο τρόπο γίνεται τέτοιο μέσω τής "μορφικής" κριτικής που άσκεϊται πάνω του: "Μεσογειος", "Μπελμπύ", "Περσόν". Οι ταινίες των κατηγοριών β καί γ άποτελούν για τά "Καγιέ ντό Σινεμά" τό ουσίως του κινηματογράφου.

δ) Άλλη κατηγορία άποτελούν οι ταινίες εκείνες (όλο καί πιο πολλές) που έχουν σαφές πολιτικό περιεχόμενο, χωρίς όμως να άναπτύσσουν καμιά ουσιαστική κριτική στο ιδεολογικό σύστημα έφσον υϊοθετούν άνεπιφύλακτα τή γλώσσα καί τό έκφραστικό του μέσα (τό "Ζ" δέν είναι ίσως το καλύτερο παράδειγμα, γιατί δέχεται έξαρχή τήν πολιτική άναρτιστάμενη ιδεολογία· θά αξιζε καλύτερα να άναφέρουμε τό "LE TEMPS DE VIVRE"). Δημιουργούν για τήν κριτική τήν άνάγκη να έρευνησει εκείνη το πλάτος του πεδίου που αυτές οι ταινίες είχαν τήν πρόθεση να κριτικάρουν - δηλαδή, κατ'ά πόσον έκφράζουν ή ένισχύουν αυτό που πιστεύουν πως καταδικάζουν, κατ'ά πόσον διαπνέονται άπ' τό σύστημα που θέλουν να άπαρηθούν κλπ.

ε) Οι ταινίες που έξωτερικά άντιπροσωπεύουν τήν ιδεολογική δίλωδα όπου βρίσκονται έγκλιβιβαμένες, αλλά που μέσα άπ' τό ίδιο τους τό έργο διαμορφώνεται μιά άπότμηση, μιά θρασύτητα, άνάμεσα στους άρχικούς όρους (τό συμβιβαστικό άντιδραστικό σχέδιο-είτε από κριτική άδυναμία, είτε από άντίδραση) καί στο τελικό έξαγόμενο. Γιατί, έφσον ή ιδεολογία άδυνατεί να διοχετευτεί μέσα στην ταινία, σύμφωνα με τις προθέσεις του δημιουργού της, (ταινίες χωρίς συνοχή, άδιάφορο για μας), καί μόλις συναντά έμπόδια άναγκάζεται να άποκλίνει καί να άποκαλύψει τον έαυτό της, προ-δομένη από τήν φιλική πορεία, που ξετυλίγεται έναντί της, άφάνει μοιραία να φωνούν τό όριά της άλλα ταυτόχρονα καί τό ξεπερασμό της. Τό ξεγύμνωμα αυτό ένισχύεται από τήν κριτική έργασία, έργασία που θά άποκαλύψει, πέρα από τήν έξωτερική, μορφική συνοχή τής ταινίας, ύλες τις ρυθμούς της καί τήν χρεωκοπία της. Η ιδεολογία παθεί να άντέχει σάν τέτοια, γίνεται άντικείμενο του κειμένου καί ή έργασία τής ταινίας έπιτρέπει τήν παρουσίασή της, ή μάλλον τήν έκθεσή της. Είναι π.χ.

ή περίπτωση πολλών χολλουκιανών ταινιών που, ενώ είναι απόλυτα ένωματωμένες στο σύστημα και στην ιδεολογία του, καταλήγουν να προκαλούν απ' τ'ά εσωτερικά μιά απο-σύνθεση. Πρέπει έπομένως να διερευνησουμε έκεινο που κάνει δυνατή μιά παρόμοια φθοροποιό αυτο-άποκάλυψη τής ιδεολογίας στις ταινίες αυτού του είδους. Δηλαδή, αν όφελεται άπλως στο γενικό στόχο ενός "έλευθερου κινηματογραφιστή" ή, έάν, κατά τρόπο πίσ πολύπλοκο, ή ίδια ή λειτουργία ενός όρισμένου άριθμού μηχανισμών τής άναπαράστασης, που έκτελεείται άπ' τήν ταινία, καταλήγει να παράγει αυτά τά άποτελέσματα ρηγματώσης, σπάζοντας όχι τήν ιδεολογία, που άναμφισβήτητα κυριαρχεί στην ταινία, αλλά τό είδωλό της μέσα στην ταινία (παράδειγμα οί ταινίες τών Φόρντ, Ντράγιερ, Ροσελίνι).

Η θέση μας προς αυτή τήν κατηγορία ταινιών είναι σαφής: όντας ή μυθολογία τών μύθων τους δέν χρειάζονται μιά κρίση άδιάφορη γιά τήν κριτική τους στάση που νά ύποκαθιστά τήν ένυπαρχουσα στο φιλμ κριτική διάθεση άπορίπτοντάς τα μέ περιφρόνηση. Όχι περισσότερο άξία νά έκδηλωθε αυτή ή διάθεση μέ πράξη.

στ) Ταινίες σχετικές μέ τόν "άμεσο κινηματογράφο" και ειδικότερα μέ μιά πρώτη ομάδα: Αυτές, οί περισσότερες, που οικοδομούνται ξεκινώντας άπό γεγονότα ή σκέψεις πολιτικές-κοινωνικές, αλλά που δέν διαφοροποιούνται πραγματικά άπό τόν μη πολιτικό κινηματογράφο, στο μέτρο, που δέν άμφισβητούν τόν κινηματογράφο σά σύστημα ιδεολογικής άναπαράστασης και που ίσοπεδώνουν τές άπεργες τών άνθρακωρών μέσα στο ίδιο τυπικό σύστημα, όπως οί "Μεγάλες οικόγενειες". Η μεγαλύτερη και βασική πλάνη αυτού του κινηματογράφου είναι ότι πιστεύει πώς, μόλις σπάσει ή κλασική παράδοση (άφήγηση, δραματολογία, σύνθεση, κυριαρχία του όλου στα μέρη, πλαστικότητα), ή πραγματικότητα θά προσφερθεϊ άμέσως σ' όλη τής τήν "άλήθεια". Άλλά αυτό που σπάει είναι ένα μόνο στοιχείο του ιδεολογικού πλαισίου κι όχι τό σημαντικότερο. Η πραγματικότητα δέν περιέχει μέ κανένα τρόπο τήν ιδιαίτερη γνώση τής, τή θεώρησή τής, τήν άλήθεια τής, όπως π.χ. ο κάρπος περιέχει τό κουκούτσι. Γιατί, σύμφωνα μέ τή διαλεκτική διάκριση μεταξύ "πραγματικού άντικειμένου" και "άντικειμένου τής γνώσης", γνώση, θεώρηση και άλήθεια είναι πράγματα που πρέπει νά παράγονται. Καί είναι γι' αυτό τό λόγο (για νά έμφράσουμε τή λειτουργία του και νά έπιυράσουμε τές "έπιτυχίες" του), που ο άμεσος κινηματογράφος καταφεύγει στην ιδεολογική όρολογία, όπου καταφεύγει κι ο πιο συμβιβασμένος κινηματογράφος: "δικαιοσύνη", "αίσθηση του βιωμένου", "στιγμές έντονης άλήθειας", "διαφάνεια" και, τελικά, μαγεία. Καταφύγιο στη μαγική έννοια τής "θέσεως", μέ τήν όποια ή ιδεολογία αυτοθωμάζεται, χωρίς νά κριτικάρεται, και ρεικλιμαίνεται, γιά νά μήν έκμυδενιστεϊ.

ζ) Ταινίες σχετικές μέ τόν άμεσο κινηματογράφο, μιάς δεύτερης ομάδας. Είναι εκείνες που, μη ίκανοποιημένες άπ' τό "κότταγμα που διαπερνά τά φαινόμενα", καταπίανονται μέ τό πρόβλημα τής άναπαράστασης, άναπτύσσοντας τές δυνατότητες του φιλικού ύλικού. Γιά τό σκοπό αυτό, χρησιμοποιούν τό φιλμ σάν πηγή παραγωγής έννοιών κι όχι σάν παθητικό δέκτη σημασιών που παράγονται έξω άπ' αυτό, στην ιδεολογία - π.χ., τό "Βασίλειο τής ήμέρας", "Η έπιστροφή στα έργοστάσια Βόντερ".

3. Κριτική λειτουργία

Ο τομέας όπου άσκειται ή κριτική μας άφορά: αυτές τές ταινίες που γεννιούνται μέσα στην ιδεολογία - τές σχέσεις τους μ' αυτήν - τές διαφορές άνάμεσα σ' αυτές τές σχέσεις. Άπ' αυτόν τόν καθορισμένο τομέα προκύπτουν τέσσερις λειτουργίες: 1) Γιά τές ταινίες τής κατηγορίας α: νά προβάλλουμε έκεινο τό σημείο άκριβώς, όπου είναι τυφλές: τήν όλική έξάρτησή τους άπό τήν ιδεολογία. 2) Γιά τές ταινίες τής κατηγορίας β γ και ζ: νά τές άντιμετωπίσουμε μέ μιά διπλή άνάγνωση, διαφωτίζοντας τή διπλή διανοητική λειτουργία που άναπτύσσουν, και στο περιεχόμενο και στη μορφή. 3) Γιά τές ταινίες τής κατηγορίας δ και στ: νά δεξόμαστε σέ ποιο σημείο έξασθενίζει πάντοτε τό περιεχόμενο και γίνεται "άθωο" λόγω τής έλλειψης μιάς θεωρητικής και τεχνικής εργασίας πάνω στη μορφή. 4) Γιά τές ταινίες τής κατηγορίας ε: νά έπισημόνουμε τήν ιδεολογική άπόσχιση που παρήχθη άπό τήν έργασία τής ταινίας, καθώς και τήν έργασία αυτήν που τήν παρήγαγε.

Πρόκειται γιά τετραπλή λειτουργία, καθοριστική γιά μιά κριτική που δέ θέλει νά είναι ούτε "λογική" (έρμηνευτικά σχόλια, έξήγηση κλπ.), ούτε "φιλολογική" (φωταρχές τής "ύπαλληλικής" κριτικής). Γιατί θεμελιώνεται πάνω στη μελέτη και τή σύγκριστών δεδομένων, που δίδουν τήν παραγωγή τής ταινίας (οικονομία, ιδεολογία, ζήτηση-άγορά), καθώς και έκεινων που δίδουν τήν παραγωγή έν-

νοιών και μορφών στην ταινία.

Συνεχίζοντας την άκαμπτη παράδοση σε πολυάριθμα, άχρηστα κι άσημαντα γραπτά για τó σινεμά, ή κινηματογραφική κριτική προσδιορίζεται, σήμερα, στο σύνολό της, από ιδεαλιστικές προκαταλήψεις και από τάσεις υποταγής στον εμπειρισμό. Η κριτική πέρασε ένα στάδιο που ήταν αναγκαίο, αλλά που έπρεπε απαραίτητα να ξεπεραστεί, και επιστρέφει στα δομικά στοιχεία της ταινίας, στις άρθρώσεις των εκφραστικών της μέσων και στη μορφική της όργάνωση. Το πρώτο βήμα έγινε με τον Αντρέ Μπαζέν και ακολουθήσε κατόπιν ή κριτική του τύπου της "δομικής γλωσσολογίας", ή οποία χαρακτηρίζεται από δύο βασικά λάθη, τó μηχανοκρατικό ύλισμό και τόν φαινομενολογικό νεο-θετικισμό. Νομίζουμε πώς ή μόνη δυνατή κατεύθυνση της κριτικής βρίσκεται στο δρόμο που άνοιξαν οι θεωρητικές αναζητήσεις των Ρώσων κινηματογραφιστών του 1925 (στον Αϊζενστάιν κατά πρώτο λόγο).

Διευκρινίζουμε ότι ή πολιτική ενός περιοδικού δεν διορθώνεται με μία "Άμεση" και μαγική πράξη, αλλά από ένα συνεχές έργο πολλών μηνών. Άς αποφύγουμε στον τομέα μας, κάθε αυθορμητισμό και "έπαναστατική" όρμη. Γιατί δεν πρόκειται για τή διακήρυξη μιås αλήθειας αποκαλυπτικής, που ηγάζει από τή μαγική επιφώτηση και τόν "φωτισμό", αλλά πρόκειται για τή στερεοποίηση ενός έργου που ξεελίσσεται.

Μετάφραση: ΣΩΤΗΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

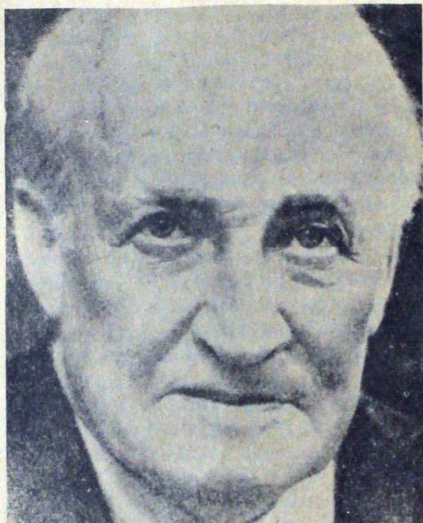
Τó Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο "Ωρα" έξεδωσε και έθεσε ήδη σε κυκλοφορία τά βιβλία:

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
του Βασίλη Ραφαηλίδη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΟΥΩ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ
του Νίκου Μαμαγκάκη

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ
της Έλενης Βακαλό

Αυτά τά βιβλία όπως και "Ό χώρος όπου ζούμε: Αρχιτεκτονική, Παλαιοδομία" του Γιάννη Μιχαήλ, που θα κυκλοφορήσει σύντομα, αποτελούν απομαγνητοφωνημένη καταγραφή τάν διαλέξεων-σεμιναρίων που όργάνωσε πέροι ή "Ωρα". Η τελική διαμόρφωση τών κειμένων έγινε με τήν εύθύνη τών συγγραφέων, χωρίς αυτά να χάσουν τήν οικεία, ζεστή μορφή του προφορικού λόγου. Η "Ωρα" έξεδωσε επίσης δύο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα βιβλία σχετικά με τς εικαστικές τέχνες: Κ. Πλακωτάρη: "Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και διακοσμητική" και Ά. Αστεριάδη: "Λεθίσμα". Άκόμα, έναν επαγγελματικό όδηγό τών Έλλήνων καλλιτεχνών με τίτλο "Σύγχρονη Έλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική) και τó "Χρονικό 70", μία έτσηια έκδοση κριτικής ενημέρωσης για τήν καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα στην Ελλάδα.



ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

μεταφράζει
ὁ Φώντας Κονδύλης

Ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ εἶναι μιά ἀπ' τὶς εὐγενέστερες καὶ πῶ ἀγνές μορφές τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Ἔχει δίκιο κανεὶς νά θεωρεῖ τή φήμη του τό ἴδιο παγκόσμια ὅπως αὐτὴν τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, γιατί ὁ "Νανούκι" εἶναι μιά ἀπ' τὶς πῶ φημισμένες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

Στόν Φλάερτυ ὀφείλεται ἡ γέννηση τοῦ ντοκιμανταίρ καὶ ἀκριβῶς μέ τόν "Νανούκι": αὐτός πρακτικά δημιούργησε τοῦτο τό κινηματογραφικό εἶδος, καὶ χάρη σ' αὐτόν χρησιμοποιήθηκε γιά πρώτη φορά ὁ ὅρος μέ τὴν ἔννοια πού ἔχει σήμερα. Μέ τὰ ἀριστουργήματά του πού εἶναι ἐκτός ἀπ' τόν "Νανούκι" τόν "Ἐσκιμῶς", "Ὁ Μοάνα", ὁ "Ἀνθρώπος τοῦ Ἀράν" καὶ τό "Ἱστορία στή Λουιζιάνα" συνέβαλε τεράστια στήν καθιέρωση ἑνὸς κινηματογραφικοῦ εἶδους πού ὑποτιμήθηκε πολύ συχνά.

