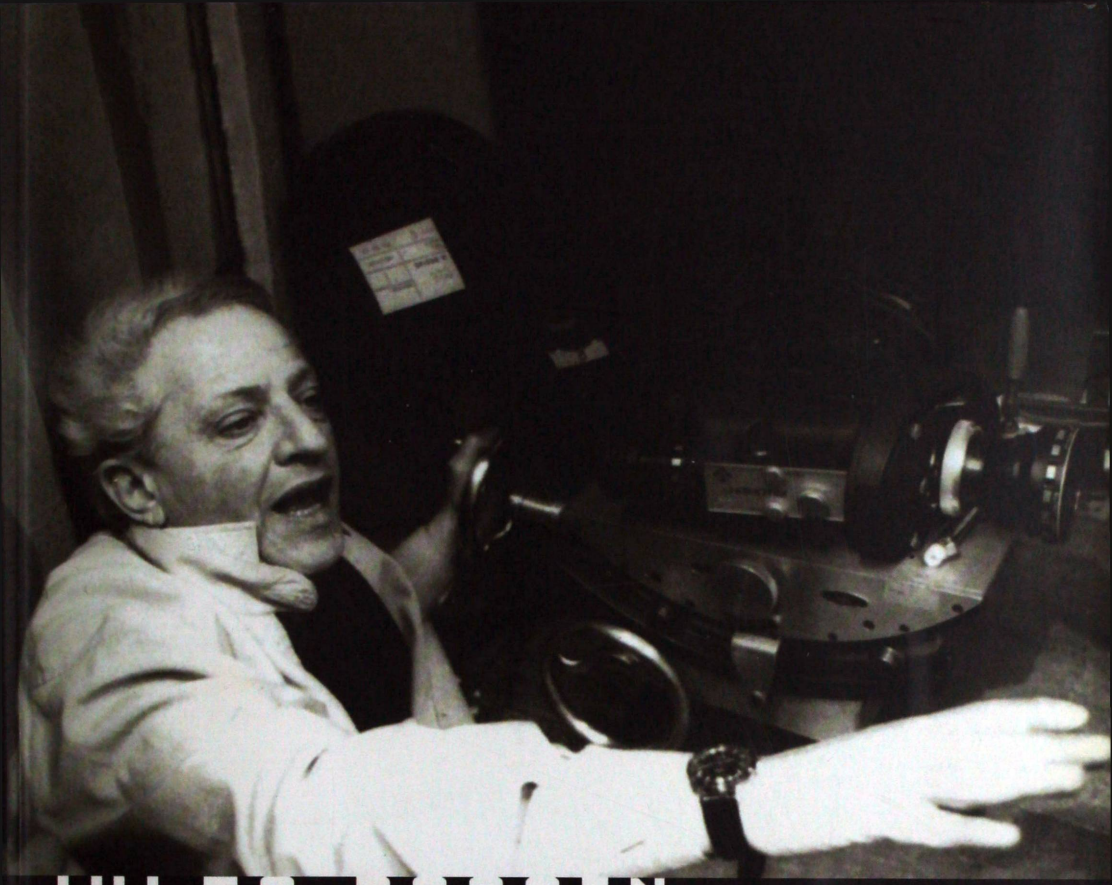


JULES DASSIN

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

II-000000006417

Εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, τηλ. -fax: 3813137

Καλλιτεχνική επιμέλεια
Ερσίλια Μπαχάουερ
Τασία Διαμαντοπούλου

Φωτοστοιχειοθεσία
Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος

Copyright: **Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης**

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

Διευθυντής

ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ευχαριστούμε τις Διευθύνσεις και τους υπαλλήλους των Οργανισμών και εταιρειών που μας διέθεσαν τις ταινίες του αφιερώματος: ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ (Θεόδωρος Αδαμόπουλος), 20TH CENTURY FOX, Genève (Daniel Beier, Dolores Blanco), 20TH CENTURY FOX, Paris (Gerard Lefevre), MGM Worlwide Services, USA (John Kirk), CENTRE D' ANIMATION CINEMATOGRAPHIQUE VOLTAIRE, Genève (Rui Nogueira), CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE (Gabrielle Claes), CINEMATHEQUE SUISSE (Freddy Buache), LIBRARY OF CONGRESS, Washington D.C.

Ευχαριστούμε επίσης ιδιαίτερα:
την CINEMAGIC LTD FILM LABORATORIES (Καίτη Στάμου), την KODAK N.E., τους JEAN-LOUP PASSEK και SYLVIE PRAS (Festival De La Rochelle), τον RAFFAELE DONATO (Cappa Productions, Inc), τον MARTIN SCORSESE, και τον JULES DASSIN.

Το φωτογραφικό υλικό αυτής της έκδοσης παραχωρήθηκε ευγενικά από τους: Νίνο Φενέκ Μικελίδη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Museum Of Modern Art (New York), Jules Dassin.

Το βιβλίο αυτό εκδίδεται με την ευκαιρία της αναδρομής στον Ζυλ Ντασέν που οργανώθηκε από το 34ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (5-14 Νοεμβρίου 1993), τον συντονισμό της οποίας είχε η Αθηνά Σωτηροπούλου.

Η διοργάνωση της εκδήλωσης έγινε με την πολύτιμη βοήθεια και συμβολή της UNITED STATES INFORMATION AGENCY (Susan Leslie Cohen, Washington D.C.), και του Ακόλουθου Τύπου της Πρεσβείας των Η.Π.Α στην Αθήνα, κ. J. Riley Sever.

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

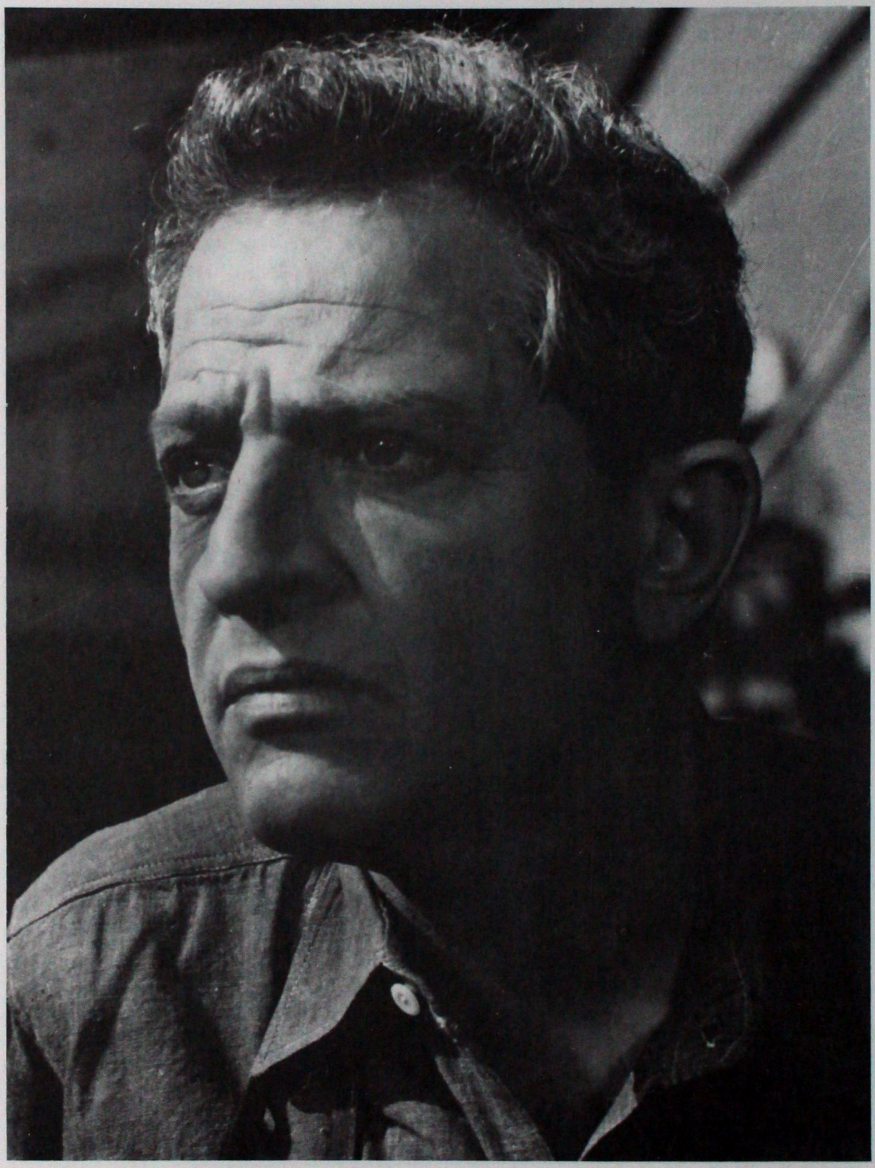
β΄ έκδοση 2000

Ζυλ Ντασέν

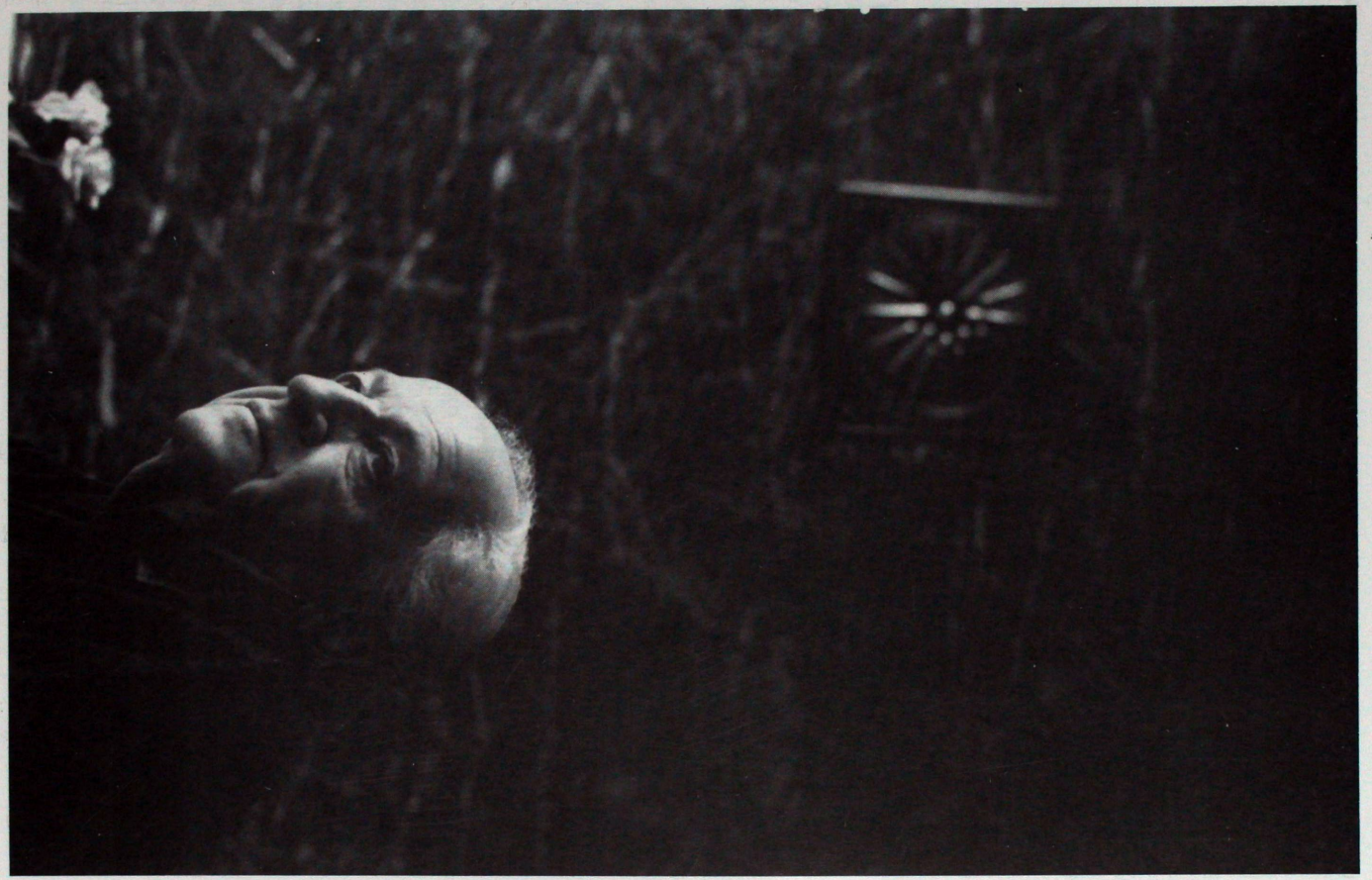
Επιμέλεια
ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

Επιμέλεια έκδοσης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1993-2000



ΦΩΤΟ: CAROLE BELLAICHE



On Jules Dassin

TOY MARTIN SCORSESE

Jules Dassin's career has been quite remarkable. A truly international director, forced into exile by the witchhunt of the House Un-American Activities Committee in the early 50s, he was able to make films in England, France, Italy and Greece as different as *Night and the City* and *Never on Sunday*.

Dassin was able to combine the traditional narrative of Hollywood cinema with the visual style of European cinema.

I particularly admire his film noirs of the late 40s, *Brute Force*, *The Naked City* and *Thieves' Highway*. His themes of despair and corruption in postwar society, the displacement of his characters, the anger and brutality of a hostile environment, place these films on a mythic scale in the struggle of good versus evil. His documentary style, his use of real locations, his fascination with urban landscapes, were a major influence on a number of filmmakers.

But the film he made that has influenced me the most has been *Night and the City*, especially in terms of the background for *Mean Streets*. Richard Widmark is a character obsessed, a hustler, running all night, running through the dark dangerous streets, panicked, desperate – like Charlie in *Mean Streets*. And he winds up ruined, like Charlie – doom written on his face. The two powerful forces he must deal with inevitably culminate in his destruction.

Another of my favorite Dassin films is *Rififi*. In the tradition of the French *policier* novel, Dassin creates a sort of prototype for an entire film genre. His use of a recurring musical theme to create mood and atmosphere was a breakthrough. The burglary sequence –completely silent except for a few spare natural sounds– is a classic of suspense.

I continue to view Jules Dassin's films. I find them to be a source of inspiration as well as enjoyment, and whenever I can I try to make younger generations of film lovers and filmmakers aware of them.

7 October 1993

Για τον Ζυλ Ντασέν

ΤΟΥ MARTIN SCORSESE

Η σταδιοδρομία του Ζυλ Ντασέν υπήρξε, θα 'λεγα, εκπληκτική. Ένας πραγματικά διεθνής σκηνοθέτης, που οδηγήθηκε στην εξορία από το «Κυνήγι των Μαγισσών» της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών, γύρω στις αρχές της δεκαετίας του '50, και κατόρθωσε να κάνει κινηματογράφο στην Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελλάδα, με φιλμ που μεταξύ τους δεν έχουν τίποτα κοινό, όπως για παράδειγμα το *Η Νύχτα και η Πόλη* και το *Ποτέ την Κυριακή*.

Ο Ντασέν κατόρθωσε να συνδυάσει την παραδοσιακή αφηγηματικότητα του κινηματογράφου του Χόλιγουντ με το οπτικό στιλ του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Προσωπικά θαυμάζω τα φιλμ νουάρ που γύρισε στα τέλη της δεκαετίας του '40: *Ο Δήμιος των Κολασμένων, Η Γυμνή Πόλη* και *Άνθρωποι του Αίματος*. Τα μοτίβα του –η απόγνωση και η διαφθορά της μεταπολεμικής κοινωνίας, οι ψυχολογικές μεταπτώσεις των χαρακτήρων του, η οργή και η βαρβαρότητα ενός εχθρικού περιβάλλοντος– εντάσσουν αυτές τις ταινίες, υπό μυθική κλίμακα, στη μάχη του Καλού με το Κακό. Το ντοκυμαντερίστικο ύφος του, η χρήση φυσικών χώρων και η εμμονή του στα αστικά τοπία, άσκησαν πολύ μεγάλη επιρροή σ' έναν σημαντικό αριθμό κινηματογραφικών δημιουργών.

Όμως, το φιλμ του που επηρέασε εμένα περισσότερο από κάθε άλλο, ήταν το *Η νύχτα και η πόλη*, ιδίως σε ό,τι αφορά το «φόντο» των *Κακόφημων Δρόμων*. Ο Ρίτσαρντ Ουίντμαρκ υποδύεται έναν κατατρεγμένο, έναν φουκαρά μικροαπατεώνα που τρέχει όλη νύχτα, που τρέχει μες στους σκοτεινούς, επικίνδυνους δρόμους, πανικοβλημένος, απελπισμένος – όπως ο Τσάρλι στους *Κακόφημους Δρόμους*. Και οδηγείται στην καταστροφή, όπως ο Τσάρλι: με το σημάδι της καταδίκης χαραγμένο στο πρόσωπό του. Οι δυο πανίσχυρες δυνάμεις με τις οποίες πρέπει να τα βγάλει πέρα, καταλήγουν αναπόφευκτα να τον συντρίψουν.

Ένα άλλο από τα αγαπημένα μου φιλμ του Ντασέν είναι το *Ριφιφί*. Μέσα στην παράδοση του γαλλικού policier μυθιστορήματος, ο Ντασέν δημιουργεί κάτι σαν αρχέ-

τυπο για ένα ολόκληρο κινηματογραφικό είδος. Ο τρόπος που χρησιμοποίησε ένα μουσικό λάιτ-μοτίβ για να δημιουργήσει ύφος και ατμόσφαιρα, ήταν επαναστατικός. Η σεκάνς της ληστείας –εντελώς βουβή, εκτός από κάποιους σποραδικούς φυσικούς ήχους– είναι πλέον μια από τις κλασικές του σασπένς.

Εξακολουθώ να βλέπω ταινίες του Ζυλ Ντασέν. Τις θεωρώ πηγή έμπνευσης, καθώς και απόλαυσης, κι όποτε βρίσκω ευκαιρία, κάνω ό,τι μπορώ για να τις επισημάνω σε νεότερους θιασώτες και δημιουργούς του κινηματογράφου.

7 Οκτωβρίου 1993

Στην οδό Αθηναίων Εφήβων

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΡΑΜΟΥ

Στην οδό Αθηναίων Εφήβων, το δρόμο με το ωραιότερο όνομα στην πόλη, κατοικεί ο Ζυλ Ντασέν. Ήρθε εδώ από το Μίντλτάουν του Κονέτικατ των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, γιος ενός κουρέα και απόγονος ρωσοεβραίων εμιγκρέδων. Πέρασε απ' το Χάρλεμ, τη Νέα Υόρκη, το Χόλιγουντ, το Παρίσι, το Λονδίνο, τη Ρώμη. Κι έγινε ένας Αμερικανός-Έλληνας, με ό,τι ευγενικό, ανιδιοτελές και γενναίο έχει αυτή η επιλογή.

Ο Ζυλ Ντασέν έχει τη δύναμη να επιλέγει στάσεις ζωής: κινηματογράφος, θέατρο, κομμουνιστικό κόμμα, φυγή, αντίσταση, αλληλεγγύη... Μπορεί επίσης να δέχεται και να ανταποδίδει τον απόλυτο έρωτα μιας απόλυτης γυναίκας, της Μελίνας Μερκούρη.

Ξεκίνησε ως θεατρικός ηθοποιός και σεναριογράφος στο ραδιόφωνο. Το 1940, προσλήφθηκε στην RKO και δούλεψε μαζί με τον Χίτσκοκ. Όπως θυμάται ο ίδιος ο Ντασέν, παρακολουθούσε τον «μαιτρ» από μακριά, με δέος και δειλία. Τότε έκανε και την πρώτη του ταινία μικρού μήκους, όπου οι εξπρεσιονιστικές του αναφορές παρουσιάζονται με λανθάνοντα, αλλά αναγνωρίσιμο, τρόπο. Κανείς όμως από τους παραγωγούς δεν σπαταλούσε είκοσι λεπτά από το χρόνο του για να δει και να εκτιμήσει τη δουλειά του νεαρού κινηματογραφιστή.

Η επαγγελματική είσοδος του Ντασέν στη σκηνοθεσία γίνεται από ένα τυχαίο γεγονός. Μια κινηματογραφική αίθουσα κοντά στα πλατώ ζητούσε κατεπειγόντως κάτι που να συμπληρώνει το πρόγραμμά της, γιατί τα «επίκαιρα» που είχαν προγραμματιστεί να προβληθούν, κάπου χάθηκαν. Ανασύρεται έτσι από τα αζήτητα η ταινία τού Ντασέν και αρέσει.

Τα στούντιο της MGM σπεύδουν να κλείσουν συμβόλαιο επτά χρόνων με τον Ντασέν. Η τύχη γίνεται γρήγορα εφιάλτης. Το Χόλιγουντ έχει νόμους και ήθη που δεν επιτρέπουν παρεκκλίσεις. Σε τέσσερα χρόνια, ο Ντασέν γυρίζει ταινίες κατ' επιταγήν,

Η Μελίνα Μερκούρη και ο Ζυλ Ντασέν στο *Ποτέ την Κυριακή*

Ο Λυγίζος και ο Ντασέν στο *Ποτέ την Κυριακή*

παραγγελίες της εταιρείας. Αντι-ναζί ιστορίες, μικρά ανθρώπινα δράματα που δέχονται τις συμβάσεις της ηθικολογίας και παρουσιάζουν μικρές, ανεπαίσθητες ρωγμές μιας δυναμικής, σκληρής και λιτής κινηματογραφικής γραφής που προαναγγέλλουν την εποχή της ωριμότητας.

Ο νεαρός κινηματογραφιστής αισθάνεται εγκλωβισμένος, προσπαθεί να σπάσει το συμβόλαιο, να απαλλαγεί από το δουλεμπορικό φορτίο του. Απορρίπτει τα σενάρια που του προτείνουν από τα στούντιο, και δεν εξαργυρώνει τις επιταγές με το βδομαδιάτικο που του στέλνει, ανελλιπώς, η εταιρεία. Μπροστά στην επίμονη άρνησή του, ο μέγας Μάγιερ αναλαμβάνει να τον συνετίσει: στον ιππόδρομο είναι ένα άλογο που φεύγει πρώτο, αφήνει όλα τ' άλλα πίσω· κάπου, όμως, πριν το τέλος, σταματάει, δεν μπορεί να τρέξει άλλο. Ο Μάγιερ εξηγεί στον Ντασέν ότι φταίνε τα μεγάλα αχαμνά του υπέρροχου αλόγου που το εμποδίζουν να τρέχει. Οι άνθρωποι των ιπποδρομιών γνωρίζουν τη λύση: ευνουχισμός. Κάπως έτσι δουλεύουν και οι παραγωγοί με τα δικά τους άλογα κούρσας. Ο νεαρός σκηνοθέτης διαολοστέλνει τον κυνικό και πραγματιστή μεγιστάνα, και φεύγει από την MGM.

Ο Ντασέν πηγαίνει στην Universal και, με τον οίστρο του ανυπότακτου και μη ευνουχισμένου αλόγου κούρσας, κάνει το 1946 την πρώτη σημαντική του ταινία, τον *Δήμιο των κολασμένων*. Είναι εικόνες της φυλακής, ο εγκλεισμός και η απελπισμένη εξέγερση, μια ταινία που ακουμπάει στον εξπρεσιονισμό του μαύρου στοιχείου της ανθρώπινης μοίρας και δικαιώνει την οργή της στον κοινωνικό νατουραλισμό.

Στη *Γυμνή πόλη* (1948), εμποτίζει το φιλμ νουάρ με τον ιταλικό νεορεαλισμό. Στα σκοτάδια της συνείδησης, στην απαράμιλλη διαπλοκή ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, στην ηθική και την αναίρεσή της, εμπλέκεται και η κοινωνική διάσταση. Η Νέα Υόρκη κινηματογραφείται με το σκότος, το έρεβος των διαβόλων της. Είναι τοπίο με παράνομους και γκάνγκστερ, κλέφτες και αστυνόμους, τοπογραφία της πόλης με δρόμους, προκυμαίες, αυτοκίνητα, φώτα και μεγάλα μαγαζιά. Το κακό κυκλοφορεί στις λεωφόρους, το κακό δεν εξηγείται με τον κομφορμισμό και τη λογικοφανή ίντριγκα των αστυνόμων, αλλά τρώει σαν το φίδι την ουρά του μες στην απελπισία των ανθρώπων.

Λίγο πριν η *Γυμνή πόλη* προβληθεί στις αίθουσες, πεθαίνει ο παραγωγός Μαρκ Χέλιντζερ. Η συμφωνία που είχε μαζί του ο Ντασέν για να μην γίνουν επεμβάσεις, καταπατείται. Τα στούντιο κόβουν κάποιες ενοχλητικά ρεαλιστικές σκηνές, και ο Ντασέν βλέπει στην πρεμιέρα την ταινία του με στρογγυλεμένες τις αιχμές της. Βγαίνει από την αίθουσα κλαίγοντας από θυμό.

Μεταπηδάει έτσι στη Fox και συναντάει τον Ζάνουκ, έναν άλλο μυθικό παραγωγό, που είναι το ίδιο άτεγκτος με την εμπορική σκοπιμότητα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ωστόσο, ο Ντασέν αναγνωρίζει ότι ο Ζάνουκ ήταν τουλάχιστον ανοιχτός σε θέματα που είχαν κάποιους βαθμούς επικινδυνότητας.

Κοινωνική αναφορά, νεορεαλισμός, αίσθηση του ντοκουμέντου και η εντελώς προσωπική, χαρισματική ματιά πάνω στις ανθρώπινες ιστορίες κυριαρχούν και στην επόμενη ταινία, *Άνθρωποι του αίματος*. Η ταινία γυρίζεται μέσα σε 21 μέρες με λίγα χρήματα. Θέμα της, η Μαφία που ελέγχει το εμπόριο οπωροκηπευτικών. Ο Ντασέν χρησιμοποιεί αυτό το φόντο για να δείξει την Αμερική των διαψευσμένων, την ουτο-

πία των αδιαφθόρων. Ο Ζάνουκ όμως επεμβαίνει και φτιάχνει, ερήμην του δημιουργού, ένα γλυκό, συμφιλιωτικό φινάλε, ένα «χάπι εντ».

Η επιτροπή ΜακΚάρθι έχει ξεκινήσει, δυο-τρία χρόνια νωρίτερα, από τους πανεπιστημιακούς χώρους, το «κυνήγι των μαγισσών». Ο εφιάλτης επεκτείνεται γρήγορα και στο Χόλιγουντ. Στα μεγάλα στούντιο έχουν διαμορφωθεί οι πρώτες «μαύρες λίστες» με τους «μπολσεβίκους» του θεάματος. Ένας από τους πρώτους κομμένους είναι και ο σεναριογράφος Άλμπερτ Μωλτς. Ο Ντασέν έχει μια νουβέλα του Μωλτς και πείθει τον Ζάνουκ να την κάνουν ταινία. Μόνο που έπρεπε, για εύλογες αιτίες, να κρατηθούν όλα μυστικά. Ο Μωλτς θεώρησε όμως ότι η λίστα είχε σπάσει, το κίνημα είχε νικήσει... Δεν κράτησε λοιπόν το μυστικό, και το επαγγελματικό περιοδικό «Hollywood Reporter» το αποκάλυψε. Τα στούντιο αναστατώθηκαν, και ο Σπύρος Σκούρας βρήκε έξαλλος τον Ντασέν, τον έβρισε κομμουνιστή και μπολσεβίκο, και, φυσικά, έκοψε το σχέδιο.

Δηλωμένος και αμετανόητος «κομμουνιστής», ο Ντασέν αντιμετωπίζει ανοιχτά πλέον τον εφιάλτη των διώξεων και της ανεργίας. Τα καλύτερα μυαλά της γενιάς του, οι γενναίοι που δεν υποτάχτηκαν σε δηλώσεις μετανοίας και καταδόσεις φίλων και συντρόφων, έχουν εκδιωχθεί από τη βιομηχανία των ονείρων.

Ο Ζάνουκ κανονίζει να φύγει ο Ντασέν για το Λονδίνο. Υπάρχει έτοιμο το σχέδιο για το *Η νύχτα και η πόλη*. Ο παραγωγός συμβουλεύει τον σκηνοθέτη ν' αρχίσει τα γυρίσματα με τις πολυδάπανες σκηνές, για να δημιουργηθεί ένα είδος τελεσιδίκου σε σχέση με τους χρηματοδότες. Η ταινία επιβεβαιώνει την ανανεωτική δύναμη του Ντασέν, την απαράμιλλη ματιά του πάνω στον κόσμο των παράνομων και σκληρών ανθρώπων. Ο κόσμος της πάλης, το ανεκπλήρωτο όνειρο, η άνοδος και η πτώση, η καταστροφή και ο θάνατος, θέματα που διαπερνούν τις ταινίες τού Ντασέν, αποκτούν εδώ νέες διαστάσεις.

Η «αμερικανική» περίοδος, οι «μαύρες» ταινίες με το ανθρωποκεντρικό και φιλελεύθερο περιεχόμενό τους θεωρούνται για τους κινηματογραφόφιλους – στην περίοδο της ακμής τους, ακόμα– αρχετυπικές, θαραλέες ρήξεις με τον αφηγηματικό, θεματικό και κοινωνικό κομφορμισμό του Χόλιγουντ.

Για πέντε χρόνια, ο Ντασέν μένει εκτός κινηματογράφου, ασχολείται με πάρεργα, είναι εξόριστος στην Ευρώπη. Στη Ρώμη τον απειλούν με απέλαση, γιατί δεν έχει διαβατήριο, και σώζεται μετά από παρέμβαση του Τζούλιο Αντρεότι. Τότε του τηλεφωνούν από το Παρίσι και του προτείνουν το *Ριφιφί*.

Η ταινία κρατάει και απογειώνει –ειδικότερα στη σκηνή της ληστείας– την ικανότητα του Ντασέν να προκαλεί και να κλιμακώνει τις εντάσεις της κινηματογραφικής αφήγησης. Επιβεβαιώνει, πάνω απ' όλα, την ποιητική του για τις μεγάλες πόλεις, που αποτελεί και το πιο χαρακτηριστικό και ανεπανάληπτο στοιχείο της δημιουργικής του πορείας.

Το *Ριφιφί* παίζεται στο Φεστιβάλ των Καννών και παίρνει το βραβείο σκηνοθεσίας. Η ταινία βρίσκει διανομή για τις ΗΠΑ. Προβάλλεται σε μια μικρή αίθουσα της Νέας Υόρκης και σπάει έτσι το εμπάργκο της επιτροπής ΜακΚάρθι. Ο Ζυλ Ντασέν είναι η πρώτη απαγορευμένη υπογραφή που παρουσιάζεται στην Αμερική των σκοτεινών καιρών. Αργότερα εμφανίζεται ο Ντάλτον Τράμπο, ένας άλλος απαγορευμέ-

νος, που υπογράφει, χωρίς ψευδώνυμο πια, το σενάριο του *Σπάρτακου* που σκηνοθέτησε ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ.

Σ' εκείνο το φεστιβάλ, στις Κάννες, ο Ντασέν γνωρίζει τη Μελίνα Μερκούρη, που εκπροσωπεί την Ελλάδα με τη *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη. Είναι μια γνωριμία που θα γίνει σχέση ζωής. *Από* τη Μελίνα και *με* τη Μελίνα αρχίζει η ελληνική περιπέτεια του Ζυλ Ντασέν.

Στην Κρήτη, στην Κριτσά, γυρίζει το *Εκείνος που πρέπει να πεθάνει*, από το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*. Η Μελίνα είναι η Μαγδαληνή, και ο Ντασέν συναντά το ελληνικό φως, γίνεται ένας σύγχρονος βιωματικός φιλέλληνας.

Αυτός ο βιωματικός έρωτας με την Ελλάδα θα δώσει ανεπανάληπτους καρπούς με το *Ποτέ την Κυριακή*, το 1960. Ο Ντασέν κάνει ένα τρυφερό τραγούδι με καθαρότητα και χαρά, για μια χώρα στα σύνορα της δύσης, στα όρια της ανατολής. Η Μελίνα, η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, η σκηνοθεσία του Ντασέν, η κινηματογράφηση μιας Ελλάδας και μιας Αθήνας πλούσιων ακόμα σε αισθήματα, πάθη, χορούς, κάνουν το γύρο του κόσμου, συνδέονται με το τουριστικό κύμα που ψάχνει στη χώρα με τα τρυφερά παιδιά χυμούς ζωής. Ο Ντασέν εξευγενίζει το φολκλόρ, όπως χρόνια νωρίτερα διεύρυνε το «φιλμ νουάρ».

Έχει αρχίσει πλέον η «διεθνής» πορεία του, και ο Ντασέν προσπαθεί ν' ακολουθήσει τους βηματισμούς του νέου κινηματογράφου, του οποίου, άλλωστε, αποτελεί έναν από τους επιφανέστερους προδρόμους. Στην Ιταλία, στη Γαλλία, στην Ελλάδα, πίσω στην Αμερική, ο Ντασέν είναι ένας κινηματογραφιστής που διαρκώς ψάχνει ανάμεσα σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη τους σύγχρονους μύθους της ζωής.

Στον *Θηλυκό δαίμονα*, με την Λολό και τον Μαστρογιάννι, κρατάει αισθήσεις από ιταλικές ηθογραφίες. Λίγο μετά το *Ποτέ την Κυριακή*, στη *Φαίδρα*, αναζητεί τη σύγχρονη εκδοχή των αρχέγονων μύθων, το πάθος του έρωτα που οδηγεί τους ανθρώπους στην καταστροφή. Στο *Τοπ-Καπί* ασχολείται με την αστυνομική κωμωδία. Συναντάει την Ντυράς, στο *10.30΄, ένα καλοκαιρινό βράδυ*, μια ερωτική ιστορία τριγώνου. Κεντρικό, εκτυφλωτικό πρόσωπο παντού, η Μελίνα Μερκούρη.

Στη Νέα Υόρκη, άνοιξη του '67, ανεβάζει στο θέατρο το *Ίλια ντάρλινγκ*, και η δικτατορία στην Ελλάδα δίνει στην παράσταση μιαν άλλη, αδιανόητη δυναμική. Κάθε βράδυ, η Μερκούρη μιλάει από σκηνής για τη νέα ελληνική τραγωδία, και ο Ντασέν, που γνωρίζει καλά από διωγμούς και χαμένες ανοίξεις, συμπαραστέκεται με συγκινητική ανιδιοτέλεια.

Το '68 γυρίζει μια ταινία που θυμίζει, ίσως περισσότερο απ' όλες τις άλλες εκείνης της περιόδου, τα αριστουργήματα της νεότητός του: την *Εκτέλεση εν ψυχρώ*, αναφορά στον Μάρτιν Λούθερ Κινγκ και στο ηθικό δίλημμα των μαύρων μετά τη δολοφονία του ειρηνιστή ηγέτη τους.

Λίγες μέρες πριν την κατάρρευση της χούντας, η *Δοκιμή* είναι μια στρατευμένη δουλειά, έστω κι αν κάποιοι μικρόψυχοι –τα γνωστά του ρωμέικου– την προσπέρασαν, αν δεν την λοιδώρησαν βάρβαρα.

Στην *Κραυγή γυναικών*, το '78, εμπλέκονται ο αρχέτυπος μύθος της τυφλωμένης από την προδοσία γυναίκας και η σύγχρονη πραγματικότητα.

Στην οδό Αθηναίων Εφήβων, ο Αμερικανός-Έλληνας Ζυλ Ντασέν γράφει σενάρια για τον πατέρα που «αγαπούσε πολύ τον Καρούζο» και σκηνοθετεί Μπρεχτ και Άρθουρ Μίλλερ στο θέατρο. Μιλάει με την ορμή των αιώνιων εφήβων για τα χαμένα όνειρα: το σχέδιο για το *Κάτω από το ηφαίστειο* και τη βοήθεια του Μπουνιουέλ· την πρόταση για τον *Ζορμπά* και τον πανικό των παραγωγών όταν τους πρότεινε για το ρόλο τον *«Ιβάν τον Τρομερό»*, τον ηθοποιό του Αϊζενστάιν· τις *Ακυβέρνητες πολιτείες*, τα σχεδιάσματα, τις βόλτες στην Αθήνα με τον ασφαλίτη στο κατόπι τους.

Σημ.: Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στο φυλλάδιο για τον Ζυλ Ντασέν που τυπώθηκε για το περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Αναδημοσιεύεται με ελάχιστες αλλαγές.

