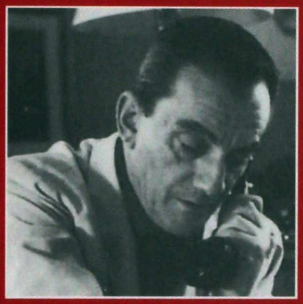
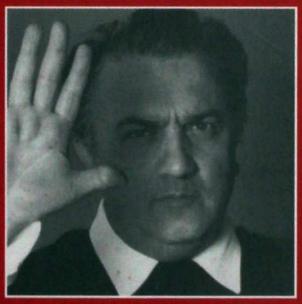
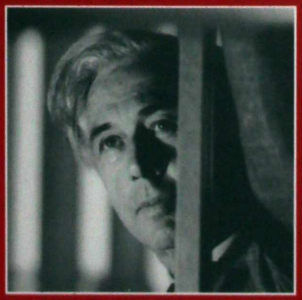
Η ΤΕΧΝΗ

στὴ Θεσσαλονίκη

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ


ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ «ΤΕΧΝΗ»
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2002

Φωτογραφίες εξωφύλλου:

Michelangelo Antonioni
Luchino Visconti
Charlie Chaplin
Orson Welles
Federico Fellini
Jean Renoir
Alain Resnais
Robert Bresson
Παύλος Ζάννας

Η «Τεχνη» Στη Θεσσαλονικη

Κειμενα για τον Κινηματογραφο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός του Υπουργού Πολιτισμού
Καθ. κ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ

Όσοι θυμούνται τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στη Θεσσαλονίκη, ξέρουν ότι η ίδρυση και η παρουσία της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Η Τέχνη» υπήρξε καθοριστικός σταθμός για τον Θεσσαλονικιό πολιτισμό. Στη δράση των μελών της, εμπνευσμένων πανεπιστημιακών δασκάλων και πνευματικών ανθρώπων, οφείλουν της ίδρυσης τους οι πιο σημαντικοί πολιτιστικοί θεσμοί της. Πόλος ανάμεσα τους και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου που οφείλει πάρα πολλά στον Παύλο Ζάννα.

Η Πρωτοβουλία της «Τέχνης», να επανεκδοθούν –σε συνεργασία με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου– κείμενα για τον κινηματογράφο που πρωτοδημοσιεύθηκαν στο δυσεύρετο σήμερα περιοδικό «Η Τέχνη στην Θεσσαλονίκη», αξιοποιεί ένα πολύτιμο υλικό που δεν περιορίζεται στο να αναζαπυρώσει τη μνήμη των παλαιότερων, αλλά καλύπτει ένα σημαντικό κενό στην ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία με αποδέκτες τους νεώτερους αναγνώστες.

Το Υπουργείο Πολιτισμού χαίρεται για το αποτέλεσμα αυτό της κοινής προσπάθειας δύο φορέων της Θεσσαλονίκης που υπάγονται στην εποπτεία του. Είναι σημαντικό όλο αυτό το υλικό να γίνει ξανά επίκαιρο και προσιτό.

Χαιρετισμός της Προέδρου του Δ.Σ. της «Τέχνης»
ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ ΤΣΑΤΣΑΚΟΥ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» συμπλήρωσε ήδη μισόν αιώνα υπεύθυνης προσφοράς στα πολιτιστικά πράγματα της Θεσσαλονίκης και, ευρύτερα, της Βόρειας Ελλάδας. Η ιστορία της αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της πόλης. Υπηρετώντας σταθερά τους σκοπούς της, καλλιέργησε και διέδωσε τα γράμματα και τις τέχνες, έφερε τους πολίτες σε επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα και τις πρωτοπορίες, έδωσε ευκαιρίες ανέλιξης σε νέους καλλιτέχνες και δημιουργούς και συνέβαλε καθοριστικά στον πολιτιστικό σχεδιασμό μιας πόλης που, το 1951, προσπαθούσε ακόμη να επουλώσει τις πληγές της προσφυγιάς, της Κατοχής και του Εμφυλίου.

Σήμερα, το τοπίο έχει ευτυχώς αλλάξει. Η Θεσσαλονίκη καλύπτεται από ένα πυκνό πλέγμα θεσμών πολιτισμού, που συνεπάγεται μια πληθωρική αλλά και ποιοτηκά άνιση καλλιτεχνική δραστηριότητα. Ενταγμένη σ' αυτό το πλέγμα, η «Τέχνη» διατηρεί και ανανεώνει το ιδιαίτερο στίγμα της, αξιοποιεί το πνευματικό και καλλιτεχνικό δυναμικό της πόλης και διευρύνει το πεδίο υποδοχής της παρεχόμενης και παραγόμενης γνώσης στον τομέα των Γραμμάτων και των Τεχνών, συνδέοντας συστηματικά το Πανεπιστήμιο με την Κοινωνία.

Η ανατύπωση των κειμένων της «Τέχνης» για τον κινηματογράφο δεν αποσκοπεί τόσο στην ιστορική μόρφωση όσο στον αναστοχασμό. Νέοι και παλαιότεροι, καλούμαστε να ξαναδιαβάσουμε αυτά τα κείμενα, χαράζοντας μέσα τους νέες διαδρομές, να μετρήσουμε το βάθος και τη διορατικότητα της σκέψης που τα γέννησε, να δοκιμάσουμε την αντοχή τους στον χρόνο και στην αλλαγή των συνειδήσεων. Αλλά και να ξαναγοητευθούμε από την ικανότητα κάποιων χαρισματικών ανθρώπων με βαθιά παιδεία και διεισδυτικό στοχασμό –όπως ο αείμνηστος Παύλος Ζάννας και οι φίλοι του, που ανήκαν στον κύκλο της «Κινηματογραφικής Λέσχης»– να μεταδίδουν στους νεότερους το πάθος τους για την Έβδομη Τέχνη.

Χαιρετισμός του Διευθυντή του Φ.Κ.Θ.
ΜΙΧΑΛΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Παύλος Ζάννας, ο άνθρωπος που οραματίστηκε, εγκαινίασε και ανέπτυξε το θεσμό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, υπήρξε ταυτόχρονα και ένας προδρομικός κριτικός κινηματογράφου που, μαζί με ελάχιστους άλλους, εισήγαγε τον κινηματογραφικό νεωτερισμό και τη θεωρία του κινηματογράφου σ' ένα χώρο που μέχρι τότε αντιμετώπιζε την έβδομη τέχνη μάλλον εμπειρικά.

Οι απόψεις, οι στοχασμοί και οι προβληματισμοί του Παύλου Ζάννα που πρωτοδημοσιεύτηκαν (σχεδόν όλα ανυπόγραφα) στο δυσεύρετο πια έντυπο «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη», σχολιάζουν, με οξυδέρκεια, κάθε μήνα επί πέντε χρόνια, την κινηματογραφική επικαιρότητα σε μια πόλη όπου, όπως σημείωνε ο ίδιος, η κινηματογραφική κριτική ήταν «ανύπαρκτη».

Σημειώσεις και κείμενα για τον Renoir, τον Chaplin, τον Visconti, τον Welles, το νεορεαλισμό, τόν Fellini, τον Bresson, αλλά και για τον Anthony Mann, τον Aldrich, τον Τσουχράι, τον Antonioni, τον Resnais, τον Godard και τη νουβέλ βαγκ, τον Κακογιάννη, φανερώνουν ένα ανήσυχο πνεύμα, ένα ανοιχτό μυαλό και μια σπάνια εποπτεία πάνω στην εξέλιξη του κινηματογράφου σε μια καθοριστική και ιδιαίτερα εύφορη περιόδο της ιστορίας του (δεκαετία '50 και '60). Από τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου ή θεάτρου και κινηματογράφου έως την ανάδειξη του νέου κινηματογράφου ως ηγεμονικού καλλιτεχνικού ρεύματος και τις ριζοσπαστικές απόψεις σχετικά με την θεωρητική αισθητική ανάλυση του κινηματογραφικού έργου, τα κείμενα του Ζάννα αποκτούν σήμερα μια σπάνια σημασία.

Ο Ζάννας εξέφρασε στην εποχή του μια ξεχωριστή αρετή. Δεν ήταν μόνο ένας στατικός διανοούμενος που απλώς λάτρευε τις κινηματογραφικές ιστορίες, αλλά κάτι πολυτιμότερο: ήταν ο επιθετικός στοχαστής, κινηματογραφόφιλος και θεωρητικός της τέχνης του λόγου και του κινηματογράφου, που η ευρεία του μόρφωση του επέτρεπε να βλέπει την ταινία με βαθύτητα και προοπτική. Γι' αυτό και η αντοχή των κειμένων που, μαζί με την «Τέχνη», αναδημοσιεύουμε σ' αυτή την έκδοση, είναι σταθερή και πολύτιμη.

ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ

Με αφορμή τα πενήντα χρόνια από την ίδρυσή της, τα μέλη του τωρινού Δ.Σ. της «Τέχνης» θέλησαν να αποδώσουν στους νέους της πόλης μας κείμενα για τον κινηματογράφο που πρωτοδημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Η Τέχνη της Θεσσαλονίκης», σε τρεις περιόδους.

Η ανατύπωση των κειμένων αυτών, πενήντα χρόνια μετά «την 5ην του μηνός Ιουλίου του έτους 1951, ημέραν Πέμπτην και ώραν 6 μ.μ.», όταν με πρωτοβουλία «Ελλήνων πολιτών μελών της κοινωνίας Θεσσαλονίκης» στην αίθουσα του Εμπορικού Επιμελητηρίου της πόλης, υλοποιήθηκε η ίδρυση «σωματείου, σκοπόν έχοντος την καλλιέργειαν και διάδοσιν των γραμμάτων και τεχνών εις την Θεσσαλονίκην και λοιπήν Βόρειον Ελλάδα», δεν έχει χαρακτήρα νοσταλγικής αναδρομής. Διαπιστώσαμε, πως τα σύντομα εκείνα κείμενα διατηρούν ακόμα την αρχική φρεσκάδα τους και αντανακλούν μιαν εικόνα της πόλης μας, μέσα από τις κινηματογραφικές αίθουσες της δεκαετίας του '50 και του '60.

Όταν το σινεμά ήταν ακόμη γιορτινή οικογενειακή υπόθεση.

Τότε που οι πρωινές και πρώτες απογευματινές προβολές ήταν διαφυγή από την πλήξη των εξατάξιων γυμνασίων.

Σε μια περίοδο που η Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης» ήταν σχολείο για τους νεαρούς τότε διανοούμενους που σήμερα θα ονομάζαμε σινεφίλ.

Στα ανυπόγραφα κείμενα –στο μέγιστο ποσοστό τους του Παύλου Ζάννα– περιλαμβάνεται και ένα του Γ. Σημηριώτη, ενώ για την άδεια αναπαραγωγής των τριών ενυπόγραφων ευχαριστούμε θερμά την οικογένεια του Παύλου Ζάννα και τους κυρίους Κ. Σκαλιώρα και Λ.Β. Καραπαναγιώτη. Η ανατύπωσή τους, εδώ, έγινε με μόνη μεγάλη παρέμβαση, τη μετατροπή τους σε μονοτονικό σύστημα, με ελάχιστες ορθογραφικές αναπροσαρμογές και με τη σειρά που εμφανίστηκαν στα τεύχη του περιοδικού, επειδή θεωρήσαμε πως με τον τρόπο αυτό αναπαράγεται η κινηματογραφική ζωή της πόλης μας στις δύο πρώτες δεκαετίες μετά τον μεγάλο πόλεμο.

Το Δ.Σ. και τα μέλη της «Τέχνης» εκτιμούν απεριόριστα την ευαισθησία του σκηνοθέτη κ. Αντώνη Κιούκα, αναπληρωτή Καλλιτεχνικού Διευθυντή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που ανταποκρίθηκε με προθυμία στην πρόταση της υπογράφουσας και δέχτηκε να ει-

σηγηθεί την ένταξη του παρόντος στις εκδόσεις του. Η θετική αποδοχή της από το Δ.Σ. του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ας θεωρηθεί αντίδωρο στην μνήμη των μελών του Δ.Σ. της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας, που αποδέχτηκαν την εισήγηση του Παύλου Ζάννα και πρότειναν, με υπόμνημά τους προς τη Διεθνή Έκθεση της Θεσσαλονίκης, στις 7 Μαρτίου του 1960, την «οργάνωσιν κινηματογραφικής επιδείξεως (φεστιβάλ)» στην πόλη μας.

Ο Χρόνος δικαίωσε και την Ιδέα και το Αποτέλεσμα.

Χωρίς την πολύτιμη συμβολή του Αλέκου Π. Ζάννα, η παρούσα έκδοση θα αντιμετώπιζε πολύ περισσότερες δυσκολίες. Η πληρότητα του παρόντος οφείλει πολλά στη γνώση και την προσφορά του και η υπογράφουσα τον ευχαριστεί θερμά για την αμέριστη βοήθεια και τις φιλικές συμβουλές του.

Για τη δακτυλογράφηση των κειμένων, ευχαριστώ τη Μόνικα Διαμαντή και τη Δόμνα Γούναρη.

Για τη βοήθεια του στην εκδοτική επιμέλεια του παρόντος ευχαριστώ θερμά τον μαθητή μου, νεαρό ιστορικό της Τέχνης, κ. Νικόλαο Δόκαλη.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΣΑΑΤΣΟΓΛΟΥ-ΠΑΛΙΑΔΕΛΗ

Αντιπρόεδρος της «Τέχνης»

Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 2001

ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ «Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ»*

Η «Τέχνη» είχε πάντοτε ένα μόνιμο σκοπό: να βοηθήσει όσο μπορεί την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής ζωής στη Θεσσαλονίκη. Οργανώνοντας συναυλίες, κάνοντας διαλέξεις, ενεργώντας για την ίδρυση θεάτρου, Συμφωνικής Ορχήστρας, Αρχαιολογικού Μουσείου κ.λ.π. Όμως πολύ νωρίς κατάλαβε ότι για να επιτύχει στην προσπάθειά της αυτή χρειαζόταν και ένα ακόμα μέσο, την προβολή των απόψεών της τόσο στα μέλη της, όσο και στον υπόλοιπο κόσμο της Θεσσαλονίκης και προπάντων στους αρμόδιους. Μαζί με την ανάγκη αυτή είχε αντιληφθεί ότι μια από τις βασικές ελλείψεις της πνευματικής ζωής της Θεσσαλονίκης ήταν η απουσία έγκυρης, αντικειμενικής και δίκαιης κριτικής των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων.

Αν είχαν πληθύνει κάπως τις εμφανίσεις τους οι θίασοι των Αθηνών, αν ήταν συχνότερες οι μουσικές εκδηλώσεις, αν η κινηματογραφική ζωή ανέβαινε, αν οι εκθέσεις ζωγραφικής δεν ήταν τόσο σπάνιες όσο στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, έλειπε πάντα η σοβαρή κριτική που θα κατατόπιζε τον κόσμο, θα αξιολογούσε την προσφορά, θα ενθάρρυνε κάθε γνήσια καλλιτεχνική προσπάθεια και θα καταδίκαζε καθετί ανάξιο.

Με τις σκέψεις αυτές το Διοικητικό Συμβούλιο της «Τέχνης» αποφάσισε την έκδοση ενός μηνιαίου δελτίου, που ονομάστηκε «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη» και άρχισε τη ζωή του τον Απρίλιο του 1956. Το δελτίο αυτό είχε μια ιδιομορφία: δημοσίευε μονάχα σχόλια για καλλιτεχνικά ζητήματα και κριτικές για τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που γινόταν στη Θεσσαλονίκη. Είχε αποκλείσει την κριτική της λογοτεχνίας, γιατί στον τομέα αυτόν υπήρχαν πάντοτε αξιόλογα περιοδικά που επιτελούσαν με επιτυχία τον προορισμό τους· περιορίστηκε λοιπόν στην κριτική της μουσικής, του χορού, των εικαστικών τεχνών, του κινηματογράφου, και πρόσθεσε μια ειδική στήλη, όπου συζητούνταν προβλήματα πολεοδομικά της πόλης μας. Η τελευταία τούτη στήλη θεωρήθηκε απαραίτητη, γιατί από την εποχή εκείνη άρχιζε η ραγδαία οικοδομική δραστηριότητα, που δημιουργούσε προβλήματα και γεννούσε μεγάλους κινδύνους για την καλαίσθητη εμφάνιση της Θεσσαλονίκης με την παλιά λαμπρή παράδοση.

Η μορφή που πήρε το δελτίο ήταν ασυνήθιστη για τον τόπο μας, όπου όσα περιοδικά έντυπα ασκούν την κριτική τής χαρίζουν μια θέση υποταγμένη στην καθ' εαυτό ύλη τους, που είναι η πρωτότυπη δημιουργία, είτε αυτή αποτελεί ένα λογοτεχνικό είδος (διήγημα, ποί-

ημα κ.λ.π.), είτε μικτή μελέτη, είτε εκτενέστερο δοκίμιο. Αυτό και μόνο ήταν αρκετό να προκαλέσει μια πρώτη αντίδραση, έστω ένα πρώτο ξάφνιασμα. Η φύση των περιεχομένων ενίσχυε αμέσως την αντίδραση, γιατί βέβαια η κριτική (τις πιο πολλές φορές) προκαλεί δυσαρέσκειες, όταν δεν περιορίζεται σε ανούσιους και ανώφελους επαίνους, αλλά, ξέροντας ότι επιτελεί ένα υψηλό χρέος, προχωρεί σε αντικειμενική και αυστηρή αξιολόγηση της καλλιτεχνικής προσφοράς.

Δίπλα σ' αυτά ήρθε ακόμα μια καινοτομία, που προκάλεσε τις ζωηρότατες αντιρρήσεις και οξύτατες (κάποτε) αντιδράσεις και επιθέσεις. Οι κριτικές που δημοσιεύονται στις στήλες του δελτίου ήταν ανυπόγραφες. Η απόφαση του Συμβουλίου για την καινοτομία τούτη πάρθηκε ύστερα από πολλή σκέψη και από μακρότατες συζητήσεις και απέβλεπε σε συγκεκριμένο στόχο: ν' αποφευχθούν οι προσωπικές αντεγκλήσεις, που αποτελούν συνηθισμένο στοιχείο της πνευματικής μας ζωής. Η «Τέχνη» δεν ενδιαφερόταν να προκαλέσει θόρυβο, να προβάλει τις απόψεις του Α ή του Β, να καταδικάσει τούτον ή εκείνον τον καλλιτέχνη. Πίστευε πως έχει την υποχρέωση να κρίνει αντικειμενικά, αλλά όχι πλαδαρά, δίκαια, αλλά όχι με συγκατάβαση, το καλλιτεχνικό έργο που προσφερόταν και όχι τον άνθρωπο που το πρόσφερε. Και πίστευε ακόμα πως η συλλογική ευθύνη της συντακτικής επιτροπής αποτελούσε εγγύηση αμεροληψίας, νηφαλιότητας και δικαιοσύνης. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να επαναλάβουμε κάτι που τονίσαμε πολλές φορές από τις στήλες του δελτίου, γιατί η παρεξήγησή του - όχι πάντοτε καλόπιστη - οδηγούσε σε σοβαρές παρεξηγήσεις. Τα κριτικά σημειώματα ήταν ανυπόγραφα, αλλά η κριτική της «Τέχνης» δεν ήταν ανώνυμη. Την κατηγορία της ανωνυμίας, που συχνά της απεύθυναν, δεν τη δέχτηκε η Εταιρεία μας, γιατί δεν καταδέχτηκε ποτέ να κρυφτεί πίσω από την ανωνυμία. Θα μπορούσε να αρκεστεί στο γεγονός ότι το Διοικητικό Συμβούλιο, γνωστό σε όλους, είχε την ευθύνη και του δελτίου, όπως και όλων των άλλων εκδηλώσεών της. Αλλά έκανε κάτι περισσότερο· κάθε χρόνο όριζε υπεύθυνη συντακτική επιτροπή και τα ονόματα των μελών της τα ανακοίνωνε αμέσως και τα έγραφε πάντοτε και στο δελτίο της. Ακόμα κάτι· μολονότι η Επιτροπή είχε μεγαλύτερη ευθύνη για μια ορισμένη στήλη, ανεξάρτητα αν δεν ήταν πάντοτε αυτός και ο συντάκτης του κριτικού σημειώματος. Ύστερ' από τόσα χρόνια η «Τέχνη» μπορεί να δηλώσει πως δεν έχει κανένα λόγο να μετανιώνει γιατί εμπιστεύτηκε στα μέλη των συντακτικών επιτροπών το δελτίο. Δεν μπορεί η ίδια να βαθμολογήσει την προσφορά του καθενός, μπορεί όμως να είναι υπερήφανη γιατί οι στήλες του δελτίου της απόσπασαν την προσοχή όλων και απόχτησαν πανελλήνιο κύρος. Και τούτο οφείλεται, νομίζουμε, στο γεγονός ότι έμειναν αδέκαστες και αντικειμενικές, τίμιες και αξιοπρεπείς. Και ξέρουμε όλοι πως όσο κι αν αυτές οι αρετές πρέπει ν' αποτελούν το απαραίτητο προσόν της πνευματικής ζωής, δεν είναι πάντοτε τόσο «σταθερές συντρόφισσες» (για να θυμηθούμε τον Ουράνη) των πνευματικών κινήσεων.

Σ' αυτή τη μορφή το δελτίο της «Τέχνης» έζησε ως το 1960 (τεύχη 1 - 33). Τον επόμενο χρόνο (1961) η «Τέχνη» θέλησε να επιχειρήσει μια μεταβολή, να πλουτίσει το περιεχόμενο και να προσθέσει ενυπόγραφα άρθρα. Αναγκαστικά το δελτίο από μηνιαίο έγινε τριμηνι-

αίο και κυκλοφόρησαν έτσι τρία τεύχη (1, 2, και 3/4), πολύ πλουσιότερα από τα προηγούμενα, με το κριτικό πρώτο μέρος και τη νέα ύλη στο δεύτερο μέρος του περιοδικού. Η νέα έκδοση απαιτούσε και δαπάνες πολύ μεγαλύτερες και συνεργάτες περισσότερους και φροντίδες πολύ πιο αυξημένες. Η προσπάθεια δεν μπόρεσε να συνεχιστεί. Ίσως να υπήρξαν ευθύνες του Συμβουλίου και της Συντακτικής επιτροπής, ίσως να κουράστηκαν οι συνεργάτες. Χωρίς να θέλουμε να ελαττώσουμε τις ευθύνες μας για τη διακοπή, οφείλουμε να προσθέσουμε πως υπάρχει και ένας ακόμα ουσιαστικός λόγος, που δεν επηρέασε μονάχα το δελτίο, αλλά ίσως και όλη την προσπάθεια της «Τέχνης». Όταν ιδρύθηκε η Εταιρεία μας είχαμε διακηρύξει πως θα είμαστε ικανοποιημένοι, αν κατορθώσουμε να γίνει κάποτε περιττή η δική μας προσπάθεια. Δεν ξέρουμε αν αυτή η στιγμή έφτασε, είμαστε όμως βέβαιοι πως η δεκάχρονη δραστηριότητα της «Τέχνης» βοήθησε σε μια σημαντική μεταβολή της καλλιτεχνικής ζωής της Θεσσαλονίκης. Σήμερα πια υπάρχει και η Συμφωνική Ορχήστρα και Κρατικό Θέατρο, το Αρχαιολογικό μας Μουσείο είναι έτοιμο και ως τώρα φιλοξένησε δύο σημαντικότατες εκθέσεις ζωγραφικής. Η Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης» έχει συγκεντρώσει ένα μεγάλο αριθμό φίλων της 7ης Τέχνης, που δεν είναι απλοί θεατές, αλλά με γνώση και βαθύτερη επίγνωση των προβλημάτων του κινηματογράφου παρακολουθούν, κρίνουν, ελέγχουν την κινηματογραφική προσφορά. Κι αυτή η προεργασία στερέωσε το Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Σεπτεμβρίου, που έγινε πια επίσημα μόνιμος θεσμός. Η «Τέχνη» άνοιξε την αίθουσα εκθέσεων, όπου φιλοξενήθηκαν ως τώρα πολυάριθμοι ζωγράφοι, όχι μονάχα της πόλης μας, αλλά και οι πιο σημαντικοί της Αθήνας και του εξωτερικού. Τέλος οι ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης έχουν πάρει πια θέση αξιόλογη μέσα στην καλλιτεχνική ζωή ολόκληρης της Ελλάδας και κινούνται, ακόμη πιο πέρα, σε διεθνή πλαίσια. Αυτά όλα δημιούργησαν την ανάγκη να υπάρξουν τακτικές καλλιτεχνικές στήλες στις εφημερίδες και στα περιοδικά της πόλης μας, ενώ παράλληλα πολλές από τις πιο σημαντικές εφημερίδες της Αθήνας αφιερώνουν ειδικές στήλες για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στην πόλη μας.

Όλα αυτά έχουν μεταβάλει ριζικά το καλλιτεχνικό κλίμα της πόλης μας και έχουν δημιουργήσει νέες συνθήκες και νέες ανάγκες. Από μιαν άποψη μπορούμε να πούμε πως έχει ξεπεραστεί η ανάγκη και η χρησιμότητα του παλιού δελτίου ή, αν είναι σωστότερο να διατυπωθεί αλλιώς η ίδια σκέψη, έχουν επιβάλει την ανάγκη μιας νέας μορφής εντύπου που δεν κατορθώσαμε ακόμα να το δημιουργήσουμε. Τα δέκα χρόνια της «Τέχνης» κλείνουν έναν κύκλο πλούσιο και γόνιμο. Μέσα στις άλλες εκδηλώσεις της Εταιρείας μας το δελτίο έχει πάρει καίρια θέση· απόδειξη πειστική είναι οι ζωηρές αντιδράσεις που προκάλεσε στη ζωή του και η έντονη κριτική που ακούσαμε για τη διακοπή της έκδοσής του.

Απομένει στα Διοικητικά Συμβούλια της επόμενης δεκαετίας να σταθμίσουν τις ανάγκες και τις δυνατότητες και να αποφασίσουν αν και πώς μπορεί να βρεθεί το έντυπο που θα πάρει τη θέση του.

Η «ΤΕΧΝΗ» ΚΑΙ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Το 1960 και με την ευκαιρία του εορτασμού της 25ετηρίδας της η Διεθνής Έκθεσις Θεσσαλονίκης προέβλεψε τον προγραμματισμό μιας πλούσιας σειράς από καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Με σχετικό έγγραφό της προς την «Τέχνη» ζήτησε τη γνώμη της Εταιρείας μας καθώς και προτάσεις της για τη μορφή και το περιεχόμενο των καλλιτεχνικών αυτών εκδηλώσεων.

Η «Τέχνη» απάντησε με το ακόλουθο έγγραφο που έδωσε την ιδέα και έθεσε τη βάση για την οργάνωση του Κινηματογραφικού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Παραθέτουμε αυτούσιο το περιεχόμενο του εγγράφου της 7ης Μαρτίου 1960 που υπογράφουν ο Πρόεδρος της «Τέχνης» καθηγητής Λίνος Πολίτης και ο Γενικός Γραμματέας της Μωρίς Σαλτιέλ.

Προς το Διοικητικόν Συμβούλιον
Της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης
Ενταύθα

Κύριε Πρόεδρε,

Εις απάντησιν του υπ.αριθμ. 819/16-2-60 εγγράφου της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης, δι' ού ζητείται η εκ μέρους της ημετέρας Εταιρείας υποβολή γνωμών και προτάσεων σχετικών με την επ' ευκαιρία του εορτασμού της 25ετηρίδος της Δ.Ε.Θ. οργάνωσιν καλλιτεχνικών εορτών, έχομεν την τιμήν να γνωρίσωμεν υμίν ότι το Διοικητικόν Συμβούλιον της «Τέχνης», κατόπιν εκτεταμένης και λεπτομερούς συζητήσεως, κατήρτησε σειράν προτάσεων, η εφαρμογή των οποίων θα συμβάλη, κατά την γνώμην αυτού, εις την πλέον επιτυχή οργάνωσιν και πραγματοποίησιν των καλλιτεχνικών εορτών.

Κατ' αρχήν το Δ.Σ. της «Τέχνης» νομίζει ότι η όλη προσπάθεια πρέπει να τεθή υπό την αποκλειστικήν δικαιοδοσίαν ολιγομελούς εξ ειδικών Επιτροπής Προγραμματισμού, δυναμένης ν' ανταποκριθή εις το σημαντικόν έργον, το οποίον θα της ανετίθετο. Εκ παραλλήλου, δια την εκτέλεσιν πλέον του καταρτισθησομένου προγράμματος, πρέπει να επιλεγή έν κατάλληλον πρόσωπον, ή έστω ολίγα κατάλληλα και ικανά άτομα, τα οποία θα επωμίζοντο όλην την ευθύνην δια την αρτίαν οργάνωσιν και εκτέλεσιν του προγράμματος των εορτών.

Ως προς αυτάς ταύτας τας καλλιτεχνικάς εκδηλώσεις πρέπει να ληφθή μέριμνα ώστε κατ' αρχήν να μη πρόκειται δι' απλάς επαναλήψεις πραγματοποιηθεισών ήδη εις τας Αθήνας εκδη-

λώσεων, αλλά δια προγράμματα πρωτότυπα, τα οποία και αίγλην μεγαλυτέραν θα προσδώσουν και δια τας εορτάς ενδιαφέρον μεγαλύτερον θα δημιουργήσουν.

Εν ταις λεπτομερείαις η «Τέχνη» προτείνει τας ακολούθους καλλιτεχνικάς εκδηλώσεις:

α) Θεατρικάς παραστάσεις, αι οποίαι θα προετοιμασθούν υπό εκλεκτών καλλιτεχνικών συγκροτημάτων ειδικώς δια τας εορτάς της Δ.Ε.Θ.

β) Φεστιβάλ κινηματογράφου, ως τούτο περιγράφεται εις το συνημμένον σημείωμα αρ. 1.

γ) Μουσικόν διαγωνισμόν, ως τούτος περιγράφεται εις το συνημμένον σημείωμα αρ. 2.

δ) Την μετάκλησιν ξένων μουσικών και χορευτικών συγκροτημάτων ανεξαρτήτως εάν ταύτα θα έχουν ήδη συμμετάσχει εις το Φεστιβάλ Αθηνών, υπό τον όρον όμως ότι θα παρουσιάσουν ενταύθα πρωτότυπα προγράμματα.

ε) Ωργανωμένην σειράν ξεναγήσεων εις τα Βυζαντινά μνημεία της πόλεως.

στ) Έκθεσιν συγχρόνων έργων εικαστικών τεχνών, η οποία θα ηδύνατο να οργανωθή κατά τρόπον πρωτότυπον εις υπαίθριον χώρον, εφ' όσον, βεβαίως, θα ελαμβάνοντο προηγουμένως ωρισμένα μέτρα προφυλάξεως των έργων εκ των καιρικών συνθηκών.

ζ) Την έξω του χώρου της Διεθνούς Εκθέσεως και εις αναπεπταμένον χώρον (το στάδιον της Χ.Α.Ν.Θ. π.χ. ή το δημιουργούμενον μεγάλο στάδιον) οργάνωσιν σειράς πανηγυρικών παραστάσεων με τους εκ διαφόρων σημείων της Ελλάδος μετακαλουμένους συνήθως μουσικούς και χορευτικούς ομίλους. Έχομεν την γνώμην ότι η μεμονωμένη παρουσίασις ενός εκάστου εκ των ομίλων αυτών, όπως γίνεται μέχρι τούδε, εντός του χώρου της Δ.Ε.Θ. και εις το ακατάλληλον δια την περίπτωσιν «πατάρι», αδικεί την απόδοσιν και την καλλιτεχνικήν ποιότητα της όλης προσπαθείας. Εις τας εκδηλώσεις ταύτας η ημετέρα Εταιρεία αποδίδει ιδιαιτέραν σημασίαν και διαβλέπει μελλοντικόν το δυνατόν της αξιοποιήσεως της λαϊκής ελληνικής τέχνης και της προβολής αυτής εις διεθνή κλίμακα, πιθανώς δια μελλοντικής οργανώσεως διεθνούς «Φεστιβάλ» λαϊκής μουσικής και λαϊκών χωρών εις την Θεσσαλονίκην.

η) Δεδομένου ότι η πόλις μας δεν διαθέτει καταλλήλους χώρους δι' ωρισμένας εκ των ανωτέρω εκδηλώσεων και λαμβανομένης υπ' όψιν της γενικωτέρας ανάγκης οργανώσεως καλλιτεχνικών εκδηλώσεων εις ανοικτόν χώρον, η «Τέχνη» νομίζει ότι η Διεθνής Έκθεσις Θεσσαλονίκης θα ήτο δυνατόν να αναλάβη την πρωτοβουλίαν αγοράς ή κατασκευής λυομένης εξέδρας, η οποία θα δύναται να συναρμολογήται εις διάφορα κεντρικά σημεία της πόλεως και να δημιουργή χώρους θεατρικών και χορευτικών παραστάσεων, συναυλιών κ.λ.π.

Μετά τιμής

Ο Πρόεδρος	***Ο Γεν. Γραμματεύς***
Λίνος Πολίτης	*Μωρίς Σαλτιέλ*

Το υπόμνημα συνόδευαν και δύο αναλυτικά σημειώματα, από τα οποία το πρώτο αφορούσε στην πρόταση για τη δημιουργία Κινηματογραφικής επιδείξεως (Φεστιβάλ). Το παραθέτουμε αυτούσιο.

Κινηματογραφική επίδειξις (φεστιβάλ)

Η οργάνωσις κινηματογραφικής επιδείξεως εντός του πλαισίου των άλλων εκδηλώσεων της Δ.Ε.Θ. παρουσιάζει πολλαπλούν ενδιαφέρον. Διότι:

1) Θα αποτελέση πρωτότυπον εκδήλωσιν, μοναδικήν δια την Ελλάδα.

2) Θα αποτελέση διεθνή εκδήλωσιν, εφ' όσον θα συμμετέχουν εις αυτήν και ξένα κράτη. Η διεθνής συμμετοχή είναι εξησφαλισμένη, διότι τα ξένα κράτη ασφαλώς θα ενδιαφερθούν δια την προβολήν της κινηματογραφικής των βιομηχανίας, παραλλήλως προς τας άλλας αυτών επιτεύξεις, αίτινες προβάλλονται δια της Δ.Ε.Θ.

3) Θα αποτελέση τον καλύτερον τρόπον διεθνούς προβολής της ελληνικής κινηματογραφίας, η οποία αναπτύσσεται ήδη εις σημαντικώτατον κλάδον της οικονομικής δραστηριότητος της χώρας.

Εις το νομοσχέδιον «περί ελληνικής κινηματογραφίας», το οποίον ολοκληρούται ήδη και συντόμως θα συζητηθή εις την Βουλήν, προβλέπεται η διοργάνωσις επιδείξεων (Φεστιβάλ) της ελληνικής και ξένης κινηματογραφικής παραγωγής. Η Δ.Ε.Θ. με την συμπαράστασιν των τοπικών οργανώσεων δύναται να επιδιώξη και να επιτύχη όπως η εκδήλωσις αύτη πραγματοποιήται καθ' έτος εις την πόλιν μας.

Δια του νομοσχεδίου προβλέπεται και η εξεύρεσις των απαραιτήτων δια την εκδήλωσιν ταύτην πόρων.

Η εκδήλωσις θα έχη αρχικώς χαρακτήρα ελληνικόν, με έκτακτον ξένην συμμετοχή, θα επιδιώξη δε μετά ταύτα να επιτύχη την αναγνώρισιν της Confederation Internationale des Producteurs des Films, ίνα συμπεριληφθή εις το Διεθνές Ημερολόγιον παρομοίων εκδηλώσεων.

Αι μόναι κατάλληλοι αίθουσαι προβολής είναι επί του παρόντος τα κινηματοθέατρα Ολύμπιον και Κολοσσαίον. Αργότερον θα είναι πιθανώς καταλληλότατα το προβλεπόμενον υπαίθριον θέατρον του Πανεπιστημίου, το θέατρον της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, δεν πρέπει δε ν' αποκλεισθή και το ενδεχόμενον ανεγέρσεως υπό της Δ.Ε.Θ., με την συμπαράστασιν της «Τέχνης» και εις τον προβλεπόμενον χώρον, καταλλήλου αιθούσης.

Η Τεχνη Στη Θεσσαλονικη

Περιοδος Α'

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

Η «Τέχνη» σε συνεργασία με την Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών οργάνωσε και στην πόλη μας μια Κινηματογραφική Λέσχη. Σκοπός της είναι να δείξει στα μέλη της μερικά από τα πιο αντιπροσωπευτικά αριστουργήματα της 7ης Τέχνης, τόσο της παλιάς όσο και της σύγχρονης παραγωγής. Έτσι θα γίνει δυνατή μια «κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση» του κοινού, που θα μάθει να ξεχωρίζει (και να υποστηρίζει) τον καλό κινηματογράφο -την τέχνη- από τα τόσα ανοσιουργήματα που προσφέρουν οι αίθουσες προβολής. Η προσπάθεια αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για την πόλη μας όπου ο κινηματογράφος (με την έλλειψη μόνιμης θεατρικής σκηνής) αποτελεί το πιο προσιτό θέαμα.

Η Κινηματογραφική Λέσχη κίνησε αμέσως το ενδιαφέρον του κοινού (και κυρίως των νέων) κι έτσι οι κυριακάτικες πρωϊνές προβολές γίνονται πάντα με γεμάτη αίθουσα. Η Κινηματογραφική Λέσχη παρουσίασε ήδη ταινίες του: Buñuel, Renoir, Rosselini, Lattuada, René Clair, De Sica, Chaplin κ.ά.

Δυστυχώς και η κινηματογραφική κριτική είναι ανύπαρκτη στην πόλη μας, και δεν υπάρχει μια υπεύθυνη καθοδήγηση του κοινού, που θα βοηθούσε το έργο της Κινηματογραφικής Λέσχης. Ελπίζουμε ότι η κινηματογραφική κριτική που θα γίνεται σ' αυτήν τη στήλη (έστω και με κάποια καθυστέρηση) θα βοηθήσει τους φίλους του Κινηματογράφου στο να βλέπουν με πιο κριτικό μάτι και με περισσότερες καλλιτεχνικές απαιτήσεις τις ταινίες που προβάλλονται στην πόλη μας.

ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ 1955: Σινεμασκόπ, Σουπερσκόπ κ.λ.π.

Το Σινεμασκόπ που παρουσιάστηκε αρκετά πρόσφατα κατόρθωσε σε δυο χρόνια να πάρει μαζί με τα ανάλογα συστήματα Βισταβίζιον κτλ, μια σημαντική θέση στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι η «σινεμασκοπική» παραγωγή ήταν και ποιοτικά αξιοπρόσεκτη.

Το νέο σύστημα ήρθε να ανατρέψει τα παλιά δεδομένα του κινηματογράφου. Μπορεί βέβαια να μη μας προσφέρει την αίσθηση του βάθους (όπως οι τρισδιάστατες ταινίες), αλλά πάντως πρέπει να παραδεχτούμε ότι φέρνει τον θεατή πιο κοντά στη σκηνή που δια-

δραματίζεται μπροστά του, παρουσιάζοντας μεγαλύτερο πλάτος. Όμως η παλιά οθόνη, καλύτερα προσαρμοσμένη στο οπτικό επίπεδο του θεατή, του επέτρεπε να παρακολουθήσει με μεγαλύτερη άνεση τις ρυθμικές εναλλαγές των εικόνων ή την οργάνωση του οπτικού χώρου που επιδιώκει ο καλλιτέχνης. Στη νέα οθόνη μπορεί ο σκηνοθέτης να δείξει μεγαλύτερη έκταση, δύσκολα όμως θα μπορέσει στη μεγαλύτερη αυτή επιφάνεια να οργανώσει το θέμα που θα παρουσιάσει, και που συχνά μπορεί να απαιτεί το ανθρώπινο πρόσωπο σε μεγάλο πλάνο ή μια κίνηση του ματιού ή και το σχήμα ενός μικρού αντικειμένου.

Πρέπει ακόμα να σημειωθεί ότι το Σινεμασκόπ δε γεννήθηκε από μια καλλιτεχνική ανάγκη, δεν ήρθε σαν μια εξέλιξη των σκηνοθετικών αναζητήσεων. Ήρθε να λύσει το οικονομικό αδιέξοδο μιας κινηματογραφικής παραγωγής που είχε να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό της τηλεοράσεως. Το ότι το Σινεμασκόπ δεν ήρθε να λύσει αισθητικά προβλήματα φάνηκε κι απ' το γεγονός ότι στα πρώτα του βήματα παρουσίασε θεαματικές ιστορικές αναπαραστάσεις για να καταπλήξει τους αφελείς θεατές, ακριβώς όπως έγινε και στα πρώτα βήματα του βωβού. Γιατί βέβαια δεν μπορεί να γίνει λόγος για καλλιτεχνικές αναζητήσεις σε ταινίες σαν τον *Χιτώνα*, το *Ασημένιο Δισκοπότηρο*, τον *Αιγύπτιο* και τους διάφορους πολύχρωμους ιππότες του Μεσαίωνα. Το θέαμα και ο πλούτος που γέμισαν επιδεικτικά τις ταινίες αυτές δεν εξυπηρέτησαν κανένα καλλιτεχνικό σκοπό. Κι όμως πρέπει να περιμένουμε ότι οι πιο άξιοι σκηνοθέτες που θα χρησιμοποιήσουν τη μεγάλη οθόνη, έχοντας συναίσθηση των προβλημάτων που γεννάει, αλλά και των δυνατοτήτων που προσφέρει, θα μπορέσουν να την αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά.

Στην περίοδο 1954 - 1955 δύο ταινίες ξεχώρισαν για την αποτελεσματική χρήση του σινεμασκόπ: *Το ποτάμι χωρίς επιστροφή* του Otto Preminger και το *Ένα αστέρι γεννιέται* του George Cuckor.

Από τη νέα χειμερινή περίοδο θα ξεχωρίσουμε μερικές αξιόλογες σινεμακοπικές ταινίες.

Η *Σπασμένη Λόγχη* του Edward Dmytryk προσπαθεί να συνδυάσει την ψυχολογική ανάλυση με την περιπέτεια. Ίσως γι' αυτό και το αποτέλεσμα να μην είναι απόλυτα ικανοποιητικό. Ο σκηνοθέτης όμως χρησιμοποιεί τη μεγάλη οθόνη με επιτυχία, όχι μόνο στις εξωτερικές σκηνές με τα ζώα, τον κάμπο, τα βουνά, αλλά και στα εσωτερικά, όπου κυριαρχεί η ψυχολογική ανάλυση. Στην επιτυχία της ταινίας συντελούν σε μεγάλο βαθμό ο Σπένσερ Τρέισυ και ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ.

Γεμάτο περιπέτεια είναι και το *Βέρα Κρουζ* του Robert Aldrich, γυρισμένο σε Σουπερσκόπ. Εδώ η περιπέτεια είναι δοσμένη με κέφι, απλά, απλοϊκά ίσως μάλιστα. Ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης θυσιάζουν με ευκολία την ιστορική αλήθεια που πλαισιώνει τα έργα των δυναμικών Γκάρυ Κούπερ και Μπαρτ Λάνκαστερ, κι όμως η ταινία έχει το γοργό ρυθμό που χρειάζεται μια σωστή και μετρημένη χρησιμοποίηση των χρωμάτων και μελετημένες κινήσεις της σινεμασκοπικής κινηματογραφικής μηχανής. Το όνομα του Robert Aldrich κίνησε εντελώς πρόσφατα το γενικό ενδιαφέρον και η τελευταία του ταινία κέρδισε το δεύ-

τερο βραβείο στη Βενετία –ο Aldrich είναι ένας νέος σκηνοθέτης που υπόσχεται πολλά.

Αντίθετα ένας παλιός και μεγάλος σκηνοθέτης μας απογοήτευσε. Ο Hitchcock είναι ένας από τους πιο άξιους σκηνοθέτες που υπάρχουν σήμερα. Και με το *Κυνήγι του κλέφτη* που γυρίστηκε σε Βισταβίζιον επιβεβαιώνει τη φήμη του αυτή. Η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη είναι κι αυτή καταπληκτική: χρώματα, μοντάρισμα, παίξιμο των ηθοποιών, όλα είναι σοφά μελετημένα και η ταινία έχει ρυθμό και κέφι. Όμως πριν από λίγους μήνες είδαμε το *Παράθυρο της αυλής* (ελληνικά: «Σιωπηλός Μάρτυς») όπου η δεξιοτεχνία αυτή εξυπηρετούσε ένα έργο με κάποιο βαθύτερο ανθρώπινο νόημα.

Το *Κυνήγι του κλέφτη* είναι ένα παιχνίδι, ένα ευχάριστο ίσως παιχνίδι, που κρύβει που και που κάποιες νύξεις για τα αγαπημένα θέματα του Hitchcock: τη μοναξιά που περιτριγυρίζει τα άτομα στη σύγχρονη κοινωνία ή την κατηγορία που βαραίνει έναν αθώο. Όμως δεν μπορούμε να ξεχάσουμε το *Παράθυρο της αυλής*.

Απογοητευτικό ήταν και το *Ανατολικά της Εδέμ* του Elia Kazan. Μια υπόθεση βιβλική που μεταφέρθηκε στην εποχή του πρώτου πολέμου και του μεσοπολέμου για να προστεθεί το απαραίτητο ψυχαναλυτικό αλατοπίπερο. Ο Καζάν χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το Σινεμασκόπ επιδιώκοντας μια εντυπωσιακή σκηνοθεσία (το λοξό καντράρισμα πολλών σκηνών δεν εξυπηρετεί κανένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα). Μερικές σκηνές, όπως η αμερικάνικη επιστράτευση, έχουν ζωντάνια, αλλά δεν σώζουν το έργο. Ας μην ξεχνάμε πως ο Καζάν είναι κυρίως θεατρικός σκηνοθέτης που μπόρεσε να δώσει τον καλύτερο «κινηματογραφικό» εαυτό του στο *Λεωφορείο ο Πόθος* με την εξεζητημένη σκηνοθεσία που όμως ήταν απόλυτα στη θέση της. Στο *Ανατολικά της Εδέμ* παραμένει το παίξιμο του Τζέιμς Ντην, που χάθηκε πρόσφατα και της μικρής Τζούλι Χάρρις.

Από τις μουσικές ταινίες ξεχωρίζουμε τον *Μπάρμπα Μακροπόδη* («Σ' ερωτεύτηκα στα όνειρά μου») κυρίως για τα χορευτικά νούμερα της Λέσλι Καρόν και του Φρεντ Ασταίρ. Γιατί η υπόλοιπη ταινία πέφτει πολύ κάτω από το μέτριο.

ΕΓΧΡΩΜΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΕ ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ

Από τις έγχρωμες ταινίες που είδαμε γυρισμένες με το παλιό σύστημα θα ξεχωρίσουμε κυρίως τη ρωσική *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*. Η ταινία αυτή δεν μπορεί δυστυχώς να επαινεθεί για τα χρώματά της και τα κοστούμια. Ούτε μπορεί και να συγκριθεί με την ταινία του Renato Castellani, που πριν από ένα χρόνο μας έδωσε τον σαιξπηρικό πλούτο που ξεπηδούσε από ζωγραφικούς πίνακες της εποχής. Οι Ρώσοι μας παρουσιάζουν ολόκληρο το χορόδραμα του Prokopiev με τους χορευτές που πλαισιώνουν τη διάσημη Ουλάνοβα. Η κινηματογραφική απόδοση του μπαλέτου είναι εντελώς μοναδική: ο σκηνοθέτης είδε το μπαλέτο κινηματογραφικά και κινηματογραφικά μπόρεσε να το αποδώσει. Μερικές μάλιστα σκηνές, όπως ο θάνατος του Μερκούτσιο, αποτελούν πραγματικά χορογραφικά και σκηνοθετικά κατορθώματα.

Ο Disney μας παρουσίασε την τελευταία δημιουργία του, τον *Πήτερ Παν*, όπου προσπαθεί να ζωντανέψει το παραμύθι του James Barrie. Δυστυχώς όμως τα χρώματα και η κίνηση δεν αρκούν για να ζωντανέψουν ένα παραμύθι. Από τον *Πήτερ Παν* λείπει κάθε ποιητική έξαρση και θαυμάζει κανείς μόνο μια μηχανή που εργάζεται με ακρίβεια, μα που μένει ξερή και άψυχη. Φαίνεται πως η τεράστια εμπορική και βιομηχανική ανάπτυξη των εργασιών του Disney εξαφάνισε τη φαντασία και το κέφι που χαρακτήριζαν το *Saludos Amigos* ή το *Three Caballeros*. Τι κρίμα! Και κρίμα που δεν έγιναν ακόμα γνωστές στην Ελλάδα πρόσφατες ταινίες με κινούμενες εικόνες που γεννήθηκαν από τη φαντασία νέων καλλιτεχνών.

Χρωματιστή είναι και η τελευταία ταινία του King Vidor *Ο άνθρωπος χωρίς αστέρι* («Χωρίς Συρματοπλέγματα»). Το παίξιμο του Kirk Douglas δίνει αρκετή αληθοφάνεια σ' αυτή την «καουμπόικη» περιπέτεια και είναι ωραία που προσπαθεί να ξεφύγει από το παρελθόν του. Δυστυχώς η χρησιμοποίηση των χρωμάτων δεν έχει την εκφραστική δύναμη που υπήρχε στο *Μονομαχία στον Ήλιο* του ίδιου σκηνοθέτη, και που θα μείνει μοναδικό στο είδος του.

Αναφέρουμε και μια από τις πιο δυσάρεστες απογοητεύσεις της χρονιάς, το *Η Πλαζ* (ελληνικά:... «Η αξιοπρεπής αμαρτωλή») του Lattuada. Δύσκολα μπορεί να φανταστεί κανείς πιο φτηνό «κοινωνικό» κήρυγμα που συνδυάζει την «αμαρτωλή», το παιδί της, και τις κακές αντιδράσεις του «καλού κόσμου». Κι όμως ο Lattuada δεν είναι τυχαίος σκηνοθέτης, και περιμένουμε με ανυπομονησία *Το Παλτό*, που ελπίζουμε να τον ξανατοποθετήσει ανάμεσα στους εκλεκτούς!

ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΕ ΜΑΥΡΟ ΚΑΙ ΑΣΠΡΟ

Κι όμως παρ' όλες τις σινεμασκοπικές, σουπερσκοπικές κτλ. ταινίες που παρουσιάζουν πλούσιες και επιβλητικές χρωματιστές αναπαραστάσεις, πάλι γυρίζουμε με αγάπη στις απλές μαυρόασπρες ταινίες, τις γυρισμένες για την παλιά μικρή οθόνη. Θα ξεχωρίσουμε εδώ τις καλύτερες ταινίες που είδαμε ως το τέλος του 1955.

Μάρτυ είναι η ταινία του Delbert Mann που κέρδισε το χρυσό βραβείο στο τελευταίο φεστιβάλ στις Κάννες. Ίσως η επιτροπή που τον έκρινε να θέλησε να βραβεύσει ένα έργο απλό, λιτό, μια σκηνοθεσία γεμάτη ειλικρίνεια και χωρίς επίδειξη, και το συγκρατημένο, αλλά αυθόρμητο παίξιμο δυο παραμελημένων ηθοποιών. Και σ' όλα αυτά η επιτροπή είχε δίκαιο. Το *Μάρτυ* περιγράφει τη ζωή της μέσης αμερικάνικης τάξεως, των ανθρώπων που γυρεύουν να βρουν λίγη αγάπη, λίγη ευτυχία (κι όχι την ευτυχία που δίνει το χρήμα) στις ώρες που δεν τους καταπιέζει η καθημερινή δουλειά, στις ώρες όμως αυτές που είναι οι πιο πληκτικές, οι πιο άδειες, με την απελπιστική μοναξιά που μπορεί να δημιουργήσει ο συνωστισμός των μεγάλων πόλεων. Ίσως πολλοί να μην είδαν στο *Μάρτυ* παρά ένα ευχάριστο ειδύλλιο (που με το «ευτυχισμένο τέλος» δημιούργησε ίσως και την επιτυχία του έργου στην αμερικάνικη τηλεόραση) κι ίσως γι αυτό η αίθουσα προβολής να διαφήμισε την ταινία με την

επιγραφή «κατάλληλον»!... Κι όμως το Μάρτυ είναι στο βάθος η πιο μαύρη εικόνα του πληκτικού Σαββατόβραδου που ζουν μερικές μοναχικές ψυχές ύστερ' από τη δουλειά όλης της εβδομάδας. Η σκηνή στο χορευτικό κέντρο αποτελεί απ' αυτή την άποψη όχι μόνο ένα καλλιτεχνικό κατόρθωμα αλλά κι ένα ντοκουμέντο μιας πτυχής του πολιτισμένου τρόπου ζωής μιας μεγάλης πόλης στον 20ο αιώνα.

Ο Fred Zinnemann, ο δημιουργός του *Τραίνου θα σφυρίξει τρεις φορές* και του *Όσο υπάρχουν άνθρωποι*, έρχεται πάλι στην οθόνη με μια παλιά ταινία του *Οι άνδρες* (ελληνικά με τον... εμπορικό (;) και εξωφρενικό τίτλο: «Το κορμί σου μου ανήκει»!!). Ήταν η ταινία που στα 1950 άνοιξε το δρόμο της 7ης τέχνης στον Marlon Brando. Στηρίζεται όμως κυρίως στην τέχνη του σκηνοθέτη που χειρίζεται με λεπτότητα ένα δύσκολο θέμα. Γιατί δεν είναι εύκολο να παρουσιάσει κανείς το πρόβλημα της αποκαταστάσεως των μεγάλων τραυματιών του πολέμου και να αποφύγει τους σκοπέλους του εύκολου και φτηνού αισθηματισμού. Η κινηματογραφική μηχανή κινείται στις αίθουσες του νοσοκομείου, γύρω από τα κρεβάτια των αρρώστων, παρακολουθώντας τα ψυχολογικά τους προβλήματα και τη σωματική τους νοσηλεία, ή και τις επαφές των τραυματιών με τον έξω κόσμο, κι όλα αυτά απεικονίζονται χωρίς ψεύτικες ρητορείες, μ' έναν τόνο που δεν γυρεύει οίκτο, αλλά μόνο την κατανόηση.

Η δεύτερη εμφάνιση της Audrey Hepburn στη *Σαμπρίνα* του Billy Wilder δικαιώνει απόλυτα τις ελπίδες που γέννησαν οι *Διακοπές στη Ρώμη*. Εδώ ο ρόλος είναι λιγότερο αυθόρμητος, γιατί η μικρή Σαμπρίνα κρύβει κάτω από τους αγγελικούς τρόπους της αρκετό αρριβισμό και υπολογιστικό πνεύμα. Ο Wilder μοιάζει να διασκέδασε αρκετά καμουφλάροντας έντεχνα μια καυστική κοινωνική σάτιρα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης μας έδωσε και το *Εφτά χρόνια φαγούρα* (Σινεπασκόπ) που το χιούμορ του είναι ακατανόητο σε έναν μη Αμερικανό, και που γεννάει αρκετές δυσάρεστες σκέψεις για την αμερικανική νοοτροπία στις σχέσεις τουλάχιστον του μέσου παντρεμένου Αμερικανού με τους...γυναικείους πειρασμούς. Γιατί ο Ευρωπαίος που δεν μπορεί να γελάσει ζητάει να καταλάβει και να εξηγήσει τη στάση του ήρωα... Τα συμπεράσματά του είναι τραγικά!...

Από τις γαλλικές ταινίες που είδαμε ως το τέλος του 1955 ξεχωρίζουμε τον *Κύριο Ριπουά* του René Clément και το *Πριν από τον Κατακλυσμό* του André Cayatte.

Τον *Κύριο Ριπουά* είχε παρουσιάσει πριν από ένα χρόνο ο Gerard Philippe στο αθηναϊκό κοινό, αλλά η ταινία έφτασε καθυστερημένα στην πόλη μας. Ο René Clément, δημιουργός σημαντικών έργων σαν τη *Μάχη των Σιδηροδρόμων*, τους *Καταραμένους* και κυρίως τα *Απαγορευμένα Παιχνίδια*, παρουσιάζει τώρα την περίπτωση ενός νέου που εκμεταλλεύεται την καλοσύνη των γυναικών που θ' αγαπήσουν τα νιάτα του και την ομορφιά του. Ο Ριπουά θα εκμεταλλευτεί τον έρωτα της προϊσταμένης του, τον έρωτα μια πόρνης, τον έρωτα μιας απλοϊκής κοπέλας ή και της κυρίας του καλού κόσμου που θα γίνει γυναίκα του. Ανάμεσα στις γυναίκες περνάει ο νέος Δον Ζουάν ζητώντας την επιτυχία παρά την αισθησιακή απόλαυση. Γι' αυτόν η επιτυχία είναι το να ζήσει χωρίς κόπο, χρησιμοποιώντας

την έλξη που προκαλεί στις γυναίκες. Κι έτσι κοροϊδεύει όλες τις γυναίκες και δεν μπορεί να είναι ποτέ ειλικρινής μαζί τους. Όμως παραμένει πάντα ανικανοποίητος στο βάθος, μ' όλο που πάντα πετυχαίνει τα σχέδιά του. Κι αν τέλος η «νέμεση» έρχεται να τον τιμωρήσει, πάλι μοιάζει λίγο σα να πέτυχε και το τελευταίο τέχνασμα, μια και φέρνει κοντά του τη γυναίκα που ζήτησε να κατακτήσει. Το τίμημα όμως θα είναι ακριβό: θα μείνει τραυματισμένος με δυο γυναίκες στο πλευρό του!...

Η επιτυχία του René Clément στον τρόπο που σκηνοθέτησε το έργο αυτό είναι επίσης εκπληκτική. Η ταινία είναι γεμάτη ευρήματα με πρωτότυπες και δύσκολες κινήσεις της κινηματογραφικής μηχανής. Βέβαια ο Clément χρωστάει πολλά στον Gerard Philippe που θριαμβεύει με απίστευτη ευκολία. Και η επιτυχία είναι τόσο μεγάλη που αναρωτιέται στο τέλος ο θεατής μήπως το θύμα είναι αυτός ο ίδιος και όχι τα ωραία πλάσματα που συναντά ο Ριπουά. Και φεύγει από την αίθουσα προβολής με το χαμόγελο στα χείλη και μια πικρή γεύση στο στόμα.