Στά 1964, σ' ἓνα δημοψήφισμα πού ὀργανώθηκε μεταξὺ εἰκοσιτεσσάρων κριτικῶν καὶ ἱστορικῶν ἀπὸ ὀλόκληρον τόν κόσμο στό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ, ὁ "Νανούκι" καὶ τό "Ἱστορία στή Λουιζιάνα" τοποθετήθηκαν στήν 1η καὶ ὀθ θέση στή λίστα τῶν "Δώδεκα καλύτερων ντοκιμανταίρ στήν Ἱστορία τοῦ κινηματογράφου", ἐνῶ ὁ "Ἀνθρώπος τοῦ Ἀράν" καὶ ἡ "Μοάνα" πήραν τὴν 13η καὶ 14η θέση. Ἐπὶ πλέον, δόξα λιγότερο γοητευτικὴ ἄλλ' ὄχι λιγότερο σημαντικὴ, στόν "Νανούκι" πρέπει ν' ἀποδοθεῖ ἡ ὄνομασία "Ἐσκιμῶς" στίς παγμένες λιχοειδές πού πιπιλίζουν ὀι πιτσιρικοί στίς διαλεξιμὰτα.

Μέ τίς ταινίες του, ἔμαθε στοὺς ἀνθρώπους ὀλόκληρον τό κόσμον ν' ἀπαυαμῶζον τὴν ὀμορφιά τῆς φύσης, καὶ νὰ παρατηροῦν τόν τρόπο ζωῆς τῶν συγχρόνων τους, τῶν συνανθρώπων τους, ἄλλα ἢ ἀκόμα τοὺς ἔδω-σε νά δοῦν μὴν ὀριμένη εἰκόνα τοῦ αἰώνιου ἀνθρώπου.

ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΙ ΕΝΑΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ

"Ἐνα ἀπ' τὰ ὀμορφότερα κείμενα πού ἔχουν γραφεῖ γιά τόν Φλάερτυ, εἶναι ἡ διήγηση τῆς ζωῆς του ἀπὸ τόν Ζάν Γκρεμγιόν, ὅταν ὁ μακαρίτης κινηματογραφιστῆς πραγματοποιοῦσε ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια μὴ τούρνε στίς κινηματογραφικὲς λέσχες. Κεῖνοι πού τοὺς γνώρισαν καὶ τοὺς δοῦ, θυμοῦνται πῶσο ἔμοιαζαν, ἔξωτερικά καὶ ἔσωτερικά: ἴδια δύναμη, ἴδια ὀρεξη γιά ζωή, ἴδια πνευματικὴ ἀκεραιότητα. Σ' ἀνῆμνηση αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ ἀνθρώπινου πλοῦτου, ἐπιφυλάχτηκα, γιά ν' ἀρχίσω τούτη τὴ βιογραφία τοῦ Φλάερτυ, νά δῶσώ τό λόγο στόν Γκρεμγιόν, μέ τόν ἦχο τῆς ὀμορφῆς, ζεστῆς καὶ σοβαρῆς φωνῆς του νά πᾶλλεται ἀκόμα σ' αὐτῆ μου:

"Ὁ Ρόμπερτ Τζόζεφ Φλάερτυ γεννήθηκε στίς 16 Φεβρουαρίου τοῦ 1884 στό Ἄιρον Μάουνταιν τοῦ Μίτσιγκαν. Ὁ παππούς του εἶχε ἔρθε ἀπ' τὴν Ἱρλανδία στό Κεμπέκ κατὰ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, καὶ στή συνέχεια, μὴ ὀλόκληρη φυλὴ ἀπὸ τοὺς Φλάερτυ διασκορπίστηκε στά Νότια τοῦ Καναδά καὶ στά βόρεια τῶν Ἡνωμένων Πολιτεῶν. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη, γίνονταν σέ μεγάλη κλίμακα, ἀπὸ τὴ Μινεσῶτα στά Μίτσιγκαν, ἔξαγωγή αἰθῆρου καὶ χαλκοῦ, περιουσίες θεμελιωνόνταν, καὶ ὁ πατέρας τοῦ Φλάερτυ εἶχε μόλις ἀρχίσει ν' ἀσχολεῖται μέ τὴν ἐκμετάλλευση ὀρυκτῶν. Ἄλλα τό κράχ τοῦ 1893 πού ἔσπειρε τόν πανικό σ' ὀλη τὴν Ἄμερική, ἔπληξε βάρειά τόν νεαρό Ρόμπερτ καὶ τὴν οἰκογενεὴ του.

Ὁ Φλάερτυ μιλά γι' αὐτό τό γεγονός ὀά νά συνῆβη χτές:

"Ἦστερ' ἀπ' αὐτὴ τὴ συμφορὰ, μᾶς ἔγκατέλειψε ὁ πατέρας μου γιά νά πᾶει νά ζήσει κοντὰ στά σύνορα, μὴ

ελάχιστη γνωστή περιοχή εκείνου τόν καιρό, στη λήψη της χώρας των δασών του Καναδά, εκεί που πριν από λίγο είχαν ανακαλύψει χρυσάφι. Μέσα σ' ένα χρόνο ξαναγύρισε και τόν χτύπησε κι αυτόν η δυστυχία που ζούσαμε όλοι μας. Ήταν απέραντη η χαρά που τόν ξαναβλέπαμε, γιατί μαζί του κοιβαλόσσε συγκλονιστικές ιστορίες κινητών χρυσού, κι ακόμα, μέσα σ' ένα μεγάλο σάκι, όπως τό πνεύμα των "Χάλων καιμιάς Νυχτών" μικρά κομμάτια από λευκείς, κόνικες και κίτρινες πέτρες, γεμάτες χρυσές πιταλίδες και χρυσές ραβδώσεις.

"Υπήρχε κάτι άλλο, ακόμα πιο υπέροχο για τό παιδικά μου μάτια: Ινδιάνικα μοκασάνια, άληθινά μοκασάνια. Δεν τό φόρεσα ποτέ, μά τό παίρνα μαζί μου στό σχολείο, κι άφηνα τούς καλύτερους φίλους μου, έτσι σάν νά τούς έκανε ιδιαίτερη χάρη, νά τά μυρίζουν - μιά μυρωδιά που δέ μοιάζει με καμιά άλλη στόν κόσμο - τήν Ινδιάνικη μυρωδιά του καπνισμένου ζαρκιαδιού. Τά βάζα κάτω άπ' τό μαξιλάρι μου για νά βρεθεί μου κι όνειρευόμουν. Ίνδιάνους, σέ μιά χώρα γεμάτη χρυσάφι.

"Όταν ξανά έφυγε ο πατέρας μου, μέ πήρε μαζί του. Όλόκληρο ένα χρόνο έζησα σέ μιά άγρια κατάσταση, όντας τό μόνο παιδί μέσ στό στρατόπεδο, μέ τούς φίλους μου τούς μεταλλωρύχους που έξερευνούσαν όλόγυρά μας μιάν άγρου κι άγνωση περιοχή. Κάθε τόσο, φιλές Ίνδιάνων έφταναν ύψ τό στρατόπεδο. Μαύ έφερναν μοκασάνια, και μιά φορά μου χάρισαν ένα τόξο και βέλη. Πήγαινα συχνά στόν κατασκηνώση τους. Όλη τή νύχτα χόρευαν κι έγώ κοιμόμουνά κάτω άπ' τούς ήχους του τάλμ-τάμ.

"Τό όρυχείο απέδωσε πλοίσους καρπούς. Μ' έστειλαν στόν πολιτισμένο κόσμο, στό Κολλέγιο του Άνω Καναδά - έγγλεξι δασοκομία, κοστούμι Έτόν, έγγλεξι μια παιχνιδιά: ράγκυμ και κριέτ... "

"Κείνα τό σχολικά χρόνια μου φάνηκαν άποπνικτικά, όπως σ' άλλους αυτούς που γεννήθηκαν μέ τό δάφνομα του ταξιδιού μέσα τους. Στά δεκαεπτά μου άπολλάχτηκα άπ' αυτό τό βραχνά και ξαναγύρισα στή μαγική γη των Ίνδιάνων, μέ τίς άγνοιας λίμνες, τό σκοτεινά κι όδυαπέραστα δάση, τό ποτάμι μέ τίς μυστηριώδεις κομπάλες. Ο πατέρας μου έκανε μιά μεγάλη έξερεύνηση σιδηρομεταλλεύματος. Μέ τούς μηχανισμούς του και τούς μεταλλωρύχους του, μεγάλωση σέ κείνα τό ύποαθρια ανεργεία που τό συνόρα τους άπλώνονταν άπ' τήν Άνατολή στή Δύση, επτά φορές όσο τό πλάτος και τό μήκος τής Άγγλίας".

"Έπρεπε όμως νά προσπαθήσουνε νά δώσουν σ' εκείνο τό τοληρό άδού μιάν έπισημονική κατάρτιση. Ο Φλάερτυ γράφτηκε στό Κολλέγιο Μεταλλωρύχων του Μίτσιγκαν, μά ο δάσκαλος του άποφάνηκεν ότι του έλειπαν τό προσόντα για νά γίνει ένας αξιόλογος όρυκτολόγος, και δέν θε 'χε νά κάνει για τό άμφέρον του τίποτ άλλο παρά άπολοστοτα νά φύγει, όν δέν συνουτούσε εκείνη τή στιγμή τήν κοπέλλα που έπρόκειτο νά γίνει η γυναίκα του, ή πιο άποσωμένη του σύντροφος, ή πιο πολύτιμη ανεργάτιδα του: τή Φρόνις Χάμπαρντ.

"Η Φρόνις ήταν κόρη του γιατρού Χάμπαρντ τής Βοστώνης, μεγάλο αλλετική μεταλλικών όρυκτών, βιβλίων, γραμματοσίμων, σπάνιων πουλιών, όσο και πανεπιστημιακών τίτλων. Ο σφοδρός εκείνους άνθρωπος είχε συνθέσει τόν πρώτο χάρτη των δασών του Μαύν και ή νεώτατη κόρη του τόν συνόδουε στό τάξιδιου του μέσ από κείνη τήν άπέραντη έρημο των Άνατολικών Πολιτειών. Η Φρόνις διατήρησε κι αυτή από κείνα τό τα-

ξίδια ένα μεγάλο άπόθεμα μνημών που δέν έπρόκειτο νά άβρησον ποτέ.

"Όταν παντρευτόμουν, έλεγε, θά πάμε νά ζήσουμε στό δάση".

"Έζησαν πράγματι μέσα στό δάση, άλλα για λίγα χρόνια. Γιατί ο Φλάερτυ είχε αναλάβει τό μεγάλο έργο τής ζωής του - τουλάχιστον αυτό πίστευε. Στά χρόνια μετά τό 1900 που άπολοούθησαν, ο Καναδάς του Νότου είχε άρχισει νά έξελίσσεται, κι ο νεαρός, που άπ' τήν παιδική του ηλικία είχε άποφορήσει ποιικιλίες πρακτικές γνώσεις γύρω άπ' τή μεταλλουργία, μπορούσε νά βρεί όπουδήποτε θέση. Μά ύπήρχε κάτι στόν Μπόμπ Φλάερτυ που τόν έσπρωχνε νά κοιτάζει πέρα άπ' τόν όρίζοντα. Εκεί, παρθένα, έκτεινόνταν ή τεράστια χώρα του Βορρά, άποκλειστική κτήση από αιώνες. Τής Χάντσον Μπαα Κόμπου που δέν ένδοιφερόταν για τίποτ' άλλο παρά για τίς γούνες και για τούς τόπους άλιείας. Ίσως ύπήρχε για νά βρεί μέσα σ' εκείνη τήν άποσωμένη γη, σέ μεγάλα άνευμετάλλευτα βαθιά κάτω άλλο έκτός από βιζόν, φάνια ή φαλαίνα.

"Στά 1910, ο Φλάερτυ ανέλαβε τήν πρώτη άπ' τίς πέντε έξερευνητικές άποστολές πρós τό Βορρά που κάλυφταν μιά περίοδο έξη χρόνων.

Έξεχεμάχοντας στήν Άνατολική πλευρά τής Γης του Μπάμπ άποπειράθηκε πρώτος νά συνθέσει τό χάρτη των πλευρών του Καναλιού του Φόξ, άπό τότε που ο Λιοσή Φόξ πέρασε από κεί στό 1631, άναζητώντας τό πέρασμα πρós τή Βορειοδυτική κατεύθυνση.

"Ένώ όμως έφρχε για μετάλλευμα, άνακάλυψε μιά χώρα κι ένα λαό που τόν γοητεύουν και τράβηξαν τήν προσοχή του. Η άνακάλυψη του άναφέρεται στό ήμερολόγιο που κράτησε για τίς έξερευνητικές του, άπό τό 1910. Γραμμώνο μέσ σέ καλότερες όμοιες μέ των Έσκιμώων, τή νύχτα, ύστερα από μέρες γεμάτες από μιάν ήράνικη προσπάθεια, σημαδεμένες άπ' τίς δοκιμασίες μιας άπίστευτης σκληρότητας, τό ήμερολόγιο εκείνο χρυσάμεινε κυρώς για νά του γεμίζει τίς όρες τής μοναξιάς. Όμως, αυτό τό ήμερολόγιο ύπήρχε ή πρώτη δημοσιονική δουλειά του Φλάερτυ, ή πρώτη έξευτερεύνηση τής ανάγκης του νά δημηγρεί, νά διατυπώσει μιά νέα σάλληψη του άμψματος κι ένα νέο συναίσθημα τής σχέσης του μέ τό ανθρώπινα όντα."

ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΟΣ

Έδώ έγκαταλείπομε τό κείμενο του Ζάν Γκρεμινιόν, άντιγράφοντας τίς αυτοβιογραφικές άναμνήσεις του Ί-ου του Φλάερτυ. Άπό δώ και μπρός, γεννιέται ένας άνθρωπος κι ένας προορισμός. Ένας άνθρωπος, έξερευνητής από χαρακτήρα, μεταλλωρύχος από άμψτητα, άνακαλύπτει άλλους ανθρώπους, ζει μαζί τους κι αυτός τόν άγαπώει.

Τό άποφασιστικό γεγονός συνέβη τό 1913. Εκείνη τή χρονιά, τή στιγμή που άναχωρούσε για τήν τρίτη έξερεύνηση του στό Βορρά, ο Φλάερτυ άποφασίζει νά πάει μαζί του μιά κινητογραφική μηχανή, άφου προηγουμένως πήρε τή συγκατάθεση του έργοδότη του, Σέρ Ουάιλιαμ Μακένζι. Κι έτσι, μέσα σέ δυο χρόνια, στό διάστημα δυο άπονωτών έξερευνησεων, άποθρημεθεί ένα άφθονο ύλικό μέ τή μηχανή του για ένα φιλμ ντοκιμανταίρ πάνω στη ζωή των Έσκιμων. Έπιπρόφρατος στό Τορόντο, στό "όρυκτηριό" του, άναλαμβάνει μέ τή βοήθεια τής γυναίκας του (παντρεθήκανε τό 1914) τό μου-



ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ

τάζ του άρνητιού. "Υστερ' από πολλούς μήνες δουλειάς, προσπαθώντας να στήσουν στά πόδια του ένα φιλμ που ήταν προικισμένο με λογική συνέχεια και δραματική ανέλιξη, έτοιμάζεται το γεγκατίφ για να σταλεί στη Νέα Ύδρη. Άλοίμονο! Ένα άναμοιο ταίγρα ποφεί πάνω στα κομμάτια της ζελατίνας που άπλώνονται στο πάτωμα: σε μία στιγμή, άλλεκο τ' άρνητιού (κοντά 25.000 μέτρα), ή καμπάνα του μοντάζ κι ένα μέρος άπο τó κίριο πιάνουν φωτιά. Ο Φλάερτυ παθαίνει εγκαμάτα στα χέρια καθώς πασιάζει να οβύσει τις φλόγες και χρειάζεται να μείνει στο νοσοκομείο για πολλές εβδομάδες.