Ο Ντασέν στο γύρισμα της ταινίας *Υπόσχεση την αυγή*

Ο ουμανισμός του Ντασέν

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Με τον Ντασέν, έχει κανείς τον πειρασμό να μιλήσει για τον άνθρωπο, *πριν*, *μέσα* και *πέρα* από τις ταινίες του. Ο ουμανισμός του σαν θερμό ρεύμα τις διαποτίζει, σαν φως τις καταυγάζει πέρα από τα στενά όρια του «είδους» και της ιδεολογίας, ή του μορφικού επιτεύγματος. Σχεδόν πενήντα χρόνια μετά τον *Δήμιο των κολασμένων*, ο λυρισμός της απελπισίας των αλυσοδεμένων ανθρώπων, η έκρηξη του πόθου της ελευθερίας, ορίζουν πάντα την υπέρβαση της βίας προς την τραγωδία (ενώ, σήμερα, η τερατώδης βία μάς εγκλωβίζει στο αδιέξοδό της, παρά τα εσχατολογικά μανιχαϊστικά σχήματα). Μέσα σε τέσσερα χρόνια, πριν ανακοπεί από τον πέλεκυ του μακκαρθισμού και ξεριζωθεί από την πατρίδα του, ο Ντασέν ανύψωσε τις «μικρές» αστυνομικές-γκανγκστερικές-φιλμ νουάρ ταινίες του σε μέγεθος ουσίας και τέχνης. Μέγεθος, χάρη στο κοινωνικό, στο ανθρώπινο, αλλά και στην οικονομία-ακρίβεια των εκφραστικών μέσων και του αποτελέσματος· τέλος, χάρη στον ποιητικό παλμό της.

Ίσως, η πιο μεγάλη τέχνη του Ντασέν είναι η ίδια η ζωή του και η προσωπικότητά του. Ζωή υποδειγματική στη συνέπειά της, την ιδεολογική, την ηθική, αλλά και στην ταπείνωσή της, αφού ποτέ δεν ζήτησε ούτε και δέχτηκε κάτι για τον εαυτό του, αυτά που επάξια πρέπει να πάρει. Τυχερή η Ελλάδα που έχει τέτοιο φίλο, ο οποίος είναι πιο Έλληνας κι από τους Έλληνες, αφού διαθέτει την πληρότητα και τις αρετές των αρχαίων: μέτρο και ανθρωπομορφική αντίληψη του κόσμου. Αρκεί να τον κοιτάξεις στα μάτια, για να καταλάβεις. Αντιφεγγίζουν την καθαρότητα του παιδιού, μαζί με τη σύνεση του ώριμου άντρα.

Ανθρωπιστής και στην πράξη ολόκληρης της ζωής, στην πορεία του. Ο Ντασέν είναι αληθινός πολίτης του κόσμου. Ισραηλίτης στην καταγωγή, Αμερικανός στη γέννα και στη διαμόρφωση της καριέρας του, αλλά με οράματα έξω από κάθε όριο. Αριστερός, άρα διεθνιστής, κυνηγημένος από τον αμερικανικό φασισμό. Κατόπιν δουλειά και ζωή στην Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία, σ' όλη την Ευρώπη και, τέλος –και κυρίως– στην Ελλάδα. Κι ύστερα πάλι κυνηγημένος από τη δικτατορία και απόστολος

Ο Μπαρτ Λάνκαστερ με τους Τζακ Όβερμαν, Τζον Χόιτ, Χιουμ Κρόνιν και Τζεφ Κόρεϊ στον *Δρόμο των κολασμένων*

Η Βαλεντίνα Κορτέζε και ο Ρίτσαρντ Κόντε στο *Άνθρωποι του αίματος*

διαπρύσιος για την ελευθερία μας σ' ολόκληρη τη Γη. Και πάλι Έλληνας, ελπίζουμε για πάντα, χωρίς να χάσει τη συνείδησή του ως πολίτης του κόσμου. (Μικρή, αλλά σημαντική, λεπτομέρεια: η τίμια οικογένεια των παραγωγών και το παλικάρι που παλεύει και νικάει τους μαφιόζους στο *Άνθρωποι του αίματος*, είναι 'Ελληνες της Αμερικής· ο αδιάφθορος πρωταθλητής της ελληνορωμαϊκής (!) Γρηγόριος στο *Η νύχτα και η πόλη*, πάλι Έλληνας, ίσως μνήμη του Τζιμ Λόντου. Από τότε πλημμύριζε τον Ντασέν ο μύθος της Ελλάδας, πολύ πριν συναντήσει τη Μελίνα. Ήταν, λοιπόν, μοιραίο να βρει αυτή τη μακρινή μητέρα.)

Ο Ντασέν στις αμερικανικές ταινίες του ενσωματώνει διαφορετικά και τυπικά αντικρουόμενα στοιχεία, με θαυμαστή ενότητα· το κοινωνικό ντοκυμαντέρ ή τον κοινωνικό ρεαλισμό με τον λυρικό εξπρεσιονισμό, και την μαρξιστική αιτιότητα με τον ουμανισμό και την τραγική υπερβατικότητα. Μια σύνθεση αντιθέτων, με σημείο τήξης τη δική του προσωπικότητα, τη δική του ψυχή. Π.χ. στο *Η νύχτα και η πόλη* υπάρχει μια παραβολή πάνω στην απόλυτη, νόμιμη και παράνομη εξουσία, που προέρχεται απ' το χρήμα και, μαζί, η πόλη ως εσωτερικό τοπίο, η νύχτα της ηθικής, του πειρασμού, η νύχτα της ψυχής. Απέναντι, το ιδεώδες, που δεν ίπταται στους αιθέρες, αλλά μπορεί να είναι συγκεκριμένο και ανθρώπινο: ο αδιάφθορος Γρηγόριος.

Δηλαδή, η κοινωνία προσδιορίζεται από τους οικονομικούς συντελεστές (η μαρξιστική έννοια), όμως ο άνθρωπος είναι απόλυτη αξία, και στο ψυχικό του πεδίο συντελείται η θεμελιώδης σύγκρουση· δεν είναι έρμαιο των εξωτερικών παραγόντων. Απέναντι στον ντετερμινισμό του μαρξισμού και στην κυνικότητα του φιλμ νουάρ, ο Ντασέν αντιτάσσει πρώτα απ' όλα την αφειδώλευτη αγάπη του για τον άνθρωπο· όχι αφηρημενη, αλλά εδώ, στη Γη, και τώρα. Ένα συναισθηματικό ποτάμι, με ορμή αστείρευτη, πολύ πριν από τον Κασσαβέτη (άλλη «συγγένεια» ελληνίζουσα). Ο άνθρωπος επιλέγει, σε τελική ανάλυση, ανάμεσα στο Καλό και στο Κακό. Επιλέγει το Καλό, έστω και μέσα από τις τεράστιες πιέσεις και τις αντίξοες συνθήκες, και ανυψώνεται. Επιλέγει το Κακό και βυθίζεται στα Τάρταρα. Γι' αυτό η πτώση του έχει μέγεθος, μέγεθος τραγικό, που ολοκληρώνεται από τον λυρισμό της σκηνοθεσίας. Η αντιπαράταξη των σωμάτων και των βλεμμάτων, τα πλάνα και οι ρυθμοί τους, πόσο μάλλον οι εσωτερικοί ρυθμοί, σφραγίζονται με μια μετρική, που παραπέμπει περισσότερο στην ποιητική αφήγηση, παρά στη μυθιστορία. Όσο εντείνονται οι συγκρούσεις, οι δράσεις και οι εικόνες εναρμονίζονται σκληρά σε μια παραλληλία επικολυρική. *Η νύχτα και η πόλη* είναι πια ουσιαστικά έμμετρη. (Μάθημα, που θα καρποφορήσει στον Σκορσέζε του *Ταξιτζή*.)

Ο ουμανισμός ορίζει τον άνθρωπο ως υπέρτατη αξία και μέτρο του κόσμου. Πρέπει να παλέψουμε για την πρόοδο του πολιτισμού, τείνοντας προς μια μορφή κοινωνίας όπου οι άνθρωποι θα είναι ελεύθεροι, ίσοι, δίκαιοι. Υπάρχει λοιπόν ηθική, όπως και μια δράση, πράξη προς την ελευθερία, την ισότητα, τη δικαιοσύνη, στο επίπεδο τόσο του ατόμου όσο και της κοινωνίας. Ο Ντασέν αισθάνεται, σκέπτεται και κινηματογραφεί μ' αυτές τις ιδέες, και οι ταινίες του τις εκφράζουν δυναμικά. Μα, γκανγκστερικές και αστυνομικές ταινίες μπορούν να κινούνται στη σφαίρα τέτοιων μεγεθών;

Ο κινηματογράφος είναι η άμεση τέχνη του βιώματος και η έμμεση τέχνη του συμ-

βόλου, δηλαδή της ηθικής, φιλοσοφικής και κοινωνικής ιδέας. (Είναι βέβαια και τέχνη του ονείρου και του φανταστικού.) Από τη σκοπιά που μας απασχολεί, ο κινηματογράφος μάχεται με το συγκεκριμένο. Η εικόνα και ο ήχος του, αλλά και το υλικό του βάρος, ζωντανεύουν μπροστά μας, πάντα στον ενεστώτα. Η δύναμή του βρίσκεται στην αυθεντικότητα του βιώματος και στην τέχνη που τον μετατρέπει σε μύθο.

Γι' αυτό, δεν υπάρχουν «μεγάλα» και «μικρά» θέματα. Τα τυπικώς «μεγάλα» θέματα διαλύονται στη γενικότητα, ενώ τα «μικρά» που έχουν ρίζα και γεύση, αφήνουν ανοιχτές τις προοπτικές. Τα κινηματογραφικά είδη διαμορφώθηκαν βαθμιαία με αντανάκλαση των κοινωνικών συγκρούσεων, όπως ζητήθηκαν σαν μύθος από το λαϊκό κοινό. Οι γκάνγκστερ των ΗΠΑ γεννήθηκαν μετά το μεγάλο κύμα της μετανάστευσης του 1900. Ιταλοί και Ιρλανδοί βρήκαν τη χώρα κατανεμημένη, κι έτσι δημιούργησαν μια ανακατανομή με ένα σύστημα παράνομης εξουσίας, αντίστοιχο της νόμιμης.

Σ' έναν κόσμο κυριαρχούμενο από το θεό Χρήμα και από το όνειρο της γοργής επιτυχίας, χρησιμοποίησαν το πιο σύντομο μέσο, τη βία, με αφάνταστη ορμή. Έτσι πέρασαν στο πεδίο του μύθου, που εκφράστηκε ιδανικά στη μόνη τέχνη του μύθου της εποχής μας: το σινεμά. Οι ταινίες αυτές είναι κοινωνική, αλλά και βαθιά ανθρώπινη, τέχνη, γιατί ο γκάνγκστερ αποτελεί το αρνητικό της εξουσίας και το αρνητικό κάθε ανθρώπου. Εκφράζει ανομολόγητες επιθυμίες και πάθη του, ενώ η σκληρότητα και ο βίαιος θάνατος έγιναν δυναμικές εκφράσεις της γενικότερης βίας που διέπει τις προσωπικές και τις κοινωνικές σχέσεις. Ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε την κοινωνία των κακοποιών σαν ομόλογο της αστικής κοινωνίας στην *Όπερα της πεντάρας*.

Ο Ντασέν, στις αμερικανικές ταινίες του, παραμένει στα πλαίσια του γκανγκστερικού είδους και του φιλμ νουάρ, και χωρίς να παραβιάζει τους κανόνες τους, πλαταίνει και βαθαίνει τις δυνατότητές τους. Οι ταινίες του παρουσιάζουν ποικιλία θεματικής και ύφους, αλλά και αξιοσημείωτη τελική ενότητα. Οι τέσσερις ακραίοι πόλοι του συστήματος περιεχόμενο-μορφή είναι: από την κοινωνική κριτική ώς τη μεταφυσική μοίρα, και από τον ντοκυμαντερίστικο νατουραλισμό ώς τον εξπρεσιονισμό. Κοινός κυρίαρχος τόνος και μοχλός του δράματος, η βία· κοινό βαθύτερο υπόστρωμα, η συμ-πάθεια. Όμως, ούτε η κοινωνική κριτική συνδέεται αποκλειστικά με τον νατουραλισμό, ούτε η μεταφυσική με τον εξπρεσιονισμό, αλλά διασταυρώνονται, συν-λειτουργούν, χωνεύονται δημιουργικά, πάντα μέσα στο καμίνι της βίας. Ας εξετάσουμε σύντομα τις τέσσερις γνωστές βασικές ταινίες του, του 1946-1950, σε σχέση μ' αυτούς τους συντελεστές περιεχομένου και μ' αυτούς τους μορφικούς τρόπους, αρχίζοντας από τον έναν ακραίο πόλο, τον νατουραλισμό, και φτάνοντας ώς τον άλλο, τον εξπρεσιονισμό.

Η *Γυμνή πόλη* είναι γυρισμένη ολόκληρη σε φυσικούς χώρους της Νέας Υόρκης (πάνω από εκατό, συνολικά). Το ύφος είναι αυστηρά ρεαλιστικό και συχνά ντοκυμαντερίστικο, αφού ο Ντασέν χρησιμοποίησε ένα κλειστό αυτοκίνητο με κρυφή κάμερα, και κυρίως άγνωστους ηθοποιούς, με αληθοφανή, καθημερινή πρόσωπα, ακόμη και ερασιτέχνες. Οι αστυνομικοί δουλεύουν συλλογικά· δεν είναι ήρωες. Αλλά και η πόλη φταίει, με τη μηχανική ζωή της, το ατέλειωτο τσιμέντο, τις σιδερένιες γέφυρες. Η τελική καταδίωξη έχει μιαν άγρια υστερία.

Η ταινία *Άνθρωποι του αίματος* θέτει άμεσα το πρόβλημα του καπιταλισμού και

των φυσικών του παραφυάδων, μέσα από το εμπόριο των οπωροκηπευτικών, ελεγχόμενο από τη Μαφία, που απειλεί, αλλά και σκοτώνει όταν χρειαστεί. Ο προλετάριος ήρωας θα αμυνθεί. Όμως, παράλληλα, λειτουργεί και ένα μυθικό στοιχείο: η επιστροφή του στην εστία και η εκδίκηση για τον σακατεμένο πατέρα. Η φωτογραφία, στις σκηνές με την οικογένεια, τους φίλους, τη δουλειά και στο σπίτι της κοπέλας που τελικά συντάσσεται μαζί του, είναι ρεαλιστική, άπλετα φωτισμένη· το ντεκουπάζ, φυσιολογικό. Αντίθετα, όσο ο ήρωας προχωρεί προς την πόλη, οι εικόνες γίνονται πιο αγχώδεις, ορίζουν έναν κόσμο εχθρικό και χαοτικό. Η βία εκδηλώνεται αναπάντεχα, ο ερωτισμός είναι σκληρή παγίδα, το σκοτάδι πέφτει αργά, ο μαφιόζος στο φινάλε πετάει χρήματα, για να σωθεί, με φρικτά τσακισμένο χέρι. Ο ήρωας διανύει ένα δρόμο συνειδητοποίησης και κατάκτησης, το προσωπικό ξεκαθάρισμα λογαριασμών εξυψώνεται από ένα αίσθημα γενναιοφροσύνης, δικαιοσύνης και ηθικής του ενστίκτου.

Ο δήμιος των κολασμένων είναι φιλμ συγχρόνως ρεαλιστικό και εξπρεσιονιστικό. Μια φυλακή στην κόλαση, σαν σύμβολο μιας αδυσώπητης, ναζιστικής τάξης, αλλά και σαν απόμακρη σκοτεινή αλληγορία του αφεύκτου. Κυρίαρχο στοιχείο, η ακρότατη βία: βία των δεσμοφυλάκων, του συστήματος, του ημίτρελου αρχιφύλακα που ακούει Βάγκνερ. Η πίεση αυξάνεται σταθερά και φρικτά, αντιχτυπιέται στους κλειστούς τοίχους και γεννάει πελώριες αντίρροπες δυνάμεις εκδίκησης. Ο φυσικός πόθος της ελευθερίας φουσκώνει σε υστερική ορμή, ώς την αυτοκαταστροφή. Η βαρβαρική έκρηξη ψάλλεται από τον Ντασέν σαν ωδή στην απελπισία και την τελική αξιοπρέπεια του ανθρώπου που έχασε τα πάντα.

Τέλος, *Η νύχτα και η πόλη* (πιθανώς το αριστούργημα του Ντασέν) είναι ένα έργο καθαρά εξπρεσιονιστικό και μεταφυσικό, όπου λάμπει και η κοινωνική άποψη του δημιουργού. Η ταινία γυρίστηκε στην Αγγλία. Ο σκηνοθέτης δεν διέθετε εκεί τα στηρίγματα της συγκεκριμένης πραγματικότητας της πατρίδας του. Η ψυχή του πολλαπλασίασε το εσωτερικό τοπίο με ένταση μοναδική. Η πόλη δεν έχει πια δρόμους, φως, δουλειές. Ο καρκίνος της σπιουνιάς του Μακκάρθι απλώθηκε τόσο, που διέβρωσε τα πάντα, έδιωξε τον δημιουργό, αντέστρεψε το αμερικανικό όνειρο σε εφιάλτη. Νύχτα χωρίς ξημέρωμα, σε μια πόλη όπου οι όγκοι, τα περιγράμματά της σβήνουν, μια πόλη αφηρημένη και μοιραία. Οι πλάγιοι, απειλητικοί φωτισμοί, οι διαγώνιοι, οι εγκάρσιες λήψεις, παραμορφώνουν τα πάντα, μακραίνουν ατελείωτα τις σκιές. Η ταινία ψάλλει τη νύχτα και την πόλη, όπου ενσαρκώνεται εωσφορικά το Κακό. Τρεις άξονες, τρία πρόσωπα έλξης-σύγκρουσης: ο μικροαπατεώνας, επιδέξιος και αδύναμος, «φτερό στον άνεμο» του υποκόσμου, παιδί της νέας εποχής, προσπαθεί «να πιάσει την καλή»· απέναντί του, βράχος στο σώμα και στην ψυχή, ο «Γρηγόριος, ο Αθηναίος», ο αδιάφθορος γέρος πρωταθλητής της ελληνορωμαϊκής, της ευγενικής πάλης, η τίμια παράδοση που χάνεται· κι ανάμεσα, ο παντοδύναμος γκάνγκστερ και ανάξιος γιος του Γρηγόριου, που δεν μπορεί να συντρίψει τον απατεώνα, από ενοχή και αγάπη. (Μέσα στην ίδια σύγκρουση εμπεριέχεται και η κοινωνική διάσταση. Το μεγάλο ψάρι θα φάει το μικρό. Ο μεγάλος γκάνγκστερ παραμένει τελικά αλώβητος. Στην κοινωνία επικρατεί ο τρόμος.)

Όμως, το φιλμ απογειώνεται· με τα μαύρα κρέπια της νύχτας του φιλμ νουάρ, σε σύγκριση με τα αντιφατικά «λερωμένα» ρεύματα αγάπης· πάνω απ' όλα, της αγάπης του Ντασέν. Η τραγωδία γεννιέται την ώρα που ο γέρος δίνει τον τελευταίο απρόβλε-

πτο αγώνα της ζωής και της τιμής με τον χυδαίο «κατσέρ» που τον πρόσβαλε. Ανήμπορος και ήδη συντριμμένος ο απατεωνίσκος, παρακολουθεί. Όπως και εμείς, κάτω από αφόρητη πίεση· μάρτυρες αγωνιακοί του μάταιου αγώνα του Καλού που «αποχαιρετάει πια την Αλεξάνδρεια». Ο Γρηγόριος νικάει, ο Γρηγόριος πεθαίνει· εν ειρήνη, όπως όλοι οι δίκαιοι. Και ο άλλος πεθαίνει απελπισμένα, μετά την καταδίωξη. Ο χρόνος εκκρεμεί στην ώρα του πεπρωμένου. Ο Ντασέν εκτείνει και σ' αυτόν το έλεος. Αλλά η τιμή του κυνηγημένου δημιουργού λάμπει στο στερέωμα, μαζί με την καθαρή ψυχή του Γρηγόριου, μέσα στον νοητό ήλιο της δικαιοσύνης.

Υπηρετώντας αυτά τα ταπεινά κινηματογραφικά είδη, τυπικά περιορισμένος, ουσιαστικά ελεύθερος, χάρη στην ακρίβεια, την ένταση, την ειλικρίνεια, την αγάπη του, ο Ντασέν κατακτά μια κοινωνική φιλοσοφία, μια ουμανιστική ηθική και την καίρια καλλιτεχνική τους ενσάρκωση. Από τα ίδια τα σώματα, εμπειρικά ξεπηδούν οι ιδέες, ο λυρισμός ξεχύνεται σαν από πηγή, η τραγωδία ξανάρχεται από δρόμους αρχαίους. Τέχνη και σκέψη, κι ο άνθρωπος πάντα στο κέντρο της ματιάς και της καρδιάς του Ντασέν.

Σημείωση: Η μελέτη αυτή δημοσιεύτηκε σε πρώτη μορφή στο περιοδικό «Ελληνικά Θέματα» (1964)· σε δεύτερη, ως ομιλία στα Δημήτρια (1986), και ξαναγράφτηκε γι' αυτό το αφιέρωμα.

Ο Μπάρυ Φίτζεραλντ στη *Γυμνή πόλη*

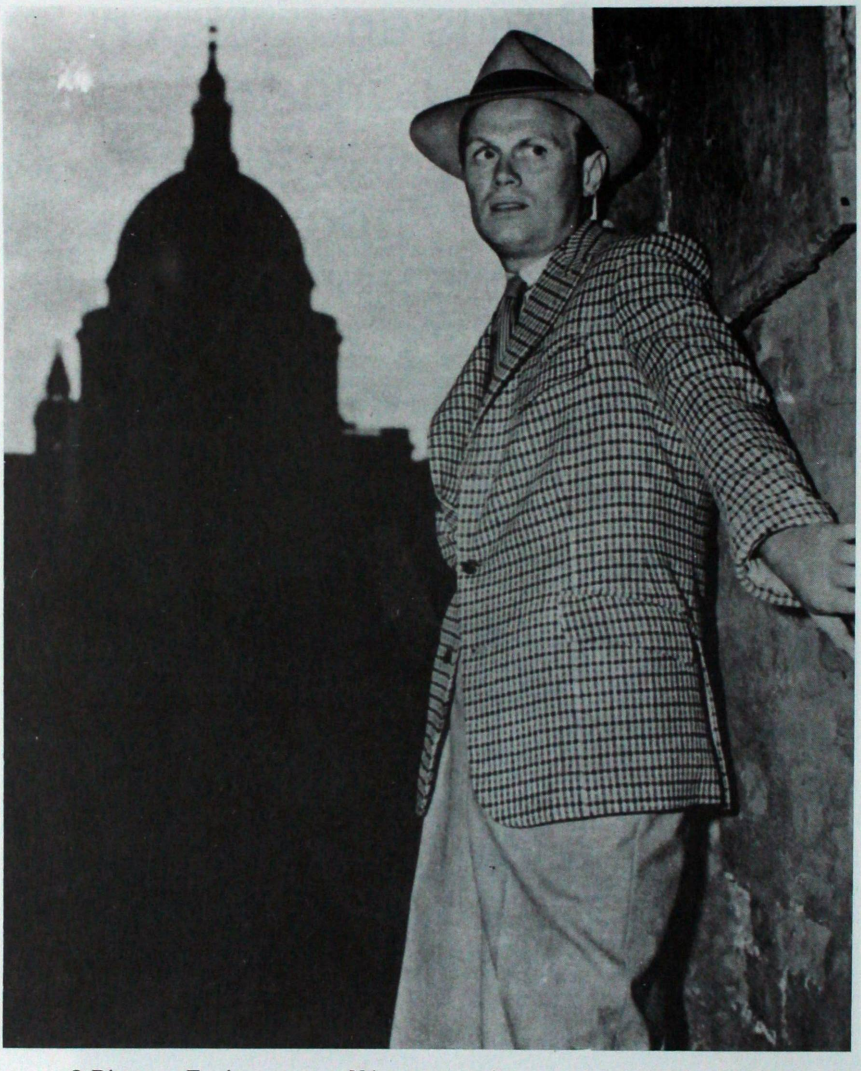
«Brains and guts» ή Πέντε υποσημειώσεις σε μια φανταστική πραγματεία

για το «Night and the City»

ΤΟΥ ΑΧΙΛΛΕΑ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ

1. Σχετικά με το χαρακτήρα και τα κίνητρα του Φέμπιαν-Widmark, παραθέτω από το κείμενο-πρόλογο της ταινίας *Η δολοφονία ενός κινέζου μπουκμέικερ* (βλ.: Α.Κ. «Η γραφειοκρατία της εμπειρίας», στο: *Τζων Κασσαβέτης* – Ειδικό Αφιέρωμα στα πλαίσια του 33ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1992): «Αυτό το διαρκές όραμα της "ευτυχίας" (το δικαίωμα αναζήτησης της οποίας προστατεύεται κατά τραγική ειρωνεία από το ίδιο το Σύνταγμα των ΗΠΑ) ωθεί τον ήρωα του φιλμ νουάρ στην έσχατη "ύβρι". Το ανοσιούργημα του Κήπου της Εδέμ επαναλαμβάνεται. Οι ρόλοι είναι ίδιοι – διαφέρει το αριστοτελικόν "τέλος". Εκεί ήταν η Γνώση – εδώ, η εξίσου απαγορευμένη Επίγνωση. Οι ήρωες του φιλμ νουάρ βλασφημούν έναντι του Χρόνου, επισπεύδουν τα γεγονότα, επεμβαίνουν δραστικά σ' αυτή τη ράθυμη αλληλουχία των ημερών, απαιτούν την προκαταβολή της αμοιβής του βίου τους, προεξοφλούν μιαν υπεσχημένη –αλλά διόλου βέβαιη– ευτυχία, διαλύουν τις προθεσμίες, προεισπράττουν τους τόκους μιας υπομονής που διακόπτεται βίαια, αίρουν τις αιρέσεις. Οι ήρωες του φιλμ νουάρ κλέβουν, σκοτώνουν, προδίδουν, για να βρεθούν στο τέλος με μοναδικό τους κέρδος μια συντριπτική επίγνωση – όχι ενοχής (κανένας τους δε μεταμελείται, κανένας τους δεν επιχειρεί να εξορκίσει αναδρομικά τον ιδιωτικό του Καύκασο), αλλά ματαιότητας».

Συμπληρώνω: «Υπ' αυτό το πρίσμα, θα 'λεγε κανείς, το φιλμ νουάρ οροθετείται από δύο εκ διαμέτρου αντίθετες αισθητικά, αλλά απολύτως ταυτόσημες ιδεολογικά, ταινίες: *Το γεράκι της Μάλτας* του John Huston (1941) και το *Kiss me deadly* του Robert Aldrich (1955). Και οι δύο ταινίες ανήκουν σ' εκείνη την υποκατηγορία του φιλμ νουάρ, όπου η έρευνα διεξάγεται από κάποιον ντετέκτιβ, αυτό το αρχέτυπο του εντολοδόχου εκφραστή μιας ιδιωτικής έννοιας δικαίου (είναι εντυπωσιακή η παντε-



Ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ στο *Νύχτα και η πόλη*

λής απουσία του κράτους απ' αυτές τις ζοφερές υπαρξιακές περιπέτειες), περνάει με την άτεγκτη αυστηρότητα μιας τελετουργίας μέσα από αλλεπάλληλους θανάτους (που θυμίζουν τρόπους με τους οποίους ένας συγγραφέας εξοντώνει βαθμιαία τους δευτερεύοντες χαρακτήρες του μετά τη λήξη της επεισοδιακής τους θητείας), εκτρέπεται και ανατρέπεται από έναν καταγισμό ψευδών, και καταλήγει στο τρομερό και σκοτεινό αντικείμενο του ανθρώπινου πόθου: ένα τίποτα. Στην ταινία του Huston, πρόκειται για ένα άγαλμα που δεν έχει την παραμικρή αξία, παρά μόνο αυτήν που του προσδίδει η ίδια η λυσσαλέα αναζήτησή του! Στην ταινία του Aldrich, αντίθετα(;), το αντικείμενο δεν είναι παρά το Κουτί της Πανδώρας, μια μυθική κατασκευή που συμπυκνώνει όλο το Κακό και, κατά κάποιο τρόπο, ανακεφαλαιώνει όλες τις συμφορές που έχουν ήδη στείλει οι θεοί στους ανθρώπους για να τιμωρήσουν την ακόρεστη, προμηθεϊκή τους αναζήτηση της (φιλοσοφικής και επιστημονικής) «αλήθειας». Και στις δύο ταινίες, το *Κιβώτιο* (αναφέρομαι, φυσικά, στο παρεξηγημένο μυθιστόρημα του Άρη Αλεξάνδρου) είναι εφιαλτικά *άδειο*.

»Δεν είναι λοιπόν το ποθούμενο που κινητοποιεί όλη αυτή την a priori μάταιη εκστρατεία, αλλά το ποθείν. Δεν είναι η Ιθάκη· είναι το "ωραίο" ταξίδι. (Σαν για να συνδεθεί με τους προδρόμους του μέσα από καβαφικές παραβολές, ο Roman Polanski κλείνει το *Chinatown* (1974) με την επίγνωση του ντετέκτιβ του, του Τζ. Τζ. Γκίτες, ότι δεν πρόκειται ποτέ να ξεφύγει από τη μοίρα του κι ότι, έτσι που ρήμαξε όλη τη ζωή του στην Τσαϊνατάουν, "σ' όλη τη γη την χάλασε".) Σε μια έξοχη παραλλαγή, όπου η ματαιότητα δεν είναι πια το "τέλος", αλλά ο ίδιος ο "μύθος", ο Raymond Chandler και ο Howard Hawks οργανώνουν την πιο περίπλοκη και λαβυρινθώδη ανάπτυξη ενός τίποτα, καταφέρνοντας να κατασκευάσουν μια γοητευτικά διεστραμμένη ταινία, σαν εκείνες τις υπέροχες ελικοειδείς σκάλες του Piranesi που δεν οδηγούν πουθενά [*Ο μεγάλος ύπνος* (1946)]».

2. «A life of easy and plenty» («Μια άνετη και πλούσια ζωή»): Φράση-λάιτ μοτίβ του Χάρι Φέμπιαν (Richard Widmark), που συγκεφαλαιώνει (σαν μια συνοπτική περιγραφή ενός αγωνιώδους Μαραθωνίου) την αέναη κούρσα του Αχιλλέα-ανθρωπάκου με τη Χελώνα-μέλλον: ένας στόχος απρόσιτος, χιμαιρικός, αδιανόητος. Η «ύβρις» των ηρώων του φιλμ νουάρ (κι ο Χάρι Φέμπιαν κοσμεί σε εξέχουσα θέση την κολασμένη πινακοθήκη) συνίσταται στο ότι πραγματώνουν, βιώνουν το αδιέξοδο της τραγικής τους μοίρας, ακριβώς γιατί διεκδικούν λυσσαλέα κάτι που δεν τους ανήκει και που, σε πολλές περιπτώσεις, δεν τους ανήκε ποτέ. Τότε, λοιπόν, πόσο δικά μας είναι τα όνειρα; Το ερώτημα συνιστά ιδεώδες έναυσμα για να ξιφουλκήσει ένας σοφιστής: «Τα όνειρα δεν είναι δικά μας, γιατί τα όνειρα είμαστε εμείς». Το είπε ο Shakespeare. Το λέει, κοιτάζοντας το «Γεράκι της Μάλτας», και ο Humphrey Bogart στο τελευταίο πλάνο της ταινίας του Huston.

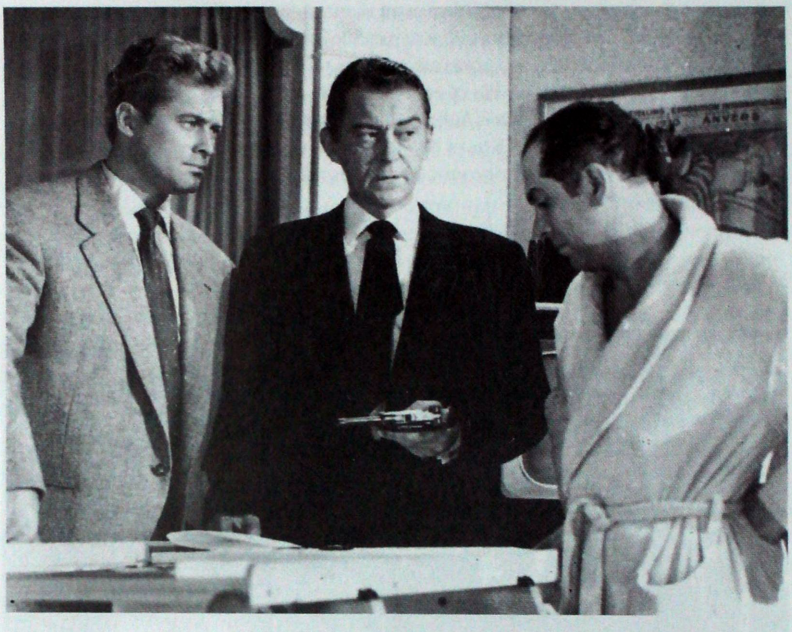
3. Αυτό που, ίσως, δεν έχει τονιστεί αρκετά σε ό,τι αφορά το *Η νύχτα και η πόλη*, είναι ο εντελώς αντι-ρεαλιστικός χειρισμός του χρόνου εκ μέρους του Ντασέν. Όλα δείχνουν σαν να συμβαίνουν μέσα σ' ένα σαρανταοκτάωρο: μέσα σε δυο νύχτες π.χ. η Έλεν κάνει τη συμφωνία με τον Χάρι, εγκαταλείπει τον Νόσρος, παίρνει την άδεια λειτουργίας του καμπαρέ της, ετοιμάζεται να το εγκαινιάσει, μαθαίνει την απάτη, επιστρέφει· μέσα σε δυο νύχτες οργανώνεται ο παλαιστικός αγώνας, στήνεται ο χώρος, βρίσκεται ο αντίπαλος· μέσα σε δυο νύχτες ο Χάρι καταστρώνει και εφαρμόζει

το «αλάνθαστο» σχέδιο της αυτοκαταστροφής του. Όλα είναι συμβατικά· στο κάτω κάτω, κι ο Θεός έπλασε τον κόσμο σε επτά ημέρες – κι όσοι πιστοί, προσέρχονται. Όλα ξεκινάνε από ένα τίποτα – και γίνονται ποίηση και μύθος. Γιατί η ποίηση θα μπορούσε να οριστεί και ως η κατ' εξοχήν τέχνη που είναι «εκτός τόπου και χρόνου» – μ' άλλα λόγια, εντός της μαγείας του απολύτου· γιατί ο Ντασέν, όπως κάθε ποιητής, *χρησιμοποιεί* το ρεαλισμό, πατάει πάνω στο ρεαλισμό για ν' αναρριχηθεί στα υψόμετρα του μύθου· και γιατί ο μύθος τρέφεται απ' αυτή τη συμπύκνωση, απ' αυτή την περιφρόνηση στις λεπτομέρειες που θα τον κρατούσαν δέσμιο μιας «πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας» (τι μας χρειάζεται άραγε;), καθηλωμένο στο επίπεδο μιας φωτοτυπίας του κόσμου. Οι σουρρεαλιστές δεν είχαν άδικο· και ο ταχυδρόμος του Buñuel [*Το φάντασμα της ελευθερίας* (1974)] διασχίζει απ' άκρη σ' άκρη τη μαγική αυλή των φαινομένων, καταλύει την οθόνη του ορθολογισμού, της δυσπιστίας και των εμμονών μας, κι αφήνει ένα γράμμα πάνω στο κομοδίνο, για να το βρει ο Brialy όταν ξυπνήσει. Ας το διαβάσουν –αν ποτέ ξυπνήσουν– και όσοι επιμένουν να αξιώνουν ρεαλισμό στον κινηματογράφο, την τέχνη-αποθέωση των συμβάσεων.