Εντελώς αντίθετα από τον Clément, ο Cayatte προσπαθεί να αποδείξει μια θεωρία και να καταγγείλει μια πραγματικότητα. Είναι γνωστό ότι ο σκηνοθέτης του *Η δικαιοσύνη ομίλησε* και του *Είμαστε όλοι δολοφόνοι* χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο σαν μέσο για να υπερασπίσει ορισμένες ιδέες. Όμως γνωρίζει αρκετά καλά ότι μπορεί να γίνει πειστικός μόνον όταν θα παρουσιάσει μια αντικειμενική πραγματικότητα, όταν δηλαδή παρουσιάσει με τον ίδιο τρόπο τις αντιφατικές απόψεις χωρίς να τονίσει επιδεικτικά την άποψη που υποστηρίζει. Έτσι θα μείνει ελεύθερος ο θεατής να κρίνει.

Στο *Πριν από τον κατακλυσμό* αντιμετωπίζει το πρόβλημα της παιδικής εγκληματικότητας, για να δείξει την ευθύνη που έχουν οι μεγάλοι με το παράδειγμα που δίνουν στους νέους. Δραματικά αλλά και σκηνοθετικά το *Πριν από τον κατακλυσμό* είναι ανώτερο από τα προηγούμενα έργα του Cayatte. Στην επιτυχία της ταινίας συντελούν αποτελεσματικά οι νέοι ηθοποιοί, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζει η Marina Vlady, που πλαισιώνουν επίσης οι μεγάλοι: Bernard Blier, Isa Miranda κτλ. Ο θαυμασμός μας όμως όλος πηγαίνει στον Cayatte που τολμά στην εποχή μας να θέσει με δύναμη και θάρρος προβλήματα που συχνά προτιμούμε να αγνοούμε.

Η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη είναι ένα σημαντικό βήμα στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Έχουμε εδώ το έργο ενός νέου σκηνοθέτη που επιλαμβάνεται τα προβλήματα του κινηματογράφου και επιζητεί ανάλογα να κινήσει τους ηθοποιούς και να συνθέσει την ακολουθία των σκηνών και των εικόνων. Συχνά μάλιστα η πρόθεση του σκηνοθέτη να «φτιάξει κινηματογραφικό έργο» γίνεται περισσότερο απ' όσο πρέπει έκδηλη και μερικά σκηνοθετικά τεχνάσματα (που ήταν ως τώρα ανύπαρκτα σε ελληνικές ταινίες) βαραίνουν μια ταινία που θα κέρδιζε σε φυσικότητα, αν τα ευρήματα αυτά ήταν λιγότερο φωναχτά. Ίσως τη φυσικότητα αυτή να μη την επιζητούσε ο Κακογιάννης. Η ταινία του δεν θέλει να' ναι ρεαλιστική ή ψυχολογική. Προσπαθεί περισσότερο να δημιουργήσει μια δραματικότητα με την αντίθεση που γεννά η ατίθαση και ελεύθερη γυναίκα, όταν διαγράφεται

μπροστά στην ατμόσφαιρα των «μπουζουκιών» και κοντά στις μορφές των λιγότερο επαναστατικών φίλων της. Και αν κρίνει κανείς τη *Στέλλα*, πρέπει να αναγνωρίσει ότι βρίσκεται αντιμέτωπος με την πρώτη προσπάθεια για τη δημιουργία μιας «διανοητικής» ελληνικής ταινίας.

Ο Κακογιάννης αποδίδει την ατμόσφαιρα των μπουζουκιών μάλλον εξωτερικά και κυρίως με τη βοήθεια του Μάνου Χατζιδάκη. Η συμβολή της μουσικής στην επιτυχία της ταινίας είναι ανεκτίμητη. Η Μελίνα Μερκούρη βρήκε έναν ρόλο στα μέτρα της κι έτσι μπόρεσε να γεφυρώσει με τέχνη τις ελλείψεις του ρόλου της. Οι άλλοι ηθοποιοί στέκουν στο ύψος που πρέπει, αποφεύγοντας τους θεατρινισμούς που συναντούμε συχνά στις ελληνικές κινηματογραφικές δημιουργίες.

Ας ελπίσουμε ότι η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, που έκανε σημαντικά βήματα με το *Κυριακάτικο Ξύπνημα*, τη *Μαγική Πόλη* και τη *Στέλλα*, θα συνεχίσει την καλλιτεχνική της ανάπτυξη, για να σταθεί κοντά στην παραγωγή άλλων κρατών. Κι ας μην ξαναπεί κανείς ότι μας λείπουν τα τεχνικά μέσα –αυτά υπάρχουν. Ο κινηματογράφος χρειάζεται σκηνοθέτες με «μάτι» και ιδέες. Δυστυχώς χρειάζεται και τους παραγωγούς που θα επιτρέψουν την πραγματοποίησή τους.

ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ ΤΟΥ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Ο νεορεαλισμός είναι η πιο σημαντική μεταπολεμική σχολή, που γεννήθηκε στην Ιταλία. Μερικοί σκηνοθέτες μας αποκάλυψαν τότε μια καινούργια κινηματογραφική έκφραση, χωρίς σταρ, χωρίς εξεζητημένα ωραίες φωτογραφίες, αλλά με την ωμή δύναμη και δραματική απεικόνιση της πραγματικότητας. Τα πρώτα έργα του Visconti, του Rosselini, του De Sica, του Lattuada, είχαν κοινό γνώρισμα όχι μόνο τον καινούργιο αυτόν τρόπο, αλλά και το κοινωνικό τους περιεχόμενο, που φάνηκε αναπόσπαστο από τη νέα κινηματογραφική έκφραση. Ο νεορεαλισμός ήθελε να περιγράψει μια κοινωνική πραγματικότητα, για να γεννηθεί από την περιγραφή αυτή μια διαπίστωση κι ένα «κατηγορώ» (ας θυμηθούμε το *Παϊζά*, τον *Κλέφτη Ποδηλάτων* και το *Η γη τρέμει*). Γρήγορα όμως φάνηκε ότι ο νεορεαλισμός δεν θα μπορούσε να ζήσει και να αναπτυχθεί μέσα σε περιορισμένα πλαίσια. Έτσι γεννήθηκαν καινούργιες τάσεις που άνοιξαν καινούργιους δρόμους: ο Zavattini (σεναριογράφος και ο πιο «ορθόδοξος» νεορεαλιστής) γυρεύει να δημιουργήσει έργα χωρίς δραματική αναγκαιότητα που γνωρίζει το θέατρο, αλλά με μια δραματικότητα που θα γεννιέται από μια τυχαία εξέλιξη: (Η τάση αυτή φαίνεται κυρίως στον *Umberto D.* του De Sica που ελπίζουμε να μας παρουσιάσει η Κινηματογραφική Λέσχη όπως υποσχέθηκε). Ο Rosselini προσπαθεί να διαγράψει λύσεις ή και να παρουσιάσει ένα ηθικό πρόβλημα, παραβλέποντας τη ρεαλιστική πλοκή. Ο De Sica δείχνει μια μεταφυσική τάση στο *Θαύμα στο Μιλάνο*, ενώ ο Lattuada θα τονίσει την πικρή καυστική σάτιρα.

Ένας καινούργιος δρόμος είναι και το *La Strada* του Federico Fellini –το πιο σημαντικό έργο που είδαμε από καιρό. Ο Fellini, παλιός συνεργάτης του Rosselini, κράτησε από το νεοτερισμό ό,τι είχε σχέση με τη σκηνοθεσία κι όχι ό, τι σχετίζεται με το περιεχόμενο. Μια σκηνοθεσία, φαινομενικά, χωρίς τεχνικά ευρήματα. Απλές κινήσεις της μηχανής, απλές γωνίες, ωμός φωτισμός και απλή σύνθεση των εικόνων (montage). Όμως τα πρόσωπα κινούνται σε μια προκαθορισμένη πλοκή με εσωτερική δραματικότητα.

Η ταινία ζει σε μια συμβολική και ποιητική ατμόσφαιρα που πηγάζει απ' τα πρόσωπα κι όχι απ' το περιβάλλον. Κάθε φράση του διαλόγου ανοίγει δρόμους με συμβολικές προεκτάσεις. Ο «τρελός» λέει στη Gelsomina: «Δεν ξέρω σε τί μπορεί να χρησιμεύει αυτό το χαλίκι... όμως σίγουρα χρησιμεύει σε κάτι. Γιατί αν είναι άχρηστο, τότε όλα τ' άλλα πράγματα

θα' ναι άχρηστα στον κόσμο... ακόμα και τ' άστρα». Και η φτωχιά κι απλοϊκή κοπέλα (στο πρόσωπό της φαίνεται έκδηλη η φραγκισκανική έμπνευση που παραδέχεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης) ανακαλύπτει ένα νόημα στη ζωή της, γιατί την χρειάζεται το κτήνος που ζει κοντά της. Όταν όμως σκοτωθεί ο «τρελός», δε θα μπορέσει να επιζήσει, αφού χάθηκε αυτός που της έδειξε το «ζην». Και αυτός πάλι ο άγριος Zampano θα καταλάβει στο τέλος μόνο, ότι ένα κεφάλι «σαν αγκινάρα» μπόρεσε να φωτίσει και να ζεστάνει τη ζωή του, και θα κλάψει σε μία μαύρη θάλασσα όπου έρχονται να σπάσουν κύματα με άσπρους αφρούς.

Και ο «τρελός»; Αν η Gelsomina και ο Zampano είναι οι δυο ζωντανεμένες όψεις του καθενός μας –η ψυχή και το σώμα, η καλοσύνη και η κακία– ο τρελός συμμετέχει και στα δυο. Πνεύμα κακό, αλλά και φύση ποιητική, ανακαλύπτει τις σκιές που κρύβουν τα πρόσωπα και με τις αναζητήσεις του δημιουργεί το δράμα.

Ο Fellini είναι σεναριογράφος (μαζί με τον T. Pinelli) και σκηνοθέτης της ταινίας –είναι δηλαδή ο δημιουργός της, που ξέρει με τις εικόνες να συμπληρώσει και να τονίσει το συμβολικό νόημα. Ας θυμηθούμε το τοπίο: η ταινία ξεκινάει απ' την ήρεμη θάλασσα, για να φτάσει στα χιονισμένα βουνά και να γυρίσει πάλι στη θάλασσα, που αυτή τη φορά θα' ναι άγρια και μαύρη. Ή ακόμα τις μικρές λεπτομέρειες που δημιουργούν τη μορφή του κάθε προσώπου: η Gelsomina φυτεύει ντομάτες στην άκρη του δρόμου που δεν πρόκειται να ξαναδεί. Και τα τελευταία λόγια του τρελού στον Zampano που τον σκοτώνει: «Ευχαριστώ...»· και πριν ξεψυχίσει: «Έ... μου έσπασες το ρολόι...».

Είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για τους ηθοποιούς χωρίς να τους γεμίσει με επίθετα θαυμασμού που ίσως φανούν υπερβολικά. Όμως σπάνια είδαμε στην οθόνη ηθοποιούς να δημιουργούν την ποιητική ατμόσφαιρα που γυρεύει ο σκηνοθέτης, με τόση φυσικότητα και με τόση λεπτότητα. Δε θα ξεχάσουμε την Gelsomina - Massina (γυναίκα του Fellini), τον Zambano - Quinn και τον Il Matto - Basehart.

Ο *Δρόμος* του Fellini δεν είναι εύκολος. Προσκαλεί τον θεατή ν' αναγνωρίσει τον εαυτό του στα πρόσωπα του έργου, αλλά δεν προσφέρεται, δε δίνεται στον θεατή. Στις περίεργες αντιδράσεις που προκάλεσε ο *Δρόμος* στην Ελλάδα συντέλεσε και η μετάφραση του τίτλου («Πουλημένη απ' τη μητέρα της»(!)· γιατί φόβισε τον «σοβαρό» θεατή που αποφεύγει τα πολυδακρυσμένα ιταλικά δράματα, κι αν πάλι τράβηξε μερικούς απ' τους θαυμαστές των *Παιδιών της Αμαρτίας*, τους άφησε τελικά έκπληκτους και ανικανοποίητους, γιατί δεν ζήσανε τις μελοδραματικές συγκινήσεις που υποσχέθηκε ο τίτλος.

Όσοι δεν μπορούν να νιώσουν την ομορφιά και την ποίηση του *Δρόμου* θα' πρεπε να τον ξαναδιαβούν –ακριβώς όπως διαβάζουν ένα ποίημα που τους φάνηκε δύσκολο, για να ανακαλύψουν με τη δεύτερη ή και την τρίτη επαφή τη μαγεία και το θαύμα.

Ο Lattuada χρησιμοποιεί το πικρό χιούμορ. Στο *Παλτό* του Gogol βρήκε ένα θέμα πλούσιο που του έδινε την ευκαιρία να μπλέξει στοιχεία κωμικά και τραγικά, γελοία και δραματικά. Η μεταφορά απ' την παλιά Ρωσία στη σύγχρονη ιταλική ζωή έγινε με πολλή λεπτότητα (στο σενάριο συνεργάστηκε ο Zavattini με τον Lattuada και τους άλλους τέσσερις σε-

ναριογράφους) και η νουβέλα πλουτίστηκε με πολλά «κινηματογραφικά» επεισόδια. Έτσι ο Lattuada μπόρεσε να μας δώσει το καλύτερο (ως σήμερα) έργο του. Σκύβει πάνω στη δυστυχία των μικρών και μας αποκαλύπτει το μεγάλο του ταλέντο, που οι τελευταίες δημιουργίες του μας είχαν κάνει να το ξεχάσουμε. Χρησιμοποιεί αποτελεσματικά τον ήχο (θυμηθείτε τον λόγο του δημάρχου), τις κωμικοτραγικές εναλλαγές (ο θάνατος του Carmine de Carmine), αλλά και αναζητεί την εκφραστική λεπτομέρεια (στην πρώτη σκηνή ο ήρωας ζεσταίνει τα χέρια του στα χνώτα ενός αλόγου). Υπάρχουν σκηνές γυρισμένες με το χιούμορ που δεν αποκλείει την ποίηση και που μας φέρνουν στη μνήμη τον μεγάλο Σαρλώ. Ο Renato Rascel και ο Julio Stival (δήμαρχος) παίζουν θαυμάσια. Κι επιτέλους βρέθηκε κάποιος για να δώσει στην ανυπόφορη Yvonne Sanson έναν ρόλο όπου δεν χρειάζεται να παίζει, αλλά μόνο να υπάρχει, αναγνωρίζοντας έτσι τις περιορισμένες δυνατότητές της...

Η τελευταία σκηνοθετική δουλειά του De Sica έφτασε στην Ελλάδα παραμορφωμένη τόσο στο περιεχόμενο όσο και στον τίτλο της. Το *Χρυσάφι της Νάπολης* μεταφράστηκε «Ερωτική Πολιορκία» και από τα έξι επεισόδια που αποτελούν την ταινία είδαμε μόνο τέσσερα. Έτσι η ταινία έχασε την ισορροπία της, γιατί έλειψε η πιο «νεορεαλιστική» σκηνή, που ερχόταν σε αντίθεση με τα κωμικά επεισόδια. Και διαπιστώνουμε πόσο δύσκολο είναι για έναν σκηνοθέτη να δείξει το έργο του όχι μόνο όπως αρχικά το σκέφτηκε (πριν φροντίσει να το εφαρμόσει ο παραγωγός στα συζητήσιμα εμπορικά γούστα του), αλλά και όπως τελικά το πραγματοποίησε.

Με τα τέσσερα αυτά επεισόδια ο De Sica ξεφεύγει από τον ρεαλισμό του *Umberto D.* Τα σκετς είναι θεατρικά, χτισμένα για να αναδείξουν έναν ηθοποιό. Τελειώνουν όμως όλα χωρίς «λύση», σχεδόν τυχαία –κι αυτό είναι χαρακτηριστικό νεορεαλιστικό.

Το *Χρυσάφι της Νάπολης* δε θα μας κάνει να ξεχάσουμε τον *Κλέφτη Ποδηλάτων*. Μας δείχνει όμως την εκπληκτική μαεστρία του σκηνοθέτη. Από τα τέσσερα επεισόδια πιστεύουμε ότι το τελευταίο είναι το πιο σημαντικό, γιατί διαγράφει τόσο καλά μια ατμόσφαιρα, χαρακτήρες, και γιατί κρύβει κάτι πιο βαθύ. Η Sylvana Mangano αποδεικνύεται μεγάλη ηθοποιός. Η μακριά τελευταία σκηνή της όπου αλλάζει έκφραση για να περάσει από την απογοήτευση στην αγωνία, στον φόβο, και τελικά στην απόφαση να επιμείνει, να κρατήσει μια θέση που της επιτρέπει την εκδίκηση, η σκηνή αυτή μας δείχνει όλη της την τέχνη που δεν υποπτευόμασταν, αλλά και τη δύναμη του σκηνοθέτη.

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΟΠΛΑ

Το είδος των αστυνομικών ταινιών δεν πρέπει να θεωρείται πάντα υποδεέστερο. Μέσα στα πλαίσια μιας αστυνομικής περιπέτειας (που συχνά επιβάλλεται από τον παραγωγό) ένας άξιος σκηνοθέτης μπορεί να βρει την ευκαιρία όχι μόνο για να επιδείξει τη δεξιοτεχνία του αλλά και για να μας υποβάλει κάποιο πιο σοβαρό μήνυμα. Το *Ριφιφί* του Jules Dassin και το *Μην αγγίζετε τον παρά* («Ας με κρίνει η κοινωνία» μεταφράστηκε ελληνικά, μ' όλο που

η κοινωνία δεν είχε καμία ανάμιξη στις περιπέτειες του ήρωα!) του Jacques Becker είναι δύο ταινίες εξαιρετικές στο είδος τους.

Η πρώτη καταπλήσσει με τη μαεστρία του σκηνοθέτη και διαγράφει μια ατμόσφαιρα με πειστικότητα και αληθοφάνεια. Η σκηνή που δείχνει τη διάρρηξη είναι ένα καταπληκτικό κομμάτι που δένεται όμως καλά με το σύνολο. Το τέλος δεν έρχεται να δικαιώσει, όπως συμβαίνει συνήθως, το νόμιμο και ηθικό κανόνα –μας συγκινεί γιατί δείχνει το μάταιο μιας προσπάθειας, που κι αν είναι εγκληματική, κρύβει όμως ανθρωπιά και μεγαλείο. Ο Becker αναλύει ακόμα πιο πολύ την ατμόσφαιρα μιας σπείρας δείχνοντάς μας την αντίθεση ανάμεσα στις πιο καθημερινές, τυχαίες και συμβατικές πράξεις του ήρωα και στις στιγμές όπου πρέπει να παίξει έναν δυναμικό και βίαιο ρόλο. Έργο με πολλές λεπτές εκφραστικές λεπτομέρειες, δεν ικανοποίησε αρκετά τους θαυμαστές των αστυνομικών ταινιών.

Πρέπει να αναφέρουμε ξεχωριστά την *Τελευταία Γέφυρα* του Helmut Kautner. Έργο χτισμένο γύρω από τρία διαδοχικά επεισόδια (τρεις γέφυρες) έχει έναν τόνο ανθρωπιάς που βρίσκουμε σπάνια σε ανάλογες πολεμικές ταινίες στις οποίες κυριαρχούν η ρητορεία και τα παχιά λόγια. Ο σκηνοθέτης βρήκε στο πρόσωπο της Maria Schell μια πολύ μεγάλη ηθοποιό που ελπίζουμε να ξαναδούμε σύντομα.

ΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΚΑΙ ΠΑΛΙΟΙ ΚΑΙΡΟΙ

Από τις πολλές μέτριες και κακές ταινίες ξεχωρίζουμε τον *Στιγματισμένο* («Run for Cover») του Nicholas Ray (για τον σκηνοθέτη θα μας δοθεί η ευκαιρία να ξαναμιλήσουμε) και την *Καταραμένη Κοιλάδα* («The Man from Laramie») του A. Mann. Το *Δίκτυ* του Fernandez μας έδειξε πως οι ωραίες φωτογραφίες δεν αρκούν για να γίνει μια καλή ταινία, αλλά και πώς θα μπορούσαν πολλές ταινίες να έχουν λιγότερα λόγια. Το *Οι ήρωες κουράστηκαν* του Y. Ciampi δεν επαλήθευσε τις προσδοκίες μας, και το *Χιόνι ήταν βρώμικο* δεν μπόρεσε να φτάσει στο ανώτερο επίπεδο που επιδίωξε ο σκηνοθέτης. Ο Abel Gance ζωντάνεψε με τη ρομαντικότητα που του ταιριάζει τον *Πύργο του Νελ*, το έξαλλο θεατρικό έργο του Δουμά.

Η τελευταία δημιουργία του Μ. Κακογιάννη μας απογοήτευσε. *Το Κορίτσι με τα Μαύρα* κρύβει πολλές σκηνοθετικές ικανότητες κι έχει μερικές σκηνές με αναμφισβήτητη αξία. Όμως το σενάριο είναι αδύνατο, φτιαγμένο (απ' τον ίδιον τον σκηνοθέτη) μόνο για να στηρίξει τις σκηνές αυτές, που δεν μπορούν να το σώσουν.

Αρχίσαμε το άρθρο μας μιλώντας για μια θαυμάσια πρόσφατη δημιουργία. Δεν μπορούμε να τελειώσουμε χωρίς να αναφέρουμε την επανάληψη μιας παλιάς μεγάλης ταινίας (*Μοντέρνοι Καιροί*) του Charlie Chaplin. Το θέμα Chaplin είναι τόσο σημαντικό που θα' πρεπε να μας απασχολήσει ειδικά. Όμως όσοι είδαν ή ξαναείδαν τους *Μοντέρνους Καιρούς* θα κατάλαβαν πόσα χρωστά ο κινηματογράφος στον μεγάλο κωμικό.

Γράψαμε «στον μεγάλο κωμικό» ακολουθώντας το συναίσθημα του πολύ κόσμου που

αναγνωρίζει τον ηθοποιό και όχι τον σκηνοθέτη. Γιατί αν είναι αλήθεια ότι ο Chaplin χρωστά τη δημοτικότητά του στο ότι έπαιξε τον «Σαρλώ», η 7η Τέχνη χρωστά πολύ περισσότερα στον δημιουργό, στον ποιητή και στον σκηνοθέτη Chaplin.

ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ

Οι τολμηρές αμερικανικές ταινίες είναι σπάνιες. Το σύστημα κινηματογραφικής παραγωγής και η προληπτική λογοκρισία που ασκούν στην Αμερική ορισμένα σωματεία με στενά ηθικοπλαστικούς σκοπούς σπάνια μας επιτρέπουν να χαρούμε μια ταινία σκληρή και δίκαιη, που θα καταγγέλλει με συνέπεια και χωρίς επιτήδειο καμουφλάρισμα μερικές δυσάρεστες πραγματικότητες. Γι' αυτό *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και ο *Επαναστάτης χωρίς αιτία* ήρθαν να μας ξαφνιάσουν ευχάριστα.

Είναι γνωστό ότι το πρόβλημα της παιδικής εγκληματικότητας είναι ένα από τα πιο σοβαρά που αντιμετωπίζει η αμερικανική κοινωνία. Ο τύπος μεταδίδει κάθε μέρα τα πιο φρικιαστικά εγκλήματα που μας κάνουν να αναρωτιόμαστε: ποιός φταίει; οι γονείς; η εκπαίδευση; ή μήπως ο πολιτισμός του 20ου αιώνα φέρνει μέσα του, μαζί με τόσες τεχνικές εξελίξεις, στοιχεία νοσηρά και βλαβερά για τους νέους; Το θέμα είναι σοβαρό και δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί σ' αυτήν τη στήλη. Ας σημειώσουμε μόνο πως επειδή πιστεύουμε ότι ο κινηματογράφος είναι, πρέπει και μπορεί να είναι μια 7η τέχνη, γι' αυτό και δεν αρνιόμαστε το μέρος της ευθύνης του ίδιου αυτού κινηματογράφου, όταν πέσει στα χέρια ανθρώπων που δεν έχουν συναίσθηση της αποστολής τους.

Ο Richard Brooks, που έγραψε και σκηνοθέτησε τη *Ζούγκλα*, δε γύρεψε να παρουσιάσει μια δημοσιογραφική έρευνα γύρω από τους λόγους που προκαλούν την εγκληματικότητα. Μας παρουσιάζει μια επαγγελματική σχολή όπου ορισμένοι δάσκαλοι έχουν ν' αντιμετωπίσουν μια νεολαία άγρια και εχθρική, μεγαλωμένη στον υπόκοσμο μιας μεγάλης πόλης. Η ταινία θα περιγράψει αυτόν ακριβώς τον αγώνα ενός δασκάλου που προσπαθεί να βρει έναν δικό του τρόπο για να πολεμήσει τους σουγιάδες, τους εκβιασμούς και την αυθάδεια των μαθητών. Η περιγραφή της ατμόσφαιρας του σχολείου, του φόβου και της αγωνίας που κυριεύουν τον δάσκαλο Νταντιέ (που ερμηνεύει θαυμάσια ο Glenn Ford) είναι δοσμένη με ακρίβεια και πειστικότητα. Και είναι τέτοια η εντύπωση που προκαλούν στον θεατή, ώστε γίνεται πιστευτή ακόμα και η απότομη μεταστροφή του νέγρου μαθητή, που θα σταθεί τελικά κοντά στον δάσκαλο.

Σκηνοθετικά ορισμένες σκηνές, όπως η συνάντηση δασκάλου και μαθητή στη σκάλα, η ομιλία του πορτορικανού μαθητή στο μαγνητόφωνο και η τελική συμπλοκή στην τάξη, είναι

γυρισμένες με ακρίβεια και αληθοφάνεια που πηγάζουν από ένα γνήσιο δημιουργό καλλιτέχνη.

Ο *Επαναστάτης χωρίς αιτία* του Nicholas Ray παρουσιάζει μια διαφορετική άποψη. Είπαν ότι ρίχνει με ευκολία το βάρος στους γονείς που ευθύνονται για τον στραβό δρόμο που πήραν τα παιδιά τους. Κι έτσι ορισμένοι κριτικοί τοποθέτησαν με ευκολία την ταινία αυτή ανάμεσα στις τόσες άλλες που ανατρέχουν στην ψυχανάλυση για να βρουν μια υπόθεση με εξασφαλισμένη επιτυχία. Νομίζουμε πως μια τέτοια εντύπωση είναι όχι μόνο άδικη αλλά και απλοϊκή.

Στις ταινίες του Ray βρίσκουμε σχεδόν πάντα ένα παιδί που δεν μπορεί να διακρίνει το καλό από το κακό και που τελικά πληρώνει την αθωότητά του αυτή (θυμηθείτε τον Ben Cooper στον *Johny Guitar* και τον John Derek στον *Στιγματισμένο*). Έτσι κι εδώ ο μικρός Εβραίος σκοτώνεται χωρίς λόγο, θαυμάζοντας έναν λίγο μεγαλύτερό του που του έδειξε καλοσύνη.

Κι αυτός πάλι ο James Dean μπλέκεται σ' έναν νεανικό κόσμο με τους αδιάρρηκτους κανόνες του, τους σκληρούς και αμείλικτους (που είναι συχνά πιο άγριοι απ' τους κανόνες των μεγάλων, γιατί οι νέοι δεν γνωρίζουν μέτρο, αλλά κινούνται από τη ζωντανή φλόγα που τους καίει), σ' έναν κόσμο όμως που δίνει ξεχωριστή θέση στην αγάπη και σ' έναν αυστηρό κώδικα τιμής. Μας ξαφνιάζει και προκαλεί την αγανάκτησή μας το άγριο παιχνίδι των αυτοκινήτων που θα σκοτώσει έναν άνθρωπο. Και λέμε: αυτός είναι ο αμερικανικός πολιτισμός; Ας μην ξεχνάμε πως ζούμε στον αιώνα της ατομικής βόμβας. Αν άλλοτε η νεανική παλληκαριά μπορούσε να εκδηλωθεί στον πετροπόλεμο, τώρα οι νέοι παίζουν άλλα παιχνίδια, πιο επικίνδυνα, που δεν τα συνηθίσαμε ακόμα. Η διαφορά είναι σχετική μόνο. Μ' αυτό δε θέλουμε να δικαιώσουμε κανένα από τα «απαγορευμένα» αυτά παιχνίδια. Το πρόβλημα της νεολαίας παραμένει. Όμως ας μην κλείσουμε τα μάτια μπροστά σε μερικές θαυμάσιες λυρικές στιγμές που είναι λουσμένες με την παιδιάστικη αφέλεια και το νεανικό, αυθόρμητο και ανεπιτήδευτο τρόπο που πηδάει από τη μαύρη πραγματικότητα στο όνειρο –ας θυμηθούμε την επιστροφή ύστερ' από το παιχνίδι στον γκρεμό και τις σκηνές στην έρημη βίλα.

Οι μορφές των γονιών ίσως φανούν λίγο γελοιογραφικές. Δυστυχώς όμως φαίνεται ότι συχνά γίνεται αισθητή στην Αμερική η έλλειψη προσωπικότητας του πατέρα. Ο πατέρας είναι, για μερικούς νέους, μόνο «αυτός που εργάζεται για να ζήσουμε» κι όχι ένας βοηθός, ένας σύμβουλος, ένα πρότυπο.

Ο Ray μας έδωσε με τον *Επαναστάτη* το πιο πλούσιο έργο της σκηνοθετικής του εργασίας. Η αγάπη και η πίκρα, η ωμότητα και η ποίηση που πηγάζουν από τις πράξεις των νέων μας μεταφέρουν σ' έναν κόσμο φανταστικό, χωρίς ωστόσο να μας επιτρέψουν να ξεχάσουμε τις ευθύνες μας. Ο James Dean ξεπερνάει κάθε προηγούμενη ερμηνεία εφήβου που μας δόθηκε ποτέ στην οθόνη. Το βουβό του κλάμα, η χαρά, η περιέργεια, η αναζήτηση, η απελπισία, όλα ζωγραφίζονται όχι μόνο στο πρόσωπό του, αλλά και στην παραμικρή κίνηση του κορμιού του.

Μια τέτοια υπόθεση, με λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις, ίσως να μη φαινόταν προσαρμοσμένη στις διαστάσεις του «σινεμασκόπ» και στην επιδεικτική λαμπρότητα των χρωμάτων. Έχουμε όμως τώρα την απόδειξη ότι τόσο το «σινεμασκόπ» όσο και τα χρώματα μπορούν να βρουν τη θέση τους στο είδος αυτό. Η μεγάλη οθόνη εδώ δεν κουράζει, δεν είναι πολυτέλεια, αλλά αντίθετα βοηθάει στην περιγραφή της ατμόσφαιρας που περιβάλλει τα πρόσωπα. Και στις νυχτερινές σκηνές με τις λεπτές φωτοσκιάσεις ξεπροβάλλουν έντονα τα κόκκινα, τα μπλε ή και τα άσπρα που θα ντύσουν τους ήρωες με τα χρώματα της νεανικής τους αγωνίας.

Ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου δίκαια χαρακτηρίστηκε σαν η καλύτερη ελληνική ταινία που έγινε ως σήμερα. Κι όμως προκάλεσε βίαιες αντιδράσεις στο μεγάλο κοινό και έμεινε τελικά ακατανόητη και παρεξηγημένη.

Ο Κούνδουρος (και ο σεναριογράφος Ιάκωβος Καμπανέλλης) παρουσιάζουν για πρώτη φορά στην ελληνική κινηματογραφία έναν τύπο που «στέκει», που έχει κινηματογραφική υπόσταση. Είναι ένας απλοϊκός άνθρωπος ο Θωμάς (Ηλιόπουλος), άσημος, χωρίς χαρές και χωρίς λύπες στη ζωή του. Μα ξαφνικά μια σύμπτωση τον φέρνει στο προσκήνιο, τον κάνει «αρχηγό» σ' ένα κλίμα που του είναι άγνωστο και που το ανακαλύπτει με έκπληκτα παιδικά μάτια. Κι αυτό το κλίμα θα τον ζωντανέψει, θα τον κάνει ένα σημαντικό πρόσωπο, αλλά θα τον οδηγήσει τελικά και στον θάνατο, ξαφνικά και τυχαία, ακριβώς όπως τον ζωντάνεψε. Όμως ο Θωμάς (Ηλιόπουλος) θα' χει ζήσει τη μεγάλη στιγμή της ζωής του χορεύοντας με αδέξια βήματα το ρεμπέτικο ανάμεσα στους άντρες μιας σπείρας που προσπαθεί να πλησιάσει. Η σκηνή αυτή, με τους άνδρες που χορεύουν και το χορό των γυναικών που τραγουδάει και λικνίζεται, έχει κάτι το βαθιά ανθρώπινο και συνταρακτικό. Ένας «Χορός», όπως στην αρχαία τραγωδία, «παθαίνεται» κοντά στον ήρωα (ένας χορός παραστέκει και στη σύλληψη και στον θάνατο του Θωμά). Η σκηνή αυτή θυμίζει την αντίστοιχη του χορού στο *Παλτό* του Lattuada. Κι αλήθεια, έχει κάποια συγγένεια ο Θωμάς (Ηλιόπουλος) με τον Carmine de Carmine. Όμως ο Lattuada βλέπει τον κόσμο που περιτριγυρίζει τον ήρωά του, και τον καταγγέλλει με σαρκασμό. Ο Κούνδουρος τον περιγράφει όπως τον είδε και τον έζησε ο Θωμάς. Όταν ο Θωμάς «επιθεωρεί» τους άντρες μαζί με τον «χοντρό» και βλέπουμε τον καθένα στην ταπεινή του απασχόληση, η μουσική υπόκρουση θυμίζει στρατιωτική επιθεώρηση, γιατί ένα τέτοιο μεγαλείο ζει ο ήρωας. Γι' αυτό αμέσως έπειτα αρχίζει τον πολιτικάντικο λόγο του, γιατί πιστεύει πια πως αυτός είναι ο ρόλος της ζωής του. Για τον θεατή η σάτιρα είναι πιο φανερή, γιατί δεν βλέπει τη σκηνή σαν βίωμα του Θωμά, αλλά σαν εύρημα μόνο του σκηνοθέτη. Κι όμως η σκηνή είναι πρωταρχικά χτισμένη για να βοηθήσει τη διαγραφή του Θωμά. Είναι σάτιρα, μόνο όταν την ξεχωρίζουμε από το πρόσωπο που τη ζει και της δίνει το ειδικό της βάρος. Αυτό συμβαίνει συχνά στην ταινία. Μας είναι δύσκολο να δεχτούμε ό, τι βλέπουμε με τα μάτια του Θωμά, που δε βλέπουν ρεαλιστικά την πραγματικότητα, αλλά, τη γεμίζουν μ' ένα περιεχόμενο που δεν έχει μόνη της.

Μπορεί να υπάρχουν στην ταινία στιγμές όπου μια λεπτομέρεια συζητήσιμου γούστου τραβάει την προσοχή μας περισσότερο απ' ό, τι πρέπει (σκέφτομαι τις αγγλικές επιγραφές πάνω από το κρεββάτι της Κάρμεν ή το εσώρουχο που κρέμεται πάνω από τη μύτη του Θωμά την ώρα που τον πιάνουν). Σφάλματα είναι επόμενο να υπάρχουν στην εργασία του Κούνδουρου. Όμως υπάρχει μια τολμηρή σύλληψη που φανερώνει έναν σκηνοθέτη με μυαλό και προσωπικότητα.

Κοντά στον Ηλιόπουλο, που όπως αναφέρεται και σε άλλη στήλη είναι πραγματικά μοναδικός στον ρόλο του ομώνυμου Θωμά, πρέπει ν' αναφέρουμε το Γιάννη Αργύρη και την Μαργαρίτα Παπαγεωργίου.

Η μουσική του Μάνου Χατζηδάκη δένεται με την ατμόσφαιρα της κάθε σκηνής και είναι σίγουρα ένας σημαντικός συντελεστής στην καλλιτεχνική δημιουργία του σκηνοθέτη.

Είναι κρίμα που ο *Δράκος* δεν αντιπροσώπευσε την Ελλάδα στις Κάννες. Δεν θα είχε βέβαια το «τουριστικό» ενδιαφέρον της ταινίας του Κακογιάννη, σίγουρα όμως θα ξεχώριζε ανάμεσα στις τόσες μετριότητες που δέχτηκε να παρακολουθήσει υπομονετικά η κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ.

Το *Τζιτζίκι* του Sergei Samsonov, που βραβεύτηκε στο τελευταίο Φεστιβάλ της Βενετίας, είναι η κινηματογραφική απόδοση της ομώνυμης νουβέλας του Τσέχωφ. Οι μετρημένες σελίδες του ρώσου διηγηματογράφου γεμίζουν δύο ώρες προβολής χωρίς να κουράσουν τον θεατή, χωρίς ο σκηνοθέτης ή ο διασκευαστής να προσθέσει κάτι καινούριο που να μην υπάρχει στο πρότυπο. Ο αργός ρυθμός μας επιτρέπει να πλησιάσουμε το *Τζιτζίκι* (που ερμηνεύει έξοχα η Ludmilla Zelikowskaia) και την ιδιαίτερη τσεχωφική ατμόσφαιρα, που κινείται πότε στο σαρκασμό και πότε στην ποίηση, πότε στη σάτιρα και πότε στο δράμα. Τα χρώματα, εμπνευσμένα από ζωγραφικούς πίνακες της εποχής, εξυπηρετούν θαυμάσια τους σκοπούς του σκηνοθέτη. Και διαπιστώνουμε πόσο σφάλλουν όσοι πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος πρέπει να είναι μόνο κίνηση και δυναμική πλοκή. Τα έργα του Proust ή και του Joyce, που δεν έχουν πλοκή και που διχοτομούν τον πραγματικό χρόνο αναλύοντας την κάθε αίσθηση και εντύπωση του υποκειμένου, είναι στη βάση τους κινηματογραφικά, γιατί στηρίζονται στην περιγραφή διαδοχικών εικόνων. Περιμένουν όμως ακόμα τον σκηνοθέτη τους. Ίσως ο Samsonov να του ετοίμασε τον δρόμο.

Πρέπει να αναφέρουμε ακόμα το *Μαρσελίνο, ψωμί και κρασί* του ισπανού Ladislao Vajda, που στηρίζεται κυρίως στη γοητεία του μικρού Pablito Calvo. Ας μην ξεχνούμε όμως, ότι μόνο ένας άξιος σκηνοθέτης μπορεί να δώσει ζωή σε ένα παιδί θαύμα.

Το *Κακιά μέρα στο μαύρο βράχο* ερμηνεύεται κι αυτό θαυμάσια, αυτή τη φορά όμως από τον παλαίμαχο Spencer Tracy. Κρίμα μόνο που το δεύτερο μέρος της ταινίας δεν επιβεβαιώνει τις ελπίδες που γέννησε το πρώτο.

Η προσωπικότητα ενός άλλου ηθοποιού μας έδωσε την πιο διασκεδαστική ταινία της χρονιάς. Ο Danny Kaye είναι σίγουρα ένας από τους πιο μεγάλους σύγχρονους κωμικούς και το *Χτύπα ξύλο* έρχεται να το επιβεβαιώσει. Με πόση λεπτότητα και με πόση ευκινησία

μεταπηδά από τη μια κωμική απόχρωση στην άλλη, για να προκαλέσει το αβίαστο γέλιο του κοινού και να κερδίσει την καρδιά της χαριτωμένης Mai Zetterling (που δυστυχώς βλέπουμε σπάνια στην οθόνη).

Πιστεύαμε ότι στα κινηματογραφικά τουλάχιστον προγράμματα η Θεσσαλονίκη δεν θα υστερούσε από την Αθήνα. Γιατί η μεταφορά των ταινιών δεν παρουσιάζει τις δυσκολίες και τα έξοδα της μετακίνησης ενός θιάσου, μιας ορχήστρας ή μερικών μεγάλων καλλιτεχνών. Κι όμως φαίνεται πως έχει κάποια βαριά πάθηση το κυκλοφοριακό σύστημα της κινηματογραφικής ζωής στον τόπο μας.

Η Κινηματογραφική Λέσχη παρουσίασε στα μέλη της τέσσερις ταινίες που δε γνώρισε ακόμα το κοινό της πόλης μας: *Τα μεγάλα Γυμνάσια*, *Καν-Καν*, *Ο Φυλακισμένος*, *Μεγαλοφυία και Παραφροσύνη*· Και δεν είδαμε ακόμα τις *Διαβολογυναίκες*, τον *Κύριο Αρκάντιν*, το *Φίλησέ με μέχρι θανάτου*, τον *Μίστερ Ρόμπερτς*, τον *Εραστή της Λαίδης Τσάτερλυ*, τη *Βαθιά Γαλάζια Θάλασσα*, το *Γαλάζιο Φεγγάρι*, την *Κάρμεν Τζόουνς*, τον *Umberto D.* κ.ά.

Οι ταινίες που αναφέραμε πρόχειρα δεν στέκουν όλες στην ίδια ποιοτική γραμμή· άλλες είναι αριστουργήματα, άλλες καλές, μέτριες ή κακές. Ίσως ορισμένες να προβληθούν το καλοκαίρι, κι άλλες από την επόμενη χειμερινή περίοδο. Όμως γιατί αυτή η αδικαιολόγητη καθυστέρηση; Και ακόμα, επειδή στο μεταξύ άλλες νεώτερες (και πιο εμπορικές!;) ταινίες θα' χουν το προβάδισμα, ορισμένες απ' αυτές δε θα παιχτούν καθόλου. Αλλά ας μην έχουμε παράπονα. Είδαμε το «αριστούργημα του αιώνος», τον *Τρωικό πόλεμο*, σε παγκόσμια πρεμιέρα ταυτόχρονα με άλλες 360 (σύνολο 361) μεγαλουπόλεις...!

Η ταινία *Shot Gun* παίχτηκε στην πόλη μας με τον τίτλο «Ο Κάου Μπόυ και η Κοκότα»! Στην Αθήνα τιτλοφορήθηκε πιο σεμνά, «Ο Κάου Μπόυ και η Αμαρτωλή». Είναι άραγε οι Αθηναίοι πιο σεμνότυφοι από μας ή μήπως δεν «τσιμπάνε» εύκολα σε τέτοιου είδους δολώματα;

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

Το καλοκαίρι μας έφερε μαζί με πολλές μετριότητες και μερικές ταινίες που δεν είδαμε τον χειμώνα και που τις περιμέναμε με δικαιολογημένη ανυπομονησία. Ας μιλήσουμε πρώτα για τα *Μεγάλα Γυμνάσια* του René Clair, που μας είχε παρουσιάσει το χειμώνα η Κινηματογραφική Λέσχη και που ξαναείδαμε πριν από λίγο καιρό με ξεχωριστή χαρά.

Ο René Clair θεωρείται σήμερα δικαιολογημένα ένας από τους «μεγάλους» της 7ης Τέχνης. Από το 1923, όταν πρωτοεμφανίστηκε σαν σκηνοθέτης με *Το Παρίσι κοιμάται* και το πρωτοποριακό *Διάλειμμα* (1924), ως τα *Μεγάλα Γυμνάσια*, ο René Clair δεν έπαψε να μας προσφέρει έργα που τοποθετούνται στην πρώτη σειρά της παγκόσμιας παραγωγής. Συνεχιστής των «φανταστικών» αναζητήσεων του Meliés, βαθιά επηρεασμένος από το πνεύμα και την ανθρωπιά του Chaplin, ο Clair συνδυάζει το πιο λεπτό γαλλικό πνεύμα με μια εκπληκτική σκηνοθετική δεξιοτεχνία. Το έργο του Clair είναι γεμάτο από λεπτές παρατηρήσεις, από μια βαθιά μελέτη του ανθρώπινου χαρακτήρα, που συνδυάζεται πάντα μ' ένα λεπτότατο χιούμορ. Οι δημιουργίες του θυμίζουν Marivaux, Molière, Musset.

Τα *Μεγάλα Γυμνάσια* τα χαρακτηρίζει μόνος του ο R. Clair. «Η δραματική αυτή κωμωδία», γράφει, «τοποθετείται σε μια πόλη της Γαλλίας στην εποχή πριν από τον πόλεμο του 1914. Η πλοκή της είναι μια παραλλαγή πάνω στο θέμα του Don Juan. Ο τίτλος της θα μπορούσε να είναι *Η Τιμωρία του Don Juan* ή και *Δεν παίζουμε με τον Έρωτα*, αλλά ο τίτλος *Μεγάλα Γυμνάσια* προσαρμόζεται ασφαλώς καλύτερα σε μια ηθογραφία της επαρχίας και σε μια εποχή, όπου ο κλασσικός κατακτητής έχει τη μορφή ενός νέου αξιωματικού του ιππικού».

Ο Clair μας δίνει μια ταινία πρόσχαρη, ευχάριστη, χαριτωμένη, με τη λεπτότητα και την ανθρωπιά που μόνο ένας πραγματικός ποιητής ξέρει να μεταδώσει. Γιατί «ποιητής» είναι ο Clair, με τη σωστή σημασία της λέξης, ποιητής που ξέρει να γράψει το σενάριο που θα ντύσει αργότερα ο ίδιος με τη μορφή που του ταιριάζει. Σενάριο και σκηνοθεσία είναι εδώ αδιαχώριστα. Τα κωμικά στοιχεία που σκορπά τόσο άφθονα ο δημιουργός του *Η σιωπή είναι χρυσός* δεν είναι ποτέ μόνο κωμικά ευρήματα –δημιουργούν αμέσως μια ποιητική ατμόσφαιρα που θα 'ρθει να τυλίξει τους ήρωες και να μεταφέρει τον θεατή κοντά τους.

Θα 'πρεπε να μπορούσε να απαριθμήσει κανείς όλα τα ευρήματα του R. Clair κι όλους

τους τρόπους που βρίσκει να μας μπλέξει στο χαρούμενο παιχνίδι του. Ας αναφέρουμε τις επαναλήψεις: σκηνές ή φράσεις που επαναλαμβάνονται από διαφορετικά ή και από τα ίδια πρόσωπα με διάφορο αποτέλεσμα (π.χ. το «κόλπο» της χειρομαντείας που αναπτύσσουν σχεδόν ταυτόχρονα οι δυο αξιωματικοί και που θα επαναλάβει στην κωμική περιγραφή της η τραγουδίστρια)· τις εναλλαγές και το γοργό δέσιμο των σκηνών (ένα τραγούδι αποτελεί συχνά τον συνδετικό κρίκο τριών ή τεσσάρων σκηνών που χωρίζονται από ορισμένα χρονικά γνωρίσματα), κι αν σταθούμε λίγο περισσότερο στα παιχνίδια που γεννιούνται από τη χρησιμοποίηση ή και τη μη χρησιμοποίηση του ήχου.

Όταν στα 1928 εμφανίστηκε ο «ομιλών», πολλοί εκφράστηκαν με θαυμασμό και πολλοί με φόβο για τη νέα τελειοποίηση. Ο Chaplin και ο Stroheim προσπάθησαν να αντιδράσουν. Ξέρουμε πόσο άργησε ο δημιουργός του *Χρυσοθήρα* να χρησιμοποιήσει τον ήχο· όσο για τον Stroheim αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη σκηνοθεσία και να περιοριστεί στην ηθοποιία. Ο Eisenstein και ο Pudovkin στη Ρωσία, ο R. Clair και άλλοι στην Ευρώπη πήραν μια πιο μετρημένη στάση. Έγραφε ο R. Clair: «Δε μας φοβίζει η εφεύρεση του ομιλούντος, αλλά η αξιοθρήνητη χρησιμοποίησή της από τους βιομηχάνους... Κανείς δε λυπάται που προστέθηκε τώρα στην εικόνα και ο ήχος. Κανείς δε σκέφτεται να καταδικάσει τη θαυμαστή αυτή εφεύρεση, καταδικάζουμε μόνο την αυθαίρετη χρήση του ήχου που θα γίνει απ' όλους τους παραγωγούς...». Και ο R. Clair απ' τη στιγμή που δέχτηκε να χρησιμοποιήσει τον ήχο, βάλθηκε να τον χρησιμοποιήσει με περίσκεψη, αναγνωρίζοντας τη σημασία που πρέπει να έχει ο λόγος (ο σωστά δραματικός και όχι ο περιττός λόγος), η μουσική αλλά και η... σιωπή. Πόσα θαυμαστά δείγματα δε μας έδωσε παλαιότερα και πόσα δεν υπάρχουν στα *Γυμνάσια*! Ο περίπατος των δυο ερωτευμένων, όπου αντί για τα λόγια τους ακούμε την περιγραφή της συζήτησης τους απ' τους αξιωματικούς ή τις γριές κουτσομπόλες που τους παρακολουθούν, η σκηνή στην όπερα, όπου ακούγεται μόνο το ερωτικό ντουέτο των τραγουδιστών, που δεν φαίνονται, και το τρίξιμο του καθίσματος, που έρχεται να ενοχλήσει τους θεατές και ν' αυξήσει τη σύγχυση του ήρωα, οι σκηνές πίσω από τη βιτρίνα του καπελάδικου, το τσάι στις αδελφές του υποψήφιου γαμπρού με το τραγούδι που μεταδίνει το γραμμόφωνο για να σκεπάσει την αμηχανία, ή ακόμα τα γέλια των φίλων στην τελευταία ερωτική σκηνή, που έρχονται σαν απάντηση στα ερωτήματα της Michele Morgan και σαν σαρκασμός στα αληθινά (ίσως) τώρα πια λόγια του Gerard Philippe.

Για πρώτη φορά ο René Clair χρησιμοποιεί έγχρωμη ταινία. Και πάλι δεν καταδέχεται ωμούς ρεαλιστικούς χρωματισμούς. Τα γκρίζα και τα γαλάζια, τ' απαλά κόκκινα έρχονται να τονίσουν την ευχάριστη διάθεση ή και τη μελαγχολία που κρύβουν τα *Μεγάλα Γυμνάσια*.

Ο σκηνοθέτης βρήκε μοναδικούς ερμηνευτές του έργου του: μπορεί κανείς να φανταστεί τον νεαρό ανθυπολοχαγό δοσμένο πιο αυθόρμητα, πιο νεανικά και πιο ευαίσθητα απ' ό,τι μας τον δίνει ο Gerard Philippe; Και η Michele Morgan όσο πρέπει συγκρατημένη. Ο Jean Desailly στον άχαρο ρόλο του ερωτευμένου, ο Yves Robert, ο Pierre Dux και η Brigitte Bardot, η Magali Noêl, η Simone Valère, όλοι συντελούν στην επιτυχία.

Θα ήταν αδικία να ξεχνούσαμε τη βοήθεια της μουσικής του Van Parys, που είναι ο αγαπημένος συνθέτης του R. Clair, κι αυτός που προσαρμόζεται καλύτερα στην ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του 1900.

ΓΥΜΝΗ ΑΥΓΗ

Η περίπτωση του Edgar Ulmer είναι ξεχωριστή. Η *Γυμνή Αυγή* είναι μια ταινία που δεν περιγράφεται, που δεν μπαίνει εύκολα σε καλούπια. Με μια ρομαντική διάθεση, αλλά και με αυστηρό ύφος ο Ulmer (σεναριογράφος και σκηνοθέτης) περιγράφει τρία πρόσωπα, αναλύοντας τις διαδοχικές τους αποφάσεις, μεταμέλειες, συγκινήσεις, χαρές και λύπες. Τα πρόσωπα αλλάζουν μπροστά στα μάτια μας, μεταβάλλονται απ' τις ίδιες τους τις πράξεις. Είπαν πως απ' αυτήν την άποψη η *Γυμνή Αυγή* θυμίζει την πορεία που ακολουθούν οι ήρωες του Dostoyievsky. Έχουμε κι εδώ το πρόβλημα του κακού και του καλού, όχι με τη στενά ηθική του έννοια, αλλά στην άμεση επαφή του ανθρώπου με τον άνθρωπο.

Η ηρωίδα θέλει να φύγει από τον σκληρό άντρα της κι όμως τελικά δέχεται να τον ακολουθήσει χωρίς παράπονο, ύστερα από την εσωτερική πάλη που γέννησαν τα γεγονότα. Το ίδιο μπορούμε να παρατηρήσουμε στη στάση του ληστή ή και του συζύγου, στις διαδοχικές μεταστροφές του. Και το έργο μας ξαφνιάζει ευχάριστα, γιατί δεν φανταζόμασταν ποτέ ότι θα βρίσκαμε σε μια ταινία που εξωτερικά μοιάζει «καουμπόικη», τόση βαθιά κατανόηση για τον ανθρώπινο χαρακτήρα.

Η σκηνοθετική εργασία του Ulmer (θαυμάσια χρησιμοποίηση των χρωμάτων) και το εκφραστικό πλούσιο παίξιμο του Arthur Kennedy, της Betta St. John και του Eugene Iglesias τοποθετούν τη *Γυμνή Αυγή* ανάμεσα στις πιο πρωτότυπες και ενδιαφέρουσες ταινίες που είδαμε τελευταία.

ΦΙΛΗΣΕ ΜΕ ΜΕΧΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ

Μπορεί κανείς να μιλήσει σοβαρά για την τελευταία δημιουργία του Aldrich; Το *Φίλησέ με μέχρι θανάτου* βασίζεται πάνω σε μια τόσο εξωφρενική υπόθεση, που δεν αντέχει σε σοβαρή και λογική κριτική. Κι όμως απ' την πρώτη σκηνή (τ' αναφυλλητά της έντρομης κοπέλας που μπλέκονται με τη φωνή του Nat King Cole και με τους τίτλους της ταινίας που εμφανίζονται ανάποδα) ως την τελευταία απίθανη «ατομική» έκρηξη ο θεατής καρφώνεται στη θέση του και περνά από έκπληξη σε έκπληξη. Δεν έχουμε το «suspense» που μας σερβίρει συνήθως ο Hitchcock. Αν υπάρχει μια γοητεία στην ταινία του Aldrich, μπορούμε να πούμε πως είναι η γοητεία του παραλόγου, μπλεγμένη με μια δόση σαδισμού· κρύβεται όμως άραγε πίσω από την πρόσοψη αυτή κανένα βαθύτερο νόημα, κάτι συμβολικό, ακαθόριστο ίσως, που δεν περιγράφεται αλλά συγκινεί; Είπαν ότι όλη αυτή η περιπέτεια που καταλήγει σε μια έκρηξη είναι η συμβολική απεικόνιση του ατομικού πολιτισμού μας: ο μοντέρνος μύ-

θος του μαθητευόμενου μάγου. Όμως κι αν αυτός ήταν ο σκοπός του σκηνοθέτη, φοβόμαστε πως δεν μπόρεσε να τον συλλάβει και να μας τον μεταδώσει πειστικά. Η εκπληκτική και επαναστατική μάλιστα σκηνοθετική δεξιοτεχνία προκαλεί τον θαυμασμό μας, αλλά η ταινία μας αφήνει ανικανοποίητους και διψασμένους.

Το *Γαλάξιο Φεγγάρι* του Otto Preminger και το *Μίστερ Ρόμπερτς* του John Ford και του M. Leroy στάθηκαν ευχάριστες ταινίες που μετέφεραν στην οθόνη δύο γνωστές θεατρικές επιτυχίες, χωρίς να προδώσουν τα πρότυπα. Του Edward Dmytryk είδαμε δύο έργα: *Το τέλος του Έρωτα*, παιγμένο θαυμάσια από την Deborah Kerr, πάνω σ' ένα σενάριο του Graham Green, όπου όμως δυστυχώς η θρησκευτικότητα του συγγραφέα βαραίνει την εξέλιξη του δεύτερου μέρους, και *Το Αριστερό χέρι του Θεού*, ένα από τα χειρότερα σενάρια που διάλεξε και ίσως η χειρότερη ταινία του. Τόσο πια τον επηρέασαν οι αντικομμουνιστικές «εκκαθαρίσεις» του Hollywood τον άλλοτε τολμηρό σκηνοθέτη του *Crossfire* και του *Δος ημίν σήμερον*;

Οι καλοκαιρινοί κινηματογράφοι μας υπόσχονται ακόμα αρκετές ενδιαφέρουσες ταινίες, και το χαιρόμαστε ιδιαίτερα, γιατί έτσι οι καλές ταινίες μοιράζονται μέσα σ' όλον το χρόνο, και οι φίλοι της 7ης τέχνης δεν περιφέρονται άσκοπα στην Πλατεία Αριστοτέλους...

Η Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης» παρουσίασε στην πρώτη περίοδο της λειτουργίας της είκοσι δύο προγράμματα. Μερικά απ' τα προγράμματα αυτά (και κυρίως τις αναδρομές σε παλαιότερες σημαντικές ταινίες) θα τις ζήλευαν ακόμα και Κινηματογραφικές Λέσχες με πολύχρονη δράση.

Η Λέσχη θα προσπαθήσει να παρουσιάσει και στη νέα περίοδο ένα ενδιαφέρον πρόγραμμα, πλουτίζοντάς το μάλιστα με συζητήσεις και ομιλίες που θα βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση της 7ης τέχνης. Ήδη έστειλε στα μέλη της ένα πολυγραφημένο ερωτηματολόγιο, ζητώντας τις γνώμες και τις κρίσεις για τα έργα που είδαν και για τις προτιμήσεις τους. Οι απαντήσεις που λάβαμε ως τώρα ξεπερνούν τις εκατό. Θα περιμένουμε όμως κι άλλες πριν μιλήσουμε για τα συμπεράσματα που βγαίνουν από το πρόχειρο αυτό δημοψήφισμα. Ας σημειωθεί ότι στην Κινηματογραφική Λέσχη έχουν εγγραφεί συνολικά πεντακόσια περίπου μέλη (497 για την ακρίβεια). Και εις ανώτερα...

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Από τον κ. Κώστα Χατζή, μέλος της Κινηματογραφικής Λέσχης, λάβαμε μια κριτική της κινηματογραφικής μας στήλης. Μας είναι δυστυχώς αδύνατο να δημοσιεύσουμε τις έντεκα πυκνογραμμένες σελίδες του, κι έτσι περιοριζόμαστε μόνο να θίξουμε τις πιο σημαντικές παρατηρήσεις του, που έχουν νομίζουμε γενικότερο ενδιαφέρον.

Η πρώτη παρατήρηση του κ. Χατζή αναφέρεται στην ανωνυμία της κριτικής μας, που σημαίνει γι' αυτόν έλλειψη αποφασιστικότητας. Σε άλλη στήλη αυτού του τεύχους συζητούμε και πάλι αυτό το θέμα, που το πιστεύουμε σημαντικό για την επιτυχία του σκοπού του δελτίου μας, κι έτσι δεν το εξετάζουμε εδώ.

