

2

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ 71 **14**

Μπερνάρντο Μπερτολούτσι
Ρόμπερτ Φλάερτυ
Μπάλυ Γουάιλντερ
Έρικ Ρομέρ
Κινούμενα σχέδια



...για όσους
ξέρουν από
ουίσκυ

Καρολίνης



Ballantine's
ESTABLISHED 1827



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ό θεατής δεν καλείται να κρίνει την Ιστορία αλλά να μετράει σ' αυτήν, ξαναζώντας στο χώρο της παράσης την προσωπική του, την καθημερινή εμπειρία. Ό Μπερτολούτσι βαμβαρδίζει τον άπροσπάτευτο θεατή του μ' έναν καταγιομό, σχεδόν αισθησιακών έρεβασμών. (Ό Ντομίνικ Σαντά καί ή Στεφανά Σαντρέλλι στον "Κομφορμίτα" του Μπερνάρτο Μπερτολούτσι.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Νο 14, ΙΟΥΝΙΟΣ 71

1. Οι καλύτερες ταινίες της χρονιάς	2
2. Οι κινηματογραφικές λέσχες του περιοδικού μας	5
3. Τα κινούμενα σχέδια (Ίστορία, Αίσθητική, Τεχνική) του Γιάννη Βασιλειάδη	7
4. Ό χαμιαύλων στην έξουσία ("Ό κομφορμίστα") του Βασίλη Ραφαηλίδη	16
5. Ό Μπερνάρτο Μπερτολούτσι συζητά με τον Γιού Μπρωκούρ	22
6. Ό κόσμος άδελφικος σ' ένα δωμάτιο (Δουλεύοντας με τό Λβινγκ Θάτερ) του Μπ. Μπερτολούτσι	26
7. Μπερνάρτο Μπερτολούτσι, βιοφιλομογραφία	32
8. Ό γαλλική κριτική βρίσκεται σε άμηχ, του Λουί Μαρκορέλ	34
9. Ό ομάδα "Ντυνανιά". Συζήτηση με τους ύπευθύνους.	38
10. Κινηματογράφος, ιδεολογία, κριτική (2) των Ζάν Ναρμπονί καί Ζάν-Λουί Κομολλί	41
11. Ρόμπερτ Φλάερτυ, του Μαρσέλ Μαρτέν (δεύτερο μέρος)	50
12. Ό γνώμη των δέκα	57
13. Κριτική (Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς, "Άλπουμ έραστών, 5 εύκολα κομμάτια, Τό μεγ. άνθρωπίσι)	58

Έκδοτης: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σκιά 9 • Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 • Υπεύθυνος τυπογραφείου: Λουκάς Γιοβάνης, Βαλτεταίου 35 • Επιμέλεια ύλης-ντοκουμαντασιών: Γιώργος Κόρρας • Κασέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντέ Ρίτσο • Διοχείριση: Γιάννης Σμαραγδής • Γραμματεία συντάξεως: Νίκος Κανάκης • Συνεργάτες: Θόδωρος Άγγελόπουλος, Γιάννης Βασιλειάδης, Άλίντα Δημητρίου, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος Χρήστος Παλιγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήμας • Έτήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100 Έξωτερικού δολάρια 7 • Γραφεία: Αναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ώρες γραφείου 6-8 • Έμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Αναξαγόρα 1 • Τμή τεύχους 10 δραχμές.

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

Ο σεβαστός αριθμός καλών ταινιών που προβλήθηκαν κατά την κινηματογραφική περίοδο 70-71 έθεσε ένα δύσκολο πρόβλημα επιλογής και αξιολόγησης. Γιαυτό, οι περισσότεροι συνεργάτες μας ζήτησαν να ευρύνουμε τον πίνακα, μεταθέτοντας τον αύξοντα αριθμό στο 15. Ωστόσο, κάτι τέτοιο αφενός θα ειρύνιζε τη σημασία της επιλογής καθεαυτής και αφετέρου θα έθετε ένα καινούργιο πρόβλημα: της "ελαστικότητας" του πίνακα. Ο αύξων αριθμός, λοιπόν, είναι έξ' ορισμού συμβατικός. Το ίδιο συμβατική είναι και η αξιολόγηση: Τα έργα τέχνης δεν κατατάσσονται σε γενικής ισχύος αξιολογικούς πίνακες. "Αν επιχειρούμε έδω κάτι τέτοιο, τό κάνουμε για να γνωστοποιήσουμε κατά κάποιον τρόπο τις προσωπικές προτιμήσεις του καθένα μας, τις μόνες που θα μπορούσαν, ίσως, να έχουν κάποια σημασία σάν απλές ενδείξεις κι όχι σάν τελεσδίκαιες αποφάνσεις. Ο γενικός αξιολογικός πίνακας (μέ τίτλο "Η άβρσωση άποψη του Σ.Κ. για τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς") μόνο σάν κουίζ χωρίς ιδιαίτερη σημασία θάπρεπε να νοηθεί. Το κουίζ αυτό συντάχθηκε με τον παρακάτω τρόπο: Η κάθε ταινία της λίστας του κάθε συνεργάτη μας χωριστά, βαθμολογήθηκε αντίστροφα με τον αύξοντα αριθμό της: π.χ., η πρώτη στον πίνακα ταινία βαθμολογήθηκε με 10 και η δέκατη με 1. Στην περίπτωση που, στους ατομικούς πίνακες πάντα, μπαίνει έναία άριθμηση κατά ομάδες ταινιών, όλες οι ταινίες που άνηκουν στην ίδια ομάδα με τον ίδιο αύξοντα αριθμό παίρνουν και τον ίδιο βαθμό. Όμως ο βαθμός αυτός δεν αντιστοιχεί στον αύξοντα αριθμό των ταινιών αλλά στον αύξοντα αριθμό των ομάδων. Π.χ.: "Αν οι τρεις πρώτες ταινίες καταχωρούνται με τον ίδιο αύξοντα αριθμό (1), βαθμολογούνται και οι τρεις με 10, οι επόμενες δύο που έχουν τον ίδιο αύξοντα αριθμό (4), βαθμολογούνται με 9, κ.ο.κ. "Αν δεν υπάρχει άρθμηση, ή βαθμολόγηση είναι ίδια για όλες τις ταινίες (10). Ο "γενικός βαθμός" για την κάθε ταινία του γενικού "λογιστικού" πίνακα βγαίνει με την πρόσθεση των βαθμών που πήρε αυτή ή ταινία στους ατομικούς πίνακες των συνεργατών.

Μερικοί συνεργάτες μας που δεν συμπεριέλαβαν στη λίστα τους τό "Τσίρνο" του Τσάπλιν διευκρινίζουν πως αυτό έγινε όχι γιατί δεν την θεωρούν σημαντική ταινία αλλά διότι ή ιστορία του κινηματογράφου έχει ήδη άποφανθεί όριστικά γιαυτήν, και συνεπώς περιττεύει μία επαναξιολόγηση.

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

Θόδωρος Άγγελόπουλος

Τό πάθος - Ένα Σαββατοκύριακο - Οι Νικημένοι - Τό τσίρνο - Ο Γαλαξίας - Μιά νύχτα με τη Μάντ - Οι δύο δραπέτες - Ο ήχος της σιωπής - Ζούσε τή ζωή της - Άθάνατη ιστορία.

Γιάννης Βασιλειάδης

1) Οι Νικημένοι 2) Ο κομφορτίστας 3) Υπεράνω πάσης ύποψίας 4) Τό τσίρνο 5) Ο ήχος της σιωπής 6) Σκοτώνουν τά βίλογα όταν γεράσουν 7) Τό μεγάλο άνθρωπάκι 8) Μιά νύχτα με την Μάντ 9) Α-ναπαράσταση 10) Κάτς 22.

Ἄλντα Δημητρίου

1) Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς 2) Οἱ Νικημένοι 3) Ζοῦσε τῆ ζωῆ της 4) Ἐνα Σαββατοκύριο 5) Ἄναπαρά - σταση 6) Ὁ Γαλαξίας 7) Τό πάθος 8) Ὁ κοφορμίστας 9) Ζαμπρσίκι Πόιντ 10) Τό μεγάλο ἀνθρωπάκι

Νίκος Κανάκης

1) Ἐνα Σαββατοκύριο 2) Ρίο Λόμπο - Ζοῦσε τῆ ζωῆ της - Τό ἔστιατόριο τῆς Ἄλνις - Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ - Ὁ κοφορμίστας 7) Ἐκεῖ ποῦ δέν φτάνει ὁ ἥλιος - Ἄθνατη ἱστορία - Δύο ἀταίδες στήν Ἰντερπὸλ - Ἄλπουμ ἔραστῶν.

Γιῶργος Κόρρας

1) Ἐνα Σαββατοκύριο 2) Ἡ κόκκινη ἔρημος 3) Τό πάθος 4) Οἱ Νικημένοι 5) Ὁ κοφορμίστας 6) Ζοῦσε τῆ ζωῆ της 7) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 8) Οἱ περιπέτειες τοῦ Σέρλοκ Χόλμς 9) Ὁ Γαλαξίας 10) Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς.

Διαμάντης Λεβεντάκος

1) Ἐνα Σαββατοκύριο 2) Ὁ Γαλαξίας 3) Ὑπεράνω πάσης ὑπόφας 4) Ὁ κοφορμίστας 5) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 6) Τό πάθος 7) Ἡ κόκκινη ἔρημος 8) Οἱ Νικημένοι 9) Κουεμάντα 10) Ἄναπαρά - σταση.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

1) Ἐνα Σαββατοκύριο 2) Ὁ κοφορμίστας 3) Τό πάθος 4) Οἱ Νικημένοι 5) Ἡ κόκκινη ἔρημος 6) Ζοῦσε τῆ ζωῆ της 7) Ὁ Γαλαξίας 8) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 9) Ἐνα καπρίτσιο τό καλοκαίρι 10) Οἱ περιπέτειες τοῦ Σέρλοκ Χόλμς.

Χρῆστος Παληγιαννόπουλος

1) Ὁ κοφορμίστας 2) Ἡ κόκκινη ἔρημος 3) Ὁ Γαλαξίας 4) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 5) Σατυρικόν 6) Ζαμπρσίκι Πόιντ 7) Ἐνα Σαββατοκύριο 8) Ἄναπαράσταση 9) Ὑπεράνω πάσης ὑπόφας 10) Ἐνα καπρίτσιο τό καλοκαίρι.

Βασίλης Ραφαηλίδης

1) Ἐνα Σαββατοκύριο - Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς - Οἱ Νικημένοι 4) Ὁ κοφορμίστας - Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 6) Ὁ Γαλαξίας - Ἄθνατη ἱστορία 8) Ζοῦσε τῆ ζωῆ της - Ἄλπουμ ἔραστῶν 10) Ἄναπαράσταση.

Τέλης Σαμαντᾶς

1) Ἐνα Σαββατοκύριο - Οἱ Νικημένοι - Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς 4) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 5) Τό πάθος 6) Ἡ κόκκινη ἔρημος 7) Ὁ κοφορμίστας 8) Ἐνα καπρίτσιο τό καλοκαίρι 9) Ζοῦσε τῆ ζωῆ της 10) Ἄναπαράσταση.

Γιάννης Σμαραγδῆς

1) Ἐνα Σαββατοκύριο 2) Ὁ Γαλαξίας - Οἱ Νικημένοι - Ζοῦσε τῆ ζωῆ της - Ὁ κοφορμίστας 6) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 7) Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς 8) Ἡ κόκκινη ἔρημος 9) Οἱ περιπέτειες τοῦ Σέρλοκ Χόλμς 10) Τό πάθος.

Κώστας Σφήμας

1) Ὁ Γαλαξίας 2) Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς 3) Ἐνα Σαββατοκύριο 4) Μιά νύχτα μέ τήν Μάντ 5) Ἄναπαράσταση 6) Ὁ κοφορμίστας 7) Ἡ κόκκινη ἔρημος 8) Τό πάθος 9) Ἄλπουμ ἔραστῶν 10) Σατυρικόν.

Η ΑΠΡΟΣΩΠΗ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ Σ.Κ. ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

1) 'Ενα Σαββατοκύριακο (WEEK-END) του Ζάν-Λύκι Γκιοντάρ.....	βαθμός 99
2) 'Ο κονφορμίστας (IL CONFORMISTA) του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι.....	" 82
3) Οί Νικημένοι (SZEGENY LEGENYEK) του Μίλος Γιάντσο.....	" 75
4) Μιά νύχτα με τήν Μάντ (MA NUIT CHEZ MAUD) του Έρικ Ρομέρ.....	" 74
5) 'Ο Γαλαξίας (LA VOIE LACTEE) του Λουίς Μπουγιουέλ.....	" 65
6) 'Ο ήχος τής σιωπής (CSEND ES KIALTAS) του Μίλος Γιάντσο.....	" 63
7) Ζούσε τή ζωή τής (VIVRE SA VIE) του Ζάν-Λύκι Γκιοντάρ.....	" 57
8) Τό πάθος (EN PASSION) του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.....	" 50
9) 'Η κόκκινη έρημος (IL DESERTO ROSSO) του Μικελάντζελο Άντονιόνι.....	" 45
10) Αναπαράσταση, του Θόδωρου Άγγελόπουλου.....	" 27
11) 'Αθάνατη Ιστορία (THE IMMORTAL STORY) του Όρσον Γουέλλες.....	" 26
12) Ύπεράνω πάσης ύποψιας (INDAGINE SU UN CIT. AL DI SOP. DI OGNI SOSP.) του Έ. Πέτρι.....	18
13) 'Αλμπουμ έραστών (LA COLLECTIONNEUSE) του Έρικ Ρομέρ.....	" 17
14) Τό τσίρκο (THE CIRCUS) του Τσάρλυ Τσάπλιν.....	" 16
15) Οί δύο δραπέτες (FIGURES IN A LANDSCAPE) του Τζόζεφ Λόουζυ.....	" 10
16) Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς (THE PRIV. LIFE OF S. HOLMES) του Μπ. Γουάιλντερ.....	" 9
17) Ρίο Λόμπο (RIO LOBO) του Χάουαρντ Χάικς.....	" 9
18) Τό έστιατόριο τής Άλνις (ALICE'S RESTAURANT) του Άρθουρ Πένν.....	" 9
19) 'Ενα καπρίτσιο τό καλοκαίρι (ROZMARNE LETO) του Γκρι Μέντσελ.....	" 8
20) 'Εκεί που δέν φτάνει ό ήλιος (THE MOLLY MAGUIRES) του Μάρτιν Ρίττ.....	" 8
21) Δύο άτασδες στην Ίντερπόλ (ONE MORE TIME) του Τζέριμ Ληούις.....	" 8
22) Ζαμπρσίκι Πόιντ (ZABRISKIE POINT) του Μικελάντζελο Άντονιόνι.....	" 7
23) Σατυρικόν (FELLINI SATIRIKON) του Φεντερίκο Φελλίνι.....	" 7
24) Τό μεγάλο άνθρωπάκι (LITTLE BIG MAN) του Άρθουρ Πένν.....	" 5
25) Σκοτάνουν τά άλογα όταν γεράσουν (THEY SHOUT HORSES DON'T THEY) Σ. Πόλλακ.....	" 5
26) Κουεμάτα (QUEMADA) του Τζόλο Ποντεκέρβο.....	" 1
27) Κάτς 22 (CATCH 22) του Μάικ Νίχιολς.....	" 1

ΟΙ ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Οί 27 καλύτερες ταινίες που υπάρχουν στον πίνακα με τόν τίτλο "Η άπρσωπη άποψη του Σ.Κ για τίς καλύτερες ταινίες τής χρονιάς" κατανέμονται, κατά γραφετά έκμεταλλεύσεως, σύμφωνα με τόν πίνακα που ακολουθεί. (Οί φέρμες κατατάχτηκαν ανάλογα με τό "γενικό βαθμό" που συγκέντρωσαν οί ταινίες τους. Ο βαθμός αυτός βγαίνει άπ' τήν πρόσθεση τών έπιμέρους βαθμών τής κάθε ταινίας, όπως αναγράφονται στό συγκεντρωτικό πίνακα).

1) ARS GRATIA FILM (Α. Δουββαρης-Ο. Κοντός Ο.Ε.) Καποδιστρίου 2
Βαθμός 181

Οί Νικημένοι - 'Ο ήχος τής σιωπής - 'Αθάνατη Ιστορία - 'Αλμπουμ έραστών.

2) ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜΣ, 'Ακαδημίας 96
Βαθμός 164

'Ενα Σαββατοκύριακο - Ζούσε τή ζωή τής - 'Ενα καπρίτσιο τό καλοκαίρι.

3) ΣΑΒΒΑΣ ΦΙΛΜΣ Α.Ε. (Σάββας Πυλαρινός) Εϋπόλιδος 10
Βαθμός 156

'Ο κονφορμίστας - 'Ο Γαλαξίας - 'Εκεί που δέν φτάνει ό ήλιος - Κάτς 22.

- 4) Θ. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε. 'Ακαδημίας 96
Βαθμός 99
Μιά νύχτα με τήν Μώντ - 'Υπεράνω πάσης ύποψίας - Ζαμπρσκι Πόιντ.
-
- 5) ΒΑΣ. ΛΑΜΠΙΡΗΣ Ο.Ε. Φειδίου 18
Βαθμός 83
Τό πάθος - Τό έστιατόριο τής 'Αλίης - Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς - Δύο άταδες στην 'Ιντερπόλ - Σατυρικόν.
-
- 6) ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΦΙΛΜΣ, 'Ακαδημίας 91
Βαθμός 45
'Η κόκκινη έρημος.
-
- 7) TWENTIETH CENTURY FOX HELLAS Ε.Π.Ε., Καποδιστρίου 2
Βαθμός 24
Οί δύο δραπέτες - Ρίο Λόμπο - Τό μεγάλο άνθρωπάκι.
-
- 8) ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜΣ, Κάνιγγος 2 καί Γαμβέττα
Βαθμός 17
Τό τσίρκο - Κουεμάντα.
-
- 9) Α. ΧΑΛΙΩΤΗΣ Α.Ε. 'Ακαδημίας 95
Βαθμός 5
Σκοτώνουν τά άλογα όταν γεράσουν.
-

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΜΑΣ

'Η άπλη θεωρητική ένασχόληση με τά προβλήματα του κινηματογράφου θάχανε, ίσως, τό νόημα της χωρίς μία παράλληλη, άμεση έπαφή με τίς ταινίες, που άποτελούν καί τήν "πρώτη ύλη" με τήν όποία δομούνται οί θεωρητικές κατασκευές. Αύτός είναι, βασικά, ό λόγος που μās δδήγησε στη σκέψη ότι είναι άναγκαίο νά διαδώσουμε όσο τό δυνατόν πλατύτερα τό θεαμό των Κινηματογραφικών Λεσχών, που στην Εύρώπη ύφίσταται άπ' τό 1920 καί στην 'Ελλάδα άπ' τό 1950, όποτε ή 'Αγγάτα Μητροπόλου ίδρυσε τήν πρώτη έλληνική Κινηματογραφική Λέσχη. (Τό 1960 περίπου, ό Ρουσσος Κούν-

δουρας δημιουργησε και ένα δεύτερο κύκλωμα Κινηματογραφικών Λεσχών, ή λειτουργία του όποιου διακόπηκε τό 1967).

Χωρίς πρόθεση "άνταγωνιστική" προς την ήδη λειτουργούσα από είκοσαετίας στο "Άστυ" Κινηματογραφική Λέσχη που σήμερα διευθύνουν οι Άγλατα και Μόνα Μητροπούλου (με την άπολεσματοική βοήθεια του Θόδωρου Άδαμόπουλου), τό περιοδικό μας ίδρυσε, πριν από δυό χρόνια, τή δική μας Κινηματογραφική Λέσχη, που λειτουργησε σε κυριακιάς με πρωινές προβολές, κατ' άρχην στον κινηματογράφο "Στούντιο" και μετά στην "Άλκυονίδα". (Παραρτήματα τής έδώ Λέσχης λειτουργησαν έπίσης στη Θεσσαλονίκη και τή Λέρια).

Παρόλες τής οργανωτικές δυσκολίες, νομίζουμε ότι οι προβολές αυτές και οι παράλληλες συζητήσεις με τό κοινό ήταν μια σοβαρή προσφορά προς τους φίλους του περιοδικού μας και γενικότερα του κινηματογράφου. Οι μελλοντικές προοπτικές που ξανοίγονται σ' αυτόν τον τομέα είναι απόλυτα αισιόδοξες : Ή έξασφάλιση των άναγκιών πόρων θά μάς έπιτρέψει, από τήν έπόμενη κινηματογραφική περίοδο, να οργανώσουμε περισσότερες προβολές, με δικά μας μηχανήματα, πιθανόν σε δική μας ειδικά διαρυσμαμένη αίθουσα, με ταινίες που θά είσάγουμε έμεις γιά τήν τροφοδοσία ένός κατά τό δυνατόν πλατύτερου δικτύου Κινηματογραφικών Λεσχών που θά καλύπτει και τς μεγάλες έπαρχιακές πόλεις.

Όφελουμε, άπ' τή θέση αυτή, να εύχαριστήσουμε όλους τους είσαγωγείς που μάς βοήθησαν στην κατάρτηση του προγράμματος μας, παραχωρώντας τς ταινίες με μωμένο ένοίκιο, και έντελως ίδιατερα τους κ.κ. Πυλαρινό, Σκούρα και Κοντάκο που μάς έδωσαν τς ταινίες τους δωρεάν . Πρέπει ακόμα να σημειωθεί (γιά τήν ιστορία) πώς ή έταιρία Δαμασιηνός-Μιχαηλίδης, ό ισχυρότερος οικονομικά έλληνικός κινηματογραφικός οργανισμός, όχι μόνο δωρεάν δέν μάς έδωσε μερικές παλιές ταινίες (που κατ' έπανάληψη ζητήσαμε) άπ' τό τεράστιο στόκ που ύπάρχει στις αποθήκες του, αλλά και ζήτησε τέτοιο ένοίκιο που δέν θάταν δυνατόν να τό απαιτήσει ούτε μια εύρικόσιμη στά πρόθυρα τής χρεωκοπίας έταιρία ή όποια θά σωζόταν άπ' τά χρήματα του πελάτη "τής δωδέκατης ώρας".

Οι ταινίες που προβάλαμε είναι οι έξης :

- 1) Ό νόμος των γιάγκοτερι (FORCE OF EVIL) του Άμπραμ Πολόνσκι. 1/11/70. (Κοντάκος).
- 2) Όταν τήν είδα γυμνή (LA DONNA SCIMMIA) του Μάρκο Φερρέρι. 8/11/70. (Σκούρας).
- 3) Οι δύο ίπότες τής κολάσεως (TWO RODE TOGETHER) του Τζών Φόρντ. 15/11/70. (Καλάρος).
- 4) Ό θρόνος του αίματος (KUMONOSU-JO) του Άχ'ρια Κουροσάβα. 22/11/70. (Σκούρας).
- 5) Τό γεράκι τής Μάλτας (THE MALTESE FALCON) του Τζών Χιοϋστον. 29/11/70. (Κοντάκος).
- 6) Χίτλερ (HITLER) του Βόλφγκανγκ Κάλε. 6/12/70. (Προσφορά του Ίνστιτούτου Γκαίτε).
- 7) Στόν κατήφορο του Πάθους (PEPPERMINT FRAPPE) του Κάρλο Σάουρα. 13/12/70. (ΣΑΚΕ).
- 8) Ρόμη, άνοχύρωτη πόλη (ROMA, CITA APERTA) του Ρομπερτό Ροσσελίνι. 20/12/70. (ΣΑΚΕ).
- 9) Ό άπόκληρος τής κοινωνίας (ODD MAN OUT) του Κάρολ Ρήντ. 10/1/71. (Κουρόγλου).
- 10) Έρωτες χωρίς φραγμό (PERSONA) του Ίνγκμαρ Μπέργμαν. 17/1/71. (Λαμπέρης).
- 11) Φόλησε με, κουτέ (KISS ME, STUPID) του Μπόλλυ Γουάιλντερ. 24/1/71. (Λαμπέρης).
- 12) Φλόσαφ (CHIMES AT MIDNIGHT) του Όρσον Γουέλλες. 31/1/71. (Πυλαρινός).
- 13) Πανικός στους δρόμους (PANIC IN THE STREETS) του Έλα Καζάν. 7/2/71. (Σκούρας).
- 14) Ό μεγάλος σιληρός (WILL PENNY) του Τόμ Γκρης. 14/2/71. (Πυλαρινός).
- 15) Τό δράμα μάς ύμορφης (UNF FEMME DOUCE) του Ρομπερ Μπρεσσόν. 21/2/71. (Πυλαρινός).
- 16) Τό μωρό τής Ροζμαρί (ROSEMARY'S BABY) του Ρόμαν Πολάνσκι. 26/2/71. (Πυλαρινός).
- 17) Τό τρίγωνο των άμαρτωλών (ACCIDENT) του Τζόζεφ Λούζυ. 7/3/71. (Λαμπέρης).
- 18) Περυσφρόνηση (LE MEPRIS) του Ζάν-Λόν Γιοντάρ. 14/3/71. (Χαλιώτης).
- 19) Οθάτος ένός ποδηλάτη (MUETERE DE UN CICLISTA) του Χ. Ά. Μπαραντέ. 21/3/71 (Κουρόγλου)
- 20) Τά παιδικά χρόνια του Ίβάν (IVANOVO DIETSTVO) του Ά. Ταρκόφσκι. 28/3/71 (Κουρουγιώτης)
- 21) Στη σιά του φεγγαριού (STALKING MOON) του Ρόμπερτ Μάλγιαν. 4/4/71. (Σκούρας).
- 22) Πλαή-τάμ (PLAYTIME) του Ζάν Τατς. 11/4/71. (Χαλιώτης).
- 23) Τή νύχτα που γέννηθηκε τό στρήπ-τήζ (THE NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S) Γ. Φρίνκλιν (Σκούρας).
- 24) Τό κρύμα τής "Άννα-Μαγνητάλενα Μπάχ, του Ζάν-Μαρί Τράσουμπ. 2/5/71. (Γκαίτε).
- 25) Τό κάρμα του Λονδίνου (THE CRIMINAL) του Τζόζεφ Λούζυ. 9/5/71. (Μάνος).

Τα κινούμενα σχέδια

του Γιάννη Βασιλειάδη

ΓΕΝΙΚΑ-ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ

Τα κινούμενα σχέδια (ANIMATED CARTOONS-DESSINS ANIMES) εμφανίζονται για πρώτη φορά στη Γαλλία, γύρω στα 1892, την εποχή σχεδόν των πρώτων ταινιών των Λυμιέρ (1895). Μιά σειρά από προηγούμενες απόπειρες (ή μαγική λυχνία, τό χορευτοσκοπείο, τό ζωοτρόπιο, κλπ.) δίνουν όσο πλεί καί πλεί συγκεκριμένα, τή νέα αὐτή τεχνική πού θά δημιουργηθεῖ σέ λίγο : μιά σειρά ἀπό διαδοχικές εἰκόνες πού μέ τή γρήγορη ἐναλλαγή τους νά δίνουν τήν ἐντύπωση μιᾶς συνεχούς κίνησης.

Πρῶτος ὁ Ἑμίλ Ρενώ, αὐξάνοντας κατά πολύ τό μήκος τῆς λωρίδας μέ τίς διαδοχικές εἰκόνες πού διαφέρουν ἐλάχιστα μεταξύ τους, δημιουργεῖ τά "ταμπλά" τῶν 10-15 λεπτῶν πού τά παρουσιάζει στό Ὀπτικό του Θεάτρο. Ὁ Ρενώ θεωρεῖται δίκαια σήμερα ὁ πατέρας τοῦ κινηματογράφου τῶν κινουμένων σχεδίων. Ἡ τεχνική του θυμίζει ἐκπληχτικά ὅ,τι χαρακτηρίζει, στήν ἐξέλιξή του, τό κινούμενο σχέδιο : συνδυασμός ζωντανῶν σχεδίων καί ντεκόρ, διαδοχική ἐκτύπωση σέ διάφανα φύλλα, τρέκ, κλπ. Αὐτό διαπιστώνουμε καί στά ἔργα του "Φτωχός Πιερρότος", "Γύρω ἀπό μιά καμπύνα" ὅπου ὑπάρχει ἕνα ἔξυπνο σενάριο, τύποι ζωντανοί, ἄραϊο ντεκόρ, πολλά γκάγκι, τρέκ καί μιά εὐστοχη χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος.

Παράλληλα, στήν Ἀμερική, γύρω στα 1895, τά σχέδια σέ λωρίδες (τά COMIC STRIPS) πού δημοσίευσαν τότε οἱ ἡμερησίδες βοηθοῦν στή δημιουργία τῶν πρώτων ἀμερικάνικων κινουμένων σχεδίων πού ἔχουν φυσικά καί τό χαρακτήρα γελοιογραφίας. Τό 1907 στή Βιτάγραφ, στή Νέα Ὑόρκη, ἕνας τεχνικός ἐφευρίσκει τό "γύρισμα μέ τή μανιβέλα" χάρι σέ ὅποιο ἡ μηχανή λήψης μπορεῖ νά κάνει λήψη εἰκόνα πρὸς εἰκόνα χωριστά, καί ὄχι μέ 16 ἢ 24 καρέ τό δευτερόλεπτο. Ὁ Στιούαρτ Μπλάκτον χρησιμοποιοῖ ἀμέσως τή μέθοδο ἐγγραφῆς εἰκόνα πρὸς εἰκόνα γιά νά πετύχει τήν κίνηση ἀληθινῶν ἀντικειμένων ("Τό Στοιχειωμένο Ξενοδοχεῖο", 1907). Ἀργότερα, σέ "Μαγικό στυλό" του βλέπουμε ἕνα στυλό νά σχεδιάζει μόνο του. Ὁ Μπλάκτον ἀνοίγει ἔτσι τό δρόμο γιά ὅλα τά εἴδη τοῦ CINEMA D' ANIMATION, δηλαδή, στήν πλεί πλατεῖα τοῦ ἔννοια, τοῦ κινηματογράφου κινουμένων σχεδίων καί ἀντικειμένων.

Στό Παρίσι ὁ Ἑμίλ Κόλ, ὁ νεαρός γελοιογράφος τοῦ "CHARIVARI" βρίσκει μόνος του τή σωστή μέθοδο : ἕνας γύρος-μιά εἰκόνα, κ.ο.κ. Χρησιμοποιοῖ σχεδόν ὅλες τίς δυνατότητες πού προσφέρει αὐτή ἡ τεχνική, ἐνῶ παράλληλα ἐφαρμόζει τά πάντα μέ εὐφυΐα καί ταλέντο : σχέδια, ἀποκόμματα ἐντύπων, ἀντικείμενα, κινηματογραφημένα πρόσωπα, κλπ. Ἀργότερα, στόν "Μικροσκοπικό Φάουστ" (1910) θά χρησιμοποιοῦσιν τίς μαριονέτες. Ἡ περίφημη σειρά τῶν "FANTOCHE'S" ("Ἐνα δράμα στοῦς Φα-

ντός" κλπ.) είναι ταινίες γεμάτες πόηση, φαντασία και έφευρετικότητα· τό σχέδιο είναι νευρώ-δες και άπλουστευμένο· οί σιλουέτες είναι άσπρες πάνω σέ μαύρο φόντο.

Τό φωτεινό παράδειγμα του Κόλ (πραγματοποίησε κάπου 200 ταινίες, που αρκετές άπ' αυτές είναι άριστουργήματα), δημιούργησε στή Γαλλία μιά πλειάδα νέων ταλέντων. Πρίν, όμως, έπενταθού-με στήν ανάπτυξη και τήν έξελιξη τών κινουμένων σχεδιών στήν Άμερική πρώτα και μετά στήν Εύ-ρώπη, είναι σκόπιμο νά έξεταστέι έδω ή τεχνική γενικά τών κινουμένων σχεδιών καθώς και τά διά-φορα είδη τους.

ΤΕΧΝΙΚΗ

Η τεχνική τών κινουμένων σχεδιών βασίζεται-όπως άναφέρθηκε και παραπάνω-στή φωτογράφιση εικόνια πρós εικόνια τών ζωγραφισμένων φύλλων σελλυλιδιτ (πού ονομάζονται CELLS) σέ συνδυασμό με τό σιηνικό (τό BACKGROUND). Η συνδυασμένη αυτή φωτογράφιση συνθέτει τή φάση μιάς κί-νησης ή όποια βέβαια καταλαμβάνει τό 1/24 του δευτερολέπτου.

Τά CELLS είναι διάφανα φύλλα στά όποια έχουν ζωγραφιστέι με άνεξίτηλο μελάνι τά σχέδια. Έν συνεχεία γίνεται ό χρωματισμός με άδιαφανή παχύρρευστα χρώματα πού εφαρμόζονται στήν άντιθετη πλευρά τής σχεδιάσεως γιά νά μήν έπισκιαστέι τό περίγραμμα του σχεδίου. Τά φύλλα τοποθετούνται στό τραπέζι γυρίσματος πάνω άπ' τό όποιο βρίσκεται ή είδική κάμερα. Στο τραπέζι τοποθετείται πρώτα τό σιηνικό- άνεξάρτητο σχέδιο σέ λευκό χαρτί - και μετά τό CELL. Φωτογραφίζεται τό σύ-νολο, κι έχουμε μιά εικόνια. Άλλάζει τό φύλλο, τοποθετείται τό έπόμενο με τήν κίνηση τήν έπόμε-νη πού διαφέρει έλάχιστα, και ξαναφωτογραφίζεται. Αυτό έπαναλαμβάνεται αρκετές φορές, έτσι πού τελικά έχει πραγματοποιητέι ή φωτογράφιση μιάς κίνησης. Μπορετέι, έπίσης, νά μετακινήθοϋν και τά CELLS άπ' τή μιά πλευρά τής εικόνιας πρós τήν άλλη, ή άκόμα νά κινήθει τό σιηνικό άντιθετα.

Όπως στό χρόνο προβολής τής ταινίας, 24 καρρέ προβάλλονται σέ 1 δευτερόλεπτο, έτσι κι έδω κατά μέσον όρο χρειάζονται ίσαριθμες λήψεις εικόνια πρós εικόνια. Έπομένως μιά ταινία κινουμένων σχεδιών 5 λεπτών άπαιτετέ 7200 εικόνες.

Στά στούντιο του Ντιόνεϋ γυρίστηκαν ταινίες στό σύστημα MULTIPLANE, ένα σύστημα άπό διάφανα τραπέζια πού έπιτρέπουν τήν άλλαγή τών CELLS σέ πολλά επίπεδα.

Όπως στίς κανονικές ταινίες έχουμε κι έδω τήν έγγραφη τών θορύβων, τής μουσικής, του δια-λόγου.

Emile Cohl



ΤΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΙΔΗ

1) Το κλασικό κινούμενο σχέδιο. (Ντσίονεϋ, Γκριμώ, Αϊζβερν κλπ.)

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένα είναι η φωτογράφιση του θέματος, σε συνδυασμό με τό σκηνικά, εικόνα προς εικόνα, πάνω σε επίπεδη επιφάνεια.

2) Οί Μαριονέττες. (Τρινκά, Στάρβεϊτς)

Τό κλασικό κινούμενο σχέδιο πραγματοποιείται σε δυό διαστάσεις. Στίς μαριονέττες έχουμε άντικείμενα στερεά, τριδοιάστατα, που πρέπει να φωτογραφηθούν εικόνα προς εικόνα στίς ελαφρότατα διαφορετικές διαδοχικές στάσεις τους. Τά κύρια μέρη του σώματος είναι από ξύλο και στηρίζονται σ' ένα μεταλλικό σκελετό, του οποίου οί γερές άρθρώσεις πρέπει ν' άντέχουν στίς διάφορες στάσεις που πρέπει να παίρνει η μαριονέττα. Τά μέλη είναι από πολύπλεκτο σύρμα, ή στήριξη γίνεται με άφαιρετούς πασάλους ή καρφιά. Καταλαβαίνει κανείς τόν τεράστιο μόχθο και τήν προετοιμασία που άπαιτείτ, π. χ. μιά ταινία με μαριονέττες μεγάλου μήκους του Γίρι Τρινκά.

3) Τό MULTIPLANE ANIMATION (τό κινούμενο σχέδιο που αναπτύσσεται σε πολλά επίπεδα). Τά σχέδια, οί μορφές κλπ του κλασικού κινούμενου σχεδίου τοποθετούνται πάνω σε τρείς ή περισσότερες πλάκες από γυαλί και φωτογραφίζονται. Η τεχνική αυτή επιτρέπει τό χειρισμό και τήν άνάπτυξη του θέματος σε βάθος.

4) Σχέδιο πάνω στό φιλμ. (Μάν Λάρεν, Λέν Λάυ)

Είναι η άπευθείας ζωγραφική πάνω στό φιλμ, τεχνική που πρωτοχρησιμοποίησε ό Λέν Λάυ στήν " Τουσαλάβα " τό 1934 και τελειοποίησε άργότερα ό Μάν Λάρεν. Τό κάθε καρρέ τής ταινίας ζωγραφίζεται χωριστά με τό χέρι, με πινάκια, με παχύρευστα χρώματα. Μιά πιό έξελιγμένη τεχνική είναι, οί εικόνες να σχεδιάζονται άπ' εϋθείας στό φιλμ χωρίς να διατηρούνται τά καρρέ τής εικόνας, δηλαδή όχι πιά κατά πλάτος αλλά κατά μήκος, άνεξάρτητα άπ' τό περιγράμματής κάθε εικόνας. Στήν ούσία έπομένως καταργείται έδω η κινματογραφική μηχανή. Ο Μάν Λάρεν σ' άλλες ταινίες του πραγματοποίησε άνόμοια και έγγραφή τής μουσικής πάνω στό φιλμ με άπ' εϋθείας σχεδίαση κι όχι με φωτοηλεκτρικό τρόπο.

5) Τά φιλμ που χρησιμοποιούν τρούκ. (Κόλ, Μάν Λάρεν κλπ.)

Τό θέμα έδω κινματογραφείται κανονικά αλλά, είτε στή λήψη είτε στό μοντάζ χρησιμοποιούνται διάφορα τρούκ : ή επιτάχυνση (ACCELERE), ή επιβράδυνση (RALENTI, SLOW MOTION), τό σταμάτημα τής λήψης (STOP MOTION), τό άνάποδο γύρισμα, κλπ.

6) Η όθόνη από καρφίτσες του Άλεξέιεφ.

Είναι τό πρώτο σύστημα μηχανικής δημιουργίας σχεδίων. Στήν όθόνη τήν τρυπημένη από χιλιάδες βελόνες που μπήγονται στή λεία επιφάνεια άνάλογα με τό σκοπό που επιδιώκεται περισσότερο ή λιγότερο, διαμορφώνεται και επιτυγχάνεται τό άνάλογο άποτέλεσμα με τή βοήθεια ειδικού φωτισμού.

7) Οί κινεζικές σκιές ή σιλουέττες τής Λόττε Ράινικερ.

Είναι πρόσωπα σε άσπρο και μαύρο που κινούνται σ' ένα ντεκό από κιαροσκύρο.

8) Τό φιλμ άντικειμένων. (Άλεξέιεφ, Έτιέν Ραύ)

Είναι η τεχνική τών κινουμένων άντικειμένων (χρησιμοποιώντας τρούκ), θά λέγαμε μπαλέτα μορφών και όγκων.

9) Οί κινούμενοι τίτλοι.

Είναι τά GENERIQUES, οί άρχικοί τίτλοι τών ταινιών. Μιά βασική ιδέα η ένας ύπαινιγμός στό θέμα, κάποτε και ένα σύμβολο, πρέπει να έκμεταλλευτούν κατάλληλα και άποτελεσματικά, όσο τό επιτρέπει τό μικρό αυτό χρονικό όριο. Ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης του είδους αυτού είναι ό Σάουλ Μπας.

Σάν ένα ένδιάμεσο είδος μπορεί νά αναφερθεί και η τεχνική που χρησιμοποίησε ό Λουτσιάνο Έμμερ σε συνεργασία με τόν Ε. Γκράς κατά τά έτη 1941-1950 κινματογραφίζοντας έργα του Τζιόττο, του Ί. Μπός και άλλων. (" Τό δράμα του Χριστού ", " Ο έπίγειος Παράδεισος ", " Ο θρόλος τής Άγίας Ούρσουλας "). Χάρη στήν κίνηση τής μηχανής, τό μοντάζ, όρισμένα προτσές (FADE OUT-IN) άνόμοια και τή συγκεκριμένη διάταξη τών πλάνων έχουν καταφέρει όχι μόνο να ζωντανέψουν τή ζωγραφική αυτή αλλά και να έφηγηθούν τήν ιστορία τών πινάκων αυτών.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

Άπό τή μελέτη και τήν έξέταση του τρόπου έκφρασης τών κινουμένων σχεδίων, σε γενικές γραμμές βγαίνει τό συμπέρασμα ότι έχουν όρισμένα χαρακτηριστικά που είναι κοινά. Τά χαρακτηριστικά αυτά παρουσιάζουν συνάμα άνάγλυψη και τή διαφορά που ύπάρχει άνάμεσα στό έκφραστικά μέσα που

χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος κινούμενων σχεδίων και ό κανονικός κινηματογράφος. Χωρίζοντάς τα σε μερικές κατηγορίες βασικές, τά αναφέρω συνοπτικά :

- Οι διάφοροι τύποι που έχει δημιουργήσει τό κινούμενο σχέδιο έχουν τή δική τους ύπόσταση, τή χαρακτηριστική τους ελαστικότητα ή όποια στήν ούσία είναι όχι μιά αντίγραφή αλλά μιά καρικα - τύπαν τών άληθινών τύπων. Πρέπει όμως να τονιστεί άμεσα πώς ή ούσία αυτών τών χαρακτηρισών και τούτων δέν έχει χαθεί. Στο πάνθεο τών "ήρώων" αυτών τού κινούμενου σχεδίου πρέπει ν' αναφερ - θούν : 'Ο Γάτος Φέλιξ τού Πάτ Σάλλιβαν, ό Κοκό ό Κλόουν, ό Ποπέυ και ή Μπέττυ Μπόπ τού Μάξ Φλάσερ, ό Μίκυ τού "Άμπ "Άερικς (που τόν τελειοποίησε ό Ντάρσευ), ό Μίκυ, ό Ντόναλντ, ό Πλου - το, ό Γκοούφ τού Γουάλτ Ντάρσευ, ό Γουάντ Γουντπέκερ τού Λάντς, ό Τζέραλτ Μάκ Μπένιγκ Μπό - νγκι τού Ρόμπερτ Κάννον, ό Κύριος Μαγκού τών Πήτερ Μπάρνες και Τζάβ Χάμπλυ, ό Ντρούτη τού Τέξ Αϊνβερν, οι Τόμ και Τζέρι τών Χάννα και Μπάρμπερα.

- Υπάρχει μιά τάση για ύπερβολή, για μεγαλοποίηση, μιά έμφαση στό παρουσάσμα. Ψυχολογικοί και αισθητικοί λόγοι έπιβάλλουν νά τονιστούν στό κινούμενο σχέδιο τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τών τύπων, π.χ. ή έκκεντρισιότητα, ή ανθρώπινη αδυναμία, ή άφέλεια, ή πονηριά, ή νηφαλιότητα, ή έξυ - νάδα. Άπ' τήν άλλη μεριά όμως ύπάρχει και ή άπλοποίηση. Αύτην τήν άπλοποίηση τήν έπιβάλλει τό είδος αυτό καθ' αυτό τού κινούμενου σχεδίου, όπως και ή άναγκαιότητα τής γραφικής ούνομοιας.

- 'Ο σκηνοθέτης εκφράζει τή φυσική κίνηση δημιουργικά, χωρίς άπλως νά τήν αντίγραψει. 'Όπου χρειάζεται νά γίνει, ή κίνηση ενισχύεται, τονίζεται για λόγους έμφασης.

- Στο κινούμενο σχέδιο ύπάρχει ειδικό TIMING, δηλαδή ένας ειδικός ρυθμός εισαγωγής τών νέων στοιχείων στήν κατάλληλη δραματική σκηνή. 'Ο ιδιόμορφος κόσμος τών "καρτούνς" άπαιτεί αυτές τές ιδιαίτσουσες μορφές τάξιμου.

- 'Η γρήγορη δράση είναι πολύ πιό διαδομένη άπ' τήν άργη. Αυτό έπιβάλλεται άπό τή χαρακτηριστι - κή δυναμική τού είδους (κυρίως στό άμερικάνικο καρτούν). 'Η διαπίστωση αύτή όμως δέν είναι ά - πδλυτη.

- Πρέπει νά τονιστεί ιδιαίτερα ή σημάσια τής μουσικής στό κινούμενο σχέδιο, όπως και τών θορύ - βων. 'Ο διάλογος είναι συνήθως περιορισμένος, συχνά ελάχιστος, μερικές φορές άνύπαρχτος. Υπάρ - χει ρυθμική αντίστοιχία στή σχέση άνάμεσα στόν ήχο και τήν εικόνα.

'Η δυναμική χρησιμοποίηση τού χρώματος (όπως κι ή ελαφινή άλλαγή του) μπορεί νά έξυπρε - τήσει έξοχα δραματικούς σκοπούς. (Παρέδειγμα, τό περίφημο "Ρούτο-Τούτ-Τούτ" τού Τζάβ Χάμπλυ).

- 'Η βασική και πιό πρακτική μονάδα χρόνου στό κινούμενα σχέδια είναι τό μισό τού δευτερολέπ - του (12 καρρέ). Μπορεί όμως ό ρυθμός νά επιταχυνθεί άπό 12 καρρέ σέ 9 ή ό ή και αντίθετα νά επι - βραδυνθεί σέ 16 ή 24.

- Λόγω τής συμπυκνωμένης δράσης και περιεχομένου, άνόμα και συχνά λόγω έλλείψεως διαλόγου, ό θεατής καλείται νά έχει τήν προσοχή του πάντα συγκεντρωμένη για νά είναι σέ θέση νά συλλάβει, άνόμα και κάθε νύξη που περιέχεται στίς εικόνες. 'Ορισμένες ταινίες έχουν πετύχει νά φτάσουν στό μάξιμουμ αύτής τής μεστότητας και τελειότητας στήν εκφραση μέσα στή διάρκεια 10-15 λεπ - τών ή και λιγότερο. Χαρακτηριστικά, πρέπει νά αναφερθούν έδω : "Τά παιχνίδια τών Άγγέλων" και ή "Άναγέννηση" τού Βαλέριαν Μπορόβζικ, τό "MONSIEUR TETE", τό "Α", και "Οί Ρινόκεροι" τού Γιάν Λένια, τό "Ρούτο-Τούτ-Τούτ" και τό "MOONBIRD" τού Τζάβ Χάμπλυ, "Οί γείτονες" τού Νόρμαν Μάκ Λάρεν, τό "Δόν Κιχώτης" τού Βλάντο Κρίστλ, τό "Πιστόλι" και ή "Μηχανή" τού Βόλ - φγκαγι Ούρρχς, τό "Μήλο" τού Τζόρτζ Ντάννινγκ, όρισμένες ταινίες τού Βούκοιτις, τού Μίμιτσα, τού Κούρι, τού Μπρντένκα, τού Σεσοόρα, τού Χέρμπστ, και άλλων. (Άν δέν αναφέρω έδω ταινίες τού Τρινκά είναι γιατί, άν εξαιρεθεί ή άρχή τής καριέρας του, όλες σχεδόν οι ταινίες του είναι μέσου ή μεγάλου μήκους.)

Πριν ήλθει αυτό τό κεφάλαιο πρέπει νά γίνει ή έξής διαπίστωση : Είναι άνάφελο, μη καλλιτεχ - νικό, άνόμα και εκνευριστικό τό νά καταπιστεί κανείς μέ τό κινούμενο σχέδιο για νά διηγηθεί μιά ιστορία μέ τρόπο που θά μπορούσε κάλλιστα νά είχε χρησιμοποιηθεί έξίσου ή και καλύτερα σέ μιά κανονική ταινία. 'Η περίπτωση αύτή, μέ μιά λέξη, είναι άποτυχία. 'Η άπλοποίηση, ή φαντασία ή κα - ρικιατούρα, τό συμπυκνωμένο νόημα, τό στυλιζαρισμένο περίγραμμα, άνόμα και ή παραμόρφωση, τό χα - ρακτηριστικό σχέδιο, όλα αυτά είναι γνωρίσματα και προτερήματα τών ταινιών κινούμενων σχεδίων.

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΛ ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ ΝΤΙΣΝΕΪ

Μετά τήν τόσο δημιουργική καριέρα του στή Γαλλία, ό Έμιλ Κόλ φεύγει για τήν Άμερική όπου

ἀπὸ τὸ 1913 μέχρι τὸ 1915 ἐργάζεται στὴ Νέα Ὑόρκη. Μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Μάν Μάνους δίδει τὴ σειρά τῶν "Σνουκάμς", χωρὶς ὅμως μεγάλη ἐπιτυχία. Ἡ τεχνικὴ του κι ἡ προσωπικότητά του ἐπηρεάζουν πολλοὺς Ἀμερικανοὺς καλλιτέχνες. Μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Γαλλία τὸ 1917 ὁ Κόλ ἀρχίζει τὴν ὑπέροχη σειρά "AVENTURES DES PIEDS NICKELÉS" πάνω στὰ περίφημα σχέδια τοῦ Φορτὸν. Πέθανε τὸ 1938 σ' ἓνα γηροκομεῖο, ὕστερα ἀπὸ χρόνια μιζέριας καὶ φτώχειας - αὐτὸς ὁ μεγάλος πρωτοπόρος τοῦ κινουμένου σχεδίου.

Στὴν Ἀμερική, ἡ αἰγλή τῶν COMIC STRIPS τῶν ἐφημερίδων μεγάλης κυκλοφορίας συντέλεσαν πολὺ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ εἴδους. Ἐπί ξεκίνησε καὶ ὁ Οὐντόρ Μάν Καϊν, σὰ γελοιογράφος : ἡ σειρά τοῦ "Γκερτι ὁ Δεινόςασουρ" ποὺ κράτησε ἀρκετὰ χρόνια, ὁ "Μικρὸς Νέμος" καὶ ἄλλα, χαρακτηρίζονται ἀπὸ πλῆθος εὐρημάτων καὶ ἄνεση στὴν ἐκτέλεση. Ἡ σειρά τῶν "Μάτ καὶ Τζέφ" τοῦ Μπάντ Φίσερ γνώρισε ἐπίσης μεγάλη ἐπιτυχία. Ἐν τῷ μεταξύ τὸ εἶδος καὶ ἡ τεχνικὴ του ἐξελίσσονται : ἀντί νά χαράσσεται γιὰ κάθε εἰκόνα καὶ ἓνα καινούργιο σχέδιο, σχεδιάζεται ἓνα ντεκόρ τὸ ὅποιο χρησιμοποιεῖται γιὰ ὅλο τὸ πλάνο. Ἐτοῖ ὑπάρχει οἰκονομία χρόνου καὶ μεγαλύτερη εὐχέρεια στὴν ἀναπαγωγή κίνησης στὰ πλάνα. Μετὰ τὸν Πρῶτο Παγκόσμιον Πόλεμον ἀρχίζουν νά δημιουργοῦνται ἐταιρίες παραγωγῆς ποὺ λανθάνουν διάφορους κῆρες. (Ὁρισμένοι ἀπὸ αὐτοὺς εἶναι δημοφιλέστατοι). Τὸ κινούμενο σχέδιο γίνετα βιομηχανία.

Ὁ Πάτ Σάλλιβαν στὸν "Γάτο Φελίξ" (1920) χρησιμοποιεῖ ἓνα πολὺ ἀπλοποιημένο σχέδιο ποὺ συνδυάζεται μὲ μιά πολὺ σίγουρη τεχνικὴ. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ "Γάτου Φελίξ" συμβάλλει στὴ δημιουργία νέων τύπων : τοῦ "Φλιπ ὁ Βάτραχος" τοῦ Ἄμπ Ἄιερικς καὶ τέλος τοῦ ποντικοῦ "Μάικ" πάλι τοῦ Ἄιερικς ἀλλὰ ποὺ τελειοποίησε καὶ ἔκανε πασίγνωστο ἀργότερα ὁ Ντῆνσεϋ.

