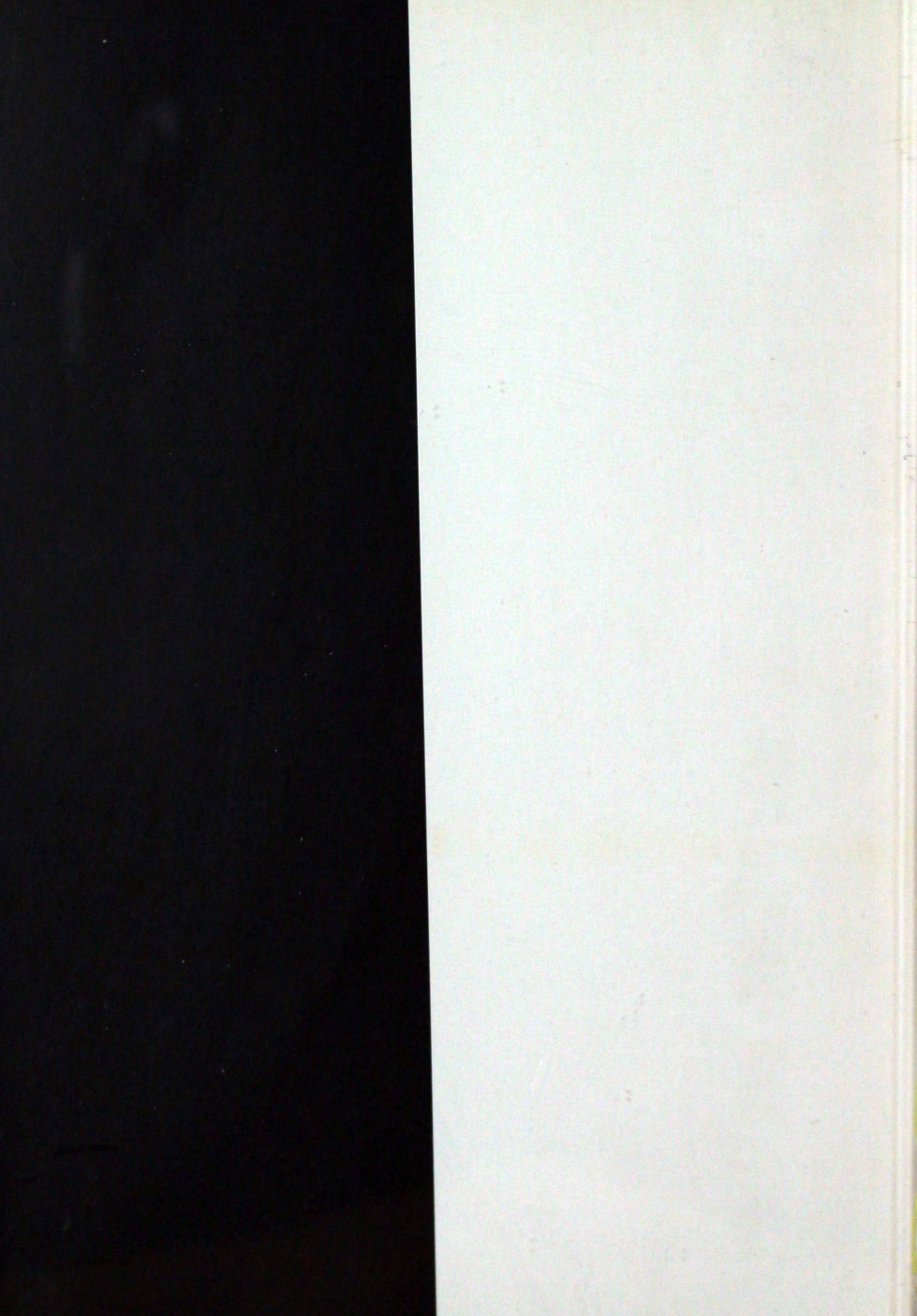


# Οι ταινίες της Μαύρης Λίστας

10-13 Μαΐου 2004

ΟΛΥΜΠΙΟΝ, αίθουσα Παύλος Ζάννας

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Οι ταινίες  
της  
Λίστας  
Μαύρης

10-13 Μαΐου 2004

ΟΛΥΜΠΙΟΝ, αίθουσα Ροδόξ Ζάννας

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

11-000000006291

**ΔΙΟΙΚΟΥΣΑ ΕΠΙΤΡΟΠΗ  
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**Πρόεδρος**

Τάσος Ψαρράς

**Αντιπρόεδρος**

Τατιάνα Βαφειάδου

**Μέλη**

Σπύρος Βλασόπουλος

Μαρία Ιακωβίδου

Κοσμάς Ζαφειρίου

Γεώργιος Τσιτσιπίνης

Εμμανουήλ Ψυλλάκης

**Διευθυντής**

Γεώργιος Κατσάγγελος

**ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ  
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**Πρόεδρος**

Θόδωρος Αγγελόπουλος

**Αντιπρόεδρος**

Μιχάλης Δημόπουλος

**Μέλη**

Αντώνης Γυφτόπουλος

Γιάννης Χρυσάφης

## Μια Διαχρονική Υπενθύμιση...

**ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΜΑΥΡΕΣ** σελίδες που χαρακτηρίζονται από μια μεθοδευμένη προσπάθεια καταπίεσης της ανθρώπινης σκέψης και έκφρασης από διάφορες μορφές εξουσίας, θρησκευτικές και πολιτικές:

Η Ιερή Εξέταση στο Μεσαίωνα, ο φασισμός, ο ναζισμός, ο Μακαρθισμός πιο πρόσφατα. Οι εμπνευστές τους θεώρησαν πως είχαν το δικαίωμα να επέμβουν και να διαμορφώσουν την ιδεολογία και τη συλλογική συμπεριφορά των πολιτών με πρόσφατη τη σωτηρία της κοινωνίας από υποτιθέμενους εχθρούς. Η Ιστορία ωστόσο στάθηκε αμείλικτη εναντίον όλων αυτών των σωτήρων που η πρόσκαιρη πολιτική και στρατιωτική δύναμη τους έφερε στο προσκήνιο.

Τους καταδίκασε στο σκότος και στην αφάνεια, εκεί ακριβώς που ήθελαν να τοποθετήσουν το πνευματικό έργο των αντιφρονούντων. Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας τέτοιας συμπεριφοράς κατά τη δεκαετία του '50 στις ΗΠΑ ήταν η δραστηριότητα της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Υποθέσεων που σύστησε ο γερουσιαστής Τζων Μακάρθι, φανατικός αντικομμουνιστής. Η Επιτροπή Μακάρθι επιδόθηκε σ' ένα κυνήγι «μαγισσών» στο χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου καταστρέφοντας το έργο κάθε φιλελεύθερου δημιουργού.

Δυστυχώς, θλιβερός υπήρξε και ο ρόλος ορισμένων καλλιτεχνών που, θέλοντας να διαφυλάξουν τα προσωπικά τους συμφέροντα, προχώρησαν σ' ένα πογκρόμ προγραφών και καταδόσεων αθών δημιουργών με αποτέλεσμα τον αφανισμό του έργου τους.

Το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θέλοντας να αποκαταστήσει ορισμένους από αυτούς τους σκηνοθέτες διοργανώνει ένα κινηματογραφικό αφιέρωμα που αναφέρεται στους δημιουργούς που μπήκαν στη «Μαύρη Λίστα», και γενικότερα στην ατμόσφαιρα της εποχής, θα διεξαχθεί μάλιστα και μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση. Τιμούμε εκείνους τους ακέραιους Αμερικανούς καλλιτέχνες που γνώρισαν τρομερές διώξεις, μη ξεχνώντας πως επεμβάσεις στο πνευματικό έργο μπορούν να γίνουν σε κάθε χώρο και σε κάθε χρονική περίοδο.

**Τάσος Ψαρράς**

Σκηνοθέτης, Πρόεδρος Μ.Κ.Θ.

**Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΠΟΥ ΕΠΙΒΑΛΛΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ** αντανακλά το κοινωνικό αδιέξοδο, την έλλειψη οραμάτων και διεκδικήσεων που πηγάζουν από την ελεύθερη σκέψη. Όλες οι κοινωνίες έχουν βιώσει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη λογοκρισία, αυτή όμως συχνά γίνεται η ζωογόνος δύναμη που ωθεί τους δημιουργούς και το κοινό να εμπλακούν σε μια σχέση ιδιαίτερη και παραγωγική. Η χώρα μας που βίωσε το φαινόμενο της λογοκρισίας κατανοεί και ερευνά τους μηχανισμούς που αναπτύχθηκαν κάτω από τις συνθήκες αυτές. Η ανάγκη της ιστορικής μνήμης, πάντα επιτακτική, διασφαλίζει την ελευθερία της σκέψης και την συνολική δημιουργικότητα της κοινωνίας.

Το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ερευνά το παρελθόν του κινηματογραφικού πολιτισμού ανασύροντας μνήμες που ερμηνεύουν την ιστορία. Τα θέματα των αφιερωμάτων και των συζητήσεων δημιουργούν το πνευματικό περιβάλλον που θα γεννήσει τον αυριανό δημιουργό και τον μελλοντικό διανοούμενο.

**Γιώργος Κατσάγγελος**

Διευθυντής Μουσείου

Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

*“Οι μόνες μάχες που αξίζει  
να δοθούν είναι για χαμένες υποθέσεις”  
Abraham Polonsky*

**ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΘΙΣΜΟΥ, ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '40,** αποτελεί, μέχρι και σήμερα, μια μελανή σελίδα στην αμερικανική ιστορία και, κυρίως, στο corpus του αμερικανικού κινηματογράφου: σεναριογράφοι, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, τεχνικοί κ.α. λογοκρίθηκαν, διώχθηκαν, εξαναγκάστηκαν σε απόσυρση, φυλακίστηκαν ή υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν την χώρα, συνειδήσεις εξαγοράστηκαν και υπολήψεις κηλιώθηκαν μέσα σ' ένα κλίμα δηλητηριασμένο από καχυποψία, ενοχές και καταθέσεις-καταδόσεις συναδέλφων ενάντια σε συναδέλφους (χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης Ζυλ Ντασσέν - Ελία Καζάν). Η διαβόητη Επιτροπή κατά των Αντιαμερικανικών Ενεργειών που συστάθηκε για να «σώσει» την Αμερική από τους «κόκκινους», εξαπέλυσε ένα κανονικό κυνήγι μαγισσών -μεσαιωνικού τύπου- κατέλυσε κάθε έννοια δικαίου και εισήγαγε την καταγγελία και την προδοσία ως κοινωνικές αρετές και πατριωτική στάση.

Είναι επίσης γεγονός ότι, όπως το απέδειξαν πρόσφατα οι Thom Andersen και Noël Burch στην ταινία τους *Red Hollywood* (1995), οι λεγόμενοι «10 του Χόλλυγουντ» δεν ήταν αθώοι μάρτυρες, αλλά συνειδητοποιημένοι αριστεροί δημιουργοί, οι οποίοι προσπάθησαν να σπάσουν τα ιδεολογικά ταμπού της εποχής και να περάσουν, υπογείως συνήθως, προοδευτικά μηνύματα στην θεματογραφία των ταινιών που σκηνοθετούσαν ή των σεναρίων που έγραφαν. Για το κατεστημένο της εποχής, για την βιομηχανία θεάματος και τα πανίσχυρα στούντιο, μια άλλη ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου κινούνε να γραφτεί και αυτός ο κίνδυνος έπρεπε πάση θυσία να εκτραπεί με παρεμβάσεις φονταμενταλιστικού τύπου... Οι εντυπωσιακές συγγένειες και αντιστοιχίες με την επίσημη σημερινή ιδεολογικο-πολιτικό-οικονομική κυριαρχία της αυτοκρατορίας των Η.Π.Α., καθιστούν επίκαιρο και αναγκαίο τον αναστοχασμό γύρω από αυτήν τη σκοτεινή περίοδο και, σ' αυτήν τη λογική, είναι καίριο το αφιέρωμα που διοργανώνει το Μουσείο Κινηματογράφου, γιατί αναδεικνύει τον αφηνιστικό, κοινωνικά, ρόλο της έβδομης τέχνης.

**Μιχάλης Δημόπουλος**

Διευθυντής Φεστιβάλ

Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

# The legend of the lost

**ΠΟΤΕ ΑΛΛΟΤΕ ΕΝΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ**, μια δύσκολη περίοδος ενός έθνους δεν ταίριαζε τόσο πολύ με τη μυθολογία του σινεμά του όσο ο ... μακαρθισμός. Όταν ο Χένρι Καταγουέι στα 1957 βάπτισε την ταινία του **"The legend of the lost"**, ουσιαστικά, άβελά του και με τελείως άσχετο θέμα, έδωσε έναν τίτλο σ' όλη αυτή την ... ιστορία. Αν υπήρχε αποδεξιγμένη μοίρα, προδιαγραμμαμένα γεγονότα, θα καταλήγαμε πως ήταν λογικό να εξελιχθούν όλα αυτά έτσι και η μυθολογία των ταινιών να ξεπεράσει και να σκεπάσει τους καλλιτέχνες.

Το αμερικανικό σινεμά πάντα τέτοιες καταστάσεις διαχειρίστηκε. Ήρωες που φθάνουν στο χείλος του γκρεμού και τον υπερβαίνουν, είδε τους "χαμένους" να κερδίζουν, να ανατρέπουν και να μετατρέπουν την ήττα και το τέλος σε νίκη. Αυτή η υπέροχα βασανιστική ακροβασία, αυτή η λαϊκή δύναμη και το πάθος μόνον στο αμερικανικό σινεμά αντιστοιχούν.

Η μακαρθική περίοδος υπήρξε μια κατάμαυρη σκιά, ένας καρκίνος στον πνεύμονα του σινεμά. Το τι ακριβώς συνέβη εκείνη τη σκοτεινή περίοδο θα το πληροφορηθούμε από τα άλλα κείμενα. Το θέμα εδώ είναι να ανακαλύψουμε διαδικασίες, πέρα από ιδεολογικές πεποιθήσεις π.χ. τι είναι εκείνο που ενόχλησε στο στιλιστικό αριστούργημα του Ντασέν **"Η νύκτα και η πόλη"**. Δεν είναι τόσο η ανάδειξη μιας κοινωνίας που τρέχει πίσω από τις χαμένες ευκαιρίες (ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ παίζει έναν loser), αλλά το ακροβατικό βλέμμα, η ντοκιμαντερίστικη ανήσυχη ματιά του Ζιλ. Αυτές οι οπτικές πάντα ενοχλούσαν το παραδοσιακό κόλλυγουντ.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε τις περιπέτειες της **"Κυρίας από τη Σαγκάη"** (1947). Γιατί άραγε δεν ενοχλούσε τον Γουέλς ο Μακάρθι; Ίσως πρόλαβαν τα στούντιο και οι παραγωγοί να εξοτρώσουν αυτή την ιδιοφυΐα. Ωστόσο, αυτός ο **"θρύλος των χαμένων"** φαίνεται πως ως καταγραφή της πραγματικότητας ορίζει τον τρόπο που είδαν οι καλλιτέχνες της "μαύρης λίστας" τη μοίρα και την τύχη τους. Δεν ήταν μόνον και τόσο τα ψευδώνυμα που χρησιμοποίησαν, όσο η λογική της επιβίωσης που συγκράτησαν μέσα τους. Κι εδώ μπορούν να υπάρξουν κάποιες χρήσιμες παρατηρήσεις. Ο Ντασέν φεύγει από την Αμερική και γυρίζει στη Γαλλία το **"Ριφιφι"**, αμίγοντας την παράδοση της ευρωπαϊκής σχολής με το αμερικανικό νουάρ. ... Στο τέλος ο Ζαν Σερβέ είναι νεκρός, αλλά η μητέρα αρπάζει το παιδάκι της πάνω από το αυτοκίνητο, δεν νοιάζεται για τίποτα άλλο. Η ματιά παραμένει ψύχραιμη, σκληρή, κυνική, θα μπορούσε να ενοχλήσει τον Μακάρθι αν η ταινία ήταν αμερικανική.