Ορισμένες παρατηρήσεις του επιστολογράφου μας που αναφέρονται σε συγκεκριμένες ταινίες μας βρίσκουν σύμφωνους: θαυμάζουμε το *Παλτό*, τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και δε μας ενθουσίασε το *Κορίτσι με τα Μαύρα*· αλλά δεν συμφωνούμε μαζί του, γιατί δε βρίσκουμε λόγους να κατηγορήσουμε τόσο απόλυτα τη *Στέλλα* και να υπερασπίσουμε αντίθετα την *Κάλπικη Λίρα*.

Εδώ χρειάζονται ορισμένες διευκρινήσεις. Ο κ. Χατζής έχει δικαιολογημένο θαυμασμό για το νεορεαλισμό. Γράψαμε κι εμείς ότι ο νεορεαλισμός είναι «η πιο σημαντική μεταπολεμική σχολή» και δεν θελήσαμε ποτέ να δώσουμε «αρνητική αντίληψη για τη σχολή αυτή στο θεατή-αναγνώστη». Φοβούμαστε όμως ότι ο όρος «νεορεαλισμός» στον κινηματογράφο ή και απλά «ρεαλισμός» στην τέχνη, μόνο σύγχυση μπορεί να δημιουργήσει. Γιατί ρεαλισμός δεν υπάρχει, δεν μπορεί να υπάρξει στην Τέχνη (με κεφαλαίο Τ). Ο καλλιτέχνης διαλέγει απ' την πραγματικότητα ορισμένα στοιχεία, που θα προσαρμόσει σε μια πειθαρχημένη μορφή, για να τους δώσει έτσι ένα νόημα που δεν μπορούσαν ποτέ να έχουν μόνα τους. Η περιπέτεια του *Κλέφτη Ποδηλάτων* χάνει το πραγματικό της «ρεαλιστικό» περιεχόμενο, μετουσιώνεται με την τέχνη ενός De Sica και το συγκεκριμένο αυτό επεισόδιο κερδίζει ένα γενικότερα ανθρώπινο περιεχόμενο.

Οι ταινίες που μας συγκινούν με το κοινωνικό μήνυμα που φέρνουν δεν ξεχωρίζουν μόνο γιατί το περιεχόμενό τους είναι τέτοιο, αλλά γιατί το περιεχόμενο αυτό βρήκε τη σωστή κινηματογραφική του έκφραση. Το περιεχόμενο δε δίνει μόνο του, όπως πιστεύει ο κ. Χατζής, «μια πηγαία και φυσική έκφραση αισθητική, τη μορφή του έργου», ούτε μπορούν τα έργα τέχνης να έχουν «αληθινή μορφή, γιατί είναι αληθινό το περιεχόμενό τους». Όχι. Το έργο ενός Eisenstein, ενός Pudovkin, ενός Renoir, ενός Rosselini, ενός De Sica (για ν' αναφέρουμε μερικούς «ρεαλιστές»), βγήκε με κόπο και με το αδιάκοπο δούλεμα της μορφής που προσπαθεί ο σκηνοθέτης να ταιριάσει στο περιεχόμενο. Ο σκηνοθέτης (και ο καλλιτέχνης γενικά) κατέχει το θέμα του και δεν κατέχεται από το περιεχόμενο, ακόμα κι αν το περιεχόμενο αυτό μπορεί να κλείνει μια σημαντική αξία.

Ο κ. Χατζής διακρίνει στις στήλες μας μια «μονόπλευρη, σχηματική και ανισομερή διατύπωση» της κριτικής, που βλέπει το κινηματογραφικό έργο «μόνο απ' την αισθητική πλευρά του ή την μορφική και τεχνική συγκρότησή του». Η παρατήρηση αυτή έρχεται σαν συμπέρασμα των απόψεων του κ. Χατζή για τον ρεαλισμό. Ο καλλιτέχνης, γράφει, πρέπει «να παίρνει το υλικό της τέχνης απ' την αστείρευτη πηγή της πραγματικότητας, με θέματα τον άνθρωπο και τη ζωή του στον φυσικό-κοινωνικό χώρο της δραστηριότητάς του». Η πραγματικότητα όμως αυτή κρύβει στοιχεία που ο καλλιτέχνης μπορεί να χειριστεί συμβολικά, με διάθεση εύθυμη ή σοβαρή, μεταφέροντάς τα ακόμα και στη σφαίρα του φανταστικού. Τότε όμως, για να διακρίνουμε το έργο τέχνης από το κούφιο και παράλογο παιχνίδι του καλλιτέχνη ή τη δουλική ανέκφραστη απεικόνιση της πραγματικότητας, θα πρέπει να σταθούμε (σαν κριτικοί πια) στη μορφή. Κι όταν ο σκηνοθέτης μπορέσει να προσαρμόσει στο περιεχόμενο που διάλεξε το κινηματογραφικό στύλ που του ταιριάζει και που δυναμώ-

νει το περιεχόμενο αυτό, δίνοντάς του μια βαθύτερη προέκταση, τότε θα σταθούμε με θαυμασμό μπροστά στο έργο τέχνης.

Μορφή προσαρμοσμένη στο περιεχόμενο που εκφράζει. Ας θυμηθούμε, απ' τις πρόσφατες ταινίες, τη *Strada*, το *Παλτό*, αλλά και τα *Μεγάλα Γυμνάσια*, ή το *Ριφιφί*. Δε συγκρίνουμε τη δημιουργία του Fellini με την ταινία του Dassin. Αλλά σε διάφορα κινηματογραφικά είδη, στέκει καθένα στην πρώτη γραμμή. Ας ξεχωρίσουμε τα είδη, ας προσπαθήσουμε να διακρίνουμε τις προθέσεις του δημιουργού κάθε ταινίας. Τότε θα θαυμάσουμε δίκαια τον Fellini ή τον Lattuada, χωρίς όμως να καταδικάσουμε άδικα τον Hitchcock ή τον Aldrich.

Κοντά σ' αυτά τα ονόματα θα έπρεπε να αναφέρουμε τον Orson Welles, που με το έργο του (και κυρίως τον *Πολίτη Καίην* και την *Κυρία της Σαγκάης*) φωτίζει μ' ένα διαπεραστικό φως τη μικρή μας αυτή έρευνα. *Ο Κύριος Αρκάντιν*, η τελευταία του δημιουργία, θα μας δώσει την ευκαιρία να μιλήσουμε ειδικότερα γι' αυτήν τη σπάνια προσωπικότητα στο επόμενο τεύχος μας.

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ WELLES

Από τον Άρη στο Hollywood

Σε ηλικία 36 ετών ένας νέος σκηνοθέτης έμελλε ν' αναστατώσει τα ήσυχα νερά της αμερικανικής κινηματογραφικής παραγωγής. Βρισκόμαστε στα 1938. Ένας πρώην δημοσιογράφος, ηθοποιός, που παίζει Σαίξπηρ από ηλικία 12 ετών, φέρνει τον πανικό σε χιλιάδες Αμερικανούς. Η ραδιοφωνική του εκπομπή «Ο πόλεμος των κόσμων» μεταδίδει τόσο παραστατικά την επίθεση των κατοίκων του Άρη πάνω στον πλανήτη μας, που χιλιάδες ακροατές νομίζουν πως έφτασε το τέλος του κόσμου!

Όπως ήταν φυσικό, το Hollywood ζητά να εκμεταλλευτεί τα σπάνια διαφημιστικά προσόντα του νέου καλλιτέχνη· οι πόρτες των στούντιο ανοίγουν διάπλατες. Του προσφέρουν το πιο απίστευτο συμβόλαιο με την R.K.O: απόλυτη ελευθερία στην εκλογή του θέματος, των ηθοποιών και όλον τον τεχνικό εξοπλισμό της εταιρείας στη διάθεσή του. Σε δυο μήνες εντατικής εργασίας ο νέος εξοικειώνεται με τα τεχνικά προβλήματα, ανακαλύπτει πως όλα είναι δυνατά, παρά τις αντιρρήσεις των «ειδικών», και αρχίζει το γύρισμα του *Πολίτη Καίην* στα 1940. Το 1941 οι φωτεινές ρεκλάμες του Hollywood και του Broadway διαφημίζουν το όνομα του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη και του πρωταγωνιστή: Orson Welles.

Ποιός είναι ο *Πολίτης Καίην* και τί προσπάθησε να μας δώσει ο δημιουργός του; Ο Welles ξεκίνησε από ένα υπαρκτό πρόσωπο, τον William Randolph Hearst, ιδιοκτήτη ενός τεράστιου δημοσιογραφικού συγκροτήματος, με το οποίο επηρέαζε το μεγαλύτερο μέρος της αμερικανικής κοινής γνώμης. (Χωρίς να θέλει να αναγνωρίσει την ομοιότητα, ο Hearst προσπάθησε με κάθε τρόπο να εμποδίσει την προβολή της ταινίας).

Η υπόθεση; Ο Charles Foster Kane πεθαίνει σ' ένα παραμυθένιο πύργο που είχε χτίσει για τη δεύτερη γυναίκα του. Μ' όλο που ήταν διάσημος, πλούσιος, με τεράστια δύναμη πάνω στους συμπατριώτες του, κανένας δε γνώρισε παρά μόνο τα εξωτερικά στοιχεία της ζωής του. Κι έτσι κανείς δεν μπορεί να εξηγήσει την τελευταία λέξη που πρόφερε πριν πεθάνει: Rosebud –μπουμπούκι τριαντάφυλλου. Την εξήγηση αυτού του γρίφου θ' αναζητήσει ένας δημοσιογράφος, που θα επισκεφθεί διαδοχικά τους παλιούς συνεργάτες, τους φίλους και τις γυναίκες που έπαιξαν κάποιο ρόλο στη ζωή του Καίην. Κι έτσι σιγά σιγά, συναρμολογώντας σκόρπια κομμάτια, ανακαλύπτουμε την πραγματική προσωπικότητα του Πολίτη Καίην. Ο δημοσιογράφος δεν βρίσκει την εξήγηση της λέξης Rosebud, ο θεατής όμως

ξέρει πως δεν ήταν παρά το όνομα που είχε ένα έλκηθρο στα παιδικά του χρόνια, σύμβολο της εσωτερικής γαλήνης, της αγάπης και της ευτυχίας που δε γνώρισε ποτέ. Μια κούφια, αποτυχημένη ζωή, αυτή ήταν η ζωή του περίφημου Καίην.

Απορεί αλήθεια κανείς, όταν δει την ταινία, πώς βρέθηκε μια μεγάλη αμερικανική εταιρεία να χρηματοδοτήσει ένα έργο που στο βάθος είναι η πιο δυνατή κριτική του «αμερικανισμού», της κυριαρχίας του πλούτου, με ό, τι κρύβει πιο απάνθρωπο. Η πρώτη προβολή του *Πολίτη Καίην* πρέπει να ήταν μια οδυνηρή στιγμή για όσους υπόγραψαν το συμβόλαιο που επέτρεψε το κινηματογραφικό ξεκίνημα του Welles. Όμως και οι τεχνικοί, οι σκηνοθέτες και οι φωτογράφοι βρέθηκαν μπροστά σε κάτι καινούργιο και εκπληκτικό. Σε δυο μήνες ο Welles είχε ξεπεράσει τα τεχνικά προβλήματα της 7ης τέχνης, και χωρίς ίσως ν' ανακαλύψει τίποτα άγνωστο ως τότε, αλλά χρησιμοποιώντας αποτελεσματικά και πρωτότυπα παλιότερες τεχνικές επιτεύξεις, έφερνε μια επανάσταση στην κινηματογραφία.

Στο σενάριο διακρίνουμε την πρώτη μεγάλη καινοτομία: διασπάται ο χρόνος και η λογική σειρά της πλοκής. Μας προσφέρεται η πραγματικότητα κομματιασμένη –κομμάτια από διαφορετικές εποχές της ζωής ενός ανθρώπου, που το καθένα φαίνεται από διαφορετικό πρίσμα, μα που όλα συναρμολογούνται για να μας δώσουν τη μορφή του Καίην. Η πρωτοτυπία του αμερικανικού μυθιστορήματος ενός Dos Passos ή ενός Faulkner βρίσκει εδώ την κινηματογραφική της αντιστοιχία.

Στη σκηνοθεσία ο Welles καταργεί το συνηθισμένο montage. Αντί να χωρίσει μια σκηνή σε πολλά πλάνα για να συλλάβει π.χ. τη συζήτηση τριών ή τεσσάρων ατόμων δείχνοντας διαδοχικά το κάθε πρόσωπο, προτιμά να τοποθετήσει τα τέσσερα πρόσωπα στην ίδια εικόνα, δίνοντας στη σκηνή όλο της το οπτικό βάθος. Έτσι έχουμε πολλά πρόσωπα σε διαφορετική απόσταση το καθένα απ' το φακό και παρακολουθούμε ταυτόχρονα στα τέσσερα πρόσωπα τις αντιδράσεις που γεννά η συζήτηση. Ο χώρος και το σκηνικό μας γίνονται έτσι καλύτερα αισθητά (αφού η μηχανή δε θα κινηθεί για να συλλάβει ένα πρόσωπο χωριστά, ανεξάρτητα απ' το περιβάλλον) και δημιουργούν μια ατμόσφαιρα. Το αποτέλεσμα είναι μεγαλύτερη δραματικότητα ψυχολογικά δικαιολογημένη.

Χύθηκε πολύ μελάνη γύρω απ' το «βάθος του οπτικού πεδίου» (profondeur du champ) και τα «κλειστά» σκηνικά που χρησιμοποιεί συχνά ο Welles. Είπαν πως μόνο λόγοι εντυπωσιακοί οδήγησαν το νέο σκηνοθέτη σ' αυτές τις πολυδάπανες λύσεις. Μπορεί όμως κανείς να παραβλέψει την ατμόσφαιρα που γεννούν μερικές «κλειστές» σκηνές και που συντελούν τόσο αποτελεσματικά στην περιγραφή της πλούσιας αλλά μάταιης ζωής του Καίην; Κι έπειτα υπάρχουν και λόγοι τεχνικοί που επέβαλαν τη χρησιμοποίησή τους. Τα κλειστά σκηνικά ήρθαν σαν επακόλουθο της χρησιμοποίησης του βάθους.

Τα προβλήματα που γεννιούνται από τη φωτογράφηση σε βάθος είναι τεράστια. Ο φωτογράφος πρέπει να «νετάρει» τη φωτογραφία του σ' όλο το βάθος για να έχει καθαρή φωτογραφία σε κάθε επίπεδο. Γι' αυτό και χρησιμοποιεί φακούς με μεγάλη οπτική γωνία, αλλά μικρό διάφραγμα.

Έτσι όμως αναπόφευκτα αποκαλύπτονται τα ψηλότερα σημεία του σκηνικού (με τους προβολείς και τον τεχνικό εξοπλισμό των στούντιο) που συγκλίνουν προς το βάθος της σκηνής. Τα ταβάνια είναι τότε απαραίτητα, δεν πρέπει όμως και να μειώσουν τον φωτισμό (η χρησιμοποίηση μικρού διαφράγματος επιβάλει έντονο και όμοιο φως)! Τα τεχνικά αυτά προβλήματα λύνονται με δυσκολία. Όμως χρειάζεται κι ένας φωτογράφος της αξίας του Gregg Toland για να δεχτεί να υπερνικήσει τις δυσκολίες αυτές και να φωτογραφήσει, όπως φωτογράφησε τον *Πολίτη Καίην*. Το στύλ του Welles και του Wyler (κυρίως στα *Καλύτερα χρόνια της ζωής μας*) δε θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς τη βοήθεια του μεγαλύτερου ίσως φωτογράφου του κόσμου.

Ο Welles χρησιμοποιεί συχνά τη φωτογράφηση με γωνία από κάτω προς τα πάνω (contre plonge). Η σκηνή έχει τότε κάτι το δαιμονικό και αυξάνει το μεγαλείο του Καίην. Αντίθετα πάλι τα ταβάνια δημιουργούν μια πνιγερή κλειστή ατμόσφαιρα, όπου λες και βαραίνει η αναπόφευκτη μοίρα του ήρωα. Αυτή η εκφραστική αντίθεση μας επιτρέπει να αισθανθούμε ταυτόχρονα το εξωτερικό μεγαλείο και τον εσωτερικό ξεπεσμό του John Foster Kane.

Η ΚΥΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ

Η επόμενη δημιουργία του Welles είναι ένα ψυχολογικό δράμα που γυρίζει τον ακόλουθο χρόνο, πάντα σύμφωνα με το περίφημο συμβόλαιο της R.K.O.: *Το Μεταλλείο των Άμπερσονς* (The Magnificent Ambersons). Είναι η περιγραφή του ξεπεσμού μιας αριστοκρατικής οικογένειας του 1880, και ιδιαίτερα του τελευταίου της απογόνου, που πιστεύοντας στις προλήψεις και τις ξεπερασμένες ιδέες της τάξης του θα προκαλέσει τον θάνατο της μητέρας του. Ο Welles δεν εμφανίζεται ως ηθοποιός, αλλά μόνο σχολιάζει με τη ζεστή φωνή του το δράμα που ξετυλίγεται ομαλά μπροστά μας, χωρίς το χρονικό σπάσιμο του Καίην. Ο Welles δεν επαναλαμβάνεται. Η σκηνοθετική του εργασία προσαρμόζεται πάντα στο θέμα και στη δραματική πλοκή.

Το 1942 ο Welles αρχίζει το *Ταξίδι στο φόβο* (Journey into Fear), που δεν έμελλε να τελειώσει ο ίδιος. Η R.K.O. δεν μπορεί να ανεχθεί άλλο το τρομερό παιδί της 7ης τέχνης και καταγγέλλει το συμβόλαιό της. Ο Welles θα γυρίσει ακόμα τον *Ξένο* (The Stranger), ένα κακό φιλμ πάνω σ' ένα πιο κακό σενάριο, όπου ξεχωρίζει κανείς σκηνές που μαρτυρούν τη μεγαλοφυία του δημιουργού τους.

Η σκηνοθετική καριέρα του Welles φαινόταν ότι τέλειωνε. Του προσφέρουν ρόλους ηθοποιού, όπου συχνά νομίζεις πως διασκεδάζει σε βάρος του σκηνοθέτη και του κοινού. Θυμηθείτε όμως την εμφάνισή του στο *Jane Eyre* και αργότερα στον *Τρίτο Άνθρωπο*. Τότε η κυρία Orson Welles (διάβαζε Rita Hayworth) αποφασίζει να πείσει την Columbia να ξαναδοκιμάσει τον άνδρα της. Και οι παραγωγοί, για να εξασφαλιστούν, προτείνουν για θέμα της ταινίας ένα άκακο, τιποτένιο αστυνομικό μυθιστόρημα, που θα συνδυάσει δυο ονόματα που αξίζουν πολλά δολλάρια: Rita - Orson! Έτσι γεννήθηκε η *Κυρία της Σαγκάης*.

Το μυθιστόρημα του Sherwood King δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον - μια μπερδεμένη πλοκή, χωρίς νόημα και χωρίς ζωντανούς χαρακτήρες. Και το σενάριο ακόμα που έγραψε ο Welles δεν προσθέτει παρά μόνο έναν έξυπνο και συχνά καυστικό διάλογο. Κι όμως η σκηνοθεσία του Welles έκανε το θαύμα της. Στα χέρια του η *Κυρία* γίνεται δυναμίτης, συνταράζει τον θεατή και του μεταδίδει σκέψεις, ανέκφραστα αισθήματα και ποίηση.

Ο Welles χτυπάει πάλι παραδεγμένες αξίες: το χρήμα, την εξασφάλιση που φέρνει ο πλούτος και την... ασφάλεια της ζωής! Στο τέλος –ω, Φρίκη!– αφήνει τη σταρ Rita να πεθαίνει μόνη της, παραβλέποντας την αρχή που θέλει μια σταρ να πεθαίνει στην αγκαλιά του ήρωα! Κανένας Αμερικανός δεν συγχώρεσε ποτέ στον Welles αυτή τη δολοφονία! *Η Κυρία της Σαγκάης* είναι η τρανή απόδειξη πως μια ταινία μπορεί να σωθεί από τη μορφή της. Κι εξηγούμαστε. Ίσως στην *Κυρία* η δεξιοτεχνία να είναι πιο επιδεικτική, λιγότερο συγκρατημένη. Όμως ο Welles έντυσε την υπόθεση που του επέβαλαν, όχι μόνο με το στυλ που θα ταίριαζε σε μια κοινή αστυνομική ταινία, αλλά με τη μορφή που μπορεί να της δώσει ένα βαθύτερο, αναπάντεχο ίσως νόημα. Το θέμα της ενοχής του ανθρώπου, το θέμα του καλού και του κακού, προβάλλουν ξαφνικά μπροστά μας. Μπορεί η Elsa Bannister και ο ναύτης Michael O'Hara να μη στέκουν σαν ήρωες ψυχολογημένοι. Μας συγκινούν όμως σαν σύμβολα μέσα στην παράξενη ατμόσφαιρα που δημιούργησε γύρω τους ο Welles.

Η Κυρία της Σαγκάης, όπως ήταν φυσικό δεν έκανε τις κινηματογραφικές εταιρίες ν' αλλάξουν γνώμη για τον σκηνοθέτη της. Οι πόρτες των στούντιο έμειναν ξανά κλειστές. Όμως έναν χρόνο αργότερα μια μικρή εταιρεία του προτείνει έναν *Μάκβεθ*. Χωρίς πολλά τεχνικά μέσα, με μόνο είκοσι τέσσερις μέρες στη διάθεσή του, ο Welles μας δίνει ένα έργο πρωτόγονο, με κακό γούστο στα σκηνικά και τα κοστούμια, αλλά όπου ξεσπάει το μεταφυσικό δράμα του σεξπηρικού ήρωα που αγωνίζεται να λυτρωθεί από το έγκλημα που τον κατατρέχει (όταν ρώτησαν τον Welles αν κατά τη γνώμη του ο Μάκβεθ μπόρεσε τελικά να σώσει τη ψυχή του, απάντησε: «Ίσως»).

Ο *Οθέλλος* (1950 - 1952) γυρίστηκε με παραγωγό τον ίδιο τον Welles και φυσικά με τεράστιες οικονομικές δυσκολίες. Χρησιμοποίησε πραγματικά τοπία και βενετσιάνικα ανάκτορα - τα πραγματικά όμως σκηνικά κομματιάζονται, για να δημιουργήσουν τελικά μια ανύπαρκτη, φανταστική σκηνογραφία, για να παιχτεί μπροστά της το δράμα του Μαύρου της Βενετίας. Και το δράμα περικυκλώνει τον θεατή, ο Οθέλλος γίνεται σύμβολο της μοναξιάς και της αγωνίας που ζούμε εμείς, οι άνθρωποι του 20ου αιώνα. Τί κι αν τα σκηνικά ζωντανεύουν μια παλιά εποχή; Το δράμα μας πνίγει όπως ο Οθέλλος τη Δεισδαιμόνα. Κι ο Σαίξπηρ παραστέκει.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΝ *ΚΥΡΙΟ ΑΡΚΑΝΤΙΝ*

Κι ερχόμαστε στον *Κύριο Αρκάντιν*. Πολλούς ενόχλησε, πολλούς θύμωσε η τελευταία δημιουργία του Welles. Η συντακτική επιτροπή του δελτίου μας βρέθηκε διχασμένη: «Αρι-

στούργημα»... «Φρικτό»... «Έχει αξία»... «Δεν έχει νόημα»... «Είναι θαυμάσιο»... Χωρίς να θέλουμε να δώσουμε τελειωτική λύση στη διαμάχη, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε μια εξήγηση της ταινίας, με την ελπίδα πως όσοι είδαν, θα δουν ή και θα ξαναδούν την ταινία θα προσπαθήσουν να καταλάβουν πριν βγάλουν την τελική τους καταδικαστική απόφαση.

Στα 1948, σε μια συζήτηση για τον ρεαλισμό στην τέχνη, δόθηκε η ευκαιρία στον Orson Welles να διατυπώσει μερικές του ιδέες. «Για μένα, είπε τελειώνοντας, ο ρεαλισμός δεν υπάρχει, ο ρεαλισμός δεν μ' ενδιαφέρει». Ο ρεαλισμός δεν μ' ενδιαφέρει· αυτό είναι το κλειδί που θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε το έργο του Welles από τον *Καίην* ως τον *Αρκάντιν*.

Άλλοι καλλιτέχνες μετουσιώνουν σε έργο τέχνης μια πραγματικότητα, χωρίς να της αφαιρέσουν τα εξωτερικά της γνωρίσματα, ή και προσπαθούν να δημιουργήσουν μια όσο γίνεται πιο πιστή εικόνα της πραγματικότητας αυτής. Ο Welles δημιουργεί έναν καινούργιο κόσμο, που δεν έχει άμεση εξάρτηση απ' τον πραγματικό κόσμο. Ο κόσμος του *Καίην* και της *Κυρίας* δεν είναι ρεαλιστικός, μιλάει όμως για την εποχή μας πιο ζωντανά από κάθε ρεαλιστική απεικόνιση.

Υπάρχει διάχυτη η εντύπωση πως ο κινηματογράφος έχει βάση αποκλειστικά και μόνο ρεαλιστική. Κι αυτό δεν προέρχεται δυστυχώς μόνο απ' το ότι η ταινία είναι μια απεικόνιση (είναι εύκολο να εξηγήσει κανείς ότι ο καλλιτέχνης έχει απόλυτη ελευθερία να απεικονίσει ό, τι ο ίδιος θα έχει διαλέξει ή και θα κατασκευάσει)· είναι και γιατί συνηθίσαμε να γυρεύουμε στη σκοτεινή αίθουσα προβολής μόνο ένα θέαμα, κι όχι την τέχνη. Την τέχνη θα την αναζητήσουμε στην έκθεση ζωγραφικής, στην αίθουσα συναυλιών, στο βιβλίο που θ' ανοίξουμε με αγάπη. Ο κινηματογράφος είναι η φτηνή διασκέδαση –πάμε στον κινηματογράφο όταν δεν έχουμε τί να κάνουμε κι όχι από ανάγκη.

Ο *Κύριος Αρκάντιν* είναι ένας μύθος, ένας αφηρημένος μύθος, κάτι σαν τη *Δίκη* ή το *Παλάτι* του Kafka. Ας δεχτούμε λοιπόν στην οθόνη αυτό που δεχόμαστε με μεγαλύτερη ευκολία σ' ένα μυθιστόρημα και σ' έναν πίνακα αφηρημένης ζωγραφικής. Εδώ, όπως και στον Kafka, έχουμε πρόσωπα που προσπαθούν να γλιτώσουν από κάτι άπιαστο και ανέκφραστο που πλανιέται τριγύρω τους ή που κρύβουν μέσα τους. Ζουν σ' ένα χάος, σε κάτι αφηρημένο, που κρατάει όμως τα στοιχεία της πραγματικότητας.

Τα πρόσωπα της ταινίας χορεύουν ένα τρελό μπαλέτο μπροστά στο σκηνικό της ερειπωμένης και άθλιας μεταπολεμικής Ευρώπης. Ο Αρκάντιν ο ίδιος γυρεύει να σωθεί καταστρέφοντας το αμαρτωλό παρελθόν του. Και διαλέγει για όργανό του ένα νέο που είναι ο ίδιος ο εαυτός του της περασμένης εποχής. Γιατί ο Van Stratten δεν αγαπάει ούτε τη Milly ούτε τη Raina· γυρεύει χρήματα και επιτυχία, την επιτυχία που κέρδισε ο Αρκάντιν κλέβοντας τα χρήματα της γυναίκας που τον αγαπούσε. Αλλά ο Αρκάντιν δεν σώζεται. Σκοτώνεται, χωρίς όμως να βρεθεί το πτώμα του στο αεροπλάνο που γκρεμίζεται άδειο. Ζωντανός νεκρός βαδίζει πάνω στα ίχνη του ο νέος Van Stratten.

Ο Αρκάντιν συγγενεύει με τον *Πολίτη Καίην* και με την *Κυρία της Σαγκάης*. Μας θυμί-

ζει την πρώτη δημιουργία του Welles, γιατί βρίσκουμε κι εδώ την ίδια αναζήτηση γύρω από την προσωπικότητα ενός ανθρώπου. Βρίσκεται όμως πιο κοντά στην *Κυρία της Σαγκάης*, γιατί μας μιλάει με τον ίδιο αφηρημένο τρόπο. Σκηνοθετικά διακρίνουμε πάλι την καταπληκτική ευκολία προσαρμογής του Welles στο θέμα που χειρίζεται. Για να μας περιγράψει το χάος, θα χρησιμοποιήσει λιγότερο τις μεγάλες σκηνές με βάθος, και θα γυρίσει στη χρησιμοποίηση του γρήγορου montage. Τα πρόσωπα κινούνται σαν σβούρες μπροστά μας, σχηματίζουν μαιάνδρους και μπλέκονται στο χορό του καρναβαλιού ή των Χριστουγέννων. Μόνοι ατάραχοι και ακίνητοι (εκτός απ' τον Αρκάντιν που προβάλλεται με θεϊκό μεγαλείο) δυο άνθρωποι που βρήκαν κάποια λύση στη ζωή τους: ο καθηγητής που βλέπει τον κόσμο με τον μεγεθυντικό φακό, σαν τους ψύλλους που γυμνάζει, και η Sophie, που βρήκε μια εσωτερική γαλήνη ξεχνώντας τα παλιά και συγχωρώντας τον άντρα που τη γέλασε. Και η Raina, μόνη ελπίδα του πατέρα της και του Van Stratten, δεν στέκεται ούτε στιγμή - πάντα κινείται σαν φευγαλέα οπτασία, με το αινιγματικό της χαμόγελο και κάποια πίκρα, ίσως γιατί συναισθάνεται το βαρύ ρόλο που της έλαχε να παίξει ανάμεσα σε δυο άντρες.

Μερικές σκηνές ίσως φανούν στο πρώτο αντίκρυσμα ξεκρέμαστες, ευκαιρία επίδειξης μόνο –όπως η σκηνή των ισπανών προσκυνητών. Ξαναδείτε όμως το έργο και προσέξτε αυτή τη σκηνή σε σχέση με μια που ακολουθεί σε λίγο και που έρχεται σαν απάντηση. Πρώτα η σκηνή των χριστιανών που μετανιώνουν, που ζητούν συγχώρεση ντυμένοι τις μαύρες κουκούλες της καλογεροσύνης. Και σε λίγο ένα άλλο μασκάρεμα, ο χορός του Αρκάντιν, των ανθρώπων που δεν πρόκειται να μετανιώσουν ποτέ, ίσως γιατί δεν έχουν συναίσθηση της αναπόφευκτης ενοχής που τους βαραίνει, και που διαλέγουν να ντυθούν (για να διασκεδάσουν!) τις ανθρωπόμορφες διαβολικές μάσκες του Goya! Κάποια συγκίνηση και κάποιο δέος μας φέρνουν αυτές οι εικόνες που δικαιολογούνται έτσι απόλυτα μέσα στη συνέχεια του έργου.

Δε θα συνεχίσουμε την ανάλυσή μας που θα μπορούσε να γεμίσει όλες τις σελίδες του δελτίου μας. Θίξαμε μόνο μερικά σημεία που ίσως διευκολύνουν κι άλλους να πλησιάσουν το έργο του Welles. Μπορεί τελικά, παρ' όλη την προσπάθεια, η κριτική να είναι και πάλι αρνητική. Όμως κανείς δε θα μπορεί τότε ν'αρνηθεί ότι βρίσκεται μπροστά σ' ένα έργο που δικαιώνει την πεποίθησή μας στην αξία της κινηματογραφικής τέχνης και σ' έναν δημιουργό που γνωρίζει όσο κανένας άλλος τις δυνατότητες που κρύβει η τέχνη που προσπαθεί με πάθος να υπηρετήσει.

ΔΥΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ

Ο σκηνοθέτης Marc Allegret μας έδωσε με πολλή λεπτότητα μια κινηματογραφική απόδοση του *Εραστή της Λαίδης Τσάτερλυ* του D.H. Lawrence. Με πολλή λεπτότητα... Αυτό που σε άλλη περίπτωση θα ήταν έπαινος γίνεται εδώ ψόγος. Το μυθιστόρημα του Lawrence κοχλάζει από αισθησιασμό και χαρά της πιο έντονης σωματικής ζωής. Πώς είναι δυνατό να

δοθούν αυτά στην οθόνη; Η αποτυχία ήταν βέβαιη απ' την αρχή, μ' όλο που ο σκηνοθέτης γύρεψε να δώσει συμβολικά τον αισθησιασμό με ορισμένες σκηνές του δάσους και της πρωτόγονης φύσης. Το εκφραστικό πρόσωπο της Daniele Darrieux, το σωστά συγκρατημένο παίξιμο του Erno Crisa και του Leo Genn δε σώζουν την κατάσταση. Ο σκηνοθέτης αναπόφευκτα μας μεταφέρει σε σκηνές και συζητήσεις που δεν έχουν σχέση με το μυθιστόρημα. Υπάρχουν θέματα που δεν αντέχουν στην κινηματογραφική διασκευή.

Η *Κάρμεν Τζόουνς* του Otto Preminger είναι η πιο πρωτότυπη κινηματογραφική διασκευή όπερας που είδαμε ως τώρα. Η Κάρμεν απ' το ισπανικό καπνομάγαζο μεταφέρεται σ' ένα αμερικανικό εργοστάσιο κατασκευής αλεξιπτώτων, και ο ταυρομάχος γίνεται πυγμάχος. Στην έγχρωμη αυτή σινεμασκοπική δημιουργία κυριαρχεί το μαύρο ή το μελαψό των νέγρων ηθοποιών. Η πρωτοτυπία στη σύλληψη (που δεν οφείλεται στο σκηνοθέτη αλλά στους διασκευαστές που πρωτοεμφάνισαν την εργασία τους στη σκηνή) συνοδεύεται από σκηνοθετική εργασία εξ ίσου πρωτότυπη. Ξεχνούμε τις συνηθισμένες συμβατικές ταινίες που αρκούνται στη φωτογράφηση μιας όπερας –εδώ βλέπουμε και ακούμε κάτι καινούργιο. Κίνηση, ζωντάνια, θαυμάσιες φωνές. Μπορεί να υποφέρει κάπως το αρχικό λιμπρέτο της όπερας ή ακόμα ίσως η μουσική να αποδίδεται πιο «νέγρικα» απ' ό, τι πρέπει. Δεν έχει σημασία. Υπάρχει η Dorothy Dandridge για να κινητοποιήσει όλες μας τις αισθήσεις. Ύστερ' απ' αυτήν θα μπορέσουμε να δούμε μιαν άλλη Κάρμεν χωρίς κάποιο ειρωνικό χαμόγελο και κάποια νοσταλγία;

ΟΙ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Όπως γράψαμε και στο προτελευταίο τεύχος μας (αρ. 4-5, σ.74) η Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης» έστειλε στα μέλη της ένα πολυγραφημένο ερωτηματολόγιο ζητώντας τις κρίσεις τους για τις ταινίες που παρουσίασε στην πρώτη περίοδο της λειτουργίας της και πιο γενικά για ταινίες που θέλανε να δουν ή να ξαναδούν. Είχαμε νομίσει, όταν αρχικά οι απαντήσεις φτάνανε πολυάριθμες, ότι θα ξεπερνούσανε τελικά τις εκατό. Δυστυχώς έφτασαν μόνο τις ενενήντα εφτά. Είναι κι αυτός όμως ένας σημαντικός αριθμός, αν λογαριάσει κανείς ότι από τα 497 μέλη της Κινηματογραφικής Λέσχης πολλά δεν παρακολούθησαν τις προβολές όταν τα προγράμματα της Παρασκευής μεταφέρθηκαν στην Κυριακή.

Στη σειρά «επιτυχίας» των ταινιών που παρουσίασε η Λέσχη δεν πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα. Πρώτα γιατί (όπως σωστά παρατήρησαν ορισμένα μέλη) είναι δύσκολη και στο βάθος επιφανειακή η αξιολόγηση μονολεκτικά –πολύ καλή, καλή, μέτρια, ή κακή ταινία. Κι έπειτα γιατί τα μέλη που συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο σπάνια παρακολούθησαν όλες τις προβολές. Οι ταινίες που έρχονται πρώτες στην παρακάτω σειρά είχαν την πιο μικρή «αποχή» (13 - 15% περίπου), ενώ στις τελευταίες η αποχή ξεπερνάει το 50%.

Η σειρά επιτυχίας είναι η ακόλουθη:

1. *Το Παλτό* του Lattuada.
2. *Τ' απαγορευμένα παιχνίδια* του Clement.
3. *Τα Μεγάλα Γυμνάσια* του Clair.
4. *Los Olvidados* του Buñuel.
5. *Το Τζιτζίκι* του Samsonov.
6. *Το Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Eisenstein.
7. *Το French Can-Can* του Renoir.
8. *Τελευταίος Σταθμός* του De Sica.
9. *Μεγαλοφυία και Παραφροσύνη* του Dunne.
10. *Γερμανία Έτος Μηδέν* του Rosselini.
11. *Ο Νανούκ του Βορρά* του Flaherty.
12. *Ο Φυλακισμένος* του Grenville.

13. *Το Τραίνο θα σφυρίξει τρεις φορές* του Zinnemann.
14. *Paiza* του Rosselini.
15. *Ναπολέων* του Gance.
16. *Στις όχθες του Σηκουάνα* του Clouzot.
17. *Η Σιωπή είναι χρυσός* του Clair.
18. *Η Μεγάλη Πλάνη* του Renoir.
19. Το πρόγραμμα των γαλλικών ταινιών μικράς διαρκείας.
20. Παλιές ταινίες του Chaplin.
21. *Johny Guitar* του Ray.
22. Ταινίες του Edison.
23. Ελληνικές ταινίες μικράς διαρκείας.

Γενικά παρατηρούμε πως οι πιο πρόσφατες δημιουργίες έρχονται σε πρώτη σειρά, και σ' αυτό συντελεί συχνά η κακή προβολή μιας παλιάς κόπιας. Είναι π.χ. βέβαιο πως η *Μεγάλη Πλάνη* όχι μόνο δεν έγινε νοητή, αλλά και χαρακτηρίστηκε «κακή» από δέκα μέλη, κυρίως γιατί προβλήθηκε ακατάστατα και με κάκιστη ηχητική απόδοση. Αντίθετα πάλι το *Μεγαλοφυία και Παραφροσύνη* και ο *Φυλακισμένος* βρέθηκαν μπροστά από ταινίες όπως το *Νανούκ* και το *Paiza*, που αποτελούν σταθμούς στην εξέλιξη του κινηματογράφου.

Ας μη δώσουμε λοιπόν μεγαλύτερη σημασία απ' ότι πρέπει στην πρόχειρη αυτή στατιστική. Αντίθετα, περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προτιμήσεις των μελών μας για ταινίες που θέλουν να δουν ή και να ξαναδούν.Η τελευταία αυτή διάκριση δε γίνεται πάντοτε αντιληπτή, κι έτσι συχνά συμπεριλαμβάνονται στη δεύτερη κατηγορία ακόμα και ταινίες που δεν γνώρισαν ούτε την «παγκόσμια» πρώτη τους. Γι' αυτό και θα παρουσιάσουμε τις προτιμήσεις αυτές ενιαία.

Ο αριθμός των ταινιών που ζητήθηκαν είναι μεγάλος: 296 τίτλοι ταινιών, που σημειώνονται από μια ως τριάντα οκτώ φορές.

Πρώτη ταινία με 38 θαυμαστές ο *Κλέφτης Ποδηλάτων* του De Sica (20 μέλη από τα 38 θέλουν να την ξαναδούν).

Ακολουθούν:

La Strada του Fellini με 25 θαυμαστές.

Σύντομη συνάντηση του Lean (17).

Λεωφορείο ο Πόθος του Kazan (15).

Θαύμα στο Μιλάνο του De Sica (13).

Ο Τρίτος Άνθρωπος του Read (12).

Οι ταινίες του Disney (με ιδιαίτερη μνεία για τη *Φαντασία*) (12).

Τα Φώτα της Πόλης του Chaplin.

Ο Θάνατος του Εμποράκου του Benedek και ο *Άμλετ* του Olivier έχουν από 10 θαυμαστές.

Μια θέση στον ήλιο του Stevens (9).

Τα Κόκκινα Παπούτσια των Powell και Pressburger και το *Κοράκι* του Clouzot από 8.

Επτά ψήφους συγκεντρώνουν ο *Πολίτης Καίην* του Welles, ο *Κύριος Verdoux* και οι *Μοντέρνοι Καιροί* του Chaplin, το *Ρώμη ανοχύρωτη Πόλη* του Rosselini, *Umberto D.* του De Sica, *Ιβάν ο Τρομερός* του Eisenstein, *το Marty* του Mann και η *Τελευταία Γέφυρα* του Kautner.

Ακολουθούν με 6 ψήφους το *Μεροκάματο του Τρόμου*, το *Los Olvidados*, το ιαπωνικό *Rashomon* και ο *Δράκος* του Κούνδουρου.

Οι παλιές ταινίες φαίνεται ότι δεν μένουν πολύ έντονα χαραγμένες στη μνήμη των φίλων του Κινηματογράφου, αν κρίνει κανείς απ' την παραπάνω σειρά. Κι όμως μας ζήτησαν, μεμονωμένα είναι αλήθεια, τον *Κανόνα του Παιχνιδιού* και τη *Σκύλα* του Renoir, το *Εκατομμύριο* και το *Κάτω απ' τις στέγες του Παρισιού* του Clair, το *Cagliari* του Wiener, τον *Γαλάξιο 'Αγγελο* του Sternberg, *Τα παιδικά χρόνια του Gorki* του Pudovkin, το *Extase* του Machaty κ.ά.

Από τους σκηνοθέτες, μεγαλύτερη επιτυχία έχει ο De Sica, που με πέντε ταινίες του μαζεύει 64 προτιμήσεις, και ακολουθεί ο Chaplin με 40. Και μ' όλο που ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει την πρώτη θέση με 139 ταινίες, ο γαλλικός τη δεύτερη με 66, φαίνεται ότι ο ιταλικός «νεορεαλισμός» ενδιαφέρει περισσότερο τα μέλη της Λέσχης. Η στατιστική αυτή των προτιμήσεων θ' αποτελέσει ένα σημαντικό βοήθημα.

Βέβαια η Λέσχη δεν έχει τη δυνατότητα επιλογής ταινιών, που θα της επέτρεπε να ικανοποιήσει όλες τις προτιμήσεις, θα προσπαθήσει όμως να παρουσιάσει και μερικές από τις ταινίες αυτές. Γιατί γενικά οι προτιμήσεις –και ιδιαίτερα η επιτυχία των τριών πρώτων ταινιών– στρέφονται σε έργα που μπορούν δίκαια να τοποθετηθούν ανάμεσα στα σπουδαιότερα επιτεύγματα της 7ης τέχνης ή και της Τέχνης γενικά, στον αιώνα μας. Οι προβολές της Κινηματογραφικής Λέσχης θα γίνονται και φέτος τακτικά κάθε Κυριακή πρωί στον Κινηματογράφο «Μακεδονικόν». Η πρώτη προβολή θα πραγματοποιηθεί την Κυριακή 4 Νοεμβρίου. Τα μέλη της Λέσχης μπορούν να ανανεώσουν τα δελτία εισόδου στο γραφείο του κ. Σαλτιέλ, Βηλαρά 3, ή στα νέα γραφεία της «Τέχνης», Ρογκότη 5.

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ

Το τέλος της θερινής περιόδου δεν μας έδωσε άλλες σημαντικές ταινίες. Οι περισσότερες ήταν κοινές αστυνομικές περιπέτειες ή ελαφρές κωμωδίες χωρίς απαιτήσεις. Τα λιγοστά έργα που θα είχαν «απαιτήσεις» δεν αντέχουν δυστυχώς σε πολύ αυστηρή κριτική.

Το Διπλό Πεπρωμένο βασίζεται σ' ένα γνωστό μυθιστόρημα του Giraudoux, που αποδίδεται όμως συμβατικά, επιφανειακά, χωρίς ποίηση. Και είναι κρίμα, γιατί το θέμα έδινε πολλές υποσχέσεις.

Ο Anatol Litvak μετέφερε στην οθόνη το γνωστό θεατρικό έργο του Rattigan *Βαθιά Γαλάζια Θάλασσα*. Η χρησιμοποίηση του Σινεμασκόπ είναι ενδιαφέρουσα και οι ηθοποιοί, κυρίως η Vivian Leigh, πολύ καλοί· αλλά η σκηνοθετική εργασία του Litvak δεν μπορεί να δι-

καιολογήσει τις ψυχολογικές μεταπτώσεις, που είχαν στη σκηνή περισσότερη αληθοφάνεια.

Ευτυχώς βρέθηκε μια ευχάριστη επανάληψη να ζωντανέψει τις τελευταίες καλοκαιρινές βραδιές μας. Το *Notorious* του Hitchcock. Η ταινία αυτή, γυρισμένη το 1946 και παιγμένη θαυμάσια από την Ingrid Bergman, τον Cary Grant και τον C. Rains, μας δείχνει και πάλι την εκπληκτική μαεστρία του σκηνοθέτη της. Ας αναφέρουμε, αφού είναι πρόσφατα στη μνήμη μας, το κλασσικό πια φιλί Bergman - Grant, τη σκηνή του δηλητηριασμού και την τελική σκηνή της «απαγωγής» μπροστά στα έκπληκτα μάτια των κατασκόπων. Η ταινία του Hitchcock ποτέ δεν μας αφήνει αδιάφορους, μ' όλο που το περιεχόμενό της δεν είναι και τόσο σοβαρό. Ίσως η γοητεία να πηγάζει περισσότερο από το θελημένο στυλιζάρισμα των ηθοποιών και τα εκφραστικά μεγάλα πλάνα της Bergman.

ΚΑΛΗ ΑΡΧΗ

Τα πρώτα προγράμματα των χειμερινών κινηματογράφων είναι συνήθως μέτρια. Οι επιχειρηματίες περιμένουν να ξυπνήσει το απονάρκωμένο από τις καλοκαιρινές μετριότητες ενδιαφέρον του κοινού πριν εμφανίσουν το «βαρύ πυροβολικό» τους. Γι' αυτό και με ξεχωριστή χαρά είδαμε να προβάλλεται μια ταινία που μας είχαν υποσχεθεί από πέρσι και που περιμέναμε με δικαιολογημένη ανυπομονησία: τον *Θάνατο του Ποδηλάτη* του J.A. Barden. Είναι πρώτη φορά που βλέπουμε μια δημιουργία του ισπανού σκηνοθέτη (το όνομά του το συναντήσαμε στο σενάριο του *Καλώς ήλθατε κ. Μάρσαλ*). Είναι ένα έργο περίεργο, που συνδυάζει μια κλασσική αυστηρότητα με θερμό ισπανικό ρομαντισμό. Η ανάλυση των ερωτικών δεσμών της Lucia Bosé με τον εραστή της και τον άντρα της δίνεται αδρά, με μια σκληρή απλότητα, που η εξωτερική ομοιότητα των δυο ανδρών, (δεν την πιστεύουμε τυχαία), την κάνει ακόμα πιο συναρπαστική. Με τον ίδιον αυστηρό τρόπο μας δίνεται και η πιο συναισθηματική εξέλιξη του Alberto Closas, του καθηγητή που γυρεύει μια λύτρωση. Και ίσως εδώ να βρίσκεται κάποια αδυναμία του έργου. Εδώ το κλίμα έπρεπε να είναι πιο θερμό για να μας πείσει (η σκηνή του καθηγητή με τη φοιτήτρια στην άδεια αίθουσα του Πανεπιστημίου είναι η πιο αδύνατη, μ' όλο που είναι σήμαντική για την εξέλιξη του έργου).

Εντυπωσιακός είναι (συχνά μάλιστα πιο εντυπωσιακός απ' ό,τι πρέπει) ο τρόπος συνδέσεως των σκηνών. Προκαλεί σχεδόν πάντα ένα ξάφνιασμα, αλλά δημιουργεί και συνδυασμούς σκέψεων και αισθημάτων, που μας κάνουν να παρακολουθούμε πιο βαθιά το δράμα που παίζεται μπροστά μας. Κι έπειτα υπάρχει και η περιγραφή της πλούσιας και συντηρητικής αστικής τάξης της Ισπανίας, που δε δέχεται το σκάνδαλο και ανέχεται ό,τι παραμένει στο μισοσκόταδο.

Η ερμηνεία είναι από κάθε άποψη θαυμάσια. Ξεχωρίζει το εκφραστικό και αινιγματικό πρόσωπο της Lucia Bosé με την ελκυστική ομορφιά της. Έργο πρωτότυπο και δυνατό, που κρύβει ίσως αδυναμίες, αλλά που γεννά πολλές υποσχέσεις για τον δημιουργό του.

Σημ. - Στα δύο τελευταία άρθρα της στήλης αυτής ξέφυγαν τυπογραφικά λάθη που φαίνονται σαν σοβαρές ανακρίβειες. Έτσι στο τεύχος 4-5, σελίς 72, στήλη 2, αρχή τελευταίας παραγράφου, η εμφάνιση του «ομιλούντος» τοποθετείται στα 1920 αντί για το σωστό 1928. Στο τεύχος 6, σελ. 88, η ταινία του Welles *Το Μεγαλείο των Άμπερσονς* (The Magnificent Ambersons) έγινε το... «Μεταλλείο των Άμπερσονς». Ζητούμε συγγνώμη από τους αναγνώστες μας για τα λάθη αυτά, που είμαστε βέβαιοι ότι πολλοί θα τα διόρθωσαν κιόλας μόνοι τους.

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ RENOIR

Κάθε καινούργια δημιουργία του Jean Renoir προκαλεί το δικαιολογημένο ενδιαφέρον των φίλων του κινηματογράφου. Γιατί ο σκηνοθέτης της *Μεγάλης Πλάνης* έχει κερδίσει στην ιστορία της 7ης τέχνης μια από τις πιο σημαντικές θέσεις, όπως και ο πατέρας του Auguste Renoir κρατάει μια ξεχωριστή θέση στη νεώτερη ζωγραφική.

Στην τελευταία δημιουργία του Renoir η αισθητική συγγένεια με τα έργα του πατέρα του είναι σημαντική. Υπάρχουν σχέσεις και αναλογίες όχι πια εξωτερικές, αλλά βαθύτερες. Υπάρχει μια κοινή αγάπη για τον άνθρωπο, για τη ζωή. Οι γεμάτες, πλούσιες μορφές του ζωγράφου Renoir μας μεταδίδουν τη βαθιά χαρά της ζωής, που δεν αρνιέται τις πιο αισθησιακές απολαύσεις. Και ο γιος Renoir πλησιάζει τις χαρές και τις λύπες του ανθρώπου με τον ίδιο γενναιόδωρο τρόπο, για να μας μεταδώσει ένα μήνυμα αγάπης. Αυτό είναι το μήνυμα της πιο σημαντικής μεταπολεμικής ταινίας του, *Το Ποτάμι*, που ελπίζουμε να προβληθεί σύντομα στην Ελλάδα. Ο προπολεμικός Renoir είναι σκληρός, σαρκαστικός, πικρός για τον κόσμο που βλέπει γύρω του· όταν όμως παρουσίασε το *Ποτάμι* μπόρεσε να δηλώσει, αλλά και να δικαιώσει με το έργο του, τα παρακάτω: «Σήμερα σαν ξαναγεννημένος άνθρωπος αντιλαμβάνομαι πως δεν υπάρχει πια θέση για τον σαρκασμό και πως το μόνο που μπορώ να προσφέρω σ' αυτόν τον κόσμο, τον παράλογο, τον ανεύθυνο και άγριο, είναι η αγάπη».

Το *French Can-Can* δεν κρύβει βέβαια το βαθύ και γαλήνιο μήνυμα του *Ποταμιού*. Μιλώντας για την ταινία του ο Renoir παραδέχτηκε ότι η δυναμική γραμμή της ταινίας στάθηκε ο χορός, δηλαδή το πώς γεννήθηκε ο γαλλικός χορός της παλιάς καλής εποχής, ο γεμάτος χαρά και ζωντάνια. Όμως αυτό ήταν η ευκαιρία να μας παρουσιάσει την αγάπη του ηθοποιού, του καλλιτέχνη, για τη δουλειά του, για την τέχνη του. Και η αγάπη αυτή θα μας οδηγήσει στο ξέφρενο τέλος, το γεμάτο απ' την πιο έντονη χαρά της ζωής.

Ο Renoir όμως γύρεψε να μας δώσει και κάτι άλλο, που ίσως μας ξεφεύγει στην πρώτη επαφή με το έργο του. Γύρεψε να μας δώσει με τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου τον κόσμο και την ατμόσφαιρα που μας έδωσαν οι πίνακες του Degas, του Monet, του Lautrec και του πατέρα του. Το κατόρθωμα δεν είναι μονάχα και απλά χρωματικό –με θαυμάσια, μοναδικά χρώματα είχε ντύσει και το παλαιότερο *Ποτάμι* και το *Χρυσό Αμάξι*· η ταινία του έχει την εσωτερική πλαστική και χρωματική αναγκαιότητα που έχει το έργο ζωγραφικής.

Και αυτό δεν έγινε με την εξωτερική και επιφανειακή απομίμηση. Υπάρχει μια μελέτη και μια σοφή χρησιμοποίηση των χρωμάτων σε συνάρτηση με τη χρονική διάρκεια της κάθε σκηνής και σε σχέση με την εικόνα που προηγείται και που ακολουθεί.

Υπάρχει ακόμα και μια βαθιά μελέτη των κινήσεων των ηθοποιών, της ανθρώπινης χειρονομίας, που αποκτά μια πλαστική δύναμη, που μόνο στον κινηματογράφο μπορεί ν' αποδοθεί. Έτσι γεννιέται η ατμόσφαιρα και η μαγεία που πηγάζει απ' το *French Can-Can*. Ο Renoir χρησιμοποίησε ένα θέμα ελαφρό και φαινομενικά εύκολο, χωρίς απαιτήσεις. Μας έδωσε όμως ένα έργο τέχνης που μας αποκαλύπτει πολλές κρυμμένες και δυστυχώς ακόμα ανεκμετάλλευτες δυνατότητες της έγχρωμης ταινίας.

Ο «ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ» ΤΟΥ VISCONTI

Το *Senso* του Luchino Visconti ήταν επόμενο να γεννήσει τις πιο βίαιες αντιδράσεις τόσο εδώ όσο και στο εξωτερικό όταν πρωτοπαρουσιάστηκε. Πρώτα απ' όλα γιατί μας ξαφνιάζει να βρίσκουμε τ' όνομα του ρεαλιστή Visconti που μας έδωσε το *Ossessione* και το *Η Γη Τρέμει* σ' ένα έργο ρομαντικό, κι έπειτα γιατί ο ρομαντισμός του *Senso* είναι ασυνήθιστος. Οι ευαίσθητες ψυχές δέχονται μ' ενθουσιασμό το δακρύβρεχτο *Έκστασις και Πάθος*, θυμούνται με συγκίνηση τη *Γέφυρα της Αμαρτίας*, αλλά δεν μπορούν να ανεχτούν το *Senso*. Γιατί άραγε;

Το *Senso* είναι η ιστορία μιας γυναίκας που εγκαταλείπει τον άντρα της και προδίδει την πατρίδα της για χάρη ενός νεαρού απατεώνα, αξιωματικού του αυστριακού στρατού. Το πάθος της ηρωίδας θα οδηγήσει τον αξιωματικό στο εκτελεστικό απόσπασμα και την ίδια (ίσως) στο φρενοκομείο.

Πρώτη λοιπόν απογοήτευση για τον απροετοίμαστο θεατή: δεν υπάρχει η «μεγάλη αγάπη» που αναγγέλλει ο ελληνικός τίτλος («Έτσι τέλειωσε μια μεγάλη αγάπη»), αφού δεν υπάρχει τίποτα αμοιβαίο στα συναισθήματα της Alida Valli και του Farley Granger. Κι έρχεται σαν συνέχεια η δεύτερη απορία: αφού δεν υπάρχει η μεγάλη αγάπη, γιατί να διατηρείται σ' όλο το έργο αυτός ο έντονος ρομαντικός τόνος, και γιατί η απόδοση να μην είναι πιο ρεαλιστική. Κι εδώ αγγίζουμε το βασικό πρόβλημα, που η λύση του στηρίζεται κυρίως στο τί γύρεψε να μας δώσει ο σκηνοθέτης με τη χρησιμοποίηση του εκφραστικού αυτού τρόπου.

Ας δώσουμε τον λόγο στον ίδιον: «Το *Senso* είναι μια ταινία ρομαντική. Θυμίζει το πραγματικό ύφος της ιταλικής όπερας. Τα πρόσωπα εκφράζονται μελοδραματικά. Επιμένω σ' αυτό. Γιατί υπάρχουν στον κόσμο μελοδραματικά πρόσωπα, όπως υπάρχουν και αναλφάβητοι ψαράδες στη Σικελία (ο Visconti αναφέρεται εδώ στους ήρωες του *Η Γη τρέμει*). Τα συναισθήματα που εκφράζονται στον *Τροβατόρε* του Verdi δρασκέλισαν τη ράμπα και βρέθηκαν σε μια ιστορία πολέμου και επανάστασης».

Η πρόθεση λοιπόν του σκηνοθέτη είναι καθαρή: να μας δώσει ένα ρομαντικό δράμα, τοποθετημένο σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, σημαντική για την ιστορία της ιταλι-

κής ανεξαρτησίας. Θα χρησιμοποιήσει όμως την πιο αυστηρή ανάλυση για να μας επιβάλει τους ρομαντικούς του ήρωες, ακριβώς όπως ο Stendhal γύρευε να δώσει στο λογοτεχνικό ύφος του τον ξερό τόνο του αστικού κώδικα.