4. Αξίζει να προσεχτεί ο τρόπος με τον οποίο συνυπάρχουν στην ταινία, αλλά και συγκρούονται (σε μια αφανή, αλλά λυσσαλέα «πάλη των τάξεων») οι ποικίλες προφορές της αγγλικής γλώσσας. Ο Χάρι Φέμπιαν μιλάει yankee· είναι ο «καθαρός» εκπρόσωπος της νεοϋορκέζικης «Σχολής» των hustlers· μιλάει κοφτά, βιαστικά, θαρρείς και θέλει να προλάβει να πει την τελευταία του λέξη· η προφορά του συγκαταλέγεται ασφαλώς σε όσα το Λονδίνο θεωρεί σ' αυτόν «ξένο σώμα» και τον «απορρίπτει»· δεν είναι τυχαίο ότι η μόνη επιτυχής ενέργειά του σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, έχει να κάνει με μια μικροαπάτη που σκαρώνει σε τρεις αμερικάνους τουρίστες (ίδια προφορά, αν και με κάπως «νοτιότερες» αποχρώσεις). Η Μαίρη (Gene Tierney) προσπαθεί να οικειωθεί την αγγλική προφορά· είναι «καλό κορίτσι» και θέλει να περάσει επιτυχώς τις εξετάσεις ένταξης στο περιβάλλον που της «δίνει ψωμί». Ο Κρίστο (Herbert Lom) έχει ήδη αφομοιωθεί, αν και η προφορά του διατηρεί ακόμα κάποια γραφικά ψήγματα «βαλκανικότητας»· αντίθετα, ο πατέρας του, Γρηγόριος (Stanislaus Zbyszko), μιλάει τα αγγλικά ακατέργαστα· οι λέξεις βγαίνουν αδιύλιστες, «ωμές»· στην όποια επιφανειακή λεπτότητα ενός κόσμου-νικητή που ετοιμάζεται να μπει με όλο του το λεκτικό οπλοστάσιο στον επί θύραις Ψυχρό Πόλεμο, δεν έχει ν' αντιπαρατάξει παρά τη ρώμη του και τα αξιοπρεπή υπολείμματα αλκής ενός νου υγιούς. Η Μόλλυ (Ada Reeves) και ο Μπηρ (Charles Farrell), ο αρχηγός των ζητιάνων (τι εμπνευσμένη «μετενσάρκωση» του Φέιγκιν!), που βγαίνουν κατευθείαν μέσ' απ' τις σελίδες του Dickens, μιλάνε cockney· τρώνε σύμφωνα, απλώνουν φωνήεντα, εκδικούνται τη γλώσσα που τους καταδίκασε να ρημάξουν στο East End, ανατολικά της Εδέμ των αστών. Τέλος, ο Νόσρος (Francis L. Sullivan)· τα αγγλικά του είναι τέλεια, «οξφορδιανά», στιλβωμένα απ' την πολύχρονη θητεία στην κοινωνική αναρρίχηση· κλεισμένος στον γυάλινο πύργο του, εποπτεύει τον κόσμο σαν παντεπίσκοπη θεότητα· η βαθύτητα της φωνής του όταν απαγγέλλει στον Χάρι Φέμπιαν την ετυμηγορία του, είναι σαν του Θεού όταν απευθύνεται στους Πρωτοπλάστους: «You're a dead man, Harry Fabian· a dead man»· ίσως ο πιο ευγενής (ή εξευγενισμένος) «κακός» στην Ιστορία του φιλμ νουάρ, μαζί με τον «Φατ Μαν» (Sidney Greenstreet) στο *Γεράκι της Μάλτας* του Huston.

5. Δυο φράσεις-«κλειδιά» συνοδεύουν αυτή τη συγκλονιστική ελεγεία για την αναπότρεπτη Κάθοδο του Χάρι Φέμπιαν. Και τις δυο τις εκφέρει ο ίδιος, ίσως σε μια προσπάθεια να εξορκίσει την ασωτία του· η πρώτη αφορά στο σισύφειο «τέλος» του αδιάκοπου τρεχαλητού του: «A life of easy and plenty» (βλ. και πιο πάνω, σημ. 2)· η δεύτερη, στα όπλα που νομίζει πως διαθέτει για να πετύχει το στόχο του: «Brains and guts» («Μυαλό και "κότσια"»). Και οι δυο φράσεις θα μπορούσαν ν' αφορούν στον ίδιο τον Ζυλ Ντασέν: ο Άνθρωπος αυτός δεν ζήτησε ποτέ το πρώτο «κλειδί», γιατί είχε πολλά απ' το δεύτερο.

Ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ, η Κούγκι Γουίδερς και ο Φράνσις Σάλιβαν στο *Νύχτα και η πόλη*



Ο Καρλ Μένερ, ο Ζαν Σερβέ και ο Ρομπέρ Μανουέλ στο *Ριφιφί*

Οι Ζαν Σερβέ και Καρλ Μένερ στο *Ριφιφί*

«Ριφιφί» ή Ένας Αμερικανός στο Παρίσι

ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΓΟΥΔΕΛΗ

Ο Ζυλ Ντασέν, φτάνοντας στη Γαλλία των αρχών της δεκαετίας του '50, δεν είναι ο ανυποψίαστος καλλιτέχνης του Νέου Κόσμου, που επισκέπτεται την γηραιά ήπειρο, έτοιμος να εκπλαγεί από τη διανοητικότητά της και, ταυτοχρόνως, να την εντυπωσιάσει με την «αμερικανικότητά» του. Γιατί μπορεί να έρχεται κατευθείαν από την «καρδιά του σκότους» (από την απαισιόδοξη διάθεση του αμερικανικού φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '40, στο οποίο έχει θητεύσει με θαυμάσιες ταινίες, ανθολογημένες στην Ιστορία του είδους και του παγκόσμιου σινεμά), αλλά το κλίμα αυτό δεν είναι άγνωστο ούτε υποτιμημένο στη νέα του πατρίδα, και η επικοινωνία των ιδιοσυγκρασιών μάλλον εύκολη.

Η κινηματογραφική Ευρώπη ήταν προετοιμασμένη, ούτως ή άλλως, να υποδεχθεί το αμερικανικό νουάρ, αφού προηγουμένως είχε εισχωρήσει στο κέντρο ενός εφιαλτικού πεσιμισμού με τις αστυνομικές ταινίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού (του Φριτς Λανγκ, κυρίως), με πολλά κλειστοφοβικά γαλλικά δράματα της δεκαετίας του '30 (του Μ. Καρνέ) και τις «γκρίζες», επίσης γαλλικές, αστυνομικές περιπέτειες του '40. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι η γαλλική διανόηση βάφτισε και το αμερικανικό είδος του νουάρ, αποσπώντας το από τις «χαμηλές κατηγορίες». Του έδωσε θεωρητική υπόσταση και το ταξινόμησε ιστορικά.

Η σχέση, λοιπόν, μεταξύ της αμερικανικής παράδοσης του γκανγκστερικού ή του «μαύρου» φιλμ και της ανάλογης γαλλικής «Σχολής» και γενικότερης πνευματικής ατμόσφαιρας, είναι ήδη κάτι παραπάνω από ενδιαφέρουσα όταν ο Ντασέν φτάνει στο Παρίσι. Για έναν πρόσθετο λόγο ο σκηνοθέτης βρίσκεται, ακριβώς, στην αισθητική θερμοκρασία, που τον εξέθρεψε λίγο πριν: εκτός από τους συνειρμούς των σκοτεινών παραβολών του νουάρ που μεταφέρει, έχει στις αποσκευές του και τις αυτούσιες κοινωνικές εικόνες-αφετηρίες αυτών των παραβολών από το «κυνήγι των μαγισσών» του μακκαρθισμού, του οποίου είναι ένα από τα πολλά θύματα.

Έτσι, το *Ριφιφί* δεν μπορεί παρά να είναι το αποτέλεσμα ενός αυστηρού ντετερμι-

νισμού στην πορεία του Ντασέν, το επόμενο βήμα και η συνάντηση των αμέσως προηγουμένων ταινιών του, όπως η *Γυμνή πόλη* (*The naked city*) ή *Η νύχτα και η πόλη* (*Night and the city*), με την ευρωπαϊκή παράδοση του γκανγκστερικού, απαισιόδοξου φιλμ που υπαινίχθηκα. Επιπλέον, το ηθικό κλίμα που υφέρπει στις ταινίες της αμερικανικής του περιόδου, αποτέλεσμα της ιδεολογικής του «στράτευσης», ανιχνεύεται στην παρθενική του ευρωπαϊκή εμφάνιση: η απαισιοδοξία των τόνων του *Ριφιφί* κλονίζεται από την αντιστικτική ανάπτυξη οπτιμιστικών μοτίβων, τα οποία εξευγενίζουν τις πράξεις ορισμένων ηρώων της ταινίας. Το *Ριφιφί* είναι ένα «ανδρικό κόλπο, μια ληστεία οργανωμένη από τον Στεφανουά, έναν ήρωα που, μέσα από την κλειστή, μελαγχολική έκφραση της αξεπέραστης φυσιογνωμίας του Ζαν Σερβαί και των αρχικών συστάσεων της ιστορίας γύρω από την κλονισμένη υγεία του και το αποτυχημένο παρελθόν του, σκιαγραφείται ως ένας ακόμα loser της αμερικανικής παράδοσης των «μαύρων» ταινιών. Η τολμηρή διάρρηξη ενός κεντρικού παρισινού κοσμηματοπωλείου είναι το κόλπο που προτείνει ο Στεφανουά σε δυο φίλους του (τον Τζο και τον Μάριο), λίγο μετά την έξοδό του από τη φυλακή, όπου είχε εκτίσει ποινή χρόνων, για να προστατεύσει τον νεαρό Τζο σε μια υπόθεση ληστείας επίσης. Στη μικρή συμμορία προστίθεται ο αριστοτέχνης στις διαρρήξεις Ιταλός Σεζάρ (που ερμηνεύεται γραφικά από τον ίδιο τον Ντασέν), καταλύτης, τελικά, της εξέλιξης με την επιπόλαιη συμπεριφορά του μετά την επιτυχημένη ληστεία, υπαίτιος και με τη δειλία του για την έναρξη του κύκλου αίματος μεταξύ των ηρώων και μιας άλλης ομάδας παρανόμων, που διεκδικεί τα κλοπιμαία.

Τα νυχτερινά πλάνα του Παρισιού, στιλπνά με τη φωτογράφηση του Αγκοστινί, δεν είναι λιγότερο εύγλωττα από τις ανάλογες εικόνες του Σαν Φρανσίσκο ή της Νέας Υόρκης σε φιλμ του είδους, μόνο που η μουσική του Ωρίκ, πριν γίνει ένα εύκολο μοτίβο για απομνημόνευση, τονίζει την ατμόσφαιρα ίσως με υπερβολική ειρωνεία. (Οι σκηνές του καμπαρέ, με την Νοέλ στο τραγούδι των τίτλων και το χορευτικό με τις σκιές, σχολιάζουν το γκανγκστερικό φιλμ, γενικότερα, με κάποια εκζήτηση.)

Τα ελάχιστα αυτά αρνητικά στοιχεία διαλύονται, όμως, μέσα σ' ένα καλορυθμισμένο σύνολο, με έξοχο ντεκουπάζ, όπου κυριαρχεί η απόλυτη λιτότητα των συμπεριφορών και η ακρίβεια στην αποτύπωσή τους, ούτως ώστε να μεταδίδεται ακαριαία η αίσθηση της αποτελεσματικότητας του μοιραίου, που πάνω απ' τα κεφάλια των ηρώων κινεί ανεξέλεγκτα τα νήματα.

Η οργάνωση της ληστείας, καθώς και ο χαρακτήρας του Σεζάρ, παραπέμπουν στο σχεδιασμό της «επιχείρησης» και, κάπως, στο πρόσωπο του αριστοτέχνη διαρρήκτη Ντοκ στη *Ζούγκλα της ασφάλτου* του Χιούστον. Το φιλμ αποπνέει αμερικανικές επιδράσεις σε επιμέρους στοιχεία του, όμως το στιλ του σφραγίζεται (εκτός από το παρελθόν του Ντασέν) και από το παρόν της σκηνοθεσίας: τη λεπτή συμπεριφορά ενός επισκέπτη που κατανοεί το χώρο φιλοξενίας του περισσότερο από τους οικοδεσπότες και φροντίζει να μην το δείχνει. Αυτή η αίσθηση μεταφέρεται ως μια μετωνυμία με την αέρινη σεκάνς της διάρρηξης, όπου τα βήματα πνίγονται σε χαλιά, τα φώτα κρύβονται πίσω από βαριές κουρτίνες, οι ατάκες και τα βλέμματα είναι μοιρασμένα στον φιλμικό χρόνο με κομψότητα και σοφία, πολύ πριν π.χ. από συγγενικές σεκάνς στην *Τρύπα* του Μπεκέρ ή στις Μελβιλικές παρτιτούρες.

Ο Ντασέν δημιουργούσε παράδοση, λοιπόν, και στην παρθενική ευρωπαϊκή του περίοδο. Η κουρασμένη αριστοκρατικότητα του Σερβαί, η συνεχώς ανεφοδιάζουσα

την ατμόσφαιρα με εσωτερικότητα κι αβρή απαισιοδοξία, δεν είχε προγόνους, ενώ η δράση, εκτός της ληστείας, είναι κι αυτή σχεδιασμένη σαν μια ανεπανάληπτη χορογραφία, σαν ένα μπαλέτο πολύτιμων κινήσεων, καινοτομικό για ευρωπαϊκή ταινία του είδους.

Η πορεία του Στεφανουά προς την κάθαρση, που έχει συντεθεί με ανταύγειες ενός μουσικού λυκόφωτος, είναι προέκταση και αντίλογος, ταυτόχρονα, σ' εκείνη τη εναγώνια και αδιέξοδη διαδρομή (όμοια με ανάβαση σε δαντικό κύκλο) του Ουίντμαρκ στο *Η νύχτα και η πόλη*, την τελευταία, πριν το *Ριφιφί*, ταινία του σκηνοθέτη. Εκεί, ο Ουίντμαρκ απλώς πληρώνει το τίμημα των παρανομιών του· στην άκρη του σκότους, με ιδρωμένα τα αραιά, ξανθά του μαλλιά, με το λινό του κοστούμι, που συνέχεια λευκάζει στον μαύρο λαβύρινθο ενός αυστηρά αρχιτεκτονημένου εφιάλτη, συναντάει πανικόβλητος τον δήμιό του. Ο Στεφανουά, αντίθετα, ακυρώνει την ανήθικη πλευρά του διασώζοντας τον μικρό γιο του Τζο από τα χέρια της αντίπαλης συμμορίας, ενώ, τραυματισμένος βαριά, απαντά με σφαίρες, εκδικούμενος τους φόνους των συντρόφων του, και παραδίδει τον μικρό στους δικούς του, λίγο πριν ξεψυχήσει στο βολάν του αυτοκινήτου του, σε μια κλασική, για τη σύνθεση των αντιθετικών της ρυθμών, σεκάνς.

Η ελαφρά ηθικολογία, φανερή στη δραματουργική επεξεργασία ορισμένων ηρώων της ταινίας (π.χ. στη γυναίκα του Τζο ή και στον τελευταίο ακόμα), αναβιώνει το ουμανιστικό σεναριακό πνεύμα στο Χόλιγουντ (*Ο δήμιος των κολασμένων*) και αποκόβει οριστικά το φιλμ από την ολότελα μαύρη εκδοχή της τελευταίας αμερικανικής ταινίας του Ντασέν (*Η νύχτα και η πόλη*). Ίσως και να προαναγγέλλει, τολμώ να πω, την ιδεολογική «στράτευση» του σκηνοθέτη σε κατοπινές του, διαφορετικού ύφους, βέβαια, παραγωγές του.

Στην εποχή του, το *Ριφιφί* έπεσε θύμα παρεξηγήσεων, εξαιτίας μιας, συνηθισμένης σε καινοτομικά καλλιτεχνικά έργα (που συμβαίνει να κάνουν και εμπορική καριέρα), εξωαισθητικής μυθολογίας: ορισμένα «αξεσουάρ» της ατμόσφαιράς του, όπως οι λεπτομέρειες της διάρρηξης, ξεπέρασαν την ίδια την κινηματογραφική του αξία. Στα ειδικά λεξικά, πάντως, και στις ταινιοθήκες, το φιλμ αυτό έχει τη θέση που του αρμόζει, θεωρούμενο ως η ευτυχισμένη συνάντηση του αμερικανικού γκανγκστερικού και «μαύρου» κινηματογραφικού είδους με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές παραγωγές, καθώς και η λαμπρή αφορμή για την ανανέωση των τελευταίων. Χωρίς την ταινία αυτή του Ντασέν, ίσως δεν θα είχαμε αργότερα ορισμένα έξοχα δείγματα των λιτών αυτών σύγχρονων σκηνοθετών, όπως του Ζαν Πιερ Μελβίλ ή και λιγότερο γνωστών κινηματογραφιστών (αλλά καθόλου ευκαταφρόνητων), όπως του Κλωντ Σωτέ, για να μείνουμε στον γαλλικό χώρο.

Ο Κόνραντ Βάιντ στον *Πράκτορα των Ναζί*

Οι Μάργκαρετ Ο' Μπράιεν, Τσαρλς Λώτον και Ρόμπερτ Γιανγκ στο *Φάντασμα του Κάντερβιλ*

«Ο κυνισμός είναι ο θάνατος της καρδιάς...»

ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
JULES DASSIN
ΜΕ ΤΟΥΣ
FRANÇOIS TRUFFAUT ΚΑΙ CLAUDE CHABROL
(«Cahiers du Cinéma», τχ. 46,47, Απρίλιος - Μάιος 1955)

Πρωτομπήκα στον κινηματογράφο μέσω της θεατρικής σκηνοθεσίας. Είχα ανεβάσει ένα θεατρικό έργο στη Νέα Υόρκη, όταν με προσέλαβε η RKO για να μελετήσω την κινηματογραφική τεχνική επί έξι μήνες. Δέχτηκα, επειδή με ενδιέφερε. Ήμουν κατά κάποιο τρόπο μαθητευόμενος. Πήγα λοιπόν, το 1940, στο Χόλιγουντ και παρακολούθησα τα γυρίσματα μιας ταινίας του Χίτσκοκ: *Ο κ. και η κ. Σμιθ*. Ο Χίτσκοκ ήταν πολύ ευγενικός, πραγματικός Δάσκαλος. Γευματίζαμε μαζί σχεδόν κάθε μέρα στη διάρκεια των γυρισμάτων αυτής της ταινίας, και σε όλα τα εστιατόρια έκανε σκίτσα πάνω στα τραπεζομάντιλα.

Είναι ικανός να μιλάει επί ώρες για φακούς, για γωνίες λήψης, για το μοντάζ. Η «κινηματογραφική τεχνική» του είναι από τις καλύτερες στον κόσμο. Ο τρόπος με τον οποίο προετοιμάζει μια ταινία, δεν είναι και πολύ ορθόδοξος. Αρχίζει πάντα με το να βρίσκει αυτό που ο ίδιος ονομάζει «σκηνή-κλειδί», και δομεί όλο το σενάριο γύρω από αυτή τη σκηνή. Πριν από το *Ο κ. και η κ. Σμιθ*, είχε γυρίσει μια κατασκοπευτική ταινία, τον *Ξένο ανταποκριτή*. Όλο το σενάριο ξεκινούσε από μια ιδέα: κι αν τα πτερύγια ενός ανεμόμυλου άρχιζαν ξαφνικά να γυρίζουν ανάποδα...; Πιστεύω ότι η πραγματικότητα δεν τον ενδιαφέρει πολύ. Είναι κατά κάποιο τρόπο μια Σεχραζάντ του 20ού αιώνα. Αυτό που μου έκανε εντύπωση στον Χίτσκοκ, εκείνη την περίοδο, είναι ότι υποτιμούσε υπερβολικά τη δουλειά του σ' ό,τι αφορά τη διεύθυνση των ηθοποιών. Εγώ βρίσκω ότι όλοι οι ηθοποιοί, σε όλες τις ταινίες του Χίτσκοκ, είναι εξαιρετικοί και ο ίδιος είναι κατ' εξοχήν ηθοποιός. Λυπάμαι που δε γύρισε ποτέ κωμωδία. Στο *Ο κ. και η κ. Σμιθ* υπήρχαν πράγματα πολύ αστεία. Δεν έχω δει τις τελευταίες του ταινίες. Είναι καλές;

— Ε...

Πώς είναι η τελευταία, το *Τηλεφωνήσατε ασφάλεια αμέσου δράσεως*; Θα πάω να τη δω μόλις μπορέσω να σηκωθώ.[1]

— ...

Μετά τους έξι μήνες, λοιπόν, η RKO είπε «αρκετά» και μ' έδιωξαν.

— Δεν ήσαστε και βοηθός του Γκάρσον Κάνιν;

Ναι, πριν από τον Χίτσκοκ, για μια ταινία στην οποία έπαιζε πάλι η Κάρολ Λόμπαρντ. Ήταν το *Ήξεραν τι ήθελαν*, από ένα θεατρικό έργο του Σίντνεϋ Χάουαρντ.

— Μετά απ' αυτή την εξάμηνη μαθητεία ήσαστε έτοιμος να γίνετε...

Τίποτα. Απολύτως τίποτα. Μόλις έμαθα κάπως την κινηματογραφική τεχνική, η RKO είπε: «Όχι, όχι, αρκετά», κι αυτό ήταν όλο. Ο Χίτσκοκ μίλησε στα αφεντικά τού στούντιο: «Θα έπρεπε να κρατήσετε αυτόν τον νεαρό». Εκείνοι είπαν: «Εντάξει, θα τον κρατήσουμε». Με κράτησαν ακόμη ένα μήνα, κι ύστερα... ύστερα ήταν αρκετά δύσκολα... Μετά, η MGM μου πρότεινε να κάνω μια ταινία μικρού μήκους: αν ήταν καλή, θα υπέγραφα συμβόλαιο. Γύρισα λοιπόν μια ταινία μικρού μήκους, βασισμένη σε ένα διήγημα του Πόε, το *Η μαρτυριάρα καρδιά*, που το στούντιο δεν την είδε με καλό μάτι· ούτε εγώ, άλλωστε. Ήταν πολύ φτιαχτή, πολύ εξεζητημένη, πολύ «αβάνγκάρντ» και, κυρίως, πολύ κακή.

— Στο Παρίσι βγήκε ντουμπλαρισμένη, μαζί με την ταινία του Χιούστον *Η νικηφόρα επέλαση*.

Α, ναι, κι έτσι στο Παρίσι ήταν χειρότερη, γιατί όλα στηρίζονταν στα ηχητικά εφέ, και το ντουμπλάζ χειροτέρευε τα πράγματα... Ήταν τρομερό! Όταν τέλειωσε αυτή η ταινία, έπρεπε να περιμένω τέσσερις μήνες μέχρι να τη δουν τα αφεντικά του στούντιο για να αποφανθούν. Ήταν πολύ απασχολημένοι, γιατί ήταν η περίοδος των ιπποδρομιών. Στο μεταξύ, εγώ δεν είχα να φάω όλο αυτό το διάστημα. Τελικά, την είδαν και ρώτησαν: «Ποιος το 'κανε αυτό;» Και για μια ακόμη φορά με πέταξαν έξω. Το ότι βγήκε στις αίθουσες αυτή η ταινία, ήταν καθαρά θέμα τύχης. «Εκείνοι» είχαν πει: «Όχι, δεν είναι δυνατόν να βγει στις αίθουσες αυτό το πράγμα». Όμως, μια μικρή, περιφερειακή αίθουσα είχε χάσει τα «επίκαιρα» και χρειαζόταν κάτι. Τηλεφώνησαν στην MGM, και κατά λάθος ένας φύλακας τους έστειλε τη *Μαρτυριάρα καρδιά*, που γνώρισε τεράστια επιτυχία! Δεν κατάλαβα ποτέ γιατί, αλλά κέρδισα σαράντα βραβεία στις ΗΠΑ γι' αυτή την ταινία, κι έτσι έπιασα πάλι δουλειά...

Η πρώτη μου μεγάλου μήκους; *Πράκτορας των Ναζί* με τον Κόνραντ Φάιτ σε διπλό ρόλο: του καλού Γερμανού και του κακού Ναζί. Αυτή η ταινία δεν με ικανοποίησε πολύ.

— Είχατε συνεργαστεί και στο σενάριο;

Όχι, καθόλου. Στη συνέχεια γύρισα, πάντα για την MGM, το *Οι ερωτοδουλειές τής Μάρθας*, που εξακολουθώ να την θεωρώ την καλύτερή μου ταινία. Ήταν μια κωμωδία που γυρίστηκε σε είκοσι μέρες. Δεν υπήρχε καμιά βεντέτα στην ταινία: μόνο η Μάρσα Χαντ και ηθοποιοί β΄ κατηγορίας. Αλλά νομίζω ότι είχα βρει ένα στιλ. Αυτή τη φορά συνεργάστηκα και στο σενάριο, αλλά όχι... επίσημα. Ήταν μια πολύ φτηνή ταινία· κόστισε λιγότερο από 200.000 δολάρια, που για το Χόλιγουντ είναι πολύ λίγα.

— Γιατί ξεχωρίζετε αυτή την ταινία σας;

Από τις ταινίες που έκανα στο Χόλιγουντ, ήταν η μόνη που αγάπησα το θέμα της,

κι έμεινα αρκετά ικανοποιημένος από τη δουλειά μου. Στη μικρού μήκους και στην πρώτη μου ταινία τα 'χα κάνει μούσκεμα, αλλά εδώ βρήκα την εμπιστοσύνη στον εαυτό μου κι ένα κάποιο στιλ. Ήμουν πολύ επηρεασμένος από τον Λιούμπιτς, αλλά έναν Λιούμπιτς που «μιλούσε» αμερικάνικα. Μετά απ' αυτή την ταινία, ήρθε μια καινούργια καταστροφή: μια ταινία με την Τζόαν Κρώφορντ: *Μετά την καταισχύνη.* Ήταν μια υπεράσπιση των δοσιλόγων της Γαλλίας! Μπορεί να υπερβάλλω κάπως, αλλά τελικά αυτό ήταν. Στηριζόταν σ' ένα πραγματικό γεγονός, που είχε συμβεί στη Γαλλία κατά τη γερμανική Κατοχή: ένας πολύ σπουδαίος βιομήχανος, που όλοι τον νόμιζαν συνεργάτη των Γερμανών –κι ήταν πραγματικά συνεργάτης– είχε βοηθήσει, στα κρυφά, αλλά σημαντικά, την Αντίσταση. Ήταν μια πολύ κακή ταινία, αλλά έφερε πολλά λεφτά.

— Και οι *Ερωτοδουλειές της Μάρθας;*

Δεν είχε πάει άσχημα. Ο Τύπος την είχε αντιμετωπίσει ευνοϊκά. Είχα βρει μια τεχνική, πρώιμη ακόμη και όχι ανεπτυγμένη, αλλά υπήρχε ένα πνεύμα που μ' άρεσε. Η τρίτη μου ταινία ήταν μια κωμωδία, που λεγόταν *Time fortune,* με τη Λουσίλ Μπωλ.[2] Άλλη μια ταινία που έγινε πολύ γρήγορα: σε είκοσι οχτώ μέρες. Η ιστορία ήταν αρκετά ανόητη, αλλά είχε μια πολύ καλή σεκάνς: τις Απόκριες στη Νέα Ορλεάνη. Ήταν η πρώτη φορά που δούλευα με πολλούς κομπάρσους. Ύστερα γύρισα *Το φάντασμα του Κάντερβιλ,* απ' το οποίο έχω πολύ θλιβερές αναμνήσεις. Μου πρότειναν να γυρίσω αυτή την ταινία, αλλά δεν μου άρεσε το σενάριο και είπα: «Μ' ενδιαφέρει πολύ, υπό τον όρο να ξανακάνω το σενάριο έτσι κι έτσι». Μου απάντησαν: «Όχι, ευχαριστούμε». Κι άρχισαν την ταινία με άλλον σκηνοθέτη, ένα φίλο, που έκανε γυρίσματα επί είκοσι έξι μέρες. Το αποτέλεσμα ήταν πολύ κακό. Ο φίλος μου περνούσε μια κρίση· είναι ολόκληρη ιστορία... Μου ζήτησαν λοιπόν να συνεχίσω εγώ την ταινία· κυρίως, μου το ζήτησε ο φίλος μου. Είπα: «Εντάξει, συνεχίζω την ταινία, αν μπορώ να φέρω το σενάριο στα μέτρα μου, και δέχομαι, υπό τον όρο να μ' αφήσετε να την ξαναγυρίσω όλη απ' την αρχή». Μου απάντησαν: «Εντάξει. Σου δίνουμε το λόγο μας». Τελείωσα λοιπόν την ταινία και είπα: «Τώρα θα ξαναγυρίσω τα άλλα». «Όχι, ευχαριστούμε· αυτό ήταν». Φυσικά, δεν έμεινα πολύ ευχαριστημένος. Μετά απ' αυτό, έκανα ένα είδος απεργίας για να σπάσουν το συμβόλαιό μου, κι έμεινα χωρίς να γυρίζω τίποτα επί δύο χρόνια, πάντα όμως δεσμευμένος με συμβόλαιο. Τους πρότεινα: «Ακυρώστε το συμβόλαιό μου. Θα γυρίσω στη Νέα Υόρκη και δε θα ξανακάνω πια ταινίες, αλλά ελευθερώστε με». Μου είπαν: «Όχι». Πήγα λοιπόν για δεκατέσσερις μήνες σε μια μικρή παραλία και διάβασα όλους τους κλασικούς που δεν ήξερα, κι έγραψα θεατρικά έργα, και κάθε βδομάδα έπαιρνα μια επιταγή. Μετά από δεκατέσσερις μήνες, επέστρεψα στο Χόλιγουντ, έτοιμος να κάνω οτιδήποτε. Και γύρισα σε πολύ σύντομο διάστημα μια κωμωδιούλα, που μου άρεσε: *Ένα γράμμα για την Ίβι.* Το ενδιαφέρον σ' αυτή την ταινία είναι ότι πήρα για ζεν-πρεμιέ τον Χιουμ Κρόνιν, που δεν είχε γοητευτικό παρουσιαστικό, κι αυτό ήταν επαναστατικό για το Χόλιγουντ. Είναι σαν το παραμύθι με το μαύρο παπάκι, που δεν το θέλει ούτε η μάνα του. Μετά απ' αυτή την ταινία, κατάφερα να τα σπάσω με την MGM.

— Τότε ήταν που αρχίσατε τη συνεργασία σας με τον Μαρκ Χέλιντζερ;

Ναι. Η πρώτη ταινία που έκανα γι' αυτόν, ήταν *Ο δήμιος των κολασμένων.* Η περιπέτειά μου με την MGM μου είχε γίνει μάθημα, κι από τότε υπέγραφα συμβόλαια μόνο για μια ταινία. Με τον Χέλιντζερ κάναμε μια εταιρεία. Διανομέα είχαμε τον Σέλζ-

Οι Χάουαρντ Νταφ και Υβόν Ντε Κάρλο στο *Δήμιο των κολασμένων*

Ο Μπάρυ Φίτζεραλντ στη *Γυμνή πόλη*

νικ. Είχαμε τα δικαιώματα για όλα τα έργα του Χέμινγκουεϊ. Το πρώτο που θα γινόταν ταινία, ήταν *Τα χιόνια του Κιλιμάντζαρο*. Ο Χέλιντζερ πέθανε νωρίς.

— Είστε ικανοποιημένος από τον *Δήμιο των κολασμένων;*

Όχι απόλυτα. Υπάρχουν σ' αυτό πράγματα που μ' αρέσουν, αλλά είχαμε ιστορίες με τους λογοκριτές. Έκοψαν το ένα τέταρτο της ταινίας· ό,τι δικαίωνε την ταινία. Κατά τη γνώμη μου, έμεινε μόνο ο σκελετός. Έμεινε μόνο η βία, χωρίς τα κίνητρα αυτής της βίας.

— Υπάρχουν όμως πράγματα εξαιρετικά. Για παράδειγμα, ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Χιουμ Κρόνιν...

Ακριβώς εκεί τράβηξα πολλά από τη λογοκρισία, γιατί ο χαρακτήρας αυτού του φύλακα είχε στηριχτεί σ' έναν πραγματικό φύλακα που είχα γνωρίσει. Στο στάδιο της προετοιμασίας της ταινίας, είχα κλειστεί για δέκα μέρες σε μια φοβερή φυλακή της Καλιφόρνια, πιο φοβερή κι απ' το Αλκατράζ, κι εκεί είχα συναντήσει αυτόν τον φύλακα. Ήταν ένας άνθρωπος εξαιρετικά γοητευτικός και ιδιαίτερα σκληρός, πολύ καλλιεργημένος, που αγαπούσε πραγματικά τον Βάγκνερ, και ομοφυλόφιλος. Αυτόν τον χαρακτήρα ανέπλασα στην ταινία, αλλά το ψαλίδι, παφ, παφ... Υπάρχει μια σκηνή, στην οποία βασανίζει άγρια έναν φυλακισμένο. Αυτή τη σκηνή. την είχα γυρίσει σαν ερωτική σκηνή. Ήταν για μένα μια ερωτική σκηνή – παράξενη, τρομερή, αισθησιακή. Έκοψαν το ουσιαστικότερο.

— Πάντως, η στιγμή που πλησιάζει αργά αργά τον τύπο...

Ναι, το πλησίασμα έμεινε απείραχτο.

— Όσον αφορά τη *Γυμνή πόλη*, εδώ νιώθει κανείς περισσότερο ότι το σενάριο έχει τραβηχτεί απ' όλες τις μεριές. Η αστυνομική πλοκή δεν είναι πολύ καλή...

Είχα δεχτεί να κάνω τη *Γυμνή πόλη*, ανεξάρτητα από το σενάριο, γιατί ήλπιζα ότι επιτέλους θα γύριζα μια ταινία με τον τρόπο που πάντα ονειρευόμουν. Είπα: «Δέχομαι, αν μ' αφήσετε να γυρίσω στους δρόμους της Νέας Υόρκης, σε πραγματικά εσωτερικά και με άγνωστους ηθοποιούς». Συμφώνησαν, εκείνη όμως την εποχή είχαν αρχίσει οι μεγάλες φασαρίες στο Χόλιγουντ. Ένας από τους σεναριογράφους ήταν ο Άλμπερτ Μωλτς. Τον έβαλαν φυλακή. Άρχιζε η περίοδος της τρομοκρατίας. Στο σενάριο υπήρχε τ' όνομά του. Έκαναν λοιπόν... όχι κοψίματα, δεν μπορώ να τα ονομάσω έτσι... μάλλον, ξερίζωσαν την καρδιά της ταινίας. Το μοντάζ της *Γυμνής πόλης* είναι κάτι το τρομαχτικό. Δούλεψα ο ίδιος στο μοντάζ για δέκα εβδομάδες, μέρανύχτα, γιατί ήταν πολύ δύσκολο· μετά, όμως, τα έβγαλαν όλα. Όταν είδα τη *Γυμνή πόλη* για πρώτη φορά, μου ήρθαν κλάματα από αηδία... Δε θα το ξεχάσω ποτέ... Βλέπετε, στο Χόλιγουντ, ο σκηνοθέτης δεν έχει το δικαίωμα να μοντάρει την ταινία του όπως θέλει· μπορεί να κάνει το αρχικό μοντάζ, αλλά, από κει και πέρα, αποφασίζουν τα αφεντικά των στούντιο. Ήμουν στη διοίκηση του συνδικάτου μου κι είχα προτείνει να βάλουμε στα συμβόλαια έναν όρο, ότι οι σκηνοθέτες θα έχουν πια το δικαίωμα να μοντάρουν οι ίδιοι τις ταινίες τους. Τα αφεντικά των στούντιο μου είπαν: «Ακούστε, είμαστε έτοιμοι να ξοδέψουμε δέκα εκατομμύρια δολάρια για να παλέψουμε κόντρα σε κάτι τέτοιο. Αν νομίζετε ότι έχετε τα κότσια...» Μετά απ' αυτή τη θλιβερή εμπειρία της *Γυμνής πόλης*, έμεινα μεγάλο διάστημα χωρίς να κάνω ταινία. Είπα: «Αυτό είναι. Γυρίζω στη Νέα Υόρκη». Εμπορικά, η *Γυμνή πόλη* ήταν τεράστια επιτυχία.