Ο Τζότζεφ Λόουζι, φεύγοντας από την πατρίδα του, αναπτύσσει στην Ευρώπη ένα άλλο στιλ. Δεν ξεχνά τα κοινωνικά στοιχεία, αλλά τα εξετάζει μέσα από το πρίσμα των προβλημάτων ταυτότητας. Εξελίσσει το στιλ, είναι εγκεφαλικοί.

Ο Ισάβλιν, πέρα από τις αναφορές στον μακαρθισμό στο **"Βασιλιά στη Νέα Υόρκη"** μέσα από τα **"Φώτα της ράμπας"** (1952) αναφέρεται στην τελευταία ευκαιρία στην πτώση, στο τέρμα, στο τέλος των ψευδαισθήσεων. Όσο γι' αυτούς που μένουν στην πατρίδα, η αναμονή είναι μακρά. Περισσότερο απ' όλους για τον Πολόνσκι, που περιμένει 21 ολόκληρα χρόνια για να επιστρέψει με τον **"Δραπέτη"** (1969). Τότε θα δηλώσει: "Τίποτα δεν είναι καλύτερο από τις ταινίες, ίσως μόνον η επανάσταση". Το έλεγε και το εννοούσε. Δεν γνωρίζω αν





«Το Τρένο θα σφυριξεί τρεις φορές»

είναι κωμικό ή τραγικό να κερδίζεις Όσκαρ (αναφέρομαι στον Τράμπο), να είσαι με ψευδώνυμο και να μην το παραλαμβάνεις. Πάντως ένα είναι σίγουρο. Το ότι οι μυθοπλασίες που ενόχλησαν την επιτροπή αντιαμερικανικών ενεργειών διαθέτουν τόσο ασαφή όρια, ώστε οι αναφορές τους να συγκρέονται, να μην ξεχωρίζουν και τελικά να εξαπλώνονται και να αφορούν τους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Η επιτομή του "θρύλου των χαμένων" περιέχεται στο "Τρένο θα σφυριξεί τρεις φορές", ένα φιλμ απόφιο χρυσάφι, που βασίζεται πλήρως στο διφορούμενο. Οι πάντες καλούμαστε να απαντήσουμε:

Είναι αλήθεια ή όχι πως στις δύσκολες στιγμές μας εγκαταλείπουν σχεδόν όλοι; Είναι.

Είναι "πολιτικά ορθό" το ότι τη μοναδική συμπαράσταση τη βρίσκεις από τη σύζυγό σου που παντρεύτηκες με παπά και με κουμπάρο; Είναι.

Είναι αλήθεια ή όχι πως στους μεγάλους κινδύνους οι πάντες σχεδόν φοβούνται και κρύβονται; Είναι.

Είναι βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής μυθολογίας πως το πείσμα του ενός έρχεται ενάντια στη θέληση των πολλών; Είναι.

Είναι αλήθεια πως το γουέστερν χαρακτηρίζουν φόβος, ανδρεία, μοναξιά, θάρρος; Είναι.

Έτσι, "Το τρένο θα σφυριξεί τρεις φορές", με ασκπτική μορφή-φόρμα αρχαίας τραγωδίας, ταξιδεύει μέσα απ' αυτούς τους σταθμούς πλήρως αναγνωρίσιμους κι έτσι καμουφλαρισμένο δεν ...κινδυνεύει. Στο κάτω κάτω, η επιβολή και η προστασία του νόμου είναι πράξεις πολιτικά ορθές. Ο Ζίνεμαν ίσως κρίνει τους καλλιτέχνες που δεν άντεξαν και έφυγαν από την πατρίδα και επιτίθεται μετά μανίας στη σιωπηρή πλειοψηφία, κάτι που δεν μπορεί να ενοχλήσει, γιατί αφορά και πάλι στο... νόμο. Σ' αυτό το υπέροχο φιλμ όλα θα μπορούσαν να ενοχλήσουν και όλα να θεωρηθούν πολιτικά ορθά. Έτσι θριαμβεύει "ο θρύλος των χαμένων" που με όχημα το τρένο σχολιάζουν την εποχή. Η εποχή Μακάρθι έφυγε, αλλά το τραύμα δεν επουλώθηκε.

Τη δεκαετία του '80 η "Πύλη της Δύσης" του Μάικλ Τσίμνο ουσιαστικά λογοκρίθηκε και τελικά καταποντίστηκε. Ο μακαρθισμός έφυγε και άφησε τη θέση του στην "ελεύθερη αγορά". Κατά βάση, όμως, καθετί το ιδιαίτερα ενοχλητικό ατυχεί. Αν ο Μάικλ Μουρ διέφυγε λόγω γραφικότητας και με Όσκαρ με τον "Ακήρυκτο πόλεμο", ο "Ελέφαντας" του Γκας Βαν Σαντ ουσιαστικά θεωρήθηκε απαράδεκτος. Ο θρύλος των χαμένων, λοιπόν, έχει στοιχειώσει για τα καλά στο αμερικανικό σινεμά.

Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

Κριτικός κινηματογράφου, δημοσιογράφος,  
επιμελητής του αφιερώματος "Οι Ταίνιες της Μαύρης Λίστας"

# Η "Μαύρη Λίστα" του Χόλλυγουντ

**Η ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΩΝ ΤΟΥ ΧΟΛΙΓΟΥΝΤ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΤΡΟΠΗ** Αντιαμερικανικών Ενεργειών το 1947 ήταν το αποτέλεσμα ενός φαινομένου της κινηματογραφικής βιομηχανίας που επηρέασε όλη την Αμερικάνικη κοινωνία. Ως μέρος του επικείμενου Ψυχρού Πολέμου, η Αμερικανική κυβέρνηση θεώρησε ασωστό να εκκαθαρίσει όλους τους θεσμούς που θα ήταν φιλικόι προς την Σοβιετική Ένωση. Όπως και σε παλιότερες ακροασματικές διαδικασίες στα μέσα της δεκαετίας του '30 και στις αρχές του '40 έτσι και τώρα οι κομμουνιστές, έχοντας καταλάβει σημαντική θέση στον κινηματογράφο, κυρίαρχο μέσο της μαζικής κουλτούρας, είχαν αναστατώσει τους ανακριτές. Φήμες ήθελαν τους κομμουνιστές να τοποθετούν ανatreπτικά μηνύματα στις ταινίες του Χόλλυγουντ, περισσότερο δε με το να προβάλλουν αρνητικά τις ΗΠΑ σε ταινίες εγχώριας και διεθνούς διανομής.

Οι υστερικές αυτές απόψεις δεν λάμβαναν καθόλου υπόψη τους την πραγματικότητα του συστήματος των στούντιο του Χόλλυγουντ. Όλες οι παραγωγές είχαν αυστηρό έλεγχο από τους επικεφαλείς των στούντιο που διέυθυναν τις επιχειρήσεις στην βιομηχανία του θεάματος. Οι παραγωγοί επέβλεπαν καθημερινά τα γυρίσματα των ταινιών και ενέκριναν την τελική τους μορφή πριν την κυκλοφορία τους στις αίθουσες. Τίποτα δεν έβγαине στο κοινό χωρίς την έγκριση των ανώτερων στελεχών της πιο κερδοφόρας από τις καπιταλιστικές επιχειρήσεις της Αμερικής.

Η Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών ορθώς διακήρυττε ότι η εμπλοκή των κομμουνιστών στο Χόλλυγουντ δεν ήταν επιφανειακή. Πάνω από χίλιες ταινίες είχαν συγγραφεί, σκηνοθετηθεί ή παραχθεί από άτομα που ήταν μέλη του κόμματος. Αυτές οι ταινίες ποίκιλαν από χαμηλού κόστους κωμωδίες και γουέστερν σε κοινωνικά ρεαλιστικά φιλμ-νουάρ όπως το *Public Enemy* (1931), το *Stage Door* (1937), και το *Body and Soul* (1947). Οι ταινίες τους χρησιμοποιούσαν συχνά θέματα σχετικά με γκάνγκστερ και σπορ προκειμένου να σπλητεύσουν την καπιταλιστική ηθική απεικονίζοντας συνήθως με αρνητικό τρόπο τους πλουσίους. Ιδιαίτερα από την λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και ύστερα οι κομμουνιστές βρισκόταν στο προσκήνιο με αστικά δράματα δηκτικού κοινωνικού περιεχομένου, όπως το *Crossfire* (1947), το *Force of Evil* (1948), και το *The Asphalt Jungle* (1950). Παρ' όλα αυτά, κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '30 και των χρόνων του πολέμου που μεσολάβησαν, η κομμουνιστική τακτική στο Χόλλυγουντ ήταν ως επί το πλείστον αμυντική. Πρωταρχική υποχρέωση των μελών ήταν να κρατήσουν αντί-σοβιετικά και αντί-αριστερά αισθήματα έξω από τις ταινίες, ένα είδος Ιπποκρατικού όρκου στο χώρο της τέχνης: Πρώτα μη βλάπτετε. Θετικό ήταν ότι τα μέλη του κόμματος παρακινούνταν στην προώθησή ενός δημοκρατικού και λαϊκού ήθους, προϋπόθεση του οποίου ήταν η έκφραση συμπάθειας προς τους κοινωνικά αδύναμους όπως οι αλλοδαποί, οι άποροι, οι γυναίκες και οι εθνικές μειονότητες. Οι κομμουνιστές ευθύνονταν επίσης για όλες σχεδόν τις ταινίες που υποστήριζαν τον συνδικαλισμό.

Αρχικά, οι μεγιστάνες του Χόλλυγουντ αντιστάθηκαν στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών συστήνοντας επιτροπές υπεράσπισης που βασιζόνταν στη αρχή της καλλιτεχνι-



«Η ζούγκλα της ασφάλτου»

κής ελευθερίας και που απαρτίζονταν από εξέχοντες ηθοποιούς όπως ο Humphrey Bogart. Ο E. Johnston, Πρόεδρος της Motion Picture Association of America, δεσμεύτηκε δηλώνοντας ότι, το Χόλλυγουντ δεν θα «συμμετείχε ποτέ σε κάτι τόσο αντιαμερικανικό όπως η Μαύρη Λίστα». Οι ενέργειες αυτές κλονίστηκαν όταν οι ακροάσεις της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών, όπου οι κομμουνιστές αφού επιχειρήσαν να διαβάσουν τις προπαρασκευασμένες δηλώσεις τους που καταδίκαζαν την επιτροπή, εξελίχθηκαν σε λογομαχίες. Ο παραγωγός, ήδη επιφυλακτικός ώστε να μην προσβάλουν ισχυρούς πολιτικούς, θεώρησαν ότι οι ριζοσπάστες εργαζόμενοι συναγωνίζονταν την επιτροπή για εντυπωσιακές επικεφαλίδες εις βάρος της βιομηχανίας. Στις 26 Νοεμβρίου του 1947, δύο μέρες αφότου το Κογκρέσο κλήτευσε δέκα σεναριογράφους για αντίσταση κατά της αρχής σε μία συνάντηση στο Wolford Astoria, τα στούντιο συνθηκολόγησαν ανακοινώνοντας ότι «Ούτε κομμουνιστές ούτε άλλοι ανατροπείς θα προσλαμβάνονται εν γνώση των παραγόντων του Χόλλυγουντ.»

Η προσφυγή αυτών που έμειναν, γνωστοί ως οι Δέκα του Χόλλυγουντ δεν δικαιώθηκε και από τα μέσα το 1950 οι περισσότεροι από αυτούς εξέτισαν ποινές φυλάκισης από έξι μήνες έως και έναν χρόνο. Το κινηματογραφικό τους έργο ήταν χαρακτηριστικό των κομμουνιστών του Χόλλυγουντ. Είχαν γράψει ή σκηνοθετήσει εκατοντάδες Χολιγουντιανές ταινίες. Ανάμεσά τους ήταν ο Dalton Trumbo, ο πιο ακριβοπληρωμένος σεναριογράφος του Χόλλυγουντ και ο John Howard Lawson, ο πρώτος Πρόεδρος του Screen Writers Guild. Τα πρώιμα έργα τους είχαν συχνά αντί-φασιστικά θέματα: *Hotel Berlin* (1945), *The Master Race* (1941), *Sahara* (1943), *Pride of the Marines* (1945). Υποψηφιότητες και διακρίσεις στα Όσκαρ είχαν κερδίσει ταινίες όπως το *Kitty Foyle* (1940) και το *Woman of the Year* (1942).

Η Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών επέστρεψε στο Χόλλυγουντ για ένα δεύτερο γύρο το 1951. Όπως και την πρώτη φορά, αυτή δεν ήταν μία αυθεντική ανάκριση αλλά ένα είδος ιδεολογικού αφορισμού. Καθώς οι πολιτικοί δεσμοί όλων αυτών που κλήθηκαν να καταθέσουν ήταν ήδη γνωστοί, σκοπός των ακροάσεων ήταν να αποδεχθούν οι τελευταίοι ότι είχαν αποπροσανατολιστεί στο παρελθόν και να δηλώσουν μετάνοια. Υποχρεούνταν τότε να αποδείξουν την ειλικρίνεια τους καταδίδοντας όσους είχαν συναναστραφεί σε κομμουνιστικές οργανώσεις, μια διαδικασία που έγινε γνωστή ως «Ονοματίζοντας Πρόσωπα». Αυτοί που συνεργάζονταν με προθυμία αποκαλούνταν «Φιλικοί» και αυτοί που αντιστέκονταν «Εχθρικοί». Όποιος είχε κατηγορηθεί ως κομμουνιστής ή ως Φιλοκομμουνιστής δεν μπορούσε να δουλέψει στο Χόλλυγουντ μέχρις ότου να συμφωνήσει να παραστεί ως «φιλικός μάρτυς» ή να χρησιμοποιήσει τους μηχανισμούς «εξάγνισης» των στούντιο. Εάν συμπεριλάβουμε και τα μέλη των συντεχνιών τότε πολύ πιθανώς η Μαύρη Λίστα να επηρέασε πολλά περισσότερα από χίλια άτομα μέσα στην κινηματογραφική βιομηχανία. Η «Γκρι Λίστα» περιλάμβανε ανθρώπους που δεν ήταν κομμουνιστές αλλά που ήταν γνωστοί για τις αντίθετες πολιτικές τους πεποιθήσεις. Αυτοί που είχαν καταχωρηθεί στην «Γκρι Λίστα» δυσκολεύονταν να βρουν αξιόλογες δουλειές και συχνά έπρεπε να αποδεχθούν υπερβολικές περικοπές στο μισθό τους. Ο Edward G. Robinson ήταν ο πιο γνωστός της «Γκρι Λίστας».