Το όνομα του μεγάλου συγγραφέα δεν ήρθε τυχαία στο νου μας. Η κόμισσα Σερπιέρι θα μπορούσε να σταθεί άφοβα κοντά στην Sanseverina ή τη Madame de Rénal. Την ερμηνεύει θαυμάσια η Alida Valli, που παίρνει θέση με τη δημιουργία της αυτή κοντά στις πιο μεγάλες δόξες του κινηματογράφου. Ο Farley Granger, ντουμπλαρισμένος δυστυχώς, δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος της, μ' όλο που κινείται με άνεση στο δύσκολο ρόλο του. Όμως πάνω απ' όλα υπάρχουν τα χρώματα και η τέχνη του Visconti. Το *Senso* στέκει, μαζί με το *Ποτάμι* και το *French Can-Can* του Renoir, στην πρώτη σειρά των ταινιών που χρησιμοποίησαν δημιουργικά τις δυνατότητες που προσφέρουν τα χρώματα, και που η χρωματική τους τελειότητα θα είναι δύσκολο να ξεπεραστεί. Θυμηθείτε την πρώτη σκηνή στην όπερα, όπου χρωματικά μαζί και δραματικά ερχόμαστε για πρώτη φορά σ' επαφή με τους ήρωες και τις μοναδικές σκηνές στη μάχη της Custoza, που τη ζούμε όπως έζησε ο ήρωας του Stendhal τη μάχη του Βατερλό στο Μοναστήρι της Πάρμας, χωρίς να ξέρει ότι παρακολουθεί μια πραγματική μάχη που έκρινε την τύχη του κόσμου. Είναι μόνο κρίμα που η ιταλική λογοκρισία έκοψε μια σκηνή που δικαιολογούσε το κομμάτι αυτό όχι μόνο αισθητικά, αλλά και στην εξέλιξη της πλοκής (μια ομάδα ανταρτών παρουσιάζεται για να ενταχθεί στον τακτικό ιταλικό στρατό και δεν γίνεται δεκτή από έναν στενοκέφαλο αξιωματικό). Η θαυμάσια σκηνή του τέλους, η θανατική εκτέλεση, δοσμένη αντικειμενικά (ο φακός δεν πλησιάζει το πρόσωπο του ήρωα), ύστερ' από το άγριο και σκληρό ξέσπασμα του αξιωματικού και της ηρωίδας κλείνει επιβλητικά το δράμα που ξεκίνησε από τη σκηνή της όπερας.

Όσοι είδαν το *Senso* θα διαπίστωσαν τη θαυμάσια αυτή οπτική τελειότητα της ταινίας που της εξασφαλίζει μια μοναδική θέση στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή. Αυτό θα αρκούσε για τον θαυμασμό μας. Θα θέλαμε όμως οι φίλοι της 7ης τέχνης να έβρισκαν και άλλους λόγους θαυμασμού.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΧΕΡΙ

Ο Άνθρωπος με το Χρυσό Χέρι του Preminger είναι ένα έργο τολμηρό στην περιγραφή της αγωνίας ενός τοξικομανή. Εντελώς πρόσφατα είδαμε στην Κινηματογραφική Λέσχη το *Χαμένο Σαββατοκύριακο* του Wilder, έργο παλαιότερο κατά δέκα χρόνια, και θα ήταν ενδιαφέρουσα η σύγκριση και παραβολή των δυο έργων. Η περίπτωση του αλκοολικού Ray Milland και του τοξικομανή Frank Sinatra είναι δοσμένη με τον ίδιο απελπισμένο και μαύρο τρόπο. Μόνο που ο Preminger επιμένει περισσότερο στην περιγραφή της ατμόσφαιρας, του περιβάλλοντος. Το στυλ, πιο αυστηρό στον Wilder, γίνεται εδώ πολύπλοκο, διαλέγοντας τις πιο ασυνήθιστες γωνίες σε περίεργη εναλλαγή. Και στα δυο έργα (και ίσως αυτό είναι αναπόφευκτο) τη μοναδική «κρίση» του ήρωα διαδέχεται κάπως απότομα η «σωτη-

ρία» και το happy end. Εδώ άλλωστε μας ξενίζει ιδιαίτερα η γυναίκα του ήρωα με την απίθανη περίπτωσή της.

Η ερμηνεία του Sinatra είναι μοναδική. Κοντά του η Kim Novak δείχνει πως δεν είναι μόνο ωραιότατη, αλλά και μια ζωντανή κινηματογραφική παρουσία με πολλές ενδιαφέρουσες δυνατότητες.

Η καλύτερη αστυνομική ταινία του μηνός ήταν τα *23 Βήματα* του Henry Hathaway, γυρισμένη με πολλή τέχνη και χρησιμοποιώντας μια πρωτότυπη υπόθεση.

Το *Λύγισα για πρώτη φορά* («Tribute to a Bad Man») του Wise μας έδειξε την Ειρήνη Παπά να στέκεται με ευκολία κοντά στον σκληρό και πάντα έξοχο James Cagney.

Από τις ταινίες του Οκτωβρίου πρέπει ακόμα ν' αναφέρουμε *Το Κουρέλι της Ζωής* του Marcel Carné (μετάφραση από το γαλλικό «L' Air de Paris»). Δυστυχώς το δεύτερο μέρος της ταινίας δεν δικαιώνει τις ελπίδες που γέννησε η ποίηση που πηγάζει από το πρώτο, όπου αναγνωρίζουμε τον σκηνοθέτη του *Ξημερώνει* και *Των παιδιών της Γαλαρίας*.

Θα περιμένουμε να δούμε την *Τερέζα Ρακέν*, που παίχτηκε στην Αθήνα με τον απίθανο τίτλο «Οι Εραστές της Σάρκας»!

ΔΙΑΦΟΡΑ «ΦΕΣΤΙΒΑΛ»
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΙΣΠΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο ισπανικός κινηματογράφος μας έδωσε τον τελευταίο καιρό δείγματα μιας σημαντικής καλλιτεχνικής ανάπτυξης: ύστερ' από το χαριτωμένο *Καλώς ήλθατε Κύριε Μάρσαλ*, *Ο Θάνατος του Ποδηλάτη* του Bardem στάθηκε μια αποκάλυψη.

Το «Φεστιβάλ» ισπανικού κινηματογράφου που οργανώθηκε ταυτόχρονα στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη έπρεπε λοιπόν να είναι μια μοναδική ευκαιρία για να γίνουν πλατύτερα γνωστά τα χαρακτηριστικά μιας νέας εθνικής κινηματογραφικής σχολής. Δυστυχώς, πραγματικό φεστιβάλ γνώρισε μόνο η Αθήνα, όπου κάθε μέρα δόθηκε και μια διαφορετική ταινία, ανάμεσα στις οποίες ξεχώρισαν *Ο Θάνατος του Ποδηλάτη* (πρώτη προβολή στην Αθήνα) και ο *Μεγάλος Δρόμος*, οι δυο σημαντικότερες ταινίες της ισπανικής παραγωγής, δημιουργίες και οι δυο του Bardem.

Στη Θεσσαλονίκη είδαμε μόνο *Τα κόκκινα ψάρια* («Το έγκλημα του συγγραφέως»), το *Carne de Horca* («Ατρόμητος Εκδικητής») του Ladislao Vadja (δημιουργού του *Μαρσελίνο*) και τη *Φαίδρα* του Mur Oti. Μόνο η τελευταία ταινία ξεπέρασε κάπως μια κακή μετριότητα: ωραία φωτογραφία, πιστή και ενδιαφέρουσα μεταφορά του αρχαίου μύθου σ' ένα σύγχρονο ισπανικό χωριό, αλλά δυστυχώς χωρίς τη σκηνοθετική τελειότητα που θα μας επέτρεπε να ζήσουμε το δράμα της ηρωίδας, που ερμήνευε η Έμμα Πενέλια (μια χαριτωμένη κοπέλα που χαιρέτησε με λίγες ισπανικές φράσεις και πολλά... φιλιά το κοινό της «κοσμικής πρεμιέρας»). Είναι κρίμα που δεν μπορέσαμε να γνωρίσουμε τον πραγματικό ισπανικό κινηματογράφο. Η ιδέα του «Φεστιβάλ» είναι πολύ καλή, χρειάζεται όμως μια πιο αυστηρή επιλογή των έργων και μια καλύτερη προετοιμασία.

«ΦΕΣΤΙΒΑΛ» LOGAN - INGE

Σε διάστημα δύο εβδομάδων η προβολή δυο ταινιών που γυρίστηκαν από τον ίδιο σκηνοθέτη, βασισμένες πάνω σε θεατρικά έργα του ίδιου συγγραφέα, μας έδωσε ένα άλλο απρόβλεπτο «φεστιβάλ»: «Φεστιβάλ Joshua Logan - William Inge».

Είναι γνωστό το θεατρικό έργο του William Inge *Πικ-Νικ* από την πρόσφατη παράσταση του θιάσου Αλεξανδράκη (βλ. Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη σελ. 100). *Η Στάση Λεω-*

φορείου πάλι παίχτηκε στην Αθήνα από το «Θέατρο Τέχνης» του Κ. Κουν. Ο Logan, που σκηνοθέτησε και τα δύο, κάνει μια εντυπωσιακή εμφάνιση στον κόσμο του κινηματογράφου, ύστερ' από μια σημαντική σταδιοδρομία στο αμερικανικό θέατρο.

Στο *Πικ-Νικ* η επιτυχία του είναι απόλυτη. Μένει πιστός στο πρότυπο, το οποίο όμως βρίσκει μια σωστή κινηματογραφική έκφραση. Το πραγματικό *Πικ-Νικ*, που θα δημιουργήσει το ξέσπασμα της φτωχής και ήσυχης επαρχιακής ζωής (και που φυσικά δε δείχνεται στο θέατρο), παρουσιάζεται με μοναδική λεπτότητα και πολύ κέφι, μ' ένα γρήγορο montage, γεμάτο εκφραστικές αντιθέσεις. Ίσως η Kim Novak να δείχνει την ομορφιά της πιο παγωμένα απ' όσο πρέπει, ίσως κι ο William Holden να μην είναι αρκετά νέος για το ρόλο του. Γίνονται όμως πειστικοί· η σκηνή του χορού κοντά στο ποτάμι κρύβει όλον τον συγκρατημένο αισθησιασμό τους και δένεται με τις προηγούμενες, όπου με σπάνια χρωματική ευαισθησία (μοναδική ίσως στα χρονικά του σινεμασκόπ) μας δόθηκε το πέρασμα από τό φωτεινό απόγευμα στο σούρουπο, κι από το σούρουπο στη νύχτα. Όλες οι σκηνές του *Πικ-Νικ* είναι λουσμένες σε μια θαυμάσια ποιητική ατμόσφαιρα. Οι άλλοι ρόλοι ερμηνεύονται έκτακτα απ' τη Susan Strassberg, την Rosalid Russel και τον Arthur O' Connell.

Η κινηματογραφική διασκευή της *Στάσης Λεωφορείου* είναι λιγότερο πιστή· ο Logan διάλεξε δυο κυρίως πρόσωπα από το θεατρικό έργο, θυσιάζοντας πολύ από το δραματικό ενδιαφέρον που δημιουργεί η αντιπαράσταση διαφόρων τύπων και διαφορετικών απόψεων. Έτσι η ταινία περιστρέφεται γύρω από το νέο κάου-μπόι (που ερμηνεύει έξοχα ο νεοφερμένος Don Murey) και την Cherie- Marilyn Monroe. Εδώ η επιτυχία του Logan είναι σημαντική· η Marilyn παίζει, χορεύει, τραγουδάει με πολλή λεπτότητα, με απίστευτες αποχρώσεις, δημιουργώντας μια παρωδία του μύθου του εαυτού της που δημιούργησε το Χόλυγουντ! Ίσως μ' αυτές τις δυο ταινίες να γεννήθηκε όχι μόνο ένας καινούργιος σκηνοθέτης, αλλά και μια καινούργια Marilyn.

«ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΓΩΝΙΑΣ»

Πώς αλλιώς να χαρακτηρίσουμε τη σειρά των ταινιών αγωνίας, που απ' τις *Ώρες απελπισίας* (ελληνικά «Σκληροί Άντρες») του William Wyler και τον *Άνθρωπο που γνώριζε πολλά* του Hitchcock μας οδηγούν στο αριστούργημα (;) του είδους, τις *Διαβολογυναίκες* του Clouzot; Αλλά ας αρχίσουμε από την αρχή.

Ο κινηματογράφος, και ιδιαίτερα το είδος των αστυνομικών ταινιών, καλλιέργησε σε πολύ μεγάλο βαθμό το «suspense» –ελληνικά θα έπρεπε να μεταφράσουμε την «εναγώνια αναμονή». Βέβαια το αίσθημα αναμονής και περιέργειας που μπορεί να προξενήσει στον θεατή η δραματική πλοκή δεν είναι κάτι καινούργιο· μπορούμε εύκολα να ανατρέξουμε σ' έναν Σαίξπηρ ή και στον Σοφοκλή. Η αναμονή, η ανησυχία για την τύχη του ήρωα, προετοιμάζει τη λυτρωτική «κάθαρση». Όμως η 7η τέχνη έφτασε στο σημείο να θέλει να βασίσει όλη την πλοκή ενός έργου πάνω στο ερώτημα που δημιουργείται στον θεατή μπροστά

σε κάθε καινούργια σκηνή: «τί θα συμβεί τώρα;». Είναι φυσικό να χάνεται τότε η βαθύτερη δραματικότητα του έργου, να θυσιάζεται η ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων και να προσφέρεται στο κοινό ένα έργο που προσπαθεί να το συγκινήσει με την πιο φτηνή συγκίνηση. Έτσι ένας Jean Renoir καταδικάζει ανεπιφύλακτα το «suspense». «Η τέχνη του κινηματογράφου», γράφει, «είναι, ξεκινώντας από διαφορετικούς χαρακτήρες, να τους ψάχνει όλο και περισσότερο, για να πλησιάσει την αλήθεια των ανθρώπων, κι όχι να διηγείται ιστορίες όλο και πιο εντυπωσιακές»! Και είναι σωστή η άποψη αυτή, μ' όλο που αν την παραδεχτούμε με τρόπο απόλυτο (πράγμα που δεν θα το 'θελε και ο Renoir ο ίδιος) θα έπρεπε να καταδικάσουμε ένα μεγάλο αριθμό από τα κινηματογραφικά αριστουργήματα του αιώνα μας. Είναι σωστή κατά τούτο: ότι το «suspense» δε θα πρέπει να θυσιάζει τη δραματικότητα, το βαθύτερο νόημα, κάποια ανθρώπινη αλήθεια.

Ο William Wyler θέλησε να μας δείξει ότι και στο είδος ταινίας με «suspense» μπορεί να επιτύχει όπως και στην ελαφρά κωμωδία (*Διακοπές στη Ρώμη*), το σύγχρονο δράμα (*Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μας*) ή την ψυχολογική ανάλυση (*Κληρονόμος*, *Μικρές Αλεπούδες*). Και το κατόρθωσε. *Οι Σκληροί Άντρες* είναι καλοχτισμένο πάνω σ' ένα γερό σενάριο και ο σκηνοθέτης κινείται σχεδόν αποκλειστικά (με εκπληκτική ευκολία) στο εσωτερικό ενός σπιτιού (όπως άλλωστε και στην *Αστυνομική Ιστορία*). Η αγωνία αυξάνει ως το τέλος, αλλά δένεται με την πλοκή, που δεν μας αφήνει ασυγκίνητους. Ζούμε, παθαίνουμε, υποφέρουμε μαζί με τον ήρωα (που ερμηνεύει θαυμάσια ο Frederick Marsh), περιμένουμε την τελική «κάθαρση», χωρίς ωστόσο και ν' αρνηθούμε κάποιο μεγαλείο στον ανέλπιδο αγώνα του εγκληματία που ερμηνεύει ο Humphrey Bogart.

«Κάθαρση» –ίσως ο όρος να μην έρχεται τυχαία κοντά στο «suspense». Μα τί γράφει ο «μάστορης» του είδους που βρίσκει μια δικαίωση στην αγωνία: «Είμαι έτοιμος να δώσω στο κοινό έντονες συγκινήσεις απόλυτα υγιεινές (!!). Ο πολιτισμός μας έχει γίνει τόσο προστατευτικός και προληπτικός, που δεν μας είναι πια εύκολο να νιώσουμε με το ένστικτο τέτοια ρίγη αγωνίας. Όμως για να ταράξουμε την αδιαφορία μας και ν' αντιμετωπίσουμε την απάθειά μας, μπορούμε ακόμα να προκαλέσουμε τέτοια ρίγη, και πιστεύω ότι ο κινηματογράφος είναι το καλύτερο ακριβώς μέσο για να επιτύχουμε αυτό το αποτέλεσμα». Ταύτα έφη Hitchcock, και μ' όλο που είναι γνωστή η αγάπη του για τις παραδοξολογίες, δεν μπορούμε ν' αρνηθούμε κάποια αλήθεια στη σκέψη του αυτή. Και μάλιστα όταν όλο το έργο του «Hitch» περιστρέφεται γύρω από μερικά βασικά θέματα με ηθικό περιεχόμενο: την αναζήτηση της αλήθειας, τον αγώνα ενός ανθρώπου που με πίστη στην αλήθεια (ή στο καλό) δέχεται ν' αντιμετωπίσει την οργανωμένη κοινωνία (δηλαδή κυρίως την επίσημη αστυνομία και τους δικαστές), για να επιβάλει τελικά την πίστη του αυτή. Τότε η λύση που διαδέχεται την πιο έντονη αγωνία γίνεται καθαρτήρια, αφού επαναφέρει την ηθική τάξη. Απλοϊκό το μήνυμα του «Hitch»; Ίσως, αν θεωρήσουμε απλοϊκές μερικές αλήθειες.

Ο Hitchcock είναι από τους λίγους μεγάλους σκηνοθέτες που έχουν αντιληφθεί ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να δώσει το μήνυμά του με τον τρόπο που το έργο του να είναι εύκολα

προσιτό και (πράγμα σημαντικό στην κινηματογραφική βιομηχανία) χωρίς να διακινδυνεύει τα οικονομικά συμφέροντα των παραγωγών· (ένα κινηματογραφικό έργο, για να σταθεί και να μην καταστρέψει την καριέρα του δημιουργού του, πρέπει δυστυχώς να κερδίσει χρήματα –κανόνας σκληρός και αμείλικτος της 7ης τέχνης). Όμως δε θυσιάζει ποτέ την ποιότητα. Πόση τέχνη, πόση σκηνοθετική σοφία υπάρχει στον *Άνθρωπο που γνώριζε πολλά*! Χρώματα, κινήσεις της μηχανής, θαυμάσια ηθοποιία, όλα δένονται δημιουργικά, και υπάρχει μια διάχυτη χαμογελαστή ατμόσφαιρα, ακόμα και στο χτίσιμο της αγωνίας, ένα πικρό κέφι που σατιρίζει τις συνηθισμένες αστυνομικές περιπέτειες, κι αυτόν ακόμα τον διαβολεμένο «Hitch». Κράμα αγωνίας και χιούμορ –αυτό είναι το χαρακτηριστικό των έργων του.

Απελπιστικά μαύρος μας φαίνεται αντίθετα ο κόσμος του Fritz Lang. Ο μεγάλος σκηνοθέτης του γερμανικού εξπρεσιονισμού του 1920 περιγράφει στο *Όταν η πόλις κοιμάται* όχι τόσο την περίπτωση ενός σαδιστή εγκληματία όσο το σαδισμό του επιχειρηματία Kyne που σπρώχνει τους συνεργάτες του σ' έναν σκληρόν αγώνα για την ανώτερη θέση στις επιχειρήσεις του· νικητής θα 'ναι όποιος ανακαλύψει το όνομα του εγκληματία. Κανένα πρόσωπο δε γνωρίζει εδώ έλεος, ούτε και ο φαινομενικά ο πιο άσπιλος Dana Andrews, και το happy end είναι το τελευταίο σαρκαστικό χαμόγελο πριν από τη λέξη «τέλος». Η ταινία δε στηρίζεται στην ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων, αλλά περισσότερο στην εξπρεσιονιστική παρουσίασή τους. Ο βιαστικός θεατής δε θα δει παρά μια αστυνομική περιπέτεια τρίτης σειράς. Ίσως ο πιο προσεκτικός ν' ανακαλύψει κάποια βαθύτερη αγωνία.

Κι ερχόμαστε τώρα στις *Διαβολογυναίκες* του Clouzot, για να προσθέσουμε κι εμείς λίγη μελάνη στην τόση που χύθηκε για λογαριασμό τους.

Η ταινία αυτή ξεπερνάει σε αγωνία ό, τι μας έδωσε ως σήμερα το αστυνομικό κινηματογραφικό είδος. Είναι γνωστό (το μυστικό δε μας χρησιμεύει πια) ότι όλη η ταινία μας δείχνει μια σειρά από φρικιαστικά επεισόδια οργανωμένα από έναν καθηγητή και την ερωμένη του με μόνο σκοπό να προκληθεί ο θάνατος της γυναίκας του που είναι καρδιακή. Φυσικά ο θεατής δεν καταλαβαίνει τί ακριβώς συμβαίνει παρά μόνο όταν τελικά πεθαίνει η γυναίκα (ή μήπως και δεν πέθανε όπως διατείνεται ο μικρός μαθητής;). Και είναι τόσο πετυχημένη σκηνοθετικά η μακάβρια αγωνία, που θα μπορούσαν φυσικότατα, σε κάθε προβολή να μένουν... μερικοί καρδιακοί θεατές στον τόπο!

Υπάρχει άραγε τίποτε βαθύτερο στον φόβο που μας μεταδίδει ο Clouzot; Η φράση του Bardey d' Aurevilly, που ο σκηνοθέτης τοποθέτησε σαν εξήγηση ή και δικαιολογία του έργου του στην αρχή της ταινίας, λέει περίπου τα ακόλουθα: «Η απεικόνιση των μεγάλων ηθικολόγων είναι πάντα ηθική, όταν είναι τραγική και δίνει τη φρίκη των όσων περιγράφει. Ανήθικοι είναι μόνο οι απαθείς και οι σαρκαστές. Ο συγγραφέας αυτού του έργου, που πιστεύει στον διάβολο και στην επίδρασή του στον κόσμο, δε γελάει και δε διηγείται τα όσα περιγράφει παρά μόνο για να τρομάξει τις άγιες ψυχές!»

Οι φράσεις αυτές γραμμένες γύρω στα 1870 μας φέρνουν στα λεγόμενα του Hitchcock. Υπάρχει η ίδια πεποίθηση ότι ένας συναισθηματικός κλονισμός μπορεί να ξυπνήσει μια συ-

νείδηση που αποφεύγει ν' αντιμετωπίσει κατάματα κάποια ηθικά προβλήματα. Πολύ φοβόμαστε ότι στις *Διαβολογυναίκες* η αγωνία που μεταδίδεται στον θεατή δεν έχει κανένα βαθύτερο λόγο υπάρξεως. Οι *Διαβολογυναίκες* είναι ένα παιχνίδι ρυθμισμένο με τρόπο θαυμαστό για να μας επιδείξει την τέχνη του δημιουργού του. Στο είδος του grand guignol είναι αναμφισβήτητα αριστούργημα. Όμως αν και ο ίδιος ο Clouzot αρνείται στο έργο του κάθε ηθική πρόθεση, δεν αποκλείεται μερικοί θεατές να βρουν κι εδώ, ανάλογα με τις πεποιθήσεις τους, κάποιο ηθικό περιεχόμενο. Γιατί υπάρχει διάχυτη η ίδια άγρια, απάνθρωπη περιγραφή ενός κόσμου παράλογου που πρωτοφάνηκε στο *Κοράκι* και που ξαναβρήκαμε *Στις όχθες του Σηκουάνα*, στη *Μανόν* και στο θαυμάσιο *Μεροκάματο του τρόμου*.

ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ... ΕΚΤΟΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Συχνά στις Κάννες ή στη Βενετία οι ταινίες εκτός Φεστιβάλ είναι οι καλύτερες. Εδώ θα πρέπει ν' αναφέρουμε μερικές που δεν είναι σωστό να περάσουν απαρατήρητες. Δεν πρόκειται φυσικά ούτε για τον *Μέγα Αλέξανδρο* του R. Rossen, που παρ' όλη την σινεμασκοπική οθόνη έγινε απελπιστικά μικρός, ούτε για το *Μυλωνού* και τα θέλγητρα της Σοφίας Λόρεν!...Υπάρχει μια ταινία που δεν απαρνιέται ούτε το σινεμασκόπ (αντίθετα μάλιστα το δικαιώνει με τρόπο μοναδικό) ούτε τα έγχρωμα γυναικεία θέλγητρα. Πρόκειται για την ωραιότατη *Χαμένη Ήπειρο*, που γυρίστηκε στην Κίνα και στα νησιά του Ειρηνικού από ιταλούς εξερευνητές και σκηνοθέτες. Κάθε σκηνή είναι μια απόλαυση για το μάτι, γεμάτη από την ποίηση του πρωτόγονου.

Απόλαυση χρωμάτων και ο ρωσικός *Οθέλλος* του Youtkevitch. Υπάρχει όμως εδώ ένας βαριά έκδηλος θεατρινισμός, μια κάποια εκζήτηση στα κοστούμια και στα σκηνικά (σαν το διάλογο Οθέλλου - Ιάγου ανάμεσα στα δίχτυα με φανερή συμβολική πρόθεση). Πόσο βαθύτερος, πόσο πιο συγκλονιστικός ήταν ο ασπρόμαυρος *Οθέλλος* του Welles!

Ο Στρατηγός Διάβολος του Kaunter έχει σοβαρά κινηματογραφικά προσόντα κι ο Kurt Jurgens είναι μεγάλος ηθοποιός. Ίσως όμως δεν είμαστε ακόμη έτοιμοι να δεχτούμε την καθυστερημένη απόδειξη της αθωότητας της Wehrmacht και της καταδίκης μόνο των S.S.

Οι Άνθρωποι της νύχτας («Razzia sur le Chnouf») του Decoin έχουν δύναμη και μερικές πολύ καλοχτισμένες σκηνές. Ο Jean Gabin, στα νιάτα του ήρωας άσπιλος και επαναστατικός, καταδικασμένος από μια κοινωνία που απαρνιέται την αγάπη και επιβάλλει τους δικούς της φραγμούς, γίνεται τώρα ύποπτο όργανο της ίδιας αυτής κοινωνίας. Όπως κι αν είναι, παραμένει μεγάλος ηθοποιός, από τους μεγαλύτερους, τώρα μάλιστα που απέδειξε ότι δεν περιορίζεται σ' ένα καλούπι.

Δεν θα 'πρεπε να παραλείψουμε το *Τελευταίο Κυνήγι* (ελληνικά: «Αντίπαλοι μέχρι θανάτου») του Richard Brooks. Είναι ένα western πρωτότυπο, όπου διαγράφονται δύο ανθρώπινες στάσεις μπροστά στον φόνο τόσο των ζώων όσο και των ανθρώπων: σκότωσε για να ζήσεις ή σκότωσε για να σκοτώσεις. Και ο Brooks, σεναριογράφος μαζί και σκηνο-

θέτης, αναπτύσσει το θέμα του με τέχνη, με λεπτότητα, με θαυμάσιες σκηνές κυνηγιού βουβαλιών, για να καταλήξει στην τελευταία εκφραστική και δυνατή, συμβολικά, σκηνή της παγωνιάς.

Μεγάλοι ηθοποιοί σώζουν ακόμα μερικές ταινίες: ο Richard Burton βρίσκει μια σειρά από σαξπηρικούς ρόλους στο *Μεγαλοφυία και Παραφροσύνη*, η Maria Schell συγκινεί στο *Θα μείνω κοντά σου*, ενώ ο Dany Kaye δεν βρίσκει στις νεότερες ταινίες του τον άξιο σκηνοθέτη που θα μας ξαναδώσει τον αλησμόνητο *Walter Mitty*.

Τελευταίο δώρο του 1956 το Σινεμασκόπ 55 είναι μια τελειοποίηση του γνωστού μας συστήματος. Ας ελπίσουμε ότι θα μας φέρει και κάποια... ποιοτική καλυτέρευση. Για την ώρα ο *Βασιλιάς κι εγώ* μας αφήνει επιφυλακτικούς.

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

Συνηθίζεται με το τέλος της χρονιάς να γίνεται κάποιος «καλλιτεχνικός» απολογισμός της κινηματογραφικής παραγωγής. Άλλοτε αυτό γινόταν στο τέλος της χειμωνιάτικης περιόδου· τώρα δεχόμαστε τα συμβατικά όρια της χρονιάς μια και οι κινηματογραφικές «πρώτες» συνεχίζονται και τους καλοκαιρινούς μήνες. Στην περίπτωση του δελτίου μας ένας τέτοιος απολογισμός υπάρχει φόβος να είναι πολύ υποκειμενικός. Γιατί έχει κιόλας γίνει μια σοβαρή επιλογή και ξεχωρίσαμε τα δέκα ή είκοσι καλύτερα κινηματογραφικά έργα της χρονιάς. Από 'κει και πέρα η αξιολόγηση μένει στα όρια της ατομικής, υποκειμενικής κριτικής.

Παρουσιάζεται όμως η ευκαιρία να αναρωτηθούμε αν η γνωριμία με τα έργα που προβλήθηκαν στους κινηματογράφους της πόλης μας επιτρέπει μια αξιολόγηση της παγκόσμιας κινηματογραφίας του έτους 1956.

Δυστυχώς πρέπει να παρατηρηθεί και πάλι ότι τα προγράμματα της Θεσσαλονίκης δε συμβαδίζουν με της Αθήνας. Ταινίες δηλαδή που ήρθαν στην Ελλάδα παρουσιάστηκαν μόνο στο κοινό της πρωτεύουσας. Δεν πρόκειται για την καθυστέρηση λίγων εβδομάδων, που είναι επόμενο να υπάρξει. Πρόκειται για την απαράδεκτη απουσία σημαντικών ταινιών που είναι και άγνωστο αν θα δούμε ποτέ. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Umberto D.* του De Sica, που θεωρείται το τελειότερο δημιούργημα μιας ορισμένης τάσης του ιταλικού νεορεαλισμού, *Κάτω από τον ήλιο της Ρώμης* του Renato Castellani, ταινία του 1948 που παίχτηκε την άνοιξη του 1956 στην Αθήνα, *Ευρώπη 51* και *Το ταξίδι στην Ιταλία* του Roberto Rosselini, *Ποιός σκότωσε τον Χάρρυ* του Alfred Hitchcock, *Οι φιλενάδες* του Michelangelo Antonioni, *Τερέζα Ρακέν* του Marcel Carné κ.α.

Αν είναι δύσκολη μια ολοκληρωμένη άποψη της παγκόσμιας παραγωγής με τόσες ελλείψεις, αυτή γίνεται αδύνατη αν λάβει κανείς υπόψη του πόσο μονόπλευρη είναι συχνά η επιλογή των ταινιών που βλέπουμε στην Ελλάδα. Δε λείπουν μόνο πρόσφατες ταινίες που παίζονται με καθυστέρηση 2 ή 3 ετών, αλλά και παλιές που θα μας επέτρεπαν να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη μιας σχολής ή ενός σκηνοθέτη. Βέβαια οι ταινίες της αμερικανικής παραγωγής προβάλλονται στην Ελλάδα σχεδόν ταυτόχρονα με την παγκόσμιά τους πρώτη. Κι αυτό νομίζω είναι σπουδαίο. (Είδαμε όμως να παίζονται μόνο τώρα στην Αθήνα *Ο Κύριος*

Βερντού του Chaplin και *Οι Δολοφόνοι* του Siodmak, ταινίες του 1947 και του 1946). Μας δίνεται όμως μια τελείως ψεύτικη εντύπωση για την κινηματογραφική παραγωγή της Γαλλίας και της Ιταλίας, που κρατούν ίσως σήμερα τα σκήπτρα της κινηματογραφικής τέχνης. Του Fellini π.χ. δεν είδαμε παρά μόνο το *La Strada* και αγνοούμε τις πρώτες του ταινίες. Του Renoir δεν είδαμε ακόμα *Το ποτάμι* και το *Χρυσό αμάξι* (ταινίες του 1951 και του 1953).

Το έργο ενός Robert Bresson (του πιο σημαντικού ίσως σκηνοθέτη της μεταπολεμικής Γαλλίας) μας είναι άγνωστο. Άγνωστος και ο Carl Dreyer, ο Δανός δημιουργός της *Jeanne d'Arc* (1928) παλαιότερα και πιο πρόσφατα του *Ordet* (1955), ένας από τους πιο βαθείς και σοβαρούς δημιουργούς ταινιών.

Κι ακόμα... Αγνοούμε τη σημερινή παραγωγή της Ισπανίας, της Κίνας, της Ουγγαρίας, της Τσεχοσλοβακίας, και μαθαίνουμε λίγα μόνο πράγματα για τη Ρωσία και το Μεξικό. Στον τομέα των «κινητών σχεδίων» γνωρίζουμε μόνο τον Disney, που συνεχίζει την «πεπατημένη», όταν οι εργασίες της ομάδας U.P.A. και κυρίως του Stephen Bosustov έχουν ανοίξει καινούργιους δρόμους (η επίδρασή του διαφαίνεται και σ' αυτόν ακόμα τον Disney, που σε μια προσπάθεια ανανεώσεως δημιούργησε το άγνωστο ακόμα σ' εμάς *Toot, Whistle, Plunk and Boom*). Ο Καναδός Norman McLaren δημιούργησε ταινίες... χωρίς κινηματογραφική μηχανή λήψεως, ζωγραφίζοντας ή χαράζοντας την ταινία, και οι Τσέχοι Jiri Trnka και Karel Zeman ζωντανεύουν έναν ολόκληρο κόσμο από μαριονέτες και ζωντανές εικόνες, γεμάτο ποίηση και φαντασία.

Δεν είναι λοιπόν δυνατόν να κρίνουμε από τις μόνες ταινίες που γνωρίσαμε την παγκόσμια κινηματογραφία. Παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει καθημερινά (δυσκολίες συχνά αδιάρρηκτα συνδεμένες με τη υπόστασή του), ο κινηματογράφος δημιουργεί μερικά από τα πιο αξιόλογα έργα τέχνης του καιρού μας.

ΛΙΓΑ ΑΠ' ΟΛΑ

Η πρώτη σημαντική ταινία της χρονιάς πέρασε απαρατήρητη. Κι όμως μια εβδομάδα νωρίτερα είδαμε *Το Τελευταίο κυνήγι* που παρουσίαζε κάποιες αναλογίες με την ταινία αυτή. Πρόκειται για *Τα Τελευταία σύνορα* του Anthony Mann. Η αναλογία υπάρχει στην αντίθεση που δημιουργείται κι εδώ από διαφορετικές αντιλήψεις ανθρώπων που αγωνίζονται τον ίδιο αγώνα. Ο αξιωματικός της καριέρας, που στηρίζεται αποκλειστικά και μόνο στο αίσθημα της στρατιωτικής τιμής και ανδρείας, θα οδηγήσει τους άνδρες του σε βέβαιο θάνατο, ενώ αντίθετα ο νέος λοχαγός και οι ανιχνευτές του ξέρουν καλά πως δεν είναι από έλλειψη θάρρους που αποφεύγουν τους Ινδιάνους, αλλά από βαθύτερο αίσθημα ευθύνης, και κυρίως από την κατανόηση και τον θαυμασμό που πρέπει να έχει κάθε αγωνιστής για τον αντίπαλό του. Η ταινία, γυρισμένη σε σινεμασκόπ, μας μεταφέρει στα δάση και στις πλαγιές για να μας δείξει όλες τις αποχρώσεις του πράσινου, που δεν μπορούσαν να αποδοθούν στις παλαιότερες χρωματιστές ταινίες τόσο θαυμάσια. Ενδιαφέρουσα ακόμα η συχνή

χρησιμοποίηση των «κάθετων travelling» και με πολλή τέχνη γυρισμένη η πορεία που οδηγεί τελικά στην τελική μάχη.

Ένας άλλος Mann, ο Daniel Mann (αξίζει να σημειώσουμε ότι υπάρχει και ένας τρίτος ο Delbert Mann, δημιουργός του *Μάρτυ*) μας απογοήτευσε με το *Θα κλάψω αύριο*. Υπάρχουν άραγε αφελείς... μπεκρήδες που θα συγκινηθούν από το απίθανο αυτό μελόδραμα και θα πάψουν να πίνουν; Η ταινία αυτή είναι η τρανή απόδειξη πως μια αληθινή ιστορία δεν αρκεί για να δημιουργηθεί ένα πειστικό έργο τέχνης. Η Susan Hayward αγωνίστηκε με μορφασμούς, φωνές και έξαλλες κινήσεις να δώσει υπόσταση στο ρόλο της, και το μόνο που κατόρθωσε είναι να κερδίσει ένα βραβείο στις Κάννες 1956. Απίστευτο κι όμως αληθινό.

Ο Carol Reed, ο αξέχαστος δημιουργός του *Απόκληροι της Κοινωνίας* («Odd Man Out»), κατέβηκε στον κόσμο του τσίρκου μαζί με τον Burt Lancaster (τον παλιό ακροβάτη), τον Tony Curtis και την Gina Lollobrigida (Lollo). Το αποτέλεσμα (*Trapeze* ή κατά το ελληνικότερον... «Βαριετέ») είναι απογοητευτικό, παρά το εντυπωσιακό γύρισμα ορισμένων σκηνών.

Δακρύβρεχτες, απλοϊκά συγκινητικές, δύο ταινίες που δε μας αφήνουν αδιάφορους. Πρόκειται για τον *Ατρόμητο* του Irving Rapper και τον *Αλήτη της Βομβάης* («Awara») του Raj Kapour. Η τελευταία αυτή ινδική παραγωγή κεντρίζει το ενδιαφέρον για την ινδική κινηματογραφία.

Ο *Στρατιώτης 08/15*, του γερμανού Paul May, βασίζεται στο μυθιστόρημα του Hans Hellmut Kirst που αποτελεί μια έντονη αντιμιλιταριστική σάτιρα του γερμανικού στρατού. Οι υπαξιωματικοί περιγράφονται σ' όλη τους την κτηνωδία, που θα καταλήξει στο χονδροειδέστατο γλέντι· στην ταινία είναι έξοχα σκηνοθετημένο και γίνεται ανεκτό. Πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι κάθε πλάνο είναι μελετημένο και ότι οι ηθοποιοί παίζουν πολύ καλά. Μια μόνη επιφύλαξη: μ' όλο που η ταινία ξεκινάει με μια καλή (αντιμιλιταριστική) πρόθεση και καταδικάζει την παράλογη στρατιωτική πειθαρχία, στο τέλος μας δείχνει τους «καλούς» στρατιώτες να κερδίζουν τα γαλόνια τους, και θριαμβεύει η στρατιωτική πειθαρχία και η τάξη που εκπροσωπείται απ' τον ταγματάρχη. Μ' άλλα λόγια, το αντιμιλιταριστικό μήνυμα καταλήγει στον ύμνο του σωστού (;) μιλιταρισμού. Δεν ξέρουμε αν η ευθύνη γι' αυτήν την περίεργη μεταστροφή βαραίνει τον σκηνοθέτη, τους παραγωγούς ή το γερμανικό κοινό, που ίσως να μη δέχεται εύκολα τον εξευτελισμό της παλιάς Wehrmacht.

Η τελευταία ταινία του Nicholas Ray (δημιουργού του *Επαναστάτη χωρίς αιτία*) έχει για παραγωγό και πρωταγωνιστή τον James Mason, σε μια περίεργη υπόθεση με θέμα... τις κακές συνέπειες της κορτιζόνης. Ύστερ' από το πιοτό και τα ναρκωτικά... η κορτιζόνη. Το θέμα φυσικά προκαλεί κάποια θυμηδία. Κι όμως η ταινία δεν είναι αδιάφορη. Χρωστάει πολλά στην ηθοποιία και στη θαυμάσια σκηνοθετική εργασία του Ray (έξοχο το γύρισμα της μεγάλης σκηνής της τελικής «μανίας» του ήρωα). Όμως η υπόθεση δεν πείθει, μ' όλο που η «λογική τρέλα» του «κορτιζομανή» του επιτρέπει να λέει πράματα παράδοξα που κρύβουν κάποια δόση αλήθειας!

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΣΠΡΗ ΦΑΛΑΙΝΑ

Το μυθιστόρημα του Herman Melville (1819-1891), γραμμένο στα 1851, μόνο πρόσφατα γνώρισε τον θαυμασμό που του αξίζει. Χρειάστηκε πρώτα να γνωρίσουμε τις θεωρίες του υπαρξισμού, ν' αγωνιστούμε για έναν κόσμο «πέρα απ' το καλό και το κακό», για να καταλάβουμε τελικά πως ο Melville ήταν άνθρωπος του αιώνα μας πριν από τον αιώνα μας. Το έργο του Melville είναι άγνωστο στην Ελλάδα, και πρέπει να χαιρετισθεί με ξεχωριστή χαρά η δημοσίευση της μετάφρασης της κ. Αγλαΐας Μητροπούλου στη «Νέα Εστία» (από το τεύχος 706 του 1957).

Πριν ακόμα τελειώσει το γύρισμα της ομώνυμης ταινίας του John Huston, ένας νέος κριτικός του κινηματογράφου ο Λ.Β. Καραπαναγιώτης, είχε σημειώσει ότι ο Captain Ahab θα ήταν ο «τέλειος τύπος του χιουστονικού ήρωα...». «Ο χιουστονικός ήρωας έχει ένα σκοπό, μιαν αντικειμενική επιδίωξη κι αυτό που θέλει, αυτό που θαρρεί για μια στιγμή πως κρατάει στο χέρι του, θα το χάσει για να μείνει με τη γεύση της αποτυχίας στο στόμα. Ο χιουστονικός ήρωας θα χάσει το παιχνίδι, ίσως για να καταλάβει τη στιγμή της αποτυχίας του, ότι αυτό που ήθελε, αυτό που αποτελούσε το βαθύτερο κίνητρο της πορείας του, ήταν κάτι άλλο!». Ο Λ.Β. Καραπαναγιώτης παρατηρεί ακόμα ότι με τον Moby Dick ο Huston θα θελήσει να ολοκληρώσει μια μεταφυσική εξήγηση της προσπάθειάς του. Και καταλήγει, μιλώντας για το *Moulin Rouge*, ότι «η συνέπεια της σκέψης του Huston δεν εμποδίζει και μια φτήνεια του χειρισμού των υποθέσεών του και η επιμονή του να ζωγραφίζει έναν τύπο δεν είναι ταυτόσημη με τον εμπλουτισμό του περιεχομένου των έργων του. Ο Huston δίνει καμιά φορά την εντύπωση... ότι αγωνίζεται να δημιουργήσει έναν τύπο, δίχως να έχει και την εκφραστική δύναμη που απαιτεί η προσπάθειά του». Οι παρατηρήσεις αυτές γράφηκαν πριν από δύο χρόνια[1], όταν ο Moby Dick δεν ήταν παρά σχέδιο. Κι όμως νομίζουμε πως εξηγούν σωστά την αποτυχία της τελευταίας δημιουργίας του Huston. Αποτυχία που θα τη ζήλευαν πολλοί σκηνοθέτες και που δε μειώνει την αξία του δημιουργού του *Θησαυρού της Σιέρρα Μάντρε* και της *Ζούγκλας της ασφάλτου* («Asphalt Jungle»).

Το μεταφυσικό περιεχόμενο του μυθιστορήματος χάθηκε μαζί με το «Πεκώ», το καράβι του Ahab, στις τελευταίες σκηνές όπου η φάλαινα αποκτά μιαν απελπιστικά πραγματική (και μαζί ψεύτικη) εμφάνιση.

Ο Gregory Peck αγωνίζεται φιλότιμα να δώσει με ένα ψευτο-εσωτερικό παίξιμο την αγωνία του Ahab (ο ρόλος θα ταίριαζε στον Orson Welles που δεν μοιάζει να παίρνει πολύ στα σοβαρά το κήρυγμα του παπά σε μια απ' τις πρώτες σκηνές του έργου). Βέβαια ορισμένοι τύποι είναι δοσμένοι με έντονα χαρακτηριστικά, και οι χρωματιστές αναζητήσεις του Huston είναι πολύ ενδιαφέρουσες (τα θαμπά χρώματα, που θυμίζουν παλιές γκραβούρες, βγήκαν από την ταυτόχρονη εκτύπωση μιας ασπρόμαυρης και μιας χρωματιστής αρνητικής ταινίας). Χάθηκε όμως το βαθύτερο περιεχόμενο της αναζήτησης της «άσπρης φάλαινας». Κι αυτό όχι γιατί ο κινηματογράφος δεν μπορεί να εκφράσει έναν αγώνα με βαθύτερες ανησυχίες (έχει τη δυνατότητα να τοποθετήσει τα πρόσωπα μέσα στην απεραντοσύνη του περιβάλλο-

ντος ή και να σκάψει τα πρόσωπα αυτά ως τα βάθη της ψυχής τους), αλλά γιατί στη συγκεκριμένη αυτή περίπτωση ο Huston παρ' όλη τη καλή του πρόθεση δεν μπόρεσε να δώσει εκφραστικά τις ανησυχίες αυτές με τα εξωτερικά γνωρίσματα της θαλασσινής περιπέτειας.

VAN GOGH

Η ζωή του Van Gogh, αυτή η ανήσυχη αναζήτηση μιας εσωτερικής λύτρωσης που έδωσε μερικά από τα αριστουργήματα της νεώτερης ζωγραφικής, στάθηκε αφορμή για πολλές μυθιστορηματικές βιογραφίες.

Μια απ' αυτές, του Irving Stone, έδωσε τη βάση για την κινηματογραφική απόδοση του Vincente Minelli. Και ο Minelli δε ζήτησε –ευτυχώς– να ικανοποιήσει το κοινό που γύρευε την εξήγηση μιας τέτοιας ζωής στη φτηνή ψυχανάλυση ή στις ερωτικές απογοητεύσεις. Γύρεψε να δώσει τις πραγματικά συγκλονιστικές στιγμές της ζωής του μεγάλου ζωγράφου, αυτές που εξηγούν το έργο του: την αναζήτηση του φωτός, την ανακάλυψη του κίτρινου και του μπλε, την προσπάθεια για μια έκφραση που δεν αποδίδεται με την απλή απεικόνιση του αντικειμένου ή του τοπίου.

Αυτοί οι σταθμοί στη ζωή του Van Gogh δίνονται με πολύ γούστο και ευαισθησία. Ο Kirk Douglas δεν έχει μόνο πιστευτή ομοιότητα με τον καλλιτέχνη, αλλά και δύναμη στο παίξιμό του, και ο Antony Quinn θυμίζει τον Gauguin, που αποδίδεται στην ταινία μάλλον επιφανειακά. Το σύνολο δε δένεται δυστυχώς αρκετά, και από την αποσπασματική αυτή παρουσίαση δεν προβάλλει αρκετά καθαρά η συνέχεια και η βαθύτερη ανησυχία της δραματικής αυτής πορείας.

Χρωματικά η ταινία είναι ικανοποιητική. Ίσως το Metrocolor να έχει μια μεγαλύτερη ευαισθησία στο κόκκινο χρώμα, που μειώνει την ένταση του χαρακτηριστικού κίτρινου που κυριαρχεί στους πίνακες του ζωγράφου.

Με δυο λόγια· ένα σημαντικό βήμα στην (δυστυχώς απογοητευτική ως τώρα) προσπάθεια για την κινηματογραφική απόδοση μιας βιογραφίας, χωρίς συμβιβασμούς στο εύκολο μυθιστορηματικό ύφος.

CHARLES SPENCER CHAPLIN

«Δεν μπορεί να μιλήσει και να πει κανείς σωστά πράγματα για τον Chaplin που να μην είναι χιλιοειπωμένα. Κι όμως, όσα ειπώθηκαν δεν είναι αρκετά. Το πλήθος δεν ξέρει ακόμα ότι ο Chaplin είναι ο πιο μεγάλος δραματικός συγγραφεύς, ο πιο μεγάλος δημιουργός ενός φανταστικού κόσμου στην εποχή μας. Το ταλέντο του ηθοποιού ζημίωσε τη μεγαλοφυία του συγγραφέα. Οι περισσότεροι κριτικοί και συγγραφείς βλέπουν στο πρόσωπό του τον «μεγαλοφυή μίμο», τον «θαυμάσιο κλόουν» –αυτά τα επίθετα τον μειώνουν... Ηθοποιός είναι απ' τους μεγαλύτερους, μ' όλο που μεγάλοι ηθοποιοί μπορούν καμιά φορά να τον φτά-

σουν. Συγγραφέας είναι μοναδικός και κανένας δημιουργός ταινιών δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί του»...

Τα λόγια αυτά γραμμένα το 1929 από τον René Clair δεν έχασαν την επικαιρότητά τους ύστερ' από τριάντα σχεδόν χρόνια. Γιατί παρ' όλες τις επαναλήψεις των παλιών ταινιών του Chaplin και παρά *Τα Φώτα της Ράμπας*, εξακολουθούμε να θαυμάζουμε πρώτα τον ηθοποιό και ύστερα τον δημιουργό.

Η προβολή του *Κυρίου Βερντού* δέκα χρόνια ύστερ' από το γύρισμά του, φέρνει πάλι κοντά μας το έργο του μεγάλου Chaplin, που τώρα ξεχωρίζει σαν ένα σύνολο με αδιάσπαστη συνέχεια και συνέπεια. Γι' αυτό, προτού μιλήσουμε ειδικότερα για τον *Κύριο Βερντού*, θεωρήσαμε σκόπιμο να πλησιάσουμε το έργο του Chaplin σαν σύνολο.

Ο μύθος

Ο Chaplin ξεκίνησε σαν μίμος και κλόουν των Music-Hall. Στο Music-Hall και ιδιαίτερα στις παντομίμες Karno θα καλλιεργήσει το ταλέντο του. Και ύστερ' από μερικές περιοδείες στην Αμερική, στα 1914, θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές κωμωδίες της Εταιρείας Keystone.

Οι κωμικές ταινίες της εποχής βασίζονται κυρίως στην παντομίμα και (βρισκόμαστε στην εποχή του «βωβού») στα κωμικά ευρήματα των καταστάσεων που προκαλούν το γέλιο με το τί δείχνουν και όχι με το τί λένε. Ο Mack Sennett, που θα χρησιμοποιήσει τον Chaplin, έχει δημιουργήσει μια γερή «τεχνική του κωμικού» στην οθόνη. Αυτήν μαθαίνει ο Chaplin κι αυτήν θα χρησιμοποιήσει στις πρώτες ταινίες που γύρισε ο ίδιος στο 1945. Στις ταινίες του Mack Sennett, και στις πρώτες απόπειρες του Chaplin κυριαρχεί η ατμόσφαιρα της Commedia dell' Arte: κάθε ηθοποιός παίζει πάντα τον ίδιο τύπο, με το ίδιο κοστούμι και την έκφραση ζωγραφισμένη στο πρόσωπο. Μπροστά στο φακό ο καθένας αυτοσχεδιάζει ελεύθερα με κέφι, με ζωντάνια, και οι ταινίες αυτές κρατούν ακόμα σήμερα μέσα στο θολό τους φωτισμό τη χαρά του αυθόρμητου, την τέχνη και την ποίηση.

Έτσι ο Chas Chaplin (η πρώτη μορφή του Σαρλώ) είναι τεμπέλης, ζηλιάρης, υπερήφανος, τσιγκούνης και φοβιτσιάρης. Και ο Chaplin ερμηνεύοντας κάθε φορά τον ίδιο τύπο θ' ανακαλύψει πως του λείπει ένα βαθύτερο περιεχόμενο: ο ανθρωπισμός. Ο Chas Chaplin αλλάζει. Συγκινείται όταν βλέπει κάποιον να υποφέρει. Κυνηγάει ένα όνειρο που για τον ίδιον θα μείνει πάντα όνειρο, που το χαίρονται όμως άλλοι άνθρωποι γύρω του χωρίς να μπορούν να διακρίνουν την ομορφιά του. Γνωρίζει τη φτώχεια, τη δυστυχία, αλλά δεν παύει να πιστεύει στους συνανθρώπους και σ' αυτούς ακόμα που τον κατατρέχουν. Κι αν μέσα σ' όλες τις αναποδιές κρατά μια αξιοπρέπεια είναι γιατί θέλει να μείνει καθαρός και να μην πέσει αυτός, ο άνθρωπος του δρόμου, στο επίπεδο του καλού κόσμου ή της αστυνομίας που τον κατατρέχει. Υπάρχει στον Σαρλώ πάντα μια ελπίδα, μια πίστη στην τελική πραγματοποίηση του ζωντανού ονείρου που κρύβει μέσα του. Κανένα πάθημα, όσο σκληρό κι αν είναι, δεν μπορεί να τον αποτελειώσει. Πάντα στο τέλος ο Σαρλώ θα σηκώσει στους ώμους

(όχι γιατί αδιαφορεί, αλλά γιατί συναισθάνεται τη σημασία και μαζί και τη μικρότητα του παθήματός του) και θα συνεχίσει μόνος, με τον μικρό χαρακτηριστικό βηματισμό του, την πορεία της ζωής του. Θύμα της κοινωνίας ο Σαρλώ γυρεύει πάντα μια φυγή στο όνειρο, στην ποίηση, αλλά δεν γνωρίζει την απελπισία. Κι έτσι γεννιέται ο φίλος των μικρών και των μεγάλων που δε γνωρίζει πατρίδα, μα που είναι γνωστός κι αγαπητός σ' όλον τον κόσμο, ο Charlie Chaplin, ο Charlot, ο Carlino, ο Carlos, ο Carlito, ο Σαρλώ. Ο Charly Chaplin γίνεται ένας ζωντανός μύθος του καιρού μας.

Ο André Malraux περιγράφει πως παρακολούθησε κάποτε στην Περσία, σ' έναν υπαίθριο κινηματογράφο, όπου οι γάτες σκαρφαλωμένες στα γειτονικά κεραμίδια παρακολουθούσαν κι αυτές, την προβολή μιας ανύπαρκτης ταινίας: *Η Ζωή του Σαρλώ*. Οι Αρμένιοι επιχειρηματίες είχαν μοντάρει πολλές μικρές ταινίες του Chaplin και το αποτέλεσμα ήταν ένα εκπληκτικό φιλμ μεγάλης διάρκειας. *«Ο μύθος πρόβαλε στην πιο καθαρή του μορφή»* σημειώνει ο Malraux.

Είτε το θέλουμε είτε όχι, ο κινηματογράφος απευθύνεται στο μεγάλο κοινό που αποζητά ένα μύθο. Κι ο μύθος αυτός στα πλαίσια της σύγχρονης λαϊκής μυθολογίας μπορεί να είναι καλός ή κακός, γεμάτος νόημα ή κούφιος. Είναι ο μύθος της Greta Garbo ή της Marilyn Monroe, του Rodolfo Valentino ή του James Dean, αδιάφορο αν τα πρόσωπα αυτά ερμηνεύουν κάθε φορά μιαν άλλη φανταστική μορφή. Πίσω απ' τη Βασίλισσα Χριστίνα ή την Marguerite Gauthier υπάρχει η Garbo. Κι αυτήν γυρεύει ο θεατής. Η παρουσία του ίδιου ηθοποιού σε ρόλους που κρύβουν ένα σταθερό κοινό γνώρισμα (που το περιεχόμενό του μπορεί να είναι κάποτε φιλοσοφικό ή κοινωνικό, μα που συχνά δυστυχώς μένει απλά συναισθηματικό ή και φτηνά σεξουαλικό) δημιουργεί τον μύθο τον δεμένο με το πρόσωπό του. Κάποτε ένας ηθοποιός κατορθώνει να ξεφύγει απ' το μύθο του, αποκτά ανεξαρτησία. Το παράδειγμα του Jean Gabin είναι σημαντικό: να ένας ηθοποιός που απαρνήθηκε το μύθο του για να δώσει μιαν ανεξάρτητη δημιουργία στον κάθε ρόλο του. Κι αν είναι δύσκολο να δημιουργηθεί ένας μύθος, άλλο τόσο δύσκολο είναι να διαλυθεί και να επιζήσει ο ηθοποιός που τον ενσαρκώνει.

Στην περίπτωση του Charlie Chaplin ο μύθος στάθηκε ένας από τους πιο πλούσιους και δημιουργικούς, ο πιο πλούσιος ίσως που γέννησε η ταραγμένη και δίχως πίστη εποχή μας. Ίσως με τις πιο πρόσφατες δημιουργίες να παρατηρείται κάποια αλλαγή (*Δικτάτορας*, *Βερντού*, *Καλβέρο*). Αυτή η αλλαγή όμως, η εξέλιξη, δεν αναιρεί τον μύθο - τον ολοκληρωμένο. Και στην ολοκλήρωση αυτή *Ο Κύριος Βερντού* κρατάει μια ξεχωριστή θέση, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στο επόμενο τεύχος μας.

Η Τέχνη

Είπαν, παίρνοντας αφορμή από τον Μολιέρο, πως *«δεν υπάρχει κωμικό στοιχείο χωρίς αλήθεια και αλήθεια χωρίς κωμικά στοιχεία»*. Κι η φράση αυτή είναι απόλυτα αληθινή για τον Chaplin. Γιατί σιγά σιγά ο Chaplin θα συνδέσει όλο και περισσότερα κωμικά ευρήμα-

τα με μια δυνατή σάτιρα της κοινωνίας μας. Τα κωμικά στοιχεία πλουτίζονται μ' έναν ανθρωπισμό και μια βαθύτερη φιλοσοφική διάθεση. Δημιουργείται, όπως παρατηρήθηκε πολύ σωστά, μια μοναδική ισορροπία ανάμεσα στην πιο συγκλονιστική θλίψη και την πιο σκληρή γελοιοποίηση.

Το ίδιο μοναδική είναι η ισορροπία ανάμεσα στο συνειδητά δεσμευμένο και ελεγχόμενο ηθικό περιεχόμενο και την αισθητική παρουσίαση της κάθε σκηνής που λες και γίνεται με εντελώς ελεύθερο και αβίαστο τρόπο. Κι όμως κάθε σκηνή και κάθε πλάνο είναι κτισμένο σε συνάρτηση με την εξέλιξη της πλοκής και εκφράζει το νόημα που θέλει να μεταδώσει. Κι αν ο Chaplin χρησιμοποιεί τόσο συχνά και με τόση απερίγραπτη τέχνη χορογραφικά στοιχεία στις βουβές, και μουσική στις νεότερες ταινίες του, είναι γιατί αντιλαμβάνεται πως πέρα από τις συμβατικές καθημερινές κινήσεις και τα λόγια υπάρχουν σκέψεις και συναισθήματα που πρέπει να εκφρασθούν αισθητικά, για να πλησιάσουν τον θεατή.

Η τεχνική του Chaplin είναι η πιο δύσκολη: είναι η τεχνική της απλότητας. Λιτότητα στη φωτογράφηση: όχι εξεζητημένες γωνίες και πολύπλοκες κινήσεις της κινηματογραφικής μηχανής. Τα σκηνικά απλά και σχηματοποιημένα βοηθούν κι αυτά στην προβολή του συμβόλου. Το montage φτιαγμένο με απόλυτη ακρίβεια, με θαυμαστές εναλλαγές, που δένονται όμως όλες ομαλά.

Πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα η χρησιμοποίηση «ελλιπών σκηνών», όπου ένα αντικείμενο ή ένα επεισόδιο δε δείχνεται αλλά υποδηλώνεται από άλλες εικόνες. Δημιουργείται έτσι μια διακοπή στην εξέλιξη της πλοκής, που πρέπει να συμπληρωθεί με τη σκέψη του θεατή, για να συνδεθεί με το επόμενο πλάνο ή την επόμενη σκηνή. Αυτό το άλμα μπορεί να δημιουργήσει το πιο απρόβλεπτο κωμικό αποτέλεσμα, μπορεί να υποδηλώσει ορισμένα γεγονότα πολύ πιο έντονα από την περιγραφική απεικόνισή τους. (Στον *Κύριο Βερντού* κανένα έγκλημα δεν περιγράφεται, όλα υποδηλώνονται από τις σκηνές που προηγήθηκαν και που ακολουθούν).

Η τέχνη και η τεχνική του Chaplin δεν αναπτύσσονται σε λίγες γραμμές. Γράφηκαν και ειπώθηκαν πολλά. Κι όταν θα 'χουν γραφεί κι άλλα κι ακόμα άλλα, πάλι θα μπορούμε να πούμε με τον René Clair *«...κι όμως όσα ειπώθηκαν δεν είναι αρκετά...»*

1 *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση Τόμος Ζ', Περίοδος Β', Τεύχος 7, χειμώνας 1954/5, σ. 260-261.*

Ο *ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΤΟΥ* ΚΑΙ Ο ΜΥΘΟΣ

Ο *Κύριος Βερντού* γυρίστηκε στα 1946-1947. Είχαν προηγηθεί οι *Μοντέρνοι Καιροί* (1936) και ο *Δικτάτορας* (1940), που έδειχναν μια καθαρή στροφή του Chaplin προς την πιο καυστική κοινωνική σάτιρα και την πιο συγκεκριμένη πραγματικότητα.

Το σενάριο της νέας του ταινίας το πήρε από μια ιδέα του Orson Welles, που την μετουσίωσε όμως και την πλούτισε με τον δικό του εντελώς τρόπο. Η ταινία γνώρισε μια τεράστια αποτυχία στην Αμερική και μια σχετική μόνο επιτυχία στην Ευρώπη.

Είναι κρίμα που ο *Κύριος Βερντού* παίχτηκε στην Ελλάδα με τόση καθυστέρηση, και μάλιστα ύστερ' από τα *Φώτα της Ράμπας*. Γιατί μας είναι τώρα δύσκολο να τοποθετήσουμε τον *Κύριο Βερντού* στην πραγματική του θέση: η απελπισμένη κραυγή του «δολοφόνου κυριών» αναγγέλλεται στους *Μοντέρνους Καιρούς* και στον *Δικτάτορα*, ενώ η γαλήνη και το κήρυγμα αγάπης του Calvero έρχεται να κλείσει διαλεκτικά τη μαύρη αυτή απαισιοδοξία.

Ήταν φυσικό να ξαφνιάσει το κοινό η αλλαγή στη μορφή του Σαρλώ που μας αποκάλυψε ο *Βερντού*. Στα *Φώτα της Ράμπας* αυτή η αλλαγή ξάφνιαζε λιγότερο. Γιατί ο Calvero διατηρεί ορισμένα χαρακτηριστικά του Σαρλώ, πλουτισμένα μάλιστα απ' τη συγκινημένη ανάμνηση του θεατή, που την καλλιεργεί άλλωστε με πολλή τέχνη ο Chaplin (στις αλησμόνητες στιγμές όπου ο Calvero μακιγιάρεται μπροστά στον καθρέφτη, μπλέκονται οι μορφές του Calvero, του Σαρλώ και του Charles Chaplin). Αντίθετα, για τον βιαστικό θεατή ο Βερντού είναι η άρνηση του Σαρλώ, είναι μια «κωμωδία δολοφονιών» χωρίς καμία σχέση με τον γεμάτο ανθρωπιά και ποίηση ανθρωπάκο του *Χρυσοθήρα*. Κι έτσι ο βιαστικός θεατής (κι είμαστε δυστυχώς οι περισσότεροι βιαστικοί κι επιπόλαιοι φίλοι της 7ης τέχνης) προσπαθεί να εξηγήσει τον *Κύριο Βερντού* ανεξάρτητα απ' τον Σαρλώ. Και μένει με την εντύπωση (που καλλιεργήθηκε κι από μια μερίδα της διεθνούς κινηματογραφικής κριτικής) ότι ο *Κύριος Βερντού* δε στέκει ούτε ιδεολογικά, ούτε και αισθητικά ακόμα.

Το νόημα όμως του *Κυρίου Βερντού* θα φανεί ολοκάθαρα, όπως πρώτος παρατήρησε με βαθύτατη διείσδυση ο André Bazin («Ο Μύθος του κ. Βερντού» στο περιοδικό «La Revenue du Cinéma» αρ. 9, Ιανουάριος 1948), μόνον όταν τον τοποθετήσουμε στα πλαίσια του «Μύθου Σαρλώ».

Ο *Κύριος Βερντού* δεν είναι μια ειδική, ψυχολογικά ενδιαφέρουσα περίπτωση· έχει κι αυ-

τός την καθολικότητα του μύθου. Γιατί δεν είναι παρά η αρνητική όψη του Σαρλώ –η άλλη πλευρά του νομίσματος. Στο βάθος ο Βερντού είναι ο Σαρλώ ο ίδιος. Μόνο που αντί να παραμένει απομονωμένος απ' την κοινωνία και απροσάρμοστος (αφού δεν δέχεται τους συμβιβασμούς της) ο Βερντού προσαρμόστηκε τόσο, που δέχτηκε να παίξει το παιχνίδι του με τους απάνθρωπους και παράλογους κανόνες της ίδιας αυτής κοινωνίας. Τελικά βρίσκεται και πάλι αντιμέτωπός της. Γιατί η κοινωνία μας ανέχεται το ψέμα όταν δικαιολογείται ιδεολογικά ή όταν καλύπτεται με ορισμένα προσχήματα, δεν μπορεί όμως να ανεχθεί κάποιον που τόλμησε να διακηρύξει ότι το έγκλημα δεν ήταν γι' αυτόν παρά «business» απ' το οποίο δεν έλειψε παρά μια καλύτερη... οργάνωση. Τον Σαρλώ η κοινωνία μπορούσε να τον παραβλέψει –ήταν άκακος. Κι αν βρέθηκε συχνά μπλεγμένος με την αστυνομία, ήταν τις περισσότερες φορές για να πληρώσει άθελά του ξένες αμαρτίες. Τον Βερντού δεν μπορεί να μην τον πολεμήσει, μια και χρησιμοποιεί εναντίον της τις ίδιες μεθόδους που η ίδια επινόησε.

Ο Chaplin παρουσιάζοντας τη σειρά των εγκλημάτων του Βερντού κατόρθωσε να μας τον κάνει συμπαθητικό, πείθοντάς μας έτσι για τον παραλογισμό της κοινωνίας μας. Είναι τόσο απίθανα τα γύναια που σκοτώνει, που αισθανόμαστε πως στο βάθος έχει δίκιο. Και λυπούμαστε αληθινά, γιατί δεν κατόρθωσε τελικά να σκοτώσει την ανυπόφορη Annabella Bonheur (Martha Raye). Στο πρόσωπο αυτών των γυναικών ο Chaplin εκδικείται με κάποιον τρόπο τις γυναίκες που τον έσυραν στα δικαστήρια, για να ξεσκαλίσουν υπέρογκες «διατροφές», ή στις σκανδαλοθηρικές στήλες των εφημερίδων, για να εξυπηρετήσουν πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα.

Στο τέλος ο Βερντού παραδίδεται μόνος του, απογοητευμένος αλλά και πεπεισμένος για την τελική του δικαίωση και την ορθότητα της δικής του ηθικής. Κι ο θεατής έκπληκτος, ύστερα απ' τις θαυμάσιες σκηνές του δικαστηρίου και του κελιού (το ρούμι που αρνιέται στην αρχή ο κατάδικος και δέχεται τελικά γιατί «δεν το δοκίμασε ποτέ», μήπως δεν κλείνει μια ολόκληρη φιλοσοφία;), ανακαλύπτει με τρόμο πως ο Βερντού είναι ο ίδιος ο Σαρλώ και πως αυτός τελικά θα τοποθετηθεί στη λαιμητόμο.

Απ' αυτήν την άποψη, που μόνο σχηματικά εκτίθεται εδώ (υπάρχουν άπειρες λεπτομέρειες για ν' αποδείξουν τις αντιστοιχίες Σαρλώ-Βερντού), ο *Κύριος Βερντού* ολοκληρώνει το μύθο του Σαρλώ και φωτίζει το βαθύτερό του νόημα. Και τον ολοκληρώνει με τον πιο μαύρο και απαισιόδοξο τρόπο. Ειπώθηκε, πολύ σωστά, πως ο *Κύριος Βερντού* είναι η πιο απελπισμένη κραυγή που μας έδωσε ποτέ ο κινηματογράφος. Γιατί μπορεί βέβαια να υπάρχουν στην ταινία αυτή οι πιο κωμικές σκηνές της τελευταίας δεκαετίας, τα κωμικά όμως ευρήματα (είναι κι αυτό δείγμα της τέχνης του Chaplin) επιτείνουν την απελπισία αυτή.

Ώστε λοιπόν ο μύθος του Σαρλώ, που διαλαλούσε την πίστη του στη ζωή και στον άνθρωπο, θα καταλήξει σ' αυτήν την απελπισμένη κραυγή; Αν θεωρήσουμε τον *Κύριο Βερντού* σαν τον τελικό σταθμό του Chaplin, πρέπει να παραδεχτούμε πως ολοκληρώνει την καταδικαστική απόφαση που χρόνια τώρα έπλεκε ο Σαρλώ, όταν στιγμάτιζε με το γέλιο τον παράλογο κόσμο μας. Όμως δε χάθηκε, και στον *Κύριο Βερντού* ακόμα, μια πίστη, μια

ελπίδα. Άλλοτε ο δρόμος της τελικής σκηνής σχεδόν κάθε ταινίας του Chaplin ήταν ένας δρόμος προς ένα καλύτερο, πιο ευτυχισμένο αύριο. Ο τελικός διάδρομος του *Κυρίου Βερντού* οδηγεί στην κρεμάλα. Τη θέση του παλιού δρόμου την πήρε το χαμόγελο που κρατάει μια πίστη –το χαμόγελο της κοπέλας, της Marilyn Nash.

Στη σκηνή του κέντρου όπου κάθησε η κοπέλα (κυρία πλούσια τώρα πια) με τον παλιό της φίλο και σωτήρα, προσπαθεί να του μεταδώσει την αγάπη της ζωής, που αυτός ο ίδιος της είχε παλιότερα διδάξει. Κι όταν τον αποχωρίζεται, έχει την εντύπωση πως το κατόρθωσε (δεν ξέρει πως ο Βερντού θα επιστρέψει στο κέντρο για να παραδοθεί). Μήπως λοιπόν η κοπέλα δεν ενσαρκώνει μιαν άποψη της ζωής του Σαρλώ, μήπως δεν κρύβει την αγάπη της ζωής, που υπήρχε πάντα στον Σαρλώ και που θα φανερωθεί ακόμα πιο έντονα χαραγμένη στη μορφή του Calvero; Η κοπέλα προσπαθεί να σώσει τον Βερντού - Σαρλώ και θ' ανακαλύψουμε αργότερα στα *Φώτα της Ράμπας* τον γερασμένο Calvero - Σαρλώ που προσπαθεί να σώσει την Terry και να την πείσει ότι τη ζωή μας αξίζει να τη ζούμε. Ο *Κύριος Βερντού* προβάλλει τώρα σαν ενδιάμεσος κρίκος μιας διαλεκτικής πορείας, που από τον *Χρυσοθήρα* και τα *Φώτα της Πόλης* και περνώντας από τον πιο απελπισμένο μηδενισμό, θα μας οδηγήσει σ' ένα βαθύτερο κήρυγμα αγάπης για τη ζωή και τον άνθρωπο.

ΟΙ ΡΟΒΙΝΣΩΝΕΣ ΤΗΣ ΣΤΕΠΠΑΣ

Πέρσι στάθηκε αληθινή αποκάλυψη το ρωσικό *Τζιτζίκι* του Samsonov· φέτος μια άλλη ρωσική ταινία μας αποκάλυψε όχι μόνον έναν σημαντικό νέο σκηνοθέτη, αλλά και μια καινούργια τάση του ρωσικού κινηματογράφου.

Πρόκειται για τον *41ο Άνθρωπο* του Grigori Tchoukhrai. Εδώ όχι μόνο δε διαφαίνεται καμιά πολιτική προπαγάνδα, αλλά αντίθετα θέμα της ταινίας είναι η προσπάθεια για έναν πιο στενό δεσμό ανάμεσα στους ανθρώπους που τους χωρίζουν πολιτικές και κοινωνικές διαφορές! Αν τελικά η ηρωίδα θα σκοτώσει τον 41ο άνθρωπο, δεν είναι τόσο για να μείνει πιστή στη διαταγή που έλαβε, όσο για να κρατήσει δικό της ακόμα και στο θάνατο τον άντρα που αγάπησε. Και θα κλάψει τότε για πρώτη φορά στη ζωή της. Ο Tchoukhrai διάλεξε, για να διηγηθεί την ιστορία του, μια έγχρωμη ταινία, όπου όμως προβάλλονται κυρίως οι τόνοι του γκρίζου και της ώχρας που ταιριάζουν θαυμάσια στην απεραντοσύνη της στέππας που περικυκλώνει τους ήρωες. Η ταινία ξεκινάει μ' έναν αργό ρυθμό (κουραστικό μάλιστα, γιατί οι περιπλανήσεις της περιπόλου τραβούν σε μάκρος), που σιγά σιγά θα γίνει πιο γοργός, όσο ζεσταίνεται η ταινία από το ανθρώπινό της περιεχόμενο. Και φτάνουμε έτσι στη θαυμάσια αφήγηση του Ροβινσώνα, για να χαθούν ολότελα μπροστά στα έκθαμβα μάτια της κοπέλας τα πολιτικά συνθήματα και οι κοινωνικές διαφορές, για να φανερωθεί μόνο η αγάπη. Ο ρυθμός θα ενταθεί ακόμα, για να φτάσει στο αναπόφευκτο δραματικό τέλος, που είναι κι αυτό δοσμένο με λιτότητα και αληθινή συγκίνηση.

Η ΖΩΝΤΑΝΗ ΕΡΗΜΟΣ

Ο Disney εγκαινίασε πριν από μερικά χρόνια μια σειρά από θαυμάσια documentaries που φέρνουν μπροστά μας εντελώς απίστευτες, αλλά ζωντανές λεπτομέρειες της ζωής των ζώων. Στη σειρά αυτή η *Ζωντανή Έρημος* στάθηκε μια από τις σημαντικότερες επιτυχίες. Κι αλήθεια ανακαλύπτουμε με τη βοήθεια του φακού έναν ασύλληπτο ζωικό κόσμο που αλληλοτρώγεται, ερωτοτροπεί, χορεύει, με μια λέξη ζει στην καρδιά της αμερικανικής ερήμου. Τα χρώματα είναι θαυμάσια και όλες οι σκηνές γυρισμένες με πολλή υπομονή και τέχνη.

Με την τέχνη του montage τα ζώα αποκτούν μιαν ανθρώπινη σχεδόν υπόσταση και στέκουν μπροστά μας σαν αληθινές «σταρ» του Hollywood. Κι εδώ ίσως γεννιέται η μοναδική επιφύλαξη στο θαυμασμό μας. Η ταινία απευθύνεται σε πολλά εκατομμύρια θεατών και γι' αυτό ο Disney (μοναδικός επιχειρηματίας) θέλησε να εντυπωσιάσει και να καταπλήξει. Αισθανόμαστε λοιπόν συχνά την επέμβαση του montage, που υποβοηθεί το δέσιμο της «πλοκής» θυσιάζοντας έτσι την πιστή ακρίβεια που πρέπει να μας δίνει το documentaire. Και προσπαθούμε τότε ν' ανακαλύψουμε τί είναι πραγματική αλήθεια και τί αλήθεια των στούντιο. Ενώ θα έπρεπε και θα μπορούσαν να ήταν όλα αληθινά, να μη γεννούσαν κάποια ελάχιστη αμφιβολία για την αλήθεια τους, έστω κι αν χανόταν το «σενάριο» που με απλοϊκότητα προσπαθούν να μας επιβάλουν.

ΚΛΑΣΣΙΚΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ

Οι κινηματογραφικές διασκευές μεγάλων κλασσικών μυθιστορημάτων στάθηκαν πάντα φιλοδοξίες ορισμένων σκηνοθετών. Κι αυτό δεν οφείλεται μόνο στην «κρίση των σεναρίων» που πολλοί κριτικοί επισημαίνουν, αλλά και στο ότι ένα τέτοιο εγχείρημα παρουσιάζει ένα σημαντικό σκηνοθετικό ενδιαφέρον και μια βέβαιη εμπορική επιτυχία. Σε τέτοιες περιπτώσεις δεν έχει μόνο σημασία το αν η διασκευή είναι πιστή στο πρότυπο, αλλά κυρίως σημασία έχει η απόδοση του κλασσικού έργου με τρόπο δημιουργικό και με την καλύτερη δυνατή χρησιμοποίηση των ιδιότυπων εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος όμως –ας μην το ξεχνούμε– είναι και μια βιομηχανία και για ν' αποδοθεί στην οθόνη ένα μυθιστόρημα όπως το *Πόλεμος και Ειρήνη* χρειάζονται σημαντικότατα κεφάλαια που δεν διατίθενται παρά μόνον όταν είναι εξασφαλισμένη η οικονομική απόδοση της ταινίας. Η «υπερπαραγωγή» λοιπόν που κρατάει 3 ή 4 ώρες καταλήγει αναπότρεπτα σε συμβιβασμούς σ' ό,τι αφορά την επιλογή των ηθοποιών, το γύρισμα εντυπωσιακών σκηνών, την αποφυγή εξόδων, που ίσως για τον σκηνοθέτη να είναι απαραίτητα κτλ.

Το προοίμιο αυτό θα μας δείξει αρκετά καθαρά πώς με τις συνθήκες αυτές το *Πόλεμος και Ειρήνη* του King Vidor είναι μια σημαντική επιτυχία.

Περ' από την εντυπωσιακή χρησιμοποίηση μεγάλου πλήθους και τον σκηνογραφικό πλούτο, τα πρόσωπα ζωντανεύουν πραγματικά και παρακολουθεί κανείς τις τέσσερις ώρες προβολής χωρίς κούραση. Αισθάνεται έτσι πόσο αλλάζουν τα πρόσωπα απ' τις συνθήκες του

πολέμου, και πως χρειάστηκε να περάσουν από το σκληρό βίωμα του πολέμου για ν' ανακαλύψουν τον πραγματικό εαυτό τους και το βαθύτερο νόημα της ζωής τους.

Φυσικά –κι αυτό είναι αναπόφευκτο– δεν μπορούν να δοθούν οι βαθύτερες αποχρώσεις και σκέψεις που γεννάει η ανάγνωση του μυθιστορήματος του Τολστόι. Ίσως απ' την άποψη αυτή μόνο το πρόσωπο της Natacha, με τη θαυμαστή ερμηνεία της Audrey Hepburn, να αποδίδεται όπως το φαντάστηκε ο συγγραφέας. Οι άλλοι ηθοποιοί παίζουν καλά, αλλά δεν ολοκληρώνονται, δεν μπορούν να εντυπωθούν σαν αμετάκλητες ενσαρκώσεις των ηρώων του Τολστόι.

Αδύναμες φαίνονται τέλος οι σκηνές του Ναπολέοντα και του Κουτουζώφ, που συχνά καταντούν γελοίες. Βέβαια ο Τολστόι δεν αγαπούσε ιδιαίτερα το Γάλλο αυτοκράτορα, αυτό όμως δεν δικαιολογεί και μια τόσο χοντροκομμένη απεικόνιση. Λέγεται πως γι' αυτές τις σκηνές, όπως και για μερικές ακόμα απ' τις πιο αδύναμες, δεν ευθύνεται ο King Vidor, αλλά ο Mario Soldati. Συνέπεια κι αυτό των όρων της «υπερπαραγωγής» που αναφέραμε πιο πάνω.

Σε άλλους συμβιβασμούς αναγκάστηκε να υποκύψει ο Claude Autant - Lara. Από χρόνια λογάριαζε, με τη συνεργασία των σεναριογράφων Aurenche και Bost, να γυρίσει το μυθιστόρημα του Stendhal «Το Κόκκινο και το Μαύρο». Όταν τελικά βρήκε τον παραγωγό που δέχτηκε να τον χρηματοδοτήσει, του ορίστηκε ένα ανώτατο όριο χρηματοδότησης, αλλά και χρονικής διάρκειας της ταινίας. Ο Autant - Lara παρουσίασε μια ταινία που διαρκούσε κοντά τέσσερις ώρες. Ο παραγωγός ανάγκασε τον σκηνοθέτη να τις κόψει σε τρεις (δεν ήξερε πως δυο χρόνια αργότερα θα γνώριζε επιτυχία μια ταινία με διάρκεια τεσσάρων ωρών), που άλλα ψαλίδια φρόντισαν να περικόψουν σε δυόμισι ώρες για την προβολή της στην Ελλάδα!

Οι διασκευαστές δούλεψαν με πολλή ευσυνειδησία προσπαθώντας να βρουν κάθε φορά τις πιο κατάλληλες «κινηματογραφικές αντιστοιχίες» για τις σελίδες του μυθιστορήματος. Τα χρώματα υπογραμμίζουν την ατμόσφαιρα χωρίς να είναι φωνακτά, τα σκηνικά ηθελημένα απλά, και ορισμένες κινήσεις της μηχανής, ορισμένα raccords είναι πολύ πετυχημένα (η σκηνή στο δωμάτιο της Madame de Renal, που μόνο όταν θα επαναλάβει τις κινήσεις της δίνοντας τα ρούχα στον Julien Sorel θα συναισθανθεί τις συνέπειες της πράξης της, είναι μαζί με μερικές ακόμα μοναδικά δείγματα λεπτότατης ψυχολογίας που μπορεί ν' αποδοθεί κινηματογραφικά).

Η Danielle Darrieux μας δίνει την Madame de Renal με τρόπο εντελώς καταπληκτικό, και η Antonella Lualdi δίνει σωστά το πρόσωπο της Mathilde de Lamole.

Μια μόνη επιφύλαξη για τον Gerard Philippe: ήταν απ' όλους τους νέους ηθοποιούς του καιρού μας ο πιο ενδεδειγμένος για ρόλους «στενταλικούς». Η κινηματογραφική του πείρα και η τέχνη που απέκτησε του έχει αφαιρέσει όμως κάτι απ' το αυθόρμητο παίξιμο που μας έδινε άλλοτε. Στον Julien Sorel δίνει συχνά τόνους κυνικού υπολογισμού που δεν μας επιτρέπουν να αισθανθούμε τις βαθύτερές του ανησυχίες. Ίσως γι' αυτό και πολλοί θεατές (που δε γνωρίζουν το μυθιστόρημα) δεν είδαν στο *Κόκκινο και το Μαύρο* παρά την περιπέτεια ενός μικρού Δον Ζουάν.

ΚΟΠΑΔΙΑ ΚΑΙ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟ

Το μυθιστόρημα της Edna Ferber είναι πολύ λίγο γνωστό στην Ελλάδα, κι έτσι μπορούμε να πλησιάσουμε την ταινία του Georges Stevens χωρίς ν' αναφερθούμε στο πρότυπο.

Ο *Γίγας* δεν είναι ο James Dean, όπως φαίνεται ν' αναγγέλλουν οι διαφημίσεις, για να εκμεταλλευτούν το όνομα του πρόωρα χαμένου ηθοποιού, αλλά η πολιτεία του Τέξας. Στις τεράστιες έρημες εκτάσεις της προβάλλει σαν τούρτα το σπίτι των μεγαλοκτηματιών Benedict. Σε λίγο ένας τιποτένιος βοηθός του κτήματος, ο Jet Ring, θα ξεκινήσει σε μια καινούργια καριέρα ανακαλύπτοντας πετρέλαιο στα λίγα στρέμματα που του ανήκουν. Η ταινία περιγράφει την εξέλιξη της οικογένειας των Benedict, όπου το κάθε παιδί τραβάει τον δρόμο του, εγκαταλείποντας τον προσηλωμένο στη γη πατέρα, μαζί με την απίστευτη επιτυχία του Jet Ring που γίνεται βαθύπλουτος και σημαντικός οικονομικοπολιτικός παράγων στην πολιτεία του.

Ο «αμερικανισμός» της ταινίας ίσως ξενίσει τους Ευρωπαίους. Αυτός όμως ο αμερικανισμός είναι το θέμα της. Δεν έχει κανείς παρά να συγκρίνει το πρώτο υπαίθριο γεύμα με τους γαιοκτήμονες που έρχονται να τιμήσουν τη νέα κυρία Benedict, με το εξωφρενικό (αλλά συνηθέστατο στην Αμερική) γεύμα προς τιμήν του Jet Ring. Και στα δύο γεύματα βρίσκονται τα ίδια πρόσωπα, στο διάστημα όμως που χρειάστηκε για ν' ασπρίσουν λίγο τα μαλλιά τους το Texas γνώρισε μια τεράστια, γιγάντια θα έπρεπε να πούμε, ανάπτυξη με τα κοινωνικά επακόλουθα του νεοπλουτισμού, των φυλετικών διακρίσεων, της δύναμης του χρήματος.

Από την άποψη αυτή η ταινία έχει και την τολμηρή της πλευρά: η άδεια αίθουσα του γεύματος με τον Jet Ring πεσμένο προς το μικρόφωνο θυμίζουν το Hanadu του *Πολίτη Καίην* –σκληρή σάτιρα μιας παράλογης κοινωνίας. Κι είναι ακόμα χαρακτηριστικό πως η ταινία τελειώνει με την ελπίδα της εξαφάνισης κάθε φυλετικής διαφοράς.

Οι ηθοποιοί κινούνται με άνεση, μ' όλο που τα πρόσωπά τους είναι αρκετά σχηματοποιημένα και απλοϊκά. Ο James Dean δε μοιάζει να παίρνει πολύ στα σοβαρά το ρόλο του (κι είναι αστείο το γεγονός ότι ο Stevens τον θεώρησε αρχικά ακατάλληλο για τον δευτερεύοντα ρόλο του Jet Ring, ενώ σήμερα η παρουσία του και μόνη εξασφαλίζει την επιτυχία της ταινίας). Μερικές όμως σκηνές (όπως οι πρώτες συζητήσεις με την Elizabeth Taylor) μας δείχνουν όλο το μέγεθος του εκπληκτικού ταλέντου του.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΩΡΟ

Ο Kazan δούλεψε συχνά, όχι μόνο στο θέατρο, αλλά και στην οθόνη με τον Tennessee Williams γι' αυτό και με ξεχωριστό ενδιαφέρον περιμέναμε τη νέα τους κινηματογραφική συνεργασία ύστερ' απ' το *Λεωφορείον ο Πόθος*.

Ο Williams τοποθετεί και πάλι τους ήρωές του στον ξεπεσμένο Νότο, όπου τα δέντρα, τα σπίτια και τα ζώα ακόμα λες και λιώνουν σιγά σιγά από ένα βαθύτερο μούχλιασμα. Οι κοινωνικές συνθήκες παίζουν φυσικά εδώ έναν σημαντικό ρόλο, αλλά ο Williams ψάχνει

κυρίως να περιγράψει τα πρόσωπα. Το *Baby Doll* («Φωνή του Πόθου» ή «Κουκλίτσα» στα ελληνικά) μας παρουσιάζει έναν γυναικείο τύπο που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένστικτο.

Το πιο ζωώδες και ασυγκράτητο ένστικτο κατέχει την «κουκλίτσα», που δεν μπορεί να κυριαρχήσει στον εαυτό της, ούτε με τη σκέψη ούτε καν με το αίσθημα.

Οι σχέσεις της (ή καλύτερα η έλλειψη σχέσεων) με τον άντρα της την έχουν φέρει σε μια κατάσταση νευρωτική που έρχεται να εντείνει η οικονομική αθλιότητα. Ένας νέος Σικελός, οικονομικός ανταγωνιστής του, θα εκμεταλλευτεί τις αδυναμίες του συζύγου και το ένστικτο της «κουκλίτσας» διεγείροντας (αλλά μόνο διεγείροντας) τις σεξουαλικές της ανησυχίες για να εκδικηθεί.

Τα συγκρατημένα πάθη ξεσπούν και όλη η ταινία δονείται από έναν τραγικό (και συχνά επίτηδες γελοίο) υστερισμό.

Ο Kazan εκμεταλλεύτηκε το σενάριο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, ώστε να μας δώσει την πιο σημαντική του ίσως κινηματογραφική δημιουργία. Η ταινία βρίσκεται συνεχώς σε υπερένταση που ελέγχεται όμως από την σκηνοθετική μαεστρία και την πραγματική δαιμονική διεύθυνση των ηθοποιών.

Η Carol Baker (έκανε την πρώτη της εμφάνιση στον *Γίγαντα* στον ρόλο της μικρής κόρης του Benedict) παίζει ή καλύτερα ζει το ρόλο της με απίστευτη λεπτότητα, ενώ ο Carl Malden και ο νεοφερμένος από το Actors Studio (ένα είδος δραματικής Σχολής απ' όπου ξεπετάχτηκε ένας Marlon Brando και ένας James Dean) Eli Wallace δίνουν κι αυτοί όλο το μέγεθος του μεγάλου τους ταλέντου.

Κοντά στη θέρμη του *Baby Doll* η κινηματογραφική απόδοση του *Τριαντάφυλλο στο στήθος* του ίδιου Tennessee Williams απ' τον Daniel Mann κρατάει μια απελπιστική χλιαρότητα, που δεν μπορεί να ζεστάνει η παρουσία της μεγάλης Anna Magnani.

Ο χώρος δεν μας επιτρέπει να αναφέρουμε περισσότερες ταινίες του τελευταίου διμήνου που θα 'πρεπε ίσως να σημειώσουμε άλλοτε για την μερική τους επιτυχία και άλλοτε για τις αδυναμίες τους.

Ας αναφέρουμε βιαστικά την πρώτη μουσικοχορευτική ταινία του Mankiewicz *Μάγκες και Κούκλες*, όπου ξεχωρίζουν τα χορευτικά νούμερα του Michael Kidd, το μελοδραματικό αλλά όχι αδιάφορο *Γραμμένο στον άνεμο* του Douglas Sirk, το μελοδραματικό και κακό *Ερωτευμένοι ως την αιωνιότητα* («Eddie Duchin Story») του George Sidney, το απογοητευτικό *Υψηλή Κοινωνία* του Charles Walter, που μας είχε κάποτε ξαφνιάσει ευχάριστα με το *Λίλλυ*, το επιτήδειο *Τα λύτρα της αρπαγής* του Alex Segal, το επίσης επιτήδειο *Σκιά στη Σκεπή* του Victor Vicas, το κακό αλλά πολυβραβευμένο *Anastasia* του Anatole Litvak, που δεν σώζεται παρά τις απεγνωσμένες προσπάθειες της θαυμάσιας Ingrid Bergman, και το *Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα*, όπου προβάλλονται όλες οι καμπυλότητες της «B.B.» (Brigitte Bardot για τους αμύητους) ελέω συζύγου και σκηνοθέτου Roger Vadim.

Πρέπει να σημειώσουμε τέλος την επανάληψη παλιών ταινιών που μπορούμε έτσι να ξαναδούμε και να κρίνουμε από κάποια απόσταση: το *Φιλί του Θανάτου* του H. Hathaway,

που πριν από δέκα χρόνια μας αποκάλυπτε τον Richard Widmark και που ολοκλήρωνε μιαν ορισμένη τάση του αμερικανικού αστυνομικού κινηματογράφου, και κυρίως τον *Άμλετ* του Laurence Olivier, που παραμένει ως σήμερα μια πολύ ενδιαφέρουσα, αν και πολύ συζητήσιμη προσπάθεια κινηματογραφικής απόδοσης του Σαίξπηρ. Αλλά γι' αυτό θα 'χουμε την ευκαιρία να ξαναμιλήσουμε, όταν προβληθεί η τελευταία ταινία του Olivier *Ριχάρδος ο Γ'*.

ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΕΙΣ

Πολύ μέτρια η συγκομιδή του Απριλίου. *Το The Wrong Man* (ελληνικά: «13 εγκλήματα ζητούν ένοχο») είναι απογοητευτικό, γιατί η προσπάθεια ρεαλιστικής περιγραφής δεν ταιριάζει στα μέτρα του Hitchcock. Αντίθετα, η *Ρεβέκκα* ύστερ' από τόσα χρόνια δείχνει βέβαια κάποιο γέρασμα, αλλά εξακολουθεί να είναι καλύτερη απ' το μυθιστόρημα της Daphne du Maurier.

Ο άνθρωπος με το αδιάβροχο του Duvivier βλέπεται ευχάριστα, κυρίως γιατί υπάρχει ο Fernandel, *Ο άνθρωπος που δεν υπήρξε ποτέ* βλέπεται μόνο γιατί το σενάριο (μια πραγματική ιστορία) είναι πρωτότυπο. *Οι άνθρωποι και λύκοι* δεν προσθέτουν τίποτα στη δόξα του De Santis, ενώ το *Αν ζούσαν οι νεκροί* είναι ένα καλογυρισμένο, χωρίς στόμφο ρωσικό πολεμικό έργο.

Θ' άξιζε να μιλήσουμε λίγο πιο εκτεταμένα για την *Επανάσταση των ζώων* («Animal Farm»), μια ενδιαφέρουσα απόδοση σε κινητές εικόνες, απ' τους Halas και Batchelor του σκληρού παραμυθιού του George Orwell. Η τεχνική και το σχέδιο έχουν πρωτοτυπία που ξεφεύγει από τα αχνάρια του Disney. Όμως για το θέμα των κινητών εικόνων θα πρέπει να μιλήσουμε κάποτε ξεχωριστά.

Δεν είναι λοιπόν άσκοπο, αφού το ενδιαφέρον του κινηματογραφικού μηνός είναι μειωμένο, να μιλήσουμε για τον δημιουργό της πιο σημαντικής ταινίας του μηνός της *Τερέζας Ρακέν* (ελληνικά... «Οι Εραστές της Σάρκας»!!), για τον Marcel Carné, που δόξασε παλαιότερα τον γαλλικό κινηματογράφο.

MARCEL CARNÉ[1]

Τα πρώτα βήματα

Ο Carné μπήκε πολύ νέος στον κόσμο του κινηματογράφου. Σε ηλικία είκοσι ετών, την εποχή που εμφανίζεται ο «ομιλών», ο Carné θα δουλέψει κοντά στον Jacques Feyder και τον René Clair. Το 1929 γυρίζει μια μικρή ταινία, ένα είδος documentaire γεμάτο ποίηση, για την κυριακάτικη ατμόσφαιρα ενός προαστίου της γαλλικής πρωτεύουσας Nogent, *Eldorado du Dimanche*.

Όμως μια απρόβλεπτη αλλαγή θα του δώσει την ευκαιρία να γυρίσει μια ταινία που επρόκειτο να γυρίσει ο Feyder. Για πρώτη φορά το όνομα του Carné θα βρεθεί στους τίτλους της ταινίας *Jenny* (1936) κοντά στο όνομα του ποιητή και σεναριογράφου Jacques Prévert και του μουσικού Joseph Kosma. Η συνεργασία των τριών, και κυρίως του Carné με τον Prévert, έμελλε να διαμορφώσει τον κινηματογραφικό κόσμο του Carné.

Ένα χρόνο αργότερα θα μας δώσει το *Παράξενο δράμα* («Drôle de drame»), ένα έργο πρωτότυπο, όπου εμπλέκονται στοιχεία κωμικά, τραγικά και κοινωνικής σάτιρας σε μια εξωφρενική υπόθεση, που βρίσκει όμως την κινηματογραφική έκφραση που της ταιριάζει. Στο είδος της (και το είδος αυτό λίγοι τολμούν να το πλησιάσουν) η ταινία είναι απόλυτα επιτυχημένη και με την πάροδο του χρόνου γνωρίζει όλο και περισσότερους θαυμαστές.

Με τις επόμενές του δημιουργίες ο Carné θα προχωρήσει στην κατάκτηση μιας ιδιότυπης κινηματογραφικής έκφρασης και στη δημιουργία ενός προσωπικού ποιητικού κόσμου. Πρώτο σημαντικό βήμα *Η προκυμαία της ομίχλης* (ελληνικά «Το λιμάνι των αποκλήρων») με το αξέχαστο ζευγάρι Jean Gabin - Michele Morgan. Εδώ θα πρωτοσυναντήσουμε τον κόσμο των ποιητικών αντιθέσεων του Prévert. Πρόσωπα που γυρεύουν την αγνότητα, την ευτυχία, τη χαρά, θα πρέπει ν' αντιμετωπίσουν την ανηθικότητα και την κακία ορισμένων ατόμων (που συνήθως αντιπροσωπεύουν μια κοινωνική κατάσταση). Πάνω από την ελπίδα και την απελπισία, που γεννιέται στην ψυχή των αγνών νέων ερωτευμένων, πλανιέται η μοίρα που θα παίξει το σκληρό, ανήλεο παιχνίδι της. Σ' αυτόν τον ποιητικό κόσμο (που είναι ρεαλιστικός μόνο σε ό,τι αφορά την περιγραφή ορισμένων κοινωνικών συνθηκών) ο Prévert δίνει μια σπάνια τραγική δύναμη. Και ο κόσμος αυτός αποδίδεται με όλη του την ποίηση με τη θαυμαστή τέχνη του Carné. Υπάρχει μια διάχυτη μαγεία σ' όλο το έργο, μαγεία που θα την ξαναβρούμε και στα πιο ολοκληρωμένα έργα του γάλλου σκηνοθέτη.

Στο Ξενοδοχείο του Βορρά (1938) σε σενάριο των Jeanson και Aurenche ο Carné δεν θα έχει την ίδια επιτυχία, μ' όλο που κι εδώ δημιουργείται μια ποιητική ατμόσφαιρα στις όχθες του καναλιού St. Martin στο Παρίσι (που χρειάστηκε να κατασκευαστεί στα studios από τον σκηνογράφο Trauner), και μ' όλο που ο μεγάλος Louis Jouvet και η θαυμάσια Arletty παίζουν τους απολαυστικότερους ρόλους των με καταπληκτική δεξιοτεχνία.

Τρία κλασσικά έργα

Με τη συνεργασία του Jacques Viot και του Prévert (σενάριο), του Agostini (φωτογραφία), του Trauner (σκηνογραφία), του Jaubert (μουσική), του Gabin, της Arletty και του Jules Berry, ο Carné έμελλε να μας δώσει στα 1939 ένα κλασσικό τώρα πια έργο του προπολεμικού κινηματογράφου, το *Ξημερώνει*. Εδώ το ποιητικό-κοινωνικό μήνυμα του Prévert βρίσκει την πιο τέλεια δραματική αλλά και καθαρά κινηματογραφική του έκφραση. Αξίζει ν' αναφέρουμε με λίγα λόγια την υπόθεση:

Σ' ένα δωμάτιο λαϊκού ξενοδοχείου ο εργάτης Jean Gabin σκοτώνει τον Jules Berry. Η αστυνομία έρχεται να τον συλλάβει, αυτός όμως αντιστέκεται ολόκληρη τη νύχτα στις επι-

θέσεις των αστυνομικών. Στο διάστημα αυτό θα αναλογιστεί τα επεισόδια που τον οδήγησαν στο έγκλημα. Τυχαία είχε γνωρίσει μια χαριτωμένη πωλήτρια λουλουδιών και η γνωριμία τους αυτή δημιούργησε ένα βαθύ και αγνό ερωτικό αίσθημα. Όμως ο ιδεαλισμός του νέου δεν απαρνιέται ολότελα έναν σαρκικό δεσμό με τη βοηθό ενός πλανόδιου θεατρίνου, μια γυναίκα λαϊκή, τίμια και ευγενική με τον δικό της ελαφρό τρόπο. Η κοπελίτσα πάλι αισθάνεται μια περίεργη έλξη για τον θεατρίνο, έναν τύπο που ζει για το κακό και για να καταστρέφει ό,τι τίμιο και ωραίο υπάρχει γύρω του. Η στάση του αυτή προκαλεί το νέο, που θα σκοτώσει τελικά τον άνθρωπο που θέλει να καταστρέψει την ευτυχία του. Στο μεταξύ η αστυνομία επιτίθεται με δακρυγόνα για να συλλάβει τον δολοφόνο. Αυτός στο τέλος θ' αυτοκτονήσει τη στιγμή που ο καπνός των δακρυγόνων μπαίνει στο δωμάτιό του.

Πίσω από την απλή αυτή υπόθεση υπάρχει το θέμα της αναπόφευκτης μοίρας –θέμα αγαπητό του Prévert– της μοίρας που βοηθάει την κακία και την ασχήμια να καταστρέψουν την ομορφιά και την ευτυχία. Τα πρόσωπα, παρά τη συμβατικότητά τους, επιβάλλονται με μια σπάνια δύναμη υποβολής, που την αντλούν απ' τον πλούσιο σε ποιητικές αντιθέσεις διάλογο, από τη θαυμάσια σκηνοθετική εργασία του Carné, όπου μπλέκεται ο ρεαλισμός με τη φαντασία, και τέλος από τη μοναδική πειστικότητα που ξέρουν να μεταδίδουν στους ρόλους τους οι ηθοποιοί, με επικεφαλής τον Jean Gabin και τον Jules Berry.

Με τρεις διαδοχικές αναδρομές στο παρελθόν (flash back) ο Carné μπορεί και παρακολουθεί ταυτόχρονα τα επεισόδια που προϋπήρξαν αλλά και τη δραματική στιγμή που γεννιέται τώρα μπροστά μας. Οι εκφραστικές λεπτομέρειες (τα αντικείμενα που βρίσκονται στο δωμάτιο του Gabin), τα λυρικά και κωμικά ευρήματα (δοσμένα με μέτρο όταν και όπου μπορούν να υποβοηθήσουν τη δραματική πορεία), η συμμετοχή του πλήθους που παρακολουθεί από την πλατεία μπροστά στο ξενοδοχείο τις ενέργειες της αστυνομίας και «συμπάσχει», όλα αυτά μαζί με τη μουσική (την πιο έντεχνα ίσως εναρμονισμένη με την πλοκή που είδαμε ποτέ στον κινηματογράφο, επειδή ακριβώς εξυπηρετεί την πλοκή) και το ρεαλιστικό και συνάμα δραματικό σκηνικό του Trauner μας δίνουν ένα απ' τα πιο ξεχωριστά έργα της τέχνης του κινηματογράφου.

Η συνεργασία των Carné - Prévert έμελλε να δώσει δύο ακόμα ξεχωριστά δείγματα θαυμάσιας κινηματογραφικής γραφής, πριν καταλήξει σε μια επικίνδυνη επανάληψη.

Και πρώτα απ' όλα το 1942 στο φιλμ *Οι επισκέπτες της Νύχτας* εκμεταλλεύεται την ίδια βασική ιδέα, τοποθετώντας όμως αυτήν τη φορά τους ήρωες στο πλαίσιο ενός μεσαιωνικού μύθου. Δύο τροβαδούροι, ένας άντρας και μια γυναίκα, (που είναι στην πραγματικότητα απεσταλμένοι του διαβόλου) έρχονται να καταστρέψουν την οικογενειακή γαλήνη του άρχοντα Hugues. Όμως ο άντρας δε θα μπορέσει να παίξει το παιχνίδι του διαβόλου ως το τέλος. Θα ερωτευτεί την πυργοδέσποινα και ο έρωτας θα υπερνικήσει όλα τα εμπόδια που δημιουργεί ο διάβολος. Τελικά ο διάβολος θα μεταμορφώσει τους δύο ερωτευμένους σε αγάλματα. Όμως και πάλι η δύναμή του δεν θα πνίξει τον έρωτα –οι καρδιές των ερωτευμένων θα χτυπούν κάτω από την πέτρινή τους μορφή. Η ταινία διατηρεί επίτηδες έναν αργό ρυθ-

μό που υποβάλλει την ατμόσφαιρα του έξω από τον χρόνο μύθου. Τα πλούσια αλλά και ελαφρά στυλιζαρισμένα κοστούμια και τα σκηνικά με τη λευκότητά τους δημιουργούν μια εντύπωση παραμυθιού, που ξετυλίγεται μπροστά μας με σπάνιο μεγαλείο.

Ο επόμενος σταθμός στη συνεργασία Prévert - Carné θα είναι *Τα παιδιά της Γαλαρίας* (1943 - 1945). Παίρνοντας αφορμή από τρία υπαρκτά πρόσωπα της εποχής του Louis-Philippe (1840) ο Prévert θα χτίσει ένα σενάριο, όπου μπλέκονται πολλές δραματικές πλοκές, για να δώσουν ένα σύνολο με σπάνια ζωντάνια. Τα ιστορικά πρόσωπα είναι ο περίφημος μίμος Baptiste Debureau (που ερμηνεύει ο Jean Louis Barrault), ο διάσημος ηθοποιός Frédérick Lamaitre (ερμηνεύεται από τον Pierre Brasseur –που είναι άγνωστο αν θα μπορέσει ποτέ να λευτερωθεί στις άλλες του ερμηνείες από τη μαγεία αυτού του ρόλου) και ένας γνωστός εγκληματίας της εποχής που ονομάστηκε και ο... «Δανδής του Εγκλήματος» Lancenaire (Marcel Herrand). Κοντά σ' αυτούς η φαντασία του Prévert δημιούργησε την πανέμορφη Garance (Arletty), την ηθοποιό Nathalie (Maria Casarès), τον πλούσιο κόμητα De Montray (Louis Salou) και ένα πλήθος από λαϊκούς τύπους της εποχής, που κινούνται στο *Βουλεβάρτο του Εγκλήματος*.

Η ταινία αυτή είναι ένας σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου. Δεν ήρθε ν' ανοίξει νέους δρόμους στην 7η τέχνη, ολοκλήρωσε όμως τις αναζητήσεις του «ποιητικού ρεαλισμού», που για χρόνια αποτελούσε τον βασικό πυρήνα της γαλλικής κινηματογραφικής παραγωγής. Η ταινία είναι αφάνταστα πλούσια σε αντιθέσεις με μοναδική εκφραστική δύναμη, που αποκτούν την αξία συμβόλου. Η γραφή είναι καθαρή, απλή, άμεση, η τεχνική εξυπηρετεί το έργο και δεν είναι σκοπός. Το έργο και μόνο το έργο εξυπηρετούν τα σκηνικά, η μουσική, ως και οι θαυμάσιες παντομίμες που δένονται με την πλοκή. Τέλος οι περισσότεροι ηθοποιοί, και κυρίως ο J.L. Barrault, ο P. Brasseur και η Arletty, έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους σε ρόλους που έχουν πια δεθεί αναπόσπαστα με τη θεατρική και την κινηματογραφική τους καριέρα.

Παρ' όλη την πολύπλοκη διάρθρωση του σεναρίου, ο Prévert κατορθώνει να διαγράψει κι εδώ (λιγότερο ίσως έκδηλα) τη σκληρή επέμβαση της μοίρας, τη μάταιη αναζήτηση της ευτυχίας και της αγάπης, και ο Carné ζωντανεύει ολόκληρη μια εποχή, κινεί με μοναδική τέχνη το πλήθος που συμμετέχει στην πλοκή (στον γαλλικό τίτλο της ταινίας, *Les Enfants du Paradise*, ο «παράδεισος» είναι η γαλαρία του θεάτρου όπου μαζεύεται ο λαουτζίκος για να χαρεί το θέαμα, εκφράζοντας έντονα τον θαυμασμό ή την αποδοκιμασία του), κι έτσι η ταινία, παρ' όλη την αυστηρά μελετημένη μορφή της (το μήκος και η εναλλαγή των πλάνων έχει προβλεφθεί με πολλή ακρίβεια) συγκινεί και μένει βαθιά χαραγμένη στη μνήμη του θεατή.

Το τέλος μιας συνεργασίας

Η επαναστατημένη ποιητική ατμόσφαιρα του *Ξημερώνει* εμφανίζεται και πάλι στην τελευταία ταινία της συνεργασίας του Carné με τον Prévert: *Οι Πόρτες της Νύχτας* (1946). Εδώ όμως η δραματική εξέλιξη είναι συγκεχυμένη. Το δέσιμο ποίησης και ρεαλισμού, είναι

χαλαρό και διαφαίνεται πια καθαρά η επιμονή σ' ορισμένα θέματα, που γίνονται κήρυγμα χωρίς να συγκινούν. Η ταινία γυρισμένη από έναν άλλο σκηνοθέτη θα γινόταν δεκτή με ενθουσιασμό· βγαλμένη από τα χέρια του Carné είναι απογοητευτική. Γνώρισε άλλωστε και πολλές ατυχίες· το αρχικό ζευγάρι Jean Gabin - Marlene Dietrich αντικατέστησε τελικά ο Yves Montant και η Nathalie Nattier. Ο σκηνοθέτης πάλι έχτισε στα studios, για να αποδώσει πιστά ολόκληρη την περιοχή μιας στάσης του υπόγειου σιδηροδρόμου του Παρισιού, γιατί θεώρησε πως το γύρισμα επί τόπου θα κόστιζε περισσότερο και ίσως ήταν αδύνατο τελικά. Η μοιραία αυτή στάση του metro ήταν αρκετή για να χαρακτηριστεί ο Carné «σπάταλος και ακριβός» σκηνοθέτης και να τον αποφεύγουν οι παραγωγοί. Κι όμως μια τεράστια παραγωγή σαν *Τα Παιδιά της Γαλαρίας*, με το πλήθος των σκηνικών και κομπάρσων και το δύσκολο για το μεγάλο κοινό περιεχόμενό του είχε γνωρίσει τεράστια επιτυχία και γρήγορα υπερκάλυψε τα έξοδά της.

Και η συνέχεια

Τρία χρόνια αργότερα θα του δοθεί η ευκαιρία να γυρίσει τη *Μαρία του Λιμανιού*, αφού ναυάγησαν πολλά μεγαλεπήβολα σχέδια. Η δυάδα Prévert - Carné έχει πια διαλυθεί. Η ταινία επιβάλλεται με την τεχνική της τελειότητα και σώζεται με την τέχνη και μόνο του σκηνοθέτη, που ξέρει να δημιουργεί ατμόσφαιρα. Τι απόσταση όμως από το *Ξημερώνει*! Αρκεί να συγκρίνει κανείς τον παλιό Gabin (ιδεολόγο επαναστάτη) με τον καινούργιο (ιδιοκτήτη ενός κέντρου), αστό χωρίς ξεχωριστά ηθικά προβλήματα. Είναι ίσως ο πρώτος μη «επαναστατικός» ρόλος του Gabin, που θα περάσει με εκπληκτική ευκολία σε ρόλους που ξεφεύγουν από τον παλιό του μύθο.

Ένα χρόνο αργότερα καινούργια προσπάθεια (ύστερ' από τους *Επισκέπτες της Νύχτας*) για την κινηματογραφική απόδοση του ΄απιαστου, του φανταστικού. *Ιουλιέττα ή τα κλειδιά των ονείρων*, που βασίζεται στο θεατρικό έργο του George Neveux. Ο Gerard Philippe κλεισμένος σε μια φυλακή ονειρεύεται πως βρίσκεται ξαφνικά σ' έναν τόπο όπου κανένας δε θυμάται –όλοι έχουν πάθει αμνησία. Σ' αυτόν τον τόπο θα γνωρίσει την αγάπη και θ' αντιμετωπίσει έναν περίεργο «κυανοπώγωνα», για να χάσει τελικά την αγάπη του και το όνειρο.

Η αναζήτηση της πλαστικής τελειότητας δίνει στο έργο μια ψυχρότητα που είχε αποφύγει ο σκηνοθέτης στους *Επισκέπτες*. Το όνειρο κρατάει τον απόκοσμο χαρακτήρα του, δεν επιβάλλεται όμως στη φαντασία του θεατή, γιατί πνίγεται σ' έναν βαρύ φορμαλισμό.

Τερέζα Ρακέν

Είναι παράξενη, τοποθετημένη σ' αυτήν τη σειρά των έργων, η αναζήτηση της έμπνευσης του Carné σ' ένα μυθιστόρημα του Zola. Όμως τοποθετημένη σ' αυτήν ακριβώς την εξέλιξη, η *Τερέζα Ρακέν* φωτίζει με καινούργιο τρόπο το έργο του Carné. Στην ταινία αυτήν ο Carné είναι σεναριογράφος μαζί με τον Charles Spaak· κι όμως ξαναβρίσκουμε εδώ «αναμνήσεις» του Prévert. Οι σεναριογράφοι δεν έμειναν πιστοί στο πρωτότυπο. Απάλυναν τον ρόλο της

Τερέζας, που δεν έχει την κακία της ηρωίδας του Zola. Ο σύζυγος πάλι δε δολοφονείται «εκ προμελέτης», αλλά σκοτώνεται σχεδόν τυχαία. Η σημαντικότερη όμως αλλαγή είναι η μορφή του νέου «εκβιαστή», που οδηγεί το δράμα στη λύση του. Ο νέος αυτός γίνεται εδώ η προσωποποίηση της «μοίρας»· μορφή διαβολική μαζί και αέρινη, θα παίξει με τη φωτιά για να καεί τελικά ο ίδιος, παρασέρνοντας όμως μαζί του και τους άλλους δύο εραστές.

Αυτή η καινούργια εμφάνιση της «μοίρας» δένει την ταινία αυτή με τις παλαιότερες του σκηνοθέτη και μας κάνει ν' αναρωτηθούμε αν η «μοιρολατρική» (ας την πούμε έτσι) αντίληψη που κυριαρχούσε στις παλιότερες ταινίες δεν ήταν δημιούργημα του Carné και όχι αποκλειστική συμβολή του Prévert. Μόνο που τώρα καταστρέφεται κι αυτή ακόμα η μοίρα, για να μείνει μπροστά μας μόνη Θεά η Τύχη, το χάος, το τίποτα. Έτσι η ζοφερή περιγραφή ενός Zola εξιδανικεύεται, γίνεται ποιητική.

Το σκηνοθετικό δέσιμο της πλοκής είναι θαυμάσιο. Η περιγραφή της μικροαστικής ζωής έρχεται σε αντίθεση με τη στέρεη, τίμια αντίληψη του εραστή και την προσπάθεια φυγής της Τερέζας. Κι όλες οι αντιθέσεις, οι υπολογισμοί, όλα τα γεγονότα ανατρέπονται απ' τον τρελό εκβιαστή, που δε θέλει να χάσει την «ευκαιρία της ζωής του», αυτήν που θα οδηγήσει αυτόν στον θάνατο και τους εραστές στην καταστροφή. Το τελευταίο επεισόδιο αποτελεί σίγουρα μια από τις μεγαλύτερες σκηνοθετικές επιτυχίες του Carné, και ερμηνεύεται έξοχα από την Simone Signoret, τον Ralf Vallone και κυρίως τον Roland Lesafre.

Η νεότερη δημιουργία του Carné παίχτηκε στην πόλη μας πριν από την *Τερέζα Ρακέν*. Πρόκειται για τον *Αέρα του Παρισιού* (ελληνικά: «Το Κουρέλι της Ζωής» που αναφέρθηκε στο Δελτίο μας (Χρόνος Α', Φύλλο 8-9, σελ. 131). Μόνο η αρχική περιγραφή της λαϊκής ατμόσφαιρας του Παρισιού στέκει στο ύψος του Carné και θυμίζει τις ζωντανές περιγραφές που μας έδωσε στις παλαιότερες ταινίες του.

Στην τελευταία του ταινία γυρισμένη στα 1956, ο Carné δοκιμάζει για πρώτη φορά την ελαφριά μουσική κωμωδία. Φαίνεται πως ο σκηνοθέτης του *Ξημερώνει* και των *Παιδιών της Γαλαρίας* είναι σήμερα καταδικασμένος από τους παραγωγούς να μας δίνει έργα της σειράς, που δεν μπορούν ν' ανανεώσουν τις θαυμάσιες παλαιότερες επιτυχίες του. Εκτός αν πρέπει τελικά να παραδεχτούμε ότι ο «ποιητικός ρεαλισμός» του Carné πέθανε πια για πάντα μαζί με τον άτυχο εκβιαστή της *Τερέζας Ρακέν*.

1 *Τεύχος 14 (Μάιος 1957), 72-76*

FRANCESCO MASELLI και ROBERT ALDRICH

Ο τελευταίος μήνας της χειμερινής κινηματογραφικής περιόδου θα ήταν ακόμα πιο απογοητευτικός από τον προηγούμενο, αν δε μας έδινε, λίγο πριν κλείσουν οι αίθουσες προβολής, δύο ταινίες που περιμέναμε από καιρό, γιατί μας είχαν προδιαθέσει ευχάριστα οι κριτικές του ξένου και αθηναϊκού τύπου. Πρόκειται για τους *Φυγάδες* του Francesco Maselli και την *Έφοδο* («Attack») του Robert Aldrich.

FRANCESCO MASELLI: ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ

Ένας νέος σε ηλικία 22 ετών γυρνάει την πρώτη του ταινία μεγάλης διάρκειας και κερδίζει αμέσως την αναγνώριση της κριτικής επιτροπής του κινηματογραφικού «Φεστιβάλ» της Βενετίας. Η περίπτωση είναι τόσο σπάνια που θα 'πρεπε να εξαρθεί. Είναι σπάνια όχι μόνο η ικανότητα ενός νέου να σκηνοθετήσει μια ταινία σ' αυτήν την ηλικία (η ικανότης του προϋποθέτει κάποια γνώση τεχνικής και κάποια πείρα, που μόνον ο χρόνος μπορεί να δημιουργήσει) αλλά είναι προ πάντων σπάνιο και αξιοθαύμαστο ότι βρέθηκε ένας παραγωγός να διακινδυνεύσει το γύρισμα μιας ταινίας από ένα «παιδαρέλι». Κι ακόμα πιο σπάνιο, αλλά και τόσο ευχάριστο, το γεγονός ότι η Επιτροπή του «Φεστιβάλ» θέλησε να ξεχωρίσει το έργο ενός νέου που παίρνει έτσι θέση κοντά στους μεγάλους και τους καθιερωμένους σκηνοθέτες.