— Και στο Παρίσι το ίδιο. Έγινε λόγος για αμερικανικό νεορεαλισμό, για ιταλι-

κές επιδράσεις. Στο Παρίσι είχαμε δει μόνο κάποιες ταινίες του Χάθαγουεϊ που έμοιαζαν με ντοκυμαντέρ, αλλά που σίγουρα θα είχαν γυριστεί σε στούντιο: *Το σταυροδρόμι της αμαρτίας*, για παράδειγμα, ή *Το σπίτι της 92ας λεωφόρου*.

Όχι, όχι, ο Χάθαγουεϊ είχε ήδη κάνει γυρίσματα σε πραγματικά εσωτερικά. Είχε κάνει πραγματικά τα πρώτα βήματα σ' αυτή την κατεύθυνση. Π.χ. στο *Σπίτι της 92ας λεωφόρου*.

— Μπορείτε να μας πείτε ποιες είναι οι μεγάλες διαφορές ανάμεσα στη *Γυμνή πόλη* που γυρίσατε εσείς, κι αυτήν που είδαμε εμείς;

Ναι. Το εντυπωσιακό με τη Νέα Υόρκη είναι οι αντιθέσεις. Απ' τη μια υπάρχει αμύθητος πλούτος, κι απ' την άλλη, μιζέρια... Έστησα λοιπόν μια ταινία πάνω σ' αυτές τις αντιθέσεις. Για παράδειγμα, ακριβώς στο κέντρο του Μπάουρυ, που είναι η συνοικία των απόκληρων, των κλοσάρ, υπάρχει μια αγορά διαμαντών, η μεγαλύτερη στον κόσμο. Είναι ένα κατάστημα με μια πελώρια βιτρίνα, γεμάτη με διαμάντια μεγάλης αξίας, και μια επιγραφή που λέει: The greatest diamond exchange in the world. Υπήρχε λοιπόν στο κάδρο μου αυτό το κατάστημα με όλα τα διαμάντια, και σε πρώτο πλάνο δυο κλοσάρ που συναλλάσσονταν: ο ένας πρόσφερε ένα παπούτσι με αντάλλαγμα το καπέλο του άλλου. Αυτή τη σκηνή την έκοψαν. Υπήρχε επίσης ένα ξενοδοχείο σε μια άθλια συνοικία. Βλέπουμε να περνάνε πλούσιοι άνθρωποι, και μετά, η κάμερα καδράρει την ταμπέλα που γράφει: Ξενοδοχείο 25 σεντς· με νερό, 35 σεντς. Υπήρχε μια μεγάλη σκάλα με πενήντα σκαλοπάτια, και κάθε σκαλοπάτι είχε μια πλάκα εμαγιέ με το όνομα του ξενοδοχείου που ήταν «Η Πρόοδος». Η κάμερα κατέβαινε τα σκαλοπάτια κι ακολουθούσε το Ξενοδοχείο η Πρόοδος, Ξενοδοχείο η Πρόοδος, Ξενοδοχείο η Πρόοδος, μέχρι το δρόμο, όπου κάποιος κοιμόταν στο λιθόστρωτο. Ήταν μια σκηνή που μου πήρε τρεις μέρες να τη γυρίσω, γιατί ήθελα να πετύχω συγχρονισμό ανάμεσα στη δύση του ήλιου και το διάλογο. Γύρισα αυτή τη σκηνή προς τη γέφυρα του Μπρούκλιν, έχοντας στο βάθος του πλάνου τους ουρανοξύστες, ενώ ο ήρωας, που υποδύεται ο Φιτζέραλντ, μιλάει για τη ζωή στη Νέα Υόρκη.

— Αυτή η σκηνή υπάρχει. Δεν είναι αυτή με τους γονείς της κοπέλας;

Ναι, αλλά πολύ συντομευμένη. Μέσα στο ηλιοβασίλεμα μιλούσε για τη ζωή σε μια μεγαλούπολη, για τις κοινωνικές συνθήκες... παφ... παφ... όλα αυτά εξαφανίστηκαν... Μετά τη *Γυμνή πόλη*, είχα πάρει απόφαση να μη γυρίσω άλλη ταινία. Αλλά μετά από δυόμισι-τρία χρόνια, δέχτηκα να κάνω το *Άνθρωποι του αίματος*. Έγινε πολύ βιαστικά. Ετοίμασα το σενάριο σε δυο βδομάδες.

— Είναι πολύ καλό σενάριο και πολύ καλή ταινία.

Έχει όμως πράγματα που δεν μ' άρεσαν (θα ήθελα λ.χ. να κάνω την ταινία πιο ντοκυμαντεριστική), αλλά έχει και πράγματα πετυχημένα.

— Ξαναβλέποντας την ταινία πριν από λίγες μέρες, διακρίναμε ότι κάνετε κι εσείς ένα περασματάκι...

Α, το προσέξατε; Εξαφανίστηκε ένας ηθοποιός λίγο πριν από το γύρισμα, και τον αντικατέστησα εγώ. Μετά το *Άνθρωποι του αίματος*, ήρθε ένα άλλο σκάνδαλο. Η Μαύρη Λίστα είχε πια καθιερωθεί, αλλά βρέθηκε ένας άνθρωπος των στούντιο που είχε το θάρρος ν' αγοράσει για μένα τα δικαιώματα ενός μυθιστορήματος του Άλμπερτ Μωλτς: *Το ταξίδι του Σάιμον Μακ Άιβερ*. Δεν φανταζόταν τι σκάνδαλο θα ξεσπούσε... Άρχισαν οι ενοχλήσεις... Μίλησα στο ραδιόφωνο... Αγωνίστηκα... Είναι μια μπερδεμένη και θλιβερή ιστορία. Μου λέει λοιπόν ο άνθρωπος των στούντιο:

«Χάσου από μπροστά μου· πήγαινε στο Λονδίνο και γρήγορα: υπάρχει εκεί κάτω μια ταινία για γύρισμα». Έτσι έκανα το *Η νύχτα και η πόλη.*

— Συνεργαστήκατε στο σενάριο του *Η νύχτα και η πόλη;*

Ναι.

— Γιατί είναι σίγουρα το πιο στέρεο σενάριο που έχετε γυρίσει.

Έχει όμως αδυναμίες. Βέβαια, σ' αυτή την ταινία υπάρχει και ό,τι καλύτερο έχω γυρίσει ποτέ. Πιστεύω πάνω απ' όλα ότι ο Ουίντμαρκ ήταν εκπληκτικός.

— Α, ναι! Και ο χαρακτήρας που ερμήνευε, ήταν πολύ καλός, πολύ πρωτότυπος, πολύ πλούσιος.

Ναι· *και* από τον χαρακτήρα είμαι ικανοποιημένος. Όμως, το παίξιμο του Ουίντμαρκ σ' αυτή την ταινία δεν εκτιμήθηκε όσο περίμενα. Είχε πολύ μεγάλη ποιότητα.

— Για μας, αυτή είναι η καλύτερή σας ταινία, όμως φαίνεται ότι δεν άρεσε και πολύ. Στη Γαλλία συζητήθηκε πολύ λίγο, και στην Αγγλία...

Στην Αγγλία δημιουργήθηκε ολόκληρο σκάνδαλο! Η Αγγλία! Ολαλά! Τι φρίκη! Δεν τους άρεσε τίποτα! Ούτε η ατμόσφαιρα, ούτε η ιστορία – τίποτα... Κι όμως, έτσι είναι το Λονδίνο, σας το ορκίζομαι. Έμεινα πολύ ικανοποιημένος επίσης από τον γέρο πρωταθλητή της πάλης. Ήταν πραγματικά πρώην πρωταθλητής της πάλης. Τον έλεγαν Σμπύσκο.

Αν έχετε ώρα, θα σας πω μια ωραία ιστορία. Όταν ετοίμαζα την ταινία, είχα το πρόβλημα: ή να διαλέξω έναν ηθοποιό και να του μάθω πάλη, ή να διαλέξω έναν παλαιστή και να του μάθω να παίζει. Λέω λοιπόν: «Πού είναι ο Στανισλάς Σμπύσκο; Τον Στανισλάς Σμπύσκο βλέπω γι' αυτό το ρόλο». Δεν τον είχα δει ποτέ στη ζωή μου – ούτε σε φωτογραφία. Μου λένε: «Έχει πεθάνει». Ήμουν στο Λονδίνο, μακριά απ' τα στούντιο, και τρεις φορές αρνήθηκα ηθοποιούς που μου είχαν στείλει αεροπορικά από το Χόλιγουντ, λέγοντας: «Όχι, όχι! Εγώ θέλω τον Στανισλάς Σμπύσκο». Ήταν τρελό! Τελικά, τηλεφώνησα σ' ένα φίλο δημοσιογράφο στη Νέα Υόρκη: «Ξέρεις πού είναι ο Στανισλάς Σμπύσκο; — Έχει πεθάνει. — Είσαι σίγουρος; — Έτσι νομίζω. — Να τον βρεις». Μια μέρα, μου τηλεφωνεί: «Τον βρήκα: πρόκειται να τον δω». Του λέω: «Ωραία. Στείλε μου μια φωτογραφία όπως είναι τώρα». Είδα τη φωτογραφία: ταίριαζε απόλυτα με την εικόνα που είχα στο κεφάλι μου. Στο Χόλιγουντ του έκαναν λίγα δοκιμαστικά, γιατί ήταν και 70 χρονών. Μπέρδευε το κείμενό του, αλλά χωρίς ποτέ να χάνει την αξιοπρέπειά του. Τελικά, ήρθε στο Λονδίνο. Πρώτη φορά αντίκριζε κινηματογραφική μηχανή, βρίσκω όμως το παίξιμό του εξαιρετικό. Είναι πολύ ενδιαφέρων άνθρωπος. Μιλούσε δεκαπέντε γλώσσες. Όταν πήγαινα να δω ερασιτεχνικές παραστάσεις ελισαβετιανού θεάτρου, ερχόταν άφραγκος, και με την αμοιβή του αγόρασε ένα μικρό ορνιθοτροφείο. Ξαναγύρισε στις ΗΠΑ. Μου γράφει πότε πότε. Ήταν αληθινά εξαιρετικός..

— Ναι, έμοιαζε πολύ με γέρο πατριάρχη, με σοφό ανατολίτη. Έμοιαζε με τον Αντρέ Ζιντ. Είναι εκπληκτικό πώς ξέρατε το όνομά του.

Ο Στανισλάς Σμπύσκο ήταν παγκόσμιος πρωταθλητής της ελληνορωμαϊκής πάλης όταν ήμουν πέντε χρονών, και το όνομα μου είχε μείνει. Στανισλάς Σμπύσκο: ο ήχος του ονόματος ήταν σαν την εικόνα!

— Και ο χαρακτήρας του γιου του είναι επίσης πολύ αξιοπρεπής και πολύ ανατολίτικος.

Είναι ο Χέρμπερτ Λομ. Δε βρίσκετε ότι μοιάζει αρκετά με τον Σαρλ Μπουαγιέ ή και με τον Ραιμόν Πελεγκρέν;

Ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ στο *Νύχτα και η πόλη*

— Πράγματι. Και ο χαρακτήρας που ερμήνευε η Τζην Τίρνεϊ, ήταν αρκετά πρωτότυπος και πολύ ενδιαφέρων.

Ναι, είναι όμως και αρκετά μικρός, και δεν ήταν απαραίτητο να κινητοποιήσουν την Τζην Τίρνεϊ, αλλά το στούντιο ήθελε οπωσδήποτε να υπάρχει μια σταρ στο ζενερίκ.

— Ακόμα και ο χαρακτήρας του γείτονα, του καλλιτέχνη που είναι ερωτευμένος με την Τζην Τίρνεϊ, που υπήρχε ίσως μόνο για να στηθεί το «χάπι εντ» ή, τουλάχιστον, ν' απαλύνει τη θλίψη του φινάλε, ήταν κι αυτός έξοχος.

Πράγματι, ο Χιου Μάρλοου ήταν εκεί για το φινάλε.

— Όμως, η σκηνή όπου παλεύει με μια κατσαρόλα σπαγκέτι, είναι πολύ καλή.

Ναι, πράγματι.

— Αντίθετα, η σκηνή του φινάλε είναι λίγο ενοχλητική, εκεί που φτάνει ακριβώς στην ώρα για να παρηγορήσει την Τζην Τίρνεϊ.

Α ναι, πολύ ενοχλητικό· συμφωνώ κι εγώ.

— Αλλά η ιδέα του φινάλε, αυτό που μηχανεύεται ο Ουίντμαρκ για να επωφεληθεί η Τζην Τίρνεϊ από την αμοιβή που θα δοθεί σε όποιον τον καταδώσει, είναι κάτι αξιοθαύμαστο.

Ναι, είναι πολύ ωραίο και απόλυτα μέσα στο χαρακτήρα που υποδύεται ο Ουίντμαρκ.

— Όταν περιμένει να πεθάνει, μέσα στη μαούνα, και βλέπουμε μακριά τη γέφυρα, τον Τάμεσι, επί ένα λεπτό, αυτή είναι πραγματικά μια πολύ ποιητική σκηνή.

Όλη αυτή η σκηνή γυρίστηκε την αυγή. Το κατάλληλο φως υπάρχει για λιγότερο από μισή ώρα. Γύρισα είκοσι δύο πλάνα σε δεκαοκτώ λεπτά, χρησιμοποιώντας έξι κάμερες. Ο Ουίντμαρκ έβγαινε από το πεδίο της μιας κάμερας και έμπαινε στο πεδίο μιας άλλης. Το επαναλάβαμε αυτό πολλές μέρες. Ο Ουίντμαρκ έπαιξε υπέροχα. Είναι ένας ηθοποιός που θα πάει χαμένος αν συνεχίσουν να του δίνουν να παίζει πάντα τον ίδιο ρόλο. Όλοι σοκάρονται όταν λέω: «Αν γύριζα τον *Άμλετ*, θα εμπιστευόμουν το ρόλο στον Ουίντμαρκ». Φαντάζεστε τι σοκ θα ήταν;

— Απ' ό,τι φαίνεται, θα γίνει ο ίδιος παραγωγός των ταινιών του, αν δεν έχει γίνει ήδη.

Το ελπίζω. Και ελπίζω να μην είναι πολύ αργά. Πάνω στη δουλειά είναι πολύ ερεθιστικός. Ο Ρίτσαρντ Ουίντμαρκ υπήρξε καθηγητής, κάπου, σ' ένα μικρό σχολείο. Είναι πολύ σεμνός. Πολύ δειλός. Ενοχλείται πάντα όταν του ζητούν αυτόγραφα. Είναι το αντίθετο των ρόλων που υποδύεται συνήθως. Για μένα, είναι ένας φίλος.

— Μια και μιλάμε για φιλία, απ' ό,τι ξέρουμε, είστε πολύ συνδεδεμένος με τον Νίκολας Ρέι, για τον οποίο στη Γαλλία ξέρουμε πολύ λίγα πράγματα.

Ο Νικ Ρέι είναι ένας πολύ, πολύ ενδιαφέρων άνθρωπος. Ήμαστε όλοι της ίδιας γενιάς, όλη η παρέα... Ο Νικ Ρέι ξεκίνησε πριν απ' όλους μας, στο θέατρο. Για ένα διάστημα εξαφανίστηκε και ταξίδεψε σε όλες τις γωνιές της Αμερικής, σε μέρη που τα αγνοούν οι Αμερικάνοι, και ενδιαφέρθηκε για το φολκλόρ τους. Μάζεψε ένα βουνό από υλικό, τραγούδια, χορούς, θρησκευτικές συνήθειες, κι ήταν πολύ ευχαριστημένος. Ήταν επίσης πολύ ευχαριστημένος που όλοι τον είχαν ξεχάσει. Θεωρούσαμε τον Νικ Ρέι μεγάλο ταλέντο, αλλά όλοι πιστεύαμε ότι είχε απαρνηθεί τη ζωή του θεάτρου, την κανονική ζωή και τον κινηματογράφο. Ξαφνικά, εμφανίστηκε στο Χόλιγουντ. Ήταν ένας πολύ καλός σκηνοθέτης θεάτρου. Τον είχα συναντήσει για πρώτη φορά

όταν ήμουν 25 χρονών, κι εκείνος ήταν ήδη σκηνοθέτης στο θέατρο, νομίζω πολύ ενδιαφέρων, αλλά υπάρχουν πράγματα... πράγματα προσωπικά... που δεν μπορώ να σας τα πω...

— Από τις ταινίες του κι απ' όσα ξέρουμε γι' αυτόν μέσα απ' τα κουτσομπολιά των περιοδικών, φαίνεται παράξενος άνθρωπος.

Αυτό είν' αλήθεια, αλλά είναι πολύ ενδιαφέρων και τρομερά έξυπνος... και πολύ Αμερικάνος, με την έννοια που δεν καταλαβαίνουν καλά στην Ευρώπη, στη Γαλλία. Αμερικάνος με την έννοια που θα έδινε ο Φώκνερ: κάποιος που ενδιαφέρεται για τις ρίζες του. Δυστυχώς, δεν μπόρεσε ποτέ να κάνει τις ταινίες που ονειρεύεται..

— Πρέπει να είναι πολύ ευαίσθητος, ε;

Απόλυτα.

— Πολύ ευαίσθητος και... βίαιος;

Ναι, πράγματι. Αλλά... πολύ ενδιαφέρων. Μέσα σ' ένα καλύτερο σύστημα παραγωγής, θα ήταν ένας σκηνοθέτης πολύ, πολύ σπουδαίος.

— Είχε πάντως την ευκαιρία να δουλέψει με τον Χάουσμαν.

Ναι, αλλά ο Χάουσμαν ήταν πάντα συνδεδεμένος με τα στούντιο.

— Δεν νομίζετε ότι ο Νίκολας Ρέι δεν θα μπορούσε να γυρίσει το *Όταν η μοίρα προστάζει* παρά μόνο με τον Χάουσμαν;

Ναι, σίγουρα. Νομίζω ότι ο Χάουσμαν ήταν και ο πρώτος παραγωγός του στο θέατρο, στη Νέα Υόρκη. Ο Νικ, κατά τη γνώμη μου, κατάφερε να επιβάλει την προσωπικότητά του, έδωσε τη φωνή του, αλλά δεν μπόρεσε ποτέ να τραγουδήσει.

— Οι ταινίες του δίνουν την εντύπωση μιας πολύ μεγάλης ειλικρίνειας και μοιάζουν σχεδόν... αυτοβιογραφικές.

Α, αναμφισβήτητα! Είναι επίσης πολύ μεγάλος σκηνοθέτης ηθοποιών.

— Πρέπει να έχει μια εμμονή με τα νιάτα... τα νιάτα του... τα νιάτα γενικώς...;

Ασφαλώς. Δεν μπορώ να σας τα πω όλα... Με συγχωρείτε... υπάρχουν τόσες μπερδεμένες ιστορίες... αγαπάω πάρα πολύ τον Νίκολας Ρέι.

— Είναι πολύ νωρίς να σας ζητήσουμε να μας μιλήσετε για το *Ριφιφί;*

Ναι, μπορώ όμως να σας πω ότι, αν το *Ριφιφί* είναι σημαντικό για μένα, είναι εξαιτίας του *Δημοσίου κινδύνου*. Μετά την ιστορία με τον *Δημόσιο κίνδυνο*, οι γάλλοι παραγωγοί με θεωρούσαν επικίνδυνο.[3] Λες και, αν μου εμπιστεύονταν μια ταινία, θα τίναζα το Παρίσι στον αέρα – ίσως να είχα κιόλας τους δυναμίτες στις τσέπες μου... Εν πάση περιπτώσει, κάτι τέτοιο αποφεύχθηκε, προς το παρόν. Οφείλω να ευχαριστήσω τον κ. Μπεράρ, τον παραγωγό του *Ριφιφί*, που τόλμησε να μου εμπιστευθεί μια ταινία. Γύρισα το *Ριφιφί*, και δεν χάλασε ο κόσμος. Είμαστε πολύ «φίλοι» με την Αμερική και τη Γαλλία. Ξέρετε ότι είναι η πρώτη ταινία που κάνω εδώ και πέντε χρόνια. Να κάθομαι πέντε χρόνια χωρίς να κάνω ταινία, είναι τρομερό, φίλοι μου, τρομερό. Ποτέ δεν είχα τόσο τρακ όσο την πρώτη μέρα των γυρισμάτων του *Ριφιφί*. Έπρεπε να συνεννοούμαι με τους ηθοποιούς στα γαλλικά. Δεν ήμουν σίγουρος ότι θα τα κατάφερνα και, κυρίως, μετά από πέντε χρόνια, η κάμερα μου φαινόταν σαν τέρας... Αυτή η πρώτη μέρα ήταν τρομερή. Λυπάμαι που δεν έκανα τον *Δημόσιο κίνδυνο*. Η ιδέα τού να κρατάς έναν άνθρωπο, που δεν είναι κομφορμίστας, σε μια αναγκαστική αδράνεια, είναι αποκρουστική. Ναι, μπορώ να πω κάτι για τον *Δημόσιο κίνδυνο*. Υπάρχει, στην Αμερική, μεγάλη δυσαρέσκεια σχετικά με τη Μαύρη Λίστα. Μια παράλογη μειοψηφία –που όμως κάνει πολύ θόρυβο– κατάφερε να επιβάλει αυ-

τή τη Μαύρη Λίστα. Αλλά ο κόσμος είναι αντίθετος. Όμως, μέσα στην ατμόσφαιρα που έχουν δημιουργήσει αυτές οι ομαδούλες, είναι πολύ δύσκολο να παλέψεις. Και κάθε φορά που κάποιος αντιτάχθηκε στη Μαύρη Λίστα, αποδείχθηκε ότι δεν ήταν παρά μια μπλόφα. Παράδειγμα, η κωμωδία του Κιούκορ *Γεννημένη χθες*. Οι οργανώσεις αυτής της μειοψηφίας έκαναν «πικετοφορία», έβαλαν ανθρώπους να γυρνάνε στους δρόμους με πλακάτ που έγραφαν: «Όλοι σ' αυτή την ταινία είναι μπολσεβίκοι και ανατρεπτικοί». Ε, να μην τα πολυλογούμε, η ταινία έκανε τέσσερα εκατομμύρια δολάρια, μόνο στην Αμερική! Πριν με καλέσουν εδώ, στη Γαλλία, να γυρίσω τον *Δημόσιο κίνδυνο*, μου είχαν ζητήσει –στην Αμερική– να σκηνοθετήσω ένα θεατρικό έργο με την Μπέτι Ντέιβις. Η Μπέτι Ντέιβις ήταν μια από τις λίγες που δεν τρόμαζε με τις απειλές. Της είχαν πει: «Δεν πρέπει να δουλέψεις με τον Ντασέν» κι είχε απαντήσει: «Εγώ δουλεύω με όποιον θέλω». Δεν μου άρεσε καθόλου το έργο· το έβρισκα παράλογο. Είπα στον παραγωγό: «Ακούστε, είναι αδιανόητο, αλλά το δέχομαι ευχαρίστως. Ας μη μιλήσουμε για χρήματα· αυτό δεν μ' ενδιαφέρει. Βάζω όμως έναν όρο: θα κάνουμε μια περιοδεία πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι συνήθως, και σε κάθε μεγάλη πόλη θα μπαίνει στην προθήκη με φωτεινά γράμματα "Σκηνοθεσία Ζυλ Ντασέν", γιατί θέλω ν' αποδείξω ότι δεν θα συμβεί τίποτα». Δέχτηκε. Παίξαμε παντού και με το όνομά μου φαρδύ-πλατύ. Απολύτως τίποτα δεν συνέβη. Γι' αυτό είναι λυπηρό που κατάφεραν να τρομοκρατήσουν ανθρώπους εδώ πέρα – και μάλιστα, ανθρώπους καλής πίστεως...

— Από τη δική μας σκοπιά, το πιο λυπηρό σ' αυτή την ιστορία είναι ότι βρέθηκε κάποιος να δεχτεί να σας αντικαταστήσει...!

Ναι, βέβαια... τελοσπάντων...

Όνειρα και σχέδια

— Μετά το *Η νύχτα και η πόλη*, ακούσαμε κάτι για ένα σχέδιό σας να γυρίσετε μια ταινία στην Αφρική – ένα σχέδιο, που τελικά δεν υλοποιήθηκε.

Α, ναι, ήταν μια ταινία με τίτλο *A time to kill*. Βασιζόταν σ' ένα πολύ ενδιαφέρον ιταλικό μυθιστόρημα του Φαγιανό, *Tempo di uccidere*. Πολλές φορές ήταν να μπει μπροστά, αλλά κάθε φορά είχα δυσκολίες με τους ιταλούς λογοκριτές. Ίσως μπορέσω να το κάνω κάποτε· το ελπίζω. Μου πρότειναν ν' αλλάξω τον τόπο της δράσης. Καταλαβαίνετε... ήταν μια κριτική του ιταλικού ιμπεριαλισμού στην Αφρική. Και οι Ιταλοί μού ζητούσαν να τοποθετήσω τη δράση αλλού... στη Γαλλία ή στην Αμερική σε κάποια περίοδο ιμπεριαλισμού. Αυτό όμως δεν το βρίσκω πολύ δίκαιο.

— Είχατε άλλα σχέδια που τα εγκαταλείψατε οριστικά ή προσωρινά;

Ναι, είχα! Ήθελα να γυρίσω το *Να τι θα πει αυγή* από το μυθιστόρημα του Ρομπλές. Πήγα μάλιστα στην Κορσική με τον Ωράνς και τον Μποστ για να μαζέψουμε στοιχεία. Χάσαμε την αυγή στο δρόμο, αλλά γυρίσαμε μ' ένα ωραίο σχέδιο για μια ταινία με θέμα την Κορσική.

— Και τα μελλοντικά σχέδιά σας; Υπάρχει κάτι για μια ταινία στην Ιταλία αν δεν κάνουμε λάθος.

Α ναι, είναι κάτι που μ' αρέσει πολύ. Το *Mastro don Gesualdo* από ένα μυθιστόρημα του Βέργκα. Το σενάριο είναι γραμμένο από πέρσι. Έχει ταυτόχρονα μια πλευρά θεαματική κι ένα θέμα πολύ βαθύ. Είναι η ιστορία ενός σικελού χωρικού, ο οποίος,

Οι Πήτερ Ουστίνοφ και Μαξιμίλιαν Σελ στο *Τοπκαπί*

Οι Μαξιμίλιαν Σελ, Μελίνα Μερκούρη και Ζιλ Σέγκαλ στο *Τοπκαπί*

τον 19ο αιώνα, γίνεται πολύ σπουδαίος και νικάει τους παρακμάζοντες ευγενείς. Στον τίτλο υπάρχει μια πονηριά, ένα λογοπαίγνιο: το Mastro προσδιορίζει ένα χωρικό, και το Don έναν ευγενή – καταλαβαίνετε; Θα είχα κι ένα ρόλο για τη Ζερμαίν Μοντερό. Αλλά θα είναι μια πολύ ακριβή ταινία. Και οι παραγωγοί θέλουν –και με το δίκιο τους– την εγγύηση διεθνών αστέρων. Δεν μπορώ να σας πω το όνομα, αλλά υπάρχει μια μεγάλη σταρ του Χόλιγουντ που δεν φοβάται κι έχει συμφωνήσει κατ' αρχάς. Θα γυρίσω την ταινία εξ ολοκλήρου στη Σικελία, στα ίδια μέρη όπου εξελίσσεται η δράση. Είναι ένα θαυμάσιο θέμα αλά Τολστόι, ταυτόχρονα ψυχολογικό, κοινωνικό και ιστορικό. Θα μείνω πολύ πιστός στο βιβλίο.

— Άλλα σχέδια;

Έχω ένα άλλο, ακόμα πιο φοβερό! Δεν θέλω να το γυρίσω πριν περάσουν τρία χρόνια: Είναι το *Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν!

Οι φίλοι του

— Αν δεν κάνουμε λάθος, είστε πολύ συνδεδεμένος με δυο νέους αμερικανούς σκηνοθέτες, πολύ λίγο γνωστούς στη Γαλλία: τον Τζων Μπέρι και τον Τζόζεφ Λόουζι.

Ο Τζων Μπέρι είναι ένας πολύ ενδιαφέρων άνθρωπος. Προέρχεται από κάτι νεουορκέζικες συνοικίες σαν τη δική σας Μπελβίλ, η δε ενεργητικότητα και το χιούμορ του έχουν τέτοια δύναμη, που γκρεμίζουν τοίχους. Έκανε μια ταινία τόσο ευαίσθητη, τόσο ποιητική, που είναι μια από τις αγαπημένες μου ταινίες· μια ερωτική ιστορία: εκείνη εργάζεται την ημέρα κι εκείνος εργάζεται τη νύχτα! Δεν βλέπονται! Και, πάνω σ' αυτό το θέμα, ο Μπέρι έκανε μια ταινία τρυφερή, κωμική, αξιολάτρευτα ανθρωπιστική.

— Δεν έχει βγει στη Γαλλία.

Ναι, κι αυτό είναι ένα μυστήριο για μένα.

— Το μόνο που έχουμε δει του Μπέρι, είναι η *Κάσμπα*, τρίτη έκδοση του *Πεπέ λε Μοκό*.

Α, όχι! Καμιά σχέση!...

— Ασφαλώς. Και μια ταινία πολύ πιο ενδιαφέρουσα: *He ran all the way*.

Έγινε καλή δουλειά σ' αυτή την ταινία με τον Τζων Γκάρφιλντ. Τυχαίνει να ξέρω όλη την ιστορία αυτής της ταινίας και τους συμβιβασμούς που αναγκάστηκε να δεχτεί ο Μπέρι για να την κάνει. Είχε ιδέες πολύ φρέσκες, αλλά τόσο ασυνήθιστες, ώστε αναγκάστηκε να θυσιάσει πολλές. Πάντως, απ' αυτή την ταινία βγήκε κάτι πολύ καλό.

— Και ο Λόουζι;

Είναι το αντίθετο του Μπέρι και ως καλλιτέχνης και ως προσωπικότητα. Ο Λόουζι είναι πιο διανοούμενος, πιο κρατημένος, είναι ένας άνθρωπος του θεάτρου. Ο Μπέρι είναι ένας εκπληκτικός ηθοποιός· έπαιξε και με τον Όρσον Ουέλς. Είναι ίσως ο μόνος ηθοποιός που έχω δει να «κλέβει» μια σκηνή από τον Όρσον Ουέλς στο θέατρο. Ο Μπέρι αυτοσχεδιάζει περισσότερο απ' τον Λόουζι. Τον Λόουζι, επίσης, τον απασχολούν τα κοινωνικά προβλήματα, τα ρατσιστικά προβλήματα.

— Ναι, έχουμε δει μια ταινία του με τέτοιο θέμα: *Η συμμορία των παρανόμων του Μισσισσιπή*.

Ακριβώς. Να μια ταινία στην οποία έπρεπε να δίνει μάχη για κάθε πλάνο. Αναγκάστηκε να κάνει συμβιβασμούς, που σχεδόν κατέστρεψαν την ταινία.

— Ναι, ήταν ημι-αποτυχημένη. Όμως είχε κάνει μια εκπληκτική ταινία με τον Βαν Χέφλιν και την Έβελιν Κηζ: *Ο μεγάλος παράνομος.*

Ναι, *The prowler.*

— Μας αρέσει πολύ. Είναι μια ταινία που δεν μοιάζει με καμιά απ' αυτές που γίνονται συνήθως.

Κι ο ίδιος αγαπάει πολύ αυτή την ταινία. Ήταν επιτυχία στο Παρίσι;

— Όχι. Είμαστε μια χούφτα άνθρωποι που την υποστηρίζουμε, κι οι άλλοι μας κοροϊδεύουν.

Σημειώστε πως είναι δύσκολο να διακρίνετε τα ταλέντα ανθρώπων, όπως ο Μπέρι και ο Λόουζι, μέσα από τις χολιγουντιανές ταινίες τους.

Μία τέχνη για τις μάζες

— Όμως, οι δικές σας χολιγουντιανές ταινίες, παρ' όλα τα «τραύματα», είναι πλούσιες σε διδάγματα. Σ' όλο το έργο σας υπάρχει μια διπλή τάση: προς το ντοκυμαντέρ και προς τη μυθοπλασία. Σχεδόν σε όλες σας τις ταινίες βρίσκουμε το θέμα της εκδίκησης, από τον *Δήμιο των κολασμένων* ώς το *Ριφιφί.*

Αυτό που μ' ενδιαφέρει, είναι η αλήθεια, και πιστεύω ότι τη βρίσκω μέσα στο πλαίσιο του ντοκυμαντέρ, αλλά μια κάποια ποίηση πρέπει να συμπληρώνει την πλευρά ντοκυμαντέρ.

— Ας πάρουμε, αν θέλετε, ένα παράδειγμα: αν είχατε γυρίσει το *Η νύχτα και η πόλη* ακριβώς όπως το θέλατε, θα υπήρχε λιγότερη μυθοπλαστική διάσταση; Λιγότερος παροξυσμός; Οι χαρακτήρες θα ήταν πιο συνηθισμένοι, πιο ρεαλιστικοί;

Όχι, καθόλου, αλλά αυτοί οι χαρακτήρες και αυτή η πλοκή θα είχαν μεγαλύτερη σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο κινούνται. Μιλάμε για κινηματογράφο, αλλά έχω δουλέψει πολύ περισσότερο στο θέατρο. Για μένα, ο κινηματογράφος είναι κυρίως τέχνη των μαζών. Είναι η πιο φτηνή ψυχαγωγία. Κοστίζει λιγότερο από το τσίρκο, από το θέατρο. Στην αρχή, κυρίως στην Αμερική, για τις ανώτερες τάξεις, ο κινηματογράφος ήταν κάτι όχι πολύ αξιοπρεπές, κι ακόμα και η επιλογή των θεμάτων είχε σχέση με τις μάζες. Είχαν να κάνουν με τα προβλήματα των μαζών, τις συγκρούσεις τους, τις προσδοκίες τους, και λυπάμαι που εγκαταλείφθηκαν όλα αυτά. Σήμερα, το μόνο που προσπαθούν, είναι να κατασκευάσουν ένα αντικείμενο που να ταιριάζει σ' όλο τον κόσμο, παρά τις ιδεολογικές διαφορές. Μια ταινία πρέπει να είναι διασκεδαστική, αλλά σε όλη την Ιστορία της Τέχνης, τα έργα που «διαρκούν», που επιζούν, είναι εκείνα που έχουν συνεισφέρει στην πρόοδο την πνευματική, την κοινωνική, κι αυτό έχει χαθεί. Πότε πότε έρχεται μια ταινία που αγγίζει τη ζωή μας. Λοιπόν, αυτό που διακρίνετε στις ταινίες μου, αυτός ο συνδυασμός ντοκυμαντέρ και λυρισμού, είναι η ταπεινή μου προσπάθεια να εκφράσω μιαν αλήθεια, ακόμα και με τους περιορισμούς της Série noire ή των αστυνομικών ταινιών. Είναι κρίμα που πρέπει να αναζητούμε μια έμμεση αλήθεια. Είναι αδύνατον να διαλέξεις ένα θέμα με το οποίο θα προσπαθούσες στα ίσια να προκαλέσεις μια διαφορετική γνώμη, μια διαμάχη. Αυτή είναι μια πλούσια κατεύθυνση. Σε μια ταινία που αρέσει σ' όλο τον κόσμο, κάτι δεν πάει καλά. Όταν σκέφτομαι τι είχε τραβήξει ο Ίψεν, για παράδειγμα, ή οποιοσδήποτε σημαντικός δημιουργός... Είμαι σίγουρος ότι, αν ο Μπετόβεν είχε ικανοποιήσει αμέσως όλο τον κόσμο, θα ήταν λιγότερο σημαντικός. Αλλά να: έχετε μια σύ-

γκρουση ανάμεσα σε μια τέχνη και μια βιομηχανία όπου η επένδυση πρέπει να προστατευθεί, κι αυτό είναι πολύ δύσκολο. Η καλλιτεχνική επανάσταση στον κινηματογράφο θα ήταν να βρεθεί ο τρόπος να γίνονται ταινίες τρεις φορές φθηνότερα, με το ένα τρίτο του τωρινού κόστους τους. Χωρίς αυτό, δε θα κάνουμε ίσως τίποτα πια. Σας διαβεβαιώ ότι, κατά το γύρισμα μιας ταινίας, έχουμε απόλυτη συνείδηση της επένδυσης που πρέπει να προστατευθεί· αλλιώς, δεν κάνουμε ταινία.