Ύπρχε εϋτυχώς μία θετική κόπια του μονταρισμένου φιλμ, που ήταν έτοιμη να παρουσιαστεί στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ: ή κόπια αυτή πρέπει να έχει διατηρηθεί, άλλα δε στάθηκε δυνατό μεχρς σήμερα να ξαναβρεθεί. Οί Φλάερτυ παρουσιάζουν τό φιλμ πολλές φορές μπρός σε κοινό ξεχειυικευμένο, "με μέτρια επιτυχία", καθώς λένε: οί άνθρωποι ένδιαφέρονταν λιγότερο για τό ίδιο τό φιλμ παρά για τις περιπέτειες που ζησε ο έξερευνητής. Ο Φλάερτυ κατάλαβε ότι είχε άδικο ν' άναζητά τήν άπλη γραφική άπεικόνιση της ζωής των Έσκιμώων, ένά έπρεπε να δείξει τή δραματική άποψη αυτής της ζωής. Η έπαυρόβωση αυτού του σφάλματος έγινε γι' αυτόν άληθινή ναπίεση.

Δέν φαίνεται να διηγήθηκε ποτέ ο Φλάερτυ κείνο που άναψε μέσα του τή σβθα του πάθους του σάν κινηματογραφιστή: ποιά άκριβώς γεγονός, ποιά ειδικά φιλμ τόν παρακώησε να πάρει στα χέρια του τήν κάμερα; "Όσο για τήν ιδιαίτερη άνάγνη που τόν έσπρωξε, μπορούμε εύνοια να τή φανταστούμε: Μιά έπιθυμία να μιλήσει για μία πραγματικότητα που είχε άνακαλύψει και που τού φάνηκε πώς περιείχε άρκετά διδάγματα πάνω στο ανθρώπινο πλάνο ώστε τό θέμα να προσφερθεί στο άπαντο της δυναμικότητάς του με διερμηνέα τόν κινηματογράφο.

Πραγματοποιώντας ένα τέτοιο φιλμ, ο Φλάερτυ θ' άναδεικνυόταν σε πρόδρομο του είδους ή σχεδόν σε πρόδρομο. Βρισκόμαστε άκόμη στήν αγγή του ντοκιμανταίρ στή δεκαετία του 1910: κι ή λέξη άνακαλύφθηκε, φαίνεται, όχι ως όνομα ούσιαστικό που χρησιμοποιείται μόνο του, με άν έπιθετο που τό κολλούμε πλάιστή λέξη "φιλμ". Ο "Νανούκ" άκριβώς έν' εκείνος που συνέβαλε περισσότερο για να έπιβληθεί ό όρος "ντοκιμανταίρ" στο τρέχον λεξιλόγιο. "Όπότε, αν υπάρχουν συντομοτάτα φιλμ ντοκιμανταίρ, που γυρίστηκαν μετά τό τέλος του αιώνα, τό πρώτο μεγάλο ντοκιμανταίρ δόθηκε γενικά σάν ένα ρεπορτάζ της άποστολής Σικόττ στο Νότιο Πόλο, "Με τόν Σικόττ στήν άνταρκτική", που τό γύρισε ο Άγγλος Χέρμπερτ Πόντνγκ στά 1911 πολύ άργότερα θα ρθούν τά φημισμένα: "Γρασβί" τών Σέντση και Κούπερ (1925) "Η μούρη κρουαζιέρα" του Ρενέ Πουαριέ (1926), "Ταξείδι στο Κονγκό" του Μάρκ Άλλεγκρε (1927). Η πρώτη λοιπόν αυτή βερσιόν του "Νανούκ" καινοτομούσε τέλεια σχεδόν, τούλάχιστον στήν έπιρράτεια του έθνογραφικού και καινωιολογικού ντοκιμανταίρ, ένά τό ρεπορτάζ του Πόντνγκ θα μπορούσε να ένταχθεί στο "έπίαιρα" περισσότερο, παρά στο "ντοκιμανταίρ" άπ' τήν καθαρά έννοιολογική του άποψη. Εϋχόμαστε βέβαια να βρεθεί κάποια μέρα ή χαμένη αυτή κόπια, για να μās έπιτρέψει να κάνουμε μία χρήσιμα και διαφωτιστική σύγκριση άνάμεσα στή δεύτερη αυτή βερσιόν, που έπιβλήθηκε άμέσως σάν άριστούργημα, και στήν άρχική της μορφή που, σύμφωνα με τά λόγια της χήρας του κινηματογραφιστή, δέν ήταν παρά ένα είδος ενονογραφημένο ταξιδιωτικό ήμερολόγιο.

Σ' αυτή άκριβώς τή δεύτερη βερσιόν συγκινούουν άλλες οί έπιθυμίες και ή θέληση του Φλάερτυ, τά χρόνια εκείνα όπου τελειώνει ο Παγκόσμιος Πόλεμος. Δυστυχώς, δέν έχει πιά επαγγελματισμοί λόγους να ξαναγυρίσει σάν μέτολοχάρκος στο Μεγάλο Βορρά. Η τήχη, χάρη στήν έπιστροφή πολλών ανθρώπων και στα ειρηνιστικά έργα όπου έπιδόθηκαν οί άνθρωποι μετά τόν πόλεμο, παρουσιάστηκε με τή μορφή του έπιμεφαλής του Οίκου Άδελφός Ρεβιγιόν, που ήταν γουναράδες Παρισίνοι: αυτοί ήθελαν να συναγωνιστούν τήν Έταιρία Χάντσον Μπαϋ και σκέφτηκαν ότι ή ταινία θα μπορούσε να τους χρησιμέψει για διαφημιστικό στήριγμα. Η συμφωνία κλειόστηκε: ή έταιρία θα ήταν παραγωγός της ταινίας, και τό γραφείο της στο Άκρυτριο Ντάφριν, στα Βορειο-άνατολικά του Κάλπου του Χάντσον, θα χρησιμέυε σάν όρημηριο.

Έτσι ήταν, που, άνάμεσα στα 1919-1920, στή διάρκεια μιάς παραμονής δεκαπέντε μηνών, πραγματοποιήθηκε ο "Νανούκ του Βορρά". Ο Νανούκ, πρόσωπο θρυλικό της περιοχής για τήν ικανότητα και τή δύναμή του, διαλέχτηκε άπ' τόν Φλάερτυ που τόν ήξερε ήδη από προηγουμένα ταξείδια, για να ένσαρκώσει τόν ήρωα της ταινίας και να τόν βοηθήσει σ' αυτό που δέν άποτελούσε μόνο ένα γύρισμα, άλλα και μιά άποστολή. Ο Φλάερτυ, ο Νανούκ, ή γυναίκα του τελευταίου ή Νύλα, τά δυό τους παιδιά κι ή νεαρή κοινιάδα του (οί ήθοποιαι της ταινίας) συμπάθησαν άμέσως ο ένας τόν άλλον, δεμένοι όχι μόνον άπ' τή φιλία, άλλα κι άπ' τόν άγάνα που έπρεπε να κάνουν από κοινού ένάντια σε μία έχθρική φύση.

"Όταν τέλος ο Φλάερτυ σκέφτηκε πώς έχει άρκετό υλικό, άπόφασε να έπιστρέψει στή Νέα Ύδρη. Ο Νανούκ βυθίστηκε στή θλάη άπ' αυτό τό χωριάς, έπέφε-

ρε καθώς είδε νά φεύγει ο άνθρωπος που του είχε φερθεί φιλικά, χωρίς να καλοναταλαβαίνει σε ποιά παράξενο καθήκον παραδινόταν ή αναχώρησε αυτής δόσθηκε λιγότερο δδνηρη γιά τόν κινηματογραμιατή.

Ο "Νανούσι" βγήκε στη Νέα Ύορκη τó 1922: ήταν μιά τρανταχτή έπιτυχία που έκανε άμεσως τó γύρο τού κόσμου, μαζί με τή δόξα του δημιουργού του.

Στήν ανατολική άκτή τού Κόλπου τού Χάντσον, σ' έκεινή τήν περιοχή που τήν ονομάζουν "Αγγλική, έκτείνεται τó πεδίο κινηγιού γιά τόν Νανούσι, "άπέραντο άσν τή Μεγάλη Βρετανία", καθώς λέει στήν άρχή μιά χάρτινη ταμπέλλα που έξηγει ότι τó όνομα τού πρωταγωνιστή σημαίνει "άρκους". Τό φίλμ άρχίζει τήν άνοιξη, καθώς φαίνεται, γιανί στή θάλασσα δέν ύπάρχουν πολλοί πάγοι, κι ή γή δέν είναι αποκασμένη με χιόνια: μά τó τοπίο είναι έρημο και σκυθρωπό, παραλά χαμηλή και έρημη, θάλασσα έχθριμη, ούρανόσ μολυβένιος. Η "οϊκογένεια" τού Νανούσι παρουσιάζεται με τρόπο άρκετά άστείο, στά μάτια τούλάχιστον τού θεατή που δέν είναι πληροφορημένος γιά τó πώσ κυλάει ή ζωή στό Μεγάλο Βορρά. Ο άντρας πλευράς στήν άκτή μέσα σ' ένα κωγιάκι που πάνω του είναι ζωακμμένο ένα μικρό άγόρι, ό γιούσ του: κατεβαίνουν κι οί δύο τους άπ' τó πλοιάριο, που 'ναι λεπτό και κυλιόσ άπ' τó έσωτερικό τού άναδύονται διαδοχικά ή γυναίκα του, που κρατάει ένα μωρό στήν άγκαλιά της, ή κουνιάδα του, καθώς κι ένας σκύλος: όλοι τους είχαν κυριολεκτικά γλυστρήσει στό έσωτερικό τού κωγιάν, που τó μόνο που διαθέτει είναι ένα στενό άνοιγμα, εκεί όπου παρατηρείται ή άποστασία. Ο Νανούσι έχει έρθει στό λευκό διαχειριστή τού γραφείου γιά νά πουλήσει δέρματα άλεπούδων. Έδύ τοποθετείται ή άραι... τή σκηνή όπου ό Νανούσι άκούει τó γραμμόφωνο κα... παραθεύει νά έξινχίσει τó μυστήριό του ξερευνώντας τó έσωτερικό τής συσκευής και δοκιμώνοντας τó δίσκο: άπό δύ πηγάζει ή γραφικότητα και τó χιούμορ τής στιγμής (Ο Νανούσι είναι ό πρώτος που γελάει μ' αυτό). Είναι φανερό πώσ παραστεκόμαστε σε μιά συμβολική άντιμετώπιση τού άνθρώπου σε φυσική κατάσταση, και τής μηχανής που τά μυστικά της τόν ξεπερνούν, άντιμετώπιση που τήν ξεαναβρίσκουμε τριάντα χρόνια άργότερα, στή φύλμαρισμένη άναφορά τής άποσταλής Όρνσον-Άμαζόν, "Άνθρωποι που τούς ονομάζουν "Άγριους", όπου βλέπουμε Ίνδιάνους τής Βραζιλίας νά άκούν, κατ'άλλιστα με περισσότερη ήρεμία, άν όχι περισσότερο γοητευμένοι, βιβάλντι. Άλλη μεγαλειώδης σκηνή τής ταινίας: ή κατοσκευή τής καλύβας. Η μαεστρία τού Έσκιμούσ είναι χάρμα όφθαλμών, γιανί, γιατί, πωρ' όλο που ή παγωνιά έμπόδιζε τήν άνετη κίνηση τού άνόμεσα στους αωρούς, ή άνύμφωση ώστόσο τού θάλου χωρίς τή βοήθεια σκαλισιάς φαίνόταν νά δημιουργεί μερικά τεχνικά προβλήματα που ό άντρας τά έλυσε με μιά θαυμαστή έπιδείξιότητα ή τοποθέτηση τού "παρθόρου" (ένας ήμιδιαφανής αωρός) και τής "φαλιάς" γιά τά μικρά σκυλάκια, δίνει τή νότα τής θαυμαστής και ταυτόχρονα διασκεδαστικής έκκληξης. Τό δειναίσθημα μερός στή σκηνή τής κρινής τουαλέτας τών παιδιών: ή μητέρα χρησιμοποιεί σάλιο, όπως άκριβώς τά σκυλιά με τά μικρά τους.

Τό φάρμα τής φώκιας μες άπ' τή μικρητρόκα που άνοίχτηκε στόν πάγο, δλοκληρώνει τήν έντύπιση τού κωμικού που μπορούμε νά νιώσουμε γιά τήν ταινία: άρπαγμένος άπ' τήν πέτοιά του, που στό άλλο της άκρο χτυπιέται τó ζώο που κιάστηκε στήν παγωτά, ό φάρμα έ-

πιδίδεται σ' ένα γραφικό σύνολο έλιγιών που τούς συνοδεύει με άμέτρητα γλυστρήματα. Όμως, ό τόνος άλλόζει με τó κομμάτιασμα τής φώκιας και κυρίως με τó γεύμα τών σκύλων: τó πρόβλημα ζωής ή θανάτου που παρουσιάζει ή έξεύρεση τής τροφής μέσα σ' αυτό τó έχθρικό τοπίο, βγάξει στήν έπιφάνεια τής σκληρής συνθήκης ζωής τών Έσκιμούσ. Όταν σημάεται ό άνεμος και σαράνει με λύσσα τή λευκή πεδιάδα (πιστεύει ότι άκούσ τó δξύ ούρλιαστό του), τότε οί άνθρωποι πρέπει άμέσως νά κρυφτούν σό καταφύγιο: μιά καλύβα έγκαταλελειμένη σάει τούς άνθρώπους, μά τά σκυλιά που μένουν άπ' έξω της, ξεαφανίζονται άμέσως κάτω από ένα στρώμα πάχνης. Η άποχαλιωμένη φύση παραμένει κύρια τής σκηνογραφίας, και νιώθουμε έντονα πώσ άνθρωποι και ζώα βρίσκονται όλοκληρωτικά στό έλεός της.

Η πρώτη προβολή έγινε μπροστά σ' ένα κοινό άπό έσκιμούσ: Ο Νανούσι βρισκόταν ταυτόχρονα και στήν δόδνη και στήν αίθουσα. Οί θεατές, διηγείται ή Φράνσις Φλάερτ, άντεδράσαν με πολλή γλυπρότητα ενύ προβάλδαν ή σκηνή τής σάλληξης τής φώκιας, ταρακουνήθηκαν και άνωσαν: "Νά τόν βοηθήσουμε, νά τόν βοηθήσουμε!" Δυστυχώς ύστερ' άπό δύο χρόνια, ό Φλάερτ μ έμαθε με θλίψη πώσ ό Νανούσι είχε πεθάνει άπ' τήν πείνα: είχε άποακρυφθεί στό έσωτερικό τής χάρας γιά νά κινηγήσει, αλλά δέν βρήκε καθολού θήραμα. Μιά χιονοθύελλα τόν άκινήτησε, και δέν μπόρεσε νά ξεαναγύρει στήν άκτή και στίς φώκιας άπ' όπου θά άντλούσει νά τρώει και τή ζωή του. Έτσι ή έγγληματική φύση αποδειχτηκε τελικά ή πιο δυνατή πύρε έκίδηση άπ' τó γενναίο άνθρωπο, που τήν χλεύαζε καθώς καθημερινά τήν πολεμούσε.

MOA 2





ΝΑΝΟΥΚ
ΤΟΥ
ΒΟΡΡΑ

ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ

Δεχόμενοι την πρόταση του Τζεσσε Λάσιου της Παραμάουντ, οι Φλόρτρυ αποφάσισαν με τη συμβουλή του Φρέντρικ Ο' Μπράνεν, συγγραφέα των "Λευκών Σκιών" να φύγουν για τις θάλασσες του Νότου αυτή τη φορά: στο ταξίδι λαβαίνουν μέρος τὰ παιδιά τους, κι ο Νταϊνβιντ, αδερφός του Ρόμπερτ. Τό Μάιλο του 1923 ξεπαρνάρουν στό άρχιπέλαγος τών Σαμόα καί έγκαθίστανται στό νησί Σαβάλ' γιά ν' άρχίσουν τή δουλειά τους.