Ο Francesco Maselli θέλησε να μας διηγηθεί με τρόπο σχεδόν αυτοβιογραφικό, το πώς ένας νέος στα δύσκολα πολεμικά χρόνια γίνεται άντρας. Πώς μέσα από το νεανικό περιβάλλον της ευχάριστης και ξένοιαστης παρέας αντιμετωπίζει ξαφνικά ένα κοινωνικοπολιτικό δίλημμα (τον φασισμό, που είναι συνυφασμένος με την οικογενειακή του ζωή, και την αντίσταση, που δένεται με τα πιο ιδεαλιστικά του όνειρα και την πρώτη αληθινή αγάπη), δίλημμα, που θα τον φέρει τελικά κοντά στην εικόνα του θανάτου. Είναι η στιγμή εκείνη της ζωής ενός νέου, όπου συγκρούεται μια ποιητική και άσπιλη ακόμα άποψη του κόσμου με το πρώτο και συχνά πιο ρεαλιστικό αντίκρυσμα της ζωής.

Το θέμα έχει, με διάφορο κάθε φορά τρόπο, εμπνεύσει τη λογοτεχνία· έρχεται αμέσως στη μνήμη ο *Μεγάλος Μώλν* του Alain Fournier και στη δικιά μας λογοτεχνία η *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Το θαυμάσιο αυτό μυθιστόρημα σκόπευε κάποτε να αποδώσει κινηματο-

γραφικά ο Μιχάλης Κακογιάννης - άραγε θα πραγματοποιηθεί ποτέ ξανά το σχέδιο;

Ο Maselli ξεκινά από τη ρεαλιστική παράδοση του μεταπολεμικού ιταλικού κινηματογράφου. Το ευτύχημα είναι ότι για ν' αποδώσει τις νεανικές ανησυχίες χρησιμοποιεί μια κινηματογραφική γραφή νεανική, ανήσυχη, που κρύβει ακριβώς αυτή τη σπασμωδική, την αβέβαιη, τη συχνά και άχαρη ακόμα στάση των νέων. Πολλοί θεατές της ταινίας ίσως ενοχληθούν από τις ατέλειες της ταινίας. Ας αναλογιστούν όμως πως οι ατέλειες ακριβώς συγκινούν στην περίπτωση αυτή και πείθουν και μας αναγκάζουν να τις παραβλέψουμε.

Η Lucia Bosé με το εκφραστικό της πρόσωπο στέκει θαυμάσια κοντά στην Isa Miranda –μια από τις μεγάλες κυρίες της ιταλικής οθόνης– ενώ ο νέος Mocky αποδίδει πειστικά τον δύσκολο ρόλο του.

Ύστερ' από τα πρώτα αυτά βήματα δε μας μένει παρά να περιμένουμε με ανυπομονησία την επόμενη ταινία του Maselli.

ROBERT ALDRICH *Η ΕΦΟΔΟΣ*

Είναι εύκολο να κατακρίνει κανείς τον «συντηρητισμό» και την έλλειψη τόλμης του αμερικανικού κινηματογράφου, επειδή δε μας δίνει τα ρεαλιστικά έργα του ιταλο-γαλλικού τύπου. Κι αυτό γιατί είναι δυστυχώς πολλά τα δείγματα των αναπόφευκτων συμβιβασμών που επιβάλλουν οι παραγωγοί του Χόλυγουντ. Όμως συχνά, ο ίδιος αυτός αμερικανικός κινηματογράφος μας δίνει δείγματα σπάνιας τόλμης, ειλικρίνειας και αυτοκριτικής.

Τα δύο τελευταία έργα του Robert Aldrich (ανεξάρτητες παραγωγές του ίδιου) είναι από την άποψη αυτή οι πιο σημαντικές αμερικανικές ταινίες της χρονιάς. Για *Το Μεγάλο Μαχαίρι* που παρακολουθήσαμε στην Κινηματογραφική Λέσχη θα μιλήσουμε όταν προβληθεί (πότε άραγε;) στο κοινό. Είναι πάντως γνωστό ότι περιγράφει με τα πιο σκληρά χρώματα τον κόσμο των παραγωγών του Χόλυγουντ.

Στην *Έφοδο* («Attack») θ' αντιμετωπίσει το πρόβλημα του φόβου, αλλά και των προσωπικών επιδιώξεων στο στρατό. Θα τολμούσε κανείς να θίξει ένα τέτοιο θέμα στην Ευρώπη και πολύ περισσότερο στην Ελλάδα; Πολύ αμφιβάλλουμε.

Η ταινία βασίζεται σ' ένα θεατρικό έργο του Norman Brooks που ο Aldrich ακολούθησε πιστά. Συχνά μάλιστα πιο πιστά απ' ό,τι θα επιθυμούσε ο ίδιος, γιατί ο αμερικανικός στρατός αρνήθηκε τη συμπαράστασή του, που δίνεται συνήθως εύκολα σε κάθε πολεμική ταινία. Η έλλειψη κεφαλαίων ανάγκασε τον Aldrich να περιορίσει τον αριθμό των κομπάρσων και να αρκεσθεί σε δύο τανκς και μερικά οχήματα που... αγόρασε ο ίδιος σε τιμή ευκαιρίας από κάποιο... νεκροταφείο αυτοκινήτων!!

Ίσως εδώ, όπως συμβαίνει συχνά, οι περιορισμοί αυτοί να ωφέλησαν το έργο. Ο Aldrich αναγκάστηκε να γίνει πιο αυστηρός, να στυλιζάρει το κάθε επεισόδιο όσο γίνεται περισσότερο, να φτιάξει μια «επίθεση» πιο δραματική και, σε τελευταία ανάλυση, πιο πειστική από τις τόσες που είδαμε σε πολεμικές υπερπαραγωγές.

Το παίξιμο του «γενναίου» Jack Palance και του «δειλού» Eddie Albert είναι πραγματικά αξιοθαύμαστο. Το πρόβλημα που θέτει η ταινία είναι κυρίως ηθικό και για ν' αποδοθεί πρέπει να εκφραστούν και οι παραμικρότερες λεπτομέρειες με εσωτερικότητα.

Η μουσική του Frank Devol –τακτικού συνεργάτη του Aldrich– δημιουργεί μια πρωτότυπη αντίστιξη εικόνας και ήχου με άμεσο αποτέλεσμα πάνω στον θεατή.

Η «εκπληκτική και επαναστατική μάλιστα σκηνοθετική δεξιοτεχνία» που διαπιστώσαμε στο *Φίλησέ με μέχρι θανάτου* (Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη, Χρόνος Α', αρ. 4-5, σελ. 74) βρίσκει εδώ τη δικαίωσή της, εξυπηρετώντας ένα τολμηρό και δυνατό θέμα και δημιουργώντας μια από τις καλύτερες ταινίες του σύγχρονου αμερικανικού κινηματογράφου.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Ανάμεσα στις πρόσφατες επαναλήψεις, με ξεχωριστή χαρά είδαμε να συμπεριλαμβάνεται η *Ζούγκλα της Ασφάλτου* του John Huston, και οι *Δολοφόνοι* του Robert Siodmak.

Η Ζούγκλα της Ασφάλτου είναι μια από τις καλύτερες δημιουργίες του Huston. Γυρισμένη στα 1950 δε φαίνεται να γέρασε καθόλου στο διάστημα εφτά ετών. Αντίθετα μπορούμε σήμερα με κάποια απόσταση, και αφού το μάτι μας γνώρισε πολλές καινούργιες αστυνομικές ταινίες αυτού του είδους, να κρίνουμε την ταινία του Huston πιο αντικειμενικά.

Ο Huston περιγράφει κι εδώ την προσπάθεια ορισμένων ανθρώπων για να επιβληθούν στη ζωή. Είναι ο δικηγόρος που προσπαθώντας να ικανοποιήσει την άρρωστη γυναίκα του αλλά και την όμορφη ερωμένη του ζει ταυτόχρονα τη ζωή του καλού κόσμου και του υποκόσμου. Είναι ο «γιατρός», ο τύπος του επιστήμονα εγκληματία, που θα κέρδιζε το παιχνίδι αν δε καθυστερούσε λίγα λεπτά παρακολουθώντας... τα λικνίσματα μιας κοπελίτσας. Μια τυχαία σύμπτωση, ένα τίποτα, καταστρέφει και τη δικιά του την προσπάθεια. Είναι και ο νέος που εγκληματεί για να πραγματοποιήσει ένα παιδικό όνειρο, μα που κατορθώνει να διατηρήσει ως το τέλος μιαν αγνότητα, και θα προφτάσει να πεθάνει στην εξοχή, κοντά στα άλογα, κοντά στη φύση, μακριά απ' τη ζούγκλα της ασφάλτου.

Η πορεία αυτών των προσώπων φέρνει στη μνήμη μας το πιο πρόσφατο *Ριφιφί* του Dassin. Υπάρχει η ίδια αγάπη για τον άνθρωπο και τον εγκληματία ακόμη. Υπάρχει η αναγνώριση της σχετικότητας του ηθικού και νομικού κανόνα.

Για τους ανθρώπους της *Ζούγκλας* και του *Ριφιφί* το έγκλημα είναι επάγγελμα σαν κάθε άλλο, επάγγελμα που θα τους επιτρέψει να θρέψουν την οικογένειά τους και να συντηρήσουν την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο. Όμως και οι δύο ταινίες δεν προσπαθούν να δικαιολογήσουν το έγκλημα –κάθε άλλο. Θέλουν μόνο να μας δείξουν την ανθρωπιά που μπορεί να κρύβεται και πίσω από την πιο απάνθρωπη πράξη όταν το άτομο κρατάει την ακεραιότητά του.

Από την άποψη αυτή η ταινία του Huston φαίνεται πιο σφιχτοδεμένη, πιο λογικά συγκροτημένη από την ταινία του Dassin. Ίσως και πιο φιλοσοφημένη ακόμη. Αντίθετα ο

Dassin παρασύρεται πιο εύκολα από την αγάπη του για τα πρόσωπα της ταινίας του, που κερδίζει έτσι μια ζεστασιά και μια συγκίνηση που δε διαφαίνεται τόσο εύκολα στον Huston.

Η *Ζούγκλα* είναι τόσο έξοχα φωτογραφημένη και θαυμάσια παιγμένη. Ξεχωρίζει ο Sterlin Hayden, ο Louis Calhern και κυρίως ο Sam Jaffe στο ρόλο του «γιατρού».

Η σκηνή της κλοπής στο κοσμηματοπωλείο θα ήταν πριν από επτά χρόνια η τελειότερη ίσως στο είδος της. Όμως τώρα υπάρχει η βουβή σκηνή του *Ριφιφί* κι έτσι ο Dassin βαστάει για την ώρα τα πρωτεία...

Η ταινία του Siodmak είναι κι αυτή μια απ' τις καλύτερες αστυνομικές ταινίες της τελευταίας δεκαετίας. Ο Siodmak είχε γυρίσει παλιότερα στη Γερμανία το *Οι άνθρωποι την Κυριακή* με φανερή την επίδραση του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Την επίδραση αυτή δεν την απαρνήθηκε ούτε στις νεότερες δημιουργίες του και πολύ λιγότερο στους *Δολοφόνους*. Το ημίφως, οι σκιές, ο λοξός φωτισμός (συνήθως «εκ των κάτω» ή «εκ των άνω») μεταφέρουν τη ρεαλιστική αυτή περιπέτεια σ' έναν κόσμο φανταστικό. Σ' αυτό συντελεί και η παρουσία της αινιγματικής Ava Gardner που επιβάλλει στην κάθε ταινία της (ακόμα και στις χειρότερες) μια ατμόσφαιρα γεμάτη ποίηση.

IL BIDONE

Ρωτήσανε τον Federico Fellini: «υπάρχουν άραγε μερικές σταθερές γραμμές, υπάρχει άραγε μια βασική σκέψη, ένα μήνυμα που κυριαρχεί στο έργο σας;». Και ο δημιουργός του *La Strada* απάντησε: «Μήνυμα, φοβάμαι πως η λέξη είναι βαριά για μένα. Μια κυρίαρχη σκέψη, ναι. Είναι η σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους, η ελπίδα μιας λιγότερο τραγικής κατανόησης της καταστάσεώς τους. Οι ταινίες μου είναι ιστορίες ανθρώπων «προς χρήσιν» άλλων ανθρώπων. Περιέγραψα πόσο δυσκολεύονται νά 'ναι ειλικρινείς, πόσο κουράζονται νά 'ναι καθαροί, πόσο διφορούμενες είναι οι σχέσεις τους καθώς γίνονται αιχμάλωτοι από μύθους κι από συμβατικότητες, από την υποκρισία κι από τον φόβο».

Πρέπει μέσα απ' αυτούς τους στοχασμούς να προσπαθήσουμε να πλησιάσουμε το έργο του Fellini, και ιδιαίτερα το *Il Bidone* (Ελληνικά: «Σκιές του Υποκόσμου»!). Γιατί δεν είναι το «Ριφιφί του 1957», όπως αναγγέλλουν οι διαφημίσεις –είναι πολύ πιο πολύπλοκο και πολύ πιο βαθύ. Κι αν συγκρίνοντάς το με το *La Strada* πολλοί μίλησαν για αποτυχία του Fellini, είναι ίσως γιατί η ποίηση και το βαθύτερο νόημα του *La Strada* ήταν πιο προσιτά, γίνονται πιο εύκολα κτήμα του θεατή, ενώ εδώ χρειάζεται μια πιο μεγάλη προσπάθεια για ν' αναζητηθεί το μήνυμα.

Δε γνωρίσαμε δυστυχώς ακόμα τις πρώτες ταινίες του Fellini, που θα μας βοηθήσουν να πλησιάσουμε το *Il Bidone* με κάποια προπαρασκευή. Εκτός απ' το *Luci del Varietà* που γυρίστηκε στα 1948 σε συνεργασία με τον Lattuada, ο Fellini έδωσε σαν σκηνοθέτης και σεναριογράφος το *Lo Sceicco Bianco* («Ο Άσπρος Σεΐχης») και το *I Vitelloni*. Στο πρώτο, ένα νέο ζευγάρι κινδυνεύει να καταστρέψει την ευτυχία του από την επίδραση του φανταστικού κόσμου που δημιουργούν τα ψευτοερωτικά φωτογραφημένα ρομάντζα. Τα πρόσωπα κινούνται μπροστά στην ψεύτικη και παράλογη ατμόσφαιρα των στούντιο, όπου «γυρίζονται» τα «φωτό-σινέ» και δημιουργείται μια περίεργη εντύπωση κωμικοτραγικής αγωνίας. Στο δεύτερο περιγράφεται η ανία, η τεμπελιά ανθρώπων που «δεν έχουν πλοίο, δεν έχουν οδό» (Vitelloni σημαίνει «βόδια», κι έτσι χαρακτηρίζονται οι νέοι της τεμπέλικης παρέας).

Και στις δύο ταινίες, στις οποίες ο Fellini δεν αρνιέται ορισμένα αυτοβιογραφικά στοιχεία, περιγράφεται μια παράξενη υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα, που μπροστά της θα προβληθεί ένα ανθρώπινο δράμα, μια αγωνία που θα βρει τελικά τη λύτρωσή της.

Το ίδιο ουσιαστικά έγινε και στο *La Strada*, μόνο που εδώ η περιγραφή των θεατρίνων φάνηκε πιο ρεαλιστική, ίσως γιατί η ατμόσφαιρα μας ήταν πιο προσιτή και πιο ευκολοφάνταστη. Γι' αυτό όταν αγνοούμε τα πρώτα έργα του Fellini, η μετάπτωση από τους δρόμους του Zampano και της Gelsomina στις απίστευτες απάτες (Bidone σημαίνει απάτη) του Augusto και του «Picasso» είναι επόμενο να μας ξενίσει.

Δημοσιεύτηκε τελευταία, κοντά σε μια συνέντευξη με τον Fellini, και μια συνέντευξη με τον κ. Β.Α. που ακούει στο ψευδώνυμο «Lupaccio» (μεγάλος λύκος!) και που επαγγέλλεται τον... «μπιντονιστή»! Ο κύριος αυτός στάθηκε το πρότυπο του Augusto και αναγνωρίζει για δικά του όλα τα «bidone» της ταινίας –ακόμα και το κόλπο του αρχιεπισκόπου!

Ο Lupaccio μιλάει ήσυχα. Διηγείται τις περιπέτειές του, την οικογενειακή του ζωή (έχει γυναίκα αλλά όχι παιδιά), βρίσκει τη «δουλειά» του άλλοτε ευχάριστη, άλλοτε διασκεδαστική, καμιά φορά, από ένα απρόβλεπτο γεγονός (η περίπτωση της παράλυτης), σιχαμερή. Αγαπάει την ελευθερία του, αγαπάει και τον Θεό, από τον οποίον γυρεύει λίγη γαλήνη. Τον ρωτούν αν φοβάται την κρίση Του. «Όχι, δε θα τιμωρήσει αυτόν που αγωνίζεται για να ζήσει. Δε με ανησυχεί η ζωή μου μετά τον θάνατο, θά 'θελα μόνο να άφηνα μια καλή ανάμνηση σ' όσους αγαπώ. Πιστεύω πως είμαστε όλοι «μπιντονιστές». Μόνο που η κοινωνία άλλους προφυλάγει περισσότερο κι άλλους λιγότερο. Ο εφοπλιστής Ο... είναι ο πιο μεγάλος «μπιντονιστής». Εμείς οι άλλοι αφήνουμε στο πέρασμά μας κάποιο χαμόγελο και λίγο χιούμορ, όπως οι πλανόδιοι θεατρίνοι. Εμείς κρατάμε το πιο πικρό μερίδιο»[1].

Κι από το μικρό αυτό απόσπασμα καταλαβαίνει κανείς τί είναι αυτό που μπόρεσε να προκαλέσει το ενδιαφέρον του Fellini για τους «μπιντονιστές». Είχε για υλικό μια πρωτότυπη, παράξενη ομάδα ανθρώπων, μερικές πραγματικές όσο και απίστευτες ιστορίες· κι όλα αυτά τα στοιχεία του έδωσαν την ευκαιρία να παρουσιάσει και πάλι ένα ανθρώπινο πρόβλημα, και κάτι περισσότερο, μια μεταφυσική αγωνία.

Μπορεί ο Lupaccio να μη φοβάται τον θάνατο, τον Θεό, για τον Augusto όμως, τον ήρωα της ταινίας, υπάρχει αυτός ο φόβος. Και η αγωνία θα γεννηθεί σιγά σιγά μέσα από τις διάφορες μικροαπάτες, στην ατμόσφαιρα παροξυσμού που δημιουργείται στο πρωτοχρονιάτικο γλέντι (ένα καταπληκτικό crescendo στη μέση της ταινίας και ένα από τα πιο θαυμάσια σκηνοθετημένα επεισόδια του Fellini), στη μοναξιά των δρόμων πριν ακόμα ξημερώσει, όταν ο «Picasso» θ' αποκαλύψει τον εαυτό του και θα σωθεί, στη συνάντηση με την κόρη του και στη δραματική σκηνή του κινηματογράφου, και στο τελικό επεισόδιο με την παράλυτη. Κι ύστερα, ύστερ' από μια τελευταία προσπάθεια απάτης απέναντι στους φίλους του, (ή μήπως πρόκειται για έμπρακτη μετάνοια;) ο θάνατος: σ' ένα άγριο, ξερό, πέτρινο τοπίο, το κορύφωμα της αγωνίας, η μοναξιά, και τελικά η λύτρωση. Άθελά μας θυμόμαστε την τελευταία σκηνή του *La Strada*: ο Zampano που κλαίει μπροστά στη θάλασσα. Εδώ η ίδια ερημιά, η μοναξιά που φέρνει τη λύτρωση. Μόνο που εδώ χάθηκε η γαλήνη, η οριζόντια γραμμή της θάλασσας. Ο Augusto πεθαίνει κάτω από μολυβένια σύννεφα, σε μια αφιλόξενη σκληρή και άγρια, όλο πέτρα γη.

Οι αναλογίες με το *La Strada* είναι πολλές και ο ευσυνείδητος θεατής θα μπορούσε να τις ανακαλύψει: ορισμένα τοπία, οι έρημοι νυχτερινοί δρόμοι, ορισμένες μορφές, οι σκηνές του πλήθους –αναλογίες που τονίζουν την ύπαρξη ενός κόσμου καθαρά «φελλινικού».

Η τεχνοτροπία πάλι είναι συχνά διαφορετική. Ο Fellini παρακολουθεί τους ήρωές του από κοντά, τους αναλύει, αποκαλύπτει τις πιο βαθιές αγωνίες τους. Κι αυτό, χωρίς να χρησιμοποιεί το πρώτο πλάνο (τα gros plans είναι πολύ σπάνια, αν όχι ανύπαρκτα), αλλά με την προβολή του κάθε ατόμου σ' ένα περιβάλλον που γίνεται εκφραστικό. Γιατί ο Fellini πιστεύει ότι ένα έρημο άδειο τοπίο, ή και η επαφή με το πλήθος, επιτρέπει συχνά στα πρόσωπά του να κοιτάξουν τριγύρω τους με καινούργια μάτια. Ένα ξεμοναχιασμένο δέντρο (όπως στη σκηνή του γάμου του *La Strada* και στη σκηνή του θησαυρού του *Il Bidone*, όπου θα προστεθεί κι ένας τεράστιος τσιμεντοσωλήνας, ένα μηδενικό που γεμίζει το έρημο τοπίο), «είναι μια παρουσία, ένας μάρτυρας φύλακας μιας άλλης πραγματικότητας του ζωικού και του φυτικού κόσμου ή κι ενός περασμένου πολιτισμού. Αν το τοπίο αντανακλά μια ψυχική κατάσταση, ο θεατής βρίσκει στην οθόνη έναν καθρέφτη που φωτίζει τον ίδιο τον εαυτό του. Θέλοντας λοιπόν να δώσω μια ζωντανή παρουσία στο τοπίο, είμαι ως ένα ορισμένο σημείο υπερρεαλιστής ακριβώς όπως ο Giotto, ο Botticelli, ο Bosch, ο Brueghel, ο Uccello ήταν υπερρεαλιστές πριν από τον υπερρεαλισμό».

Αλλού η κίνηση, ο ξέφρενος ρυθμός ορισμένων σκηνών δίνει την εντύπωση του πιο ανήσυχου baroque που εκφράζει και πάλι την αγωνία και μια τάση φυγής.

Κι όλα αυτά πλαισιωμένα με την εκφραστική μουσική του Nino Rotta και την έξοχη φωτογραφία του Martinelli, που δυστυχώς δεν αποδόθηκε καλά στον θερινό κινηματογράφο με τις συχνές αλλαγές εντάσεως φωτισμού. Οι ηθοποιοί, κάτω από τη δυνατή προσωπικότητα του σκηνοθέτη ζουν πραγματικά τους ρόλους των. Ο Broderick Crawford και ο Richard Barehart ξεχωρίζουν. Αξίζει κανείς να ξαναδεί τη σκηνή του πρωτοχρονιάτικου γλεντιού για να βεβαιωθεί ότι το παραμικρότερο πλάνο, η κάθε έκφραση στο κάθε πρόσωπο κρατά τη σφραγίδα του μεγάλου σκηνοθέτη που τη μελέτησε και την εναρμόνισε σ' ένα θαυμάσιο σύνολο.

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΑ ΦΥΛΛΑ

Ύστερ' από το *Μεγάλο Μαχαίρι* και την *Έφοδο*, το όνομα του Robert Aldrich στους τίτλους μιας ταινίας είναι μια εγγύηση καλού κινηματογράφου! *Τα Φθινοπωρινά φύλλα*, που πέρασαν σχεδόν απαρατήρητα, δεν είναι βέβαια από τις σπουδαιότερες ταινίες του νέου σκηνοθέτη. Γιατί ο Aldrich, παραγωγός των ταινιών του, αναγκάζεται για να γυρίσει τις λιγότερο εμπορικές ταινίες, που τον ικανοποιούν, να γυρίζει και ταινίες κατά παραγγελίαν για να καλύπτει τη ζημιά!

Τα Φθινοπωρινά φύλλα είναι ένα μελόδραμα που στηρίζεται πάνω στις γνωστές συνταγές της ψυχανάλυσης αμερικανικού τύπου, με την προσθήκη του απαραίτητου μουσικού

Leitmotiv που συγκινεί τα πλήθη! Κι όμως ο Aldrich κατόρθωσε να δώσει κάτι ζωντανό που κι αν δεν πείθει, πάντως δεν αφήνει αδιάφορο τον θεατή.

Μέσα στη μελοδραματική αυτή υπόθεση θέλησε να ξεχωρίσει και ν' αναλύσει μπροστά μας σαν σχολαστικός ανατόμος το πρόσωπο της γυναίκας που ερμηνεύει η Joan Crawford. Ίσως η ηρωίδα του να μην είναι σωστά ψυχολογημένη. Πάντως σπάνια μας δόθηκε η ευκαιρία να δούμε στην οθόνη μια μεγάλη ηθοποιό να παίζει τόσο εκφραστικά, με την παραμικρή σύσπαση και κίνηση του προσώπου. Στο διπλό ψυχολογικό ρόλο της γυναίκας και της μητέρας (γιατί θα μπορούσε να ήταν και τα δύο) γίνεται διαδοχικά νέα και γριά, γελάει και κλαίει, διασκεδάζει και ανησυχεί, φοβάται, αγωνιά και τελικά κερδίζει το παιχνίδι. Κοντά της ο νεοφερμένος Cliff Robertson παίζει το ρόλο του νέου με πειστικότητα και δύναμη.

Η σκηνοθετική αυστηρότητα και η ακρίβεια του Aldrich σώζουν την ταινία, και επιβεβαιώνεται έτσι γι' άλλη μια φορά η αξία του σκηνοθέτη της *Εφόδου*.

GENE KELLY - CYD CHARISSE

Ένας μεγάλος χορευτής και καλός χορογράφος αποφάσισε κάποτε ν' ασχοληθεί και με τη σκηνοθεσία. Και κατορθώνει ν' ανανεώσει το μουσικο-χορευτικό κινηματογραφικό είδος. Γιατί ο Gene Kelly μπόρεσε να συνδυάσει τις κλακέτες και τις πιρουέτες, την δεξιοτεχνία του μοντέρνου χορού με τους αέρινους βηματισμούς του κλασσικού μπαλέτου. Στα 1949, ύστερ' από πολλές επιτυχίες σαν χορευτής, θα σκηνοθετήσει με τη βοήθεια των Stanley Donen το *On the town* και δύο χρόνια αργότερα το *Τραγουδώντας στη βροχή*. Στο μεταξύ συνεργάστηκε με τον Vincente Minelli στο *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι* και άλλες χορευτικές ταινίες.

Στην *Πρόσκληση στο Χορό* δούλεψε μόνος, προσπαθώντας να δείξει πως μπορεί να σταθεί μια ταινία όπου ο σκηνοθέτης θα εκφράζεται μόνο με το χορό, χωρίς κείμενο. Από την άποψη αυτή η ταινία του Kelly είναι πρωτοποριακή. Ίσως η επιτυχία να μην είναι απόλυτη. Η δοκιμή όμως θα επιτρέψει στον Gene Kelly να συνεχίσει τις προσπάθειές του σ' ένα είδος που αγαπά ξεχωριστά. Το μπαλέτο του τσίρκου, το πιο κλασσικό από τα τρία, είναι δοσμένο με πολλή ευαισθησία και καλό γούστο και στέκει χορογραφικά σ' ένα πολύ ψηλό επίπεδο. Στο δεύτερο μπαλέτο βρισκόμαστε πιο κοντά στη μοντέρνα αμερικανική χορογραφία με τα απρόβλεπτα αστεία (το νούμερο του τραγουδιστή είναι έξυπνο, μ' όλο που τραβάει σε μάκρος) και στους ρυθμούς της jazz. Στη χορευτική και μουσική διασκευή της Schehérazade του Rimsy-Korsakov, ο Kelly συνδυάζει τις κινητές εικόνες με τους ζωντανούς χορευτές. Εδώ επιτρέπονται όλα τα κινηματογραφικά «τρυκ» για να κερδίσει η χορογραφία σε ρυθμό, φαντασία και χρωματικό πλούτο. Δυστυχώς στον τομέα των χρωμάτων οι τεχνικοί αντιμετώπισαν πολλές δυσκολίες και το αποτέλεσμα παρουσίασε δυσάρεστες εκπλήξεις. Χρειάστηκαν εργασίες δύο ετών για να επιτευχθεί ο συγχρονισμός των σκίτσων του Fred Quimby με τους ζωντανούς χορευτές που γύρισαν τα νούμερά τους σε λίγες μέρες μόνο! Και παρ' όλες

τις προσπάθειες το αποτέλεσμα δεν ήταν αυτό που επιζητούσε ο σκηνοθέτης. Όμως όπως κι αν είναι, ύστερ' απ' αυτήν την «πρόσκληση» θα περιμένουμε κι άλλες –ο χορός του Gene Kelly ενθουσιάζει και τέτοιες προσκλήσεις δεν τις αρνιέται κανείς.

Ούτε μπορεί, φαίνεται, ν' αντισταθεί κανείς στη γοητεία της Cyd Charisse, που είχε χορέψει παλαιότερα με τον Kelly στο *Τραγουδώντας στη βροχή*. Στην ταινία του Ray Rowland *Βίβα Λας Βέγκας*, η παρουσία της και μόνη ηλεκτρίζει, ο χορός της ενθουσιάζει και παραβλέπουμε εύκολα τις απλοϊκότητες του σεναρίου.

ΩΜΗ ΒΙΑ

Μια ακόμη ευχάριστη επανάληψη: το *Brute Force* του Jules Dassin (ελληνικά: «Ο Δήμιος των Κολασμένων»). Γυρισμένη στα 1945 και αποτέλεσμα της συνεργασίας του Dassin με τον παραγωγό Mark Hellinger, που μας έδωσε και τη *Γυμνή Πόλη*, η ταινία κρατά ακόμη τη ρεαλιστική της δύναμη και ζωντάνια. Κι όμως αν πιστέψει κανείς τον Dassin, οι λογοκριτές... έκοψαν το ένα τέταρτο της ταινίας και δεν άφησαν παρά τον σκελετό της! «Δεν μένει παρά η βία χωρίς την αιτιολογία της».

Φαίνεται πως η λογοκρισία έκοψε κυρίως σκηνές που εξηγούσαν την προσωπικότητα του δεσμοφύλακα, του ερμηνεύει ο Hume Cronyn, και τις σχέσεις του με τους φυλακισμένους. Όμως ακόμα και ψαλιδισμένη από την «ωμή βία» των λογοκριτών, η ταινία του Dassin κρατά αρκετή δύναμη και τόλμη –η τελευταία είναι φαίνεται που έκλεισε τις πόρτες του Hollywood στο σκηνοθέτη του *Ριφιφί*. Ας ελπίσουμε ότι η ευρωπαϊκή του καριέρα, που άρχισε θριαμβευτικά, θα συνεχιστεί με την ίδια επιτυχία.

1 *G. Agel «Les chemins de Fellini», suivi du «Journal d' un Bidoniste» par D. Delouche. 7e Art. Paris 1956.*

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ

Πολύ περιορισμένο στάθηκε το ενδιαφέρον των ταινιών που είδαμε τους θερινούς μήνες. Ήταν τόσες οι ταινίες που δεν είδαμε το χειμώνα ώστε ελπίζαμε ότι μερικές απ' αυτές τουλάχιστον θα είχαν συμπεριληφθεί στα καλοκαιρινά προγράμματα της Πλατείας Αριστοτέλους. Μπορούμε να ελπίζουμε ότι τις ταινίες αυτές θα τις δούμε κάποτε, ή μήπως πρέπει να τις ξεγράψουμε τελείως;

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΝΕΟΛΑΙΑ

Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα και ο *Επαναστάτης χωρίς αιτία* άνοιξαν τον δρόμο για ένα πλήθος από αμερικανικές ταινίες που παρουσιάζουν τα προβλήματα και τις ανησυχίες της αμερικανικής νεολαίας. Φαίνεται πως η παιδική εγκληματικότητα και τα ψυχολογικά προβλήματα των νέων απασχολούν ιδιαίτερα το αμερικανικό κοινό –είναι γι' αυτό θέματα ζωντανά, καυτά, θέματα που γυρεύουν κάποια λύση ή τουλάχιστον κάποια εξήγηση. Δυστυχώς η αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή, δεσμευμένη από «ηθικούς κώδικες» και προλήψεις, δεν μπορεί να βάλει εύκολα το δάχτυλο στην πληγή. Καταφεύγει λοιπόν συνηθέστερα στην εύκολη εξήγηση της ψυχανάλυσης, που παραμένει πάντα ένα αγαπημένο θέμα για το κοινό.

Από τις τελευταίες ταινίες αυτού του είδους πρέπει να ξεχωρίσει κανείς τα *Άγνωστα νιάτα* του νέου σκηνοθέτη John Frankenheimer και το *Κάποιος εκεί πάνω μ' αγαπάει* (ελληνικά «Εμείς οι ζωντανοί») του Robert Wise.

Ο Frankenheimer είναι από τους νέους που πρωτοπαρουσιάστηκαν στην τηλεόραση για να καταλήξουν στον κινηματογράφο. Η εργασία στην τηλεόραση επιτρέπει στους νέους σκηνοθέτες να κινούνται με άνεση στην απλή οικογενειακή ατμόσφαιρα, να γίνονται ρεαλιστές με απλότητα, χωρίς τη συχνά εξεζητημένη και βαριά ρεαλιστικότητα που συνηθίζουμε να βρίσκουμε στους επιγόνους του ευρωπαϊκού «νεορεαλισμού». Έτσι και η ταινία αυτή, γυρισμένη από νέους (ο παραγωγός 28 ετών, ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος 25 και ο James MacArthur, ο ερμηνευτής, μόλις 18) με περιορισμένα οικονομικά μέσα, χωρίς να είναι αριστούργημα, είναι ένα επίτευγμα τίμιο, σωστό, καλογυρισμένο, όπου αναλύεται μια συγκεκριμένη ψυχολογική περίπτωση.

Ειδική περίπτωση περιγράφει και ο Robert Wise: τη ζωή του Rocky Graziano, όπως τη διηγήθηκε ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του. Δεν ξέρουμε αν η «αυτοβιογραφία» αυτή είναι πραγματική ή πλουτισμένη με εμπορικότερες προσθήκες. Η ταινία είναι πάντως πειστική, γυρισμένη με σκληρότητα αλλά και με κέφι. Ιδιαίτερα μάλιστα το πρώτο μέρος της με την περιγραφή των νεαρών γκάγκστερς. Στον κόσμο άλλωστε της πυγμαχίας ο Wise μας είχε οδηγήσει και άλλοτε, με το θαυμάσιο *The set up*, μια ταινία παραγνωρισμένη, που φτάνει όμως συχνά σε έκταση, δύναμη και μορφή τα ύψη της πραγματικής τραγωδίας. Η φωτογραφία είναι εδώ έξοχη και ο νέος Paul Newman κινείται πάνω στ' αχνάρια του Marlon Brando με φανερή την επίδραση του περίφημου «Actors Studio».

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΕΙΣ

Το *Λάουρα*, μια από τις πρώτες σημαντικές επιτυχίες του Otto Preminger, άντεξε με επιτυχία στο πέρασμα του χρόνου. Σκηνοθεσία έξυπνη, γεμάτη ευρήματα (ωραία εκμετάλλευση του βάθους και των σταθερών πλάνων) και ερμηνεία εξαιρετική δημιουργούν μια ατμόσφαιρα αγωνίας αλλά και ποίησης, με τις αναδρομές που μας αποκαλύπτουν σιγά σιγά την αινιγματική προσωπικότητα της Gene Tierney.

Αντίθετα, ένα από τα γνωστά ονόματα της γαλλικής κινηματογραφίας μας απογοήτευσε με το ανεκδιήγητο *Μεγάλο Μυστικό* (Obsession). Το σενάριο κακό, τα χρώματα χειρότερα και η σκηνοθεσία του Jean Dellanoy δεν μας επιτρέπει να υποψιαστούμε παλαιότερες επιτυχίες του. Η Michele Morgan και ο Ralf Vallone αγωνίζονται να σώσουν ό, τι μπορεί να σωθεί, αλλά χωρίς αποτέλεσμα.

Δύο ακόμα σημαντικές επαναλήψεις έκλεισαν την καλοκαιρινή περίοδο: *Το Πέτρινο Λουλούδι* του Ptouchko και το *Χαμένο Σαββατοκύριακο* του Billy Wilder.

Η πρώτη ταινία ξεχωρίζει ακόμα σήμερα για την έξοχη χρησιμοποίηση των χρωμάτων (σύστημα Agfacolor) που δημιουργούν τη φανταστική και γεμάτη όνειρο ατμόσφαιρα του παραμυθιού. Η δεύτερη μας μεταφέρει με καταπληκτική δεξιοτεχνία στον μαύρο και απελπισμένο κόσμο ενός αλκοολικού, που δείχνεται χωρίς κανένα ηθικό στήριγμα, χωρίς δικαίωση καμία. Κι αυτό ακόμα το happy end δεν αρκεί για να μας βγάλει από τον ασφυκτικά απαισιόδοξο κόσμο του Wilder. Ο σκηνοθέτης, με θαυμάσιο ερμηνευτή τον Ray Milland, εκμεταλλεύεται με μοναδική τέχνη την αφήγηση στο πρώτο πρόσωπο, μεταφέροντάς μας ως και στον εσωτερικό ακόμα κόσμο του ήρωα, τον κόσμο των φρικτών αναμνήσεων. Κοντά στο *Χαμένο Σαββατοκύριακο*, οι άλλες ταινίες γύρω στο θέμα του αλκοολισμού (σαν το πρόσφατο «Θα κλάψω αύριο») μοιάζουν με απλοϊκά σκιαγραφήματα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ CHAPLIN

Μένει ακόμα να σημειωθεί το πρόγραμμα των ταινιών του μεγάλου Τσάπλιν που είδα-

με την τελευταία θερινή εβδομάδα σε υπαίθριο κινηματογράφο με τον απαραίτητο όμως χειμερινό εξοπλισμό –παλτά, πλεκτά κλπ.).

Πρέπει κανείς να χαιρετίσει με ιδιαίτερη χαρά τέτοιες αναδρομές σε παλιές ταινίες του Chaplin, που μας προσφέρονται δυστυχώς πολύ σπάνια. Δυστυχώς έχουν κι εδώ επιστρατευθεί ξένα ψαλίδια που έχουν περικόψει εδώ κι εκεί μερικά μέτρα ταινίας.

Πρόκειται για έξι απ' τις καλύτερες ταινίες που γύρισε ο Chaplin για λογαριασμό της Εταιρείας Mutual στα 1916. Ο Chaplin έχει προχωρήσει αρκετά στη δημιουργία του «Σαρλό» και φτάνει σε μια τεχνική αξιοθαύμαστη. Ξέρει πια να ζυγίζει τα κωμικά ευρήματα, τα χρονογραφικά στοιχεία, την παντομίμα, ακόμα με κάποια συγκίνηση. Μόνον όμως ύστερα από τις ταινίες αυτές θα δώσει στον «Σαρλώ» το βαθύτερο ανθρώπινο νόημα, θα μας αποκαλύψει ένα χρόνο αργότερα το *Easy Street* («Ο Σαρλώ αστυνόμος») και θα μας οδηγήσει στις μεγάλες του δημιουργίες.

Στις ταινίες της Mutual βρίσκουμε πάντα κοντά στον Chaplin τη θαυμάσια Edna Purvianse, τον Leo White και τον χοντρό Eric Campbell. Σε πολλές από τις ταινίες αυτές όμως ο κυριότερος πρωταγωνιστής ύστερα από τον ίδιο τον Chaplin είναι το άψυχο αντικείμενο.

Στο *1 μ.μ.* ο Σαρλώ γυρνάει μεθυσμένος στο δωμάτιό του και αρχίζει μια απερίγραπτη πάλη με τα αντικείμενα που δεν θέλουν να υποταχθούν στις θελήσεις του κυρίου τους: η σκάλα, το τραπέζι, το κρεβάτι, όλα τα αντικείμενα επαναστατούν και γενικεύεται έτσι μια παράλογη ατμόσφαιρα που κρύβει όμως πολλή ποίηση. Όπως παρατήρησε κάποιος μελετητής, έχουμε εδώ την καρικατούρα του δράματος του Σαρλώ: δεν είναι πια η κοινωνία που αποκρούει τον Σαρλώ, αλλά τα πιο συνηθισμένα και πεζά αντικείμενα. Πάνω σ' αυτό το θέμα ο Chaplin δημιουργεί ένα θαυμάσιο μελόδραμα, ένα αριστούργημα στο είδος του.

Το ίδιο συμβαίνει και στο φίλμ *Ο Σαρλώ πωλητής*, όπου το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας παίζεται σε μια ηλεκτροκίνητη σκάλα. Στο τέλος της ταινίας και για πρώτη φορά στη ζωή του, ο Σαρλώ θα δεχτεί τα συγχαρητήρια της αστυνομίας.

Λιγότερο σημαντική είναι η ταινία *Ο Σαρλώ πυροσβέστης*, μόλο που διακρίνεται κιόλας εδώ κάποια κοινωνική σάτιρα.

Στο *Πατινάζ* έχουμε ένα θαυμάσιο φανταστικό μπαλέτο, όχι μόνον στις σκηνές όπου ο Σαρλώ πατινάρει, αλλά ακόμα και στις σκηνές του εστιατορίου και της δεξίωσης που κρύβουν όμως και κάποιες σατιρικές αιχμές.

Για την εξέλιξη του μύθου του Σαρλώ πιο πολύ σημασία έχει *Το Ενεχυροδανειστήριο* και το *Ο Σαρλώ μηχανικός κινηματογράφου*. Γιατί εδώ ο Σαρλώ αρχίζει να γίνεται θύμα της κοινωνίας που προσπαθεί να εξυπηρετήσει με τόση καλή διάθεση.

Στο σύνολό τους οι ταινίες αυτές αποτελούν ένα σημαντικό σταθμό στο έργο του Chaplin. Κρύβουν κιόλας στοιχεία που ο μεγάλος Chaplin θ' αναπτύξει με τόση σκέψη και τόση ποίηση και καθιερώνουν την τελειότητα της μορφής που ο δημιουργός του *Χρυσοθήρα* θα μπορεί τώρα να πλουτίσει μ' ένα βαθύτερο περιεχόμενο.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟΣ ΜΗΝΑΣ

Η καινούργια κινηματογραφική περίοδος άρχισε και φέτος με την καθιερωμένη πια «ριζική ανακαίνιση» στις αίθουσες προβολής - ανακαίνιση που μόνο ριζική δεν είναι, αφού οι περισσότεροι κινηματογράφοι κρατούν πάντοτε τις ίδιες άβολες καρέκλες, τα πατώματα που τρίζουν και την παλιά «διακόσμηση» (στυλ 1920) που ανανεώνεται με λίγη νερομπογιά.

Ο πρώτος χειμερινός μήνας είναι κι αυτός γεμάτος φανταχτερές διαφημίσεις, αλλά χωρίς ουσιαστική καλλιτεχνική προσφορά: λίγα ορεκτικά μόνο για όλα τα γούστα πριν παρουσιάσει κάθε εταιρεία τις μεγαλύτερες επιτυχίες της που –αλίμονο– δεν είναι πάντοτε στο ύψος που θα τις θέλαμε.

Μια παράξενη ιστορία κρύβει το *Garment Center* (ελληνικά «Γκάγκστερς πολυτελείας»...). Παράξενη όχι μόνο γιατί περιγράφει μια υπόθεση που θυμίζει το *Λιμάνι της Αγωνίας* του Kazan μεταφερμένο στον κόσμο της γυναικείας μόδας, αλλά κυρίως γιατί είναι δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς την πατρότητα της ταινίας. Και να γιατί. Την ταινία αυτή τη γύριζε αρχικά ο Aldrich. Σε συνεντεύξεις του είχε αναφερθεί στο θέμα που τον απασχόλησε ιδιαίτερα και σ' ορισμένες σκηνές που σκόπευε να γυρίσει με πολλή δύναμη και πρωτοτυπία.

Το γύρισμα της ταινίας προχωρούσε κανονικά, όταν ξαφνικά, τρεις μέρες πριν τελειώσει, ο παραγωγός παίρνει την ταινία απ' τα χέρια του Aldrich για να την παραδώσει στον Vincent Cherman. Ο Cherman την επεξεργάζεται, διατηρώντας τις σκηνές που γύρισε ο Aldrich και προσθέτοντας ένα καινούργιο τέλος, την υπογράφει και την παρουσιάζει στο κοινό.

Άραγε να φοβήθηκε ο παραγωγός την τόλμη του σκηνοθέτη της *Εφόδου*; Το περίεργο πάντως είναι ότι ο τολμηρός και πρωτότυπος Aldrich δεν διαμαρτυρήθηκε. Παρέδωσε τα όπλα και απεχώρησε «οίκαδε». Δηλαδή στη δική του εταιρεία παραγωγής ταινιών. Και δεν διαμαρτυρήθηκε, γιατί απλούστατα, στη δική του εταιρεία, ως παραγωγός πια, ακολούθησε την ίδια τακτική. Πήρε μια ταινία από τα χέρια ενός νέου σκηνοθέτη και την παρέδωσε σ' έναν τρίτον για «επεξεργασία» και υπογραφή... Αμερικάνικος τρόπος εργασίας.

Η τακτική αυτή δεν είναι πρόσφατη. Τα μεγάλα έργα του Erich von Stroheim γνώρισαν την ίδια και χειρότερη τύχη. Τα τελειωμένα του έργα γνώρισαν συχνά το ψαλίδι των παραγωγών ή τις «συντομεύσεις» ανίδεων σκηνοθετών. Δυστυχώς η πνευματική ιδιοκτησία είναι ανύπαρκτη ή τουλάχιστον πολύ ελαστική στον κόσμο της 7ης τέχνης.

Στην ταινία πάντως φαίνεται καθαρά η διπλή πατρότητα. Και θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι το καλύτερο μέρος (το πρώτο) είναι του Aldrich και το χειρότερο (το κακό τέλος) είναι του Cherman. Ο Aldrich είχε γυρίσει τον θάνατο του αρχηγού της σπείρας σ' έναν κεντρικό πολυσύχναστο δρόμο, όπου το πλήθος απομακρύνεται έντρομο από το πτώμα που μένει μόνον στον τελικά έρημο δρόμο. Στην ταινία όμως που είδαμε το τέλος είναι συμβατικό και αφελέστατο.

Στον κόσμο της μόδας κινείται ο Vincente Minelli στη χαριτωμένη κωμωδία του *Designing Woman* (ελληνικά «Η γυναίκα μου, εγώ κι ο πειρασμός».) Ταινία χωρίς απαιτήσεις, αλλά γυρισμένη με σίγουρη τεχνική, με κέφι και πρωτοτυπία. Που και που κάποιες σπίθες κοι-

νωνικής σάτιρας και στο τέλος ένα εντυπωσιακό όσο και απρόβλεπτο μπαλέτο.

Μεγαλεπήβολη είναι η πρόθεση της τελευταίας δημιουργίας του John Huston *Ο Θεός μόνο το ξέρει κ. Άλισον* (ελληνικά «Σάρκα και Ψυχή»). Όπως μεγαλεπήβολη είναι και η προσπάθεια κινηματογραφικής αποδόσεως του *Μόμπι Ντικ*. Η απρόβλεπτη συνάντηση, σ' ένα έρημο νησί του ωκεανού, μιας μηχανής κι ενός πεζοναύτη θα' πρεπε να δώσει αφορμή (κι αυτή ήταν η πρόθεση) για έναν διάλογο πάνω στις απαιτήσεις και τις ανάγκες της «σάρκας και της ψυχής». Αντί γι' αυτό, παρακολουθούμε άλλοτε μια συνηθισμένη πολεμική περιπέτεια, άλλοτε τη ζωή κάποιου νέου Ροβινσώνα και πολύ σπάνια το ατομικό βίωμα των πρωταγωνιστών. Κάποια συμβολικά πλάνα (κύματα, ουρανός, δέντρα) μας φαίνονται βαριά και δεν μας αγγίζουν. Ο Huston γίνεται στις τελευταίες του ταινίες όλο και πιο φιλολογικός κι έτσι λιγότερο κινηματογραφικός. Η αγάπη του για μια αμφίρροπη στάση ανάμεσα στον Θεό και τον διάβολο, ανάμεσα στον ηθικό νόμο και την ανομία, όπου οι νικημένοι μοιάζουν νικητές και οι νικητές νικημένοι (θυμηθείτε τη *Ζούγκλα της Ασφάλτου* και τον *Θησαυρό της Σιέρρα Μάντρε*), η στάση αυτή που άλλοτε μας έκανε να πιστεύουμε ότι ο Huston ήταν ο πιο μοντέρνος και βαθύς δημιουργός ταινιών της Αμερικής, τώρα δεν συγκινεί πια. Εξαντλήθηκε γρήγορα σε φιλολογίες που έχασαν την κινηματογραφική τους δύναμη. Εκτός αν ο Huston έπαυε να γράφει τα σενάρια των ταινιών που γυρίζει. Ίσως τότε να γινόταν και πάλι αληθινός.

ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ ΤΟΥ JEAN RENOIR:
Ένα κινηματογραφικό ποίημα

«Ο Κινηματογράφος είναι μια τέχνη δύσκολη, κι είναι ζήτημα αν σε μια αίθουσα προβολής υπάρχουν τρεις θεατές που να καταλάβουν την ταινία που προβάλλεται στην οθόνη». Δυστυχώς η φράση αυτή του Jean Renoir είναι πολύ συχνά αληθινή. Φαίνεται μάλιστα απόλυτα σωστή για μια ταινία σαν *Το Ποτάμι*. Γιατί όχι μόνο το απροετοίμαστο κοινό, αλλά και η κριτική πλησίασε τη δημιουργία του Renoir επιφανειακά, εξωτερικά μόνο, παραβλέποντας το πιο εσωτερικό της δέσιμο και το βαθύτερο νόημά της.

Στον τόπο μας, όπου η ταινία ήρθε με καθυστέρηση επτά ετών, η πιο υπεύθυνη κριτική τόνισε πως *Το Ποτάμι* «έχει πολλές αδυναμίες», πως «η επιστροφή στις ερωτικές ιστορίες καταντάει ενοχλητική», πως «λείπει η δραματική δικαίωση», πως «θα ήταν πολύ πιο άρτια –και πιο συνεπής– η ταινία αν είχε μείνει ένα απλό (και έξοχο) ντοκυμανταίρ και δεν πελαγοδρομούσε σε άχρηστες αισθηματολογίες». Το κοινό πάλι παρατηρεί ότι «η ηρωίδα είναι άσχημη» ή ότι «δεν θά 'πρεπε να πεθάνει ο μικρός Bogey», χωρίς ν' αναρωτηθεί αν η «ασχήμια» της Harriet και ο θάνατος του μικρού δεν έχουν κάποια βαθύτερη δικαίωση.

Δυστυχώς αυτή είναι η μοίρα της λεγόμενης 7ης τέχνης. Ξαναδιαβάζουμε ένα ποίημα που ίσως φάνηκε στην πρώτη ανάγνωση δυσκολονόητο, πλησιάζουμε για δεύτερη και για τρίτη φορά έναν ζωγραφικό πίνακα που δεν μας αποκάλυψε εύκολα το μυστικό του, όμως πολύ σπάνια παραδεχόμαστε ότι μπορεί η δεύτερη επαφή με το κινηματογραφικό έργο να μας αποκαλύψει ένα νόημα που ούτε διανοηθήκαμε αρχικά ότι μπορεί να υπάρχει.

Αν σκεφτεί κανείς ότι ένα κινηματογραφικό έργο τέχνης (και τέτοια δεν συναντούμε συχνά) δένει γύρω από το νήμα της πλοκής την εικόνα, τον λόγο, τη μουσική, ότι καθένα από τα στοιχεία αυτά μπορεί να δημιουργήσει μια ξεχωριστή ποιητική και δραματική ατμόσφαιρα, αλλά και ότι ο συνδυασμός όλων των στοιχείων αυτών δημιουργεί μιαν εντύπωση κι ένα νόημα που είναι αποκλειστικά και μόνο κινηματογραφικά (δηλαδή αναντικατάστατο από άλλη τέχνη), τότε πρέπει να παραδεχτούμε πως το βαθύτερο νόημα ενός τέτοιου έργου δεν μπορεί παρά να μας διαφεύγει την πρώτη φορά που το βλέπουμε, γιατί τότε μας συνεπαίρνει η πλοκή, «η συνέχεια», και δεχόμαστε μόνο εδώ κι εκεί εσωτερικούς ερεθισμούς που δεν είμαστε ακόμη έτοιμοι να τους νιώσουμε αισθητικά σ' όλη τους την πληρότητα.

Και *Το Ποτάμι* είναι ένα απ' αυτά τα λιγοστά, δυστυχώς, έργα που παρουσιάζουν αυ-

τή τη δυσκολία και που δικαιώνουν την ύπαρξη της κινηματογραφικής τέχνης. Με δυο λόγια είναι ένα «αριστούργημα», κι όποιος δεν το πιστεύει ας πάει να το ξαναδεί μια δεύτερη και μια τρίτη και μια τέταρτη φορά, κι ας αφήσει τα νερά του ποταμού να κυλήσουν ήσυχα πάνω απ' τις καθημερινές έγνοιες και φροντίδες του, ας ζήσει τον εσώτερο αργό ρυθμό του έργου κι ας ξεφύγει για λίγο απ' τη βιασύνη του δρόμου και την ταχύτητα του δρυφόρου.

Απ' την παραπάνω εισαγωγή φαίνεται καθαρά πως το άρθρο τούτο θα είναι ύμνος και όχι κριτική. Δεν μπορεί όμως κανείς –εκτός κι αν είναι φανατισμένος– να εξυμνεί ένα έργο τέχνης χωρίς κάποια ανάλυση, χωρίς εξηγήσεις, χωρίς επιχειρήματα. Θα προσπαθήσουμε μια ανάλυση, χωρίς όμως να ξεχνούμε ότι καμιά ανάλυση, καμιά ερμηνεία δεν αρκεί για ένα αριστούργημα της τέχνης, που κρύβει για τον καθένα μας ένα διαφορετικό νόημα. Πέρα από ένα ορισμένο σημείο αρχίζει η προσωπική και αναντικατάστατη επαφή του θεατή με το έργο τέχνης. Αρχίζει ο βουβός και δημιουργικός διάλογος.

Στο τεύχος μας αρ. 8-9, πέρυσι τέτοια εποχή, μιλώντας για το *French Can-Can* του Jean Renoir, σημειώναμε την ακόλουθη φράση του σκηνοθέτη που γράφτηκε όταν παρουσιάστηκε στο κοινό του Φεστιβάλ της Βενετίας, πριν από επτά χρόνια *Το Ποτάμι*: «Σήμερα σαν ξαναγεννημένος άνθρωπος αντιλαμβάνομαι πως δεν υπάρχει πια θέση για το σαρκασμό και πως το μόνο που μπορώ να προσφέρω σ' αυτόν τον κόσμο, τον παράλογο, τον ανεύθυνο και άγριο, είναι η αγάπη».

Ποιός είναι ο κόσμος του Renoir πριν *Το Ποτάμι* που δικαιολογεί μια τέτοια εξομολόγηση;

Μεγαλωμένος στην ατμόσφαιρα του γαλλικού ιμπρεσσιονισμού, που στο έργο του πατέρα του συνδυάζει τη χρωματική ανάλυση και διαφάνεια με τη χαρά της ζωής και των αισθήσεων, ο Renoir θα δώσει στα πρώτα του κινηματογραφικά έργα (1924-1929) την ίδια αυτή ατμόσφαιρα. Έργα κυρίως «ζωγραφικά», με μια γοητεία ιμπρεσσιονιστική. Ξαφνικά η επαφή με τα κινηματογραφικά έργα του ρεαλιστή Erich von Stroheim θα αλλάξει τις αντιλήψεις του. «Καταστρέφοντας ό,τι είχα αγαπήσει, κατάλαβα τότε πόσο είχα χάσει τον εαυτό μου. Διέβλεπα τη δυνατότητα ν' αγγίξω το κοινό με την προβολή θεμάτων αληθινών στην παράδοση του γαλλικού ρεαλισμού». Κι ανοίγεται τότε η μεγάλη δημιουργική περίοδος του Renoir, όπου ο καλλιτέχνης προσπαθεί να δημιουργήσει έναν δικό του κόσμο, παρ' όλες τις εμπορικές αντιξοότητες. Δημιουργεί έναν προσωπικό εκφραστικό τρόπο, σκληρό, άγριο, σαρκαστικό, με ένα κοινωνικό μήνυμα που συνεχώς τονίζεται και περισσότερο. Οι πολιτικές του μάλιστα πεποιθήσεις θα τον οδηγήσουν στην πραγματοποίηση της *Μασσαλιώτιδας* (1936), έργου προπαγανδιστικού και ανόμοιου. Απ' τις μεγάλες του επιτυχίες πρέπει ν' αναφερθούν: *Η Σκύλα* (1934), έργο σκληρό και απαισιόδοξο (που μας παρουσίασε φέτος η Κινηματογραφική Λέσχη), το δράμα *Toni* (1935), *Το Έγκλημα του κυρίου Lange* σε σενάριο του J. Prévert (1936), και κυρίως τα τρία κλασσικά τώρα πια έργα του *Η Μεγάλη Πλάνη* (1937), *Το Ανθρώπινο Κτήνος* (1938), *Ο Κανόνας του Παιχνιδιού* (1939).

Χαρακτηριστικό στα τρία αυτά έργα είναι το βαθύτατα ανθρώπινο περιεχόμενο: η πε-

ριγραφή των κοινωνικών αντιθέσεων αλλά και η αναζήτηση του κοινού ανθρώπινου παρονομαστή θερμαίνει τα έργα του Renoir. *Ο Κανόνας του Παιχνιδιού* ξεπερνούσε όμως ό,τι είχε δώσει ως τότε ο ίδιος. Ήταν ένα παράξενο έργο, «μια τραγική φάρσα». Ο κανόνας του παιχνιδιού είναι το ψέμα, κανόνας που όταν καταπατηθεί οδηγεί στην καταστροφή. Ο «σύγχρονος αυτός μύθος» δεν γνώρισε καμιά επιτυχία στα 1939. Το νόημά του, που δεν ήταν και αμέτοχο της αγωνίας του πολέμου, έγινε αντιληπτό μόνο όταν έντεκα χρόνια αργότερα η ταινία ξαναπαίχτηκε.

Ξεχωριστή θέση στην προπολεμική παραγωγή του Renoir κρατάει ένα ατέλειωτο έργο: *Une partie de campagne*, που γυρίστηκε στα 1936-38 και που δέκα χρόνια αργότερα παρουσίασε στο κοινό, μονταρισμένο πρόχειρα, η Marguerite Renoir. Για πολλούς το έργο αυτό είναι το αριστούργημα του σκηνοθέτη. Οι εικόνες του δένονται με τη ζωγραφική των ιμπρεσσιονιστών, αλλά και ταυτόχρονα είναι γεμάτες από μια σπάνια συγκίνηση, ποίηση, μελαγχολία και τρυφερότητα.

Από το 1940 ως το 1946 ο Renoir μένει στην Αμερική και τα έργα της περιόδου αυτής τα χαρακτηρίζει η προσπάθεια για την κατανόηση των αμερικανών και του αμερικανικού τρόπου ζωής: *Ο Βάλτος* (1941), *Ο Νότιος* (1945), *Η γυναίκα στην ακρογιαλιά* (1946). Ο Renoir παραμένει ρεαλιστής ζωγράφος μιας πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας μόνο το μαύρο και το άσπρο, για να ζωντανέψει τη φύση και τους ανθρώπους. Κι ύστερα... *Το Ποτάμι*.

Ο Renoir ανακαλύπτει πως η προσφορά του μπορεί και να μην έχει τον τόνο της διαμαρτυρίας, πως μπορεί να μας μεταδώσει την αγάπη, την αποδοχή του κόσμου γύρω μας, την αρμονία.

Στις Ινδίες, κοντά στον Γάγγη, ζει μια οικογένεια άγγλων. Ο πατέρας επιστατεί σε ένα εργοστάσιο επεξεργασίας ιούτης, η μητέρα ανατρέφει τέσσερα κοριτσάκια κι ένα αγοράκι. Η Harriet, δεκατεσσάρων ετών, είναι η πιο μεγάλη κόρη, που αποφάσισε να γίνει μυθιστοριογράφος και που διηγείται τα παιδικά της χρόνια. Έχει δύο φίλες: τη Valerie, μεγαλύτερή της, που ο πατέρας της είναι ιδιοκτήτης του εργοστασίου, και τη Melanie, κόρη του κυρίου John, ενός γείτονα, από το γάμο του με μια Ινδή. Ένας ξένος, ο νέος λοχαγός John, έρχεται να ζήσει για λίγο με τον ξάδερφό του, τον πατέρα της Melanie. Ο λοχαγός έχει χάσει ένα πόδι στον πόλεμο κι έχει ακόμα χάσει κάθε πίστη στη ζωή. Οι τρεις κοπέλες τον ερωτεύονται, και η καθεμιά, με τον δικό της νεανικό ή παιδικό τρόπο, του προσφέρει μια λύση στην αγωνία του: η Melanie τη σοφία των Ινδιών, η Valerie την αγάπη, η Harriet την εμπιστοσύνη. Με την αγάπη τους αυτή τα κορίτσια μεγαλώνουν και ζουν χαρές και λύπες: θα πεθάνει ο μικρός Bogey κι ένα μωρό θα γεννηθεί στο ίδιο σπίτι. Ο λοχαγός θα ξαναφύγει κι ο καθένας θά 'χει βρει μια καινούργια αντίληψη της ζωής.

Πολλοί είδαν στην ταινία αυτή μια μελέτη της ινδικής φιλοσοφίας, άλλοι είδαν ένα κοινό ντοκιμανταίρ. Άλλοι πάλι τόνισαν την περιγραφή της εφηβείας, την περιγραφή της αγγλικής οικογένειας ή τη σύγκρουση του ευρωπαϊκού με τον ινδικό πολιτισμό. *Το Ποτάμι* είναι όλα αυτά μαζί, όλ' αυτά όμως δεμένα σ' ένα ποίημα. Είναι ένα από τα σπάνια ποιήματα της οθόνης.

Η πλοκή στέκει χωρίς αρχή και χωρίς τέλος, κυλάει χωρίς τη συνηθισμένη αίσθηση του χρόνου. Διακόπτεται από τη σκηνή του ινδικού παραμυθιού, το ποίημα στον Θεό Κρίσνα κι από τα πλάνα των σκαλιών που κατεβαίνουν στα νερά του ποταμού. Ο χρόνος αλλού συστέλλεται και αλλού διαστέλλεται και η ταινία αποκτά έναν δικό της ρυθμό βαθύτερο, μια χρονική διάσταση που προσαρμόζεται στο ρυθμό του ποταμού και στα σύμβολα που μας παρουσιάζει ο Renoir.

Αν μερικοί βρίσκουν την ταινία πολύ φλύαρη, ας αναλογιστούν πόσα θέματα εκφράζονται χωρίς λόγια, με τον οπτικό συμβολισμό, που επιτρέπει στον καθένα μας να πλησιάσει τα θέματα αυτά με την ιδιαίτερή του ευαισθησία. Αναφέρουμε συνοπτικά ορισμένα θέματα και τα οπτικά τους σύμβολα[1]:

- Ο κόσμος του παιδιού, πλούσιος, γεμάτος μυστήριο, αλλά και ουσιαστικός (ο κήπος, το φίδι, το κουνέλι).
- Το πέρασμα απ' την παιδική ηλικία στην εφηβεία με την ανακάλυψη της αγάπης (τα λουλούδια, ο χορός, τα ποιήματα της Harriet, το σαρί της Melanie, το τσιγάρο της Valerie).
- Η μοναξιά και η επανάσταση εναντίον του εγωισμού του κόσμου μας (το ψεύτικο πόδι του λοχαγού).
- Η αναζήτηση της αρμονίας (το ποτάμι και οι άνθρωποι του ποταμού, οι σκάλες).
- Η συμμετοχή σ' αυτήν την αρμονία του σύμπαντος (η Γη, ο Ουρανός, οι εποχές του χρόνου, η μέρα και η νύχτα).
- Η συνέχεια της ζωής (η γέννηση του μωρού, ο θάνατος και η κηδεία του Bogey, η ροή του ποταμού).
- Η γονιμότης, η γυναίκα, η γη (η Θεά Κάλι, η μητέρα).
- Η αγάπη που οδηγεί στην ανακάλυψη του κόσμου (όλο το έργο και ιδιαίτερα το επεισόδιο του Κρίσνα).

Όσο για τα πραγματικά λόγια περιορίζονται σε δύο συμβουλές. Η Melanie συμβουλεύει τον λοχαγό «to consent», να δεχτεί τον κόσμο, να αναγνωρίσει τις δυνάμεις και τις αδυναμίες του και ν' αρνηθεί την επανάσταση χωρίς αιτία και χωρίς αποτέλεσμα. Η θεωρία του πατέρα της είναι το «digestivism», το «χώνεμα» ας πούμε του κόσμου, η αναζήτηση του ουσιαστικού περιεχομένου και η εγκατάλειψη της κάθε επιφανειακής κοινωνικής ζωής, που μπορεί να χαλάσει την ψυχική αγνότητα.

Για τον Renoir και για την σεναριογράφο και συγγραφέα Rumer Godden, που συνεργάστηκε στενά με τον σκηνοθέτη, η επιστροφή στην παιδική απλότητα, στην αγάπη που μας δένει με τη φύση και με τους ανθρώπους, είναι μια λύση –η μόνη ίσως– στην αγωνία του καιρού μας. Τα παιδιά μας φέρνουν κοντά στο μυστήριο της φύσης και της Δημιουργίας. Στην παιδική ψυχή αρχίζει και τελειώνει ο κύκλος της ανθρώπινης πορείας.

Ο μικρός Bogey προχωρεί χωρίς φόβο να πραγματοποιήσει ένα ασύλληπτο όνειρο. Ο νέος λοχαγός γνώρισε την απογοήτευση, την αδικία και τον παραλογισμό του πολιτισμού μας –όμως η επαφή του με τα τρία κορίτσια και ο θάνατος του Bogey τον οδήγησαν στην

ουσία της ζωής. Ο κύριος John στο τέλος της ζωής του, εγκαταλείποντας τη μάταιη επανάσταση, δένεται πάλι με τον πλούσιο κόσμο του παιδιού.

Είπαν πως ο κύκλος αυτός της πορείας του ανθρώπου είναι η πορεία του ίδιου του Renoir, που μας δίνει έτσι τη σύνθεση της ζωής, την πείρα της ζωής που απέκτησε (ακριβώς όπως και ο Chaplin με τα *Φώτα της Ράμπας*).

Όλα τα άλλα πρόσωπα, και κυρίως τα τρία κορίτσια, συμμετέχουν κι αυτά στο «γίγνεσθαι» του κόσμου. Το κάθε κορίτσι με τα δικά του χαρακτηριστικά αντιμετωπίζει με άλλο τρόπο την αγάπη που έρχεται να την αλλάξει αποκαλύπτοντας τη ζωή.

Όλες αυτές οι σκέψεις όλα αυτά τα συναισθήματα δεν είχαν δύναμη, δε θα μπορούσαν να μεταδοθούν, αν δεν έβρισκαν την απαραίτητη κινηματογραφική μορφή που τα ανεβάζει στον κόσμο της τέχνης. Θα έπρεπε να σταθεί κανείς στην κάθε λεπτομέρεια της κάθε σκηνής, για να τονίσει την τελειότητα της κινηματογραφικής γραφής του Renoir. Ο χώρος δεν επιτρέπει μια τέτοια ανάλυση. Ας αναφέρουμε όμως συνοπτικά:

Τα χρώματα

Τα ωραιότερα ίσως που είδαμε ποτέ στην οθόνη, εξυπηρετούν το βαθύτερο νόημα του έργου. Δημιουργείται πάντα μια αίσθηση αρμονίας, τόσο μέσα στα πλαίσια της ίδιας εικόνας, όσο και στη δυναμική εξέλιξη των πλάνων. Η φωτογραφία οφείλεται στο μεγάλο καλλιτέχνη Claude Renoir, ανιψιό του σκηνοθέτη.

Η μουσική

Χρησιμοποιείται μουσική των Ινδιών. Μόνη εξαίρεση «Η πρόσκληση στο βαλς» του Weber που τονίζει τη ρομαντική διάθεση της Valerie. Οι θόρυβοι πλαισιώνουν τις εικόνες προσδίδοντας μια τρίτη διάσταση.

Η ερμηνεία

Τα τρία κορίτσια μεταδίδουν την άποψή τους με απόλυτη συνέπεια η καθεμιά στο χαρακτήρα της: η άγαρμπη ηλικία της Harriet με τα έκθαμβα αλλά γεμάτα πεποίθηση μάτια, η νεανική γοητεία αλλά και η κάποια ασυναίσθητη κακία της Valerie, η εσωτερικότητα της Melanie που αποφεύγει να εκφράζει τα συναισθήματά της.

Οι γονείς εξιδανικευμένοι από τα μάτια της κόρης. Ο κύριος John είναι ίσως ο μόνος λίγο αφύσικος και εξωτερικός όταν εκφράζει τη θεωρία του. Η ινδή νταντά προσωποποίηση της καλοσύνης που δένεται με μια πείρα ζωής.

Είπαν πως ο λοχαγός δεν πείθει, ίσως δεν είναι αρκετά ο ωραίος νέος που μπορεί να συγκινήσει. Ας μην ξεχνούμε πως είναι κι αυτός δοσμένος από το πρίσμα της Harriet, και στην ηλικία αυτή πολύ περισσότερο από την εξωτερική εμφάνιση μπορεί να συγκινήσει και να διεγείρει τη φαντασία των κοριτσιών το άγνωστο παρελθόν και η αναπηρία του.

Τέλος ο Bogey. Ζωντανεύει στα μάτια μας ο «Μικρός Πρίγκηπας» του Saint-Exupery. Όμως ο μικρός πρίγκηπας του Renoir δεν εκφράζεται με λόγια: βουβός παρακολουθεί τον ινδό που μαγεύει τα φίδια και προσπαθεί να πλησιάσει το μυστήριο της φύσης. Τη συμπάθειά του για τη Harriet δε θα τη δηλώσει με λόγια (όταν τη συναντήσει να κλαίει απογοη-

τευμένη), αλλά μ' ένα χτύπημα στην πλάτη. Και μπροστά στις πυκνές ρίζες του δέντρου θα προσπαθήσει να μαγεύσει έναν, άγνωστό του ακόμα, Θεό με τη μουσική. Η φύση και τα ζώα είναι για τον μικρό κάτι που δεν μπορεί να κρύβει κακία, την κακία του κόσμου των μεγάλων. Γι' αυτό και ο θάνατός του, η πιο συγκλονιστική στιγμή του έργου, έρχεται ήρεμα ύστερ' από τη σκηνή του ύπνου κοντά στο ποτάμι. Ο θάνατος του Bogey δεν δημιουργεί την αίσθηση του παραλογισμού και της αδικίας που δημιουργεί κάθε θάνατος παιδιού. Γιατί ο Bogey πέρασε σ' έναν άλλο κόσμο που του αποκαλύφθηκε από τη φύση, που μόνον αυτός, ένα παιδί, μπορούσε να πλησιάσει.

Το κινηματογραφικό ποίημα του Jean Renoir είναι για τον άνθρωπο της εποχής μας ένα μήνυμα αγάπης και ελπίδας, κι ένα έργο τόσο ξεχωριστό μέσα στην υπόλοιπη κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων δέκα χρόνων, που πρέπει να εξαρθεί και να τονιστεί ιδιαίτερα. Ας ελπίσουμε πως θα συντελέσει τούτο το άρθρο στην καλύτερη κατανόησή του.

ΜΙΑ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για τις άλλες ταινίες του μηνός τοποθετώντας τες πιο κοντά στο *Ποτάμι*, μόλο που μερικές ξεπερνούν κατά πολύ τον συνηθισμένο μέσο όρο. Δύο μονάχα θα πρέπει να μνημονευτούν, γιατί ίσως τελικά ξεχωρίζουν ανάμεσα στις δέκα καλύτερες της χρονιάς.

Ίσως πολλούς τους ξαφνιάσει και το άκουσμα ακόμα της πρώτης ταινίας που προκαλεί το ενδιαφέρον μας. Πρόκειται για το *Όλα για τον Άντρα* («Oh for a Man») του Frank Tashlin με την Jane Mansfield (!) και τον Tony Randall. Κι όμως η κωμωδία αυτή είναι ίσως η καλύτερη αμερικανική που είδαμε τα δύο ή τρία τελευταία χρόνια. Ύστερ' από τον Lubitsch, τον Capra, τον Leo MacCarey και τον Preston Sturges, ο Frank Tashlin ανανεώνει την αμερικανική κωμωδία σατιρίζοντας μερικές πλευρές του αμερικανικού τρόπου ζωής. Είδαμε τις πρώτες του ταινίες με τον Dean Martin και τον Jerry Lewis, είδαμε την ίδια Jane Mansfield στο *Όταν το κορίτσι θέλει* να κοροϊδεύει τη μανία του rock και πιο πρόσφατα είδαμε το ζεύγος των κωμικών να διακωμωδούν την «κινηματογραφοπληξία» (αρρώστια πολύ διαδεδομένη στην Αμερική!). Όμως στην τελευταία του ταινία ο Tashlin ξεπέρασε κάθε όριο: σατιρίζεται η τηλεόραση (αυτό επιβάλλεται ίσως και από τον συναγωνισμό του κινηματογράφου και της τηλεόρασης), σατιρίζεται η διαφήμιση, σατιρίζεται το σύστημα των «σταρ», η Mansfield κοροϊδεύει την Mansfield (και τις γνωστές «σταρ» που κρύβονται πίσω από το όνομα της... Rita Marlow), και ω! της φρίκης, η «Φοξ» δέχεται να διασυρθεί από τον Tashlin ως και η φίρμα που αναγγέλλει τις ταινίες της!... Τέτοια τόλμη δεν την φανταζόμασταν δυνατή απ' τους παραγωγούς του Hollywood.

Η κωμωδία είναι θαυμάσια παιγμένη, κυρίως από τον Tony Randall, πραγματική αποκάλυψη, και, όσο κι αν φαίνεται παράξενο, απ' τη Mansfield που μοιάζει να κοροϊδεύει συνειδητά όχι μόνο τη «σταρ» Mansfield αλλά –και κυρίως– τους θεατές. Δεν έχετε παρά να

συνδυάσετε τις πρόσφατες δηλώσεις της στην Αθήνα περί... σαμπάνιας, Πλάτωνος και των εραστών της, με το ρόλο της Rita Marlow και με την πιο πρόσφατη είδηση που μετέδωσαν οι εφημερίδες για τον αρραβώνα της με τον... ταρζάν της ταινίας!

Τα χρώματα της ταινίας είναι έξοχα, η σκηνοθετική εργασία εξαιρετικά πρωτότυπη και επιμελημένη και το γέλιο γεννιέται αβίαστα. Μπράβο κύριε Tashlin! –η αμερικανική κωμωδία ξαναγιεννιέται.

ΜΙΑ ΓΑΛΛΙΚΗ ΝΟΥΒΕΛΑ

Ξεχωριστή επιτυχία είχε και η τελευταία ταινία του Claude Autant - Lara. Το *Διασχίζοντας το Παρίσι* δεν είναι μόνο μια σωστή αναπαράσταση της γερμανικής κατοχής, ούτε και μόνο η ψυχολογική ανάλυση δύο προσώπων. Είναι κυρίως η θαυμάσια κινηματογραφική απόδοση μιας νουβέλας του Marcel Aymé, όπου πάνω σ' ένα ρεαλιστικό φόντο και ξεκινώντας από πραγματικές καταστάσεις θα προβληθούν οι υπερρεαλιστικές διαστάσεις ενός σκληρού παιχνιδιού. Ζωντανεύει μπροστά μας ένας παράξενος σύγχρονος μύθος, με θέμα την αντοχή του ατόμου στους εξευτελισμούς και στην κοροϊδία: γιατί ο Gabin δέχεται να παίξει από καπρίτσιο έναν ρόλο σε μια ενέργεια που για τον αθώο Bourvil είναι ζήτημα ζωής ή θανάτου. Στην πρωτότυπη νουβέλα ο μαυραγορίτης (που ερμηνεύει ο Bourvil) σε μια στιγμή απόγνωσης, μην αντέχοντας άλλο, σκοτώνει τον ζωγράφο. Στην ταινία υπομένει ως το τέλος, και συμπτωματικά μόνο (αυτή είναι ίσως η αδυναμία του έργου) γλιτώνει ο ίδιος από το εκτελεστικό απόσπασμα.

Οι δύο ερμηνευτές είναι πραγματικά άφθαστοι σε δύναμη και πειστικότητα, τόσο που δεν ξέρουμε ποιός από τους δύο ξεχωρίζει πιο έντονα. Ίσως ο Bourvil, γιατί δεν μας είχε δείξει άλλοτε το τόσο μεγάλο ταλέντο του.

1 *Τα στοιχεία αυτά δίδονται με ακρίβεια στην ανάλυση του Robert Mazoyer, IDHEC, Fiche No 62.*

ΚΑΙ ΠΑΛΙ Ο RENOIR

Όσοι διάβασαν το άρθρο μας για *Το Ποτάμι* θα ξαφνιάστηκαν ίσως βλέποντας το τελευταίο έργο του Jean Renoir, το *Έλενα*. Κι αυτό γιατί η καινούργια αυτή ταινία δεν τοποθετείται εύκολα στην καλλιτεχνική πορεία του σκηνοθέτη, που μας έδωσε με *Το Ποτάμι* το πιο βαθύ του μήνυμα. Ο θεατής γυρεύει να καταλάβει, γυρεύει να βρει ένα νόημα και μια συνέχεια στις αντιλήψεις του σκηνοθέτη και του καλλιτέχνη γενικότερα. Κι όταν ανακαλύψει ότι ο καλλιτέχνης δεν προσαρμόζεται στην εξέλιξη που, θεωρητικά τουλάχιστον, θα έπρεπε να ακολουθήσει και ανατρέπει έτσι την ερμηνεία του έργου, τότε δυσαρεστημένος βρίσκει το νέο έργο αποτυχημένο και ανάξιο του δημιουργού του.

Κι όμως... Ύστερ' από *Το Ποτάμι* ο Renoir μας έδωσε το *Χρυσό Αμάξι* με την Anna Magniani, (έργο που είναι άγνωστο αν θα παιχτεί ποτέ στον τόπο μας), το *French Can-Can* με τον Jean Gabin, και τώρα την *Έλενα* με την Ingrid Bergman. Και στα τρία αυτά έργα ο Renoir γυρεύει να μας μεταδώσει τη χαρά και την ποίηση της ζωής ξεκινώντας από απλά θέματα. Στην κατασκευή όμως του κινηματογραφικού έργου εγκαταλείπει τελείως τον απλό και συνηθισμένο τρόπο. Ξεφεύγει εντελώς από τη ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας, ξεφεύγει ακόμη κι από την ψυχολογία των χαρακτήρων. Εγκαταλείπει την ψυχολογική ανάλυση, για να μας δώσει τύπους, χαρακτήρες, που ζωντανεύουν από τις επιδράσεις που θα δημιουργήσουν τα άλλα πρόσωπα του έργου. Στο βάθος όλο το έργο του Renoir είναι αντιρεαλιστικό –μόνο που στα παλιότερά του έργα η αναδημιουργία του εξωτερικού κόσμου μας φαινόταν ρεαλιστική, ενώ τώρα ο Renoir αρέσκεται να φανερώνει ακόμη πιο έντονα τη φυγή του από τον ρεαλισμό.

Αν αναφέροντας πιο πάνω τις τρεις τελευταίες του ταινίες σημειώσαμε τα ονόματα των πρωταγωνιστών, είναι γιατί, όπως ομολογεί ο ίδιος, η παρουσία ενός μεγάλου ηθοποιού διαμορφώνει και τη σκηνοθετική αντίληψη του Renoir. Παλαιότερα ο Michel Simon κι ο Jean Gabin είχαν επιβάλλει στον Renoir ορισμένα θέματα και ορισμένους τύπους, που μόνο αυτοί θα μπορούσαν να ερμηνεύσουν. Και ο Renoir, που πιστεύει απόλυτα στον αυτοσχεδιασμό, ξέρει πως η συνεργασία με ανθρώπους που κατέχονται από το δαιμόνιο του ηθοποιού δεν μπορεί παρά να συντελέσει στη δημιουργία ενός έργου αληθινού. Μεταπολεμικά θέλησε να δουλέψει με την Magniani, με τον Gabin ξανά και με την Bergman.

«Κάθε ταινία γυρίζεται για κάποιον συγκεκριμένο λόγο. Συνήθως γιατί σας το προτείνει ένας παραγωγός και γιατί σας πείθει ότι η υπόθεση είναι καλή –και είναι πάντα ευχάριστο να γυρίζει κανείς μια καλή ιστορία. Όμως στο βάθος ο πραγματικός λόγος είναι ότι από καιρό είχα αφάνταστη όρεξη να γυρίσω μια εύθυμη ταινία με την Ingrid Bergman. Ήθελα να τη βλέπω να γελάει, να χαμογελάει στην οθόνη, ήθελα να χαρώ πρώτος εγώ –και να χαρεί τελικά και το κοινό– αυτήν την κάποια «σαρκική πληρότητα» που την χαρακτηρίζει. Μ' άλλα λόγια... συλλογιζόμουνα την Αφροδίτη και τον Όλυμπο. Ίσως μια Αφροδίτη κάπως αλλαγμένη από τον Offenbach».

Η ταινία ολόκληρη περιστρέφεται γύρω από την Bergman –γύρω της περιστρέφονται οι άντρες που φωτίζουν τις διαδοχικές πλευρές του χαρακτήρα της, αλλά και που ζωντανεύουν κοντά της.

Όμως όλο το ενδιαφέρον βρίσκεται στον ρυθμό και στο «στυλ» που επιβάλλει ο Renoir. Για πρώτη φορά βλέπουμε μια ταινία στο ύφος της «opera buffa» –κωμικοτραγικές καταστάσεις που βρίσκουν τον ρυθμό που χρειάζονταν για να μη γίνουν γελοίες. Εκφράσεις προσώπων στυλιζαρισμένες, κινήσεις πλήθους χορογραφικές.

Ο Renoir αναγνωρίζει ότι γύρισε την ταινία του λίγο σαν να γύριζε ταινία βουβή, τονίζοντας τις κινήσεις. Το έργο όμως έχει μια τεχνική εντελώς αφάνταστη, που καταφέρνει να μη γίνεται αντιληπτή. Και πάνω απ' όλα βρίσκει μια ισορροπία, που την οφείλει και στη θαυμάσια χρησιμοποίηση της μουσικής· η συχνή εμφάνιση των τραγουδιστών του δρόμου και η εντελώς καταπληκτική εμφάνιση της Juliette Gréco στο τέλος. Ύστερ' από τη σάτιρα και τη γελοιογράφηση, ανακαλύπτει κανείς τη νοσταλγία και κάποια μελαγχολία, βρίσκει μια λύση που δεν μπορεί να δοθεί με λόγια, αλλά μόνο με το τραγούδι του Joseph Kosma.

Η ταινία ουσιαστικά δεν τελειώνει. *«Σε μια χώρα όπου θριαμβεύει ο έρωτας, η δικτατορία έχει πολύ λίγες πιθανότητες να επιτύχει»*, συμπεραίνει ο επιτήδειος έμπορος, και συνοψίζει έτσι τους δύο πόλους της ταινίας: τη σάτιρα της πολιτικής των οπαδών των στρατηγών (πρόκειται ολοφάνερα για μια ανάμνηση του Boulanger) και τη χαρά της ζωής και του έρωτα.

«Η κωμωδία τέλειωσε», λέει ο παρ' ολίγον σύζυγος στην Έλενα, κι εκείνη απαντάει: *«το ξέρω»*. Όμως κι αν βρίσκεται στην αγκαλιά του Mel Ferrer είναι άγνωστο αν τέλειωσε στ' αλήθεια· στα πόδια της βρίσκεται πεταμένη η μαργαρίτα (το γούρι της) και η Gréco (ο καλός άγγελος που ρυθμίζει τις τύχες των ερωτευμένων) σκύβει το κεφάλι μ' ένα χαμόγελο μαζί ένοχο και ευχαριστημένο.

«ΠΑΡΑΝΟΗΣΕΙΣ»...

Με τον τίτλο «Παραπλανητική Τέχνη» ο λογοτέχνης κ. Γ. Θεοτοκάς δημοσίευσε σε αθηναϊκή εφημερίδα[1] ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο σχετικό με την τελευταία ταινία του Jules Dassin *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*, που βασίζεται, όπως είναι γνωστό, πάνω στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη.

Μερικές από τις παρατηρήσεις του κ. Θεοτοκά είναι απόλυτα σωστές και αγγίζουν ένα σημαντικό πρόβλημα: την παρανόηση δηλαδή που μπορεί να δημιουργήσει για τον τόπο μας ένα μυθιστόρημα ή ένα άρθρο γραμμένο χωρίς την άμεση και βαθιά γνώση της ελληνικής ιστορίας και πραγματικότητας. Το κακό αυξάνει με τον κινηματογράφο «που δίνει στην παρανόηση διαστάσεις κολοσσιαίες και την προβάλλει σε αμέτρητα μάτια στα πέρατα της Οικουμένης».

Δεν μπορούμε ν' αρνηθούμε ότι ο κινηματογράφος σαν τέχνη (δυστυχώς και σαν... εμπόρευμα) που προσφέρεται σε εκατομμύρια ανθρώπους, πολλαπλασιάζει το κακό που θα μπορούσε ίσως να προκαλέσει ένα άλλο εκφραστικό μέσον. Όμως, αν προσπαθήσουμε να πλησιάσουμε το πρόβλημα τούτο, θα διαπιστώσουμε ότι αντιμετωπίζουμε δύο άλλα θέματα πολύ σημαντικά που δεν μας επιτρέπουν να δώσουμε εύκολα μια απόλυτη απάντηση.

Πρώτ' απ' όλα, κι αυτό το αναγνωρίζει ο κ. Θεοτοκάς, ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης θα χρησιμοποιήσει την ποιητική του ή την κινηματογραφική του άδεια. Όμως ο κ. Θεοτοκάς συμπληρώνει... «αλλά ως ένα σημείο. Δεν μπορεί η ποιητική άδεια να μας χωρίσει απόλυτα από κάθε ανθρώπινη αλήθεια». Είμαστε σύμφωνοι, μ' όλο που το «σημείο» αυτό είναι απροσδιόριστο. Κάποτε μάλιστα ξεπερνώντας το σημείο αυτό ο καλλιτέχνης μπορεί ίσως να ανακαλύψει και να μεταδώσει μια καινούργια «ανθρώπινη αλήθεια», που θα θυμίζει ελάχιστα την πρώτη της πηγή. Στις περιπτώσεις αυτές το φταίξιμο στη δημιουργία της παρανόησης στέκεται περισσότερο με το μέρος του θεατή και λιγότερο με το μέρος του σκηνοθέτη. Ο θεατής δημιουργεί την παρανόηση γενικεύοντας το περιεχόμενο της ταινίας, όταν θεωρήσει έναν χαρακτήρα ή την περιγραφή μιας καταστάσεως ως αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας κοινωνίας ή ενός πολιτισμού. Βέβαια το ζήτημα, σε τελευταία ανάλυση, ανάγεται στη διαπαιδαγώγηση του μεγάλου κοινού, και τότε θα πρέπει ίσως να παραδεχτούμε την κακή επίδραση της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Το δεύτερο θέμα, που δεν τίθεται στην περίπτωση που ενδιαφέρει τον κ. Θεοτοκά, μπορεί να έχει σημασία ως ζήτημα αρχής. Ποιός κριτής μπορεί να κρίνει αν ένα έργο της κινηματογραφικής τέχνης μπορεί να δημιουργήσει παρανοήσεις; Συχνά υπεύθυνες κρατικές αρχές καταδικάζουν με το πρόσχημα αυτό έργα αναγνωρισμένης αξίας και τόλμης (αναφέρουμε πρόχειρα την περίπτωση της *Ζούγκλας του Μαυροπίνακα* του Richard Brooks και του *Πριν από τον Κατακλυσμό* του André Cayatte). Παραβλέπεται τότε η καλλιτεχνική αξία και κρίνεται μόνο (με πολύ αμφίβολα κριτήρια) το περιεχόμενο.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις διευρύνουν ίσως κάπως τις παρατηρήσεις του κ. Θεοτοκά. Πάντως πρέπει να παραδεχτούμε ότι η κριτική του για το έργο του Dassin μας έκανε πιο απαιτητικούς και πιο σκληρούς για το κινηματογραφικό έργο και χαλάρωσε τον πρώτο μας ενθουσιασμό.

Νομίζουμε πως ο Dassin γύρεψε την «αλήθεια» περισσότερο στο πλήθος παρά στην ανάλυση των προσώπων. Η σχηματοποίηση αυτή, που βγαίνει κι από το βιβλίο, γίνεται στην ταινία ακόμη πιο έκδηλη, αν σκεφτούμε μάλιστα ότι σαν ξένος ήταν επόμενο να δείξει πιο «πα-

ριζιάνικα» τα φερσίματα της Κατερίνας και πιο «φιλοσοφημένη» την επανάσταση του Μανωλιού. Στις σκηνές του πλήθους όμως η επιτυχία του Dassin είναι αξιοθαύμαστη. Υπάρχουν ίσως αναμνήσεις από ταινίες των μεγάλων Ρώσων (το πλήθος στα σκαλιά θυμίζει τα σκαλιά του *Ποτέμκιν* –ανάμνηση που βαραίνει ίσως περισσότερο τον θεατή παρά τον σκηνοθέτη!)· πώς όμως να τολμήσει να τις προσάψει κανείς στον Dassin, όταν μας συνεπαίρνει ο ενθουσιασμός και ο λυρισμός του; Το έργο, παρ' όλες τις «απιθανότητες» που απαριθμεί ο κ. Θεοτοκάς (και που τις προσάπτει στο βάθος κυρίως στον Καζαντζάκη), συγκινεί, και το ηθικοπλαστικό του μήνυμα αγγίζει πολλούς θεατές τόσο έντονα, ώστε να είναι αμφίβολο αν οι «παρανοήσεις» θα έχουν τελικά τόσο κακό αποτέλεσμα.

Όσο για το *Παιδί και το Δελφίνι*, εκεί υπάρχουν παρανοήσεις αμέτρητες και κολοσσιαίες, που βαραίνουν όχι μόνο τους ηθοποιούς, τον σκηνοθέτη και τον απερίγραπτο σεναριογράφο, αλλά και τους κριτικούς μας, που τονίζοντας το «τουριστικό» ενδιαφέρον της ταινίας δεν τόλμησαν να αποκαλύψουν αρκετά το μέγεθος της βλακείας της! Ο μόνος που δεν παρανόησε απολύτως τίποτε ήταν ο παραγωγός, που με την τεράστια εμπορική επιτυχία της ταινίας πέτυχε το σκοπό του!... Σε τέτοιες περιπτώσεις όμως ας μη μιλούμε για «7η τέχνη».

1 *«Το Βήμα», 5 Δεκεμβρίου 1957.*

ΜΙΑ ΘΑΥΜΑΣΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

Ύστερα από το *Κορίτσι με τα Μαύρα* μετριάστηκε κάπως ο ενθουσιασμός μας για το κινηματογραφικό έργο του Μιχάλη Κακογιάννη. Βέβαια η ταινία εκείνη του έλληνα σκηνοθέτη έγινε δεκτή με πολύ επαινετικά λόγια από τη διεθνή κριτική, που τελικά όμως τοποθέτησε σε ανώτερη θέση την τελειότερη *Στέλλα*.

Για την τελευταία του δημιουργία, *Το Τελευταίο Ψέμα*, ο Κακογιάννης άκουσε από τους έλληνες κριτικούς πολλούς επαίνους –άλλοτε ανεπιφύλακτους κι άλλοτε με μια, αλλά σοβαρή, επιφύλαξη για το σενάριο (που είναι γραμμένο από τον ίδιον). Επειδή βρισκόμαστε κοντά σ' αυτούς που θαυμάζουν *Το Τελευταίο Ψέμα*, θα θέλαμε, κοντά σε άλλα σημαντικά ίσως σημεία, να δείξουμε και γιατί δεν ευσταθεί σε τελευταία ανάλυση η επιφύλαξη για το σενάριο.

Μιλώντας για το *Κορίτσι με τα Μαύρα* σημειώσαμε παλαιότερα (Δελτίο, Τόμος 1, Σελίς 42) πως: «...κρύβει πολλές σκηνοθετικές ικανότητες κι έχει μερικές σκηνές με αναμφισβήτητη αξία. Όμως το σενάριο είναι αδύνατο, φτιαγμένο (απ' τον ίδιον τον σκηνοθέτη) μόνο για να στηρίξει τις σκηνές αυτές, που δεν μπορούν να το σώσουν». Αντίθετα, στο *Το Τελευταίο Ψέμα*, αν υπάρχουν μερικές επιφυλάξεις για το σενάριο, χάνονται μέσα στην σκηνοθετική εργασία του Κακογιάννη. Η σκηνοθεσία όχι μόνο σώζει το σενάριο, αλλά αποφεύγει μερικές επικίνδυνες καμπές, που λίγο θέλανε για να ρίξουν όλο το έργο στο πιο αφόρητο «μελό» και στη φτηνή συγκίνηση.

Μπορεί σε πολλούς να μην άρεσε η υπόθεση –ίσως να μην τους συγκινεί το θέμα. Θα πρέπει όμως να παραδεχτούν ότι παρουσιάζει ένα πρόβλημα ηθικής κρίσης και πέρα απ' αυτό παρουσιάζει μια κοινωνία, την κοινωνία μας, που γυρεύει να σώσει προσχήματα παραβλέποντας την ουσία. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά της ταινίας του Κακογιάννη φέρνουν στο νου μας έργα δύο ξένων σκηνοθετών, όχι γιατί υπάρχει η επίδρασή τους (κι αν ακόμα υπάρχει αυτό δεν θα ήταν μομφή, γιατί είναι φανερή η «ελληνικότητα» στην προσπάθεια του Κακογιάννη), αλλά γιατί διαβλέπουμε μια συγγένεια, μια ταυτότητα απόψεων.

Κανένας ίσως σκηνοθέτης του καιρού μας δεν ένιωσε το πρόβλημα της «ηθικής κρίσης» πιο έντονα από τον Rosselini, ιδιαίτερα μάλιστα στο παραγνωρισμένο αριστούργημά του *Ταξίδι στην Ιταλία*, το μοναδικό αυτό «κινηματογραφικό δοκίμιο». Εκεί, όπως κι εδώ, μέσα

από την έξαρση της λαϊκής πίστης, κοντά στο «θαύμα» που γιατρεύει τον άρρωστο, πραγματοποιείται και το θαύμα που λυτρώνει την ηθική αγωνία της ψυχής.

Το όνομα του ισπανού J.A. Bardem, που σκηνοθέτησε τον *Θάνατο του Ποδηλάτη*, ήρθε κι αυτό φυσικά στη μνήμη μας. Δεν είδαμε δυστυχώς ακόμα τον *Μεγάλο Δρόμο*· όμως στον Ποδηλάτη η ηθική αγωνία του παράνομου ζευγαριού δένεται με την κοινωνική τους υπόσταση. Από τον φόβο του σκανδάλου σκοτώνει εκεί η ηρωίδα τον εραστή της, όπως και η Κυρία Πέλλα, στην ταινία του Κακογιάννη, φέρνει άθελά της τον θάνατο της Κατερίνας, στην προσπάθεια να σώσει, ως το τέλος, την κοινωνική της αξιοπρέπεια.

Δεν είναι ίσως τυχαίο το γεγονός ότι οι δύο σκηνοθέτες που αναφέραμε είναι κι αυτοί, όπως ο Κακογιάννης, μεσογειακοί. Η κοινωνία της Ισπανίας, της Ιταλίας, της Ελλάδας παρουσιάζουν τον ίδιο «κλειστό» χαρακτήρα, η θρησκευτική πίστη δεν έχει τη βόρεια μυστικοπάθεια, η φύση και τα πράγματα της καθημερινής ζωής δένονται πιο εύκολα με το ηθικό πρόβλημα και την πίστη.

Δεν μπορούμε βέβαια ν' αρνηθούμε τη «μελοδραματική» πλευρά που κρύβει το έργο. Πρόκειται όμως για ένα σταθερό γνώρισμα που υπάρχει σ' όλα τα έργα του Κακογιάννη και που πηγάζει ίσως από μια εσωτερική ανάγκη. Δεν μπορεί κανείς να τ' αρνηθεί αυτό, όταν ο σκηνοθέτης γίνεται σεναριογράφος, όταν δηλαδή και η υπόθεση είναι δικό του δημιούργημα. Και φυσικά δεν μπορεί κανείς να το αρνηθεί, όταν το «μελοδραματικό» αυτό στοιχείο προσδιορίζει ίσως και την κινηματογραφική έκφραση του σκηνοθέτη.

Είπαμε πως η σκηνοθετική εργασία σώζει το σενάριο από τις δύσκολες καμπές. Υπάρχει όμως εδώ και η αντίστροφη επίδραση. Το φαινομενικά μελοδραματικό τέλος γίνεται αφορμή για μιαν από τις πιο ρεαλιστικές, ζωντανά ρεαλιστικές, σκηνές που μας έδωσε ποτέ ο κινηματογράφος. Είναι η ανάλυση ενός θαύματος, η ανάλυση μια ομαδικής αν θέλετε παράκρουσης: οι παπάδες που προχωρούν (ο ένας μάλιστα φοράει γυαλιά ηλίου), οι φωτορεπόρτερ που εμφανίζονται στο πρώτο πλάνο, οι χωροφύλακες (ανώτεροι βαθμοφόροι ή και απλοί τηρητές της τάξης) που ανοίγουν δρόμο για την πομπή ή που σπρώχνουν αυτούς που πρέπει να σκύψουν περισσότερο, για να περάσει άνετα πάνω από το κεφάλι τους η Άγια εικόνα, οι καμπάνες, οι κανονιές που ξαφνιάζουν τον μικρό που θα φωνάξει «μαμά», η έξαψη του πλήθους, στην οποία συμμετέχει η Χλόη όταν νομίζει ότι βαστάει «το παιδί της» και η τελική λύτρωση, τα δάκρυα και η επαφή με τη γυναικούλα που βρέθηκε τυχαία πλάι της, η πρώτη πραγματική επαφή της μ' έναν άνθρωπο του λαού.

Υπάρχουν στα τελευταία αυτά πλάνα αυτές οι πραγματικές λεπτομέρειες, αυτά τα αντιφατικά στοιχεία, όπου διαπιστώνουμε την συνύπαρξη της πίστης με την καθημερινότητα, της λαϊκής έξαρσης με τις πεζότητες που παραστέκουν στο «θαύμα». Οι σκηνές είναι γυρισμένες «εκ του φυσικού», αλλ' αυτό δεν μειώνει την αξία του σκηνοθέτη. Αυτός τις διάλεξε και τις τοποθέτησε έτσι στη διάρθρωση της πλοκής, ώστε να συγκινούν, να πείθουν και να δικαιολογούν τελικά όλη τη «μελοδραματικότητα». Το σύνολο του έργου αποκτά έτσι μια εσωτερική ενότητα που μας επιβάλλεται με δύναμη.

Όπως πολύ σωστά παρατηρήθηκε, ούτε οι σκηνές της Αράχοβας, ούτε οι σκηνές της Τήνου ούτε οι σκηνές στα κέντρα της νυχτερινής Αθήνας είναι τυχαίες, αφορμές μόνο για θέματα λαογραφικά και ενδιαφέροντα τοπία. Είναι στενά δεμένες με την αναγκαιότητα της πλοκής, που ακολουθεί το δρόμο της, αποφεύγοντας –με δυσκολία είναι αλήθεια– κάποια επικίνδυνα παραπατήματα. Κι αυτή ακόμα η σκηνή μπροστά στο βράχο της Ακρόπολης τις πρώτες πρωινές ώρες έρχεται φυσικά· η Χλόη γυρεύει να ξεφύγει από το κούφιο γλέντι και τη δυσάρεστη συντροφιά, αλλά στην πιο νηφάλια αυτή στιγμή ανακαλύπτει πόσο αναπότρεπτος είναι ο γάμος της με τον Δρίτσα. Θα είχαμε μια μόνο επιφύλαξη για την τελευταία σκηνή μεταξύ μάνας και κόρης πριν από την αναχώρηση της τελευταίας για την Τήνο. Είναι η μόνη που «τραβάει» κάπως και χάνει τη φυσικότητά της, ύστερα μάλιστα από τη μεγάλη, αλλά έξοχα γυρισμένη σκηνή που καταλήγει στο θάνατο της υπηρέτριας.

Στο καθαρά σκηνοθετικό μέρος πρέπει ιδιαίτερα να τονιστεί η πρωτοτυπία και η δύναμη με την οποία εναλλάσσονται οι σκηνές. Άλλοτε η απότομη εναλλαγή δημιουργεί ένα σωστό λογαριασμένο ξάφνιασμα, άλλοτε η μουσική μας επιτρέπει να αντιληφθούμε εύκολα την αλλαγή του τόπου. Η χρησιμοποίηση άλλωστε της μουσικής είναι πολύ πρωτότυπη και δραματικά αποτελεσματική (αναφέρουμε για παράδειγμα το βαλς από τον «Ιππότη με το Ρόδο», που παιγμένο από το ραδιόφωνο συνοδεύει τη δραματική πάλη των τριών γυναικών που καταλήγει στον θάνατο της Κατερίνας).

Κινήσεις μηχανής, βάθος οπτικού πεδίου, φωτογράφηση «εκ των κάτω» ή «εκ των άνω», όλη η τεχνική του κινηματογράφου χρησιμοποιείται με ευχέρεια και με απόλυτη συναίσθηση των δραματικών δυνατοτήτων της. Η φωτογραφία, που οφείλεται στον W. Lassally, είναι εξαιρετική.

Όσο για τους ηθοποιούς μας δίνουν τον καλύτερο εαυτό τους. Η Έλλη Λαμπέτη είναι θαυμάσια από την πρώτη ως την τελευταία της σκηνή. Με πόση δύναμη και με πόση λεπτότητα αποδίδει όλες τις ψυχολογικές μεταπτώσεις, χωρίς ποτέ να χάνει τη φωτεινή της ομορφιά. Κοντά της ο Γιώργος Παππάς, σ' ένα μικρό σχετικά ρόλο, η Ζαφειρίου στον ρόλο της Κατερίνας, ο Χρηστίδης, όλοι γενικά, παίζουν έξοχα τους ρόλους των και συντελούν έτσι στην ολοκληρωμένη επιτυχία του Κακογιάννη.

Αν στην ελληνική κινηματογραφία ξεχωρίσαμε ως σήμερα τα ονόματα του Κακογιάννη και του Κούνδουρου, δεν πρέπει ωστόσο ν' αρνηθούμε την μεγάλη εξέλιξη που παρουσίασαν και οι πιο εμπορικές ελληνικές ταινίες.

Οι περισσότερες γυρίζονται τώρα πια με φροντίδα, με καλή φωτογραφία και ηχοληψία, και σχεδόν πάντα με εξαιρετικούς ηθοποιούς. Τα εύκολα χοντρά αστεία δεν λείπουν φυσικά από τις κωμικές ταινίες ούτε και οι δακρυγόνοι ρομαντισμοί από τις «σοβαρές». Σιγά σιγά όμως επιβάλλεται κάποιο μέτρο και τα έργα αρχίζουν να πείθουν.

Στη σειρά αυτών των έργων ο Τζαβέλλας μας έδωσε, με το *Μια ζωή την έχουμε*, ένα έργο που δεν του λείπει κάποια χάρη και κάποια ποίηση. Η αρχική ιδέα του σεναρίου είναι καλή και η ταινία γυρίστηκε με πολλή φροντίδα. Ο Δημήτρης Χορν ζωντανεύει τον κεντρικό

ήρωα με πολλή τέχνη: απολαυστικός στις κωμικές σκηνές γίνεται πειστικός και στις δραματικές, και αλλού πάλι μπλέκει ταυτόχρονα την κωμωδία και το δράμα. Πολύ καλά δοσμένος και ο ρόλος του φύλακα από τον Βασίλη Αυλωνίτη. Μόνη παραφωνία η παρουσία της Υβόν Σανσόν, που δε θα μπορέσει ποτέ να πει έστω και μια φράση με τρόπο πειστικό.

ΟΙ ΔΩΔΕΚΑ ΕΝΟΡΚΟΙ

Κοντά στους φτασμένους σκηνοθέτες του αμερικανικού κινηματογράφου εμφανίζονται τώρα τελευταία και πολλοί νέοι που ξεκίνησαν από την τηλεόραση. Εκεί διέθεταν περιορισμένα οικονομικά μέσα, αλλά μια σχετική ελευθερία. Τα έργα της τηλεόρασης πρέπει να γυρίζονται γρήγορα, χωρίς έξοδα και με ένα οικείο ρεαλιστικό τόνο που να προσαρμόζεται στην οικογενειακή ατμόσφαιρα, όπου θα προβληθούν. Μπορεί βέβαια κανείς να βρίσκει ότι η τηλεόραση θα φέρει τελικά, με την κακή ποιότητα ορισμένων εκπομπών και με την καλλιέργεια της «παθητικής» παρακολούθησης των προγραμμάτων, μια ομαδική μείωση του ενδιαφέροντος για τις τέχνες. Το θέμα, που είναι σοβαρό και απασχολεί σήμερα πολύ τους εκπαιδευτικούς και τους κοινωνιολόγους, δεν ενδιαφέρει τούτη τη στήλη. Υπάρχουν πάντως και καλές εκπομπές που γνωρίζουν σημαντική επιτυχία. Χαρακτηριστικό τους είναι ότι βασίζονται κυρίως πάνω στο κείμενο, στο σενάριο, τονίζουν ιδιαίτερα τον διάλογο και πλησιάζουν έτσι τη λογοτεχνία.

Πριν από δυο χρόνια το *Μάρτυ* του Delbert Mann μας είχε ξαφνιάσει πολύ ευχάριστα. Χρωστούσε όμως, κι αυτό είναι χαρακτηριστικό, πολύ περισσότερα στον σεναριογράφο Paddy Chayefsky παρά στον σκηνοθέτη της. Αυτός είχε συλλάβει την ατμόσφαιρα και τις ζωντανές στιγμές του έργου. Κοντά στον Chayefsky, που θεωρείται σήμερα ο καλύτερος συγγραφέας της αμερικανικής τηλεόρασης, ξεχωρίζει και ο Reginald Rose, που έγραψε το σενάριο του *Οι Δώδεκα Ένορκοι*.

Ο Sidney Lumet που σκηνοθέτησε το έργο ξεκίνησε κι αυτός από την τηλεόραση και την τεχνική της τη μετέφερε στην οθόνη. Στην ταινία, όπως και στην τηλεόραση, το έργο βασίζεται πάνω στον διάλογο κι όχι στις εικόνες. Όμως ο σκηνοθέτης με πολλή τέχνη ξέρει να τονίσει ορισμένα μεγάλα πλάνα και κινείται με εκπληκτική άνεση στον περιορισμένο χώρο. Οι χαρακτήρες είναι δοσμένοι παραστατικά και η πορεία του έργου δημιουργεί πολύ ενδιαφέρον, πλησιάζοντας συχνά τα όρια του «suspense».

Υπάρχει βέβαια στην ταινία ένας τόνος διδακτικός και κάποια απλοϊκότητα. Όλοι ξέρουμε από την πρώτη σκηνή, όπου ο Henry Fonda ψηφίζει αντίθετα από τους υπόλοιπους έντεκα, ότι τελικά η δική του άποψη θα υπερισχύσει. Όμως ο ρυθμός της ταινίας και η τέχνη του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη και των ηθοποιών γρήγορα μας τραβούν με το μέρος τους, και δεχόμαστε εύκολα να παρακολουθήσουμε ανύποπτοι το παιχνίδι τους. Χωρίς να θέλουμε να προχωρήσουμε σε συγκρίσεις, μπορούμε να πούμε πως *Οι Δώδεκα Ένορκοι* είναι πιο πειστικοί και πιο αληθινοί από τους ενόρκους του *Η δικαιοσύνη μίλησε* του Cayatte.

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Σε άλλες ανεξερεύνητες δυνατότητες της 7ης τέχνης μας οδηγεί ο πλοίαρχος Cousteau. *Ο Κόσμος της Σιωπής* είναι μια ταινία αφάνταστα πλούσια σε εκπλήξεις για το μάτι και για το νου. Ένας ολόκληρος κόσμος ζωντανεύει μπροστά μας και μας αποκαλύπτει ένα απίθανο πλούτο χρωμάτων και σχημάτων, που μπλέκονται στον βυθό της θάλασσας.

Η ταινία ευτυχώς δεν έχει τον απλοϊκό διδακτικό και αφελέστατο τόνο των, κατά τα άλλα αξιόλογων, ταινιών του Disney. Είναι η αληθινή, η πραγματική απεικόνιση του «κόσμου της σιωπής» που μας αποκαλύπτει έμμεσα το μεγαλείο και την ανθρωπιά της προσπάθειας της ομάδας του Cousteau.

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Είδαμε τα τελευταία χρόνια αρκετές τολμηρές αμερικανικές ταινίες. Ταινίες δηλαδή όπου μας παρουσιάζονται με τρόπο σκληρά ρεαλιστικό μερικές από τις πιο δυσάρεστες πλευρές του αμερικανικού πολιτισμού και του αμερικανικού τρόπου ζωής. Βέβαια είχαμε συχνά την ευκαιρία να διαπιστώσουμε ότι τέτοια «κατηγορώ» σπάνια φέρνουν την περιγραφή του κακού ως τις έσχατες συνέπειές του. Στο τέλος οι συγγραφείς και οι σκηνοθέτες είναι υποχρεωμένοι να μας πουν ότι παρ' όλες της ανομίες της και τις βρωμιές της, πάλι η αμερικανική κοινωνία είναι η καλύτερη: η έννομη και δίκαιη τάξη τελικά θριαμβεύει, το κακό στιγματίζεται και η κοινωνία βγαίνει ενισχυμένη, αφού μπόρεσε να υπερνικήσει τελικά την ανηθικότητα, που αυτή η ίδια τόλμησε -πρώτη αυτή- να δείξει και να στηλιτεύσει. Αυτή η απλοϊκότητα είναι ίσως έμφυτη στην αμερικανική νοοτροπία που, στηριγμένη σε μερικές βασικές χριστιανικές (ή καλύτερα πουριτανικές) αρχές, βλέπει με αισιοδοξία το φαινόμενο άνθρωπος και πιστεύει πως τελικά το καλό δεν μπορεί παρά να θριαμβεύσει. Το «happy end» δεν επιβάλλεται μόνο στις συναισθηματικές περιστάσεις, αλλά και στα κοινωνικά προβλήματα.

Αν και ο τρόπος αυτός ενοχλεί συχνά την ευρωπαϊκή μας αντίληψη, δίκαιο πάντως θα είναι να παραδεχτούμε ότι μια τέτοια αντιμετώπιση ορισμένων προβλημάτων σπάνια τη συναντούμε στην Ευρώπη, όπου είναι αμφίβολο, αν οι επίσημες αρχές θα επέτρεπαν ποτέ τον διασυρμό θεσμών που αποτελούν βασικά συστατικά της έννομης τάξης και της κοινωνίας.

Αυτή η κριτική ορισμένων θεσμών ή κοινωνικών καταστάσεων μπορεί να πάρει τις πιο απρόβλεπτες μορφές: ο Tashlin π.χ. καταγγέλλει με την κωμωδία τους εξωφρενισμούς της διαφήμισης και των «σταρ», ενώ άλλοι σκηνοθέτες εκφράζονται στα πλαίσια της πολεμικής ή της καουμπόικης ταινίας. Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις ο σκηνοθέτης τολμάει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα κατάματα, αναλύοντάς το διεξοδικά στα δύο ή στα τρία τέταρτα της ταινίας, για να βρει στο τελευταίο μέρος κάπως βιαστικά και πρόχειρα το ευτυχισμένο τέλος που θα τον συμφιλιώσει με την κοινωνία που τόσο σκληρά τόλμησε να κατακρίνει. Στην κατηγορία αυτή των ταινιών μπορούμε να τοποθετήσουμε ταινίες που δεν έχουν μεταξύ τους κανένα κοινό αισθητικό γνώρισμα.

Το *Σαγιονάρα* του J. Logan εμφανίζεται εξωτερικά σαν μια σειρά ωραίων σκηνών και ει-

κόνων από τον ιαπωνικό κόσμο του θεάματος: Θέατρο Καμπούκι, ιαπωνικές μαριονέτες, ιαπωνικές οπερέτες και επιθεωρησιακά θεάματα, σχολές ηθοποιών όπου οι μαθήτριες γίνονται ιέρειες μιας προαιώνιας θεατρικής παράδοσης. Όλ' αυτά τα πρωτόβλεφτα και ζωντανά θέματα (που θα μας απασχολήσουν ξανά σε λίγο) μας κάνουν ίσως να βάλουμε σε δεύτερη μοίρα το βασικό θέμα της ταινίας: τις φυλετικές διακρίσεις ή πιο συγκεκριμένα την επίσημη κρατική απαγόρευση γάμων αμερικανών με γιαπωνέζες. Ο Logan μας περιγράφει κοντά στον γιαπωνέζικο τρόπο ζωής (μας πείθει εύκολα πως οι γιαπωνέζες είναι οι πιο πιστές, βολικές και εξυπηρετικές γυναίκες του κόσμου!!) τη βάναυση και σκληρή στάση των στρατιωτικών αρχών. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή του πολιτικού γάμου, η απαγόρευση εισόδου γιαπωνέζων στα αμερικανικά κέντρα, τα στρατιωτικά μπλόκα και οι θεωρίες του άβουλου στρατηγού. Η απάνθρωπη στάση των στρατιωτικών και μια απαγορευτική διάταξη του Κογκρέσου θα οδηγήσει τον συμπαθητικό αμερικανό λοχία και τη γιαπωνέζα γυναίκα του στο χαρακίρι. Τελικά όμως η απαγορευτική διάταξη θα αρθεί απ' το Κογκρέσο και έτσι ο αξιωματικός ο τρελά ερωτευμένος με τη γιαπωνέζα ηθοποιό θα μπορεί να επιστρέψει ελεύθερα μαζί της, αν θέλει, στην Αμερική. Αυτός όμως θα προτιμήσει «τη χώρα του μειδιάματος» και θα πει «σαγιονάρα» (αντίο) στη χώρα της βιομηχανικής ανάπτυξης και του «πολιτισμού».

Βλέπει κανείς αμέσως την τόλμη του σκηνοθέτη στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας που καταλήγει στο χαρακίρι. Από 'κει και πέρα οι επίσημες αρχές δηλώνουν μεταμέλεια, κι αν τελικά ο Brando απαρνιέται την πατρίδα του, θα 'χει πάρει την απόφασή του αυτή ανεξάρτητα από τους τυπικούς φραγμούς που το Κογκρέσο φρόντισε να αφαιρέσει. Είναι όμως αμφίβολο αν η πρωταγωνίστρια θα μπορούσε στην πραγματικότητα να απαρνηθεί τόσο εύκολα τους δεσμούς της με την ιαπωνική παράδοση, δεσμούς πολύ πιο δυνατούς από τους αμερικανικούς.

Τα στοιχεία του προβλήματος δίνονται από τον Logan με τέχνη και με τη συμπαράσταση άξιων ηθοποιών. Ο ρυθμός όμως του έργου είναι αργός και τελικά κουραστικός - δε θα φανταζόταν κανείς πως ο ίδιος ο σκηνοθέτης υπέγραψε το *Πικ-Νικ*. Το θεαματικό όμως μέρος που αναφέραμε πιο πριν είναι ζωντανό και ωραία δοσμένο.