Ο θάνατος της καρδιάς

— Σκοπεύετε να γυρίσετε τον *Εχθρό του λαού*. Από την πλευρά του Ίψεν, αυτό είναι ήδη ένα έργο αυτοβιογραφικό, και αναρωτιόμαστε αν και για σας δεν είναι επίσης λίγο βιογραφικό...

Α, α, ειλικρινά όχι! Όχι, με την έννοια της προσωπικής βιογραφίας· αλλά με μια «ιστορική» έννοια, ναι. Μέσα στον *Εχθρό του λαού* εγώ καθρεφτίζομαι πολύ αμυδρά, πιστεύω όμως ότι καθρεφτίζεται η εποχή μας. Για να είμαι ειλικρινής, δεν συμφωνώ με τον κεντρικό ήρωα· καθόλου, μάλιστα. Τον λατρεύω γιατί σέβεται την αλήθεια, τον λατρεύω ακόμη επειδή φοβάται και εκφράζει αυτόν το φόβο. Δεν είναι πολύ βέβαιος ότι πρέπει να θυσιαστεί για την αλήθεια, δεν είναι ήρωας, αλλά τελικά κάνει ό,τι πρέπει να κάνει. Νομίζω ακόμη ότι, επιτιθέμενος βίαια και με ειλικρίνεια στην πλειοψηφία, είχε δίκιο «για την εποχή του», την εποχή του Ίψεν· σήμερα, όμως, η πλειοψηφία έχει αναπτυχθεί, είναι άλλη.

— Έχουν αντιστραφεί δηλαδή οι ρόλοι;

Ναι. Κι έπειτα, ο Στόκμαν είναι ένας αντι-κομφορμιστής. Τους λατρεύω.

— Η διασκευή του θεατρικού έργου συνεπάγεται πολλή δουλειά, γιατί ο *Εχθρός του λαού* είναι πολύ σκηνικός.

Ναι, αυτός είναι ο κίνδυνος, γιατί δεν πιστεύω ότι ο Ίψεν ήταν κυνικός[4] ήταν ένας άνθρωπος απόλυτα υγιής. Ο γιατρός Στόκμαν δεν είναι αληθινά κυνικός, αλλά σήμερα μπορεί να φανεί έτσι. Δε σκοπεύω να αναπαραγάγω αυτόν τον κυνισμό. Ο κυνισμός είναι ο θάνατος της καρδιάς.

Σημειώσεις

1. Ο Ζυλ Ντασέν, σε μια από τις επισκέψεις μας, ήταν οριζοντιωμένος στο κρεβάτι από λουμπάγκο. Το μικρόφωνο ήταν πάνω στο μαξιλάρι. (Σημ. των «Cahiers».)

2. Εδώ εντοπίζεται κάποιο lapsus, που μπορούμε κάλλιστα να το αποδώσουμε στον «δαίμονα» της απομαγνητοφώνησης: η ταινία με την Λουσίλ Μπωλ, στην οποία αναφέρεται ο Ντασέν, είναι η *Two smart people*, και δεν είναι η «τρίτη» του· γυρίστηκε το 1946. (Σ. τ. Μ.)

3. Ο Ντασέν επρόκειτο να γυρίσει στη Γαλλία μια ταινία με τον Φερναντέλ (*Δημόσιος κίνδυνος υπ' αριθ. 1*), όταν η πρωταγωνίστρια της ταινίας, Ζαζά Γκαμπόρ, απείλησε να αποχωρήσει «αν δεν ξεκαθάριζαν οι σχέσεις του Ντασέν με το Κομμουνιστικό Κόμμα». Μετά από αλλεπάλληλες επαφές των γάλλων παραγωγών με τις αμερικανικές αρχές (που αποφάνθηκαν ότι μια ταινία με σκηνοθέτη τον Ντασέν δεν υπήρχε καμία περίπτωση να προβληθεί στις ΗΠΑ), τα γυρίσματα άρχισαν με καθυστέρηση και με τον Ανρί Βερνέιγ στη θέση του Ντασέν... (Σ. τ. Μ.)

4. Μια παρεξήγηση δεν είναι αναγκαστικά άγονη· γι' αυτό, δεν διορθώσαμε τον Ντασέν όταν το «σκηνικός» το άκουσε «κυνικός». (Σημ. των «Cahiers».)

Η Μελίνα Μερκούρη στο *Ποτέ την Κυριακή*

Οι Τίτος Βανδής, Μελίνα Μερκούρη και Ζυλ Ντασέν στο *Ποτέ την Κυριακή*

Ένας Αμερικανός Έλληνας

ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ

Ο «απών»

Για την Αμερική, ο Ντασέν είναι «απών» από το 1949 που άρχισε να περιπλανιέται για δεύτερη φορά στην Ευρώπη. Δύσκολα θα βρει ο ερευνητής όλες τις ταινίες, και μάλιστα, όπως είχαν αρχικά γυριστεί. Ακόμη πιο δυσεύρετη είναι η βιβλιογραφία (κριτική, μελέτη, σχόλιο) για το έργο του. Σαν να μην γεννήθηκε ο κινηματογραφιστής αυτός στο Μίντλτάουν του Κονέτικατ. Σαν να μην έζησε την παιδική του δυστυχία στο Μανχάταν και σαν να μην τελείωσε το σχολείο του στο ταραγμένο Μπρονξ. Σαν να μην πέρασε απ' τη θεατρική γειτονιά του Μπροντγουέι, απ' το Χόλιγουντ, απ' τα στούντιο της RKO, της MGM και της 20th Century Fox, των Majors και των Minors. Σαν να μην γνώρισε τους αδηφάγους και ψυχρούς producers, την αυστηρή επιτήρηση των gate keepers, τους αποπνικτικούς όρους εργασίας στα στούντιο εκείνα. Σαν να μην συνδέθηκε με κανέναν απ' τους σκηνοθέτες της Αμερικής και να μην συνεργάστηκε με πολλούς απ' τους σημαντικούς ηθοποιούς της. Βρέθηκε αιφνίδια στην οργανωμένη σιωπή της «χαμένης γενιάς» των αμερικανών κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '50, γιατί είδε την αλήθεια της κοινωνίας όπου είχε μεγαλώσει, και θέλησε να την καταδηλώσει με ειλικρίνεια, μέσα απ' τη μυθοπλασία των ταινιών τής πρώτης, της αμερικανικής του περιόδου, όπως π.χ. *Ο δήμιος των κολασμένων* (1947) και *Η γυμνή πόλη* (1948), στην οποία, κάτω απ' την κοινοτοπία της αστυνομικής κλοπής, πρόβαλλαν οι άνθρωποι του δρόμου· αυτοί, ανάμεσα στους οποίους μεγάλωσε ο Ντασέν.

Στην Αμερική, ο Ντασέν γύρισε έντεκα ταινίες. Στην πραγματικότητα, δέκα, γιατί η *Νύχτα και η πόλη* (1950) γυρίστηκε στο Λονδίνο, με ανάθεση της 20th Century Fox. Το έργο αυτής της πρώτης περιόδου του το προσδιόρισε θεματολογικά και το χαρακτήρισε αισθητικά ο ίδιος, με συνοπτικό, αλλά σωστό, τρόπο. «Αυτό που μ' ενδιαφέρει, είναι η αλήθεια» είπε σε μια συνομιλία του με τους Κλωντ Σαμπρόλ και Φραν-

σουά Τρυφώ. «Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη της μάζας, η πιο φθηνή διασκέδαση. Έτσι, αυτό που θα ανακαλύψετε μέσα στις ταινίες μου, είναι ένα κράμα ντοκυμαντέρ και λυρισμού: είναι η φτωχή μου έρευνα για μια έκφραση της αλήθειας, μέσα στους περιορισμούς που υπαγορεύουν τα φιλμ νουάρ».[1] Στο πλαίσιο αυτών των περιορισμών της δεκαετίας του '40, δεκαετίας σύγχυσης και κλονισμού των θεμελίων τού Χόλιγουντ, ο Ντασέν «σημείωσε επιτυχίες με τις ρεαλιστικές γκανγκστερικές ταινίες του, που επανέφεραν στο Χόλιγουντ τη δυνατότητα γυρίσματος ταινιών σε πραγματικά εξωτερικά».[2] Για όσους διαβάζουν και κρίνουν τον Ντασέν «αντικειμενικά», δηλαδή χωρίς να γνωρίζουν την προσωπική του αγωνία και την απώτερη προβληματική του ως διανοούμενου ανθρώπου, η αμερικανική περίοδός του είναι η πιο δημιουργική της ζωής του· γιατί, τα χρόνια αυτά, «έκανε ταινίες που ήταν απολαυστικές, εξαιτίας των μετριοπαθών, αλλά εκπληρωμένων, προθέσεών τους»·[3] ή, γιατί αποτελούσαν οι ταινίες αυτές, όλες μαζί, «το θαρραλέο και συχνά έξοχο χρονικό των "ανθρωπάκων" της Νέας Υόρκης ή του Σαν Φρανσίσκο, των μπλεγμένων με τη δύσκολη ζωή, την εργασία και τους "απατεωνίσκους"».[4] Γεγονός, πάντως, παραμένει, ότι ο ίδιος ο Ντασέν θεώρησε ακόμη και τη μείζονα (εμπορική) επιτυχία του *Ριφιφί* (1954) ως «ανάθεση ρουτίνας» και είπε ότι δεν θα την είχε κάνει ποτέ, αν δεν είχε ανάγκη από χρήματα.[5] Ενώ, γενικά για τις ταινίες της ίδιας περιόδου, μιλάει με συγκίνηση, αλλά χωρίς καταφατικό ενθουσιασμό: «Λοιπόν, αν είχες μεγαλώσει στη Νέα Υόρκη σαν εμένα, θα ήξερες πόσο χαμένο και μοναχικό μπορεί να νιώσει ένα παιδί σε μια τεράστια, αδιάφορη πόλη. Υποθέτω πως η πόλη ήταν με το μέρος μου (σ.σ. στις ταινίες αυτές). Η απομόνωση, ο συνωστισμός του πλήθους, μπορεί να έχουν ένα απ' τα δύο εξής αποτελέσματα: μπορεί να είναι εχθρικά, απειλητικά, ή να έχουν ένα απ' τα δύο αποτελέσματα κατά έναν μπερδεμένο τρόπο... Νομίζω ότι γίνεται κάτι παραπάνω απ' αυτό: προσπαθώ να ιδώ τον άνθρωπο μέσα στο background του. Στις ταινίες για τις οποίες μιλάτε, το background συμβαίνει να είναι η πόλη» .[5] Δεν εκφράζει καμία προσωπική προτίμηση ή ιδιαίτερη εκτίμηση για κάποια απ' τις ταινίες αυτές. *Η νύχτα και η πόλη* (1950) ήταν η τελευταία ταινία που γύρισε για λογαριασμό αμερικανικής εταιρείας. Απ' το 1952 και μετά, ο Ντασέν δεν επέστρεψε ουσιαστικά ως κινηματογραφικός δημιουργός στην Αμερική. Αποβιβάστηκε κατά καιρούς ως επισκέπτης καλλιτέχνης, που γυρίζει ένα ντοκυμαντέρ, ανεβάζει ένα θεατρικό έργο, φτιάχνει βιαστικά μια ταινία μεγάλου μήκους, ως Αμερικανός της διασποράς, ως ταξιδιώτης του κόσμου, ως νοσταλγός κάποιων δίσεκτων χρόνων μαθητείας και δουλειάς στον κινηματογράφο. Ήταν και είναι για τη χώρα αυτή «απών», τόσο, που να διαλέγει κάθε φορά μια άλλη φυγή.

Η Μελίνα

Το Μάη του 1954, ο Ντασέν συνάντησε τη Μελίνα Μερκούρη στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών. Η ταινία του *Ριφιφί* εκπροσωπούσε επίσημα τη Γαλλία, και η Μελίνα συνόδευε με τον Μιχάλη Κακογιάννη τη *Στέλλα*. Οι ιστορικοί και οι κριτικοί, άλλοι με έκδηλη συμπάθεια και άλλοι με φανερή κακεντρέχεια, αναφέρουν το γεγονός αυτό ως «ορόσημο» για την καλλιτεχνική εξέλιξη του Ντασέν και την αποκοπή του απ' την Αμερική.[7]

Ορθότερη ιστορικά είναι μια άλλη άποψη: ο Ντασέν είχε πραγματικά συναντήσει τη Μελίνα· ψάχνοντας όμως να βρει τον άλλο του εαυτό ή να δώσει απάντηση σε κάποιους υπαρξιακούς / ανθρωπολογικούς προβληματισμούς του, βρήκε τον Νίκο Καζαντζάκη όπως εκφραζόταν στο μυθιστόρημά του *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*. Και τα δύο αυτά γεγονότα συνέβαλαν στην «πολιτογράφησή» του ως Αμερικανού-Έλληνα.[8] Με τον ίδιο τον Καζαντζάκη συνομίλησε αποκαλυπτικά το Μάη τού 1955, στην Αντίμπ. Να πώς περιγράφει εκείνη τη συγκλονιστική ανάγνωση και, μαζί, ανθρώπινη εμπειρία ο Ντασέν: «Καθετί που είναι βίαιο με ενδιαφέρει, όπως καθετί το κτηνώδες με αρρωσταίνει. Η κτηνωδία είναι ψυχρή, απάνθρωπη, ενώ η βία είναι μια αντίδραση που προηγείται της κρίσης. Για τον ίδιο λόγο, η καρτερικότητα με υπονομεύει, γιατί συχνά είναι η αρχή της βίας. Ακολουθώντας την παρόρμηση που οδηγεί σ' αυτήν, η βία μπορεί να γίνει εποικοδομητική ή καταστροφική. Αυτά τα στοιχεία που με φλόγισαν, με έσπρωξαν να κάνω το *Αυτός που πρέπει να πεθάνει*. Η βία είναι εντατικοποιημένη δύναμη. Κι εγώ πάντοτε θαμπώθηκα με τη δύναμη που ενοικεί στον άνθρωπο. Τελοσπάντων, πάντοτε κάνεις αλλαγές. *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* ήταν το πρώτο στόρυ πάνω στο οποίο είχα πλήρη έλεγχο. Διάλεξα το βιβλίο, όχι επειδή νόμιζα ότι ήταν το μεγαλύτερο μυθιστόρημα που είχα ποτέ διαβάσει, αλλά επειδή με προκάλεσαν οι ιδέες του και με συντάραξαν».[9]

Με τη Μελίνα, ο Ντασέν εξελληνίστηκε όχι τόσο ως εραστής και σύντροφός της, όσο ως κοινωνός ενός θερμού και υλικού πνεύματος που πάντρευε καθημερινά τον ίλιγγο του έρωτα και την άβυσσο του θανάτου, όπως έκαναν η Στέλλα και η Φαίδρα στις ομότιτλες ταινίες· τη φωτεινότητα της ζωής και τη σκοτεινότητα της άρνησής της, όπως η Ίλια στο *Ποτέ την Κυριακή* και η Μήδεια στο *Κραυγή γυναικών*. Μοιράζοντας τη ζωή του με τη Μελίνα, ο Ντασέν πήρε ως δωρεά απ' τη χαρισματική αυτή γυναίκα, ή γνώρισε μέσω αυτής, ένα ζωντανό δείγμα της διαρκούς ελληνικής κουλτούρας. Χωρίς να πάψει να είναι στη ρίζα του ο Αμερικανός του βίαιου και μουσικού Χάρλεμ και του θλιμμένου Μπρονξ, οικειοποιήθηκε ένα μέρος αυτού που ονομάζουμε «Έλληνας», όχι ως φυλετικό διακριτικό, αλλά ως πολιτιστικό γνώρισμα.

Ντασέν, Ενας Αμερικανός «Ελληνας»

Η ελληνική περίοδος του Ντασέν άρχισε το 1956, την επομένη της γνωριμίας του με τη Μελίνα. Συμπτωματικά ή σκόπιμα, ο σκηνοθέτης κατεβαίνει στον ελληνικο νότο· αμέσως μετά το *Ριφιφί*. Εγκαταλείποντας τον κόσμο της Série noire, όπως τον ονόμασε ο ίδιος· μπαίνοντας σε μιαν άλλη δέσμη θεμάτων, που έχουν σχέση με την ελληνική κουλτούρα, απ' την αρχαιότητα ώς τη σύγχρονη εποχή, το ελληνικό ήθος ειδικότερα, και τους αγώνες απελευθέρωσης των Ελλήνων, απ' την Τουρκοκρατία ώς την Απριλιανή δικτατορία· επίσης, διαλέγοντας θέματα που αναφέρονται στις ανθρώπινες σχέσεις, τον έρωτα, την πολιτική ελευθερία, στο κίνημα των μαύρων της Αμερικής και στον άγριο ιταλικό νότο. Η Αμερική είναι παρούσα ως μνήμη, όμως ο Ντασέν έχει αλλάξει αισθητική οπτική και φιλμική σκέψη. Κυρίως το τελευταίο αυτό. Δεν «εντυπωσιάστηκε» απλά «απ' τον κινηματογράφο ιδεών».[10] Ούτε και υποχώρησε στον «πειρασμό του αρχαίου».[11] Απεκδύθηκε, κατά κυριολεξία, τον επίπεδο, λυρικό, ντοκυμαντερίστικο και περιγραφικό εμπειρισμό, ή πριμιτιβισμό, της αμερικανικής και της μεταβατικής ευρωπαϊκής περιόδου του (*Ριφιφί*, μόνον). Κι άρχισε να

Ο Ζυλ Ντασέν στο *Ποτέ την Κυριακή*

σκέπτεται *μέσα από* και *με* τις ταινίες του· εγγράφοντας μιαν άποψη ή προβάλλοντας μια στάση με εμφανή και αναγνώσιμο για το θεατή τρόπο· ακόμη, κάνοντας δοκιμές δομικού και στιλιστικού χαρακτήρα στα φιλμικά του κείμενα· ψάχνοντας «στον Παλιό Κόσμο ένα σύνολο πολιτιστικών και χωροχρονικών αναφορών» που θα ήταν πιο πρόσφορες στην ευαισθησία του.[12] Δεν θα επεκταθούμε σε ανάλυση των ταινιών τής περιόδου αυτής στο άρθρο τούτο. Θα περιοριστούμε να επισημάνουμε τα σημεία συνάντησης του Ντασέν με την Ελλάδα, τους τόπους και τους ανθρώπους, την τέχνη και τα ήθη, τις σκέψεις και τους αγώνες των υγιών, προοδευτικών της δυνάμεων.

Στην ταινία *Αυτός που πρέπει να πεθάνει* (1956), την οποία ο Ντασέν πραγματικά αγάπησε περισσότερο απ' όλες τις άλλες του ταινίες,[13] αναφερθήκαμε και στην προηγούμενη ενότητα. Σ' ένα κρητικό χωριό, όπου Έλληνες και Τούρκοι ζουν μαζί με κατανόηση κι ανοχή, ο παπάς ετοιμάζει την αναπαράσταση της Σταύρωσης του Χριστού με πρόσωπα διαλεγμένα απ' τους κατοίκους του. Το δραματικό δρώμενο θα καταλήξει σε εξέγερση εναντίον των Τούρκων, κι ο Μανωλιός-Χριστός θα γίνει ένας σύγχρονος χριστιανός μάρτυρας. Το σενάριο είχαν γράψει ο Ζυλ Ντασέν κι ο Μπεν Μπάρτσμαν, ξεκινώντας απ' το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη. Η καταστροφική και αναγεννητική βία, το ατομικό και κοινωνικό πάθος για την ελευθερία, η ιδιαίτερη ταυτότητα του κρητικού «λαού», ο ήλιος κι η πέτρα, η οξύτητα του ζωικού ενστίκτου και η δαιμονική έλξη του θανάτου, έχουν αναδειχθεί με το στιλ αυτής της «μεγάλης κοινωνικής τοιχογραφίας».[14] Το χυμώδες και αρσενικό καζαντζακικό ιδιόλεκτο δεν ήταν δυνατόν να μεταγραφεί στο φιλμικό αυτό κείμενο, ενώ η ερμηνεία των κεντρικών χαρακτήρων δεν ευτύχησε να γεμίσει με την αψάδα της κρητικής εκφραστικότητας. Ακόμη κι αν μιλούσαμε απλά και μόνο για μια Κρητική Ελλάδα κατά Ντασέν, το αποτέλεσμα της βάπτισης του Ντασέν στην ρέουσα ελληνική κουλτούρα είχε επιτελεσθεί μέσα στην ταινία αυτή.

«Με το *Ποτέ την Κυριακή* (1959)», είπε η Μελίνα σε πρόσφατη τηλεοπτική εκπομπή (Antenna, 21.1.1993), «ο Ντασέν (σ.σ. που είχε γράψει και το σενάριο) έγραψε ένα μεγάλο ερωτικό γράμμα για την Ελλάδα». Κάτι περισσότερο: έδωσε ακόμη μια ευκαιρία στην ίδια να υποδυθεί τον εαυτό της. Η Ίλια είναι μια άλλη Στέλλα. Το ίδιο εγνωσμένα ανέμελη, άπληστη για το ανδρικό σώμα, ιθαγενής ενός ηθικά ανθυγιεινού χώρου στον Πειραιά, αλλά περισσότερο τυχερή. Ο Αμερικανός διανοούμενος με το όνομα Όμηρος, τον οποίο έπαιζε ο ίδιος ο Ντασέν, εγκαταλείφθηκε χωρίς συνέπειες απ' την Ίλια για χάρη ενός λιμενεργάτη. Η προσπάθειά του να την υπαγάγει στους κανόνες ζωής ενός σκεπτόμενου ηθοπλάστη, την τρόμαξε· όπως την είχε τελικά απωθήσει στη *Στέλλα* η πρόταση του ποδοσφαιριστή Γιώργου να κάνουν γάμο. Ο Σαντούλ χαρακτήρισε την ταινία *Ποτέ την Κυριακή* ως διασκεδαστική ελαφρή κωμωδία.[15] Ο Σολδάτος πρόσθεσε κάτι ενδιαφέρον: «Ο Ντασέν» έγραψε, «κουβαλάει απ' την Αμερική ένα ολόκληρο μοντέλο συμπεριφοράς, που εδώ φαντάζει όχι μόνο εκτός τόπου, αλλά και ανόητο. Αυτό σατιρίζει και, ταυτόχρονα, προσπαθεί να αποβάλει από πάνω του με το *Ποτέ την Κυριακή*».[16]

Οποιαδήποτε εκτίμηση κι αν υιοθετήσει ο αναγνώστης / θεατής, το *Ποτέ την Κυριακή* ήταν κι αυτό μια πράξη του σκηνοθέτη να ενταχθεί στο χώρο της ελληνικής κουλτούρας· με τη Μελίνα ως συνεργό του.

Παρ' όλες τις απλουστεύσεις και τον γραφικό λαϊκισμό της, η ταινία αυτή, με τη βοήθεια της ίδιας της Μελίνας και της θρυλικής πια μουσικής παρέμβασης του

Μάνου Χατζιδάκι στο φιλμικό κείμενο, έχει κάποια μορφή ελληνικής γνησιότητας· ιδιαίτερα η περιγραφική αναφορά της στον υπόκοσμο του Πειραιά και η κεφάτη άποψη κάποιων Ελλήνων για τη ζωή. Ο Ντασέν ένιωσε σαν Αμερικανός-Έλληνας, κατά την έννοια που προαναφέραμε, περνώντας νύχτα και με γοητευτικό θόρυβο από τη συνοικία του Πειραιά με τα «κόκκινα φώτα». Ήταν κι αυτή μια θαλασσινή είσοδος στη χώρα. Το περίεργο είναι, ότι το *Ποτέ την Κυριακή*, διασκευασμένο για το θέατρο σε μιούζικαλ με τον τίτλο *Ίλια ντάρλινγκ*, ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη την Άνοιξη του 1967· την ίδια εποχή που στην Ελλάδα επιβλήθηκε η Απριλιανή δικτατορία. «Κάθε βράδυ, η Μερκούρη μιλάει απ' τη σκηνή για τη νέα ελληνική τραγωδία, και ο Ντασέν, που γνώριζε καλά τους διωγμούς, συμπαραστέκεται με συγκινητική ανιδιοτέλεια.»[17]

Η *Φαίδρα* (1961), σε σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, μεταφέρει στη σύγχρονη εγχώρια και κοσμοπολίτικη Ελλάδα τον αρχαιοελληνικό μύθο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου. Η γυναίκα ενός εφοπλιστή ερωτεύεται παράφορα κι ολέθρια το γιο του από τον πρώτο του γάμο. Όταν το γεγονός αυτό φανερώνεται, οι θύρες ανοίγουν στο θάνατο, και η διάλυση της οικογένειας επέρχεται ως κολασμός. Ο Ντασέν επιχειρεί να προσεγγίσει την ελληνική κουλτούρα από μια άλλη πλευρά της: το κλασικό δράμα, μεταγράφοντας τον δραματοποιημένο απ' τον Ευριπίδη μύθο σε κάποιο πρόσφορο κατά την εκτίμησή του σύγχρονο μικροκοινωνικό πλαίσιο. Απ' την πλοκή του μύθου κράτησε το σκελετό του, ενώ απ' το λόγο του Ευριπίδη τίποτε. «Στη *Φαίδρα*, ο Ντασέν» γράφει ο Γιάννης Μπακογιανόπουλος, «θέλησε να δουλέψει συγχρόνως σε τρία διαφορετικά αντιφατικά επίπεδα: επιζήτησε πρώτα να προσφέρει μια ρεαλιστική αφήγηση, με διερεύνηση της ψυχολογίας των χαρακτήρων, που ν' αποτελεί συγχρόνως και την τομή μιας κοινωνίας διεθνών εφοπλιστών· ύστερα θέλησε να εκφράσει ένα βίαιο ρομαντικό πάθος· και, τέλος, επιθύμησε να υψώσει το όλο θέμα σε ένα είδος σύγχρονης τραγωδίας».[18]

Στον σκηνοθέτη καταλογίστηκε ως βασικό δομικό σφάλμα η επιλογή του μεγαλοεφοπλιστικού στρώματος της ζωής και των χώρων όπου δρούσαν τα άτομά του, ως χώρου για τη μεταφύτευση του μύθου· δηλαδή, κοινωνικών και ανθρωπολογικών στοιχείων που, όπως φάνηκε στο φιλμικό κείμενο, δεν τα γνώριζε σε βάθος.[19] Αλλά και οι σχέσεις μεταξύ των δρώντων προσώπων, με εξαίρεση ίσως τη γέννηση του έρωτα ανάμεσα στη Φαίδρα και τον Αλέξη-Ιππόλυτο, δεν οδηγούσαν σε τραγικές κορυφώσεις, όπως είχαν εγγραφεί στο φιλμικό κείμενο. Το ζήτημα όμως αυτό δεν αναιρεί την προσπάθεια του σκηνοθέτη να μπει ενδότερα στην Ελλάδα και να τη μάθει, εξοικειωμένος με την αρχαία μυθολογία της, το καθιερωμένο τραγικό της θέατρο· αναζητώντας στοιχεία κοινωνικής και ανθρωπολογικής αναλογίας ανάμεσα στους ήρωες εκείνου του θεάτρου και τους σύγχρονους Έλληνες.

Η δοκιμή (1974), σε σενάριο του Ντασέν, είναι μια φιλμική αναπαράσταση της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, το Νοέμβρη του 1973. Απευθυνόμενη κυρίως στους αλλοδαπούς θεατές, αποδεικνύει «τις πανέντιμες προθέσεις αυτού του συγκινητικά φανατικού φιλέλληνα».[20] Αποσπάσματα απ' το γνωστό πια ντοκυμαντέρ του ολλανδικού τηλεοπτικού συνεργείου, που βιντεογράφησε την έξοδο των εγκλείστων, ποιητικά κείμενα των Σεφέρη και Ρίτσου, μαρτυρίες παρόντων στην εσωτερική Κατοχή τής Αθήνας και της Ελλάδας, τραγούδια αγωνιστικά των Θεοδωράκη και Μαρκόπουλου, η ίδια η αναπαράσταση, συνέθεσαν «ένα εξπρεσιονιστικό μωσαϊκό, ένα κινηματογραφικό-ποιητικό άλμπουμ, ένα αφιέρωμα καρδιάς σ' ό,τι στα μάτια του σκηνοθέτη

συμβόλιζε το Πολυτεχνείο».[21] Το αγωνιστικό αυτό φιλμικό ντοκουμέντο του Ντασέν είναι πράξη έντονης ανησυχίας και αποδοκιμασίας, του ίδιου και της Μελίνας, εναντίον των κρετίνων βασανιστών του Απριλιανού καθεστώτος. «Είναι μάλλον μια άναρθρη κραυγή αγανάκτησης, παρά ένα έστω και στοιχειωδώς συγκροτημένο φιλμ.»[22] Η αισθητική αυτή εκτίμηση είναι σωστή. Ο σκηνοθέτης όμως πήρε μέρος ακόμη μια φορά στην ζέουσα Ιστορία της Ελλάδας που περνούσε από μια ελεεινή και παρακμιακή καμπή. Έδωσε ένα ενεργό «παρών».

Η *Κραυγή γυναικών* (1978), σε σενάριο του Ντασέν, είναι μια άλλη πράξη αναγνώρισης και σύγκλισης της αρχαιοελληνικής μυθολογίας, όπως μορφοποιήθηκε στο κλασικό δράμα, και της σύγχρονης νεοελληνικής πραγματικότητας. Στην Ελλάδα τής δεκαετίας του '70, μια ηθοποιός, η οποία πρόκειται να υποδυθεί τη Μήδεια του Ευριπίδη στο θέατρο, επισκέπτεται τις φυλακές Κορυδαλλού και συνομιλεί με μια σύγχρονη αμερικανίδα «Μήδεια», που σκότωσε τα τρία της παιδιά για να εκδικηθεί τον άντρα της. Ο Ντασέν, με πηγή έμπνευσης και πεδίο αναφοράς το ομώνυμο έργο τού Ευριπίδη πάλι, κάνει τη δομική επιλογή που είχε αποτύχει στην *Δοκιμή*. Συνταιριάζει μύθο και πραγματικότητα, αναπαραστατική τέχνη και καθημερινή ζωή, Μήδεια και Μελίνα, δουλεύοντας σε τρία επίπεδα το ίδιο θεματικό μοτίβο: πρώτο, της προετοιμασίας μιας παράστασης της *Μήδειας* του Ευριπίδη, στην οποία ένας αυταρχικός σκηνοθέτης ταλανίζει την πρωταγωνίστριά του για να την μεταμορφώσει στην τραγική ηρωίδα· δεύτερο, της έγκλειστης στις φυλακές αμερικανίδας παιδοκτόνου, μιας πραγματικής Μήδειας, απ' τη φοβερή εμπειρία της οποίας θέλει να αντλήσει η ηθοποιός-Μήδεια ψυχολογικά ερεθίσματα για τον διαμορφούμενο ρόλο της· και τρίτο, της ηθοποιού Μελίνας Μερκούρη, που έχει αναλάβει το ρόλο της θεατρικής Μήδειας και επικοινωνεί με το λόγο και το πάθος της πραγματικής αμερικανίδας Μήδειας, όντας η ίδια μια ανομολόγητη Μήδεια. Γιατί μιλάει και αποκαλύπτει ότι σκότωσε το κυοφορούμενο παιδί της, και καθημερινά βρίσκεται κάτω απ' το βάρος μιας ανδροκρατικής κυριαρχίας. Μέσα απ' τα τρία αυτά επίπεδα περνάει η ίδια ενοποιός ιδέα: οι Μήδειες του μύθου και των διαχρονικών πραγματικοτήτων δεν είναι θύματα κάποιας μοίρας, ούτε μιας επίκτητης ψυχασθένειας· γίνονται μέσα απ' τις κοινωνικές διαδικασίες, στις οποίες ο ανδρικός λόγος είναι καθοριστικός, πιεστικός και διαστρεβλωτικός του γυναικείου υποκειμένου.[23] Η *Κραυγή γυναικών*, παρά την εξειδίκευση του θέματός της, συνοψίζει τη σχέση του Ντασέν με την κουλτούρα της Ελλάδας. Γιατί εγγράφει στο κείμενό της τον αρχαίο τραγικό λόγο, την κοινωνική διαφοροποίησή της με την παρουσία του αλλοδαπού (αμερικανικού) λόγου, τον αγαπημένο και σχεδόν αυτοβιογραφικό λόγο της Μελίνας· όλα δηλαδή τα στοιχεία που επηρεάζουν εκείνη την εποχή την ύπαρξή του στο χώρο της δεύτερης «μεταναστευτικής» πατρίδας του, την ελληνική περίοδο της δουλειάς του ως κινηματογραφιστή. Η *Κραυγή γυναικών* σημαίνει μια δυναμική επιστροφή του Ζυλ Ντασέν στην τέχνη του κινηματογραφιστή.[24] Είναι ένας «ύμνος προς τιμήν της γυναίκας, της θαυμαστής και πληθωρικής Μελίνας Μερκούρη, και μιας χώρας, της Ελλάδας [...] σε επαφή με την γενέθλια γη και την πρωταρχική του κουλτούρα».[25] Είναι η ταινία που επισφράγισε ευτυχισμένα και σπαρακτικά μαζί την εγκατάσταση του αμερικανού σκηνοθέτη στον ελλαδικό κόσμο.

Απ' το 1978 και μετά, ο Ζυλ Ντασέν παραιτήθηκε απ' την προσπάθεια να κάνει

Η Μελίνα Μερκούρη και ο Πιέρ Βανέκ στο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*

Ο Ζυλ Ντασέν στην *Υπόσχεση την αυγή*

στην Ελλάδα κινηματογράφο. Περιορίζεται να την αγαπάει δίπλα στη Μελίνα, μέσα απ' αυτήν. Εξακολουθεί να μένει στην οδό Αθηναίων Εφήβων. Σπάνια ξεστρατίζοντας για αλλού. Κάνοντας σχέδια για το θέατρο, που τον γοήτευσε όσο ο κινηματογράφος και περισσότερο, σχέδια για ταινίες που δεν θα γυριστούν ποτέ. Έγραψε ένα σενάριο, που αρχίζει με μια σκηνή απ' την ταινία *Κραυγή γυναικών* στο θέατρο των Δελφών, περνά αμέσως σ' ένα δρόμο του Χάρλεμ, περίπου το 1928, και τελειώνει με την βράβευση του *Ριφιφί* το 1954 στις Κάννες. Ο σκηνοθέτης, στην πρώτη πρώτη σκηνή, λέει: «Το περίμενες; λέω μέσα μου. Αττική τραγωδία. Δελφοί. Μεγάλη η διαδρομή από Χάρλεμ και Μπρονξ».[26] Ο Ντασέν μένει για πάντα στην Ελλάδα και θυμάται τη ζωή του στην Αμερική σαν μια ταινία εν δυνάμει. Στο ίδιο σενάριο λύνει και το δίλημμα των μακκαρθιστών κομμουνιστοφάγων, ομολογώντας δια στόματος Τζόυ: «Κομμουνιστής ήμουνα».[27] Παραμένει μια ζωντανή συνείδηση «που δεν μιλάει καλά ελληνικά», αλλά έχει αφήσει τις τελευταίες ρίζες του να τρέφονται απ' το χώμα τής Ελλάδας, να μαθαίνει ακόμη την Ελλάδα που πολύ αγάπησε. Ο Ντασέν δεν είναι ο «φιλέλληνας», που αρνήθηκε τη γενέθλια γη του από ρομαντική διάθεση ή γραφική εκκεντρικότητα, αλλά ένας Αμερικανός «Έλληνας», που απέκτησε αυτή τη μικτή ιθαγένεια προσλαμβάνοντας, ανακαλύπτοντας, μετέχοντας, υπερασπίζοντας τον πολιτισμό της Ελλάδας. «Η δεύτερη περίοδος, η "ελληνική", του Ντασέν χαρακτηρίζεται από μια αγάπη για την Ελλάδα και μια προσήλωση στο πρόσωπο της Μελίνας Μερκούρη. Το πρώτο από τα δυο αυτά αισθήματα είναι περισσότερο πνευματικό και αισθηματικό παρά βιωματικό. Δεν τον βοηθάει να συλλάβει το αγωνιστικό και τραγικό πρόσωπο της σύγχρονης Ελλάδας και του λαού της, παρά εκδηλώνεται είτε με αναφορές-παραλληλισμούς με την Αρχαία Ελλάδα και μεταφυτεύσεις αρχαιοελληνικών μύθων και καταστάσεων στο σύγχρονο ελληνικό περιβάλλον (η εταίρα του *Ποτέ την Κυριακή*, ο θρύλος της *Φαίδρας*) είτε με αισθητικά σχήματα, όπως ο «χορός» των μαυροφορεμένων γυναικών στη *Φαίδρα*. Το δεύτερο τον οδηγεί να παρατάσσει ηρωίδες που ανταποκρίνονται στο ταμπεραμέντο και την ιδιαίτερη υποκριτική γκάμα τής πρωταγωνίστριάς του·[28] αρχίζοντας τη λατρευτική, μυητική και δημιουργική αυτή σχέση απ' τον Ευριπίδη, περνώντας απ' τον Καζαντζάκη και τη Μελίνα, μένοντας άοπλος μπροστά στην εποχή του Πολυτεχνείου, ζώντας σαν άνθρωπος του μείζονος κόσμου.