Οἱ πλεονεκτήματα προσωπικότητος αὐτῆς τῆς ἐποχῆς σὲ πλήρη ἀνθηροτοῦ ἀμερικάνικου καρτοῦν εἶναι οἱ ἀδελφοὶ Μάξ καὶ Νταϊθβ Φλάισερ. Πρώτη ἐπιτυχία καὶ δημοφιλής σειρά τους ἦταν τὸ "Ἐξω ἀπ' τὸ μελανοδοχεῖο" καὶ ὁ "Κοκὸ ὁ Κλόουν" τοῦ Μάξ Φλάισερ. Σ' αὐτὰ, συνδυάζεται ἡ φωτογραφία μὲ τὸ σχέδιο. Ὁ Κοκὸ κάνει χλιπες δυὸ ἀταξίες καὶ σὸν δημιουργοῦ τὸ ἄλλα καὶ σὸς γύρω του. Στὸ τέλος τὸν καταπίνει τὸ μελανοδοχεῖο ἀπ' ὅπου ἔχει βγεῖ. Στὶς ἀρχές τοῦ ὁμοῦστος ὁ Μάξ Φλάισερ καταπίπτει μὲ ἀνθρώπινους κῆρες : ὁ "Ποπέυ" γνώρισε ἐπίσης μεγάλη ἐπιτυχία. Ὁ Ποπέυ εἶναι ὁ ἀκατανίκητος ναύτης ποὺ τρώει σπανάκι (!) καὶ πάντα ξεκινᾷ μὲ τὴν Ὀλβ γιὰ νέες ἀπειθῆνες περιπέτειες. Μετὰ τὸν Ποπέυ ἦρθε ἡ "Μπέττυ Μπόπ" (1935-36) ποὺ πολλοὶ κριτικοὶ τὸ θεωροῦν σὸν τὸ ἀριστοῦργον τῶν ἀδελφῶν Φλάισερ. Αὐτὴ ἡ Μπέττυ Μπόπ, ἡ σέξουαλ καὶ τὸν αἰσθησιακὴ, ποὺ ὑπῆρξε μιά πρώτη γελοιογραφία τῆς "πὴν-ἔπ" ἦταν τόσο ἀλθρινὴ καὶ ζωντανὴ ὥστε ὁ Κώδικας τῆς Αἰδοῦς τὴν ἀπαγόρευε. (Ἀργότερα ὁ Νταϊθβ Φλάισερ ὑπῆρξε λιγότερο πρωτότυπος καὶ ἐπιτυχής, ὅταν καταπίπτει μὲ μεγάλου μήκους ταινίες, ὅπως "Τὰ ταξίδια τοῦ Γκιουλβερ").

Ἐνῷ λοιπὸν τὸ ἀμερικάνικο κινούμενο σχέδιο γνώριζε μέρες δόξας, στὴν Εὐρώπῃ ἡ κίνηση περιορίζεται σὲ μερικές μεμονωμένες ἀλλὰ ἐνδιαφέρουσες προσπάθειες. Πρῆπει ὅμως νά τονιστεῖ ἄμεσα πᾶς τὰ ἐπιτεύγματα καὶ οἱ ἀναζητήσεις αὐτές ἀνοίξαν καινούργιους δρόμους σὸ κινούμενο σχέδιο. Ὁ Ρώσος Λάντιολας Στάρεβιτς, πρῶτα στὴ Ρωσία καὶ μετὰ τὸ 1917 στὴ Γαλλία δημιούργησε ἓνα καινούργιο εἶδος : ζωντανέψε πρῶτα ἔντομα καὶ ζῶα παρμένα ἀπὸ μύθους καὶ παραμύθια. Ἀργότερα στὰ ἔργα του χρησιμοποίησε μαριονέτες, σχεδὸν πάντα σὲ μορφές ζῶων : "Ὁ Τζιτζινας καὶ τὸ Μυρμηγκι", "Ρουαῖνος καὶ Λουντμῖα", "Ἡ φωνὴ τοῦ ἀηδονοῦ", κλπ. Τὰ ἔργα του τὰ χαρακτηρίζει ἔμπνευση, φαντασία, πολλὴ φροντίδα καὶ μιά τάση στὴ λεπτομέρεια. Ἡ μεγάλου μήκους ταινία του "LE ROMAN DE RENART" (1928-1939) εἶναι ἓνα ἀριστοῦργημα.

Στὴ Γερμανία, ἡ Λόττε Ράινιγκερ δημιουργεῖ τὰ μοναδικὰ σὲ εἶδος τους φιλμ κινεζικῶν σκηνῶν ἡ σιλουετῶν : "Οἱ περιπέτειες τοῦ Πρίγκηπα Ἀχμάντ" (1928), "Κάρμεν" (1933), "Παπαγκένο" (1935) σ' ἓνα ραφινάτο στυλ γεμάτο χάρη. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά οἱ Ἑγκελινγκ, Ρίχτερ, Φάινγκερ ἐγκαταλείβουν μιά κατηγορία ἀφηρημένων ταινιῶν ποὺ θὰ μπορούσαν νά ὀνομαστοῦν μπαλέτα ὄγκων καὶ γεωμετρικῶν σχημάτων. Ὁ Βόκνινγκ Ἑγκελινγκ ζωντανεῖει διάφορα ἐλικοειδῆ ἢ καὶ εὐθόγραμνα σχήματα στὴ "Διαγώνιου Συμφωνία". Ὁ Χάνς Ρίχτερ ἐπηρεασμένος ἀπ' τὴν τεχνοτροπία DADA, γεωμετρικὰ σχήματα (τετράγωνα, ὀρθογώνια κλπ.) στὸ ἔργο "Ρυθμὸς 21", κλπ.

Ὁ πλεονεκτήματα ἀπ' ὅλους εἶναι ὁ Ὄσκαρ Φάινγκερ σὸς τολμηροὺς πειραματισμοὺς του, ἔννοιας πρωτοπόρος ποὺ συνδυάζει τὴ μουσικὴ καὶ ζωγραφικὴ σὲ εἰδικὸ αὐτὸ κινηματογραφικὸ εἶδος. Ταινίες του στὴ Γερμανία : "Σπουδές", "Γαλάξια Σύνθεση", "5ος χορὸς τοῦ Μπράμς" (1926-37), στὴν Ἀμερική : "Ὀπτικὸ ποίημα" (1939), "Γαλάξια Ραφωδία". Ὁ Φάινγκερ ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ χρησιμοποίησε τολμηρὰ χρῶμα καὶ ἦχο, συνδυάζοντας καὶ τὴ μουσικὴ σὲ κινούμενα γεωμετρικὰ σχήματα δύο ἢ τριῶν διαστάσεων.

Τέλος, ο Λέν Λάυ στην Άγγλα είναι ο πρώτος που εισήγαγε την άπειυθείας σχεδίαση πάνω στὸ φιλμ χωρίς νά χρησιμοποιήσει μηχανή λήψως. Τήν ἐπαναστατική αὐτή τεχνική θά ἀκολουθήσει ἀργότερα κι ὁ Μάκ Λάρεν.

Ο ΓΟΥΩΛΤ ΝΤΙΣΝΕΪ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΟΓΕΙΟ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ,

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

Φτάνουμε ἔτσι στή δυνατή προσωπικότητα τοῦ Γουώλτ Ντίσνεϋ ποὺ ἐπεσκίασε τοὺς πάντες κατὰ τή διάρκεια τῆς βασιλείας του καί ποὺ ἡ ἐπίδραση τῆς τεχνολογίας του ἀπλώθηκε σχεδόν παντοῦ, ἀκόμα καί μετά τήν πάση τῆς ἀκτινοβολίας του. Κι ὅμως, τὸ ὄνομα τοῦ Ντίσνεϋ δέν μοῦ ἐμπνέει ἀπόλυτο θαυμασμό. Ὅχι ἐπειδὴ δέν ἐκτιμῶ τὸ ἔργο του : ἀπεναντίας πιστεύω πὸς σίς καλύτερες στιγμές του-κι εἶναι πολλές αὐτές-εἶναι ὅ,τι τὸ θαυμαστό ἔδωσε τὸ κινούμενο σχέδιο. Χαί-τὰ βρῖσκειται ἀλλοῦ: Τὸ ὄνομα καί μόνο τοῦ Ντίσνεϋ στή συνείδηση τοῦ 90 ο/ο τῶν θεατῶν ση-μαίνει τὸ Α καί τὸ Ω τοῦ κινηματογράφου κινουμένων σχεδίων. Γιά τήν τεράστια αὐτή πλειονότητα ἄλλος δημιουργὸς δέν ὑπάρχει. Αὐτό, βέβαια, προέρχεται σχεδόν ἀποκλειστικά ἀπὸ τήν ἄγνοια καί ἀνωριμότητα τοῦ κοινοῦ (αὐτὸ ἰσχύει καί στήν περίπτωση ἀρκετῶν "κανονικῶν" ταινιῶν, πὸσο μᾶλλον καί στὸν εἰδικὸ αὐτὸ τομέα). Χαρακτηριστικά μάλιστα ὀνομάζουν "Μίνι Μάους" κάθε ταινία κινουμένων σχεδίων. Γιαυτοῦς, θέμα ταινίας καρτούν εἶναι τὰ ἀνθρωπομορφα ζῴδια ποὺ καταδιώκουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο καί σαρῶνουν ἕνα σωρὸ φάρσες, ἢ εἰκονογράφηση μύθων συνήθως γιά παιδιά. Καταλαβαίνει κανεὶς τί τεράστια ἀπόσταση χωρίζει τήν ἀντίληψη αὐτή ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων καί τήν τεχνολογία ποὺ ἐφαρμόζουν σ' αὐτὰ ἕνας Μπορδβζικ, ἕνας Λένικα, ἕνας Κοῦρι, ἕνας Κίτρον, ἕνας Μπριντέκα, ἕνας Οὔρχς, ἕνας Βοδίκωιτς, ἕνας Χάμπλυ, ἕνας Ντάννινγκ, ἕνας Φόλντες καί τόσο ἄλλοι. Γιά τήν ἀντίληψη ποὺ ἀνέφερα παραπάνω δέν εὐθύνεται ὁ Ντίσνεϋ. Ἐκεῖνος εὐθύνεται, ἔμμεσα, γιά τήν ἐξάπλωση αὐτοῦ τοῦ βιομηχανοποιημένου ἐνδαικνευτικοῦ πνεύματος ποὺ ἐπεκράτησε σέ πολλοὺς τομεῖς τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου καί γιά τή μετέπειτα παρακμὴ τοῦ : τῆν ἀντικατάσταση τῆς ἐλεύθερης φαντασίας τοῦ γνήσιου καρτούν μέ τήν στερεοτυπία καί τὸν ἀκαδημαϊσμό, τὴ διήγηση εἰκονογραφημένων ἱστοριῶν". Πάντως εἶναι περλεργο τὸ γεγονός ὅτι δέν ἐνδιαφέρθηκε καθόλου-τουλάχιστον μετά τὸ 1955-γιά τοὺς νέους τρόπους ἔκφρασης τοῦ κινουμένου σχεδίου καί τίς νέες προοπτιές ποὺ χάραζε σίς ἄλλες χῶρες.

Ὁ Γουώλτ Ντίσνεϋ ἄρχισε τήν καριέρα του μέ τὴ σειρά " Ἀλιήν" ποὺ τήν ἀκολούθησε ἡ σειρά τὸ "Λαγοῦ Ὁσβαλντ" (26 φιλμ) ποὺ εἶχε σάν πρότυπο τὸν "Γάτο Φελίξ". Λίγο ἀργότερα ὁ Ντίσνεϋ υἱοθέτησε τὸν "Μίνι" τοῦ Ἄιερικς τὸν ὁποῖο τελειοποίησε ἀπὸ ταινία σέ ταινία καί τὸν



ΠΟΤΕΪ
ΤΟΥ
ΜΑΣ
ΦΛΑΪ ΄ ΄ ΣΕΡ

Έκανε έναν απ' τους πιο δημοφιλείς ήρωες καρτούν. Το 1928 εμφανίζονται τα πρώτα ήχητικά "Μίκυ" το "STEAMBOAT WILLIE" κλπ. Ο πασίγνωστος "Μακάρβριος χορός" (1929), ή πρώτη απ' τις SILLY SYMPHONIES, είναι ένα μπαλέτο σκελετών πάνω στη γνωστή μουσική του Σαίν-Σάνς.

Οι καλύτερες απ' τις SILLY SYMPHONIES εμπνεύστηκαν από μύθους και φολκλόρ: "Τό τζιτζίκι και τό μυρμήγκι", "Ο λαγός και ή χελώνα", "Ποιός σκότωσε τόν Κόκκ Ρόμπιν", "COUNTRY COU - SIN" κλπ. Ποιός δέ θυμάται τή θαυμάσια καταγίγδα στη "Φιλαρμονική του Μίκυ"; Ο Μίκυ είναι πάντα εύφυς, αισιόδοξος, καταστοφέας χωρίς νά τό θέλει άλλα και γεμάτος καλή θέληση. Τό κωμικό στοιχείο στά πρώτα "Μίκυ" άλλα και γενικά σ' όλες τις ταινίες τής εποχής αυτής δίνεται μέ μουσικά γιάγκι και θορύβους, μ' έναν άστεϊρευτο οίστρο.

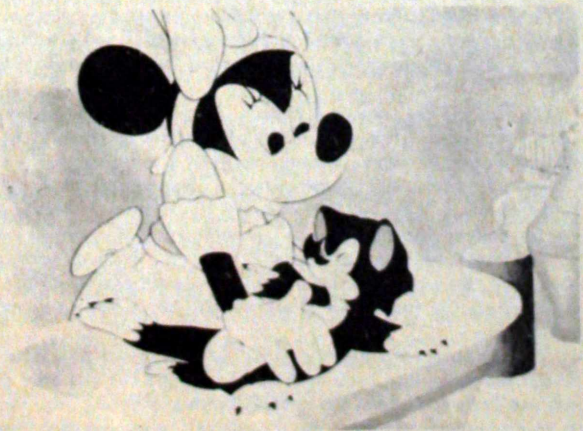
Αργότερα ό Ντίσνεϋ δημιούργησε νέους ήρωες - πάντα άνθρωπόμορφα ζώα: ό Πλούτο, ό ήλιθιος καλός σκύλος ό γεμάτος ζήλο, ό Ντόναλντ ή ρινόφθογγη πάπια, καυγατζής άλλα αυθόρμητος πού παθαίνει άτυχίες, ό Γκισφν μέ τή συμπαθητική τρέλλα του. Η εμπνευση βασίζεται ούσιαστικά στά ζώα και τήν άγροτική-βουκολική ζωή σέ συνδυασμό μέ τους παιδιούς μύθους. Μιά άπεραντή πινακοθήκη άπό άνθρωπόμορφα ζώα πού κινούνται και ζούν μέ τήν πιο θαυμαστή άνεση προσφέρεται έτσι στά μάτια μας. Ο Ντίσνεϋ και οί θαυμάσιοι βοηθοί-συνεργάτες του κατάφεραν περισσότερο άπό κάθε άλλον νά δώσουν στά ζώα κινήσεις και έκφράσεις ανθρώπινες.

Η περίοδος 1932-37 είναι ή καλύτερη τής δημιουργικής καριέρας του Ντίσνεϋ. Στο θαυμάσιο ρευστό περίγραμμα του σχεδίου τώρα έχουν προστεθεί κι οί χρωματικές ματαμορφώσεις πού κι αυτές έχουν έναν δικό τους ρυθμό. Η φαντασία και ή έπινοητικότητα δίνουν θαυμάσια δείγματα: "Τά τρία μικρά γουρουνάκια" (1933), ή σειρά "Λουλούδια και δέντρα" (1932 και μετά), "Ο παλιός μύλος" (1937) κατά κάποιον τρόπο αντιπροσωπεύουν τήν κορυφή τής τεχνικής τελειότητας στο έργο του.

Ο Ντίσνεϋ έφτασε στο άπόγειο τής τέχνης του μέ τή "Χιονάτη και τους έπτά Νάνους" (1938) τήν πρώτη μεγάλη μίκυ ταινία κινουμένων σχεδών-κάτι τό πρωτοφανές γιά τήν εποχή του- πού είχε τεράστια έπιτυχία σ' όλον τόν κόσμο, άλλα πού όρισμένες πλευρές τής δείχναν τήν άπαρχή τής παραμύθου. Στη "Χιονάτη" υπάρχουν θαυμάσια και συγκλονιστικά μέρη άλλα μια "φιλολογική" ποίηση κακακλύζει τις εικόνες, άρχίζει ή συμβατική μίμηση τής κίνησης τής μηχανής όπως στα κανονικά φιλμ. Ο Ντίσνεϋ δοκιμάζει νά μμηθεύ τόν πραγματικό κόσμο αντί νά δημιουργήσει τό δικό του, τόν ιδιόρρυθμο κόσμο του "καρτούν". Φάνεται ή προσπάθεια νά άποδοθεύ ρεαλιστικά ή τρίτη διάσταση, ή προοπτική. Η άληθινή ποίηση χάνει έδαφος σέ βάρος μιās γλυκερής συναισθηματικότητας, μιās εικονογράφησης παραμυθιών.

Ο "Πινόκιο" (1940) πού δέ γνώρισε τήν έπιτυχία τής "Χιονάτης" είχε έντοτούς θαυμάσια μέρη (όπως τό μαγαζί των παιχνιδιών του γέρου, ή τό ταξίδι στο Νησί τής Χαράς). Ο "Ντάμπο" περιέχει μόνο όρισμένα έξοχα μέρη πού έχουν γνήσια εμπνευση. Η "Μπάμπι" (1942) μ' όλη τήν τεχ-

MIKY
TOY
FOYDAT
NTIZNEY



νική της (όπως π.χ. ή σεκάνς τής πυρκαγιάς στο τέλος), ύποφέρει από έναν άνοστο συναισθηματισμό και πολυλογία.

Στή "Φαντασία" (1940), τό πιό φιλόδοξο έργο του, ό Ντίονεϋ θέλησε νά πετύχει όπτικώς άντιστοιχίες σέ όρισμένα κλασικά μουσικά κομάτια. Ό Μίκυ έμφανίστηκε στό καλύτερο μέρος του έργου πού ήταν διασκευή του συμφωνιακού ποιήματος του Πάλ Ντυκιά "Ό Μαθητευόμενος Μάγος". Ένώ τόν καταδώνκαν άμελίκτες σκουΰπες, ό Μίκυ πνιγμένος σέ κουβάδες νερό, μάτια πάλευε κόντρα στήν κακή τύχη πού είχε προκαλέσει ό Ίδιος.

Στό πρώτο μέρος του έργου, τήν "Τοκιάτα και Φούγια" του Μπάχ, ύπήρχαν πολύ ένδιαφέροντες πειραματισμοί μέ άντιστοιχίες όγκων, μορφών και μουσικής. Όμως τό κομάτι αυτό στήν ούσία είναι ή εκλάσειευμένη βερσιόν του συνώνυμου έργου του Όσκαρ Φάινγνιερ (πού όπωσδήποτε στήν άρχική του μορφή θά ήταν πιό ένδιαφέρον και πωτήτυπο). Έξυπνα εύρήματα και ώραία τεχνικά βρίσκει κανείς στό κομάτι άπ' τόν "Καρυοθραύστη" του Τσαϊκόφσκυ και στό "Μιά νύχτα στο φαλακρό βουνό" του Μουσόργγκυ (άνκαι τό τελευταίο αυτό καταφεύγει λίγο στο γκράν-γκινιδλ). Έπίσης πολύ πρωτότυπη είναι ή παρουσίαση στήν όθόνη τής Ίδιας τής ήχητικής κολόνας (ήχο διαφόρων άργάνων).

Τί νά πούμε ύμως γιά τή δολοφονία τής μουσικής του Μπετόβεν στήν παιδαριώδη και γελοία έκθεση εύνοιογράφησης τής "Ποιμενική" μέ τους Πηγάσους και τίς Κενταυρίδες; ή τό χειρόστο είδους κανόγουστο "Χορό τών Ωρών" του Πονκιέλλι; ή άκίδα τήν κοσμογονία μέ δεινοσαύρους, και ή φραστέια στήν "Ιεροτελεστία τής Άνοξεως" του Στραβίνσκυ όπου υπάρχουν, βέβαια, έντυπωσιανά τεχνικά έφεφέ πού δέν έχουν ύμως καμία σχέση μέ τό πνεύμα του μπαλέτου; Καί γενικότερα, ή άποστολή του έργου στο νά μυηθεύ τό πλατό κοινό στήν κλασική μουσική μέ τή βοήθεια τών κινουμένων σχεδίων, σά νά εγκαινιάζοταν έτσι μία νέα έποχή; ή τεράστια έμπορική έπιτυχία όδηγήσε τόν Ντίονεϋ σ' έναν πλούσιο άκαδηματισμό. Τά μεγάλα είκονογραφημένα έλμπουμ συνεχίστηκαν: "ή Άλίκη στή χώρα τών θαυμάτων", "ή Σταχτοπούτα" (1950), "ή ώραία κοιμημένη του δάσους" (1958). Πάντως, στή δεύτερη αυτή περίοδο τής καριέρας του, στο στούντιο του Ντίονεϋ μονταρίστηκαν και ντοκιμαντάρ άπό διάφορα κομάτια πού είχαν τραβήξει άλλοι σκηνοθέτες. ή καλύτερη ταίρια άπ' αυτές ήταν ή έξοχη "Ζωντανή έρημος".

Στά τελευταία χρόνια τής ζωής του ό Ντίονεϋ είχε γίνει ένας συνετός και έξυπνος παραγωγός όπως και τόσοι άλλοι. Όταν πέθανε, τό 1966, ό άδερφός του ήδη είχε αναλάβει τή διεύθυνση τών τεραστών έπιχειρήσεων, όπως και τίς εγκταστάσεις του μεγάλου πάρκου παιχνιδιών "Ντίονεϋ-βλάντ".

ΝΕΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Ένώ στις ΗΠΑ τό καρτούν διανύει ή χρυσή έποχή του και ή βασιλεία του Ντίονεϋ συνεχίζει ται, ή Εύρώπη δίνει τό παρόν μέ σκόρπια ύως αλλά ύψηλοϋ έπιπέδου έπιτεύγματα στις διάφορες χώρες.

Στή Γαλλία ό Μπερτολντ Μπάρτος έπηρεασμένος από τήν άβάν-γκάρντ και τόν γερμανικό έξ-πρεσιονισμό δίνει κίνηση στις γραβούρες του Φράντς Μασσερέλ χρησιμοποιώντας μία τελείως πρωσιική τεχνική: χρησιμοποιεί σιλουέτες κομένες πού κινούνται πάνω σ' ένα φωτισμένο φόντο. "ή Ίδεια" (1934), τό μοναδικό του έργο, είναι ένα τραγικό άριστούργημα, επαναστατικό γιά τήν έποχή του.

Τήν Ίδια σχεδόν περίοδο ό Ρώσσοσ Άλεξάντρ Άλεξέιεφ πού εργάζεται στή Γαλλία έπινοεί τήν πρωτότυπη συσκευή του: μία όθόνη μέ χιλιάδες καρφίτσες πού εισχωρούν στήν έπιφάνειά τής αναλόγως του έπιδιωκόμενου σκοπού, λιγότερο ή περισσότερο. Μέ τόν κατάλληλο φωτισμό πού πέφτει σ' αυτές τίς μύτες και τίς φωτισμοίσεις, δημιουργούνται άνάγλυχα σχέδια στήν όθόνη. Μ' αυτόν τόν τρόπο γάρισε ό Άλεξέιεφ τήν ύπεροχη έκείνη ταίρια "Μιά νύχτα στο φαλακρό βουνό" (1933) πάνω στή μουσική του Μουσόργγκυ. Οι ζωντανές γραβούρες ήταν γεμάτες λεπτότητα και φινέτσα.

Στή "Χαρά τής ζωής" οι Έκτορ Χόπιιν και Άντονυ Γκίρδς σχεδίασαν τους ύπέμετρουσ ήρώες τους μέσα σέ μοντέρνα ντεκόρ μέ μία θαυμαστή έλευθερία στο στόλ πού ξεφεύγει τελείως από τήν όμοιομορφία του παραδοσιακού καρτούν. Μ' αυτόν τόν τρόπο άπελευθέρωσαν τό σχέδιο άπ' τήν τυποποίηση.

ή ξεχωριστή προσωπικότητα του Πάλ Γκνιμύ πού έμφανίστηκε λίγο άργότερα δεσπόζει όλης τής παραγωγής του κινουμένου σχεδίου τής έποχής έκείνης στήν Εύρώπη. Είναι ό πρώτοσ σκηνοθέτης πού στο έργο του σά σύνολο καθόρθωσε νά ξεφύγει άπ' τήν παντοδύναμη έπιδραση του Ντίονεϋ (κάτι τό πρωτοφανές γιά τότε) δημιουργώντας προσωπικό στόλ. Μία πρωτότυπη αίθρηση προοπτικής στο

σχέδιο κι ένα περιγραμμά ρευστό, προσωπικό, γεμάτο χάρη δίνουν μιá αναμφισβήτητη γοητεία στί έργα του. Οί τύποι είναι ζωντανόί χωρίς ίχνος στερεοτυπίας. Αυτό φαίνεται από τίς πρώτες κιόλας διαφημιστικές του ταινίες, όπως "Οί Έπιβάτες τίς Μεγάλης Άρκτου". Στόν "Κλέφτη τών Άλεξιπεράσων" δίνει όλη τή γοητεία στίς στέγες του Παρισίου καί στή μορφή του μικρού ήρωα πού θυμίζει τόν Τεντέν, μιá θεελλάδη νύχτα. Στό "Σκιάχτρο", ένα σκιάχτρο γιά σπουργίτια προφυλάγει δυό πουλιά πού τό καταδιώκει ένας γάτος. Τό άριστόεργμα όμως του Γκριμώ είναι εκείνος ό συγκλονιστικός "Μικρός Στρατιώτης" (1948), σέ σενάριο του Ζάκ Πρεβέρ - στήν ούσία του, ένα παθιασμένο κατηγορώ ενάντια στόν πόλεμο. Η ταινία είναι πλημμυρισμένη από τρυφερότητα καί πόληση, οί κινήσεις γεμάτες πλαστικότητα, ή προοπτική γενικά τών πλάνων πολύ άξιόλογη. Όρισμένα γενικά πλάνα (όπως π. χ. ό τραυματισμένος στρατιώτης πού περπατάει στό χιονισμένο τοπίο) είναι άξέχαστα.

Η έπόμνη μεγάλησ μήκους ταινία του Γκριμώ χρειάστηκε 5 χρόνια γιά νά ολοκληρωθεί καί τελικά πάλι δέν τελείωσε. "Η Βοσκοπούλα καί ό Καπνοδοχοκαθαριστής" (1953) είναι μιá έξοχη φαντασμαγορία πού συνδυάζει τό χιούμορ καί τήν τρυφερότητα μέ τή μαγαλοπρέπεια του μπαρόκ. Οί δυσκολίες πού άντιμετώπισαν ό Γκριμώ καί οί συνεργάτες του κατά τό γύρισμα αύτης τίς μεγάλης φιλοξοφής ταινίας ήταν ή αίτια πού διαλύθηκε τό συνεργείο τους. Ο Γκριμώ γύρισε πάλι στίς διαφημιστικές ταινίες. Άργότερα έγινε ένας άξιόλογος παραγωγός. (Είναι παραγωγός τών δυό βραβευμένων ταινιών του Ζάν-Φρανσουά Λαγκιονό "Η Δεσποινίδα καί ό βιολοντσέλλιστας" καί "Μιά βόμβα τυχαία").

Μιά ειδική περίπτωση είναι καί ό "Κυανόπαγων" του Ζάν Παινλεβέ, του πατέρα του έκλατκτικτικού έπιστημονικού κινηματογράφου, πού γύρισε σέ συνεργασία μέ τόν Ρενέ Μπερτράν. Είναι μιá άξιοθαύμαστη ταινία πού χρησιμοποιεί μόνο έγχρωμα άγαλματάκια από πλαστίλινη σέ κίνηση. Η μουσική είναι του Μωρίς Ζυμπέρ.

Στή Σοβιετική Ένωση, μετά τήν άναχώρηση του Στάρεβιτς, τό κινούμενο σχέδιο περιορίζεται σέ άνάμικτες άπόπειρες : άλλοτε είναι μιá στυλιζαρισμένη προσπάθεια μέ άρκετά ένδιαφέροντα άποτελέσματα (" Διαπλανητικό ταξίδι" του Μερκούλφ, "Η μικρή βίδα" του Άγκουιτσόφ), άλλοτε πάλι είναι τό άνάδυνο παραδοσιακό καρτούν μέ τίς άπλοποιημένες ήθιμοπλαστικές προεκτάσεις πού στερείται κάθε φαντασία. Πάντως ή πολύ καιρό τό ρωσικό καρτούν ή έμφερε άπ' τόν άκαθορισμό τή στερεοτυπία καί τήν έλλειψη έφευρετικότητας. (Χρειάστηκε νά περιμένουμε μέχρι τό "Λουτρά" του Γιοβτιεβιτς, καί τόν Κιτρούι). Μιά άξιόλογη πηγή έμπνευσης είναι τά λαϊκά παραμύθια. Δυό άξιόλογα έργα ξεχωρίζουν αύτη τήν περίοδο : πρώτα ό "Νέος Γκιούλιβερ" του Πιούτσικο (1935) ταινία μέ μαριονέττες πού τήν χαρακτηρίζει ένα πνεύμα άφέλειας, χάρης καί άπλότητας, συγγενικό μέ τόν Μελιές, καί μετά ό "Μικρός Τσάρος Ντουραντάι" (1935) του Ίβάνφ-Βάνο πού έχει τήν άφέλη έλευθερία τών παιδιών σχεδών.

Στήν Άγγλία οί βετεράνοι του κινούμενου σχεδίου Τζάν Χάλας καί ή γυναίκα του Τζόζ Μπιά - τσελορ έχουν δημιουργήσει δική τους έπιχείρηση παραγωγής. Στήν μακρόχρονη καριέρα τους (άρχίζει από τό 1936) κατά καιρούς χρησιμοποιήσαν ένα πρωτότυπο στυλ, άπέλευθερωμένο από τόν άμερικάνικο κλασικισμό, άλλοτε πάλι, ένα στυλ συμβατικό, έπηρεασμένο κατευθείαν άπ' τόν Ντίσνεϋ. Άπ' τίς ταινίες τους τίς εποχής αύτης μπορούν ν' άναφερθούν ή σειρά τών "ΚΟΑΛΑ ΒΕΑΡΣ" τό "DUST BIN PARADE", ή σειρά "Τσάρλυ". Η έξελίξη τους θα έξεταστεί σέ έπόμενα κεφάλαια. Ο Τζάν Χάλας είναι καί ένας πολύ άξιόλογος θεωρητικός του κινούμενου σχεδίου.

Στήν Άγγλία επίσης ό Λέν Λάου χρησιμοποίησε τήν άπασαστική τεχνική του όταν ό μεγάλος ντοκιμανταριστάς Γκρήροσν του ζήτησε νά γυρίσει γιά λογαριασμό τών Βρεττανικών Ταχυδρομείων δυό ταινίες : τήν "Τουσαλάβα" (1934) καί τό "Κουτί μέ τά χρώματα" (1935). Έδώ πιά ύπάρχει ριζοσπαστική άνάσωση πού άνατρέπει τήν κλασική τεχνική καί δομή του καρτούν : είναι ή άπευθεσίσ χάρση του σχεδίου πών στο κάθε καρέ του φ.α.μ. Κι όπως στο έργο του Μάκ Λάρεν άργότερα, έτσι καί στόν Λέν Λάου τά διάφορα σχήματα, οί μορφές, οί γραμμές, οί τελετες, άκόμα καί οί άριθμοί -όλα αύτά τά φαινομενικά σκόρπια "σήματα" έχουν μιá συμπεκνωμένη έκφραση όλοτετα ίδιας ούσιας, έναν συμβολικό τρόπο γραφής. Τό σχέδιο είναι όσο τό δυνατόν πιό σχηματικό καί άπλοποιημένο. Η μηχανή λήψης έχει καταργηθεί. Άργότερα ή τεχνική του έξελίσσεται άκόμα : χρησιμοποιεί φωτοχημικές μεθόδους στο "COLOUR CRY". Τό έργο του Λέν Λάου έχει μιá μεγάλη όπτική δύναμη : είναι αύτη πού χαρακτηρίζει τόν άγνό κινηματογράφο. Ο Μάκ Λάρεν τόν θεωρεί δόξαλό του.

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ (ΑΠΟ ΤΡΙΑ) ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ

Ο ΧΑΜΑΙΛΕΩΝ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ

" Ο ΚΟΝΦΟΡΜΙΣΤΑΣ "

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Μόνο ο Ιδεαλισμός οδηγεί τους ανθρώπους στη θε-
λημένη αναγέννηση του προνομίου της δύναμης και
της Ισχύος, και τους κάνει, έτσι, να γίνονται μόρια
σκόνης αυτής της τάξης που σχηματίζει και μορφο-
ποιεί το Σύμπαν όλοκληρο.

Άδελφος Χάιλερ (Ο Άγιόν μου)

Η λέξη κονφορμιστής, πρὶν υιοθετηθεῖ ἀπ' ὅλες τὶς ζωντανές γλώσσες σὺν προσδιοριστικῷ ἐπί-
θετο τοῦ "συμμορφούμενου πρὸς τὸ ἐκιάστοτε ἐπικρατέστερο δόγμα" ἀνῆκε στὴ θρησκευτικὴ ὀρο-
λογία καὶ σήμαινε τὸν ὁπαδὸ τῆς ἀγγλικανικῆς ἐκκλησίας. Ὁ Ἑρρίκος Δ' τὸ 1562 καὶ σὲ συνέχεια
ἡ βασίλισσα Ἐλισάβετ Α' διέταξαν τοὺς ὁπαδοὺς τους νὰ συμμορφοθοῦν καὶ νὰ πιστέψουν αὐτὸ
πού συνέφερε στοὺς ἰθύνοντες νὰ πιστεύουν, ὅτι δηλαδὴ κοσμικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἐξουσία δὲν πρέ-
πει νὰ διαχωρίζονται. Ἡ διαφορά ἦταν καθαρά τυπικῆ-φορμαλιστικῆ, καὶ ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς
Πάπες καὶ τοὺς Βασιλεῖς δὲν τροποποιεῖ καθόλου τὴν ἔννοια καθεαυτῆ τῆς ἐξουσίας. Αὐτὸ γίνετα
φανερὸ καὶ ἀπ' τὸ ὅτι, μερικὰ χρόνια νωρίτερα ἀπ' τὸν κοσμικὸ Ἑρρίκο Δ', τὸ 1529, ἕνας κληρικὸς,
ὁ Λούθηρος, εἶχε διακηρύξει στὸ "Πρακτικὸν Διαμαρτυρίας" τὴν ἀνάγκη γιὰ κοσμοκοποίηση τῆς ἐκ-
κλησιαστικῆς ἐξουσίας πρὸς ὄφελος ὅχι, βέβαια, τῆς κοινωνίας στὸ σύνολο τῆς ἀλλὰ τῶν φεουδαρ-
χῶν. Ἡ Διαμαρτυρία του βρῆκε ἄμεση ἀνταπόκριση γιατί τὰ κηρύγματα τοῦ ἀπευθύνονταν στὴ στρα-
τιά τῶν δυσαρεστημένων κατώτερων μεσαίων τάξεων ποὺ ὄνειρευόνταν ἕνα γρήγορο πέρασμα στὴν
ἀνώτερη ἀστικὴ τάξη. Μ' ἄλλα λόγια ὁ μεγαλύτερος στήν ἱστορία δημαγωγός, ὁ Λούθηρος, κατὰφερε
νὰ ἐξαπατήσει μὲ τὸ πῶς ἀποτελεσματικὸ μέσο-τὴν ἀποδέσμευση ἀπὸ τὶς ἐξωκοσμικὲς ἐξαρτήσεις -
τοὺς πάντα ἰδεολογικὰ ταλαντευόμενους μικροαστοὺς καὶ νὰ τοὺς ὀδηγήσει ἐν τῷ ἀσφαλτοῦς στήν
ἀπόλυτη ὑποταγὴ στοὺς ἰσχυροὺς τῆς γῆς-κι ὅχι τοῦ Οὐρανοῦ, ὅπως προφασίζεσαν μέχρι τότε ἡ πα-
πικὴ ἐξουσία.

Ἡ ἱστορία τοῦ φασισμού, στήν πῶς πλατεία του ἔννοια, ἀρχίζει μὲ τὸν Λούθηρο. Οἱ "πνευματικοὶ"
του διάδοχοι δὲν εἶχαν παρὰ νὰ παραλλάξουν, κατὰ τὶς περιστάσεις, τὰ βασικά του δόγματα τοῦ
προστατευτισμοῦ, ἐπιμεταλλεῦμενοι τὴν ἀνασφάλεια (οἰκονομικὴ καὶ ψυχολογικὴ) ποὺ πάντα νοιάθει
ὁ ἀμφίροπος μικροαστὸς. Ἡ προοδευτικὴ ἰσχυροποίηση τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ ἡ παράλληλη ἄνοδος
τῆς ἐργατικῆς, ἔκαναν τὸν μικροαστὸ νὰ αἰσθάνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀπειλούμενος κι ἀπ'
τὰ πάνω κι ἀπ' τὰ κάτω. Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ φόβο ἐπιμετελλεῦτηκαν ὅλοι οἱ Ἄρχηγοί (Ντούτσσε,
Φύρερ, Κουντἄλλιο κλπ.) γιὰ νὰ βάλουν στήν ὑπηρεσία τῶν ἰσχυρῶν αὐτοῦς τοὺς κατ' ἐξοχίαν ἀδύ-
νατους. Ἡ κατὰληψη τῆς ἐξουσίας ἀπ' τοὺς φασίστες προετοιμάζεται, καὶ μετὰ συντηρεῖται, ἀπὸ
μιά ἔντονα ἐκφοβιστικὴ προπαγάνδα-κι ὅταν ὁ ἔχθρος δὲν ὑπάρχει πρέπει νὰ ἐφευρεθεῖ. Φασισμός
εἶναι τὸ καθεστὸς τοῦ φόβου, μὲ διπλῆ ἔννοια: στηριγμένο στὸ φόβο καὶ τρεφόμενο ἀπ' τὸ φόβο-ἀ-

ποτελεῖ κατά κάποιον τρόπο τήν ἀσφαλιστική βαλβίδα τοῦ ἀστισμοῦ ποῦ τήν ἀνοίγει κάθε φορὰ ποῦ βλέπει πῶς ἡ πείση ἀπ' τά κάτω κουντεύει νά διαρρήξει τό σύστημα καί νά τό ἀχρηστέψει ὀριστινά.

Ἔτσι, ἡ συσσωρευμένη δυσαρέσκεια ὄχι μόνο ἐκτονώνεται ἀλλά καί καναλιζέρεται ἐπιφελῶς γιά τό σύστημα ποῦ τήν προκάλεσε. Φυσικά, οἱ μόνοι ποῦ δέν καταλαβαίνουν τίποτα ἀπ' αὐτό τό παιχνίδι ποῦ παίζεται μέ διαλεξιμὰ ἀπ' τόν 16ο αἰῶνα καί μετά σέ βάρος τους εἶναι οἱ μικροαστοί ποῦ νωιάθουν πανευχεῖς ὅταν εἶναι σέ θέση νά ζήσουν ἤρεμα σέ παρόν ἀπ' τό ὅποιο καί γαντζώνονται μέ τά δόντια, ἀγνοῶντας παντελῶς τήν ἔννοια τῆς ἱστορικής προοπτικῆς.

Ὁ φασισμός δέν ὑπῆρξε ποτέ συγκροτημένο ἰδεολογικό κίνημα. Ὅμως, στίς περισσότερες περιπτώσεις ἦταν μαζικό κίνημα ἢ τουλάχιστον ἔγινε μαζικό στήν πορεία τῆς ἀνάπτυξής του. Αὐτό τό παράξενο ἀπό πρώτη ματιᾶ φαινόμενο ἔφερε σέ ἀμχανία τοὺς κοινωνιολόγους ποῦ, πιστοί στά δόγματα τοῦ κοινωνιολογικοῦ θετικισμοῦ τοῦ Κόντ ἐπέμεναν νά θεωροῦν τήν κοινωνία σάν ὑπερατομικό ὄθροισμα μονάδων, ἀποξενωμένων ἀπό τό προσωπικό τους Ἔγώ. Οἱ ἀπλόιές κοινωνιστικές ἀστικές ἐρμηνεῖες τοῦ "φαινομένου φασισμός" ἀποδειχτήκαν ὄχι μόνο ἀνεπαρκεῖς ἀλλά καί ἐντελῶς λανθασμένες στό μεθοδολογικό τους σύστημα. Ἔτσι, ἡ ἐπικουρία τῆς κοινωνιοψυχολογίας, ἔγινε ἀναγκαῖα παρά τήν ἀγανάκτηση τῶν ὀρθόδοξων ὀπαδῶν τοῦ Κόντ ἀπ' τή μιά καί τῶν "οἰκονομιστῶν" ἀπ' τήν ἄλλη: Οἱ ρίζες τοῦ φασισμοῦ, σάν κίνημα μαζικό, πρέπει νά ἀναζητηθοῦν στό γόνημο ἔδαφος τῆς χαστικής ψυχοσύνθεσης καί τῆς ἀλλοπρόσαλλης ἠθικῆς τοῦ μόνιμα φοβιαμένου καί πάντα αἰωρούμενου στή συμπεριφορά του μικροαστοῦ, ἔξω καί πέρα ἀπ' τή θέση του στό σύστημα τῶν παραγωγικῶν σχέσεων. Καί, πιά συγκεκριμένα, τό "προσές τῆς φασιστικοποίησης" πρέπει νά ὀριστεῖ σάν τάση ἀλλοτρώσης, σάν προσπάθεια ἐξαγορᾶς τῆς θετικῆς ἐλευθερίας (ἐλευθερίας γιά νά) ἀπό τό συντηρητικό αἶσθημα τῆς ἀσφάλειας. (Οἱ ἀπόψεις τῶν Φρόμ, Μίτσερλιχ, Χορκχάμπερ καί Μαρ - κούζε συμπίπτουν σ' αὐτό τό σημεῖο). Ὁ ὑπῆκοος, ἄν θέλει νά διαφυλάξει τήν κειτημένη του ἀνέση ὀφθαίει νά ὑπακούει σέ ἐντολές ἀνωθεν καί νά δεχεται τίς πιέσεις πιστεύοντας πῶς εἶναι ὄχι μόνο σωστές ἀλλά καί ὠφέλιμες γιά τήν διασφάλιση τῆς προσωπικῆς του εὐτυχίας ἢ ὅποια παῖει πιά νάναί προσωπική του ὑπόθεση καί μετατίθεται στή σφαῖρα τῆς δικαιοδοσίας τοῦ Ἀρχηγοῦ. Ὁ τελευταῖος, ἔχοντας σά χέρια του τά μέσα μαζικῆς καταπίεσης (καί "ἐνημέρωσης") παίρνει τή θέση τοῦ Μεγάλου Πατέρα τῆς ἀρχέγονης ὀρθῆς ποῦ σκέπτεται γιά λογαριασμό τοῦ ἀτόμου, βούλεται γιά λογαριασμό τοῦ ἀτόμου καί προπαντός πρᾶττει γιά λογαριασμό τοῦ ἀλλοτριωμένου ἀτόμου.

Ἔτσι, ἡ πολυδιάστατη δυναμική μέ τήν ὅποια κάθε ἄτομο ἀποντοῦσε καί διατροῦσε τή διήθητου



ισοροπία ανάμεσα στην αυτονομία και την έτερονομία, στην έλευθερία και την απώθηση, στην ήδονη και τόν πόνο αντικαταστάθηκε από μια μονοδιάστατη στατική ταύτιση του ατόμου με τους άλλους και με τη δεδομένη άρχη της πραγματικότητας" (Μαρκούζε).

Θά δανειστούμε άδικα μία άποψη του Μαρκούζε που νομίζουμε πώς είναι ο μόνος ο οποίος αντιμετώπιζε σφαιρικά τό πρόβλημα του άσυνείδητα ύποταγμένου ατόμου: "Τό Έγώ, στερημένο από τή δύναμη τής άρνησης και στην προσπάθειά του νά ταυτιστεί με τόν έτερόνομο κόσμο ξεδεύεται σέ διάφορες πνευματικές και συναισθηματικές άσθενείες που καταλήγουν στην ψυχοβραταρία, ή ύποτάσσεται γρήγορα στους άπαιτούμενους τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς άφομοιώνοντας τόν έαυτό του με τούς άλλους". Με τόν τρόπο αυτό, "ή άπόγνωση του ατόμου που έγινε αυτόματο, άποτελεί γόνιμο έδαφος για τούς πολιτικούς σκοπούς του φασισμού" (Έριχ Φρόμ). Οί "μηχανισμοί φυγής" του ατόμου σέ κατάσταση άπόγνωσης άρχίζουν νά μπαίνουν νά καταλήγουν στην ψυχοβραταρία, μέχρι που "ο κουφορμιστής άποδέχεται ένα έγώ που δέν είναι δικό του. Όσο περισσότερο δείχνει τόν κουφορμιστικό του, τόσο άνίσχυρος αισθάνεται, τόσο ύποχρεώνεται νά ύποκύπτει" (Φρόμ).

Πάντα κατά τόν Φρόμ, ή άρνητική έλευθερία (έλευθερία άπό έ) έξακολουθεί νά βαραίνει πάνω στη θετική έλευθερία (έλευθερία για νά) : Τό άπειλούμενο άτομο δέν είναι έλευθερο για νά πράξει παράλο που, από τή βιομηχανική επανάσταση και μετά, άπελευθερώνεται όλοένα και περισσότερο άπό τούς πρωτογενείς δεσμούς του με τό φυσικό πρίγυρο. Αύτή ή έτερονομία ανάμεσα στον άρνητικό και τό θετικό προσδιορισμό τής έλευθερίας δέν είναι δυνατόν νά έκλείπει παρά μόνο με μία ριζική άναθεώρηση του συσχετισμού τών κοινωνικών δυνάμεων.

Άπ' τά παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο φασισμός είναι μία σχεδόν φυσική κατάληξη του άστικού τρόπου του σκέπτεσθαι που ύπαγορεύεται άπ' τήν άστική κοινωνική δομή ή οποία για νά ύπάρξει σάν τέτοια προϋποθέτει (ή, καλύτερα, καλλιεργεί) μία ίσοπεδωμένη συμπεριφορά που πετυχαίνεται είτε άμεσα (με εύθύ και άπρόκλητο καταναγκασμό) είτε, στις περισσότερες περιπτώσεις, έμμεσα, (με τούς γενιικής ίσχύος ήθικούς νόμους και τήν προπαγάνδα). Πρέπει νά τονίσουμε έδώ πώς ο φασισμός σάν ψυχολογική κατάσταση ή σάν συμπεριφορά δέν συνδέεται άναγκαστικά μ' ένα φασιστικό κόμμα: είναι καθήμερινος (Μιχαήλ Ρόμ). Για νά θυμηθούμε και έναν άλλο κινηματογραφιστή (τόν Λόν Μουλλε), αυτό που έχει σημασία για τόν προσδιορισμό τής πολιτικής τοποθέτησης ενός ατόμου δέν είναι ή κομματική του ταυτότητα, ούτε άρκει ή δήλωση του για τήν "προοδευτικότητα" ή τόν "συντηρητισμό" του : ο προοδευτικός και ο συντηρητικός διαφέρουν στον τρόπο ζωής και όχι στον τρόπο σκέψης. Η άλήθεια τής πρότασης του Μουλλε είναι καταφανερή : "Η μεγίστη πλειοψηφία τών 'προοδευτικών' μιλούν άριστερα και ζούν δεξιά". Ο κορυφορισμός λοιπόν δέν είναι άσφαλές κριτήριο τής τοποθέτησης στά δεξιά. Ίσχυει έξίσου και για τή λεκτική τοποθέτηση στά άριστερά. Μ' άλλα λόγια προσδιορίζει καίρια τήν άστική νοοτροπία, τήν κατεξοχήν χαμαλεοντική συμπεριφορά του άναρχώμενου μικροαστού με τήν τερατάδη προσαρμοστική του ικανότητα.

"Ηδη έχουμε πει σχεδόν αυτά που θά θέλαμε νά πούμε για τήν ταινία του Μπερτολούτσι. Θά προσπαθήσουμε, ώστόσο, νά δούμε πώς οι παραπάνω άπόψεις, που άποτελούν και τή θέση τής ταινίας μεταφράζονται σέ σήματα κινητηιά-είκαστικά στό συγκεκριμένο πλέγμα τών σημαινόντων του "Κορυφορίστα".

Αυτό που ένδιέφερε περισσότερο τόν Μπερτολούτσι δέν ήταν ο φασισμός καθεαυτός σάν ιστορικό (προσδιορισμένο τοπικό και χρονικό) κίνημα, αλλά οι άστικές καταβολές του, έξω άπ' τό συγκεκριμένο χώρο (Ίταλία του 1928-1944). Η ταινία μόνο λεκτικά (με τό διάλογο) τοποθετείται σέ χώρο και χρόνο : Τό ντεκέρ και τά άλλα είκαστικά στοιχεία τής ταινίας (κοστούμια, άξεσουάρ, φωτισμοί) όχι μόνο δέν διαφοροποιούν τούς χώρους αλλά έπιτελούν θελημένα τή χωρική σύγχυση, ουδέτεροποιώντας τό χώρο μέσα στον όποιο κινούνται οι χαρακτήρες : τό Παρίσι και ή Ρώμη μοιάζουν σά νάταν πόλεις ίδιωμας. Ο χώρος τ ο υ Μπερτολούτσι δέν έχει καμία σχέση με τόν γεωγραφικό (ρεαλιστικό) καθορισμένο άπ' τήν τοποθέτηση τής Ιστορίας χώρο. Είναι μία πολυδαίδαλη, ροκικό-έπιφάνεια κατασκευασμένη άπ' τόν ντεκατοτέρ σύμφωνα με τίς έκφραστικές-ποιητικές ή όχι τίς ιστορικές ανάγκες τής ταινίας. Ο έξπρεσιονιστικός φωτισμός αύτής τής έπιφάνειας και οι σχεδόν ουρεαλιστικές χρωματικές μίξεις έπιτελούν τήν έντύπωση του μη ρεαλιστικού. Τά κοστούμια επίσης προσθέτουν μία άδικα άρνητική διάσταση : Η Σαντρελλι είναι ντυμένη κατά τή μόδα τής μετέλ έπιδι ένύ ή Σαντά μοιάζει με σημερινή Παριζιάνα · ο Τρεντινιάν και ο Μοσκίν έραφαν τά κοστού-

μία τους σε διαφορετικές εποχές και κινούνται με αυτοκίνητα τρέχουσας μάρκας · οι φοιτητές-σωματοφύλακες του αυτοεξέδριστου καθηγητή δεν διαφέρουν έξωθεν από τους σημερινούς αμφισβη-
τρες κάποιου αμερικάνικου κολλεγίου. Τα εικαστικά σήματα της ταινίας, στο σύνολό τους, είναι
άνιστορικά .

Τό ίδιο ανιστορικό είναι και οι χαρακτήρες : 'Ο Μαρτσέλλο (Τρεντινιάν) δεν είναι ο τυπι-
κά 'Ιταλός φασίστας αλλά ένας δειλός μικροαστός που μπορείτε να τον συναντήσετε παντού γύρω
σας, ένας άπροσανατόλιστος άνθρωπος κυνηγημένος από κάποιο άδριστο συναίσθημα ένοχής (νομι-
ζει πως σκότωσε κάποιον όμοφυλόφιλο όταν ήταν μικρός, παρασυρμένος στο δωμάτιο του από τη λά-
μψη μιας λιμουζίνας) τρομοκρατημένος από τó ένδεχόμενο μιας κληρονομικής ψυχολογικής άρρώσ-
τίας (ντρέπεται για τόν τρελλό πατέρα του που προτίμησε τόν ευκολότερο τρόπο για να κρύψει τήν
άσημαντότητά του) άηδισμένος από τήν κατάπτωση της μάνας του (σκοτώνει τόν 'Ιάπωνά έραστή
της όταν γίνεται "ίσχυρος" ξεκόβοντας έτσι όριστικά κι από τόν τελευταίο δεσμό του με τó μίζε-
ρο παρελθόν) .

'Η μέλλουσα σύζυγος (Σαντρέλλι), άνόητο θηλυκό ζωάκι που επί έξαετία τó "βιάζε" ό νουνός του
δεν έχει μάθει να κάνει τίποτα άλλο στή ζωή της έκτός από τó να κουνάει τά όπισθία της προς άγ-
ραν τού "εύπρεπούς" γαμπρού. Δηλαδή, άποτελεί τέλειο δείγμα άνθρωπόμορφου "φυτού"- σάν αυτά
που εύδοκιοούν ιδιαίτερα στο εύκρατο κλίμα της μικροαστικής οίκογένειας κάθε τόπου κι άρχνουν.

'Η σχεδόν άνήλικη σύζυγος τού σχεδόν γέρου καθηγητή (Σαντά) είναι ή φροντισμένη έκδοση τού
κλασικού άρχετύπου της ήδη "φτασμένης" μικροαστής που άναριχήθηκε κι αυτή με τόν τυπικά μι-





κροαστικό τρόπο της "σύζευξης σάρκας και πνεύματος". Ο Έρωτας του Μαρτσέλλο γιατρήν δηλώνει τήν κρυφή του επιθυμία για έπιτυχία και τής διής του άναρχής στην άμεσως έπόμενη κοινωνική βαθμίδα.

Ο καμπούρης καθηγητής, άντιφασίστας και έπιταγήν μιās άδριστης φιλελευθεριάζουζας άξιοπρέπειας-και καθόλου άπό πεποίωση-πήρε τό δρόμο τής έξορίας για να έξασφαλίσει, μεταξύ άλλων και τήν άνεση του "φίλοσοφείν" έκ του άσφαλούς, όπως γίνεται συνήθως με τούς εύθιτους άστούς ποθ προτιμοῦν τή βολική "διαθεσιμότητα για μάχη σε εύθετο χρόνο" άπ' τήν έπικίνδυνη μάχη σε χρόνο ένεστώτα.

"Όλοι οί χαρακτήρες λοιπόν δέν είναι ούτε τυπικά "ίταλικοι" ούτε τυπικά "φασιστικοί": είναι άπλά και καθαρά μικροαστοί ή, σπανιότερα, μεσοαστοί - δειλοί, άριβίστες, άσημαντοί, σεξοκρατούμενοι, έπαναστάτες του σαλονιού, ποθ θά μπορούσε να τούς συναντήσσει κανείς σε κάθε τόπο και σε κάθε έποχή (άπ' τόν 16ο αιώνα και μετά ποθ άρχισε να διαμορφώνεται ή άστική και ή έργατική τάξη και μαζι τους ή νόθα μικροαστική).

Η ταινία δέν περιγράφει τό φασισμό σαν τέτοιο αλλά τό προσέε της άλλωτρώσης σε τρία επίπεδα: του άστού, τής οίκογενείας του, τής κοινωνίας του - μιās άλλωτρώσης ποθ, όπως είπαμε, άποτελεί προϋπόθεση για τήν έγκαιθρίση του φασισμού και μέσο για τή διαρκή άνανέωση τών όπαδών του. Θάλεγε κανείς πός ο Μπερτολούτσι τοποθετεί τήν ταινία του σ' έναν χρόνο, ούσιαστικά, προφασιστικό, κι ότι χρησιμοποιεί τόν χρονικό προσδιορισμό σε μέσο ποθ βοηθάει τή γενικοποίηση και τήν έξαγωγή συμπερασμάτων καθολικού κύρους: "Ο κονομοριστάς" μοιάζει με ταινία τεκμηρωμένης (και βεβαιωμένης άπ' τήν ιστορία) έπιστημονικής φαντασίας. Μ' άλλα λόγια, ό ιστορικός χρόνος χρησιμοποιείται έδώ πρωτύστερα χωρίς ώστόσο να χάνει τήν αξία και τή βαρύτητα του σαν χρόνος ήδη βιωμένος - όπως άκριβώς σε μιιά ταινία ιστορική. Τό άπόλυτο μορφικό στυλιζάρισμα ένός θέματος και άρχην ρεαλιστικού (πρόσφατη ιστορία) διακινείται με τήν, ποιητική άδεια, χρονική άντιστροφή, με τό χειρισμό δηλαδή ένός θέματος ποθ ήδη άνήκει στο παρελθόν σε να έπρόκειτο να συμβεί στο μέλλον. Τό μέτρο τής δημιουργικής ικανότητας του Μπερτολούτσι πρέπει να άναζητηθεί στον τρόπο με τόν οποιο άνήγαγε στο έπίπεδο του πιθανοῦ ένα πρόβλημα βεβαιωμένο άπ' τό γεγονός και μόνο πός τά γεγονότα έχουν ήδη τελεσθεί.

Για να πετύχει τήν άντιστροφή και τή γενικοποίηση τών άρχικών ρεαλιστικών δεδομένων, ό ιδιοφυής κινηματογραφιστής υιοθετεί ένα σήλ καθαρά χορογραφικό. Όστόσο, ή ρευστότητα στην κίνηση ήθοποιών και ήμερας και ή όπερειακή διεύθυνση τών ήθοποιών δέν ύπαγορεύονται άπό τήν άποδεικτική άναγκαιότητα, όπως π.χ. στον Γιάντσο (άφοῦ τό πρόβλημα ποθ θέτει ή ταινία είναι ήδη λυμένο άπ' τήν ιστορία και τό μόνο ποθ άπομένει να γίνει πάω σ' αυτό είναι ή ποιητικότη του μεγέθυνση) αλλά άπό έναν δυναμικό ρυθμό σε συνεχές κρεσέντο: "Ο Μπερτολούτσι δουλεύει στο επίπεδο τής καθάρης μορφής, όντας εκ τών πρώτων βεβαιοσ πός δέν θά πέσει στην παγίδα του φαρμαλισμού άφοῦ ό έννοιολογικός φόρτος του θέματος καθευτού άποτελεί σταθερό άντιβαρο. Αυτό ή άκροβάσια στο χείλος του γκρεμού μόνο άπό έναν δημιουργό μ' άπόλυτη σιγουριά στις ίκανό-



τητές του θα ήταν δυνατόν να επιχειρηθεί.

Έδώ όμως τίθεται ένα άλλο πρόβλημα: Η ποιητική διδγκωση επιβάλλει τη μέθεξη. Ο θεατής της ταινίας δεν καλείται να κρίνει την Ιστορία αλλά να μετάρχεισ' αυτήν, ξαναζώντας στο χώρο της πρόηξης την προσωπική του, την καθημερινή εμπειρία. Ο Μπερτολούτσι βομβαρδίζει τόν απροστάτευτο θεατή του μ' έναν καταγισμό σχεδόν αισθησιακών έρεθισμάτων (ή ταινία άποπνέει σεξουαλικό σ' όλα της τά έπιπεδα). Άφου τó πρόβλημά του είναι κατ' άρχην ψυχολογικό (έρευνά, όπως εΐπαμε, τίς ψυχολογικές καταβολές της φασιστικοποίησης κι όχι τó φασισμός) μόνο προκαλώντας μιά άνάλογη συναισθηματική διεγερση στο μικροαστό θεατή του θα ήταν δυνατόν να τόν κάνει να συνειδητοποιήσει τή δύσκολη κατάστασή του, που τόν άφορά προσωπικά. Μιά τέτοια μεθοδολογία θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν προσπάθεια έμβιασμού τού θεατή, σαν τάση να τού έπιβληθούν έμβιαστικά κάποιες άποψεις (όσο σωστές κι ύν είναι αυτές καθαυτές) με τήν ίδια μεθοδο που χρησιμοποιούν οί δημαγωγοί για να έπιταχύνουν τó προτσές της φασιστικοποίησης, δηλαδή με τήν ύποβολή και όχι τήν πειθώ. Μιά τέτοια μομφή ήταν πολύ πιθανή άν ό Μπερτολούτσι δέν φρόντιζε να τού δώσει ένα σταθερό σημείο προσανατολισμού που τόν βοηθά να ξεπεράσει τήν άρχική φάση τής γοητείας και να πάρει άπέναντι στο θέμα (μετά τó τέλος τού θεάματος κι όχι κατά τή διάρκειά του) μιά στάση περισσότερο κριτική: τήν άναφορά σε γεγονότα έπαληθευμένα άπ' τήν Ιστορία. Έτσι, η άρχική ταύτιση μεταλλάσσει σε κριτική στάση με τά τó τέλος τής συναισθηματικής (θά λέγαμε αισθησιακής) έπίστροφας. Κι έδω άκριβώς βρίσκεται η διαφορά τής μεθόδου τού Μπερτολούτσι τόσο άπ' τήν μπρεχτική όσο κι άπ' τήν κλασικότροπη.

Ίσως, τó δυό έπίπεδα στά όποία τοποθετείται έναλλακτικά η ταινία (τό τεκμηριωμένο- Ιστορικό και τó πεπονημένο-ποιητικό) ν' άποτελούν τή χρυσή τομή άνάμεσα σε μιά προσπάθεια καθαρής διδγξης άφενός και άφετέρου άπόλυτης αισθητικής ίλιανοποίησης.

Όπως και νάναι, ό Μπερτολούτσι κατάφερε, μέσα άπ' τούς μαιάνδρους ένός έκθαμβυτικού μπελτέου βασιαιμένου σ' ένα λιμπρέτο Ιστορικό να δώσει μιά μοναδική άναγλυφισότητα σ' ένα θέμα πάντα έπίκαιρο: τή διαρκή φασιστικοποίηση τού μικροαστού άπό ψυχολογική αδράνεια, άπό χαμαιλεοντισμό, άπό δειλία, άπό άναποφασιστικότητα, άπό φόβο μπροστά στο καινούργιο. Όταν ό Μαρτσέλλο, στήν τελευταία σκηνή, προσπαθεί ν' άπαλλαγεί άπ' τούς εφιάλτες ένός γάμου χωρίς άγάπη, μιάς στράτευσης χωρίς πίστη κι ένός φόνου χωρίς μίσος μεταθέτοντας τήν προσωπική ευθύνη τών πράξεών του σ' έναν όμοφύλοφιλο (που στή φαντασία του ταυτίζεται μ' κείνον τών παιδιών του χρόνων) και σ' έναν τυφλό ίκνυριολεκτικά και μεταφορικά) ύπηρέτη τού φασισμού, έχει κιόλας "άποκαθαρθεί" κι είναι έτοιμος για μιά καινούργια χαμαιλεοντική προσαρμογή. Στο τελευταίο πλάνο στυλάνει έπίμονα (άλλά πάντα με προφύλαξη) τó βλέμα του πάνω μας προσπαθώντας να πετύχει τή συγκατάθεση τού συνενόχου του θεατή που ξέρει πός θα τόν βρεί όπωδήποτε σ' όποια αίθουσα, όποιας γωνιάς τής γής.

Ο Μπερνάρντο Μπερτολούτσι συζητᾷ μέ τόν Γκύ Μπρωκιούρ

- Παλιότερα εἴχατε δηλώσει ὅτι ὁ "Πάρνερ" ἦταν ἕνα φιλμ πάνω στήν κατάλυση τῆς ἀφήγησης. Ἀντίθετα, ὁ "Κονφορμιστάς" εἶναι ἕνα μυθιστορηματικό φιλμ. Φαίνεται σά νά ξαναγυρίζετε στόν κινηματογράφο τοῦ "Πρίν ἀπ' τήν ἐπανάσταση", μέ τή διαφορά ὅτι ἀπ' τό πρωτότυπο σενάριο περνάτε στήν ἀπόδοση ἑνός μυθιστορήματος.

- Ναί, μιλώντας μέσα στά κινηματογραφικά πλαίσια, εἶναι μιᾷ ἐπιστροφή στό "Πρίν ἀπ' τήν ἐπανάσταση" καί ἀντίθετο τοῦ "Πάρνερ" ὅπου ζητοῦσα ἀπ' τό κοινό μιᾷ ἀπόσταση (γιά τήν ἀκρίβεια τοῦ τήν ἐπέβαλα) θυμίζοντάς του τήν κατάστασή του, σάν κοινό, καί ἐμποδίζοντάς το νά ταυτιστεῖ μέ τά πρόσωπα τοῦ φιλμ. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι τό σενάριο τοῦ "Πρίν..." ἦταν πρωτότυπο ἐνῶ τοῦ "Κονφορμιστά" ἀπόδοση ἑνός μυθιστορήματος, πολύ λίγο ἐνδιαφέρει. Ἡ πηγὴ ἑνός φιλμ δέν ἔχει καμιά σημασία σχεδόν γιὰ τό φιλμ δέν ἀρχίζει νά ὑπάρχει παρά μονάχα μπροστά στήν κάμερα, πάνω στή ζελατίνη, κι ὅχι σέ σχέση μ' αὐτά πού ἔχουν γραφεῖ ἀπό πρίν. Αὐτά λοιπόν τά δυό ἔργα εἶναι ἐξίσου προσωπικά μου, χι ἄς βεβαίονα νά μπερδεύουμε τό προσωπικό μέ τό αὐτοβιογραφικό παρόλο πού τό "Πρίν..." εἶναι ἀνεμφισβήτητα ἐκφρασμένο περισσότερο στό πρῶτο πρόσωπο ἀπ' τόν "Κονφορμιστά". Ὅπωςδήποτε εἶναι ἀλήθεια, παρόλο πού δέν εἶναι ἀπόλυτα συνειδητή, τό ὅτι νοιώθω τήν ἀνάγκη νά τοποθετοῦμαι σέ μιᾷ κάποια ἀπόσταση ἀπ' τόν ἑαυτό μου, κι ἄν τό "Πρίν..." καί ὁ "Κονφορμιστάς" ἀντιστοιχοῦν σαφῶς σέ δυό στιγμές τῆς ζωῆς μου, δέν ἔχω ζήσει τήν ἐποχὴ τοῦ δεύτερου (τῆ φασιστικῆ Ἰταλία τοῦ 28-43, ἀφού γεννήθηκα τό 41) κι αὐτό μοδιδνε τήν εὐκαιρία νά κάνω μιᾷ ἀνάλυση πού πάντα ἤθελα : τοῦ φασισμοῦ σάν ἀρρώστια τῆς ἀστυκτικῆς τάξης.

- Ὡστόσο, δέ μπαίνει μέ τόν ἴδιο τρόπο τὸ πρόβλημα τοῦ φασισμοῦ στή σημερινή Ἰταλία καί στήν Ἰταλία τοῦ Μουσσολίνι.

- Δέν ἤθελα νά κάνω ἕνα φιλμ πάνω στό φασισμό σάν ἱστορικό φαινόμενο. Ὑπάρχουν ἤδη πολυάριθμα ἰταλικά φιλμ-καταγγελίες, πού προσπαθοῦν νά καταδείξουν τίς πολιτικές καί κοινωνικές ρίζες τοῦ φασισμοῦ. Ἐγώ σ' αὐτό τό φιλμ δέν ἐνδιαφέρομαι παρά γιά τό ψυχολογικό φαινόμενο καί γιά τίς σχέσεις ἐκείνης τῆς ἀστυκτικῆς τάξης τοῦ 30 μέ τῆ σημερινῆ. Ἡ τάξη πού ἔχει τήν πολιτική καί οἰκονομική ἡγεμονία στή χώρα εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτήν πού τήν εἶχε τήν ἐποχὴ τοῦ Μουσσολίνι. Ἡ ἰταλικὴ κριτικὴ δέχτηκε εὐνόσια αὐτῆ τήν ἔννοια τοῦ φιλμ μέ ὀρισμένες, βεβαίονα, ἐπιφυλάξεις ἀπ' τῆ σοσιαλδημοκρατικὴ πλευρὰ πάνω στόν τρόπο πού ματαχειρίστηκα τόν ἀντιφασιστικὴ καθηγητὴ καί τῆ γυναίκα του, βρίσκοντας πῶς ἡ κριτικὴ μου στάση ἀπέναντί τους παραῖταν ἀύστηρη. Γιά μένα ὅμως πρόκειται σαφῶς γιά ἕναν ἀστυκτικὸ ἀντιφασισμό, πού δέν ἀναποκρίνεται δηλαδή σέ καμιά ταξικὴ ἀπαίτηση, ἀλλά σ' ἕνα εἶδος προοδευτικοῦ φιλελευθερισμοῦ, κάπως ἰδεαλιστικοῦ. Ὅσο γιά τό κοινό, ἦταν τό πρῶτο φιλμ μου πού εἶχε ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Ἐπιτυχία πού ὀφείλεται, κατά πᾶσα πιθανότητα, στή συναισθηματικὴ βιαϊότητα τοῦ θέματος. Προσπάθησα νά κινηθῶ ἀντίθετα ἀπ' ὅτι στόν "Πάρνερ", θέλοντας νά φτάσει ὁ θεατῆς στόν προβληματικὸ ξεκινῶντας ἀπ' τῆ συγκίνηση. Περὶ πού ὅπως στό "Πρίν..." , μόνο πού τότε αὐτό δέν εἶχε γίνει καί τόσο συνειδητὰ ἀπό μένα.

- Ὁ ἀντιφασιστικὸς καθηγητῆς τοῦ "Κονφορμιστά" μοιάζει σάν ἀντίγραφο τοῦ κομμουνιστῆ καθηγητῆ τοῦ "Πρίν ἀπ' τήν ἐπανάσταση". Ἡ ὁμοιότητα εἶναι τυχαία ;

- Δέ νομίζω, παρόλο πού-τό ξαναλέω-δέν ἔχω ἀπόλυτη συνείδηση τήν ὥρα πού γράφω τά σενάρια μου. Εἶναι ἕνας τύπος πού βρῆσκαται πάντα σχεδόν στά φιλμ μου : ὁ δάσκαλος ἢ ὁ πατέρας. Καί μά-

λιστα, προσαρμόζοντας τό διήγημα τοῦ Μπόργκες "Θῶμα τοῦ προδότη καί τοῦ ἔρωτα" γιά νά κάνω τή "Στρατηγική τῆς ἀράχης" ἔστρεψα ὅλη τήν ἱστορία πρὸς τήν κατεύθυνση τῶν σχέσεων γιοῦ - πατέρα. Ὁ Μπόργκες εἶχε ἕναν νεαρό ποῦ ψάχνει νά βρεῖ τήν ἀλήθεια γιά τό θάνατο τοῦ παποῦ του στήν Ἴρλανδία, στήν ἀρχή τοῦ τελευταίου αἰῶνα. Ὁ παπούς του, ἕνας ἀρχηγός-ἥρωας τῶν Ἴρλανδῶν ἐπαναστατῶν σκοτώθηκε στό θέατρο κατά τή διάρκεια μιᾶς παράστασης Σαίξπηρ. Ἐπανατοποθέτησα τήν ἱστορία ξεκινώντας ἀπ' τό θάνατο τοῦ πατέρα, ἀρχηγοῦ τῆς ἀντίστασης κατά τοῦ φασισμού στήν περίοδο τοῦ 30 καί δολοφονημένου κατά τή διάρκεια μιᾶς παράστασης τοῦ Ριγκολέτο. Ὁ νεαρός ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ πατέρας του ἦταν ἀρχηγός μιᾶς συνμοσίας ποῦ ἀπέτυχε μέ τήν ἐπέμβαση ἑνός προδότη. Κάνοντας τήν ἔρευνά του βρίσκει στήν ἴδια κατάσταση, στό ἴδιο θέατρο ὅπου παίζουν καί πάλι Ριγκολέτο καί τότε ἀνακαλύπτει τήν πορεία τῆς ἱστορίας τοῦ πατέρα του ὁ ὁποῖος ἦταν ταυτόχρονα ὁ ἀρχηγός καί ὁ προδότης ποῦ ἀνακαλύφθηκε ἀπ' τοὺς φίλους του κι ἀποφάσισε ὁ ἴδιος τήν ἐκτέλεσή του σκηνοθετώντας τήν στό πρότυπο ἑνός μεγάλου θεάματος δίνοντας ἔτσι τήν ἐντύπωση πὼς σκοτώθηκε ἀπ' τόν ἐχθρό. Γιατί ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἡ διατήρηση ἑνός ἥρωα ἀπ' τήν κατάδειξη ἑνός προδότη. Ἴσως κιόλας ἡ προδοσία νά μήν ἔγινε παρά γι'αυτό τό σκοπὸ. Ἀναγνωρίζετε ἐδῶ, βέβαια, τή λαβυρινθοειδῆ πλευρά τῆς προβληματικῆς τοῦ Μπόργκες. Ἀλλά αὐτό ποῦ κυρίως ἤθελα νά βγάλω ἀπ' τό σῆμα τῆς ἱστορίας εἶναι ἡ ταυτοποίηση τοῦ γιοῦ μέ τόν πατέρα.

- Τί ἀντιπροσώπευε γιά σᾶς αὐτό τό μυθιστόρημα τοῦ Μοράβια ἀπ' ὅπου βγάλατε τόν "Κονφορμιστά";

- Τήν εὐκαιρία νά ξαναγυρίσω, μέσα ἀπὸ ἕναν συγγραφέα ποῦ ἐνσαρκώνει στά μάτια μου τόν κλασικισμό, σέ μιὰ παραδοσιακὴ ἀφηγηματικὴ δομῆ, σ' ἕνα πρῶτο βαθμὸ ἐπικοινωνίας μέ τό κοινὸ. Τήν εὐκαιρία ἐπίσης νά βυθιστῶ σ' ἕνα κοινωνικὸ σύμπλεγμα ποῦ ἰσχύει τόσο γιά τήν μεγαλοαστικὴ ὄσο καί γιά τή μικροαστικὴ τάξη καί ποῦ τό γνωρίζω πολὺ καλά : ἤθελα νά ἐπαληθεύω ἂν αὐτὴ ἡ τάξη, ἡ τάξη τοῦ Μοράβια, εἶχε χαθεῖ, ἂν αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τῆς ζωῆς ποῦ ἀντιπροσωπεύει ἰσχύει ἀκόμα σήμερα. Ἐ, λοιπόν, ναι, ἰσχύει ἢ Ἄλλὰ δέν πῆρα ἀπ' τό μυθιστόρημα παρά μόνο τήν ἀρχὴ τῶν ἐπιπεσοδίων.

ΠΡΙΝ ΑΠ' ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ





Η ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΑΧΝΗΣ

ων (δολοφονία, γάμος, ταξίδι στο Παρίσι) κι αναποδογύρισα την αφηγηματική του δομή. Ένώ τό βιβ-
λίο ξεελίσσεται σε μία απόλυτα γραμμική χρονολογική σειρά, σάν ένα είδος κλασικής τραγωδίας με
σαφέστατη τήν παρουσία του Πεπρωμένου, τό φίλμ ακολουθεῖ μία διακεκομμένη, σπασμωδική πορεία,
ὅπου τό βάρος του Πεπρωμένου ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό τή δύναμη του ἀσυνεῶτου. Έκανα ἐπίσης
καί μερικές ἀλλαγές στά πρόσωπα καί στήν ἱστορία : προσθέτοντας τόν τυφλό φίλο πού δουλεύει
στό φασιστικό ραδιόφωνο καί μου ἦταν χρήσιμος γιά νά δάσω τήν εὐκαιρία στό Μαρτσέλο νά πεῖ με-
ρικά πράγματα πού στό μυθιστόρημα λέγονταν σέ ἐσωτερικό μονόλογο, γιά νά δεῖξω ἐπίσης μερικές
σχέσεις μέ τό φασισμό πού εἶναι περισσότερο συμβολικές παρά ἱστορικές. Ἀλλάζοντας τό ρόλο τῆς
Ἄννας, τῆς γυναίκας του καθηγητῆ πού στόν Μοράβια ἦταν πολύ λιγότερο σύνθετη (ἦταν ἀπλῶς μία
λεσβία πού ἤθελε νά κοιμηθεῖ μέ τή Τζούλια, τή γυναίκα του Μαρτσέλο καί πού χρησιμοποιοῦσε τό
Μαρτσέλο γιά νά φτάσει σ' αὐτήν) καί πού ἐγώ ἀντιθετα βρῆκα τό χαρακτηριστήρα της πολύ ὀργανικό καί
προτόμηση ἐξαιτίας της νά ἔχει ὁ Μαρτσέλο τή μοναδική στιγμή τῆς ἀμφιβολίας του : ν' ἀφήσει τά
πάντα καί νά ξαναγίνει ὁ ἑαυτός του. Ἀλλάζοντας ἐπίσης τό τέλος πού ἦταν πολύ καθολικό γιά
μένα : ἀφοῦ συναντοῦσε τόν ὁμοφιλόφιλο, ὁ Μαρτσέλο ἔφευγε μ' αὐτοκίνητο μέ τήν ολιγοεπεία του
καί σκοτωνόταν ἀπό τόν πολυβολισμό ἑνός ἀεροπλάνου. . . Πιστεύω ὅτι τό νά σκοτώνεις ἔτσι ένα
πρόσωπο εἶναι σά νά τό ἀδύεις στά μάτια του κοινοῦ μετατρέποντάς το σέ θύμα. Εἶναι πιό τρομερό,
κατά τή γνώμη μου, νά τ' ἀφήνεις νά ζήσει παρά νά του στέλνεις τέτοια ἐξ οὐρανοῦ χάρη.

- Έχω τήν ἐντύπωση πώς πήρατε μία κριτική στάση ἀπέναντι στό μυθιστόρημα του Μοράβια, στά-
ση πού μερικές φορές ἄγγιζε τήν παρωδία.

- Ὁ Μοράβια περιγράφει καταστάσεις τόσο πυκνά ἀστικές πού ὅταν μετατρέπονται σέ εἰκόνες
δέ μπορεῖ παρά νά γίνονται κωμικές. Εἶχα προειδοποιήσει τό Μοράβια ὅτι θά ἄλλαξα τό μυθιστόρη-
μά του γιατί ἦταν ὁ μοναδικός τρόπος νά μείνω πιστός στό πνεῦμα του, καί τό εἶχε δεχτεῖ. Έκανα
τό βῆμα πού ἔκανε κι ὁ Γιοντάρ στήν "Περιφρόνηση". Εἶχε πεῖ νομίζω πώς φέρθηκε στό μυθιστόρημα
ὅπως σέ κάποιο βιβλίο πού ἀγοράζουμε σ' ένα σταθμό : τό διαβάζουμε στό ταξίδι καί μετά τό πετά-
με. Στό μυθιστόρημα δέν ἔμαξε παρά γιά ένα σχῆμα, μέ ἀρχέτυπα καταστάσεων καί σχέσεων ἀνάμεσα

στά πρόσωπα, γιά νά τό άδειάσεις στή συνέχεια καί νά τό ξαναγεμίσεις μέ δικά του πράγματα. Καί βρίσκω πώς έτσι έμεινε πολύ πιά πιστός στό Μοράβια άπ' όλες τίς μοραβικές Ιταλικές ταινίες πού έμειναν πιστές στό γράμμα. Δυστυχώς στήν 'Ιταλία ή "Περιφρόνηση" παύτησε σέ μία βερσιόν πού τό μοντάζ της τόχε ξανακάνει ό Κάρλο Πόντι έρμήνην του Γκοντάρ αλλάζοντας ταυτόχρονα καί τή μουσική. Άλλά μου φαίνεται πώς άμφιβάλλετε γιά τή χιουμοριστική ικανότητα του Μοράβια. Γιά νά σάς πείσω : μόλις τέλειωσε ένα μυθιστόρημα πού τιτλοφορείται "Εγώ καί αύτός" καί πού είναι ένας κωμικός διάλογος άνάμεσα σ' ένα άνδρα καί τά γεννητικά του όργανα. Ένα είδος άπομυθοποίησης τής σεξουαλικότητας. Πρόκειται γιά ένα συγγραφέα πού θέλει νά δουλέψει γιά τόν κινηματογράφο άλλά ή σεξουαλικότητα του άποροφά όλη τήν ένεργητικότητα. Όπότε δημιουργούνται σχέσεις μέ -

- Νά ένα μυθιστόρημα πού δέ μπορεί νά παρουσιαστεί στό πανί.

- Αυτό είπα κι εγώ στό Μοράβια καί μου άπάντησε : Γιατί όχι ; Νά γυριστεί δολιήρο σέ άμε - ρικάνικα πλάνα καί μέ φωνή όφ.

- "Άς επανέλθουμε στόν "Κομφορμιστά". Γιατί δέν διανέμετε έξω άπ' τήν 'Ιταλία τήν πρωτότυπη Ιταλική βερσιόν άλλά τή γαλλική ;

- Δέν ύπάρχει πρωτότυπη βερσιόν άφού δυό άπ' τούς κύριους ήθοποιούς, ό Τρεντινιάν καί ή Σα - ντά είναι Γάλλοι. Γυρίσαμε λοιπόν τήν ταινία γαλλικά καί τήν ντουμπλάραμε Ιταλικά γιά τήν 'Ιτα - λία. Φαίνεται πώς είμαι άπ' τούς έλάχιστους 'Ιταλούς σκηνοθέτες πού κίνω σύγχρονο ήχο. Άπεχ - θάνομαι τή μη σύγχρονη λήψη πού σέ ύποκράνει νά βάζεις τούς ήθοποιούς νά ξαναμιλούν δυό μη - νες άργότερα, ξεκομμένα άπ' τήν άτμόσφαιρα του γυρίσματος. Ό Ιταλικός κινηματογράφος ζει πάν - τα μ' αυτόν τόν άναρχισμό. Άκόμα καί τά μεγαλύτερά του όνόματα, άκόμα καί στήν έποχή του νεορεαλισμού : κάτι πού ήταν έντελώς συμβατικό. Δηλαδή, χρησιμοποιούσαν έρασιτέχνες, άνθρώ - πους άπ' τό δρόμο σάν ήθοποιούς γιατί έβρισκαν πώς έχουν ώραία, αυθεντικά πρόσωπα, άλλά τούς ντουμπλάρizαν τή φωνή μέ φωνή επαγγελματιών γιατί έκριναν πώς οι αυθεντικές φωνές τους ήταν άσχημες. Καί πάλι άκόμα μακρότερος : όχι μόνο ντουμπλάρονται όλοι οι ήθοποιοί άλλά συχνά ντουμ - πλάρονται άπό άλλους ήθοποιούς έτσι πού μία βεντέτα έχει τή δική της φωνή σέ μία ταινία άλλά, στήν άλλη τή χάνει. Η Στεφανία Σαντρέλλι χρησιμοποίησε γιά πρώτη φορά τή φωνή της ύστερα άπό καμία δωδεκάδα φιλμ πού γύρισε. Η τηλεόραση μέ τά ντοκυμανταίρ, τά ρεαλιτά, συνηθίζει τό κοινό στό σύγχρονο ήχο, στίς "άτέλειες" φωνές. Στή "Στρατηγική τής άρχήνης" οι ήθοποιοί έξέφρασαν πα - ράπονα γιατί μερικές φωνές άκούγονταν άσχημα τήν ώρα πού περνούσε ένα καμiónι. Πάντως γιά τόν "Κομφορμιστά" πιστεύω ότι τό γεγονός πώς ντουμπλαρίστηκε καί μιλήθηκε σέ μία άλλη γλώσσα δέν έχει σημασία γιατί είναι ένα φιλμ βασισμένο στό "τεχνητό" -προσπαθει νά ανακαλύψει μία πραγμα - τικότητα μέσα άπό τό τεχνητό-κι αυτός είναι ένας άπ' τούς λόγους πού μ' άρέσει τόσο ό κινημα - τογράφος του Μάξ Όφούλς πού πετυχαίνει νά είναι τό μάξιμουμ του τεχνητού καί του πραγμα - τικου ταυτόχρονα.

- Προς ποιά κατεύθυνση θά συνεχίσετε τώρα ;

- Μία διπλή κατεύθυνση : Έναν πολιτικό κινηματογράφο έξω άπ' τό βιομηχανικό σύστημα, Έναν κινηματογράφο άνάλυσης πού όμως δέν θά άπευθύνεται όπως ό κινηματογράφος του Γκοντάρ άπο - κλειστικά στους στρατευμένους άλλά σ' όλους αυτούς πού τά γενικώς ένδιαφέροντος προβλήματα πού θά έξετάζω στα φιλμ μου θά είναι δυνατόν νά άφορούν καί πού θά μπορούσαν νά τά δούν π. χ στό "Σπίτια του Λαού", τ' άνοιχτά γιά όλους. Έχω έπίσης ένα σχέδιο για δουλειά συλλογική, δου - λειά πού θάχει σά σκοπό τήν άνατροπή τών παραδοσιακών σχέσεων σκηνοθέτη καί συνεργείου. Τό πάραμο τής άπόφασης γιά τή σκοπιά πού θά υιοθετήσει τό φιλμ (ντοκυμανταίρ, άφηγηματική, άνάμικτη κλπ.) θά είναι δουλειά τής ομάδας κι όχι μόνο του σκηνοθέτη. Άλλά θά συνεχίσω καί πρós τήν κατεύθυνση του "Κομφορμιστά", δηλαδή πρós Έναν κινηματογράφο μέσα στό έμπορικό κίνημα μέ κατασκευασμένο σενάριο, ήθοποιούς επαγγελματίες, άκόμα καί βεντέτες. Πιστεύω πώς τό ούσια - στικό είναι ό διαχωρισμός τών δυό κατευθύνσεων γιατί άλλωώς ξαναπέφτουμε στήν παρανόηση πού μς δόθηκε στό νά πιστέψουμε πώς μπορούμε νά κίνουμε τήν επανάσταση μέ τόν κινηματογράφο , πώς είναι δυνατό νά κίνεις κινηματογράφο πού θά είναι ταυτόχρονα καί μέσα στό σύστημα καί στρατευμένος. Είναι πιά χρήσιμο τό νά τοποθετείσαι σέ δυό διαφορετικά επίπεδα. Ένας πολιτικός κινηματογράφος δουλεύοντας μέ τήν ομάδα καί ταυτόχρονα ή συνέχεια τής άλλης μορφής του κινη - ματογράφου είναι ό δικός μου τρόπος γιά νά ξεπεράσω τήν άνωριμότητά μου.

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΟΣ

Σ' ΕΝΑ ΔΩΜΑΤΙΟ

Δουλεύοντας με
τὸ Λιβινγι Θήατερ

τοῦ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι

Ράμη. Δουλεύουμε στὸ σιοτάδι. Κάνουμε κινηματογράφο χωρὶς φῶς ! Τὸ Λιβινγι Θήατερ μ' ἔχει ὀδηγήσει στὸν τέλειο παραλογισμό. Πρῶτος ὁ Τζούλιαν Μπέκ, ὁ ἀρχηγός τοῦ συγκροτήματος, ἔκανε μιὰ βουτιά καὶ ἔπεσε στὸ κρεβάτι. Εἰκοσιτέσσερα ἄλλα σώματα διεγγραψαν κύκλο στὸν ἀέρα καὶ σωριάστηκαν πάνω του. Στὸ ἡμίφως, βλέπω μόνο τὶς γάμπες τοῦ Τζούλιαν. "Ένας ψυχίατρος θὰ ὀνόμαζε τὴ συμπεριφορά τους "ὁμαδικὴ παράκρουση" ἢ "μεταδοτικὴ τρέλλα". "Ἐγὼ πάντως θὰ τὴν ὀνόμαζα "ἀπόλυτὴ εὐτυχία". Μὲ τὸν φωτογράφο μου, τὸν Πικινόνε, εἴχαμε συμφωνήσει νὰ λούσουμε τὸ Λιβινγι Θήατερ μέσα στὸ φῶς. Αὐτὴ, ἄλλωστε, ἦταν καὶ ἡ γνώμη τοῦ τεχνικοῦ μας συμβούλου γιὰ τὸ χρῶμα, τοῦ Τουρναμπουόνι. Ὁ Τουρναμπουόνι, τὸ ἄλλο μου "Ἐγὼ πὸ συχνὰ γινθταν ὁ ἐφιάλτης μου, ἐπὶ ἓνα μῆνα ὀδύνηρο μοῦ τρυπούσε τ' αὐτιά λέγοντας ἀνατάπαυσα : Τὸ Λιβινγι Θήατερ πρέπει νὰ κινηθεῖ μέσα σέ τοίχους κιάσπρους σὰ φρεσιοπλυμένο σεντόνι. Ἀπαγορεύω καὶ τὴν παραμιρὴ σιιά.

"Ἄν μ' ἔβλεπε τώρα θὰ καταλάβαινε τί σημαίνει σιιά.

Ψάχνω νὰ βρῶ τὴν κίμερα, μάρκιας Μίτσελ, εἰδικὰ διαρυθμισμένη γιὰ τὸ πολὺ φῶς. Ἐξαφανίστηκε. Τουλᾶχιστον, ἔτσι μοῦ σφύριξε κάποιος δίπλα μου. Ψάχνω νὰ βρῶ τὸ ὑπερευαίσθητο μικρόφωνο μάρκας Ἐλεκτροβόις ποῦ μπορεῖ νὰ καταγράψει καὶ τὸν πῶ ἀνεπαίσθητο ἀναστεναγμὸ. Ἐξαφανίστηκε κι αὐτό. Δέν μπορῶ νὰ κάνω τίποτα. Τίποτα ἀπολύτως. Βρισκόμουν σέ μιὰ κατάσταση τέλειας παραλυσίας.

Τὰ παραπάνω δέν εἶναι παρά μιὰ στοιχειώδης περιγραφή ἑνὸς τρομαχτικοῦ ὄνειρου ποῦ τ' ὀβλεπα ἀπαράλλαχτο τουλάχιστον μιὰ φορά κάθε νύχτα, σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς "Ἄγωνα σικιᾶς". Ἐπινοῦσα πάντα μουσικὴ στὸν ἰδρωτᾶ. Γιὰ νᾶμαι εὐλικρινής, ὄνειρευόμουν τὴν ταινία ὅπως ἀκριβῶς θάθελα νὰ τὴ γυρίσω : μέσα στὸ σιοτάδι. Μ' ἄλλα λόγια, δουλεύοντας μὲ τὸ Λιβινγι Θήατερ εἶχα χάσει κάθε συναίσθηση τῆς πραγματικότητας. Τὴ μέρα ὄνειρευόμουν ξύπνιος τὸ ὄνειρο τῆς νύχτας τὸ ὅποιο, ἔτσι, καταντοῦσε "ὄνειρο ἑνὸς ὄνειρου".

Ποτὲ δέν μοῦ ἄρεσαν οἱ σπονδυλωτὲς ταινίες, κυρίως ἔξαιτίας τοῦ χρονικοῦ τους περιορισμοῦ. Ἄκουμα καὶ σκηνοθέτες ποῦ ἀγαπῶ πολὺ, ὅπως ὁ Γιοντάρ ἢ ὁ Παζολίνι, γύρισαν τὰ "ἐπεισόδια" τους μὲ μιὰ κερδία. Ἐμοιαζαν καὶ αὐτοὶ μὲ ἀριστερὲς χεῖρες ποῦ κάποιος τοὺς ὑποχρέωνε νὰ γράφουν μὲ τὸ δεξιὸ - χωρὶς νὰ παρακάνουν γιατί πρέπει κανεὶς νὰ γράφει σάνε καὶ καλὰ μὲ τὸ δεξιό.

Τὸ δικό μου ἐπεισόδιο τῆς σπονδυλωτῆς ταινίας VANGELO 70 ἦταν μιὰ διασκευὴ τῆς εὐαγγελικῆς παραβολῆς τῆς ἄγωνα σικιᾶς τὴν ὅποια ὁ Κύριος ἤθελε νὰ καταστρέψει ἄμεσως. Ὡστόσο, ὕστερα ἀπ' τὰ παρακάλια τοῦ ἰδιοκτήτη τῆς ἔδωσε μιὰ πιθανότητα νὰ καρπίσει πρὶν τὴν ἔξαφανίσει ὀριστικὰ καὶ ἀμετάκλητα ἀπ' τὸ πρόσωπο τῆς γῆς. Τὴν ἐπόμενη χρονιά, τὸ ἄμοιρο δέντρο ἔμεινε καὶ πάλι στέγρο. Κι ἔτσι, ἡ σικιᾶ πέθανε μιὰ καὶ ἡ ἀχρηστεία τῆς ἀποδεχτικῆς καὶ πειραματικῆς.

Κατάπια τὶς ἀντιρήσεις μου σχετικὰ μὲ τὸ μῆκος τῆς ταινίας (τὴν ἤθελα μεγάλου μῆκους) μόνο ὅταν μοῦρθε ἡ ἰδέα πᾶς θὰ μπορούσα νὰ περιοριστῶ στὸ φιλμάρημα τῶν τελευταίων στιγμῶν τῆς ζωῆς ἑνὸς ἀνθρώπου : εἰκοσιπέντε λεπτὰ ἄγωνα, καὶ μετὰ ὁ θάνατος. Εἶχα τὴν ἐντύπωση πᾶς ἀνακάλυψα τὸ "ἀπόλυτο κινηματογραφικὸ θέμα". Ὅμως, γιὰ νᾶμαι εὐλικρινής, ἡ χαρὰ μου προερχόταν ἀπ' τὴ δυνατότητα ποῦ μοῦ ἔδιναν νὰ γυρίσω ταινία ὕστερα ἀπὸ ἀναγκαστικὴ ἀπραξία τριῶν χρόνων. Ἄ-

κόμα, θά δούλεμα μέ τό Λιβινγκ Θήατερ κι επίπλεον θά μοῦ δινόταν ἡ δυνατότητα νά πειραματιστῶ μέ τό χρώμα καί τό σινεμασκοπ.

Τό ἀμάρτημα τοῦ ἀνθρώπου γιά τό ὅποιο ἔπρεπε νά πληρώσει μέ τή ζωή του ἦταν ἡ στεριότητα - ὅπως καί τῆς σικιάς. Ὅπως κι ἡ σικιά λοιπόν, ὁ ἄνθρωπος μου δέν ἔκανε κανένα κακό στή ζωή του ἀλλά δέν ἔκανε ἐπίσης καί κανένα καλό. Ὄντας ζωντανός, δέν ἦταν παρά ἕνας ζωντανός νεκρός.

Ὅπως καί τῆς σικιάς, τοῦ δόθηκε κι αὐτοῦ μιά τελευταία δυνατότητα νά νικήσει τήν ἀχρηστεία του. Στήν περίπτωση μας, τό λίσασμα γιά τό ὅποιο μιλάει ὁ εὐαγγελιστής Λουκάς θάπρεπε νά εἶναι ἡ ζωντανή ἐπαφή μέ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, δηλαδή αὐτό ἀκριβῶς ποῦ ὁ μελλοθάνατος ἀπέφυγε σ' ὅλη του τή ζωή. Ἡ πραγματικότητα θάπρεπε νά εἰσβάλει στή μικρή του κρεβατοκάμαρα καί ν' ἀγκιστρωθεῖ στό κρεβάτι, τοὺς τοίχους, τό πάτωμα, τίς κουρτίνες. Ἡ πραγματικότητα ἔπρεπε νά πλακιάσει τό στήθος του μέχρι σκασμοῦ.

Ὁ ἄνθρωπος μου λοιπόν, εἶναι μιά ἀπ' αὐτές τίς ἀξιολύπητες ψυχές "ποῦ ἔζησαν χωρίς πείνα καί χωρίς δόξα", ἕνας ἀπ' τοὺς ἀγγέλους "ποῦ δέν ἐπαναστάτησαν ποτέ κατά τοῦ Θεοῦ, ἀλλά καί ποτέ δέν τόν ὑπέρητσαν" οὔτε γιά τήν κόλαση δέν εἶναι ἕξιοι". Μ' ἄλλα λόγια, εἶναι ἕνας δειλός, ἕνας καιροσκόπος, ἕνας ὀμφαλοσκόπος, ἕνας ὑποταγμένος ποῦ βολεύεται μ' ὅ,τι βρεῖ κι ὅπως τό βρεῖ.

Αὐτό ποῦ μ' ἐντυπώσασε ἰδιαίτερα στήν εὐαγγελική παραβολή ἦταν τά μαρτύρια ποῦ ὑπέστη ἡ σικιά ὅταν ἀποδεχτήκε ἀθεράπευτα στεῖρα: "Ἐμοιάζαν σάν μυστηριώδης προφητεία ποῦ διατυπώθηκε πρὶν πεῖ ὁ Ἄρτῶ τῆ σκέψη του γιά τήν τύχη τῶν δειλῶν - κι ἡ δουλειά τοῦ Λιβινγκ Θήατερ βρῶσκειται πολὺ κοντά στίς ἀπόψεις τοῦ Ἄρτῶ. Τά μέλη τοῦ Λιβινγκ Θήατερ κάθε ἄλλο παρά δειλὰ ἀνθρωπάκια εἶναι.

Ο ΤΖΟΥΛΙΑΝ ΜΠΕΚ ΣΤΗΝ "ΑΚΑΡΠΗ ΣΥΚΙΑ"





Ο ΤΖΟΥΛΙΑΝ ΜΠΕΚ ΚΑΙ ΤΟ ΛΙΒΙΝΚ ΓΧΑΤΕΡ ΣΙΗΝ "ΑΚΑΡΠΗ ΣΥΚΙΑ"

Θά προσπαθώ τώρα νά ἀφηγηθῶ περιληπτικά καί χωρίς τάξη μερικές ἐμπειρίες μου ἀπ' τή δουλειά μου μέ τό Λβινγι Θήατερ. Ίως νά μὴ σᾶς φωτώ ἀριετὰ γιά τό τί σημαίνει λογική τοῦ παράλογου, ἀλλά οὔτε καί ἡ ταινία θά σᾶς φωτίσει περισσότερο ὅταν τή δῆτε.

Πρῶτη μέρα. Πρῶτη χαρὰ, πρῶτες φλυαρίες : πρῶτη συνάντηση μέ τό Λβινγι Θήατερ στή Σινετσιτά. "Μέ τιμῆς ἰδιαίτερα τό γεγονός πῶς θά δουλέψω μαζί σας - με σᾶς ποῦ μοῦ δάσατε τήν πιό βαθεῖα καί ἴως τή μοναδική θεατρική συγγραφή τῆς ζωῆς μου. Θά σεραστῶ τό στυλ σας. Εἴσατε εἰκοσιπέντε σάν ἕνας, εἴσατε εἰκοσιεξι. "Ἄς συζητήσουμε λιγάκι ὄλοι μαζί πάνω στήν κοινή δουλειά μας".

Στή συζήτηση ποῦ ἀκολοῦθησε ἄκουγα νά ἐπαναλαμβάνουν συχνά τίς λέξεις ψυχρός, αἰσθηματίας, σκουνοτύφλης, τζέντλεμαν. Αὐτός ἦμουν ἐγώ. Δέν ὑπῆρχε λόγος νά τραινάρω τή συζήτηση γιά νά μάθω τή γνώμη τους γιά τήν κοινή δουλειά μας. Οἱ παραπάνω λέξεις τῶλεξαν ὅλα. Ζήτησα καί μοῦ ἔδωσαν μιὰ αἰθουσα γιά τίς πρῶτες καί μιὰ ἄλλη γιά προβολές ἐπεξηγηματικῶν σχεδιῶν. Καί οἱ δύο ἦταν πολυτελεῖς, μέ λινά ταπέτα καί τά τέτοια. . . Μόλις οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ στούντιο εἶδαν νά βρωμίζονται τά ταπέτα τους ἀπ' τά γυμνά πόδια τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Λβινγι Θήατερ μᾶς πέταξαν ἔξω πῆξ λέξ, οὐρλιάζοντας γιά τή ζημιά. Μᾶς περμάζεψαν, ὡστόσο, σέ μιὰ ἄλλη αἰθουσα, σκοτεινή καί σκονισμένη. Αὐτήν, τήν ἐγκαταλείψαμε μόνι μας καί προτιμήσαμε τό γρασίδι σέ μιὰ γωνιά τῆς Σινετσιτά. Ἐθᾶλεγε κανεὶς πῶς εἴσασαν. Ἐρυθρόδερμοι ποῦ δραπέτευσαν ἀπό κάποιο γουέστερν γιά νά ζητήσουν πολιτικό ἄσυλο στή Ρώμη.

Ἐδῶ, στό γρασίδι, κάναμε μιὰ χαρὰ τῆ δουλειά μας. Μᾶς ἐνοχλοῦσαν μόνο κατά τίς ὄχτᾶ τό βράδυ, ὅταν ἔκλεινε ἡ Σινετσιτά. Ποτέ στή ζωῆ μου δέ μάλωσα τόσο σ' αὐτές τίς πρῶτες, καί ἤλπιζα πῶς οἱ ἀπειθάρχητοι αὐτοί ἠθοποιοί κάτι θά καταλάβαιναν γιά τό ὕφος καί τό νόημα τῆς ταινίας ποῦ ἐπρόκειτο νά γυρῶσαμε. Ἐπαναλάμβανα ἀνατάπασα πῶς τό βασιδικό ἦταν νά διαφυλαχτεῖ ἡ "φυσική κατάσταση" τόσο τῶν ἠθοποιῶν ὥσο καί τῶν χαρακτήρων ποῦ θά ὑπόδοταν : δέν χρειαζόταν οὔτε μοιγυρία, οὔτε διπλοτυπες, οὔτε κληρονομιές στούς τοίχους τοῦ ντενδρ, κλπ.

Κυττοῦσα κάθε τόσο τόν Τζούλιαν Μπέκ καί αἰσθανόμουν πανευτυχῆς ποῦ ταίριαζε σά γάντι στό χαρακτήρα τοῦ κεντρικοῦ προσώπου τοῦ σεναρίου μου : Τό προφίλ του εἶχε μιὰ πνευματικότητα ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακή.

Δεύτερη μέρα. Σήμερα μ' οὐλῶν ἐκεῖνοι. Εἶμαι καταγοητευμένος ἀπό μερικές ἀπρόσωτες ἰδέες, ποῦ φορμάρονται ἔτσι, αὐτοματικά, ἀπ' ὀλόκληρη τήν ὁμάδα. Προσέχω ἰδιαίτερα νά φέρομαι σ' ὄλους ὅμοια, θεωρώντας τους σά μιὰ οἰκογένεια ποῦ ἔχει ἰσοπεδώσει τά προσωπικά γούστα τῶν μελῶν τῆς. "Ἥξερα, ὡστόσο, πῶς κατά τό γύρισμα θᾶπρεπε ν' ἀλλάξω συμπεριφορά καί νά τοὺς ἀντιμετωπῶ σάν ξεχωριστές προσωπικότητες.

Κατά τό ἀπόγευμα μοῦρθε ἡ ἐπιθυμία νά τοὺς δῶ νά κάνουν κάτι, μιὰ πρῶτα π.χ., μιὰ κίνηση. . . . Πράγματι, ἡ ἐπιθυμία μου ἐκπληρώθηκε πρὶν προλάβω νά τῆ διατυπῶω καλά καλά : ἡ Νόνα ἀποσπᾶται ἀπ' τήν ὁμάδα καί ξαπλώνει κάτω, βγάζοντας μιὰ μονότονη κραυγή σάν παρατεταμένη νότα κλαρινέτου. Ὁ Στήβ Μπέκ Ἰσραελ καί ὁ Χένρυ ἀρπάζονται ἀπ' τό κορμί τῆς καί προσθέτουν τά οὐρλιαχτά τους σ' ἐκεῖνα τῆς Νόνα.

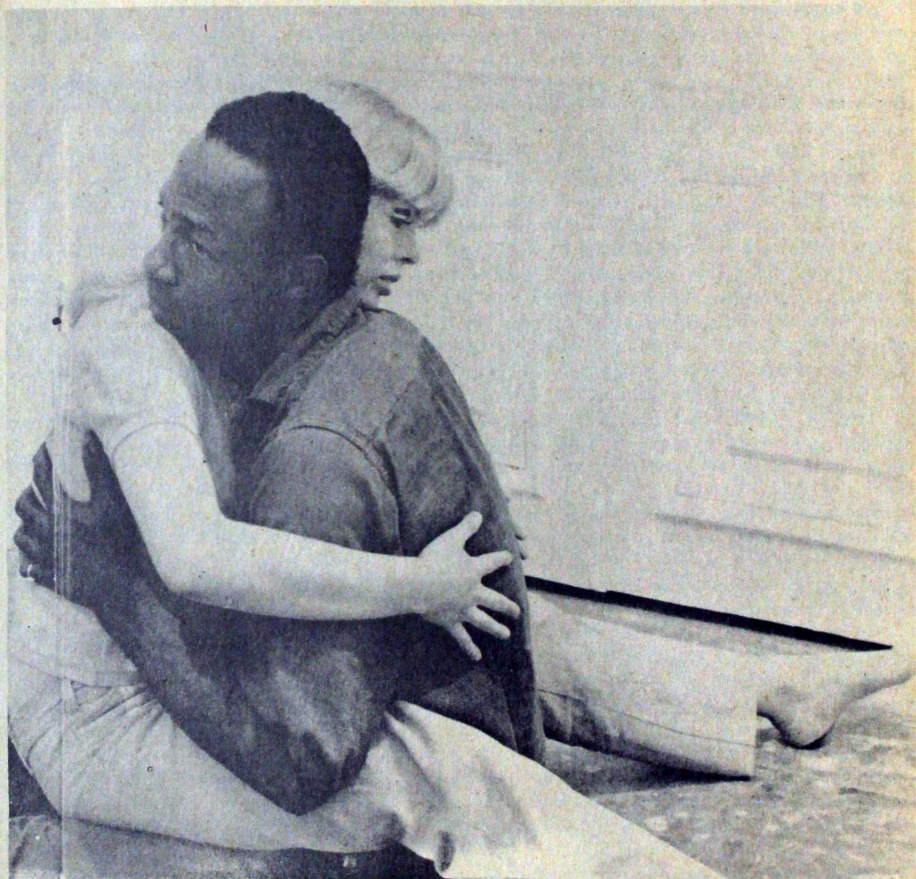
Γράφοντας γιά τά ὄρια τῶν δυνατοτήτων τῶν ἠθοποιῶν τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου, ὁ Ἄρτῶ ἔλεγε πῶς οἱ ἠθοποιοί αὐτοί, μιλώντας διαρκῶς ἔχασαν τήν αἴσθησή τῆς κραυγῆς. Μέ τά οὐρλιαχτά τους λοιπόν, ἡ Νόνα, ὁ Στήβ καί ὁ Χένρυ φέρνουν τοῦμπα μέσα σέ δευτερόλεπτα ὀλόκληρο τό ἀστικό θέατρο. Ἐπιτέλους ἄκουσα τήν ἀνθρώπινη φωνή, καθαρή καί ἀμόλυντη.

Τρίτη μέρα. Γύρισα τό πρῶτο πλάνο μέ τόν Τζούλιαν Μπέκ, τῆ Μιλένα Βουκοτιτς καί τόν Τζούλιο Τσέζαρε Καστέλλο. Ἡ Μιλένα μέ κοιτοῦσε μέ τά πελῶρια μάτια τῆς, περιμένοντας νά τῆς πῶ κάτι γιά τό ρόλο τῆς : ποιά εἶναι, τί σκεπτεται, τί ὑπάρχει μέσα τῆς. . . Ἀπαντῶ χωρίς νά ἐκπληρώσω τήν ἐπιθυμία τῆς : "Νόνα φυσική, ἔλα ἐδῶ, στάσου ἐκεῖ, ἄνοιξε τήν πόρτα. . ." Αἰσθανόμουν ἐνοχλημένος γιατί ἤξερα πῶς ἡ Μιλένα μέ συνέκρινε μέ τόν Τζεφφρέλλι, ποῦ ἕνας Θεός ἔβριε τί ὁμορφες ἱστορίες θά διηγόταν στούς ἠθοποιούς του σχετικές μέ τά πρόσωπα ποῦ ἔπρεπε νά ὑπόδοθῶν. Ἐγώ, δέν λέω ποτέ οὔτε ἱστορίες οὔτε ἀνέκδοτα.

Ὁ Τζούλιαν, φοβερὰ γοητευτικός καί τρομαχτικά ἔξυπνος παρατηροῦσε σωπηλά καί καταλάβαινε τά πάντα.

Τέταρτη μέρα. Μέρα γιορτῆς. Κλειστήκαμε ὄλοι στό θέατρο Ροσσίνι. Σέ τοῦτή τήν πρῶτα εἶδα νά ζωντανεῖ τό παλιό μου ὄνειρο τῆς δημιουργίας τοῦ κόσμου : ἕνας αἰὼς ἀπό κεφάλια, μέρματα πόδια ἀνοικτωμένα ποῦ σιγά σιγά μοντάρουνται σέ ὄντα ἀνθρώπινα. Ὁ Χωρός, σ' αὐτή τήν πρῶτα, ἦταν τρομαχτικός καί ὑπνωτικός μαζί.

Πέμπτη μέρα. Σήμερα γυρῶουμε ἕνα πλάνο πολὺ μεγάλο, μονολιθικό θέλεγα, ποῦ μοιάζει ὡστόσο



Η ΝΤΑ Ί' ΑΝΑ ΧΑΟΥΑΡΝΤ ΚΑΙ Ο ΤΖΙΜ ΑΝΤΕΡΣΟΝ ΣΤΗΝ "ΑΚΑΡΤΗ ΣΥΚΙΑ"

μέ όγκοδίθο πού κυλάει σέ ρόδες. Στη μέση περίπου τῶν τρισήμισυ λεπτῶν πού κραταί τó πλάνο γίνεται ἕνα μικρό τράβελινγκ πού θά δώσει θαρῶ μιά γεύση κινηματογραφική σέ μιά σιγή καθαρά θεατρική. Τó Λίβινγκ Θήάτερ ζητάει νά απομονωθεί γιά νά ἐπιδοθεῖ σέ μιά ἀπό κείνες τίς τελετουργίες πού λίγοι ἔχουν τó προνόμιο νά παρακολουθοῦν. Δέχτηκαν νά παρευρεθοῦμε μόνο τρεῖς ἀπ' ὅλο τó συνεργεῖο : ἡ κάμερα, ἔγώ καί ὁ βοηθός μου Τζιανλουτζι. Καί οἱ "τρεῖς" εἴμασταν ἐξίσου "ψυχροί". "Όλους τοὺς ἄλλους τοὺς ἔβγαλαν ἔξω ἀπ' τó πλατῶ γιὰτί δέν θεωρήθηκαν ἀρκούν-

τως "ψυχροί". "Όταν ἔφτασε στή μήτη μου ἡ μυρουδιά του θυμιάματος ἀρχισά νά τρέμω : νόμιζα πῶς ἡ μυρουδιά θά τοὺς κάνει νά χάσουν τήν ἐκπληχτική δάμανη ἔκφρασης πού εἶχαν κατά τήν πρόβα. "Ένανα λάθος. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν θαυμάσιο. Γυρίσαμε τó πλάνο μόνο δυό φορές. Εἶναι μεγάλοι ἐπαγγελματίες.

"Έκτη μέρα. Μέρα τοῦ θανάτου. Τοὺς ἄφησα νά ἐπαναλάβουν τέσσερις φορές τή σιγή ὅπως τήν αἰσθάνονταν αὐτοί. Μετά τοὺς ζήτησα νά συνεργαστοῦν μαζί μου, δηλαδή νά παίξουν τή σιγή τοῦ στραγγαλισματος γιά πέμπτη φορά, ἀλλά τώρα πιά ψυχρά, μέ χειρονομίες περισσότερο μηχανικές. "Ίδρωσα μέχρι νά τοὺς πείσω. Στό τέλος ὁ Τζούλιαν κατάλαβε πῶς εἶχα δίκιο.

"Έβδομη καί ὄγδοη μέρα. "Όλοι εἴμαστε κατάνοιοι. "Άγωνισόσαμε. Μουρμούριζα ἀντί νά μιλῶ. "Έ-

κεινοι ζομοιζαν απομακρυσμενοι. Φαίνεται πως χθηκε ο ενθουσιασμος των πρτων ημερων. Γιατο ακριβως αγωνισαμε ολοι. "Ενωισα το κενο που δημιουργησε η μη συμμετοχη τους. Ξαφνικα συνειδητοποιησα πως μεχρι τότε εχτιζα στην ζμμο. Ειχε ερθει η στιγμή η στιγμή να πασας τη γοητευτικη αναρχικη ενότητα της ομάδας τους. Τάρα ακριβως επρεπε να καταβάλω τη μεγαλυτερη προσπάθεια.

Κάνω πρόβες σε μία καινούργια σκηνη: Τρετς η τέσσερις απ' το Λβινγκι Θηατροπλαισιόζιου τ-ν άνθρωπο που θα πεθάνει και προσπαθουν να του δώσουν ένα μάθημα: να του μάθουν να γελει και να κλαει, πράγματα που τάχε ξεχάσει ο καιμοζρης. Καταστροφή. Οι ηθοποιοι που διάλεξα κόνουν δ, τι μπορούν γιά να μην καταλάβουν αυτό που τους ζητώ: ότι το μάθημα πρέπει να είναι "ευγενικό" και "ποιητικό". Οι ύπολοιποι είκοσι μένουν παράμερα και κυττούν αδιάφορα. Ο Τζοζλιαν προσπαθει να με βοηθήσει. Μάταιος κόπος. Ούτε αυτόν τον άκουω. "Επιμένω ότι η δράση πρέπει να είναι, κατά το δυνατόν απομονωμένη, προσωπική. Προσπαθώ να τους πελω να παίζουν τη σκηνη σε να κόνουν έρωτα. "Επιτέλους καταλαβάνουν το σημαίνει "δράση προσωπική".

Κατά το γύρισμα μυρίζομαι πως κάτι συμβαίνει, κάτι που μ' ευχαριστεί - και τους το λέω. "Η Τζέννου να ούρλιαζει: Κατά τη φωνηλάδιχη γνώμη της χάνουμε τον καιρό μας με άνοησες. Της λέω πως λέει κουταμάρες γιατί δεν καταλαβαίνει ότι μόλις τώρα αρχίζουμε να πίνουμε την ατμόσφαιρα που θέθελα. Μου λέει: Σκατά! Αιόθανομαι έντονα την επιθυμία να τη στραγγαλώ για να μην ακούω τη χυδαία φωνή της. "Ωστόσο κι εγώ δεν ήμουν λιγότερο χυδαίος: την έβρισα με την ψυχή μου.

Νά η ούσία της διαμάχης: Το Λβινγκι Θηατερ δεν καταλαβαίνει πως γίνεται να μένουν άνιη-τοι οι ηθοποιοι τη στιγμή που παίζουν έρωτικη σκηνη. Καταβάλλουν προσπάθειες να ακολουθήσουν, όσο μπορούν, τις εντολές μου, παίρνουν τις στάσεις που τους λέω - αλλά όταν αρχίζουν να παίζουν όλα πν κατά διαδλου: "Επιμένουν πως ο έρωτας δεν είναι στατική πράξη, κι αρχίζουν να κουνιού-νται. Στά μάτια τους φαίνονται άστεϊος που άγνωζό τόσο στοιχειώδη πράγματα.

Και τότε, παρνω τη μεγάλη άπφωση: "Αρχίζω να γυρίζω όταν ολοι είναι άνιητοι, ξεαφνικά. Κανεις δεν περίμενε πως θα φωνάξω "μοτέρ".

Θάθελα πολύ νάχα καιρό να τους μιλήσω για σινεμά, να τους δώσω να καταλάβουν ότι διαφερει απ' το θέατρο. "Όμως, πρέπει να τελειώνουμε.

Τη νύχτα μου τηλεφώνησαν οι Πούτσι και Μπανταλάτσι, οι δυο καθολικοί δημοσιογράφοι που εί-χαν την ιδέα να φκιαχτεί μία ταινία σαν το VANGELO 70. Ήταν σκιασμένοι: μία έφημερίδα έ-γραφε πως η ταινία μας είναι βλάσφημη. Τους καθηράχασα. Θα μπορούσε κανεις να πει τά πάντα για την "Αγονη σικιά" - όχι όμως πως είναι και βλάσφημη!

Την όδυο μέρα ξαναβρήκα τά κουράγιο μου. Κατηγόρησα τους ηθοποιούς του Λβινγκι Θηατερ στά ίσια λέγοντας πως το παζιμο τους ειχε ένα ήθελημένο στυλ μπαλέτου, ή μιμιχής α-λά Μαρσελ Μαρσά, ή φτηνού παρακμιακού συμβολισμού. Για παράδειγμα ανέφερα τον Ντ' Αννονόντσιο αλλά μόνο ο Τζοζλιαν Μπέκ τον ειχε άκουστα.

"Η έπιθεση μου ειχε σαν αποτέλεσμα να χάσουμε την εύεξαπτη Τζέννου, την κόρη του Μπέκ Χέκτ, που πήρε δρόμο βροντάει πάνω της την πόρτα. "Εγώ άπαθης συνέχισα τη "διδασκαλία" μου. "Ο Τζοζλιαν με παρακολουθούσε προσεχτικά. "Ίσως να μην καταλάβαινε τι ακριβως έλεγα αλλά ήταν σε θέση να παρακολουθήσει τη σκέψη μου στο καθαρά θεωρητικό επίπεδο που μιλούσα τώρα και που ή-ταν πολύ απομακρυσμένο απ' τις άπλες σκηνοθετικές οδηγίες. "Εντυπωσιάστημε πολύ όταν ειπα:

- "Εμφανιστήκατε στο θεατρικό χύρο τριάντα χρόνια μετά τον Άρτά, και έντοατοι επιμένετε να συνθέτετε ταμπλό-βιβάν σε να ποζάρτε για εικονογραφησεις άλμπουμ του 1890. Για να ξεπε-ράσετε αυτό το μειονέκτημα, περσσε ένας ένας μπροστά απ' την κάμερα. "Ο καθένας να λειε το δ-νομά του και τη πρώτη τυχαία φράση που θα τούρθει στο στόμα. Θέλω τά πρώτα σας, τότε φωνές σας - τά πρώτα και τις φωνές του καθένα σας κι όχι ένα ταμπλό ή μία ομαδική φωνή. Θέλω μία σειρά από γρήγορες σύντομες και παράλογες συνενεντεύξεις.

Μετά απ' την παρέλαση μπροστά στην κάμερα, όλα πήγαν καλά. Ξαναβρήκαν τη χόρη, την εδύχια τη βαρβαρική ένταση των πρτων ημερων. "Εγώ κι η κάμερά μου είμασαν έρωτευμένοι μαζι τους.

Μ' άγαπούσαν κι εκείνοι: Δεν το ξερω. Πάντως, ξεεπλάγην όταν ειδα πως άρχισαν να μου χαμο-γελουν έτσι, στα καλά καθοόμενα. Αυτό δεν ειχε ξανασυμβεί. Ειχαν γίνει κι αυτοι λιγάκι συναισ-θηματικοι.

Τελειώσαμε τη δουλειά μας μία μέρα νωριτερα απ' ό, τι προέβλεπε το πλάνο έργασιας.

Μετάρφωση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε στην Πάρμα την 16η Μαρτίου 1940. Γιος του καθηγητή, ποιητή και κριτικού του κινηματογράφου Άττιλιο Μπερτολούτσι. Άσχολεϊται και αρχόν με την ποίηση, και ταυτόχρονα (από ηλικίας 12 χρόνων) γυρίζει τις πρώτες του έρασιτεχνικές ταινίες σε 16 χιλιοστά. Στο τέλος της δεκαετίας του 50 η οικογένειά του εγκαθίσταται στη Ρώμη όπου, μέσω του πατέρα του, γνωρίζει τον Παζολίνι ο οποίος και τον παίρνει σε βοήθη του στην πρώτη του ταινία "Ακκατόνε" (1961). Το 1962 ο μεγάλος του φίλος και προστάτης του δίνει για σεναριακή προσαρμογή ένα θέμα του, το οποίο ο Μπερτολούτσι παρουσιάζει στον παραγωγό Άντόνιο Τσερβί. Ο τελευταίος του εμπιστεύεται χωρίς επιφυλάξεις τη σκηνοθεσία της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του, σε ηλικία 22 χρόνων.

1962 : LA COMMARE SECCA. (Ή στεγνή κουμπάρα-Ίταλιανός που δηλώνει το Θάνατο). Σενάριο: Π. Π. Παζολίνι, Μπερνάρντο Μπερτολούτσι και Σέρτζιο Τσίττι. Φωτογραφία: Τζιάννι Ναρτσόζι. Μουσική: Πιέρο Πιτσιόνε. Ντεκόρ: Αντριάνο Σπαντάρο. Μοντάζ: Νίνο Μπαράλι. Κάστ : Φραντσέσκο Ρουϊού, Τζιανκάρλο Ντέ Ρόζα, Βιντσέντσο Τσιγκόρα, Άλβανο Ντ' Έριολε, Ρομάνο Λαμπάτε, Λορέντσα Μπενεντέττι, Έμι Ρόκι, Ρενάτο Τρογιάνι. Παραγωγή: Άντόνιο Τσερβί-C.C. CERVI S.P.A. Διανομή: CINERIZ. Διάρκεια: 100 λεπτά.

- Την ίδια χρονιά ο Μπερτολούτσι εκδίδει μία συλλογή στην οποία συγκεντρώνει όλα τα ποιήματά του, με τον τίτλο IN CERCA DES MISTERO που παίρνει, άμεσα μετά την έκδοση, το βραβείο VIAREGGIO.

- 1964 : PRIMA DELLA RIVOLUZIONE. (Πρὶν ἂπ' τὴν ἑπανάσταση). Σενάριο:Μπ.Μπερτολούτσι καὶ Τζιάννι Ἀμίκο.Φωτογραφία:Ἄλντο Σιαβάρντα.Μουσική:Τζάνο Πάολι καὶ Ἔννιο Μορρικόνε. Μοντάζ:Ρομπέρτο Περπινιάνι.Κάστ:Ἀντριάννα Ἀσι,Φραντσέσκο Μπαράλλι,Ἄλλεν Μίντγικετ,Μοράντο Μοραντίνι,Κριστίνα Παριζέτ,Σεκρόπε Μπαράλλι,Ἐβελίνα Ἀλπι,Τζιάννι Ἀμίκο. Παραγωγή:IRIDE CINEMATOGRAFICA-MILAN.Διανομή:CINERIZ.Διάρκεια:15 λεπτά.
- Μετὰ τὴν ἐμπορικὴ ἀποτυχία τοῦ "Πρὶν ἂπ' τὴν ἑπανάσταση",ὁ Μπερτολούτσι προτείνει στοὺς παραγωγούς,τὸ ἔνα μετὰ τὸ ἄλλο,πολλὰ θέματα ποῦ ὅλα ἀπορίπτονται.Τὸ Μόριο τοῦ 1965,μετὰ τὸ ἀδιέξοδο στὸ ὁποῖο ὁδηγήθηκε,ἀρχίζει νὰ γυρίζει κατὰ παραγγελίαν μιά σειρά τριῶν φιλμ γιὰ τὴν Ἰταλικὴ τηλεόραση,μὲ τὸ γενικὸ τίτλο "Ὁ δρόμος τοῦ πετρελαίου". Τὰ τερματίζει τὸ 1966.
- 1965 : LA VIA DEL PETROLIO. 1) Οἱ ριζες (48 λεπτά),2) Τὸ ταξίδι (40 λεπτά).3) Διαμέσου τῆς Εὐρώπης (45 λεπτά). Σενάριο καὶ σχόλιο:Μπ.Μπερτολούτσι. Ἐκφώνηση κειμένου: Νίνο Καστελνουόβο,Μάριο Φιλιτσιάνι,Τζιοβάνι Μποζέτι,Νίνο Ντάλ Φάμπρο,Ρομπέρτο Κουτιόλα. Φωτογραφία:Οὐγκο Πικκόνε,Λουίς Σαλντάνχα,Τζιόρτζιο Πελλόνι.Μουσική:Ἐγκίστο Μάκι. Μοντάζ:Ρομπέρτο Περπινιάνι.Διεύθυνση παραγωγῆς:Τζιοβάνι Μπερτολούτσι.
- 1966 : IL CANALE. (Ἡ Διώρυγα).Ντοκιμαντάρ διαρκείας 13 λεπτῶν.Φωτογραφία:Μαουρίτσιο Σαλβατόρι καὶ Οὐγκο Πικκόνε.Μουσική:Ἐγκίστο Μάκι.Μοντάζ:Ρομπέρτο Περπινιάνι.Παραγωγή Τζιόρτζιο Πατάρρα.
- Τὸ ντοκιμαντάρ αὐτὸ γυρίστηκε στὸ Σουέζ,παράλληλα μὲ τὴ δευτέρη ταινία τῆς σειράς "Ὁ δρόμος τοῦ πετρελαίου".Ὁ Μπερτολούτσι δὲν δλοκλήρωσε τὸ γύρισμα ποῦ τὸ συνέχισε κάποιος ἄλλος.Ἐστῶσο ὑπέγραψε τὴν ταινία.
- 1967 : IL FICO INFRUTTOSO. (Ἡ ἄκαρπη συκιά).Ἐπεισόδιο τῆς σπονδυλωτῆς ταινίας " Ἐρωτας καὶ Λύσσα"(ἀρχικὸς τίτλος VANGELO 70),διάρκειας 28 λεπτῶν. Σενάριο:Μπ.Μπερτολούτσι - τσι,ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ παραβολὴ τῆς ἄκαρπης συκιάς.Φωτογραφία:Οὐγκο Πικκόνε.Τεχνικὸς σύμβουλος:Λορέντσο Τορναμπουνί.Μοντάζ:Ρομπέρτο Περπινιάνι.Κάστ:Ἰζοβλιαν Μπέκι,καὶ τὰ ὑπόλοιπα 24 μέλη τοῦ Ἀβινγι Θῆατερ,Μιλένα Βοκόσιτις,Τζοβάνι Τσεζαρε Καστέλλο,Ἀντριάνο Ἀπρα.Παραγωγή:Κάρλο Λιτσάνι γιὰ λογαριασμὸ τῆςCASTORO FILM Διανομή:ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO.
- Τὸ 1966 καὶ 1967 ὁ Μπερτολούτσι γράφει σὲ Ἰταλικὰ περιοδικὰ κριτικὲς καθεωρητικὰ κείμενα.Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκάλεσε ὁ ἀπροκάλυπτος θαυμασμός γιὰ τὸν Ζάν-Λυκ Γιοντάρ ποῦ τὸν θεωρεῖ δάσκαλό του καὶ γενάρχη ὀδὸκληροῦ τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου.Τὸ 1967 ἐπίσης γράφει τὸ θέμα τοῦ σεναρίου τῆς ταινίας τοῦ Σέρτζιο Λεωνε "Κάποτε σὴ Δύση" ποῦ γυρίστηκε τὸ 1968.
- 1968 : PARTNER. Σενάριο:Μπ.Μπερτολούτσι καὶ Τζιάννι Ἀμίκο,ἀόριστα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ντοστογιέφσκι "Ὁ ὤσας".Φωτογραφία:Οὐγκο Πικκόνε.Ντεκόρ:Ζάν-Ρομπέρτο Μαρκίς.Μοντάζ:Ρομπέρτο Περπινιάνι.Μουσική:Ἔννιο Μορρικόνε.Παραγωγή:Τζιοβάνι Μπερτολούτσι-RED FILM.Κάστ:Πιέρ Κλεμαντί,Στεφανία Σαντρέλλι,Τίνα Ἰζμόν,Σέρτζιο Τοφάνο Νινέττο Νταβόλι,Ζάν-Ρομπέρτο Μαρκίς,Νικὸλ Λεγκινέ,Σόμπιλλα Σεντάν,Τζιανπάολο Καποβάλλα,Οὐμπέρτο Σόβα,Γκιουζέππε Μανγκάνο,Σάντρο Μπερναρτίνε,Ντάβιντ Γκριέκο,Τζιάν Βιττόριο Μπάλντι.
- 1970: STRATEGIA DEL RAGNO. (Ἡ στρατηγικὴ τῆς ἀράχνης). Σενάριο:Μπ.Μπερτολούτσι,ἀπὸ διήγημα τοῦ Χόργκε-Λουίς Μπόργκε,σὲ συνεργασία μὲ τοὺς Ἐντοδόντο ντὲ Γκερμόνιο καὶ Μαριλιὸ Παρόλλι.Φωτογραφία:Βιττόριο Στοράτο καὶ Φράνκο ντὲ Τζιόκαμο.Ντεκόρ καὶ κόσμος:Μαρία-Πάολα Μαίνο.Μουσική:Γκιουζέππε Βέρντι(Ριγκολέττο).Κάστ:Ἀλτίνα Βάλι,Γιούλιο Μπρότζι,Τίνο Σιόττι,Πάππο Καμπανίνι,Φράνκο Τζιοβανέλλι.Παραγωγή:R.A.1 καὶ Τζιοβάννι Μπερτολούτσι(RED FILM).Διάρκεια:100 λεπτά.
- 1970: IL CONFORMISTA. Σενάριο:Μπερνάρντο Μπερτολούτσι - ἐλεύθερη διασκευή τοῦ ὁμώνυμου μυθιστορήματος τοῦ Ἀλμπέρτο Μοράβια.Φωτογραφία:Βιττόριο Στοράτο.Ντεκόρ: Φερνάντο Σαρφιάτι.Μουσική:Ζόρζ Ντελερὸ.Κάστ:Ζάν-Λουί Τρεντινιάν,Στεφανία Σαντρέλλι,Ντομινί Σαντά,Γιασόν Μοσικί,Πιέρ Κλεμαντί,Ἐντσο Ταρσόκιο,Ζοζέ Κουάλιο,Μάλλυ,Γκιουζέππε Ἀντομπάττι,Υβόν Σανσόν,Φόσκο Τζιακέττι,Μπενεντέττο Μπενεντέττι,Πασκουάλε Φορτουνάτο,Τζίνο Βόνι Λούκα.Παραγωγή:MARS FILM PRODUZIONE (Ρώμη) - MARIANNE PRODUCTIONS (Παρίσι) - MARAN FILM (Μόναχο).Διάρκεια:110 λεπτά.

η γαλλική κριτική βρίσκεται σε ακμή

του Λουί Μαριορέλ

Ο γαλλικός κινηματογράφος είναι ζωντανός και άκμαος, αν κρίνουμε απ' τον αρκετά μεγάλο αριθμό των ειδικευμένων περιοδικών που αναφέρονται σ' αυτόν. Οι έκδόσεις τις οποίες θ' αναφέρω σ' αυτό το άρθρο αντιπροσωπεύουν, με μία συνολική κίνηση 90.000 τευχών, τον σημαντικότερο και συνεχώς αυξανόμενο ρόλο που παίζει ο κινηματογράφος στη γαλλική πνευματική κίνηση.

Τά περισσότερα απ' αυτά δουλεύουν με βάση ένα μικρόχρονο ή μακρόχρονο πλάνο και ασχολούνται κυρίως με συνεντεύξεις και κινηματογραφικές κριτικές. Μερικά άλλα δίνουν την πρώτη θέση σε θεωρητικά ή άκμα και σε πολιτικά προβλήματα, παραβλέποντας κατ' αυτόν τον τρόπο σοβαρά οικονομικά προβλήματα παραγωγής και διανομής.

Για πολλά χρόνια, τα γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά ήταν η εύχαριστη λύση λίγων φανατικών φίλων του κινηματογράφου. Τώρα όμως μπορεί να τα διαβάσει ο καθένας, είτε κριτικός είναι, σκηνοθέτης ή απλός θεατής, που θέλει να ασχοληθεί περισσότερο με μία τέχνη ή οποία σήμερα έχει αποκτήσει μία ούλουμεινιδότητα.

Με τον κίνδυνο ότι θα ήταν δυνατόν να υπεραπλοποιήσουμε τα πράγματα, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τα γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά σε δύο κατηγορίες: α) Σε κριτικές επιθεωρήσεις οι οποίες κλίνουν προς την άριστη παράταξη και στις οποίες δεν υπάρχει πάντα η διάθεση και το πρόσφορο έδαφος για πολεμική, και β) Σε πληροφορίες που είναι διαθέσιμες για την οποιαδήποτε άποψη, βοηθούν στην παγίωση παραδεγμένων θέσεων και ταυτόχρονα εξουιώνουν, θα λέγαμε, το μέσο θεατή με γνωστούς σκηνοθέτες και έργα. Οι έκδόσεις αυτές, της δεύτερης κατηγορίας, που είναι συνδεδεμένες με τις ισχυρότερες ενώσεις των κινηματογραφικών έταιριών, απευθύνονται σ' ένα σαφώς διαφορετικό τμήμα (συντηρητικό βασικά) της κοινής γνώμης.

ΛΥΤΡΩΤΙΚΗ ΑΠΕΛΤΙΣΙΑ

Το πιο γνωστό γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό είναι τα "Κινηματογραφικά τετράδια" (Καγιέ ντυ Σινεμά). Ίδρύθηκε τον Άπριλιο του 1951 από τους Ζάν Ντοινόλ-Βαλκρόζ και Λό Ντυκά με σκοπό να διαδεχτούν την "Κινηματογραφική Επιθεώρηση" του Ζάν-Ζόρζ Ώριόλ που είχε κλείσει δύο χρόνια νωρίτερα. Το περιοδικό κατάφερε να καλύψει ένα μεγάλο κενό σε μία εποχή κατά την οποία καμία σοβαρή έκδοση δεν αναφερόταν σε θέματα που ενδιαφέρονταν τους νέους φίλους του κινηματογράφου που άρχισαν να πολλαπλασιάζονται άμεσα μετά την απελευθέρωση.

Ο Αντρέ Μπαζέν που προστέθηκε στο συντακτικό δυναμικό της έκδοσης αυτής από το δεύτερο μόνιμο τεύχος της έπηρεασε βαθύτατα το περιοδικό με τις αντιλήψεις του, μέχρι το 1958 που πέθανε. Τα άρθρα του, όπως κι εκείνα του Έρικ Ρομέρ και του Ζάν Ριβέτ, βασίζονταν πάνω σε μία νέα θεωρία, τη θεωρία της κινηματογραφικής "διαφάνειας".

Ο Μπαζέν ήταν ένας απ' τους πρώτους κριτικούς που έδωσαν στον δμιλούντα κινηματογράφο τη

θήση που του άρμοζε. Έπίσης, έδωσε έναν νέο όρισμό του ρεαλισμού, έπηρεασμένο βασικά απ' τόν ιταλικό νεορεαλισμό και τόν Όρσον Γουέλλες. Ο Έρβι Ρομέρ σε μερικά άρθρα του όπως "Η μεταίδηση της ζωγραφικής" ή "Ο Ρενουάρ στην 'Αμερική" παρότρυνε τόν αναγνώστη του να θαυμάζει τόν τρόπο με τόν όποιο ή πραγματικότητα γίνεται "αυταπόδεικτη" πάνω στην όδηση, καθώς έπίσης και ν' άπομακρυνθεί από μερικούς πειρασμούς έλλυστικούς, τούς όποιους θεωρούσε επικίνδυνους.

Και ό Ζάν Ριβέτ με τό πασίγνωστο "Γράμμα στό Ροσσελίν!" έγινε ένθερμος ύποστηρικτής μις καθαρά ιδεαλιστικής μορφής κινηματογράφου ή όποια "με τήν έπίμονη αλλά και διακριτική ταυτόχρονα προσπάθεια κατορθώνει νά εξαφανίσει κάθε δική της έπιφανειακότητα και νά μς έμπνεύσει μιά λυτρωτική άπελπισία".

Με τήν πάροδο λοιπόν του χρόνου, αυτή ή ιδιαίτερη ιδεολογία ή όποια είναι δυνατόν νά διαγνωστεί και άργότερα (άν και με λιγότερη σαφήνεια) στά άρθρα τών Φρ. Τρυφώ, Κλ. Σαμπρόλ και Ζ. Λ. Γκιοντάρ είχε καταλήξει σέ γενρά θεμελιωμένες θέσεις, τόσο που θα ήταν πιά δυνατό νά έξηγηθεί και νά αναγνωριστεί ή ύπεροχή του άμερικάνικου κινηματογράφου που τό κοινό στην πλειονότητά του περιφρονούσε τήν περίοδο του ψυχρού πολέμου, γύρω στό 1950.

Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ και ό Χάουαρντ Χάικς καθώς και μερικοί Γάλλοι όπως ό Ζάν Βιγκό και ό Ζάν Ρενουάρ, έγιναν οι ήμιαθεοί της Νουβέλ Βάγι γιατί όλοι τους ήταν δημιουργοί που άρνήθηκαν κατηγορηματικά νά καταφύγουν σέ τεχνικά έπινοήματα και ψεύτικες ψυχολογικές έρμηνείες, τονίζοντας έτσι τήν αξία ενός κόσμου καθαρά φαινομενολογικού.

Όταν ό Έρβι Ρομέρ, μετά τό θάνατο του Μπαζέν έγινε άρχισυντάκτης του περιοδικού συνέχισε στην ίδια ιδεολογική γραμμή μέχρι τό 1963 που έγκατέλειψε τήν ενεργό κριτική. Τά φύλιμ του "Η συλλέκτρια" (έλ. τίτλος "Άλμπουμ έραστών"), "Η νύχτα μου στην Μάντ" και πού άπ' αυτά "Τό Ζάδιο του Λέοντος" άποτελούν τή λογική πραγμάτωση αυτής τής στάσης και διάθεσης.

Άπό τό 1963 μιá ομάδα νέων κριτικών, οι Ζάν-Λουί Καμολλί, Ζάν Ναρμπού και Ζάν-Άντρέ Φιεσκί ανέλαβαν τή διεύθυνση τής έκδοσης. Έδωσαν στό περιοδικό μιá κλίση πρós τά άριστερά, προσπάθησαν νά τό κάνουν λιγότερο έπηρεασμένο απ' τό Χόλλυγουντ ή άρχισαν ν' ανακαλύπτουν νέους σινηνοθέτες από χώρες κινηματογραφικά άγνωστες. Τάρα πιά όρισμένα κριτικά μέσα όπως οι δομικές αναλύσεις και ή ψυχανάλυση πέρασαν στην ήμερήσια διάταξη, χρησιμοποιώντας τό Μάρξ σάν ύπόβαθρο. Κατάρτισαν μιá νέα θεωρία του άφηγηματικού κινηματογράφου και άμφισβήτησαν τήν κινημα-



τογραφική φαινομενολογία γιατί δημιουργεί μία ψεύτικη πραγματικότητα που είναι υπερβολικά ώ-
ραφα για νάναι γνήσια.

ΑΛΛΗΛΟΑΠΟΚΗΡΥΞΕΙΣ

Τό περιοδικό "Σινετίκ" είναι δημιούργημα τών γεγονότων του Μάη του 68. Ήγετική του φυσιο-
γνωμία είναι ό 'Αντονέν 'Αρτώ. Τό περιοδικό δημιούργησε τήν πραγματική του φυσιογνωμία σόδ τρ-
το τεύχος όπου δημοσιεύθηκε μία συνομιλία μέ τούς Μαρσελέν Πλεινέ καί Ζάν Τιμπωντώ, δύο συγ-
γραφέις που συνεργάζονται ταχτικά μέ τήν πρωτοποριακή έπιθεώρηση "Τέλ-Κέλ". Οί δύο νεαροί
άρχισουντάτες του περιοδικού Ζ. Λ. Φαρζιέ καί Γκ. Λεμπλάν προσπαθούν νά κάνουν ό, τι καί οί συν-
τάκτες του "Τέλ-Κέλ" μέ τή λογοτεχνία : νά προσδιορίσουν τή "μαρξιστική φύση του κινηματογρά-
φου".

'Αναρωτιούνται γιά τόν τρόπο μέ τόν όποιο παράγονται τά φιλμ καί από οικονομική καί από ιδε-
ολογική σκοπιά, ή άπορίπτουν κατηγορηματικά τήν "άθωότητα" καί "έπιφανειακότητα" τής λεγόμε-
νης 7ης Τέχνης. Ή βασική θεωρητική τους θέση είναι ή έξής : 'Ο τρόπος μέ τόν όποιο βλέπουμε
κινηματογράφο εξαρτάται από κριτήρια κληρονομημένα άπ' τήν 'Αναγέννηση καί που παραμένουν ά-
μετάβλητα από τότε. 'Ο ήχος καί ό διάλογος μās έξωθούν, μās έξαναγκάζουν νά δεχόμαστε σάν ά-
διάσειστη άλήθεια κάτι που είναι πέρα γιά πέρα ψεύτικο.

Κάθε κινηματογραφικό έργο που σέβεται τόν έαυτό του πρέπει νά καταγγέλει όχι μόνο τήν κοι-
νωμία στήν όποία ζούμε άλλα καί τή "φιλική φύση του". Ταυτόχρονα πρέπει νά άποκαλύπτει όλο
κλήρη τήν πορεία κατασκευής μιάς ταινίας. Τό "Σινετίκ" έτσι, προεκτείνει μερικές ιδέες που εί-
χαν μισοειπωθεί στό "Κινηματογραφικά Τετράδια". Τό άποτέλεσμα είναι μία έξύμνηση τής "κινημα-
τογραφικής ούσας" πράγμα που μού φαίνεται περισσότερο ιδεαλιστικό άπ' τές άρχικές θεωρίες τών
"Τετραδίων" (του Μπαζέν).

Σ' ένα ειδικό τεύχος αφιερωμένο στήν πολιτική, του κινηματογραφικού περιοδικού "Ποζιτίφ" (Φε-
φρουάριος 70) , ό Λουί Σεκιέν αναλύει μ' άρκετή πειστικότητα νομίζω, τές θεωρητικές θέσεις καί
τήν "μαγική" φύση τής μαρξιστικής θεωρίας που χρησιμοποιείται άπ' τή "Σινετίκ", καί προεκτείνου-
ντας τήν έπιθεσή του καί κατά τών "Κινηματογραφικών Τετραδίων" άποκαλεί τούς κινηματογραφι-
κούς κριτικούς αυτού του περιοδικού "έλεάτες φιλοσόφους που άσχολούνται μέ τόν κινηματογρά-
φο".

Γιά πολλούς λόγους τό "Ποζιτίφ" μπορεί νά θεωρηθεί σάν τό μοναδικό γαλλικό κινηματογραφικό
περιοδικό που άντιπροσωπεύει τήν ιδεολογία τής άριστεράς. Τό κοινό γνώρισμα τής συντακτικής έ-
πιτροπής στήν όποία συμπεριλαμβάνεται καί μία αξιόλογη όμάδα σουρεαλιστών καί παλιών άγωνισ-
τών του πολέμου τής 'Αλγερίας, είναι τό πάθος τους γιά τόν κινηματογράφο. Τό περιοδικό περιφρο-
νει κάθε μεθοδολογία στή δομή τής ύλης καί παραβλέπει κάθε πράξη τής οργανωμένης παραγωγής
καί διανομής. 'Οντας άριστερό πριν τήν ώρα του (άπό τότε που ιδρύθηκε είναι τοποθετημένο στήν
άριστερά) έχει τό προτέρημα νά θεωρεί έξίσου σημαντικά τά άμερικάνικα φιλμ καί τές σύγχρονες ,
πολιτικές ταινίες.

ΤΙ ΑΡΕΣΕΙ ΣΤΟΝ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

Τό περιοδικό "Σινεμά 71", που ένισχύεται από τήν πανίσχυρη "Συνομοσπονδία Κινηματογραφι-
κών Λεσχών Γαλλίας", άπό τότε που πρωτοεκδόθηκε τό 1954, τείνει νά γίνει ένας τελείως όδηγός
του κινηματογράφου. Διαβάζεται εύκολα, δέν έχει μία όρισμένη πολιτική κτεεύθυνση, καί βασικά εί-
ναι πληροφοριακό. Άπό τό 1968 που άποχώρησε ό άρχισυντάκτης του Πιέρ Μπιγιάρ, ή συντακτική έ-
πιτροπή μέ έπικεφαλής τούς Μαρσέλ Μαρτέν, 'Ανρύ Μορέ καί Γκαστόν 'Ωστράτ, πλαισιώνεται καί
μέ άνταποκριτές στήν έπαρχία. Ήταν καί έξακολουθεί νά είναι ένα περιοδικό που δίνει πρόθυμα
τήν εύκαιρία σέ νέους κριτικούς νά αποδείξουν τήν άξία τους.

Τό "Εϊκόνα καί ήχος", όργανο τής "Εκπαιδευτικής Ένώσεως" καί του κινηματογραφικού της τμή-
ματος, τής UFOLEIS, άφείλει πολλά στόν διευθυντή του τόν Φρανσουά Σεβασσό, όπως άκριβώς καί
τό "Τελεσιόνέ", τό Καθολικό πανομοιότυπό του (που κι αυτό είναι συνδεδεμένο μ' ένα δίκτυο άπό
κινηματογραφικές ενώσεις) άφείλει πολλά στόν διευθυντή του Ζυλμπέρ Σαλασό. Τό "Εϊκόνα καί ή-
χος" συνήθως κάνει ειδικές έκδόσεις σέ ένιαθα θέματα ή σκηνοθέτες καί συχνά δημοσιεύει μετα-
φράσεις ξένων μονογραφιών. Κατά τόν Σεβασσό σκοπός του περιοδικού είναι νά κάνει τόν κόσμο νά
σηματώσει τές δικές του ιδέες έξω άπό όποιαδήποτε θρησκευτική προκατάληψη.

'Η πρωτοτυπία του "Τελεσιόνέ" βρίσκεται σ' ότι δίνει ίση σημασία στόν κινηματογράφο καί στήν

τηλεδραση. Σε κάθε τεύχος περιέχει έκτενεις και μεθοδικές αναλύσεις ταινιών πολλές απ' τις ύποπτες είναι ύποδειγματικές. Είναι Καθολικό περιοδικό αλλά δηλώνει ότι είναι έντελως ανεξάρτητο απ' τό καθολικό κατεστημένο. Δηλώνει επίσης περήφανα ότι άρέσει στον Μπουλιουέλ.

Τό "Ζέν Σινεμά" ποδ διευθύνεται με πυγμή από έναν καθηγγητή τής 'Ιστορίας, τόν Ζάν Ντελμάς είναι όργανο τής "Οργάνωσης Κινηματογραφικών Ένώσεων Ζάν Βιγκό". Τό βοηθοῦν νεαροί κινηματογραφικοί. 'Ανάμεσα στ' άλλα, προώθησε και άναδειξε στη Γαλλία τόν Νέο Τσέχικο κινηματογράφο και κάμποσες καναδέζικες ταινίες.

Πάντως, μέχρι στιγμής, τό "Κινηματογραφικά τετράδια" έχουν άποδειχτεί αναντικατάστατα όσον άφορά τήν τεκμηριωμένη συλλογή πληροφοριών και ντοκουμέντων. 'Αλλά αν μαζέψετε όλα τό περιοδικά ποδ άνεφερα παραπάνω θά σχηματίσετε μία τεράστια σέ όγκο και άξία κινηματογραφική βιβλιοθήκη. 'Ασχετα απ' τς ιδεολογικές τοποθετήσεις και τό ρεύματα τής εποχής όλα συνετέλεσαν στό νά δημιουργήσουν περισσότερο ένημερωμένους και συνειδητοποιημένους θεατές και προπαντός βοήθησαν στό νά αξιολογηθοῦν σωστότερα ταινίες, σχολές, τάσεις και νά αναδειχτοῦν οί νέες κινηματογραφικές δυνάμεις, όχι μόνο στη Γαλλία. Τό κοινό άγκάλιασε με συμπάθεια και άγάπη τή γαλλική κινηματογραφική φιλολογία, τήν πλουσιότερη σέ διεθνή κλίμακα.

Η ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΤΩΝ ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΚΙΝ/ΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

CINEMA 71	:	κυκλοφορία 25.000	Τεύχη	Τιμή 3,5	φράγκα
CAHIERS DU CINEMA	:	" 16.500	"	" 6	"
IMAGE ET SON	:	" 16.500	"	" 3,5	"
TELECINE	:	" 15.000	"	" 4	"
JEUNE CINEMA	:	" 7.300	"	" 2	"
POSITIF	:	" 6.000	"	" 6	"
CINETIQUE	:	" 3.500	"	" 6	"

Μετάφραση: ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

Τό Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο "Όρα" έξέδωσε και έθεσε ρηδ σε κυκλοφορία τό βιβλία:

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΟΥΩ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ
τοῦ Νίκου Μαμαγκάκη

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ
τῆς Έλένης Βακαλό

Αὐτά τό βιβλία όπως και "Ο χόρος τοῦ ζώμε: Αρχιτεκτονική, Παλεοδομία" τοῦ Γιάννη Μιχαήλ, ποδ θά κυκλοφορήσει σύντομα, αποτελοῦν άπομαγνητοφωνημένη καταγραφή τόν διαλέξεων-σμιναρίων ποδ όργάνωσε πέροι ή "Όρα". 'Η τελική διαμόρφωση τῶν κειμένων έγινε με τήν εὔθυνη τῶν συγγραφέων, χωρίς αὐτά νά χάσουν τήν οὐκεία, ζεστή μορφή τοῦ προφορικοῦ λόγου. 'Η "Όρα" έξέδωσε επίσης δύο ιδιαίτερα ένδιαφέροντα βιβλία σχετικά με τς εὔαστικές τέχνες: Κ. Πλασιτάρη: "Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και διακοσμητική" και 'Α. Αστεριάδη: "Λεπνάμα". 'Ακόμα, έναν επαγγελματικό οδηγό τῶν Έλλήνων καλλιτεχνῶν με τίτλο "Σύγχρονη Έλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυτική-Χαρακτική) και τό "Χρονικό 70", μία έτήσια έκδοση κριτικής ένήμερωσης γιά τήν καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα στην Έλλάδα.

η ομάδα 'ΝΤΥΝΑΝΤΙΑ'

μιά συζήτηση τῶν Γκϋ 'Εννεμπέλ καί Μαρσέλ Μαρτέν μέ τούς ὑπευθύνους τῆς ὁμάδας

- Πῶς δημιουργήθηκε ἡ κινηματογραφική ὁμάδα Ντυναντία ;
- Ἡ ὁμάδα μας εἶναι δημιούργημα τῶν γεγονότων τοῦ Μάη τοῦ 68. Τήν ἀποτελοῦν κινηματογραφιστές, ἄνθρωποι τῆς τηλεόρασης, φωτογράφοι, γραφίστες κ.ἄ.

Τό Μάη τοῦ 68, μερικοί ἀπό μᾶς δούλευαν στήν Ἐπιτροπή Διανομῆς Ταινιῶν τῶν Ἐνωμένων Τάξεων τοῦ Κινηματογράφου. Ἔργο τῆς ἐπιτροπῆς ἦταν κυρίως ἡ ὀργάνωση προβολῶν γιά τούς ἀπεργούς πού εἶχαν καταλάβει τίς ἐπιχειρήσεις ὅπου δούλευαν, τήν περίοδο τῶν μεγάλων ἀπεργιῶν. Μετά τό Μάη, πολλοί κινηματογραφιστές, ἡ καί ὁμάδες κινηματογραφιστῶν, σχεδίασαν τό γύρισμα ταινιῶν πού τίς ὄνομασαν "συνδικαλιστικές". Μερικοί ἀπ' αὐτούς δούλευαν ἤδη στόν κινηματογράφο καί πρῖν ἀπ' τό Μάη τοῦ 68. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού οἱ "συνδικαλιστικές" ταινίες ἀνήκουν σέ διαφορετικές τάσεις καί ἐκφράζουν ποικίλλες ἀπόψεις. Τοῦτη ἡ πολλαπλότητα ἀπόψεων δέν πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει, μιά καί, τόσο ἡ ὀπτική ὄσο καί οἱ στόχοι τῶν κινηματογραφιστῶν παραμένουν κοινωνικοί.

Μετά τό Μάη, βασικό μέλημά μας ἦταν τό πολιτικό ξεαθάρισμα τῆς σύγχισης πού ἐπικρατοῦσε ἀνάμεσά μας. Ὅρισμένες ἀπόψεις γιά τόν κινηματογράφο μᾶς φάνονταν ξεπερασμένες. Εἶχαμε πειστεῖ γιά τήν ἀναγκαιότητα ὑπαρξῆς ταινιῶν βασισμένων σέ προτάσεις καί λύσεις συγκεκριμένες. Γιά νά μπορούμε νά δουλέψουμε πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση σχηματίσαμε τήν κινηματογραφική ὁμάδα Ντυναντία.

Τό κατεστημένο χρησιμοποιεῖ ὄλο καί περισσότερο τά ὀπτικοακουστικά μέσα πληροφόρησης στήν ἰδεολογική μάχη πού δίνεται, καί μάλιστα σέ μιά στιγμή πού ἡ μάχη αὐτή ἀποχτᾷ οὐσιαστική σημασία. Εἶναι, λοιπόν, ἀναγκαῖο ν' ἀπαντήσουμε-στό μέτρο τῶν μέσων πού διαθέτουμε καί πού ζέν εἶναι, βέβαια, ἴδια μ' αὐτά τῆς ἀστικῆς τάξης-σ' αὐτή τήν δημαγωγική (καί συχνά ἐπιτήδεια) προπαγάνδα, ὑπερασίζοντας τά συμφέροντα τῶν λαϊκῶν τάξεων τά ὅποια ἀγνοεῖ ἡ πολιτική τῶν μονοπωλιῶν. Γιαυτό, παράλληλα μέ τά παραδοσιακά μέσα πληροφόρησης ὀφείλομε νά ἐναρμονίσουμε τήν προσπάθειά μας καί μέ τά σύγχρονα ὀπτικοακουστικά μέσα.

- Ποιές ταινίες ἔχετε γυρίσει μέχρι σήμερα ;

- 'Απ' τήν ἀρχή, σκοπός μας ἦταν ἡ παραγωγή ταινιῶν πού νά μποροῦν νά χρησιμοποιοῦν ἀπό τούς συνδικαλιστικούς καί, ἐνδεχομένως, καί ἀπό ἄλλους ὀργανισμούς. Τά οἰκονομικά καί τά τεχνικά μέσα πού διαθέτουμε δέν ἐπέτρεπαν τήν παραγωγή τέτοιων ταινιῶν. Πολύ σύντομα καταλάβαμε πώς δέν ἦταν ἀναγκαῖο ν' ἀρχίσουμε μέ ταινίες 16 χιλιοστών. Στό συμπέρασμα αὐτό καταλήξαμε ὕστερα ἀπό μιὰ ἐξέταση τῶν μέσων διανομῆς πού θά μπορούσαμε νά διαθέσουμε.

Ὁ συλλογισμός πού κάναμε ἦταν πολύ ἀπλός : τό περισσότερο διαδομένο μέσο, πού ὑπάρχει σχεδόν παντοῦ στή Γαλλία, εἶναι ὁ προβολέας οἰκίαινας βέβαια, πρὶν κίται γιά μέσο πού στούς κινηματογραφιστές ἴσως νά φαίνεται στοιχειώδες. Ἐμεῖς ὅμως εἴμαστε σπεισμένοι γιά τήν ἀποτελεσματικότητά του: εἶναι εὐκολόχρηστο καί μπορεῖ, ἀνάλογα μέ τίς συνθήκες τοῦ χώρου ὅπου γίνονται οἱ προβολές, νά προσθέσει ἢ νά ἀφαιρέσει κανεῖς οἰκίαινας νά κάνει ἢ νά μήν κάνει σκόλια, κλπ.

Τό θέμα τῆς πρώτης μας δουλειᾶς καθορίστηκε ἀπ' τήν πολιτική κατάσταση πού ἐπικρατοῦσε στή Γαλλία μετά τό Μάη: Κάναμε τόν ἀπολογισμό τῆς Γ κ ω λ ι κ ῆ ς Δ ε κ α ε τ ρ α ς. Τό τελικό ἀποτέλεσμα εἶχε ἀρκετά λάθη-παρασυστήματα ἀπ' τίς κινηματογραφικές μεθόδους ἐνῶ οἱ γνώσεις μας στόν τομέα αὐτό ἦταν ἑλλιπεῖς -ἀλλά εἶχαμε τεράστια ἐπιτυχία καί τό γεγονός αὐτό μᾶς ἔδωσε κουράγιο: πεντακόσιοι προβολεῖς οἰκίαινας χρησιμοποιήθηκαν σ' ὅλην τήν χώρα. Καί, τό σημαντικότερο, οἱ συνδικαλιστές ἐνθουσιάστηκαν ἀπ' τήν προσαρμοστικότητα τοῦ ὕλικου πού μπορούσαν νά τό τροποποιήσουν ἀνάλογα μέ τίς τοπικές ἀνάγκες.

Ἡ διάδοση αὐτοῦ τοῦ μέσου μᾶς ἔδωσε τή δυνατότητα ν' ἀποχτήσουμε τίς πρώτες οἰκονομικές βάσεις, περιορισμένες βέβαια ἀλλά ἀρκετές ὥστε νά μπορούμε νά συντηροῦμε ἕνα μικρό γραφεῖο μέ τηλέφωνο, ἕνα ἐργαστήριο μοντάζ γιά ταινίες 16 χιλ., κλπ. Ἀκόμα, μπορούσαμε νά βοηθήσουμε τούς συναδέλφους-συνδικαλιστές τοῦ ἐργοστασίου Ντασώλτ, στό Σαιν-Κλοῦ, νά τελειώσουν ἕνα φιλμ πού εἶχαν γυρίσει μόνοι τους κατά τίς ἀπεργίες τοῦ Μάη. (Αὐτή ἡ συνεργασία συνεχίζεται καί σήμερα: γύρισαν πολλά ἀξιοσημεῖα πληροφοριακά φιλμ μέσα στό ἐργοστάσιό τους).

Τήν περίοδο τοῦ δημοψηφίσματος, τόν Ἀπρίλη τοῦ 69, ἀποχτήσαμε καί ἕναν δεῦτερο τύπο προβολέα οἰκίαινας, ἀλλά μᾶς πρόλαβαν τό γεγονόςτα: ὅταν τό μῆχάνημα ἦταν ἔτοιμο ἄρχισε ἡ προεκλογική περίοδος. Αὐτή ἡ ἀρνητική ἐμπειρία ἦταν γιά μᾶς ἕνα μῆθημα.

"ΛΑΟΣ, ΑΓΡΙΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ" ΤΗΣ ΜΑΝΤΛΕΝ ΡΙΦΦΩ (ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ "ΝΤΥΝΑΝΤΙΑ")



Ἀπὸ τὸ δημοψήφισμα καὶ μετὰ γυρίσαμε ταινίες πολιτικοῦ περιεχομένου στὰ 16 χιλ. Ἡ πρώτη, ποὺ τὴ γύρισε ὁ Ζάν Ντυκίλ, εἶχε σὲ θέμα τὴν ἐξοχική προεδρική κατοικία. Τυπώθηκε σὲ 50 κόπιες, καὶ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι τὴν ἴδια μέρα τὴν εἶδαν 80.000 θεατές. Ἡ δεύτερη ταινία μας ("PHAM TI LIEU") εἶναι ἕνα πολὺ ἀπλό φιλμ καὶ ἀναφέρεται στὴ σφαγὴ τοῦ SONG MY. Πρόκειται γιὰ κινηματογραφημένη συνέντευξη μὲ μιὰ κοπέλλα ποὺ διασώθηκε καὶ κατέφυγε στὴ Γαλλία. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν εἶχε γίνῃ ἀκόμα γνωστὸ τὸ γεγονός τῆς σφαγῆς. Ἡ ταινία προβλήθηκε ἰδιαίτερα ἀπ' τὴν "Ἐνωση Γαλλῶν" καὶ τὴν "Κίνηση Εἰρήνης".

Σὲ συνέχεια, γυρίσαμε μιὰ ταινία διάρκειας 55 λεπτῶν πάνω στὸ πρόβλημα τῶν ἐμειγρέδων. Τίτλος, "Οἱ ἐμειγρέδες στὴ Γαλλία: Ἡ κατοικία". Ἀκολούθησε τὸ "Ἀγριεὲς Εἰκόνοες" σὲ συνεργασία μὲ τὴν Μαντλέν Ριφφώ, τὴ γνωστὴ δημοσιογράφου ποὺ ἔγραψε καὶ τὸ βιβλίο "Μὲ τοὺς ἀντάρτες τοῦ Βιετνάμ". Πρόκειται γιὰ ταινία-μοντάζ τοῦ ὕλικου ποὺ τράβηξε ἡ ἴδια στὸ Λάος καὶ ἔφερε μαζὶ τῆς ἑταῖρας ἐπείστρεψε στὴ Γαλλία. Τώρα μελετοῦμε καὶ δοκιμάζουμε ἠλεκτρονικὰ μέσα γυρίσματος καὶ προβολῆς (μαγνητοσκόπιο, κλπ.)

- Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τὸν πολιτικὸ κινηματογράφου, ἀπὸ ἄποψη αἰσθητικῆς καὶ δραματουργικῆς; Ἀποβλέπετε στὴν ἄμεση ἀποτελεσματικότητά, τὴν ἄμεση ἀποδοχὴ τῶν μηνυμάτων σας ἀπ' τὸ πλατὺ κοινόν, ἢ ἀντιμετωπίζετε καὶ προβλήματα φόρμας; Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας, π.χ., γιὰ τὸ ἐπιποδιαλεκτικὸ στυλ τοῦ Κλάουμπερ Ρόσα;

- Ὁ τύπος μὲ τὸν ὁποῖο διατυπώσατε τὸ ἐρώτημά σας ἐπιβάλλει μιὰ ἀπάντηση σχηματικὴ γιὰ νὰ νὰ σαφῆς. Πολὺ περισσότερο μάλιστα, ἀφοῦ ἡ ἐρώτησή σας προϋποθέτει σύζευξη ἀντιθέτων στοιχείων, ἄσχετων μεταξὺ τους: ἀποτελεσματικότητά-τέχνη, κλπ. Γιὰ μᾶς τὸ πρόβλημα δὲν τίθεται ἔτσι.

Κατ' ἀρχὴν, εἰμάστε "στρατευμένοι". Αὐτὸ ὅμως δὲν ἐμποδίζει τὸν καθένα μας νὰ διατηρεῖ τὴν προσωπικὴ του γνώμη γιὰ τὸν Ρόσα, ἢ ὅποιον ἄλλο. Κατόπιν, γιὰ νὰ ἔρθουμε σ' αὐτὸ ποὺ ἐσεῖς ὀνομάζετε "πλατὺ κοινόν" ἢ ἄποψή μας θάχε κάποιο νόημα ἂν διαθέταμε δῆνυτο διανομῆς ταινιῶν. Ὅμως δὲν διαθέτομε. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πῶς δὲν θὰ θέλαμε νὰ κάνουμε γνωστὲς τίς ἀπόψεις ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ πλατεῖα. Ἀφοῦ ὁ κινηματογράφος μας εἶναι καθαρά πολιτικὸς κι ἀφοῦ περιοριζόμεστε σὲ δικά μας μέσα διανομῆς, εἶναι φυσικὸ τὸ κοινόν μας νὰ μὴν εἶναι "πλατὺ" μὲ τὴν ἀριθμητικὴ ἔννοια ποὺ ἐσεῖς δίνετε στὴ λέξη. Τώρα, ὡς πρὸς αὐτὸ ποὺ ὀνομάζετε "πολιτικὸ σινεμά", θὰ ἦταν λάθος ὁ μορφικὸς ἀκαθαρτισμὸς: Θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει καὶ σ' αὐτὸν τὸν κινηματογράφου μιὰ ὄσο γίνεταί με-γαλύτερη δυνατοτήτα ἐπιλογῆς ὅσον ἀφορᾷ τὸ χῶρο, τὰ γεγονότα, τὴν αἰσθητικὴν τάση. Δὲν ἰσχυρίζομαστε πῶς ἐμεῖς μονοπωλοῦμε τὴν "καθαρότητα" τοῦ πολιτικοῦ σινεμά. Κάναμε, ἀπλῶς, μιὰ ἐκ-λογὴ καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὴν τηρήσουμε. Αὐτὸ ποὺ κάνουμε ἐμεῖς στὴ Γαλλία δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ ἐφαρμοσίμο κατά γράμμα, π.χ. στὴ Βραζιλία ἢ ὅπου ἄλλου.

- Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τὸ πρόβλημα τῶν "παλιῶν καὶ τῶν νέων μορφῶν";

- Σύμφωνα μὲ τὴν διαλεκτικὴ, οἱ παλιεὲς μορφές δὲν ἀποκλείουν ὀπωσδήποτε τίς καινούργιες. Με-τὰ τὴν ταινία JACQUOU LE CROQUANT οἱ ἐκδηλώσεις τῶν χωριῶν δικαιολογοῦν τὸ ἐγγεῖρημα, ἀλλὰ αὐτὸ δὲ σημαίνει πῶς πρόκειται γιὰ τὴ μοναδικὴ φόρμα στὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ ἐντάξου-με ἕνα ἔργο. Πρέπει νὰ εἶμαστε ἐπιφυλακτικοί καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐμπειριοκρατία τῆς σχολῆς Πράλετ-κουλτ καὶ ὡς πρὸς τὴν διαίωσιση τῶν παλιῶν μορφῶν. Γιὰ νὰ συζητηθοῦν προβλήματα τόσο σοβαρά, ἀπαιτεῖται χῶρος διαφορετικὸς ἀπ' αὐτὸν ποὺ προσφέρει μιὰ συνέντευξη.

- Τί πιστεύετε γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ "παράλληλου" σινεμά στὴ Γαλλία σήμερα;

- Δὲν κάνουμε "παράλληλο" σινεμά - ἔκφραση ποὺ ἀνήκει σ' ἄλλους καὶ δὲν ἀπῆχῃ καθόλου. Δὲν ἐπιζητοῦμε νὰ μεταμορφώσουμε τὴ Γαλλία σ' ἕνα ἀπέραντο κινηματογραφικὸ στούντιο, οὔτε πι-στεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος θὰ ὀδηγήσει σὲ μιὰ κοινωνικὴ ἀλλαγὴ. Θέλουμε, μόνο, νὰ πετύχου-με, μὲ τὰ μέσα ποὺ διαθέτομε, νὰ γίνῃ γνωστὴ ἡ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ μας θέση.

- Δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ διακρίνομε δυὸ ἐπίπεδα, ἕνα τῆς πληροφόρησης στὴν εὐρεία ἔννοια τῆς λέ-ξης κι ἕνα δεύτερο, τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας;

- Δὲν θέλουμε νὰ ὑποκαταστήσουμε τὴν τέχνη μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ δὲν πρέπει νὰ τὰ συγχέουμε αὐτὰ τὰ δυὸ. Στὸ δικό μας τομέα, ἡ διάκριση ποὺ κάνετε δὲν ἔχει καμιά ἔννοια, ἀφοῦ δὲν προσπα-θοῦμε νὰ ἐπιβάλομε μιὰ ὀρισμένη θεματικὴ. Ἄλλωστε, ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία δὲν βρίσκεται πάντα ἐκεῖ ποὺ πιστεύουμε πῶς βρίσκεται. Ὁμολογοῦμε ἀπλὰ καὶ χωρὶς ὑπερβολὴ πῶς προσπαθοῦμε νὰ κάνουμε τὴ δουλειά μας ὅσο καλύτερα μπορούμε.

Μετάφραση: ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΗ

[2]

τῶν Ζάν Ναρμπονί
καὶ Ζάν-Λουί Κομολλί

Ἄυτό ποὺ εἶναι, ἀλλὰ δὲν εἶναι (ἐνῶ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι) ἡ κριτικὴ τοῦ κινηματογράφου, ἀποτελεῖ ἓνα πρόβλημα στὸ κέντρο τῶν προβλημάτων μας. Κι ἐδῶ ἐπίσης, ὅπως ἐπιχειρήσαμε νὰ τὸ κάνουμε μὲ τίς ταινίες, πρέπει, πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ ἀναλύσουμε τὴν κατάσταση τῶν πραγμάτων.

Στὴν παράγραφο 3 τοῦ προηγούμενου ἄρθρου μας (Κριτικὴ λειτουργία) γράψαμε γιὰ τὴν κριτικὴ ποὺ ἐφαρμόζεται σήμερα στὰ κινηματογραφικὰ περιοδικὰ (τὰ γαλλικὰ-ἀλλὰ τοῦτο ἴσχυει καὶ γενικότερα) : " Συνεχίζοντας τὴν ἀκαμπτὴ παράδοση σὲ πολυάριθμα, ἄχρηστα καὶ ἀσημαντα γραπτὰ γιὰ τὸ σινεμά, ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ προσδιορίζεται, σήμερα, στὸ σύνολο τῆς, ἀπὸ ἰδεαλιστικὲς προκαταλήψεις καὶ ἀπὸ τάσεις ὑποταγῆς σὲν ἐμπειριακό. " Οἱ γραμμὲς αὐτὲς ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ πλατύτερη ἀνάπτυξη. Προτιμοῦμε ὅμως νὰ ἀναβάλουμε γιὰ ἄλλη φορὰ τὴν ἀνάπτυξη αὐτὴ, γιὰτὶ ὑπάρχει ἓνα περιοδικό, τὸ " Σινετίκ", ποὺ διατείνεται ὅτι διακόπτει ὀριστικὰ κάθε σχέση μὲ τὸν ἐμπειρισμό, ἐπικαλεῖται ἐπιστημονικὴ διαλεκτικὴ, ἐπιδιώκει νὰ διαμορφώσει μιὰ ἀληθινὴ θεωρία τοῦ κινηματογράφου καὶ ταυτόχρονα νὰ στρατευτεῖ στὴν ὑπηρεσία τοῦ κοινωνικοῦ ἀνταγωνισμοῦ, διακηρύσσει παντοῦ τὴν ἐπανόσταση, μὲ ἄλλα λόγια παρουσιάζεται ὡς πολέμιος τοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἐκεῖνου ἀκριβῶς τοῦ ὁποῦοι τῆρεῖ τὸ πνεῦμα τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, σύμφωνα ἄλλωστε καὶ μὲ τίς θέσεις τοῦ προηγούμενου ἄρθρου μας, ὅτι ἓνα τέτοιο πρόγραμμα μᾶς βρῖσκει σύμφωνα. Ἄλλὰ δὲν μπορούμε νὰ στεκόμαστε σὲ ἀρχὲς καὶ σὲ "προγράμματα", ὅσο κι ἂν εἶναι ὑπέροχα. Ἡ καλὴ θέληση δὲν ἀπαλλάσσεται ἀπ' τὸ χρέος τῆς πράξης. Ἔτσι, ἀφοῦ τὸ " Σινετίκ" δὲν παραλείπει νὰ σκοπεύει στὴν ἴδια κριτικὴ ποὺ σκοπεύουν καὶ τὰ "Κα-

γιέ ντό Σινεμά", ἄς δοῦμε τί κείμενα διαβάζουμε στό "Σινετίκ" καί κατά πόσον συνιστοῦν κάτι παραπάνω ἀπό διακήρυξη ἐνός προγράμματος, κατά πόσον ἀποτελοῦν ἄσκηση ὀρισμένων ἀρχῶν καί ὄχι μονάχα τή διαβεβαίωση τους-σάν ἀποζημίωση γιά τήν ἄλλειψή τους.

Θεωροῦμε ἐπεξεύσασα τήν ἔρευνα αὐτή, ἐπίδη τό "Σινετίκ" ἰσχυρίζεται ὅτι προσφέρει τό παράδειγμα μᾶς "στρατευμένης κριτικῆς". Δηλαδή, χαράζει τό δρόμο στήν κριτική ποῦ ἔχει ἄμεση ἀναφορά μέ τόν διαλεκτικό ὕλιμο-τήν ἀναβίωση ποῦ εὐχρηθήκαμε κι ἐμεῖς στό προηγούμενο ἄρθρο-διάσκοντάς τον ταυτόχρονα στούς κινηματογραφιστές. Αὐτό τό τελευταῖο μᾶς ἐνδιαφέρει πολύ καί θά πρέπει νά πρυτανεῖται σέ κάθε σκέψη σχετική μέ τόν κινηματογράφο καί τήν κριτική.

1

Ἄπό τά περιεχόμενα τοῦ τεύχους Νο 5 τοῦ "Σινετίκ" σημειώνουμε κατ' ἀρχήν τά κείμενα τῶν τεσσάρων μονίμων συντακτῶν του, γιατί ἐκφράζουν τή "διεθθυση" τοῦ περιοδικοῦ: Ζεράρ Λεμπλάν ("Διεθθυση", "Γιοντάρ:ἀξία χρήσης ἢ ἀξία ἀνταλλακτική"; "Τό καλοκαίρι"), Ζάν-Πῶλ Φαρζιέ ("Ἡ παρενθωση καί ἡ ὑπεκφυγή: δοκίμιο θεωρητικοῦ προσδιορισμοῦ τῶν σχέσεων κινηματογράφου-πολιτικῆς", "Λόγος-ταινία (ἐπανάσταση)-μεταλλαγῆ"), Ἐλιάν Λέ Γκριβέ-Σιμόν Λουσιαν ("Γέννηση μᾶς θεωρίας").

Ἐφόσον οἱ τέσσερις αὐτοί συντάκτες ἀποτελοῦν τή συντακτική ἐπιτροπή τοῦ "Σινετίκ" μποροῦμε ἀκίνδυνα νά θεωρήσουμε τίς συνεργασίες τους σάν ἕνα ἐνιαῖο κείμενο, τό "Κείμενο τοῦ Περιοδικοῦ". Ἄλλωστε, κατά τόν ἴδιο τρόπο προσδιορίζει ἐπανειλημμένα τό "Σινετίκ" καί τή θέση του: στό "Ἐνα κείμενο: Σινετίκ" γράφει: "ἀπ' αὐτό τό κείμενο σέ γίνεσθαι (μῆ-κλειστό ἱστορικῶ) μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τείνει, μέσω μᾶς θεωρητικῆς ἐργασίας, νά ἀνατρέψῃ τήν ἰδεαλιστική θεωρία ποῦ κυριαρχεῖ σήμερα στόν κινηματογράφο, ἀποσυνθέτοντας μεθοδικά τίς μεθόδους του ἀλλοτρώσας καί δικαιολόγησας.", κλπ. Πράγματι, ἀπό παράγραφο σέ παράγραφο, ἀπό ἀναφορά στά ἴδια παραδείγματα καί ἀπό διατυπώσεις ταυτοσήμε τῶν ἴδιων θεωρητικῶν ἀρχῶν προκύπτει ἕνα ἐνιαῖο κείμενο. Αὐτοῦ τοῦ κειμένου θά πρέπει νά ἐξεταστεῖ ἡ ἀπόκλιση ἀνάμεσα στήν ἀπόσταση ποῦ διακηρύσσει καί στήν ἀπόσταση ποῦ πραγματοποιεῖται ἀπό τήν ἰδεολογία τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Θά ἐξακριβώσουμε ἐπιτό ἄν τῷ "σχίσμα" ποῦ ὑποστηρίζει πῶς δημιουργεῖ δέν εἶναι μιά ἀπλή ἰδεολογική ἐκφραση ποῦ περιέχεται μέσα στό γενικό ἰδεολογικό πλαίσιο. Θά ἐξακριβώσουμε ἄν τό στρατευμένο "Σινετίκ" εἶναι ταυτόχρονα καί ἐπαναστατικό ἢ ἄν ἡ ἐπανόσταση (τό πέρασμα σέ μιά νέα θεωρία τοῦ κινηματογράφου καί τῆς κριτικῆς) δέ χρησιμοποιεῖται σά βιτρίνα τῆς στρατευμένης μανίας.

Λοιπόν, μῶλις ξεκινῶσθε αὐτή ἡ ἐξέταση, σκοντάψτε σέ μιά δυσκολία. Τό Κείμενο χρησιμοποιεῖ σέ ἀφθονία ἕναν ὀρισμένο ἀριθμό ἐνοῶν, χωρίς νά δημιουργεῖ ἀπ' αὐτές κάποια θεωρία, χωρίς νά τίς σχηματικοῖ σέ σύστημα, σά νά ἀρκοῦσε ἡ ἀπλή διατύπωση τους γιά νά συλλάβουμε νέα νοήματα. Οἱ ἔνοιες αὐτές εἶναι: σχίσμα, ἐγγραφή, ἔχνος, ἐργασία, ἀναπαράσταση, ἀφῶνα, παραγωγή, ἀποδιάρθρωση, μεταλλαγῆ, θεωρία, φεξιόν, ἀντανάκλαση, ὁμοῶμα κ. ἄ - ἔνοιες ποῦ ἔχουν γίνε μανιέρα ἀλλά τούς λείπει ἡ ἐπαρκῆς ἀνάλυση καί προσδιορισμός στό συγκεκριμένο ἔχωρο τοῦ κινηματογράφου. Καί κάθε φορά ποῦ ἐπιχειρεῖ τό Κείμενο νά τυποποιήσει θεωρητικό κάποια ἔννοια (π.χ. τήν "παρένθεση" ἢ τήν "πολιτική") τό κάνει κατά πολύ περιεργο καί ἀποκαλυπτικό τρόπο, ὡς ἐξῆς: Ὅρζει ὅτι αὐτή ἡ ἔννοια δημιουργεῖ πρόβλημα κι ἐπιτό τό πρόβλημα δέν εἶχε μέχρι τώρα ἀντιμετωπιστεῖ. Ἐξηγεῖ γιὰτί συμβαίνει αὐτό (ἐξαιτίας τῆς ἰδεολογίας κλπ.) καί προσποιεῖται ὅτι τό ἀνακαλύπτει, μακρυγορῶντάς σέ περιπτώσιακές ἀναφορές. Κι ἀφῶς ἐξαντλήσει τό πρόβλημα τῆς ἔννοιας ἐπιστρέφει σ' αὐτήν χωρίς νά τήν ἔχει συστηματικοῖσθε θεωρητικά, αὐτε καί νά τήν ἔχει προσδιορίσει, γιὰτί καταλόωσε ὅλη τή διανοητική προσπάθεια σ' αὐτό ποῦ ἐμποδίζει τή διανοητική προσπάθεια. Ἐτσι μπλεγμένοι ὁ κόσμος ἐνός προβλήματος ποῦ θά ἔρθει γιά νά λυθεῖ, ἀφήνει στήν ἄκρη τό ἴδιο τό πρόβλημα τοῦ ὀρισμοῦ καί τῆς θεωρητικῆς τυποποίησης τῆς ἔννοιας. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ περιπέτεια τῆς ἔννοιας "παρένθεση": τό κείμενο μᾶς λέει γιά τί σημασία ποῦ ἔχει ἡ χρησιμοποίηση τῆς ἔννοιας στήν κατανόηση τῶν σχέσεων κινηματογράφου-πολιτικῆς, ἀλλά δέν μᾶς λέει οὔτε τί εἶναι "παρένθεση", οὔτε τί εἶναι αὐτό ποῦ μπαίνει σέ παρένθεσείες.

Ἐτσι, ἡ ἀνάγνωση τοῦ κειμένου σκοντάψτε σέ δυό ἐμπόδια: Πρῶτο, ἡ ἀνάλυση ποῦ κάνει τό "Σινετίκ" γιά τίς σχέσεις κινηματογράφου καί ἰδεολογίας παραμένει σέ ἕνα ἀόριστο καί ἀσάφες ἐπίπεδο ἐνοῶν, τέτοιο ὡστε, οἱ βασικές σημασίες νά προκύπτουν ἀπό τόν ἐπαναστατικό βερμαλισμό καί ἡ θεωρητική ἀκριβολογία νά ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό τήν ἐπιστημονική ψευτο-ἀκριβολογία. Μιέ αὐτή τή θεωρητική ὀκνηρία καί τήν ἀσάφεια, τό Κείμενο ἐμφανίζεται νά ἀνήκει σ' αὐτό ἀκριβῶς πρῶς τό ὅποιο πιστεῖται ὅτι διακόπτει τίς σχέσεις, στό κατεστημένο ἰδεολογικό πλαίσιο. Δεύτερον

Όταν επιχειρεί να αναπτύξει τη θεωρία των έννοιών του, συγχέει την ανάλυση των ιδεολογιών επιχειρημάτων αυτών των έννοιών με την ανάλυση των επιστημονικών τους ορισμών και, μοιραία, ξαναβρίσκεται ἐγκλωβισμένο μέσα στο σύστημα της κατεστημένης ιδεολογίας. "Ας πάρουμε μερικά παραδείγματα απ' αυτή την ασφεία του Κεϊμένου.

α) Το σχίσμα (ή ρήξη). Κατά το "Σινετίκ" που τό χρησιμοποιεί έντονα, δηλώνει την άρχή του διαχωρισμού ανάμεσα στο ιδεολογικό προϊόντα (ταινίες, περιοδικά) τό άλλοτριμμένα από την κατεστημένη ιδεολογία και στο ιδεολογικά προϊόντα (ταινίες, περιοδικά) που είναι επαναστατικά. Τρία απόσπασματα: 1) "Τό σχίσμα: ένας ορισμένος αριθμός κεϊμένων και περιοδικών είναι, παρ' όλα αυτά, άνεπηρέαστος από την άστική ιδεολογία: π.χ. "Οχτώβρης στη Μαδρίτη" (Άουδ), "Σινετίκ". 2) "Τό κεϊμένο αυτό (του "Σινετίκ" πάντα) όρζει, λοιπόν, αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε "σχίσμα", δηλαδή τό μετασχηματισμό ενός νευρωτικού ιδεολογικού λόγου σε έναν επιστημονικό λόγο". 3) "Έγγεγραμμένος από τή "φύση" του και την Ιστορία του μέσα στην ιδεαλιστική ιδεολογία, ό κινηματογράφος δέν έχει παρά μία μόνο δυνατότητα να την παραβιάσει: τήν θεωρητική πραχτική. Ένταγμένος σε μία θεωρητική πραχτική, θά μπορούσε να ξεπεράσει εμπράγματα τήν ιδεαλιστική ιδεολογική του λειτουργία. Τό σχίσμα που χωρίζει γενικά μία θεωρία από τήν προκάτοχό της ιδεολογία είναι για τόν κινηματογράφο, εκείνο άκριβώς που χωρίζει τή λειτουργία τής γνώσης από τή λειτουργία τής άναγνώρισης".

"Έδώ, ή σύγχιση είναι διάχυτη. Όταν ό Άλτουσερ μιλάει για σχίσμα επανέρχεται στην έννοια του "επιστημολογικού σχίσματος" που προσδιόρισε ό Μπασελάρ, και διασαφηνίζει μ' αυτήν τή διαφορά ανάμεσα στο νεανικό κεϊμένο τό Μέρξ και στην καθυστερηθεωρία του, ανάμεσα σ' αυτό που ήταν φιλοσοφία ("Θέσεις στον Φόβερμπαχ") και σ' αυτό που έγινε επιστήμη ("Τό Κεφάλαιο"). Όταν τό "Σινετίκ", έχοντας διαβάσει καλά τόν Άλτουσερ μιλάει για "σχίσμα" χωρίς να τό προσδιορίζει διαφορετικά από ό,τι ό Άλτουσερ, έντελει μία έμβιασμένη επέκταση τής έννοιας σε μία περιοχό όπου έχει αυτόματικά άποκλειστεί από τόν ίδιο τόν άλτουσεριανό τής όρισμό: "ό κινηματογράφος είναι ένα ιδεολογικό προϊόν", τό πεδίο όρισμού και δράσης του είναι ή ιδεολογία και όχι ή επιστήμη. Με μόνη διαφορά ότι σήμερα ύπηρετεί τήν άστική κυρίαρχη ιδεολογία, και αύριο θά ύπηρετεί μία άλλη κυρίαρχη ιδεολογία. Άλλά, ανάμεσα στο πριν και στο μετά δέν θά ύπάρξει μετασχηματισμός τής φύσης του κινηματογράφου. Έφθσον είναι ιδεολογικό όργανο δέν μπορεί να γίνει επιστήμη. Ματασχηματισμός μπορεί να ύπάρξει μόνο ως προς τή χρήση του και τόν προορισμό του. Άν, λοιπόν, θέλουμε να μιλάμε για "σχίσμα" στον κινηματογράφο, μπορούμε να τό κάνουμε μόνο μεταφορικά, ποιητικά και όχι στο επίπεδο τής θεωρίας. Καί αν τό "Σινετίκ" χρησιμοποιεί τήν έννοια του σχίσματος μεταφορικά δέν συνταράζεται τότε με αυτό τό "κεϊμένο που έχει όρισει ένα σχίσμα δηλαδή τό μετασχηματισμό ενός νευρωτικού ιδεολογικού λόγου με έναν επαναστατικό ιδεολογικό λόγο". Έφαρμόζοντας τή σύγχιση, τήν ψευδο-άναφορά και τήν ψευδο-επιστήμη τό περιοδικό αυτό συσκοτίζει τίς έννοιες και, κατά συνέπεια, έμποδίζει τήν άνάπτυξη του επιστημονικού λόγου.

β) "Θεωρία". Για να μειώσει τή δυσκολία αυτή που τή διαισθάνεται άδριστα, τό "Σινετίκ" προσπαθεί να μεταβάλει έμβιαστικά τόν κινηματογράφο σε επιστήμη. Κι επειδή μία τέτοια μεταμόρφωση είναι άδύνατη, καταλήγει σε έναν "θεωρητικό" λόγο, έντελώς άλλόκοτο. Διάβασε στον Άλτουσερ ότι αυτό που αντίκειται στην ιδεολογία είναι ή επιστήμη, ή θεωρία. "Επιχειρεί λοιπόν να προσηλυτίσει τόν κινηματογράφο σε μία "θεωρητική πραχτική" του έαυτού του: "ό κινηματογράφος δέν έχει παρά μία μόνο δυνατότητα παραβίασης: τήν θεωρητική πραχτική". Μπορούμε να δεχτούμε - και άρχίζοντας απ' τόν "Άτζενστάιν ύπάρχουν τέτοια παραδείγματα-μιά θεωρητική στάση σύμφυτη προς μία πραχτική του κινηματογράφου, τέτοια ώστε αυτός να μη δημιουργεί κατά τρόπον τυφλό και σε άπόλυτη έξάρτηση απ' τήν ιδεολογία αλλά με κριτική οικειή σ' όλα τά στάδια παραγωγής τής ταινίας και τής διανομής της. Μία τέτοια "θεωρητική πραχτική" του κινηματογράφου θά έπαρκοι σε για να άγνοιαστεί κατά τών ιδεολογιών έξαρτήσεων που κυβερνοούν γενικά τόν κινηματογράφο, να έναντωθεί και να διαβρώσει τήν κυρίαρχη ιδεολογία, δικιμάζοντας να τήν εκδιώξει από ένα από τά οικόπεδα της, αλλά σε καμιά περίπτωση δέν μπορεί να μετασχηματίσει τόν κινηματογράφο σε επιστημονικό σύστημα.

Έντοστος, δέν είναι αυτό που έννοεί τό "Σινετίκ". Έχοντας μιλήσει άρχικά για "θεωρητική πραχτική", δέν προχωρεί πιά πέρα σ' αυτή τήν κατεύθυνση, έπανορθώνει, και συνεχίζει να μιλά για τό ρόλο που μπορεί να παίζει ό κινηματογράφος-θεωρία: "Μέσα στη θεωρητική διαδικασία, ό κινηματογράφος μπορεί να παίζει δυό ρόλους: α) Άναπαράγει τίς γνώσεις που έχουν παραχθεί από τίς διάφορες επιστήμες. Παίζει έναν ρόλο προσανατολισμού στην κυκλοφορία τών γνώσεων. β) Παράγει μία

ιδιαιτέρη, δική του γνώση. Έμφανίζει τη φυσική και κοινωνική του ύλικότητα. Αφήνει να διαβαστεί ή ιδεολογική, πολιτική και οικονομική του λειτουργία μέσα στις διαφορετικές ειδικεύσεις του. Καί μέσα από την πράξη αυτής της αποκάλυψης οδηγείται στο θεωρητικό επίπεδο, γιατί έτσι αποκόπεται από την ιδεολογία "έντοπιση της πραγματικότητας", άφου τήν άρνηθει.

"Ωστε, ό "κινηματογράφος-έπιστήμη" του "Σινετίκι" θά ήταν καί άρχην ένα μέσο διάδοσης επιστημονικών γνώσεων. Τουτό άποτελεί, πράγματι, έναν ρόλο που τόν παίζει ό κινηματογράφος καί που άνήκει στήν εκλόρευση τής επιστήμης άλλα που δέ μεταβάλλει κατά τίποτα τή φύση του κινηματογράφου σαν ιδεολογικό προϊόντος. Μονάχα που, σ' αυτή τήν περίπτωση, συντελείται, λόγω τής ταινίας, μία τροποποίηση τής επιστήμης δέ ιδεολογία. Ένας δεύτερος ρόλος έντούτεοις θά ένίσχυε τόν πρώτο : ό κινηματογράφος-έπιστήμη θά ήταν τέτοιος, άν έκανε να διαφανεί ή διαδικασία τής παραγωγής του, τό πολύπτυχο των όρων ύπαρξης του. Η ταινία θά αποκάλυπτε όλα όσα έγγράφονται σ' αυτήν. Άλλά μία τέτοια αποκάλυψη δέ μπορούμε να ίσχυριστούμε ότι έναι επιστημονική. Όλο ό, τι μπορούμε να πούμε έναι ότι ή ταινία, άντι να έναι τυφή γιά τόν ένάυτο της γίνεται πραγματεία που έναι του έαυτού της - κινηματογραφική πραγματεία, έννοείται. Έπειδή ή ταινία μεταδίδει κάποια "γνώση" γιά τόν ένάυτο της καί τόν κινηματογράφο δέ σημαίνει όπωσδήποτε ότι άποτελεί επιστημονικό μέσο μετάδοσης αυτής τής γνώσης ούτε καί ότι ή γνώση αυτή έναι επιστημονική. Μία κάμερα που κινηματογραφεί τόν ένάυτο της (όπως έναι τό "Οχτώβρης στή Μαδρίτη") δέν έναι ούτε επιστήμη ούτε θεωρία ούτε "ύλιστικος κινηματογράφος". Μάλλον μπορούμε να πούμε ότι άποτελεί άντανάκλαση τής άντανάκλασης, καθρέφτισμα τής ιδεολογίας.

Καί τό "Σινετίκι" καταλήγει : "Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι ή λειτουργία (α) έναι πρωταρχική καί καθορίζει τήν άσκηση τής λειτουργίας (β). Για να μπορούν πράγματι να κυκλοφορούν οι γνώσεις, πρέπει κατ' άρχην ή ταινία να παράγεται στό θεωρητικό επίπεδο. Καί καταλήγουμε με τόν έξής άποφασιστικό νόμο : ή κυκλοφορία των γνώσεων στόν κινηματογράφο έναι συνακόλουθη με τήν παραγωγή των γνώσεων σ' αυτόν. Άν οι δυο λειτουργίες δέν συμπέτουν έχουμε άποτυχία, έκπτώση μέσα στήν ιδεολογία : ή έμπιστοσύνη μπροστά τό μία άλήθεια άποικριζεται από τήν άρετή άνάδικλασιασμού τής άληθοφάνειας καί όχι άπ' τή δύναμη τής ίδιας τής άλήθειας, σά θεωρητική γνώση."

Συμπεράσματα που άποτελούν άθροισμα συγχύσεων : 1) "Ότι ή ταινία παράγεται στό θεωρητικό επίπεδο" δέν σημαίνει ότι θά διατηρήσει τά άποτυπώματα αυτής τής θεωρητικής έργασίας. 2) Η συσσώρευση γνώσεων δέ σημαίνει ότι έγκαταλείψουμε τήν ιδεολογία άφου ή συσσώρευση αυτή διεξάγεται μέσα στήν ιδεολογία. 3) Καμία άλήθεια δέν έναι γιά τόν κινηματογράφο "θεωρητική γνώση". Έίναι γνώση άλλα όχι θεωρητική. Με τήν ίδια εύκολία που ζευγαρώνουμε "θεωρία" καί "κινηματογράφο" χωρίζουμε ταυτόχρονα "κινηματογράφο" καί "ιδεολογία". Τό "Σινετίκι" πιστεύει ότι οι λέξεις "έπιστήμη" καί "θεωρία" περιέχουν μαγεία ώστε να έξασφαλίζουν καί τς άλλες έννοιες ("σχήμα", κλπ.)

γ) Τά παραδείγματα. Τό "Σινετίκι" μνημονεύει επανειλημμένα τας ταινίες "Οχτώβρης στή Μαδρίτη" καί "Ό παύτης με τς μποτιλιες" σάν έργα που εκπληρώνουν τό "σχήμα" καί τό πέραςμα στή "θεωρία". Τό ένα λόγω τής διαδικασίας παραγωγής τής ταινίας που μάς τήν διηγείται ή ίδια ή ταινία. Τό άλλο, γιατί έναι "άφανο", έκτός από τό "λόγο του θεού". Αφήνουμε καί μέρος τς άδυναμίας αυτών των ταινιών καί έντοπίζουμε τό πρόβλημα σούς "λόγους" που βρίσκει τό "Σινετίκι" γιά ν' άποδώσει σ' αυτά τά έργα τήν ποιότητα του "ματεριαλιστικού σινεμά" καί τή χρησιμότητα μέσα σούς κοινωνικούς άνταγωνισμούς.

Τό "Οχτώβρης στή Μαδρίτη" έναι, πράγματι, ή ιστορία ενός φίλου που έπρόκειτο να γυριστεί στή Μαδρίτη, άλλα απέτυχε. Παίζει στήν ταινία ό Άνούν, διηγείται τό έργο, ύποκρίνεται ότι θέλει να γυρίσει μερικές σκηνές, δείχνει ότι δέν τς γυρίζει, καί αυτό τό πήγαινε-έλα άνάμεσα στό πρόγραμμα τής ταινίας καί στό λόγο του κινηματογραφιστή που τήν έμποδίζει να πραγματοποιηθεί, συνθέτει τήν ταινία. Έίναι φανερό ότι, έντελώς άπλοικά, τό "Σινετίκι" συγχίζει τήν έργασία που έναι καί δεσχύεται άπ' τήν ταινία με τή μυθοποίηση αυτής τής έργασίας, που έναι καί ή μυθοποίηση τής ταινίας. Τό "Οχτώβρης στή Μαδρίτη" έναι μία ταινία που διηγείται (όπως καί άλλες ταινίες) μία ιστορία, τήν ιστορία τής παραγωγής μιας ταινίας. Που χρησιμοποιεί τήν άγωνία (δταν ό Άνούν λέει μισοχαμελέωντας: θά τήν τελειώσω αυτή τήν ταινία ;), που δημιουργεί με τόν κινηματογράφο ένα φανταστικό στοιχείο, όπως κάνουν καί οι άλλες ταινίες. Τό να γίνεται πιστευτή αυτή ή φαντασία έναι ό, τι άκριβώς καταδικάζει βία στίς άλλες ταινίες τό "Σινετίκι", γιατί άποτελεί είσβολή τής ιδεολογίας μέσα στόν κινηματογράφο καί άλλωτρόση του θεατή. Άπέχουμε πολύ από τήν επιστημονική κριτική που θά μάς έβγαζε από τή σύγχυση καί που θά μελετούσε από πύδ κοντά τς ταινίες, πράγμα που θά έπρεπε να τό κάνει, άλλα δέν τό κάνει τό "Σινετίκι".

"Όσον αφορά τόν "Παύχτη με τς μπούλιες", θά ήταν φίλμ "ματεριαλιστιδ" άν συνέβαινε κáθε λόγος σήμερα νά ήταν ιδεολογικός καί νά μιλούσε στόν κινηματογράφο μόνο ή κεφαλαιοκρατία, ό- πότε, κáνοντας τήν ταινία του βουβή, ό Λαζουρνάντ θά ξεφευγε άπ' αύτήν τήν ιδεολογική άρπάγη ! Θά ήταν σάν νά εκφέρεται ό "Λόγος" τής ιδεολογίας μέσα στόν κινηματογράφο μονάχα με τό διά- λογο τών προσώπων καί νά άρκοῦσε νά κάνομε τό μουγγό γιά νά εΐμασθε έπαναστατικοί ! ("Αφήνου- με τή φοβερή άσυνέπεια μιάς τέτοιας ταχτικής γιά τήν πάλη τών ιδεών). "Η σωπή δέν είναι άφαισι- κή άπουσία, άλλα άρνηση νά μιλάμε σέ χάρους πού έχουν καταληφτεί".

Ξεκινώντας άπ' αύτήν τήν γλωσσική άφασία τό "Σινετίκ" άναπτύσσει έναν μακρό συλλογισμό ζη- τώντας νά άποδειξει ότι, έφθοσον ή ταινία δέν άποτελεί ούτε συμβολικό κείμενο (άφου δέ λείει τίπο- τα) ούτε ρεαλιστικό κείμενο (άφου δέν είναι παρά μόνο εικόνες), "άλλάζει τόν άξονα άναφορών του κινηματογράφου". Γιατί ή ταινία έμφανίζεται σάν μιά όλόκλητη χωρίς άναφορές, όπου όλα τά στοι- χεία της δέν έχουν άλλη άναφορά παρά μόνο σ' αύτή τήν όλόκλητη (π.χ., τά πρόσωπα παύουν νά εΐ- ναι πρόσωπα, άφου αντίδρουν στις άλλες χάρους τής εικόνας καί όχι σέ κάποια ψυχολογία). " Η σκηνοθεσία τής ταινίας περιορίζεται σέ τοποθέτηση πάνω στη σηνή τών μέσων παραγωγής τής ται- νίας". Καί μ' αύτόν τόν τρόπο ή ταινία θά άποσπώνταν άπ' τόν φορμαλισμό (τόν όποιο, κατά περ- εργο τρόπο όριζει σάν ανάκληση ενός Κόσμου ή ενός Έγώ). "Η ταινία δέν λείει παρά τήν ταινία άλλα λείει όλη τήν ταινία". (Είναι φανερό ότι τό "Σινετίκ" δέν ξεφευγει άπό τήν κλασική ιδεαλισ- τική ταυτολογία). . . Καί μιά μέρα, συμπληρώνει τό "Σινετίκ", μιά μέρα θά μιλάμε χωρίς μεταφορές."

Τς άλλο νά πούμε γιά τόν "Παύχτη με τς μπούλιες" παρά ότι είναι όλόκληρος μεταφορά, περ- τώδης μεταφορά τής δικής του άδυναμίας καί άσημαντότητας. Άλοόμοιο άν έπρεπε νά κατατα- χτούν στό χώρο του "ματεριαλιστικού σινεμά" όλες οι ταινίες πού μαρτυρούν, σάν αύτήν, τήν άδυ- ναμία όπου έχει καταλήξει ό μικροαστικός ιδεαλισμός. Νά θεωρήσουμε ότι αύτή ή ταινία είναι έ- κεινή πού καταργεί τό δεσμό με τόν φορμαλισμό καί τόν ιδεαλισμό είναι σά νά θεωρούμε έπαναστα- τικό γεγονός τό συμβιβασμό με τήν ταυτολογία (ή ταινία είναι μιά ταινία). Δέν πρέπει νά ταυτίζου- με τήν υλικότητα του κινηματογράφου με τό ματεριαλιστικό σινεμά.

δ) "Θεωρία του κινηματογράφου". Πρέπει νά διασαφήσουμε τή βεβαίωση πού επαναλαμβάνει έ- κατό φορές τό "Σινετίκ", ότι, δηλαδή, άσχολείται με τήν έπεξεργασία μιάς έπιστημονικής θεωρίας του κινηματογράφου. "Αν είναι γελοίο νά θέλουμε νά "μην ύπάγεται πλέον στην ιδεολογική ύπαρ- ξη" ή ταινία καί νά κατακτήσει μιά "θεωρητική" ή "έπιστημονική" ύπαρξη, έντοτούς δέν είναι κα- θόλου γελοίο νά έργαστούμε γιά μιά θεωρία του κινηματογράφου καί νά εφαρμόσουμε μιά έπιστημο- νική κριτική γιαυτόν. Δέν όφελεται στό ότι ή ταινία άποτελεί ιδεολογικό προϊόν πού δέν μπορεί νά μελετηθεί έπιστημονικά. "Αντίθετα, μάλιστα. Άλλά είναι φανερό ότι έπιστημονική άκρίβεια καί θεωρητική άνάλυση άποκλείουν κáθε νοητική άσάφεια. Τό άδύριστο καί τό άτυποποίητο δέν μπορούν νά παράγουν άλλο πρῶγμα άπό εκείνο του όποιου άποτελούν συμπτωματικά : μιά κριτική πάντα ιδε- ολογική, κι όταν ακόμα στρατεύεται κατά τής ιδεολογίας. Για νά δημιουργήσουμε μιά κριτική θεω- ρία του κινηματογράφου, δέν άρκει νά δανειστούμε έτοιμες έννοιες καί όρους (τό συνηθέστερο) καί νά τούς έντοιχίσουμε στό πεδίο του κινηματογράφου .

Τό "Σινετίκ" δείχνει τήν ίδια άνυπομονησία καιβιασύνη στη θεωρία, όπως καί στην άλλαγή. Αύ- τό ξεκινά άπό τό αίσθημα ότι καί τά δυό είναι πολύ άπλό νά γίνουν καί ότι δέν είναι παρά νά τό θελήσουμε. Δέν θέλουμε νά πιστέψουμε ότι αυτό τό αίσθημα είναι ένδειξη του ίδιου ιδεαλισμού τόν όποιο μάχεται τό "Σινετίκ".

2

Στό μέσο του Κεμένου γιά τό όποιο γίνεται λόγος τό "Σινετίκ" προβάλλει ένα μακρό καί σημα- ντικό άρθρο του Μ. Πλεινέ με τίτλο "Ο "Ατζενσάιν καί οι παλιοί νεοεγγελιανοί". Αφήσουμε τό πρόβλημα πού θέτει ή παρουσία αυτού του άρθρου καί ή κεντρική του θέση στό περιοδικό, καθώς καί τή σημασία πού έχει. Θά μς άπασχολήσι όμως γιά δυό λόγους διαφορετικούς άλλα άχάριστους.

Πρῶτα γιά τς εύστοχες έρωτήσεις πού διατυπώνει, τά πρόβλήματα πού έπισημαίνει καί τς λύ- σεις πού προδιαγράφει. Καί μετά, γιάτι θύγει θεματα πού άπασχολούν στό βάθος καί τά "Καγίε ντό Σινεμά".

Η πρόθεσή μας είναι σαφής : δέν πρόκειται νά εμπλακοῦμε έδώ σέ πολεμική παρόμοια με εκεί- νες τς άτέλειωτες έριδες πού θηρεύουν με χαιρεκακία οι σχολιαστές τών λαθρόβων έντόπων, άλ- λά νά έπιμεινάμε στη θέση μας πού δώσαμε σέ γενικές γραμμές με τό προηγούμενο άρθρο μας.

"Ας έρθουμε τώρα στό άρθρο του Πλεινέ κι ας δοῦμε τς γενικές θεωρητικές του συνιστώσες .

Με τίς πρώτες λέξεις, τό πρόβλημα μπαίνει στή γενικότητα του : ή άστική ιδεολογία, ποΰ κυριαρχεί άκόμα σήμερα σε κάποια κράσειο σημεΐο τών οίκονομικοπολιτικών άναγνωρισμών, καί ενΰ μένει τυφλή ώς προς τή δύναμη τής κατανοητότητάς της (έδω βράσκεται καί ό δριαιμός της) έντοτούς άναγνωρίζει τό άναπόφευκτο τής δύσης της. Καί, ώπως κάνει πάντα μπροστά στήν άνοδο ένδς άντιπαλου ιδεολογικού ρεύματος προσπαθεΐ, στό πολιτιστικό κυρώς έπίπεδο, νά προσαρτησει καί νά χρησιμοποιήσει μία λογαριασβή της ύ, τι άπ' αύτή τήν ιδεολογία νομίζει ότι μπορεί νά διαστρέψει. Χάρη στό ίσχυρά μέσα έπιροσής καί διάδοσης, χάρη στήν οίκονομική της κυριαρχία καί τή συνοχή(θεληματική ή όχι) "ένέργων ιδεολόγων", προσποιείται ότι έγγράφει στό πρόγραμμα της καί ένθετει σάν έμπορεύματα ποΰ τής άνήκουν, όσα τής είναι βαθύτατα έχθρικά, μέ μία διπλή διεργασία συσκότισης καί πληθωρισμού. Άγωνίζεται νά υπάγει τήν αντίπαλή της ιδεολογία σε μία " ρυθμισμένη άγορά", καί νά πλημμυρίσει τήν άγορά αύτή μέ κείμενα δήθεν έπαναστατικά, ποΰ άντιψάσκουν καί άλληλόαναίρουσνται, μέ τήν έλπίδα νά διακηρύξει μ' αύτόν τόν τρόπο τόν φιλελευθερισμό της , καί ταυτόχρονα, νά δηγήσει τά κείμενα αύτά σε άποτόνωση, μέ βαθμιαίο κορεσμό. Παράλληλα προς αύτές τίς τάσεις ύπάρχουν καί άλλες, καλοπροαίρετες, "προοδευτικές", ποΰ ενΰ διαφέρουν στους προορισμούς τους είναι ταύτοσημες στό άποτέλεσμα καί εύθυγραμμίζονται τελικά σ' ένα κοινό ιδεολογικό μέτωπο, ποΰ πρέπει νά χτυπηθεΐ, έξαιτίας τών θεωρητικών τών λαθών, τοΰ εκλεκτικισμού καί τής σύγχυσης, τής πολιτικής ποΰ άσυνέπειας (ποΰ προσφέρει άπειδώς ύλοιο γιά κατανόλωση). Στίς δυο αυτές τάσεις, ποΰ τά άποτέλεσμά τους είναι κοινά, ό Πλειένέ άντιθέτει τήν άνάγκη ένός έπίκενου έργου άυστηρών θεωρητικών έρευνών καί τήν άπνηή άντιμετώπιση τών κειμένων. Πιστεύουμε ότι δέν παραμορφώσαμε αύτό ποΰ άποτελεΐ τό βόθος τοΰ άρθρου τοΰ Πλειένέ.

"Αν, σε ύ, τι άφορά τή γενική προβληματική τοΰ άρθρου του καί τή βασική του άρχή συμφωνούμε σε όλα τά σημεΐα μέ τόν Πλειένέ, ή συνέχεια έντοτούς τοΰ άρθρου του μέσ δημιουργεί πολΰ σοβαρές έπιφυλάξεις. Έπιφυλάξεις τών όποων ή διατύπωση θά είναι δύσκολη, γιατί άφορουν ένα άρθρο σωστό στό σύνολο του, στέραιο καί άρκετά άυστηρό άλλα ποΰ ή στρατηγική του δικαιολογεί τήν ίδια μομφή ποΰ άπύθυνε ό Φ. Σολέρ στόν Μ. Πινγκώ, δηλαδή : " άναφορές άκωρηριασμένες, άβάγλαμα, έπιταχυνόμενη δραματοποίηση, άσθαίρετη καταδίκη". Τοΰτο μέσ προηαλεΐ κατάπληξη γιατί πρόκειται γιά ένα άρθρο ποΰ θέλει νά έχει σάν άρχή του τήν άρνηση κάθε άμαλγάματος, σύγχυσης καί ψευδαίσθησης.

Τό άρθρο τοΰ Πλειένέ είναι ταχτική τών άμαλγαμάτων, μέ σωρεία παραδειγμάτων. Στόχος του είναι νά βρεθαιθεΐ, εν πρώτοις, ή ταυτότητα τών "Καγιέ ντύ Σινεμά" μέ το περιοδικό "Άλλαγή" όποτε γίνεται έπιτρεπτή, σε συνέχεια, όποιαδήποτε μετακίνηση, συμπύκνωση καί άπότμηση τών κειμένων. "Έτσι, μία φράση μπορεί νά άρχίζει άπό τό ένα περιοδικό, νά συνεχίζει στό άλλο καί νά αναγνωρίζει στό πρώτο, συχνά χωρίς νά τό έπισημαίνει. Μιά τέτοια μέθοδος έντοτής σύγχυσης, μία τέτοια παρουσίαση "πρώτου ύλικού" σε άναγνώστες ποΰ μπορεί νά είναι άνατάτόπιστοι είναι έντελώς άτοπο , γιά ένα κείμενο ποΰ θέλει νά καυτηριάζει τά κολάζ φράσεων καί τά παρόμοια "αναλυτικά μοντέλα". Φέρνουμε ένα παράδειγμα. Στήν τελευταία τοΰ άρθρου του ό Πλειένέ ξεκινά άπό ένα άρθρο τοΰ "Αμένγκουαλ στό "Καγιέ ντύ Σινεμά", γιά νά περάσει άνεπαίσθητα στό άμετάβατο τής κινηματογραφικής προβληματικής προς όποιαδήποτε άλλη, καί νά τελειώσει μέ τήν καταγγελία μιας γενικής έπικοινωνίας στήν όποια άκριβώς πιστεύει ή "Άλλαγή" όταν γράφει : "ό Όμηρος καί ό Άλέξανδρος μορουν νά συμφωνήσουν μέ τόν Ρουσό, ό Ναπολέων μέ τόν Λένιν, ό Ζάν Παρλ μέ τόν Σωσώρ, όλος ό κόσμος μέ όποιοδήποτε καί ό όποιοσδήποτε μέ ύλους". Ωραίο παράδειγμα μηηιόπλασειασμοΰ τής γλώσσας-άντικείμενο άπό τή μεταγλώσσα !

Οά μπορούσαμε νά υποθέσουμε ότι έπισημαίνοντας στήν άρχή τοΰ κειμένου του, ό Πλειένέ, τό άστικό ιδεολογικό μέτωπο στό σύνολο του, παρέλειψε στή συνέχεια νά διακρίνει τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" άπό τήν "Άλλαγή" πιστεύοντας ότι στις γενικές τους γραμμές συμμετέχουν στό ίδιο στρατόπεδο. Αύτή όμως ή συμμετοχή καί ή συγγένεια θά έπρεπε νά άποδειχτούν. Γιατί, αν τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" μνημόνευσαν δύο φορές τήν "Άλλαγή", δέν τό έκαναν ούτε σε νά ήταν πρώτο, ούτε σάν παράδειγμα άλλα άπλα καί μόνο γιαντ σε κάποια στιγμή μάς φάνηκε ότι είχαμε κοινά άντικείμενα μελέτης (καί όχι μεθόδους). Καί συγκεκριμένα, τά κείμενα τοΰ "Αΐξενόσταν καί ή προβληματική τοΰ μοντάζ (τοΰ κινηματογραφικού καί τοΰ δυναμικού μοντάζ γιά μάς). Η άλλη κατηγορία ποΰ είναι πιο σοβαρή καί δέν πρέπει νά τήν παρασιπήσουμε συνίσταται στόν χαρακτηρισμό τοΰ περιοδικού μας σάν άντιδραστηριο. "Αν αύτό ίσχυε κάποτε, σήμερα τό θεωρούμε άπαράδεικτο.

Βλέπουμε τώρα πόσο δύσκολο είναι νά άπαντήσουμε σε ένα συγγραφέα, ποΰ δέν παρακολουθεΐ τήν εξέλιξη τοΰ περιοδικού μας καί έχει σκοπούς άποικλειστικά πολεμικούς. Οά δεχτοΰμε ότι όλες οι έπιθέσεις τοΰ Πλειένέ άφορουν μόνο τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" καί ότι κανένα άλλο περιοδικό δε μιλά

στό ἄρθρο μας ἀκότς ἀπ' αὐτό.

α) Ἀιζενστάιν. Ἄν μᾶς ἀναγνωρίζει κάποια αὐστηρή μεθοδολογία ὡς πρὸς τὴ δημοσίευση ποὺ κάνουμε ἀπό μῆνες τῶν γραπτῶν τοῦ Ἀιζενστάιν καὶ ὁμολογεῖ ὅτι προσπαθοῦμε νὰ δώσουμε μαζί μὲ κάθε κείμενο τὸ μέγιστο τῆς ἱστορικῆς ἀκρίβειας καθὼς καὶ ἕνα πλοῦστο-σύστημα ἐρμηνευτικῶν σημειώσεων, ὁ Πλευνέ παρατηρεῖ ὅτι παραλείψαμε νὰ ἐφαρμόσουμε τὴν ἀρχικὴ μας διακήρυξη γιὰ τὴν ἀξιολόγηση τῶν κειμένων, τὴ μελέτῃ τους, τὴν ἔνταξή τους μέσα στὸ ἱστορικὸ καὶ θεωρητικὸ τους περιεχόμενο, τὸ ἀντίκρουσμά τους κάτω ἀπὸ τὸ φῶς νέων θεωρητικῶν ἀρχῶν. Μὲ λίγα λόγια μᾶς κατηγορεῖ ὅτι προσφέρουμε χύμα καὶ χωρὶς εἰδικές συστάσεις, ὑποπεύεται ἕνα ὑπολοῦ ἰδεολογικὸ σχέδιο. Ἐνῶ ἀποσιωπᾷ τὸ ἄρθρο τοῦ Ζ. Ὠμόν "Ἡ ἔννοια τοῦ μοντάζ" (No 221) καὶ τὸ σημεῖμά μας "Μοντάζ" (No 210).

Ἄπο τὴν σημαντικὸ ὄγκο κειμένων τοῦ Ἀιζενστάιν, στὴ Γαλλία δὲ γνωρίζουμε παρὰ ἐλάχιστα, ποὺ συγκεντρώθηκαν μὲ τὸν τίτλο "Σκέψεις ἑνὸς κινηματογραφιστῆ" καθὼς καὶ μερικὰ σκόρπια σὲ περιοδικὰ. Ἡ ἐπιλογή ὅλων τῶν κειμένων του ἐξεδόθη τὸ 1964 ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Ἰστοκούςτο τῆς Μόσχας, σὲ ἕξι τόμους. Αὐτὰ ἀκριβῶς ἀνέλαβαν τὰ "Καγιέ ντύ Σινεμά" νὰ τὰ μεταφράσουν καὶ νὰ τὰ κάνουν γνωστὰ στὴ Γαλλία, χωρὶς καμμία ἐπίβραση ἢ πείρα καὶ χωρὶς ἕνα κενὸ κριτικὸν σχέδιο. Εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβουμε γιὰτὶ κατηγορεῖται αὐτὴ ἡ δημοσίευση σὲ ἕνα περιοδικὸ ποὺ εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα κινηματογραφικὸ. Ὁ Πλευνέ δὲν μᾶς ἀρνεῖται αὐτὴ τὴν ἀρμοδιότητα.

β) Φορμαλιστές καὶ φουτουριστές. Θὰ λέγαμε ὅτι δὲν μᾶς ἀποσχολῶν ἄμεσα, γιὰτὶ προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἐξωκινηματογραφικὴ περιοχὴ καὶ γιὰτὶ τὰ "Καγιέ ντύ Σινεμά" δὲν ἔχουν δημοσιεύσει κείμενα οὔτε τῶν μὲν οὔτε τῶν δε. Ἐντούτοις, θὰ φερθοῦμε σὰ νὰ ἀπευθύνονταν στὰ "Καγιέ ντύ Σινεμά" οἱ κατηγορίες τοῦ Πλευνέ, κατ' ἀρχὴν γιὰ λόγους μιᾶς γενικῆς ἀπάντησης, ὅπως τὴ δεχτήκαμε πρὶν πάντων, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ θὰ ἀναφερθοῦμε σὲ φορμαλιστές καὶ φουτουριστές σὲ ἐπόμενο τεῦχος μας, ἀφιερῶμενο στὴ Ρωσία τοῦ 1920. Κατὰ τὸν Πλευνέ, ἡ δημοσίευση κειμένων τῶν Ρώσων φουτουριστῶν καὶ φορμαλιστῶν κάτω ἀπὸ τὸ γενικὸν τίτλο "Ἐπαναστατικοί", χωρὶς νὰ ἐρευνησομε τὴν ἱστορικὴ τους ἐξέλιξη, τὴ μικροαστικὴ καταγωγὴ ἐκείνων ποὺ τοὺς ὑποστήριξαν (ἰδεαλιστικὲς προκαταλήψεις, ἐμπειρισμὸς) καὶ τοὺς ἱστορικοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁπόλους ἡ ὀκτωβριανὴ ἐπανάσταση τοὺς καταδύασε, ἀποκαθίστει ἐν ταχὺ τῆς πολιτιστικῆς σύγκρισης καὶ τῆ σφραγίδα τοῦ ἀστικοῦ πνεύματος. Λοιπὸν, τὶ ἀκριβῶς συμβαίνει;

Τὸ 1965 ἡ περιοδικὴ ἐκδόσις "Τέλ-Κέλ" δημοσίευσε κείμενα τῶν Ρώσων φορμαλιστῶν (ἄγνωστα μέχρι τότε στὸ γαλλικὸ κοινὸ) ποὺ εἶχε συγκεντρώσει σὲ τόμο ὁ Τ. Γοντόρβ μὲ τὸν τίτλο "Θεωρία τῆς Φιλολογίας". Ἡ δημοσίευση αὐτὴ εἶχε μιὰ σημαντικὴ ἀπὸψη, τὰ κείμενα χρησιμοποιοῦνται σὰν ἀπαραίτητο ὄργανο σὲ πολυάριθμους ἐρευνητὲς, βοηθοῦν στὴ γνωριμὰ μ' ἕνα σοβαρὸ κίνημα στὴν ἱστορίᾳ τῆς φιλολογίας καὶ μὲ τὴ διασκειπτικὴ πᾶνω στὴ φιλολογία, καὶ ὀδηγήσαν νὰ θεωρηθοῦν οἱ φορμαλιστὲς σὰν θεμελιωτὲς μιᾶς ἐπιστῆμης τῆς φιλολογίας. Ὁ Φ. Σολέρ γράφει: "Οἱ Ρώσοι φουτουριστὲς συνδυάζοντας ταυτόχρονα τὴ γλωσσικὴ δομικὴ ποὺ ἦταν στὶς ἀρχές τῆς μετὴν πολιτικὴ ἀναθεώρησης, εἶχαν πρόγραμμα νὰ δημιουργήσουν γιὰ κάθε μιὰ ἕνα ἐνεργὸ κἀτοχο τῆς γλώσσας".

Κατὰ τὸν Τ. Γοντόρβ: "Ἡ ποίηση καὶ ἡ θεωρία τῆς ποίησης δὲν κάνουν παρὰ τὸ ἴδιον. . . . Στὰ γραφτὰ τῶν φουτουριστῶν ἔχει ἀξιαλεπτῆ ἡ διαφορὰ μεταξύ κειμένου καὶ μετακειμένου. Ἡ ποίηση εἶναι ἐπιστῆμη. . . Ἐπανάσταση στὴ φιλολογία θὰ πεῖ ἐπαναστασιοποιῶ τὴν ποίηση καὶ ὄχι πολιτικοποιῶ τὴν ἐπανάσταση".

Ἐάν σήμερα τὰ φορμαλιστικὰ καὶ φουτουριστικὰ κείμενα ὑπόκεινται σὲ ἕναν πρὶν αὐστηρὸ ἔλεγχον καὶ ἂν χαρακτηρίζουν μάλιστα τὸν φορμαλισμὸ σὰν τάση ποὺ "ἀποσυντίθεται ἀκόμα καὶ στὰ γλωσσικὰ τῆς θεμελίας" (στὰ κείμενα τοῦ Ζάκ Ντεριντὰ καὶ τῆς Τζούλια Κρίστεβα) πέρασε ἐντούτοις ἀρκετὸς καιρὸς ἀνάμεσα στὴν παρουσίᾳ τους στὸ γαλλικὸ κοινὸ καὶ στὴ στροφὴ τῆς κριτικῆς ἐναντίον τους. Αὐτὸ δὲν σημαίνει καθυστέρηση ἢ ἔλλειψη, ποὺ δὲν θὰ ἦταν λάθος τοῦ Πλευνέ νὰ μᾶς τὴν ἐπισυνάψει, ἀλλὰ, ἂν πᾶρομε ὑπ' ὄψιν μας τὴν ἐξαιρετικὰ πολὺπλοη καὶ παραγμένη ἱστορικο-πολιτιστικὴ περίοδος γιὰ τὴν ὁποία μᾶς λείπουν τὰ δεδομένα καὶ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου ποὺ θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ τὴν κρίνομε, εἶναι φανερὸ ὅτι εἶναι ἀνογκαία γιὰ ὅλους μας ἐπίσημη ἐργασία ἐρευνας, φωτισμοῦ, σύνθεσης καὶ θεώρησης γιὰ νὰ καταλήξομε σὲ ὀρθὰ ἀποτελέσματα.

γ) Ἀντικειμενικότητα. Ἀναγνωρίζοντας τὴν ἐπαναστατικὴν στάση ἀλλὰ καὶ τὴν μικροαστικὴν καταγωγὴ τῶν φορμαλιστῶν, καὶ θεωρῶντας τους ὄχι "σὰν ἕνα βασικὸ μετασχηματισμὸ τῆς ἀστικῆς κουλτοῦρας ἀλλὰ σὰν μιὰ ἐκδήλωσις τῆς ἀνάμεσα στὶς ἄλλες", ὁ Πλευνέ ἐξεγερταί ἐναντίον τῆς σύγχρονης τάσης νὰ ἀξιοποιηθοῦν αὐτὰ τὰ κείμενα, ποὺ προβάλλονται σὸ ὄνομα "τῆς ἐλευθερίας τῆς τέχνης". Πιάνεται μάλιστα ἀπὸ μιὰ σημεῖωση τῶν Α. καὶ Ζ. Σιντσερ σὲ ἕνα ἄρθρο τοῦ Ἀιζενστά-

τών (Καγιά Νο 213, σμ. 20) όπου υπενθυμίζουν τον θαυμασμό του 'Αιζενστάιν για τον Μέγερ -
χολντ και συμπληρώνουν : " Ο Μέγερχολντ κατηγορήθηκε για υπερβολικό φανατισμό. Συνελήφθη
τό 1939 και πέθανε σε στρατόπεδο". Ο Πλευνέ λοιπόν γράφει : "... Χωρίς αμφιβολία έχουν σκοπό
να δώσουν μία αντικειμενική πληροφορία, για να αποκαταστήσουν έτσι τον άνθρωπο του θεάτρου ;
'Αλλά ποιά πραγματική αντικειμενικότητα κάτω από ένα ιδεολογικό πλέγμα μιάς τέτοιας άοριστίας ;
Αυτό που παραμένει από τον Μέγερχολντ είναι θεωρητικά μηδέν και δεν μπορεί να εκτιμηθεί παρά
μέσα από άναφορές φαναλιστικές και φουτουριστικές, άναφορές όμως που κανείς δεν τις έπιτμιά... "

Δέν μπορούμε, φυσικά, να έμποδίσουμε τον Πλευνέ να αποκριτογραφεί ύπουλες μονούβρες μέσα
σε μιά σημείωση που δόθηκε έντομα και αντικειμενικά, χωρίς κανένα ύπονοομένο. Άντιστροφή,
μπορούμε να άναρωτηθούμε με τή σειρά μας, τί σημαίνει αυτή ή όργή του Πλευνέ να μή θέλει να δε-
χτεί σάν αντικειμενικό αυτό που είναι, και, κυρώς άναφορικά με τον Μέγερχολντ. Πράγματι σε μιά
στιγμή ο Πλευνέ γράφει : " Έάν μπορούμε να ύποθέσουμε ότι ο νεαρός 'Αιζενστάιν διαμορφώθηκε
μέσω τής συμμετοχής του στην επανάσταση, δεν ίσχύει τό ίδιο για τό δάσκαλό του που ή δραστηριό-
τητά του άνάγεται πρύν άπ' αυτήν. Συνεργάτης του Στανισλάβοκι, ο Μέγερχολντ ήταν κιόλας διά-
σημος τό 1915, ύστε ο τσαρικός κινηματογράφος του έμπιστεύτηκε τή σκηνοθεσία δύο ταινιών".

'Αλλά :

1) Άν ύπήρξε κάποιος διάστημα συνεργασίας του Στανισλάβοκι, ο Μέγερχολντ χάρισε πολύ γρή-
γορα άπ' αυτόν για λόγους θεωρητικούς (όχι προσωπικούς) αντίτιθέμενος στις νατουραλιστικές και
ψυχολογικές προποθέσεις που έβαζε τό " Έξάτρο Τέχνων".

2) Άν άνέβασε όρισμένα θεάματα πρύν τήν επανάσταση και πραγματοποίησε, ακόμα, δύο ταινίες,
ο Μέγερχολντ δεν ύπήρξε ποτέ " τσαρικός" κινηματογραφιστής, ούτε και εύνοομένος ή έπίσημος
σκηνοθέτης. Άναφέρουμε άπόσπασμα άπό τήν είσαγωγή τής Ν. Γκουρφνιελ στό " Θεατρικό Θεά-
τρο" : "... Ο Μέγερχολντ ήζυρε άπό χρόνια να προσαρμόζεται στό περιβάλλον των συντηρητικών
θεάτρων, αλλά οι επαναστατικές του συμπάθειες επεκτείνονταν μακριά. Κάτω άπό τό τσαρικό κα-
θεστώς, ή " Πέντζα" είχε γίνει κέντρο διαμονής των " πολιτικών" : δημοκρατικός, Πολωνός και μετα-
ξύ τους πολλοί φοιτητές και συγγραφείς... "

3) Καί φτάνουμε σε ένα πολύ σοβαρό σημείο, σχετικό με τήν περίφημη έννοια τής αντικειμενικό-
τητας. Πρύν άκριβώς τά γραφόμενά του για τον Μέγερχολντ, ο Πλευνέ άναφέρει τήν άμεση εύθυ-
γράμμιση των φαναλιστών και φουτουριστών με τήν επανάσταση. Άναφέρει μάλιστα τις διακηρύ-
ξεις των δύο άπό τους πέντε εκπροσώπους τής ρώσιμης " έντελιγκέντσιας", που τήν έπομένη τήν έ-
πανάσταση άπάντησαν θετικά στην πρόσκληση τής 'Εκτελεστικής 'Επιτροπής, άνάτατο όργανο
τής νέας έξουσίας. Καί αυτός οι δύο ήταν ο Μαγιακόβσκι και ο Μπλόκ. Άλλά ο Πλευνέ δε λέει τί-
ποτα για τά τρία άλλα πρόσωπα τής " έντελιγκέντσιας" που συνόδευσαν τον Μπλόκ και τον Μαγιακό-
βσκι, τους Ριούρι 'Ιβνέφ, Νάθιαμ 'Ελμαν και Βσέβολοντ Μέγερχολντ, ούτε ότι ο τελευταίος συμμά-
χησε άμεσα με τό νέο καθεστώς.

4) Τέλος, για να τελειώνουμε με τον Μέγερχολντ μπορούμε να υπενθυμίσουμε τά έξής : Ο Πλε-
υνέ δεχτεί πολύ σωστά στό κείμενο του ότι τά θεωρητικά γραπτά του 'Αιζενστάιν άνταποκρίνονται
μέ σταθερότητα στην έμπειρία και τις πραγματοποιήσεις του σκηνοθέτη, και ότι, είναι άναφορικά
πρός αυτές βασικά που " προσδιορίζει συνήως τις έννοιες που χρησιμοποιεί". Διατυπώνει τήν άνά-
γκη να συνδέει πάντα τή θεωρητικά σκέψη με τις πρακτικές πραγματοποιήσεις και με ιδιαίτερη έ-
πιμονή, όταν πρόκειται για πραχτική και θεωρία που άνήκουν σε έτερογενείς περιοχές. 'Απαίτηση
που θά έπρεπε να ίσχύει και στην περίπτωση του Μέγερχολντ (θεατρική πραχτική και γραπτά). Κι ό-
μως ο Πλευνέ όχι μόνο διαστρελώνει τά βιογραφικά του στοιχεία και τις αισθητικές και πολιτικές
θέσεις του, όχι μόνο άποφάνεται πός όσα άφησε ο Μέγερχολντ στη θεωρία είναι μηδέν, αλλά, έπι-
πλέον μόλις και άναφέρει τή μεγάλη σημασία των πραχτικών έπιτευξών του Μέγερχολντ ως προς τό
θεάτρο που έργο, σημασία με έπιπτώσεις στη θεατρική πραχτική, άν κρίνουμε άπό τή θεωρία του
θεάτρου που έπεξεργάστηκε ο 'Α. Άρτά. Άναφέρουμε ένα σχετικό έπιστολή του τελευταίου προς
τον Ρενέ Ντωμάλ, με ήμερομηνία 14 'Ιουλίου 1931 : " Καί στό έξής θά πρέπει να ύπολογίζουμε
στην 'Όρωση ενός θεάτρου με τις άπαιτήσεις θεατρικής άρμονίας... όπως, σύμφωνα με τον Μέγερ-
χολντ και τον Άππια θάπρεπε να ύπολογίζουμε σε μιά άρχιτεκτονική αντίληψη του σκηνοητή, όχι
μόνο σε βάθος αλλά και σε ύψος, και που παίζει με τήν προοπτική των όγκων και των μαζών, άντε
τής προοπτικής των έπιπέδων έπιφανειών... "

5) Έτσι όμως όδηγηθήκαμε πολύ μακριά άπό τό βάθος των κειμένων του 'Αιζενστάιν. Έπανερ-
χόμαστε στον 'Αιζενστάιν για τον όποιο ο Πλευνέ γράφει, άκριτά σωστά, ότι : "... πρέπει να δεί-

ξουμε πώς τά κείμενα του 'Αιζενστάιν συνδέονται στενά με μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και ότι δεν μπορούν να έχουν νόημα έξω από τις σχέσεις τους μ' αυτήν..."

"Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἀπὸ τὸ ἕνα κείμενο στὸ ἄλλο καὶ σὲ σύνδεση μὲ τὴ βιογραφία του (συμμετοχὴ στὴν ἐπανάσταση, ταξίδια στὴν Εὐρώπη καὶ στὴς ΗΠΑ, ἐπιστροφή ἀπὸ τὴς ΗΠΑ) παρεμβάλλεται μὴ συσάφηση ἀπὸ θεωρητικὲς διευκρινήσεις, μεθοδολογικὲς διορθώσεις, ἀντιφάσεις..." Λοιπὸν, γιὰ ἄλλη μιά φορὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ αἷτημα τῆς φρόνησης, ὁ Πλεϊνὲ πιάνεται ἀπὸ ἕνα χαλαρὸ καὶ λυρικὸ-ἐμπρεσιονιστικὸ κομμάτι τοῦ κειμένου "Προοπτικὲς" (Καγιέ Νο 209), καθὼς καὶ ἀπὸ μιά δικηφύξη τοῦ 'Αιζενστάιν στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, κατὰ τὴν ὁποία δὲν εἶχε βρεῖ ἀκόμα τὴ λύση τῶν θεωρητικῶν του ἐρευνῶν, γιὰ νὰ συναγάγει τὴ θεολογικὴ του ἀντίληψη γιὰ τὸν κινήματογράφο, τὴ μεταφυσικὴ του πλάνη ἀπὸ τὴν ὁποία ποτὲ δὲν ἐλευθερώθηκε, τὸν μαχο-μυθοδοανοβικὸ ἰδεαλισμὸ του καὶ τὴν ἐξάρτησή του ἀπὸ τὸν ἑγγελιανὸ ἰδεαλισμὸ. "Ἄν, μερικὰ, οἱ διαβεβαιώσεις αὐτὲς εἶναι ἀσωτές, ἐντούτοις ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ ἔχουν ἀπαριθμὴ θεμελίωση. Τὸ πρόβλημα εἶναι πολὺπλοιο καὶ τὸ παράξενο εἶναι ὅτι ἐνῶ ὁ Πλεϊνὲ τὸ γνωρίζει, καμνεται πᾶς τὸ ἄγνωστ. Χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ σχέση τῶν κειμένων τοῦ 'Αιζενστάιν μὲ τὴς ταινίες του, μπορούμε νὰ βροῦμε σ' αὐτά :

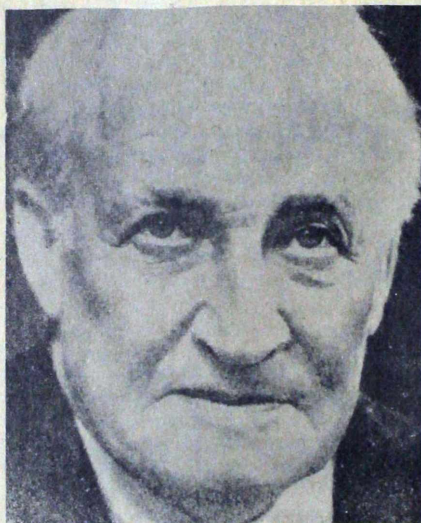
- ἔννοιες καθαρὰ ἰδεαλιστικὲς καὶ μὲ ἰδεαλιστικὴ διατύπωση,
- διακηρύξεις ἐνὸς ὀρμητικοῦ ὕλισμοῦ,
- ἔννοιες ματεριαλιστικὲς διατυπωμένες μὲ ἀσφεία,
- ἔννοιες ματεριαλιστικὲς μὲ αὐστηρή καὶ πλήρη διατύπωση.

Πρέπει νὰ ἀντικρούσουμε κάθε κείμενο στὴν δόξότητά του, νὰ σκεπτόμαστε πάνω στὴν ἰδιαιτέρη προβληματικὴ του, σὺν προσδιορισμένη κατασκευὴ ἐνότητος (σχέσεις ποῦ διατηρεῖ ἢ σκέψη μὲ τὰ ἀντικείμενά της, τρόποι τῆς σκέψης) καὶ σὲ συνέχεια νὰ συσχετίζουμε τὴν ἰδιαιτέρη αὐτὴ προβληματικὴ μὲ ἄλλες σύγχρονες της, ποῦ ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἰδεολογικὸ στρατόπεδο, καὶ, τέλος, νὰ συλλαμβάνουμε τὴν αἰφνίδια εἰσβολὴ καὶ τὸν τρόπο εἰσβολῆς τῆς πραγματικῆς ἱστορίας μέσα στὸ πεδίο τῶν ἰδεολογιῶν ποῦ μελετοῦμε. Μὲ τὸ νὰ δηλώνουμε ὅτι τά κείμενα τοῦ 'Αιζενστάιν ἐγγράφονται μέσα στὴν ἱστορία τοῦ πνεύματος, ποῦ περνᾷ ἀπὸ τὸν Μπερίλιεῦ στὸν Χεγκελ ἢ ἀπὸ τὸν Μάχ στὸν Μπογγιντάνωφ, αὐτοπεριορίζονται μέσα στὴν ἥρεμη, αὐτόνομη καὶ αὐτάρκη συνέχεια τῆς ἱστορίας τῆς ἰδεολογίας, μέσα σ' αὐτὸ τὸ "τίποτα" τῆς ἰδεολογίας ποῦ δὲν ἔχει ἱστορία, υἱοθετοῦμε, τέλος, αὐτὴν τὴν ἴδια τὴ χεγκελιανὴ ἢ νεοχεγκελιανὴ ἄποψη ποῦ σκοπεῖαμε νὰ καταγγελοῦμε στοὺς ἄλλους.

Μετάφραση: ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΜΙΑ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ"

Στὸ τεῦχος 9-10 δημοσιεύθηκε μιά διαφημιστικὴ ἀγγελία τοῦ κινήματογράφου "Ἄλκυονες". Σ' αὐτὴν, μεταξύ ἄλλων γραφόταν καὶ ἡ παρακάτω φράση, ἡ ὁποία προκάλεσε κάποια παρανόηση, ὅπως ἀποδείχθηκε ἀπὸ πολλὰ γράμματα ἀναγνωστῶν ποῦ ἐκφράζαν τὸ θαυμασμὸ τους γιὰ τὴ γενναιοδωρία τῶν διευθυνόντων τὸν κινήματογράφο : "... ὁ κινήματογράφος 'Ἄλκυονες... ἔρχεται ἀπὸ σήμερα νὰ βοηθήσει οἰκονομικὰ στὴ συνέχισή τῆς ἔκδοσης τοῦ περιοδικοῦ...". Ἡ ἀλήθεια εἶναι πᾶς ὁ παραπάνω κινήματογράφος μᾶς βοήθησε ἀποτελεσματικὰ, κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τὴς κυριακάτινες προβολές μας καὶ τὴ διοργάνωση τοῦ Πρώτου Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήνους. Ὡστόσο, ποτὲ δὲν εἶχε καμιά σχέση μὲ τὸ περιοδικὸ μας, καὶ πολὺ περισσότερο δὲν "ἦρθε" οὔτε "ἀπὸ σήμερα" οὔτε ἀπὸ ποτὲ "νὰ βοηθήσει στὴ συνέχισή τῆς ἔκδοσης". Ὁ Σ. Κ. ὀφείλει τὴ μέχρι τώρα ὑπάρξή του στὴν ἀπλήρωτη δουλειὰ τῶν συνεργατῶν του κι ὄχι σὲ Μαϊκήνες. Ἡ συμβολὴ τῆς 'Ἄλκυονίδας στὴν ὅλη προσπάθειά μας περιορίζεται στὸ ὅτι μᾶς παραχωρεῖται ἡ αἴθουσα καθὲς Κυριακὴ πρωγ χωρὶς βεβαρῶμενο ἐνοίκιο (πληρώνουμε μόνο τὰ ἔξοδα προβολῆς). Καί, γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ, δὲν μπορούμε παρὰ νὰ εὐχαριστήσουμε τὸν ἰδιοκτήτη καὶ τὸ διευθυντὴ τοῦ κινήματογράφου μὲ τοὺς ὁποίους ἡ συνεργασία ὑπῆρξε πάντα ἄρμονικὴ καὶ ἐπιδομητικὴ - καὶ γιὰ τὴς δύο πλευρές.



ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

μεταφράζει
ὁ Φώντας Κονδύλης

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΓΙΓΑΝΤΩΝ

"Ὁ Φλάερτυ", γράφει ὁ ἀδελφός του, "διηγήθηκε στὸν Μουρνάου τὴν ἱστορία ἐνδὸς ἀλιέως μοργαριταριῶν ποὺ τὴν εἶχε ἀντλήσει ἀπ' τὴν ἄτυχη ἐμπειρία του τῶν "Λευκῶν Σκιῶν", στὴ Ταϊτή. Ὁ Μουρνάου γοητεύτηκε: "Αὐτὴ θὰ εἶναι ἡ πρώτη ταινία τῶν Μουρνάου καὶ Φλάερτυ".

"Ἡ ἐπίδηση πᾶς ὁ Μουρνάου κι ὁ Φλάερτυ ἐγκατέλειπαν τὸ Χόλλυγουντ γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴ δική τους ταινία σὲ μιὰ περιοχή πολὺ ἀπομακρυσμένη, προκάλεσε πραγματικὸ σόκι. Ἡ ἔξοχη τεχνικὴ τοῦ Μουρνάου κι ὁ δεξυτέρεια τοῦ Φλάερτυ γιὰ τὶς ἱστορίες τῶν πρωτόδουκων λαῶν ἐξασφάλισαν γρήγορα κεφάλαια γιὰ τὴν ἐπιχείρηση."

"Ἡ οἰκογένεια Φλάερτυ ἔφτασε στὸ Παπτή μὲ τὸ συνηθισμένο δρομολόγιο, τὸν Μάιο τοῦ 1929, ἐνῶ ὁ Μουρνάου ἔφτανε μὲ τὸ γιῶτ του μερικὲς βδομάδες ἀργότερα. Μὰ ἡ "Κολοράτ" χρεωκόπησε σύντομα κι οἱ δύο δημιουργοὶ καταδικάστηκαν στὸ ν' ἀρχίσουν δρακόντιες οἰκονομίες.

"Ἐταῖ ὁ Μουρνάου, ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δύο παρναίρ, συνεχίζει ὁ Νταϊβίτνι, ἔγινε ὁ δυνάμει ρυθμιστὴς τοῦ βαλλαντινοῦ. Ἄν ἦταν σπάταλος ἐκ φύσεως κι ὁ Φλάερτυ οἰκονόμος, ἡ συμφωνία θὰ μποροῦσε νὰ εὐδοήσει. Μὰ καθὼς ἦταν φυσικὸς οἰκονόμος ὁ Μουρνάου κι ὁ Φλάερτυ παγκοινὸς γενναϊδύρος, ἡ κατάσταση καὶ γιὰ τοὺς δύο ἔγινε δύσκολη. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ Φλάερτυ στὴν ταινία δὲν ἦταν στὴ σκηνοθεσία, ποὺ ὁ Μουρνάου τὴν ἐπιφορτίστηκε μόνος οὔτε στὴ φωτογραφία, ποὺ κι αὐτὴν ὁ ὑπερτατέρ Φλόυντ Κρόσμπι πῆρε βραβεῖο Ὅσκαρ, ἀλλὰ στὴν ἱστορία. Μέχρι τότε, ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Μουρνάου εἶχαν ἀντληθεῖ ἀπὸ ἔργα ποὺ εἶχαν ἐκδοθεῖ

(Γκαϊτε, Σάντερμαν καὶ ἄλλων, λιγότερο γνωστῶν) μόνον τὸ "Ταμπού" ἦταν πρωτότυπο καὶ "ἰθαγενές". Μὲ μιὰ λέξη, ὁ Φλάερτυ ὀδηγήσε τὸν Μουρνάου σ' ἐκεῖνο τὸν παράδεισο τοῦ νησιοῦ, τοῦ χάρσιε μίαν ἱστορία, κι ὁ Μουρνάου ἀπ' αὐτὴν ἔφτιαξε μιὰ ταινία μὲ τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα.

"Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι τὸ "Ταμπού" γυρίστηκε σὺν βουβῆ ταινία στὴν ἀπαρχήτης ἐποχῆς τοῦ ἠμιλοῦντος. Ἦταν μιὰ ἐκλογή ποὺ ἔγινε ὑστερ' ἀπὸ σκέψη, ποὺ ὑπαγορευέθηκε ἀπὸ αἰτίες ὄχι οἰκονομικές, ἀλλὰ αἰσθητικές. Ἄν τὸ "Ταμπού" χάριε παγκοσμιοφίτας καὶ καταξιώθηκε στὴν αἰωνιότητα, τὸ ὀφείλει σ' ἐκεῖνη τὴν τολμηρὴ (γιὰ τὴν ἐποχὴ) ἀπόφαση."

"Ἡ συνεργασία λοιπὸν τῶν δύο μεγάλων ἀνθρώπων τοῦ σινεμά θὰ τελειώσει μὲ μιὰν ἀποτυχία. Ἀκόμα μιὰ φορὰ, ἀποτραβιέται ἀπὸ ἕνα ἐγχερίσμα ποὺ ἡ καλλιτεχνικὴ του πορεία δὲν τὸν ἱκανοποίησε. Κι εἶναι φανερό - ὁ Φλάερτυ τὸ ἀναγνώριζε - πᾶς τὸ "Ταμπού" εἶναι μιὰ ταινία ποὺ ἀνήκει στὸν Μουρνάου περισσότερο παρὰ στὸν ἴδιο, στὸ μέτρο ποὺ τὸ ἔργο ἀνήκει περισσότερο στὸ χῆρο τοῦ μύθου (στὴν δραματοουργικὴ του τουλάχιστον κατασκευή) παρὰ στὸ χῆρο τοῦ ντοκιμανταίρ, ἀκόμη κι ἂν ἐναεβαρῶναι κανεὶς τὴν παρουσία μερικῶν δραματικῶν καὶ ἰδεολογικῶν θεμάτων ποὺ παραμένουν θελτικτιὰ γιὰ τὸν δημιουργὸ τοῦ "Μάινα", ἰδιαίτερα τὸ θέμα τῆς διαφθορᾶς τῶν ἰθαγενῶν ἀπ' τὸ λευκὸ πολιτισμὸ.

"Ὁ Ρίτσαρντ Γερβίφιθ, ὁ ὁποῖος κατέγραψε τὶς ἀναμνήσεις τοῦ Φλάερτυ, προσέθηκε σὰ φωτισε τοὺς λόγους τῆς δίστασης ἀνάμεσα στοὺς δύο ἄντρες: "Δὲν μπορᾶ νὰ προσδιοριστῶν τὶς λεπτομέρειες, γράφει. Ἡ σύνοψη τοῦ "Ταμπού" εἶναι τὸ ἀκριβὲς σχεδὸν ρεζουμέ τοῦ τελεωμένου φιλμ, κι ἀφοῦ ὁ Φλάερτυ τὸ ὑπέγραψε,

πρέπει ως ένα σημείο να τό 'χει έγκρισει. 'Αργότερα, χρειάστηκε να αναθεωρήσει τό τολμήμα του. Πρέπει να θυμίσουμε μ' αυτή τήν εύκαιρα ότι για τόν Φλέρτυ τό σενάριο ήταν κάτι περισσότερο από σχέδιο παραγωγής, από δώλωμα που τό δάγκωσε ό χρηματοδότης, είτε ήταν ή "Κόλοραρ", είτε ήταν ό Μουρνάου (...).

"Μπρός στην πιστοτική μου έπιμονή, ό Φλέρτυ μου δλώσει τελικά ότι κατά τή γνώμη του ή βερσιόν του Μουρνάου για τό "Ταμπού", όχι μόνον "ρομάντζιζ" αλλά καί δυτικοποιούσε τό έθιμα τής Πολυνησίας, κι αυτό τό βέβαια απ' τήν ψυχολογική κι όχι απ' τήν άποψη τών κινήτρων. Καθώς τόν ρωτούσα άδημη για τό φωτογραφικό στάλ τής ταινίας, δλώσει πός ή εύκαιρα ό ό φωτισμός τού φαίνονταν περισσότερο εύρωπαϊκό παρά σύμφωνο με τό φυσικό περιβάλλον τού Ειρηνικού". Καί ό Ρίτσαορ Γκράφιφ γράφει ότι ό Φλέρτυ θεωρεί κατά τήν γνώμη του τήν Ιστορία τού "ταμπού" (τό πρώτο μισό τής ταινίας) σάν άνωμαλία κι ότι τό ένδιαφέρον τής συγκεντρώνεται στο δεύτερο μισό, τήν έμετάλλευση τών Ι-θαγενών απ' τούς Λευκούς, τούς Κινέζους καί τούς μιγάδες, θέμα που τόν άποσχολούσε από καιρό.

"Υστερ' από δεκαοκτώ μήνες δουλειάς, ή ταινία τελώνει στις άρχές τού 1931. Στις 11 Μαρτίου, πάνω στο δρόμο που τόν έφερε στις Χόλλυγουντ, πληγάνε-ται θανάσιμα ό Μουρνάου σ' ένα αυτοκινητικό δυστύχημα, μίν έβδομάδα πριν απ' τήν πρεμιέρα τής ταινίας που τόσο εύχριστήσε τούς διευθυντές τής Παραμουντ, ώστε έτόμασαν για τό σκηνιστή, ένα συμβόλαιο για δέκα χρόνια. Τόν 'Απρίλιο, ή σωρός φτάνει στο Βερολίνο: στήν κηδεία θά παροσούν πολλές προσωπικότητες τού κινηματογράφου, άνάμεσα στις όποιες κι ό Φλέρτυ, που πριν από λίγες μέρες είχε έγκυριασθεί στήν πρωτεύουσα. Παράξενη ειρωνική τύχη...

Αυτή τής τύχη που έπαίξε τόσο μεγάλο ρόλο στή ζωή τού Μουρνάου (ό οποίος ήταν άρρωστα προληπτική) καί ειδικότερα στο γύρισμα τού "ταμπού" (κατηγορήθηκε ότι βεβήλωσε τό "ταμπού" ύπογράφοντας έ-τσι τήν καταδίκη του σέ άθνατο), όπως καί στο σενάριο τής ταινίας. Πρόκειται, πράγματι, για τήν Ιστορία μιας νέας κοπέλλας, τής Ρέρι, που είναι άφιερωμένη στους θεούς καί αποτελεί κατά συνέπεια ταμπού: μά ό Ματάχι τήν άγαπά καί τήν παίρνει μαζί του. Έγκαταλείπουν τό νησί τους που παραμένει παρθένο άδημη άπό κάθε λυκή επίθεση, για κάποιο γειτονικό νησί, βορά τού διασθορέα πολιτισμού: είν' ό χαμένος παράδεισος. 'Ο Ματάχι θέλει νά φύγει μακρότερα άδημη για νά άποφύγει τίς έρευνες τού Χίτου, τού ίερέα τής φυλής που είναι έπιφορισμένος με τό καθήκον νά διατηρεί τό "ταμπού" σεβαστό, αλλά δέν έχει χρήματα. Ένώ άλλοις μαργαριτάρια για νά πληρώσει τό εισιτήριο τού πλοίου, ή Ρέρι θά παραδοθεί στόν Χίτου ό όποιος τήν φέρνει στο δικό του τό πλοίο. 'Ο Ματάχι άγωνίζεται καλυμπώντας νά πιάσει τό πλοίο: τό φτάνει, κρημνεται από 'να παλαμάρι, αλλά ό Χίτου τό κερβί. Τότε ό Ματάχι αφήνεται νά παρασρθεί απ' τό νησί, ένώ ή Ρέρι, κλεισμένη σ' άμπαρι, δέν βλέπει τίποτε.

'Ο παθητικός αυτός ρομαντισμός, δά συμφωνησούμε πός βρίσκεται άρκετά μακριά απ' τήν Ιδουοχηροσία τού Φλέρτυ. Δέν ύπάρχει άμφιβολία πός έν είχε ό Έ-διος τήν εύθνη τής ταινίας, δά τήν έστρεψε προς μία κατεθνηση λιγότερο τραγική έξ αιτίας τύτης τής Ρα-θεϊς πιάτης στή ζωή καί στόν άνθρωπο, που διαφανέ-ται μέσα σ' άλλοληρο τό έργο του.

Στά 1931 λοιπόν, ό Φλέρτυ βρίσκεται στο Βερολί-νο. Έχει ένα σχέδιο συμπαραγωγής με τήν Σοβιετική Ένωση, μία ταινία που θά 'χει σάν θέμα τήν Ρωσίδα γυναίκα ή ΟΥΦΑ πρέπει νά προηβείσει τό φάιμ, έν-ώ ή Έταιρία Μέζζραμ-Ράος άντιπροσέπει τή Σο-βιετική Ένωση. 'Η ύπόθεση ύμω νουαζέ, καθώς ό Φλέρτυ δέν μπορεί μόνος του ν' άνταποικρήσει σά έ-ξοδα τού ταξιδιού του στή Σοβιετική Ένωση, όπου έ-λοι ξενίσι, ό Ρίχτερ, ό Έβεν, ό Πικάτορ θά γύριζαν σέ λίγο αξιόλογες ταινίες. Έτσι ήταν που δεχτήκε τήν προσφορά τού Τζών Γκρήρσον νά πεί νά έργαστεί στήν 'Αγγλία.

'Ο Γκρήρσον ήταν κατά κάποιον τρόπο ό Ιδρυτής τής 'Αγγλικής Σχολής τού Ντοκιμανταρ, ό κινητός τό-λέντων που θά δημιουργούσαν αύτή τήν κίνηση που τό-σο λαμπρά άντιπροσέπει ό ίδιος, καί μαζί μ' αυτόν ό Μπαζίλ Ράιτ, ό Πάλ Ρέθα, ό Χάρρυ Βάττ, ό "Έντγκαρ Άνσευ, ό Άρθουρ Έλτον, ό Καβαλινέτι καί πολλοί άλλοι, συγκεντρωμένοι τότε στόν έπίσημο διαφιμιστι-κό όργανισμό που ονομαζόταν Έμπότρ Μάρκετινγκ Μπουρυντ, προτού νά ένταχθεί στό φημισμένο Γ. Π. Ο., τό κινηματογραφικό τμήμα τού Υπουργείου τών Τ. Τ.

"'Η βιομηχανική Βρετανία", πρώτη δουλειά τού Φλέρτυ στήν 'Αγγλία, είναι μία ταινία μικρού μή-κους που διαρκεί 22 λεπτά, καί θέλει νά είναι ένα ντοκιμανταρ γύρω απ' τή βιοτεχνία, που ή ύπόξη τής καταδυστήκε προοδευτικά απ' τήν ταχύτητα εξέλιξη τής βαρείας βιομηχανίας. Καθώς αλλάζονταν ριζικά οι μέθοδοι παραγωγής, τό τοπίο μεταμορφώνεται: οι παν-τόδυναμες αλυούτες τών έργοστασίων κλείνουν τό-όρίζοντα με τίς καμινάδες καί τούς καπνούς τους. "Κι ύμω" λέει ό σχολαστής, "ό άνθρωπος είν' αυτός που άποτελεί τόν ψιστο παράγοντα αύτης τής εξέλιξης" καί τό άτομο πρέπει άδημη νά παίζει τόν προσηκώ-στο ρόλο, αυτόν τού άγγελιοπλάστη ή τού ύλοποιού".

Έτσι ή έδω, έναοβρίσκουμε τίς συνθηαμένες έ-τιδιώξεις τού Φλέρτυ: τόν άνθρωπο, θέμα τών νέων περιστάσεων που μεταμορφώνουν τή ζωή τού νιάου-με πός τό άτομο είν' εκείνο, πιά πολύ απ' τή μάζα, που ένδιαφέρει τό δημιουργό κι ό ένθουσιασμός του για τή βαρεία βιομηχανία περιέχει στοιχεία μιας μουτικής νοσταλγίας για τήν άμορφη προσηκική δουλειά τού βιοτεχνή. "Άλλωστε ή ταινία, από τήν πλαστική τής ά-ποψη, είναι έπείροχη, κι ό κινηματογραφιστής δέν έ-μεινε άουκίνητος απ' τό βιομηχανικό τοπίο, έτσι ό-πως παρουσιάζεται τό χειμώνα: τό πρώτο σκισινό πλάνα άντιπαράβλλονται με μακρινά γεμάτα φως καί μ' άδύοτρα ή άόχλη, με επισκιάσεις κι άποχρωματι-σμούς άξίως, ιδιαίτερα πετυχημένους. Άκόμο και γι' αυτό τό μικρό ντοκιμανταρ, ύπήρχε ένας ποιητής πύ-σω απ' τήν άμέρα.

Μερικούς μήνες πριν, πάνω στο πλοίο που τόν έφε-ρνε στήν 'Αγγλία, άποκαλέστηκαν τόν Φλέρτυ τό νησίό τού Άράν από μία τυχαία συνομιλία μ' ένα νεο-πό 'Ιρλανδέσι: τό άγρίο αυτό τό τό περιέγραφε σάν ένα τόπο που βρίσκεται στήν άκρη τής γής, άποκλη-ρωτικά σχεδόν άπαιλήρητο, που τόν χτυπούν ό θε-έλλες καί κατοικείται από φορδές άφωσωμένους σ' έναν άδύοκομο άγάνο ένάντια στόν Έθναον. Μία τε-λεική συνάντη με τόν παραγωγό Μάιλν Μάιλκον αποφάγεις άμέως μία συμφωνία παραγωγής με τόν Γνω-μόν-Μάρτεϊ.

"Τά νησιά τού Άράν", διηγείται ό Φλέρτυ, "είναι

τρία τόν άριθμό, κι άποφασίσαμε νά έγκιτασθήσουμε τό στρατηγείο μας στό μεγαλύτερο άπό αυτά, τό "Αλνισμορ. Τό πρώτιστο μέλημα μας ήταν νά έξασφαλίσομε νερό γιά τήν έμφάνιση τού φιλμ κι ατό "Αλνισμορ διέθετε καλύτερες πηγές άπό ό,τι άλλα νησιά. Τό "Αλνισμορ έχει μήκος έννά μιλίων, ένόςμιση πενήντα μίλια πλάτος, καί άριθμεί 1200 κατοίκους(...)

Έγκιτασθήκαμε σέ μία τοποθεσία πού όνομάζεται Κλάμερβάι. Βρήκαμε καί νοησίσαμε ένα όμορφο σπήτι τό όμορφότερο τού νησιού. "Έκει κοντά ύπήρχαν δύο πηγές, κι άποφασίσαμε νά μετατρέψομε σέ χημικό έργαστήριο ένα παλιό πέτρινο σπιτάκι, κοντά στήν παραλία (...). Πέρασαν άριετές έβδομάδες πρίν τελειώσομε τό σπήτι καί τό χημείο. Μά όλον αυτόν τόν καιρο, άποσχολήθηκαμε μέ μία φέρση άκόμη σπουδαιότερη άπό τήν παραγωγή καί νά κερδίσουμε δηλαδή τήν έμπιστοσύνη καί τή φιλία τών νησιωτών καί ν' άναζητήσομε τά κατάλληλα πρόσωπα. Γιά τήν κθεση ταίνια μας ξεχωριστά, άνατρέχομε στις ίδιες μεθόδους. Ψάχνουμε νά βροϋμε μία όμάδα ανθρώπων πού μέσταιριάσομε καλύτερα, ψυχολογικά καί φοιτογνωμικά. Τόδες ένδνοουμε ύστερα σέ μία ούκογένεια καί τούς βάζομε νά διηγηθοϋν τήν Ιστορία τους. Αύτή ή άναζήτηση κατάλληλων τύπων μεταφράζεται πάντα σέ μία κομπροχρονία καί δύσκολη πορεία, γιατί διαπιστώνει μέ έκπληξη κανείς πόσο λίγα πρόσωπα μποροϋν νά "σταθοϋν" μπρός στό φακό".

"Έτσι οι Φλέρτου κάνουν τό γύρω τού νησιού, έξεταζόντας μέ προσοχή τίς φυσιογνωμίες, βγάζοντας φωτογραφίες. "Ανακαλύπτουν διαδοχικά, τό άγοράκι (Μικελάν Νεϋλάσιν) πού ή ημέρα του δέν τόν άφήνει νά φύγει παρά μόνον κρυφά τή γυναίκα (Μάγκυ Νητραίν) εύτυχισμένη πού τής δίνεται ή εύκαιρία νά βελτιώσει τήν κατάσταση τού σπιτιού μέ τό τέσσερα μικρά παιδιά της, καί τόν άντρα (Κόλμαν "Τάιγερ" Κίνγκ), ένα δυνατό τύπο πού είναι ταυτόχρονα σιδηρουργός, κλειδαρής, φαρμάς καί ναυπηγός άπό μόνος κάνει νά περμάνει τή συγκιτάθεση του μέ πολλές βδομάδες διαπραγματεύσεων. Σχεδόν δύο χρόνια διαμονής στό νησί, καί γιά νά γίνει ή δυσκολότερη αύτή ταίνια θά απαιτήσει μία μεγάλη ποσότητα φιλμ, έξ αϊτίας τών άτμοσφαιρικών συνθηκών καί τής κατάστασης τού Ώκειανού πού διαρκώς άλλαζει, μά καί έξ αϊτίας τού Φλέρτου πού συνήθιζε πάντα νά δουλεύει σύμφωνα μέ τό κέφι του, στό βαθμό τής έμπνευσης, ή κυρίως, τής ένδρασης όπως μαρτυρά τό παρακάτω κείμενο τής Φράνσις Φλέρτυ: "Τρείς φορές γύρισαμε τή σκηνή τού τοπίου, άπό τή μία ως τήν άλλη όηρη, καί σέ τρείς διαφορετικές τοποθεσίες. "Αποτύχαμε δύο φορές: ή κήμερα δέν μäs ένδιε τίποτε. "Αφίσαμε κατό μέρος αύτή τή σκηνή καί συνεχίσαμε μέ άλλες σκηνές. "Όταν τελείωσε σχεδόν ή ταίνια, δοκιμάσαμε νά γυρισομε γιά τετάρτη φορά τήν σκηνή γιά τήν όποία συζητάμε. Οί άνθρωποι ήταν οί ίδιοι, ή πράξη άπαράλλαχτη: δέν ύπήρχε τίποτ άλλο νά κάνομε παρά ν' άλλαξομε άπλως τό γυρισμάτος. Αύτή τή φορά δέν έξρω γιατί, ήταν τό φως έκκεντη τήν ήμερα; ήταν ή σηνυογραφία; ήταν ό τρόπος αντιμετιφορής τών προσώπων τής ταίνας; οί σχέσεις μήπως άνάμεσα τους καί στή γή; - ό,τι κι άν ήταν, ήταν ένα μυστήριο πού δέν μποροϋσαμε νά τό εξηγήσομε, μά τελικά ύπήρχε έκεί, τό έλικμα, ή κήμερα τό χε άνακαλύψει. Πολλές φορές, θά έπιστρέψομε από μäs μέρας γύρισμα, εύτυχιόμενοι κι ένθουσιασμένοι, σίγουροι ότι άιχλωατώσομε κίτι θετό."

Τό φιλμ έμφανίστηκε δύο διαρκίσεις τό γύρισμα, ή λήψη ήταν σύγχρονη, μέ όλοι οί διάλογοι συγχρονιστηκαν έπειτα, στό έργαστήριο. Τό ένέδδιο τού γυρισμάτος τής βάρμας μέσος στή θέελλα έμενε θρυλικό: ή σκηνή δέν τελείωσε ποτέ, γιατί οί φαρμάδες δέν μποροϋσαν πιά νά φτάσομε στήν άκτιή καί κινδύνευαν νά κομματιαστοϋν άνά πása στιγμή.

"Ο άνθρωπος τού "Αράν" είναι μία ταίνια τέτοιας εύγένειας μέσος άμορφιάς πού δέν ύπάρχει άποδοτικότητα στήν Ιστορία τού πογκόμοιο κινήματογράφου: δέν μπορέ κανείς νά ξεγάσει τους άνθρώπους αυτούς, έτσι καθώς άρπάζονται άπό τό βράχο τους πού τόν χτυποϋν οί άνεμοι καί τά νερά, γιά ν' άποσπάσομε άπό τόν Ώκειανό νά τή συντήρησή τους. Τό φιλμ άρχίζει μέ τήν ήρεμη κι άστεία εικόνα τού χαιμινιού πού πίνει ένα μικρό καφάρι καί τό χάνει στόν μπέρε του ύστερα άνακαλύπτουμε τή μητέρα πού ναι άποσχολημένη μέ τίς φροντίδες τού νοικοκυριού καί τού μωρού της. Οί άντρες τήν ώρα έκείνη έπιστρέφουν άπό τό φέρεμα: ή μητέρα καί τό άγόρι πηγαίνουν νά τούς συναντήσομε καί τούς βοηθάνε, άνάμεσα στό κήματα πού χτυποϋν άγρια τήν άκτιή, νά βγάλουν τή βάρμα στή στεριά καί νά μαζέψομε τό δίχτυ πάνω στό γυρεμό, ό άντρας σπείει πέτρες γιά νά φτιάξει ένα τοιχάκι γύρω άπό τόν άγόρο τού ή ούκογένεια θά φάξει χώμα μέσος στις ρυγμές τού βρόχου, γιατί σ' αύτό τό νησί δέν ύπάρχει καλλιέργεια γή. Τό κνήνη τού καρχαρία άπό ύλες τίς βάρμες τής κοινήτητας: τό φάρι συλλαμβάνεται καί τό λήπος του γίνεται λάδι γιά τίς λάμπες. "Η θέελλα, τά κήματα: δύσκολη έπιστροφή τής βάρμας σέ ήρεμη ζώνη, ή βάρμα πού κομματιάζεται στό βράχια τής άκτιής, ή ούκογένεια πού βαδίζει πρós τό σπήτι της.

"Η φωτογραφία (πού πάρηκε συχνά μέ τηλεφάκο) είναι θαυμαστή: άπέλευτα θαλασσινά όρίζοντες, λυσοασμένα νησάκια κήματων πάνω στόν άπόκηρμνο βρόχο, πού τότε περιβάλλομε άν φωτισέφανο τό νερό τής θαλάσσης μέ μεγαλόπρεπα κεντήματα άφρού. "Η κήμερα γιά μία στιγμή άκόλουθει τό κήμα άπό τή μία ως τήν άλλη όηρη, ύστερα έρχεται τό άργό γύρισμα πού άπομονώνει τή φοβερή μεγαλοπρέπεια τού άποχαλινόμενου Ώκειανού.

Έίναι ή πρώτη ήχητική ταίνια τού Φλέρτυ ("Η βιομηχανική βρετανία" σονοδεύεται μόνο άπό ένα σχολιόκι ή χρησιμοποίηση τού ήχου σ' αύτή είναι πολύ έντεχνη: λίγα λόγια, έκδύχιστη καί διακριτική μουσική πού ύπογραμμίζει μερικά ρυθμικά έφερέ (τόν άνθρωπο πού σπείει πέτρες; ή δραματική (τή θέελλα, μά πρίν άπό όλα τους άυθεντικούς θορύβους τής φύσης: τό χτύπημα τών κήματων πάνω στόν άπόκηρμνο βρόχο, καί κυρίως τό άδιάκοπο τραγούδι τού άνεμου, πού άκούγεται ποτέ άν παράρηνο, ποτέ άν ούρλιαχτό, καί πού προσφέρει στήν ταίνια τή δική του συμβολή γιά τή δημιουργία τής άπομόρφας, δένοντας τή δεσπεζούσα ήχητική του μέ τήν εικόνα τού Ώκειανού, πανταχού παρούσα, καί τήν εικόνα τ' ούρανου σέ μία δραματική καί πλαστική σύνθεση.

"Ο θρίαμβος τού "Ανθρωπος τού "Αράν" ένίσχυσε άμέσως τόν Φλέρτυ. "Ο Άλεξάντερ Κόρυτα, παραγωγός, ένδιαφέρθηκε γιά τό σχέδιό του νά γυρίσει μία ταίνια στις Ώνδες, πάνω σέ μία πρωτότυπη Ιστορία πού θά χε άν επίκεντρο ένα άγοράκι καί τόν έλεφαντά του ύπέδειξε όπως στόν Φλέρτυ νά προσαρμόσει γιά τήν όδόνή τού "Τομαί" τού "Ελεφάντιν" τού Κίπλινγκ. "Ο Φλέρτυ πήρε τό πλαιο γιά τίς Ώνδες τό 1935.

Στή διάρκεια τών δύο χρόνων σχεδόν τής διαμονής

του, θα μελετήσει τη χώρα, θα φάξει να βρει τους ή-
θοποιούς του (είν' αὐτός ποδ ἀνακαλύπτει τόν Σαμπού),
θα γυρίσει τὶς ἐξωτερικὲς σκηνές. Ἀνοψόνται ὅμως
διαφωνίες με τόν Ἀλεξάντερ Κόντα, ὁ ὁποῖος στέλ-
νει τὸν ἀδελφὸ ποδ Ζόλταν νὰ ἐπιβλέπει τὸ τέλος τοῦ
γυρισμάτος: ἐπιφελεῖται ὁ Φλέρτου ἀπ' αὐτὸ γιὰ ν' ἄ-
ποτραβηχτεῖ ἀπ' τὴν ταινία, ποδ θὰ τελειώσει ἐρήμην
τοῦ καὶ ποδ τὰ ἐσωτερικά του θὰ γυριστοῦν ἀε στούν-
τιο τοῦ Λονδίνου.

Μπρὸς στὴν ἀνοψία τοῦ "Ἐλεφαν μῦθ", μποροῦμε
νὰ νιώσουμε τὴν ἀπογοητεία τοῦ Φλέρτου. Τὸ ἐξέμε-
ρμά, ἀκριβέστερα, στὰ ὁποῖα βρέλα τὴν ὑπογραφή του,
εἶναι ὑπέροχα, κι ἡ φίλια ποδ δένει τὸ παιδί με τὸ ζῶο
εἶναι γεμάτη εὐγένεια καὶ συγνήση· μὰ οἱ μεγάλοι, ἔ-
ται ὅπως τοὺς παρουσιάζει, κυρίως ὁ βρετανὸς διοι-
κητὴς - δῆμιος, εἶναι πολὺ γκροτέσκοι, φεθτικοὶ γιὰ
νὰ δημιουργήσουν φόβο, κι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸν
Ἄγγλο καὶ στοὺς Ἰνδοὺς ἀνταναιλιῶν μὴν ὀποιοῦ -
κρητικὴ νοοτροπία, ἀπαρδεύεται γιὰ τὴν ἐποχὴ μας. Ἐ-
κτός ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς σκηνές, εἶναι ἕνα φῶρ ἐξένο
πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ δημιουργοῦ.

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΑΠΟΘΩΞΗ

Στὰ 1939, ὁ Φλέρτου ἐπιστρέφει στὶς Ἠνωμένες Πο-
λιτεῖτες: ἐπιστρέφει ὀριστικὸς πιά, σὺν δημιουργός. Ὁ
γῆρος τοῦ κόσμου ποδ πραγματοποιοῦσε τελειώνει. Κα-
λεῖται ἀπ' τὸν ντοκιμανταριστὰ Πάρε Λόρεντζ, ποδ ἔ-
γινε δίσωμος ἀπ' τὶς θαυμάσιες μελέτες του πῶς στὰ
πρόβλημα τῆς ἀμερικανικῆς γεωργίας, ποδ συνδέονται
με τὴν κομποποίηση τῆς φύσης μεσωμῶς ἐκμετάλλευσης
ποδ δὲν κατανοήθηκε, καὶ τῆς ἀπουσίας μῶς προστα-
τευτικῆς πολιτικῆς: "Τὸ ἄντρο ποδ κατέστρεψε τὶς πε-
διάδες" καὶ "Τὸ ποτάμι".

Ὁ Πάρε Λόρεντζ εἶναι ἐπικεφαλὴ ἀε κάποια ἀπ' τὶς
ὑπηρεσίες ποδ δημιουργοῦσε ὁ Ρούζβελτ μέσα στὰ πλα-
σια τοῦ Ὑπουργοῦ Γεωργίας, σκοπεύοντας νὰ ἐπιλα-
κείεῖ ἰ μέσω τοῦ κινηματογράφου τὴν ἀμυντικὴ πολι-
τικὴ του στὸ ζήτημα τῆς γεωργίας, καὶ νὰ κηρύξει προ-
στατευόμενες τὶς καθυστερημένες καὶ ταλαιπωρημένες
περιοχές. Ὁ Φλέρτου ἀναλαμβάνει νὰ διαπραγματευτεῖ
τὰ πρόβλημα ποδ ἐπιάζουν ἀπ' τὴν διβρῶση τῶν ἐδα-
φῶν, ἀπ' τὴν ἐξαοθνήση τῆς γῆς με τὶς ἐντατικὲς καλ-
πέργειες, καὶ τῆ χρόνια ἀνεργία ποδ συνδέεται με τὴν
ἐποχικὴ καὶ μεταναστευτικὴ ἐργασία. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖ-
νη, οἱ Ἠνωμένες Πολιτεῖτες ὑπομένουσ ἀκόμη τὶς συμ-
μορίες τοῦ οἰκονομικοῦ κρᾶτος τοῦ 1929, κι ὁ Ρούζβελτ
προσπαθεῖ με τὸ Νισὸ Ντῆλ νὰ θεραπεύσει τὴν κοινω-
νικὴ κρίση, κρίση ἰδιαίτερα φανερὴ σ' αὐτὸ ποδ ἀφορᾷ
"τὴ γῆ", καὶ ποδ σ' αὐτὴν ἀναφέρεται τὸ ἀξιόλογο μυ-
θιστόρημα τοῦ Στάινμπεκ, "Τὰ σταφύλια τῆς ὄργης".

"Ἐίχε ἔτοιμοστὲ ἕνα σενάριο στὴν Οὐάσιγκτον"
γράφει ὁ Γκρεμινιόν, "μὰ ὅπως πάντα, οἱ Φλέρτου τὸ πα-
ραμέρισαν καὶ ἔπρην τὸ δρᾶμα, διασχίζοντας γιὰ πρῶ-
τὴ φορὰ τὴ δικὰ τους χώρα, φωτογραφίζοντας δ, τὶ τοὺς
ἐρχόταν βολικῶ. Στὴν ἀρχὴ ἔπρην στὸ Νάτο, γιὰ τὴ
συγκαιδιὴ τοῦ μεμασιακῶ. Ὑστερα στὴ Δόση, στὶς μη-
χανοποιημένες καὶ ἀδρευόμενες φάρμες τῆς Ἀριζόνας.
Στὸ Βορρᾶ, στὶς Πολιτεῖτες ποδ τὶς ἀρμυρὸν οἱ ἄμο-
θθελλες, στὴν Ἰόβα καὶ στὴ Μινεσότα. "Κάλυψαν" τὴν
ἱστορία τῆς ἀμερικανικῆς γεωργίας ὅπως κανένας ρε-
πόρτερ δὲν ἔκανε ποτέ, οὔτε γιὰ ἐφημερίδα, οὔτε φω-
τογραφικῶ, καὶ γύρισαν στὴν Οὐάσιγκτον (τὸ Μάρτιο
τοῦ 1940) μ' ἕνα αἰσθημα ἀνασφάλειας.

"Ὁ Φλέρτου ἔγραψε στὸν Τζαὺ Λέοντα, στὶς ἀρχές

τοῦ 1940: "Φτῶνυ αἶμα γι' αὐτὴ τὴν ταινία ποδ πακί-
ζω νὰ τελειώσω γιὰ τὴν κηβέρνηση. Ποτέ δὲν ἄνλαρα
δουλεῖα πιά σιληρὴ καὶ πιά συνηχυμένη. Ὑπάρχουν
μέρες ποδ ἀναρτυεῖμαι ἐν περπατῶ ἡ ὄχι με τὸ κεφά-
λι."

"Τὸ ντοκιουμένο του ἔπρην ἀπέραντο, μὰ συνηχυ-
μένο. Τοὺς ἔλειπε ἕνα κέντρο ἐνδιαφερόντος. Τὸ θέ-
μα τους γύρω ἀπ' τὸ χάσιμο τῆς γῆς ποδ δόρηνησε ἀε
τὶσες περιοχές τῆς ἀχανοῦς αὐτῆς χώρας, ὥστε δὲν εἴ-
χαν τὴ δυνατοότητα νὰ ριζάζουν κάποια καὶ νὰ ζήσουν.
Γόρριαν δ, τὶ βρῆκαν στὸ περᾶμα τους. Αὐτὸ τοὺς με-
τέβαλε τὸ συνηχυμένο τρῶσι διαδικασίας καὶ τοὺς βα-
σάνιζε. Στὰ κομμάτια ταινίας ποδ κουβαλοῦσαν μαζὶ
τους, ἔβρλε κανεὶς πιά πολὺ ἕνα προσχέδιο τῶν προ-
θθεσῶν τους, παρὰ τὰ συμπεράσματα ποδ τὰ εἶχαν
σιληρὰ κερδίσει, κι ἀπ' τὰ ὁποῖα δὲν μποροῦσαν νὰ ξε-
φύγουν ἀπὸ τὶς πρῶτες ταινίες τους".

Τὸ φῶρ βρισκόταν ἀκόμη στὸ στάδιο τοῦ μοντάζ ὀ-
ταν ἡ Ἀμερικὴ εἶχε ἦδη ἀρχίσει νὰ κινεῖται καὶ ζῆται
νε στὸν πόλεμο. Ἡ πολιτικὴ τῆς κηβέρνησης μεταβαλ-
λόταν, ἀε δ, τὴ κυρίως ἀφοροῦσε τὴ γεωργία. Ἐπίσημα,
τὸ πρόβλημα τῆς γῆς δὲν ἦταν ἰδιαίτηρη μὰ ἡ στὸ ἔ-
παρκο παραγωγή: χρειαζόταν ν' ἀρχίσει ἡ καλλιέργεια
στὰ ἐγκαταλειμμένα ἐδάφη τὸ ταχύτερο δυνατὸν. Τὸ
ἀνθρώπινο πρόβλημα δὲν ἦταν πιά πρόβλημα ἀνεργίας,
ἀλλὰ ἐξεοθρησε τῶν γεωργικῶν ἐργατικῶν χερῶν τὰ ὀ-
ποῖα θὰ ἀντινατιοῦσαν τοὺς νέους ἀργατικῆς ποδ
ἔφευγαν γιὰ τὸ στρατό.

Ναί, ἀφοῦ τελειώσε, ἡ ΓΗ βρέθηκε σχετικῶς μαὶ πρὸς
στιγμὴν ἔξεραμένη. Ἐπὶ πλέον, ἡ εἰκόνα τῆς πραγ-
ματικότητας ποδ ἔδινε ἦταν τόσο ἀπαιδοδοξη - ἐπειδὴ
ἀκριβῶς ἦταν διαυγῆς - ὥστε τρομοκρατήθηκαν οἱ ὑ-
πεσθνοὶ κηβερνητικοί: δὲν ἔγινε λοιπὸν ἐπίσημη προ-
μερία, οὔτε ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση. Ἰτάστα ἔλλο ἐκ-
τός ἀπὸ μὴ ἰδιωτικὴ μυστικὴ προβολὴ τῶν Ἀπριλοῦ τοῦ
1942. Ὅλες οἱ ἄλλες πρόβολες ἀπαγορευτήκαν. Ὡστό-
σο, εἰκοσι χρόνια ἀργότερα, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν

NANOYK TOY BOPPA



προβλημάτων που θέτει ή ταινία, δεν έχει τίποτα χάσει απ' την επικαιρότητά του. Μ' αυτό το θαυμάσιο ντοκουμέντο, πιά πολύ κοινών και ανθρώπινα δεσμευμένος απ' ό,τι άλλο είχε δημιουργήσει, ο Φλάερτυ, αποκαλύπτεται να συγγενεθεί πολύ με τον Γιάρο "βίβεν, τόν άποδραστο πολεμιστή, τόν Γιάρο "βίβεν τόν "Ζούντερη", τού "Μπορινά" καί τής "Ισπανικής γής". Μερικά πρόσωπα άνεργων παιδιών τής "ΓΉς" φέρνουν στή μνήμη τού πρόσωπα τού "Ζούντερη" καί τά προβλήματα τού θέτουν οι οί δυό ταινίες άνήκουν στήν ίδια τάξη: είναι ή κατάληψη ή ή άνακατάληψη τής μάνας γής.

"Η "ΓΉ" περιγράφει κατ' άρχή τήν καταστροφή τού έδάφους άπό τά φυσικά στοιχεία: στήν Πενουβανία, ή πλημμύρα άπ' τές βροχές παρασύρει τού κολλιεργήσιμου χύμα" στές μεγάλες πεδιάδες ό άνεμος σηκώνει εκατομμύρια τόνους καλής γής καί τήν πετάει στά ποτάμια. Ξενατλημένοι έλλωστε άπ' τές έντατικές κολλιέργειες, ή γή φτάνει στιγμή που γίνεται άγονη. Τότε οί γαιοκίτμονες άναγκάζονται να έγκαταλείψουν τά χωράφια τους καί να φύγουν, σάν νεοπικονήρδες, πρós τή Δύση. Στήν Άριζόνα, πανούχαρα φράγματα συγκρατούν τά νερά καί έπιτρέπουν τήν άδρευση τών έδαφών" ή συγκρομιά στό τέλος, έκπληκτική: μά δεν υπάρχει άρκετή δουλειά γιά όλα τά εργατικά χέρια που ξεφυτρώνουν, τόσο περισσότερο μάλιστα όσο οί Μεξικάνοι μεταναστεύουν συμπρόττου με τούς Άμερικάνους γεωργούς" άπό δω ξεκινάει καί ή ένδημική άνεργία καί τά άσηματα μεροκάματα. Στές πεδιάδες τής "Ιόβα, οί περισσότερες κολλιέργειες γίνονται κατά τρόπο μηχανικό: ή άνεργία άκολουθεί κι έδώ, κι άπό τήν άλλη πλευρά, άποβέματα που πρέπει ν' άποθηκειούθουν σέ γιγάντια αυλό, πράγμα που έξαναγκάζει σέ σημαντικές έπενδύσεις. Μά ή κατάσταση βρσκειται στό στάδιο τής άλλαγής τής: εισάγονται νέες μεθοδοί γιά νά καταπολεμηθεί ή διάβρωση τού έδάφους καί νά προφυλαχτεί ή κολλιεργήσιμη γή. Άπό τήν άλλη, ή γή είναι άναγκασμένη τώρα (έξ αίτίας τού πολέμου) να παράγει όλο καί περισσότερα γιά νά θρσψει τó έθνος καί τόν κόσμο δολώηροι: ή μηχανοποίηση πρέπει νά έξαπλωθει μέ ταχύτητα ρυθμό. Αυτό όμως θέτει ένα σοβαρό πρόβλημα προσαρμογής, που ό Φλάερτυ τó σχηματοποιεί έξής: "Πότε θά μάθει άραγε ό άνθρωπος νά ζει μέ τές μηχανές του; Μ' αυτές τές θαυμάσιες μηχανές" Ένας καινούργιος κόσμος βρσκειται μπροστά μας, έτσι όπως δεν τόν έχουμε άνειρευτεί. Η πρωτογενής ούσία είναι ή γή, ή γή καί οί άνθρωποι, καί τó πνεύμα τών ανθρώπων".

Τέτοιο είναι τó μήνυμα τής ταινίας: βλέπει κανείς πως τίποτα δεν χάθηκε απ' τήν επικαιρότητα της καί πως ό Φλάερτυ, περιπλέκοντας άντιθετικές πραγματικότητες καί περαστικούς ντε ερμινισμούς, είχε μάθει ν' άπογυμνώνει τó πραγματικό πρόβλημα, τó θεμελιώδες θέμα - τές σχέσεις τού ανθρώπου καί τής μηχανής - τήν ίδια στιγμή που ξαναβρσκει μπροστά τó άγαπημένο του θέμα, τó θέμα τής άναμέτρησης τού ανθρώπου μ' ένα πολιτισμό νέου τύπου.

Περνούν μερικά χρόνια, μέχρι τήν άνοιξη τού 1946. Ύστερα κάποιας θυμάται πως υπάρχει ένας κινηματογραφιστής που άνομάζεται Φλάερτυ.

"Μιά μέρα, μου είπε κάποια κυβερνητική έπιτροπή: "Θέλετε νά γυρίσετε μιά προσαρμοδιατική ταινία γιά τó πετρέλαιο;" Ένωθα κάπως σάν τόν άνθρωπο που τότε προσακόλουσέ σέ δειτνω καί που ή κυρία τού σπιτιού τού λέει αφηδισιατικά: "Θά θλαταε νά μάς παζε ετε λγγο πιάνο; ...". Απάτησα στήν Άμερικανική Έπιτρο-

πή όπως θά άπαντούσα στήν έρασιτέχνιδα κυρία: "Δέν θπαιξα ποτέ πιάνο, άλλα θά προσπαθήσω". Πέρασα τρείς μήνες στή Λουιζιάνα, μελετώντας τή χώρα, τούς κατοίκους της, ρουφώντας τά έθιμα καί τó τοπίο. Τούς άπάντησα: "Έντάξει, θά διηγηθώ μίαν ιστορία στή Λουιζιάνα."

Σ' αυτό τó σημείο, φαίνεται πως ό Φλάερτυ (ή ό συνομιλητής του) κάνει ένα μικρό λάθος: "Η ιστορία στή Λουιζιάνα" δεν ήταν άποτελεσμα τής Νέας Υόρσεης νά γυρίσει μιά ταινία που θά παρουσίαζε, μέ πλήρη έλευθερία τού σκηνοθέτη, "τές δυσκολίες καί τούς κινδύνους που υπάρχουν γιά νά άντληθεί τó πετρέλαιο άπ' τó έδαφος - μιά ταινία καθαρά βιομηχανικής ύψης, που θά διέτετε ύστóσο μιά άρκετά μεγάλη κολλιεργήσιμη καί ψυχαγωγική αξία, γιά νά μπορσσουν νά τήν εκμεταλλεύτουν στές έμπορικέσ αιθούσες". Δέχθηκε ό Φλάερτυ καί τó ζευγάρι φεύγει γιά τά Νοτιο-δυτικά, σέ άναζήτηση χώρου καί τής άρσνης τής νέας του δουλειάς. Η περιοχή τών πετρελαοπηγών τούς φάνηκε άπειριστικά στατική, χωρίς ν' άφήνει τίποτα νά φαίνεται άπ' τήν έποποιία τού πετρελαίου, που τó μεγαλύτερο μέρος τής έξελίσσεται κάτω άπ' τή γή. Έγισαν ύστερα στή Λουιζιάνα, όπου τούς έπεσε κεραυνός μέ τήν ύπεροχή τού γαλλικού πληθυσμού που ζει εκεί, "χαριτωμένος, ευχάριστος καί γραφικός". Καμιά ιδέα ύστóσο τήν ταινία γύρω άπ' τó πετρέλαιο.

"Μιά μέρα, διηγείται ό Φλάερτυ, σταμάτησα νά γευματίσουμε σ' ένα "υπαού". Σαφνικά, πάνω άπ' τά ψηλά βόρλα που βάλτου, μάς φάνηκε πως ύψωνόταν ένα γαιούστρανο. Άλλαξε θέση πάνω στό μπαγιού καθώς τó έσερνε μιά ρυμολκά. Τό συνηθισμένο αυτό κατασκεύασμα, έν κινείται, γίνονται ξαφνικά ποτηρικά, μέ τές λεπτές του γραμμές μέ ύψωνόταν ξεκινάει καί νά τρυπούν τόν άτελειωτο όριζόνα τών βάλτων.

"Κόιτσα τή Φράνσις. Μέ κοίτσα κι οί αυτή. Ξέραμα πως ρατσόσαμε στή χώρα μας τó θέμα τής ταινίας.

"Σχεδόν άμως, μιά ιστορία άρχισε νά παίρνει μορφή στό μυαλό μας. Ήταν μιά ιστορία που φτιάχτηκε γύρω

άπό νεύο τó γαιούστρανο που άρσοέλεε τόσο σσηπλά, τόσο μεγαλόπρεπα μέσα σέ κενή τήν άγρια έρημιά, νά βυθίζεται τó ρόγχος του γιά νά βρει πετρέλαιο, μέσ άπ' τά λασπώμενα νερά, κι ύστερα πάλι νά προχωρεί καί ν' άφήνει τó τοπίο παρθένο όσο ήταν πρίν περάσει.

"Έπρεπε όμως νά μεταγράψουμε τή σόλληψη μας - τή σόγκροπη τής έπιστήμης σέ μιά άγροτική κοινότητα - μέ ύρους δραματοισμός.

("...") Ύστερα ήρθε ή δύσκολη δουλειά τής έπιλογής τών ήθοσιών. Σ' αυτό τόν τομέα ίσως ν' άφιερώνω περισσότερο χρόνο άπ' ό,τι στούς άλλους τομείς τής παραγωγής τής ταινίας, γιαν πιστεύω ότι τó μυστικό τής έπιτυχίας σ' αυτό του είδους ταινίες βρσκειται στήν έξέυρεση τών κατάλληλων άνθρώπων.

"Χωριστήσαμε σέ πολλές ομάδες καί "χτενάσαμε" κυριολεκτικά τήν περιοχή άνοζήττώντας τούς τύπους που θέλαμα, καί παίρνοντας εκατοντάδες φωτογραφίες ανθρώπων".

"Η "Ιστορία στή Λουιζιάνα" άντιπροσωπεδεί δουλειά σχεδόν δύο χρόνων, μερικέσ εκατοντάδες χιλιάδες μέτρων ταινίας γιά μιά τελική κόπια 2.100 μέτρων" τó μοντάζ έγινε έπί τόπου, όπως πάντα, ένδ τó γενιαικό άποσταλλάδων καθήμενιά στή Νέα Υόρκη άεροπορικώς γιά τήν έμφάνιση καί τήν κόπια έργασίας, καί ξαναγυρνούσε τήν ίδια μέρα στήν Άμφιβιλ (Λουιζιάνα) όπου τó συναρξείο είχε έγκαταστήσει τó στρατηγείο του. Η

ταινία παρουσιάστηκε το 1948 στά Φεστιβάλ Έξιμβούργου καί Βενετίας καί βραβεύτηκε καί στά δύο.

Η "Ιστορία στή Λουιζιάνα" είναι ή ανάκαυψη μιιάς "άλλης" Αμερικης, μιιά μικρή γυνιά τών Ηνωμένων Πολιτειών ποδ δέν τήν άγγιζε άδύνα ό πολιτισμός, τοπίο άγριο καί παρθένο, στό ποίω ζεί Ένας πολιτισμός κλεισμένος στόν Έαυτό του καί μιλάει μιιά γλώσσα "Ξένη", τή γαλλική: μιιά κινιότητα ποδ ύπερβαίνει τοūs 600.000 άνθρώπους, κι άποτελείται άπό άπόγονους τών Άναδών ποδ διώχτηκαν άπ' τοūs Άγγλους κι εγκατέλειψαν τόν Καναδά, ή άπό μιιάδες άριστοκράτες ποδ μετανάστευσαν άπό τίς γαλλικές Άντιλλές. Η "Ιστορία στή Λουιζιάνα" είναι άσφαλώς μιιά έποποιία του πετρελαίου, άλλά τήν ίδια στιγμή, κι άδύνα πιό έντονα, είναι ό θαυμασμός μπροστά σ' ένα τοπίο μιιάς άμορφιάς χωρίς προηγύμενο, καί σέ άνθρώπους ποδ έμειναν άνεπαφοί άπ' τή διαφορά του σύγχρονου κόσμου.

Η ταινία άρχίζει μέ τό περίπατο του μικρού άγοριού πάνω στό ναύο, μέσ στό πλημμυρισμένο δάσος: περιγραφή του ζωικού καί φυτικού βασιλείου. Έξαιμίσει άκουγονται, μιιά πεισματωμένη ύδρόβια μηχανή ποδ άνοίγει δρόμο ανάμεσα στό φιλά βούβρα του Έλους. Ένας μηχανικός ποδ πετρελαίου έρχεται νά έπισκεφτεί τόν πατέρα Λατούρ: Έπογραφή ήσποιοι συμβολαίου γιά τή διάτρηση τής γής. Τό άγόρι κάνει περίπατο μέ τό σκυλί του, τό Γιοιό, ποδ κυνηγάει ποτιουός: τό γρήγορο έπέρασμα τής προφυλακής τών μηχανικών άναποδογυρίζει τό μικρό του πλοίο. Άφξη τής πετρελαιοντλάς καί του μηχανικού έξοπλισμού: τό άγόρι κοιτάζει μέ περιέργεια τήν εγνατόσταση καί τή διαδικασία τής διάτρησης τής γής. Βρσκει μιιά κροκοδειλωφιλία μέ μικρά κροκοδειλάκια καί μένει κατάπληκτος μέ τή μητέρα τοūs Έλη ατή τήν ώρα, ό σκύλος του τό χε σιάσει. Τό άγόρι στήνει μιιά κροκοδειλωπαζία: Ένας κροκοδειλος πιάνεται, κι καταφέρνει νά έλευθερωθεί ύστερ' άπό λυσάλε μήχη Έσανιάνεται γρήγορα, κι ό πατέρας Λατούρ δείχνει τό δέρμα του στοūs έργάτες τής πετρελαιοπηγής. Άτύχημα στόν ναυαγισμό: τό πηγάδι βγάχνει καί νερό κάτω άπό πείρο προτύπο μωρόσων νά τό χτίσουν οι έργάτες. Τό άγόρι δειιάζει μέσ στό πηγάδι τό περιεχόμενο του μικρού του σκύου: άλάτι ποδ φερνει γούρι. Η διάτρηση έχει φτάσει ώς τό στρώμα του πετρελαίου: ή δουλειά τέλειωσε. Ο πατέρας Λατούρ πηγαίνει στην πόλη καί έπιστρέφει φέροντας μαζί του δύο γιά τή γυναικία του καί τό γιό του. Στο γιό του χαρίζει μιιά ύπεροχη καρμίνια τήν ίδια στιγμή ό σκύλος του ξαναγυρίζει στό σπιτάκι του. Σαρφαλωμένος στό "Χριστογεννιδινο Δέντρο" άποχαίρεται τοūs έργάτες, ένύ ή πετρελαιοντλία μεταφέρεται άλλω.

Η "Ιστορία στή Λουιζιάνα" είναι ένα ύπεροχο ποιήμα ειόνας. Σπάνιο ύπηρξε τόσο άμορφη ή φωτογραφία, τόσο φροντισμένη: είναι ή πρώτη φορά ποδ ό Φλέρτυ δέν γίνεται ό ίδιος κήμεραμ σέ μιιά ταινία ποδ ή παρτότητα του άνήκει άλοκληρωτικά ό κήμεραμ είναι Ένας νεαρός ποδ κάνει τό ντεμπούτο του στην κήμερα, ό Ρίτσαρντ Άλφον, κι είναι φανερό ότι τίποτε άπο δέν γίνεται χωρίς τήν έγκριση, ή καλύτερα χωρίς τή συμπέθεια, χωρίς τή "συνβίωση" θά μπορούσαμε νά πούμε, του μεγάλου κινηματογραφιστή. Καί γιά πρώτη φορά ό Φλέρτυ περιγράφει τή φύση μέ τόση έπιμονη σχολαστικιότητα: άποτί ποδ λάτρευε πάντα τά άπέρτατα γενικά πλάνα άπου μπορούσε νά μπει στό άφε άφύου έλη τή άπεραντοσύνη του τοσίου, παλλασιασίδει έδώ τίς ειόανες τής λεπτομέρειας. Η ποιότητα του ήχου έρχεται φανερά νά ένισχύσει, άντιστικιώς, τήν έπικρατοότητα



Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΑΠΑΝ

τής ειόνας. Ο Φλέρτυ ύπογραμμίζει τίς δυσκολίες ποδ συνάντησαν γιά νά αϊχμαλωτίσουν τοūs ήχους στή φύση, γιά νά τοūs άποκτήσουν καθαρούς, καί παρταρεί ότι οι σενάιν τών διατρήσεων περιλαμβάνουν Έως έπτά διαφορετικές μαγνητοταινίες ποδ ήχογραφήθηκαν ξεχωριστά, γιά νά έξασφαλισθεί ή καθαρότητα του κάθε ύδιατρετο ήχου, καί ένάτηρα στό μοντάζ. Η ποιότητα τής μαγνητιής ταινίας ποτέ δέν ήταν τελειότερη άπ' ό, τι στή σενάιν ποδ ή διάτρηση γίνεται νόχτα, κι είναι ή άριότερη σενάιν του φιλμ κινηματογραφικιού τοδού εύγλυπτη. Έδώ, ή τέχνη του μοντάζ άγγίζει τήν τελειότητα ένύ στις πρόσφατες ταινίες του Φλέρτυ τό μοντάζ σάν πλαστική καί δραματική έκπραση δέν διενδύκωσει ποτέ μεγάλη θέση, φτάνει έδώ σέ μιιά θαυμαστή ρυθμική δύναμη ποδ ύπογραμμίζει αχαλαστικά τήν άμορφία καί τό δυναμισμό τής δουλειής του άνθρώπου καί τής μηχανής.

Ο Μπεζιλ Ράιτ γράφει: "Στήν "Ιστορία στή Λουιζιάνα" ό Φλέρτυ ξαναγυρίζει στην καθαρότητα τής άλληλης ποδ κάνει τίς πρώτες ταινίες του, "Νανοήν" καί "Μόδνα", νά ξεχωρίζου". Έδώ, δέν ύπερχει κανείς άπ' τοūs κινιόναους μέ τίς μεθόδους του στόντιο ποδ χαρτακρίζου τό "Έλεφαν μου". Κι ώτισσο ατή ή έπιστροφή στό καθαρό ντιυμνοταιρ δέν είναι άπεισοχώρηση. Είναι ή άπόδειξη πιό πολύ ότι ό Φλέρτυ, "μέ τήν καλύτερη ματιά γιά τήν φιλική" (σώφωνα μέ τήν έκπραση του Γρήσου) καί μέ τήν άμεση καί ποιητική τή προς τίς άρχικές μορφές τής ζωής του άνθρώπου, πετυχαίνει τά καλύτερα άποτελέσματα στον δημιουργεί μέ βάση τίς δικιές του προσωπικές ιδέες". Είναι άληθεια

Ότι η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" κλείνει τον κύκλο ενός έργου ολοκληρωτικά αφιερωμένου στον άνθρωπο και θεμελιωμένου πάνω στην παρατήρηση. Την ίδια όμως στιγμή που η ταινία αυτή, πραγματωμένη με κάθε δημιουργική ελευθερία, επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να εκφραστεί όπως εκφράστηκε στην αρχή της σταδιοδρομίας του, ασύβδητα και κατά τρόπο μεγαλοφών, σημαδεύει ταυτόχρονα μία διαλεκτική πρόοδο με την απόκτηση - όπως τ' ανέφερα πάρα πάνω - μιας ένδελεχτουχτικής του μοντάζ, στην όποια τολμά ταλαντούχος "Έλεν Βάν Ντόνγκεν, που δούλεψε με τον Γίβρις "Βίενς προτού συνεργαστεί στη "ΓΓ" και στην "Ιστορία στη Λουιζιάνα", δεν είναι άσφαλως ξένο.

Την πεποίθηση αυτού του κώτι νέου, την άποκτά κανείς βλέποντας τό μοντάζ όλόκληρης τής κώπιας έργου που παρουσιάστηκε με τόν τίτλο: ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΣΤΟΥΔΑΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΥΙΖΙΑΝΑ ΤΟΥ ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ, κι όφελεται στό νεανικό μελετητή Νίκο Κομινό, στην οικονομική βοήθεια του ΧΟΛ Φαουονταίνου και στό πατονορίαμό του Παπεταισμήμου τής Μινεζότα. Τό σύνολο τού έμφανισμένου φώλιμ διατηρήθηκε στην πραγματικότητα καταγεγραμμένο λογικά σε 18 μέρη που γεμίζουν 49 μομπινές διαφόρων μεγεθών και αντιπροσωπεύουν 18 σχεδόν ώρες προβολής. (Πρόκειται για μία κώπια 16 μιλίμετρ που άποσπάματα τής παραιοίστηκαν τόν Νοέμβριο τού 1964 στη γαλλική Ταινιοθήκη και στό φεστιβάλ τής Λευσίας). Η κάθε σεκάνς τής ταινίας, έτσι όπως παραιοιάζεται τελεωμένη και καθώς προηγείται τού συνόλου τού φώλιμ που γυρίστηκε γι' αυτήν (βουβό, φωνικό) και ή προσέγγιση, είναι άδωρες διδοικινές: άπ' αυτή τή διαδοχική των μεγάλων πλάνων, που έπαναλαμβάνονται πολλές φορές, και που τής περισσότερο είναι άκίνητα, δημιουργείται μία έντυση άοητηής γοητείας και περιγραφικής στατικότητας, που μάς κάνουν πιά πολύ άπ' όλα τά φέρονεμο στό νού τής παλιές ταινίες τού Φλάερτυ, κώτι που δέν θυμίζει ό τ ρυθμός τού όλόκληρωμένου έργου. Αυτή ή αντιπαρόθεση κάνει έντονα φανερό τό σπουδαίο ρόλο που παίζει τό μοντάζ στην "Ιστορία στη Λουιζιάνα", φαινόμενο που, πέρα άπ' τς έξωτερικές επιδράσεις (ό κινηματογράφος έξελεχθηκε γύρω του, κι ό Φλάερτυ δέν μπόρεσε νά μνήν τό λάβει ύπ' όψη του παρά για νά εκπληρώσει τόν άπαραβάτο όρο των παργαγώνων νά φτιάξει μία ταινία "έμπορική") μετέφραζε άναμφύβωλο τό γεγονός ότι, για πρώτη φορά, ό Φλάερτυ "δημιγείται μια Ιστορία" ένύ στις προηγούμενες ταινίες του περιοριζόταν νά παραιοίει μάρτυρας μιάς πραγματικότητας, τήν όποια ίσχυριζόταν ότι παραιοιούσε τό λιγότερο δυνατό τίμην παραιοσία του και διαφοροποιούσε τό λιγότερο δυνατό πάνω στην ζελatina. Στο "Ναυονή", στόν "Μόδα" και στόν "Άνθρωπο τού Άράν", δέν ύπάρχει "Ιστορία" για νά μιλήσουμε καθαρά άντιθετα, για τήν "Ιστορία στη Λουιζιάνα" ό Φλάερτυ σκαρώνει ένα σενάριο (κώτι που δέν έκανε ποτέ πρην) και σημπονοίει μία συνέχεια γεγονότων που τό προαθορίζει μία χρονολογική και δραματική πρόδοσι: σίγουρα τό διδοικητικό Συμβόλλιο τής Στάνταρ "Οιλ είναι εκείνο που ζήτησε νά δει έννα σενάριο πρην δώσει τήν τελική του σηγκατάθεση, αυτό όμως δέν άφαιρεί τίποτα άπό τό γεγονός ότι για πρώτη φορά ό δημιουργός Φλάερτυ γυρριζει άκρίβως πρην άρχίσει νά γυρριζει, που θά καταλήξει, ένύ μέχρι τότε ή τελική μορφή τού έργου ξεπηδούσε ασύβδητα λίγο-πολύ (και άναγκασιάζα λίγο-πολύ) από τήν ποσότητα τού φώλιμ που είχε γυρρισει με μόντι παρθένο, και με πνεύμα έλευθερο από ίδίες προκαθορισμένες.

Σπεύδω νά προσθέσω ότι μία τέτοια διαπίστωση δέν περιείχε κανένα στοιχείο κριτικής, κι ότι αυτή ή κατά παραιοδοσικό τρόπο καλλιτεχνική δημιουργία, είναι άνομφωλο ή μόνη παραχώρηση που έκανε ό Φλάερτυ στις "έμπορικές" έπιταγές τού κινηματογράφου, σε μία ταινία που ή αξία και ή ύπευθυνότητά τής άνήκουν όλόκληρωτικά σ' αυτόν. Αυτό που είναι τό περισσότερο ένδιαφέρον, είναι ή άπόπειρα νά βρούμε τή βαθειά αίτια αυτής τής "έπιστροφής στις πηγές" που συνιστά τή τελευταία ταινία τού Φλάερτυ. Έκφράζεται ίσως μ' αυτήν τήν παρατήρηση τής Φράνσις Φλάερτυ: "Η Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι αυτοβιογραφική. Είν' ό Ρόμπερτυ που άναμωπάται τήμ παιδική του ήλικία με τόν πατέρα του, μηχανικό άρχικόν, που άναζητούσε στό Καναδικό σνόρα όχι τόν "μαύρο χρυσό" τό πετρέλαιο ήλαδο ή, μά τό άληθινό άσπραγορό μέταλλο. Αυτός ό άπέρχοος κώμος που ύπάρχει στό πνεύμα και στην καρδιά ένός παιδιού, είν' ή άλήθεια τής ταινίας και ή γοητεία τής". (Όπως έξ άλλου, ή φυσική όμοιότητα τού πατέρα Λιονέλ Λέ Μπλάν με τόν κινηματογραφιστή, ίδιο περτάπημα, ίδιο πρόσωπο, μάς κάνει νά σκεφτούμε ότι ό Φλάερτυ παραιοιάζεται διπλά και συμβολικά στην ταινία, σάν παιδί και ταυτόχρονα σάν ένήλικος).

Τό 1948, ή "Ιστορία στη Λουιζιάνα" έτυχε θριαμβευτικής ύποδοχής στη Βενετία και πέρα τό "Διεθνές βραβείο για τήν ποιητική τής άμορφιά", μά ήταν ό "Άμλετ" που άπέσπασε τόν Χρυσό Λέοντα. Η έπιτυχία τής ταινίας στην Εύρώπη κίνησε τό ένδιαφέρον τού Κρατικου "Όργανισμού νά σπειλεί τόν Φλάερτυ σάν ένα έιδος προβητού τής άμερικανικής πνευματικής προσφοράς στην γρηαία ήπειρο, στην Όμοσπονδιακή Γερμανία κυρίως. Έπιστοφοντας στις "Ηνωμένες Πολιτείες, ετύχισσε νά δει νά τού έμπιστευτεί ή κυβέρνηση μία ταινία για τό νησί τής Χαβάης, όταν πέθανε στό κήμα του τής Ντάμμερστον (Βερμντ), στις 23 "Ιουλιού τής 1951.

Τήν προηοούμενη χρονία, είχε άνακηρυχτεί διδάκτωρ τού Παπεταισμήμου τού Μίσιγκαν. Τό 1953 θά δημιουργηθεί ή Φλάερτυ Φουνταίσιον, που σκοπός τής είναι νά διατηρηθεί ή μνήμη του και νά προτρέπει σε εργασίες πάνω στό έργο του: ή πραγματοποίηση τής "ταϊνάς-μελέτη" για τήν "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι ή πιά θεαματική έπιβεβαίωση αυτής τής δραστηριότητας, όσο δει για τό σπύτι τού Νηαιού τού "Άράν όπου ζήσαν οι δύο σόζγιοι, έτέθη θέμα νά μετατραπεί σε μουσειό, με πρωτοβουλία τής δυναμικής Κυρίας Φράνσις Φλάερτυ.

Τελειώνοντας, ως δάσουμε τό λόγο στόν Ζάν Γκερμιγιόν: "Υπήρχε μέσα στό πνευκαθόρα μάτια τού Φλάερτυ, μία ένταση και μία τρυφερότητα ή τήν ένταση ή ή τρυφερότητα ένός παιδιού που κοιμόταν πάνω σε μοκασίνια κι άνειρεόταν μία χάρη 'νδύωνόν όπου ύπηρχε χρυσόφι..."

"Αυτό τό χρυσόφι τό βρήκε, είναι αυτό που μάς άφήνει. Μπορούμε εύκολα νά πούμε πιά ό κινηματογράφος ήταν γι' αυτόν ένα πρόοχημα και νά έξερηνθεί μία νέα γωνία τής γήινης σφαίρας, για νά προσφέρει "μερικές στιγμές" όπως σεμνά έλεγε, για νά μπόρουν οι αυτόχθονες ν' άναγνωρίσουν τόν εαυτό τους.

"Στην πραγματικότητα, αυτό που άναζητούσε ήταν τό ίδιο πράγμα: τό άχνάρι τού άνθρώπου, τόσος μέσ στόν άγώνα του ένάντια σε μία φύση που δέν μπορεί νά τήν υποτάξει, όσο και μέσα στόν γοητευτικό κώμο τής παιδικής ήλικίας..."

ΤΟ Γ' (ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ) ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΞΙΔΙ	Γ. Βασιλάκης (Γ. Β.)	Εύην Κολώνη (Αναστασίου)	Νίκος Κονδύς (Γ. Κ.)	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.	Χ. Κ. Κ.
ΤΕΜΗΘΕΤΗ	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.	Τ. Δ.
"Αθάνατο Ιστορία THE IMMORTAL STORY	XX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Byronet and Blanka PETER AND PAUL	XX	XXX	X	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XX
"Ο Νίκος Ιστορία LA COLLECTION	XX	-	XXX	XXX	-	XXX	-	XXX	-	XXX	-	XX
Το μεγάλο διάσημο LITTLE BIG MAN	XXX	XXX	X	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XXX
"Η μεγάλη λευκή θάλασσα THE GREAT WHITE HOPE	XX	-	XX	X	-	XX	-	XX	-	XX	-	XX
"Ο μαθητής REQUIEM	XX	-	XX	X	-	XX	-	XX	-	XX	-	XX
Οι έξι Ιστορίες IN THE PURSUIT OF HAPPINESS	X	-	-	●	-	X	-	X	-	X	-	XXX
"Η μεγάλη α.δ. νεφέλη THE VIRGIN AND THE GYPSY	-	XXX	-	○	-	-	-	-	-	X	-	X
Το μεγάλο διάσημο LES CREATURES	XX	X	X	-	-	X	-	X	-	X	-	X
Τίλε και ούλα, η μεγάλη Τζέιν TELL ME THAT YOU LOVE ME JENNIE MOON	XX	X	XX	-	-	XX	-	XX	-	●	-	X
"Ο Μπαρμπαδόσος σταματάει BARBADOSE ALLE CROCIATE	X	X	X	-	-	X	-	X	-	X	-	●
"Αρχαία της Ανατολής ποτά, βότανα START THE REVOLUTION WITHOUT ME	X	X	X	-	-	X	-	X	-	●	-	XX
Το μεγάλο διάσημο VINGA A PRINDEE IL CAFFE DA NOI	XX	X	X	●	-	X	-	X	-	●	-	XXX
Το μεγάλο διάσημο GUT CARTE	-	X	X	-	-	X	-	X	-	●	-	X
"Το μεγάλο διάσημο LYKA	X	XXX	●	-	-	X	-	X	-	●	-	○
"Το μεγάλο διάσημο HOOLS	-	-	X	X	-	X	-	X	-	X	-	○
"Η γη της Εύην RAID ON RIMMEL	-	XX	X	-	-	X	-	X	-	●	-	X
"Ο διάσημος και ο Νίκος THE LAWMAN	X	-	●	-	-	X	-	XX	-	●	-	○
"Ο Μπαρμπαδόσος I WALK THE LINE	-	XX	-	●	-	X	-	X	-	●	-	X
"Η μεγάλη λευκή LOVE STORY	●	●	-	●	-	●	-	●	-	●	-	●

● αναμ - ○ διακόπη - X βιβλίο με επαναλήψη - XX έκδοσή του - XXX ως το βιβλίο διακόπη - XXXX διακόπη

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΧΡΕΚΟΚΤΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ

ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ ΧΟΛΜΣ

(THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES). Σκηνοθεσία: Μπάλυ Γουάλντερ. Σενάριο: Μπάλυ Γουάλντερ και Ι. Α. Λ. Ντάιαμοντ. Φωτογραφία: Κρίστοφερ Τσάλλις. Διεύθυνση καλλιτεχνική: Άλεξάντερ Τράουερ και Τόνυ Ίνγλις. Μοντάζ: Έρνεστ Βάλτερ. Μουσική: Μίλλος Ρόζο. Μέ τοπός: Ράμπερτ Στέφενς (Σέρλοκ Χόλμς), Κόλιν Μπέηλιου (Δρ Γουάτσον), Ζενεβιέβ Πάζζ (Γιαμπριέλ), Κρίστοφερ Λή (Μάικροφτ Χόλμς), Ίρέν Χάντλ (Κα Χάτσον). Παραγωγή: Μπάλυ Γουάλντερ, Φάλανξ προτζέκτιον γιά τήν Γουινάιτεν ertzists. 130'.

Τήν καριέρα του Μπάλυ Γουάλντερ οί ιστοριοί του κινηματογράφου τή χωρίζουν σε δύο περιόδους. Τών σοβαρών έργων (1942-1951) καί τών κομεντί (1951 μέχρι σήμερα). Από τς δύο αυτές περιόδους, έκελνε γιά τήν όποια γίνεται συνήθως λόγος είναι ή πρώτη, ενώ υπάρχει μία τάση να παραγνωρίζεται ή δεύτερη, γιατί όρθην έκφραζει λιγότερο τς προθέσεις του δημιουργού. Είναι γεγονός ότι ό Γουάλντερ είχε άσχημα μπλεξίματα μέ τους παραγωγούς του Χόλλυγουντ μετά τήν έκπορμη άποτυχία τών ταινιών του μέχρι τó 1951 άναγνωρίστηκε άπό τότε να πηρίζει έκλαφρες κωμωδίες. Αυτό όμως δεν μετέβα σε τίποτα τήν καλλιτεχνική του προσφορά, άφού ζήτησε τρόπο να έκφραστεί έμμεσα καί να φτάσει πολλές φορές σε πιο δλοκληρωμένα άποτέλεσματα. Άρκει νά φέρουμε στή μνήμη μας τους ήρωες Δοκάρουν ταινιών του Γουάλντερ, γιά νά διαπιστώσουμε τήν ένότητα του έργου του. Οί ήρωες τής "Διπλής ταυτότητας" (1944), τής "Λεωφόρου τής Δύσης" (1950), του "Τελευταίου άτου" (1951), τής "Τροτέζας" (1963), του "Υπέροχου άπατεάνα" (1967), καθώς καί ή ήρωίδα τής "Γκαρσονιέρας", (1960), είναι όλοι τους θύματα του άμερικάνικου τρόπου ζωής καί χαρακτηριστικότερα, του φάσματος τής έκκολης έκπιτυχίας, δηλαδή του άμερικάνικου μύθου. Μπλεγμένοι στή γρανάζια του συστήματος, ή καταστρέφονται ή κερδίζουν τήν άνθρωπιά τους. Η διαφορά: άνάμεσα στες δύο περιόδους είναι διαφορά τακτικής. Στην πρώτη ό Γουάλντερ χρησιμοποίησε τó μύθο εύθους, ενώ στη δεύτερη άνατρέπει τó μύθο μέ τά ίδια του τά δεδομένα.

Άναφερμένοι περισσότερο στη δεύτερη περίοδο, νά πρέπει νά έπισημόνουμε τήν έπιβραση ενός παλαιότερου γερμανού σκηνοθέτη που δοολεψε στό Χόλλυγουντ, του Έρνστ Λούμπιτς, μέ τόν όποιο ό Γουάλντερ - γερμανός καί αυτός - είχε στό παρελθόν συνεργαστεί. Ο Λούμπιτς ξεκινούσε τς ιστορίες του άπό τó σημείο που ά ήρωες του άποφάσιζαν νά συμπεράξουν σ' ένα παιχνίδι περισσότερο ή λιγότερο σοβαρό καί τς τέλειανε στό σημείο τó παιχνίδι θά μπλέξει καί αυτούς που τó άρχισαν μέσα στή γρανάζια του καί θά θέσει πλέον τó δεδομένα του "δράματος". Χαρακτηριστικά παραδείγματα, τó "Φασαρία στών Παράδεισο" (1932) καί τó "Ένα σχα-

δίασμα ζωής" (1933). Ούσιαστικά ό Γουάλντερ κάνει άκρίβως τó ίδιο πράγμα σ' όλες τόν σχεδόν τς ταινίες. Άς πάρουμε τήν πιο χαρακτηριστική, τó "Τελευταίο άτου". "Ηρωας, ένας δημοσιογράφος που άνειρεύεται νά πιάσει τήν καλή. Βρίσκει τήν εύκαιρία όταν συναντά τήν περίπτωση ενός έργάτη μισοθάμενου σ' ένα δριχέτο. Πάνω σ' αυτό τó γεγονός σήφεται ένα δλόκληρο παιχνίδι. Η δίασωση πρέπει νά γίνει τήν ύστατη στιγμή θεματική καί συγκινητική, μπροστά σ' όσα τó δυνατό μεγαλύτερο κοινό, άφού προηγηθεί ό σχετικός ντόρος. Άποτέλεσμα: Έκτός άπό τς έπιπτώσεις που έχει τó γεγονός πάνω στόν δημοσιογράφο καί στες σχέσεις του μέ τούς άλλους, έχουμε τó ότι ό έργάτης τελικά πεθαίνει. Οί ήρωες λοιπόν του παιχνιδιού γίνονται τά θύματα του είτε τó ξέρουν είτε όχι.

Όμως ό Γουάλντερ προχωρεί πιο μακριά στός δρόμους που άνοιξε ό Λούμπιτς. Στό "Μερσιός τó προτιμούν καφέ" (1959) καί στό "Φόλησέ με κουτέ" (1964), ό μύθος γίνεται πολύπλοκος. Οί αίτίες άνάτροπής του άνιχνεύονται μέσα στά ίδια τά πρόσωπα, άφού τó παιχνίδι που άρχίζουν δεν έκφραζει παρά τς καταπιεσμένες έπιθυμίες τους, που γυρεύουν κάποια κρυφή ίνανοποίηση. Ο Τζακ Λέμμον του "Μερσιός τó προτιμούν καφέ" παραμένει ντυμένος στά γουαϊατέα μέχρι τó τέλος, ενώ ό συνοδος του συνεχίζει τó παιχνίδι καί μετά τήν άποκάλυψη του μυστικού. Οί ήρωες τού "Φόλησέ με κουτέ" παίζουν τó παιχνίδι τους σε συνεργασία. Ο ασύζους, θύμα τς εύκολης έκπιτυχίας, θέλει νά έκπορευσει τή γυναικία του καί να χαρεί τόν παράνομο έρωτα τής γυναικίας του μπάρ. Η ασύζους ήδονίζεται μέ τήν ειλικία του έκλευθεριζόζοντος βίου καί μέ τήν έπιθυμία κατάκτησης του είδάλου. Ο δίσκομος τραγουδιστής άναζητά τς ζωάδες χαρές του κρυφού έρωτα καί ή πόρνη άνειρεύεται τή ζωή τής καλής νοικοκυράς. Τó παιχνίδι άναγκάζει καί τούς τέσσαρες νά κόνουν αυτό που προσπαθούν νά άποφύγουν, δηλαδή αυτό που ή κοινωνική ζωή ποτέ δέ θά τους έκπέτρανε καί που είναι τελικά αυτό που έκτρέφον μέσα τους όσα καταπιεσμένη έπιθυμία. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, ό Γουάλντερ κάνει ικό έδω αυτό που θέανε καί στες ταινίες τής πρώτης περιόδου, μέ τή διαφορά ότι τώρα τó άποτέλεσμα προηγείται του αίτιου.

Βλέποντας τώρα τς "Περίπετείες του Σέρλοκ Χόλμς" παρατηρούμε νέα στροφή στην όπτική του σκηνοθέτη. Τάρα ό Γουάλντερ έχει έγκαταλείψει άνάμα καί τó μύθο, γιά χάρη μιας πιο άμεσης έκφρασης. Η ταινία άποτελείται άπό έπεισόδια που παρατάσσονται τó ένα κατόπι του άλλου σ' ένα τόνο φαινομενικά ήρεμο, χωρίς πολλή έκπέμβαση από μέρος του σκηνοθέτη καί χωρίς νά άδηγούνται σε δραματικές κορυφώσεις. Πολύ περισσότερο δεν υπάρχει καμία σοβαρή άνάτροπή στη διάρκεια όλου του φάλμ. Η μοναδική στιγμή που γίνεται ύπανιγμός γιά τó γνωστό γουαϊαλτερικό παιχνίδι είναι όταν ό γιατρός Γουάτσον προτείνει στόν Χόλμς νά σταματήσει τή σύμβωση καί να βλεπόνται κρυφά. Τó έπεισόδιο όμως δεν έχει συνέχεια. Παρά τó βασικό αυτό κανόνα, ύπάρχει μία άνάτροπή μικρότερης σημασίας προς τó τέλος τής ταινίας, που άποτελεί μία πρόκληση τού σκηνοθέτη προς τόν τυπικό ρεαλισμό καί τήν άποδοχή του άπό μέρος του θεατή. Είναι τó πρόσωπο τής βασάλιας, που όνας τó τελευταίο σκαλοπάτι τού συστήματος, θάπρεπε νά φέρνει καί τή χαρακτηριστική του στό άπόλυτο. Άντιθέτα όμως, είναι ένα πρόσωπο άστείο καί γραφικό. Αυτό μονάχα. Όλα τ' άλλα τοποθετούνται άπό τó σκηνοθέτη εύθους, χωρίς πλάγεις βολές.

Άφού ξεκινάμεσμε τά παραπάνω, είναι εύκολο τάρα



νά διαλόσουμε μία βασική παρεξήγηση: 'Ο Γουάιλντερ, δέν άπομυθοποιεί κανένα Σέρλοκ Χόλμς, άπλούστατα, γιατί ο Χόλμς δέν ύπάρχει ούτε στιγμή σαν μύθος, που νά τον ζείται ιδιαίτερα καί νά "πλασσορεται" Έτσι άπό τό σκηνοθέτη πρós τόν θεατή, 'Ο Χόλμς έχει τό άνάστημα ενός κοινού ανθρώπου. Σ' αυτό συντελεί, όπως είδαμε, ή έλλειψη δραματιών κορυφώσεων, τό αντιδραματικό τής άφήγησης. 'Ο Σέρλοκ Χόλμς είναι ο άνθρωπος τής έποχής μας. 'Ο άνθρωπος που φέρνει έπάνω του τις πηλές μας κοινωνίας άπό άνθρωπος καί που γιά νά επιβιώσει χρειάζεται τήν έπέμβαση ενός π ρ ο σ υ π ι - ο υ μ ο θ ο υ που τόν τρέφουν οί άλλοι με τή βοήθεια του ίδιου. Σ' αυτό τό επίπεδο μόνο ύφίσταται ορόθος Σέρλοκ Χόλμς. 'Ο Γουάιλντερ τόν πιάνει τή στιγμή τής κρίσης του, δηλαδή τή στιγμή που άρχίζει νά ραγίζει μέσα του ο προσωπιός μύθος καί προσπαθεί άπεγνωσμένα νά τόν στερεώσει ή νά τόν συμπληρώσει με τήν κατάλληλη δόση νοηματικου. Έτσι, ο κυνισμός του δέν είναι παρά ή μόνα τής άπελπισίας του. Τό πράγμα γίνεται πιο φανερό με τήν παρουσία του γιατρού Γουάτσον, που, αντίθετα άπό τόν Χόλμς, είναι ο άνθρωπος σέ "φυσική κατάσταση", αυτός που γεύεται στό άπόλυτο αυτό που του προσφέρει ή ίδια ή φύση, ο άπλος έμπειριστής, που πιστεύει μονάχα στήν άμεση λειτουργία τών αισθήσεων. 'Ολόκληρη ή ταινία δέν είναι παρά ή αντίπαρθεση τών δύο. 'Ο εύθός λόγος του Γουάτσον προσκομίζει δάδεικνα στό τείχος τής κυνικής έπιγραμματικότητας του Χόλμς. Μοιάζει σαν Ένας συνεχής κρυφός πόλεμος, που περιέχει έντονοίς μόν άπελιαμένη προσέβια νά άλληλοσυμπληρωθούν οί δύο άνθρωποιί χαρακτήρες. 'Ο Χόλμς είναι λοιπόν μία έλλημπατική προσωπιότητα, που όμως έχει επικρά συνειδητοποιήσει τήν πολυπλοκότητα τών ένδηλώσεων τών ανθρώπινων πραγμάτων. 'Αντίθετα ο Γουάτσον δέν φαίνεται νά προχωρεί σέ δευτερογενείς συλλογισμούς, κι αυτό θέτει τό δριό του σαν δριό άταμο, τή στιγμή που οί προστικές που έναογονται στόν Χόλμς γιά δράση μοιάζουν τεράστιες. 'Η βασική αυτή διαφορά τους γίνεται φανερή καθιστορίζεται τόν καθένα στήν κρίσην στιγμήν, όταν νά τοσοδετηθούν άπέναντι σ' Ένα σημαντικό φαινόμενο, όπως τό τέρας του Λόχ-Νέσ. 'Ο Γουάτσον, δάειμος τής άλλης κι άλαθευτής έμπειρίας είναι άνά πάσα στιγμή στή διάθεση

του κοινωνικού μύθου, που θά τόν άπορροφήσει χρησιμοποιώντας τό ίδια του τό άπλα: τό προφανές. Καί με τή βοήθεια άλλων "άνθρώπων σέ φυσική κατάσταση" (π.χ. του νεκροθάφτη) ο μύθος θά έδρωμωθεί στήν ψυχή ενός λαού κρύβοντας τό πραγματικό του πρόσωπο. 'Αντίθετα, ο Χόλμς προχωρεί πιο πέρα. Προσπαθεί νά βρεί τήν πραγματική εικόνα του μύθου καί τς αίτιες που τόν προκαλέσαν. Καί βρίσκειτα αντίμετωπος μ' Ένα κοινωνικό σύστημα φοβερό μέσα στή στερεότητα του αντίμετωπος με μία δύναμη τεράστια που έργάζεται έρμηνυτών "άνθρώπων σέ φυσική κατάσταση", συνειδητοποιώντας τις οικονομικές δυνατότες που στηρίζουν Ένα Κράτος καί που προετοιμάζουν Έναν πόλεμο. 'Εδώ ο Χόλμς αίσθάνεται καί τό δριό τής δράσης του. 'Ανήμπορος πιά νά ένεργήσει μπροστά σ' αυτό τόν τεράστιο μηχανισμό, γίνεται άπλος παρατηρητής. 'Ο ίδιος συναισθάνεται με άπογοήτευση τό θέμα τής ά τ ο μ ι κ η ς του προφορής. (Η σηνή με τόν άδεφρό του δείχνει καθαρά τή μειονεκτική του θέση).

'Ομως, τό δριό του Σέρλοκ Χόλμς δέν καθορίζονται μόνο άπό τό γεγονός ότι Ένα άταμο είναι άνισχυρο μπροστά σ' Ένα κοινωνικό σύστημα, άλλα καί άπό τό πόσο θά ύποκάψει άπέναντι σ' αόες κοινωνικές μύθους. Σ' αυτό τό σημείο, ή έλλημπατική προσωπιότητα του Χόλμς, που τόν βοηθάσε μέχρι τώρα νά συνειδητοποιεί δρι άνοσταλτικά. Κι ο Χόλμς υποσώπεται στό μύθο τής γυναικιά, στό μύθο που έχει πλάσει ο έντρος γιά τή γλυκειά "αίώνια σύντροφος", που θά του δώσει πάντα τήν ίκανοποίηση νά τήν προστατεύει καί νά τήν καθοδηγεί. 'Η άετυχία του Χόλμς έχει κι εδώ τις ρίζες τής.

'Ο Γουάιλντερ μας έπαιση Ένα τέλειο πορτραίτο του άσχημον άνθρώπου. Πατέ δέν τόν είχαμε δει τόσο λιτό καί τόσο στοχαστικό. Μάς χάρισε μία έλεγγαία που ξεχωρίζει άπό συναισθηματα πώ άπό τήν καθολική μόνα ήρημης άδιαφορίας. Κι όπως φαίνεται, πλήρωσε πάλι άκριβά τό τάλμημά του. 'Από τις 2 3/4 ώρες προβλεπόμενος μήκος ταινίας, στό μοντάζ έμειναν περίπου 2 ώρες. 'Οι παραγωγήί έββαλον καθός φαίνεται πάλι τό χέρι τους, με άποτελέσμα ή ταινία νά παρουσιάζει σκοτεινά σημεία καί ή ένότητα τής νά είναι προβληματική.

"Άλμπουμ έραστών

(LA COLLECTIONNEUSE) Σκηνοθεσία-Σενάριο: Έρικ Ρομέρ. Φωτογραφία: Νέστορ Άλμπετρος. Μοντάζ: Ζακλίν Ρενάλ. Κάστ: Χαλντέ Πολιτφ, Πατρί Μπωσά, Ντανιέλ Πομερέλ, Άλαν Ζουφρούα, Άννι Μορίς, Ντενύς Μπερτό. Παραγωγή: Μπαρμπέ Σρεντέρ. Διάρκεια: 90 λεπτά.

Μή περμενέτε να σές κυνηγή-
σουν γιά να κρυφτείτε.

Σάμουελ Μπέκετ

Γυρισμένη τρία χρόνια πριν απ' τó "Ή νύχτα μου στής Μάντ" (τό 1966), "Ή συλλέκτρια" (έλληνικός τίτλος "Άλμπουμ έραστών") έμπεριέχει όχι μόνο τήν προβληματική τής πρώτης ταινίας μ' έναν τρόπο απλοότερο και σαφέστερο, αλλά κι δλόδιλο τó ματζερισμό. Θά μπορούσαμε να πούμε με σιγουριά πός "Ή συλλέκτρια" αποτελεί τήν άψογη είνανοποίηση τών θεωρητιών θέσεων τού Μπαζέν κι ότι, ως ένα σημείο, προσδιορίζει τήν κινηματογραφική φαινομενολογία στό σύνολό της: Τά: πράγματα (οί όντότητες) και τά γεγονότα γίνονται νοητά σε μία αδιάσπαστη σειρά σχέσεων, κι αποτελούν άξεχώριστα απ' τήν όλόκληρη έπιμέρους έπεισοδία. Άπ' τή στιγμή πού θά ξεχωρίσουμε ένα απ' αυτά τά έπεισοδία απ' τó σύνολο στό όποιο άνηκει, χάνει τά ιδιαίτερα χαρακτηρισιά του και γίνετα μονάδα-μέ τή μαθηματική έννοια τού όρου. Τά γεγονότα καθεαυτά δέν είναι δυνατόν να μελετηθούν παρά μόνο τήν άκριβή στιγμή



τής γέννησής τους όποτε και άποκαλύπτουν στό θεατή άκείρια τήν ντολογική τους σημασία. Τó ειδικό πεδίο μέσα στό όποιο γίνετα άντλητητή ή ένέργεια τών έπιμέρους συμβάντων προσδιορίζετα άπ' τές γενικές έννοιες (Κατηγορίες), όπως ή έκταση, ό χρόνος, τό σχήμα, ή κίνηση κλπ.

Σύμφωνα μ' αυτή τήν άποψη πού στή σύγχρονη ευρωπαϊκή φιλοσοφική σκέψη ξεκινάει άπ' τόν Κάντ και περνώντας άπ' τόν Χέγκελ καταλήγει στόν Χουσσέρλ από τόν όποιο και τήν κληροδοτούν, παραλλόσσοντάς τήν ύσασιαστικά οί ύπαρξιαστές, τά συμβαίνοντα στόν γύρω μας κόσμο πρέπει να άντιμετωπίζονται όsn τελούμενα πέρα άπ' τή γνωστική περιώχη τής άνθρώπινης συνείδησης ή όποια, όποτε να έπέμβει σ' αυτά ούτε να τά παραλλάξει μπορεί: τό γεγονός καθεαυτό διατηρεί μία καθορισμένη άπ' τά πριν τελεολογιότητα. Έδώ, ό άντικειμενικός ιδεαλισμός είναι όλοσφαιρος, και μία παραπέρα προέκταση τού θέματος θά μέσ όδηγούσε σ' άτέλεπτες νοητικές άνθρωσάδες.

Όστόσο, πέρα άπ' τήν όρθότητα ή μη αυτών τών άποψών πρέπει να δεχτούμε πός ό ιδεαλισμός ή αντικειμενικός ή άντικειμενικός είναι δυνατόν να ένεργοποιήσει τή σκέψη άπ' τή μία, κι άπ' τήν άλλη να άδηγήσει σε δλοκληρωμένες νοητικές ή κολλιτεχνικές κατασκευές, οί όποτες νύχουν μία αυτοτέλεια και μία συνοχή τέτοια πού πολύ συχνά μόνο θαυμασμός θά μπορούσε να προκαλέσει, τούλάχιστον σ' άπροκατάληπτους μελετητές πού δέν περιχαράκνουνται αστήρη, γιά λόγους πόνουσιας, στις δικές τους θέσεις.

Ή ταινία τού Ρομέρ θεάται, άπλως, αυτόν τόν ύσστηρά συνεκτικό κόσμο τού άξεδιάλυτου πλέγματος τών φαινομένων, τόν μελετάει έντελώς ψυχρά και άδιόφορα, σχεδόν έπιστημονικά άλλα χωρίς να προσπαθεί να βρεί μέσα του καμιά αίτιακή σχέση ό άντικειμενικός κόσμος είναι έντελώς άπροσέλαστος μέσα στην τέλεια και προκαθορισμένη συνοχή του.

Μία τέτοια άντιμετάπιση τού θέματος προϋποθέτει, άπ' τήν πλευρά τού ύποκειμένου, έναν άρχικό άποκαθαρισμό τής σκέψης από κάθε προκατάληψη, μία άναγωγή τής στό μηδέν άπ' όπου θά ξεκινήσει, όχι γιά να καταλήξει σε συμπεράσματα άλλα γιά να "πληρωθεί" μέ τίς έμπειρίες πού θά προσφέρει ή παρατήρηση. Άπ' τήν πλευρά τού άντικειμένου, άποτελεί προϋπόθεση μία κατάσταση άπόλυτης "διαθεσιμότητας" τού προς μελέτη άντικειμένου: οί χαριτηρές δέν αξιολογούνται άπ' τó δημιουργό, δέν προκαθορίζονται από ήθικά συστήματα - ό θεατής καλείται να τούς δανείσει, θά λέγαμε, τή δική του θέση. Έξυπανούεται πός, χαριτηρές άντιμετωπιόμενοι μέ τόν τρόπο αυτό χάνουν τήν έγγενή τους πολυλοκότητα: ύπεμβάζονται σε "στοιχειώδη" όντα ή συμπεριφορά τών όποίων μπορεί να καθοριστεί μόνο σε σχέση μέ άλλα "στοιχειώδη" όντα, πού όλα μαζί δημιουργούν ένα πλέγμα "ύπερσυνειδησιακών" σχέσεων.

Οί χαριτηρές, άποκομμένοι έτσι άπ' τήν ιστορία τους μοιάζουν μέ φιγούρες άπροσδιοριστής σημασίας ή αξίας γιά μς - όπως άκριβώς και οί άγνωστοί μας άνθρωποι πού κινούνται γύρω μας. Ο κόσμος, λοιπόν, τής φαινομενολογίας είναι κόσμος παρθένος, άσημασιολόγητος, κενός από κάθε νόημα - ένας κόσμος πού ζει έξω από τήν ιστορία, πού βράσκετα ακόμα στην "πρώτη ήμερα τής δημιουργίας".

Σε πρώτη ματιά, ή άλήθεια αυτής τής άποψης φαίνεται πεντακάβαρη: ό κόσμος γύρω μας, όπως και ή ψψη, παραμένει άδιόφορος ως προς τήν ιστορία. Όστόσο, αυτό άπλως φαίνεται. Έκείνο πού δέ φαίνεται είναι ή πο-

λυπλοκότητα του πλέγματος των επιδράσεων που δρύνονται συνεχώς πάνω στη συνείδηση τη διαφοροποιούν από τον άνθρωπο κόσμο και την κάνουν συνείδηση Ιστορικού καθορισμένη. Έδώ άκριβως βρίσκεται και η διαφορά μας απ' το Ρομέρ με τον αντικειμενικό ιδεολογικό γαιουκότερα. Όμως, όπως είπαμε, η διαφορά αυτή προσδιορίζεται απ' τη διαφορετική μας τοποθέτηση σε σχέση μ' ένα κοινό αντικείμενο. Αν δεν είμαστε δημιουργικοί θα πρέπει να δεχτούμε ότι η αντιμετώπιση ενός προβλήματος από μία διαφορετική απ' τη δική μας θέση διατηρεί άκρια την αξία της έφσον, φυσικά, έχει μία αυστηρή νουολογική συνέπεια ως προς τον έαυτό της.

Ο προβληματισμός του Ρομέρ διαφέρει ριζικά απ' τον δικό μας. Ωστόσο, αγαπούμε ειλικρινά αυτόν τον δημιουργό. Γιατί; Έτσι με κιάλας: τον αγαπούμε για την άκριβεια και την αυστηρότητα της μεθοδολογίας του και κυρίως για την άφοπλιστική φανατική του πίστη στη δική του, την προσωπική νοσοδομεία. Τον αγαπούμε γιατί παραμένει σπαρχτικό έντιμος μέσα στην πλάνη του - πλάνη σε σχέση με τη δική μας θέση.

Αν δούμε από πύ κοντά τους χαρακτήρες του θα καταλάβουμε καλύτερα την αυστηρή συνέπεια των θεωρητικών του θέσεων με την πραγματικότητα τους από έπικροδο της τέχνης του: 'Η Χαυντέ είναι ή φύση κβαευτή στην καθαρή της κατάσταση. Δέν είναι ούτε καλή ούτε κακή, ούτε ήθικα ούτε άηθικα. Υ'παρχει άπλεως, χωρίς νύχει καμία άναύαση καμίας κλιάνας άξιών. Ωστόσο, όντας "φύση έμψυχη" προσπαθεί να δημιουργήσει, άρχίζοντας απ' το μηδέν, το δικό της ήθικό κώδικα, τον περισσότερο ταριαχτό σε μία φυσική ρουσομική ήθικα άνεξάρτητη απ' τους κοινωνιολογικούς προσδιορισμούς της. 'Απ' την άλλη μεριά, ό Ντανιέλ και ό Αντριέν προσπαθούν να άπαθάλουν άναυαυαία το Ιστορικό καθορισμένο ήθικό τους φορτίο, άλλά ή προσπθειά τους αυτή είναι έξαρχής καταδικασμένη: ή κουλτορά τους, τους έχει δραστικά άπομακρόνει απ' την ά-ήθικότητα της Χαυντέ. Όπως λέει ό ίδιος ό Ρομέρ, ή κουλτορά καταστρέφει την ιδιανότητα μας να χαίρομαστε την διορμιά. 'Απ' την παραπάνω πρόταση, καί έχοντας υπ' όψη καί τη γενικότερη φιλοσοφική τοποθέτηση του Ρομέρ γίνεται άνορό πάς, άπ' τους ποικιλους δρασμούς περί διορμιάς προτιμεί αυτόν του Στανιάλ: "διορμιά είναι ή ύπόσχεση εύτυχίας". Άλλά του τού ό δρασμός δηλώνει μία πρόθεση ήθιμοποίησης του ήθικα άδρανοός άντικειμένου του όποιο γίνεται ήθικό άν είναι κβαευτό διορμιο. Με άπολοότερα λόγια, το ύραϊτο δέν μπορεί παρά να είναι καί ήθικό. 'Η Χαυντέ είναι πάρα πολύ ύραϊα. Άρα, άπολουθώντας τον παραπάνω συλλογισμό, πρέπει να είναι καί πάρα πολύ ήθικη, ή πιο συγκεκριμένα, πρέπει να είναι ή άντικειμενικότητα της της άπόλυτης ήθικης άφοδ βρίσκεται έξω από κάθε κοινωνιολογικό καθορισμένο ήθικό σύστημα - όπως άκριβως καί ή φύση που το μόνο που θά μπορούσε να μας προσφέρει είναι ή έξ άδρανοτό άντικειμενική έκθεση της στο θαυμασμό μας. Ο πρώτος πρόλογος της ταινίας άποτελεί άσχαλαση λεπτομερειακή περιγραφή του όσματος της Χαυντέ: ό φακός της άντικειμενικής σάν έμψυκμένο όργανο, καί περιγράφει την "έλικη" του ύψη. Ο δεύτερος καί τρίτος πρόλογος άποτελεί έλεγκτική μοιο περιγραφή της "πνευματικής συγκρότησης" της διοανοομένου. Άπλοδής, άπ' την άρχη κιάλας της ταινίας έκτιθέται ή αίτια της συγκρότησης που θά άπολοουθήσει.

Η Χαυντέ ζητάει, σχεδόν ένστικτωδώς, άποκαταστήσει άωποότερες καί άπολοότερες σχέσεις με τους γύρω της, άγνοώντας τους καθιερωμένους ήθικούς κα-

νόνας. Οί δύο άντρες άρνούνται το προφανές (τή φαινομενολογικότητα, άν μας έπικρεται ό νεολογισμός) της άξιώσης της Χαυντέ. Η ένταξη τους στο Ιστορικό πρόταξ είχε σε συνέπεια μία έμβλυση της ιδιανότητάς τους (της ιδιανότητας του πρωτόγονου) να άλλοιωματούθου το έννοιολογικό σύστημα μετεβουοντας τις ήθικες με τις άισθητικές κατηγορίες. Κατό συνέπεια έχοντας μία έντελώς άνίκαιος για άπόλυτες άπαιτήσεις.

Ο πολιτισμός, πάντα κατό τον Ρομέρ, ταχτοποώντας καί κωδικοποιώντας τα άποτελέσματα της γνώστης λειτουργίας άπέσασε τον άνθρωπο απ' την ιδιανότητα (τή φύση, την κοινωνία καί το ύταμο νοσομεία σάν άδίσπαστο άνιστορικό σύνολο).

Ολόκληρη ή ταινία, άπ' τη στιγμή που θά τεθεί το θέμα στους πρόλογους, άρχίζει να κινείται προς την κβαευθύνση της φαινομενολογικής περιγραφής αυτής της συγκρούσης που κλιάκαίνεται διακριτικά-τόσο διακριτικά που ή "περιπέτεια" μεταβάλλει ό' ένα χύρο έντελώς έαυτεριμμένο: Δέ σπυθαίνει τίποτα το έντυπωσιακό στο έπικροδο του όρατού: άλλά ούτε στο έπικροδο του άδρατου (του ψυχολογικού) είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τις άλλοιώσεις που πρέπει να προάλεσε ή σύγκρουση. Το μόνο που ξερομμε τελικά είναι ότι συνέβη κιάλας σύγκρουση καί ότι αυτή πρέπει νύχει κιάλας άγνοωτό σε μας άποτελέσματα. Η ρευστότητα των καταστάσεων όχι μόνο άποκλείει την παύση συμπερασμάτων άλλα καί δημιουργεί ένα είδος σοουραλιστικής, θά μπορούσαμε να πούμε, άμύλης που περιτυλίζει καίτους χαρακτήρες καί τις καταστάσεις.

Τά πάντα μοιάζουν άκνητοποούμενα στις θέσεις που είχαν πριν έτεμεί ο δημιουργός ή, καλύτερα, ό μοηματιικός χρόνος παθεί να ύφίσταται: άκνητοποείται απ' την έπέμβαση ενός δημιουργού. (Βλέπε καί την ύδιατέρα ένδιαφέρουσα μελέτη του Μ. Δημόπουλου στο τεύχος 8, καδώς καί την άποκλειστική συνέντευξη με το Ρομέρ στο ίδιο τεύχος). Συνεπώς, για τον Ρομέρ, το πρόταξ της καίτεχνικής δημιουργίας δέν είναι δυνατόν να διαφοροποιήσει την προκαορισμένη τάξη του κόσμου. Το μόνο που θά μπορούσε να κάνει είναι να θαυμάζει αυτή την άκνητοποημένη τάξη, θεωρώντας την σάν έκφανση του θεϊκού πνεύματος. ('Η έπίθεση του Στανιάλ άδω είναι άιοσφνερη).

Ο Ρομέρ καταλήγει, λοιπόν, σε μία θεολογική άντίληψη για την τέχνη, έκνομένη απ' την Ιστορία, άντικειμενική. Ωστόσο, ή θεολογική αυτή άντίληψη είναι τόσο φανερή, τόσο λίγο ταρτοφική, τόσο ειλικρινής που, τελικά, μας άφοκάζει - με τον ίδιο τρόπο που άφοκάζει τη λογική ή άφορατική θεολογία άρνοσμένη κάθε λογικά αίτιολογημένη συζήτηση περί Θεού. Κι είναι προτιμότερη μία τέτοια κατηγορηματική άπαφαση από το ύποκριτικόστατο "ναί μεν άλλά" των έλεγκτικών ρευστοδολογικών.

Ο Ρομέρ μένοντας φανατικά προσκολλημένος στο άρχαίο του δόγμα αυτοτοποθετείται, βέβαια, στο πέριθορο της Ιστορίας, άλλά ό κλειστός κόσμος που "άνασπιστό", ό τέλει στυλβμένος, ό ύφαση ταχτοσποιημένος μέσα στο πλέγμα μιας θαυμαστής σοοάρεσης έμ-πρεσινωτικών νόξων, βοηθάει τους διαλεκτικούς στό να διερευνού με περισσότερο προσοχή το συγκεκριμένο χύρο μέσα σάν όποιο ένεργεί ή διαλεκτική τους.

Είναι προτιμότερο να κρέβεται κβαείστως ό Ρομέρ πριν τον κνηπυθονο παρά να το βάξει στο πόδια κάθε σφύρο που χύνει το άνομοια για μία άποτελεστική ένταξη στο Ιστορικό πρόταξ έθρος.

ΤΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΤΗΣ ΜΗ-ΕΝΤΑΣΗΣ

Πέντε εύκολα κομμάτια

(FIVE EASY PIECES). Σκηνοθεσία: Μπόμπ Ράφελσον. Σενάριο: Κάρλο Ήντμαν, σε θέμα των Μπόμπ Ράφελσον και "Αντριαν Τζέιους. Φωτογραφία: Λάζλο Κόβακς. Κάστι: Τζέι Νόλτσον, Κάρεν Μπλάκ, Σούζαν Άνσας.

"Όταν ανατρέξουμε τόσο στα παλιά στρώματα της λογοτεχνικής κληρονομιάς του αμερικάνικου ψυχισμού όσο και στους πιο σύγχρονους έκφραστές της, από τους παιδικούς ήρωες Τόμ Σάγερ και Χάκ Φίντ του Μάρκ Τουανίν ως τους περιπλανώμενους συγγραφείς της γενιάς του 50-60, στους ήρωες του Τζέι Κέρουακ κατόπιν Άλεξάντερ Τρότσι, τό πρόβλημα του από γενετής άστού "Αμερικανού παραμένει διαφορετικό στην ποιότητα ύμνου, όμως, στην παραφορά του. Η παράρρηση της μετακίνησης σε τόπο και κοινωνικά στρώματα προς χάριν της εμπειρίας που επιδιώκεται σάν ξεσπάσμα, και ή άπελιπμήνη άναζήτηση ίσορροπίας οδηγούν σε ψυχολογικό άδιέξοδο. Τό άπελιπμένο κυκλωτέρες βίωσιμο σχήμα άντί ν' άποδεσμεύει τόν ήρωα από τήν άυτοκαταστροφή του επιδεικνύει συνήθως τήν ένταση.

"Ο Ρόμπερτ τών "Πέντε εύκολων κομματιών" έντάσσεται σ' ατή τήν κατηγορία του ήμο- "Αμερικανούς". Άυτοεξωστρατευμένος γιάς οικογένειας μέ παροδία-κή μουσική φλέβα ξαναγεννιέται μετά από πίεσεις και κατάλοιπα άστικιών παραχωρήσεων στη βαρετή πατρογονική κοιτώδα, όχι γιά νά αναθεωρήσει ίδεες άλλα γιά νά έπιβεβαιώσει γιά άλλη μιά φορά τό σύμπλεγμά του της μη ένταξης.

Μή έχοντας ψευδοαθήσεις γιά τό ξεδιάλευμα τών έμπειριών του, μέ πλήρη συνασθήση της μετρίτητας του ταλέντου σάν πιανίστα που ποτέ, άλλωστε, δέν προσάβηθε ν' άναπτύξει, βασίζει τό μόνυ του βιβέντιο του στην ένστικτώδη "έπίληψη του άγριου στοιχείου", όπως θά-λεγε ο Τζέι Λόντον.



Γιά νά άποδειξει της ρήσης τό άσφαλές άποφασίζει, σάν έγυπαθές, πειραματίζομεν άν που είναι, ν' ανακαλύψει τόν κόσμο μόνος του. "Η Άντριέν Τζέιους που έγραφε τήν ιστορία άκολουθώντας τό κάπως λιγότερο παρμένο μονοπάτι της φιλικής ψυχολογικής ένθεσης ένός χα-ροκίτηρα, υπήρξε άσφαλές άριετá έξυπνη άστε να πα-ρουσιάζει τόν ήρωα όχι όπως άντιδρά στις "δύσειαικές" καταστάσεις που ξετυλιγνεται έπεισοδιακά στά μάτια του θεατή, όπως π. χ. σάν "Άνετο καβαλλάρι". Τό σε-ναριακό εύρημα τών "Πέντε εύκολων κομματιών" έγκλει-ται άκριβώς στό ότι ο ήρωας δέν είναι ο άβυσσος Άμερι-κανός που πέφτει στους κοινωνικούς βάθρους σχεδόν άθελά του, όπως στα μυθιστορήματα του Θεόδ. Ντράι-ζερ, άλλα στό ότι μäs παρουσιάζεται έννας ήδη διαφορ-φωμένος από ή άποια συμβάντα τριαντάρης (ο Ρομπερτ κάνει μόνο μιά φορά ασφή άναφορά σε συμβάν του παρε-λθόντος).

Άυτό που παρακολουθεί ο θεατής καθόλη τή διάρ-κεια της ταινίας είναι τό άποτέλεσμα της πόρσης που έρχεται σέ φυσικό έπακόδοστο τραυματισμό έμπειριών. Τό παρόδοσο σ' ατή τήν περίπτωση είναι ότι ο ψυχικός αύτός τραυματισμός δέν προέρχεται από συγκεκριμένα περιστατικά άλλα από τήν έμμονή του έθνοια-που κα-ταναί να βόσανό του-νά ήμν ήπρι έθεσε στό απόφω-βο μή μωωδές. Άυτό άλλωστε άποτελεί τό κλειδί του ψυχισμού του και τή θέση που παίρνει στην έσωτερική του πάλη στην άραιώτατη σεκάνς της άπολογίας σάν παράλοιο πατέρα.

Η προσωρινή λύση λοιπόν γιά τόν ήρωα είναι νά συ-νεχάσει νά περνά από ψυχολογικές δοκιμασίες άλλωζόν-τας ύποσυνεζήτα ύφους : από τόν μπλαξέ σαδισμό και ά-διαφορία (οι σχέσεις του μέ τήν άπλοική γκασάνα) τήν μη-οδίαστική άρσενική παρτα του (ή φίλα του μέ τόν συνάδελφο έργάτη) ή τήν άμχηναία που νοιώθει μέ τήν άδερφή του. Όπί - φτάνομε στην παραλόιο καταλιτι-κή νανοστροφή πιανίστρια που συναντά σπύτου του. "Ό-πως παρατήρησε και ο Έλντριτζ Κλίνερ, φαίνεται ότι αυτό τό είδος γυναικίας άσκει μιά έξουθενωτική γοητεία που οδηγεί τό άρσενικό στό σημείο της πλήρους έγνω-τάλειψης τών παλιών του ίδεών, σέ μιά στιγμήα βίαη στροφής στην άπελιπμένη του προσπάθεια να πετύχει τό έξής : νά τή φτάσει πειθονάς την ότι μπορεί νά γίνει ιάξίος της.

Φυσικά, έχοντας άπέναντί του μιά τετραγωνισμένη ύ-παρξη που τόν άπορίπτει ήρωα άφου κατάλαβε τήν κε-νόνητά του, ο Ρόμπερτ χάνει τήν εύκαιρία διάσωσης μέ-σω του θηλυκού.

Στήν τελική σεκάνς θά παραμείνει τόσο γραμμικά πελαγωμένος όσο και στην άρχή της ταινίας. Μην άντέ-χοντας τήν άντιμετώπιση της πραγματικότητας του βά-εις ύπουλα στα πόδια χωρίς, φυσικά, αυτό νά τόν άπολυ-τράνει - έξ ού και ή άγυνωιάδης έπανάληψη της φράσης "είμαι έντάξει!" μέσα στό φορητό που τόν μεταφέρει, ο θεός ξέρι σε πόπο τόπο όπου θά διαωνιάσει τόν άβα-θη βυρτανισμό του.

Τά "Πέντε εύκολα κομμάτια" δένονται μεταξύ τους σε ταινία χωρίς στην πλήρη οικιαγράφηση του ήρωα και τό βάρος που ρόχτηκε στις πλάτες του Τζέι Νόλτσον. Κατά τό άλλα, οι συνεργάτες του "Άνετο καβαλλάρι" (ο παραγωγός Σνάιντερ, ο διεθυντής φωτογραφίας Λά-ζλο Κόβακς, και φυσικά ή ταινία Γουινίβερσαλ) έπανά-ληθάνουν τό πεύραμα μίας ταιρίας ήθελόμενα " άτμη-λητης" που ώστόσο έχει "κιάτι νά πει" γιά τήν ψυχολο-γία του σύγχρονου Άμερικανού.

Τό μεγάλο άνθρωπάκι

(LITTLE BIG MAN) Σκηνοθεσία: Άρθουρ Πένν. Σενάριο: Κάλντερ Ουόλνιγκνι, από μυθιστόρημα του Τζάσ Μπέργκερ. Φωτογραφία: Χάρρυ Στραντλινγκ Τζόρνιορ. Ντεκόρ: Ντίν Ταβουλάρης και Άντζελο Γκράχαμ. Μουσική: Τζάν Χάμμοντ. Κάστιν: Ντάστιν Χόφμαν, Φαίη Ντάναου-αη, Μέρτιν Μπόλασκι, Τσίφ Ντάν Τζόρτζ, Τζέφ Κόρεϊ, Ρίτσαρντ Μάλλινγκαν. Παραγωγή: Στιούαρτ Μάλαρ (1970) και Σίνεμα Σέντερ Φόλμ. Διάρκεια: 147 λεπτά.



Ζωής τόσο των Ίνδιάνων όσο και των Άμερικανών της εποχής.

Ό Άρθουρ Πένν, ένας απ' τους περισσότερο ταλαντούχους Άμερικανούς σκηνοθέτες, με τη νέα του ταινία επιβεβαιώνει δριστηνά τη φήμη του, προχωρώντας σταθερά στο δρόμο που ήδη χάραξε, έχοντας αποκτήσει τώρα και έλευθερία ό' ότι αφορά τις συνθήκες έργασίας. Αυτό, μετά τις καλλιτεχνικές (άλλα και έμπορικες) έπιτυχίες του "Μπένου και Κλάιντ" και του "Ρεστωράν της Άλνιου", χωρίς να ξεχνάμε το εικονικό του από τό πολλά υποσχόμενο "Δραπέτες των 7 πολιτειών", την "Καταδίωξη", τό "Οαύμα στην Άλαμπάμα" και κυρίως τό "Μένου Ουάν".

Είναι πολλές οι στιγμές που τό "Μεγάλο άνθρωπάκι" έγγίζει την τελειότητα του "Μπένου και Κλάιντ" βασικά όσον αφορά τό άφορο μοντάζ και ντεκουπάζ, τη λιτότητα της άφησης, τό ένιατο ύφος, τό καινάριαμα.

Τό στόρυ δέν είναι ιδιαίτερα πρωτότυπο: έντάσσεται στη σειρά του "άπομυθιοποιημένου ήρωα" (όπως π.χ. τό έξοχο "Οί δύο ληστές" του Χάλν, αν και έδώ άπόκρυφα διάχυτη νοσταλγία και ένας ρομαντισμός που άπουσιάζουν απ' τον Πένν) σε συνδυασμό με την ιστορία του Γουέστ και μία πρόθεση αυτοκριτικής, όπως ή γενεαλογία των Ίνδιάνων.

Άν ή άφηση είναι έπέεδο και άολοκληρό τό γεγονόςα χρονολογικά, τό θέμα άπόόσο έπεκτείνεται σε βάθος: ή περιγραφή των ήθων των Ίνδιάνων είναι από τις πιο γνήσιες που είδαμε ποτέ στην όθση, τό ίδιο και ή κατάδειξη του άμερικάνικου τρόπου ζωής. Άκόμα, σε πολλές σκηνές, ή άίσθηση του χυμόρου, της ασάφρας και της κριτικής είναι άλληλθεντο.

Η ταινία άρχίζει σάν άφηση σε πρώτο πρόσωπο ένός γέρου 120 (1) χρόνων που πρόλαβε να ζήσει έλληθεντο την παραόδη έποχή του Γουέστ. Ό λόγος του άπευθύνεται σ' ένα δημοσιογράφο (ή κατί τέτοιο) που θέλει να ξεκαθαρήσει όρισμένα σποτενά ιστορικά σημεία και ειδικότερα τό γεγονόςα γύρω από μία φοβερή σφαγή Ίνδιάνων και τόν άποδοκιμασμό μιας Άλης άμερικάνικου ήπειου υπό τόν στρατηγό Κάστερ. Τό "Μεγάλο Άνθρωπάκι" έπιθέτει με ειλικρίνεια την άλήθεια όπως αυτό την άντελήφτηκε μέσο απ' τό διάφορο μνημοστοργακό γεγονόςα της ζωής του, μέσο απ' την προσπάθειά του για έπιβίωση με κάθε τρόπο. Περιφέρει διαδοχικά (και μάλλον συμπεροντολογικά) απ' την παράταση των Ίνδιάνων σ' αυτή των συμπατριωτών του, και τό αντίστροφο, χωρίς ποτέ να χάνει την έγγενή του άνθρωπιά και την καλωσύνη.

Δουλεύοντας πάνω σ' ένα πλαίσιο σε διακημωμένες σενάρια που άγκαλιάζει μία άλκιλλη έποχή, ό Πένν κατάφερε να διατηρήσει μέχρι τέλους τό ένιατο ύφος, χωρίς να ξεπεράσει ό τόνος, πετυχαίνοντας έτσι, με τη σειρά, τό έξοχο:

- 1) Νά διατηρήσει τό ένδιαφέρον όμοια σ' όλη τη διάρκεια αυτής της καλωσύνης ιστορίας.
- 2) Νά άποδώσει γνήσια και άδεντικά, χωρίς παραχωρήσεις στη σκοπιμότητα, τη συμπεριφορά και τόν τρόπο

3) Νά έννοματάσει, εύστοχα τις περισσότερες φορές, στην άφηση ένα χυμόρο και μία διάθεση αστυρική που ποτέ δέν ξεπεφτούν στην κοινοτυπία.

4) Νά πετύχει μία θαυμαστή ίσορροπία άνάμεσα στό κυμμά έπεισδία και τις σκηνές άβάσταχτης σκληρότητας και άμότηας.

5) Νά άνασυστήσει μία άδαικρη ιστορική περίοδο, στήνοντας τόπους άληθινούς και ζωντανούς, και κριτικά-ροντας μεριές πλευρές της άμερικάνικης ιστορίας και νοστορίας. Μεριές φορές, μία ήπια τάση προς τό εύλογο χυμόρο, ή ή έλαφρά παραμόρφωση και άπλοάστευση όρισμένων τύπων δέν άποτελούν σοβαρές άδυναμίες.

6) Νά τό έκφράσει όλα αυτά με μία σίγουρη κινηματογραφική τεχνική. Συγκεκριμένα:

Τό μοντάζ είναι τόσο ασπτό πουθά λέγαμε πως περνάει άπαρατήρητο. Τό κάθε πλάνο κόβεται έκεί που πρέπει, είτε είναι σπυτομο, είτε διαριές. Τό ντεκουπάζ είναι έπεεργασμένο με ιδιαίτερη φροντίδα. Έντύπωση προκαλεί ή εύστοχη χρησιμοποίηση των έξωτερικών χώρων, κυρίως στις έπέσσεις του ήπειου σε γενικά (ή πολυ γενικά) πλάνα πλουζέ. Όλα τά πλάνα είναι χρονοχηρικά φορτισμένα: Σχεδόν πάντα ή κινηματογραφική φράση τονίζεται ή έκφραστικά ασπτό, είτε με τό είδος του κάδρου, είτε με τη σύνθεση του, είτε με τη διάρκειά του. Η ταινία στο σόολο της έχει ασπτό κινηματογραφικό ρυθμό, χωρίς άδικους επιβραδυντικούς ή έντυπιακούς έπιτοχύνσεις: είναι ό ρυθμός που ύπαγορεύει ή άνέλιξη του σεναρίου τό όποιο κινείται πάντα στο ρεαλιστικό έπέεδο. Σε μεριές σκηνές τό τάμινγκ είναι ύποδειγματικό.

Και μία σύγκριση με τόν "Στρατιώτη Μελό" του Ράλεφ Νέelson που τό θέμα του είναι συγγενικό μ' αυτό της ταινίας του Πένν: Άν δέν πόρουμο ύπ' όδην μας τις άμες σκηνές γενεοντικής του τέλους που κήπησαν απ' τη λογακρισία (στην ταινία του Νέelson), τό φιλμ του Πένν, στις έπί μερούς συγκρίσεις, στένει πιο φηλά: τό σενάριο έχει μία πολυπλοότερη και συνεπώς δυσκολότερη δομή · ό χειρισμός του όλου θέματος είναι περισσότερο εύστοχο · τό καμμάτια όρσης της κάθε σκηνής έχουν μία πιο πλατιά πνοή · οι έπιθέσεις Ένα όγριο συγχετημένο μεγαλειό · ή κριτική άντιμετώπιση του προβλήματος έχει μεγαλύτερη βαρότητα.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΑΡΙΩΝ,,

Ἐπιτανήσου 1 — Ἀθήνα

Τηλ.: 810-283

Κάθε βιβλίο κι ἕνα πνευματικό γεγονός

Τζών Ἄρντεν

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΛΟΧΙΑ ΜΑΣΓΚΡΕΝΒ

Μετ: Μάγια Λυμπεροπούλου

Ἰουλίας Ἰατρίδη

«ΔΙΑΤΑΓΗ ΑΝΩΘΕΝ»

Διηγήματα

Πήτερ Μπρούκ

Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ



Μετάφραση

Μ. - Π ὠ λ Πα π ἄ ρ α

Μάρτιν Ἔσσειν

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ



Μετάφραση

Μ. Λυμπεροπούλου

Γιέρτζι Γκροτόφσκι

ΓΙΑ ΕΝΑ
ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ



Μετ: Φ. Κονδύλης
Μ. Βορρέ

Ευγένιος Ἴονέσκο

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ
& ANTI-ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ



Μετ: Ἰ. Ἰατρίδη

Σὲ λίγο καιρό

Μάρτιν Ἔσσειν
ΣΥΝΤΟΜΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

Μετάφραση

Φών Κονδύλης

ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ ΚΑΙ ΑΠ' ΤΟΝ «ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ»
μὲ ἔκπτωση 20 ο/ο γιὰ τοὺς συνδρομητές του



Χρονικό 70

Κυκλοφορεί γιά πρώτη φορά φέτος ή έτήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης τής καλλιτεχνικής καί πνευματικής ζωής ΧΡΟΝΙΚΟ 70. Η έκδοση όφείλεται σέ πρωτοβουλία του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ ποδ επί δυό χρόνια συγκέντρωνε τό υλικό ενημέρωσης από τά μέσα δημοσιότητας. Η έκδοση διανθίζεται μέ ήμερολόγιο, πλήρη βιβλιογραφία, έπιλεγμένη δισκογραφία καί φιλμογραφία, σχόλια, εισαγωγικές μελέτες κλπ.

Έκείνο ποδ καθιστά τή δύσκολη αύτη προσπάθεια ιδιαίτερα αξιόλογη είναι οί συνεντεύξεις μέ 45 ανθρώπους τών Γραμμάτων καί τών Τεχνών. Οί εκλεκτοί διανοούμενοι καί καλλιτέχνες-ποδ γνωμοδοτούν στό ΧΡΟΝΙΚΟ 70 γιά τά έπιτεύγματα, τά προβλήματα καί τς προοπτικές τής έλληνικής κουλτούρας άνήκουν σέ όλα τά είδη καί εκπροσωπούν όλες τς τάσεις. Σκηνοθέτες, συγγραφείς, αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, γραφίστες, ήθοιοι, δημοσιογράφοι, κριτικοί, μέσα στις 300 πολυτελείς σελίδες ξεδιπλώνουν στό μάτια του άναγνώστη τό πανόραμα τής έλληνικής πνευματικής καί καλλιτεχνικής ζωής.

Θέατρο, Κινηματογράφος, Λογοτεχνία, Μουσική, Είκαστικές Τέχνες, Συνέδρια, Σεμινάρια, Διαλέξεις, Χορός, Γελοιογραφία, Αρχιτεκτονική, Τηλεόραση, ειδικό άφιέρωμα στόν άλησμόνητο Γιάννη Χρήστου, φωτογραφική παρουσίαση τών αξιολογότερων δημιουργιών τής χρονιάς, άνθολογία ποιήσεως, σεναρίου, χοροδράματος άποτελούν τά θέματα τής έκδοσης αύτης ποδ άποσκοπει όχι μόνο στην ενημέρωση του κοινού αλλά καί στόν άμεσο διάλογο πάνω στό σύγχρονα προβλήματα του πολιτιστικού μας οίκοδομήματος.

Τό γελοιογραφικό τμήμα τής έκδοσης άνήκει στους Κώστα Μητρόπουλο καί Γιάννη Λογοθέτη, έννυ μιλούν, κατ' άλφαβητική σειρά οί παρακάτω: Θ. Άγγελόπουλος, Έφη Άνδρεάδη, Δ. Άρμακόλας, Γ. Βακιρτζής, Γ. Βαλαβανίδης, Φ. Γερμανός, Τ. Δόξας, Ά. Εύαγγελίδη, Β. Ζιώγας, Λ. Καλλέργης, Ί. Καμπανέλλης, Δ. Κεχαΐδης, Χ. Κληρώδη, Φ. Κονδύλης, Γ. Κοντογιάννης, Ά. Κοντόπουλος, Ν. Κοντόρος, Κ. Κούν, Έ. Κυπραίος, Γ. Κυριακόπουλος, Γ. Λεωτσάκος, Γ. Λογοθέτης, Ν. Μαμαγκάκης, Ρ. Μάνου, Γ. Μανουσάκης, Π. Μάτσης, Κ. Μητρόπουλος, Ά. Μινωτής, Γ. Μιχαήλ, Κ. Μουσελάς, Γ. Μπακογιαννόπουλος, Σ. Μπίντας, Δ. Μυτάρας, Π. Ξαγοράρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Σ. Παπαδόπουλος, Γ. Γ. Παπαϊωάννου, Β. Ραφαήλως, Ά. Σαμαράκης, Γ. Σιδέρης, Κ. Στεργιόπουλος, Β. Τενίδης, Κ. Τσιρόπουλος, Έ. Φερεντίνου, Φ. Φραντζισκάκης, Τ. Ψαράκης.

Η ΩΡΑ, λόγω του ειδικού ενδιαφέροντος ποδ έχει τό τμήμα του ΧΡΟΝΙΚΟΥ 70 τό άφιερωμένο στόν κινηματογράφο, τό διαθέτει στους άναγνώστες του περιοδικού ΣΥΓΧΡΟΝΟ Σ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ Σ μέ έκπτωση 20 ο/ο. Οί ενδιαφερόμενοι μπορούν νά τό παραλάβουν άπ' τήν ΩΡΑ, Ξενοφώντος 7-Σύνταγμα, τηλ. 230698, προκομίζοντες τό τελευταίο τεύχος του περιοδικού.

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

BOUTIQUE PIERRE CARDIN

νεανικό ντύσιμο, μοντέρνα εμφάνιση, δυναμικό στυλ,
έντυπωση προσωπικότητας.

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

Athénée

Ένα στυλ θραύσμα, μία άδολη εφαρμογή κι ένα μοντέρνο κόψιμο
συνθέτουν αυτό το κοστούμι του Πιέρ Καρδίν.