Οι περισσότεροι από αυτούς που κλήθηκαν να καταθέσουν, όχι μόνο δεν απέκρυψαν τις πολιτικές τους αντιλήψεις, αλλά και δεν αποδέχθηκαν ως συνταγματικό το δικαίωμα της γερουσίας να αμφισβητεί τις πολιτικές τους απόψεις και συναναστροφές. Οι φιλελεύθεροι πολίτες συμφώνησαν ότι η Πρώτη Τροπολογία του αμερικανικού συντάγματος παραβιάζονταν. Ηθοποιοί όπως ο Zero Mostel δήλωναν πως ευχαρίστως θα συζητούσαν τις πολιτικές τους απόψεις, αλλά και πως οι θρησκευτικές και ηθικές τους πεποιθήσεις δεν τους επέτρεπαν όμως να γίνουν καταδότες. Άλλοι πάλι που είχαν αποχωρήσει από το κόμμα για λόγους ιδεολογίας, αλλά και που είχαν επαναστατήσει στην ιδέα της κατάδοσης ατόμων έπρεπε να αποφασίσουν αν ήταν έτοιμοι να υποφέρουν για ένα σκοπό που πλέον είχαν αποκηρύξει.

Ο πιο αμφιλεγόμενος από τους «Φιλικούς» ήταν ο πρώην κομμουνιστής Elia Kazan ο οποίος συνέχισε με εξαιρετικό ζήλο να δηλώνει Αντικομμουνιστής αριστερός. Δεδομένου ότι ήταν ο πιο σεβαστός σκηνοθέτης της εποχής του και είχε την δυνατότητα να σκηνοθετεί στο Μπρόντγουεη όπου δεν υπήρχε "Μαύρη Λίστα", πολλοί από τους αντιπάλους της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών εύχονταν ο Kazan να ενθαρρύνει τον κάθε εμπλεκόμενο να νικήσει την επιτροπή. Ο Kazan συντηρώντας αυτήν την εντύπωση εξακολούθησε να διαβουλεύεται με την κομμουνιστική ηγεσία και τους καλλιτεχνικούς συνεργάτες της έως ότου υποχρεώθηκε να καταθέσει. Την τελευταία στιγμή, με μια ψήφο που θεωρήθηκε ως ψήφος καριέρας έναντι αρχής, ο Kazan μετατράπηκε σε «Φιλικός». Η μνησικακία κατά του Kazan δεν μειώθηκε ποτέ. Αντίθετα με τους «Φιλικούς», όπως ο Sterling Hayden που αργότερα απολογήθηκε για την δειλία του ή τον Robert Rosen που παραδέχθηκε ότι έβαλε την δουλειά του πάνω από την ηθική του, ο Kazan δεν εξέφρασε καμία μετάνοια για το ότι είχε ονοματίσει πρόσωπα.

Οι ηθοποιοί της "Μαύρης Λίστας" δεν μπορούσαν να αλλάξουν πρόσωπα. Ούτε μπορούσαν οι σκηνοθέτες να φορέσουν μάσκες στο πλατό. Οι σεναριογράφοι όμως της Μαύρης Λίστας μπορούσαν να συνεχίσουν να δουλεύουν με ψευδώνυμο. Ο Abraham Polonsky, ο

Walter Bernstein, και ο Arnold Manoff έγραψαν περίπου όλα τα σενάρια για το *You Are There*, ένα πετυχημένο τηλεοπτικό σόου που εστίαζε σε λαϊκούς μάρτυρες όπως ο Σωκράτης, ο Γαλιλαίος, και η Ιωάννα της Λορένης. Ο Ring Lardner Jr. έγραφε για μια άλλη τηλεοπτική επιτυχία, τις Περιπέτειες του Ρομπέν των Δασών (που λήστευε τους πλούσιους για να βοηθήσει τους φτωχούς). Το φαινόμενο των ψευδώνυμων ή των υποκατάστατων αποτέλεσε αργότερα την έμπνευση για το *The Front* (1976), μια ταινία στην οποία ηρωταγωνίστησαν ηθοποιοί της Μαύρης Λίστας, οι Zero Mostel, John Randolph, Lloyd Gough, Joshua Shelly και Herschel Bernardi και την οποία έγραψαν, παρήγαγαν και σκηνοθέτησαν οι μετέχοντες στην Μαύρη Λίστα, Martin Ritt και Walter Bernstein αντίστοιχα.

Άλλοι συγγραφείς που περιλαμβάνονταν στην Μαύρη Λίστα βρήκαν δουλειά στο Μεξικό και την Ευρώπη. Ο Hugo Butler έγραψε σενάρια για τον Luis Bunuel στην Πόλη του Μεξικού και ο Zules Dassen έκανε διεθνείς επιτυχίες όπως το *Rififi* (1954) και το *Never on Sunday* (1960). Σε προηγούμενες ταινίες του Dassen σκηνοθετείται το *Brute Force* (1947) στο οποίο κρατούμενοι φυλακών μάχονται ηρωικά εναντίον ενός φασίστα δεσμοφύλακα. Ο Bernard Gordon εγκαταστάθηκε στην Ισπανία και χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Raymond T. Marcus έγραψε μεταξύ άλλων το *Hellcats of the Navy* (1957) στο οποίο κατά ειρωνεία της τύχης ηρωταγωνίστησε ο Roland Reagan που ως Πρόεδρος του Screen Writers Guild συνεργάστηκε με την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Άλλοι συγγραφείς που εργάζονταν στο Χόλλυγουντ κέρδιζαν Όσκαρ με άλλους τρόπους. Ως "Robert Rich", ο Donald Trumbo κέρδιζε Όσκαρ για το *The Brave One* (1956) και ως "Nathan E. Douglas" ο Nedrick Young κέρδιζε για το σενάριο του *The Defiant Ones* (1958). Η Μαύρη Λίστα, πάραυτα, δε διαλύθηκε έως το 1960, την χρονία που αποδόθηκαν στον Trumbo δύο επιτυχίες, η *Exodus* και ο *Spartacus*. Ο Trumbo αποκάλυψε, επίσης, ότι ο Michael Wilson συμμετείχε στην συγγραφή του *The Bridge on the River Kwai* (1957). Ο Wilson είχε τότε μόλις ολοκληρώσει το σενάριο για το *Lawrence of Arabia* (1962).

Μόνο μια μερίδα ηθοποιών της Μαύρης Λίστας, εκτός οθόνης από δέκα έως και δεκαπέντε χρόνια, υπήρξαν ικανοί να ανακαλέσουν τις καριέρες τους στο Χόλλυγουντ. Ακόμα και οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες που επανασηροσλήφθηκαν είχαν χάσει μερικά από τα πιο δημιουργικά χρόνια της ζωής τους. Ανάμεσα στους πολλούς που δεν επέστρεψαν ποτέ ήταν οι Bertolt Brecht και Charlie Chaplin. Ο Brecht ηκράθηκε τόσο από την συμμετοχή του στην ακρομαστική διαδικασία της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών που επαναστήθηκε στο Ανατολικό Βερολίνο για να γίνει κριτής του σοβιετικού σοσιαλισμού. Στις αρχές του 1950 δεν επιτράπηκε στον Charlie Chaplin, που είχε διατηρήσει την Βρετανική του υπηκοότητα, η είσοδος στην Αμερική μετά από ένα ταξίδι του στην Ευρώπη. Δύο δεκαετίες πέρασαν μέχρις ότου το Χόλλυγουντ να απολογηθεί τιμώντας τον στην τελετή των Όσκαρ το 1972. Το *A King in New York* (1957) του Chaplin, που δεν έτυχε ποτέ ευρείας διανομής στις ΗΠΑ, σατίριζε την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών.

Κατά την περίοδο της Μαύρης Λίστας, το Χόλλυγουντ παρήγαγε έναν αριθμό ταινιών που επιτέθηκαν άμεσα στο κομμουνιστικό κίνημα της Αμερικής. Μεταξύ αυτών ήταν τα *The Red Menace* (1949), *I Married a Communist* (1950), *I Was a Communist for the FBI* (1951), *Walk East on Beacon* (1952), *My Son John* (1952), και το *Trial* (1955). Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά ήταν το *Big Jim McClain* (1952) στο οποίο ο John Wayne διαλύει γρονθοκοπώντας το εργα-

τικό κίνημα στην Χαβάη που ηγούνται οι κομμουνιστές. Σημαντικά καλύτερης ποιότητας και αντίθετης πολιτικής φύσεως ήταν το *High Noon* (1952) και το *Salt of the Earth* (1954). Το βασισμένο στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών θεματικό υπόστρωμα του *High Noon*, που έγραψε ο παρ' ολίγο υποψήφιος της Μαύρης Λίστας Carl Foreman, ασκεί κριτική στην ηθική δειλία αυτών που αναγνωρίζουν το κακό αλλά φοβούνται να επέμβουν. Το *Salt of the Earth*, την συγγραφή, παραγωγή και σκηνοθεσία του οποίου είχαν κάνει άτομα της Μαύρης Λίστας, πραγματεύεται την απεργία των Μεξικανών μεταλλωρύχων που ανήκουν σε ένα συσχετιζόμενο με τον κομμουνισμό σωματείο στην νοτιοδυτική Αμερική. Η παραγωγή του *Salt of the Earth* υπονομεύτηκε και για περισσότερο από μια δεκαετία η προβολή του είχε απαγορευθεί στην Αμερική. Τα κυρίαρχα σωματεία της Αμερικής είχαν θέσει την προβολή της ταινίας ως λόγο εκδίωξης.

Μερικά από τα σωματεία του Χόλλυγουντ προσπάθησαν να επανορθώσουν τιμώντας τους ανθρώπους της Μαύρης Λίστας σε ειδικές τελετές, και η Screen Writers Guild αποκατέστησε πολλούς από τους κινηματογραφικούς παράγοντες που είχαν αποκλειστεί την περίοδο της Μαύρης Λίστας. Οι κινηματογραφιστές, παρ' όλα αυτά, όριζαν να απολογηθούν επί της οθόνης. Εκτός από το *The Front*, οι μοναδικές Χολιγουντιανές ταινίες που αναφέρθηκαν στην Μαύρη Λίστα ήταν οι *The Way We Were* (1973), *Guilty by Suspicion* (1991), και το *Majestic* (2001). Το αυθεντικό σενάριο του *The Way We Were* από τον Arthur Laurents, σεναριογράφο της Γκρι Λίστας, έθετε ως κεντρικό ηθικό δίδαγμα της ταινίας την αντίσταση κατά της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Οι παραγωγοί και ο σκηνοθέτης όμως επανεξέτασαν την πλοκή της ταινίας βάζοντας στο επίκεντρο της τη σεξουαλική απιστία. Αντίστοιχα, το αυθεντικό σενάριο του πρώην εγγεγραμμένου στη Μαύρη Λίστα Abraham Polonsky για το *Guilty By Suspicion* παρουσίαζε έναν εκδιωγμένο κομμουνιστή σεναριογράφο. Η προσαρμογή του από τον σεναριογράφο/σκηνοθέτη Irwin Winkler εστιάζει σε έναν φιλελεύθερο που ασίκως τον υποψιάζονται ως κομμουνιστή, ένα τελείως διαφορετικό πολιτικό πρόβλημα. Το καλοπροαίρετο *Majestic* έχει έναν α-πολιτικό ήρωα και το φανταστικό τέλος της ταινία ικανοποιεί, αφού είναι συναφές με την ανεκτικότητα του κοινού, πράγμα που δεν υπήρχε στη δεκαετία του '50. Δεκάδες χρονικά της περιόδου καταγράφουν με πολύ καλύτερο τρόπο την πραγματικότητα αυτής της τόσο προβληματικής εποχής. Αυτό που δεν μπορεί να διευκρινιστεί είναι τι είδους σινεμά θα είχε δημιουργήσει το Χόλλυγουντ τη δεκαετία του 1950 εάν δεν είχε συνεργαστεί με την κόκκινη απειλή αρνούμενο το ταλέντο πολλών από τους πιο διάσημους καλλιτέχνες του.

#### Dan Georgakas

Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης  
Σύμβουλος έκδοσης του περιοδικού «CINEASTE»

Μετάφραση: Μαρία Κολώνη

# Μέσα στη σσιπίδα, το διαμάντι "Το αλάτι της γης"

**Η ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΝΤΙΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΩΝ ΕΝΕΡΓΕΙΩΝ ΤΗΣ ΓΕΡΟΥΣΙΑΣ** υπήρξε ο άξονας της αντικομμουνιστικής υστερίας και των φοβερών διώξεων εναντίων όλων των προοδευτικών καλλιτεχνών στο Χόλλυγουντ μετά το 1947. Μέσα σε απόλυτο κλίμα χαφειδιασμού αρκούσε να είσαι ελεύθερος, αξιοπρεπείς και ακέραιος για να κυνηγηθείς. Ο Χέρμπερτ Μπίμπερμαν μπόρεσε να περάσει ένα χρόνο στη φυλακή, γιατί μαζί με άλλους εννέα σεναριογράφους και σκηνοθέτες επικαλέστηκαν το Σύνταγμα των ΗΠΑ για να μην απαντήσουν στις επείγουσες ερωτήσεις της Επιτροπής. Ο Μάικλ Γουίλσον που μόλις είχε τιμηθεί με Όσκαρ για το σενάριο του της ταινίας «Μια θέση στον ήλιο» αποκλείστηκε από κάθε εργασία στο Χόλλυγουντ «ως μη φιλικός μάρτυρας». Όμως δεν αποκαρδιώθηκαν. Αποφάσισαν να γυρίσουν ένα ανεξάρτητο φιλμ, που θα απηκούσε αληθινά την αμερικανική κοινωνική πραγματικότητα, έξω από τα μοντέλα και τις δεσμεύσεις του Χόλλυγουντ. Ήταν σχεδόν μια «εξωπραγματική» ιδέα, που κατόρθωσαν να υλοποιήσουν, χάρη στη χρηματοδότηση της Διεθνούς Ένωσης Εργατών Μετάλλου στην εβελοντική εργασία πολλών και στο ηρωικό πείσμα τους: Παραγωγός ο Πώλ Τζάρικο, σεναριογράφος ο Γουίλσον, σκηνοθέτης ο Μπίμπερμαν.

Μέσα στο σκοτάδι της καταστολής, έφτιαξαν το φωτεινό υπόδειγμα της κοινωνικής προλεταριακής ταινίας, τόσο ως προς το περιεχόμενο και τη μορφή, όσο και ως προς την διαδικασία παραγωγής του, την εναλλακτική πρόταση και την ηθική νίκη. Θέμα μια αληθινή απεργία μεταλλωρύχων στο Σίλβερ Σίτι του Νιού Μέξικο, όπου πλειοψηφούν οι Μεξικανοί κάτοικοι. Η απεργία, που κράτησε σχεδόν ένα χρόνο και δεν είχε καλά-καλά τελειώσει, αφορούσε την ίση μεταχείριση των Μεξικανών εργατών με τους λευκούς και καλύτερες συνθήκες ασφάλειας στο ορυχείο (Μήπως σας θυμίζει καταστάσεις στην Ελλάδα του σήμερα;)

Ο Γουίλσον διαμόρφωσε το σενάριο του, μια δραματοποιημένη αναπαράσταση των γεγονότων, με τη βοήθεια των ίδιων των εργατών, που έπαιξαν και τους περισσότερους ρόλους. Το γύρισμα έγινε, βέβαια, επί τόπου, για να διατηρηθεί η αλήθεια και το «ζωντανό» νόημα του αγώνα που μόλις είχαν κάνει. Τον κεντρικό ήρωα Ραμόν υποδύθηκε ο Πρόεδρος του Συνδικάτου τους, Χουάν Σακόν.

Το γύρισμα έγινε με τρομερές δυσκολίες και κίνδυνους. Ο βουλευτής Τζάκσον ζήτησε να απαγορευτεί η ταινία. Ομάδες εγκαθήμενων αποπειράθηκαν να ξυλοκοπήσουν το συνεργείο, η Μεξικανή ηθοποιός - πρωταγωνίστρια Ροζάουρα Ρεβουέλτας συνελήφθη και απελάθηκε παράνομα από τις ΗΠΑ, πριν τελειώσει το γύρισμα, τα εργαστήρια δεν εμφάνιζαν το φιλμ, και άλλα πολλά. Όμως η ταινία έγινε, προβλήθηκε και προβάλλεται ήδη επί πενήντα χρόνια (!). Βλέπετε, ο κινηματογράφος έχει το προσόν «ζει» και να διδάσκει σχεδόν εσαεί, όταν αξίζει. «Το αλάτι της γης» απέδειξε και κάτι άλλο σπουδαίο. Ότι τα συνδικάτα μπορούν να γυρίσουν ταινίες έξω από το καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής, ότι οι εργάτες μπορούν να συμμετάσχουν ως "υποκείμενα" στο γύρισμα και ότι οι καλλιτέχνες μπορούν να δημιουργήσουν, εμπνεόμενοι άμεσα και δεσμευτικά από τον κοινωνικό αγώνα των εργατών.

Όλα αυτά, έχουν αποφασιστική σημασία, επειδή η σημαίνουσα πρακτική του έργου είναι

αντάξια των δυνάμεων, που θέλανε να εκφράσει καλλιτεχνικά. Το σενάριο του Γουίλσον είναι πλατύτερο και τόσο σύνθετο από τα πρωτογενή γεγονότα, και το φίλμ δεν είναι ούτε τοκισμαντέρ, ούτε απλή αναπαράσταση. Δεν "κολλάει" στα γεγονότα, αλλά "δεσπόζει", γιατί τα ανασυνθέτει, εντάσσοντας τα σε ένα σύστημα κοινωνικής αναλύσεως.

Η σύνθεση του έργου κινείται θαυμαστά σε τρία συγκοινωνούντα και αλληλοσυγκρουόμενα επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο είναι η απεργία καθ'εαυτή. Ξεκινάει με αίτημα την αλλαγή των συνθηκών εργασίας, εκτίθεται η αρνητική στάση των εργοδοτών, η βαθμιαία αύξηση της πίεσης πάνω στους μεταλλωρύχους, και η αντίστοιχη μεθόδευση της αντιστάσεως. Η μεθόδευση αυτή συντελείται με την εμπειρική ωρίμαση των εργατών στον αγώνα, αλληλένδετα με την "δίδαχή" από τον επαγγελματία συνδίκαιιστή, που συνεισφέρει την κατακτημένη γνώση του παγκοσμίου κινήματος. Όμως ούτε στιγμή δεν τους "καπελώνει". Προτείνει και περιμένει τις δικές τους αντιδράσεις. Οι αποφάσεις παίρνονται πάντα από τη βάση σε συνέλευση, όπου ακούγονται όλες οι γνώμες. Η σύνδεση του τοπικού αγώνα με το παγκόσμιο εργατικό κίνημα γίνεται με τις συμβουλές αυτές αλλά και με την υλική βοήθεια που στέλνουν οι εργάτες όλου του κόσμου και που επιτρέπει στους απεργούς να "κρατήσουν" ένα ολόκληρο χρόνο.

Σε δεύτερο επίπεδο, το "Αλάτι" είναι ουσιαστικά αντιρατσιστικό. Δεν περιορίζεται σε κάποια ιδεαλιστική ανθρωπιστική άποψη περί ισοότητας λευκών και Μεξικανών, αλλά αποκαλύπτει τα οικονομικά αίτια των ρατσιστικών διακρίσεων. Η ιδιοκτήτρια εταιρεία των μεταλλείων βάσει στην επικίνδυνη δουλειά ανά δύο τους λευκούς και ανά ένα τους Μεξικανούς. Οικονομία... Όταν, όμως, με την πρόοδο της απεργίας, αποδεικνύεται η ενόχτητα του αγώνα όλων των εργατών, και το μέτωπο τους δεν διασπάται, τότε η εταιρία αντιμετωπίζει και τους λευκούς με τον ίδιο επιθετικό τρόπο.

Το πιο σπουδαίο, ίσως, είναι το τρίτο επίπεδο της ταινίας: Η απελευθέρωση του εργάτη, μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με την παράλληλη απελευθέρωση της γυναίκας, η οποία καταπιέζεται διπλά από το κεφάλαιο αλλά και από τον άνδρα, μέσα στις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας. Η αληθινή ισοότητα των φύλων, όταν γίνεται αποδεκτή από τον άνδρα, οδηγεί στην αποφασιστική συμβολή της γυναίκας στο κοινωνικό γίγνεσθαι αλλά και στην πληρότητα της σχέσης των δύο φύλων.

Επειδή ήταν εξαιρετικά δύσκολο να φανερωθεί καθαρά αυτή η άποψη, ο σεναριογράφος τόλμησε να στηρίξει τη δομή της ταινίας πάνω σε μία γυναίκα μισοσκληρωμένη, μια Μεξικανή, και να κοιτάξει όλα τα γεγονότα από την σκοπιά της. Έτσι τα προσωπικά-οικογενειακά προβλήματά της παρουσιάζονται στην αρχή σε πρώτο πλάνο. Τα κοινωνικά προβλήματα προβάλλονται όλο και περισσότερο, με την αυξανόμενη συμμετοχή της στα κοινά και την κατάκτηση της συνειδήσεως των πραγμάτων. Τότε όλα δείχνονται όπως είναι: Αξεδιάλυτα συυφασμένα με τα προσωπικά προβλήματα. Έτσι η σεναριακή δομή της ταινίας κινείται με μια απλή διαλεκτική, που οδηγεί σε βαθύτερο και πιο σφαιρικό φωτισμό των ανθρωπίνων και κοινωνικών συγκρούσεων.

Το ίδιο απλή είναι και η κινηματογραφική μορφή, έντονα ανθρωποκεντρική. Αλλά η ανθρωπιά και η συμμετοχή μας στα πάθη της ηρωίδας και των απεργών δεν γίνονται ποτέ κυριαρχικές, δεν καταπνίγουν την σαφήνεια της ουσίας πίσω από το συναίσθημα. Οι εικόνες είναι ρεαλιστικές αλλά η πορεία του έργου διαπλάσσεται με σύντομες λιτές σκηνές που





«Το αλάτι της γης»

δεν συνδέονται με ένταση οπτικοακουστικής δυναμικής, ώστε να αναπτυχθεί ιδιαίτερα η συγκινησιακή δραματουργική μαγεία του κινηματογράφου. Ακόμη περισσότερο: Υπακούουν στην λογική τάξη και τα άλματα της αφήγησης ακολουθούν την εξέλιξη του λόγου, που συχνά δεν συμπίπτει με τις εικόνες. Ο συγκεκριμένος αυτός λόγος, είναι "στεγνός" και απόιεροποιεί την εικόνα, περιορίζει την λειτουργία των κωδικών της, γεννά τελικά την αποστασιοποίηση, που παραπέμπει στην ουσία. Και η ερμηνεία στηρίζεται κυρίως σε ερασιτέχνες που παραμένουν αληθινοί, ενώ διδάσκονται να αποφεύγουν την δραματοποίηση. Προβάλλεται μόνο η Ρεβουέλτας, μνημειακή μορφή, χαραγμένη θαρρείς σε χαλκό, η οποία αφηγείται απλά, σαν με συνείδηση μίας ιστορικής μοίρας.

"Το Αλάτι της Γής" είναι έτσι έργο επικό και όχι δραματικό, εντάσσεται στην μεγάλη μηρехτική παράδοση. Ένα έργο υποδειγματικό με την κυριολεκτική έννοια του όρου.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος  
Κριτικός κινηματογράφου

# Η μακαρθητική περίοδος

## έχει τελειώσει;

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΣΧΕΔΟΝ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΒΡΕΘΗΚΕ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΟΣ με την ανάγκη της εξουσίας να επιβάλλει στο νέο αυτό μέσο μαζικής επικοινωνίας τους δικούς της αισθητικούς και ηθικούς κώδικες. Από το πρώτο κινηματογραφικό Φιλί του Έντισον έως και τον *Τελευταίο Πειρασμό* του Σκορτσέζε, ο κινηματογράφος ήταν αναγκασμένος να συγκρούεται με την «πρωτοπορία» της συντήρησης όπως διαμορφωνόταν σε κάθε κοινωνία. Ιδιαίτερα στον 20ο αιώνα, ο οποίος υπήρξε μεσότης κοινωνικοπολιτικών αλλά και αισθητικών επαναστάσεων, ο κινηματογράφος όχι απλώς αναγνωρίστηκε ως ένα εξαιρετικό μέσο διαμόρφωσης των συνειδήσεων των θεατών του αλλά χρησιμοποιήθηκε, με κορύφωση τη χιτλερική Γερμανία, ως μέσο προπαγάνδισης της ιδεολογίας του καθεστώτος.

Αφού λοιπόν ο κινηματογράφος είναι ένα πειστικό και αληθοφανές μέσο αναπαράστασης της καθημερινότητας, τότε μια επαναλαμβανόμενη και συνειδητή «τροποποίηση» της, καθιστά την επέμβαση αυτή αποτελεσματικότερη από οποιοδήποτε άλλο μέσο. Καθώς, μάλιστα, ο κινηματογράφος επεμβαίνει και στη διαμόρφωση ενός συλλογικού φαντασιακού, μπορεί να στρέψει το συλλογικό ασυνείδητο στην αποδοχή ανιστόρητων γεγονότων ως πραγματικών. Αυτό το είδος της προπαγάνδας είναι εύκολα αναγνωρίσιμο π.χ. στις Ιταλικές «ιστορικές» ταινίες της μουσολινικής περιόδου ή στην συγκρότηση του αμερικάνικου γουέστερν όπου τόσο ο Καλβινισμός όσο και τα διάφορα πολιτικά δόγματα της εποχής καθόρισαν την αισθητική και την ανάπτυξη της θεματολογίας του.

Ακριβώς για τους ίδιους λόγους ο κινηματογράφος μπορεί να θεωρηθεί επικίνδυνος. Παρόλο που το κύριο σώμα της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής αλλά και προβολής ελέγχεται από το ιδιωτικό ή το κρατικό κεφάλαιο, η εκάστοτε εξουσία εύκολα εγκλωβίζεται στην ιδεολογία που έχει αποδώσει στο ίδιο το μέσο, ώστε να καταδιώκει σε ακραίες περιπτώσεις και την παραμικρή διαφορετική έκφρασή του. Στον παραλογισμό της κριτικής αποδοκμασίας του προέδρου της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας Βάλτερ Ούλμπριχτ το 1966 προς τον σκηνοθέτη Κουρτ Μέτσιγκ «*Κάποιοι καλλιτέχνες απολαμβάνουν την αμφισβήτηση των πάντων σαν να ήταν ναρκωτικά... Πιστεύουν ότι με κραυγαλέο νατουραλισμό, με πιστή αντιγραφή και αράδιασμα αρνητικών συμπεριφορών, αναμειγμένων με άγαρμπο σεξουαλισμό, θα μπορούσαν να δημιουργήσουν σοσιαλιστική τέχνη*» απαντά αφελώς ο Σαμ Γκόλντγουϊν από τους μεγαλύτερους παραγωγούς ταινιών του Χόλλυγουντ την εποχή του Μακαρθισμού «*...τα μηνύματα είναι για να στέλνονται με το ταχυδρόμείο*».

Βέβαια, ούτε η μια ούτε η άλλη άποψη μπόρεσαν να φιμώσουν επαρκώς τους δημιουργούς που με την εμπνευσμένη τους παρουσία εδραίωσαν τον κινηματογράφο ως Τέχνη. Το κύριο όμως σώμα της κινηματογραφικής γραφής ορίστηκε και εξακολουθεί να ορίζεται από μια ιδιότυπη έννοια μίας εμπορικότητας που δεν μπορεί να απομακρυνθεί από καταγραφές λιγότερο ή περισσότερο ευφάνταστες, εύστοχες ή διεισοδυτικές της καθημερινότητας. Το μαλακό υπογάστριο της κινηματογραφίας αποτελείται από Β-movies που διατρέχουν το κοινωνικό γίγνεσθαι με τρόπους συχνά ανεξέλεγκτους.

Ο κινηματογράφος ως θέαμα στηρίζεται στο σπαρ-σούστεμ. Η τυποποίηση κάποιων ηθοποιών σε συγκεκριμένους ρόλους, η αναγνώρισή τους από το κοινό ως ταγών συγκεκριμένων αξιών σε μια εποχή που τα «κακά» παιδιά δεν ήταν της μόδας, βοηθούσε ακόμη περισσότερο το σύστημα στην επιβολή συγκεκριμένων ιδεών αλλά κυρίως εικόνων. Η άποψη του Μάο ότι μια εικόνα ίσον χίλιες λέξεις είναι απλά η έκφραση σε επίπεδο τοιτάτου αυτού που είχε αναγνωριστεί από την εμφάνιση, σχεδόν, του κινηματογράφου, για να μην πούμε και της φωτογραφίας. Όλ' αυτά λειτουργούν στο επίπεδο του εποικοδομηματος. Ενώ τα βλέπουμε σοβάρά, ενώ σκύβουμε πάνω τους και τα «σκαλίζουμε» με την εμβρίθεια ενός φυσιοδίφη, ενώ τους αναγνωρίζουμε μια συγχρονική σπουδαιότητα, διαχρονικά η ίδια η ζωή έρχεται για να τα κλείσει στο χρονοντούλαπο της ιστορίας. Μόνο που κάθε τέτοιο φαινόμενο αφήνει διακριτά τα ίχνη του και διαμορφώνει τις συνιστώσες του επόμενου φαινομένου. Κοινώς, ο Μακαρθισμός πέθανε, ζήτω ο Μακαρθισμός.

Τι πρόσβευε όμως πραγματικά ο Μακάρθι με αυτό το κυνήγι μαγισσών που εξηπέλυσε στο χώρο της Τέχνης; Πώς μπορεί να συνδυαστεί η κοινή δίωξη εβραίων και κομμουνιστών; Πολλά έχουν γραφεί και ειπωθεί γι' αυτό το θέμα αλλά μου φαίνεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η άποψη του Φίλιπ Ροθ, όπως διατυπώνεται στο βιβλίο του «Παντρεύτηκα ένα κομμουνιστή» που βασίζεται σε ένα παλιό ομότιτλο βιβλίο που κυκλοφόρησε την εποχή του Μακάρθι. Να σημειώσουμε ότι υπάρχει και ομότιτλη ταινία εκείνης της εποχής.

*«...Ο Μακάρθι κατάλαβε καλύτερα από κάθε αμερικανό πολιτικό πριν απ' αυτόν ότι οι άνθρωποι που δουλειά τους είναι να νομοθετούν τα καταφέρνουν πολύ καλύτερα όταν παίζουν θέατρο. Κατάλαβε την ψυχαγωγική αξία της ατίμωσης και πώς να τροφοδοτεί τις παρανοϊκές απολούσεις... Ο Μακάρθι ήταν μπηρεσάρης κι όσο πιο άγρια τα θέαματα, όσο πιο εξωφρενικές οι κατηγορίες, τόσο μεγαλύτερος ο αποπροσανατολισμός και τόσο μεγαλύτερη η γενική ευθυμία... Η πλευρά της πατριωτικής εκστρατείας του Μακάρθι που θύμιζε δίκες διαφωνούντων προς παραδειγματισμό ήταν απλώς το θεατρικό σκέλος. Το ότι την παρακολουθούσαν οι κάμερες, της έδινε απλώς την ψεύτικη αυθεντικότητα της πραγματικής ζωής...»*

Σύμφωνα με τον Ροθ, οι άνθρωποι που ασπάζονταν τις κομμουνιστικές ιδέες ουσιαστικά προσπαθούσαν να περάσουν μια μάλλον αφελή προπαγάνδα μέσα στις ταινίες ή στα ραδιόφωνα που δούλευαν. Τα πίστευαν όλ' αυτά αλλά η προπαγάνδα δεν απαγορευόταν απ' το Σύνταγμα κι εκείνη την εποχή υπήρχε μια έντονη προπαγανδιστική πρακτική και στο ραδιόφωνο και στον κινηματογράφο. Τελικά δεν υπήρχε και μεγάλη διαφορά ανάμεσα στους μεν και στους δε. Οι κομμουνιστές της βιομηχανίας του θεάματος δεν ήταν πράκτορες κατασκοπίας αλλά πράκτορες της διαφήμισης. «Η διαφορά ήταν πολύ μικρή. Οι άνθρωποι αυτοί ήταν φτηνοί προπαγανδιστές, εναντίον των οποίων ισχύουν μόνον αισθητικοί νόμοι, νόμοι λογοτεχνικού γούστου». Ο Μακάρθι δεν κυνήγησε το έργο αυτών των ανθρώπων όπως θα έκαναν οι λογοκριτές, αλλά τα ίδια τα άτομα με βάση τις πεποιθήσεις τους ή ακόμη χειρότερο με το τι είχαν πρεβεύσει σε κάποια φάση της ζωής τους. Μια τιμωρία της προσωπικότητας των ατόμων. Τα παρεπόμενα όμως αυτού του κυνηγητού δεν είχαν να κάνουν μόνο με τη κατάρρευση της καριέρας κάποιων καλλιτεχνών ή τεχνικών του κινηματογράφου ή ακόμη περισσότερο με την εκτέλεση κάποιων ανθρώπων που κρίθηκαν ένοχοι κατασκοπίας. Στιγμάτιζε το σύνολο της αμερικάνικης κοινωνίας καθώς ανέδειξε σε εθνικό σπορ δύο παραμέτρους της ανθρώπινης συμπεριφοράς που η δημοκρατική κοινωνία έχει σαν τάση της να απορρίπτει.

Ας επανέλθουμε στον Ροθ: «...η εποχή του μακαρθισμού εγκαινίασε τον μεταπολεμικό

*θρίαμβο του κουτσομπολιού ως συνεκτικού συμβόλου πίστωσης της αρχαιότερης δημοκρατικής πολιτείας του κόσμου...Ο μακαρθισμός ως αρχή της μετατροπής όχι μόνο της σοβαρής πολιτικής αλλά οτιδήποτε σοβαρού σε ψυχαγωγία για τις μάζες. Ο μακαρθισμός ως πρώτη ανθοφορία της αμερικανικής ακρισίας που βλέπουμε σήμερα παντού...»*

Εάν η πρώτη παράμετρος ήταν η αναγωγή του κουτσομπολιού σε ψυχαγωγική διαπόμπευση, η δεύτερη είναι πιο σοβαρή γιατί άπτεται των ταπεινότερων στοιχείων της ανθρωπίνης φύσης. Η προδοσία είναι συχνό φαινόμενο κάτω από συνθήκες φοβερής ψυχολογικής πίεσης ή και βασανιστηρίων. Στις περιπτώσεις αυτές μπορούμε να δείξουμε και κάποια επιείκεια. Στην περίπτωση όμως του μακαρθισμού πίσω από την προδοσία βρίσκονταν περισσότεροι λόγοι καθώς το ψυχολογικό κλίμα εκείνης της εποχής, καλλιεργημένο κατάλληλα από τα μαζικά μέσα, επέτρεψε την προδοσία να ταυτιστεί πέρα από την επιβίωση με την ατομική πρόοδο, τη συγκίνηση, τον ιδεαλισμό αλλά και με την *πόσν*. Ας δούμε πάλι την άποψη του Ροθ: «...υπάρχουν αυτοί που πρόδωσαν επειδή υποχρεώθηκαν ή επειδή νόμισαν ότι υποχρεώθηκαν να προδώσουν. Ακόμη και για χάρη της ζημίας που μπορεί να γίνει, του πόνου που μπορεί να προκληθεί. Για την σκληρότητα που εμπεριέχει. Για την πόσν που εμπεριέχει. Την πόσν να εκδηλώνεις την κρυφή δύναμή σου, να κυριαρχείς στους άλλους, να καταστρέφεις πρόσωπα που είναι εχθροί σου. Φυσικά υπάρχουν αυτοί που προδίδουν από φόβο. Φόβο για τη δουλειά τους, για την οικογένειά τους, για τη ζωή τους. Την εποχή εκείνη διαπράχθηκαν στην Αμερική οι περισσότερες πράξεις προσωπικής προδοσίας. Η προδοσία ήταν πανταχού παρούσα δημιουργώντας μια ρουτίνα χαφιέδικης πρακτικής. Όχι μόνο η πόσν της προδοσίας αντικαθιστά την ηθική αναστολή αλλά κάνεις την παράβαση χωρίς να θυσιάζεις το προσωπικό κύρος σου. Διατηρείς την αγνότητά σου, καθόν χρόνο προδίδεις πατριωτικά. Το μόνο δυσάρεστο είναι ότι στις ευτυχισμένες μέρες του Ψυχρού Πολέμου το να καταδίδεις κάποιον ως σοβιετικό κατάσκοπο θα μπορούσε να τον οδηγήσει στην ηλεκτρική καρέκλα».

Παρά την αντικομμουνιστική υστερία της εποχής, ακριβώς λόγω της μικρής απήκησης που είχε στην αμερικανική κοινωνία το εφαρμοσμένο μοντέλο του σοσιαλισμού στη Σοβιετική Ένωση, δεν μπορούσε να κρατήσει για πολύ καιρό αυτό το κυνήγι μαγισσών. Άλλωστε και το θέαμα της δημόσιας διαπόμπευσης γνωστών προσωπικοτήτων δεν μπορούσε να διατηρηθεί επάπειρον, καθώς μια τέτοια συμπεριφορά άρχισε να ενοχλεί και τους πιο συντηρητικούς κύκλους. Δεν είναι τυχαία η αντίδραση του Τζον Φορντ και άλλων συντηρητικών σκηνοθετών στην προσπάθεια που έγινε από τον μακαρθικό Σείιλ ντε Μιλ να περάσει στην ένωση σκηνοθετών την κατάθεση μηνιαίας μάρης λίστας στους παραγωγούς.

Η κατάρρευση των διώξεων στο χώρο της τέχνης ήταν μια υγιής αντίδραση. Παρ' όλα αυτά ο μακαρθισμός άφησε ανεξίτηλα στίγματα στην Ιστορία. Το αστείο είναι ότι ο Μακάρθι συνέχισε να είναι παρών στην πολιτική ζωή των ΗΠΑ καθώς υπήρξε σύμβουλος προέδρων όπως ο Κένεντι. Πώς έγινε ένα κλίμα μιας τόσο εμπέδωμνης τρομοκρατίας να καταρρεύσει τόσο γρήγορα; Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι ήταν το τέλος του Ψυχρού Πολέμου. Φτάνει μόνο αυτό; Μήπως, τελικά, ο Μακαρθισμός δεν είναι παρά μια έξαρση της υλικής αποτύπωσης των φοβιών των μικρόψυχων απέναντι σε οτιδήποτε διακρίνεται, κάτι το οποίο διατρέχει άλλωστε ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας;

**Νότης Φόρος**

Κριτικός κινηματογράφου

# Η σημειολογία των κινηματογραφικών αλληγοριών την περίοδο του μακαρθισμού

**AN PERIMENE KATI TIS HNONEMENES POLITISES META TH ΘΡΙΑΜΒΕΥΤΙΚΗ** έξοδό τους από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν ήταν τίποτε άλλο από μια ισορροπία τρόμου. Η νέα παγκόσμια τάξη πραγμάτων τους έδινε τον έναν από τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους στον Ψυχρό Πόλεμο: ένα θρίλερ για γερά νεύρα με μια γενναία όση από θέατρο του παραλόγου. Ο κομμουνιστικός κίνδυνος γιγαντωνόταν ανεξέλεγκτα, μια καταστροφολογική ιδεολογία. Εν μέσω μιας ταχύτατα αναπτυσσόμενης μαζικής υστερίας, η προβληματική που αφορά στην διενέργεια ενός πρωτοφανούς "κυνγιού μαγισσών" με τη σφραγίδα ενός υπέρ-εθνικιστή, μεγαλομανούς γερουσιαστή μοιάζει με το αυγό του Κολόμβου. Ο φόβος γέννησε το Μακάρθι ή ο Μακάρθι τον φόβο; Η αλυσίδα των γεγονότων καταδεικνύει πως αμφότερα συνέβησαν. Ευθέως ανάλογη με την κλιμάκωση των εξελίξεων ήταν και η διόγκωση των ειδοχθών στοιχείων που υποτίθεται πως εμπειρείχε η έννοια του κομμουνιστή. Επρόκειτο στην ουσία για την προσωποποίηση του απόλυτου κακού, που επιβουλεύοταν τις αδιαπραγμάτευτες αρχές του αμερικάνικου ονείρου. Ο μόνιμα διαφανόμενος πόλεμος με τη Σοβιετική Ένωση θα μπορούσε, με την αλόγιστη χρήση της ατομικής ενέργειας, να σημάνει το τέλος της ανθρωπότητας. Άρα, με μια επαγωγή νηπιακού επιπέδου, οι κομμουνιστές μας απειλούν με αφανισμό! Απλούστατο...

Δεδομένου του παραπάνω σκηνικού, μόνο ως σύμπτωση δε μπορεί να αντιμετωπιστεί η ταυτόχρονη έξαρση της υστερίας για *Αγνώστου Ταυτότητας Ιπτάμενα Αντικείμενα* στον αμερικάνικο ουρανό. Με αφετηρία τα γεγονότα του Ρόζγουελ, οι Αμερικάνοι πολίτες γίνονται θύματα ενός παιχνιδιού μαζικής αυθυποβολής: Οι εμφανίσεις ιπτάμενων δίσκων πυκνώνουν σε ανησυχητικό βαθμό, οι εξωγήινοι είναι προ των πυλών, αν δεν είναι ήδη ανάμεσα μας. Είναι κακοί -δε μπορεί να μην είναι!- κι επιδιώκουν την καταστροφή του ανθρώπινου είδους. Για μια στιγμή όμως, μήπως αυτό μας παραπέμπει κάπου αλλού; Η μήπως ήταν τυχαίες οι ανηυχίες του Πενταγώνου, σύμφωνα με τις οποίες οι "ιπτάμενοι δίσκοι" ίσως τελικά να ανήκαν στο προηγμένο οπλοστάσιο της Σοβιετικής Ένωσης;

Αυτό ακριβώς είναι το κώβικο σημείο στο οποίο δύο φαινομενικά ετερόκλητες πηγές μαζικής φοβίας χρησιμοποιούνται -από λίγους- ή εκφράζονται -από τους πολλούς- εν είδει συγκοινωνούντων δοχείων. Ταύτιση σε αντικείμενο και τρόπο αντιμετώπισης, στην πραγματικότητα μέσω της ταύτισης στην άγνοια και τον πανικό- η κουλτούρα του φόβου. Αναπόφευκτα, η κινηματογραφική παραγωγή διαμορφώνεται ανάλογα. Κι αν μπορεί κανείς να προσπεράσει αβασάνιστα τις απροκάλυπτες, γραφικές αντι-κομμουνιστικές καταγγελίες, αξίζει να σταθεί στις μορφές συγκεκριμένης πολιτικής έκφρασης. Οι λόγοι είναι προφανείς: Από τη μία, επειδή διεισδύουν πιο αποτελεσματικά στην προσαφερθείσα διουπόστατη κουλτούρα του φόβου. Από την άλλη, επειδή αποτελούν το μοναδικό "βήμα" των διαφωνούντων με το μακαρθικό καθεστώς και χρήζουν προσεκτικής αποκωδικοποίησης.

Για να επανέλθουμε λοιπόν στην έννοια των συγκοινωνούντων δοχείων, η φόρμα της φτηνής ταινίας επιστημονικής φαντασίας θα χρησιμοποιηθεί κατά κόρον για να εκφράσει τον φόβο απέναντι στην "κόκκινη απειλή". Απλή, εύπεπτη προπαγάνδα που καθιστά σαφή διά της

επανάληψης την υποουνειόδη εξίσωση: μοχθηροί κάτοικοι του πλανήτη Άρη - μοχθηροί κομμουνιστές. Ο Θεατής έπρεπε απλούστατα να πειστεί -και στη συνέχεια εθίστηκε στην ιδέα- ότι βρίσκεται στο στόχαστρο αδιευκρίνιστων δυνάμεων. Εξ ου και η συνεχής χρήση του απειλητικού, γεμάτου υπονοούμενα *It* αντί ενός σαφούς υποκειμένου στους τίτλους των ταινιών: *It Came from Outer Space*, *It Came from beneath the Sea*, *It Conquered the World*. Εναρμονισμένα στη λογική του "κυνηγίου μαγισσών", τα εξωγήινα τέρατα βρίσκονται παντού.

Το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτού του στελείωτου καταλόγου ταινιών ξεδιπλώνεται στο *The Thing* του Christian Nyby (1951) με την εισαγωγή μιας νοθευμένης διαλεκτικής. Ο στρατιωτικός κι ο επιστήμονας βρίσκονται σε συνεχή αντιπαράθεση ως προς τους χειρισμούς που απαιτεί η αντιμετώπιση του εξωγήινου πλάσματος, εκηροσωπώντας τη Δύναμη και τη λογική αντίστοιχα. Σε μια ευθεία αναλογία με τον προβληματισμό που δημιουργούσε η σοβιετική απειλή, ο πρώτος υπερασπίζεται τη στρατιωτική οδό και ο δεύτερος την διπλωματική. Μεταξύ των δύο χαρακτήρων θα εκτυλιχθεί ένα σκληρό παιχνίδι εξουσίας. Προσπαθώντας να τηρήσει τις ισορροπίες και να κατευνάσει τον πανικόβλητο περίγυρό του, ο επιστήμονας εκθέτει μια συλλογιστική βαθυστόχαστη όσο και πρωτοποριακή. Η επιθετικότητα του εξωγήινου αποδίδεται στην ενστικτώδη προσπάθειά του να αμυνθεί, ενώ η ύπαρξή του είναι απλώς απότοκο μιας διαφορετικής εξελικτικής πορείας. Η έκβαση της ταινίας όμως θα απομονώσει τις απόψεις του επιστήμονα- στην ουσία κραυγή κατά της μισαλλοδοξίας- ως ανεδαφικές, για να προτάξει έναν κούφιο φαντασιισμό. Ο εξωγήινος είναι τελικά μια μοχθηρή καρικατούρα και τίποτε άλλο: Αποκορύφωμα, η τελική ομιλία, ένα κήρυγμα για διαρκή εγρήγορη που ενθαρρύνει απερίφραστα την ήδη εκόπλωμένη μαζική υστερία: Οι πολίτες καλούνται "να προσέχουν τους ουρανοίς, να προσέχουν παντού, να μη σταματήσουν να κοιτούν να προσέχουν τους ουρανοίς"! Μια ανοιχτή παρότρυνση προς το κοινωνικό σύνολο να ζήσει υπό το κράτος του φόβου και της άκριτης καχυποψίας.

Μέσα σε αυτόν τον ορυμαγδό της επαναλαμβανόμενης τρομολογνείας, το *The Day the Earth Stood Still* του Robert Wise (1951) προτείνει μια νηφάλια, οικουμενική θεώρηση του παγκόσμιου γίγνεσθαι. Αποτελώντας μια σπρόσμενη όσο και καλοδεχούμενη εξαίρεση στον κανόνα των ταινιών επιστημονικής φαντασίας της εποχής, θέτει για πρώτη φορά επί τάπητος το ζήτημα της ανθρωπίνης ευθύνης. Μιας ευθύνης που δεν έγκειται όμως πια στην εξολόθρευση εξωγήινων τεράτων, αλλά σε μια ριζική μεταστροφή αντιλήψεων καρκινογόνων για το κοινό μέλλον του πλανήτη. Ο Άλλος, κωδικοποιημένος σε αυτό το είδος ταινιών ως εξωγήινος, δεν είναι κατ' ανάγκη απειλή, ούτε επίδοξος κατακτητής. Η ταινία καινοτομεί παρουσιάζοντας μια μεσσιανική εξωγήινη περσόνα, ανθρωπόμορφη μάλιστα, που έρχεται για να απευθύνει ένα ύστατο προειδοποιητικό μήνυμα ειρήνης. Η συμπεριφορά των ανθρώπων απέναντί του, όμως, αναδεικνύει έναν βαθύ σκεπτικισμό. Η βιαστική καταστροφή του δώρου που έφερε μαζί του, καθώς και η υπερβολικά εχθρική τοποθέτηση της κοινής γνώμης εναντίον του ξεγυμνώνουν τα κακά σημεία των ανθρωπίνων κοινωνιών: την επιθετικότητα και την προκατάληψη απέναντι σε καθετί ξένο αφενός, την "κατασκευή" εχθρών και στόχων εν ριπή οφθαλμού αφετέρου. Έκοντας αναμικθεί με τους ανθρώπους, ο εξωγήινος θα ερωτηθεί από έναν δημοσιογράφο αν τον φοβίζουν οι πρόσφατες εξελίξεις. "Φοβάμαι όταν βλέπω τους ανθρώπους να αντικαθιστούν τη λογική με το φόβο" είναι η κάρια απάντησή

του, αλλά ο δημοσιογράφος, έμπορος του τρόμου κι αυτός με τον τρόπο του, σχεδόν δεν τον αφήνει να ολοκληρώσει την πρότασή του. Παρ' όλα αυτά, το κλείσιμο του "The Day the Earth Stood Still" μένει ανοικτό προς κάθε κατεύθυνση. Ο εξωγήινος εγκαταλείπει τη Γη, έχοντας μόλις ολοκληρώσει την έκκλησή του για παγκόσμια ειρήνη. Κανείς δεν ξέρει αν θα εισακουστεί. Κάθε άλλη κατάληξη θα ακύρωνε την κεντρική ιδέα του φιλμ. Ένα μήνυμα ειρήνης δε μπορεί, ή δεν πρέπει, να προδιαγράψει την έκβαση των πραγμάτων, παρά μόνο να την διαβλέψει. Από κει και πέρα, η αξιολογία του επαφίεται στους ανθρώπους.

Εάν στις ήδη αναλυθείσες περιπτώσεις ταινιών, όμως, η τυπική κατηγοριοποίηση ως προς τη στάση απέναντι στην περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα έμοιαζε με εύκολη διαδικασία, το "Invasion of the Body Snatchers" του Don Siegel (1956) μοιάζει δέσμο μιας εκκενρότητας που το αφήνει μετέωρο ανάμεσα σε δύο ετερόνυμους πόλους. Είναι μια αλληγορία για το μακαρθισμό ή μια προειδοποίηση για την έλευση του κόκκινου κινδύνου; σε μια αμερικάνικη κωμόπολη, οι κάτοικοι αντικαθίστανται από εξωγήινους κλώνους τους, που διαφέρουν μόνο στην πλήρη έλλειψη ανθρωπιάς και συναισθημάτων. Η αντικατάσταση, μάλιστα, γίνεται τη στιγμή του ύπνου. Τα πρώτα κρούσματα καταδεικνύουν την ενδοοικογενειακή ρήξη: οι πρώτοι άνθρωποι που τα αναφέρουν είναι βέβαιοι πως κάτι λείπει από τους πολυγαπημένους τους συγγενείς. Αρχικά δεν γίνονται πιστευτοί, και η συμπεριφορά τους αποδίδεται από τον ψυχίατρο σε "επιδημία μαζικής υστερίας που πιθανότατα οφείλεται στην ανησυχία για όσα συμβαίνουν στον κόσμο". Εν τέλει το πρωταγωνιστικό δίδυμο θα συνειδητοποιήσει ότι "μία κακοήθης ασθένεια απλώνεται σε όλη την χώρα" και θα συναισθανθεί το καθήκον να αντισταθεί. Όταν ο πρωταγωνιστής απομεινεί ο μόνος άνθρωπος σε μια κοινωνία άψυχων κλώνων που τον κυνηγάει ως επικίνδυνο, θα κατορθώσει να διαφύγει και θα καταβάλει κάθε δυνατή προσπάθεια να αφυπνίσει τους συνανθρώπους του: "Αν δε με καταλάβετε, θα σας χτυπήσει ό,τι χτύπησε και μένα! Είναι εδώ! Έρχεται η σειρά σας!" Η πολιτική νύξη της ταινίας είναι αναντίρρητη, από τη στιγμή που κινδυνολογεί με τρομακτική ακρίβεια για την εξάπλωση ενός ανεπιθύμητου καθεστώτος. Ποιοι είναι όμως οι εξωγήινοι κλώνοι; Η μετατροπή των πολιτών σε πειθήνια όργανα του μακαρθικού καθεστώτος ή σε θύματα της κομμουνιστικής προπαγάνδας; Υπέρ της πρώτης άποψης συντείνει η οργουελική συμπεριφορά των εισβολέων, που απαιτούν υποταγή και ομοιομορφία. Η κατάληξη των τεχνικών μέσων γεννά τον εύλογο φόβο της παρακολούθησης. Εξάλλου, η σκηνή στην οποία το πρωταγωνιστικό ζευγάρι περπατά κρύβοντας με επιμέλεια τα αισθήματά του κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του οργάνου της τάξης παραπέμπει σε καταστάσεις ολοκληρωτισμού και δίωξης φρονημάτων. Υπέρ της δεύτερης άποψης μπορούν να προβληθούν τα επαπειλούμενα αγαθά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρονται σε έναν διάλογο με τους εισβολείς: πρόκειται να χαθούν η αγάπη, η φιλοδοξία και η πίστη, ιδανικά τα οποία μοιάζουν πανανθρώπινα, αποτελούσαν όμως και τα σήματα κατατεθέντα του αμερικάνικου ονείρου, σε αντιδιαστολή μάλιστα με τη σχηματική απεικόνιση του άκαρδου, αδιάτακτου κομμουνιστή. Επίσης, η σύλληψη της πτώσης σπύρων από τον ουρανό ως αιτίου εμφάνισης των εισβολέων δημιουργεί τους γνωστούς συνειρμούς των καταστροφολογικών ταινιών επιστημονικής φαντασίας. Περαιτέρω εντρύφηση όμως στους κώδικες της ταινίας, αποκαλύπτει μια εξαιρετικά αμφίσημη και συσκοτισμένη πολιτική αλληγορία. Ίσως αυτό να είναι από μόνο του ένα επικείμενο για την αντι-μακαρθική της διάσταση.

Συμβαίνει, άραγε, το ίδιο και στην περίπτωση του *Τρένου θα σφυρίξει τρεις φορές* του Fred Zinnemann (1952); Ο σκηνοθέτης νίπτει τας χείρας του, δηλώνοντας πως είναι απλώς και μόνο ένα σπουδαίο γουέστερν. Είναι όμως και μια σαφής παραβολή πάνω στην ευθύνη της εξουσίας, ακόμη κι αν αυτή συνεπάγεται καμιά φορά παράβαση των τύπων. Έχοντας μόλις παντρευτεί και παραδώσει το όπλο του, ο πρώην σερίφης της πόλης θα ενημερωθεί για την άφιξη ενός εγκληματία που ο ίδιος είχε φυλακίσει. Αναλαμβάνοντας, χωρίς κανένας να του το ζητήσει, την διαφύλαξη των κεκτημένων του δημοσίου βίου, θα συναντήσει την αναλγησία, τη λήθη, το φόβο. Ο διάλογος στην εκκλησία αποκαλύπτει τους αποπροσανατολισμένους μηχανισμούς μιας κοινωνίας με χαλαρωμένες αντιστάσεις, γόνιμο έδαφος για την άνθιση της τυραννίας. Μέχρι αυτό το σημείο η ερμηνεία μοιάζει σχεδόν αδύνατη. Ο Μακάρ-θι θα μπορούσε να είναι ο σερίφης αλλά και ο τύραννος, είναι αποκλειστικά ζήτημα οπτικής γωνίας και προσδιορισμού των ζωτικών στοιχείων της δημοκρατίας, μιας έννοιας με χίλια πρόσωπα. Είναι αναγκαίο όμως να επικεντρωθούμε στην ανάδειξη της ειρηνίστριας συζύγου σε καταλύτη της ταινίας. Χωρίς αυτήν, η εγκατάσταση των κακοποιών στοιχείων στην πόλη δεν θα είχε αποτραπεί. Προηγουμένως, της έχει ήδη δοθεί η ευκαιρία να αναπτύξει τα ιδεώδη της για ειρηνική διευθέτηση των διαφορών, χαρίζοντάς της μάλιστα ένα από τα ελάχιστα γκρο πλάνε της ταινίας. Το γεγονός ότι πυροβολεί θα μπορούσε από υποστηρικτές της αντίθετης όψης να θεωρηθεί ως παραχώρηση στις ιδεαλιστικές της αντιλήψεις και συναίεση στην χρήση βίας. Πιθανότατα όμως εμπίπτει στη σφαίρα του συμβολισμού και την δραματουργική αναγκαιότητα. Αναδεικνύεται η κεντρική ιδέα, που έγκειται στην διασφάλιση της δημοκρατίας μόνο αν εισακουστούν οι ψυχραιμες, φιλειρηνικές φωνές.

Ο κατάλογος των ταινιών που εκφράστηκαν αλληγορικά για τα γεγονότα του μακαρθισμού, ή την ιδεολογία από την οποία γεννήθηκε και στη συνέχεια βοήθησε να αναπτυχθεί, θα μπορούσε να συνεχιστεί επί μακρόν. Αν θελήσουμε να υπεισέλθουμε, για παράδειγμα, σε πιο αυτοβιογραφικές καταθέσεις, βρίσκουμε αμέσως μπροστά μας το *Λιμάνι της αγωνίας* του Ηλία Καζάν (1954) και το μέγιστο συνειδησιακό πρόβλημα ενός μεγάλου δημιουργού, "συνεργάσιμου μάρτυρα" της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Ταυτόχρονη απολογία στους άλλους και τον εαυτό του, ή μήπως μια αμετανόητη απάντηση σε μια σωρεία επιθέσεων προς το άτομό του; Ένα σύνθετο πρόβλημα πολιτικής ωριμότητας και συνέπειας με τις προσωπικές αρχές, αφού τέτοιο υπήρξε άλλωστε και το γενικότερο πρόβλημα της περιόδου του "κόκκινου κινδύνου" και της ομαδικής παράνοιας. Σε μια εποχή όπου η ιστορία διαγράφει κύκλους με φρενιτιώδη ταχύτητα, είναι ευχής έργο να μην αποτελέσει η λεγόμενη "μετά 11/9" περίοδος αντικείμενο παράλληλης μελέτης με τα παραπάνω. Ευχή που μοιάζει ουτοπική, αν παρατηρήσει κανείς πως το καλούπι δεν άλλαξε, προσαρμόστηκε μονάχα στα νέα δεδομένα...

**Κωνσταντίνος Σαμαράς**

Κριτικός κινηματογράφου



# Καρδιές στην Ατλαντίδα

(Hearts in Atlantics)

ΗΠΑ. 2001. ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Σκοτ Χικς. ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Άντονι Χόπκινς, Άντον Γιέλτιν, Χόουπ Ντσειβις, Ντσειβιντ Μορς, ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 101'



Το καλοκαίρι του 1960, ο 11χρονος Μπόμπι, που μεγαλώνει με τη χήρα μητέρα του συνδέεται φιλικά με τον μεσόκοπο Τεντ Μπρόνιγκαν, τον ένοικο του πάνω διαμερίσματος, ο οποίος τον μυεί στις αλήθειες της ζωής των ενήλικων. Αληθεύει όμως ότι ο Τεντ κινδυνεύει από τους «άντρες με τα κίτρινα πανωφόρια», οι οποίοι τον αναζητούν για τα υπερφυσικά τους χαρίσματα;

Διασκευή της νουβέλας «Οι ελεεινοί με τα κίτρινα πανωφόρια», η πρώτη και μεγαλύτερη που υπάρχει στη συλλογή διηγημάτων του Στίβεν Κινγκ «Καρδιές στην Ατλαντίδα» (κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις BELL).

Όπως και για το «Στάσου πλάι μου», πρόκειται για ένα διήγημα μύησης ενός 11χρονου παιδιού στις αλήθειες του ενήλικου κόσμου, με φόντο μια αμερικανική κωμόπολη στις αρχές του δεκαετίας του '60. Σε αντίθεση με τις συνήθεις ιστορίες τρόμου του Κινγκ, εδώ το πλαίσιο αναφοράς είναι τελείως ρεαλιστικό, με εξαίρεση τη μυστηριώδη απειλή από τους «άντρες με τα κίτρινα πανωφόρια» που δίνει στην ταινία μια μικρή διάσταση οσπένς. Ο Σκοτ Χικς («Shine, ο σολίστας») καταγράφει λεπτομερώς τις ψυχολογικές διακυμάνσεις των ηρώων του, χωρίς ωστόσο να μας κάνει να ενδιαφερθούμε πραγματικά για τα όσα γίνονται στην οθόνη, εξαιτίας της ακαδημαϊκής σκηνοθετικής προσέγγισης του, η οποία είναι άσογη σε όλα τα σημεία, της λείπει όμως αυτή η εσωτερική μουσική που θα έκανε την ιστορία να απογειωθεί. Φοβερός για μια ακόμη φορά ο Άντονι Χόπκινς, αρκεί και μόνο η διαπεραστική φωνή του για να γεμίσει η οθόνη με την παρουσία του.

Μπάμπης Ακτσόγλου  
Αθηνόραμα

# Ένοχος χωρίς αποδείξεις

(Guilty by Suspicion)

ΗΠΑ 1990 ΣΕΝΑΡΙΟ-ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Τζοργκιν Γουίνκλερ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Μάικλ Μπόλκασους ΜΟΥΣΙΚΗ: Τζέιμς Νιούτον Χάουραντ ΣΧΕΔ. ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ: Λέολι Ντιλίεϊ ΜΟΝΤΑΖ: Πρισίλα Νετ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ: Ρόμπερτ ντε Νίρο, Ανέτ Μπένινγκ, Τζόρτζ Γουέντ, Πατρίτσια Γουέτιγκ, Σαμ Γουάναμεικερ, Λιούκ Εντουαρντς, Μάρτιν Σκορτσέζε



Ο Ντέιβιντ Μέριλ, ένας φανταστικός σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ της δεκαετίας του '50, επιστρέφει από μία κινηματογράφιση στη Γαλλία, για να ανακαλύψει ότι η νομιμοφροσύνη του έχει αμφισβητηθεί από την Επιτροπή Αντι-Αμερικάνικων Ενεργειών και ότι δεν μπορεί να δουλέψει μέχρι να καθαρωθεί. Προτού κληθεί, η υψηλότερη του προτεραιότητα ήταν η δουλειά του, σε τέτοιο σημείο μάλιστα, που μια φορά είχε αφήσει μόνους τους για μήνες τη σύζυγό του και το γιο του. Αρχικά

αρνείται να εμπλέξει τόσο άλλους όσο και τον ίδιο τον εαυτό του σε μια ιδιωτική συνάντηση με τον Ρόι Κον και το δικηγόρο του στούντιο. Η αρχική του απόφαση να μείνει πιστός στις αρχές του, του στερεί τη δυνατότητα να δουλέψει στο επάγγελμά του, ακόμη και σε ταινίες ή παραγωγούς, που ποτέ του δε θα είχε δουλέψει πριν. Η παρενόχληση από το FBI δεν τον αφήνει να δουλέψει στο Μπρόντγουεϊ, σε διαφημιστικά πρακτορεία ή ακόμα και σε ένα μικρό κατάστημα επισκευής φιλμ.

Τελικά έχοντας πέσει τόσο χαμηλά, και μπαίνοντας στον πειρασμό με μια νέα πρόταση από το παλιό του στούντιο να σκηνοθετήσει ένα φιλμ (αν καταθέσει), συμφωνεί να παρουσιαστεί στην Επιτροπή, σχεδιάζοντας αρχικά να καταδώσει τους φίλους του. Αλλά όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με την απάνθρωπη και τυραννική συμπεριφορά των ανθρώπων της Επιτροπής Αντι-Αμερικάνικων Ενεργειών, συνειδητοποιεί ότι υπάρχει μια υψηλότερη προτεραιότητα στη ζωή, και αυτή είναι η υπεράσπιση του δικαίου. Κάνοντας αυτό, εμπνέει φίλους και οικογένεια να κάνουν το ίδιο.

Ο παραγωγός Τζοργκιν Γουίνκλερ στην πρώτη του σκηνοθετική δουλειά, καταχωρεί και προσωπικές του μνήμες από την μακαρθική περίοδο. Μάλιστα μπορούν να αναγνωριστούν αναφορές στους Τζόζεφ Λόουζυ, Ζυλ Ντασσέν και άλλους. Ίσως κάποιος σκεφθεί πως η αναφορά σε καθαρά προσωπικές και οικογενειακές ιστορίες των ηρώων δε βοηθάει στην ανάδειξη του ζωφερού πολιτικού κλίματος. Ωστόσο το ενδιαφέρον είναι υψηλό, η αναπαράσταση της εποχής πολύ καλή, και η ανάπλαση γεγονότων πειστική. Σ' αυτό βοηθούν όχι μόνο η φωτογραφία και τα ντεκόρ, αλλά και οι εξαιρετικές ερμηνείες των ηθοποιών.

Μάρτιος Π. Παπαγεωργίου

# Το αλάτι της γης

(Salt of the Earth)

ΗΠΑ 1953 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Χέρμπερτ Μπίμπερμαν ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Ροζάουρα Ρεβουέλτας, Χουάν Τσακόν, Γουίλ Γκίαρ ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 90'



Την εποχή που στο Χόλλυγουντ οργιάζει το «κυνήγι των μαγισσών» του γερουσιαστή Μάκκάρθου και πολλοί προοδευτικοί καλλιτέχνες αναγκάζονται να εξορισθούν ή να σιωπήσουν, μια ομάδα θαρραλέων κινηματογραφιστών που ήδη είχε περάσει στην περιβόητη «μαύρη λίστα», ανέλαβε να κάνει μια εντελώς έξω από τα συνηθισμένα δεδομένα πολιτική ταινία, που οι συνθήκες παραγωγής της προαναγγέλλουν το συλλογικό ύφος του «αγωνιστικού» κινηματογράφου του '60-'70. Ο σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μπίμπερμαν ήταν ένας από τους δέκα του Χόλλυγουντ, και μόλις είχε αποφυλακισθεί, ενώ στην μαύρη λίστα ήταν ο σεναριογράφος Μάικλ Γουίλσον, ο παραγωγός Πάλ Τζάρισον και ο ηθοποιός Γουίλ Γκίαρ (σερίφης).

Το *Αλάτι της γης* γυρίστηκε με ένα μικρό προϋπολογισμό και με την βοήθεια των εργατικών συνδικάτων, μπουκοταρίστηκε όμως από την κινηματογραφική βιομηχανία και τον Τύπο, που την υποδέχθηκε σαν «κόκκινη» προπαγάνδα. Το συνεργείο και οι ηθοποιοί δέχθηκαν πολυάριθμες απειλές κι επιθέσεις από την Κου-Κλουξ-Κλάν κι άλλες αντιδραστικές οργανώσεις των ΗΠΑ, ενώ η Μεξικάνη ηθοποιός Ροζάουρα Ρεβουέλτας συνελήφθη πριν τελειώσουν τα γυρίσματα και απελάθηκε από τις ΗΠΑ, γιατί τάχα είχε περάσει παράνομα τα σύνορα.

Όταν η ταινία τελείωσε κανένας κινηματογράφος δεν δέχθηκε να την προβάλει. Έτσι το *Αλάτι της γης* προβλήθηκε μόνο στο παράλληλο κύκλωμα κι ως το 1964 ήταν ουσιαστικά απαγορευμένο στην Αμερική. Μπόρεσε όμως να προβληθεί σε μερικά διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης κι από κει να γίνει πλατιά γνωστό σε όλο τον κόσμο, χάρη στην υποστήριξη του Ζώρζ Σαντούλ κι άλλων προοδευτικών κριτικών του κινηματογράφου.

Το σενάριο εμπνέεται από μια αληθινή ιστορία απεργίας σε ένα ορυχείο του Νέου Μεξικού, που έγινε το 1951. Ο σεναριογράφος Μάικλ Γουίλσον ήταν παρών στα γεγονότα κι έγραψε το αρχικό σενάριο στηριγμένος στις προσωπικές του εμπειρίες. Στη συνέχεια το σενάριο συζητήθηκε σε διάφορες συγκεντρώσεις των μεταλλωρύχων και τροποποιήθηκε σύμφωνα με τις υποδείξεις τους. Για να είναι μάλιστα η ταινία όσο πιο αυθεντική γίνεται, ζητή-

θηκε από πολλούς εργάτες να παίξουν οι ίδιοι τους ρόλους τους, όπως ο Χουάν Σακόν για παράδειγμα που ήταν πρόεδρος του συνδικάτου.

Συνυδάζοντας την αισθητική του ντοκιμανταίρ και του κινηματογράφου της μυθοπλασίας, το *Αλάτι της Γης* κινείται σε δύο επίπεδα πολιτικού στοχασμού: από τη μία δείχνει τον απεργιακό αγώνα των εργατών του ορυχείου που ζητούν καλύτερες συνθήκες δουλειάς, περισσότερη ασφάλεια και ισοτιμία ανάμεσα στους λευκούς και έγχρωμους μετανάστες. Κι από την άλλη παρουσιάζει την παράλληλη συνειδητοποίηση και κινητοποίηση των γυναικών των εργατών, που σε μια δύσκολη στιγμή συνεχίζουν μόνες τους τον απεργιακό αγώνα. Όμως οι γυναίκες ταυτόχρονα με το βασικό αίτημα της απεργίας, προβάλλουν και τα δικά τους αιτήματα για καλύτερευση της οικογενειακής τους ζωής και ισοτιμίας των δύο φύλων. Ο απεργιακός αγώνας συνοδεύεται λοιπόν από ένα γενικότερο αντιρατσιστικό και φεμινιστικό πολιτικό στοχασμό, που δείχνει ότι για να υπάρξει μια ουσιαστική αλλαγή στην ζωή αυτών των ανθρώπων θα πρέπει να αλλάξουν και οι κοινωνικοί θεσμοί που καλλιεργούν τις προλήψεις και την ανισότητα.

Μ' αυτόν τον τρόπο το *Αλάτι της Γης* αποφεύγει την στείρα εξύμνηση του συνδικαλισμού κι αποκτά μια πολιτική ευρύτητα στον στοχασμό του, που το κάνει να είναι μια γνήσια πολιτική ταινία, όχι μόνο γιατί αφηγείται μια ιστορία πολιτικού περιεχομένου, αλλά κυρίως γιατί την επεξεργάζεται με πολιτικό και διαλεκτικό τρόπο. Ίσως να είναι αυτός ο λόγος που παραμένει ακόμα και σήμερα μια ταινία-ορόσημο για την ιστορία του πολιτικού κινηματογράφου, ένα έργο δυναμικό και πρωτότυπο, που δεν έχει χάσει καθόλου σ' επικαιρότητα κι ενδιαιθέρον.

Από το βιβλίο «*Studio*»

# Κινηματογράφος Majestic

(The Majestic)

ΗΠΑ, 2001 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Φρανκ Ντάρμποντ ΣΕΝΑΡΙΟ: Μάικλ Σλόαν ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Ντέιβιντ Τότερσολ ΜΟΝΤΑΖ: Τζιμ Πέιτζ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Τζιμ Κάρει, Αράντο Ντέντμερ, Μάρτιν Λαντάου, Λόρι Χόλντεν, Τζέιμς Γουίτμορ ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 153' ΔΙΑΝΟΜΗ: Warner Roadshow



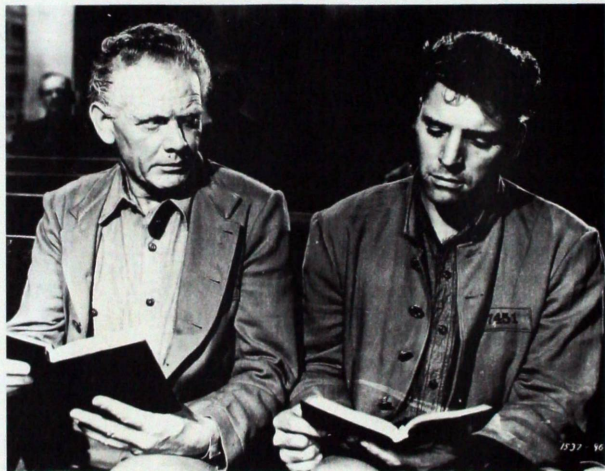
Ένας σεναριογράφος του Χόλλυγουντ κινδυνεύει να μπει στη μαύρη λίστα του γεροϋσιαστή Μακάρθι. Σε ένα τροχαίο ατύχημα χάνει τη μνήμη του και περισώζεται από τους κατοίκους μιας κωμόπολης οι οποίοι τον εκλαμβάνουν ως το γιο του ιδιοκτήτη του κινηματογράφου Ματζέστικ, ήρωα του πολέμου, ο οποίος αγνοείται από το 1944. Αδιάφορη ταινία, που δεν επωφελείται ούτε από τη ζοφερή περίοδο της μακαρθικής περιόδου, στην οποία εξελίσσεται η ιστορία.

# Ο δήμιος των κολοσμένων

(Brute Force)

ΗΠΑ 1947 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Ζυλ Ντσασέν ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ: Μπάρτ Λάνκαστερ, Χιούμ Κρόνιν, Τσαρλς Μπίκφορντ

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 98'



Ο Κάπταιν Μάνσεϊ είναι ένας σαδιστής διοικητής φυλακών, που φέρεται πολύ σκληρά στους κρατούμενους. Μην μπορώντας να μείνει αδιάφορος στη βία των δεσμοφυλάκων, ο Τζόε Κόλινς και οι συγκρατούμενοί του στο κελί 17 σχεδιάζοντας μια απόδραση. Το σχέδιο δραπέτευσης στηρίζεται στη βοήθεια του Γκάλαγκερ, ενός κρατούμενου με μεγάλη επιρροή στους υπόλοιπους, ο οποίος μυείται και το αποδέχεται. Ο Κάπταιν Μάνσεϊ κάτι πληροφορείται για τη δραπέτευση και στην

προσπάθειά του να μάθει τι ακριβώς συμβαίνει, βασανίζεται με ανεξέλεγκτη σκληρότητα πολλούς φυλακισμένους πράγμα που δημιουργεί μεγάλο αναβρασμό μεταξύ των κρατουμένων και τάσεις για εξέγερση. Έτσι η απόδραση, παρότι ξεκινά την κατάλληλη στιγμή σύμφωνα με το σχέδιο, μετατρέπεται σε άγρια έκρηξη βίας, που παρασύρει στην καταστροφή και το θάνατο τόσο τους δραπέτες όσο και τον ίδιο τον Μάνσεϊ.

Η βία είναι το κεντρικό θέμα της ταινίας του Ντσασέν, η οποία μιλά με αλληγορικό τρόπο για τις καταστροφικές της συνέπειες. Ο πόλεμος μόλις έχει τελειώσει και δεν είναι δύσκολο για τους θεατές να παραλληλίσουν το σαδιστή Μάνσεϊ με το γερμανικό Ναζισμό και τη δραπέτευση των καταδίκων με το πάθος για την «ελευθερία-δικαιοσύνη-ισότητα», που ήταν το ολόγκον των νικητών. Η ταινία δανείζεται την αφηγηματική τεχνική του φιλμ-νουάρ (συχνά «φλας-μπακ» στην ελεύθερη ζωή των φυλακισμένων) αλλά βέβαια δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ταινία νουάρ, παρόλο που οι χαρακτήρες (τόσο ο σκληρός σαδιστής Μάνσεϊ. Όσο και ο αρχηγός της εξέγερσης Κόλλινς) είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι τύποι.

Πάντως έχουμε να κάνουμε με μια σημαντική ταινία, που ο μικρόκοσμός της (η κοινωνία των φυλακισμένων) επιδέχεται πολλές αναγνώσεις και η θεματική της αποτελεί μια απρόκαλυπτη συνηγορία υπέρ των καταπιεσμένων.

ΗΠΑ 1952 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Μάρτιν Ρίτ, ΣΕΝΑΡΙΟ: Ουώλτερ Μπέρνατσαϊν, ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ: Γούντι Άλλεν, Ζήρο Μοστέλ, Χέρσελ Μπερνάρντι, Μάικλ Μέρφου, Άντρεα Μαρκοβίτσι ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 95'



Μια εξαιρετικά χρήσιμη και τίμια ταινία που, ειδικά στη χώρα μας, ξηπνά άσχημες αναμνήσεις από χρόνια παραγμένα και πολλές φορές εφιαλτικά. Όπως είναι γνωστό, στις ΗΠΑ, γύρω στο 1950, με τον πόλεμο της Κορέας, την πρωτοφανή αντικομμουνιστική εκστρατεία και την εκτέλεση των Τζούλιους και Έθελ Ρόζενμπεργκ, ο γεροϋσιαστής Μακάρθου, με την πασίγνωστη πια επιτροπή "αντιαμερικανικών ενεργειών", εξαπέλυσε ένα πρωτοφανές ανθρωποκνηγτό. (Το περίφημο "κυνήγι των μαγισσών" όπως αποκλήθηκε αργότερα μετά την συγγραφή του καθαρά αλληγορικού θεατρικού έργου "Οι Μάγισσες του Σάλεμ" ή "Η Δοκιμασία" από από το γνωστό διανοούμενο Άρθουρ Μύλλερ που γνώρισε κι αυτός τις διώξεις της επιτροπής), χιλιάδες άνθρωποι, ειδικά του πνεύματος σύρθηκαν στη επιτροπή για να λογοδοτήσουν ή να υπογράψουν. Πολλοί κλείστηκαν στις φυλακές, άλλοι εγκατέλειψαν τη χώρα.