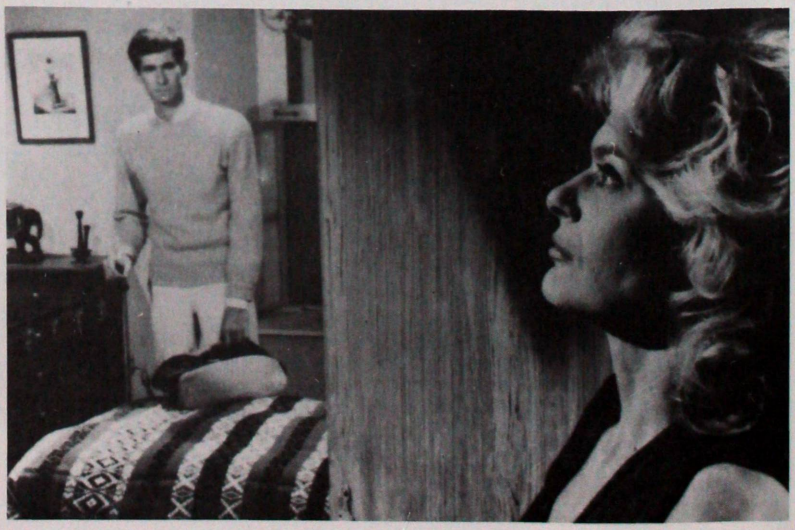
Σημειώσεις

1. Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Seuil 1984, σ. 72.
2. David Robinson, *World Cinema*, Methuen and Co. 1974, σ. 243.
3. David Thomson, *A biographical dictionary of the Cinema*, Secker and Warburg 1980, σ. 132.
4. Roger Boussinot, *L' encyclopédie du cinéma*, Bordas 1980, Tome I, σ. 456. Οι Fabien Siclier και Jacques Lévy (*Jules Dassin*, Edilig 1986, σ.σ. 19, 32) θεωρούν ότι οι ταινίες αυτές, ιδιαίτερα η αμερικανική «τετραλογία»: *Ο δήμιος των κολασμένων*, *Η γυμνή πόλη*, *Άνθρωποι του αίματος* και *Η νύχτα και η πόλη*, «σχηματίζουν αναμφισβήτητα ένα ομογενές και συνεκτικό σύνολο», φέρνδυν στο έργο του Ντασέν «μια σωστή και προσωπική θεματική» και «μια νέα διάσταση στο αμερικανικό φιλμ νουάρ», και «επιβάλλονται με τη ρώμη τους».
5. Jack Nolan, «Jules Dassin» στο: *Films in review*, vol. 13, 1962, σ. 572.
6. George Bluestone, «An interview with Jules Dassin» στο: *Film culture*, vol. 4, 1958, No. 2, 4.
7. Στους πρώτους ανήκει ο Γιάννης Σολδάτος (*Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αι-

γόκερως 1990, τόμος Ε, σ. 109). Επίσης, ο Γιώργος Μπράμος (επιμέλεια κειμένου στο «Αφιέρωμα στον Ζυλ Ντασέν - Ένας Αμερικανός Έλληνας», έκδ. Αιγόκερως για το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992). Στους δεύτερους, ο Thomson (ό.π., σ. 131) και ο Boussinot (ό.π., σ. 465).

8. Αυτή την άποψη υποστηρίζει η Αγλαΐα Μητροπούλου (*Ελληνικός Κινηματογράφος*, 1980, σ.σ. 487, 493). Επίσης, ο Mel Schuster (*The contemporary Greek Cinema*, The Scarecrow Press 1979, σ. 203).
9. Bluestone (ό.π., σ. 3).
10. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Η Νίκη» 7.1.1963.
11. Bertrand Tavernier, στο: *Jules Dassin*, Edilig 1986, σ. 32.
12. Siclier και Lévy στο: *Jules Dassin*, ό.π., σ. 32.
13. Nolan (ό.π., σ. 572) και Μητροπούλου (ό.π., σ. 493).
14. Sadoul (ό.π., σ. 58).
15. Sadoul (ό.π., σ. 164).
16. Σολδάτος (ό.π., σ. 109).
17. Μπράμος (ό.π.)
18. Μπακογιαννόπουλος (ό.π.)
19. Α.Μ. (Αντώνης Μοσχοβάκης), «Ελευθερία» 9.1.1963· Κωστής Σκαλιόρας, «Το Βήμα» 8.1.1963· Μπακογιαννόπουλος (ό.π.).
20. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Το Βήμα» 7.1.1975.
21. Κώστας Σταματίου, «Τα Νέα» 7.1.1975.
22. Ραφαηλίδης (ό.π.)
23. Έτσι και Ραφαηλίδης (ό.π.)
24. Albert Cervoni, «Cinéma 78», No. 238, σ. 52.
25. F.G. (Franz Gevaudan), «Cinéma 78», No. 235, σ. 52.
26. Ζυλ Ντασέν, *Ο μπαμπάς τρελαινόταν για Καροΰζο*, Καστανιώτης 1990, σ. 7.
27. Ντασέν (ό.π., σ. 132).
28. Α.Μ. (Αντώνης Μοσχοβάκης), «Ελευθερία» 7.1.1963.

Ο Άντονυ Πέρκινς και η Μελίνα Μερκούρη στη *Φαίδρα*

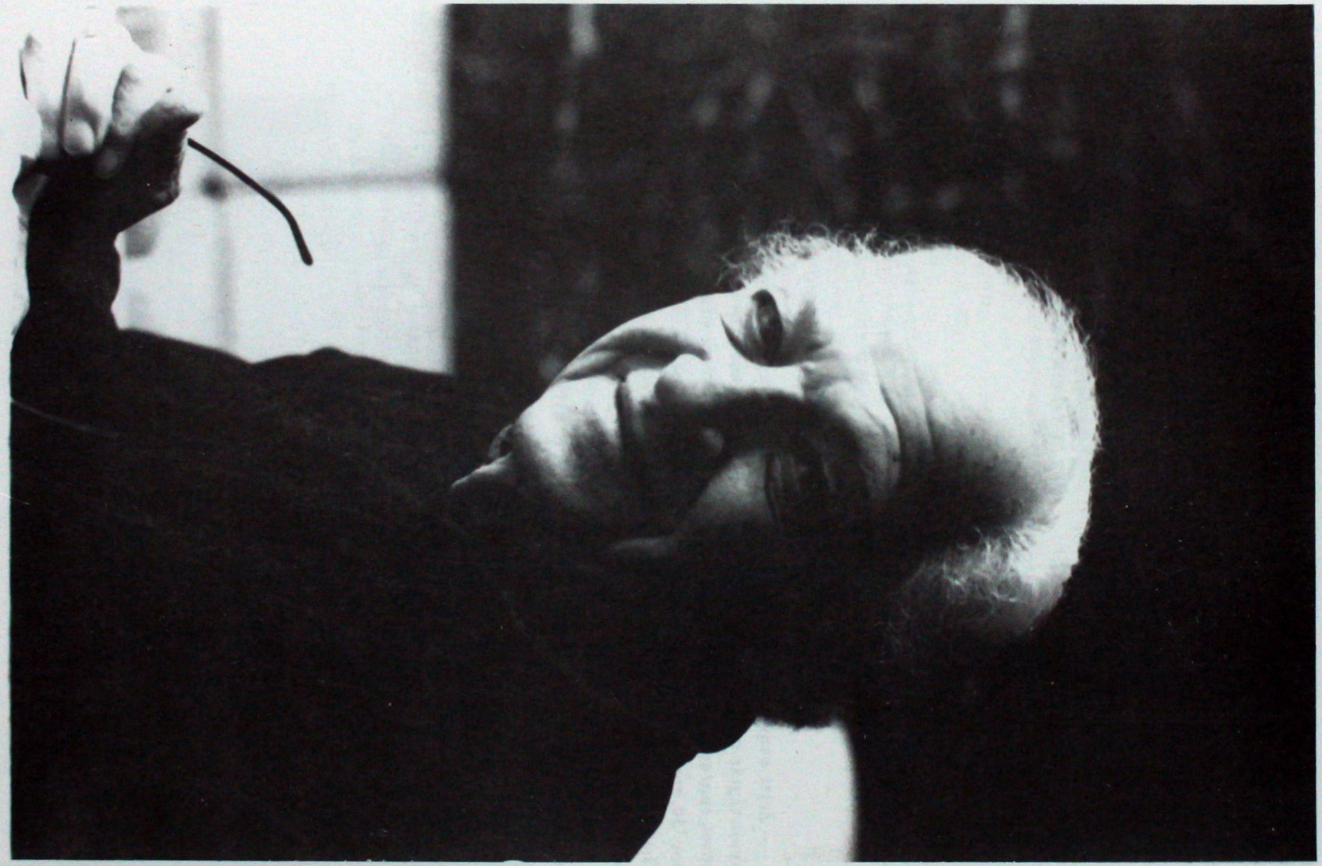


Κουβεντιάζοντας με τον Ντασέν

ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΧΙΛΛΕΑ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ

— Ζείτε στην Ελλάδα από το 1974 – σχεδόν είκοσι χρόνια. Εργάζεστε εδώ και συμμετέχετε στην πνευματική ζωή αυτής της χώρας και στην πολιτική της ζωή – έστω, εμμέσως. Είστε όμως ένας καλλιτέχνης που ξεκίνησε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '30, που δούλεψε στην Ευρώπη, που ταξίδεψε πολύ: ένας «πολίτης του κόσμου». Πώς βλέπετε σήμερα την καριέρα σας κι αυτό το «σχίσμα» που υπάρχει στο έργο σας και στη ζωή σας;

Μου φαίνεται πως, τελικά, έζησα τρεις ζωές. Και καθεμιά απ' αυτές τις ζωές κόπηκε απότομα, βίαια. Στην Αμερική, όπως ξέρετε, ξεκίνησα κάνοντας «B-movies», ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού, και δε θα 'λεγα ότι η εποχή αυτή ήταν μια ευτυχισμένη περίοδος της ζωής μου. Όσο διάστημα ήμουν στην MGM, υπέφερα. Έκανα χιλιάδες προσπάθειες να αποδεσμευτώ, αλλά δεν μπορούσα. Τελικά τα κατάφερα, και νομίζω πως η καριέρα μου ξεκίνησε ουσιαστικά τότε, με δυο ταινίες: *Ο δήμιος των κολασμένων* και *Η γυμνή πόλη*. Τότε μόνο άρχισα να καταλαβαίνω λίγο, πολύ λίγο, τον εαυτό μου, να καταλαβαίνω ότι έκανα κινηματογράφο. Κι εκεί που σχεδόν «γνώρισα» τον εαυτό μου, ήταν όταν γύριζα ένα φίλμ στο Λονδίνο, πάντα για λογαριασμό των Αμερικάνων: το *Η νύχτα και η πόλη*. Εκεί, είπα μέσα μου: «Για δες... κάτι αρχίζεις και καταλαβαίνεις...» Κι ακριβώς στο σημείο αυτό, ακούω το πρώτο μεγάλο «Stop»! Μένω χωρίς δουλειά και περιπλανιέμαι εδώ κι εκεί για πέντε χρόνια, ώσπου βρίσκομαι στη Γαλλία, κάνω μια ταινία (*Ριφιφί*), κι όλοι μου λένε πως είναι μια ταινία αμερικανικού στιλ – εγώ δεν το καταλαβαίνω αυτό. Εγώ ξέρω πως υπάρχει ένα κομμάτι της ταινίας, ένα *πολύ* μεγάλο κομμάτι χωρίς διαλόγους: 33 ολόκληρα λεπτά! Και δεν μιλάω μόνο γι' αυτή καθαυτή τη σκηνή της ληστείας, γιατί η σιωπή αυτή αρχίζει αρκετά πριν τη ληστεία και τελειώνει λίγο μετά. Ε λοιπόν, μια από τις αιτίες για τις οποίες δεν υπάρχουν διάλογοι, είναι ότι δεν είχα χρόνο να τους γράψω! Όλο το σενάριο το 'γραψα σε έξι μέρες!



ΦΩΤΟ: CAROLE BELLAICHE

— Μετά το *Ριφιφί* έρχεται η συνάντησή σας με το έργο του Καζαντζάκη...

Είχα διαβάσει τον *Ζορμπά* αρκετά χρόνια πριν. Εκείνη όμως την εποχή που λέτε, μετά δηλαδή το *Ριφιφί*, γνώρισα μια γυναίκα, μια παλαβή, που ήθελε να βάλει τα λεφτά για να γίνει ο *Ζορμπάς* ταινία, ήθελε σώνει και καλά να μπει στον κινηματογράφο. Ανασκουμπώθηκα λοιπόν κι εγώ, έκανα μια σύνοψη του σεναρίου, της την παρουσίασα και επέμεινα σ' έναν συγκεκριμένο ηθοποιό. «Ποιον;» μου λέει. – «Θέλω τον Τσερκάσοφ!» – «Τσερκάσοφ; Ποιος είν' αυτός;» – «Άσ' τα» της λέω. «Άμα δεν ξέρεις τον Τσερκάσοφ...» Έτσι έσπασε το πράγμα. Εκείνη δεν ήθελε τον Τσερκάσοφ, εγώ όμως εξακολουθώ να επιμένω ότι θα ήταν φανταστικός στο ρόλο του Ζορμπά. Μετά διάβασα το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, κι έτσι άρχισε η ελληνική μου περίοδος...

— Μιλάτε πάντα με τα καλύτερα λόγια γι' αυτή την πρώτη επαφή σας με την Ελλάδα...

Παρ' όλο που οι συνθήκες των γυρισμάτων ήταν πάρα πολύ περίεργες (γύριζα σ' ένα ελληνικό χωριό, ένα χωριό της Κρήτης, κι όλοι οι ηθοποιοί γύρω μου μιλούσαν γαλλικά...), εξακολουθώ να θυμάμαι αυτή την εποχή σαν την πιο ευτυχισμένη της ζωής μου. Η ευτυχία είχε να κάνει με όλη την ατμόσφαιρα που επικρατούσε, με όλους τους κατοίκους που δούλεψαν στην ταινία. Έχω αναμνήσεις που ακόμα με συγκλονίζουν, κι αγαπώ αυτό το χωριό όσο κανένα άλλο στον κόσμο. Το πρώτο πράγμα που σκέφτηκα όταν μπορέσαμε να επιστρέψουμε στην Ελλάδα, το 1974, ήταν να πάμε εκεί. Λίγες όμως μέρες πριν ξεκινήσουμε για να πάμε, διάβασα σε μια ελληνική εφημερίδα ότι ένας από τους κατοίκους αυτού του χωριού, 88 χρονών τότε, ένας αρχοντάνθρωπος που μιλούσε κάτι λίγα γαλλικά και τον λάτρευα, είχε πει: «Δε θέλω να πεθάνω, αν δεν δω πρώτα τον Ντασέν...» – «Πάμε! Τι καθόμαστε;» λέω εγώ τότε. «Όχι» μου λένε, «δεν πρέπει να πάμε. Γιατί μετά θα πεθάνει...» Εν πάση περιπτώσει, τα κατάφερα να πάω κάποτε σ' αυτό το χωριό, την Κριτσά, και να διαπιστώσω με τα μάτια μου την τεράστια πρόοδο που είχε επιτελεστεί στο μεταξύ και που είχε ξεκινήσει με τα γυρίσματα της ταινίας.

— Τι εννοείτε όταν λέτε «τεράστια πρόοδος»; Εννοείτε την τουριστική ανάπτυξη;

Το '55, τότε που γυριζόταν η ταινία, υπήρχε ένα μόνο ξενοδοχείο, στον Άγιο Νικόλαο, μικρό, με δυο κοινά μπάνια όλα κι όλα, κι ένα μπαρ, που το 'χε ανοίξει κάποιος εκείνες τις μέρες και το 'χε βγάλει «Rififi» – υπάρχει ακόμα. Όταν τέλειωσαν τα γυρίσματα και τα μαζεύαμε για να φύγουμε, ήρθαν και μου είπαν: «Αφήστε μας τα ντεκόρ!» (Επειδή δεν μας έδωσαν άδεια να γυρίσουμε μέσα στην εκκλησία του χωριού, είχαμε φτιάξει εμείς μία, για τις ανάγκες του φιλμ, καθώς και μια μικρή πλατεία.) «Θα χαλάσουν» τους λέω, «με τον καιρό θα χαλάσουν». «Μη σας νοιάζει» μου λένε, «εσείς αφήστε τα». Τι έγινε λοιπόν; Επειδή οι Κρητικοί, όπως ξέρετε, λατρεύουν τον Καζαντζάκη, άρχισαν να 'ρχονται απ' όλα τα μέρη της Κρήτης άνθρωποι για να δουν την «Πλατεία του Καζαντζάκη»! Έτσι χτίστηκε κι άλλο ένα ξενοδοχείο, κι ύστερα άλλο ένα κι άλλο ένα, ώσπου φτάσαμε στο χάλι που βλέπουμε σήμερα. Όλα όμως άρχισαν απ' τους Κρητικούς που έρχονταν να επισκεφθούν το ντεκόρ του Καζαντζάκη.

— Από πνευματική όμως άποψη, δεν ήσαστε ξένος με την ελληνική – έστω, την αρχαιοελληνική παράδοση, τη φιλοσοφία, το θέατρο...

Στην αρχή, πρέπει να το πω, ένιωθα λίγο χαμένος στην Ελλάδα. Κατάλαβα πόσα πράγματα δεν ήξερα – και *δεν* εννοώ μόνο πράγματα από τον κινηματογράφο, αλλά

κι από την ίδια μου την κουλτούρα. Έκανα μεγάλες προσπάθειες για ν' ανακτήσω το χαμένο έδαφος, και κατάλαβα πόσο πολύ Αμερικανός ήμουν, πόσο ισχυρή ήταν μέσα μου η κουλτούρα και η παράδοση που μ' έδεναν με την Αμερική. Βέβαια, είχα ασχοληθεί με το θέατρο όταν ήμουν νέος κι είχα διαβάσει αυτά που έπρεπε, αρχαία τραγωδία και τα λοιπά, τότε όμως κατάλαβα πόσο επιφανειακή ήταν αυτή η γνώση και, παρ' όλο που δεν μιλάω καλά ελληνικά, ανακάλυψα τους έλληνες ποιητές, τους *μεγάλους* έλληνες ποιητές που με συγκλόνισαν, ανακάλυψα την ελληνική μουσική, τη *λαϊκή* ελληνική μουσική, τον Χατζιδάκι, τον Θεοδωράκη και τους άλλους, κι είπα μέσα μου: «Θεέ μου, πώς θα τα καταφέρω να τα συμμαζέψω όλα αυτά που 'χω στο κεφάλι μου και να εκφραστώ στον κινηματογράφο;» Ξέρω πως, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, δεν το 'χω καταφέρει ακόμα... Όταν ήρθε και με βρήκε ο Ταχτσής και μου ζήτησε να κάνω το *Τρίτο στεφάνι*, του είπα: «Όχι, δεν είμαι ικανός, δεν μπορώ να το κάνω. Αυτός που θα το γυρίσει, πρέπει να 'ναι Έλληνας Έλληνας». Είναι ένα θαυμάσιο βιβλίο, και τώρα μετανιώνω για την απάντησή μου, παρ' όλο που εξακολουθώ να πιστεύω ότι είχα απόλυτο δίκιο ν' αρνηθώ... Όταν άρχισα να σκηνοθετώ και στο θέατρο, δεν τολμούσα ν' ανεβάσω έλληνα συγγραφέα – κι αυτό το 'χω μετανιώσει, αλλά, πώς να το κάνουμε, δεν τολμούσα. Αισθανόμουν πάρα πολύ άβολα κι έλεγα μέσα μου: «Θεέ μου... America... Go back, go back, go back!» Έμεινα όμως. Αυτό δεν το 'χω μετανιώσει. Τώρα όμως καταλαβαίνω πολύ καλά πού βρίσκομαι, κι έχω μέσα μου ένα κενό...

— Αυτή η κατάσταση, του –ας τον πούμε– μαθητευόμενου στα ελληνικά πράγματα, κάποιου που προσπαθεί να καταλάβει την ελληνική κουλτούρα, δεν είναι αυτή του χαρακτήρα που υποδύεστε στο *Ποτέ την Κυριακή*, του Homer Thrace;

Που ήταν λίγο μαλάκας όμως... (*Γέλια.*)

— Όχι ακριβώς... Ίσως υπερβολικά ενθουσιώδης...

Αφελής.

— Έστω. Έτσι δεν συμπεριφέρεται κι αυτός;

Ασφαλώς! Δεν ξέρω πάντως αν έγινε σκόπιμα ή αν βγήκε αυθόρμητα...

— Είπατε πριν πως η συνάντησή σας με τον Καζαντζάκη ήταν και η πρώτη επαφή σας με την Ελλάδα...

Ναι.

— Στην ταινία σας όμως *Άνθρωποι του αίματος* υπάρχει λίγη Ελλάδα, έστω κοιταγμένη «γραφικά», λίγο «φολκλόρ»...

Συμφωνώ, αν και εξακολουθώ να μην μπορώ να εξηγήσω πώς μου ήρθε και το 'κανα. Έτσι κι αλλιώς, θυμάμαι ελάχιστα απ' αυτή την ταινία, κάποιες στιγμές μόνο. Δεν ξέρω λοιπόν πώς μου 'ρθε και την άρχισα με κάποιον που τραγουδούσε ένα ελληνικό τραγούδι (*σηκώνεται και τραγουδάει το «Μαύρη είν' η νύχτα»*). Ακόμα κι αν με βασάνιζαν σήμερα, δε θα μπορούσα να τους πω γιατί έβαλα αυτό το τραγούδι!

— Το σενάριο του *Άνθρωποι του αίματος* είναι γραμμένο από έναν σπουδαίο σεναριογράφο της εποχής, τον A.I. Bezzerides. Δεν ήταν Έλληνας όμως...

Όχι. Ήταν Αρμένιος. Ένας γλυκύτατος, «τρελός» άνθρωπος. Η ιστορία τού *Άνθρωποι του αίματος* είχε πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία, αλλά, δυστυχώς, ο σεναριογράφος παραήταν καλός για το «B-movie» που γυρίζαμε... Χρειάστηκε να επινοήσει κι ένα ρόλο για ένα καλό κορίτσι, επειδή αυτές οι ταινίες είχαν πάντα ένα καλό κορίτσι, ενώ η ιστορία ήταν αυστηρά επικεντρωμένη στον άντρα, στο φορτηγατζή...

— Εδώ να μας επιτρέψετε να παρατηρήσουμε κάτι: είστε πάντα πολύ επιφυλακτικός, αν όχι αρνητικός, απέναντι στις ταινίες σας εκείνης της περιόδου, πολλές από τις οποίες σήμερα θεωρούνται σπουδαίες. Παρ' όλο δηλαδή που λέτε πως, κατά κανόνα, τα σενάρια δεν ήταν όπως τα θέλατε ή πως γίνονταν επεμβάσεις στο έργο σας, είτε από τους παραγωγούς είτε από τους σεναριογράφους, εντούτοις οι ταινίες αυτές, με τις συνθήκες αυτές υπό τις οποίες γυρίστηκαν, μέσα δηλαδή στο σύστημα των στούντιο, είχαν πολλά πρωτότυπα στοιχεία σε σχέση με τις άλλες ταινίες που γυρίζονταν στο Χόλιγουντ εκείνη την εποχή: έναν ουμανισμό λ.χ. που επισήμαναν πολλοί (μεταγενέστεροι, κυρίως) κριτικοί, ή το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές παρουσίαζαν μια πολύ πιο ρεαλιστική, σχεδόν ντοκυμαντερίστικη, εικόνα της πόλης και των ανθρώπων. Μ' άλλα λόγια, υπάρχουν πολύ σημαντικά πράγματα ακόμα και στις ταινίες που δεν μπορούσατε να ελέγξετε πλήρως, ως προς το σενάριο π.χ.

...και το μοντάζ...

— Α! Φτάνουμε στο περίφημο final cut, το τελικό μοντάζ!

Συχνά μου θέτουν την ερώτηση: «Τι είναι δημιουργός στον κινηματογράφο;» Ε λοιπόν, επιμένω: κανείς δεν μπορεί να λέγεται κινηματογραφικός δημιουργός, αν δεν μπορεί να έχει ο ίδιος λόγο στο μοντάζ. Φανταστείτε ένα συγγραφέα που, τη στιγμή που ετοιμάζεται να κάνει τις τελευταίες επεμβάσεις στο μυθιστόρημά του, να το «περάσει ένα τελευταίο χέρι», βλέπει να 'ρχεται κάποιος άλλος και να το κάνει αυτός για λογαριασμό του! Το μοντάζ είναι ίσως η σοβαρότερη φάση στη δημιουργία μιας ταινίας, ιδίως όταν ο σκηνοθέτης δουλεύει με σφιχτούς προϋπολογισμούς, οπότε είναι υποχρεωμένος να έχει την ταινία μονταρισμένη μέσα στο κεφάλι του...

— Σ' αυτή την πρώτη σας, την αμερικανική περίοδο, υπήρχε το στούντιο, ο παραγωγός, ο Βασιλιάς, αυτός που καθόριζε τα πάντα, κι έπονταν ο σεναριογράφος, ο σκηνοθέτης, το μοντάζ, το τελικό μοντάζ. Από την εμπειρία σας, ποιος ακριβώς ήταν ο ρόλος του σκηνοθέτη σ' αυτή την αλυσίδα;

Θα σας πω κάτι: την πρώτη φορά που μπήκα στην αίθουσα του μοντάζ, με ρώτησαν: «Τι θέλετε εδώ; Τι δουλειά έχετε εσείς εδώ;» Να λοιπόν ποια ήταν η συμπεριφορά των μεγάλων στούντιο προς τους σκηνοθέτες. Και θα σας αφηγηθώ δυο προσωπικές μου εμπειρίες. Μια φορά, με φώναξε ο Louis B. Mayer και μου είπε: «My son, αποφάσισα να σου εμπιστευτώ μιαν απ' τις μεγάλες σταρ μας, την Joan Crawford, κι έναν νεαρό ηθοποιό που υπόσχεται πολλά, τον John Wayne». Εγώ είχα μείνει άφωνος. Όταν, επιτέλους, κατάφερα να βρω τη φωνή μου, ψέλλισα: «Και πότε νομίζετε πως μπορώ να διαβάσω το σενάριο;» Ο Mayer έγινε έξαλλος! Μια άλλη φορά –ήταν η εποχή λίγο μετά το *Όσα παίρνει ο άνεμος*, κι ο David O'Selznick ήταν έξω φρενών με την προβολή που γινόταν στο σκηνοθέτη της ταινίας, τον Victor Fleming, αντί για τον ίδιο– εκείνο τον καιρό, λοιπόν, με βρίσκει κάποιος και μου λέει: «Θέλει να σε δει ο Selznick!» Πηγαίνω, μου μιλάει για μια ταινία όπου θα έπαιζε κι εγώ-δεν-ξέρω-ποιος, όλοι οι σταρ του κόσμου, του λέω πως ανυπομονώ να διαβάσω το σενάριο, με κοιτάζει...

— Τι τύπος ήταν ο Selznick;

Εγωπαθής, αλλά ευφυέστατος – ιδιοφυής, θα 'λεγα. Με κοιτάζει λοιπόν και μου λέει: «Listen, kid, ξέρεις γιατί είσαι εδώ;» – «Εσείς με ζητήσατε» του λέω. – «Είσαι εδώ, γιατί θέλω ν' αποδείξω ότι ο σκηνοθέτης είναι ένα αρχίδι και μισό. *Εγώ* τις κάνω τις ταινίες! Τι θα πει θες να διαβάσεις το σενάριο; *Εγώ* θα σου λέω τι να κάνεις!»

Ο Μπαρτ Λάνκαστερ και ο Τζον Χόιτ στο *Δήμιο των κολασμένων*

Ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ στη *Νύχτα και η πόλη*

Κι εκεί άρχισε μια ατέλειωτη σειρά από «Fuck you!» από μένα στον Selznick και σ' όλο το Χόλιγουντ, και την πρώτη φήμη που απέκτησα, τη χρωστώ σ' αυτό: ήμουν ο πρώτος άνθρωπος που είχε τολμήσει να πει «Fuck you!» στον Selznick!

— Θέλετε να πείτε ότι ο σκηνοθέτης δεν είχε δικαίωμα να διαβάσει το σενάριο;!

Ας πάμε στην πρώτη μου ταινία, τον *Πράκτορα των Ναζί*. Σας ορκίζομαι ότι ούτε γνώρισα ούτε είδα ποτέ μου τον άνθρωπο που έγραψε το σενάριο! Το πρόβλημα του σεναρίου ήταν τεράστιο... Βέβαια, αν ήσουν ο John Ford, τα πράγματα άλλαζαν. Ακόμα κι αυτός, όμως, συναντούσε προβλήματα. Ξέρετε την ιστορία του *Καταδότη*: δεν ήθελαν να τον βγάλουν στις αίθουσες. Για να μη μιλήσουμε για τον *Θησαυρό της Σιέρα Μάδρε*... Είχαν πει στον Huston: «Δεν καταλαβαίνουμε τίποτα – αυτή η ταινία πρέπει να βγει με υποτίτλους!» Παρ' όλα αυτά, όμως, παρά το απάνθρωπο αυτό σύστημα των στούντιο, υπήρξαν μια χούφτα γενναίοι σκηνοθέτες που έφτιαξαν τον αμερικανικό κινηματογράφο...

— Ποιους εννοείτε;

Εννοώ τον John Ford – πάνω απ' όλους, τον John Ford. Ακολουθούν, σε μικρότερη κλίμακα, ο Cukor, ο Mamoulian...

— ...ο Hitchcock...;

Βέβαια! Ο Hitchcock που, αν και τράβηξε πολλά απ' τον Selznick (και, εδώ που τα λέμε, κι ο Selznick απ' αυτόν), τα κατάφερε κι άντεξε... Ο Sam Wood, μεγάλο ταλέντο... Εν πάση περιπτώσει, ήταν μια χούφτα άνθρωποι που, παρά την ασφυκτική πίεση των στούντιο, παρά την ασφυκτική πίεση που δέχονταν ακόμα και από ιδιοφυΐες, όπως ο Irving Thalberg, κατόρθωσαν να αποτυπώσουν την προσωπική τους σφραγίδα στον αμερικανικό κινηματογράφο.

— Ο Thalberg ήταν για την MGM ό,τι και ο Zanuck για την Fox, δεν είν' έτσι;

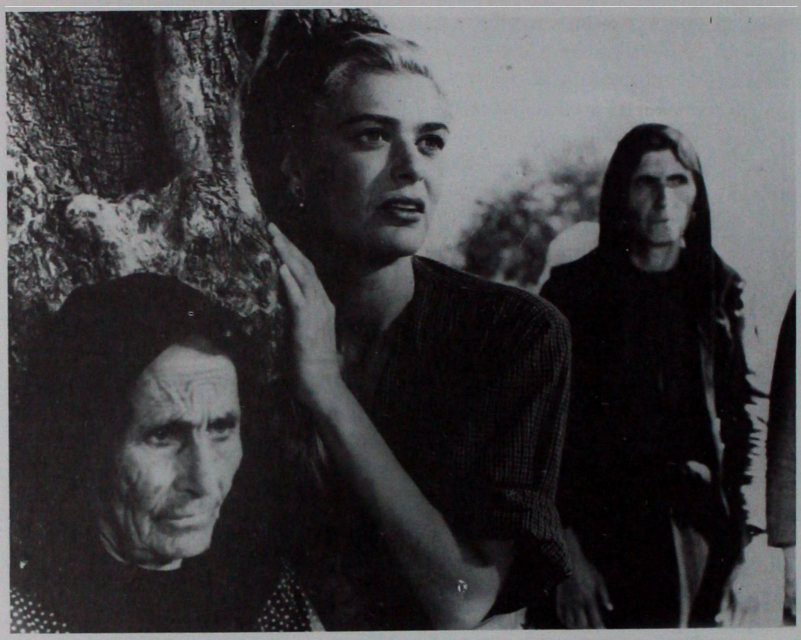
Ναι, αν και ο Zanuck, πριν πάει στη Fox, ήταν με την Warner.

— Ποια ήταν η προσωπική σας εμπειρία από τον Zanuck; Από διάφορες, αντιφατικές περιγραφές, προκύπτει μια μάλλον... αντιφατική προσωπικότητα...

Περιγράφω την προσωπικότητά του σ' ένα σενάριο που έχω γράψει. Μ' αγαπούσε, κι εγώ του είχα αδυναμία, γιατί, παρ' όλα όσα λένε, τον είχα ζήσει σε στιγμές όπου απέδειξε πόσο ακριβοδίκαιος μπορούσε να είναι και, συχνά, πόσο θαρραλέος. Του είπα λοιπόν μια μέρα: «Darryl, καταλαβαίνω ότι θα 'θελες πολύ να είσαι καλός άνθρωπος, αλλά αυτό είναι αδύνατον!» (*Γέλια.*) Κάποτε, την εποχή που ο μακκαρθισμός ήταν στον κολοφώνα του, πάω και του λέω: «Darryl, ξέρω ότι τη Μαύρη Λίστα τη σιχαίνεσαι όσο κι εγώ»...

— Τη σιχαινόταν για λόγους ιδεολογικούς, ουμανιστικούς, ή επειδή δεν μπορούσε να κάνει τη δουλειά του;

Ήταν ακριβοδίκαιος. Είχε μέσα του την αρχή του fair play – μπορεί όχι βαθιά ριζωμένη, αλλά την είχε. Ήταν και το γεγονός ότι η Λίστα πήγαινε κόντρα στα συμφέροντά του, όπως είπατε. Εν πάση περιπτώσει, πάω και του λέω (γιατί ήμαστε φίλοι παρά τους συχνούς τσακωμούς μας): «Darryl, ήρθε η ώρα σου να γράψεις Ιστορία: είσαι *ο μόνος* άνθρωπος που μπορεί να σπάσει τη Μαύρη Λίστα!» – «Τι θες να πεις;» – «Έχω στα χέρια μου μια νουβέλα του Albert Maltz...» (Ο Maltz ήταν ένα απ' τα πρώτα ονόματα στη Μαύρη Λίστα, ένας απ' τους «Δέκα του Χόλιγουντ».) – «Ουουπ!» κάνει ο Zanuck. – Εγώ συνεχίζω ακάθεκτος: «Είναι η ιστορία ενός γέρου που υποφέρει από αρθριτικά και θέλει να πάει για θεραπεία και κάνει οτοστόπ απ' το Σαν



Η Μελίνα Μερκούρη στο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (πάνω) και στη *Φαίδρα* (κάτω)

Φρανσίσκο στο Λος Άντζελες και ζει ένα σωρό περιπέτειες στο δρόμο...» και πιάνω να του διηγούμαι τις περιπέτειες, και τον βλέπω που ενδιαφέρεται, οπότε του λέω: «Αγόρασε τα δικαιώματα, Darryl!» Το σκεφτόταν και μονολογούσε: «Χριστέ μου, Χριστέ μου, Χριστέ μου...» Τον αποτελειώνω: «Ο Walter Huston θέλει να παίξει το γέρο, κι ο John Huston θέλει να γράψει το σενάριο... Θα το γυρίσω εγώ σε είκοσι πέντε μέρες, το πολύ ένα μήνα... Δε θα κοστίσει πολύ...» Και τότε ο Darryl λέει: «Εντάξει! (Εγώ έτρεμα σύγκορμος απ' τη χαρά μου.) Άκου όμως: δε θα πεις σε κανέναν τίποτα. Πάρε τον Walter και τον John, πηγαίνετε κάπου αλλού, μακριά, να γράψτε το σενάριο, *όχι εδώ*, γυρίστε το, κι όταν θα χρειαστείς κάποια γυρίσματα στην Καλιφόρνια, στο Λος Άντζελες, έλα να με δεις. Πρόσεξε όμως: θέλω να μείνει μυστικό. Θα σε βοηθήσω εγώ να το κρατήσεις μυστικό. Κατάλαβες;» Είχα καταλάβει. Παίρνω στο τηλέφωνο τον Albert Maltz και του λέω: «Albert, σου 'χω είκοσι πέντε χιλιάδες δολάρια!»