Θέλουμε να πιστεύουμε ότι η απεικόνιση των ιαπωνικών θεαμάτων είναι αληθινή. Υπάρχουν σκηνές, όπως η παράσταση με τις μαριονέτες, που φαίνονται απόλυτα γνήσιες (βλέπει κανείς εδώ πως ο γιαπωνέζος θεατής δέχεται τη σύμβαση της ταυτόχρονης παρουσίας των ηθοποιών και της κούκλας για να συγκινηθεί από το δράμα που παίζει η τελευταία). Τα αμερικανοποιημένα μπαλλέτα είναι άραγε αληθινά; Δεν αποκλείεται. Όταν και στον τόπο μας έχουμε το παράδειγμα του «μπουζουκοποιημένου» μάμπο ή καλύψο, γιατί να μην παραδεχτούμε και την προσαρμογή της ιαπωνικής επιθεώρησης σε ορισμένα ξενόφερτα καλούπια, απ' όπου όμως δε λείπει ο πραγματικός γιαπωνέζικος τρόπος. Σε κάποιες μόνο αμφιβολίες για τη γνησιότητα μας βάζει η παρουσία του νοτιοαμερικανού R. Montalban στο ρόλο του μεγάλου γιαπωνέζου ηθοποιού του Καμπούκι. Θα βρεθεί άραγε κανένας αναγνώστης μας που θα μπορέσει υπεύθυνα να διευκρινίσει αυτές τις αμφιβολίες μας;

Η ταινία του M. Robson *Peyton Place* (ελληνικά «Η ομορφιά της κολάσεως») βασίζεται σ' ένα πολύ τολμηρό μυθιστόρημα της G. Metalious, όπου περιγράφεται με αφάνταστη σκληρότητα μια μικρή επαρχιακή αμερικανική πολιτεία. Οι πράξεις όλων των κατοίκων της επηρεάζονται από τον φόβο του κοινωνικού σκανδάλου και του κουτσομπολιού, που θα δώσει πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις κι έναν τόνο ανηθικότητας ακόμη και στις πιο αγνές πράξεις αγάπης.

Ξεκινώντας απ' αυτήν τη βάση η ταινία θα μπορούσε να είναι το «κατηγορώ» του αμερικανικού πουριτανισμού, που πνίγει τα πιο αγνά αισθήματα και τις καλύτερες προθέσεις. Και πραγματικά στο πρώτο μέρος της ταινίας δίνεται πολύ παραστατικά η εικόνα της νεολαίας που δε συναντά μπροστά της παρά την κακή πίστη των μεγάλων που παρεξηγούν την κάθε τους αυθόρμητη πράξη.

Δυστυχώς στο δεύτερο μέρος όλα ξαναβρίσκουν πολύ εύκολα και απλοϊκά το σωστό τους δρόμο. Η κοινωνία συγχωρεί τα παιδιά της, τα παιδιά συγχωρούν την κοινωνία, η κόρη συγχωρεί και «καταλαβαίνει» τη μάνα, η μάνα «καταλαβαίνει» την κόρη και ξεπερνώντας τα συμπλέγματά της δέχεται τον έρωτα.

Η σκηνοθετική εργασία του Robson δεν είναι ούτε πολύ πρωτότυπη, ούτε αρκετά δυνατή και φυσικά η σκηνή της υπαίθριας γιορτής δε συγκρίνεται με την αντίστοιχη του J. Logan στο *Πικ-Νικ*, την οποίαν αντιγράφει.

Πάντως, ανεξάρτητα από μερικές σκηνές που τραβούν σε μάκρος, η ταινία βλέπεται ευχάριστα και είναι πολύ καλά παιγμένη, κυρίως από τους νέους ηθοποιούς.

Πολύ πιο τολμηρή είναι η υπόθεση του *The Sweet Smell of Success* (ελληνικά «Σκοτεινοί Δολοφόνοι») που παρουσιάζει με τα μελανότερα χρώματα έναν σημαντικό παράγοντα της αμερικανικής καλλιτεχνικής ζωής: τον σχολιαστή καλλιτεχνικών νέων, που μπορεί με τη δύναμη που του δίνει το δημοσιογραφικό βήμα να δημιουργεί ή να καταστρέφει σταδιοδρομίες καλλιτεχνών. Κοντά του κινείται ένα πλήθος από πράκτορες, όργανά του, που εκμεταλλεύονται με τον πιο εκβιαστικό τρόπο τις σχέσεις τους με «το μεγάλο όνομα». Το σενάριο είναι γραμμένο από τον Clifford Odets, γνωστό θεατρικό συγγραφέα, που έγραψε και το σενάριο για το *Μεγάλο Μαχαίρι* του Aldrich (που δυστυχώς προβλήθηκε στην πόλη μας μόνο από την Κινηματογραφική Λέσχη). Στο *Μεγάλο Μαχαίρι* είδαμε πάλι μια περίπτωση εκβιασμού, στα πλαίσια του Hollywood, όμως αυτή τη φορά ανάμεσα σε παραγωγό και ηθοποιό. Αλλά, παρ' όλες τις αναλογίες τους, το *Μεγάλο Μαχαίρι* είχε ένα πιο έντεχνο δραματικό δέσιμο. Παρακολουθήσαμε μιαν ηθική αγωνία που έφτανε αναπόφευκτα στο τραγικό της τέλος: για τον άνθρωπο που ενέδωσε στον εκβιασμό κι απαρνιόταν έτσι την αγάπη του και τα ιδανικά του μόνη λύση απομένει η αυτοκτονία.

Στους *Σκοτεινούς Δολοφόνους* το δραματικό δέσιμο μπορεί να είναι πιο χαλαρό, στο τέλος λιγότερο πειστικό, η περιγραφή όμως είναι πιο σκληρή. Κοντά στον παντοδύναμο «columnist» δε γνωρίζουν έλεος οι αστυνόμοι και οι βουλευτές που του παραστέκουν. Τα πρόσωπα είναι δοσμένα ζωντανά, οι διάλογοι είναι έξοχοι. Ο Burt Lancaster (παραγωγός

και πρωταγωνιστής της ταινίας) παίζει σωστά τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Όμως ο Tony Curtis, στον ρόλο του δημοσιογραφικού πράκτορα που δέχεται κάθε εξευτελισμό, για να πετύχει το σκοπό του, που από εκβιαστής θα καταντήσει άθλιο θύμα, είναι η πραγματική αποκάλυψη της ταινίας. Η φωτογραφία του James Wong Howe είναι επίσης έξοχη· οι νυχτερινές σκηνές μας ζωντανεύουν την ασύλληπτη γοητεία της άθλιας μεγαλούπολης.

Η σκηνοθεσία του άγγλου Alexander MacKendrick είναι ευσυνείδητη και σωστή. Αισθάνεται κανείς όμως ότι η ίδια ταινία στα χέρια ενός Aldrich θα κέρδιζε σε δύναμη και δραματικότητα.

Αν οι παραπάνω ταινίες παρουσιάζουν με κάποιο ρεαλισμό προβλήματα της αμερικανικής κοινωνίας, η τελευταία δημιουργία του Stanley Kubrick ξεπερνάει κατά πολύ τα όρια του ρεαλισμού και τόλμης που είναι συνήθως ανεκτά σε αμερικανικές, αλλά και ευρωπαϊκές ταινίες.

Είναι σήμερα γνωστό ότι *Τα Μονοπάτια της Δόξας* (η ταινία ονομάζεται ελληνικά: «Σταυροί στο Μέτωπο», και ο τίτλος αυτός δεν είναι κακός, μ' όλο που ο πρωτότυπος κρύβει ένα σαρκαστικό χαμόγελο) βασίζονται πάνω σ' ένα μυθιστόρημα που περιγράφει ένα πραγματικό επεισόδιο του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Η ταινία γυρίστηκε στο Βέλγιο, γιατί οι γαλλικές αρχές δεν έδωσαν την άδεια να γυριστεί στη Γαλλία. Στο Βέλγιο όμως ματαιώθηκε η προβολή της ύστερ' από λίγες παραστάσεις και πολλές έντονες διαμαρτυρίες των «Παλαιών Πολεμιστών» και είναι φυσικά αμφίβολο αν θα προβληθεί ποτέ στη Γαλλία.

Κι όμως η ταινία δε θίγει τους παλιούς ή νέους πολεμιστές. Κτυπά μόνο τους αξιωματικούς που ανοίγουν για τους εαυτούς τους «μονοπάτια δόξας» πάνω από τα πτώματα παιδιών που οδηγήθηκαν σε βέβαιο θάνατο. Κτυπά τους λίγους αυτούς αξιωματικούς που εγκληματούν εν ονόματι της πατρίδος. «Ο πατριωτισμός είναι το τελευταίο καταφύγιο των εγκληματιών» γράφει κάπου ο Samuel Johnson. Μήπως η φράση αυτή που επαναλαμβάνεται από τον ήρωα της ταινίας δεν αποδείχτηκε συχνά αληθινή και στον τελευταίο πόλεμο;

Η ταινία του Kubrick θυμίζει απ' την άποψη αυτή την *Έφοδο* του Aldrich. Μόνο που εδώ οι ήρωες μιλούν λιγότερο και παρακολουθούμε περισσότερη δράση. Το ηθικό πρόβλημα δένεται περισσότερο με την πλοκή και λιγότερο με τα λόγια. Ο σκηνοθέτης μας καθηλώνει στις θέσεις μας για να μας παρουσιάσει μια μεγάλη τοιχογραφία με θέμα την αγωνία και τη φρίκη του πολέμου. Και ξαφνικά νομίζουμε πως ζούμε τις εφιαλτικές γκραβούρες κάποιου σύγχρονου Goya.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να κάνουμε μερικές σκόπιμες παρατηρήσεις πάνω στην αγριότητα στον κινηματογράφο γενικά. Λέγεται συχνά πως ο κινηματογράφος ως τέχνη είναι επικίνδυνη, γιατί διεγείρει εύκολα με τον ερωτισμό, την αγωνία, τη φρίκη, τα πιο χαμηλά ένστικτα του κοινού. Και η διαπίστωση είναι ως ένα σημείο σωστή. Όπως κάθε άλλη τέχνη και ο κινηματογράφος ως θέαμα μπορεί να ζωντανέψει στην ψυχή του θεατή έντονες αντιδράσεις εξωκαλλιτεχνικές. Η δύναμη μάλιστα αυτή είναι στον κινηματογράφο πιο μεγάλη από τις άλλες τέχνες. Σ' αυτό συντελεί η μαγεία της σκοτεινής αίθουσας, η ταύτιση

του θεατή με τον ηθοποιό κι άλλα φαινόμενα με καθαρά κοινωνιολογικά και ψυχολογικά αίτια. Υπάρχει όμως στον κινηματογράφο, και μάλιστα πιο έντονη ακόμη, η δύναμη της τέχνης που μετουσιώνει τον ερωτισμό, τη φρίκη και την αγωνία, προσθέτοντάς τους την αισθητική διάσταση. Η πραγματική τέχνη «δεν εξάπτει, αλλά ίσα ίσα καθαίρει τα πάθη... κάνει την ψυχή να δοκιμάσει όχι πάθη χωρίς βαθύτερο νόημα, άλογα και απειθάρχητα, που βρίσκονται συνήθως σε αντίθεση μεταξύ τους και με την αμετρία τους διασπούν την εσωτερική αρμονία της ψυχής, αλλά ένα καθαρμένο έλεος και φόβο, συναισθήματα που πηγάζουν από τη σύλληψη ενός βαθύτερου ηθικού και θρησκευτικού νοήματος»[1].

Το θέμα δεν εξαντλείται με τις λίγες αυτές γραμμές. Αφορμή μας δόθηκε μόνο από την ταινία του Kubrick να το αναφέρουμε, γιατί εδώ έχουμε την περίπτωση αγωνίας και φρίκης που εγγίζει τις πιο ευαίσθητες χορδές του συναισθηματικού μας κόσμου, κι όχι τα πιο χαμηλά μας ένστικτα. Η εκπληκτική σκηνή της επίθεσης, με την υπεράνθρωπη αλλά μάταιη και από πριν καταδικασμένη προσπάθεια των στρατιωτών, με τα σώματα που πέφτουν λαβωμένα ή και ακέφαλα στους τάφους που ανοίγουν οι οβίδες, η σκηνή αυτή είναι από τις τραγικότερες που μας έδωσε ο πολεμικός κινηματογράφος. Η σκηνή της εκτελέσεως με τα τρία αθώα θύματα, όπου ο ένας οδηγείται σχεδόν νεκρός στο εκτελεστικό απόσπασμα, ο άλλος γυρεύει τη βοήθεια της εκκλησίας ανάμεσα σ' ένα νευρικό γέλιο μαζί και κλάμα, ενώ ο τρίτος με την επίγνωση της τραγικής και αναπότρεπτης μοίρας του δε θέλει πια ούτε να φτύσει στο πρόσωπο, αλλά ούτε και να συγχωρέσει τον αξιωματικό που τον οδήγησε στον θάνατο, όλη η μεγάλη αυτή σκηνή κρύβει τις πιο βαθιές σκέψεις πάνω στο μεγαλείο, αλλά και τη μικρότητα του ανθρώπου.

Η ταινία τελειώνει με τα δακρυσμένα μάτια των γάλλων στρατιωτών, που μ' ένα λαϊκό γερμανικό τραγούδι γίνονται και πάλι για λίγο άνθρωποι, αναπόσπαστα μέλη της μεγάλης ανθρώπινης οικογένειας.

Υπάρχουν στην ταινία του Kubrick σκηνές έντονης φρίκης, που σπάνια δόθηκαν με τόση δύναμη στην οθόνη. Έχουν όμως τη σφραγίδα της τέχνης. Η φωτογραφία δίνει τη σωστή έκφραση στο τραγικό θέμα: τα μαύρα και τα γκρίζα που υπερισχύουν είναι λες δουλεμένα πάνω σε πλάκες χαλκογραφίας. Οι άσπρες πάλι επιφάνειες (στα εσωτερικά στρατηγείου-ανακτόρου) φωτίζουν χωρίς να φωτίζονται, χωρίς σκιές, για να προβληθούν μπροστά τους οι στρατιωτικές μορφές.

Ο Kubrick έχει γυρίσει την ταινία του σε μεγάλα πλάνα, όπου όμως η μηχανή κινείται πολύ (παράδειγμα το πέρασμα του συνταγματάρχη ανάμεσα στους άντρες του στα χαρακώματα ή το «πήγαινε κι έλα» της μηχανής πίσω από τους στρατοδίκες, όταν μπροστά τους αγορεύει ο δημόσιος κατήγορος). Η ταινία ερμηνεύεται έξοχα όχι μόνο από τον Kirk Douglas (είναι εντυπωσιακή η αλλαγή της φυσιογνωμίας του όταν γυρίζει από την επίθεση), αλλά κι από τους ηθοποιούς που παίζουν τους πιο μικρούς ρόλους. Ο George Mac Cready και ο Adolphe Menjou ζωντανεύουν τους στρατηγούς. Αν ίσως οι μορφές τους φαίνονται κάπως σχηματοποιημένες, είναι γιατί ο Kubrick λίγο ενδιαφέρεται για την ψυχολογική ανά-

λυση. Εξαιρετικοί στους ρόλους τους είναι ακόμη ο Ralf Meeker και ο Timothy Carrey που ερμηνεύει τον φοβισμένο στρατιώτη που οδηγείται στην εκτέλεση. Με λίγα λόγια ή και με πολλά, δεν μπορούμε παρά να εκφράσουμε τον απεριόριστο θαυμασμό μας για την τόλμη, αλλά και την τέχνη του νέου Stanley Kubrick, που μας έδωσε με τους *Σταυρούς στο Μέτωπο* το πρώτο του σημαντικό έργο ύστερ' από το *Φιλί του Δολοφόνου* και το *Χρήμα της Οργής*.

1 *Ευ. Παπανούτσου: «Αισθητική», πρώτη έκδοση, σελ 248.*

ΕΝΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΓΙΑ ΜΕΓΑΛΑ ΠΑΙΔΙΑ

Είναι τόσο σπάνιο ένα ποιητικό κινηματογραφικό έργο, που με ξεχωριστή χαρά ο κριτικός θέλει να το ξεχωρίσει ανάμεσα στις τόσες άλλες μετριότητες. Τέτοιο έργο είναι *Το Κόκκινο Μπαλόνι* του Albert Lamorisse, που είχε παρουσιάσει πέρσι η Κινηματογραφική Λέσχη στα μέλη της και που φέτος δόθηκε σε κινηματογράφο της πόλης μας.

Ένα παιδάκι έχει ένα μοναδικό φίλο... ένα κόκκινο μπαλόνι... Ένα μεγάλο κόκκινο μπαλόνι, που το ακολουθεί παντού και το περιμένει έξω από την πόρτα του σχολείου ή έξω από το παράθυρο του σπιτιού του. Το μπαλκόνι αυτό θα προσπαθήσουν να του το καταστρέψουν τα κακά παιδιά της γειτονιάς, που τελικά θα κατορθώσουν να το σπάσουν - να το σκοτώσουν καλύτερα. Και τότε γύρω από τον απελπισμένο μικρό θα μαζευτούν χιλιάδες μπαλόνια, απ' όλες τις γειτονιές του Παρισιού, για να τον πάρουν μαζί τους στον ουρανό, μακριά από τον κόσμο της κακίας των ανθρώπων.

Βλέπει κανείς αμέσως πόση φαντασία, αλλά και πόση μελαγχολία έχει το θέμα της ταινίας. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο Lamorisse, που ως τώρα έχει γυρίσει μόνο ταινίες μικρού μήκους, επανέρχεται πάντα στο ίδιο θέμα: ένα παιδί που με τον αγαπημένο του σύντροφο αντιμετωπίζει την κακία του κόσμου. Στο *Μπιμ* η απαγωγή του γαϊδουράκου κατάληξε τελικά σ' ένα χαρούμενο τέλος· όμως στο *Crin Blanc* («Άσπρη χαίτη») ο μικρός που δάμασε το άγριο άλογο, κυνηγημένος από τους «κακούς», θα χαθεί καβάλα στην «Άσπρη Χαίτη» στα βάθη της θάλασσας. Το τέλος είναι σχεδόν το ίδιο με αυτό που βλέπουμε στο *Μπαλόνι*. Κι αναρωτιέται κανείς τελικά αν οι ταινίες του Lamorisse απευθύνονται περισσότερο στους μεγάλους παρά στους μικρούς. Υπάρχει βέβαια η σχηματοποιημένη διάκριση «καλών» και «κακών» που γίνεται εύκολα αντιληπτή στα παιδιά, η αναζήτηση όμως μιας λύτρωσης, μιας φυγής, η αναζήτηση δοσμένη τόσο ποιητικά, αγγίζει περισσότερο τους μεγάλους. Η φυγή του μικρού μας επιβάλλεται τελικά σαν μια φυγή από την αβεβαιότητα και το χάος του καιρού μας.

Η ταινία χρησιμοποιεί, όπως είναι φυσικό, πολλά κινηματογραφικά «τρυκ». Με πόση όμως τέχνη και με πόση φυσικότητα! Η φωτογραφία του Edmond Sechan είναι από τις ωραιότερες που είδαμε τελευταία: οι χρωματισμοί δίνουν ταυτόχρονα την εντύπωση του φυσικού αλλά και του ποιητικά ξαναδημιουργημένου παρισινού τοπίου. Έξοχη η μουσική του

Maurice Le Roux και εκφραστικότατη η ερμηνεία του μικρού Pascal Lamorisse, ερμηνεία που οφείλεται φυσικά στην εργασία του πατέρα του.

Στον Lamorisse βλέπει κανείς μια μεγάλη ελπίδα του γαλλικού κινηματογράφου. Είναι άγνωστο αν ο ίδιος θα θελήσει ποτέ να καταπιαστεί με ταινία μεγάλης διάρκειας. Ίσως εκεί γίνουν αντιληπτές κάποιες αδυναμίες στη δραματική σύγκρουση του συνόλου κι ίσως στο κάτω κάτω να μη μπορεί να εκφραστεί κινηματογραφικά στα πλαίσια μιας μεγάλης δραματικής πλοκής. Όμως θα περιμένουμε ανυπόμονα την επόμενη ταινία του, μικρή ή μεγάλη...

ΠΟΛΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Το *Ήρωες της Βαρσοβίας* μας έδωσε, αν δεν κάνουμε λάθος, την πρώτη ευκαιρία να έρθουμε σε επαφή με τον πολωνικό κινηματογράφο. Προπολεμικά ο πολωνικός κινηματογράφος δεν ήταν γνωστός έξω από τα εθνικά του σύνορα παρά μόνο από τα ονόματα ορισμένων αστέρων, που οι θαυμαστές τους όμως σίγουρα δε γνώριζαν την εθνικότητά τους: Pola Negri, Lya Mara, Soava Gallone, Willy Fritsch, Igo Sym, Jean Kiepura. Ως σκηνοθέτης μόνον ο Alexander Ford γνώρισε προπολεμικά κάποια φήμη και ο ίδιος είναι που πρωτοστάτησε στη νέα μεταπολεμική προσπάθεια του πολωνικού κινηματογράφου με τις ταινίες του *Για να ζήσουν οι άλλοι*, *Ο Νέος Chopin*, *Τα πέντε παιδιά της οδού Μπάρσκα* κ.ά. Κοντά του όμως ξεπήδησαν καινούργιοι, νέοι και ζωντανοί δημιουργοί. Πρώτη χρονολογικά η Wanda Jakudowska έγινε γνωστή στον δυτικό κόσμο με το *Ο Τελευταίος Σταθμός*, μια ρεαλιστικότατη περιγραφή των γερμανικών στρατοπέδων συγκεντρώσεως, απ' όπου γλύτωσε η γυναίκα που υπέγραψε την ταινία. Εδώ και δύο χρόνια όμως άλλα ονόματα νέων έγιναν γνωστά στα διάφορα φεστιβάλ: Andrzej Munk, Jerry Kawalerowicz, κ.ά. Τελικά ο Andrzej Wajda με το *Kanal* (ελληνικά «Ήρωες της Βαρσοβίας») μοιράστηκε στο περσινό φεστιβάλ των Καννών το βραβείο της Επιτροπής με το *Η Έβδομη Σφραγίδα* του μεγάλου Σουηδού Ingmar Bergman. Κι έτσι «ελέω... Φεστιβάλ» κάναμε την πρώτη μας επαφή με τον πολωνικό κινηματογράφο.

Το *Kanal* είναι μια ταινία αξιοθαύμαστη. Είναι νομίζουμε πρώτη φορά που από ανατολική χώρα η αντίσταση κατά των Γερμανών εμφανίζεται με χρώματα, απελπισμένα, όχι μόνο χωρίς τελικούς θριάμβους, αλλά και χωρίς οι Γερμανοί να ευθύνονται άμεσα για τον αποδεκατισμό των «ηρώων της Βαρσοβίας»· οι ήρωες ζουν και σκέφτονται σαν άνθρωποι και καθόλου σαν ήρωες: πριν από τον θάνατο μιλούν για αγάπη και κάνουν έρωτα με τις γυναίκες που αγωνίζονται κοντά τους. Κι αν αγωνίζονται έναν ανέλπιδο αγώνα, είναι από την αγάπη της ζωής, κυρίως, και υστερότερα από την αγάπη της πατρίδος. Ο αγώνας αυτός έχει κάτι το παράλογο, το εφιαλτικό, το αφηρημένο, θα μπορούσαμε να πούμε, κάτι που θυμίζει τον κόσμο του Kafka. Έτσι, η τοποθέτηση της πλοκής στους υπονόμους της Βαρσοβίας (όπου πραγματικά αγωνίστηκαν ηρωικά όσοι Πολωνοί επαναστάτησαν τον Αύγουστο του 1944 προτού να έρθουν καθυστερημένοι –μήπως επίτηδες;– οι ρώσοι απελευθερω-

τές) παίρνει έναν τόνο συμβολικό. Από όλη την ταινία πηγάζει ένας ζεστός αέρας ανθρωπιάς, που δένεται με την αφόρητη δυσοσμία των υπονόμων. Και έτσι το τέλος της ταινίας, όταν η απελπισμένη κοπέλα αυτοκτονήσει και ο φίλος της συλληφθεί μαζί με τους άλλους που βγήκαν στον καθαρό αέρα, όταν το ζευγάρι των ερωτευμένων, διαβλέποντας από μακριά ένα φως, φτάσει στον Βιστούλα, όπου όμως και πάλι θά 'ναι φραγμένη η έξοδος και το φως που τους τυφλώνει θα είναι η μόνη φρικτή παρηγοριά, όταν ο αξιωματικός που βγήκε στην επιφάνεια αντιληφθεί ότι άθελά του εγκατέλειψε τους άντρες του και αποφασίσει να γυρίσει πίσω στα κανάλια να βρει τους συντρόφους του (και τον φρικτότερο θάνατο, χωρίς να ξέρει ότι οι άντρες του βρίσκονται κιόλας στα χέρια των Γερμανών), τότε καταλαβαίνουμε ότι ο Wajda μας έδωσε μια τραγικά ανθρώπινη ταινία.

Η τεχνική του Wajda δεν απαρνιέται δυτικά πρότυπα. Ο σκηνοθέτης φαίνεται να γνώρισε τα έργα αμερικανών, από τον Welles ως τον Aldrich, τους γάλλους (κυρίως τον Bresson) και τους ιταλούς, ορισμένες κινήσεις της μηχανής («Travelling» οριζόντια ή προς τα εμπρός) δείχνουν απόλυτη γνώση των εκφραστικών δυνατοτήτων του κινηματογραφικού φακού.

Ίσως το δέσιμο των ταυτοχρόνων εξελίξεων της πλοκής να μην είναι πάντοτε σφιχτοδεμένο. Συχνά μάλιστα προκαλούν κάποια σύγχυση στον θεατή. Όλες όμως αυτές οι αδυναμίες χάνονται μέσα στην ανθρωπιά που μας επιβάλλεται με δύναμη.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Όταν πρωτοεμφανίστηκε ο «ομιλών», πολλοί παραγωγοί, αλλά και άνθρωποι του θεάτρου, φαντάστηκαν ότι είχε πια βρεθεί το μέσον για να διαδοθούν τα θεατρικά έργα σ' ένα πλατύτερο κοινό. Οι άνθρωποι του θεάτρου, φοβισμένοι αρχικά από τον συναγωνισμό της σκοτεινής αίθουσας, νόμισαν πως τώρα η προσθήκη του «λόγου» στον κινηματογράφο θα αποδείκνυε τη συγγένεια του θεάτρου και κινηματογράφου και πως τελικά θα γεννιόταν ένα καλύτερο, καινούργιο θέατρο.

Βέβαια, η θεατρική παράδοση του κινηματογράφου είχε τις ρίζες της και στις πρώτες «σοβαρές» προσπάθειες για τη δημιουργία έργων με καλλιτεχνικές απαιτήσεις: πολλοί σκηνοθέτες, βρίσκοντας φτηνά τα φανταστικά παιχνίδια ενός Meliès και τις πρώτες κωμωδίες, γύρεψαν να δημιουργήσουν τον «Κινηματογράφο Τέχνης», όπου η Sarah Bernard και άλλοι διάσημοι ηθοποιοί «απάγγελναν» με κινήσεις και χωρίς λόγια, περιορισμένοι στους τρεις τοίχους της θεατρικής σκηνής! Με την προσθήκη όμως του λόγου τα πράγματα έπαιρναν άλλη τροπή. Οι μεγάλοι δημιουργοί του βωβού κινηματογράφου, ο Chaplin, ο Stroheim, ο Griffith, οι μεγάλοι ρώσοι, έβλεπαν με επιφυλακτικότητα τη νέα ανακάλυψη και θριάμβευαν εκείνοι που δεν είχαν αγαπήσει ποτέ την 7η τέχνη και που τώρα γινόταν προφήτες μιας νέας τέχνης, του «κινηματογραφημένου θεάτρου»!

Έτσι, ο Marcel Pagnol, υπέρμαχος της νέας τέχνης, διαπίστωνε το θάνατο του θεάτρου (και του κινηματογράφου) και πρόσθετε: «Η τέχνη του θεάτρου δοκιμάζει μια ανάσταση με καινούργια μορφή και θα γνωρίσει μια ανάπτυξη καινούργια και μοναδική. Ένα καινούργιο πεδίο δράσης ανοίγεται στον θεατρικό συγγραφέα, και θα μπορέσουμε να πραγματοποιήσουμε έργα, που ούτε ο Σοφοκλής, ούτε ο Ρακίνας, ούτε ο Μολιέρος δεν είχαν τα μέσα να τολμήσουν». Για τον Pagnol «ο ομιλών πρέπει να ξανανακαλύψει το θέατρο...ο ομιλών είναι η τέχνη της αντιγραφής, της αποτύπωσης και της διάδοσης του θεάτρου».

Στο κίνημα αυτό αντέδρασαν με όλη τους τη δύναμη οι μεγάλοι δημιουργοί κινηματογραφικών έργων, που υπερασπίζονταν ταυτόχρονα και το θέατρο και την 7η τέχνη. Κι έγινε σύντομα φανερό πως η κινηματογράφηση θεατρικών έργων δεν μπορούσε να μας δώσει κινηματογραφικά έργα τέχνης, χωρίς μια ριζική προσαρμογή στις εκφραστικές δυνατότητες του φακού. Ο René Clair, που αγωνίστηκε με φανατισμό για την επιβίωση του πραγμα-

τικού ζωντανού κινηματογράφου, έγραφε στα 1932: «Ακόμα και ο ομιλών κινηματογράφος πρέπει να δημιουργήσει εκφραστικά μέσα πολύ διαφορετικά απ' αυτά που χρησιμοποιεί το θέατρο. Στο θέατρο η δράση γεννιέται από τον λόγο· ό,τι βλέπουμε έχει λιγότερη σημασία απ' ό,τι ακούμε. Στον κινηματογράφο το πρωταρχικό εκφραστικό μέσο είναι η εικόνα· η ομιλία και ο ήχος δεν πρέπει να υπερισχύουν. Θα μπορούσαμε σχεδόν να παραδεχτούμε πως ένας τυφλός μπροστά σ' ένα πραγματικό δραματικό έργο κι ένας κουφός μπροστά σ' ένα πραγματικό κινηματογραφικό έργο, ακόμα κι αν χάνουν ένα σημαντικό μέρος από το έργο που παρακολουθούν, δεν πρέπει να χάνουν το ουσιαστικότερο περιεχόμενο»[1].

Ο κινηματογράφος άλλωστε, χρησιμοποιώντας με αφάνταστη ελευθερία τον αφηγηματικό τρόπο, πλησιάζει πολύ περισσότερο, όπως σωστά παρατήρησε ο André Malraux, τη μορφή του μυθιστορήματος, παρά τη μορφή του θεάτρου.

Κι όμως, για λόγους εμπορικούς, γυρίζονται σε ταινίες οι μεγάλες θεατρικές επιτυχίες, χωρίς καμιά ουσιαστική κινηματογραφική μετάπλαση. Πλησιάζουν έτσι ένα πλατύτερο κοινό και εξασφαλίζουν μια σίγουρη οικονομική απόδοση. Το θεατρικό έργο γυρίζεται μέσα στους συμβατικούς τρεις τοίχους της σκηνής κι έτσι το κοινό της επαρχίας βλέπει στην οθόνη ηθοποιούς στα ίδια έργα που δημιούργησαν στη σκηνή της πρωτεύουσας και που αλλιώς δε θα είχε την ευκαιρία να τους γνωρίσει. Οι σκηνοθέτες θεωρούν τότε απαραίτητο να «ελαφρώσουν» λίγο τον διάλογο και να προσθέσουν μερικά τελείως περιττά και ασύνδετα «εξωτερικά», και είναι πια σίγουροι ότι δημιούργησαν «κινηματογραφικό έργο»!

Τέτοιες πρόχειρες κινηματογραφικές διασκευές θεατρικών έργων έχουν ακόμα και σήμερα μεγάλη επιτυχία, μ' όλο που η ανάπτυξη των επαρχιακών κέντρων και οι συχνές περιοδείες των καλύτερων θιάσων έχουν κάπως περιορίσει το εμπορικό ενδιαφέρον των παραγωγών. Στον τόπο μας παρουσιάζεται σήμερα το ίδιο φαινόμενο: οι θεατρικές επιτυχίες του Λογοθετίδη, του Φωτόπουλου, του Ηλιόπουλου και άλλων ηθοποιών μας βρίσκουν αμέσως τον κινηματογραφικό διασκευαστή και σκηνοθέτη, κι έτσι μεταφέρονται σ' όλες τις επαρχιακές πόλεις και τα χωριά.

Κι όμως έμελλε, μεταπολεμικά κυρίως, ορισμένα θεατρικά έργα να μας παρουσιαστούν με άλλες απαιτήσεις, σαν έργα κινηματογραφικά που στηρίζονται αποκλειστικά και μόνο πάνω στις εκφραστικές δυνατότητες του φακού.

Στη Γαλλία ο Jean Cocteau ανακάλυψε πως για την κινηματογραφική απόδοση θεατρικών έργων δεν είναι απαραίτητη η προσθήκη σκηνών εξωτερικού ή ο περιορισμός των στατικών σκηνών για τη δημιουργία μιας δυναμικής –κινηματογραφικής– εντύπωσης. Πως, αντίθετα, η ευκινησία του κινηματογραφικού φακού μπορούσε να χρησιμοποιηθεί δημιουργικά ακόμα και μέσα στους τέσσερις τοίχους ενός δωματίου. Σ' αυτήν τη νέα κινηματογραφική αντίληψη είχε συντελέσει η πρόσφατη συστηματική χρησιμοποίηση από την εποχή του *Πολίτη Καίην* του Orson Welles, του βάθους του οπτικού πεδίου και των μεγάλων σε διάρκεια πλάνων, όπου το «decoupage» γίνεται κατά κάποιον τρόπο εσωτερικά, με την κίνηση του φακού και των ηθοποιών και όχι με τη συχνή εναλλαγή των πλάνων.

Ο Cocteau μετέφερε στην οθόνη το θεατρικό έργο *Οι Τρομεροί Γονείς* γυρίζοντας όλο το έργο, με εκπληκτικές κινήσεις της μηχανής, στον ασφυκτικό χώρο δύο δωματίων, χωρίς την παραχώρηση και της μικρής ακόμα ανάπαυλας που προσφέρει το θεατρικό διάλειμμα. Ο θεατρικός λόγος και το δράμα των προσώπων κέρδιζαν μια νέα δύναμη που δεν την είχαν γνωρίσει στη σκηνή.

Μια αντίστοιχη προσπάθεια πραγματοποιείται και στην Αμερική, όπου θεατρικά έργα δεν διασκευάζονται απλά, αλλά αναπλάθονται κινηματογραφικά. Ο Dudley Nickols γυρίζει *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ο' Neil, ο William Wyler μας δίνει τις *Μικρές Αλεπούδες*, την *Κληρονόμο* και άλλα, ο Elia Kazan το *Λεωφορείον ο Πόθος*.

Τα έργα που αναφέραμε, εντελώς πρόχειρα εδώ, έχουν όλα κάποιο βάρος σαν έργα θεατρικά, και γι' αυτό παρακολουθούμε τις κινηματογραφικές τους περιπέτειες συγκρίνοντάς τες με το πρωτότυπο. Πλήθος άλλων θεατρικών έργων γίνονται αφορμές για κινηματογραφικά έργα, όπου ο θεατής δεν θα αναζητήσει ποτέ το άγνωστο ή ασήμαντο πρότυπο, αλλά θα κρίνει το κινηματογραφικό έργο σαν πρωτότυπη δημιουργία. Αυτός ο τρόπος, η αξιολόγηση δηλαδή του κινηματογραφικού έργου ανεξάρτητα από τη σχέση του με το θεατρικό πρότυπο, θα μπορούσε ίσως να υποδειχθεί ως ο μόνος σωστός. Θα μπορούσαμε στο κάτω - κάτω να δεχτούμε ένα έργο που στέκεται κινηματογραφικά, ακόμα κι αν προδίδει το μεγάλο θεατρικό του πρότυπο που στάθηκε στην αφετηρία της κινηματογραφικής έμπνευσης. Όμως αυτή η άποψη είναι –αν τη δεχτούμε χωρίς περιορισμό– απαράδεκτη. Η ελευθερία του σκηνοθέτη (του κινηματογράφου) είναι απόλυτη. Αν όμως θέλει να παρουσιάσει ένα θεατρικό έργο (ή ένα μυθιστόρημα) με αξιώσεις και δέχεται τη στενή συγγένεια του έργου του με το πρότυπο, τότε πρέπει απαραίτητα να προσπαθήσει –κι ας είναι συχνά τούτο δύσκολο– να μας μεταδώσει το βαθύτερο περιεχόμενο του έργου. Ας διαλέξει τη μορφή που ταιριάζει περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία του, ας τολμήσει τις πιο ξέφρενες αναζητήσεις της κινηματογραφικής γραφής, ας μη ξεχνάει όμως ότι όλη του η προσπάθεια πρέπει να εξυπηρετεί το πιο βαθύ, το πιο ουσιαστικό περιεχόμενο του έργου.

(Μερικές ταινίες που δεν έχουν παρά πολύ μακρινή σχέση με το θεατρικό έργο δεν μας απασχολούν εδώ. Όταν π.χ. ο Cayatte γυρίζει τους *Εραστές της Βερόνας*, μεταφέροντας το μύθο του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας στη σύγχρονη Ιταλία, δεν γυρεύει να αποδώσει κινηματογραφικά την τραγωδία του Σαίξπηρ, αφού δεν χρησιμοποιεί ούτε την πλοκή ούτε το κείμενο παρά μόνο τον σκελετό του μύθου που κι αυτός ακόμα ο Σαίξπηρ τον δανείστηκε. Το ίδιο όταν κινηματογραφείται το μπαλέτο, πάνω σε μουσική του Prokofiev, το εμπνευσμένο απ' την ίδια τραγωδία, ή όταν ο μύθος της *Στρίγκλας που έγινε αρνάκι* γίνεται αφορμή για μια σύγχρονη οπερέτα).

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

Αυτοί οι κάπως σχηματικά εδώ δοσμένοι συλλογισμοί μας φέρνουν στο κυρίως θέμα

μας: την κινηματογραφική απόδοση των έργων του Σαίξπηρ.

Δεν είναι τυχαία η αγάπη των κινηματογραφιστών για τα έργα του μεγάλου ποιητή. Ο πλούτος των χαρακτήρων, η ποικιλία των αντιθέσεων, η ταυτόχρονη περιγραφή δύο ή περισσοτέρων πλοκών μέσα στο ίδιο έργο, το σπάσιμο των θεατρικών συμβάσεων και των περιορισμών της κλασικής τραγωδίας, όλ' αυτά ήταν επόμενο να δελεάσουν τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Εξωτερικά, θα 'λεγε κανείς πως ο Σαίξπηρ έγραψε σενάρια πριν εμφανιστεί ο κινηματογράφος! Στην πραγματικότητα όμως το σαιξπηρικό θέατρο δημιουργεί προβλήματα που δεν είναι εύκολο να λυθούν κι από τον πιο προικισμένο ακόμα σκηνοθέτη.

Στο σύγχρονο κινηματογραφικό στερέωμα δυο μεγάλες φυσιογνωμίες ξεχωρίζουν: ο Orson Welles και ο Lawrence Olivier. Με δύο κινηματογραφικές διασκευές ο πρώτος και με τρεις ο δεύτερος, τόλμησαν να σταθούν ταυτόχρονα πίσω και μπροστά στον κινηματογραφικό φακό, σαν σκηνοθέτες και σαν ηθοποιοί, για να ερμηνεύσουν μερικές από τις πιο δύσκολες μορφές του σαιξπηρικού δραματολογίου. Γι' αυτό και οι δημιουργίες του καθενός στηρίζονται σε μια συγκεκριμένη κινηματογραφική αντίληψη και μια ορισμένη αντιμετώπιση του περιεχομένου του θεατρικού έργου.

Δεν πρόκειται να μας απασχολήσουν εδώ ένα πλήθος από άλλες κινηματογραφικές διασκευές, απ' τις οποίες αναφέρουμε μόνο τις πιο σημαντικές: *Όνειρο Θερινής Νύκτας*, φανταστική κινηματογραφική διασκευή του μεγάλου γερμανού σκηνοθέτη (του θεάτρου) Max Reinhardt, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* του Georges Cuckor (1936) με θαυμάσια κοστούμια και εξαιρετική ερμηνεία του αξέχαστου Leslie Howard, η ίδια τραγωδία διασκευασμένη από τον Renato Castellani (1954), που γύρεψε κυρίως ν' αναστήσει μια εποχή, ζωντανεύοντας ζωγραφικούς πίνακες της ιταλικής Αναγέννησης, οι κάπως ακαδημαϊκές και χωρίς πνοή διασκευές των ρώσων (*Οθέλλος* και *Δωδέκατη Νύχτα*) και ο *Ιούλιος Καίσαρας* του J. Mankiewicz με τις αξιοπρόσεκτες αλλά ασυμβίβαστες μεταξύ τους δημιουργίες ενός Marlon Brando, ενός James Mason, ενός John Gilgud.

Θα σταθούμε κυρίως στις προσπάθειες του Lawrence Olivier, παίρνοντας αφορμή από τον πρόσφατο *Ριχάρδο Γ'*, συγκρίνοντάς τις, όταν είναι σκόπιμο, με τις προσπάθειες του Orson Welles.

Ο Lawrence Olivier ξεκινάει από παλιά θεατρική παράδοση. Εδώ κυριαρχεί ο λόγος και η κλασική, συντηρητική μάλλον, σκηνοθετική αντίληψη με κοστούμια εποχής και ρεαλιστικά σκηνικά. Αυτή τη θεατρική παράδοση προσπαθεί να μεταφέρει στην οθόνη ο Olivier. Γνωρίζει όμως τις ιδιαίτερες εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου και δεν περιορίζεται στην κινηματογράφηση μιας παράστασης. Αντίθετα, γυρεύει να εκμεταλλευτεί τα κινηματογραφικά μέσα για να μπορέσει μ' αυτά να αναστήσει τη σκηνοθετική παράδοση του αγγλικού θεάτρου. Η σκηνοθετική του εργασία ξεκινάει από μια αντίληψη θεατρική που προσαρμόζεται στην πλούσια τεχνική του κινηματογράφου. Ίσως γι' αυτό, κι επειδή ο Olivier δεν σκέφτεται πρώτα κινηματογραφικά, ίσως γι' αυτό η τεχνική να βαραίνει συχνά περισσότερο απ' ό,τι πρέπει τον δραματικό λόγο.

Κάθε διασκευαστής μιας τραγωδίας του Σαίξπηρ είναι υποχρεωμένος να προχωρήσει σε αναπόφευκτες περικοπές - συνηθισμένες και στις θεατρικές ακόμα παραστάσεις. Όμως στην περίπτωση του Olivier φαίνεται ότι σημαντικό ρόλο έπαιξε το γεγονός ότι εκατομμύρια άνθρωποι που δε γνώρισαν ποτέ το σαιξπηρικό έργο έμελλε να το γνωρίσουν για πρώτη φορά στην οθόνη. Γι' αυτό και ο Olivier θέλησε να απλοποιήσει το βαθύτερο νόημα του κάθε έργου, να δώσει στον θεατή μια εξήγηση.

Στην περίπτωση του *Ερρίκου Ε'* το πρόβλημα ήταν απλό, και λύθηκε κατά κάποιον τρόπο... μόνο του: ήταν ακόμα πρόσφατη η ανάμνηση της «μάχης της Αγγλίας», κι έτσι οι πολεμικές περιπέτειες του βασιλέα, που καταλήγουν στη μάχη του Azincourt, φαίνονταν στο μέσο θεατή σαν η αναπαράσταση μιας σημαντικής ιστορικής στιγμής, ανάλογης μ' αυτήν που έζησε ο ίδιος. Τα γεγονότα προσδίδανε στο έργο μια συμβολικότητα καινούργια, το καθιστούσαν πιο ζωντανό και πιο οικείο (το ίδιο έγινε και με τον *Αλέξανδρο Νέφσκυ* του Eisenstein, μ' όλο που η ταινία γυρίστηκε πριν πραγματοποιηθεί η γερμανική επίθεση).

Στον *Άμλετ* ο Olivier προχώρησε σε μια επικίνδυνη απλοποίηση. «Τούτη είναι η τραγωδία ενός ανθρώπου που δεν ήταν άξιος να πάρει μια απόφαση», μας λέει μια φωνή στην αρχή του έργου, περιορίζοντας έτσι το βαθύτερο δράμα του ήρωα σ' ένα πρόβλημα αμηχανίας και αναποφασιστικότητας.

Στον πρόσφατο *Ριχάρδο Γ'*, γυρεύοντας πάλι μιαν απλοποίηση της μορφής του σκοτεινού ήρωα, ο Olivier εντοπίζει το δράμα στους αγώνες για την κατοχή του στέμματος της Αγγλίας. Κατάλαβε ίσως πόσο υπερβολικά μαύρη, πόσο αδικαιολόγητα σκληρή μπορούσε να φανεί η εικόνα με τον βασιλέα φονιά, και γι' αυτό έχρισε πρωταγωνιστή ένα αντικείμενο, το στέμμα, που με επιμονή επανέρχεται συνεχώς μπροστά μας, και μ' αυτό προσπαθεί να δικαιολογήσει κάπως, όπως θα δούμε, τον ήρωα.

Αυτές οι «απλοποιήσεις» φέρνουν αμέσως έναν περιορισμό, κατεβάζουν την τραγωδία –που δεν χρειάζεται εξηγήσεις, αφού επιβάλλεται με την ίδια της τη δύναμη– σ' ένα φτηνότερο επίπεδο. Και η διάδοση της σαιξπηρικής τραγωδίας σ' ένα πλατύτερο κοινό δεν πρέπει να γίνεται με θυσία του βαθύτερου περιεχομένου της.

Ας δούμε όμως το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της προσπάθειας του Olivier. Ας εξετάσουμε αν κατόρθωσε ν' αποδώσει κινηματογραφικά και να μεταδώσει στον θεατή το πνεύμα της τραγωδίας.

Στον *Ερρίκο Ε'* ο Olivier οδηγήθηκε από μια πρωτότυπη και δημιουργική σκέψη. Παίρνοντας αφορμή από τον «χορό» που εμφανίζεται στην αρχή και στο τέλος της τραγωδίας και σχολιάζει τις αλλαγές τόπου και χρόνου, αποφάσισε να ζωντανέψει το ελισαβετιανό θέατρο. Έτσι ο *Ερρίκος Ε'* έγινε η ταινία μιας παραστάσεως: βλέπουμε πρώτα το παλιό Globe Theater, το κοινό, τους ηθοποιούς, κι ύστερα η παράσταση μεταφέρεται στην «πραγματικότητα», για να ξαναγυρίσει τελικά στους ηθοποιούς, που λίγο πριν ζούσαν σαν ήρωες. Μ' αυτό το πρωτότυπο τέχνασμα όλο το έργο λούζεται σε μια ζωντανή ποιητική ατμόσφαιρα. Ο σκηνοθέτης δεν γυρεύει τη ρεαλιστική απόδοση και ο θεατής δεν την αποζητά.

Εκτός όμως απ' αυτό, ο Olivier προχώρησε με τολμηρό τρόπο και στην επιλογή των σκηνικών. Απαρνιέται τα σκηνικά με βάθος· τα χτίζει όλα σε κάθετα πλάνα, με λεπτότατες αποχρώσεις και λεπτομέρειες, και μιμείται έτσι παλιές μικρογραφίες. Τα χρώματα είναι κι αυτά τόσο θαυμάσια διαλεγμένα, το στυλιζάρισμα είναι τόσο μελετημένο, που έχει κανείς την εντύπωση ότι ζωντάνεψαν ξαφνικά οι μεσαιωνικές μικρογραφίες από τις «Πλούσιες Ώρες του Δούκα του Μπερρύ». Σ' αυτό το περιβάλλον ακούγεται το ποιητικό κείμενο, που μας επιβάλλεται και μας συγκινεί.

Στον *Άμλετ* ο Olivier θέλησε να δώσει έναν τόνο ρομαντικό. Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με την κηδεία του Άμλετ· παρακολουθούμε έτσι μια αναδρομή στο παρελθόν με τρόπο καθαρά κινηματογραφικό (flash back). Τα πρόσωπα κινούνται στους πολύπλοκους διαδρόμους και στις αίθουσες του παλατιού, που φαίνονται περισσότερο αφηρημένες παρά πραγματικές. Μόνο στις σκηνές των μονολόγων και του φαντάσματος ο φακός μας μεταφέρει στις ψηλότερες επάλξεις, κοντά στα σύννεφα που περιτριγυρίζουν το πρόσωπο του ήρωα. Στο φάντασμα ο Olivier δίνει μια πολύ συγκεκριμένη μορφή. Ας μην ξεχνούμε όμως ότι στο ελισαβετιανό θέατρο το φάντασμα είναι ένα απαραίτητο «πρόσωπο», παραδεκτό από τις συνήθειες του θεάτρου της εποχής. Για μας όμως δεν είναι παρά η φωνή της συνείδησης του ήρωα, που δεν χρειάζεται την υλοποιημένη μορφή που της έδιναν άλλοτε. Ίσως γι' αυτό και ενοχλεί η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ, μ' όλο που ο Olivier φρόντισε να συγχρονίσει την άφιξή του με εντυπωσιακούς ρυθμικούς χτύπους που ακούγονται σαν χτυπήματα της καρδιάς του Άμλετ. Οι φευγαλέες μορφές που έχουν υπερεκτυπωθεί πάνω στο νυχτερινό τοπίο της μάχης στον *Ριχάρδο Γ'* ήταν μια άλλη λύση, που κι αυτή όμως δεν λύνει ικανοποιητικά το πρόβλημα.

Για τους μονολόγους ο Olivier διάλεξε τη φωνή «εκτός πλάνου». Ενώ δηλαδή βλέπουμε το πρόσωπο του ήρωα, ακούγεται η φωνή του σαν εσωτερικός μονόλογος χωρίς όμως να μιλάει ο ίδιος, μιας και τα χείλια μένουν ασάλευτα. Έτσι το πρόσωπο μπορεί να εκφράζει αυτό που ακούει ο θεατής κι έχουμε την εντύπωση ότι παρακολουθούμε τις ενδόμυχες σκέψεις του ήρωα. Τον απόλυτα πετυχημένο αυτόν εκφραστικό τρόπο χρησιμοποίησε και ο Welles στον *Μάκβεθ* του. Αντίθετα, στον *Ριχάρδο Γ'* (του Olivier) οι μονόλογοι απευθύνονται στο κοινό. Δεν περίμενε κανείς βέβαια να λεχθούν «εσωτερικά» οι τόσο ψυχρά λογαριασμένοι υπολογισμοί του Ριχάρδου, όμως έχουμε συχνά τη δυσάρεστη εντύπωση ότι ο ήρωας προσπαθεί να μας πείσει για κάτι που δεν το πιστεύει ο ίδιος, ενώ αντίθετα πρέπει να εκφράζει δυνατά αυτό που πιστεύει. Ίσως ο μονόλογος, δοσμένος λιγότερο «προς το κοινό», να κέρδιζε περισσότερη δύναμη.

Οι κινήσεις του φακού στον *Άμλετ* είναι εκπληκτικές. Συνδυάζονται με την εκμετάλλευση του βάθους και την προβολή του σκηνικού σαν σημαντικού συντελεστή δημιουργίας ατμόσφαιρας. Κι όμως μολονότι ο Olivier χρησιμοποίησε την κινηματογραφική τεχνική όσο μπόρεσε καλύτερα, η σκηνοθετική του εργασία παραμένει πολύ θεατρική. Ο Olivier θέλησε να αναπτύξει μια ορισμένη σκηνοθετική αντίληψη με την κινηματογραφική εργασία και

δε θέλησε να ξανασκεφτεί τα δραματικά στοιχεία του σαιξπηρικού έργου σε συνάρτηση με τον καινούργιο εκφραστικό τρόπο της 7ης τέχνης. Αυτήν την τελευταία προσπάθεια είναι που τόλμησε, με συχνά, αλλά όχι πάντα, θαυμαστά αποτελέσματα ο Orson Welles.[2]

Δυστυχώς αυτή η «θεατρικότητα» είναι ακόμη πιο έντονη στον *Ριχάρδο Γ'*. Εδώ μάλιστα μας ενοχλεί ακόμα περισσότερο η προσπάθεια απλοποίησης που αναφέραμε παραπάνω. Εκτός από το σύμβολο του στέμματος, που επανέρχεται με κουραστική επιμονή (παρακολουθούμε δύο στέψεις, ανύπαρκτες στην τραγωδία, και βλέπουμε στο τέλος, στη μάχη, το κατρακύλισμα του στέμματος σ' ένα θάμνο, όπου θα το βρει... τυχαία ο Stanley για να στέψει τον νέο βασιλιά!), ο Olivier, παίρνοντας αφορμή από ένα στίχο του ποιητή, χρησιμοποιεί πάλι επίμονα τη σκιά του καμπούρη βασιλιά για να τονίσει τον διαβολικό του χαρακτήρα. Είναι, τέλος, τελείως απαράδεκτη η υπόδειξη που θεώρησε ο σκηνοθέτης σκόπιμο να μας κάνει στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, όταν διαβάζουμε στην πανοπλία του σκοτωμένου βασιλιά «honni soit qui mal y pense» –το ρητό του αγγλικού στέμματος. Γιατί φαίνεται σαν να θέλει να τονίσει, με τρόπο ολότελα εξωτερικό, πως πρέπει να υπάρχει κάποιο ελαφρυντικό και για τον σκληρό και απάνθρωπο βασιλιά. Όμως, αυτό το ελαφρυντικό, αν υπάρχει, έπρεπε να τονιστεί στην ερμηνεία και στη σκηνοθεσία, κι όχι να μας δοθεί με τρόπο τόσο εξωτερικό.

Δυστυχώς ο Olivier περιέκοψε τις σκηνές όπου εμφανίζονται οι βασίλισσες (όχι μόνο η Άννα, η γυναίκα του, αλλά και η Ελισάβετ, γυναίκα του Εδουάρδου, που ο Ριχάρδος θέλει να παντρευτεί την κόρη της). Κι όμως, ακριβώς στις σκηνές αυτές θα μπορούσαμε ίσως να ανακαλύψουμε κάποια ανθρωπιά στον ήρωα –έχει κάποια γοητεία αυτός ο καμπούρης. Είναι βέβαια αλήθεια ότι οι ενδείξεις του κειμένου δεν βοηθούν αρκετά τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό, που πρέπει να ζωντανέψει το κείμενο δημιουργικά, αναζητώντας το πιο βαθύ του περιεχόμενο. Η χρησιμοποίηση του ρητού ήταν πάντως η πιο φτηνή και εξωτερική λύση. Το έργο μένει συνολικά κρύο και δεν συγκινεί. Αναζητώντας την πλαστική ομορφιά και κάποια επιφανειακή πιστότητα, ο Olivier παραβλέπει το πνεύμα του έργου.

Στην άλλη άκρη της προσπάθειάς του στέκει ο Orson Welles: θυσιάζει την ωραιότητα, αλλάζει την παραδεδεγμένη αντίληψη για την πιστότητα στο πρότυπο, για να μας δώσει ένα καινούργιο έργο, που αποδίδει όμως τη βαθύτερη ουσία της σαιξπηρικής τραγωδίας.

Ίσως σε μερικούς φανεί υπερβολικά αυστηρή η κριτική μας· είναι γιατί οι πιο σοβαρές και τολμηρές προσπάθειες προκαλούν πάντα και τις πιο αυστηρές κρίσεις. Κι όμως η καθεμιά από τις ταινίες του Lawrence Olivier ξεπερνάει τόσο πολύ το επίπεδο της συνηθισμένης κινηματογραφικής παραγωγής, προσπαθεί να πετύχει κάτι τόσο ανώτερο από το συνηθισμένο, που προκαλεί, παρά τις επιφυλάξεις μας, αμέριστο τον θαυμασμό μας.

---

1 *Βλέπε: René Clair, Réflexion faite, Nouvelle Revenue Française, 1951.*

2 *Βλέπε για μια συγκριτική μελέτη, Jacques Bourgeois, στο περιοδικό La Revue du Cinéma III, 18.*

ΑΓΓΛΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Το καλοκαίρι πέρασε χωρίς να μας δώσει μερικές από τις ξεχωριστές αυτές ταινίες που περιμένουν, στοιβαγμένες σε κάποιες αποθήκες των Αθηνών, τους επιχειρηματίες που θα «τολμήσουν» να μας τις προσφέρουν. Γι' αυτό και λίγες είναι οι ταινίες που αξίζει να ξεχωρίσουμε.

Κοντά στον *Ριχάρδο Γ'* του Olivier ο αγγλικός κινηματογράφος έδωσε το παρόν και με μερικές άλλες ταινίες, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει *Η συμμορία των πέντε* («The Lady Killers») του Alex. MacKendrick. Πρόκειται για μια χαριτωμένη ταινία γυρισμένη με όλο το μακάβριο κέφι και τον κυνισμό που δημιούργησε την επιτυχία του *13ου Κληρονόμου* («Kind Hearts and Coronets») του Hammer. Μόνο το βρετανικό «χιούμορ» μπορεί να συνδυάσει με τόση λεπτότητα τις πιο μακάβριες σκηνές φρίκης με την έξυπνη σάτιρα, χωρίς ποτέ να ενοχλήσει ο συγκερασμός αυτός τον θεατή. Βέβαια η ταινία δεν φτάνει το πρότυπο που αναφέραμε. Εκεί η ιστορία, δοσμένη στο πρώτο πρόσωπο απ' τον δολοφόνο, δημιούργησε ακόμα πιο έντονες αντιθέσεις και τελικά, μέσα από τη σάτιρα της αγγλικής κοινωνίας έθετε και ένα πρόβλημα ηθικής. Γιατί στο κάτω-κάτω το γέλιο μας γεννιόταν από φρικτούς φόνους, που σε άλλη περίσταση θα γεννούσαν τον αποτροπιασμό μας. Όμως πρέπει να παραδεχτούμε ότι το κωμικό παιχνίδι είναι συχνά στημένο πέρα από την ηθική. Πάντως η ταινία του MacKendrick είναι έξοχη και θαυμάσια παιγμένη από ένα επιτελείο ηθοποιών, με επικεφαλής μιαν άγνωστή μας ηθοποιό στο ρόλο της καλοκάγαθης γριάς και τον μεγάλο Alec Guinness.

Από τις υπόλοιπες αγγλικές ταινίες αναφέρουμε μόνο εδώ την ευσυνείδητα, αλλά χωρίς πολύ φαντασία, γυρισμένη ταινία του Lewis Gilbert *Λόρδοι Ροβινσώνες* («The Admirable Crighton») από το γνωστό θεατρικό έργο του Barrie. Πάντως, ανεξάρτητα από μερικές σπάνιες εξαιρέσεις, γενική είναι η διαπίστωση για την πτώση του αγγλικού κινηματογράφου. