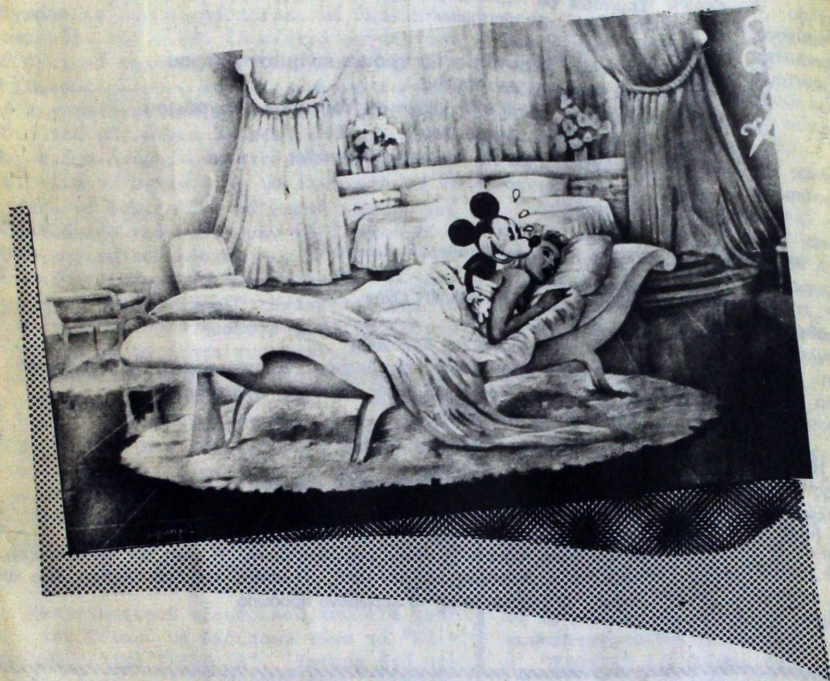


Κινηματογραφική Τετράδια

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ. ΜΑΙΟΣ 1981. ΤΕΥΧΟΣ 1.

Τιμή
70 δραχ.



Αφιέρωμα: Ζάν-Λύκ Γκοντάρ

Κριτικές των ταινιών του Μαΐου

(Καζανόβας, Η γιορτή αρχίζει, Τό ούρλιαχτό, Τό νησί μου Φαρό,
Ο άραμπάς, Ο ανταγωνισμός, Κοστάνας κ.ά.)

Σκέψεις πάνω στη γέννηση του κιν/φου

Σπέσιαλ Κινηματογραφικές Λέσχες:

Κινηματογράφος - Γυναίκες

Σπάνιες κλασικές ταινίες

Καί όλη ή κινηματογραφική έπικαιρότητα

Κινηματογραφικά Τετράδια

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό
Τεύχος 1. Μάιος 1981.

Εκδότες: Μπάμης Άκτσόγλου
Σωτήρης Γερακοΐδης

Διευθυντής Συντάξεως:

Μπάμης Άκτσόγλου

Συνεργάτες 1ου τεύχους:

Άγγελος Βεζυρόπουλος

Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

Σωτήρης Ζήκος

Ανδρέας Τύρος

Μίτση Φωτιά

Εξώφυλλο: Στέργιος Τσιούμας

Φωτοσύνθεση: Εκτύπωση:

Γιώργος Κάτος

Εκδόσεις Έγνατία, Άγίου

Δημητρίου 190 τηλ. 926068 Θεσ/νίκη

Φίλιπς: Θάνος Ζαφειράκης

Κίμωνος Βόγα 87, τηλ. 851-834

Διόρθωση-Στοιχειοθεσία:

Μπάμης Άκτσόγλου

Κεντρική Διάθεση:

Εκδοτική Όμάδα

Πλάτωνος 4 - Θεσ/νίκη

τηλ. 270-684

Συνδρομές: Γιά 10 τεύχη 650 δραχ.

Εμβάσματα: Χρηστίνα Νικολαΐδου

Ο πίνακας του εξώφυλλου είναι του

Jean Lagarrigue (« Η Άλήθεια γιά
την Μαίριλυν »)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειδήσεις - Σχόλια

Ένα ακόμη κινηματογραφικό περιοδικό είναι απαραίτητο;	3
Λογοκρισία και κινηματογράφος	4
Αυτοί που μίς άφησαν	6
Η δεύτερη ζωή του Άλφρεντ Χίτσκοκ	9
Σεμινάριο γιά τίς λέσχες κινηματογράφου	9
Η κίνηση τών εισιτηρίων	10

Ζάν-Λύκ Γκοντάρ - 20 χρόνια κινηματογράφου

του Μπάμης Άκτσόγλου	12
Σκέψεις πάνω στή γέννηση του κινηματογράφου του Μπάμης Άκτσόγλου	21
Συνέντευξη μέ τή Thelma Schoonmaker	25

Κριτικές

Η γιορτή αρχίζει	27
Γιά μιά Καθολική «Σταθερά» (Κονσάνς)	28
Ο Άραμπάς	30
Συνέντευξη μέ τόν Μπαϊύ Όκάν	30
Τό ούρλιαχτό	33
Τά καλύτερα χρόνια του Καζανόβα	34
Τό νησί μου Φάρο, Παράξενος δεσμός, Ο άνταγωνισμός, Τό χαζόμουτρο Ο συνέταιρος, Τό κλουβί μέ τίς τρελές 2, Άγρια διαμάντια, Ο κάου-μπού τών πόλεων	35
Μέ λίγα λόγια	38

Παράρτημα: Κινηματογραφικές Λέσχες

Όλα γιά τίς γυναίκες	39
Σπάνιες κλασικές ταινίες	42
Μεροκάματο τρόμου, Τό λιμάνι τών άποκλήρων, Η μάχη τών σιδηροδρόμων, Λόλα, Ο πορτοφολάς, Μουλέν Ρούζ, Η ιστορία του Λουί Παστέρ, Άιμα και άιμος, Ο γκάγκστερ μέ τό λερωμένο πρόσωπο.	

ΑΠΟ ΤΟΝ Α'



Από τον Α' ως τον ΙΓ' τόμο, πιστοί στην υπόσχεσή-
μας για αποκαλυπτική πληροφόρηση, ενημέρωση γύ-
ρω απ' τα σύγχρονα ελληνικά και διεθνή προβλήματα,
την καλλιτεχνική και πολιτιστική ζωή, την ιστορία
και τη λογοτεχνία του τόπου-μας.

Σε δεκατρείς τόμους που έχουν ήδη καταγράψει το
σφυγμό των γεγονότων της τελευταίας επταετίας και
που τόλμησαν την «άλλη» πληροφόρηση.

Πέρα από εξαρτήσεις, πολιτικές δεσμεύσεις και
κομματικές εντάξεις, το ANTI, σταθερά το αδέσμευ-
το πολιτικό περιοδικό της Αριστεράς.

ΣΤΟΝ ΙΓ' ΤΟΜΟ



Ειδήσεις - Σχόλια



ΕΝΑ ΑΚΟΜΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΟ;

Ἡ Ἑλλάδα σέ ἀναλογία μέ τό κοινό πού ἐνδιαφέρεται πιά εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο (τό ὅποιο θά πρέπει νά ὁμολογή - σουμε ὅτι δέν εἶναι ἰδιαίτερα μεγάλο) καί τά σχετικά περιοδικά γιά ἄλλους καλλι - τεχνικούς χώρους, βρῖθει κυριολεκτικά ἀ - πό κινηματογραφικά περιοδικά. Τί εἶναι αὐτό πού μᾶς ὤθησε λοιπόν στοῦ νά ἐκδό - σουμε ἕνα ἀκόμη κινηματογραφικό περιοδι - κό; Γιά νά μπορέσουμε νά ἀπαντήσουμε θά πρέπει νά δοῦμε λίγο τό χαρακτήρα καί τίς ἀνάγκες πού καλύπτουν τά ἄλλα κινη - ματογραφικά περιοδικά.

Καί πρῶτα-πρῶτα τό πιά παλιό "Ὁ Σύγ - χρονος κινηματογράφος". Πρόκειται γιά τό πιά ἐπιβλημένο κινηματογραφικό περιοδικό αὐτό πού μέ τά πρῶτα του τακτικά τεύχη μᾶς διαμόρφωσε σά κινηματογραφόφιλους θεατές καί μᾶς ἔδωσε μιά ὄχι ἀσήμαντη κινηματογραφική παιδεία. Ἀπό ἕνα σημεῖο ὅμως κι ἔπειτα τό περιοδικό ἄλλαξε προ - σανατολισμό, στρεφόμενο πρὸς τό γενικό σημειολογικό κλίμα τῆς ἐποχῆς του καί υἱοθετώντας μιά γλώσσα δυσνόητη γιά τό πλατύ κοινό. Δέν κατηγοροῦμε τό "Σύγχρο - νο" γιά τούτη τή στροφή, ἀπλοῦστατα λυ - πούμαστε γιά τήν ἐγκατάληψη ἑνός τύπου κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ, πού στά χνά - ρια του θέλουν νά βαδίσουν τώρα τά "ΚΙ - ΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ". Ὑστερα ἀπό με - ρικούς δισταγμούς, ὁ "ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑ - ΤΟΓΡΑΦΟΣ" ἐγκατέλειψε τήν προβληματική τῆς δευτέρας περιόδου του καί προσανατο - λίστηκε ὄλο καί περισσότερο πρὸς ἕνα κιν - ηματογραφόφιλο πληροφοριακό περιοδικό, πού ναι μέν ἡ γλώσσα του δέν ἀποτελεῖ πιά πρόβλημα γιά τοῦς ἀναγνώστες του, ἀπό τήν ἄλλη ὅμως ἡ μή τακτική ἔκδοσή του (ἀλλά καί τό κλειστό κλίμα τῆς " κλίμας" πού χαρακτηρίζει τ' ἄρθρα του) τόν κάνει τελειῶς ἀνεπίκαιρο.

Τό ἴδιο ἔχουμε νά ποῦμε καί γιά τήν "ΘΘΘΝΗ", περιοδικό πού σέ κάθε τεῦχος του ψάχνει νά βρεῖ καί ἕνα νέο πρόσωπο, ἀλλά πού σπάνια κατάφερε νά διαχωρισθεῖ ἀπό τό στυλ τοῦ "ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ" (παλιοῦ καί νέω -

τερου). Ἡ ἀποψη μας εἶναι ὅτι ἡ "ΘΘΘΝΗ" εἶναι ὡς τό μοναδικό περιοδικό πού μπορεῖ νά προσφέρει μιά αἰσθητική καί θεωρητική προσέγγιση τοῦ κινηματογράφου, γι' αὐτό καί ὁ γράφων θά συνεχίσει τή συ - νεργασία του μέ τό περιοδικό. Δέν ἔχει ὅμως καμιά ψευδαἰσθηση οὔτε σέ τί κοινό ἀπευθύνεται, οὔτε γιά τίς δυνατότητες τακτικῆς ἔκδοσης τῆς καί αὐτό παρά τό θαυμάσιο τελευταῖο τεῦχος τῆς (No 6).

Τά ἄλλα κινηματογραφικά περιοδικά ἔ - χουν σάν ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό τήν εἰδύκνευση τους: Τό "ΦΙΛΜ", παρά τίς ἀν - τίθετες κατά καιρούς διακυρήξεις του εἶ - ναι ἕνα περιοδικό-ντοσιέ μ' ἕνα συγκε - κριμένο πάντα θέμα (κι' ἕνα "ἀβαγαρντί - στικο" προβληματισμό μᾶλλον ξεπερασμένο ἀπό τήν ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τοῦ κινημα - τογράφου). Τό "ΣΙΝΕΜΑ" εἶναι ἕνα περιο - δικό πού ἐνδιαφέρεται ἀποκλειστικά γιά τόν περιραματικό κινηματογράφο. Ὅσο γιά τόν "ΠΡΟΑΓΩΓΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ", ἐδῶ μπαίνουν τά προβλήματα τῆς πολιτικῆς καί ἰδεολογικῆς τοποθέτησης τοῦ περιοδι - κοῦ, τό ἐρώτημα ἂν εἶναι ἕνα κατ' ἐξοχήν κινηματογραφικό περιοδικό, ἡ ἀλεξιπτω - τιστική ἔκδοσή του κλπ. κλπ. (αὐτό δέν τό ἐμποδίζει νά εἶναι τό πιά διαδεδομένο κινηματογραφικό περιοδικό σήμερα). Τέλος ἡ "ΤΣΟΝΤΑ" δέν εἶναι ἕνα κινηματογραφι - κό περιοδικό μέ τήν καθαρή σημασία τοῦ ὄρου, ἀλλά τό πρόγραμμα τῶν ταινιῶν πού προβάλει ἀνά ὄμινο τό "θεατρικό ἔργα - στήρι θεσ/νύκης". ("Ἴως ξεχνῶ ἢ 'ἀγνοῶ μερικά ἄλλα περιθωριακά περιοδικά ἢ ἐκ - δόσεις κινηματογραφικῶν λεσχῶν ἢ, τέλος, περιοδικά πού κυκλοφόρησαν μόνο μερικά τεύχη χωρίς μέχρι στιγμῆ νά ἔχουν δώσει δεῦγματα συνέχειας).

Τό κενό πού ἔρχεται νά καλύψουν τά "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ" εἶναι ἐμφανῆ: ἕνα κινηματογραφικό περιοδικό πού θά κυ - κλοφορεῖ τακτικά κάθε μήνα, θά ἔχει ἕνα ἄρα κατανοητό περιεχόμενο, καμιά ἴδιο - λογική ἢ ἄλλη δέσμευση καί πού θά ἐνη - μερώνει κριτικά γιά τίς σημαντικότερες

ταινίες που παίζονται ή πρόκειται να παιχτούν τον επόμενο μήνα από την μέρα της κυκλοφορίας του (όσο βέβαια είναι αυτό δυνατό γιατί στην Έλλάδα δεν υπάρχει προγραμματισμός από τα γραφεία εισαγωγής). Ταυτόχρονα τα " ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ" θέλουν να λάβουν υπόψη τους μία νέα πραγματικότητα που έχει διαμορφωθεί στην Έλλάδα: τή φοβερή έξάπλωση των κινηματογραφικών λεισχών. Τό περιοδικό μας θά προσπαθήσει να βοηθήσει όσο γίνεται τήν πολιτιστική δουλειά αυτών των λεισχών, με τό ειδικό παράρτημά του για τίσ λείσχεις στό τέλος κάθε τεύχους. Άλλά και ή υπόλοιπη ύλη του περιοδικού, πέρα από τήν ενημερωτική έπικαιρότητα, θά έχει ένα παιδαγωγικό χαρακτήρα, μέ άρθρα πάνω στην ιστορία και αίσθητική του κινηματογράφου, σκιαγραφίες σκηνοθετών ή κινηματογραφικών σχολών, κριτικές κλασσικών ταινιών κλπ., που άπευθύνονται βασικά σ' όλους όσους άγαπούν τόν κινηματογράφο, αλλά συναντούν σοβαρά προβλήματα στην άνάγνωση ή τή διοργάνωση κάποιου προγράμματος σέ λείσχη, άκριβώς λόγω τής έλλειψης γνώσεων πάνω στό θέμα.

Σκοπός μας δεν είναι βέβαια να κάνουμε τούς δάσκαλους, τούς φωστήρες του κινηματογράφου, αλλά να συνεχίσουμε σέ πιο πλατιά κλίμακα ένα πληροφοριακό-παιδαγωγικό πρόγραμμα, που πρωταρχίσαμε στή Θεσσαλονίκη, μέσα από ποιμίλες παρεμβάσεις. Καί ταυτόχρονα να πληροφορήσουμε τό κοινό πάνω στις ταινίες που πρόκειται να δεύ, να προωθήσουμε ταινίες που κάτω από άλλες συνθήκες θά ήταν χαντακωμένες ή, και γιατί όχι, να έναντιωθούμε για άλλες που διαφνωθόμε, αλλά που παράδοξα έχουν μία διθυραμβική άνταποκριση από τήν κριτική.

Έφθσον είναι άδύνατο να έχουμε δεύ τίσ ταινίες-που πρόκειται να παιχτούν, εΐμαστε άναγκασμένοι να μεταφράσουμε άρθρα από ξένα περιοδικά (και βασικά από τό γαλλικό περιοδικό " La Revue du Cinéma", στό πρότυπο του οποίου θέλουμε να βαδίσουμε). Αυτό δέ σημαίνει ότι δέ θά

επιμβαίνουμε και δέ θά ξαναπιάσουμε μία ταινία, όταν μετά τή θέασή της βρισκόμαστε σέ άντίθεση με τή δημοσιευόμενη ξένη κριτική ή θέλουμε να πιάσουμε μία άλλη πτυχή του έργου. Για τίσ ταινίες που πρόκειται να παιχτούν θά φροντίσουμε άπό τό επόμενα τεύχη μας να έχουμε βασικά μία παρουσίαση-συνέντευξη άπό τούς δημιουργούς των και λιγότερο μία έκπενή άνάλυση. Κάθε μήνα θά υπάρχει μία ταινία που θά τής δίνουμε μία ιδιαίτερη σημασία ενώ ένας άπό τούς σκοπούς μας θά είναι να προωθόμε ταινίες που ή έπίσημη κριτική ή τά γραφεία διανομής θάβουν και περνούν άπαρατήρητες. Θά προσπαθήσουμε έπίσης να άναφερθόμε σέ όλα τά εΐδη ταινιών και να μήν κλειστούμε στό γκέτο των λεγόμενων καλλιτεχνικών ταινιών.

Τέλος τό περιοδικό θά είναι άνοιχτό σέ οποιαδήποτε συνεργασία. Υπάρχουν εκατοντάδες άρθρα γραμμένα άπό έρασιτέχνες κριτικούς, άπό άπλούς κινηματογραφόφιλους θεατές, που θά θέλαμε να δοούν τό φως τής μέρας. Όπως έπίσης (ήπου αυτό έχει γίνει), δουλειές άπό τίσ κινηματογραφικές λείσχεις.

Η δουλειά όμως μιας ομάδας που θέλει όπως λέει να βοηθήσει τίσ κινηματογραφικές λείσχεις και να φτιάξει ένα κινηματογραφικό παιδαγωγικό υπόβαθρο, δεν μπορεί να περιοριστεί με τήν έκδοση ενός περιοδικού, αλλά άναμφισβήτητα βγαίνει έξω από αυτό. Εΐμαστε διατεθειμένοι να βοηθήσουμε μέσα στα πλαίσια των δυνατοτήτων μας οποιαδήποτε έκδήλωση κινηματογραφικής λείσχεις, είτε στέλνοντας κριτικές ή άλλο υλικό που θά μας ζητήσετε, είτε με τό να έλθουμε έμευς οί ίδιοι, για μία άμεση επέμβαση. Δέ ζητάμε άλλη άνταμειβή για αυτό παρά τήν άμοιβαία συμπάσταση σας στον άγώνα μας. Βοηθήστε στή διάδοση του περιοδικού μας, γράφοντας μας και ζητώντας μας τεύχη που μπορούτε να διαθέσετε ή γραφόμενοι οί ίδιοι σά συνδρομητές. Σας εύχαριστούμε εκ των προτέρων

H ΣΥΝΤΑΞΗ

Λογοκρισία και κινηματογράφος

Η πρόσφατη μας είσοχή στην ΕΟΚ δέ θά μπορούσε να μήν έχει επιπτώσεις και στην κινηματογραφική λογοκρισία. Τό μεταξικό καθυστάς που ίσχυει άκόμη στό λογοκριτικό μας μηχανισμό δεν ταιριάζει και τόσο με τήν εικόνα τής "ένωμένης και φιλελεύθερης" Εύρώπης. "Ετσι έγινε μία μικρή φιλελευθεροποίηση, που επέτρεψε να παιχτούν μερικές χρόνια άπαγορευμένες ταινίες. Τό μέτρο όμως αυτό ήταν μία καθαρά φεύτικη και ύποκριτική ένεργεια που δέ

θά πρέπει να μας ξεγελάσει. Οί ταινίες που έπιτράπκαν, μ'ελάχιστες εξαίρέσεις όπως τό "Σουΐτ Μούβλι", παίχτηκαν κομμένες ("Εμμανοουέλα"), ενώ σέ 3 ταινίες έφαρμόστηκε ένα άπαράδεχτο μέτρο (στό πρότυπα ενός γαλλικού νόμου, ό όποιος όμως εφαρμόζεται μόνο στις ταινίες σκληρού κορνό και εξαίρετικής βίας, όπως τά διάφορα "Ζόμπι"), δηλαδή δόθηκε άδεια προβολής μόνο για μία αΐθουσα στην Αθήνα! Σύμφωνα με τό πνεύμα των λογοκριτών ή ύ-



"Υστερα από μακρόχρονη απαγόρευση επιπράχθηκε τελικά τὸ «Σουήτ Μούβι». Τὸ πρόβλημα ὁμῶς γιὰ τίς ἄλλες ταινίες παραμένει...

πόλοπιη Ἑλλάδα θεωρεῖται ἀπολύτως, πνευματικά ἀνύκανη νά δεῖ καί νά χρύνει ταινίες ὅπως: "Σαλό", "Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων" καί "Τά γεράκια τῆς νύχτας" (ἀλήθεια γιὰ αὐτή ἡ ταινία ἀπαγορεύτηκε, ὅταν ἕνα πολύ πιό "τολμηρό" φιλμ πάνω στήν ὁμοφυλοφιλία ὅπως τὸ "Φωτιστήρι" παύχτηκε χωρὺς ἐμπόδια;).

Τελικά οἱ τρεῖς αὐτές ταινίες πῆραν ὕστερα ἀπὸ πιέσεις, ἄδεια προβολῆς γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη, ἀλλὰ τὸ πρόβλημα παραμένει γιὰ τὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα. Ὅπως πῆρε ἄδεια ἡ κίκιστη ταινία "Ἄγριες κότες" ποὺ ἦταν μισὸ χρόνο ἀπαγορευμένη γιὰτὶ μέσα ἀπὸ τὰ ἐπιθεωρησιακά καί χοντρά ἀστεία της, σατύριζε τὴν εὐσοχὴ μας στήν ΕΟΚ καί πρόσβελνε, λέει, τὸν Πρωθυπουργό! Δὲ δύναται ὁμῶς ἄδεια, γιὰ τοὺς ὕδιους λόγους, στοὺς Ν. Ζερβὸ καί Θ. Ρεντζῆ νά γυρῶσουν τίς ταινίες τους. "Ἡ ὄκη τῆς Χούντας" τοῦ Θ. Θεοδοσόπουλου εἶναι ἀπαγορευμένη (ἂν καί λέγεται ὅτι ἐπιπράχθηκε ἡ προβολή της), ἐνῶ ἦταν γιὰ καιρὸ ἀπαγορευμένο τὸ "Ἀτλάντικ Σίτυ" τοῦ Λουῖ Μάλ, μιὰ ταινία ποὺ σίγουρα θά παιζόταν χωρὺς πρόβλημα τὴν ἐποχὴ τῆς ... δικτα-

τορίας(!).

Ὅσο γιὰ τίς ταινίες σκληροῦ πορνό εἶναι πάντα ἐπίσημα ἀπαγορευμένες, ἀλλὰ παιζονται μισο-ελευθερα μέσα στο γκέτο τῶν ντραΪβ-ἔν καί τῶν συνοικιακῶν ἢ ἐπαρχιακῶν κινηματογράφων (λές καί αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὴ λογοκρισία εἶναι τὸ νά μὴ "μολυνθεῖ" ἡ μικρὸ καί μέσο-αστική τάξη ποὺ συχναίει στοὺς "καλοῦς" κινηματογράφους -λογική ποὺ εἶχε ἀπαγορεύσει πρὶν χρόνια τὴν "Ἐμμανέλλα" καί τὴν "Ἱστορία τῆς Ο", ὅταν ἦδη παιζόταν ἀνενοχλητα πολὺ πιό τολμηρές ταινίες στο παραπάνω κύκλωμα).

Ὅσο γιὰ τὴν τηλεόραση τίποτα δέν ἔχει ἀλλάξει καί δέν εἶναι ἡ προβολὴ τῶν "Ἐλιῶν" τοῦ Κολλάτου ἢ τῆς συζήτησης γιὰ τὴν τρομοκρατία, ποὺ θά μᾶς κάνει ν' ἀλλάξουμε γνώμη. Ὅπως καταγγέλλει σέ δημοσίευσμά του ὁ Α.Ν. Δερμεντζόγλου, πρόσφατα ἡ ΕΡΤ ἔφτασε μέχρι τοῦ σημείου νά μὴ δεῖξει τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας "Μόργκαν ὁ τρελλὸς ἐραστής", γιὰτὶ εἶδενε τὸν ἥρωα νά φτιάχνει ἕνα... σφυροδρέπανο στο γρασίδι τοῦ κήπου του.

Στὴ συνέχεια παραθέτουμε ἕνα κείμενο

της 'Εταιρείας Σκηνοθετών πάνω σ' αυτό τό πρόβλημα, θά θέλαμε όμως νά παρατηρήσουμε ότι άποσπαστικά τό θέμα της εϋδικής άδειςας προβολής μόνο γιά 'Αθήνα καί Θεσσαλονίκη κι ότι πουθενά δέν μιλά γιά πλήρη κατάργηση της λογοκρισίας (συμπεριλαμβανομένων καί τών ταυινών σκληρού-

πορνό, ενός κινηματογράφου πού σέ μεγάλο βαθμό στηρίζεται στό μύθο της ήμι-παραινουλίας. 'Η ελευθέρη προβολή αύτών τών ταυινών δέ θά έχει καυιά συνέπελα στήν ήδη διαμορφωμένη κατάσταση, παρά μόνο ύως άρνητικά). Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής:

«Η Ε.Ε.Σ. άπελπισμένα διαπιστώνει ότι οι διακηρύξεις κυβερνητικών παραγόντων καί ιδιαίτερα τού ύπουργού Πολιτισμού γιά τήν κατάργηση της λογοκρισίας — είναι άπλώς διακηρύξεις καί όχι πραγματική επίθεσια. Εκείνο δέ πού μάς άνσυγει ιδιαίτερα είναι τά άπαντα τά κρούσματα της λογοκρισίας τις τελευταίες μερες. Κρούσματα τόσα πολλά σέ τόσο λίγο χρονικό διάστημα πού γεννάει βάσιμους φόβους γιά επανασυντονισμένη επίθεση τού σκοταδισμού καί τών σκοταδιτών, σέ βάρος της τέχνης καί τών καλλιτεχνών. Μιάς επίθεσης, σάν χωρίς καυιά άντικυβερνητική διάθεση, μάς άναγκάζει νά καταγγείλουμε στόν λαό τήν κυβέρνηση, σάν μεθοδευτή καί συντονιστή της. Γιατί στή δική της εϋθύνη ύπάγονται οι διάδρομοι τού ύπουργείου Προεδρίας τού παθιασμένα διατηρούν τόν μεσαίωνα καί κίνει μέ τις άποφάσεις τους καθε προσπάθεια προόδου καί εξέλιξης.

»Μεγάλα έρωτηματικά μαινουν σέ όλους μας. Καί μεγάλες εϋθύνες. Αυτές οι επίθεσεις της λογοκρισίας είναι άποτέλεσμα τών σκουριασμένων μυαλών τών λογοκριτών ή κάποιο πιασύτερο σχέδιο εξόντωσης της τέχνης καί τών καλλιτεχνών πού άγωνίζονται νά διατηρήσουν άδέσμευτη καί ανεξάρτητη τή φωνή τους; Δέν προδικάζουμε τίποτα. Ομως δηλώνουμε πώς εξαντλήθηκε η ύπομησή μας. Λογοκρισίες καί λογοκριτές δέν γίνονται άλλο άνεκτοι. Μεταξικοί καί κατοχικοί νόμοι δέν

είναι τιμή γιά όποιους τούς εφαρμόζουν — όπως δέν είναι τιμή καί γιά όσους τούς ύφίστανται άδιαμαρτύρητα. Τέλος οι νόμοι αύτοι είναι ντροπή νά λειτουργούν σ' ένα κράτος πού καλεί τόν έαυτό του δημοκρατικό. Ας αναλογιστεί ό καθένας τις εϋθύνες του κι άς πράξει σύμφωνα μέ τή συνείδησή του καί τά ιδεολογικά - πολιτικά του πιστεύα καί είναι βέβαιο πώς η ιστορία θά τόν άμείψει κατάλληλα.

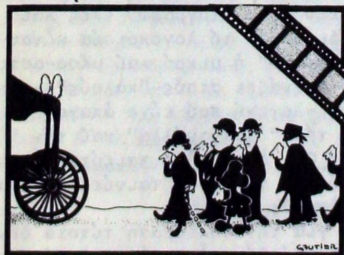
»Η Ε.Ε.Σ. άπό μεριά της προγραμματίζει μία σειρά από έκδηλώσεις πάνω στό καυτό αύτό ζήτημα της λογοκρισίας — πού θά άνακωνθούν σύντομα στόν Τύπο — καί καλεί τούς πνευματικούς ανθρώπους καί τόν λαό νά βοηθήσουν αύτή τήν έκστρατεία εξόντωσης τού σύγχρονου Προκρούστη πού μάς άπειλεί καί μάς ύποβαθμίζει σάν λαό. Ιδιαίτερα στεκόμαστε στήν προληπτική λογοκρισία πού προλογικρίνει ένα κινηματογραφικό έργο πού πρόκειται νά γίνει! Καί θυμίζουμε τήν πρόσφατη άπόρριψη άπό τήν Πρωτοβάθμια Επιτροπή τών σεναρίων τών μελών μας Θ. Ρεντζή καί Ν. Ζερβού. Καί στους δύο βέβαια, γελικά, η Δευτεροβάθμια Επιτροπή, λειτουργώντας αύτεπάγγελα (νέος τρόπος σύμφωνα μέ δηλώσεις τών ύπευθύνων τού ύπουργείου Προεδρίας) έβωσε τήν έγκρισή της. Νά γυριστούν τά σεναρία τους ταυίες γιά νά τους εναυλοκρινει όταν θά ολοκληρώσουν τά έργα τους. Στήν δεύτερη ώστόσο περίπτωση τού Νικου Ζερβού έγιναν τόσες καί τέτοιες περιεκτές πού τό έκός μας

θεωρεί καί πιστεύει ότι έπαψε νά ναι αύτός ό σεναριογράφος... καί έγιναν σεναριογράφοι οι λογοκριτές του.

»Θυμίζουμε όλα τά τελευταία κρούσματα: 1) «Ατλάντικ Σίτυ» τού Α. Μάλ (ταινία), 2) «Άγριες κότες» τού Π. Φιλίππου (ταινία), 3) «Ηλεκτρικός Άγγελος» τού Θ. Ρεντζή (σεναριο), 4) Φαντασία στήν έξουσία» τού Ν. Ζερβού (σεναριο), 5) «Η δική της γούνας» τού Θ. Θεοδοσούλου (ταινία).

Γιά νά δοθεί ένα δείγμα τού τρόπου πού σκέπτεται καί λειτουργεί η άρμόδια επιτροπή (πρωτοβάθμια) δημοσιεύουμε ένα άπόσπασμα τού πρακτικού γιά τό σεναριο «Η φαντασία στήν έξουσία» τού γνωστού σκηνοθέτη Νίκου Ζερβού:

«Η Επιτροπή ύστερα άπό σχετική συζήτηση καί άνταλλαγή άπόψεων γιά τό θέμα τού σεναρίου «Η φαντασία στήν έξουσία» έγκρίνει τήν παροχή άδειας λήφρας κινηματογραφικών σκηνών έκ τού ύπό κρίσιν σεναρίου, ύπό τών όρων της περιεκτής καί άπαλειψως τών κατωτέρω φράσεων καί λέξεων. Διότι ύπό τό προσήκημα της σάτιρας εις μέτρο τού κειμένου καί δη εις τήν άφήγησιν τούτου, ύπάρχουν φράσεις προτάσεις καί λέξεις οι όποιες θιγούν τόν θεσμόν καί τό πρόσωπον τού προέδρου της Δημοκρατίας, τήν λειτουργίαν τών σωμάτων άσφαλείας, τας ένόπλους δυνάμεις κ.ά., διακωμωδούν τόν έθνικόν μας ύμνον, προσέτι περαιτέρω, δι' άλλων φράσεων καί λέξεων προσβάλλουν τήν δημοσία αιδά, καί τά ήθη της νεότητος...».



Αυτοί πού μάς άφησαν

Τόν περασμένο μήνα πέθανε σέ ηλικία 83 έτών, αύτός πού ό Georges Sadoul άποκαλούσε "ό πιό γάλλος σκηνοθέτης, ό πιό γνωστός γάλλος σκηνοθέτης μετά τόν Georges Meliès καί τόν Max Linder", ό René Clair. Ο Clair άρχισε τήν κινηματογραφική του καριέρα στά πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '20 καί σέ μιιά έποχή όπου τό σουρρεαλιστικό καί ντανταϊστικό κίνημα βρίσκεται σέ μεγάλη άνάπτυξη καί

όργασμό. 'Υποστηρίζοντας ότι " κινηματογράφος είναι αύτό πού δέν μπορεί νά δηγηθεΐ", θά κάνει μιιά λυρική ταυία έπιστημονική φαντασία (" Τό Παρτίσι πού κοιμάται", 1924) καί τό " Διάλειμμα" (1924), πειραματική άβαγαρντύστικη ταυία, σέ σεναριο Francis Picabia καί μουσική Erik Satie, πού μαζί μέ τς ταυίες του Bunuel, άποτελει ό,τι καλύτερο έδωσε ό γαλλικός άβαγαρντύστικος κινημα-



«Οι ώριμες της Νύχτας» με τόν Ζεράρ Φιλίπ.

τογράφος του '20. θά ακολουθήσουν τρείς άλλες ταινίες, όπου θά φανεῖ ἡ ἀγάπη τοῦ Clair γιά θέματα τοῦ φανταστικοῦ, ὡπου νά σκηνοθετησεί τό 1927 τό " Ἐνα ἀγυρένιο καπέλλο ἀπό τήν Ἰταλία" καί τό 1929 τοῦς "Δύο τροπαλοῦς", βασισμένα καί τά δύο σέ θεατρικά ἔργα τῶν Labiche καί Michel. Ὁ Clair στίς ταινίες αὐτές ἔδωσε μιά καθαρά ὀπτική κινηματογραφική διάσταση στοῦς θεατρικοῦς διάλογους τῶν δύο ἔργων, ἐνσωματώνοντας ἔτσι τοῦς περραματισμοῦς τῶν πρώτων του ἔργων σέ δύο ἱστορίες "μπουλβάρ".

Ὁ ἐρχομός τοῦ ὁμιλοῦντα θά ἀπογοητεύσει λίγο τόν σκηνοθέτη, σύντομα ὁμως θά στραφεῖ σ' ἕνα ἰδιότυπο ποπουλίστικο μι - οῦσικαλ (τυπικά γαλλικό), πού θά δώσει τίς ταινίες: "Κάτω ἀπό τίς στέγες τοῦ Παρισιοῦ" (1930), "Τό ἑκατομῦριο" (1931) καί "Ἡ ἐλευθερία μᾶς ἀνήκει" (1931), σά - τυρα τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας, διαπο - τισμένη ἀπό ἕνα πνεῦμα οὔτοπικοῦ σοσια - λιμοῦ. Στή συνέχεια ὁ Clair θά γυρίσει τίς ταινίες "14 Ἰούλη" (1933), καί "Ὁ τελευταῖος ἑκατομυριοῦχος" (1934), σά - τυρα ἀπό φασισμό, πού ἔλξε οἰκτρή οἰκονομική ἀποτυχία, ἀναγκάζοντας τό σκηνο - θέτη νά φύγει ἀπό τή Γαλλία. Μέχρι τό

1947 θά γυρίζει ταινίες στό ἔξωτερικό, πού ἀναμφισβήτητα εἶναι κατώτερες τοῦ προηγούμενου ἔργου του: "Τό φάντασμα πά - ει στή Δύση" (1935), "Παντρεύτηκα μιά μάγισσα" (1942), πού ἔδευξε ἡ ἑλληνική τηλεδραση, "Ἡ φλόγα τῆς Νέας Ὁρλεάνης" (1943), "Συνέβηκε αὔριο" (ἐπίσης ταινία τοῦ φανταστικοῦ), "10 μικροί νέγροι".

Ἄλλά καί ἡ μετέπειτα καριέρα τοῦ René Clair στή Γαλλία εἶναι ἀρκετά συζητήσι - μη. Τά ἔργα του ξεχωρίζουν γιά τή νο - σταλγία μιᾶς ἐποχῆς, τό λυρικό καί συχνά ὀνειροπαρμένο ὕφος τους, τίς φιλοσοφικές προεκτάσεις, τόν κωμικό τόνο τους, τήν πιστή ἀνασύσταση τοῦ περασμένου αἰῶνα, πού τά φέρνει κοντά στίς ὑπερπαραγωγές κλπ.: "Ἡ σιωπή εἶναι χρυσός" (1947), "Ἡ ὁμορφιά τοῦ Διαβόλου" (1950), παραλλαγή στό θέμα τοῦ φάουστ, "Οἱ ὄρατες τῆς νύ - χτας" (1952), "Τά μεγάλα γυμνάσια" (1955) "Πόρτ ντέ Λιλιά" (1957) κλπ.

Τό 1960 ὁ René Clair θά ἐκλεγεῖ μέ - λος τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας. Οἱ τελευ - ταῖες του ταινίες εἶναι μᾶλλον ἀσήμαντες μ' ἐξαιρέση τό "Οἱ χαρούμενες γιορτές" (1966), ἀντι - πολεμική σάτυρα, μέ παραβό χιοῦμορ, ὅπου ὁ Clair βρῦσκει κάπως τό ταλέντο τῆς μεγάλης περιόδου του.

Στις άρχές 'Απριλίη πέθανε ένα από τά γνωστότερα όνόματα του σοβιετικού κινηματογράφου, ό Μάρκ Ντονοκόυ, πού τό έλληνικό κοινό γνώρισε ένα μεγάλο μέρος από τό έργο του, χάρη στα παράδοξα τών έλλήνων εισαγωγών. 'Ο Ντονοκόυ εΐναι άλήθεια ότι έδωσε στο σοβιετικό κινηματογράφο μερικές από τίς καλύτερες ταινίες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ότι ό λυρισμός και ό παγανισμός πού συναντιόμε στο έργο του, θά μπορούσαν κάλλιστα νά τόν τοποθετήσουν σάν ένα συνεχιστή του Ντοβζένκο, όμως-και αυτό εΐναι ένα από τά παράδοξα τής κριτικής-ό γράφων έκτιμη ελάχιστα τό έργο του. "Ετσι θ' άρκεστούμε νά δώσουμε μερικές μόνο βιο-φιλμογραφικές πληροφορίες.

Γεννήθηκε τό 1901 στην 'Οδησσό. Σπούδασε δύο χρόνια ιατρική, πήρε δίπλωμα πιάνου, γίνεται μποξέρ και ποδοσφαιριστής, δημοσιεύει νοβέλλες, κι 'ένα θεατρικό έργο, ώσπου νά έρθει σ'έπαφή με τόν κινηματογράφο τό 1926. Τήν έπομένη χρονιά θά γυρίσει τή πρώτη του βουβή ταινία "Μέσα στη μεγάλη πόλη", πού θά τήν ακολουθήσουν 4 άλλες.

Τό 1934 θά σκηνοθετήσει μαζί με τόν Λεγκοτσίν "Τό τραγούδι τής εύτυχίας", λυρική ταινία στη ρωσική έπαρχία και τό 1936 θ' άρχίσει τήν περίφημη "Τριλογία του Γκόρκυ", τό έργο πού θά τόν κάνει γνωστό σε όλο τόν κόσμο, πάνω στη ζωή και τό έργο του διάσημου συγγραφέα. 'Ο πόλεμος θά τόν βρει στην σκηνοθεσία του έργου "Οι ρομαντικοί", τό όποιο σώζεται μόνο κομμένο. θά καταφύγει στο 'Ατοκισμό πάντ' όπου θά γυρίσει τό "Πώς δέθηκε τ' άτσάλι", από τό μυθιστόρημα του 'Οστρόφσκι και τό "Ούράνιο τόξο", από τό μυθιστόρημα του Βασιλιούσκα, δύο αντι-ναζιστικές ταινίες, πού θά έχουν μεγάλη έπιτυχία, αλλά πού σήμερα φαίνονται άρκετά σηματοποιημένα (για νά μή μιλήσουμε για τό ρατσισμό τους ή τό προπαγανδιστικό τους ύφος).

'Ο Ντονοκόυ θά συνεχίσει νά κάνει ταινίες σ'αυτό τό ύφος με τά έργα "Πάρας ό άδόμαστος" και "Η δασκάλα του χωριού" παίρνοντας διάφορα βραβεία Στάλιν, όταν θ' άρχίσει ξαφνικά νά πέφτει σε δυσμένεια. "Ετσι ή ταινία του "Ο νόμος τής μεγάλης γής" (1948), θά άπαγορευτεί για άγνωστες αίτίες (ένώ καταστράφηκε ένα σημαντικό μέρος του έργου) και μόνο μετά τό 1954, θά μπορέσει νά ξαναπιάσει τήν κάμερα, φτιαχόντας ένα "ρομείκι" τής "Μάνας", πού δέν μπορεί νά συγκριθεϊ με έκείνη του Πουντόβκιν. Στη συνέχεια ό Ντονοκόυ θά δώσει ίσως τά δύο καλύτερά του έργα με τό λυρικό και παγανιστικό φίλμ "Τό άλογο πού κλαίει" (άν και διαφωνούμε με τήν ήλική τής ταινίας), και τό



↑

"Θωμά Γκορντιέγιεφ", μία από τίς λίγες πραγματικά "κινηματογραφικές" μεταφορές ενός λογοτεχνικού έργου.

"Υστερα από αυτές τίς έπιτυχίες θά άρχίσει μάλλον νά λησμονείται άν και δέ θά σταματήσει ποτέ νά γυρίζει ταινίες. "Υστερα από τό φίλμ "Καλημέρα παιδιά" (1962) θά άρχίσει μία νέα τριλογία με τήν ταινία "Η καρδιά τής μάνας", ή όποία συμικνώνει διάφορα στάδια τής πρό και μετα-επαναστατικής Ρωσίας, χωρίς όμως νά έχουν ιδιαίτερη έπιτυχία. Τό έργο του πέθανε μαζί με τόν θάνατο ενός όλόκληρου κινηματογράφου, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και κανείς στη Ρωσία σήμερα φαίνεται δέ θέλει νά τό θυμάται (μιά και ό θάνατος του πέρασε στα φιλά τών έφημερίδων).

Τόν περασμένο μήνα μας άφησαν επίσης οι σκηνοθέτες: Ουμάρου Γκάντα, νιγηριανός σκηνοθέτης και ήθοποιός ("Εγώ ένας μάυρος") πού έδωσε τρεις ταινίες μεγάλου μήκους ("Καμπακάμπο", "Ο Βατζού πολύγαμος" και "Σαύταν") και άρκετές μικρού. Mario Camerini, Ιταλός σκηνοθέτης πού γύρισε πάνω από 50 ταινίες όλων τών ειδών χωρίς καμιά ιδιαίτερη προσωπικότητα. Η πρώτη του ταινία χρονολογείται τό 1923 ("Ο Τζόλυ Κλόουν του ταύρου"), ένώ στη συνέχεια θά δείξει μία προτίμηση στην αίσθηματική άστική κωμωδία και στις ιστορικές περιπέτειες κάθε είδους ("Ο δύσσεα" με τόν Κέρκ Ντάγκλας, "Η κόρη του καπετάνιου", "Καλύ-Γιούγκ, ή θεά τής έκδύκησης", "Τό μυστήριο του 'Ινδικού Τάφου" κλπ.).

'Από πλευράς ήθοποιών θά πρέπει νά σημειώσουμε τους θανάτους τών: Richard Boone, έξοχου χαρακτήρα ειδικευμένου σε ρόλους κακών, πού από τό 1950 μέχρι τό 1980 γύρισε πάνω από 65 ταινίες, από τίς όποτες ξεχωρίζουν οι: "Οκινάουα", "Ο Χιτών", "Άλαμο", "Ομπρέ", "Τό γράμμα ά-

πό το Κρεμλίνο", "Ρίκο Κόντσος", "Ο Συμβιβασμός", "Η νύχτα της επόμενης ημέρας" κλπ. Τελευταία του εμφάνισις, όπου τον είδαμε, είναι στην άρροβλητη ακόμη ταινία "Ο δολοφόνος του χειμώνα" του Richert.

Bernard Lee, βρετανός καταρτίστης, που τα τελευταία χρόνια ενσάρκωνε τον "Μ" στις ταινίες James Bond, αλλά έγινε γνωστός από ταινίες όπως: "Ο τρίτος άνθρωπος", "Πρό δυνάτος κι από το διάβολο" "Ο κατάσκοπος που γύρισε απ' το κρύο" κ.ά. Τέλος, θά πρέπει να επισημάνουμε το

θάνατο του συμπαθητικού Έλληνα κωμικού, Φίλιου Φιλιππίδη, γνωστού ως Άγκοπ, που αν και δεν ήταν ένας από τους μεγάλους κωμικούς του κινηματογράφου μας, κατάφερε να δώσει ένα αυθεντικό τύπο, που δυστυχώς δε βρήκε καμιά αξιόλογη κινηματογραφική έμπειρα. Από τις ταινίες του αναφέρουμε τις: "Άλλου τό κακαρύσματα" του Τ.Μελετόπουλου, "Ο Ναύτης του Αίγαίου", του Κ.Στράντζαλη, "Οι Μνηστήρες της Πηνελόπης" του Χρ. Κυριακόπουλου, "Τόσα όνειρα στους δρόμους" του Π. Κωνσταντινίου. κ.ά.

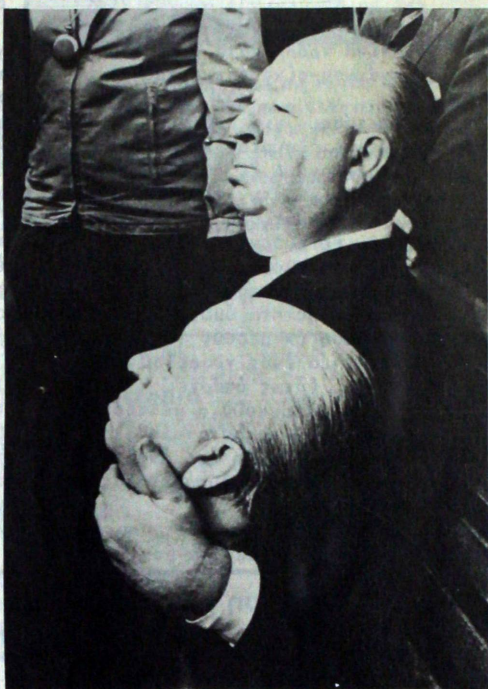
Μπάμπης Ακτοόγλου

Η δεύτερη ζωή του Άλφρεντ Χίτσκοκ.

Τό μάθατε; Ο Χίτσκοκ νεκραναστήθηκε, βγήκε από τό τάφο του κι αντί νά γυρνά σάν καταραμένο φάντασμα, επιδίδεται σέ μιιά γεροντική έρωτική κραιπάλη (σ' αντίθεση μέ τήν εικόνα του καθολικού πουριτανού που μέχρι τώρα μās είχε συνηθίσει). Αύτά και άλλα πολλά μαθαίνουμε από τόν "ΤΑΧΥΔΡΟΜΟ" τής 26 Μαρτίου 1981 (τεύχος 1402), στό σοβαροφανές άρθρο "Οι γόητες των...ήντα, ώριμοι έραστές", απ' όπου είναι και τό παρακάτω απόσπασμα:

Ο γηραιότερος όλων όσων αναφέραμε σήμερα, είναι ο διάσημος σκηνοθέτης Άλφρεντ Χίτσκοκ που στά 78 του χρόνια συνεχίζει (όπως λέει) τή σεξουαλική του δραστηριότητα. Τό μυστικό του είναι τά αυγά. «Τρώω τρία τό πρωί μέ τόν καφέ μου, ένα τό μεσημέρι, ένα ώμό μέσα στό μπλάντο - μαίρη μου τό απόγευμα, κι άλλο ένα πριν κοιμηθώ τό βράδι. Κάνω έρωτα τρείς φορές τήν εβδομάδα και προσπαθώ νά γίνομαι όλος και καλύτερος έραστής».

Αύτά για τή "σοβαρή" κινηματογραφική ενημέρωση που γίνεται από τά έξύσου"σοβαρά" περιοδικά πλατειās κατανάλωσης.



Σεμινάριο για τίς λέσχες κινηματογράφου

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ.) όργάνωσε τό διήμερο, 4-5 Άπρίλη, ένα ειδικό σεμινάριο για όλες τίς κινηματογραφικές λέσχες μέ θέμα: "Γιά τήν καλύτερη όργάνωση και λειτουργία μιās λέσχης".

Τήν πρώτη μέρα, Σάββατο 4 Άπρίλη, τό σεμινάριο άρχισε στό πνευματικό κέντρο του Δήμου Αθηναίων στις 11 τό πρωί μέ τίς παρακάτω έκδηλώσεις:

Εισήγηση του Διαμάντη Λεβεντάκου μέ θέμα "Προτάσεις πάνω στη φύση και τούς σκοπούς τής κινηματογραφικής λέσχης".

Στήν εισήγηση αυτή αναπτύχθηκε ή ανά-

γκη και ή δυνατότητα γέννησης του θεσμού των Κ.Λ., ή περιθωριοποίησή τους, ή Κ.Λ. σάν λαϊκό όργανωτικό φορέα σέ σύγκριση μέ τούς δύο άλλους, τόν κρατικό και τόν έπιχειρηματικό.

Επίσης ο κίνδυνος για μιιά Κ.Λ. έξαιτίας του έκπροσωπευτικού συστήματος διοίκησης, ταύτιση του φορέα μέ τό Δ.Σ. -έλιτισμός- και άλλος ένας κίνδυνος από τήν κομματικοποίηση τής Κ.Λ. και πώς θά ξεπεραστούν οι κίνδυνοι αυτοί.

Έγινε αναφορά σέ έναν άλλο θεσμό παραπλήσιο μέ τίς Κ.Λ., των "λαϊκών προβολών" και ή διαφορά τους, ή παρεμβολή

αὐτῶν τῶν προβολῶν μεταξύ τῶν Κ.Α. (σάν "ναὸ κινηματογράφου") καὶ τὴν ἐμπορικὴ αἰθουσα (σάν "πορνετο κινηματογράφου") γιὰ τὸ ξεπέραςμα τῆς πώλησης αὐτῆς.

Ἡ εἰσήγηση συνοψίστηκε στὴν πρόταση "τὸ πέραςμα ἀπὸ τὴν πρωτόγονη καὶ φαντασιωτικὴ, στὴν καλλιτεχνικὴ καὶ κριτικὴ συνεύδηση τοῦ κινηματογράφου, σάν κύριο σκοπὸ τῆς κινηματογραφικῆς ἐπιμόρφωσης".

Ἡ συζήτηση ποὺ ἐπακολούθησε ἀναλώθηκε στὸ ζήτημα τῆς κομματικοποίησης τῶν Κ.Α. καὶ τὴν ἀνάγκη παρουσίας τῶν "λαϊκῶν προβολῶν".

Τὸ ἀπόγευμα τὸ σεμινάριο συνεχίστηκε μὲ εἰσήγηση τοῦ Νύνου Φένεκ-Μικελίδη μὲ θέμα: "Πρακτικὰ προβλήματα μιᾶς Κ.Α. (Δημιουργία-ὀργάνωση-οἰκονομικὸ-προγραμματισμός).

Ἐγιναν προτάσεις γιὰ ἕνα πυρῆνα μιᾶς λέσχης ἀπὸ μέλη, ἐξεύρεση κατάλληλου χώρου προβολῶν, ἐκλογή Δ.Σ., μαζικὴ παραγωγή μὴχανῶν 16 χιλισμ. ἀπὸ τὴς Κ.Α., οἰκονομικὸ προγραμματισμὸ καὶ προγραμματισμὸ προβολῶν μὲ εἰδικὰ ἀφερωμάτα σὲ σχολές, εἴδη, σκηνοθέτες καὶ στὴν ἴδια τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

Περισσότερη βαρῆτητα ὅμως δόθηκε στὴν τελευταία πρόταση ἐκ μέρους τῆς Π.Ε.Κ.Κ. γιὰ τὴν δημιουργία ἐνὸς γραφεῖου ἢ μιᾶς ὁμοσπονδίας Κ.Α. (ὅπως ὑπάρχει 'σ' ὅλες τὴς χῆρες τοῦ ἐξωτερικοῦ), - μὲ τροποποίηση-ἀπλοῦστευση τοῦ καταστατικοῦ ποὺ ἔγινε τὸ '78 σὲ μιὰ πρώτη καὶ ἀκαρπὴ τότε προσπάθεια μιᾶς τέτοιας ὁμοσπονδίας - ποὺ εἰς μορῶσε:

Νά προμηθεύεται ἀνανεωμένους καταλόγους ταινιῶν καὶ προγράμματα-μοντέλα.

Νά βρῶσκουν στοιχεῖα (κριτικές, σημειώματα, συνεντεύξεις κλπ.) καὶ κατάλληλο ὁμιλητὴ-εἰσηγητὴ.

Νά "κλείνουν" ταινίες ἀπὸ ἑταιρεῖες σὲ καλύτερες δυνατὸν τιμές.

Τελικὰ ἀποφασίστηκε ἀπὸ τοὺς παρόντες ἀντιπρόσωπους Κ.Α. ἡ ἐκλογή συντονιστικῆς ἐπιτροπῆς, ποὺ θὰ τὴν ἀποτελέσουν οἱ Κ.Α. Καλαμάτας, Δάφνης, Πειραιᾶ, Ἰωαννίνων καὶ Λαρίσης, ποὺ θὰ ἐτοιμάσουν τὴν ὑλικοτεχνικὴ μελέτη τοῦ συντονιστικοῦ γραφεῖου καὶ παράλληλα τῆς συνομοσπονδίας, ὥστε τὸ φθινόπωρο νά ἀρχίσει νά ὑπάρχει σάν νομικὸ πρόσωπο.

Μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπόφαση, ἔκανε εἰσήγηση ὁ Δημ. Δανύκας μὲ θέμα: "Κρατικὴ πολιτικὴ - ταινιοθήκη", ("ἡ πανύσχυρη παρουσία μιᾶς ἀπουσίας"), ὅπου καὶ ἀποφασίστηκε ἡ καταγγελία καὶ ἡ παραπέρα λήψη μέτρων γιὰ τὸ σκάνδαλο τῆς ταινιοθήκης, ποὺ παρουσίασε στὸν τύπο μὲ τὸν Ν.Κοῦνδουρο προῦπολογισμὸ 2.835.000 δρχ. "γιὰ τὴν βοήθεια καὶ ὄδρουσ Κ.Α. καὶ δαπάνες κινηματογραφικῶν ἐκδηλώσεων" μὲ ἕνα κατάλογο λεσχῶν σάν παραρτήματά της, ποὺ διαφεύστηκε μὲ ἀγανάκτηση, τουλάχιστον ἀπὸ τὴς παρευρισκόμενες λέσχες ποὺ ἀναφέρουνται στὸν κατάλογο αὐτό.

Τὴν ἄλλη μέρα, Κυριακὴ 5 Ἀπριλίου στίς 10.30 π.μ. στὸν κινηματογράφο "Στουντιο" προβλήθηκε τὸ φιλμ "Ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ" ('Ἐλλ. τίτλος "'Ο νόμος τῶν γάγκωτες") τοῦ Ἀβραάμ Πολόυσκι, στὴν ἀπόπειρα μιᾶς συζήτησης-πρότυπου γιὰ τὴς Κ.Α. μὲ εἰσηγητὴ -ὁμιλητὴ τὸ Γιάννη Μπακογιαννοπούλο.

Ζήκος Σωτήρης

Ἡ κίνηση τῶν εἰσιτηρίων

Οἱ ἐμπορικότερες ταινίες στοὺς κινηματογράφους Ἀθηνῶν-Πειραιῶς καὶ περιχώρων ἀπὸ ἐνάρξεως χειμερινῆς περιόδου μέχρι τὴν 1-2-1981 εἶναι οἱ ἐξῆς:

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Εἰσιτήρ.
1) Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΟ (ἔλ.)	602.956
2) ΠΟΝΗΡΟ ΘΗΛΥΚΟ... ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (ἔλ.)	288.856
3) ΠΑΡΘΕΝΟΚΥΝΗΓΟΣ (ἔλ.)	263.268
4) ΒΕΓΓΟΣ ΤΡΕΛΟΣ ΚΑΜΙΚΑΖΙ (ἔλ.)	215.412
5) ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ	209.815
6) ΝΑ Η ΕΥΚΑΙΡΙΑ (ἔλ.)	206.645
7) ΚΡΑΜΕΡ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΚΡΑΜΕΡ	203.638
8) ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ (ἔλ.)	195.315
9) ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ 2	176.902
10) ΞΕΒΡΑΚΩΤΟΣ ΡΩΜΗΟΣ (ἔλ.)	145.339
11) Η ΛΑΜΨΗ	144.415
12) ΑΕΡΟΠΛΑΝΟΦΟΡΟ «ΝΙΜΙΤΣ» ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ	133.011
13) ΨΩΝΙΣΤΗΡΙ	123.747
14) ΜΠΡΟΥΜΠΕΚΗΡ	122.306
15) Ο ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΞΩΓΗΙΝΟΙ (ἔλ.)	115.795
16) 17 ΣΦΑΙΡΕΣ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΑΓΓΕΛΟ (ἔλ.)	113.045
17) ΕΞΟΔΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ (ἔλ.)	105.443

Στὴ Γαλλία

Οἱ ἐμπορικότερες ταινίες στὴ Γαλλία, ἀπὸ τὰ μέσα Αὐγούστου 1980 μέχρι τὸν Μάρτιο τοῦ 81 εἶναι οἱ ἐξῆς:

1. Τὰ 101 σκυλιὰ τῆς Δαλματίας, τοῦ Walt Disney (ἐπανεκδοση).
2. Τὸ τελευταῖο μετρὸ, τοῦ Fr. Truffaut.
3. Μιὰ ἀπίθανη, ἀπίθανη πτήση, τῶν Jim Abrahams, David καὶ Jerry Zucker.
4. Inspecteur la bavure, τοῦ Claude Zidi (κωμωδία μὲ τὸν Coluche καὶ G. Depardieu).
5. Ἡ αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται, τοῦ Irvin Kershner.
6. Ἡ Τραπεζίτσια, τοῦ Fr. Girod.
7. La boum, τοῦ Claude Pinoteau.
8. Χαζὸς καὶ ξανθὸς ἐναντιὸν Χρυσοδάκτυλου, τοῦ Gerard Oury.
9. 3 φορές κληρὸς, τοῦ J. Deray.
10. Τὸ κλουβὶ μὲ τίς τρελλές No 2, τοῦ E. Molinaro.



Η Μπάρμπαρα Στάνγουικ δέ φαίνεται να φοβάται τούς Ινδιάνους, σέ τούτη τή σκηνή τής ταινίας του Άλλαν Ντουάν «**Η βασίλισσα του Φάρ Ούέστ**» κι αυτό όχι μόνο γιατί κρατά τή δικιά της καραμπίνα, αλλά γιατί έχει δίπλα τής τόν αγέρωχο κάου-μπού, πάλι κάκιστο ήθοποιό του Χόλλυγουντ και νύν πρόεδρο τών ΗΠΑ, Ρόλαντ Ρήγκαν. Μιά άποτυχημένη και γιά τήν ώρα σκοτεινή στά κίνητρά της άπόπειρα, λίγο έλειψε νά στείλει στήν άθανασία τόν κάου-μπού μας. Αυτό όμως δέ θά πρέπει νά μας κάνει νά παραβλέψουμε τό κύριο ένδιαφέρον τής περίπτωσης Ρήγκαν. Τό πώς δηλαδή ένας μέτριος ήθοποιός σταματά τό πλατώ και άρχίζει μιá άλλη τέχνη, πού δέν είναι και τόσο άσχετη μέ τήν ήθοποιία. Ύποστηριζόμενος άπό όρισμένους συντηρητικούς κύκλους γίνεται πρώτα κυβερνήτης τής Καλιφόρνιας (δηλαδή μιás πολιτείας, πού άποτελεί τό βασίλειο του κινηματογράφου) και στή συνέχεια πρόεδρος τών ΗΠΑ, ύποστηρίζοντας μιá πιό σκληρή γραμμή άπό τούς προκατόχους του. «Αυτός πού έχει τό σινεμά, κρατά όλάκερο τό κόσμο» λέει ό Ζύμπεμπεργκ στή ταινία του γιά τόν «Χίτλερ». Θά έπρεπε άραγε νά τόν διαφεύσομε;

Στήν Άμερική

Οι έμπορικότερες ταινίες τής παρασμένης χρονιάς στήν Άμερική είναι οι έξής:

1. Η αυτοκρατορία άντεπιτίθεται.
2. Κράμερ ενάντιον Κράμερ, του R. Benton.
3. Τό χαζόμουτρο.
4. Μιά άπίθανη, άπίθανη πτήση, τών Jim Abrahams, David και Jerry Zucker.
5. Ο άταίδιας και τό λαγωνικό Νο 2.
6. Η κόρη του άνθρακωρύχου, του M. Apted.
7. Τό ζιζάνιο, του H. Zief.
8. Οι άταίδιας μέ τά μπλέ, του John Landis.
9. Ο ήλεκτρικός καβαλλάρης, του S. Pollack.
10. Η λάμψη,

18) Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΑΝΤΕΠΙΤΙΘΕΤΑΙ	105.419
19) Ο ΠΟΔΟΥΡΟΣ (έλ.)	111.105
20) ΕΝΑΣ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑ ΤΙ ΠΡΟΦΗΤΗΣ	98.836
21) ΟΙ ΛΥΚΟΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ	94.688
22) Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ	93.953
23) 3 ΦΟΡΕΣ ΣΚΛΗΡΟΣ	91.216
24) ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΖΙΓΚΟΛΟ	89.990
25) ΤΟ ΠΙΟ ΠΟΝΗΡΟ ΛΑΓΩΝΙΚΟ	89.538
26) ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΔΕΚΑ ΤΡΕΙΣ	82.571
27) ΤΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙ	82.450
28) ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ ΩΚΕΑΝΟΣ ΩΡΑ ΜΗΔΕΝ	81.888
29) ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ	81.737
30) 120 ΗΜΕΡΕΣ ΣΤΑ ΣΟΔΟΜΑ	78.707
31) Ο ΑΕΤΟΣ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ ΣΑΡΩΝΕΙ ΤΟ ΤΕΞΑΣ	77.513
32) Η ΟΜΙΧΛΗ	75.785
33) ΣΚΟΤΩΣΤΕ ΤΟΝ ΞΕΡΕΙ ΠΟΛΛΑ	75.482
34) ΝΑ ΕΙΣΑΙ ΕΚΕΙ ΚΥΡΙΕ ΤΣΑΝΣ	74.871
35) ΟΙ ΑΤΣΙΔΕΣ ΜΕ ΤΑ ΜΠΛΕ	74.180
36) Ο ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΤΡΟΣ (έλ.)	72.833
37) ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ	68.750
38) ΤΟ ΤΑΜΠΟΥΡΛΟ	65.702
39) Ο ΜΑΓΚΑΣ ΜΕ ΤΑ 1.000 ΠΡΟΣΩΠΑ	65.128
40) ΜΠΟΥΛΝΤΟΖΑΣ... ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΜΠΟΥΛΝΤΟΖΑ	65.081
41) ΟΜΑΔΑ ΕΞΟΝΤΩΣΕΩΣ	64.339
42) ΦΛΑΣ ΓΚΟΡΝΤΟΝ	63.262
43) Ο ΛΑΜΠΡΟΥΚΟΣ ΜΠΑΛΑΝΤΕΡ (έλ.)	61.091
44) Ο ΚΑΛΛΙΓΟΥΛΑΣ	60.821
45) Η ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ	58.978
46) ΓΚΛΟΡΙΑ	56.168
47) ΤΟΜ ΧΟΡΝ	55.091
48) ΜΠΟΡΩ... ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΤΑ ΓΥΑΛΙΑ ΜΟΥ	53.261
49) ΣΑΤΑΝΙΚΑ ΚΟΛΓΙΑ ΤΟΥ ΦΟΥ ΜΑΝΤΣΟΥ	51.700
50) Η ΤΑΡΑΤΣΑ	51.589

Τά παραπάνω στοιχεία άναδημοσιεύονται άπό τό περιοδικό «ΘΕΑΜΑΤΑ» Νο 90

ZAN-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ 20 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

του Μπάμη Ἀκτσόγλου

Ἡ προβολή τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Godard «**Ὁ Σάζων Ἐαυτὸ Σωθῆτω**», ξανάφερε στὴν ἐπικαιρότητα τὸ λίγο ξεχασμένο (κύρια ἀπὸ τῆ νεότερη γενιά θεατῶν) γάλλο δημιουργό, πού ἀναμφισβήτητα ὑπῆρξε ὁ μεγαλύτερος σκηνοθέτης τῆς δεκαετίας τοῦ 60, ἐπιβάνοντας μιά καινούργια ἀντίληψη γιὰ τὸν κινηματογράφο καί τὸ πῶς γίνεται μία ταινία γενικά. Ὡστόσο ὁ Godard δὲν ἦταν «ἐξαφανισμένος», ὅπως ἔγραψε μιά μερίδα κριτικῆς, ἀλλὰ ὅλα αὐτά τὰ χρόνια (ἀπὸ τὸ 68 κι εἵπειτα) πειραματίζονταν πάνω σὲ νέους τρόπους ἔκφρασης, τόσο στὸν κινηματογράφο, ὅσο καί στὸ βίντεο. Δυστυχῶς τὸ πειραματικό αὐτὸ ἔργο του εἶναι ἐλάχιστα γνωστό στὸ πλατὺ κοινὸ (μ' ἐξαιρεση τῆς τηλεοπτικῆς του ἐκπομπῆς –ἀλλά κι αὐτὲς ἀκόμη τίς ἔχει δεῖ μόνο τὸ γαλλικὸ κοινὸ), μ' ἀποτέλεσμα νὰ μιλήσουν πολλοὶ γιὰ «ἀπουσία» τοῦ Godard ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ σπερῶμα. Οἱ γραμμὲς πού ἀκολουθοῦν ἔχουν γιὰ βασικὸ σκοπὸ νὰ δεῖξουν τὴν ἐξέλιξη καί συνέχεια πού ὑπάρχει στὸ ἔργο τοῦ Godard, τόσο τὸ γνωστό, ὅσο καί τὸ ἀγνωστὸ του.

Ἀπὸ τὴ σερί-νουάρ στὸ «Μέ κομμένη τὴν ἀνάσα»

Ὁ Godard ἔγινε παγκόσμια γνωστός ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ταινία του μεγάλη μῆκους. Ὡστόσο τὸ «**Μέ κομμένη τὴν ἀνάσα**» δὲν ἦταν καί ἡ πρώτη κινηματογραφικὴ ἐνασχόληση τοῦ σκηνοθέτη, μὰ ὅπως λέει ὁ ἴδιος, ἡ ὀλοκλήρωση δέκα χρόνων δουλειᾶς πάνω στὸν κινηματογράφο, «**δέκα χρόνων πού ἔκανα σινεμά χωρὶς νὰ κάνω ταινίες, ἀπλῶς μέ τὸ νὰ προσπαθῶ νὰ κάνω**»¹. Στὰ χρόνια αὐτά ὁ Godard δούλεψε πρῶτα σάν κριτικός κινηματογράφου καί σπὴ συνέχεια σκηνοθέτησε 4 ταινίες μικροῦ μήκους (ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1954-58). Σάν κριτικός ἦταν ἄμεσα ἐπιρρεασμένος ἀπὸ τίς ἰδεολογικὲς καί αἰσθητικὲς κατευθύνσεις τῆς λεγόμενης «**πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν**», πού προωθοῦσε τότε ἡ συντακτικὴ ὁμάδα τοῦ περιοδικοῦ «**Les Cahiers du Cinéma**», συντακτικὸ μέλος τοῦ ὁποίου ἦταν καί ὁ Godard². Ἔτσι εἶναι φυσικό στίς πρῶτες του ταινίες νὰ βλέπουμε τὰ σημάδια τῆς προηγούμενης κριτικῆς ἐνασχόλησής του, μιά καί οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι ἕνα ἀφιέρωμα (ἀλλὰ καί ἕνας κριτικὸς συλλογισμὸς) πάνω στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ὅπως γιὰ παράδειγμα τίς ταινίες «**σερί-νουάρ**»³ («**Μέ κομμένη τὴν ἀνάσα**», «**Ξεχωριστὴ συμμορία**»), τὸ μιούζικαλ («**Ἡ γυναίκα εἶναι γυναίκα**»), τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία («**Ἀλφαβιλ**») κλπ. (χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τίς ἀναφορὲς σὲ εὐρωπαϊοὺς σκηνοθέτες ὅπως ὁ Dreyer στὸ «**Νά ζεῖ τὴ ζωὴ τῆς**» ἢ ὁ Fritz Lang στὴν «**Περιφρόνηση**»).

Ὁ ἴδιος ὁ Godard ἀναγνωρίζει αὐτὲς τίς ἐπιρροές. Πάντα ὅμως τονίζει τὸ διαφορετικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ὁποιοῦ ἔφταναν οἱ ταινίες του: «**Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, θυμᾶμαι ὅτι κάνονταν τὸ «Μέ κομμένη τὴν ἀνάσα» πίστευα ὅτι ἔκανα ἕνα φιλμ αὐτοῦ τοῦ εἶδους (δηλ. «σερί-νουάρ»)**. Ὡταν ὅμως τὸ εἶδα μετὰ, διαπίστωσα ὅτι ἦταν κάτι ἄλλο»⁴. Πράγματι ὁ Μισέλ Πουακάρ, ὁ ἥρωας τῆς ταινίας ἔχει πολλὰ

κοινὰ χαρακτηριστικά μέ τούς περιθωριακοὺς, κνηγμένους καί παγιδευμένους τελικά ἥρωες τῆς «σερί-νουάρ». Ὡπως γράφει ὁ Β. Ραφαηλίδης, ὁ κνηγμένος ἥρωας πού λανοάρει ἐδῶ ὁ Godard «**δὲν ἔχει πιά καμιά συνείδηση τῆς κατάστασής του. Δὲν νοιώθει καμιά τύψη, καμιά ἐνοχλή. Ἐκτελεῖ μιά πράξη ξέροντας ἐκ τῶν προτέρων ὅτι αὐτὴ θά τὸν ὀδηγήσει στὴν καταστροφὴ καί ἀναμένει τὴν τιμωρία χωρὶς νὰ κάνει τίποτα γιὰ νὰ ξεφύγει ἀπ' τὴ μοίρα του. Παραδίδεται ἐξαρχῆς σ' αὐτὴν χαμογελώντας**»⁵. Πιὸ συγκεκριμένα πρόκειται γιὰ ἕνα τελειῶς κουρασμένο ἄτομο, γιὰ ἕνα ἤδη νεκρὸ, πού αὐτὸ τ' ὁποῖο ἔχει σημασία γι' αὐτὸν δὲν εἶναι ὁ θάνατος, μὰ ἡ **διαδικασία τοῦ θανάτου**.

Ἀναφερόμενη στὰ αἷτια πού κινοῦν τίς πράξεις τοῦ Μ. Πουακάρ, ἡ τότε κριτικὴ μίλησε (λίγο ἐνοχλημένη) γιὰ ἕνα «**ρομαντικὸ μηδενισμὸ**», πού διαπιτίζει ὅλο τὸ ἔργο. Ὁ ἴδιος ὁ Godard λέει μέ τῆ

1) Jean-Luc Godard: «Εἰσαγωγή σὲ μιά πραγματικὴ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου». Ἐκδόσεις Albatros, Παρίσι 1980.

2) Στὴ δεκαετία τοῦ 50 ἡ συντακτικὴ ὁμάδα τῶν «Cahiers du Cinéma» προώθησε τὴ θεωρία τοῦ δημιουργοῦ στὸν κινηματογράφο. Δημιουργοὶ ὀνομάστηκαν οἱ σκηνοθέτες ἐκεῖνοι πού οἱ ταινίες τους διακρίνονταν ἀπὸ μιά θεματικὴ καί μορφικὴ ἐνότητα, ὥστε νὰ ἀπαρτίζουν ἕνα ἔργο (ὅπως μιλάμε γιὰ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο πού μᾶς ἀφῆσε ἕνας συγγραφέας), σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν καθαρά ἐπαγγελματικὴ, οὐδέτερη καί ἰσοπεδωτικὴ μορφή τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῶν Χολλυγουντιανῶν προϊόντων καί τῶν ἀπομιμήσεών του.

3) «**Σερί-νουάρ**» ὀνομάστηκε ἕνας κύκλος ἀστυνομικῶν ταινιῶν, πού κύρια ἐμφανίστηκε μετὰ τὸ 40 καί πού μέσα ἀπὸ τοὺς παγιδευμένους, κυνικούς, ἀλλὰ καί ἐπαναστατημένους ἥρωές του, προβάλλει μιά ἐντονη κοινωνικὴ κριτικὴ τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας.

4) Τὰ λόγια τοῦ Godard, ὅπου δὲ γράφουμε ἀπὸ ποιά πηγὴ προέρχονται, βρίσκονται στὸ βιβλίο τῆς σημείωσης 1.

5) Β. Ραφαηλίδης: «10 μαθήματα στὸν κινηματογράφο».



Ο Ζάν Πώλ Μπελμοντό και η Τζήν Σήμπεργκ στο «Μέ κομμένη τήν άνάσα»

σειρά του, ότι τόσο ο Belmondo στην ταινία, όσο και ένας άλλος ήρωας μιάς ταινίας «σερί-νουάρ» (ο Dana Andrews στο «**Ο Έκπτωτος Άγγελος**»), «έκφραζαν στην εποχή τους ένα ορισμένο ιδεώδες της έλευθερίας, με τό να κάνουν δηλαδή αυτό που ήθελαν, χωρίς να νοιάζονται για τίποτα. Στην πραγματικότητα όμως δεν έκαναν και μεγάλα πράγματα, αφού ήταν από παντού στριμωγμένοι και δεν μπορούσαν να δούν τίς γενικότερες δομές που τους έκαναν να πηγαίνουν από τά δεξιά στ' άριστερά. Σέ τελική ανάλυση πρόκειται για ένα καθαρά άτομιστικό επίπεδο (πού δίκαια μέ κατηγορήσαν γι' αυτό) ή για κάποιον τελείως άμοραλιστή, που δεν είναι ούτε ύπερ ούτε κατά, αλλά κάνει ότι του περνά από τό

κεφάλι. "Η άν θέλετε πρόκειται για τό αίσθημα τής έλευθερίας στην άναρχική έννοιά της -άλλά στή μή πολιτικοποιημένη έννοια του άναρχισμού».

"Αν όμως τόσο ο κεντρικός χαρακτήρας τής ταινίας, όσο και οι γενικές γραμμές τής ίντριγκας έμπνέονται από τή «σερί-νουάρ», ή υπόλοιπη ταινία ξεφεύγει τελείως από τά πλαίσια του είδους, εγκαινιάζοντας μία πρωτότυπη αισθητική, που θά κάνει πολλούς κριτικούς να μιλήσουν όχι άπλως για ένα σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου, αλλά για τή σημαντικότερη ταινία στην εξέλιξη τής κινηματογραφικής γλώσσας μετά τή «**Μισσαλοδοξία**», τό «**Θωρηκτό Ποτέμκιν**» και τόν «**Πολίτη Κάιην**». Καί πραγματικά σέ μία εποχή όπου ο κινηματογράφος

είναι άκρα κωδικοποιημένος, ως προς τούς κανόνες που καθοδηγούν τό γύρισμα, τό ντεκουπάζ, τό μοντάζ, τήν ήχοληψία κλπ. ένός φίλμ, ο Godard γύρισε τό «**Μέ κομμένη τήν άνάσα**» χωρίς νά υπάρχει σχεδόν καθόλου σενάριο, χωρίς ντεκουπάζ, μέ αυτοσχέδιους διαλόγους και λήψεις, μ' ένα τελείως έλεύθερο μοντάζ, που δέ σέβεται τούς νόμους τών ρακόρ⁶, ένώ ή ήχοληψία είναι ένα ανάκατωμα φυσικών θορύβων, διαλόγων και μουσικής, που φτιάχνουν ένα περίεργο μουσικό σύνολο, πρωτόγνωρο γιά τόν κυρίαρχο κινηματογράφο εκείνης τής εποχής. Έτσι βλέπουμε ή άρχική πρόθεση του Godard νά κάνει μία ταινία στά πλαίσια τής «σερίνοουάρ» νά ανατρέπεται από τό τελικό άποτέλεσμα, μία και έχουμε νά κάνουμε μέ μία ταινία **άποδιάρθρωσης** του άρχικού μοντέλου. Αυτή ή εργασία άποδιάρθρωσης θά συνεχιστεί στις επόμενες ταινίες σέ πιό έντονο άκόμη βαθμό μέχρι και τό «**Τρελό Πιερρό**», ταινία που θά σημάνει τό κλεισιμο τής πρώτης περιόδου στό έργο του Godard.

«**Ο Μικρός Στρατιώτης**» - άποστασιοποίηση ή φασιστική ιδεολογία;

Η επόμενη ταινία του Godard «**Ο μικρός στρατιώτης**» γυρίστηκε στά τέλη του 59, προτού κυκλοφορήσει τό «**Μέ κομμένη τήν άνάσα**», χωρίς κανένα προπαρασκευασμένο σενάριο, μά μόνο μία γενική ιδέα νά γίνει μία ταινία πάνω στά βασανιστήρια. Τό άποτέλεσμα είναι όντως άντιφασιστικό και κάνει τό φίλμ μία από τις πιό άμφισβητούμενες δουλειές του Godard. Ο ίδιος ο Godard λέει γιά τήν ταινία: «*Αυτό που μέ κάνει έντύπωση στό «Μικρό Στρατιώτη», μέ τρομάζει κιόλας ταυτόχρονα... Εύτυχώς έχει περάσει τόσος καιρός από τότε που τήν έκανα, γιατί άν θά πρέπει νά θεωρήσω σά δικά μου τά πράγματα που λέγονται εκεί, τότε θά τρώμαζα πώς έγινε και μόρεσα νά τά γράψω και νά τά θάλω νά τά πουν. Ταυτόχρονα πιστεύω, ότι αυτό που ήταν διαφορετικό σέ σχέση μέ τούς Άμερικανούς ή αυτό που έφερε ή Νουβέλ Βάγκ' σέ σχέση μέ όλα τ' άλλα κύματα, είναι τ' ότι **άπαιτήσαμε νά μιλήσουμε** (ίσως ιδιαίτερα έγώ) γιά δικό μας λογαριασμό. Έγραφα αυτό που σκεφτόμουν ή διάβαζα και στή συνέχεια τά έβαζα σέ καταστάσεις που δέν ήταν δικές μου -τό σύνολο έφτιαχνε έτσι ένα άρκετά μή άναληθοφανές ανάκατωμα, που φορές ήχοϋσε σάν κάτι τό τελείως λαθεμένο και φορές σάν κάτι τό τελείως άληθινό».*

Ο τρόπος αυτός κινηματογράφησης κάνει τήν ταινία νά λειτουργεί άντινατουραλιστικά, γιατί οι ήρωες είναι πότε τά συγκεκριμένα πρόσωπα τής έντριγκας και πότε οι ίδιοι οι ήθοποιοί που μιλούν και προβληματίζονται γιά πράγματα έξω από τήν ψυχοσύνθεση, τόν προβληματισμό και τήν κουλτούρα τών ήρώων που ένσαρκώνουν. Όπως είναι επίσης έξω από τά στενά όρια τής έντριγκας: πρόκειται γιά καθαρά λογοτεχνικές **επεμβάσεις**, γιά παραπο-

μπές από γνωστά λογοτεχνικά ή κριτικά δοκίμια ή γιά σκέψεις του ίδιου του σκηνοθέτη, όμοια μέ τις επεμβάσεις, τις παραπομπές που βλέπουμε στό μπρεχτικό θέατρο. Τό άποτέλεσμα είναι νά σπάσει ή μαγεία και ή ύποβολή τής άφηγηματικής ροής και τής κινηματογραφικής εικόνας γενικά, γιατί ο θεατής βλέπει από κάποια **άπόσταση** (άπόσταση πού τή συνοδεύει είναι αίσθημα του **παράδοξου**, του άλλοκοτου, του παρά-ξενου) τόσο τά δρώμενα, όσο και τούς ήρωες (μία και δέν ταυτίζεται συνέχεια μαζί τους, αλλά, μπορεί και «βγαίνει» από τά πρόσωπα τά όποια ένσαρκώνουν).

Έτσι στό «**Μικρό Στρατιώτη**» βλέπουμε τόν ήρωα τής ταινίας Μπρούνο Φορεσιέ, ο όποιος εργάζεται (έστω κι άθελά του) γιά λογαριασμό μιάς φασιστικής οργάνωσης, νά έχει ένα διανοουμενιστικό προβληματισμό, λίγο παράταιρο μέ τήν ιδιότητά του. Δυστυχώς ο θεατής, ο όποιος συνήθως διαβάζει τις κινηματογραφικές εικόνες στό πρώτο επίπεδο σημάνης τους, δέν άντιλαμβάνεται πάντα τις άποστασιοποιητικές προθέσεις του Godard και ο ήρωας φορτίζεται μέ μία θετικότητα ιδεολογικά έπικίνδυνη. Έξάλλου ή ταινία είναι πολύ άσαφή στό καθαρά πολιτικό της μέρος και αυτό που βγαίνει είναι περισσότερο ο φόβος του μικροαστού μπροστά σέ όποιαδήποτε τρομοκρατική δράση, παρά ή καταγγελία τών βασανιστηρίων στήν Άλγερια (ίσα-ίσα μάλιστα ή δράση τών άγωνιστών του F.N.L., ταυτίζεται μέ αυτή τών φασιστών ώς προς τά μέσα του άγώνα που χρησιμοποιούν). Αυτό βέβαια δέν έμπόδισε τήν ταινία νά άποφυγει τήν άπαγόρευση γιά τρία όλόκληρα χρόνια κι αυτό γιατί τό θέμα Άλγερια ήταν ένα ταμπού γιά τό γαλλικό σινεμά.

Κάτω από μία καθαρά φορμαλιστική σκοπιά ο «**Μικρός Στρατιώτης**» είναι μία πιό ολοκληρωμένη ταινία από τό «**Μέ κομμένη τήν άνάσα**», όπου ο λυρισμός και ή λογοτεχνική διάσταση του όμιλούντος μέρους συνθέτουν μαζί μέ τις πλαστικές άναζητήσεις, τό έλεύθερο μοντάζ, τούς ήχους και τή μουσική του Maurice Legoux μία κυριολεκτικά **μουσική σύνθεση** (που άποτελείται από εικόνες και ήχους), όμοια μέ τήν τελευταία ταινία του Godard τό «**Σώζω έν εαυτώ σωθήτω**».

Τελικά αυτό που έχει σημασία σέ τούτη τήν ταινία είναι, όπως άκριβώς λέει ο Godard, ότι μέσα

6) **Ρακόρ** είναι οι κανόνες σύνδεσης ενός κινηματογραφικού πλάνου μέ τό άλλο. Οι κανόνες αυτοί καθορίζουν προς τά που θά πρέπει νά είναι στραμμένο τό βλέμμα τών ήθοποιών, που θά πρέπει νά μπειν ή νά βγαίνει κανείς έξω από τό πλάνο κλπ., ώστε νά υπάρχει μία όμοιογένεια και ή αίσθηση τής συνέχειας στον κινηματογραφικό χώρο.

7) **Νουβέλ Βάγκ** όνομάστηκε τό κίνημα αναγέννησης του γαλλικού κιν/φου στά τέλη του 50, έτσι όπως έκφράστηκε μέ ταινίες όπως τά «**400 χτυπήματα**», «**Χιροσίμα**», «**Άγάπη μου**», «**Τά έξαδέλφια**» κλπ. Οι σκηνοθέτες τής νουβέλ βάγκ επέβαλαν μία νέα αντίληψη στή θεματική και τόν τρόπο παραγωγής ταινιών, σύντομα όμως οι περισσότεροι άφομοιώθηκαν από τό σύστημα.



Στό «Μικρό Στρατιώτη» βλέπουμε τόν ήρωα, πού ἐργάζεται γιά λογαριασμό μιᾶς φασιστικῆς ὀργάνωσης νά ἔχει ἕνα διανοουμένιστικο προβληματισμό λίγο παράταιρο μέ τήν ιδιότητά του.

ἀπό τά τόσα λάθος πράγματα τῆς, ὑπάρχει καί κάτι πού εἶναι ἀλήθεια: «Κάτω ἀπό αὐτή τήν ἔννοια δέχομαι ὅτι ὁ «Μικρός Στρατιώτης» εἶναι μία φασιστική ταινία, ἀλλά τό ἐνδιαφέρον σ' αὐτή εἶναι ὅτι μπορεῖ κανεῖς νά βγεῖ ἔξω ἀπό τό λόγο τῆς, πολύ πιά εὐκόλα ἀπ' ὅ,τι στούς διάσημους λόγους τῶν Χίμλερ ἢ Χίτλερ».

Ἡ πορνεία καί ὁ κινηματογράφος

Ἐάν τό «Μιά γυναίκα εἶναι γυναίκα» ἀποτελεῖ μία ἀναφορά στήν ἀμερικάνικη μουσική κωμωδία, ὅπου τό ντεκόρ ἐμφανίζεται γι' αὐτό πού εἶναι (ἕνα ντεκόρ δηλαδή τοῦ σινεμά), τό «Νά ζεῖ τῆ ζωῆ τῆς» ἀποτελεῖ μία ἀναφορά στόν Dreyer καί τόν τρόπο πού αὐτός κινηματογραφοῦσε τά ἀνθρώπινα πρόσωπα. Κυρίαρχο θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ πορνεία. Ὅπως γράφει ὁ Jean Collet «ἀπό δωμάτιο σέ δωμάτιο, ἀπό δωμάτιο σέ καφενεῖο, ἡ πορνεία φανερώνεται σιγά-σιγά σάν μία μεταφορά τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου. Τό ἐμπόριο τοῦ σώματος παραπέμπει στήν οἰκονομία τοῦ φίλμ. Ἡ Νανά (ἡ ἥρωῖδα τῆς ταινίας) πουλιέται στούς ἄλλους -διά μέσου τῆς πορνείας καί τῆς κάμερας. Γίνεται ἀντικείμενο πόθου -τόσο τῶν πελατῶν τῆς, ὅσο καί τῶν θεατῶν. Πουλᾷ τήν ἐμφάνισή τῆς. Τί τῆς μένει; Θέλει νά ξαναβρεῖ τόν ἑαυτό τῆς κι ἔτσι ψάχνει κι αὐτή τῆ γλώσσα πού θά δώσει ἕνα νόημα στίς πράξεις τῆς»⁸.

Μερικά χρόνια ἀργότερα ὁ Godard θά πεῖ ὅτι «γιά νά ζήσει κανεῖς στή σημερινή παρισινή κοινωνία, εἶναι ὑποχρεωμένος σ' ὅποιο ἐπίπεδο ἡ κοινωνική κλίμακα κι ἂν βρίσκεται, νά ἐκπορνεύεται μέ τόν

ἄλφα ἢ θῆτα τρόπο ἢ ἀκόμη νά ζεῖ σύμφωνα μέ νόμους πού θυμίζουν αὐτούς τῆς πορνείας. Ἐνας ἐργάτης σ' ἕνα ἐργοστάσιο ἐκπορνεύεται μέ τόν τρόπο του τὰ 3/4, τοῦ χρόνου του: πληρώνεται γιά νά κάνει μία ἐργασία, πού δέν ἐπιθυμεῖ καθόλου νά κάνει. Ὅπως ἐξάλλου ἕνας τραπεζίτης ἢ ἕνας ὑπάλληλος τοῦ ταχυδρομείου ἢ ἕνας σκηνοθέτης. Στή σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, ἡ πορνεία εἶναι ἡ φυσιολογική κατάσταση»⁹. Ἔτσι ἀνάμεσα στήν κακοπληρωμένη μικροπωλήτρια τῆς ἀρχῆς καί τήν πόρνη τοῦ τέλους, ἡ διαφορὰ εἶναι ἐλάχιστη. Ἡ Νανά εἶναι ἕνα ἀντικείμενο κατανάλωσης (ἀλλά καί παραγωγῆς γιά τό ἀφεντικό τῆς), πού θά ἔχει τό θλιβερό τέλος νά πεθάνει, γιὰτί ἀκριβῶς δέν ἐκπληρώνει τίς νόρμες τῆς ἀπόσβεσης (ἔφερνε λιγότερα χρήματα ἀπό τά προκαθορισμένα).

Ὁ Godard, πού σέ μία δήλωσή του θά πεῖ ὅτι «καί γώ ὁ ἴδιος εἶμαι μία πόρνη πού ἀγωνίζεται ἐνάντια στούς μαστρωπούς τοῦ κινηματογράφου», ὕστερα ἀπό μία θαυμάσια ἀλλά παρεξηγημένη ταινία, πού ἐμπνέονταν πλατιά ἀπό τόν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας («Οἱ καρμπινιέροι»), θά προσπαθῆσει νά δώσει αὐτό τόν ἀγώνα, ἐνάντια σ' ἕνα ἀπό τά μεγαλύτερα ὀνόματα στό χώρο τῶν παραγωγῶν. Ὑστερα ἀπό πρόσκληση τοῦ Carlo Ponti θά διευθύνει τῆ Brigitte

8) Jean Collet: «Jean-Luc Godard», Ἐκδ. Seghers Παρίσι 1974.

9) Πρόλογος στό σενάριο τῆς ταινίας «2 ἢ 3 πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή», Ἐκδόσεις Seuil / Avant-Scène, Παρίσι 1971.



Τό «Νά ζεῖ τή ζωή της» ἀποτελεῖ μιά ἀναφορά στόν Dreyer καί τόν τρόπο πού κινηματογραφοῦσε τά ἀνθρώπινα πρόσωπα.

Bardot στήν ταινία «**Ἡ Περιφρόνηση**», σέ σενάριο τοῦ A. Moravia. Τό ἀποτέλεσμα γιά μιά ἀκόμη φορά κλίνει ὑπέρ τοῦ Godard, γιατί ἡ ταινία, ἂν καί διαθέτει μιά μυθιστορηματική πλοκή πιά συνεκτική ἀπό τίς προηγούμενες, εἶναι τελείως μέσα στήν προβληματική καί αἰσθητική τοῦ ὑπόλοιπου ἔργου του καί βέβαια τελείως ἔξω ἀπό αὐτά, πού θά ἤθελε ὁ Rontj (ἡ ταινία ἐξάλλου ἦταν ἐμπορική ἀποτυχία).

Ἐάν στήν «**Περιφρόνηση**» ἔχουμε γιά μιά ἀκόμη φορά, μιά ἱστορία κρίσης ἑνός ζευγαριοῦ, ὅπου διαφαίνεται τό ἀδύνατο τῆς ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων μεταξύ τους, μέσα στίς σημερινές ἀλλοτριωτικές σχέσεις τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας¹⁰, τό κύριο θέμα τοῦ ἔργου εἶναι ὁ ἴδιος ὁ **κινηματογράφος**: τόσο σ' ἕνα καθαρά καταδηλωτικό ἐπίπεδο (ἡ δρᾶση τῆς ταινίας κινεῖται στά παρασκῆια ἑνός στούντιο

τῆς Τσιναϊτά, μέ κύριους ἥρωες ἕνα πουλημένο καί συμβιβασμένο σεναριογράφο, τή γυναίκα του πού κοιμάται μέ τόν παραγωγό, ἕνα σκηνοθέτη πού τόν παίζει ὁ Fritz Lang κι ἕνα παραγωγό, μετωυσμῆ ὄλου τοῦ ἐμπορικοῦ μηχανισμοῦ, πού εἶναι τό φτιάξιμο μᾶς ταινίας· ὑπάρχουν μάλιστα καί σκηνές τοῦ «σινεμά μέσα στό σινεμά», ὅπως ἡ θαυμάσια σεκάνς ἀπό τήν «**Ὀδύσσεια**», πού ὑποτίθεται γύρισε ὁ Fritz Lang καί σκηνές ἀπό γυρίσματα, πού ἐντείνουν τήν ἀποστασιοποιητική διάθεση, μιά καί δέν λειτουργοῦν

10) Περιπτέει νά τονίσουμε ὅτι τό θέμα αὐτό ὑπάρχει σ' ὄλες σχεδόν τίς ταινίες τοῦ Godard, ἀλλά σέ πιά ἐντονο βαθμό στίς ἐξῆς: «**Μέ κομμένη τήν ἀνάσα**», «**Ὁ μικρός στρατιώτης**», «**Νά ζεῖ τή ζωή της**», «**Μιά παντρεμένη γυναίκα**», «**2 ἢ 3 πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή**», «**Γουήκ-ἔντ**», «**Ἀγῶνες στήν Ἰταλία**», «**Ὅλα πάνε καλά**», «**Νούμερο 2**», «**Ὁ Σῶζων ἐαυτῶ σωθῆτω**».



«Ο τρελός Πιερρό», μία αναφορά στον ίδιο τόν κινηματογράφο.

υποβλητικά, μαγευτικά όπως στην «**Αμερικάνικη νύχτα**» ή το «**Στάντμαν**»), όσο και σ' ένα δεύτερο, συμπαραδηλωτικό (ο Godard κάνοντας μία καταπληκτική χρήση του έγχρωμου περιορίζει τις χρωματικές παραλλαγές στο ελάχιστο, φωτογραφίζοντας για παράδειγμα μία γαλάζια πετσέτα, ένα κίτρινο φόρεμα, ένα κόκκινο άμαξι κλπ., πάνω σέ λευκό φόντο. Μέ τη μέθοδο αυτή, πού θά τήν ξανακάνει στο «**Συνέβη στην Αμερική**», ο κινηματογράφος περιορίζεται στά πιά βασικά του στοιχεία πού δέν επιδέχονται άλλη σμίκρυνση. Όπως λέει καί ο Κόλιν Λ. Γουέστερμπεργκ «*στίς ρίζες τής αισθητικής του βρισκεται η άναρχία*»¹¹.

Τό τέλος μιάς περιόδου

Στή συνέχεια ο Godard θά γυρίσει τήν «**Ξεχωριστή συμμορία**», μία άποτυχημένη προσπάθεια νά ξαναπάσει τό κλίμα τής σερί-νουάρ τής πρώτης του ταινίας, τό «**Μιά παντρεμένη γυναίκα**», κοινωνιολογική μελέτη πάνω στήν άλλοτρώωση τής σύγχρονης μέσης παριζιάνας καί του ρόλου πού παίζει ή διαφήμιση καί τά μαζικά μέσα επικοινωνίας στή διαμόρφωση ενός μοντέλου συμπεριφοράς¹², τήν «**Άλφαβιλ ή μία παράξενη περιπέτεια του Λέμμου Κώσιον**», ή καλύτερη ταινία πολιτικής φαντασίας μέ θέμα μία μελλοντική καταπιεστική καί τεχνοκρατούμενη κοινωνία πού έχει γίνει ποτέ (γυρισμένη

μάλιστα χωρίς ντεκόρ στο σύγχρονο Παρίσι, πού φαντάζει ώστόσο ότι βγήκε μέσα από ένα καφκικό κόσμο) καί τό «**Τρελό Πιερρό**», μία προέκταση τής «**Μέ κοιμένη τήν άνάσα**», όπου ο λυρισμός, ή απόλυτη έλευθερία έκφρασης στή γραφή, ή καταγγελία κάθε μορφής βίας (άπό κείνη τών κόμικς καί του κινηματογράφου μέχρι του πολέμου του Βιετνάμ), φτιάχνουν μία (πεσσιμιστική) ταινία-δοκιμορικό, μέ τήν όποία κλείνει κατά κάποιο τρόπο ή πρώτη περίοδος στο έργο του Godard. Άπό δω καί πέρα ή άναρχούμενη ιδεολογία καί αισθητική του σκηνοθέτη, οι συγκεχυμένες πολιτικές του ιδέες καί άπόψεις, άρχίζουν νά προσανατολίζονται πρós μία πιά συγκεκριμένη κοινωνική καί πολιτική άνάλυση, πού συνοδεύονται καί από ένα νέο ψάξιμο στίς έκφραστικές φόρμες.

Αυτό θά έκφρασθει τόσο μέ τό «**Άρσενικό-Θηλυκό**», μία κοινωνιολογική μελέτη τής νεολαίας του 65 καί τών ιδεολογικών αισθηματικών, καλλιτε-

11) Κόλιν Λ. Γουέστερμπεκ «Η πολιτική στο έργο του Γκοντάρ», Σύγχρονος Κιν/φος, Νο 19-20, 1972.

12) Στήν ταινία αυτή για πρώτη φορά χρησιμοποιείται τόσο έντονα ή τεχνική του κολλάζ (παρεμβάλλονται συνέχεια διαφημίσεις, εικόνες από περιοδικά κλπ.). Έπίσης οι 3 έρωτικές σκηνές άποτελούνται μόνο από γκρό-πλάνα, όπως καί στο πορνό, άλλα πρόκειται για γκρό-πλάνα χεριών καί ποδιών καί ποτέ τών γεννητικών όργάνων -κάτι πού μόνο στο «**Νούμερο 2**» θά τολμήσει νά δείξει ο Godard.

χρωματικούς πειραματισμούς του, παρά στά πολιτικά μηνύματά του.

«2 ή 3 πράγματα πού ξέρω γι' αυτή».

Με τό «2 ή 3 πράγματα πού ξέρω γι' αυτή» ό Godard έπιστρέφει στό άγαπημένο θέμα του τής πορνείας, αλλά σέ αντίθεση μέ τό «**Νά ζεί τή ζωή της**» κάνει ένα περισσότερο δοκιμακό και φιλόδοξα διαλεκτικό κινηματογράφο, όπου άπουσιάζει κάθε ίχνος μυθοπλασίας και ύπερισχύει ή έννοια του **κολλάζ**. 'Ο ίδιος γράφει γιά τήν ταινία του: «Τό «2 ή 3 πράγματα πού ξέρω γι' αυτή» είναι ένα πολύ πίο φιλόδοξο φίλμ από τό «**Συνέβη στήν 'Αμερική**». Τόσο στό ντοκιμανταιριστικό επίπεδό του (άφου πρόκειται γιά τό θέμα τής άνοικοδόμησης τού Παρισιού), όσο και στό επίπεδο έρευνας (άφου πρόκειται γιά ένα φίλμ, όπου άναρωτιέμαι έγώ ό ίδιος συνέχεια, πάνω σ' αυτό πού πρόκειται νά κάνω). 'Υπάρχει θέθαια τό πρόσχημα, πού είναι ή ζωή -καί καμιά φορά ή πορνεία- στίς έργατικές συνουκίες. Τό πραγματικό όμως άντικείμενο είναι νά παρατηρήσου- με μιά μεγάλη **μεταλλαγή**.

Γιά νά τό πώ συγκεντρωτικά: κάνω τό θεατή νά συμμετέχει στό αθάηρτο τών έκλογών μου και στήν άναζήτηση τών γενικών νόμων, πού θά μπορούσαν νά αίτιολογήσουν μιά ιδιαίτερη έκλογή. Γιατί κάνω αυτό τό φίλμ; Γιατί τό κάνω μ' αυτό τόν τρόπο; (...). Δέν πρόκειται γιά μιά ταινία, αλλά γιά μιά προσπάθεια γιά ταινία, πού παρουσιάζεται σάν τέτοια».

Καί άλλου ό Godard έξηγει ώς έξής τή διαλεκτική σύνθεση τής ταινίας του: «'Όπως είπα, ή ιστορία τής Ζυλιέτ στό «2 ή 3 πράγματα πού ξέρω γι' αυτή» δέν είναι μιά άφηγηματικά συνεχόμενη ιστορία, γιατί αυτό πού έχει σημασία είναι τό νά περιγραφούν ταυτόχρονα μ' αυτήν, τά γεγονότα μέσα στά όποία συμμετέχει. Πρόκειται γιά τήν περιγραφή ενός «συνόλου».

Αυτό τό «σύνολο» και τά μέρη του (...) θά πρέπει νά τό περιγράψουμε τόσο σάν άντικείμενο, όσο και σάν ύποκείμενο. Θέλω νά πώ, ότι δέν μπορούμε νά άποφύγουμε τό γεγονός ότι κάθε πράγμα ύπάρχει τόσο από έξωτερικής, όσο και από έσωτερικής πλευράς». Καί στή συνέχεια έξηγει ότι ή ταινία άποτελείται από 4 μεγάλα διαβήματα: 1) 'Η **άντικειμενική περιγραφή** τών άντικειμένων και τών θεμάτων τής ταινίας. 2) 'Η **ύποκειμενική περιγραφή**

13) 'Η ταινία άποτελείται στό μεγαλύτερο μέρος της από άπαντήσεις πού δίνουν λίγο-πολύ αούδωρητα και μη σχεδίασμένα οι ήθοποιό μπροστά τήν κάμερα. Τεχνική πού δέν μπορεί παρά νά παραπέμψει στήν τηλεόραση. 'Αξίζει επίσης νά σημειώσουμε όπι τό «' **Αρσενικό-Θηλυκό**» είναι ούσιαστικά ή μόνη όπτιμιστική ταινία στό έργο του Godard, δίνοντας σά λύση στή νεολαία τό πολιτικό άγκαζάρισμα (κάτι πού θά άμφισβητηθεί έντονα από τό «**Νούμερο 2**» κι έπειτα).

14) Από τόν πρόλογο τού σενάριου τού βιβλίου πού κυκλοφόρησαν οι «'Εκδόσεις Κίνο».



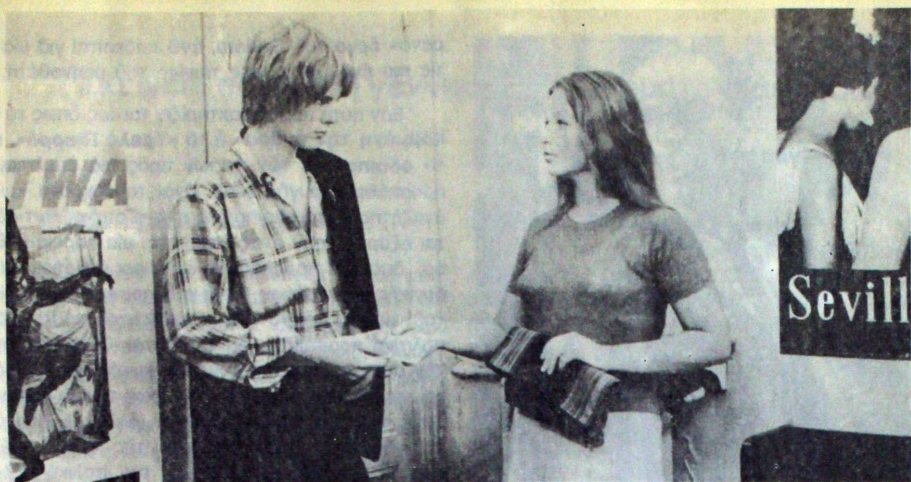
«Συνέβη στήν 'Αμερική»

χνικών ή πάσης άλλης φύσεως προβληματισμών της¹³, όσο και μέ τό «**Συνέβη στήν 'Αμερική**» και μέ τό «**2 ή 3 πράγματα πού ξέρω γι' αυτή**», δυό ταινίες πού ό Godard γύρισε... ταυτόχρονα, χωρίς κανένα σενάριο άπολύτως!

«Συνέβη στήν 'Αμερική»

Τό «**Συνέβη στήν 'Αμερική**» είναι και πάλι μιά άναφορά στόν άμερικάνικο κινηματογράφο, όπου χρησιμοποιείται ένα τυπικό στοιχείο τής «σερί-νου-άρ» (ή άστυνομική έρευνα), γιά νά βρεθούμε όμως μπλεγμένοι σέ μιά κυριολεκτικά μπερδεμένη ιστορία, πού πότε θυμίζει ύπόθεση Μπέν Μπαρκά και πότε δολοφονία τού Κέννεντυ. 'Ο Godard άδιαφορεί περισσότερο από όποιαδήποτε άλλη του ταινία, γιά τήν παραμική ένότητα τής πλοκής: «Στό πρώτο είδωμά της» λέει ό Richard Roud «ή πλοκή φαίνεται έξαιρετικά συγκεχυμένη. Πράγματι μόνο μετά από 3 προβολές (...) μπορεί κανείς νά τήν παρακολουθήσει λεπτομερειακά. 'Ο λόγος γι' αυτή τή σύγχυση είναι άρκετά άπλός: ή θέληση τού Godard γιά ρεαλισμό. Κανείς δέν ξέρει αυτές τίς μέρες ποιός σκότωσε τόν Μπέν Μπαρκά (...). Κι άκόμη κανείς δέν ξέρει τήν πλήρη ιστορία τής δολοφονίας τού Κέννεντυ. Κάθε ταινία γι' αυτά τά γεγονότα, άκόμη κι άν παρουσιάζει μιά παρεμφερή ιστορία, άν άφαιρεθεί νά δώσει μιά λύση, θάνα σύμφωνα μέ τό Godard ψευδή κι άνέντιμη»¹⁴.

Παρά όμως μιά τέτοια έξήγηση, πιστεύουμε ότι ή ταινία άποτελεί μάλλον μιά άδυναμία τού ίδιου τού Godard νά διηγηθεί. Ούσιαστικά όλος ό ύπόλοιπος κινηματογράφος του, μ' έξαιρεση κάπως τίς ταινίες «**Γουήκ-Έντ**» και «**Όλα πάνε καλά**» είναι ένας κινηματογράφος τής μή-μυθοπλασίας. 'Εάν ύπάρχει ένα έν διαφέρον στό «**Συνέβη στήν 'Αμερική**» σπών, αυτό τό βρίσκουμε περισσότερο στους



«2 ή 3 πράγματα...», επιστροφή στο θέμα της πορνείας

των ίδιων πραγμάτων μέσα από τὰ συναισθήματα ή τόν εσωτερικό τους χώρο. 3) **Η άναζητήση τών δομών**, δηλαδή ότι $1+2=3$. («Τό έπιστέγασμα τής άντικειμενικής και ύποκειμενικής περιγραφής πρέπει νά μάς οδηγήσει στήν άνακάλυψη όρισμένων πιό γενικών μορφών, πού θά μάς έπιτρέψουν νά βγάλουμε, όχι μιά γενική και όλοκληρωτική άλήθεια, αλλά ένα «συνολικό συναίσθημα», κάτι πού θά άνταποκρίνεται συναισθηματικά στους νόμους, τούς όποιους θά πρέπει νά βρούμε και νά εφαρμόσουμε γιά νά ζήσουμε στήν κοινωνία»). Τέλος τό τέταρτο διάβημα είναι ή **ζωή**: «δηλ. $1+2+3=4$. Τ' ό,τι καταφέραμε νά ξεχωρίσουμε όρισμένα φαινόμενα του συνόλου, περιγράφοντας ταυτόχρονα ιδιαίτερα συμβάντα και συναισθήματα, έχει σαν άποτέλεσμα νά μάς φέρει τελικά πιό κοντά στή ζωή άπ' ό,τι στήν άρχή»¹⁵.

Πετυχαίνει όμως τό φίλμ στίς παραπάνω προθέσεις του; Τό πρόβλημα μέ τό «2 ή 3 πράγματα» όπως και μέ τό «**Συνέβη στήν Άμερική**» και σέ μεγαλύτερο βαθμό μέ τό μετέπειτα έργο του Godard, είναι άκριβώς ότι τό τελικό άποτέλεσμα δέν έχει πάντα τήν λειτουργικότητα τών άρχικών προθέσεων. Βέβαια αυτό γιά τό σκηνοθέτη δέν έχει και τόση σημασία, άρκεί, όπως λέει, έστω κι ένα κομματάκι φίλμ, ένας ήχος, μία εικόνα, ν' άποδειχτεί **ωστό**.

Ένας προάγγελος του Μάν

Άπ' όλες τίς ταινίες του Godard πριν τό 68, ή «**Κινέζα**» είναι αυτή πού έχει τό πιό πειραματικό χαρακτήρα, μιά και πρόκειται γιά τό πρώτο (κι ίσως τό πιό πετυχημένο) φίλμ-προάγγελο τών πειραματικών-άγωνιστικών ταινιών, πού ό σκηνοθέτης θά κάνει στή συνέχεια. Οί ήρωες τής ταινίας επιδίδονται σ' ένα άτέλειωτο βερμπάλισμό, μέσα όμως άπό τόν όποιο προβληματίζονται γιά τόν καθορισμό μιάς νέας πολιτικής άγωνιστικής πρακτικής (πρόκειται γιά ένα

μικρό μαοϊκό γκρούπ), πού συμπεριλαμβάνει όλους τούς τομείς τής καθημερινής ζωής, άπό τό πρόβλημα τών σχέσεων μέχρι αυτό τής τέχνης -και ταυτόχρονα ή ίδια ή ταινία προβληματίζεται γιά τόν καθορισμό μιάς νέας αισθητικής, σέ σημείο νά γίνεται στιγμής άφόρητη. Ό Godard ήδη άπό τήν ταινία αυτή έχει άρχίσει νά άδιαφορεί γιά τό φορμαλισμό πού διέκρινε τό προηγούμενο έργο του και νά δίνει περισσότερη σημασία στό λεκτικό μέρος του φίλμ. Άν και ή ταινία του άποτελεί ένα χρόνο πριν άπό τό γεγονός του Μάν, ένα καταπληκτικό κοινωνιολογικό πορτραίτο, του τί ήταν μιά μερίδα τής φοιτητικής νεολαίας πού θά πρωτοστατήσει άργότερα στήν εξέγερση του Μάν, ώστόσο δέν έγινε άποδεκτή ούτε άπό τόν επίσημο άριστερό τύπο και κοινό (μιά και έχει σαφείς θέσεις ενάντια στή ρεβιζιονιστική πολιτική του Κ.Κ. Γαλλίας) ούτε άπό τίς μαοϊκές ομάδες, μιά και οι ήρωες τής ταινίας είναι σαφώς καρικατούρες, πρόσωπα μάλλον άστεία, πού βερμπαλίζουν άσταμάτητα, γιά νά κάνουν τελικά μιά άποτυχημένη τρομοκρατική άπόπειρα. Αυτό όμως πού πειράζει άπό κοινού κάθε όργάνωση τής άριστεράς είναι ή ιδέα ότι ή πολιτική είναι ένα **θέατρο**, μιά σκηνή όπου κάποιος ή κάποιος «παίζουν» κάτι¹⁶ και σ' αυτή τήν άναπαράσταση ύπάρχει τόσο άλήθεια, όσο και ψευτιά, όπως σέ κάθε μορφή τέχνης (ή ιδέα αυτή είναι ένα άπό τά κύρια θέματα τής ταινίας «**Εδώ κι άλλου**»). Έτσι ή «**Κινέζα**» παραμένει μέχρι σήμερα τό πιό «καταραμένο», τό πιό «άπωθη-

15) Άπό τόν πρόλογο του σενάριου τής ταινίας, πού κυκλοφόρησε άπό τίς εκδόσεις Seuil / Avant-Scène.

16) Ό Godard μιλώντας γιά τήν ήρωίδα τής ταινίας λέει ότι «πραγματικά είναι μιά κοπέλα πού κλειδώνεται στό μεγάλο διαμέρισμα τών γονιών της και επί δύο μήνες παίζει τό μαρξισμό-λενινισμό, όπως άλλοι τόν έπαιζαν στό δρόμο ή κάπως διαφορετικά. Υπήρχε σ' αυτό κάτι τό άληθινό και κάτι τό ψεύτικο ταυτόχρονα».



Πάνω: Ο Godard τό 1968.

Κάτω: «Γουήκ-Έντ» μία ταινία-καταστροφής;

μένο» έργο του Godard, ενώ πρόκειται για μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες του σκηνοθέτη.

Εάν αυτό που χαρακτηρίζει ταινίες όπως τό «**Μέκοιμένη τήν ανάσα**» ή τό «**Τρελό Πιερρό**», είναι τό **όδοιπορικό** τών ήρώων πρός μία άπελπισμένη προσπάθεια φυγής (πού είναι ταυτόχρονα και μία ανάζητηση), τό **όδοιπορικό** στό «**Γουήκ-Έντ**» δίνεται έξαρχής σάν ένας εφιάλτης, μία πορεία-έκθεση άπ' όπου θά παρελάσουν διάφοροι έκπρόσωποι τής δυτικής κουλτούρας, αλλά και μορφές τής ιστορίας ή του μύθου, όπου θά κοροϊδευτεί κάθε είδους πολιτική πρακτική κι όπου ό άστός θά βαδίσει πρός τήν αυτοκαταστροφή του, τόν κανιβαλισμό. Πρόκειται για τό πιο πεσσιμιστικό κι ίσως τό πιο σημαντικό έργο του Godard, προάγγελο (άλλά σέ ένα άλλο επίπεδο), του κινηματογράφου τής κρίσης του 70, από τις ταινίες-καταστροφής, τήν ιταλική πολιτική σάτυρα τύπου «**Τό μεγάλο μποτιλιάρισμα**», μέχρι τις σημερινές ταινίες μέ κανιβαλους.

Μέ τήν ταινία αυτή κλείνει και ή δεύτερη μεταβατική περίοδος στό έργο του Godard και άρχίζει ή περίοδος τών λεγόμενων άγωνιστικών ταινιών, μέ τις όποιες ό Godard άπαρνιέται κατά κάποιο τρόπο τό προηγούμενο έργο του και προσπαθεί νά κάνει ένα καθαρά πιά **δοκιμακό** κινηματογράφο, πού ν' άντανακλά τόσο μορφικά, όσο και θεματικά τήν **ίδεολογία** του μαρξισμού-λενισμού.

Συνέχεια στό έπόμενο τεύχος



Σκέψεις πάνω στη γέννηση του κινηματογράφου.

του Μπάμπη Ακτοσόγλου

Κινηματογράφος και ρεαλισμός.

Ο κινηματογράφος, αν και υποθετικά θα μπορούσε να είχε εφευρεθεί από την εποχή των Φαραώ¹, εμφανίζεται εντούτοις στα τέλη του 19ου αιώνα, μέσα σ' ένα συγκεκριμένο ιστορικό, κοινωνικό, οικονομικό και ιδεολογικό-πολιτικό πλαίσιο, χωρίς το όποιο, πολύ απλά, δε θα μπορούσε να υπάρξει (τουλάχιστο ως συγκεκριμένη βιομηχανία και πολιτιστικο-κοινωνικός θεσμός). Πολύ γενικά μπορούμε να πούμε ότι, αυτό που χαρακτηρίζει το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, δηλαδή την εποχή που προηγείται άμεσα από την εμφάνιση του κινηματογράφου, είναι ότι αποτελεί μία εποχή συνεχών οικονομικών και κοινωνικών ανακατατάξεων και εξελίξεων (βιομηχανική και επιστημονική ανάπτυξη, δξυση των ταξικών συγκρούσεων, εμφάνιση της θετικιστικής φιλοσοφίας που διαδέχεται το «μεταφυσικό» αιώνα, καθώς και των δύο σημαντικότερων φιλοσοφικο-επιστημονικών συστημάτων, που σφραγίζουν κυριολεκτικά τον διψήμιο βιομηχανικό αιώνα: το μαρξισμό και την ψυχανάλυση, κλπ.), που έχουν ως αποτέλεσμα μία αντίστοιχη αλλαγή στον τρόπο άναπαράστασης και παρουσίασης της φύσης, της κοινωνίας, του ανθρώπου και γενικά της πραγματικότητας.

«Τήν εποχή αυτή» λέει η Gisèle Freund «έμφανίζεται μία νέα συνείδηση της πραγματικότητας και μία μέχρι τώρα άγνωστη εκτίμηση των αξιών της φύσης, που έχουν ως αποτέλεσμα να σπρώξουν την τέχνη προς την αντικειμενικότητα, κάνοντας μία στροφή που αντιστοιχεί τελικά με την ίδια την ουσία της φωτογραφίας»².

Πράγματι, η εποχή αυτή, συμπίπτει με την όχι έντελως τυχαία εμφάνιση ενός νέου καλλιτεχνικού ρεύματος στην τέχνη και τη λογοτεχνία που θα παίξει ένα καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του κινηματογράφου (οάν πολιτιστικού θεσμού) και οποιασδήποτε άλλης πρακτικής (καλλιτεχνικής ή η) που αντικείμενο της θα είναι η εξερεύνηση ή η άναπαράσταση του Πραγματικού: **τό ρεαλισμό**. Τό φαινόμενο του ρεαλισμού δέν είναι κάτι που χαρακτηρίζει τό χώρο της τέχνης και της λογοτεχνίας μονάχα, μά ολάκερη την κοινωνική ζωή, γιατί άφορά μία σειρά άπό συνθήκες, θεσμούς και πρακτικές που έμφανίζονται αυτή την εποχή, όπως γιά παράδειγμα τό δημοσιογραφικό χρονικό, τά ρεπορτάζ, τίς εκθέσεις φωτογραφίας, τά εικονογραφημένα κόμικς, τόν τουρισμό τών ιστορικών μνημείων, τίς εκθέσεις παλαιών και ιστορικών άντικειμένων κλπ., δηλαδή, όπως λέει ό Roland Barthes, «μία σειρά άπό τεχνικές, έργα και θεσμούς που βασίζονται σέ μία άκατάσχετη άνάγκη

νά πιστοποιήσουν τό πραγματικό»³.

Η νέα αυτή τάση διακρίνεται πρώτα ξεκάθαρα στό χώρο της ζωγραφικής. Οι όπαδοί του ρεαλισμού συσπειρώνονται γύρω άπό τό περιοδικό «*Réalisme*» (πού κυκλοφόρησε τό 1856 στό Παρίσι), γιά νά διακηρύξουν ότι: «δέν μπορούμε νά ζωγραφίζουμε παρά μόνο αυτό που βλέπουμε (...). Τό έργο τέχνης πρέπει νά έχει ένα άντικειμενικό περιεχόμενο, άμεσα δανεισμένο άπό τή γύρω φύση». «Στίς αισθητικές τους αυτές άντιλήψεις» παρατρεί και πάλι ή G. Freund «ή όπτική πραγματικότητα ταυτίζεται με τή φυσική πραγματικότητα. Τό σημείο εκκίνησης τους είναι τό ίδιο με τή φωτογραφία, γιάτί και στό φωτογράφο άκριθώς, ή φυσική πραγματικότητα είναι ή όπτική πραγματικότητα της εικόνας. 'Ο όπτικός* κόσμος είναι τό ένα και μοναδικό βασίλειό του»⁴.

Ο ρεαλιστής δηλώνει, λοιπόν την πίστη του, στό βασίλειο του όπτικού, εκεί που πιστεύει ότι τή δηλώνει στό βασίλειο του πραγματικού (αυτό βέβαια δέν σημαίνει ότι δέν ενδιαφέρεται γιά την κοινωνική εξερεύνηση αυτής της πραγματικότητας -όμως πείτε μου μία εποχή στην τέχνη και τή λογοτεχνία, που νά μήν ενδιαφέρεται γι' αυτό τό πράγμα. Κατά συνέπεια τά διακριτικά χαρακτηριστικά του ρεαλισμού είναι βασικά μορφικά και κατά επέκταση θεματολογικά). Η άπόλυτη αυτή κυριαρχία του όπτικού, που χαρακτηρίζει όχι μόνο τή ζωγραφική ή τή φωτογραφία, άλλα και τή λογοτεχνία (τά μυθιστορήματα υιοθετούν μία όλο και περισσότερο όπτική περιγραφή, γιά νά μή μιλήσουμε γιά τή συμβολή της τυπογραφίας: γκραβούρες, κάθε λογής χαρακτικά, εικονογραφημένες ιστορίες κλπ.),⁵ δημιουργούν στη

1) Όσο παράδοξη κι άν φαίνεται αυτή ή παρατήρηση, ύπενθυμίζουμε ότι ή κινηματογραφική μηχανή λήψης (ή κάμερα) δέν είναι παρά μία τελειοποίηση της camera obscura της 'Αναγέννησης, που ναι μέν θά ναι πιατεία γνωστή άπό τόν Leonardo da Vinci τό 1.500 μ.Χ., ώστόσο είναι ήδη γνωστή στους Αιγύπτιους άπό τόν 4ο π.Χ. αιώνα.

2) Gisèle Freund: «Photographie et société» (Φωτογραφία και κοινωνία), Ed. du Seuil, Παρίσι 1974. 'Εμείς ύπογραμμίζουμε.

3) Roland Barthes: «L' effet de réel» ('Η έπίπτωση του πραγματικού), άρθρο που δημοσιεύτηκε στό «Communications» No 11 (Παρίσι, 1968). 'Εμείς ύπογραμμίζουμε.

4) Στο ίδιο πάντα βιβλίο. 'Εμείς ύπογραμμίζουμε.

5) Θά πρέπει άκόμη νά προσέσουμε και τή συμβολή της φιλοσοφίας και ειδικότερα αυτού που ονομάσθηκε φροϋδϊκή ψυχανάλυση, ένας τρόπος θεώρησης δηλαδή που κύρια έχει νά κάνει με «προβολές», «εικόνας», «ταυτίσεις», «φαντάσματα», «είδωλα» κλπ. Όπως βλέπουμε τό λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης μοιάζει νά είναι δανεισμένο άπό αυτό

συλλογική ψυχολογία μια «κινηματογραφική» διάσταση και παράσταση του κόσμου, που προετοιμάζει την έλευση του κινηματογράφου. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη απόδειξη από το παρακάτω γράμμα του Ζολά, που γράφτηκε το 1864, 30 χρόνια δηλαδή πριν από τη γέννηση του κινηματογράφου, γράμμα το οποίο βρίσκεται από «κινηματογραφικές» παρομοιώσεις:

«Θά μου επιτρέψετε να κάνω μία λίγο τολμηρή παρομοίωση. Κάθε έργο τέχνης είναι σαν ένα ανοιχτό παράθυρο μέσα στη δημιουργία. Πάνω σ' αυτό τό παράθυρο, σφηνωμένο μέσ στό κουφώματά του, υπάρχει ένα είδος «διάφανης όθόνης», μέσα από την όποια διακρίνουμε τά αντικείμενα να είναι ανάλογα περισσότερο ή λιγότερο παραμορφωμένα, να έχουν λιγότερο ή περισσότερο ανεπαίθητες άλλαγές -άλλαγές του όφελονται στη φύση της όθόνης: δέν έχουμε πού ακριβή και πραγματική δημιουργία, μά κάποια άλλη, έλαφρά άλλαγμένη από τό χώρο μέσα από τόν όποιο διαπερνά ή εικόνα της»⁶

Τί πιό κοντινό στον κινηματογράφο από τούτο τό «ανοιχτό παράθυρο», τή «διάφανη όθόνη». Άς θυμηθούμε την παρομοίωση του Bazin, που ένα αιώνα άργότερα θά πει ότι «ό κινηματογράφος είναι ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο», παρομοίωση που τελικά δανειζεται από τό Zola, έστω κι άν αυτός ό τελευταίος δέν μπορεί άκόμη νά μιλήσει γιά κάτι που δέν υπάρχει, αλλά τό όποιο σκιαγραφεί ώστόσο τά βασικά αναπαραστατικά σημεία.

Μπορούμε λοιπόν τώρα, νά προχωρήσουμε άκόμη περισσότερο τά πράγματα και νά υποστηρίξουμε, ότι ό κινηματογράφος θά έλθει 30 χρόνια άργότερα (τυπικά τό 1895), σαν μία άπάντηση στην ανάγκη νά βρεθεί ένα αναπαραστατικό σύστημα, που νά ανταποκρίνεται πλήρως στην «όπτική» της εποχής αυτής, δηλαδή στην ψυχοσύνθεση και τίς αναπαραστάσεις της συλλογικής ψυχολογίας της βιομηχανικής κοινωνίας στό τέλη του 19ου αιώνα.

Έτσι μόνο εξηγείται γιάτί ό κινηματογράφος δέν εφευρέθηκε ούτε την αρχαιότητα, ούτε την αναγέννηση, μά τούτη τή συγκεκριμένη εποχή. Έποχή που σημαδεύεται από μία ιδιαίτερη επιστημονική αναζήτηση νά άποδοθει, νά άποτυπωθεί, νά καταγραφεί μηχανικά ή πραγματικότητα: πόθος και έρευνα που έχουν ως άποτέλεσμα μία άλυσιδωτή σειρά εφευρέσεων, οι όποιες άρχίζουν (σχηματικά) από τή φωτογραφία, περνάνε από τίς νταγκεροτυπίες, τό σελλουλόντ, τό φωνόγραφο κλπ., γιά νά φτάσουν στον κινηματογράφο (που δέν άποτελεί βέβαια τό τελικό στάδιο αυτής της άλυσίδας, άς θυμηθούμε μονάχα τήν τηλεόραση). Ό κινηματογράφος, γιά λόγους που δέν μπορούμε νά εξετάσουμε αναλυτικά έδώ, έδωσε, όσο καμμία άλλη εφεύρεση, τήν ψευδαισθηση της έκπλήρωσης του παραπάνω όνειρου: της δυνατότητας δηλαδή νά αναπαραχθεί μηχανικά ή πραγματικότητα (και ως έκ τούτου νά διατηρηθεί στην αιώνιότητα). Από τή στιγμή όμως αυτή, παύει νά ενδιαφέρει άμεσα τήν επιστήμη⁷ και γίνεται ένας κοινωνικός και πολιτιστικός θεομός, που άντανακλά

άναπόφευκτα μία ιδεολογία. Παράλληλα, αυτό που θά καθορίσει τή μαζική ανάπτυξη του, θά είναι ή άνακάλυψη ότι ή εικόνα του πραγματικού πουλιέται, έχει άνταλλακτική άξία και μάλιστα τόσο πολύ μεγαλύτερη από αυτή της φωτογραφίας, ώστε νά επιτρέψει νά οικοδομηθεί μία όλόκληρη βιομηχανία και από κεί και πέρα ένα σύστημα μορφικών θεομών και μυθολογιών, που θά εξέλισσονται άδιάκοπα, χωρίς όμως έκείνα τά τολμηρά βήματα, που χαρακτηρίζουν τήν εξέλιξη της τέχνης στον 20ο αιώνα.

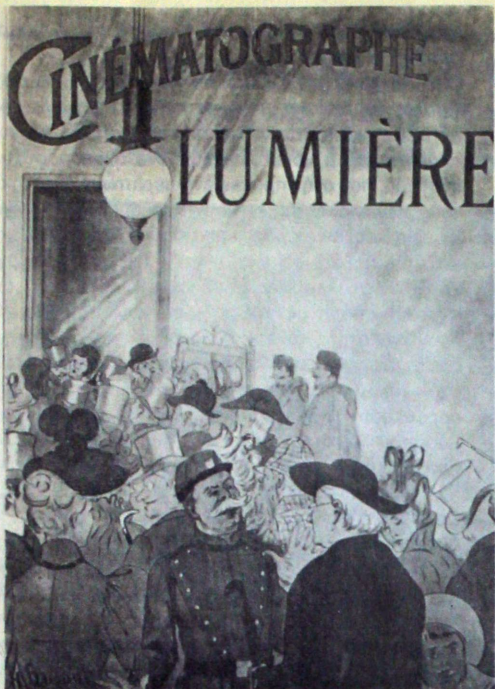
Ό κινηματογράφος σαν αναπαραστατικό σύστημα.

Προτού περάσουμε σέ μία πιό συγκεκριμένη μελέτη αυτής της εξέλιξης, άς έπιμείνουμε λίγο στίς ιδεολογικές έπιπτώσεις του κινηματογράφου ως αναπαραστατικό σύστημα. Τό κενό που έρχεται ό κινηματογράφος νά καλύψει είναι ταυτόχρονα και

του κινηματογράφου. Ό Malraux χαρακτήρισε τόν κινηματογράφο «εργοστάσιο όνειρων», ενώ ή Lise Frenkel, λέει στό άρθρο της «Κινηματογράφος και Ψυχανάλυση»: «Όλοι οι ψυχαναλυτές είναι σύμφωνοι στό νά άναγνωρίσουν τή συγγένεια του φίλμ μέ τό όνειρο, λές και ή μηχανή προβολής προβάλλει μέσα από τό σκοτάδι όμαδικές φαντασιώσεις σ' ένα κοινό θυσιάζόμενο σέ μία κατάσταση που μοιάζει μέ ύπνωση (...). Οι υλικές συνθήκες της προβολής, τό σκοτάδι, ή άνησυχία σέ όρισμένες περιπτώσεις, ή προσωρινή άναστολή της κριτικής λειτουργίας θυμίζουν τήν κατάσταση της ύπνωσης. Από τό άλλο μέρος, οι ψυχαναλυτές ύπογραμμίζουν τά φαινόμενα της «προβολής» και «ταύτησης» των θεατών μέ τούς ήρωες και τίς καταστάσεις της όθόνης». (Δημοσιεύτηκε στό «Cinéma 71», No 154, έλλην. μετάφραση στό «Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου» έπιμ. Δ. Λεβεντάκος). Θά προσθέταμε ότι οι συνθήκες προβολής μοιάζουν άρκετά και μέ τίς συνθήκες της παραδοσιακής ψυχαναλυτικής θεραπείας, όπου ό άσθενής κάθεται χαλαρωμένος, έχοντας τό γιανρό-μαίτ-μάτι (κάμερα) από πίσω του και προβάλλοντας μπροστά του φαντασματικά τίς εικόνες από τό άουσινιδητό του. Άν έπιμείνουμε τόσο πολύ σ' αυτές τίς αναλογίες, είναι γιά νά κάνουμε τελείως προφανές ότι ό κινηματογράφος δέν φέρνει τίποτα τό καινούργιο, άπλως άποτελεί τήν έκφραση στό χώρο της τέχνης (των mediium γενικότερα), αυτού που ήδη υπάρχει στη συλλογική ψυχολογία της εποχής του (και ή ψυχανάλυση συνέβαλε κατά πολύ ώστε ν' αλλάξει αυτή ή ψυχολογία όντας ταυτόχρονα τό άποτέλεσμα μιας εξέλιξης του τρόπου σκέψης του άναγεννησιακού δυτικού άνθρώπου).

6) Γράμμα στον Α. Valabrègue, 18 Αύγουστου 1864. Άναφέρεται από τόν Barthélemy Amengual: «Clefts ou le cinéma» (Κλειδιά γιά τόν κινηματογράφο), Έκδ. Seghers, Παρίσι, 1971.

7) Όπως εύστοχα έξηγεί ό Jean Collet στό βιβλίο «Lectures du film» (Ή άνάγνωση του φίλμ), οι επιστήμονες ένδιαφέρθηκαν γιά τόν κινηματογράφο μόνο σ' ό, τι άφορά τίς δυνατότητές του νά άποσυνθέσει τήν κίνηση (γιά νά μπορέσουν έτσι νά τή μελετήσουν). Άντίθετα ή δεύτερη πλευρά του φαινομένου κινηματογράφου, ή άνασύνθεση της κίνησης, δέν τούς ένδιέφερε, γιάτι βασίζεται σέ μία ψευδαισθηση, μία άδυναμία του όφθαλμού μας.



ένα ιδεολογικό κενό. Δέν είμαστε τής άποψης ότι ο κινηματογράφος γεννήθηκε ύστερα από μία ιδεολογική ζήτηση τής ίδιας τής κυρίαρχης άστικής τάξης νά βρεθεί ένας άναπαραστατικός μηχανισμός πού ν' άντανακλά, ν' άναδιπλώνει καί νά ενισχύει τς ιδεολογικές τής άναπαραστάσεις, όπως τολμηρά ύποστηρίζουν διάφοροι θεωρητικοί⁸, είναι όμως σύγυρο ότι ο κινηματογράφος είχε καί συνεχίζει νά έχει τς **ιδεολογικές επίπτώσεις** γιά τίς όποιες μιλάνε οί παραπάνω συγγραφείς. Από τήν πρώτη στιγμή τής εμφάνισής του, ο κινηματογράφος τυλίγεται μέσα σ' ένα μυθολογικό ιδεαλιστικό κλίμα, πού άποσκοπεί νά δείξει ότι ή συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου, του «πραγματικού», πού δείχνεται στήν όθόνη είναι, πολύ απλά, όχι μία άναπαρασταση, αλλά ή ίδια ή Φύση, ή Πραγματικότητα. Μέ τήν εφεύρεση του κινηματογράφου, ή άστική τάξη εκπληρώνει φαντασματικά καί σ' ένα καθαρά ιδεαλιστικό επίπεδο, ένα παλιό τής κυρίαρχο πόθο πού τόν περιγράφει, καλύτερα από κάθε άλλον, ο André Bazin, στό περιβόητο άρθρο του: «**Ο μύθος του άπόλυτου κινηματογράφου**»:

«Ο μύθος πού κατευθύνει τήν εφεύρεση του κινηματογράφου δέν είναι άλλος, λοιπόν, από τήν τελική πραγμάτωση αυτού πού θολά ύπάρχει καί κυριαρχεί σ' όλες τς τεχνικές κατασκευές τής μηχανικής άναπαραγωγής τής πραγματικότητας πού φερε στό φώς ό 19ος αιώνας (άπό τή φωτογραφία μέχρι τόν φωνόγραφο). Πρόκειται γιά τόν **άπόλυτο ρεαλισμό, τήν άναδημιουργία τής εικόνας του κόσμου, μιās εικόνας στήν όποία δέ θά βαραινεί**

πλέον ή ύποθήκη τής ελευθέρης έρμηνείας του καλλιτέχνη, ούτε τό άπροσπέλαστο του χρόνου»⁹.

Δύο είναι οί βασικές συνιστώσες του παραπάνω μαζενικού λόγου:

α) Ο κινηματογράφος νικά τό χρόνο καί τό Θάνατο, γιατί καταφέρνει νά «μουμιοποιήσει» τό πραγματικό, νά τό κλείσει μέσα στίς μομπίνες του φίλμ, νά τό κάνει (φειχιστικό) θέαμα στους μεταγενέστερους θεατές, χαρίζοντας στήν άδοξη, συνηθισμένη καί οικεία καθημερινή ζωή του άστού, τήν αιωνιότητα (τό ιστορικό σάτους), μέ τήν άπλή πράξη τής κινηματογράφησης τής.

«Όταν οί μηχανές αυτές θά δοθούν στά χέρια του κοινού, όταν όλοι θά μπορούν νά φωτογραφήσουν τά αγαπητά πρόσωπά τους, όχι άκίνητα πιά, καί μέ τς κινήσεις τους, μέ τς πράξεις τους, τς οικείες χειρονομίες τους, τό λόγο στήν άκρη των χειλιών τους, τότε ό θάνατος θά πάψει νά είναι κάτι τό άπόλυτο», γράφει ένας δημοσιογράφος στήν εφημερίδα «*Poste*», στίς 30 Δεκεμβρίου 1895, λίγες μέρες δηλαδή ύστερα από τήν πρώτη δημόσια προβολή των άδελφών Λυμιέρ.

Ο κινηματογράφος δέν θεωρείται άκόμη τέχνη, αλλά μία μηχανή άποτύπωσης πού εκπληρώνει τόν παλιό αυτό πόθο τής αιωνιότητας: «*Τέρμα στό μονοπάλιο των 40 άθανάτων του γεφυριού τής Τέχνης. Θά ζήσουμε όλοι αιώνια! Τίποτα δέ δημιουργείται, τίποτα δέ χάνεται!*» κραυγάζει ένας άλλος δημοσιογράφος στήν εφημερίδα «*La Chronique*» (13 Νοεμβρίου 1895), ενώ ή ταύτιση κινηματογράφου, ζωής, πραγματικότητας καί άφθαρτου θά φτάσει τήν παρανόια, μέ τήν παρακάτω επίκληση: «*Η έπιστήμη μās έδωσε τήν άπόλυτη ψευδαίσθηση τής ζωής (έννοεί τόν κίνματογράφο). Γιατί λοιπόν νά μή μοιρηθεί νά δώσει καί τήν ίδια τή ζωή;*» («*Le Magasin Pittoresque*», Μάιος 1895)¹⁰.

β) Ο κινηματογράφος είναι ή τέχνη του Πραγματικού, του άπόλυτου ρεαλισμού, τής αντικειμενικής άναπαραγωγής ή άναπαραστάσης τής πραγματικότητας ή όποία καταγράφεται έξαρχής μηχανικά, χωρίς καμία ιδεολογική ή άλλης μορφής επέμβαση, χωρίς καμμία έρμηνεία καί παραμόρφωση από πλευ-

8) Καί κύρια οί J.L. Comollé, J.L. Baudry καί M. Pleynet, πού ύποστηρίζουν ότι ή κόμερα κατασκευάστηκε έτσι ώστε νά άντανακλά εκ των προτέρων μία συγκεκριμένη ιδεολογία (αυτή βέβαια τής κυρίαρχης άστικής τάξης). Δείτε σχετικά τά κεφάλαια «Η κάμερα» καί «Η έντύπωση τής πραγματικότητας», από τό παραπάνω βιβλίο πού άναφέραμε, καθώς επίσης καί τό βιβλίο του Τ. Άντωνόπουλου: «Κινηματογράφος- Έπιστήμη- Ίδεολογία». Έκδ. Άντίλογος, Άθήνα 1972.

9) André Bazin: «Le mythe du cinéma total» (δημοσιεύτηκε στό Α' τόμο του «Qu' est-ce que le cinéma?», Έκδ. du Cerf, Παρίσι 1958). Έμεις ύπογραμμίζουμε.

10) Αναφέρονται από τό Georges Sadoul, στό βιβλίο του «Louis Lumière», Ed. Seghers, Παρίσι 1964.

ρᾶς δημιουργοῦ¹¹. Πάνω στὴν ὀθόνη ἔχουμε τὴν ἴδια τὴν Πραγματικότητα πού μιλά καί μᾶς ἀποκαλύπτει τὸ λόγο της. Εἶναι φανερό ὅτι μέσα σ' αὐτὴ τὴν ὀπτική, αὐτὴ τὴ μυθοποίηση τοῦ πραγματικοῦ (πού γίνεται ἕνας ρητορικός μηχανισμός), δέν ὑπάρχει θέση γιὰ τὴν Ἰδεολογία: ὁ κινηματογραφικός λόγος εἶναι ἕνας λόγος πού πηγάζει ἀπὸ τὴ Φυσικὴ Τάξη.

«Εἶδαμε τοὺς ἐργάτες καὶ τὶς ἐργάτριες νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὰ ἐργαστήριά τους τὸ μεσημέρι, τὰ κορίτσια νὰ προσέχουν τ' αὐτοκίνητα ἢ τὶς μοτοσυκλέτες, νὰ τρέχουν μόνος τους ἢ μετὰ πρῶτες, εὐτυχημένες πού νιώθανε ὅτι εἶχαν δοθεῖ γιὰ λίγο στὴν χαρούμενη φλυαρία καὶ στὴν ἐλευθερία», λέει ἕνα σχόλιο τῆς ἐποχῆς, γιὰ τὴν πρώτη γνωστὴ ταινία τοῦ L. Lumière: «Ἡ ἐξοδος ἀπὸ τὰ ἐργοστάσια Λυμιέρ»¹². Καὶ πραγματικά, τί πιὸ «ἀντικειμενικό», πιὸ πιστό, πιὸ ἀθῶο, πιὸ «πραγματικό» ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦτες τῶν χαρούμενων ἐργατῶν κι ἐργατριῶν πού βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο τοῦ ἴδιου τοῦ Lumière. Ποιὸς ἀλήθεια μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσῃ τὴν «ἀντικειμενικότητά» τους, τὴν «ἀληθοφάνειά» τους; Μήπως δέν συνέβηκαν πραγματικά, μήπως δέν ἐγίνε ἀκριβῶς ἔτσι; Μήπως...; Χιλιάδες αὐτο-ἐπιβεβαιωτικά ἐρωτηματικά, πού κρύβουν ὅμως ἕνα θεμελιώδες ψέμα, αὐτὸ πού ὁ J.L. Comolli θὰ ἀποκαλέσει, πολλὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ «θεμελιακὸ ψέμα τοῦ κινηματογράφου-ντιρέκτ»:

«Τὸ θεμελιακὸ ψέμα τοῦ κινηματογράφου-ντιρέκτ εἶναι πού ἰσχυρίζεται πὼς καταγράφει ἀληθινὰ τὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς, πὼς χρησιμεύει ὡς μαρτυρία καὶ πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι μέσο πού καταγράφει μὲ μηχανικὸ τρόπο πράγματα καὶ γεγονότα. Ἐνῶ ἀντίθετα καὶ μόνο τὸ γεγονός πὼς αὐτὰ κινηματογραφοῦνται ἀποτελεῖ μιά παρέμβαση πού παράγει, ἀλλοιώνει καὶ μεταμορφώνει τὸ καταγραμμένο ὑλικό. Ἀπὸ τὴ μεσολάβηση κιόλας τῆς κάμερας, ἀρχίζει μιά ἐπεξεργασία καὶ κάθε ἐνέργεια (...) ἀποτελεῖ, θέλοντας καὶ μὴ, μιά ἐπεξεργασία τοῦ ντοκουμέντου. Ὅσο κι ἂν θέλει κανεὶς νὰ τὸ σεβαστεῖ, δέν μπορεῖ ν' ἀποφύγει τὴν κατασκευὴ του, γιατί ἀπλούστατα δέν προϋπάρχει ἀπὸ τὸ φίλμ, ἀλλὰ εἶναι τὸ προϊόν του»¹³.

Ἐνα προϊόν πού σὲ τελικὴ ἀνάλυση εἶναι ἰδεολογικό. Γιατὶ πέρα ἀπὸ αὐτὴς τὶς «ἀντικειμενικὲς» εἰκόνες τοῦ Lumière, ἐξῆ ἀπὸ τὸ φιλικὸ χῶρο, ὑπάρχει καὶ μιά ἄλλη πραγματικότητα πού τὸ φίλμ μᾶς κρύβει (δὲ θὰ μπορούσε ἐξάλλου νὰ κάνει κι ἄλλιῶς) Οἱ εἰκόνες τοῦ Lumière μᾶς ὁμολογοῦν ἀθελά τους καὶ κάτι ἄλλο, μιά ἄλλη εἰκόνα πού βρίσκεται ἀκριβῶς ἀπέναντί τους, στὸ ἐκτός-πεδίου τοῦ φιλικοῦ χῶρου: ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι ὁ ἐργοστασιάρχης Louis Lumière πού κινηματογραφεῖ, κάνοντας ἔτσι ἀντικείμενο τοῦ βλέματος/θεάματος, τοὺς ἴδιους τοὺς ἐργάτες του, καθὼς βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο (καὶ μάλιστα χαρούμενοι καὶ γελᾶστοί). Μ' ἄλλα λόγια ὁ πρῶτος κινηματογραφιστὴς τοῦ κόσμου, μᾶς ὁμολογεῖ ὅτι ὁ παραγωγὸς αὐτῶν τῶν εἰκόνων (ὁ κύριος τοῦ βλέματος) εἶναι ταυτόχρονα καὶ ὁ κύριος τῶν μέσων παραγωγῆς καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο μπορεῖ νὰ ἔχει τὴν

ἡγεμονικὴ θέση νὰ εἶναι καὶ ὁ κύριος τῆς ἀναπαράστασης: ὁ Μαίτρ.

Ὅχι μόνο δέν ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα ἀθῶο ἰδεολογικὸ ὄργανο, πού καταγράφει μηχανικά καὶ ἀντικειμενικά (ἔστω καὶ ἀποσπασματικά) τὴν πραγματικότητα, μὰ μ' ἕνα συγκεκριμένο ἀναπαραστατικὸ σύστημα, πού στὴν προκειμένη περίπτωση ἀντανακλᾷ τὸν ἡγεμονισμό τῆς κυρίαρχης τάξης, φτιάχνοντας ἰδεολογικὲς ἀναπαραστάσεις πού ἀποσκοποῦν στὴν ἐπιβεβαίωση, ἀναδίπλωση καὶ παραπέρα ἐνίσχυση αὐτῆς τῆς ἡγεμονίας (ἡγεμονίας τόσο πᾶνω στὶς ἐκμεταλλεῦμενες τάξεις, ὅσο καὶ στὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν παράστασή της). Ἀπόδειξη ἀποτελοῦν καὶ οἱ ἴδιες οἱ μαρτυρίες τῶν ἀσπῶν σχολιαστῶν, πού ὅπως αὐτὴ τοῦ André Gay, πού παραθέσαμε προηγουμένως, ἐπιβεβαιώνουν μέσα ἀπὸ τὴν ἀφέλειά τους, ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν ἀποκαλύπτει τὴν εἰκόνα τῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ ΜΙΑ εἰκόνα, ἔτσι διαλεγμένη καὶ σκηνοθετημένη ὡστε νὰ ἐκφράζει τὴν συγκεκριμένη «ὀπτική» τοῦ δημιουργοῦ τῆς.

Μυθοποιώντας τὴν εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ πού μᾶς δείχνει ὁ κινηματογράφος, ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία θὰ μεταβάλει αὐτὸν τὸν τελευταῖο σ' ἕνα **μυθολογικὸ σύστημα** (μὲ τὴν μπαρδικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου) πού θὰ βασίζεται σ' ἕναν ὑποτιθέμενο «**φυσικὸ ρεαλισμό**», ὁ ὁποῖος θὰ ἐπιβάλει μιά ἄλλα ἀντίληψη τοῦ κόσμου, σάν τὴ μία καὶ μοναδικὴ μ' ἄλλα λόγια θὰ μετατρέπει τὸ ἰδεολογικὸ σὲ «**προφανές**», σὲ μὴ ἀμφισβητήσιμο, ἐξασφαλιζοντας ἔτσι μιά ψευτικὴ ἀντικειμενικότητα καὶ ἰδεολογικὴ οὐδετερότητα σὸ κινηματογραφικὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα. Ἡ Ἰδεολογία θ' ἀπωθηθεῖ καὶ τὴ θέση της θὰ τὴν καταλάβει ἡ «Φύση».

Μάμπης Ἀκτοσόγλου

11) Κανένας ἀπὸ τοὺς πρῶτους σχολιαστὲς τοῦ κινηματογράφου δέν ἀναφέρεται σὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀποτελεῖ μιά «ὀπτικὴ ψευδαἰσθηση», ἀντίθετα ὅλοι τους ἐκθειάζουν τὴ δυνατότητά του νὰ «ἀναπαράγει» τὴ ζωὴ, ὑπερβάλλοντας μέχρι τοῦ σημείου νὰ μιλά κάποιος ὅτι εἶδε καὶ... χρώματα στὴν πρώτη προβολὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Lumière (!)

12) Σχόλιο τοῦ André Gay: ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Sadoul.

13) J.L. Comolli: «Le détour par le direct», Cahiers du Cinéma No 209, ἔλ. μετ, σὸ «Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου».

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

A. ΛΕΟΝΤΙΕΦ

Πολιτικὴ Οικονομία Δρχ. 200

S. POLLO - A. PUTO

Ἱστορία τῆς Ἀλβανίας

(Ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα) .. Δρχ. 450

Συνέντευξη με τη Thelma Schoonmaker
βραβείο Όσκαρ για τό μοντάζ της ταινίας
«Μαινόμενος ταύρος» (έλ. τ.: Όργισμένο είδωλο)



Cahiers: "Ό μαινόμενος ταύρος" είναι ή πρώτη ταινία του Σκορτζέζε πού μοντά - ρετε;

Thelma Schoonmaker: "Έχει περύπου 20 χρόνια πού συνάντησα τόν Μάρτιν στό Πα - νεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Μοντάρισα τήν πρώτη του ταινία "Who's that knock - ing?" καί στή συνέχεια δουλέψαμε μαζί στό "Γοϋνστοκ". Στή συνέχεια δέν μπόρεσα νά δουλέψω σις ταινίες του, γιατί δέν ήμουν μέλος του συνδικάτου(...) Δούλεψα λίγο στό "Τελευταίο βάλς", αλλά τό συνδι - κάτο μέ έμπόδισε νά τελειώσω τήν ταινία. Για νά μεξ κανείς στό συνδικάτο θά πρέ - κει νά δουλέψει 8 χρόνια σά βοηθός μον - τέρ, πού δέν έκανα ποτέ. Τελικά τό Συν - δικάτο της Ν. Υόρκης μέ δέχτηκε για τό "Μαινόμενο ταύρο", αλλά μου είναι πάντα άπαγορευμένο νά δουλέψω στό Λός Άντζε - λες.

Cahiers: "Η κατασκευή του φύλμ μās φάνη - κε άρκετά περύτερη. Ό Irwin Winkler (κα - ραγωγός της ταινίας), μās ειπε ότι κανατε άλλαγές στό μοντάζ. Ποιές ήταν αυτές;

Schoonmaker: Κυρίως μία, πού άφορά τς σεκάς του νάϊτ-κλάμπ. Τήν πρώτη φορά πού ειδαμε τό μοντάζ μέ τόν Μάρτιν, ή ταινία διαρκούσε 2.45 καί ήταν καί τό τρομερό τό βίαιο. Είπα ότι θά έπρεπε νά τς κό - ψουμε όλες έκτός άπό τήν τελική σκηνή του νάϊτ-κλάμπ. Ό Μάρτιν συμφώνησε καί τελικά τό φύλμ λειτουργούσε. Αύτή ήταν ή μεγαλύτερη άλλαγή. Δέ βάλαμε πολλές κα - ταπληχτικές σκηνές, μά δέ γινώταν διαφο - ρετικά. Βασικά συντομεύσαμε τά κλάνα. Οί αυτοσχεδιασμοί του Μπόμπ καί του Τζό ή - ταν γοητευτικότετοι, έτσι στήν άρχή ει - χαμε τήν τάση νά τά βάζουμε δια, αλλά στή συνέχεια διαπιστώσαμε ότι θά έπρεπε νά ειμαστε πού άύστηροί καί νά κόβουμε. Σκο -

πός μας ήταν να φθάσουμε σε μια άκομη-
τιδ μικρή ταινία, αλλά δεν τα καταφέραμε.
Πιστεύω ότι η ταινία είναι πολύ καλή ε-
τσι. (...)

Cahiers: Πώς εργάζεστε με τό Σκορ-
τζέτζε;

Schoonmaker: Στις προβολές μετά τό γύρισμα ο Μάρτιν δίνει πολύ προσοχή στο παίξιμο, όπως και ο Ντέ Νίρο, πού συμμε-
τέχει στις προβολές. 'Ακούω ό,τι μου λέ-
νε και στη συνέχεια συγκεντρώνω μέ τόν τρόπο μου τίς λήψεις πού προτιμούν. Συ-
χνά ο Μάρτιν ζητά πράγματα πού δέ λει-
τουργούν, αλλά πιστεύω ότι θά πρέπει νά
έχει τήν ευκαιρία νά τά δει. Πρέπει πρῶ-
τά νά προσπαθούμε και στη συνέχεια νά
κάνουμε άλλους (...). Τό μοντάζ είναι ή
άγαπημένη του φάση, δέν αγαπά και τόσο
τό γύρισμα. Ήταν πολύ πεισματικός στό
τί θά ήθελε ή ταινία νά μοιάζει έξαρχής,
και επέμεινε σ'αυτό. Ήθελε γιά παράδει-
γμα όλα τά πλάνα, έκτός από κείνα τού
μπόξ, νά είναι στατικά και καθραρισμένα
μέ ένα όμοιο τρόπο, ενώ όταν υπάρχει κί-
νηση νά είναι μόνο γιά κάποιο έπιτακτι-
κό λόγο. Είχε έξαρχής μέσα στό μυαλό του
τό στυλ τής ταινίας. Γιά τό μπόξ σχεδία-
σε πολύ προσεχτικά όλα τά πλάνα (τό στό-
ρυ-μπόρντ). Κύρια τόν ένδιέφερε νά μήν
έπαναλαμβάνεται και όλα τά πλάνα νά εί-
ναι διαφορετικά.

Cahiers: Πότε άρχίσατε τό μοντάζ;

Schoonmaker: Πολύ νωρίς, κατά τή διάρ-
κεια τού γυρίσματος. Ο Μάρτιν ήθελε
νά δει πώς ήταν οι σκηνές τού μπόξ, αν
λειτουργούσαν. Μοντάραμε τόν κοΰτο άγώνα
άμέσως. Είναι πολύ δύσκολο νά γυρίσεις
μέσα σε ένα ρύθμ, νά είσαι εκεί κοντά και
ταυτόχρονα τό αποτέλεσμα νά φαίνεται ά-
ληθοφανές. Έπρεπε νά βρούμε τήν άκριβή
γωνία λήψης, ώστε νά μή φαίνεται ότι ο
Ντέ Νίρο δέ βάρθ πραγματικά, αλλά προ-
σοποιείται.

Cahiers: Πόσο διάρκεσε τό μοντάζ;

Schoonmaker: Ένα χρόνο κι αυτό βασι-
κά γιατί έπρεπε νά παχύνει ο Ντέ Νίρο. Τό
μιάξ(1) κράτησε δύο μήνες και ήταν πολύ
δύσκολο νά όώσεις σε 3 άνθρώπους νά κα-
ταλάβουν τί άκριβώς ήθελες. Ο Μάρτιν ή-
θελε νά τούς κατευθύνει σάν ήθοποιούς.
Έπρεπε νά άπαρηθοούν τό συνηθή τρόπο
μιαρίσματος αλλά κόλλυγουντ.

Cahiers: Παραξενευτήκαμε βλέποντας
στα ζενερικά μια έντυπωσιακή λίστα από
μουσικές, πού ώστόσο δέν άναγνωρίσαμε μέ-
σα στό φίλμ.

Schoonmaker: Ο Μάρτιν άπεχθάνεται
τό κλισέ σε όποια φάση του φίλμ κι' αν



βρύσκειται. Έτσι στό μοντάζ δέν έκανε αυ-
τό πού γίνεται "συνήθως". 'Αποδραματο-
ποιούσε, δέν μόνταρε γιά παράδειγμα ένα
γκρό-πλάνο εκεί όπου αυτό θά ήταν δυνα-
τό. Έτσι και στη χρήση τής μουσικής ο
Μάρτιν ήταν πιδ λεπτεπίλεπτος, πιδ πολύ-
πλοκος, λιγότερο συναισθηματικός. Χρεά-
στηκε νά ξαναεγκαιδεύσει τούς μιξέρ. Γιά
κάθε άγώνα μπόξ είχαμε τό λιγότερο 40 ή-
χητικές μπάντες. Ο ήχολήπτης-μοντέρ ή-
ταν πραγματικά πολύ προικισμένος, μιά έ-
διοφύια, ο φράνκ Γουώρνερ, πού πήρε "Οσ-
καρ-γιά τίς "Στενές Έπαφές" και πού έ-
κανε όλους τούς ήχους τής ταινίας τού
Χάλ Άσμου "Νά έξοστε εκεί κ. Τσάνς". Αυ-
τός δημιούργησε όλα τά ήχητικά, ειδικά-
-έμφε πού στη συνέχεια διάλεξε ο Μάρτιν.
Είχαν ήδη δουλέψει μαζί στόν "Ταξίτζη".
Στό "Μαυλόμένο ταύρο" κάθε ήχος χτυπήμα-
τος είναι διαφορετικός, μερικού μάλιστα
είναι μυστικοί, δέ γνωρίζουμε πώς τούς
έκαναν. Στό τέλος τού φίλμ ο Μάρτιν έκα-
ψε όλα τά ειδικά-έμφε, γιά νά μή μπορεί
κανείς νά τά ξαναχρησιμοποήσει. Πιστεύ-
ει ότι κάθε φίλμ άπαιτεί και μία νέα άν-
τίληψη τού ήχου, γι' αυτό καταστρέφει τά
πάντα.

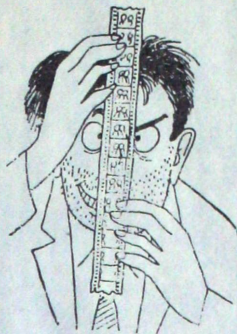
Αποσπάσματα μιξς συνέντευξης πού
δόθηκε στό "Cahiers du Cinéma" και
δημοσιεύτηκε στό τεύχος 321 (Μάρτι-
ος 1981).

(1). Μιάξ καλεΐται όλη ή ήχητική έπε-
ξεργασία ενός φίλμ μετά τό γύρισμα, όπου
φιλτράρονται οι ήδη υπάρχοντες ήχοι, προ-
στίθενται ή άφαιρούνται άλλοι, μπαίνει ή
μουσική κλπ.

RAGING BULL ('Οργισμένο είδωλο)

Σκην.: Martin Scorsese. Σεν.: Paul Schrader, Mardik
Martin από τό βιβλίο τών Jake La Motta, Joseph Carter,
Peter Savage. Φωτ.: Michael Chapman. Ήχητική επί-
βλεψη: Frank Warner. Μοντάζ: Thelma Schoonmaker.
Ήθ.: Robert de Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci. Η.Π.Α.
1980. Διάρκεια 2.9'.

Κριτικές



«Η ΓΙΟΡΤΗ ΑΡΧΙΖΕΙ» του Bertrand Tavernier

QUE LA FÊTE COMMENCE

Σκην.: Bertrand Tavernier. Σεν.: B. Tavernier - Aurenche
Ήθ.: Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jean-Pierre
Marrielle, Christine Pascal, Marina Vlady.

Ο Bertrand Tavernier ήταν για χρόνια ένας γνωστός κριτικός του κινηματογράφου («Cahiers», «Positif» κλπ.), όταν ύστερα από δύο σκέτες σέ σπονδυλωτές ταινίες θά γυρίσει τό 1974 τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία «**Ο ρολογοποιός του Σαιν-Πώλ**», μιά συμπαθητική ταινία πού συνεχίζει μιά όρισμένη παράδοση του κοινωνικο-ψυχολογικού γαλλικού κινηματογράφου. Στή συνέχεια ό Tavernier θά προσεγγίσει τό ιστορικό παρελθόν τής Γαλλίας δίνοντας τίς δύο πιό φιλόδοξες καί καλύτερές του ταινίες «**Η γιορτή άρχίζει**» καί «**Ο δικαστής κι ό δολοφόνος**», πού δείχνουν όμως ταυτόχρονα καί τά όρια μέχρι τά όποία μπορεί νά φτάσει ό Tavernier (πράγμα πού επιβεβαίωσε καί ή άποτυχία τής ταινίας «**Προμελετημένη δολοφονία**»).

Μιλώντας για τό «**Η γιορτή άρχίζει**» ό Tavernier λέει: «Θελήσαμε νά ξανα-αναγνώσουμε ένα μικρό κεφάλαιο τής Γαλλικής ιστορίας, ένα κεφάλαιο τ' όποίο περνάνε πολύ γρήγορα στά σχολικά έγχειρίδια, παρόλο πού είχε μεγάλη σημασία: τήν Άντιβασιλεία. 8 χρόνια πού άναστάτωσαν τή Γαλλία καί στά όποία ό Michelet δισαθάνεται «τόν προάγγελο του 1789. Για πρώτη φορά ή κυβέρνηση έχει ένα κάποιο ανθρώπινο πρόσωπο κι αισθάνεται τήν πείνα τής Γαλλίας».

Πραγματικά ό Tavernier δείχνει τό Φίλιππο τής Όρλεάνης, πού βασίλεψε σάν αντιβασιλέας τό 1715 μετά τό θάνατο του Λουδοβίκου 14ου, σάν μιά άντιφατική μορφή: από τή μιά φιλελεύθερος, διορατικός, άνθρωπιστής, κάποιος πού κοροϊδεύει τήν αϋλή, άδιαφορεί για τίς πολιτικές ίντριγκες καί ενδιαφέρεται περισσότερο για φιλελευθέριας σεξουαλικές ένασχολήσεις: από τήν άλλη όμως κάποιος πού είναι δέσμιος τής τάξης του καί θά ξεπεραστεί από τήν ίδια τήν κίνηση τής ιστορίας (όπως θέλει

νά δείξει ή τελευταία χαρακτηριστική, αλλά πολύ ρητορική σκηνή).

Τή μορφή του Φίλιππου παισιώνουν 3 άλλα πρόσωπα: ό άββάς Ντυμπούά, ό ύπουργός του, πού διάλεξε τόν κληρο για νά «άνέβει», ό Μαρκήσιος του Ποντκαλέκ, ιδεαλιστής άριστοκράτης από τή Μπρετόνη, πού άγωνίζεται για τήν άνεξαρτησία της καί μιά πόρνη, πού κατά κάποιο τρόπο κατέχει ή θέση του θεατή μέσα στην μυθοπλασία, γιατί βλέπει καί κρίνει με τόν τρόπο της τίς πράξεις των άλλων.

Τό πρόβλημα όμως με τήν ταινία βρίσκεται στ' ό,τι προσπαθεί νά πιάσει δεκάδες πράγματα μαζί, χάνοντας ένα συγκεκριμένο στόχο: έτσι βλέπουμε άναφορές στο πέρασμα από τή φεουδαρχία στην άστική εποχή, στα μασκοφορεμένα «φιλελευθέρια» όργανα (πού παραπέμπουν στο Μαρκήσιο ντέ Σάντ), στις ίντριγκες του άββά Ντυμπούά, στην βίαιη άποστολή άποίκων στη Λουιζιάνα τής Άμερικής κλπ. Αυτό όμως πού δέ δένεται με τίποτα με τή δομή του έργου είναι ή μορφή του Ποντκαλέκ (πού τόν έρμηνεύει καταπληκτικά μ' ένα δονκιχωτικό τόνο ό J.P. Marrielle). Ό ιδεαλιστής αυτός άριστοκράτης, πού οι χωρικοί δέν τόν άκολουθούν στην επανάσταση (καί τούς όποιους σάν άριστοκράτης περιφρονεί), μ' άποτέλεσμα νά συλληφθεί καί νά άποκεφαλιστεί, ύστερα από έπιμονή του άββά Ντυμπούά, πού τόν ήθελε σάν έξιλαστήριο θυμα, κάλιστα θά μπορούσε νά είχε δώσει μιά άνεξάρτητη ταινία (στά πρότυπα του «**Άλλοζανφάν**» ή των «**Καμισάρδιων**» του René Allio). Άντίθετα μάς φαίνεται άφελη ή άποψη ότι ό άποκεφαλισμός του θά άποτελέσει σημείο ρήξης άνάμεσα στο Φίλιππο καί τόν Ντυμπούά (ένα πρόσωπο πού σκιαγραφείται μάλλον καρικατουρικός από τόν Tavernier).

Πιο ένδιαφέρον έχει ή αισθητική τής ταινίας. Ή κάμερα είναι φοβερά περιγραφική, κινείται συνέχεια καί δέν είναι ποτέ στατική, άκολουθώντας τά πρόσωπα στις κινήσεις τους: «**Υπύραμε τήν ταινία**, λέει ό Tavernier σάν ό κινηματογράφος νά είχε έφευρεθεί



τό 1720, προσπαθώντας όμως να του δώσουμε ένα μοντέρνο τόνο, χρησιμοποιώντας κάμερα στο χέρι, σύγχρονο ήχο και μόνο πραγματικά έξωτερικά». Ταυτόχρονα ή φοβερή ρητορεία και θεατρικότητα του φιλμ είναι μία σπουδή πάνω στη γλώσσα και τις χειρονομίες μιάς εποχής (όπως και ή παρόμοια θεματικά ταινία του René Allio «Οι Καμισάρδιοι»), πράγμα που προσεγγίζει τό φιλμ μέ τό μπρεχτικό προβληματισμό πάνω στό κοινωνικό και ιστορικό gestus (δηλ. τίς κοινωνικές χειρονομίες και έκφρασεις μιάς εποχής). Αύτή είναι ίσως ή κύρια άρετή τούτης τής άνισης, μά σίγουρα ένδιαφέρουσας ταινίας.

Μπάμπης Άκτσόγλου

Φιλμογραφία του Bertrand Tavernier

1963. Baiser de Judas (Τό φιλί του 'Ιούδα), σκέτς άπό τό «φιλμ «Les baisers» (Τά φιλιά). 1964. Une chance explosive (Μία έκπληκτική τύχη), σκέτς άπό τό φιλμ «La chance et l' amour» ('Η τύχη και ό έρωτας). 1974. L' horloger de Saint-Paul ('Ο ρολογάς του Σαιν-Πάω). 1975. Que la fête commence (' Η γιορτή άρχίζει). 1976. Le juge et l' assassin ('Ο άνακριτής κι ό δολοφόνος). 1977. Les enfants gâtés (Τά καλοαναθρεμμένα παιδιά). 1979. Death Watch (έ.τ.: Προμελετημένη δολοφονία). 1980. Une semaine de vacances (Μία έβδομάδα διακοπών).

Γιά μιά Καθολική «Σταθερά» «Κονστάνς»

του Κριστόφ Ζανούσι

CONSTANS

Σκην.-Σεν.: Krzysztof Zanussi. Φωτ.: Slawomir Idziak. Μουσ.: Wojciech Kilar. 'ΗΘ.: Tadeusz Bradecki, Zofia Mrozowska. Πολωνία 1980. Διάρκεια 1.36'.

Μ' έξαιρέση τό πρόσφατο «Δρόμοι τής νύχτας», όλα τά προηγούμενα φιλμς του πολωνού και βαθιά καθολικού αυτού κινηματογραφιστή ως ένα σημείο έμπεριείχαν, άνάμεσα στ' άλλα ιδιαίτερα στοιχεία του έργου του, και τό πολύ συγκεκριμένο αίτημα γιά τήν διατύπωση μιάς άνάλογης, καθολικής

Σταθεράς: διόλου θρησκευτικής άπόχρωσης, μά κύρια βασισμένης στό φιλοσοφικό υπόβαθρο και λιγότερο στην έπιστημονική καταγωγή του σκηνοθέτη (ό Ζανούσι σπούδασε φιλοσοφία και φυσική πρίν άσχοληθεί μέ τό σινεμά). Δομημένη γεωμετρικά ως τήν τελευταία της λεπτομέρεια, κι έπεξεργασμένη μ' έναν καθαρόαιμα δυτικό ρασιοναλισμό, ή Σταθερά αύτή τείνει νά ένσωματώσει στίς διαστάσεις της κάθε δυνατή προσέγγιση τών έκφάνσεων του κοινωνικού, πολιτιστικού, πνευματικού και οικονομικού γίνεσθαι. Στο έπίκεντρό της δέν συναντιέται ή αντίληψη γιά



πην αναγκαιότητα του όμοιομορφισμού, άλλ' άκριβώς αντίθετα ή άρνησή του.

Πρόκειται, λοιπόν, για μία αύστηρά συστηματική άνάλυση τών δομικών παραμορφώσεων πού άποτελούν, έξάλλου, τόν κοινό παρονομαστή τών βιομηχανικά όργανωμένων κοινωιών και άναπόφευκτα οδηγούν στίς συνειδητές έξεγέρσεις τής άτομικής άκεραιότητας. "Ό,τι κινδυνεύει νά συνθλιβεί στό κατώφλι μιάς τεχνοκρατικής έποχής είναι γιά τόν Ζανούσι και ή ύπέρτατη άξία πού όφείλει νά περιωσθει. Κι αυτό πού συνθλιβεται καθημερινά, άνάμεσα στίς μικρόνοες σκοπιμότητες και τίς παραγωγικές έπιταγές, ούσιαστικά μορφοποιείται σάν άναζήτηση μιάς νέας ήθικής τάξης. Αντίθετα μέ τήν παρατηρούμενη τελευταία υιοθέτηση, από μεγάλο αριθμό ταινιών, τής α-μοραλιστικής διάθεσης (τό α-ηθικό σάν στερητική κατάφραση), έδω ή ζητούμενη Σταθερά έδράζεται σχεδόν άποκλειστικά στήν έπιβεβαίωση τού ήθους. Αυτό έχει σάν άποτέλεσμα νά άποδίδεται μεγαλύτερη σημασία στά σενάρια τών ταινιών τού Ζανούσι (ό ίδιος εύθύνεται σέ μεγάλο βαθμό γιά τά καλύτερά του: «Καμουφλάζ» - «Επιφώτιση» - «Δομή κρυστάλλου») άπ' ό,τι στήν ιδιομορφία τών έκφραστικών μέσων πού χρησιμοποιεί.

Ακόμη και στό παραγνωρισμένο «Λίγο πρίν τό τέλειο έγκλημα» (γυρισμένο στήν Άμερική) αυτό πού καταδικάζει τούς ήρωες-δολοφόνους-συνενόχους είναι τό άξεπέραστο φορτίο τής χειρονομίας

πού τούς συνοδεύει ως τήν λύση.

Στήν «Επιφώτιση» πάλι, ό νεαρός φοιτητής (πού μοιάζει και φυσιογνωμικά στόν σκηνοθέτη) γίνεται πεδίο άντανάκλασης τών συγκρούσεων πού παράγονται στό έσωτερικό τού περιβάλλοντός του, οικογενειακού άπ' τή μιά κι άκαδημαϊκού άπ' τήν άλλη, ένw τό θέσιμο άπ' τό παράθυρο τού νοσοκομείου τού πρωταγωνιστή στό «Σπιράλ» ύποδηλώνει

Φιλμογραφία τού Κρυστόφ Ζανούσι

Μικρού μήκους:

1958. 'Ο δρόμος γιά τόν ουρανó. 1966. 'Ο θάνατος ένός έπαρχιώτη. Przemysl. Μαρία Νταμπρούσκα. 1967. Κομπιούτερ. Πρόσωπο μέ πρόσωπο. 1968. Κριστόφ Πεντερέσκι. Προβίβάσιμος βαθμός. 1970. Βουνά στό λυκόφως (Τηλ.). 1971. 'Ο ρόλος. 1972. 'Υπόθεση. 1977. Μπριζίτ Χόρνεύ. Πεντερέκι, Λουτσιλάφκι.

Μεγάλου μήκους:

1969. 'Η δομή τού κρύσταλλου. 1971. "Ένα δωμάτιο παραπλεύρως (ή Πίσω από τόν τοίχο). Οικογενειακή ζωή. 1973. 'Επιφώτιση. 1974. The Catamount killing (έλ. τ.: Λίγα λεπτά πρίν άπ' τό τέλειο έγκλημα). 1975. Nachtdienst. Τριμηνιαίος άπολογισμός. 1977. Καμουφλάζ. Anatomle Stunde. Τό σπίτι τών γυναικών. 1978. Σπιράλ. 1979. Wage in der Nacht (Δρόμοι μέσα στή νύχτα). 1980. Constans (Σταθερά). 1981. Kontrakt (Συμβόλαιο).

τήν χρεωκοπία τής πίστης στις τεχνητά συντηρούμενες αξίες.

Απ' τόν νεαρό ύφηγητή, τέλος, του «Καμουφλάζ» ως τόν ηλεκτρολόγο τής «Κονστάνς», όλοι παρουσιάζουν αύξημένο συντελεστή μή προσαρμοσικότητας σ' όρισμένες λειτουργίες-συμβάσεις κάποιου συστήματος πού έχει άπεμπολήσει τήν ιδεαλιστική καθαρότητα γιά χάρη μιάς άμφίβολης συνέχειας. Η άντιπαράθεση τών χαρακτήρων του Ζανούσι έχει ταυτόχρονα ύπαρξιακή καί κριτική ύποδομή, όπου κι εκδηλώνεται ή έμμεση ύπονόμηση τών

ύπαγορευμένων προτύπων του ύπαρκτου σοσιαλισμού.

Όπωςόδηποτε, τό νά οδηγείς τή λογική τής συγχώνευσης στ' άκρσία τής συμπεράσματα γίνεται έπώδυνο κι ίσως επικίνδυνο. Έκείνο πού παραμένει είναι ή ξεχωριστή χροιά μιάς φωνής πού πασχίζει, όχι πιά μοναχικά, νά εικονογραφήσει τήν άποκατάσταση ενός Λόγου λησμονημένου άπ' τό τέλος μιάς σειράς στοχαστών (άπ' τόν φόν Στέιν ως τόν Καμύ) πού όρισαν νά μείνουν έραστής τής νεώτερης ήθολογίας.

Ανδρέας ΤΥΡΟΣ

Ο ΑΡΑΜΠΑΣ (The Bus)

του Μπαϊύ 'Οκάν

Σκην.-Σεν.-Μοντάζ: Bay Okan. Φωτ.: Günes Karabuda. Μουσ.: Omar Zulfu. 'Ηθ.: Bay Okan, Tuncel Kurtiz, 'Ελβετία 1976. Διάρκεια 80'.

Ό «'Αραμπάς» του Μπαϊύ 'Οκάν δέν είναι μιά ταινία πάνω στην Ξένη μετανάστευση, μά κυριολεκτικά μιά ταινία τρόμου. Τό πρόβλημα τών ήρώων τής ταινίας θά μπορούσε νά πεί κανείς ότι είναι άπλό: νά κρυφτούν άπό τήν άστυνομία, μέσα σ' ένα έγκαταλειμένο λεωφορείο στην καρδιά τής Στοκχόλμης. Πόσες καί πόσες φορές δέν είδαμε μιά παρόμοια κατάσταση, πού συνήθως κατάληγε στή σωτηρία, διαφυγή του κυνηγημένου. Τι είναι όμως αυτό πού κάνει τούς ήρωες του «'Αραμπά» νά άποτελούν κάτι τό ιδιαίτερο; ή άπόλυτη άπελπισία τής κατάστασης στην όποία βρίσκονται, ή πλήρης άδυναμία διαγραφής όποιασδήποτε διεξόδου. Έάν τό φίλμ είναι δομημένο άπό ένα σημείο καί μετά πάνω σέ μιά άτελειώτη σασπένς, όλοι ξέρουμε ώστόσο τήν κατάληξη τής: τή σύλληψη τών ήρώων ή τό χαμό τους (όσοι χαρακτηριστικά μέσα στον πανικό τους ξεφεύγουν άπό τό ύπόλοιπο «κοπάδι»).

Κι όμως ή καταπληκτική αυτή ταινία πού έστρε-

ψε τό ενδιαφέρον του εύρωπαϊκού κοινού προς τόν τουρκικό κινηματογράφο, δέν έχει τίποτα πού νά μπορεί νά τή χαρακτηρίσει τουρκικό φίλμ. Τόσο γιατί οι διαδικασίες παραγωγής τής ήταν άσχετες μέ τό τουρκικό κινηματογράφο (έλβετική άνεξάρτητη παραγωγή, γυρισμένη στή Σουηδία άπό έναν... Τούρκο -νά ένα παράδειγμα ενός τυπικά «διεθνοϋς» κινηματογράφου), όσο καί γιατί ή προχωρημένη φόρμα τής ταινίας είναι τυπικά εύρωπαϊκή καί δέν έχει συγγένειες άπό τόν τουρκικό κινηματογράφο. 'Ιδιαίτερα ή νυχτερινή άπείκόνιση τής Στοκχόλμης, θαυμάσια φωτογραφημένη άπό τόν Günes Karabuda, δίνει μιά έφιαλτική διάσταση στην ταινία, πού μόνο μερικοί όπερατέρ τών κλασικών ταινιών αερί-νουάρ κατάφεραν νά δώσουν. Η ταινία βέβαια δέν είναι χωρίς άδυναμίες, ιδιαίτερα όσον άφορά τίς σεκάνς του μπουρδέλου καί τής έπίθεσης στό μετρό τής Στοκχόλμης, πού είναι άρκετά σχηματοποιημένες, αλλά πιστεύω ότι ξεχνιούνται μέσα στό γενικό σύνολο τούτης τής πικρής έλεγείας ενός χαμένου κοπαδιού μέσα σέ μιά Ξένη μεγαλούπολη.

Μπάμπης 'Ακτοόγλου

Συνέντευξη του Μπαϊύ 'Οκάν

- Μπαϊύ 'Οκάν πώς άρχίσατε νά κάνετε σινεμά;

Μπαϊύ 'Οκάν: Γεννήθηκα στην Κων/λη τό 1942 καί σπούδασα όδοντιατρική. Άρχισα νά κάνω σινεμά τυχαία, μετά τή στρατιωτική μου θητεία: ύστερα άπό ένα καλλιτεχνικό διαγωνισμό, όπου έλξα κερδίζεις, ύπό γραφά συμβόλαιο γιά νά πρωταγωνιστήσω σέ 10 τουρκικές ταινίες. Ήμουν 23 χρονών. Έγινα γνωστός ήθοποιός στον κινηματογράφο μας. Συνολικά πρωταγωνίστησα σέ 12 ταινίες. Μετά άπό λίγο όμως καιρό έγκατέλειψα αυτή τή δουλειά. Όπως σέ πολλές ύποανάπτυκτες χώρες έτσι καί στην Τουρ-

κία γυρίζονται πολλές ταινίες, περίπου 200 τό χρόνο, τό επίπεδο τών όποιών εζναι πολύ χαμηλό: μερικές φορές οι ύποθέσεις εζναι κλεμένες άπό άμερικάνικες ταινίες ή άλλες χώρες, ή έτοιμασία του γυρίσματος εζναι πολύ πρόχειρη κλπ. Έγώ ήμουν γνωστός, κέρδιζα λεφτά, μπορούσα νά συνεχίσω έτσι, αλλά μέ δεδομένο ότι δέν ύπηρχε καμιά έλπίδα νά έξελιχτεί τό σύστημα, άποφάσισα μιά ώραια ήμέρα νά σταματήσω. Στά 24 μου χρόνια έγκατέλειψα τή Τουρκία γιά τή Γερμανία όπου έμαθα τή γλώσσα. Δέν γνώριζα αυτή τή χώρα καί μοσ φαινόταν ούτοπία νά συνεχίσω νά κάνω έκεϊ σινεμά. Ξαναγύρισα στην πρώτη μου



δουλειά: δοντιάτρος. Χρειάστηκαν χρόνια για να γνωρίσω το δυτικό χώρο και για να αποκτήσω εκεί μια θέση στον ήλιο. Θέλησα να ξανακάνω σινεμά. Μά πώς; Εάν ήθοποιός ήταν σχεδόν άπύθωνος. Εάν σκηνοθέτης λοιπόν; Πώς θά γινόταν; Είχα μερικές τεχνικές γνώσεις, λίγα χρήματα και μπήκα στην περιπέτεια, συγχρόνως σά σκηνοθέτης και παραγωγός. Χρειάστηκα τρία χρόνια για να τελειώσω τον **"ΑΡΑΜΠΑ"**. Πότε μου έλειπαν τά λεπτά, πότε οι τεχνικές γνώσεις. Έπρεπε να ξανακάνω πολλές φορές τό γύρισμα. Και όταν αυτό τελείωσε ανακάλυφα μια άλλη περιπέτεια: τό λανσάρισμα ενός φίλμ χωρίς γνωστούς ήθοποιούς, σκηνοθετημένο από ένα τό ίδιο άγνωστο κινηματογραφιστή. "Άφειλα λοιπόν να αντιμετώπισω τό φοβερό χώρο του διεθνούς σινεμά. Τώρα συνεχίζω να εξασκώ τό επάγγελμα του δοντιάτρου στή Σουηδία όπου εγκατάσταθηκα. Σκοπεύω να συνεχίσω να κάνω σινεμά, αλλά ανεξάρτητος. Δέν θέλω να γίνω ένα στοιχείο του χώρου του διεθνούς σινεμά.

- Γιατί διαλέξατε να χειριστείτε τό θέμα της μετανάστευσης των Τούρκων στή Βόρεια Εύρώπη;

Μπαζι Όκάν: Θά μπορούσα να σάς απαντήσω: γιατί εγώ ο ίδιος είμαι μετανάστης. Άλλά πρέπει να τονίσω ότι δέν είμαι ένας μέσος εργάτης, μ' όλα ταυτα άνήκω σε μια προνομιούχα τάξη. Άποτόσο έφτιαξα τον **"ΑΡΑΜΠΑ"** μέ βάση κατά μέρος τή δική μου έμπειρία. Όταν ήμουν στή Σουηδία είχα έναν Τουρκο φίλο πού ήταν κορνιζοποιός. Άπό κετ βγήκε ή ιδέα να τοποθετήσω τήν υπόθεση στή Σουηδία. Έπιπλέον, τό σενάριο βασίζεται σ' ένα άθθεντικό γεγονός: Είχα διαβάσει στίς έφημερίδες πώς μια ομάδα Τουρκων μεταναστών είχε εγκαταλειφθετ για τρεις μέρες στή Σουηδία, πρύν άνακαλυφθετ τυχατά από τήν άτυνομία. Άσχολήθηκα σάν δημουργός μ' αυτή τήν ιστορία πού μου επέτρεψε επίσης να

έκφραστῶ πᾶνω στίς συναισθηματικές μου σχέσεις.

- Μιλεῖστε μας για τόν **"ΑΡΑΜΠΑ"**.

Μπαζι Όκάν: Κατά τή γνώμη μου, έκτός από μια ταίνα, πᾶνω στή μετανάστευση, είναι και μια ταίνα πᾶνω στήν άδυναμία διαλόγου ανάμεσα σε δύο διαφορετικές κουλτούρες, από τίς όποτες ή μία είναι τό σύμβολο μιας ύλιστικής κοινωνίας (τό άν είναι καπιταλιστική ή κομμουνιστική λίγο μ' ένδιαφέρει) και ή άλλη μιας τυπικής ύποανάπτυκτης χώρας.

Έτσι ο **"ΑΡΑΜΠΑΣ"** είναι μια παραβολή πᾶνω στή διαφορά ανάμεσα στίς ύποανάπτυκτες χώρες του Βορείου ημισφαιρίου. Γίνονται συζητήσεις, διοργανώνονται επιτροπές για να γεφυρωθετ αυτό τό χάσμα, αλλά δέν βγαίνει τίποτα. Μ' όλα ταυτα ο **"ΑΡΑΜΠΑΣ"** δέν είναι καθόλου ένα άπλό κατηγορητήριο για τίς άναπτυγμένες ή τίς τεχνικά έξελγυμένες χώρες. Στο φίλμ άκόμα κατηγορώ τόν όδηγό πού ξεγελά τούς συμπατριώτες του πρύν τούς εγκαταλείψει μόνους και χωρίς χαρτιά, μέσα σ' ένα έρημο περύνγυρο. Αυτός ο όδηγός άντιπροσωπεύει τή μικροαστική τάξη των ύποαπύκτων χωρών. Δέν είναι άρκετό να κατηγορείς τίς πλούσιες χώρες, αυτό είναι πολύ εύκολο. Κατηγορώ και αυτή τή μικροαστική τάξη, των ύποαπύκτων χωρών, πού προσπαθετ όσο μπορεί να δυτικοποιηθετ, πού αποδέχεται όλες τίς (πολιτιστικές, κοινωνικές, τεχνικές) άξίες της Δύσης και πού έχει χάσει τήν επαφή μέ τό λαό της. Σήμερα όλος ο κόσμος άντιγράφει τό άναπτυξιακό μοντέλο των δυτικών καταναλωτικών κοινωνιών, άκόμα και οι κομμουνιστικές χώρες. Στόν **"ΑΡΑΜΠΑ"** λοιπόν, θέτω τό έρώτημα άν αυτό είναι ένα σωστό μοντέλο και άν αυτή είναι ή λύση για να φθάσουν στήν εύτυχία.

Για να συμβολίσω τήν άπουσία διαλόγου μεταξύ των μεταναστών και των Σουηδών διάλεξα, αυτόν τόν τρόπο, δηλαδή να μην ύπάρχει καθόλου διάλογος ανάμεσα τους. Εάν βέβαια δέν πρόκειται για ένα διάλογο μεταξύ κοψών. Όπως άκριβώς συμβαίνει και στίς προσπάθειες για να άναπτυχθούν οι ύποανάπτυκτες χώρες' οι μέν και οι δε δέν μιλάνε τήν ίδια γλώσσα. Στον **"ΑΡΑΜΠΑ"** βλέπουμε, ότι άκόμη και ο ίδιος ο όδηγός, δέν καταφέρνει να βρει, τή θέση του, σ' αυτή τήν πλούσια κοινωνία πού λατρεύει και πού του επιτρέπει να κλέβει τούς συμπατριώτες του' εφοδεύει όλα τά λεπτά του, πρᾶγμα πού του δίνει μια κάποιά έξουσία, αλλά δέν αισθάνεται λιγότερο μόνος και ξένος στή χώρα. Στο σημείο αυτό συμβολίζεται ή μικροαστική τάξη των ύποαπύκτων χωρών πού δέν καταφέρνει να προσδιορίσει τή θέση της σε σχέση μέ τή

Δύση. Πράγματι οι ρίζες είναι διαφορετικές όπως και οι δρόμοι. Δεν είναι δυνατόν με μία γενιά να γεμίσει τό χάσμα. Αντίθετα μ' ότι πιστεύει ο οδηγός, η Δύση δεν περιορίζεται μονάχα στα λεφτά, στο σέξ και στην ύλική ανάπτυξη. Η Δύση έχει ακόμα αναπτύξει πάνω σ' ένα πολιτιστικό υπόστρωμα, πάνω σε μία παράδοση ίδεων. Χάρη στις αξίες ενός συστήματος: αυτό είναι που δεν καταλαβαίνουν καλά οι μικραστοί των υποαναπτύκτων χωρών. Βλέπουν τά πλούτη των τουριστών που έρχονται για διακοπές και δεν υπολογίζουν τίς θυσίες των προγενεστέρων. Έτσι τό φύλμ μου δεν κατηγορεί μόνο τή Δύση αλλά ακόμα τή μικροαστική τάξη των υποαναπτύκτων χωρών που έχει ακόμα πολλά να μάθει για αυτήν. Άλλά πώς να τά δείξεις όλα αυτά σ' ένα φύλμ; Τό πρόβλημα μέ τό σινεμά είναι ότι δεν μπορείς να τά πεις όλα σ' ένα φύλμ 90 λεπτών. Υπάρχουν βέβαια γεγονότα που δεν πραγματεύεται ο "ΑΡΑΜΠΑΣ" και που έχουν παίξει ένα σπουδαίο ρόλο στην πραγματικότητα: π.χ. η επανάσταση των μαζικών μέσων επικοινωνίας που έχει πολύ συντείνει σ' αυτή τήν "πέλινα" της δυτικοποίησης των μικροαστών των υποαναπτύκτων χωρών... Όπως και να έχει δεν θέλησα να είμαι πολύ διδακτικός στον "ΑΡΑΜΠΑ". Προτίμησα να παρουσιάσω μερικά στοιχεία αφήνοντας τό κοινό να βγάλει μόνο τά συμπεράσματά του. Δεν μπορείς να κάνεις τους ανθρώπους να δεχθούν πράγματα που δεν τά έχουν δοκιμάσει εκ των προτέρων. Τά λόγια είναι ώρατα, αλλά δεν είναι τό πών.

Γι' αυτό τόν λόγο εξέλλου αποφάσισα να κάνω μία ταινία όσο τό δυνατό σιωπηλότερη, όπου θά μιλούν πολύ λίγο. Δεν ήθελα να υπάρχει εύθυσ διάλογος μέ τό κοινό, αλλά περισσότερο τό κοινό να διαλέγεται μέ τόν "ΑΡΑΜΠΑ" χωρίς αυτό να περνά από μένα, και να βγάξει μόνο του τά συμπεράσματα του. Βέβαια, μπορώ να πω ότι ως ένα βαθμό τό κοινό μου, έφθσον διάλεξα να τροφοδοτήσω τή σκέψη του μέ ώρισμένα στοιχεία περισσότερο απ' ότι μέ άλλα. Γι' αυτό τό λόγο εάν ένα κοινό δέ βγάξει συμπεράσματα από τήν ταινία μου, αυτός πού θά είναι ο πρώτος υπεύθυνος θά είμαι εγώ ο ίδιος. Έφθσον δεν μπορεί κανείς να εξηγήσει εκ των ύστερων μία ταινία σε κάθε ιδιαίτερο θεατή, έπεται στον σκηνοθέτη να προβλέψει μέ συνέπεια τή δουλειά του.

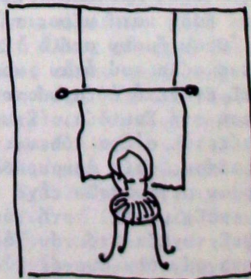
- Πιστεύετε ότι ανήκετε στον τούρκικο κιν/φο;

Μπαζύ Όκάν: Από μία άποψη βρισκόω λίγο παράλογη αυτή τήν έθνικιστική ταξινόμηση των κινηματογράφων. Δεν πιστεύω

στους έθνικούς κινηματογράφους μέ όρο τό στόλ. Πράγμα που σημαίνει ότι για μένα υπάρχει μία πραγματικότητα: έξηση σε μετανάστες 12 χρόνια, ξεκομένος από τήν Τουρκία. Για να κάνεις Τουρκικό κινηματογράφο, τό λιγότερο πού πρέπει είναι να ζεις στην Τουρκία. Θά ήθελα να ανήκω στον τουρκικό κινηματογράφο, αλλά αυτός είναι έτοιμος να μέ δεχτεί; Και εγώ δεν είμαι πιά διαθεσιμμένος να δεχθώ όρισμένους άποψεις αυτού τού κινηματογράφου που γνώρισα πολύ καλά. Φοβάμαι ότι η μετανάστευση δεν είναι ένα "αντιστρέψιμο" φαινόμενο. Η θά πρέπει να έπιστρέψεις στην πατρίδα η όταν αυτό δεν είναι δυνατό, θά πρέπει να άποδεχτείς τήν όριστική ρήξη. Ο "ΑΡΑΜΠΑΣ" πήρε πολλά διεθνή βραβεία, αλλά άπαγορεύτηκε σ' ένα τούρκικο φεστιβάλ κινηματογράφου. Καί κρήθηκε αντίτουρκικό από τήν τουρκική έπιτροπή. Είναι θλιβερό να διαπιστώνεται ότι ακόμα και φιλελεύθεροι διανοούμενοι συμμετείχαν σ' αυτό τό λυπηρό παιχνίδι. Παρόλα αυτά όμως ο τουρκικός κιν/φος εξέλιχεται. Άνάμεσα στις 40 μεγάλου μήκους ταινίες που γυρίζονται τώρα τό χρόνο βρίσκει κανείς όλο και λιγότερες του άντιγράφου τό έξωτερικό. Άλλά είναι πολύ άργά. Ο τουρκικός λαός έχει αλλάξει και ο κινηματογράφος δοκιμάζει να προφτάσει αυτή τήν πολιτική και κοινωνική καθυστέρηση του. Ο τουρκικός κινηματογράφος μήν έχοντας μέσα να γυρίσει τό έξωτερικό, δεν έπιασε ποτέ τό θέμα της μετανάστευσης. Θά πρέπει να γυρίζουμε επί τόπου τήν πραγματικότητα της μετανάστευσης, έχοντας ζήσει εκ των προτέρων στις κοινωνίες που μάς άποδέχτηκαν. Άλλιώς δέ μένει παρά να κάνουμε ταινίες μέ καλούς Τούρκους και κακούς Δυτικούς, πέφτοντας στη γελοϊότητα. Όμως ο κόσμος δεν είναι μονάχα χωρισμένος σε άγγελους και διαβόλους...

Άπόσκαμμα μιάς συνέντευξης πού δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Cinema - ction" No 8, 1979.

Μετάφραση: Μύση Φωτιά.



Ἡ ἔπιστροφή τοῦ λυκάνθρωπου THE HOWLING (Τό οὐρλιαχτό)

τοῦ Joe Dante

Σκην.: Joe Dante. Σεν.: John Sayles, Terence H. Winkless ἀπό μυθ. τοῦ Gary Brandner. Φωτ.: John Hora. Εἰδικά-ἔμφε: Roger George, Rob Bottin. Μουσ.: Pino Donaggio. Ἡθ.: Dee Wallace, Patric Macnee, Denis Dugan, Kevin Mc Carthy, John Carradine. ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 1.30'

Ἐάν στό χώρο τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, τό 1980 ἦταν ἡ χρονιά τῶν μεγάλων παραγωγῶν τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας («Ἄλιεν», «Στάρ Τρέκ», «Ἡ αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται», «Ἡ μαύρη γρύπα»), τό 1981 θά μπορούσε νά χαρακτηριστεῖ σάν ἡ χρονιά τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ λυκάνθρωπου, μιά καί τό λιγότερο 4 ταινίες ἐτοιμάζονται μέ αὐτό τό θέμα'. Ἡ πρώτη πού θά φτάσει στίς ὀθόνες μας εἶναι τό «Howling» τοῦ Joe Dante, νέου σκηνοθέτη πού βγήκε ἀπό τήν ὁμάδα τοῦ Roger Corman καί τοῦ δημιουργοῦ μιᾶς κάτι παραπάνω ἀπό ἀξιόλογης ταινίας: «Τά Πιράνχας». Ὁ Dante χρησιμοποιώντας δαιμόνια ὄλα τά παραδοσιακά στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῶν ταινιῶν (ὅπως γοερά «οὐρλιαχτά», πανσέληνος, ξαφνική ἀνάπτυξη τοῦ τριχωτοῦ συστήματος κλπ.), ἐπιχειρεῖ μιά ἀποδραματοποίηση (θά λέγαμε καλύτερα μιά χυδαιοποίηση) τοῦ θέματος τοῦ λυκάνθρωπου, οδηγώντας το στήν πρωταρχική του σημασία, πού δέν εἶναι ἄλλη ἀπό μιά πνευματική καί φυσιολογική ἀρρώστεια, ἡ ὁποία θεραπεύεται ἰατρικά. Ταυτόχρονα μᾶς προτείνει μιά τελείως μοντέρνα καί σύγχρονη προσέγγιση τοῦ θέματος, πού ξεκόβει ἀπό τό παμπαιωνμένο ρομαντικό χαρακτήρα τῶν παλιῶν φιλμ τῆς Universal καί τῆς Hammer, στίς ὁποῖες ὁ Dante ἀναιδῶς παραπέμπει δίνοντας στούς ἡρώες του ὀνόματα σκηνοθετῶν (ὅπως Terry Fisher, George Waggner, Fred Francis) πού δούλεψαν στίς παραπάνω διάσημες ἑταιρεῖες. Ἡ μοντέρνα αὐτή πλευρά τοῦ μύθου, γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητή στή σκηνή τῆς τελικῆς μεταμόρφωσης τῆς ἡρώϊδας, σέ ἕνα ὑπέροχο τέρας, πού ἀποτελεῖ μιά κατευθείαν ἀναφορά στό «Τέρας» τοῦ Cocteau καί πού γίνεται μπροστά σέ χιλιάδες δύσπιστους ἡ μπλαζέ τηλεθεατές.

Ἡ γενική ἀτμόσφαιρα τοῦ φιλμ εἶναι παραδόξως ἄρκετά κλασική καί τά σκοτεινά δᾶση ὅπου διεξάγεται ἕνα μεγάλο μέρος τῆς δράσης μᾶς κάνουν νά σκεφτοῦμε ὀρισμένες ταινίες τοῦ 40. Τά εἰδικά ἔμφε στά ὁποῖα γίνεται μιά φειδωλή χρήση εἶναι πολύ πετυχημένα (καί ἰδιαίτερα ἡ περιβόητη σκηνή τῆς μεταμόρφωσης σέ ἕνα συνεχές πλάνο). Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα κάνουν τελικά τό «Howling» μιά πετυχημένη ταινία καί ὄχι ἕνα ἀσήμαντο φιλμ ὅπως ἀρχικά φαίνεται. Ὅπως ἀκριβῶς μέ τά «Πιράνχας» ὅπου κάτω ἀπό τό κάλυμμα μιᾶς ταινίας τρόμου, ἐμπνευ-



σμένης ἀπό τό «Σαγόνια τοῦ Καρχαρία», καταγγέλλονταν τά πλοκάμια τῶν πολυεθνικῶν καί ἡ παντοῦ ξαπλωμένη δύναμη τοῦ στρατοῦ, ἔτσι καί μέ τό «Howling», ὁ Dante ἐπιτίθεται σέ μιά ὀρισμένη ψυχιατρική πού ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιά διαφήμιση καί δημιουργία ἐντυπώσεων, παρά γιά τούς ἄσθενεῖς τῆς. Καί ἂν οἱ ἄσθενεῖς τῆς «ἀποικίας», (τῆς πολυτελῆς κλινικῆς ὅπου διεξάγεται τό δρᾶμα), εἶναι θύματα ἑνός σέ τελική ἀνάλυση ἐλάχιστα διαδεδομένου κακοῦ (πού τούς σπρώχνει νά κατασπαράζουν τούς διπλανούς τους μολίς πέφτει ἡ νύχτα), τί νά ποῦμε γιά τόν ἄρριβίστα καί κυνικό ψυχολόγο (πού τόν ἐρμηνεύει παγερά ὁ Patric Macnee), ὁ ὁποῖος ἐκμεταλλεύεται τίς τύψεις τους; Ἐνῶ ὁ μύθος τοῦ βαμπυρισμοῦ μπόρεσε εὐκόλα νά «χωνευτεῖ» ἀπό τή συλλογική λαϊκή συνείδηση (κι ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ οὐσία τοῦ ἐπέτρεπε ἄνετα μιά ἀλληγορική χρήση), ὁ μύθος τοῦ λυκάνθρωπου μένει ἀκόμα ἀπομονωμένος μέσα στό σκοτεινό κόσμο τῶν ἀρχαϊκῶν φόβων μας καί τῶν πιό φοβερῶν ἀγωνιῶν μας. Ἐτσι τό ἐγχείρημα τοῦ Dante ἦταν κάθε ἄλλο παρά εὐκόλο. Ἡ πιό μεγάλη του ἀρετὴ βρίσκεται σ' ὅτι ἔκανε τούς λυκανθρώπους του ἀποδεχτοῦς, ἂν ὄχι πιστευτοῦς. Αὐτά τά φοβερὰ τέρατα πού ἀφήνονταν στά πιό καθαρά ζωικά φύλα ἔνστιχτα, μήπως δέ συμβολίζουν τελικά τό δυσίπστατο πού βρίσκεται

1) Οἱ ἄλλες εἶναι: «The Wolfen» (Οἱ λύκοι) τοῦ M. Wadleigh («Γοῦνστοκ»), «Full moon high» (Ψηλά ἡ πανσέληνος) τοῦ L. Cohen («Τό τέρας εἶναι ζωντανό») καί «An american Werewolf in London» (Ἐνας ἀμερικάνος λυκάνθρωπος στό Λονδίνο) τοῦ John Landis («Οἱ ἀποικίες μέ τά μπλέ»).

μέσα σέ κάθε άνθρωπο; Τούτη τή δισυπόστατη και καταχωμένη στά έσχατα του έαυτου μας πλευρά (πού δέν έκφράζει παρά μία πρωτόγονη όψη μας), κι ή όποια περιμένει νά ξεπεταχτεί τή μεγάλη μέρα, μέσα σέ ένα κατακλυσμό μίσους και βίας. Παρά τή θέσπιση μιās συνεχής εϊρωνίας και ενός διάχυτου χιούμορ (ό «κακός» λύκος έμφανίζεται ξαφνικά στήν τηλεόραση, τό «Owl», ή διάσημη συλλογή ποιημάτων του Alan Ginsberg γίνεται «Howl», δηλαδή «Ούρ-

λιάζω» κλπ.), ή ταινία του Dante δέν είναι παρά μία έξυπνη λαϊκή άπεικόνιση του άξιώματος πού ύποστηρίζει ότι ό άνθρωπος, είτε μόνος, είτε σέ κοπάδι, παραμένει και θά παραμείνει ένας λύκος γιά τόν ίδιο τόν άνθρωπο...

Philippe Ross

Revue du Cinéma No 358 Φεβρ. 1981

«Τά καλύτερα χρόνια του Καζανόβα»

του Luigi Comencini

INFANZIA, VOCAZIONE E PRIME ESPERIENZE DI GIACOMO CASANOVA, VENEZIANO

Σκην.: Luigi Comencini. Σεν.: Suco Cecchi d' Amico. Φωτ.: Aiace Parolin. Μουσ.: Fiorenzo Capri. 'Ηθ.: Leonard Whiting, Maria Grazia Buccella, Lionel Stander, Tina Aumont, Senta Berger. 'Ιταλία 1969.

Διαβάζοντας τόν τίτλο αύτης τής σχετικά παλιās ταινίας του Luigi Comencini, άς μη πέσουμε θύματα ψευδαισθήσεων. 'Η ταινία δέν είναι ούτε ένα «καλλιτεχνικό» πορνό, πού άσχολείται με τούς έρωτες του διάσημου βενετσιάνου, ούτε μία στυλιζαρισμένη μπαρόκ άναφορά στή γοητεία και τρέλα μιās εποχής, όπως ό «Καζανόβας» του Fellini (ταινία όπου ό διάσημος ήρωας, είναι περισσότερο μία κλοουνίστικη μορφή, παρά ένας ιστορικός χαρακτήρας). 'Ισα-ίσα μάλιστα άσχολείται με μία περίοδο, πού δέν έπιασαν ποτέ όλες οι ύπόλοιπες (σοβαρές ή μή) κινηματογραφικές «βιογραφίες» του Καζανόβα, τελειώνοντας εκεί πού συνήθως άρχίζουν οι άλλες ταινίες: στήν άπαρχή των έρωτικων του περιπετειων.

Ο άθθεντικός τίτλος τής ταινίας διαφωτίζει όσο ότιδήποτε άλλο καλύτερα τις προθέσεις του Comencini. Πρόκειται για τά «Παιδικά χρόνια, κλίση και πρώτες έμπειρίες του Βενετσιάνου Τζιάκομο Καζανόβα». Όπως βλέπουμε λοιπόν ή ταινία έχει για βασικό θέμα τήν παιδική και έφηβική ήλικία αυτού του πρόσωπου, μέσα σ' ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, τή Βενετία κατά τήν εποχή πού έζησε ό Καζανόβα. Αυτό πού ενδιαφέρει τόν Comencini είναι νά δώσει πρώτα ένα πορτραίτο αύτης τής εποχής, με μία μέθοδο, πού δέν είναι μακρινή από τις αντίληψεις του Μπρέχτ για τό κοινωνικό gestus (δηλαδή τις έκφράσεις και χειρονομίες μέσα από τις όποιες δείχνεται ό ιστορικός και κοινωνικός χαρακτήρας μιās εποχής). Μιλώντας για μία μεταγενέστερή του ιστορική ταινία, λέει ό Comencini σχετικά:

«Τό «Θεέ μου πόσο χαμηλά έπεσα» είναι ή δεύτερη ιστορική ταινία με κοστούμια πού κάνω μετά τό «Καζανόβα». Και στις δύο ταινίες προσπάθησα νά άνασυνθέσω τή ζωή μιās εποχής μέσα από τις πιο παραμικρές της λεπτομέρειες, νά τοποθετήσω τούς ήρωες και τις χειρονομίες τους, σ' άμεση σχέση με

τά πράγματα, τά ήθη και τις κοινωνικές σχέσεις τής εποχής τους. Πιστεύω ότι μόνο όταν δείχνουμε λεπτομερειακά πώς για παράδειγμα ντύνονταν οι άνθρωποι μιās εποχής, μπορούμε νά καταλάβουμε γιατί συμπεριφέρονταν μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο. Κι αυτό όχι γιατί ή συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα του τρόπου ντυσίματος ή τής επικοινωνίας, αλλά γιατί ό τρόπος ντυσίματος και τής επικοινωνίας διαφωτίζει κοινωνικά τή συμπεριφορά των άτόμων.

Και στις δύο ταινίες, προσπάθησα νά άπομυθοποιήσω τήν άνάμνηση μιās εποχής, δείχνοντας και τήν άλλη όψη του νομίσματος ή παρουσιάζοντας πρόσωπα πού δέν ήταν ήρωες, αλλά μέτρια ύποκείμενα. Θα μπορούσαμε νά κάνουμε τόσες ταινίες με θέμα τή συμπεριφορά των μετριων άτόμων στις διάφορες εποχές: μέσα από τή μορφή του μετρίου, θύμα των δυνατων (έστω κι αν αυτός ψάχνει νά τούς μιμηθεί) διαφαίνεται ή αντίθεση τής κοινωνίας στήν όποία ζει και μέσα στα έλλαιτώματα του ύπάρχει πάντα μία άντανάκλαση των κοινωνικων άδικιων».

Εάν όμως ό Comencini χρησιμοποιεί για μέσο τόν Καζανόβα, είναι γιατί τούτο τό ιστορικό τής διαπαιδαγώγησης και διαμόρφωσης ενός χαρακτήρα (πού εγκαταλείπει τελικά τήν «κλίση» του σαν κληρικός και γίνεται ό τυχοδιώκτης πού μίς άφησε ό μύθος), του έπιτρέπει νά άναπτύξει μία από τις άγαπημένες του θεματικές: τή διαπαιδαγώγηση ενός άτόμου και τις σχέσεις του με τήν οικογένεια. Ο Comencini, πέρα από ένας σκηνοθέτης πού κύρια δουλέψε στήν ιταλική κωμωδία (δίνοντας από τό χειρότερο, όπως «Ο Δόν Καμίλο στη Ρωσία», μέχρι τό άριστοτερο ηχητικό «Lo Scorpone Scientifico») ή στή δραματική ήθογραφία («Τό κορίτσι του Μπουμπε», «Εγκλημα άγάπης»), είναι ένας παιδαγωγός, ένας λυρικός μοραλιστής, πού σέ μία σειρά από ταινίες ενδιαφέρθηκε για τό θεσμό τής οικογένειας από τή μία και τή διαπαιδαγώγηση (τή σχέση με τόν Πατέρα ή τούς άνταπιστούντες του) από τήν άλλη. Δυστυχώς ή πτυχή αύτη του έργου του, όπου ό Comencini έδωσε ίσως τά καλύτερά του έργα (όπως τό άριστούργημα «Οι περιπέτειες του Πινόκιο»,

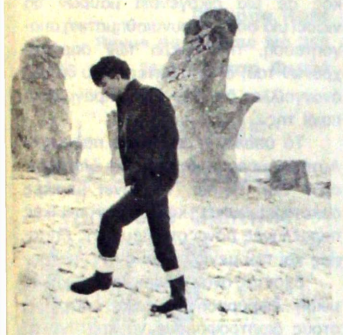
άλλα και οι ταινίες «**L' Incompreso**», «**Ευγένιο**» καθώς και μερικές τηλεοπτικές του έκπομπές) είναι σχεδόν άγνωστη στο ελληνικό κοινό. Έτσι μένει ν' απολαύσουμε αυτόν τον «**Καζανόβα**», που θά πρέπει να επισημούμε πως δεν άνηκε στις μεγάλες ταινίες του *Comencini*, χωρίς αυτό να σημαίνει τίποτα, γιά να γνωρίσουμε τον προβληματισμό ενός σκηνοθέτη, που οι πρόσφατες του ταινίες σίγουρα μ'ς απογοήτεψαν («**Ποιός σκότωσε τό γάτο;**», «**Τό**

μεγάλο μποτιλιάρισμα») και μ'ς ξεστράτισαν κάπως από ένα γνώριμο ύφος και προβληματική, πού κατά όλα τά φαινόμενα ο *Comencini* ξαναβρίσκει μέ την τελευταία του ταινία «**Ευγένιο**». Άς περιμένουμε λοιπόν την προσεχή προβολή της γιά νά ξαναμιλήσουμε γι' αυτόν τόν ιδίотου δημοφιλοῦ τό ιταλικού κινηματογράφου.

Μπάμπης Άκτσόγλου

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΦΑΡΟ (Farö dokument)

του Ingmar Bergman



Στά 1969 ο Μπέργκμαν είχε γυρίσει ένα πρώτο «ντοκουμανταίρ» πάνω στό *Farö* (Φορέ), τό νησί όπου εγκαταστάθηκε στά 1966, άφου τό άνακάλυψε κατά τή διάρκεια του γυρίσματος του «**Μέσα από τό σπασμένο καθρέφτη**» και όπου ισχυρίζεται πως έχει τίς «ρίζες» του. Δέκα χρόνια άργότερα έφτιαξε ένα νέο ρεπορτάζ, όπου ένσωμάτωσε άποσπάσματα άπ' τό πρώτο, συνεντεύξεις μαθητών που σήμερα ένηλικιώθηκαν. Τό συμπέρασμα άπ' τό δεύτερο φίλμ είναι λιγότερο πεσιμιστικό άπό του πρώτου, γιατί οι νέοι τώρα έχουν λιγότερη έπιθυμία νά εγκαταλείψουν τό νησί. Μά τί θά γίνει σέ δέκα χρόνια; Γιατί ο Μπέργκμαν σκοπεύει νά ξαναρχίσει τό πείραμα τό 1989 «άν ζούμε άκόμη» όπως λέει.

Όστόσο τό *Farö*, τέσσερες ώρες μέ τό πλοίο άπό τή Στοκχόλμη, είναι μία ύποανάπτκτη χώρα άπό γεωργούς και ψαράδες, θαμένη κάτω άπ' τό χιόνι τό χειμώνα και πλημμυρισμένη άπό τουρίστες τό καλοκαίρι. Ό σκηνοθέτης συνέλαβε αυτή τήν ταινία τή στιγμή που κατηγορήθηκε βία για φοροδιαφυγή και είχε δεχτεί μεγάλο ψυχολογικό σόκ. Έτσι έπιπέθεται βία στή «γραφειοκρατία», που τήν κατηγορεί ότι περι-

παίζει τίς άτομικές έλευθερίες και τό έπιχειρηματικό πνεύμα και τής όποιας καταγγέλλει τά εύτελή και μικροπρεπή μέτρα. Έξετάζει συντροφικά και φιλικά τούς άγρότες, τούς ψαράδες, τούς ύπαλλήλους, τούς άκολουθεί στις καθημερινές τους δραστηριότητες, κάνοντας έτσι πράξη αυτό που άποκαλεί τό «κοινωνικό μέτωπο» του.

Όστόσο είναι λυπηρό τ' ότι ο Μπέργκμαν άπουσιάζει όλότελα άπ' τήν ταινία, έκτός άπό τίς έρωτήσεις που κάνει σέ «φωνή off» (δηλ. έκτός πεδίου). Τίποτα δε συνδέει αυτό τό ένδιαφέρον ντοκουμανταίρ μέ τόν προσωπικό τό κόσμο, παρά τά τρία φίλμ που γύρισε εκεί («**Μέσα άπ' τό σπασμένο καθρέφτη**», «**Περόνα**», «**Η ντροπή**»), έκτός ίσως, άδιόρατα, μία προβληματική πάνω στή ζωή και στό θάνατο σέ σχέση μ' αυτή τήν άγονη γή όπου οι άνθρωποι ζούν στό ρυθμό τών τεσσάρων εποχών: όντας άκόμη κάτω άπό τίς έπιπτώσεις τής διαμάχης του μέ τή «γραφειοκρατία» βρήκε χωρίς άμφιβολία σ' αυτό τό νησί τήν παρηγοριά και τή γαλήνη τής ζωής κοντά στή φύση. Αυτό είναι τό βαθύτερο νόημα αυτού του «ντοκουμανταίρ».

Marcel MARTIN

Μετ.: Μίση Φωτιά. Revue du Cinéma No 349, Άπρίλιος 1980

ΠΑΡΑΞΕΝΟΣ ΔΕΣΜΟΣ (L' adoption)

του Marc Grunebaum

Σκην.: Marc Grunebaum. Σεν.: M. Grunebaum, Bernard Stora, P. Krall, Magdaleine Dailloux. Φωτ.: Luciano Tovoli. Μουσ.: Michel Portal. Ήθ.: Geraldine Chaplin, Jacques Perrin, Patrick Norbert, Gérard Lorin. Γαλλία 1978. Διάρκεια 1.37'

«**L' adoption**» (αυθ. τίτλος «**Η υιοθεσία**») είναι πριν άπ' όλα ένα κακό σενάριο: ένα ζευγάρι, (Ζάκ Περρέν,



Τζέραλντιν Τσάπλιν), αυτός ζωγράφος (αυτή τί), *άφρημένα διεστραμένος*, περιουλέγει ένα νεαρό έπιλειπτικό (και ίσως πυρομανή), που δραπετεύσε άπό τό γειτονικό άσυλο. Ύστερα άπό τή συγκτάθεση ένός πολύ φιλελεύθερου ψυχιάτρου, τό ζευγάρι τόν κρατά (τόν τρέφει, τόν πλένει, τό προσφέρει διαμνη, σόν μία σειρά άλλη άπό ύμηρεσίες), τόν φροντίζει, τόν περιποιείται σά νάτανε δικό τους παιδί. Ό νεαρός γεύεται «τή ζωή στους τρείς» και θέλει νά τό δοκιμάσει όλα. Η γυναίκα τόν γοητεύει, ο σύζυγος κάνει τό κοροΐδο άρκει νά είναι παρών στή ιεροτελεστία: πρέπει όλα νά γίνουν κάτω άπό τό μάτια του, πρέπει ή διαστροφή νά εγκατασταθεί στό σπίτι (τήν όποία γεύονται όλοι).

Στή συνέχεια οι διεστραμένοι βαριούνται τό παιχνίδι, ένώ ο νεαρός μας έπιμένει, αλλάζοντας τό νόμο τής διαστροφής σέ κανονική συμπεριφορά, παίρνοντας σά μία όφελιά αυτό που ήταν τό άποτέλεσμα ένός παιχνιδιού. Μ' αυτόν τόν τρόπο γίνεται αυτός που άποκαλύπτει τήν ύποκρισία τό ζευγαριού (ή κριτική είδε συχνά στήν ταινία μία άμφισβήτηση τής έγωϊστικής συμπεριφοράς τής καλλιτεχνικής μικρομπουρζουαζίας «-μάλιστα κύριε!»), ένα είδος δηλαδή ήθικού δικαστή, ένεργού παράγοντα τής νόρμας (πράγμα που

υποτίθεται στο σενάριο, ότι «άποκαθιστά» την τρέλα στα μάτια του κόσμου). Και ξεκαθαρίζει τους λογαριασμούς του: 1) με την υποτιθέμενη διαστραμμένη σεξουαλικότητα της Τσάπλιν, που την βιάζει (πράγμα που αφήνει να ενοηθεί ότι αυτό που επιθυμούσε δεν ήταν ένας παιχνιδιάρης σύζυγος αλλά ένας αληθινός άρσενικός). 2) Με τη συλλογή των πινάκων που ζωγράφισε ο Περρέν, τους οποίους καταστρέφει χαράζοντας τους ή ξαναζωγραφίζοντάς τους, πράγμα που τού δίνει άνειπωτη ήδονη. 'Η σκηνή αυτή μοιάζει σά μια μεταφορά αυτού που είναι τό'διο τό φίλμ: κάποιος που μάς δίνεται σάν τρελός, έξω από τις νόρμες, κατά συνέπεια άθωος, εκφράζει όλο του τό μίσος για τή ζωγραφική (δέν έχει σημασία εάν οι πίνακες είναι όντως άσχημοι), όλο του τό μίσος για τόν καλλιτέχνη και για ό,τι σ' αυτόν άποτελεί μία ήδονη που δέν μπορεί να ή μοιράσει μ' άλλους. Πώς να μή δούμε σ' αυτή τή σκηνή μία έκκληση στόν ίδιο τό θεατή να διαλέξει και αυτός τό δικό του στρατόπεδο, άπέναντι στούς δύο τύπους ταινιών που τού προσφέρονται: τίς ταινίες τών «διστραμμένων» μικροαστών και τίς ταινίες για τό «πλατύ κοινό» που άπευθύνονται στούς θεατές με τά άπλά γούστα και ή ή. 'Η «**Υιοθεσία**» άνήκει σ' αυτή τή δεύτερη κατηγορία, μ' όλες τίς συντηρητικές και άντιδραστικές επιπτώσεις που μπορεί να έχει μία τέτοια άπόψη.

Serge TOUBIANA

άπόσπασμα μιάς κριτικής που δημοσιεύτηκε στά «**Cahiers du Cinéma**» Νο 298, Μάρτιος 1979.
Μετ.: Μ.Α.

Ο ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ (The competition)

του Joël Olianski

Η.Π.Α. 1980. Παίζουν: Richard Dreyfuss, Lee Remick, Amy Irving.

'Η συμφωνική μουσική τιμάται πολύ τελευταία. Ύστερα από τόν Φελλίνι («**Πρόβα Όρχηστρας**», τόν Βάιντα («**Ο Διευθυντής Όρχηστρας**»), νά ό «**Ανταγωνισμός**», όπου για μία άκόμη φορά ή έρμηνεία τών Μπετόβεν, Σέν Σαέν και Προκόφιεφ, γίνεται ή εύκαιρία για μία παραβολή. 'Αλλά άντί για τόν ήθικο-πολιτικό προβληματισμό



πάνω στή **διεύθυνση** τής όρχήστρας τών δύο πρώτων ταινιών, εδών έχουμε (ένεκα 'Αμερικής) τό αιώσιο θέμα τής προσωπικής έπιτυχίας...

Κάθε χρόνο ό διαγωνισμός τής 'Αραμπέλλας Χίλλμαν φέρνει άντιμέτωπους τούς 12 καλύτερους πιανίστες τού κόσμου, σ' ένα άνηλεθο τελικό, από τόν όποίο μόνο ό νικητής θά έχει τήν τύχη να κάνει μία μελλοντική καριέρα. Νίκη ή θάνατος—αυτή είναι ή ιστορία τής ταινίας. Κι όπως άκριβώς και στήν ταινία του Βάιντα, αυτό που περιγράφεται μέσα από τούς δύο κύριους άντίπαλους για τό χρυσό μετάλλιο, είναι ό άνταγωνισμός άνάμεσα σέ «έπαγγελματία έκτελεστή» και κείνον που παίζει μ' «άγάπη». Μπορούμε βέβαια νά καταλάβουμε από τήν άρχή ποιάς θάνατι ό νικητής, τό πρόβλημα όμως δέν είναι εδών. 'Από πρώτη ματιά, τό φίλμ είναι ένα μελόδραμα και ξέρουμε πολύ καλά ότι ύπάρχει κάποιος καταπληκτικός ταινιστής σ' αυτό τό είδος. Τό κακό με τόν Τζόελ 'Ολιάνσκι, είναι ότι μοιάζει νά διακατέχεται από μία ένοχη συνείδηση. Τό ρομάντζο δέ φαίνεται νά τόν ίκανοποιεί, από τήν άλλη όμως ή κριτική κατάδειξη μιάς άνηλεθτης κοινωνίας που μάς κάνει, είναι όλοφάνερα μία σάλτσα, ένας συμββασιμός πρός ένα μετα-αλμανικό μοντερνισμό. 'Η ταινία που βγαίνει είναι τελικά ένα δικέφαλο τέρας, ένα άτέλειωτο πήγαινε-έλα άνάμεσα σέ δύο διαφορετικές φόρμες κινηματογράφου.

«**Ο Διευθυντής Όρχηστρας**» τού Βάιντα είχε σάν αδυναμία μία συστημική άκαμψία, σέ τούτο όμως τό φίλμ λείπει ή ασυτηρότητα έκλογής. 'Αν και μερικές καθαρά λυρικές σκηνές δέ μάς αφήνουν άσυγκίνητους, είναι άλήθεια ότι τά βιολιά και τά δοξά-

ρια δέ βρήκαν άκόμη τόν Κάραγιαν τής όθόνης.

Jean-Louis CROS

ΤΟ ΧΑΖΟΜΟΥΤΡΟ (THE JERK)

του Carl Reiner

Η.Π.Α. 1979. Παίζουν: Steve Martin, Bernadette He Reters, Catlin Adams

'Ο Navin Johnson είναι ένας άνόητος εύτυχισμένος όντας ό μόνος λευκός σέ μία οικογένεια μαύρων θά νιώσει μία φοβερή συναισθηματική άπογοήτευση, τήν ήμέρα τών σαράντα χρόνων του, όταν ή μητέρα του θά τού άναγγείλλει ότι δέν είναι πραγματικό παιδί τής.

Τό υπόλοιπο φίλμ κυλά παρόμοια. Αυτή ή άμερικάνικη κωμωδία επιτρέπει στόν Carl Reiner, νά κάνει μερικές άρκετά ειρωνικές και μάλλον κωμικές παραλλαγές πάνω στό θέμα τής έπιτυχίας και τού μεγαλοφουούς πνεύματος.

'Εχόντας άνακαλύψει κατά τύχη μία μικρή έφεύρεση που δέ επιτρέπει στούς διοπτροφόρους νά κρατάνε τά γυαλιά στή μύτη τους, ό Navin θά γίνει έκατομμυριούχος, πρίν γνωρίσει μία ίλιγγιώδη πτώση όταν θά διαπιστωθεί ότι ή έφεύρεση προκαλεί άλλοθώρωση.

Μερικά γκάγκ και μερικοί διάλογοι στά όρια τού «καλόγυστου», μάς κάνουν νά σκεφθούμε όρισμένες φορές τό Mel Brooks με τόν όποίο έχει ήδη έργαστεί ό Reiner.

'Από τήν άλλη «**Τό χαζόμουτρο**» άποκαλύπτει τόν Στήβ Μάρτιν, πολύ γνωστό ήθοποιό τής άμερικάνικης τηλεόρασης, που βρέθηκε εδών τόν πρώτο μεγάλο κινηματογραφικό του ρόλο. 'Αν εξαιρέσουμε μία έλαφριά κλίση στήν ήθοποιία, ό Μάρτιν έναρκώνει με έπιτυχία τήν προσωπικότητα τού Navin Johnson, άντρα-παιδιού, άσυλλόγιστου και άπλοικού, πραγματικού Candide (άφελή) τής σύγχρονης έποχής, που θ' άνακαλύψει βαθμηδόν τόν κόσμο τού χρώματος, όπου τό μόνο που έχει πρωταρχική σημασία είναι τό κέρδος.

Σ' αυτόν τόν κίτε και έπιφανειακό κόσμο, όπως ή Βίλλα που ό Navin όντας κοινωνικά πετυχημένος θά χτίσει, ό ήρωας τού Βολταίρου πολύ γρήγορα θά καταλάβει ότι μόνον οι περιθωριακοί, οι άπόβλητοι αυτής τής κοινωνίας τής άφθονίας είναι οι πιο άυθεντικοί και άναμφίβολα οι πιο εύτυχισμένοι άφου θά έχει γνωρίσει μία εφήμερη δόξα, θά

Ξαναγυρίσει σφρονισμένος στην οικογενειακή στέγη, για να χορέψει και να τραγουδήσει τὰ μπλουζ, σύμβολο μιάς ειρήνης και μιάς ημερίας που επιτέλους Ξαναβρήκε.

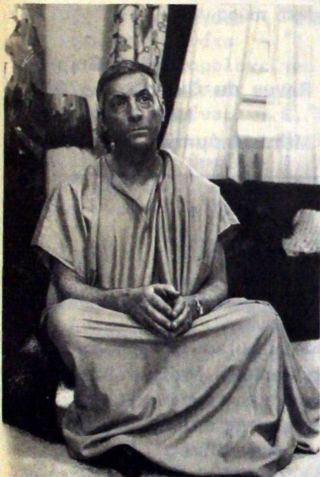
Παρόλο που από μιά πλευρά τὸ φιλμ είναι λιγάκι χοντροκομμένο, με μερικές ἀδυναμίες στὸ σενάριο «**Τὸ χαζόμουτρο**» είναι μιά μικρή, ἄρκετα διασκεδαστική και μᾶλλον συμπαθητική ταινία, ἐνὸς ἐπίπεδου πολὺ ἀνώτερου ἀπὸ ὅλες αὐτές τίς ἀνοησίες που ἀutoχαρακτηρίζονται κωμωδίες, ὅπως τὸ διάφορο «**Ἐβδομα συντάγματα**» και «**Χωροφύλακες τοῦ Σαϊν Τρόπέζ**», που βλέπουμε σχεδὸν κάθε βρομάδα στίς πολύχρωμες ὁθόνες μας.

Philippe Ross

Revue du Cinéma No 353

Μετ.: Μίτση Φωτιά

L' ASSOCIE (Ὁ συνέταιρος) τοῦ René Gainville



Σκην.: René Gainville. Σεν.: Jean-Claude Carrière, René Gainville ἀπὸ μυθ. τοῦ Jenato Prieto. Φωτ.: Etienne Szabo. Μουσ.: Mort Shuman, Michel Bernhole. Ἡθ.: Michel Serrault, Claudine Auger, Judith Magre, Mathieu Carrière, Bernard Haller. Γαλλία 1979. Διάρκεια 1.34'.

Ἐνας ἐπιχειρηματίας που βρίσκεται σὲ ἀνεργία ἐπινοεῖ ἕνα φανταστικὸ συνέταιρο και πετυχαίνει στίς ἐπιχειρήσεις του. Καταλαβαίνοντας ὅμως γρήγορα ὅτι αὐτὸς ὁ μυθικὸς συνέταιρος τὸν ἔχει κάνει ἀπλὸ κομπάρσο στὰ

μάτια τῶν ἄλλων, κλέβοντάς του τὴ δόξα, ἀποφασίζει ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' αὐτὸν, με τὸ νὰ κάνει νὰ πιστεύσουν (βοηθουμένης και τῆς ἐποχῆς) ὅτι πέθανε ὕστερα ἀπὸ μιά ἀπαγωγῆ. Ἀμέσως οἱ ἐπιχειρήσεις καταρρέουν.

Θέμα ἔξυπνο, ἀλλόκοτο, προκλητικὸ, ἀνοιχτὸ σὲ ἔρμηνειες, στὸ ὄπισθὸ ὁ Jean-Claude Carrière πρόσθεσε, ὅπως συνηθίζει, ἀπολαυστικούς διαλόγους και μερικά γραφικὰ εὐρήματα (εἶμαι σίγουρος πὼς εἶναι ἐντελῶς δικὰ του), ἰδιαίτερα γύρω ἀπὸ τὸ πρότυπο που ἐνοσάρκωνε ὁ Bernard Haller, (ἕνα τραπεζιτικὸ πάντα πρωτοπόρο σ' ὅτι ἀφορὰ τὴν αὐτοάμυνά του). Δυστυχῶς ὁ Gainville δὲ θεώρησε καλὸ νὰ ἐπέμβει ἡ σκηνοθεσία του εἶναι ὑπερβολικὰ φρόνιμη γιὰ ἕνα σενάριο λιγάκι παλαβὸ και τραγικὸ ταυτόχρονα, χωρὶς κανένα στοιχείο ἐκπληξης. Σύντομα βριέται κανεὶς με τούτη τὴν κωμωδία πάνω στὴν κερδοσκοπία, πολὺ ἀπλά γιατί δὲν τόλμησε νὰ κάνει τὸ παραμικρὸ κριτικὸ συλλογισμὸ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα-μάστιγα τῆς ἐποχῆς μας, ἀρκοῦμενη μονάχα στὸ νὰ καταγράψει τὰ γεγονότα σάν ἕνας ὑπόλογος που στερεῖται ἀπὸ φαντασία και κριτικὸ πνεῦμα.

Gerard LANGLOIS

Ecran 79, No 84, Ὀκτ. 79.

Μετ.: Μίτση Φωτιά.

LA CAGE AUX FOLLES II (Τὸ κλουβὶ με τίς τρελές, No 2)

τοῦ Eouard Molinaro

**Γαλλία 1980. Με τούς: Ugo Tognazzi
Michel Serrault, Marcel Bozzuffi, Michel Galabru.**

Ἄς μὴ ξεγελιόμαστε. Τίς περισσότερες φορές οἱ κινηματογραφικὲς σενέχες βασικὰ ἀποβλέπουν στὸ νὰ βγάλουν χρήματα, ἐκμεταλλευόμενες συστηματικὰ ὅλες τίς δοκιμασμένες συνταγές τῆς πρώτης ταινίας. Ἡ ταινία τοῦ Molinaro δὲν ἀποτελεῖ ἐξαιρεση τοῦ κανόνα και ἡ χάρη που ὀθμ μπορούσαμε νὰ βροῦμε στὸ πρῶτο μέρος (διασκευὴ ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου «μπουλβάρ») εἶναι κάτι τὸ σπάνιο, ἴσως γιατί δὲν ὑπάρχει πιὰ τὸ αἰσθημα τῆς ἐκπληξης. Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει βέβαια τούς ἠθοποιούς (με τούς Ugo Tognazzi και M. Serrault ἐπικεφαλῆς), νὰ εἶναι

ἐξαιρετικοί. Καί ἡ γελοιοποίηση τοῦ προσώπου που ἐρμηνεύει ὁ M. Galabru φερέφανο τῆς ἠθικῆς τάξης, εἶναι ἕνας καλὸς οἰωνός. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ δεῦτερο μέρος ξεφεύγει κάπως ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς κωμωδίας ἠθῶν, ἔστω κ' ἂν ἔχει ἕνα ὀρισμένο ἀριθμὸ ἀπὸ σκηνη-σοκ που μᾶς κάνουν νὰ γελᾶμε καλό-πιστα. Σάν ἀντιστάθμισμα τὸν ἐλάχιστα ἀνανεωμένων σκηνῶν του, ὁ Molinaro παίρνει με ἄλλα ἀπόσταση και δραπε-τεῦει ἀπὸ τὰ ἀπονικτικὰ πλαίσια τοῦ νυχτερινοῦ κέντρου, ἐποφθαλμιών-τας ἕνα ὀρισμένο ἀστυνομικὸ παρωδικὸ σινεμά ἀλὰ Lautner. Πράγμα που τοῦ ἐπιτρέπει νὰ λανσφερι με τὰκτ τῆ δρᾶση, χωρὶς ὅμως νὰ καταφέρει νὰ σκεπάσει τὸν ὀλιγο τὶ φτιαχτὸ και ἐτερογενεὶ χαρακτήρα τοῦ σενάριου.

Μένει ὅμως νὰ (Ξανα)θεσοῦμε τὸ ἐρώτημα τῶν ἰδεολογικῶν ἐπιπτώσεων που ἔχει αὐτὴ ἡ ἀναπαράσταση γιὰ τὸ «μεγάλο κοινὸ», τῆς ὁμοφυλοφιλίας. Πραγματικὰ, πολὺ περισσότερο κ' ἀπὸ τὴν πρώτη ταινία, ὁ ἦρωας που ἐρμηνεύει ὁ Serrault παρουσιάζεται πολὺ ὑπερμεγέθης, ὥστε νὰ μπορούμε νὰ ἀναγνωρισθοῦμε ἔστω κ' ἐλάχιστα πάνω του. Ἐτσι ὁ θεατῆς δὲν ἐνοχλεῖται (πράγμα ἠθελημένο, μὰ και πρόκειται γιὰ μιά ψυχαγωγικὴ ταινία) και δὲν κάνει καμιά ἀμση συσχέτιση με τὴν πραγμα-τικὴ ζωὴ και τὴν τελειῶς στυλιζαριωμένη ἀναπαράστασή της, που γίνεται στὴν ταινία. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅμως τελικὰ ὅτι μιά «ἀγωνιστικὴ» ταινία, που θὰ ἀπευθύνονταν σὲ μιά πεισμένη μειοψη-φία θὰ εἶχε καλύτερα ἀποτελέσματα στὸ νὰ αὐξηθοῦν κ' ἄλλο τὰ ὄρια τῆς ἀνεκτικότητας.

Yves ALION

Revue du Cinéma, No 357,

Ἰαν. 1981

Μετ.: Μπάμπης Ἀκτσόγλου

ΑΓΓΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ (Rough Cut)

τοῦ Don Siegel

**Η.Π.Α. 1980. Παίζουν: Burt Reynolds,
Lesley-Ann Down, David Niven, Patricia Magee.**

Ὅσο κ' ἂν αὐτὸ φαίνεται ἀπίθανο, τὸ τελευταῖο φιλμ τοῦ Ντόν Σήγκελ, ἀξίζει οὐσιαστικὰ γιὰ τούς ἀφάνταστα λαμπρούς διαλόγους του, που δίνουν τὴν εὐκαιρία στὸ ζευγάρι Μπάρτ Ρέινολτς και Λέσλυ-Ἀν Ντάουν ν' ἀμφεθεῖ σ' ἕνα εὐχάριστο νοῦμερο, γεμάτο



«κλοπής των διαμαντιών του αιώνα», θα πρέπει να παραδεχτεί ότι αυτό που θά έπρεπε να είναι τό άπάνθισμα του έργου, τόν άφήνει κάπως διάφορο. Μονάχα οι όπαδοί του Μπάρτ Ρέύνολτς και τής Λέαου-Άν Ντάουν μπορούν άνεπιφύλαχτα να ζκανοποιηθούν.

Pascal MERIGEAU
Revue du Cinéma, No 358,
Φεβρ. 1981
Μετ.: Μίση Φωτιά

γοητεία και χιούμορ, με τήν έξαιρετική συνεργασία δίπλα τους ενός Ντέιβιντ Νίβεν, άπόλυτα ταιριαστού με τήν εικόνα του. Όσο για τό υπόλοιπο φίλμ, θά πρέπει να άναγνωρίσουμε ότι δέ μάς προκαλεί κανένα πραγματικό ένθουσιασμό. Δέ χωρά άμφιβολία ότι τό μάλλον άδύνατο σενάριο τών «**Άγριων διαμαντιών**», δέν επέτρεψε στόν Σήγκελ να έκφρασθει άληθινά. Άλλωστε είναι γνωστό ότι έγκατέλειψε τό γύρισμα για να έπανέλθει στό τέλος μόνο και μόνο να υπογράψει τήν ταινία. Πιθανά τό ένα να έξηγει τό άλλο, αλλά ή σκηνοθεσία μοιάζει τελειώς άνώδυμη, τό σύνολο στερείται ρυθμού και εάν περιμένει κανείς επί μιάμιση ώρα για να άρχισι έπιτέλους αύτή ή χλιοστή έκδοση τής

URBAN COWBOY **(Ό Κάου-μπόυ τών πόλεων)**

του James Bridges

Η.Π.Α. 1979. ΉΘ: John Travolta,
Scott Glen, Debra Winger.

Ή έπιστροφή του Τραβόλτα ύστερα από τήν άποτυχία του «**Άπό στιγμή σε στιγμή**». Όχι πιά στή ντίσκο, αλλά στό «**κάντριν**». Τίποτα όμως δέν έχει αλλάξει. Έστω κι άν δέν τραγουδά ή χορεύει, ό Τραβόλτα είναι πάντα τό τυπικό παράδειγμα τής άμερικάνικης

νεολοίας τών λαϊκών τάξεων, πού ζει πάντα μέσα στή νόρμα και πού οι άνάγκες τής για ξεφάντωμα και για δράση, βρίσκονται «καπελωμένες» από μιά ιδεολογία του κοφφορμισού και τής θριαμβευτικής έπίτυχίας. Άν και τυπικά ρηγκανική ταινία στήν παραμονή τών άμερικανικών εκλογών, «**Ό Κάου-μπόυ τών πόλεων**» θά μπορούσε παρόλα αύτά να ξεχωρίσει για τις καθαρά κινηματογραφικές άρετές του. Δέ συμβαίνει όμως τίποτα τέτοιο. Τό σύνολο είδομένο από επαγγελματική πλευρά είναι τέλειο, οι ήθοσοι έχουν σωστή καθοδήγηση, ή ταινία ακολουθεί ένα ρυθμό, τά κορίτσια είναι εύχάριστα (!), αλλά όλα αύτά χωρίς καμιά προσωπικότητα, χωρίς κανένα βάθος, αλλά μόνο μονοδιάστατα και μονότονα. Μερικές μόνο άναλαμπές άφήνουν κάποιες έλπίδες, όπως ή σκηνή τής καταγίδας όπου πεθαίνει ό έργάτης θεός του Μπάντ. Πρόκειται όμως για μιά σύντομη (και σκηνοθετικά πετυχημένη) σκηνή, πού μάς συγκινεί για λίγο: στή συνέχεια τό έργο πέφτει άμέσως στήν πλαδαρότητα, όμοια με τόν Τραβόλτα, πού... πέφτει κάτω από τόν μηχανικό ταύρο (!).

Gilles Colpart
La Revue du Cinéma, No 355,
Νοέμβριος 1980
Μετ.: Μπάμπης Άκτσόγλου

Μέ λίγα λόγια

Οι πρόσφατοι σεισμοί στήν Άθήνα άνάτρεψαν τό πρόγραμμα τών Άθηναϊκών κινηματογράφων και πέρα από τή μεγάλη οικονομική ζημιά πού προκάλεσαν στους κινηματογράφους και τά θέατρα, έκαναν δύσκολη και τή δική μας δουλειά στό να πληροφορηθούμε έγκαιρα ποιές ταινίες θά παιχτούν μέχρι τέλος καλοκαιριού. Πολλές προγραμματισμένες ταινίες όπως οι: «**Μαριονέτες**» του Μπέργκμαν, «**Κονστάνς**» του Ζανούσι, «**Τό τελευταίο μετρό**» του Τρυφώ, «**Λουλού**» του Πιελά κ.ά. δέν πρόκειται να βγούν φέτος (έκτός άπροόπτου). Άλλες ταινίες έχουν ένα άβέβαιο μέλλον. Μεταξύ τών ταινιών πού ίσως πρόκειται να παιχτούν συγκαταλέγονται οι έξής:

«**Bad timing**» (πρ. έλ. τίτλος: «**Ερωτικός παροξυσμός**») του Nicholas Roeg, ψυχαναλυτική άστυνομική ιστορία ενός παθιασμένου έρωτα, από ένα υπερφορμαλιστή σκηνοθέτη, πού δέν πείθει όμως πάντα με τούς έξεζητημένους νεωτερισμούς του. «**Τό κόκκινο πουλόβερ**» του Michel Drach, ταινία-καταγγελία τής θανατικής ποινής πού βασίζεται σ' ένα αύθεντικό γεγονός, αλλά πού πάσχει από

μιά κάποια ρητορεία και δημαγωγία χαρακτηριστική αυτού του είδους τών ταινιών.

«**Il gioccatolo**» (Τό παιχνιδάκι) του Giuliano Montaldo (1978) με τούς Nino Manfredi, Marlène Jobert και Όλγα Καρλάτου, άποτυχημένη άναφορά (κατά τούς κριτικούς) πάνω στό θέμα τής αυτομόνωσης.

«**Θά μέ ξετρελάνουν οι γυναίκες**» (**Je vais craquer!!!**) του François Leterrier, ταινία βασισμένη πάνω σ' ένα πασίγνωστο γαλλικό κόμικς, βλέπεται μάλλον μ' ένδιαφέρον, χωρίς να ξεφεύγει από τή μέση μετριότητα του γαλλικού κινηματογράφου.

«**Μάμα Ντράκουλα**» (πρ. έλ. τίτλος: Δάγκωσι λιγάκι πιό βαθεία) του Boris Szulinger, μέτρια σάτυρα τών ταινιών με βρυκόλακες, πού έχει όμως θαυμάσιους πρωταγωνιστές: Λουίζ Φλέτσερ, Μαρία Σνάιντερ και τούς άδελφούς Βάινμπεργκ.

«**Οι Σαρλώ έναντιον Δράκουλα**» του Jean-Pierre Desagnat, άκόμη πιό κακή κωμωδία από τήν προηγούμενη, μ' ένα παρόμοιο θέμα, κινείται στό επίπεδο τών άλλων ταινιών τών Σαρλώ, πού έδω τούς συνοδεύει ό Άντρέας Βουταινάς στό ρόλο του Δράκουλα.

Παράρτημα: Κινηματογραφικές Λέσχες

"Όλα για τίς γυναίκες



Τό θέμα **"Κινηματογράφος -Γυναίκα"** είναι ένα από τά πιο περιζήτητα στίς έκδη - λώσεις τών κινηματογραφικών λεσχών καί συλλόγων (γυναικείων καί μή). Σκεφτήκαμε λοιπόν νά δώσουμε ένα πρώτο κατάλογο πού πιάνει διάφορες πτυχές αύτοϋ τού θέματος, χάρως νά έξαντλοϋμε οϋτε τό θέμα,οϋτε τόν άριθμό τών διαθεσίμων ταινιών.

ΓΥΝΑΙΚΑ - ΓΑΜΟΣ - ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

- Εκηνές από ένα γάμο - **"Ινγκ. Μπέργκμαν (Δ. Μιχαηλίδης)**
- Φθινοπωρινή συνάτα - **"Ι. Μπέργκμαν (Δ. Μιχαηλίδης)**
- Μιά γυναίκα έξομολογεϋται - **Τ.Κασσαβέτης (Δ. Μιχ.)**
- 'Εσωτερικές σχέσεις - **Γ. "Άλλεν (C.I.C)**
- Οί άρραβωνιασμένοι - **Ε. "Ολμι (Καφάσκης)**
- Τό χαρέμι - **Μ. φερρέρι (Καφάσκης)**
- Μιά έλεύθερη γυναίκα- **Π. Μαζοϋρски (Κολούμπια)**
- Δέ θά γυρίσω τό βράδυ- **Φ.Φ.Κόπολα (Δ.Μιχ.)**
- "Όταν γυρίσει ό Ζοζέφ- **Κόβατς (Στουίντιο)**

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

- Οί γυναίκες μεταξύ τους - **Μ.Ντεβίλ (Νέα Κινηματογραφική)**
- Τζούλια - **Φρ. Τσίνεμαν (Κολούμπια)**
- "Η άυτοκρατορία τών αισθήσεων- **Ν. "Όσίμα (Ν. Κιν.)**
- Μιά γυναίκα σά τήν Εϋά- **Μπράχες (Ν. Κιν.)**
- Υίοδοσία - **Μ.Μεζάρος (Καφάσκης)**
- Μιά άπλή ιστορία για έλεύθερες γυναίκες- **Κλ. Σωτέ (Καραγιάννης)**
- "Ο γάμος τής Μαρίας Μπράου- **φασμπίντεο (Δ.Μιχ.)**
- Μιά γυναίκα , τό λυκόφως- **Α.Ντελβώ (Ζαφειρούς)**
- 3 γυναίκες - **Ρ. "Άλτμαν (Κολούμπια)**
- Νόρμα Ραϋϋ - **Μ. Ρίτ (Κολούμπια)**
- "Η "Άλίκη δέ μένει πιά έδω - **Μ.Σκορτζέζε (Δ. Μιχ.)**
- "Αναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ- **Ρ. Μπρούκς (C.I.C.)**
- Μιά άπλή ιστορία - **Τζούντιθ "Έλεκ (Καφάσκης)**
- 2 γυναίκες- **Μ. Μεζάρος (Δ.Μιχ.)**

«Τζούλια»

ΣΧΕΣΕΙΣ ΑΝΔΡΩΝ - ΓΥΝΑΙΚΩΝ

- Εκηνές από ένα γάμο
- "Ένα τέλειο ζευγάρι - **Ρ. "Άλτμαν (Κολούμπια)**
- "Ο νευρικός έραστής- **Γ. "Άλλεν (C.I.C.)**
- Μανχάτταν - **Γ. "Άλλεν (C.I.C.)**
- Ζύλι καί Τζέιμ - **Φ. Τρυφώ (Ζαφειρούς)**
- Μέ δεμένα μάτια - **Κ. Σάουρα (Δ.Μιχ.)**
- Μιά έλεύθερη γυναίκα



'Η αυτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων
'Η αυτοκρατορία τοῦ πάθους- Ν. 'Οσύμα (Ν. Κιν.)
'Η 'Αλλοκή δέ μένει πιά ἐδῶ
Χαριστική βολή- Σλαῦτορφ (Δ. Μιχαηλίδης)
'Ο φόβος τρώει τὰ σωθικά - Φασμπίντερ (Καψάσκης)
Περιπέτεια - Μ. 'Αντονιδόνι (Καψάσκης)
'Η ἔκλειψη - Μ. 'Αντονιδόνι (Καψάσκης)

ΓΥΝΑΙΚΑ - ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

'Η Μάνα - Πουντόβκιν ('Αλκυονίδα)
'Η Γενική Γραμμή- 'Αὔξενσταίν ('Αλκυονίδα)
Τό 'Αλάτι τῆς Γῆς -Μπύπερμαν (Καψάσκης)
Ζητῶ τό λόγο- Παμφίλωφ (Καψάσκης)
Νόρμα Ραϊῦ
'Αντζελα Ντέῦβις - Γιολάντα ντέ Λίαρ (Καψάσκης)
'Ηλέκτρα - Μ. Γιάντσο ('Αλκυονίδα)
Μία ἀπλή ἱστορία



«Οἱ γυναῖκες μεταξύ τους»

ΓΥΝΑΙΚΑ - ΚΑΤΑΠΙΞΗ :

Λά στράντα - Φ. Φελλίνι (Καψάσκης)
Ζοῦσε τή ζωή της- Γκοντάρ (Κ. Ζαφ.)
Τό Χαρέμι
Μία γυναίκα ἐξομολογεῖται
Χαζάλ - 'Αλύ 'Ορζγκεντούρκ (Δ.Μιχ.)
'Ατιμασμένη κι ἐγκατελειμένη- Πιέτρο Τζέρμι (Κ. Ζαφειρίου)
'Η χαμένη τιμή τῆς Κατερίνας Μπλούμ - Σλέντορφ (C.I.C.)

ΠΟΡΝΕΙΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ:

Ζοῦσε τή ζωή της
'Ηραία τῆς ἡμέρας - Λουῖ Μπουλιουέλ (Δ.Μιχ.)
'Απόδραση ἀπό τή λάσπη τῆς πορνείας- Ντ. Ντυβάλ (Ν. Κιν.)
'Η κουκλίτσα τῆς Ν. 'Ορλεάνης- Λ. Μάλ (C.I.C)
'Ακατόνε - Παζολίνι (Καψάσκης)
Μάμα Ρόμα - Παζολίνι (Καψάσκης)
Βίαιος θάνατος - Μπερτολοῦτσι (Καψάσκης)
Πίσω ἀπό τὰ κλειστά παράθυρα - Λ. Κομεντσίνι (Καψάσκης)
Νύχτες τῆς Καμπύρια - Φελλίνι (Χρήστου)
Στόν ἄνδρα δέν γίνεται βιασμός- Γιόρν Ντόνερ (Δ. Μιχ.)
Θύμα βιασμοῦ - (C.I.C.)
Θεέ μου πόσο χαμηλά ἔπεσα - Λ.Κομεντσίνι (Δ. Μιχ.)

«Νόρμα Ραϊῦ»

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑ

Δύο ἐρωτευμένες γυναῖκες- Πιτσισέλι (Ν. Κιν.)
Στιγμές - Μπάτ 'Ανταμ
Μία γυναίκα σάν τήν Εῦα -Μπράχελ (Ν. Κιν.)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΤΡΕΛΛΑ:

Κόκκινη ἔρμος- 'Αντονιδόνι (Ζῆνος Παναγιωτίδης)
Πρόσωπο μέ πρόσωπο - Μπέργμαν (Καρ.)
3 γυναῖκες
Μία γυναίκα ἐξομολογεῖται
Νά θυμᾶσαι τ' ὄνομα μου- Α.Ροῦντολφ (Κολούμπια)
'Εφιάλτες- 'Αλτμαν (Λιόδης)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΘΕΣΗ ΤΟΥ ἌΝΔΡΑ:

Τό ζιζάνιο- Χ.Ζήφ (Δ.Μιχ.)
Γκλόρια - Τ. Κασσαβέτις (Κολούμπια)
Στόν ἄνδρα δέν γίνεται βιασμός
'Η τραπεζίτσα - Φρ. Ζιρό (Δ.Μιχ.)





«Χαζάλ»

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ:

- Σένσο- Λ. Βισκόντι ('Αλκυονίδα)
'Ο πρώτος δάσκαλος- Κοντσαλδόφσκι ('Αλκυονίδα)
Τές- Ρ. Πολάνσκι (Καρ.)
Μαρκησία τής Ο - Ε. Ρομέρ (Καρ.)
"Εντα Γκάμπλερ - (Κολούμπια)
Οι άδελφές Μπροντέ- Α. Τεσσινέ (Καρ.)
Οι δεσποινίδες από τό Βύλκο- Α. Βάϊντα (Δ. Μιχ.)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΑΝΔΡΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ:

- 'Η τελευταία γυναίκα - Φερρέρι (Κολούμπια)
'Η πόλη των γυναικών- Φελλίνι (Καραγ.)
'Ο άνδρας που άγαπούσε τής γυναίκες- Τρυφώ (C.I.C.)
Καί ο θεός έπλασε τή γυναίκα - Ρ. Βαντίμ (Δ.Μιχ.)

ΕΑΝ Ο ΑΝΔΡΑΣ ΓΙΝΟΤΑΝ...ΓΥΝΑΙΚΑ ! :

- Τό πιο σημαντικό γεγονός μετά τήν κατάκτηση τής σελήνης- Ζάκ Ντεμύ (Κολούμπια)

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ:

- Βερτμύλερ: Μύμης ο Μεταουργός (Κ. Ζαφειρίου)
'Η έκδίκηση (Κ. Ζαφειρίου)
Μία ιστορία έρωτα και άναρχίας (Δ. Μιχ.)
'Ο Πασκουάλινο και οι 7 καλλονές (Δ.Μιχ.)
Μία νύχτα γεμάτη βροχή (Δ.Μιχ.)
Μνουσκιλν : Μολιέρος (Δ.Μιχ.)
Μ.Μεζάρος: Υίοθεσία (Καφάσκης)
Ταξική συνείδηση (Καφάσκης)
Οι κληρονόμοι (Δ.Μιχ.)
2 γυναίκες
Κλώντια Βεΐλ : : Οι 2 φύλες (Δ.Μιχ.)
Τζούντιθ "Ελεκ : : Μία άπλή ιστορία (Καφάσκης)
Έιρλεϋ Κλάρκ : : 'Ο Προμηθευτής (Καφάσκης)
Τό πορτραίτο του 'Ιάσωνα (Καφάσκης)
Φαϋρστούν : : "Αττικά (Καφάσκης)
Μπάρμπαρα Κόλπ : : 'Επαρχία Χάρλαν (Δ.Μιχ.)
'Ανιές Βαρντά : : Παυχνύδια με τό Διάβολο (Κ. Ζαφειρίου)
Τσέπνικο : : 'Η άνοδος (Καρ.)
Μπράχες : : Μία γυναίκα σά τήν Εϋα
Τό ντεμποϋτο μιās 14χρονης (Ν.Κιν.)
Χένυ Σούρ : : Σήμαινε ή ώρα τής έλευθερίας ('Αλκυονίδα)
Μαΰ Ζέτερλγκ : : Εάδελφος, Εαδέλφη (Καρ.)
Ναυτίν Τρεντινιάν : : Άπαγορευμένη γνώση (Κολούμπια)
Γιολάντα ντέ Λήαρ : : "Αντζελα Ντεΐβις
Μπάτ "Ανταμ : : Στυγμές

Στό έπόμενο τεϋχος θά δημοσιεύσουμε ένα κατάλογο με τής αντίστοιχες έλληνι - κές ταλνύες, καθώς και ό,τι σημαντικές παραλήψεις θά θέλατε νά μās συστήσετε.

'Επιμέλεια: Μπάμπης 'Ακτοόγλου

Σπάνιες κλασικές ταινίες

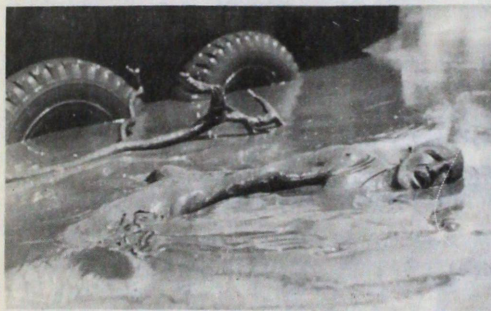
Επιμέλεια-Κείμενα: Μπάμπης Ακτσόγλου

Μιά σειρά σπάνιων κλασικών ταινιών βρίσκονται καταχωριασμένες σε δεκάδες γραφεία διανομής, χωρίς κανέναν να γνωρίζει (ή να θυμάται) την ύπαρξή τους. Η στήλη αυτή έχει για σκοπό να ξεθάψει μερικές από αυτές, προτεινόντας ταυτόχρονα στις διάφορες κινηματογραφικές λέσχες να τις προβάλουν.

ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΟ ΜΕΡΟΚΑΜΑΤΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ (Le Salaire de la peur)

Σκην.: H.-George Clouzot. Σεν.: H.-G. Clouzot από μυθ. του Georges Arnaud. Φωτ.: Armand Thirard. Μουσ.: Georges Auric. Ήθ.: Yves Montand, Charles Vanel, Folco Lulli, Peter Van Eyck, Véra Clouzot. Γαλλία-Ιταλία 1953. Διάρκεια 1.56'. Ασπρόμαυρο. (Γραφείο: Χρήστου)



Σε μιιά χώρα τής Λατινικής 'Αμερικής, τρία άτομα άποφασίζουν να μεταφέρουν μ' ένα καμιόν ένα επικίνδυνο φορτίο για λογαριασμό μιιάς εταιρίας πετρελαίου, τό τέλος τους όμως είναι τραγικό.

"Άπέφυγα πάντα τόν έξωτισμό", λέει ο Κλουζώ "Ένα καταπληκτικό ντεκόρ, ένα περιπλοκο ανθρώπινο ύλικό και αυτό τό τρομακτικό εύρημα που είναι ένα αυτοκίνητο, τό όποιο μεταφέρει νιτρογλυκερίνη, μου επέτρεψαν να δώσω σημασία όχι στήν άγωνιώδη διήγηση, αλλά στήν ομάδα. Και ή ταινία μου αποτελεί μιιά έποποιία, όποιο ο κύριος τόνος πέφτει στο κουράγιο (και στο αντίθετό του)".

"Όπως λέει ο Σαντούλ "άν και ή ταινία βασίζεται στή "σασπένς" και είναι γεμάτη από έντυπωσιακά εύρηματα, αποτελεί έξίσου έναν πύνακα τών ήμι-αποικιοκρατικών χωρών, μ' άποτέλεσμα να έχει μιιά τεράστια έπιτυχία".

Η ταινία ξαναγυρίστηκε πρόσφατα από τόν άμερικανό σκηνοθέτη Γουίλιαμ Φρήν - κιν μέ τό τίτλο "Κύματα τρόμου" ('Ελλ. τίτλος: Τό μεροκάματο του φόβου) χωρίς όμως να φτάνει στο ύψος του πρωτότυπου.

ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΩΝ ΑΠΟΚΛΗΡΩΝ (Quai des Brumes)

Σκην.: Marcel Carné. Σεν.: Jacques Prevert από μυθ. του P. Mac Orlan. Φωτ.: Schufftan, Louis Page. Μουσ.: Maurice Jaubert. Ήθ.: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre-Brasseur. Γαλλία 1938. Διάρκεια 90'. Ασπρόμαυρο. (Γραφείο: Χρήστου)



Ένας λιποτάκτης γνωρίζεται μέ μιιά κοπέλλα σ' ένα λιμάνι όπου κρύβεται, αλλά ή περιπέτειά τους έχει τραγικό τέλος.

"Τό σενάριο του Ζάκ Πρεβέρ, που έμπνέονταν ελεύθερα από ένα μυθιστόρημα του Μάκ 'Ορλάν, μετέφερε τή δράση από τή Μουνάρτρη του 1912 στή Χάβρη του 1938. Η έπίδραση του Κάμμερσπηλ (1) είναι προφανής σε τούτη τή τραγωδία, που σεβεται τόν κανόνα τών τριών έννοτήτων: ή μούρα (προσωποποιημένη από τό ζωγράφο και τό ζητιάνο)· ή καρδιά τών ανθρώπων

(γκάγκστερς, υπάλληλοι, μπάτσοι, άστού), έ -
μπούζει τό τρελλά έρωτευμένο ζευγάρι νά
γνωρίσει σέ μιá "άλλη" χώρα τήν αιώνια
εύτυχία. "Όπως καί στήν ταινία "Πεπέ λέ
Μοκό", ένας άνδρας κυνηγημένος σέ μιá
πόλη γνωρίζει τό μεγάλο έρωτα, αλλά για
μιá μόνο μέρα, βρίσκοντας τό θάνατο προ-
τού μπαρκάρει.

Η σκηνοθεσία του Μαρσέλ Καρνέ είναι
καταπληκτική, τόσο σ' ότι αφορά τή διεύ-
θυνση των ήθοποιών, όσο καί από τήν άκρι-
βεια αυτών που ζήτησε νά κάνουν ό όπερα-
τέρ καί ό ντεκορατέρ του. Τό ζεύγος Γκα-
μπέν-Μόργκαν, που για πρώτη φορά παίζει
μαζί, αναδύνει μιá σπάνια έρωτική ζεστα-
σιά για τό υπόλοιπο έργο του σκηνοθέτη.

Η ταινία εκφράζει (άσυνείδητα) τόσο
καλά τήν άνησυχία των Γάλλων μπροστά στό
μοιραίο έρχομό ενός φοβερού πολέμου, ώστε
τό 1940 διάφορα φερέφωνα τής κυβέρνησης
του Βισού έβπαν: "Εάν χάσαμε τόν πόλεμο,
είναι έξαιτίας του "Λιμανιού των άποκλή-
ρων". Ο Καρνέ όμως άπάντησε ότι δεν
μπορείς νά κατηγορήσεις ένα βαρόμετρο
για μιá καταίγδια που έρχεται κι ότι ή
πόση ύψηλή άποστολή ενός σκηνοθέτη είναι
νά άποτελεί τό βαρόμετρο τής έποχής του.
Άκριβώς έπειδή ή ταινία ήταν ένα "ση-
μείο των καιρών" άγαπήθηκε σ'όλάκερο τόν
κόσμο καί είδε τόσες πολλές άπουλήσεις,
ώστε τό θέμα της νά φαντάζει σήμερα μπα-
νάλ" (Ζώρς Σαντούλ: Λεξικό ταινιών).

Η ΜΑΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΩΝ (La bataille du rail)

Σκην.: René Clement. Σεν.: Colette Audry. Φωτ.: Alekan.
Μουσ.: Yves Baudrier. Έρασιτέχνες ήθοποιοί. Γαλλία
1946. Διάρκεια 80'. Ασπρόμαυρο. (Γραφείο Χρήστου)

Τό χρονικό τής γαλλικής άντίστασης
στούς σιδηροδρόμους, από τό 1941 μέχρι
τήν Άπελευθέρωση. Η ταινία έχει σχεδόν
ένα ντοκιμανταριστικό τόμο μέ τήν άπου-
σία πρωταγωνιστών ή ένιαίας δράσης καί
κινητείται στά πρότυπα του ίταλικού νεορε-
αλισμού, παρά τό ότι ό γαλλικός κινημα-
τογράφος συνέχισε μετά σ'αυτή τήν παρά-
δοση. "Όπως λέει ό Άντρέ Μπαζέν, " Ο
Ρενέ Κλεμάν καί ό όπερατέρ του Άλεκάν,
είχαν στά χέρια τους ένα καθαρά κινημα-
τογραφικό ύλικό. Από τήν "Εύσοδο του
τραίνου στό σταθμό" του Λυμιέρ, μέχρι τό
"Άνθρώπινο κτήνος" του Ρενουάρ (για νά
μή ξεχάσουμε τή "Μεγάλη ληστεία του τραί-
νου" ή τόν "Τροχό" του Άμπέλ Γκάνς), τό
τραίνο καί ό σιδηρόδρομος άποτελέσαν ένα
άπό τά κυρίαρχα θέματα του κινηματογρά-
φου. Κι αυτό γιατί συνδιάζουν τή ρυθμι-
κή ποιητική τής μηχανής λήψης: τό τρά-
βελλγκ(...). Όμως ό σκηνοθέτης δεν εί-
δε μονάχα φορμαλιστικά καί μηχανυστικά



τό θέμα του. Αυτό που κύρια ή εικόνα έν-
διαφέρεται νά μās δείξει είναι ή ύδια
ή Άντίσταση, ή άγχωτική ψυχολογία του
σαμποτέρ, ή λεπτομερειακή καί σχεδόν ά-
στυνομική ανάπτυξη τής υπόθεσης κλπ. Η
ταινία χαρακτηρίζεται πότε από μιá σκλη-
ρή ποίηση καί πότε από μιá τρυφερότητα
κι ένα παράλογο καί ούκετό χιούμορ, όπως
είναι άκριβώς ό θάνατος". (Άπό τό βιβλίο
του: "Ο κινηματογράφος τής κατοχής καί
τής άντίστασης").

LOLA (Λόλα)

Σκην.-Σεν.: Jacques Demy. Φωτ.: Raoul Coutard. Μουσ.
Michel Legrand. Ηθ.: Anouk Aimée, Jacques Harden,
Marc Michel, Elina Labourdette. Γαλλία 1961. Διάρκεια
85'. (Γραφείο Χρήστου)

Στή Νάντη ή χορεύτρια ενός καμπαρέ, ύ-
στερα από μιá έρωτική άντιζηλία μέ μιá
μεσόκοπη κυρία, βρίσκει τόν πατέρα ενός
παιδιού που είχε κάποτε καί τόν παντρεύ-
εται.

"Η ταινία, έχοντας ένα ρυθμό σά μπαλ-
λέτο, μέ λεπτό χιούμορ καί άγάπη, μετα-
φέροντας μέ λυρισμό στήν έθνην τά άστρικά
τοπετα τής Νάντης, άποτελεί κατά κάποιο
τρόπο ένα "ποιητικό νεορεαλισμό", αλλά
στό πνεύμα του '60" (Ζώρς Σαντούλ).

Μιά ταινία από τό λυρικό (καί συχνά
παρεξηγημένο) δημιουργό των ταινιών: "Οί
όμπρέλες του Χερβούγου", "Ο φλαουτί-
στας του Χάμελι" κ.ά.

(1) Κάμμερσπλ λέμε τή μετά τόν έπρεσ-
σιονισμό περίοδο του γερμανικού κινημα-
τογράφου, που προσανατολίζεται προς τις
κοινωνικά καί ψυχολογικά θέματα, διατη-
ρώντας όμως τούς φωτισμούς καί τις πλα-
στικές άναζητήσεις τής προηγούμενης πε-
ρίόδου.

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Ο ΠΟΡΤΟΦΟΛΑΣ (Pick up on South Street)

Σκην.: Samuel Fuller. Σεν.: S. Fuller από ιστ. του Dwight Taylor. Φωτ.: Joe Mac Donald. Μουσ.: Leigh Harline.
'Ηθ.: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley. Η.Π.Α. 1953. Διάρκεια 1.20'. Ασπρόμαυρο. (Γραφείο: Λιόδης)

"Ένας πορτοφολάς κλέβει τό τσαντάκι μιὰς δεσποινίδας στό τράμ, όπου όμως κρύβονταν κάτι μυστικά έγγραφα. "Έτσι βρίσκεται μπλεγμένος σέ μιὰ ύπόθεση κατασκοπείας, όπου έχει νά αντιμετωπίσει από τή μιὰ τήν αστυνομία καί από ἄλλη τούς "κακούς" κομμουνιστές.

"Η ταινία εἶναι χαρακτηριστική τῶν κατασκοπικῶν ψυχροπολεμικῶν ταινιῶν πού γυρίζονταν τή δεκαετία τοῦ '50. Οἱ ἀντικομμουνιστικές βολές της μάλιστα καταντών κάτι τό ἀστείο, όταν γιά παράδειγμα βλέπουμε μιὰ γριά καταδότερα νά προτιμᾷ νά πεθάνει, παρά νά δουλέψει γιά τούς "κακούς" κομμουνιστές. Τί εἶναι ὁ -

μως αὐτό πού σώζει τό φύλιμ;

"Η ἀντίφαση τοῦ ὅτι ὅλα αὐτά ἀποτελοῦν μιὰ πρόφαση γιά νά ἀναπτύξει ὁ Σ. Φούλλερ τήν ἀναρχική του ἰδεολογία. (Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι στή Γαλλία ἡ ταινία παίχτηκε μεταγλωτισμένη, ἀλλά οἱ κομμουνιστές μεταφράστηκαν σέ ἔμπορους ναρκωτικῶν, χωρίς στιγμή νά δημιουργηθεῖ κενό στήν ἀφήγηση). "Ο ἕλιος ὁ Φούλλερ λέει:

"Πῆρα τρία ἄτομα πού βρίσκονται στήν πιό χαμηλή κλίμακα τῆς κοινωνίας καί εἶδειξα ὅτι ἀκόμη καί αὐτοί ἀρνοῦνται νά συμμαχήσουν μ' ἕνα πολιτικό ἐχθρό, ὄχι ὁμως ἀπό πατριωτισμό. "Ο ἥρωας ἔσωσε τά ντοκουμέντα γιά τήν ἀγάπη μᾶς γυναίκας. "Ο πατριωτισμός εἶναι μιὰ μικροπρεπῆς λέξη. (Οἱ ἄνδρες γιά δέκα διαφορετικούς λόγους καίρουν τό ἔδιο παράσημο). Κατά μιὰ ἔννοια ἡ ταινία μου εἶναι ἀναρχική. Θαυμάζω τήν ἀναρχία. Στό τέλος οἱ ἥρωες ἔμειναν ἕδριο, δέ βελτιώθηκαν, δέν μπῆκαν μέσα στήν κοινωνία."

Μένει βέβαια στό θεατή νά ἀποφασίσει γιά τό πραγματικό νόημα τῆς ταινίας.



ΜΟΥΛΕΝ ΡΟΥΖ (Moulin-Rouge)

Σκην.: John Huston. Σεν.: A. Veiller και John Huston από μυθ. του Pierre Lamure. Φωτ.: Ossie Moris. Μουσ.: G. Auric. 'Ηθ.: José Ferrer, Colette Marchand, Zsa Zsa Gabor. 'Αγγλία-ΗΠΑ 1953. Διάρκεια 118'. 'Εγχρωμο.

Βιογραφία του Τουλούς Λωτρέκ, σύμφωνα με τό πνεύμα της εποχής. Όπως γράφει ο Ζ.Σαντούλ τό σενάριο είναι πολύ "μπέστ-σέλλερ" και συχνά χοντροειδές, αλλά ή ταινία αξίζει βασικά για τά ντεκόρ και τήν άνασύσταση τών χώρων έτσι όπως παρουσιάζονται μέσα από τούς πίνακες του ζωγράφου (Ένα άλλο παράδειγμα είναι ή ταινία του Β.Μινέλλι πάνω στον Βάγκ Γκόγκ). Τό φύλμ διακρίνεται από ένα πικρό τόνο και κλείνει με τό θάνατο του ζωγράφου, που πεθαίνει άλκοολικός κι άπελλι-σμένος, τή στιγμή που μαθαίνει από τόν πατέρα του ότι οι πίνακές του μπήκαν στό Λούβρο (Γραφετο:Λιόδης).

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΛΟΥΪ ΠΑΣΤΕΡ (The story of Louis Pasteur)

Σκην.: William Dieterle. 'Ηθ.: Paul Muni. Η.Π.Α. 1936. 'Αχρωμο.

Βιογραφία του έφευρέτη της πενικιλίνης, από ένα ειδικευμένο σκηνοθέτη σ'αυτό τό είδος, τόν Γουίλλιαμ Ντύτερλε, πρῶ-

ην ήθοποιό του γερμανικού θεάτρου, που έκανε καριέρα σκηνοθέτη στό Χόλλυγουντ. 'Υστερα από μία άτυχη οικονομικά συνεργασία του Ντύτερλε με τό μεγάλο θεατρικό σκηνοθέτη Μάξ Ράινχαρτ, που γύρισαν μαζί τό "Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας", ό σκηνοθέτης αυτός προσανατολίζεται προς τίς βιογραφίες γυρνώντας διαδοχικά τά φύλμ: "Η Ιστορία του ΛουΪ Παστέρ"(1936), "Η ζωή του 'Εμύλ Ζολά" ('Ελλ. τίτλος "Κατηγορώ") και "Χουαρές" (1939). 'Ο Ντύτερλε είχε τήν τύχη νά έχει για πρωταγωνιστή αυτών τών ταινιών τόν μεγαλύτερο, κατά τή γνώμη μου, ήθοποιό του '30, τόν Πάβ Μιούνι, ό όποτος έρμηνεύει μ'ένα ιδιαίτερο τόνο και έμπάθεια τούς παραπάνω ρόλους. Μόνο γι'αυτό τό λόγο αξίζει νά δεχθαι κανείς τούτες τίς ταινίες, που δυστυχώς συχνά πέφτουν σε μελοδραματισμούς ή άλλου είδους άτέλειες, στά πρότυπα του άντίστοιχου κληματογράφου τής εποχής (Γραφετο:Χρήστου).

ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΑΜΜΟΣ (Blood and Sand)

Σκην.: Rouben Mamoulian. Σεν.: Jo Swerling, από μυθ. του Blasco Ibanez. Φωτ.: Ernest Palmer-Ray Rennahan. Μουσ.: Alfred Newman. 'Ηθ.: Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth, Anthony Quinn, John Carradine, Alla Nazimova. ΗΠΑ 1941. Διάρκεια 119'. 'Εγχρωμο.

Επανάληψη της παλιᾶς δὐμῶνυμης ἔπιτυ - χίας τοῦ φρέντ Νύμπλο με τὸν Ροδόλφο Βα - λεντίνο. Ἐδῶ τὸ ρόλο τοῦ Βαλεντίνου ἔχει ὁ Τάϊρον Πάουερ, ἕνας ἠθοποιὸς ποῦ στὴ δεκαετία τοῦ '40 προσπάθησε νὰ μιμηθεῖ τὴς παλιᾶς ἔπιτυχιᾶς τῶν Ντάγκλας Φαύρ - μπανξ, Βαλεντίνου κλπ. Τὴν ταινία, ποῦ ἀ - ποτελεῖ μιά δραματικὴ ἔρωτικὴ ἱστορία με φόντο τὴς ταυρομαχίης σκηνοθέτησε ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους σκηνοθέτες τοῦ Χόλλυγουντ, ὁ Ράιπεν Μαμουλίαν (Δρ. Τζέ - κυλ καὶ Μρ. Χάϊντ). "Βασίλισσα Χριστί - να". Αὐτὸ ὅμως δέ σημαίνει ὅτι κατέχει καὶ σημαντικὴ θέση στὴ φιλομορφία του. Τὸ φιλμ ξεχωρίζει ὡστόσο γιὰ τὴ δουλειὰ πάνω στὸ χρῶμα, ποῦ ἔκανε ὁ συχνὰ πειρα - ματικὸς γιὰ τὴν ἔποχὴ του αὐτὸς σκηνοθέ - τῆς καὶ τὴς σκηνές στὴν ἀρένα ποῦ θεω - ροῦνται ἀπὸ τὴς καλύτερες τοῦ εὔδους. (Γραφετο : Χρήστου).

**Ο ΓΚΑΓΚΣΤΕΡ ΜΕ ΤΟ ΛΕΡΩΜΕΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ (Kiss to -
morrow good bye)**

Σκην.: Gordon Douglas. Σεν.: ἀπὸ μυθ. τοῦ Horace Mc Coy. Ἡθ.: James Cagney, Barbara Payton, Helena Carter, Ward Bond. Η.Π.Α 1950. Ἐγχρωμο.



Ἐπρόκειται γιὰ μιά συνειδητὴ δουλειὰ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη Γιόρντον Ντάγκλας, ποῦ βασίζεται σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Ὁράτιου Μάκ Κόϋ καὶ ποῦ καταγγέλει τὴ διαφθορά σέ μιά μεγάλη πόλη. Πέρα ἀπὸ τὴν ἀστυνο - μική ἔνταλγα καὶ ὁ σκηνοθέτης κινεῖ μ' ἕνα νευρώδη τόνο (χωρὶς ὅμως νὰ μᾶς δια - φυλάσσει μεγάλες ἐπιπλήξεις), βλέπουμε ἕ - να ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἀστικά δικαιώματα τοῦ πολῦτη (ὅπως ἀγοῦτερα στὴ ταινία τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη "Ντέτεκτιβ"), ποῦ προσα - νατολίζει τὸ φιλμ στὴς ταινίες - κατηγορη - τήρι (ὅλη ἡ ὑπόθεση ἐξάλλου βασίζεται σέ φλᾶς - μπᾶκ μ' ἀφετηρία μιά δύκη)" (Gil - les Cebe: "Σερτί - νουάρ ἐν δράσει" Ecran No 79, 1981) (Γραφετο: Χρήστου).

Ἐπισημαίνουμε ἀκόμη τὴς ταινίες:

ΩΡΕΣ ΑΓΩΝΙΑΣ (Desperate hours), τοῦ Γου - Ἰλλιαμ Γουάιλερ (1955), ἀστυνομικὴ ται - νία στὰ πρότυπα τῆς σερί - νουάρ, με τὸς Χόμφρεϋ Μπόγκαρτ καὶ Φρέντερικ Μάρτς (Γραφετο : Χρήστου).

ΤΟ ΣΙΔΗΡΟΥΝ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ (The Man in the iron Mask) τοῦ Τζεῖμς Χουέιλ (1939), με - ταφορὰ τοῦ γνωστοῦ ἔργου τοῦ Ἄλ. Δουμᾶ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη τοῦ "Φραγκεστάιν" καὶ τοῦ "Ἀόρατου Ἀνθρώπου". Πρωταγωνιστοῦν: Λούις Χαίηγουωρριτ, Τζόαν Μπένετ καὶ Πη - тер Κάσσιγκ. (Γραφετο : Χρήστου).



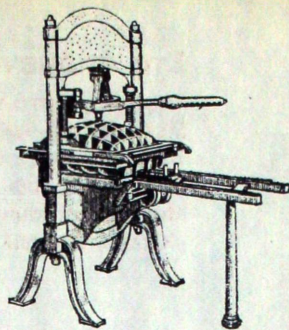
ΤΟ ΓΕΛΙΟ ΒΗΚΕ ΑΠ' ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΣΙΟ (The best of Laurel and Hardy) συρραφή ἀπὸ ταινίες τοῦ Χοντροῦ - Λιγνοῦ (Γραφετο: Χρήστου).

Ἐπίσης ὑπάρχει ἡ ταινία "Καρτοῦς" τοῦ φιλιπ ντέ Μπροκά (1961), με πρωταγωνι - στές τοὺς Ζάν - Πῶλ Μπελμοντό, Κλαούντια Καρτινάλε, Ζάν Ροσφόρ κ.ἄ., περιπέτεια με ξιφομαχίες στὸ πνεῦμα τῆς ἔποχῆς καὶ τὸ "Ἐνας φίλος θὰ ἔλθει ἀπόψε" με τὸν Μι - σέλ Σιμόν, ταινία γιὰ τὴν ὁποία δέν ἔ - χουμε δυστυχῶς ἄλλη ἔνδειξη, (Γραφετο : Ἀπόστολος Χρήστου).

Στὸ ἐπόμενο τεῦχος μας θὰ συνεχίσουμε τὴ λίστα τῶν σπάνιων κλασικῶν ταινιῶν με ταινίες τοῦ Ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ, καθὼς καὶ ἄλλες ἀμερικανικες ταινίες.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ



Βίλχελμ Ράιχ: 'Η ανάλυση του χαρακτήρα

- α) 'Η τεχνική
- β) 'Η θεωρία της διαμόρφωσης του χαρακτήρα
- γ) 'Από την ψυχανάλυση στην όργανοβιοφυσική

Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη:

Π. Χριστοδουλίδης: 'Η φιλοσοφία των Μαθηματικῶν (2 τόμοι)

Η. Wagner: Φιλοσοφία καί σκέψη (2 τόμοι)

Γιάννη Χατζηγάγα: 'Υλικό για μίαν ἄλλη «ἐκ τῶν ἐνόντων» ἀρχιτεκτονική

Νίνα Κοκκαλίδου - Ναχμία: 'Η παρέα

Ευστάθιος Γ. Δημητρόπουλος: Σχολικός 'Επαγγελματικός Προσανατολισμός

Σειρά: Τράμ/Λογοτεχνία

Νίκου Σπανιά: Ποιητική 'Ανθολογία ἀπό τόν 'Ισπανικό 'Εμφύλιο Πόλεμο

Χρήστου Μουχάγιερ: Κρύσταλλο Βοημίας

'Αλεξάνδρα Πλαστήρα: Σχέδια για νά μάθουν νά ὑπακούουν

Σταῦρος Βαβούρης: Στόν ἀστερισμό τῶν ἐγκλίσεων καί τῶν χρόνων τοῦ ρήματος
«'Ερχομαι»

'Αθηνά Παπαδάκη: 'Αμνάδα τῶν ἀτμῶν

Κυκλοφορεῖ τό 6ο τεῦχος τῆς ΟΘΟΝΗΣ

Κινηματογράφος/'Ερωτισμός

'Ιαπωνία: Ναγκίζα 'Οσιμα - 'Ακίρα Κουροσάβα - Γ. 'Οζου.

'Ελληνικός Κινηματογράφος

Κριτικές: Τό τελευταῖο μετρό, 'Ο Σῶζων ἐαυτῶ σωθήτω,

Ντόν Τζιοβάνι, 'Η ὁμίχλη, Στάλκερ, 'Επιφώτιση, κ.ἄ.

Τά γραφεῖα διανομῆς πού ἀναφέρονται σέ αὐτό τεῦχος εἶναι τά ἑξῆς:

- Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, τηλ. 3623801 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρόσωπος Θεσ/νύκης: Ψιλλάκης, τηλ. 276581, Βασ. Κων/νου 3.
- Νέα Κινηματογραφική, Θεμιστοκλέους 42, τηλ. 3609869 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρόσωπος Θεσ/νύκης: 'Αγγελίδης Παρ., Καρόλου Ντήλ 14, τηλ. 236733
- Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Γραβιῶς 11-13, τηλ. 3628494 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρόσωπος Θεσ/νύκης: Ψυχόπουλος, 'Ικτινίου 16, τηλ. 261142.
- C.I.C., Γαμβέτα 4, τηλ. 3600382 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρ. Θεσ/νύκης: Κεσόπουλος, Καρόλου Ντήλ 20, τηλ. 229130
- Columbia-Fox, Καποδιστρίου 2, τηλ. 3634483 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρ. Θεσ/νύκης: Κεσόπουλος
- Ζῆνος Παναγιωτίδης, Γραβιῶς 9-13, τηλ. 3621322 ('Αθήνα)
- 'Αντιπρ. Θεσ/νύκης: 'Αγγελίδης
- Σωκράτης Καψάσκης-Στούντιο, τηλ. 3635033 ('Αθήνα)
- 'Αλκυονίδα, 'Ιουλιανοῦ 42, τηλ. 8824541 (*)
- Κοσμάς Ζαφειρίου, 'Αγίας Σοφίας 17, τηλ. 268-297
- 'Αντιπρ. Β. 'Ελλάδος για Σπέντζο-φίλμ, Κρεζιάς-Σαρρῆς κ.ἄ.
- Λιόσης, Θεσ/νύκη, τηλ. 225-145
- 'Απόστολος Χρήστου, Τσιμισκή 51, τηλ. 227-089 (Θεσ/νύκη)

Στά επόμενα τεύχη μας θά βρείτε:

Ύψιέρωμα στό νεορεαλισμό.

Μελέτες γιά τούς: Τζέρυ Λιούις, Άδελφοί Μάρξ.

Τό ντεκουπάζ τής ταινίας τού Μελιέ: «Ή κατάκτηση τού Βόρειου Πόλου».

Μπρέχτ καί κινηματογράφος.

«Χίτλερ, ένα φίλμ από τή Γερμανία» τού Ζύμπεμπεργκ κ.ά.

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ,

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΠΛΑΤΩΝΟΣ 4, ΤΗΛ. 270-684, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.