— Ποια χρονιά έγιναν αυτά; Το '50;

Κάπου εκεί. Μάλλον, το '49. Του τα λέω λοιπόν όλα, του εξηγώ για το μυστικό και τα υπόλοιπα, και την άλλη μέρα διαβάζω στον «Hollywood Reporter»: «Ο Albert Maltz αναγγέλλει ότι η Μαύρη Λίστα δεν υπάρχει πια, χάρη στη γενναιότητα του Darryl Zanuck και τα λοιπά και τα λοιπά...»

— Το 'χε δώσει ο ίδιος ο Maltz στη δημοσιότητα;

Δεν μπορούσε να συγκρατηθεί ο άνθρωπος... Τελοσπάντων, καταφθάνει απ' τη Νέα Υόρκη ο συμπατριώτης μας, Σπύρος Σκούρας, κι ο Darryl του λέει: «Α, δεν κατάλαβα καλά τι μου είπε, δεν μου τα εξήγησε πολύ καλά». Εγώ δεν έλεγα τίποτα. Τότε ο Σκούρας γυρίζει σε μένα (θυμάμαι σαν τώρα τα λόγια του και το ύφος του): «Θα σε λιώσω σαν σκουλήκι, παλιοκομμούνι!» Όταν έφυγε ο Σκούρας, μου λέει ο Zanuck: «Μάζεψ' τα και φύγε! Αύριο πετάς για Λονδίνο!» Κι έτσι έκανα το *Η νύχτα και η πόλη*... Τέτοιος τύπος ήταν ο Zanuck. Όπως είπα και πριν, τσακωνόμαστε συχνά και, φυσικά, διαφωνούσαμε σε πολιτικά ζητήματα. Στις εκλογές του 1948, όλοι περίμεναν ότι θα κέρδιζε ο Dewey –και όχι ο Truman– ώσπου ήρθαν οι ψήφοι από την Καλιφόρνια με καθυστέρηση, λόγω της διαφοράς ώρας. Ήταν τόσο ισχυρή αυτή η πεποίθηση, ώστε το περιοδικό «Life» κυκλοφόρησε με τον Dewey στο εξώφυλλο και τη λεζάντα: «Ο νικητής». Σκάνδαλο πρώτου μεγέθους! Τότε γύριζα το *Άνθρωποι του αίματος* και, για να πειράξω τον Zanuck, σε μια σκηνή ο φακός «έμεινε» σ' ένα σκουπιδοτενεκέ, απ' όπου ξεπρόβαλλε το εξώφυλλο του «Life» με τη φωτογραφία του Dewey! Δε θα ξεχάσω τις φωνές που μου πάτησε ο Zanuck! Έτσι ήταν η σχέση μας, με τα πάνω και τα κάτω της, αλλά η φιλία, φιλία. Το κακό είναι ότι θεωρούσε τον εαυτό του ως τον καλύτερο μοντέρ του κόσμου, κι όταν έβαζε τα χέρια του σε μια ταινία, στο τελικό μοντάζ, έβγαζε εξαμβλώματα... Οφείλω όμως να πω κι αυτό: όποτε, στα πέντε χρόνια που είχα μείνει χωρίς δουλειά, πήγαινα στον Zanuck και του 'λεγα: «Θέλω να σου πουλήσω ένα σενάριο», με ρωτούσε: «Πόσα;» – «Μα...» έλεγα, «δε θα το διαβάσεις πρώτα;» – «Όχι. Πόσα;» Αυτός ήταν ο Darryl Zanuck.

— Αναφέρατε προηγουμένως τον John Ford και τον *Καταδότη*, κι αξίζει να επισημάνουμε εδώ ότι η κινηματογραφική «επιστροφή» σας στην Αμερική γίνεται με την ταινία *Εκτέλεση εν ψυχρώ*, που είναι διασκευή του *Καταδότη*... Ήταν δική σας η επιλογή;

Κάθε άλλο. Είχα πει ότι, αν ξαναγύριζα να κάνω μια ταινία στην Αμερική, θα 'ταν

με μια ταινία που θα πραγματευόταν την κατάσταση των Μαύρων στις ΗΠΑ. Το «μεγάλο αφεντικό» της Paramount εκείνη την εποχή (1968) είχε πει: «Εντάξει, αλλά να 'ναι διασκευή του *Καταδότη* – έχουμε τα δικαιώματα». Διαμαρτυρήθηκα: «Πώς μπορεί κανείς να βάλει χέρι σ' αυτή την ταινία;» Δεν μπορούσα όμως να το πολεμήσω: αυτοί ήταν οι όροι. Τους δέχτηκα και, φυσικά, το μετάνιωσα.

— Δεν σας ικανοποιεί η ταινία;

Θα σας πω την ιστορία – για μένα, ήταν άλλο ένα «cultural shock». Έγραψα την πρώτη μορφή του σεναρίου. Και τότε σκέφτηκα: «Ποιος είσαι εσύ που θα γράψεις αυτό το σενάριο; Έλειπες τόσον καιρό απ' την Αμερική και πιστεύεις ότι ξέρεις τόσο καλά την κατάσταση των Μαύρων;» Ζήτησα λοιπόν από την Ruby Dee και τον Julian Mayfield να ξαναγράψουμε μαζί το σενάριο, και δεν ξέρω αν, τελικά, έκανα σωστά, γιατί, μετά από τόσες αλλαγές, μου φαίνεται πως η πρώτη μορφή ήταν καλύτερη. Η ταινία γυρίστηκε (κι αυτή!) με περιορισμένο κοστολόγιο, κι είχαμε ένα σωρό προβλήματα, αρχής γενομένης απ' τους ηθοποιούς: τον βασικό ρόλο επρόκειτο να τον παίξει ο James Earl Jones, αλλά, την τελευταία στιγμή, φοβήθηκε και υπαναχώρησε. Τελικά το ρόλο τον έπαιξε ο Julian Mayfield, που δεν ήταν ηθοποιός, αλλά καθηγητής πανεπιστημίου, στρατευμένος στην υπόθεση των Μαύρων. Πριν ακόμα προβληθεί η ταινία, το περιοδικό «Time» έσπευσε να την καταγγείλει ως ανατρεπτική. Είχα λοιπόν πολλούς δισταγμούς σχετικά με το αν έπρεπε να κυκλοφορήσει η ταινία, κι η Paramount αποφάσισε να την προβάλει στο Μπάφαλο, σε μια ειδική προβολή, για να δει τις αντιδράσεις του κοινού. Εκεί, λοιπόν, στην πρεμιέρα, συνέβη ένα τραγικό περιστατικό: στον εξώστη του κινηματογράφου, λίγο πριν αρχίσει η προβολή, ένας νεαρός Μαύρος ζήτησε από έναν νεαρό Λευκό φωτιά για ν' ανάψει το τσιγάρο του. Ο Λευκός τού είπε: «Fuck you with your cigarette!», ήρθαν στα λόγια, ύστερα στα χέρια, κι ο Λευκός έριξε τον Μαύρο απ' τον εξώστη και τον σκότωσε... Κι ενώ το επεισόδιο συνέβη πριν την προβολή, γράφτηκε ότι η ταινία ήταν αυτή που είχε οξύνει την ατμόσφαιρα. Έτσι οι παραγωγοί την «έθαψαν». Εν πάση περιπτώσει, νομίζω ότι διέπραξα δύο καίρια σφάλματα: το πρώτο ήταν να δεχτώ τη διασκευή του *Καταδότη* το δεύτερο αφορούσε στην επιλογή του βασικού ηθοποιού.

— Πώς ήταν οι συνθήκες γυρίσματος της ταινίας σε σχέση με αυτές που είχατε γνωρίσει στις δεκαετίες του '40 και του '50;

Γελοίες! Γιατί, παρ' όλο που δεν σου διέθεταν τα αναγκαία χρήματα για να κάνεις αυτό που ήθελες να κάνεις, σου επέβαλλαν ένα συνεργείο από καμιά εκατοστή ανθρώπους. Έχοντας εμπειρία απ' τη Γαλλία, όπου τα συνεργεία δεν ξεπερνούσαν τους σαράντα, έλεγα στους μισούς από τους εκατό που μου επέβαλλε το στούντιο: «Μείνετε στο ξενοδοχείο – δε χρειάζεται να κουβαλάμε κι εσάς...» (*Γέλια.*) Πάντως, είχα κι άλλα, ουσιωδέστερα, προβλήματα στο γύρισμα. Λίγο πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, είχε δολοφονηθεί ο Martin Luther King. (Μάλιστα, ήμουν στην κηδεία του και την κινηματογράφησα.) Αργότερα, όταν γύριζα στο Κλήβλαντ, που ήταν το επίκεντρο των ταραχών, οι Μαύροι δεν με καλόβλεπαν καθόλου. Δεν μπορούσα να βρω μαύρους τεχνικούς· ήταν όλοι επιφυλακτικοί έως απροκάλυπτα εχθρικοί.

— Δηλαδή, η ταινία δεν προβλήθηκε ποτέ στην Αμερική;

Ελάχιστα.

— Επομένως, δεν ξέρετε πώς αντέδρασαν οι Μαύροι στην ταινία...

Κι όμως, ξέρω – τουλάχιστον σε μικρή κλίμακα. Παρακολούθησα την προβολή της

σ' έναν μικρό, περιφερειακό κινηματογράφο της Νέας Υόρκης. Ε λοιπόν, την χλεύαζαν... Την χλεύαζαν! Συγκλονίστηκα. Θεωρούσαν τόσο αφελή τον πρωταγωνιστή...

— Τον «καταδότη»;

Ναι. Τον κορόιδευαν, αλλά, για να καταλάβετε την αντίδρασή τους, πρέπει να «μπείτε» στο κλίμα εκείνης της εποχής, στο κλίμα του Κινήματος των Μαύρων, με τους Black Panthers, τις συμμορίες, τους Ειρηνιστές, τους Επαναστάτες... Κάμποσα χρόνια αργότερα, διάβασα ένα άρθρο που έλεγε ότι όλα τα γυρίσματα της ταινίας παρακολουθούνταν από την FBI κι ότι είχα πράκτορες της FBI μέσα στα πόδια μου, μες στο συνεργείο, όπου είχαν παρεισδύσει ως τεχνικοί... Θέλω πολύ να την ξαναδώ αυτή την ταινία, θέλω να την κρίνω όπως είμαι τώρα. Το μόνο για το οποίο θυμάμαι ότι είχα μείνει ευχαριστημένος, είναι η μουσική της.

— Από ποια γυρίσματα έχετε τις καλύτερες αναμνήσεις; Απ' αυτά της Κρήτης;

Α, ναι! Υπέροχες! Αλλά κι απ' τα γυρίσματα του *Ποτέ την Κυριακή*.

— Σας λείπει ο κινηματογράφος; Νοσταλγείτε τα γυρίσματα;

Ναι, αλλά όχι ώς το σημείο να πάθω κατάθλιψη. Κάποια στιγμή, είπα μέσα μου: «Φτάνει. Φαίνεται πως δεν τα καταφέρνω». Αυτά που ήθελα να κάνω, δεν τα ήθελαν οι άλλοι. Αυτά που ήθελαν οι άλλοι και μου τα πρότειναν (τώρα, βέβαια, δεν μου προτείνουν τίποτα), δεν με συγκινούσαν τόσο, ώστε να λείψω από το σπίτι μου για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ώσπου ξαναβρήκα το θέατρο, κι είμαι πολύ ευχαριστημένος.

— Άλλωστε, απ' το θέατρο ξεκινήσατε...

Ναι, και χαιρόμουν πάντα να δουλεύω στο θέατρο.

— Ας κάνουμε μια –χονδροειδή, έστω– σύγκριση ανάμεσα στη θεατρική και την κινηματογραφική σκηνοθεσία, σ' ό,τι τουλάχιστον αφορά το κείμενο: στο θέατρο υπάρχει το έργο, στον κινηματογράφο το σενάριο. Δεν είναι το ίδιο πράγμα; Κι αν δεν είναι, γιατί στον κινηματογράφο το κείμενο δεν έχει την ίδια βαρύνουσα σπουδαιότητα που έχει στο θέατρο;

Για μένα, έχει την ίδια σπουδαιότητα, παίζει τον ίδιο ρόλο, αν σκεφτεί κανείς πως, και στις δυο περιπτώσεις, προσβλέπεις σε μια εικόνα, στην αναπαράσταση μιας εικόνας. Το κείμενο σε μια κινηματογραφική ταινία έχει –ή μπορεί να έχει– κεφαλαιώδη σημασία. Παράδειγμα, οι ταινίες του Mankiewicz. Κι απ' την άλλη μεριά, δεν υπήρξε σκηνοθέτης που να μεριμνούσε τόσο πολύ για την εικόνα, για το οπτικό μέρος, όσο ο Hitchcock· κι αυτός όμως έδινε μεγάλη σημασία στο διάλογο. Αφού έχουμε που έχουμε «ομιλούντα κινηματογράφο», ας «ομιλούμε καλά»! Βέβαια, κι ο ίδιος ο ηθοποιός αποδίδει καλύτερα αν έχει να κάνει μ' έναν λόγο που ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα του (εννοώ, το χαρακτήρα που υποδύεται), μ' έναν λόγο που να έχει κάποιο στιλ, κάποια στιλπνότητα. Όχι, δεν υποτιμώ καθόλου τον λόγο στον κινηματογράφο.

— Αρκετές απ' τις ταινίες σας είναι βασισμένες σε λογοτεχνικά έργα...

Δυστυχώς, περισσότερες απ' όσες έπρεπε...

— Ποια είναι λοιπόν η άποψή σας για τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο;

Πιστεύω πως, κατά κανόνα, είναι ένα εγχείρημα καταδικασμένο εκ των προτέρων. Τι θα πει: «γυρίζουμε ταινία το *Πόλεμος και Ειρήνη*», «γυρίζουμε Ντοστογιέφσκι»; Για μένα, καθαρός κινηματογράφος είναι ο κινηματογράφος του Charlie Chaplin: όλα είναι αληθινά, επινοημένα, γραμμένα εξ υπαρχής – κι ακόμα και τον Chaplin τον

Η Μελίνα Μερκούρη και ο Γιώργος Φούντας στο *Ποτέ την Κυριακή*

απασχολούσε ο «λόγος». Η διασκευή ενός μυθιστορήματος είναι κάτι πολύ επώδυνο, που σπάνια, πολύ σπάνια, ευοδώνεται.

— Ευοδώνεται, όμως, ως προς τι; Τι ακριβώς σημαίνει «επιτυχής μεταφορά»; Μεταφορά της ατμόσφαιρας, του ύφους; Πώς θα μπορούσε κανείς να συγκρίνει (και γιατί να συγκρίνει) τη *Δίκη* του Welles με τη *Δίκη* του Kafka; Η ταινία του Welles είναι ένα αριστούργημα, που δεν έχει και μεγάλη σχέση με το αριστουργηματικό της πρότυπο...

Ξέρετε γιατί; Γιατί η *Δίκη* είναι σαν ένα μονόπρακτο. (Όλες οι ταινίες του Chaplin είναι «μονόπρακτα».) Υπάρχει μια δομή συγκεντρωμένη... συμπυκνωμένη... Σ' ένα μυθιστόρημα έχεις να κάνεις με δεκάδες παραμέτρους: με την αφήγηση, την πλοκή, το πέρασμα του χρόνου... Το μυθιστόρημα είναι...

— ...μια διαφορετική τέχνη.

Ακριβώς. Κι ωστόσο, το πιο επιτυχημένο φιλμ στην Ιστορία του Κινηματογράφου είναι το *Όσα παίρνει ο άνεμος*. Τι τα θέλετε – υπάρχουν κι οι εξαιρέσεις... Θυμάμαι τι είχα τραβήξει όταν έγραφα το σενάριο του *Υπόσχεση την αυγή*, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Romain Gary. Έλεγα: «Να βάλω κι αυτό... κι αυτό... να μην ξεχάσω αυτό...» Είναι μια τρέλα, μια παραφροσύνη! Εδώ ο Λιουμπίμοφ τολμάει, ακόμα και στο θέατρο, να επιλέγει το ουσιώδες. Τι να κάνεις, τι να πρωτοκρατήσεις από ένα μυθιστόρημα με δεκάδες, εκατοντάδες πρόσωπα, όπου ο χρόνος περνάει, οι εποχές αλλάζουν, οι άνθρωποι γερνάνε, και σε τρώει πάντα η αγωνία για το τι θα σκεφτεί ο αναγνώστης-θεατής, για το αν θα νιώσει «προδομένος» ή όχι, για το αν θα «του λείψει» ή όχι ένας χαρακτήρας ή ένα επεισόδιο;

— Εκτός πια κι αν μείνεις απόλυτα και υστερικά πιστός στο κείμενο, όπως η τελευταία ταινία του Huston, που είναι, θαρρείς, μια «λέξη προς λέξη» μεταγραφή των *Νεκρών* του Joyce...

Σύμφωνοι, αν βέβαια έχεις να κάνεις μ' ένα διήγημα κι όχι μ' ένα μυθιστόρημα, μια saga...

— Αναφέρατε πριν τον Joseph L. Mankiewicz. Τον είχατε παραγωγό σε μια ταινία σας, δεν είν' έτσι;

Ναι, σε μια αθλιότητα (*γέλια*)· το *Μετά την καταισχύνη*, με την Joan Crawford. Σας είπα τι είχε συμβεί όταν ζήτησα να διαβάσω το σενάριο. Κάποτε το διάβασα, έφριξα και τηλεφώνησα στον Mankiewicz, γιατί είχα μάθει ότι, στην αρχή, ήταν να το σκηνοθετήσει ο ίδιος. Μου λέει: «Take it, kid, θα σου κάνω εγώ την παραγωγή». Ήταν πολύ απλό: δεν ήθελε να το κάνει, ήθελε να μου το «πασάρει»! (*Γέλια.*) Άρχισα λοιπόν να δουλεύω πάνω στο σενάριο, κι όποτε ήθελα τον Joe για να συζητήσω μαζί του τα τεράστια προβλήματα του σεναρίου, εκείνος κρυβόταν ή έκανε πως δεν άκουγε ή άλλαζε κουβέντα! Κάποια στιγμή, όταν ο κόμπος είχε φτάσει πια στο χτένι, πέτυχα μια συνάντηση με ένα απ' τα κορυφαία στελέχη της MGM, τον Larry Weingarten. Μου λέει: «Υπάρχει όντως ένα προβληματάκι στο σενάριο». – «Τι προβληματάκι» του λέω, «όλο το σενάριο δε στέκει!» – «Θα σου πω ποιο είναι το προβληματάκι» μου λέει. «Έχουμε την Joan Crawford, εντάξει; Κι η Joan Crawford δίνει και την ψυχή της ακόμα για τη Γαλλική Αντίσταση, ξεπουλάει ό,τι έχει και δεν έχει, μένει στο δρόμο. Εμείς, όμως, πρέπει να τη ντύσουμε όπως θέλουν να τη βλέπουν οι θαυμαστές της. *Αυτό* είναι το πρόβλημα που πρέπει να λύσουμε!» Τι να σας πω από κει και πέρα... Θυμάμαι πως, όταν του είπα ότι το σενάριο δεν έστεκε, με πήρε αγκαζέ και με πήγε

Σκηνή από το *Ποτέ την Κυριακή*

Ο Ζυλ Ντασέν στο γύρισμα του *Υπόσχεση την αυγή*

ώς το παράθυρο, απ' όπου φαινόταν το πάρκινγκ του στούντιο. Με ρώτησε ποιο ήταν το αυτοκίνητό μου. Του το 'δειξα: ήταν ένα μικρό, ένα άθλιο... «Κοίτα εκεί» μου λέει και μου δείχνει μια πολυτελέστατη λιμουζίνα, «το δικό μου είναι αυτό! Κι εγώ λέω ότι το σενάριο είναι καλό!» (*Γέλια.*) Ξέρετε, το τι αυτοκίνητο είχες και, κυρίως, το πού σου επιτρεπόταν να παρκάρεις στο στούντιο, μετρούσε πολύ εκείνες τις μέρες...

— Φαίνεται πως μετράει ακόμα, γιατί όλο το εισαγωγικό μονοπλάνο στον *Παίκτη* του Altman είναι στο πάρκινγκ ενός στούντιο...

Ακριβώς! (*Γέλια.*)

— Ας μιλήσουμε λίγο για τους ηθοποιούς. Έχετε συνεργαστεί με μεγάλες «βεντέτες», αλλά και με ερασιτέχνες...

Α, οι ερασιτέχνες! Μια από τις ευτυχέστερες εμπειρίες της ζωής μου ήταν η συνεργασία μου με τους κατοίκους της Κριτσάς και των γύρω χωριών στα γυρίσματα του Καζαντζάκη. Οι πιο πολλοί δεν ήξεραν γράμματα, κι έτσι, τα βράδια, όταν γύριζαν απ' τα χωράφια, μαζευόμαστε στην αυλή του σχολείου και, με διερμηνέα τη Μελίνα, τους μιλούσαμε για το βιβλίο, για τις σκηνές που θα γυρνούσαμε. Υπέροχη εμπειρία... Στο βιβλίο, ξέρετε, υπάρχουν οι φτωχοί και οι πλούσιοι, οι προύχοντες του χωριού. Ε λοιπόν, κανείς δεν ήθελε να παίξει έναν απ' τους προύχοντες! Εκεί όμως που δεν πείθονταν με τίποτα, ήταν στο να παίξουν τους Τούρκους! Ξέρετε τελικά ποιοι έπαιξαν τους Τούρκους; Καουμπόιδες απ' τη διπλανή Αμερικανική Βάση! (*Γέλια.*)

— Το ίδιο είχε συμβεί και στον Κώστα Αριστόπουλο, στα γυρίσματα του *Τόπος Κρανίου*, στη Μάνη: κανείς χωρικός δεν ήθελε να υποδυθεί τον Ιούδα... Ποια ήταν όμως η πιο δυσάρεστη εμπειρία σας, σ' ό,τι αφορά το γύρισμα μιας ταινίας και, κυρίως, τη σχέση σας με τους ηθοποιούς;

Με δυο λέξεις: *Θηλυκός δαίμων.* 1958. Το σενάριο ήταν καλό, ήταν τόσο καλό... Αλλά, δεν είχαμε λεφτά. Μας είπαν λοιπόν ότι, για να πάρουμε λεφτά, έπρεπε να πάρουμε και την Gina Lollobrigida· για το ρόλο, παρακαλώ, ενός κοριτσόπουλου 15-16 χρονών... Εμείς είχαμε βρει, είχαμε σχεδόν κλείσει, την Claudia Cardinale. Ντρέπομαι για το γεγονός ότι δέχτηκα την Lollobrigida· ήταν απαίσια, τα κατέστρεψε όλα... Πάντως, αν εξαιρέσουμε τη Lollobrigida, υπήρξα πολύ τυχερός με τους ηθοποιούς μου και συνεργάστηκα θαυμάσια με όλους – ακόμα και με την Joan Crawford, παρά τους τσακωμούς που είχαμε. Ακόμα και με τον Richard Burton: ήμαστε κι οι δυο τόσο δυστυχισμένοι γι' αυτή την «τραγωδία» όπου μας είχαν μπλέξει [σ.σ.: την (τελευταία, μέχρι στιγμής) ταινία του Dassin *Στα 16 γνώρισα τον έρωτα* (1980)], ώστε πίναμε απ' το πρωί ώς το βράδυ για να ξεχάσουμε! (*Γέλια.*)

— Ακόμα και με τον Charles Laughton;

Αξιαγάπητος! Αυτός που είχε τη χειρότερη φήμη απ' όλους! Θυμάμαι ότι ο Hitchcock μου είχε δώσει μια συμβουλή: «Μη δεχτείς ποτέ να γυρίσεις ταινία με παιδιά, με ζώα και με τον Charles Laughton!» (*Γέλια.*) Τελικά, η ταινία [σ.σ.: Το *φάντασμα του Κάντερβιλ* (1944)] ήταν μια σαχλαμάρα, παρ' όλο που βασιζόταν σ' ένα πολύ χαριτωμένο διήγημα του Oscar Wilde. Πρέπει όμως να σας πω ότι δεν την ξεκίνησα εγώ· κλήθηκα, κάπου στη μέση, να συνεχίσω τα γυρίσματα...

— Πώς ήταν να ζει κανείς στο Χόλιγουντ εκείνη την εποχή;

Ακούστε, υπάρχουν δύο πτυχές αυτής της ζωής στο Χόλιγουντ· η μία ήταν επώδυνη: ήταν τα μαρτύρια που τραβούσες με το να 'χεις να συνεργάζεσαι με τα μεγάλα

στούντιο· η άλλη ήταν οι σχέσεις φιλίας και αλληλοεκτίμησης με ανθρώπους που ήταν εξίσου αποκαρδιωμένοι μ' εσένα, με ανθρώπους που ντρέπονταν όσο κι εσύ για το ότι δούλευαν στον κινηματογράφο, με ανθρώπους του θεάτρου... Υπήρχε λοιπόν, απ' αυτή την άποψη, μια πολύ φιλική, πολύ ζεστή ατμόσφαιρα. Καμιά φορά, μας έπιανε η αηδία γι' αυτό που κάναμε, αυτοαποκαλούμαστε «προδότες του θεάτρου» που ήρθαμε στο Χόλιγουντ να βγάλουμε λεφτά, παίζαμε χαρτιά με τις ώρες – τρομερό! (*Γέλια.*) Εκείνη την εποχή, βέβαια, υπήρχαν και τα περίφημα Hollywood parties –νομίζω πως ακόμα γίνονται–, αλλά είχα πάει σε ελάχιστα απ' αυτά. Οι φίλοι μου κι εγώ προτιμούσαμε να μαζευόμαστε στο σπίτι κάποιου από μας, παίζαμε διάφορα παιχνίδια, συζητούσαμε, αυτοσχεδιάζαμε και, σιγά σιγά, δημιουργήσαμε μια «Σχολή» – θα 'λεγα ότι *εκεί* και *τότε* μπήκαν τα θεμέλια του Actors' Studio. Το Actors' Studio, λοιπόν, ξεκίνησε απ' το Χόλιγουντ – μ' εμένα, τον Lloyd Bridges...

— Είχε κι αυτός προβλήματα με τη Λίστα, δεν είν' έτσι;

Ναι, αλλά στο τέλος «έσπασε». Τελοσπάντων... Σ' αυτή λοιπόν τη «Σχολή», που τη λέγαμε The Actors' Lab, είχαμε τάξεις ή ομάδες επαγγελματιών και ομάδες ερασιτεχνών. Εγώ είχα στην τάξη μου τον Hume Cronyn, και μια από τις πρώτες μας δουλειές ήταν το ανέβασμα του *Λεωφορείον ο Πόθος* σε μορφή μονοπράκτου, με τον τίτλο *Πορτρέτο μιας κυρίας*. Στις τάξεις των επαγγελματιών ήρθαν κατά καιρούς ο Charles Laughton, ο Anthony Quinn και άλλοι...

— Όσο διάστημα ζούσατε στο Χόλιγουντ, επισκεπτόσαστε καθόλου τη Νέα Υόρκη;

Μόλις τέλειωνα μια ταινία, επέστρεφα αμέσως στη Νέα Υόρκη, για να δω θέατρο και να δουλέψω στο θέατρο. Διατηρούσα ένα μικρό διαμέρισμα στη Νέα Υόρκη.

— Είναι σχεδόν αδύνατον να μην αναφέρουμε εδώ ένα όνομα που μπορεί να σας ενοχλήσει ή να σας φέρει σε αμηχανία...

Ποιο;

— Kazan.

(Παύση.) Τι να πω για τον Kazan...

— Ας μιλήσουμε για τον σκηνοθέτη-Kazan, όχι για τον άνθρωπο...

Ο Kazan είναι ένας άνθρωπος προικισμένος με τεράστιο ταλέντο – ιδίως στο θέατρο. Έχει κάνει εκπληκτικά πράγματα στο θέατρο.

— Τον γνωρίζατε καλά;

Ήμαστε πολύ φίλοι... Πολύ, πολύ φίλοι... Ακούστε, έχω μιλήσει για την πράξη του... Έχω μιλήσει ώρες ολόκληρες, μέρες ολόκληρες... Γιατί με πόνεσε πολύ. Όχι μόνο για το κακό που έκανε στους καλύτερούς του φίλους, αλλά γιατί μου έλειψε. Τον αγαπούσα!

— Τον έχετε ξαναδεί από τότε;

Μια φορά, σ' ένα πάρτι, στη Νέα Υόρκη. Νομίζω ότι ήταν την εποχή του *Ποτέ την Κυριακή*. Ήταν κι ο Kazan. Έκανε ό,τι μπορούσε για να διασταυρωθούν τουλάχιστον τα βλέμματά μας, κι έκανα ό,τι μπορούσα για να τον αποφύγω – δε μιλήσαμε. Ώσπου ήρθε ο καιρός που ο Kazan ήθελε να γυρίσει μια ταινία στην Ελλάδα...

— Το περίφημο *The Anatolian*...

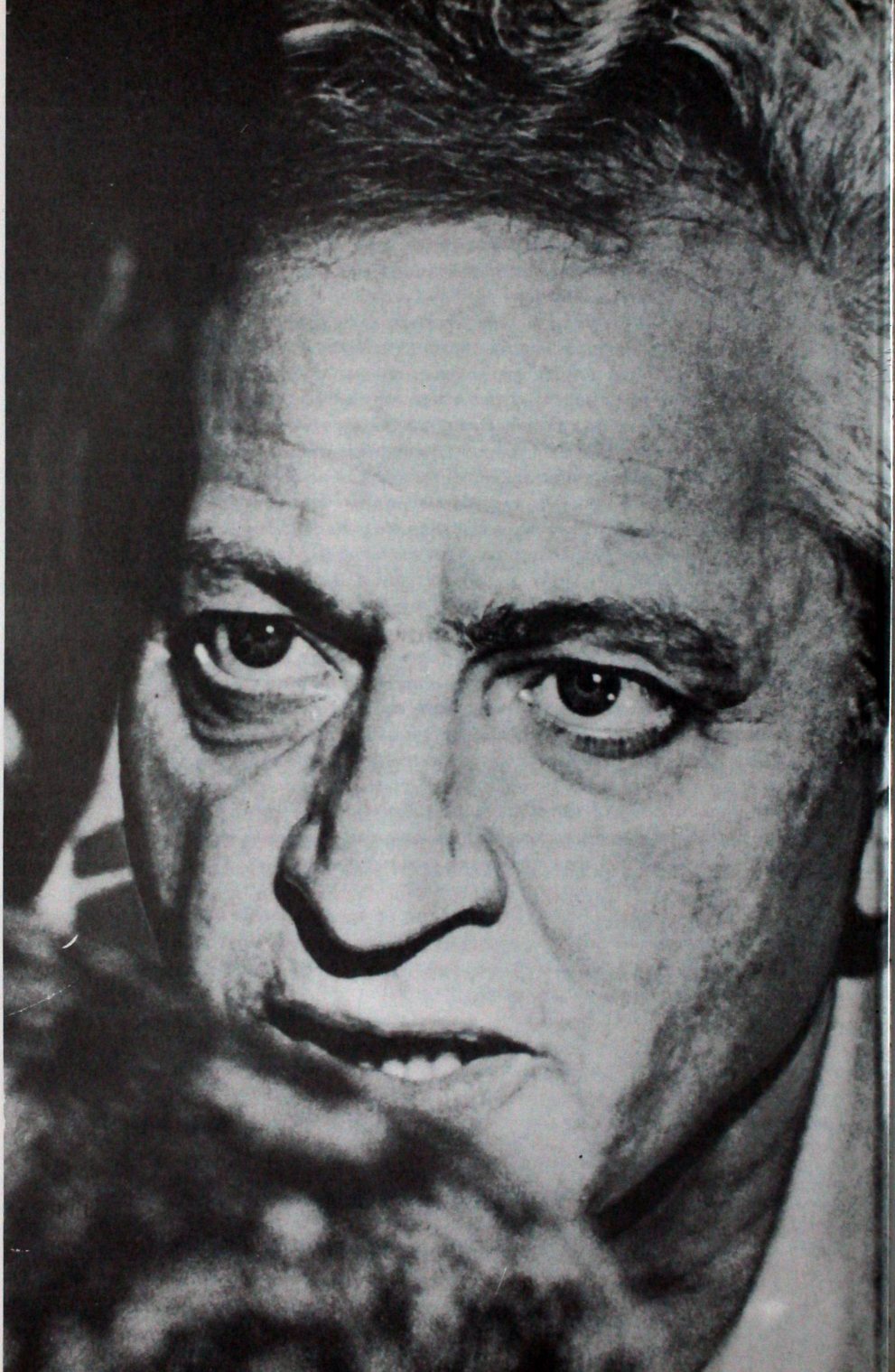
Ακριβώς. Ζήτησε λοιπόν ραντεβού απ' τη Μελίνα, που ήταν Υπουργός Πολιτισμού. Όταν με ρώτησε η Μελίνα, της είπα: «Κοίτα να δεις: ανάμεσα σ' όλα αυτά τα αποβράσματα που θέλουν να κάνουν δουλειές στην Ελλάδα, δε βλάπτει να δεις κι ένα

απόβρασμα με ταλέντο!» Στο μεταξύ, μου τηλεφωνεί μια μέρα ο Θόδωρος Κρίτας και μου λέει: «Θέλω να σε δω· έχω ένα γράμμα που πρέπει να διαβάσεις». Έρχεται. Το «γράμμα» είναι το σενάριο του Kazan, μ' ένα μικρό σημείωμα. Μου το διαβάζει: «Αγαπητέ Θόδωρε, σε παρακαλώ να πας αυτό το σενάριο στον Ζυλ. Θέλω τη γνώμη του· τη σέβομαι πάρα πολύ. Πείσε τον, σε παρακαλώ, να το διαβάσει εν ονόματι της φιλίας μας». Εν ονόματι της φιλίας μας!! Λέω του Θόδωρου: «Πάρ' το από δω. Δε θέλω να διαβάσω το σενάριο. Πες του πως δε θέλω να το διαβάσω».

— Τι ζητούσε απ' τη Μελίνα ο Kazan;

Ζητούσε την πλήρη συνεργασία της Ελλάδας – τεχνική υποστήριξη, τα πάντα. Κι η Μελίνα έκανε τα πάντα για να τον βοηθήσει, και του υποσχέθηκε τα πάντα. Μόνο που, επειδή ανάμεσα σ' αυτά που ζητούσε ήταν και η εξασφάλιση της συνεργασίας του στρατού, η Μελίνα παρέπεμψε το σχετικό αίτημα στον Υπουργό Εθνικής Άμυνας. Σε λίγες μέρες, μου τηλεφωνεί ο υπουργός, ο Χαραλαμπόπουλος. «Ο φίλος σου» μου λέει, τονίζοντάς το [δεν ήξερε τίποτα! (*Γέλια*)], «ο φίλος σου μου στέλνει το σενάριο για μια ταινία ανθελληνική, ανθελληνική, ανθελληνική, κι έχει το θράσος να μου ζητάει να του διαθέσω τον ελληνικό στρατό;!» Έτσι έγιναν τα πράγματα. Κι ύστερα από λίγο καιρό, μου στέλνουν ένα δημοσίευμα απ' τις ΗΠΑ, στο οποίο ο Kazan με κατηγορεί ότι –ούτε λίγο ούτε πολύ– έκανα τα πάντα για να τον σαμποτάρω, κι ότι δεν «επέτρεψα»(!) στη Μελίνα να γυριστεί η ταινία εδώ... Αυτά τα πράγματα μ' αηδιάζουν! Να σας πω κάτι; Όλους αυτούς τους ανθρώπους που υπέκυψαν στις πιέσεις, τους κατανοώ. Στ' αλήθεια σας λέω: τους κατανοώ. Δεν είναι μικρό πράγμα να σου λένε μια μέρα: «Δεν μπορείς πια να ξαναδουλέψεις!» Δεν είναι καθόλου εύκολο· πόσο μάλλον, αν έχεις συνηθίσει έστω και σε μια ελάχιστη πολυτέλεια. Κι αυτό που δεν είναι γνωστό, είναι ο φοβερός ρόλος που έπαιξαν σ' αυτή την ιστορία οι γυναίκες, οι σύζυγοι. Η πρώτη μου γυναίκα ήταν μια από τις ελάχιστες εξαιρέσεις· μου είπε: «Ποτέ δε θα το κάνεις αυτό – έτσι δεν είναι;» Θέλω λοιπόν να σας πω ότι κατανοώ πολλά πράγματα, πολλές στάσεις. Αυτό που δεν μπορώ να κατανοήσω στον Kazan, είναι ότι, εκείνη την εποχή, ήταν ο βασιλιάς του θεάτρου στη Νέα Υόρκη, ήταν παντοδύναμος, υπέροχος, μπορούσε να κάνει ό,τι ήθελε, κανείς δεν είχε τη δύναμη να τον σταματήσει. *Αυτό* είναι που δεν μπορώ να του συγχωρέσω.

(Η συζήτηση πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Ζυλ Ντασέν, στην Αθήνα, στις 7 Οκτωβρίου 1993.)



Φιλμογραφία του Ζυλ Ντασέν

ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

The Tell-Tale Heart

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM, 1940. 20΄ Α/Μ.
Σενάριο: Doane Hoag, βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Edgar Allan Poe
Φωτογραφία: Paul Vogel
Σκηνογραφία: Richard Duce
Μουσική: Sol Krandel
Μοντάζ: Adrienne Fazan
Παίζουν: Joseph Schildkraut, Roman Bohnen, Oscar O'Shea

Η πρώτη κινηματογραφική «έξοδος» του Ζυλ Ντασέν με αυτή την ταινία μικρού μήκους-ντεμπούτο, είναι αφιερωμένη στον «καταραμένο» και ατμοσφαιρικό κόσμο τού Έντγκαρ Άλλαν Πόε. Στο *Tell-Tale Heart*, ο Ντασέν ξεκινάει με μια «λιτή» και απλή δράση, και σιγά σιγά αναπτύσσει ένα αρκετά πυκνό και γεμάτο εντάσεις κλίμα. Η κάμερα εστιάζει στο εξπρεσιονιστικό πρόσωπο-μάσκα του Γιόζεφ Σίλντκράουτ, γνωστού «ζεν-πρεμιέ» του βωβού κινηματογράφου, ο οποίος σφραγίζει την ταινία με μια ερμηνεία αξιώσεων.

Nazi Agent

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Irving Asher, 1941. 84΄ Α/Μ.
Σενάριο: John Meehan, Jr., Paul Gangelin, βασισμένο σε μια ιδέα του Lothar Mendès
Φωτογραφία: Harry Stradling
Σκηνογραφία: Cedric Gibbons
Μουσική: Lennie Hayton

Μοντάζ: Frank E. Hull
Παίζουν: Conrad Veidt, Ann Ayars, Frank Reicher

Το σφιχτοδεμένο σενάριο, η «υπόγεια» σκηνοθεσία και η ψυχρή, μελετημένη ερμηνεία του Κόνραντ Φάιτ σε δύο ρόλους χαρακτηρίζουν το *Nazi Agent* σαν μια σεμνή, αλλά ιδιαίτερα δυνατή, κατασκοπευτική ταινία, που βασίζεται πάνω στην ιστορία δύο δίδυμων αδελφών: ενός απλού και φιλήσυχου αμερικανού πολίτη, και ενός πράκτορα και σύμβουλου των Ναζί, ο οποίος προσπαθεί να πείσει τον αδελφό του ν' αναμειχθεί σε κάποιες κατασκοπευτικές δραστηριότητες. Όταν ο πρώτος σκοτώνει κατά λάθος τον αδελφό του, μπαίνει στον κόσμο των κατασκόπων και, υποδυόμενος τον αρχηγό της οργάνωσης, μαθαίνει τα μυστικά της.

Reunion In France
Ελλην. Τίτλος: *Μετά την καταισχύνη*

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Joseph L. Mankiewicz, 1942. 74΄ Α/Μ.
Σενάριο: Jan Lustig, Marc Connolly, Martin Borowsky, βασισμένο σε μια ιδέα τού Ladislaus Bus-Fekété
Φωτογραφία: Robert Planck
Σκηνογραφία: Cedric Gibbons
Μουσική: Franz Waxman
Μοντάζ: Elmo Veron
Παίζουν: Joan Crawford, John Wayne, Philip Dorn, Reginald Owen

Η ταινία ανοίγει με την εισβολή των Γερμανών στο Παρίσι. Μια πλούσια, γοητευτική γυναίκα (Τζόαν Κρώφορντ) είναι αρραβωνιασμένη μ' έναν γάλλο εργοστασιάρχη, κατασκευαστή όπλων. Με την πτώση της πόλης, ανακαλύπτει ότι ο αγαπημένος της είναι συνεργάτης των Γερμανών. Ανατατωμένη από το γεγονός, αποφασίζει να κρύψει στο σπίτι της έναν αμερικανό πιλότο της RAF (Τζων Ουέιν), και τον ερωτεύεται παράφορα. Κυνηγημένοι από τα λαγωνικά της Γκεστάπο μαζί με άλλους βρετανούς αξιωματικούς, η Κρώφορντ και ο Ουέιν προσπαθούν να δραπετεύσουν. Η Κρώφορντ, στην πορεία, ανακαλύπτει ότι ο αρραβωνιαστικός της δεν είναι συνεργάτης των Ναζί, αλλά ένας πολύ πιστός γάλλος πατριώτης.

The Affairs Of Martha

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Irving Starr, 1942. 66΄ Α/Μ.
Σενάριο: Lee Gold, Isobel Lennart
Φωτογραφία: Karl Freund
Σκηνογραφία: Cedric Gibbons
Μουσική: Bronislau Kaper
Μοντάζ: Ralph Winters
Παίζουν: Marsha Hunt, Richard Carlson, Marjorie Main, Barry Nelson

Όταν η καμαριέρα μιας πλούσιας και γνωστής οικογένειας θέλει να γράψει ένα βιβλίο για τ' αφεντικά της, η υψηλή κοινωνία του Rocky Bay αντιμετωπίζει ένα μεγάλο πρόβλημα: όλοι περιμένουν με αγωνία να μάθουν τα μυστικά της οικογένειας, κι όταν η νεότερη κόρη μιλάει στους γονείς της για το βιβλίο της Μάρθας, αρχίζουν οι υποψίες. Μόνο ο ρομαντικός δεσμός ανάμεσα στον πλούσιο γιο της οικογένειας και την Μάρθα είναι ικανός να κάνει την αριστοκρατία ν' αποφύγει το ενδεχόμενο σκάνδαλο. Ο Ντασέν γύρισε την ταινία μέσα σε δεκαοκτώ μέρες και με κόστος 200.000 δολάρια, ποσό απίστευτα χαμηλό για τα «στάνταρντ» παραγωγής που επικρατούσαν στο Χόλιγουντ εκείνη την εποχή. Επίσης συνεργάστηκε –ανεπίσημα– στη συγγραφή του σεναρίου.

Young Ideas

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Robert Sisk, 1943. 77΄ Α/Μ.
Σενάριο: William Noble, Ian McLellan Hunter, βασισμένο σε μια ιδέα του William Noble
Φωτογραφία: Charles Lawton
Σκηνογραφία: Gedric Gibbons
Μουσική: George Bassman
Μοντάζ: Ralph Winters
Παίζουν: Susan Peters, Herbert Marshall, Mary Astor, Elliott Reid, Richard Carlson, Ava Gardner

Μια διάσημη συγγραφέας αποφασίζει να παντρευτεί (για δεύτερη φορά) με έναν καθηγητή Χημείας του Πανεπιστημίου. Τα παιδιά της εναντιώνονται στην απόφασή της, προσπαθούν να διαλύσουν το γάμο σαμποτάροντας την καριέρα του καθηγητή, ενώ διαδίδουν τη φήμη ότι το βιβλίο που έγραψε η μητέρα τους για κάποια γεγονότα στο Παρίσι, είναι στην ουσία μια αυτοβιογραφία της. Μετά από διάφορες ίντριγκες που δημιουργούνται, τα παιδιά καταφέρνουν να χωρίσουν το ζευγάρι.

The Canterville Ghost

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Arthur L. Field, 1944. 95΄ Α/Μ.
Σενάριο: Edwin Blum, βασισμένο στο ομότιτλο αφήγημα του Oscar Wilde
Φωτογραφία: Robert Planck
Σκηνογραφία: Edward Carfagno
Μρυσική: George Bassman
Μοντάζ: Chester W. Schaeffer
Παίζουν: Charles Laughton, Margaret O'Brien, Robert Young, William Gargan, Reginald Owen, Peter Lawford

Το *Canterville Ghost* είναι μια διασκεδαστική ιστορία φαντασμάτων, εμπνευσμένη από τη διάσημη ιστορία του Όσκαρ Ουάιλντ. Ο Τσαρλς Λώτον είναι ένα φάντασμα

Οι Σούζαν Πήτερς και Μαίρη Άστορ στο *Νέες ιδέες*

Οι Μάρσα Χαντ και Χιουμ Κρόνιν στο *Ένα γράμμα για την Ήβη*

που έχει καταδικαστεί σε αιώνια περιπλάνηση από τον πατέρα του, λόγω της υπερβολικής του δειλίας. Η λαμπρή του ερμηνεία στο ρόλο αυτού του αφελούς, βασανισμένου φαντάσματος, η στιβαρή παρουσία του Ρόμπερτ Γιανγκ και η σεμνή εμφάνιση της μικρής Μάργκαρετ Ο'Μπράιεν χαρίζουν στην ταινία κάποιες σπάνιες στιγμές λάμψης.

A Letter For Evie

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/William B. Wright, 1945. 89΄ Α/Μ.
Σενάριο: De Vallon Scott, Alan Friedman, βασισμένο στο διήγημα «The Adventure Of A Ready Letter Writer» της Blanche Brace
Φωτογραφία: Karl Freund
Σκηνογραφία: Cedric Gibbons, Hubert Hubson
Μουσική: George Bassman
Μοντάζ: Chester W. Schaeffer
Παίζουν: Marsha Hunt, John Carroll, Hume Cronyn

Η Ίβι είναι γραμματέας σε εργοστάσιο υποκαμίσων. Είναι ερωτευμένη με ένα στρατιώτη, που της άφησε ένα γράμμα αγάπης στην τσέπη ενός πουκάμισου. Η αλήθεια είναι ότι το γράμμα δεν το έγραψε αυτός, αλλά ένας φίλος του. Η Ίβι, μετά από περιπέτειες, συνειδητοποιεί ότι μπορεί ν' αγαπήσει μόνο τον πραγματικό συντάκτη του γράμματος, και όχι το φίλο του. Η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του διηγήματος της Μπλανς Μπρέις, έγινε το 1922, με τον τίτλο *Don't Write Letters*, σε σκηνοθεσία George Baker.

Two Smart People

Παραγωγή: ΗΠΑ/MGM/Ralph Wheelwright, 1946. 93΄ Α/Μ.
Σενάριο: Ethel Hill, Leslie Charteris, βασισμένο σε μια ιδέα των Ralph Wheelwright και Allan Kenward
Φωτογραφία: Karl Freund
Σκηνογραφία: Cedric Gibbons, Wade Rubottom
Μουσική: George Bassman
Μοντάζ: Chester W. Schaeffer
Παίζουν: Lucille Ball, John Hodiak, LLoyd Nolan, Hugo Haas, Elisha Cook, Jr.

Ρομαντικό μελόδραμα ανάμεσα σε μια διάσημη απατεώνισσα και έναν γοητευτικό «παράνομο». Μια πόλη του West είναι ο μοιραίος τόπος συνάντησής τους: και οι δύο προσπαθούν να εξαπατήσουν το ίδιο άτομο χωρίς να το ξέρουν. Μετά από πολλές περιπέτειες –και έναν αριθμό ατόμων που τα ονόματά τους είναι κρυμμένα σ' ένα βιβλίο μαγειρικής– ερωτεύονται με πάθος ο ένας τον άλλο, πληρώνουν το χρέος τους στην κοινωνία και, στο τέλος, ελεύθεροι πια, συναντιούνται ξανά.

Brute Force
Ελλην. τίτλος: *Ο δήμιος των κολασμένων*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Universal/Mark Hellinger, 1947. 98΄ Α/Μ.
Σενάριο: Richard Brooks, βασισμένο σ' ένα διήγημα του Robert Patterson
Φωτογραφία: William Daniels
Σκηνογραφία: Bernard Herzbrun, John F. DeCuir
Μουσική: Miklos Rozsa
Μοντάζ: Ed Curtiss
Παίζουν: Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Howard Duff, John Hoyt, James O'Rear

Κλασική ταινία φυλακής, με κεντρικούς χαρακτήρες έξι φυλακισμένους που προσπαθούν να δραπετεύσουν. Μέσα από διάφορα «φλας μπακ», γνωρίζουμε τη ζωή των φυλακισμένων που σχεδιάζουν τη δραπέτευσή τους. Ο Τζο Κόλλινς (Μπαρτ Λάνκαστερ), σαν σύγχρονος Σπάρτακος, έχει ένα ιδιαίτερα ελεύθερο πνεύμα και βλέπει πως το «σωφρονιστικό» σύστημα της φυλακής είναι ιδιαίτερα σκληρό και απάνθρωπο. Η απόπειρα δραπέτευσης αποτυγχάνει, και οι φυλακισμένοι σκοτώνονται, παρασύροντας μαζί τους στο θάνατο και τον αδίστακτο αρχιφύλακα Μάνσι (Χιουμ Κρόνιν), που συνήθιζε να βασανίζει τους κρατουμένους με μουσική υπόκρουση Βάγκνερ...

The Naked City
Ελλην. τίτλος: *Η γυμνή πόλη*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Universal/Mark Hellinger, 1948. 100΄ Α/Μ.
Σενάριο: Albert Maltz, Malvin Wald, βασισμένο σ' ένα διήγημα του Malvin Wald
Φωτογραφία: William Daniels (Όσκαρ Μαυρόασπρης Φωτογραφίας)
Σκηνογραφία: John F. DeCuir
Μουσική: Miklos Rozsa, Frank Skinner
Μοντάζ: Paul Weatherwax (Όσκαρ Μοντάζ)
Παίζουν: Barry Fitzgerald, Don Taylor, Howard Duff, Dorothy Hart, Ted De Corsia
Αφηγητής: Mark Hellinger

Η *Γυμνή Πόλη* γυρίστηκε σχεδόν ολόκληρη σε εξωτερικούς χώρους: μια ιστορία που δεν διαδραματίζεται στα στούντιο της Universal, αλλά στους δρόμους, στα διαμερίσματα, στα γραφεία, ακόμη και στον υπόγειο της Νέας Υόρκης.

Μια κοπέλα δολοφονείται στο δωμάτιό της, και κανείς δεν ξέρει ποιος την σκότωσε. Η Εγκληματολογική Υπηρεσία προσπαθεί να βρει τον δολοφόνο, κι ένας βετεράνος ντετέκτιβ, ο νεαρός υφιστάμενός του και μια παρέα από βοηθούς αναστατώνουν την πόλη.

Η *Γυμνή Πόλη* είναι μια ταινία μεγάλης έντασης, μια εικόνα της αντιφατικής και ασφυκτικής ζωής στη Νέα Υόρκη, που σου κολλάει στο μυαλό σαν κακή ανάμνηση.

Thieves' Highway
Ελλην. τίτλος: *Άνθρωποι του αίματος*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Fox/Robert Bassler, 1948. 94΄ Α/Μ.
Σενάριο: A.I. Bezzerides, βασισμένο στο μυθιστόρημά του *Thieves' Market*
Φωτογραφία: Norder Brodine
Σκηνογραφία: Lyle Wheeler, Chester Gore
Μουσική: Alfred Newman
Μοντάζ: Nick De Maggio
Παίζουν: Richard Conte, Valentina Cortese, Lee J. Cobb, Barbara Lawrence, Hope Emerson

Το *Άνθρωποι του αίματος* είναι ένα μελόδραμα που ξετυλίγεται γύρω από τις περιπέτειες των φορτηγατζήδων και των εμπόρων οπωροκηπευτικών της Καλιφόρνια. Κύριο θέμα της, η οικογενειακή και αισθηματική ζωή των οδηγών που ξοδεύουν τον περισσότερο χρόνο τους στο δρόμο, και ο αγώνας τους να προλάβουν να πάνε το εμπόρευμα στην αγορά πριν πέσουν οι τιμές.

Η ταινία γυρίστηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου στο Σαν Φρανσίσκο και στην περιοχή Bay, και η σκηνοθεσία του Ντασέν την αναδεικνύει σε μια συναρπαστική κινηματογραφική περιπέτεια, με γρήγορους ρυθμούς και βίαιη δράση.

Ο Ρίτσαρντ Κόντε δίνει την πιο συγκλονιστική ερμηνεία της καριέρας του, και η Βαλεντίνα Κορτέζε, η ιταλίδα σταρ, κάνει το αμερικανικό της ντεμπούτο.

Night And The City
Ελλην. τίτλος: *Η νύχτα και η πόλη*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Fox/Samuel G. Engel, 1950. 95΄ Α/Μ.
Σενάριο: Jo Eisinger, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Gerald Kersh
Φωτογραφία: Max Greene
Σκηνογραφία: C.P. Norman
Μουσική: Franz Waxman
Μοντάζ: Nick De Maggio, Sidney Stone
Παίζουν: Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Hugh Marlowe, Francis L. Sullivan, Herbert Lom, Stanislaus Zbyszko, Mike Mazurki, Ada Reeve

Η ταινία περιγράφει τις αναποδιές του Χάρι Φέμπιαν (Ρίτσαρντ Ουίντμαρκ) στις κακόφημες γειτονιές του Λονδίνου. Ο Φέμπιαν, μαυραγορίτης μικροαπατεώνας, γυροφέρνει τις γειτονιές του Σόχο, προσπαθώντας να βγάλει καμιά μίζα και να πιάσει την καλή. Παρά τις διαφωνίες της φιλενάδας του, θέλει ν' αφήσει όνομα σαν μεγάλος ατζέντης της ελληνορωμαϊκής πάλης.

Η *Νύχτα και η Πόλη*, γυρισμένη κατά ένα μεγάλο μέρος της σε εξωτερικούς χώρους, είναι ένα εξαίρετο δείγμα «φιλμ νουάρ», με νυχτερινή κυρίως δράση και πολλές σκιές που «χαράζουν» τα πρόσωπα των χαρακτήρων.

Οι Τζον Χόντιακ και Λουσίλ Μπολ στο *Δυο έξυπνοι άνθρωποι*

Ο Ρόμπερτ Μόρλεϋ, η Μελίνα Μερκούρη και ο Μαξιμίλιαν Σελ στο *Τοπκαπί*

The Trio: Rubinstein, Heifetz and Piatigorsky (Million Dollar Trio)

Παραγωγή: ΗΠΑ/World Artists, 1952. (16mm)
Βοηθός σκηνοθέτης: Robert Aldrich

Ντοκυμαντέρ της σειράς «Meet the Masters», που προριζόταν για τις μουσικές σχολές.

Du Rififi Chez Les Hommes
Ελλην. τίτλος: *Ριφιφί*

Παραγωγή: Γαλλία/Henri Bérard, Indus Film, Pathé Cinéma, Prima Film, 1954. 116΄ Α/Μ.
Σενάριο: Jules Dassin, René Wheeler, Auguste Lebreton, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Auguste Lebreton
Διάλογοι: Auguste Lebreton
Φωτογραφία: Philippe Agostini
Σκηνογραφία: Alexandre Trauner
Μουσική: Georges Auric
Μοντάζ: Roger Dwyre
Παίζουν: Jean Servais, Carl Möhner, Robert Manuel, Perlo Vita (Jules Dassin), Robert Hossein, Dominique Maurin, Magali Noël

Τέσσερις άντρες – (δύο Γάλλοι και δύο Ιταλοί) σχεδιάζουν μια ληστεία σ' ένα μεγάλο παρισινό κοσμηματοπωλείο. Η συμμορία δεν ξέρει ότι τελικά η μοίρα της εξαρτάται αποκλειστικά από τα λάθη που μπορεί να κάνει –και κάνει– στο μέλλον.
Την ώρα που γίνεται η ληστεία, δεν ακούγεται ούτε μία λέξη: μια 30λεπτη βουβή σεκάνς που έγραψε Ιστορία.
Ο Ντασέν κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας στο φεστιβάλ Καννών το 1950 για το *Rififi*, ενώ εμφανίζεται στην ταινία με το ψευδώνυμο Perlo Vita, παίζοντας το ρόλο του σπεσιαλίστα διαρρήκτη Σεζάρ.

Celui Qui Doit Mourir
Ελλην. τίτλος: *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*

Παραγωγή: Γαλλία/Ιταλία/Cinédis/Henri Bérard, Indus Film, Prima Film, Cinétel/Da. Ma. Cinematografica, 1956. 130΄ Α/Μ.
Σενάριο: Ben Barzman, Jules Dassin, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*
Διάλογοι: André Obey
Σκηνογραφία: Max Douy
Φωτογραφία: Jacques Natteau
Μουσική: Georges Auric

Μοντάζ: Roger Dwyre, Pierre Gillette

Παίζουν: Jean Servais, Μελίνα Μερκούρη, Carl Möhner, Pierre Vaneck, Maurice Ronet, Nicole Berger, Gert Froebe, Δήμος Σταρένιος

Μια ομάδα εξορίστων, κυνηγημένη από παντού, φτάνει στο χωριό Λυκόβρυση της Κρήτης. Εκεί, ο παπα-Γρηγόρης, στα πλαίσια της παραδοσιακής αναπαράστασης των Παθών, διαλέγει αυτούς που θα ενσαρκώσουν τους ρόλους του Ιησού, της Παναγίας και των Δώδεκα Αποστόλων. Στη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, οι κάτοικοι αποφασίζουν να στηρίξουν τους κυνηγημένους που έφτασαν στο χωριό τους, προσφέροντάς τους τροφή και καταφύγιο, σε αντίθεση με τους προύχοντες του χωριού και την Εκκλησία που θέλουν να προασπίσουν τα κεκτημένα τους.

Από τις σημαντικές ερμηνείες στην ταινία είναι αυτή της Μελίνας Μερκούρη, στο ρόλο της πόρνης του χωριού που υποδύεται τη Μαρία Μαγδαληνή, και του Jean Servais, στο ρόλο του δειλού βοσκού, που «μπαίνει στο πετσί» του Ιησού.

La Loi

Ελλην. τίτλος: *Θηλυκός δαίμων*

Παραγωγή: Γαλλία/Ιταλία/Corona/Le Groupe des Quatre, Cité Films, Titanus, 1958. 126΄ Α/Μ.

Σενάριο: Jules Dassin, Diego Fabbri, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Roger Vailland

Διάλογοι: Françoise Giroud

Φωτογραφία: Otello Martelli

Μουσική: Roman Vlad

Μοντάζ: Roger Dwyre

Παίζουν: Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Yves Montand, Μελίνα Μερκούρη, Anna Arena, Paolo Stoppa, Joseph Dassin

Στο Porto Manacore, χωριό της Νότιας Ιταλίας, οι κάτοικοι ασχολούνται εθιμοτυπικά μ' ένα επικίνδυνο παιχνίδι, τον «Νόμο»: ο νικητής αυτού του περίεργου παιχνιδιού πρέπει να ταπεινώσει τον ηττημένο με οποιονδήποτε τρόπο.

Μέσα απ' αυτή την αλληγορία ξεδιπλώνεται όλη η βία που επικρατεί στις ανθρώπινες σχέσεις των κατοίκων της μικρής κοινότητας.

Ποτέ την Κυριακή

Παραγωγή: ΗΠΑ/Ελλάδα/United Artists/Melinafilm/Lopert Pictures, 1959. 90΄ Α/Μ.

Σενάριο: Jules Dassin

Φωτογραφία: Jacques Natteau

Σκηνικά: Αλέκος Ζώνης

Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις (Όσκαρ Τραγουδιού για «Τα παιδιά του Πειραιά»)
Μοντάζ: Roger Dwyre
Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Jules Dassin, Γιώργος Φούντας, Τίτος Βανδής, Μήτσος Λυγίζος, Δέσπω Διαμαντίδου, Αλέξης Σολομός, Δημήτρης Παπαμιχαήλ

Ο Homer Thrace, ένας αμερικανός «ερασιτέχνης φιλόσοφος», γοητευμένος από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, έρχεται στην Ελλάδα, σίγουρος ότι εδώ θα βρει την «Αιώνια Αλήθεια». Μέσα στην περιπλάνησή του γνωρίζει την Ίλια, μια πόρνη που έχει την αξιοπρέπεια να διαλέγει η ίδια τους πελάτες της. Ο Αμερικανός, βλέποντας μέσα στο πρόσωπο της Ίλιας την καθαρότητα της ομορφιάς και την κληρονομιά τής τραγικής φιγούρας, την ερωτεύεται με πάθος, προσπαθώντας να την διαπλάσει σαν άλλος Πυγμαλίων. Όμως η Ίλια έχει άλλα σχέδια: εγκαταλείπει τα μαθήματα κλασικής παιδείας που της προσφέρει ο Αμερικανός, εγκαταλείπει και τον ίδιο, για ν' αφεθεί στον έρωτα του Τόνιο, ενός ελληνοϊταλού λιμενεργάτη.

Φαίδρα

Παραγωγή: ΗΠΑ/Ελλάδα/United Artists/Melinafilm/Jorilie Productions, 1961. 115΄ Α/Μ.
Σενάριο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη
Φωτογραφία: Jacques Natteau
Σκηνικά: Max Douy
Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη, Christian Dior (για τη Μελίνα Μερκούρη)
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης
Μοντάζ: Roger Dwyre
Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Anthony Perkins, Raf Vallone, Jules Dassin, Ανδρέας Φιλιππίδης, Νίκος Τζόγιας, Τζ. Καρούσος

Ένας αρχαίος μύθος μεταφέρεται στη σύγχρονη Ελλάδα, όταν η Φαίδρα (Μελίνα Μερκούρη) ερωτεύεται με πάθος το γιο του εφοπλιστή συζύγου της από τον πρώτο του γάμο. Ο γιος σπουδάζει στο Λονδίνο και, φτάνοντας στην Ελλάδα, έρχεται αντιμέτωπος με τη Φαίδρα, την αποκάλυψη του τρομερού μυστικού τους και την καταστροφή.

Topkapi

Παραγωγή: ΗΠΑ/United Artists/Jules Dassin, Filmways, 1964. 118΄ Έγχρωμη
Σενάριο: Monja Danischewski, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Eric Ambler *The Light of the Day*
Φωτογραφία: Henri Alekan
Σκηνικά: Max Douy
Κοστούμια: Ντένη Βαχλιώτη
Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

Ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ και η Μελίνα Μερκούρη στο *Ποτέ την Κυριακή*

Η Μελίνα Μερκούρη στο *Υπόσχεση την αυγή*

Μοντάζ: Roger Dwyre
Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Peter Ustinov, Maximilian Schell, Akim Tamiroff, Robert Morley, Joseph Dassin, Δέσπω Διαμαντίδου, Τίτος Βανδής

Γυρισμένο στην Τουρκία, την Κρήτη και το Παρίσι, το *Τοπ-Καπί*, μέσα από εξαντλητικά γρήγορους ρυθμούς, περιγράφει την ιστορία δύο διεθνών απατεώνων, που προσπαθούν να κλέψουν ένα διαμαντένιο ξίφος από το Μουσείο της Κωνσταντινούπολης. Η ιδέα ανήκει στην Ελίζαμπεθ Λιπ (Μελίνα Μερκούρη), που λατρεύει την περιπέτεια, τους άντρες και τα διαμάντια. Ένας παλιός της εραστής, ο Ουίλιαμ Ουώλτερ (Μαξιμίλιαν Σελ) πιστεύει ότι η ληστεία θα πετύχει μόνο αν γίνει από ερασιτέχνες διαρρήκτες που δεν έχουν βεβαρημένο ποινικό μητρώο.

10:30 P.M. Summer
Ελλην. τίτλος: *Στις 10.30΄ ένα καλοκαιρινό βράδυ*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Ισπανία/United Artists/Jules Dassin, Anatole Litvak, 1966. 90΄ Έγχρωμη
Σενάριο: Jules Dassin, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα της Marguerite Duras
Διάλογοι: Marguerite Duras
Φωτογραφία: Gabor Pogany
Σκηνογραφία: Enrique Alarcón
Μουσική: Christobal Halffter
Μοντάζ: Roger Dwyre
Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Romy Schneider, Peter Finch, Julian Mateos, Isabel Maria Perez

Μια βίαιη καλοκαιρινή καταιγίδα ξεσπάει σ' ένα ισπανικό χωριό και βρίσκει τη Μαρία αντιμέτωπη με τον εαυτό της, το ποτό, την ερωμένη του άντρα της (και καλύτερή της φίλη) και τον νεαρό Ροδρίγο, ο οποίος είναι δολοφόνος της γυναίκας του και του εραστή της. Η Μαρία βοηθάει τον νεαρό να ξεφύγει από τα πλοκάμια τής αστυνομίας. Το επόμενο πρωί, η βροχή έχει σταματήσει. Το πτώμα του Ροδρίγο βρίσκεται πεταμένο μέσα στα χωράφια, και η Μαρία, παίζοντας κρυφτό σε μια άδεια πλατεία, χάνεται, ενώ οι άλλοι φωνάζουν τ' όνομά της.

Survival

Παραγωγή: ΗΠΑ/Γαλλία, 1967. 70΄ Έγχρωμη

Ένα ντοκυμαντέρ για τον «Πόλεμο των Έξι Ημερών».

Up Tight
Ελλην. τίτλος: *Εκτέλεση εν ψυχρώ*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Paramount/Marlukin Productions, Jules Dassin, 1968, 104΄. Έγχρωμη

Σενάριο: Jules Dassin, Ruby Dee, Julian Mayfield, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Liam O'Flaherty *The Informer*

Φωτογραφία: Boris Kaufman

Σκηνικά: Alexandre Trauner

Κοστούμια: Theoni V. Aldredge

Μουσική: Booker T. Jones

Μοντάζ: Robert Lawrence

Παίζουν: Julian Mayfield, Max Julien, Ruby Dee, Raymond St. Jacques, Roscoe Lee Browne

Ο Τανκ είναι ένας αλκοολικός εργάτης, που αντιμετωπίζει τεράστια προβλήματα από τους λευκούς εργοδότες του και από τους συναδέλφους του που, στα πλαίσια του κινήματος για την απελευθέρωση των Μαύρων, διψάνε για δύναμη. Ο Τανκ αρνείται να βοηθήσει τους συντρόφους του, κι ενώ εκείνοι τον διώχνουν από την οργάνωση, αυτός καταδίδει έναν συνάδελφό του στην αστυνομία. Στο τέλος αποκαλύπτεται και, σχεδόν με ευγνωμοσύνη, αφήνεται να τον εκτελέσουν.

Promise At Dawn

Ελλην. τίτλος: *Υπόσχεση την αυγή*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Γαλλία/Avco Embassy/Jules Dassin, Joseph E. Levine, 1970. 100΄ Έγχρωμη

Σενάριο: Jules Dassin, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Romain Gary *La promesse de l' aube*

Φωτογραφία: Jean Badal

Σκηνικά: Alexandre Trauner

Κοστούμια: Theoni V. Aldredge

Μουσική: Georges Delerue

Μοντάζ: Robert Lawrence

Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Δέσπω Διαμαντίδου, Assaf Dayan, Fernand Gravey, Perlo Vita (Jules Dassin)

Η *Υπόσχεση την αυγή*, βασισμένη στην αυτοβιογραφία του Ρομαίν Γκαρύ, περιγράφει τα παιδικά χρόνια του ήρωα στη Ρωσία και τον ακολουθεί στην εφηβεία και την ενηλικίωσή του στο Παρίσι. Πίσω από κάθε βήμα του παραμονεύει η Νίνα (Μελίνα Μερκούρη), η μητέρα του, μια ρωσίδα ηθοποιός, με μια ιδιαίτερα έντονη μητρική αγάπη που τον ακολουθεί σαν φάντασμα στο πέρασμα του χρόνου.

The Rehearsal

Ελλην. τίτλος: *Η Δοκιμή*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Nike Films/Μελίνα Μερκούρη, 1974. 92΄ Α/Μ.
Σενάριο: Jules Dassin
Φωτογραφία: Alan Metzger
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Μαρκόπουλος
Μοντάζ: Suzanne Baumann
Συμμετέχουν: Μελίνα Μερκούρη, Μίκης Θεοδωράκης, Στάθης Γιαλελής, Γιάννης Μαρκόπουλος, Laurence Olivier, Lillian Hellman, Maximilian Schell, Arthur Miller κ.ά.

Η εξέγερση των φοιτητών του Πολυτεχνείου μέσα από μια ελεύθερη «θεατρική» αναπαράσταση. Διάφορες προσωπικότητες μιλούν μπροστά στην κάμερα για την τραγική εξέγερση των φοιτητών και την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

A dream of passion
Ελλην. τίτλος: *Κραυγή γυναικών*

Παραγωγή: ΗΠΑ/Jules Dassin/Bren Film-Melinafilm, 1978. 110΄ Έγχρωμη
Σενάριο: Jules Dassin
Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης
Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος
Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος
Μοντάζ: George Klotz
Παίζουν: Μελίνα Μερκούρη, Ellen Burstyn, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Αλέξης Σολομός, Γιάννης Βόγλης, Μπέτυ Βαλάση, Ανδρέας Βουτσινάς

Η Μαρία, μια ελληνίδα ηθοποιός και διεθνής σταρ που ερμηνεύει στο θέατρο τον επώνυμο ρόλο στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, θέλει να γνωρίσει μια Αμερικανίδα που βρίσκεται στις φυλακές του Κορυδαλλού: σκότωσε τα τρία παιδιά της πάνω σε μια στιγμή πάθους, για να εκδικηθεί το σύζυγό της που την είχε εγκαταλείψει.

Circle of two
Ελλην. τίτλος: *Στα 16 γνώρισα τον έρωτα*

Παραγωγή: Καναδάς/Henck Van Der Kolk, 1980. 105΄ Έγχρωμη
Σενάριο: Thomas Hedley, βασισμένο στο μυθιστόρημα της Marie Terese Baird *A Lesson in Love*
Φωτογραφία: Laszlo George, Jean Badal
Μουσική: Paul Hoffert
Μοντάζ: David Nicholson
Παίζουν: Richard Burton, Tatum O'Neal

Μια μαθήτρια λυκείου γνωρίζει έναν εξηντάχρονο ζωγράφο, ο οποίος την ερωτεύεται με πάθος. Το χάσμα του χρόνου που υπάρχει ανάμεσά τους, δημιουργεί διλήμματα στο ζωγράφο, ο οποίος, βλέποντας το ανέφικτο της σχέσης, την εγκαταλείπει γεμάτος ανασφάλειες.

Η Μελίνα Μερκούρη στο *Ένα καλοκαιρινό βράδυ*

Περιεχόμενα

On Jules Dassin του Martin Scorsese 8
Για τον Ζυλ Ντασέν του Martin Scorsese 9
Στην οδό Αθηναίων Εφήβων του Γιώργου Μπράμου 11
Ο ουμανισμός του Ντασέν του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 17
«Brains and guts» ή Πέντε υποσημειώσεις σε μια φανταστική πραγματεία του Αχιλλέα Κυριακίδη 23
«Ριφιφί» ή Ενας Αμερικανός στο Παρίσι του Τάσου Γουδέλη 29
«Ο κυνισμός είναι ο θάνατος της καρδιάς...» Μια συζήτηση του Jules Dassin με τους François Truffaut και Claude Chabrol 33
Ένας Αμερικανός Έλληνας του Νίκου Κολοβού 49
Κουβεντιάζοντας με τον Ντασέν του Μιχάλη Δημόπουλου και του Αχιλλέα Κυριακίδη 59
Φιλμογραφία του Ζυλ Ντασέν της Αθηνάς Σωτηροπούλου 77

JULES DASSIN

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΣΟΠΤΡΑΛΟΥ: Α.Β. ΑΡΜΟΔΙΤΗΣ

ISBN 960-86572-2-9

9 789608 657229

1 234501 000187 >