Στο χώρο του Χόλλυγουντ, έγιναν αρκετές εκκαθαρίσεις. Όσοι "υπέγραψαν" ή "δήλωσαν υπακοή, άνετα γύρισαν στη δουλειά τους. Πρώτος μεταξύ αυτών, ο Καζάν. Όσοι υπερήφανα αρνήθηκαν τη "δήλωση" ρίχτηκαν στις φυλακές, τους εμπόδισαν για χρόνια να γυρίσουν ταινίες ή τους ανάγκασαν να ξενιτευτούν. Έτσι έφυγαν οι Τσάρλυ Τσάπλιν, Ζυλ Ντσοσέν, Τζότζεφ Λόουζυ, ο Αμπραάμ Πολάνσκι δεν μπόρεσε να γυρίσει ταινία επί δεκαετίες(!!) ενώ ο Ρίτ συνάντησε μεγάλες δυσκολίες. Τέλος, για λόγους που αφορούν στην ιστορία της ταινίας, θα αναφερθούμε ιδιαίτερα στον διάσημο Χολυγουντιανό σεναριογράφο Ντάλτον Τράμπο ο οποίος, εξαιτίας των διώξεων, άρχισε να γράφει σενάρια με ψευδώνυμο. Η μεγάλη "πλάκα" έγινε, όταν ένα από αυτά τα σενάρια τιμήθηκε με βραβείο Όσκαρ. Ο Τράμπο παρέλαβε το Όσκαρ προτού πεθάνει και τότε μόνο ανακαλύφθηκε όλη η ιστορία. Κατά μία έννοια μπορούμε να

πούμε πως η "Η Βιτρίνα" αφηγείται την ιστορία του Τράμπο με αρκετές αλλαγές και με ένα αρκετό "μπόλιασμα" γέλιου και σάτιρας, χάρις στην παρουσία του Γούντου Άλλεν. Άλλο χαρακτηριστικό αυτής της πολύ ενδιαφέρουσας ταινίας, είναι πως οι τέσσερις από τους πέντε συντελεστές της ( εκτός από τον Γούντου Άλλεν, που ήταν πολύ μικρός τότε), ο σκηνοθέτης (Μάρτιν Ρίτ), ο σεναριογράφος (Γουώλτερ Μπερνστάιν) και οι ηθοποιοί (Ζήρο Μόστελ, Χέσελ Μπερνάντι ), είχαν μπει στην "μαύρη λίστα" το 1952. Μ' αυτή την πληροφορία είναι ολοφάνερο πως το φιλμ αποχτά ένα ειδικό ενδιαφέρον.

Η ιστορία είναι η ακόλουθη: Ο τύπος που παίζει ο Γούντου Άλλεν, προσπαθώντας να βοηθήσει κάποιον κομμουνιστή φίλο του συγγραφέα, που τα έργα του έχουν απαγορευτεί στην τηλεόραση, αναλαμβάνει να τα υπογράψει αυτός, κάνοντας τον εαυτό του μία "βιτρίνα" και για να μπορέσει να επιβιώσει ο φίκος του, οικονομικά και ιδεολογικά. Βαθμιαία, όμως, θα αποτελέσει "βιτρίνα" και για άλλους προσοδευτικούς συγγραφείς, έως ότου -μια και γίνεται διάσημος- θα προκαλέσει την προσοχή της επιτροπής αντιαμερικανικών ενεργειών, που θα θελήσει έντεχνα να τον "απορροφήσει" οδηγώντας τον στον καφιεδισμό. Σ' αυτή την φάση ο ανθρωπάκος αντιλαμβάνεται το μεγαλείο μιας άρνησης, που θα εκηρωσώσει έτσι την προσοδευτική διάνοηση και σκέψη, και διαλέγει τη φυλακή. Το φιλμ δεν έχει ιδιαίτερα καλή σκηνοθεσία. Είναι μερικές φορές άνευρη και άτονη. Ωστόσο, πιστεύουμε ότι είναι πολύ χρήσιμο γιατί, έστω και επίπεδα, δείχνει ξεκάθαρα το παράλογο πνεύμα της καχυποψίας και καταπίεσης, που κυριάρχησε γύρω στα 1950 στις ΗΠΑ, σβήνοντας καλλιτεχνικά ένα σωρό αξιόλογους δημιουργούς. Από μια άλλη άποψη, επειδή κάθε σχεδόν χώρα έχει τη δική της "μακαρθική" περίοδο, θα μας θυμίσει μία εποχή όχι τόσο μακρινή στο δικό μας χώρο. Δηλώσεις, παρακολουθήσεις, εκφοβισμοί, πιστοποιητικά εθνικοφροσύνης, διώξεις διανοουμένων και μετέπειτα, στην απριλιανή δικτατορία, φυλακίσεις, βασανισμοί λογοκρισίες, έργα, που προβαλλόταν "ακρωτηριασμένα" ή καθόλου, επειδή έπαιζαν ηθοποιοί της "μαύρης λίστας", (Ειρήνη Παπά, Μερκούρη κτλ) είναι γεγονότα που θυμίζουν αρκετά έναν εγχώριο μακαρθισμό....

**Αλέξης Ν. Δερμεντζόλου**

Από την εφημερίδα «ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ»



# Η δίκη των Ρόζενμπεργκ

(The unquiet Death of Ethel and Julius Rozenberg)

1972 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Άλβιν Γκολστάιν ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 85', Ντοκιμαντέρ



Είκοσι χρόνια μετά την καταδίκη του ζεύγους Ρόζενμπεργκ, ο σκηνοθέτης της αμερικάνικης τηλεόρασης Άλβιν Γκολστάιν επιχειρεί ν' αποδείξει με τον πιο αντικειμενικό τρόπο την αθωότητα του ζεύγους και τα αίτια που οδήγησαν στην προκατασκευασμένη κατηγορία και καταδίκη. Οι περισσότεροι Αμερικανοεβραίοι πυρηνικοί επιστήμονες Έθελ και Τζούλιους Ρόζενμπεργκ συνελήφθησαν το 1951 με την κατηγορία ότι πρόδωσαν το μυστικό της ατομικής βόμβας στη Μόσχα, καταδικάστηκαν σε θάνατο το 1952 και

τελικά πέθαναν στην ηλεκτρική καρέκλα το 1953, παρά τις διεθνείς αντιδράσεις και κινητοποιήσεις που έγιναν για τη σωτηρία τους.

Οι Ρόζενμπεργκ κατηγορήθηκαν ότι έδωσαν το μυστικό της πυρηνικής βόμβας στους Ρώσους, όμως σύμφωνα με τους επιστήμονες ένα τέτοιο μυστικό στην πραγματικότητα δεν υπήρχε. Μετά το 1945 η κατασκευή μιας πυρηνικής βόμβας ήταν απλά θέμα χρόνου και κατάλληλης τεχνολογικής υποδομής. Το 1949 οι Σοβιετικοί κατάφεραν να κάνουν τις πρώτες πυρηνικές δοκιμές κι αυτό όξυνε την ψυχρο-πολεμική υστερία της ΗΠΑ. Για πρώτη φορά μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η Αμερική ένιωθε χάνει την υπεροχή της και να είναι εύλωτη σε μια πιθανή πυρηνική επίθεση (ο πόλεμος στην Κορέα έκανε ακόμα πιο έντονη αυτή την ανησυχία). Προκειμένου να «εξηγήσουν» την ύπαρξη της σοβιετικής ατομικής βόμβας, οι μυστικές υπηρεσίες κατασκεύασαν το μύθο της «πυρηνικής κατασκοπίας» και βρήκαν το πρόσωπο των Ρόζενμπεργκ κι ενός συνεργάτη τους τα ιδανικά εξιλαστήρια θύματα.

Ο σκηνοθέτης, με βάση το πλούσιο υλικό που έχει, κάνει μια αναπαράσταση της δίκης και της Αμερικής του '50, δείχνοντας ταυτόχρονα τις διεθνείς κινητοποιήσεις που έγιναν υπέρ των Ρόζενμπεργκ. Μπροστά από το φακό του περνούν πάνω από εκατό άτομα που δίνουν τη δική τους άποψη: δικαστές, ένορκοι, δικηγόροι, πράκτορες του FBI, συγγενείς, φίλοι του ζεύγους και πολιτικές προσωπικότητες. Για πολλούς από αυτούς δεν χωρά αμφιβολία ακόμα και σήμερα ότι οι Ρόζενμπεργκ ήταν ένοχοι! Είναι δύσκολο για ένα έθνος να παραδεχθεί τα λάθη του και να δικαιολογήσει το παράλογο αυτών των χρόνων της μισαλλοδοξίας και του ψυχρού πολέμου. Οι Ρόζενμπεργκ είναι πάντα ένοχοι σύμφωνα με το αμερικανικό νόμο, όχι όμως και για τη δημοκρατική κοινή γνώμη. Κι η ταινία αυτή του Γκολστάιν είναι η πρώτη στην Αμερική που επιχειρεί ν' αποκαταστήσει τη μνήμη τους, δίνοντας ταυτόχρονα στους θεατές μια ζοφερή εικόνα του τι σημαίνει ένας ολόκληρος μηχανισμός να συνομωτεί εναντίον δύο αθών ανθρώπων.

Από το βιβλίο «Studio»

Κινηματογράφος ΟΛΥΜΠΙΟΝ, αίθουσα ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ

## Πρόγραμμα προβολών:

### Δευτέρα 10 Μαΐου

9.00 μ.μ.: **Κορβιές στην Αιθιοπία**

Σκηνοθεσία: Σκοτ Χικς, Παραγ. 2001

11.00 μ.μ. **Ένας χωρίς Αποδείξεις**

Σκηνοθεσία: Ίργουν Γουίνκλερ, Παραγ. 1990

### Τρίτη 11 Μαΐου

9.00 μ.μ.: **Αθήνι της γης**

Σκηνοθεσία: Χέρμπερτ Μπίμπερμαν, Παραγ. 1953

11.00 μ.μ. **Κινηματογράφος Μαντζέστικ**

Σκηνοθεσία: Φρανκ Ντάραρμποντ, Παραγ. 2001

### Τετάρτη 12 Μαΐου

9.00 μ.μ. **Δήμιος των κοσμομένων**

Σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασσέν

11.00 μ.μ. **Η Βιτρίνα**

Σκηνοθεσία: Μάρτιν Ριτ, Παραγ. 1976

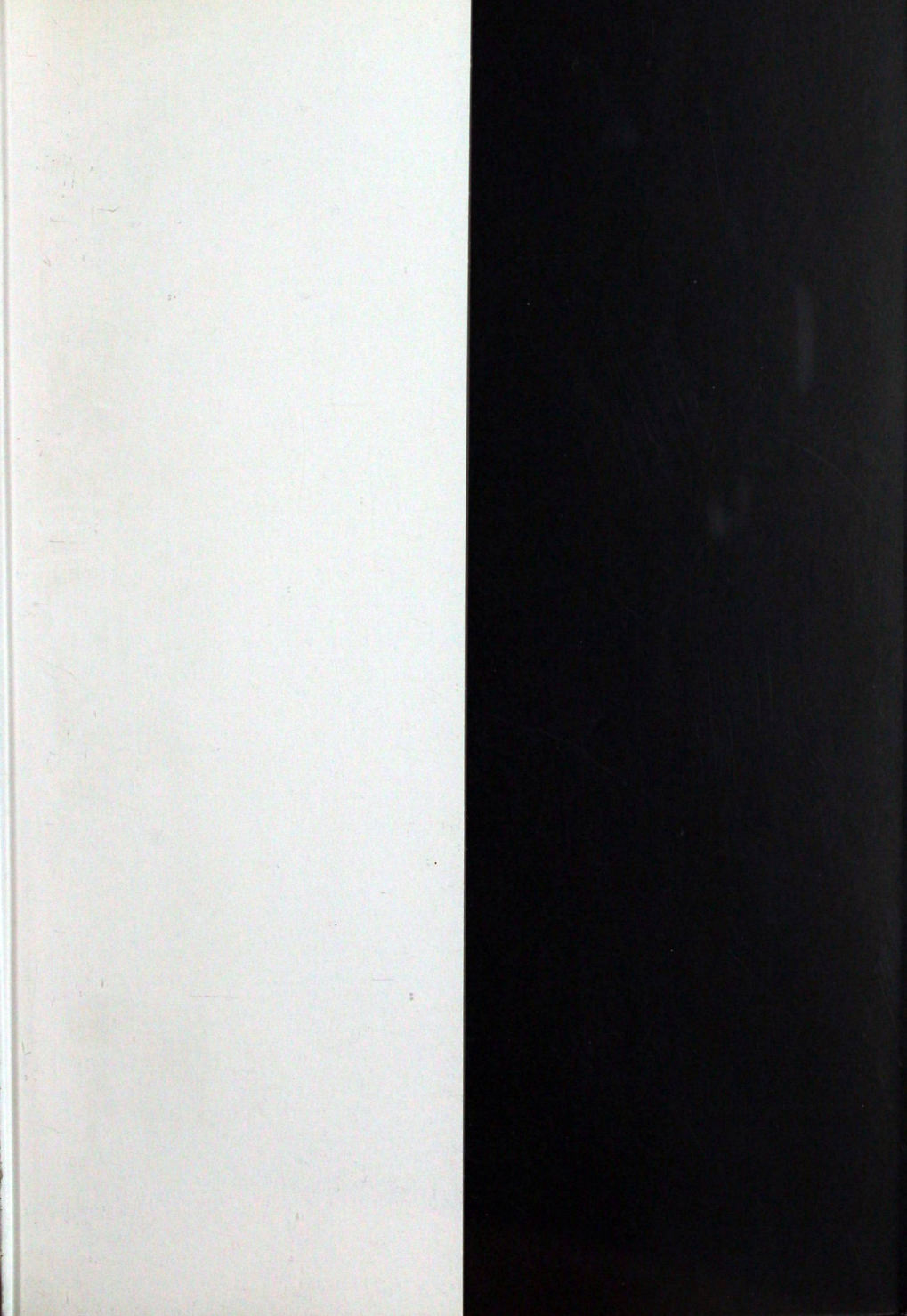
### Πέμπτη 13 Μαΐου

7.30 μ.μ. **Η Δίκη των Ρόζενμπεργκ»**

Σκηνοθεσία: Άλβιν Γκολστάιν, Παραγ. 1972

9.00: Συζήτηση με το κοινό

Στις 13 Μαΐου, μετά τη λήξη της προβολής της ταινίας «Η Δίκη των Ρόζενμπεργκ», θα ακολουθήσει συζήτηση με το κοινό, με εισηγητές τους κ.κ. **Γιάννη Μπακογιαννόπουλο**, κριτικό κινηματογράφου, **Αλέξη Δερμετζόγλου** κριτικό κινηματογράφου-δημοσιογράφο, επιμελητή του αφιερώματος, **Νότη Φόρος**, κριτικό κινηματογράφου και **Νταν Γεωργάκα**, κριτικό κινηματογράφου, σύμβουλο έκδοσης του περιοδικού Cineaste, ειδικευμένο στις κινηματογραφικές ταινίες της περιόδου του μακαρθισμού.



*μουσείο*  
**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**  
*θεσσαλονίκης*



ΟΛΘ / Αποθήκη Α', ΤΘ 10024, 541 10 Θεσσαλονίκη  
τηλ.: 2310 508398, e-mail: cinemuse@otenet.gr  
[www.cinemuseum.gr](http://www.cinemuseum.gr)



**ΦΕΣΤΙΒΑΛ**  
**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**  
**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
[www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)