"Οι θάλασσες του Νότου ήταν ο προορισμός μας" διηγείται ή Φράνσις Φλόρτρυ, "ή μαγική όμορφια τών θαλασσών του Νότου" θέλαμε να φιμωγραφήσουμε τή ζωή τών κατοίκων τής Πολυνησίας έτσι όπως τήν είχαν ζήσει προτού νά φτάσει ο λευκός άνθρωπος στό νησί τους μ' ένα άλλο Θεό, μ' άλλα ήθη, άλλες συνήθειες, μέ τήν πολυτέλεια καί τίς σύγχρονες άνέσεις του. Ό μεγάλος σκοπός μας ήταν φυσικά νά κάνουμε μιά ταινία πάνω στό πρότυπο του "Νανούκ". Έπρεπε νά βρούμε κάποιον ίθαγενή, όπως πριν είχαμε βρεί τόν Έσκιμώο Νανούκ, έναν άρχηγό μέ δύναμη κι άξιοπρέπεια, καί νά φτιάξουμε τήν ταινία μέ επίκεντρο αυτόν' στή θέση τών κινδύνων του χιονιού καί τών πάγων του Βορρά, θά βάζαμε τούς κινδύνους τής θάλασσας στό Νότιο Ειρηνικό. Θέλαμε νά δείξουμε, όπως κανείς δέν τό 'χε κάνει πριν από μās, τό δράμα τής ζωής τών Σαμόα, πριν άπ' τήν έγκατάσταση τών έμπεδών, τών ίεραπόστολων καί τών έμμεταλλευτών.

"Όταν δεξαμε τό "Νανούκ" στους ίθαγενείς κατοίκους τών νησιών, δέν τούς έκανε καί μεγάλη εντύπωση. Εύχαριστήθηκαν πού είδαν μια "δουλειά" του Λοπάτι - έτσι τόν ονόμασαν τόν Μπόμπ - κι αυτό ήταν βλδ. Άλλωστε δέν πιστεύω ότι μπορούσαν νά συλλάβουν τίποτ' άλλο πέρα άπ' ό,τι άφορούσε τά νησιά τους. Κεϊνι πού τούς ένδιέφερε, ήταν τό ύλιό μας.

"Καί δυστυχώς, έδώ είχαμε έρθει μέ προκαθορισμέ-

νες ιδέες. Αυτό ήταν τό εμπόδιο. Στο Μεγάλο Βορρά, ή ζωή είναι ένας αιώνας άγώνας γιά ύπαρξη. Γιά μās έκει ύπάρχει κάτι κατανοητό, γιατί ο τρόπος ζωής τους παραβάλλεται μέ τίς δικές μας συνθήκες ζωής. Στις θάλασσες του Νότου, κανένας άγώνας γιά ζωή. Η άναζήτηση τής τροφής είναι κάτι έξ ίσου πάρεργο μέ τό παίρνει...

"Όταν τό διαπιστώσαμε κάτι τέτοιο, χάσαμε κάθε κουράγιο. Δέν ήταν δυνατό γιά μās νά κάνουμε μιά ταινία μέ ήρωικές πράξεις, γιατί άπλούστατα οι άνθρωποι τών νησιών τής Σαμόα δέν ενσάρκωναν καμιά έννοια ήρωϊσμού. Τό φαινόμενο Σαμόα ήταν κάτι ψυχολογικό. Έκδηλώνονταν σέ γιορτές, κάτω από ιδιαίτερες μορφές καί άσταμάτητους χορούς. Πώς να φτιάξουμε ένα φιλμ βασισζόμενοι σέ μιά τέτοια προϋπόθεση; Τό μόνο πού μπορούσαμε νά κάνουμε ήταν νά συγκεντρώσουμε ό,τι καλύτερο μπορούσε νά καταγραφεί, καί νά επιστρέψουμε τό ταχύτερο στό σπίτι μας".

Παρ' όλα αυτά, θά περάσουν δύο έξελισσαστα χρόνια σ' εκείνη τά μαγευτικά νησιά. Σοβαρά, άλλά σό, τεχνικά προβλήματα δέν έπιτρέπουν γιά έξη όλόκληρης μήνας παρά τό γύρισμα ενός μέτρου μόνο ύποφερτής ταινίας. Έτσι διαπίστωσαν ότι, στό όρθοχρωματικό φιλμ πού χρησιμοποιούν, τό μπρούτζινο χρώμα του δέρματος τών κατοίκων τούς κάνει νά φαίνονται μαύροι, σάν Νέγροι. Έφεραν όμως μαζί τους καί φιλμ πανχρωματικό (νέοτατη ανακάλυψη τήν εποχή εκείνη) γιά νά κάνουν μερικές δοκιμές μέ χρώμα, χρησιμοποιώντας τήν κατάλληλη μηχανή. Τό πανχρωματικό αυτό φιλμ, όταν χρησιμοποιηθεί στή συνθισιμένη κάμερα δίνει εκπληκτικό αποτέλεσμα σέ μαύρο καί άσπρο άπό τήν άποψη τής πλαστικότητας όμορφιάς τών εικόνων. Έτσι θά βρούν τή λύση στό πρόβλημά τους: "Η έννοια τής ταινίας έπρεπε νά ενσάρκωνεται στήν άγνή όμορφιά. Καί τά πρόσωπα δέν έπρεπε νά είναι άλλο άπό τούς φίλους μας του Σάφιου καί τών γειτονικών χωριών".

Ο "Μοάνα" λοιπόν ήταν μία ταινία χωρίς "ιστορία" και χωρίς "δράση": τίποτε περισσότερο από ένα άδειο ντοκιμαντάφ, ένα έρωτικό ποίημα άφιερμένο σε μία παραδείσια φύση και στους ανθρώπους που ζούν στην καρδιά και στο ρυθμό της. Παρ' όλη την ένθουσιωδη υπόδοξη της κριτικής, ο Τζέσσε Λάσκυ όρνηθηκε στην άρχη την έμφετάλλευση μίας ταινίας που τού φαινόταν άντεμπορική. Ο Φλέρτυ λοιπόν ανέλαβε με δική του έξοδα μία πειραματική έξοδο σ' έξη μεγάλης πόλης των 'Ηνωμένων Πολιτειών, που τήν συνδεούσε με μία έξυπνη διαφήμιση: πέτυχε βέβαια, μά ή έπιτυχία αυτή δέν μόρεσε νά συνεχιστεί έλλείψει χρημάτων. 'Η κομποραφρη παραγωγός έταίρια έμποδισε δυστυχώς τόν "Μοάνα" νά κάνει τό γύρο τού κόσμου.

Σ' εκείνο τό παραδεισένιο νησί, ή φύση σκορπάει γενναίωδρα τίς χλιές όμορφείας μιάς άφθονίας που δέν ύπάρχει όμοιά της. 'Η ταινία άρχίζει μ' ένα τοπίο τού έσωτερικού, όπου οι ίδιγενείς πηγαίνουν νά ξεριζώσουν φαγάσιμες ρίζες και φυτά, που θ' άποτελέσουν τήν τροφή τους. 'Υστερα ή κόμρα μεταφέρεται στην άκτή, όπου παρακολουθούμε τό θαλάσσιο κυνήγι: τό φάρι πίνεται σ' ένα καμιά που έπισφενδονίζεται με τέχνη, μία μεγάλη χελώνα αλλαμβάνεται, φορτώνεται στην πλάτη, και ρίχνεται με δυσκολία μέσα σ' ένα κανά τό παιδιά ύστερα αναφαλάνουν μ' άσπλλητη ταχύτητα στούς κορμούς τών φοινικόδεντρων που έχουν γύρι άπ' τόν άέρα, γιά νά ριζούν τίς καρδιές. Παράλληλα ξετυλιγονται οι προτομασές γιά τό μαγερέμα τού γιορτής. Όλα τό τρόφιμα, χορταριλιά ή ζώα, ξεδιαλώνονται μέσ άπό φύλλα τερστάν διαστάσεων και τοποθετούνται γιά νά φηθούν πάνω σε καφέες πέτρες.

Στή συνέχεια ή μεγάλη σκενός τού ταουάξ, ή σπουδαιότερη τής ταινίας, ή γοητευτικότερη, έτσι που περιέχει μία μυστικοπθεια και ταυτόχρονα οικιότητα: προσθηκευτική και μυσταγωγική σημασία τό ταουάξ στή θρησκεία άν άντθεση, ή σπαρτακή ανθρώπινη άποψη τού έλχειρήματος, οι μορφασμοί που προκαλούν οι πόνοι στην Μοάνα, οι γεμάτες προσοχή φροντίδες της άρραβανιστικής του, κι ή τρυφερή συμπόνια τών γυνών του. 'Υστερα έρχονται οι χοροί, πανέμορφοι μέσ στη συλλογική κίνηση τών χορευτιών, που είναι ύπεροχα ντυμένοι, και τών χορευτιών, που ή χολλυγουυιανή λογοκρισία δέν τίς έχει άκόμα γελιοποιήσει φορόντας τους σουτιέν.

'Η ταινία τελειώνει με ειόνες άπό μία ήρεμη, άνεφελι εύτυχία: οι νεοφοί άσχογοι είν' εύτυχετί, ό μικροί άδελφοί κομιάται ήσυχά σάν ζώο, όλόκληρη ή φυλή βασανίζεται άπ' τήν έξωση τού χορού και τού τραγουδιού, ή φύση άκτινοβολεί άπό όμορφία.

ΔΥΣΚΟΛΑ ΧΡΟΝΙΑ

"Άπό κει και πέρα", γράφει ή Φράνσις Φλέρτυ, "ή δουλεία τού Μπόμπ γίνεται περιστασιακή και άβέβαιη".

Τό 1925, ό κινηματογραφιστής τελειώνει μία ταινία μικρού μήκους γιά λογαριασμό τής Μητροπολιτικής Μουσείου Τέχνης τής Νέας 'Υόρκης: τόν "Άγγειοπλάστη", που είχε σάν υπότιτλο "Ένα άμεριανό έπεισόδιο τού 19ου αιώνα". 'Η κόμια που ύπάρχει, διαρκεί 14 λεπτά. Σ' αυτή τήν ταινία βλέπουμε μία γυναίκα με τό παιδί της, με κοστοδμία έποχής, νά επισκεπτονται έναν άγγειοπλάστη στό άτελείο του" τό κοριτσάκι, άρκετά ζωρό, σάει ένα πλόιο άγγείο και έκτίθειαι

στός φάνες και τό θυμό τού καλλιτέχνη" οι δύο γυναίκες βγαίνουν, μά ό άγγειοπλάστης ξαναφαναίει τό κοριτσάκι και τού προσφέρει ένα άντιεμφανό δική του κατασκευή. 'Η ταινία γυρίστηκε στό ύπόγειο τού μουσείου, με φωτισμό άποκλειστικά τεχνητό δέν προσφέρει άλλο ενδιαφέρον παρά τό ενδιαφέρον τού ντοκιμανέντου (τήν τεχνική τού τροχού) ένδ ό "μυθος" κατέχει άρκετά σπουδαία θέση.

Τόν έπόμενο χρόνο, ό Φλέρτυ πραγματοποιεί (ή μάλλον αναλαμβάνει) ένα ντοκιμαντάφ γιά τή Νέα 'Υόρκη: "Τό νησί τών εικόσιτεσάρων δολαριών", ύπαινιγμός γιά τήν τιμή που πλήρωσαν οι πρώτοι Όλλανδοί άποικιοστήν τοπική 'Ηνδίανική φυλή γιά τό νησί όπου έπρόκειτο νά εγκαθιδρύσουν και νά θεμελιώσουν, με τό όνομα Νέο Άμστερταμ, τήν πόλη που θά γίνει τόν ή Νέα 'Υόρκη. 'Η κόμια που ύπάρχει, φυλάγεται καθώς φαίνεται στην ταινιοθήκη τής Μόσχας. Πρόκειται γιά ένα θαυμάσιο ποίημα ειόνων γιά τήν άμεριανική πρωτεύουσα, ειόνες τίς όποιες ό δημιουργός άναζήτησε νά εκφράσει σ' άρκετά άφηρημένες διαρθρωτικές άντιθέσεις, ό, τί άποτελεί τήν άρχιτεκτονική μεγαλοσύνη αυτής τής πόλης που 'χει φησιτέ άπό μετόν ή άσάδι, με τούς ουρανοξύστες της που ύψώνονται παντοδύναμοι, με τίς φυφές της που έχουν ριχτεί με τόλημ πάνω άπ' τά ποτάμια της, τήν πυρρετική ένεργητικότητα τού λιμανιού, τών ναυπηγείων, τών εργοστασίων. Συμφανία γραμμών, μορφών, κινήσεων, φάτων, σκίων, καπνού, όπου ή φωτογραφία που έχει παρθεί με τηλεφάνο έδωσε στό τοπίο μία ύπεροχη και ποιητική πινυκνότητα. Φρονουμε στό νού μας τό μικρού μήκους φάμ, που μ' αυτό άρχίζει τήν καρρέρα του ό Γίβρις 'Ιβενς τήν ίδια έποχή: τή "Γέφυρα", τή "Βροχή". Μήπως όρισμένα άφηρημένα φάμ τής γαλλικής πρωτοπορίας έπεδρασαν άραγε και πάνω στην Φλέρτυ όπως στόν 'Ιβενς; Προφανώς γιά τό στόλ τού "Νηριού τών εικόσιτεσάρων δολαριών" είναι άρκετά διαφορετικό άπ' τό στόλ που ό δημιουργός τού "Νανού" χρησιμοποίησε προηγουμένως σ' αυτή τήν ταινία. Κι ό ίδιος άλλωστε ό Φλέρτυ έδωσε έν μερεί μία έξήγηση γι' αυτό, λέγοντας ότι ή ταινία εκείνη δέν ήταν "μία ταινία πάνω στό άνθρωπινο έν, άλλα πάνω στούς ουρανοξύστες που κατασκευάζουν, και οι όποιοι ύποβιβάζουν σήμερα τήν ανθρωπότητα στό άνάστημα τών νάνων".

Τό έργο θά είχε άτυχη έξέλιξη. "Πε: "όλο τόν έξαιρετικό χαρακτήρα τού έργου και τή φύη τού Φλέρτυ" γράφει ό Λιοβίς Τζάνοις, " ή ταινία προβλήθηκε περτοσσομένη και άτέλης. 'Η παρουσίαση στό μεγαλύτερο σινεμά τής Νέας 'Υόρκης, τό "Ρόξυ", ύπάρξε ό προδγγελος τού μελλοντικού βανδολιγισμού που έπεφύλαξαν άλλοι γιά τό "Συναίσθηματικό ρομάντο" και τό "Κέ ββα Μέξιο". 'Από περιόρισαν τήν ταινία άπό δύο σε μία μόνο μοτιάνο, οι διευθυντές τού "Ρόξυ" τήν χρησιμοποίησαν σάν κινώμενο σκηνικό γιά μία πολυτέλη χορευτική έπιθεώρηση που είχε τόν τίτλο "Τά πεζοδρόμια τής Νέας 'Υόρκης". 'Η κόμια που φυλάγεται στη Μόσχα (διαρκεί 10 λεπτά με τήν ταχύτητα τού βιβού) θά γινώταν έτσι τό φανερό άποτέλεσμα τής παράνομης αυτής έμφράσης στό έργο κώπου άλλου.

'Υστερ' άπ' αυτό τό άδύνηρό έπεισόδιο, οι άπογοητεύσεις δέν τελειώνουν γιά τόν Φλέρτυ. Στό 1927, ή Μέτρο Γκάλντοιν Μόγιερ που έχει άγοράσει τό δικαιώματα τού μυθιστορήματος τού Φρέντερικ Ο' Μπρένιεν

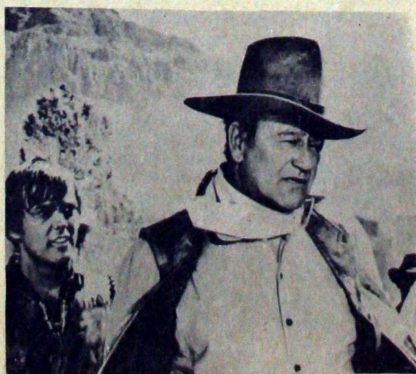
της. Έτσι, έχουμε ταυτόχρονα και τις δικαιολογίες της που είναι, βασικά, ένας γάμος άποτυχημένος με συνέπεια την ήθικη της κατάρτιση. Μετά το θάνατο του άντρα της, έλευθερωμένη από τις υποχρεώσεις της, κλείνεται στον εαυτό της - έχοντας χάσει κάθε έμπιστοσύνη στον Άντρα - και ζει κοντά σ' έναν γέρο τσαρλάνο. Με τη δολοφονία του γέρου, το δαχτύ της, άλλωστε τόσο ψεύτικο, πέφτει. Αυτό ήταν το παρελθόν της - και το άδοξο. Άλλα πριν το άκουσουμε υπάρχει στην ταβάνια ένα παρόν που αρχίζει στο γραφείο του Σερίφη του "Μπλάνθορν" και που δημιουργεί μια αντίθετη άποψη που ταυρίζεται μάλλον με τη γυναίκα της "Ανατολής". Έτσι, το άκουστικό παρελθόν και το όπτικό παρόν φινιάζουν έναν χαρακτήρα εξαιρετικά πολύπλοκο.

Απ' την άλλη μεριά έχουμε τον Γαλλομεξικάνο Κοντόνα (σε πολλές ταινίες του Χάικς υπάρχουν ξένοι) - ένα χαρακτήρα χωρίς παρελθόν και μ' ένα μέλλον που είναι άβυσσος, ρομαντικό, utroπαλό με τη γυναίκα που αγαπάει, έτοιμο να παλέψει για το δίκιο και να βοηθήσει τους φίλους, περιπλανώμενος που αναποφασίζει μās φέρνει από τον μυλό των Τσάνς (Τζάν Γουάιν) του "Ρίο Μπράβο", τον Θόρτον (Τζάν Γουάιν) του "Έλ Ντοράντο" και γενικά, τον κλασικό κεντρικό ήρωα του Χάικς σε νεανική ηλικία. Έτσι, στο πρόσωπό του, φαίνεται πās ο Χάικς προσπαθεί να φτάσει περισσότερο τον κεντρικό του ήρωα, τη στιγμή που ο γερασμένος Μανβάλλυ θέ πρέπει να έτοιμάζεται να πάρει τη θέση του κουτσού γερο-Στάμπι (Ουάλτερ Μπρέναν) του "Ρίο Μπράβο".

Έτσι, μετά την τελική σύγκρουση, τα παλιάρικα θέ πάρον τις κοτέλλες, ενώ ο Μανβάλλυ, πατρική πιά φιγούρα, θέ προσπαθεί να προσαρμοστεί, έτσι και με κάποια πίκρα, στο νέο ρόλο που επιβάλλουν τα χρόνια του.

Όπως είπαμε στην αρχή, οι δρόμοι που ανοίγονται για έρευνα είναι πολλοί, τόσο απ' την ταβάνια καυστή, όσο και σε σχέση με το έλο έργο του Χάικς κι άνωμα γενικότερα με τό γουέστερν. Ωστόσο, μοναδικά και άδύνατα παραμένουν τό ύφος και η ικανότητα του Χάικς να ύλοποιεί και να διοχετεύει στο θεατή, μέσα απ' τό φακό της κάμερας του - που συνήθως βράσκειται στο ύψος του ανθρώπινου ματιού - ένα πλήθος συναισθημάτων με τέτοια ειλικρίνεια ώστε οι ταινίες του τελικά να είναι προτιμότερες από τα κατασκευάσματα όρισμένων μεγάλοςχημων "διανοομένων".

ΝΙΚΟΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Κύρια χαρακτηριστικά του γουέστερν είναι ο άπλοκός μδθος, η συνεχής συμπλοκή και καταδάξη, το τυποποιημένο ντεκόρ με χώρο άναφοράς τό Φάρ Γουέστ. Βασικό μορφολογικό τσ στοιχείο ή κίνηση, που τό πρόφερε τόν τίτλο του "καθαρότερο κινήματογράφου". Ο μδθος είναι πάντα φορτισμένος από ένα μεγαλειό, που φεράς τόν είναι τό άτομο-ήρωας και ό όποιος πάντα έκπροσωπεί την άνατάλυτη δόνημα του Καλού. Οί άνταγωνιστικές δυνάμεις του Καλού και του Κακού άναπτύσσονται μέσα σε μιά κοινωνία που μορφοποιείται χωρίς να έχει παγωθεί και είναι τό άρχέτυπο κώτταρο από τό όποίο θέ προκύβει ή άστική οίκονομία και ή άστική ήθικη της Άμερικής. Ο άγώνας που κάνει ή κοινωνία για να

έδραωθεί σ' ένα χώρο που δέν της έχει δοθεί και πεπει ν' αποκτήσει απ' αρχής θέ περάσει μέσα στο γουέστερν και θέ δικαωθεί, διαστρεφάλλοντας την Ιστορική άλήθεια : ο Ίνδιάνος είναι έπίσης μιά δύναμη κακού και άποτελεί μιά μόνιμη άπειλή τού ζωτικού χώρου επιβιώσης. Η γενεοκτονία, που έπιτυγχάναται με την άφάρεση τού χώρου, γίνεται στο ύνομα μιας ήθικης που είναι τό πρόσχημα μιάς κυριαρχίας. Ένας νεκτεκτικό πολιτισμός - τών άποικιοκρατών - μετρούσε με τό δικά του μέτρα και σταθμά έναν έγκαθιδρυμένο πολιτισμό, τών Ίνδιάνων.

Τό γουέστερν όφειλε τη δύναμη του και τήν επιβίωση του, σ' αντίθεση με άλλα είδη, στο μυθολογικό του χαρακτήρα : "Ένα έθνος νεοσστατο που δέν έχει μδθος και που τό λέπουν οι ήθικες άξίες που θέ ίδρύσσουν μιά παράδοση και συγχρόνως μιά πορεία στο μέλλον είναι έπίμονο ν' άγκαλιάσει και να τροφοδοτήσει τό γουέστερν. Η μυθολογία ενός έθνους, ή παράδοση, δίνεται μέσα απ' τις διάφορες μορφές τέχνης". Στους Έλληνες, ή μυθολογία συντάσσεται άρχικά με τόν Όμηρο και άργότερα με τήν τραγωδία. Θεός και ήρωες ταξίνομοούν τις δυνάμεις που περιέρουν τόσ θνητούς και διαγράφουν τήν ήθική-έμμεσα-διαχωρίζοντας τό Καλό από τό Κακό, τό Δίκαιο από τό Άδικο. Αύτή ή μυθολογία θέ γίνει ή πρώτη πλατφόρμα πάνω στην όποία θέ καθολοποιησει άργότερα ή πολιτειακή ήθική-Σόλων - που θέ καθοριζόται από τόσ οίκονομικοκοινωνικές παράγοντες.

Η Ίδια πορεία όκολουθείται και με τό γουέστερν μέσα από τό όποιο ό άμερικάνικος τρόπος ζωής θέ κωδικοποιήσει μιά ήθικη και ένα νόμο με χαρακτηριστικό - τό τόπος μιά μορφική - τήν προστάσια τών μελών μιάς καταναλωτικής κοινωνίας, τήν έλευθερία και ιδότητα της παραγωγής και της συμμετοχής χωρίς τά ταμπού της κλειστής κίστας και της κληρονομικής διαποροποίησης.

Η ήθικη τού γουέστερν είναι ανδεδεμένη νά τό ισχυρό φύλο, ενώ ή γυναίκα ά-πρίορι είναι άποδεδεμένη. Αυτό όφειλεται στο γεγονός ότι ή Άμερικάνικη κοινωνία, και στην πιο συγκεκριμένη μορφή της, δέν διέφεται από νόμους συλλεκτικής ή κληνηγτικής οίκονομίας, άλλά από σχέσεις οίκονομικο-άναγωνιστικές που έναρκαίνονται από άτομους πρωτοβούλες. Η γυναίκα δέν είναι στοιχείο όρων άλλδ περιωριακό. Δέν είναι φεράς ιδιοκτησίας και κατά συνέπεια δέν μπορεί να περάσει στην οίκονομική διαδικασία που θέ τήν διαφοροποιήσει σε δύναμη Καλού ή Κακού. Η θέση της γυναίκας επενδύεται με μιά Ιερότητα που θέ "περιορίζει" τή συμμετοχή της στη διαίωνηση τού έθνους : ό έξωντικός άγώνας της άποικιοκράτησης άπαιτεί συνεχώς νέο

αίμα.

Τό περιεχόμενο του γουέστερν καθορίζει καί την αντίστοιχη σκηνοθετική του φόρμα. Ο χώρος καί όχι ο χρόνος είναι τό καθοριστικό στοιχείο τής φόρμας του. Τά γενικά πλάνα, τό τράβελλινγκ, τό πανοραμικό άναδεικνύουν καί υποδηλώνουν τό χώρο δράσης· τό δρών άτομο ταυτίζεται μέ τές άρχές καί τές ανάγκες που μορφοποιούν τό κοινωνικό στάτους. Ο προσωπικός χρόνος συμπίπτει μέ τόν άντικειμενικό χρόνο καί αυτό άκριβώς έκφράζεται ώς κυριαρχία του χώρου, που είναι παγώση του χρόνου σε άντικειμενικά σχήματα. Τό γενικό πλάνο συνδέεται έννοιολογικά μέ τή σημασία τής ολοκλήρωσης καί του καθολικού.

Τό γουέστερν, σε άντιθεση μέ τά άλλα είδη, κατάφερε νά επιβιώσει, καί ο φθοροποιός χρόνος δέν μπόρεσε νά τό εξαφανίσει από τές όδους του κινηματογράφου. Μετά τόν πόλεμο έκπλουτίστηκε μέ νέα στοιχεία, ψυχολογικά, κοινωνικά, καί ιστορικά που τό περίεωσαν από τή μαρσαδό καί δικαιολόγησαν τή διατήρησή του. Πολλές φορές, βεβαία, τό στοιχεία αυτά έξαιταν ρόλο άρνητικό καί δέν μπόρεσαν νά άφομοιωθούν μέσα στην ίδιόχρονα μορφή του γουέστερν.

Ο Χάκς μέ τό "Ρίο Λόμπο" Έρχεται νά θέσει τό πρόβλημα γιά άλλη μιά φορά, άν καί πως τό γουέστερν στις μέρες μας είναι είδος που μπορεί νά συνεχίζεται ή άν ή αξία του περιορίζεται σε μουσειακό χαρακτήρα. Ο γερο-Χάκς όμως, παρά τά χρονικά του (τόν κατηγορήσαν γι'αυτό) συνεχίζει νά βλέπει άωστα, νά άναστέμνει μέ δξότητα καί νά μή διατσάζει μέ έπισμαίνει όχι τόν προαιώνιο έχθρο-Ίνδιάνο-παράθι άλλα τόν πραγματικά υπέρχοντα καί άνεδρεύοντα τήν σήμερον ήμερα. Προτίμησε νά έκφραστεί μέσα από τό γουέστερν-διαιμάκω του-ίσως νά έννοησε πιά άνετα, άλλα αυτό δέν πρέπει νά μές παρελθεί σε λανθασμένες έρμηνείες: Η ιστορία δέν έχει κυκλική διακίνηση, μονάχα μορφικά παρουσιάζει άναλογίες. Καί ή έποχή που διαλέγει ο σκηνοθέτης γιά νά πλέξει τόν καμβά του έργου του είναι μιά περίοδος που πλησιάζει στό τέλος-ο πόλεμος-καί οι όξες διαμφορητόνται καί βγαίνουν σε πλειωτηριασμό. Όλο τό έργο του Χάκς είναι μιά πράταση καί μιά καταγγελία ταυτόχρονα.

Ο συνταγματάρχης Μακνάλλυ συλλαμβάνεται από τούς Νοτιάς :

Ο πόλεμος δέν μπορεί νά άντρέψει τές ανθρώπινες σχέσεις, τούς ανθρώπινους δεσμούς: κοινές άναμνήσεις, κοινές καθημερινές πράξεις, τό φωριμένο έλλογο, τό χαρτί.

Ο πόλεμος τελειώνει καί τό άποτέλεσμα είναι άντιστροφή άνάλογο :

Ο άνατομα του Φορσάιτ, του υπεθύνου τής χρηματοοικονομίας καί θάου του Μακνάλλυ δέν πρέπει νά μείνει χωρίς έκδίκηση. Γίνεται σημείο ένκίνησης τής καταδω-ξής-στοιχεία γουέστερν-που πρέπει νά λειτουργήσει .

Ο τόπος του άπλοισιού μυθολογικού γουέστερν θά είχε τό σχήμα : Δόναμη Καλού-Συν/ρχης Μακνάλλυ Δόναμη Κακού-Νότιοι.

ή καί άντίστροφα.

Ο τόπος του Χάκς έχει τό σχήμα : Δόναμη Καλού-Συνταγματάρχης Μακνάλλυ-Νότιοι. Δόναμη Κακού-Πληροφοριοδότης (παρόντα του χρυσού κεφαλαίου).

Η καταδίκη έχει συνειδησιακό χαρακτήρα καί ή αξιολόγηση τής ανθρώπινης ζωής κωδικοποιείται.

Σχήμα μέ τήν κλασική θεματική του γουέστερν ο ήρωας άντιμετωπίζει γεγονότα καί καταστάσεις που έ-



ξυπηρετούν μονάχα τήν εξέλιξη του μύθου, χωρίς περιθάρια παρέκλισης. Ο Μακνάλλυ στο "Ρίο Λόμπο" άντιμετωπίζει τό "άπρόοπτο" καί είναι ύποχρεωμένος νά προσαρμοστεί στην έπιταγή τής στιγμής. Η πράξη του έπαση μέ τό Ρίο Λόμπο είναι πράξη βίας τής όποίας γίνεται μάρτυρας : ο γίος του Φόλπς συλλαμβάνεται, κωκοποιείται, φυλακίζεται μέ αιτιολογικό πολύ σύγχρονο καί μοντέρνο : Έκλεψε έλλογα, δηλαδή διέπραξε άδίκημα. Οι άντομας σιμής που μές δίνουν τήν άτμόσφαιρα του Ρίο Λόμπο είναι οίκες καί προπύτων γεμάτες ελιμύρνενα καί άλφβεια. Ούτε τό ντεκόρ ούτε ή έποχή μές δημιουργούν τό συναίσθημα τής άπόστασης καί τής άποξένωσης. Τά πρόσωπα συμπεριφέρονται καί άποφασίζουν στις δεδομένες συνθήκες καταέσεως κατά τρόπο που έχει σύγχρονη άναφορά.

Η συμπλοκή-σύγκρουση, άλλο στοιχείο του γουέστερν, τίθεται σε λειτουργία. Η όπτική του Χάκς κορυφώνεται καί παίρνει διαστάσεις σύγχρονου προβληματισμού που προϋποθέτει μιά οικονομικο-κοινωνιολογική γνώση : έκπληκτικός ο χειρισμός του Χάκς στο συνδυασμό Σερφή-Κέτσαμ. Ο Κέτσαμ θά πείσει από τές σφαίρες του Σερφή. Ο Σερφής-έξουσία άδιαφορεί καί άχρηστεύει τόν παράγοντα Κέτσαμ-παλιτικό πρόσωπο άπό τή στιγμή που δέν έξυπηρετεί τό συμφέρον του. Αυτή ή σιμνή είναι από τές συγκλονιστικότερες στιγμές τής ταινίας, όχι άν τής πράξη βίας άλλα σε λήση μές σύγκρουσης. Καί ή λήση αυτή είναι τόσο τυποποιημένη, που φρικώμε κάθε φορά που τή διαπιστώνουμε.

Ο Χάκς στο χειρισμό του θέματος του χρησιμοποιήσε τά κλασικά στοιχεία του γουέστερν καταδίκη-συμπλοκή-ντεκόρ ένδ άτόνισε τό στοιχείο χώρος. Ο άνοιχτός όρίζοντας δέν έξυπηρετεί τή μοντέρνα προβληματική του σκηνοθέτη. Τά γενικά πλάνα στενεύουν καί γίνονται σχεδόν μεσαιά. Ο ήρωας ένάντιος τής εχθρικής του γιά τές όξες που πρέπει νά έδραωθούν μέσα από έναν πόλεμο καί τήν άνακατάληξη που δημιουργείται. Ο λυριαμός του τοιούτο έξοργυρνείται γιά μιά άμεσότητα, λιτότητα καί προσέγγιση του ανθρώπινου στοιχείου που είναι ή ύπορξιακή του δυναμική.

ΤΟ ΧΡΗΜΑ ΣΑ ΜΕΣΟ ΔΥΝΑΜΗΣ

Ή από πού πάνε γιά τό μέτωπο

(WHICH WAY TO THE FRONT) Σκηνοθεσία: Τζέρρυ Λιούις. Σενάριο: Τζέραλντ Γκάρντερ, Ντή Καροζό, Ρίτσαρντ Μάλλερ. Φωτογραφία: Ού. Ουάλλας Κέλλυ. Μουσική: Λος Μπρόουν. Ντεκόρ: Τζόν Μπέκιαν, Ράλε Χέρστ. Κοστούμα: Γκιά Βέρλι. Μοντάζ: Ράσελ Γουάιλς. Κάστ: Τζέρρυ Λιούις, Γιάν Μάραη, Τζάν Γούντ, Στρίβ Φρόνκεν Ντάκ Ράμπο, Ρέμπερτ Μάντλετον, Γουάλλι Ντράιβις. Παράγωγη: Τζέρρυ Λιούις-WARNER BROS. Διάρκεια : 96'

Η διαφορά του τελευταίου αυτού φιλμ του Τζέρρυ Λιούις απ' τ'α προηγούμενά του είναι τόσο χαρακτηριστική, που θύταν αδύνατο να περάσει απαρατήρητη. Τό "Από πού πάνε γιά τό μέτωπο" δημιουργεί ένα χάσμα μ' έλο τό προηγούμενο έργο του (κα ταυτόχρονα εισάγει νεωτερισμού) μ' αποτέλεσμα αυτό τό περίεργο, σκληροτράχηλο κι ελάχιστο διασκεδαστικό φιλμ. Ο Τζέρρυ, άλλάξει, ξεελιάσεται και άρχίζει να παίρνει τόν έαυτό του στά σοβαρά.

Τό θύμα-τό ανθρώπινο θύμα-τού THE NUTTY PROFESSOR η, άκόμα καλύτερα, τ'ά έφτά θύματα του THE FAMILY JEWELS δίνουν τή θέση τους στον πλουσιότερο άνθρωπο του κόσμου, τόν Μπρένταν Μπάυερς τόν Τρίτο. Άλλά, Μπάυερς σημαίνει άγοραστής και τό "τρίτος" δηλώνει ότι δέν είναι αυτοδημιούργητος: "Ο μόνος κίπος στόν όποιο ύποβλήθηκε στή ζωή του ήταν τ' ότι κληρονόμησε ένα όνομα-φορέα και ανυχρόως μιά περιουσία τήν όποια διευθύνει (και τρέφει).

Έδώ άκριβώς έγκνεται ό βασιεύς νεωτερισμού του Λιούις: Δέν είναι πιά ένα σωμα (μόνο σωμα) που με τήν παρουσία του και μόνο έρχεται να διαταράξει τήν άρμονική, και κυρίως λογική τοποθέτηση μιάς κατάστασης όπως στά προηγούμενα έργα του - είναι ένα όνομα (που κληροματεί).

Ο στρατός τόν πετάει έξω, γιατί ό στρατός χρειαζέται σώματα γιά να πολεμήσουν κι όχι όνόματα. Μόνο δύο φορές μέσα στό έργο κάνει γκριμάτσες (σώματα κι όχι κατόλοιπο απ' τ'ς προηγούμενες ταινίες του), κι αυτές ήταν βαθιές πιά δέν τόν δέχονται στό στρατό. Ο γκριμάτσες δέν γίνονται τόσο γιά να ίκανοποιήσουν τό θεατή (που τίς περιμένει) όσο γιατί ό Μπάυερς σά σωμα (και όχι σάν όνομα) δέ μπορεί να μιλήσει και να συνοηθεϊ και σέ τελευταία άνάλυση να ύπάρξει παρά μόνο στό επίπεδο του παιδιισμού.

Γιά πρώτη φορά ό Λιούις κατασκευάζει μιά τόσο πολύπλοκη προσωπικότητα. Δέν ύπάρχει έδώ ή παλιά του τάση γιά διαχωρισμό τών αντίφάσεων μιάς προσωπικότητας σέ δύο πρόσωπα (όπως ό Δόντωρ Τζέρρυ και ό Μάστερ Λάβ στό THE NUTTY PROFESSOR) ή ακόμα και σέ έφτά (όπως στό THE FAMILY JEWELS). Παρόδειγμα χαρακτηριστικό, ή πρώτη θαυμάσια σκηνή του έργου: "Ο Μπάυερς όνομα-έπιχειρηματίας-μωρό-πατριώτης".

Όστόσο, γνωρίζοντας ό Μπάυερς τή δύναμή του (Μπάυερς σημαίνει άγοραστής) θα κάνει αυτό που μπορεί να κάνει, ήλαδή θα άγοράσει: Κατ' άρχην, έκτός από τόν σωφέρ του (έναν νεγρο που μιλάει σά Μαύρος Πάνθηρας) και τόν γραμματέα του (έναν στυλιζαρισμένο Άγγλο) θ' άγοράσει τρεις ανεργάτες που στην ουσία είναι τρεις διαφορετικές πλευρές τής διήτης του προσωπικότητας: Τόν Μπλάντ, φοβισμένο σάζυγο, τρομοκρατημένο απ' τό γυναικείο φύλο, τόν Χάιλ, καλλιτέχνη που καμπαρέ και τόν Λάβ, που έρχεται και σ' εύθειαν από τόν Μπλάντ Λάβ του THE NUTTY PROFESSOR.

Έδώ ή πρώτη φορά που τό χρήμα σέ μέσο άγοράς και σ' όδυναμής παίρνει μιά τέτοια σημασία σέ φιλμ του Λιούις: Έρχεται σέ πρώτο επίπεδο κινώντας, ούσιαστικά, δολιχόρο τό μύθο (σκάνες φορτίματος νομιματών και γυναικών στό πλοίο του). Κινεί δολιχόρο τό μύθο σ' ένα άλλο επίπεδο λογικής που, όπως είπαμε ήδη, δέν έχει σχέση με τήν παλιά του θεματική στην όποια, ή εϊ-



Τό τσίρκο

(THE CIRCUS) Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μουσική (γραμμένη για την ήχησή της έκδοση του 1969): Τσάρλυ Τσάπλιν. Φωτογραφία: Ρόλαντ Τότεροχ. Ντεκόρ: Τσάρλς Κάλ. Κόστ: Τσάρλυ Τσάπλιν, Μέρινα Κέννεντυ, Άλαν Γκάρσια, Χάρυ Κρόκερ, Χένρυ Μπεργγκμαν, Στήβ Μάρφι, Τζάν Ράντ. Παράγωγή 1927.

Η μορφή του Σαρλό είναι εκείνη ενός περιπλανώμενου αλχημ, ενός άρνητή της κοινωνίας στην οποία έλαχε να ζει και στην οποία παραμένει ένας ξένος, ένας άπροσβαστος, ένας λάτρης μιας παλιές "άξιοπρέτειας" που έπαψε να έχει οποιαδήποτε αξία-και γιαυτό κατάντησε γελοία-, τέλος, ενός προσώπου ανθρώπινου που προσπαθεί να διασωθεί σ' έναν κόσμο άπάνθρωπο, στενόνομο, έλλοιμο.

Φυσικά, παρά την δεξότητα της κριτικής με την όποια αντιμετώπιζει την κοινωνία αυτή ο Τσάπλιν-Σαρλό δεν μπορούσε να μην παρατηρήσουμε ότι άπουσιάζει κάθε προσπάθεια υπέρβασης προς τό μέλλον της κοινωνικής αυτής δομής, πράγμα φυσικό άφου ή κριτική γίνεται ασφώς περισσότερο άπ' τή σκοπιά του παρελθόντος παρά του μέλλοντος. Ο Σαρλό ποτέ δεν ένορατεί ένα μέλλον διαφορετικό και πέρα άπό τή χυδαία αυτή πραγματικότητα, ενώ πάντα δείχνει ν' άναπολεί έναν χαμένο στο παρελθόν παράδεισο. Αυτό, τουλάχιστον, ύποδηλώνει ή στάση του, οι άξίες του, ή ίδια ή προσωπικότητά του. Η βασική σύγκρουση που έγγραφεται στο πρώο περίο του είναι εκείνη άνάμεσα σ' έναν άσολάδικτο άριστοκρατία και μία άληγτη έλευσαρία και κακομοιριά, στην όποια αυτός έχει ξεπέσει.

Άστόσο, ή στάση αυτή, (κριτική άπό τή σκοπιά του παρελθόντος) δεν μενείνει καθόλου ούτε τήν ίδια ούτε τήν ένταση της ίδιας της κριτικής του ούτε, τό κυριότερο, τήν καλλιτεχνική αξία του έργου του. Θά λέγαμε μάλιστα ότι ή περίπτωση του Σαρλό θά πρέπει να καταγραφεί, μαζί με άλλα παρόμοια, για τήν εξήγηση του φαινομένου της αισθητικής άποτελεσματικότητας, αυτών των κριτικών άπό τό παρελθόν.

Τό τσίρκο είναι μία μικρογραφία του παρόντα κόσμου της άδολότητας και της συμβατικότητας. Είναι τό ύποδειγματικό μοντέλο ενός συστήματος στόμαχισμού τό όποιο και οι οίκογενειακές άκόμα σχέσεις γίνονται άφύσικες. Κι αυτό άκριβώς είναι τό νόημα της άντιθεσης του Διευθυντή του τσίρκου με τήν κόρη του. Ο, τι καθορίζει τίς σχέσεις αυτές δεν είναι ή συναισθηματικός δεσμός, άλλά ή βαθμός άπόδοσης της Μέρνας στο νόο-μερό της.

Ο ίδιος ο Διευθυντής, κλασσικό δείγμα έπιχειρηματία, άντιμετωπίζει καθημερινά άγωνιώδως τό άδύνατο καταναλωτικό γούστο του κοινού που δεν άνοηοποιείται με τόσο και άναζητά συνεχώς νέες συγκινήσεις. Τήν ίδια αυτή ύποχωμίζει ή είνονα του θεατή που καταβροχθίζει μονοιάδες πόν-κόρν. Πραγματικός φαύλος κύκλος στο παιχνίδι προφορών-ζήτησης. Μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στις πορμανές της μεγάλης οικονομικής κρίσης (τό έργο γυρίστηκε τό 1927). Άς σημειώσουμε άκόμα ότι στην πραγματικότητα τό προσφερόμενο θέαμα, πο τό κοινό προημίζει, δεν στερείται καθόλου χιούμορ. Τό χιούμορ αυτό ο ίδιος ο Σαρλό (ψόνος μάλιστα αυτός) θά τό άπολαύσει όταν τό κόνουνο παρουσία ή τό νοόμερο στο όείο θά συμμετάσχει.

Γ' αυτών λαϊκών τον κόσμο θά βρεθεί τόση τή φορά ο Σαρλό, ηστικός, άθραγκος, άνελεπός για μία στιγμή "ματωμένος" και καταδικωμένος. Χαρακτηριστικό είναι

σος του Λιοδία σε μία άληθοφανή "λογική" διαβόρωση καταστάσεων άδηγει στο παράλογο.

Έδώ, δεν διαπιστώνουμε καμία άληθοφανή ("ρεαλιστική") συνένεια: "Υπάρξει τό νεύρο σαν άξωματικό Έσ-Έσ, άπαγωγή του Κέσερλίγκ, σχέσεις Κέσερ - λιγκ/Χίτλερ και γενικά ή ή άντιμετώπιση του πολέμου.

Ο πόλεμος, όσο ο Μπάυερς τών πηλαζόντες τόσο άποκαρτώνεται. Η πραγματική του σχέση με τόν πόλεμο, βρίσκεται άπ' τήν άρχή στο έπίπεδο της άγορας, του χρήματος: Προτοιμασία και άγορά ανθρώπων και πολεμοφοδών. Άλλωστε, οι άνθρωποι στον πόλεμο, σαν άώμα, άποτυγχάνουν: δεν βρίσκουν τό στόχο όταν πυροβολούν, άνιχνεύουν σε μία πίσια, δεν μπορούν να παλέψουν.

Τελικά, αυτό πο έχει σημασία είναι τό όνομα, τό χρέμα και κατ' έπέκταση ή λαλιά (LANGAGE) πο άποτελεί και τόν κώδικα του έργου. Άκόμα μία φορά λοιπόν, φάμ πάλιν στην κωμωδία, άλλά πολύ περισσότερο φάμ πάλιν στη λαλιά. Πράγματι, τό λόγια, ή γλώσσα είναι αυτά πο άδηγούν τον Μπάυερς στο Μέτωπο, στον Κέσερλίγκ, στο Χίτλερ, στη Νάιη: Η άγορά των έπικαιτευτών και των συνεργατών του γίνεται, φυσικά, με χρέμα (βασικό στοιχείο του LANGAGE), ο Μπάυερς κοράδεδει τόν Στρατηγό Μπάι παζοντας με τό ίδιο του τό λόγια, ή σιγή με τόν Γερμανό σκοπό, βασισμένη σε μία σειρά εξελικτικών καλωπιουρών έχει σαν άποτέλεσμα, παζοντας πάντα με τό λόγια, να τρελλώσει τό σκοπό και νά του άποσπάσει τό σύνθημα, ο "υπέρβαθείς να φωνάζει σιγά μπόμ..."

τή φωνή (και τό βηματικό) του Κέσερλίγκ. Αυτό τό κρέσιντο του LANGAGE, με τήν ύποκατάσταση του Κέσερλίγκ άπ' τόν Μπάυερς, άδηγει, στο άποκαρτωμά του, στη συνάντηση με τόν Χίτλερ. Αυτή ή "μουσική" και βούβη σιγή γλωσσικής του άνωτότητα είναι ένα άμεσο άπέρισμα στο ΔΙΚΤΑΤΟΡΑ του Τσάρλυ Τσάπλιν, άνθρωπο πο ο Λιοδία κυριαρχικά άπηρεθεί - και στην όύσα προκαλεί. Στην κατάληξη αυτής της σιγής πο άποτελεί τό άποκαρτωμά της ίδιας εξέλιξης του έργου, ασσοφρεσύνεται ήλο τό εύρηματα πο χρησιμοποιήθηκαν πριν άπ' αυτήν: Ο Χίτλερ, με έβρατική προφορά τυραννίζει τό στρατηγό του, ρωτάει και άπανταί ο ίδιος στις έρωτήσεις του, διηγείται άνεκτότα της έωτικης του ζωής, μιλάει για τή γερμανική κοιλία, κλπ κλπ.

Όσο άφορμ τούς ήθοποιούς, ή χρησιμοποίηση τους στο φάμ γίνεται ασφμάδια με ένα LANGAGE, ξεχωριστό για τόν κώδικα: Ο Φίνκελ, ο σιζέπριστης Έγγέλιος ήθοποιός Τζάν Γουίντ) μιλάει με άξφορητική προφορά, ο μαύρος ασφέρ με προφορά Μιλάν Πάνβερς, τό τρίο Χάκελ/Μιλάν/Λάβ μιλούν ίδιο, ή Ναταλιόνα μαίτρσα του Κέσερλίγκ μιλάει με ναπολιτάνη προφορά, οι Γερμανοί με γερμανική κι ο Χίτλερ με... χιτλερική.

Ο Μπάυερς-Λιοδία άλλάζει έφτά λαλιές: Μουρωδία τηση στις διάφορες νευριές κρίσεις του, άπολυτοκρηκή όταν μιλάει ά μετρίτσας άποκαρτωδούς στομαχικής όταν πιστώσει τό φλογερό ποτιρίδι, άγγλογερμανική όταν μωβαίνει γερμανικά στο πλοίο, γερμανική άργότερα, γερμανική με έβρατική προφορά πο τήν μεταδίδει ο Χίτλερ και τέλος γιασυνέζηση στην τελευταία σιγή. Ο Λιοδία παραμένει κυρίαρχος του γλωσσολογικού του έλου, του τόσο πλοσίου και άποτελεσματικού.



ναι πώς στην καταδωξή του αυτή ο μοναδικός τρόπος να ξεφύγει είναι να γίνει ένα ανδρείκελο που κινείται μηχανικά άριστερά-δεξιά. Μια απόλυτη παραλλαγή που είναι ταυτόχρονα η απόλυτη άφομοίωση στο μηχανισμό αυτού του συστήματος.

Στη σκηνή του τσίρκου θα βρεθεί τυχαία κι εθέλα για να προσφέρει το πιο ποθητό για το κοινό θέαμα. Ο Διευθυντής φυσικά θα αδράξει την ευκαιρία: "είναι ο πιο μεγαλειώδης αλλά δεν πρέπει να το μάθει" λέει.

Κι εδώ βρίσκεται το καιριο σημείο για τον Σαρλό. Θα διαφθαρεί από την έπιτυχία χάνοντας την ανθρωπιά του ή θα την διατηρήσει; Ο Σαρλό έχει συναίσθηση του τι αποτελεί για το τσίρκο, όσο κι αν δεν το δεχτεί. Όταν λέει στην κοπέλλα ότι το ξέρει δεν την κοιτάζει, αφού τον έχουμε κιόλας δεξιά να εκδικείται τον έπιστάτη (άνοντας το σπέρτο απ' τον παλιό του) όσο και τον Διευθυντή (ρίχνοντας το σπέρτο στο καπέλο του). Φυσικά, σαν "πρώτον" ο Σαρλό δεν κρύβει κανένα μυστικό φάρμακο στο πρόβλημα προσφοράς-ζήτησης. Σε λίγο κι ο ίδιος θα πεταχτεί σαν άχρηστος. Στο αποκορύφωμα όμως της δόξας του θα πιστέψει και στον έρωτα για να αντίληφθεί όμως σε λίγο όλους τους κινδύνους που αυτός κρύβει. Μόλις πιστέψει ο Σαρλό ότι η κοπέλλα τον αγαπά θ' άποχτήσει τέτοια ύπερωρία που θ' άρχιστεί να γίνεται καιρός όχι πιά με τον Διευθυντή και τον έπιστάτη αλλά με τους άπλοους και άθους κλόουνς. Ο έρωτας

λοιπόν περιλέει τον κίνδυνο της άφομοίωσης του;

Αυτό φαίνεται να το έχει συνειδητοποιήσει ο Σαρλό, γιατί, πώς άλλωστε να εξηγήσουμε το γεγονός ότι, όταν τελικά η κοπέλλα θα προσφερθεί να τον άκολουθήσει, αυτός θ' άρνηθεί τον έρωτα για τον όποιο έκανε τόσες θυσίες και θα παραχρηστεί τη θέση που έποφθαλμούσε στον αντίζηλό του;

"Ετσι, αφού παντρεύει το ζευγάρι θα συμφυλωθεί με τον πατέρα της Μέρνας. Θα μπορούσαμε να συγχρινούμε τη συμφύλωση αυτή με εκείνη του τέλους της "Μητρόπολης" του Λάγκ. Έδώ δεν υπάρχει καμιά αυταπάτη ούτε πομπώδεις χειρονομίες. Ο Σαρλό θα τοξς γυρίσει την πλάτη, κι αφού μείνει για λίγο σκεπτικός στά ίχνη του κήλυου του τσίρκου θα τσαλακώσει ένα χάρτινο άσπερι (σώμβυλο της έπιτυχίας που άποτελεί την πύλαση-κή άξία της κοινωνίας αυτής) και κλωτσώντας το χαριτωμένα θα πάρει το δίοτο του άτελειωτο δρόμο.

ΜΑΚΗΣ ΤΡΙΚΟΥΚΗΣ

ΟΙ κριτικές για τις ταινίες Ο ΚΟΜΦΟΡΜΙΣΤΑΣ του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι (μαζί με μια συνέντευξη και βιοφίλμογραφία) και Η ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΩΣΗ ΤΟΥ ΣΕΡ - ΚΟΚ ΧΟΛΜΣ του Μπάλου Γουάιντερ θα δημοσιευτούν στο έπόμενο τεύχος.

συζήτηση

με τούς άναγνώστες

Κόρη Διευθυντά,

Είναι γεγονός ότι ο Σ.Κ είναι το μόνο κινηματογραφικό περιοδικό της χώρας. Ίσως δεν έπιμεταλλεύεται τή δεδομένα αυτό για να επιβάλει τή γραμμή του, ίσως όμως χρησιμοποιεί έναν σκόπιμο στοματιάο για προσέλιψη όχι άναγνώστών, γιατί αυτοί υπάρχουν, αλλά διαπαιδω του καλού κινηματογράφου οι όποιοί δεν άρκεονται σε κατασκευάσματα τύπου Γκοντάρ, Μπέργκμαν, Τρυφό. Ο στοματιάο αυτός φτάνει σε σημείο να κατηγορείται το πλατό κοινό για άνωμότητα επειδή "Ο άνθρωπος από τό Κίεβο" ήρθε πρώτο στις εισπράξεις. Πώς όμως να μην ήρθει πρώτο όταν προβάλλεται έπί μήνες στους κινηματογράφους Α, Β, Γ προβολής ενώ μία ταινία που περιλαμβάνεται στον περίφημο κατάλογο τών "καλότερων ταινιών της χρονιάς" (Ο άνθρωπος μέ τό μπλόκ-νια) προβλήθηκε μόλις δύο μέρες σ' έναν κινηματογράφο, ενώ έλαχιστοί ήταν οι κριτικοί που είδαν τήν ταινία; (Μόνο ο "Θεατής" στό Βήμα καί ή δική σας ομάδα κριτικών). (...) Το περιοδικό σας κατακρίνει παραγωγούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες για τή άνωμότητα αυτή του κοινού, σάν υπεύθυνους μέ άρθρα πομπόδη καί πολλές φορές έξοργιστικά. Όμως οι κατακρίσεις αυτές έχουν χλιμειπωθεί. (...) Χρειάζονται λύσεις τίς όποιες δεν προτείνετε. Γιατί; Μήπως είναι επικίνδυνο; Μήπως επειδή ή λύση του προβλήματος βρίσκεται στη λέξη "κράτος"; Μήπως επειδή τό Κράτος βοηθάει τόν κ.Τζαζάνη Πάρις για νά γυρίσει τίς πολεμικές του ταινίες μέ σκηνοθέτες συμβιβασμένους, παρά τό πλάσιο κινηματογραφικό τους παρελθόν (Δαδρίας, Γρηγορίου). Τό "έπίσημο" του δημοσιογράφου χρειάζεται άθροος καί τόση γιά νά είσασκουστεί μία γνώμη, γιά νά βρεθεί μία λύση. Ίσως δεν έχετε αυτή τήν τόλημ. (...) Ο θόρυβος που δημιουργήθηκε για τήν ταινία του Σταμπουλόπουλου "Άνοιχτή έπιστολή"-επειδή άπορρήτη στη Θεσσαλονίκη καί βραβεύτηκε στό Λονδίνο-έκανε πολλοί νά σκεδασούν νά τή δοϋν στην "Άκτιονάα". Καί ή έπιληξη που δοκίμασαν έφτασε σ' έναν ένθουσιασμό ό όποιος έκδηλώθηκε μ' ένα παρατεταμένο χειροκρότημα. Τό γεγονός αυτό άποδεικνύει ότι υπέρχει κοινό κοινό νά περιβάλει μέ άγάπη κάθε καλή προσπάθεια. Όμως ή ομάδα τών κριτικών του Σ.Κ. δεν χειροκρότησε τήν ταινία όφωδ ενώ τόλημος νά τήν περιβάλει στην περίφημη λίστα τών "καλότερων ταινιών της χρονιάς" (Ίσως νά έλεγαν γιαυτόε ότι σκέφτονται έλληναμάσιας άντ' αυτής συμπεριέλαβαν ταινίες χαμηλού ποιότητας υπέθετο όπως "Οί Λαφίνες", "Στόν καθήρητο του πάθους", "Έλβρα Μόντιγκαν", "Ο άνθρωπος μέ τό μπαλόνια". (...). Καί φτάνω στη γνώμη τών κριτικών του περιοδικού σας για τίς ταινίες της χρονιάς, οι όποιοί άποκαλούν

έαυτούε "εϊδικούς" λημονώντας τούς άλλους κριτικούς οι όποιοί άποδοήποτε θά έχουν διαφορετική γνώμη από τήν ομάδα σας. (Άλθθεια, πώς συμβαίνει νά έχετε τήν ίδια γνώμη για τίς καλύτερες ταινίες της χρονιάς μέ διαφορετική όμως άρθρωση ό καθένας; (...))

Στέφανος Νόχτας
Φοιτητής Φιλοσοφικής
Άθηνά

Κόρη Διευθυντά,

Έλπίζω νά μην είναι άνεπιαιρο νά άναφερθώ σ' ένα σφάλιο του 7ου τεύχους του περιοδικού σας. Στη στήλη ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ άναφέρετε σχετικά μέ τήν τελική κατάταξη τών ταινιών της προηγούμενης ααιζόν μέ βάση τά ειστήρια: "Τό κοινό έδωσε ένα άκόμο δείγμα άνωμότητας άπομένοντας τά βραβεία του στις παρακάτω", κλπ. Τό άπόρημα είναι ότι στη στήλη αυτή δεν υπάρχει ύπογραφή, πράγμα που σημαίνει ότι τά γραφόμενα άποτελούν λίγα πολύ τή θέση του περιοδικού σας.

Πρέπει νά σάς πΰ ότι άόμεσα σέ όχι λίγους από τούς άναγνώστες σας έχει από καιρό άρχισεί νά δημιουργείται ή έντύπωση ότι μερικοί από τούς σαναργάτες σας "τό έχουν παρεξηγήσει τό πράμα". Από τό σημείο αυτό όμως μέχρι του σημείου τό περιοδικό νά ανομώσει τό κοινό υπάρχει σαφής άπόσταση. βέβαια, νά προθεσεί σας είναι νά λύσετε τό πρόβλημα του κινηματογράφου στην Ελλάδα συζητώντας τό μεταξά σας καλοϊτηρώντας τό κοινό που βλέπει τόν "Συμβίασμο" λόγω Ντάγγλιας καί Ντανάγουαιε δικαίωμα σας καί κανένας δεν θά σάς έπηρεξε άντήρηση. φτάνει νά μη ζήτουμε νά πείσετε καί τούς άλλους. Άν όμως, όπως θέλω νά πιστεύω, προθεσεί σας είναι μία ούσιαστικότερη προσφορά, άδπότερε ένα τέτοιο θέμα νά άντιμετωπίζεται μέ λιγότερη έπιπολαιότητα. Γιατί, πώς νά τό κάνουμε, μία τέτοια άντιμετώπιση δεν φανεράνει παρά πλήρη άδιαφορία γιαυτό τό κοινό, που τού μελετάτε τό πρόβλημα καί που φέτος τουλάχιστον θά έπρεπε περισσότερο νά σάς έχει ίκανοποιήσει μία καί μερική στις δύο πρώτες "θέσεις" δύο ταινίες άπ' τίς πιά άξιόλογες, έστου κι άν σ' αυτό διαφωνούν οι συντάκτες σας στην άξιολόγησή τους στό ίδιο τεύχος. "Από τήν όποία έλλοιμα άξιολόγησης βγαίνει καί τό συμπέρασμα ότι δεν μπορούμε νά είμαστε καί τόσο άπλυντοι στις κρίσεις μας. Γιατί σέ σάς, τούς ειδικούς, άρεσαν π.χ." Η Σειρήνα του Μισοισπεί" καί τό "Τοπίο", ενώ σ' έμάς τούς ύπόλοιπους δχι. Καί δεν είναι σίγουρο ότι έμετε έχομε τό όβιο. Τελειώνοντας θά ήθελα νά πΰ ότι αυτά δεν άφορούν τήν έν γένει προσφορά του περιοδικού σας ή όποία είναι σέ πολλά άλλα αξιολογώτατη.

Φιλιά
"Άρης Εύδομου
Άμμόχωστος Κύπρου

Άγαπητέ Σ.Κ.,

Έναος μέ άμορφη άρχή καί νομίζω ότι ζυπνός κοιμιμένο αίματα, όμως θά προτιμούσα μία πιά θερμή έκκίνηση (Καταλαβαίνω τόν περιορισμό τών χρημάτων) ό-μως, χρειάζεται περισσότερο όρημ για τήν καθέρωση, τή διάδοσή σου. Σκέφτω τήν καμμένη τήν έπαρχία. Δέν σέ γυμνάζει άκόμο τό πλατό κοινό που σ' αυτό νομίζω ότι πρέπει νά μιλήσει. (...) Μιλάμε για τήν πνοή τών νέων στην άνάπτυξη του κινηματογράφου μας, άλλα νομίζω ότι όνας καί στις άλλες μορφές της τέχνης μας, ταμωμωμωμάστε πώ από λέξεις όπως: προσέθετα, άγώνας, άνυπαρξία κατανόησης, κλπ. Σωστό. Μά έτσι άφή-

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Ελληνική Κατάλογη (Αναγραφή)	Νίκος Κασιδιάρης (Ε.Κ.)	Πένος Κομιώτοπουλος (Ε.Κ.)	Γιάννης Κόρρας (Ε.Κ.)	Γ. Μπιστογιάννης (Ε.Κ.)	Κωστής Σαββίδης (Ε.Κ.)	Γιάννης Σαμπάνης (Ε.Κ.)	Κώστας Στοιμάτσος (ΜΜ)	Τόνι Τσιλιμπίδης (Ν. Πλατιέρα)
Τα σκυλιά (THE CIRCUS)	Ταράχ, Τσολάλυ	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XXXXX	XXX
Όμορφωμένες (IL CONFOMISTA)	Μεταμόρφωτο Μεταμορφωμένα	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XX
Η πιο άγρια πόλη (IL DESERTO ROSSO)	Μικελάντζελο Αντωνίου	XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXX
Ζάβρα η ζωή της (VIVE SA VIE)	Ζάν-Λου, Γιστόντ	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XXX	XXX
Τέ παθός (EN PASSION)	Ήγχαρ Μπεγγίση	X	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXX	XXX
Ή διαστροφή	Θόδωρος Άγγελουλας	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Ένα ήρωα στην εδμή (L'ENFANT SAUVAGE)	Φροντιστά Τσιφάρ	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	-	XXX
Ζαμπρίκι, εδμή (ZABRIKIE POINT)	Μικελάντζελο Αντωνίου	XXXX	X	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Ρίο Λόβο (RIO LOBO)	Χάουαρτ Άντε	XX	XXXX	XX	XXX	XXX	XXX	-	X
Οι περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς (THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES)	Μπέλλυ Γουάιντερ	XX	XX	XXXX	XXX	XXX	XXXX	-	O
Ένα παρτίσιτο-τέ-καρμπαέρ (UN ETE CARRICELUX)	Γιόρ. Μίντζελ	X	-	XXX	XXX	X	XX	-	XXX
Όμορφες (LE BOUCHER)	Κλόρντ Σαυράλ	XX	XX	XXXX	-	XXX	-	-	XX
Οι δύο έρωτες (FIJURES IN A LANDSCAPE)	Τζέκιεφ Λουζιού	XXX	X	XXX	XXX	XX	XX	-	XX
Όμορφες της βίβλος (W. U.S.A.)	Στιβόρντ Ράβενσπερντ	XXXX	X	XX	-	X	XX	X	XXX
Ή εδμή της βίβλος (VIOLENT CITY)	Σέρτζιο Σαλβας	XX	XXX	-	-	-	XX	-	X
Μετάρλο (METELLO)	Μάουρι Μπαλιάνο	XX	●	-	-	-	-	XXX	XXX
Από τις έρωτες, καλός εδμός (PEAU D'ANE)	Ζάν Ντενιού	XX	XX	-	X	X	XX	XX	XX
Λαός από την εδμή, έρωτα (WHICH WAY TO THE FRONT)	Τζέρολ Άντρε	X	XX	XXX	-	XXX	XXX	-	X
Μόντε Γουάλε (MONTE WALLS)	Γουάλαυ Φορτρε	XX	XXX	X	X	-	XX	-	X
Έρωτασες καβαλλέρης (EASY RIDER)	Ντέβυ Χάτσερ	XXX	XX	O	X	●	XXX	XXX	XXX
Διά έρωτασες στην Ήερατώ (GONE WITH THE TIME)	Τζέρολ Άντρε	X	XXX	XXX	-	-	XX	-	X
Ή εδμή της βίβλος (THE LIVING COBBER)	Βιάντρεντ Βι-Ζυ-Πι	XXXX	-	-	-	●	O	XX	XXX

Κωδικός συντάξης
(DOMICILE COMPONENT)

Ηρώδης Αδάμ (ADAM HERSH)	X	X	0	XXX	XX	X	X	0	X	XXX	XX	X	X	0	X	0	XXX	X	X	X	XXX	-	0	XXX	
Μαρία Πηνελόπη (MARIANNA PENN)	X	XX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Οδύσσεια τριών αδελφών (THE THREE SISTERS)	XXX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Γαβριέλα (GABRIELA)	XXX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μάικλ Ρέιλι (MICHAEL RYAN)	XX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Καουάρα (CAWARA)	-	X	XX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Τρεις άντρες που κοιμήθηκαν σε έναν κρεβάτι (THEY WERE A COCKLEDOON)	XX	X	XX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα (MIA GYFNKA)	X	XXX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα με τρία παιδιά (MIA GYFNKA ME TRIA PAIDIA)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	XX	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Μία γυναίκα που έπεσε από ένα μπαρ (MIA GYFNKA POU EPESE APOMI ENA BAR)	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

● μισό - 0 ελλείψεις - X πλήρες με έμφαση - XX ελλείψεις - XXX με 16 bits έμφασης - XXXX 4 έμφασεις

voumes τό κατεστημένο ποδ οί Ίδιοι μας πολεμάμε νά μάς πνίξει στή γέννησή μας. Στά φεστιβάλ Θεσσαλονίκης άνάψανε πολλοί νέοι έλλά σάν άποτυχημένα βεγγαλιού. Μιάς ώρας ζεστή δέν άρκεί γιά όλο τό χειμώνα. Πρδς τί λοιπόν ή συμμετοχή στά φεστιβάλ ήταν ό κόσμος δέν δέχεται μία γεύση άπ' αυτές τίς προσπάθειες τών νέων ανθρώπων; Ποιά έπαρξια γάρισε αυτές τίς προσπάθειες; (...) Ο άγώνας μας είναι μεγάλος καί δυστυχώς διπλός: Άπ' τή μία νά κάνουμε σωστό κινηματογράφο κι άπ' τήν άλλη νά βλέπουμε σωστό τόν κινηματογράφο.(.) Εύχομαι νά συνεχίσεις τή σωστή σου προσπάθεια, μέ μία παράληση: Αφιέρωσε μία ανάδραση σάν τις φορές τού κινηματογράφου μας. Πού ξερείς; Έτσι μπορεί νά σταματήσουν καί οι διά λόγαν διαπληκτισμοί τών κ.κ. Καμπανέλλα καί Νικολαΐδη.

Μέ έκτίμηση
Δημήτρης Άρβαντίτης
Χαλκίδα

Κόριοι,

Είδα τήν "Αναπαράσταση" καί διάβασα στό τεύχος τού Δεκεμβρίου τήν τόσο ένδιαφερόσα κριτική της. (Όμοιολύ ότι μέ προβλήματα περισσότερο άπ' τήν ταίνα). Έκείνo όμως ποδ μέ έβαλε σέ σκέψεις είναι ό-ριαμένες "φράσεις" άπό έναν, κατ' άσπνπωση στό ίδιο τεύχος, "άπολογισμό τού Ιταλικού κινηματογράφου" τού Λίνο Μιζιέ. Παραθέτω: "Τελικά, τό Κινηματογράφος καί Ταίνα είναι ένα περιοδικό πού άνηκει σέ δυνάμει ή έν ενεργεία δημιουργούς μέ όλες τίς κριτικές παραμορφάσεις ποδ μπορεί νά φέρει μία τέτοια περίπτωση... άλλα καί μέ ένα πραγματικό ένδιαφέρον καί μία ένεργητική συμμετοχή στά προβλήματα τού κινηματογράφου... Άλλοτε, έφτανε νά δεξείεις ένα όποιοδήποτε χωριοδάκι τού Νότου γιά νά δοθεί ή οσία καί ή λογική τού συστήματός".

Άς μοϋ έπιτραπέ νά διαπιστώσω έπικίνδυνα όμοιες καταστάσεις. Φυσικά υπάρχει καί ή άλλη όψη: Τό φεστιβάλ ταίνας μικρού μήκους, ή κινηματογραφική έλεγχή οι προσπάθειες τού μέλλοντος στίς όποτες είμαι βέβαιος ότι θά πρωτοστατήσει ο Σ.Κ. καί οι συνεργάτες του.

Μέ έκτίμηση
Γ. Τρυφαντίδης
Φοιτητής Νομικής
Άθήνα

Άγαπητοί φίλοι,

Συχαρητήρια γιά τίς έπιτυχίες σας ποδ δέν περιορίζονται μόνο στόν ένδοτικό τομέα. Άπό δώ φηλά, όπου δύσκολα βλέπουμε έργα άκόμα καί δευτέρης ή τρίτης σειράς, ζηλεύουμε γιά όσα δημιουργείτε σείς στήν πρωτεύουσα. Άν μπορούσατε νά μέσ στελείτε ένα άντίγραφο καταστάτικου κινηματογραφικής έλεγχής...

Φιλικάτα
Στέφανος Ίωαννίδης
Εάνθη

Οί έλεσες μας δέν λειτουργούν σάν Σματαΐα, βάσει καταστατικου, άλλα σάν "έλευθερες προβολές" τίς όποτες μπορεί νά παρακολουθήσει όποιος θέλει, όταν θέλει, πληρώνοντας ένα μειωμένο εισιτήριο. Μπορούμε καλύτερα νά σάς βοηθήσουμε στόν προγραμματικό καί τήν έπιογή τών ταίαν. Τό ίδιο, κι όποιοδήποτε άλλο άπό έπαρξιακή πόλη, ποδ θά μάς τό ζητούσε.

Άγαπητοί κύριοι,

Κατ' άρχήν θά ήθελα νά σάς συχαρώ γιά τήν τόσο σοβαρή καί άξιόπαινη προσπάθεια γιά τήν έκδοση τού περιοδικού σας (αυλογισμοί "Σύγχρονος Κινηματογράφος". Τελείως συμπτωματικά έφτασε στό χέριο μου τό τεύχος 9-10. Μέσω τρίτου ήρθε στήν πνευματικά άπολειομένη Αίγυπτο (τούλάχιστον άπό έλληνικής πλευράς) έντυπο καί μέλιστα τέχνης! Τό χάρηκα. Μπράβο καί πάλι μπράβο. (...)

Φιλικά
Παν. Καρμάτζος
Άλεξάνδρεια Αίγυπτου

Οί φίλοι τού περιοδικού μας ποδ ζούν έξω άπ' τήν Ελλάδα μπορούν νά τό προμηθευτούν έγγραφόμενοι συνδρομητές. Όσοι δέν μπορούν νά εξάγουν συναλλαγμα (όπως είναι ή περίπτωση τού άγνυπτιώτη φίλου μας) τό περιοδικό θά τό πάρνουν δωρεάν, γιναστοποιώντας μας άπλως τή διεύθυνσή τους.

ΜΙΑ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ"

Στό τεύχος 9-10 δημοσιεύτηκε μία διαφημιστική άγγελία τού κινηματογράφου "Άλκυονίδες". Σ' αϋτήν, μεταξύ άλλων γραφόμενα καί ή παρακάτω φράση, ή όποια προκάλεσε κάποια παρανόηση, όπως άποδειχτηκε άπό πολλά γράμματα άναγνωστών πού έκφοράζαν τό θαυμασμό τους γιά τή γενναίοδωρα τών διευθυνόντων τόν κινηματογράφο : "... ο κινηματογράφος Άλκυονίδες... έρχεται άπό σήμερα νά βοηθήσει οικονομικά στή συνέχιση τής έκδοσης τού περιοδικου...". Η άλήθεια είναι πώς ο παραπάνω κινηματογράφος μάς βοήθησε άποτελεσματικά, κυρίως όσον άφορά τίς κυριακάτικες προβολές μας καί τή διοργάνωση τού Πρώτου Φεστιβάλ Ταίνας Μικρού Μήκους. Όστόσο, ποτέ δέν είχε καμία σχέση μέ τό περιοδικό μας, καί πολύ περισσότερο δέν "ήρθε" ούτε "άπό σήμερα" ούτε άπό ποτέ "νά βοηθήσει στή συνέχιση τής έκδοσης". Ο Σ. Κ όφελει τή μέχρι τώρα ύπαρξή του στήν άπλήρωτη δουλειά τών συνεργατών του κι όχι σέ Μαϊκήνες. Η συμβολή τής Άλκυονίδας στήν όλη προσπάθεια μας περιορίζεται στό ότι μάς παραχωρείται ή αίθουσα καθε Κυριακή πρωί χωρίς βεβαρμένο έννομο (πληρώνουμε μόνο τό έξοδα προβολής). Καί, γιά τό λόγο αυτό, δέν μπορούμε παρά νά εύχαριστήσουμε τόν ιδιοκτήτη καί τό διευθυντή τού κινηματογράφου μέ τους όποιους ή συνεργασία ύπήρξε πάντα άρμονική καί έπικοδομητική - καί γιά τίς δύο πλευρές.



Χρονικό 70

Κυκλοφορεί για πρώτη φορά φέτος η έτησια έκδοση κριτικής ενημέρωσης της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής ΧΡΟΝΙΚΟ 70. Η έκδοση όφειλεται σε πρωτοβουλία του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ που έπλ δυο χρόνια συγινέντρυνε τό ύλικό ενημέρωσης άπό τά μέσα δημοσιότητας. Η έκδοση διανθίζεται μέ ήμερολόγιο, πλήρη βιβλιογραφία, επιλεγμένη δισκογραφία και φιλομογραφία, σχέδια, εισαγωγικές μελέτες κλπ.

Έκείνο που καθιστά τή δύσκολη αυτή προσπάθεια ιδιαίτερα αξιόλογη είναι οι συνεντεύξεις μέ 45 ανθρώπους τών Γραμμάτων και τών Τεχνών. Οι ένλεικτοι διανοοόμενοι και καλλιτέχνες που γνωμοδοτούν στό ΧΡΟΝΙΚΟ 70 για τά επιτεύγματα, τά προβλήματα και τίς προοπτικές τής ελληνικής κουλτούρας άνήκουν σέ όλα τά είδη και ένπροσωπών όλες τίς τάξεις: Σκηνοθέτες, συγγραφείς, άρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, γραφίστες, ήθοποιοι, δημοσιογράφοι, κριτικοί, μέσα στίς 300 πολυτελείς σελίδες ξεδιπλώνουν στό μάτια του άναγνώστη τό πανόραμα τής ελληνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής.

Θέατρο, Κινηματογράφος, Λογοτεχνία, Μουσική, Εικαστικές Τέχνες, Συνέδρια, Σεμινάρια, Διαλέξεις, Χορός, Γελοιογραφία, Αρχιτεκτονική, Τηλεόραση, είδικό άφιέρωμα στόν άλησημόνητο Γιάννη Χρήστου, φωτογραφική παρουσίαση τών άξιολογότερων δημιουργιών τής χρονιάς, άνθολογία ποιήσεως, σεναρίου, χοροδράματος άποτελούν τά θέματα τής έκδοσης αυτής που άποσκοπεϊ όχι μόνο στην ενημέρωση του κοινού αλλά και στόν άμεσο διάλογο πάνω στό σύγχρονα προβλήματα του πολιτιστικού μας οικοδομήματος.

Τό γελοιογραφικό τμήμα τής έκδοσης άνήκει στους Κώστα Μητρόπουλο και Γιάννη Λογοθέτη, ένω μιλούν, κατ' άλφαβητική σειρά οι παρακάτω: Θ. Άγγελόπουλος, Έφη Άνδρεάδη, Δ. Άρμακόλας, Γ. Βακιρτζής, Γ. Βαλαβανίδης, Φ. Γερμανός, Γ. Δόξας, Ά. Εύαγγελίδη, Β. Ζιώγας, Λ. Καλλέρης, Ί. Καμπανέλλης, Δ. Κεχαϊδής, Χ. Κληρίδη, Φ. Κονδύλης, Γ. Κοντογιάννης, Ά. Κοντόπουλος, Ν. Κονδρός, Κ. Κούν, Έ. Κυπραίου, Γ. Κυριακόπουλος, Γ. Λεωτσάκος, Γ. Λογοθέτης, Ν. Μαμαγκάκης, Ρ. Μάνου, Γ. Μανουσάκης, Π. Μάτσης, Κ. Μητρόπουλος, Ά. Μινωτής, Γ. Μιχαήλ, Κ. Μουραελάς, Γ. Μπακογιαννόπουλος, Σ. Μπόντας, Δ. Μυταράς, Π. Ξαγοράρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Σ. Παπαδόπουλος, Γ. Γ. Παπαζώννου, Β. Ραφαήλδης, Ά. Σαμαράκης, Γ. Σιδέρης, Κ. Στεργιόπουλος, Β. Τενίδης, Κ. Τσιρόπουλος, Έ. Φερεντίνου, Φ. Φραντζισκίτης, Τ. Φαράκης.

Η ΩΡΑ, λόγω του είδικου ενδιαφέροντος που έχει τό τμήμα του ΧΡΟΝΙΚΟΥ 70 τό άφιερωμένο στόν κινηματογράφο, τό διαθέτει στους άναγνώστες του περιοδικού ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ μέ έκπτωση 20 ο/ο. Οι ένδιαφερόμενοι μπορούν νά τό παράλάβουν άπ' τήν ΩΡΑ, Ξενοφώντος 7-Σύνταγμα, τηλ. 230698, προσκομίζοντας τό τελευταίο -εύχος του περιοδικού.

Η πρώτη ομαδική δουλειά στό ελληνικό θέατρο: Η παράσταση τής "Ιστορίας του Άλη Ρέτζο" άπ' τό "Ελεύθερο Θέατρο".

BOUTIQUE PIERRE CARDIN

νεανικό ντύσιμο, μοντέρνα εμφάνιση, δυναμικό στυλ,
έντιμωσιακή προσωπικότητα.

Η BOUTIQUE PIERRE CARDIN σάς προσφέρει
αυτό που θα βρείτε στο Παρίσι.

ΣΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Athénée

Ένα στυλ θραύση, μία διάφοη εφαρμογή κι ένα μοντέρνο κόψιμο
συνθέτουν αυτό το κοστούμι του Πιέρ Καρτιν.

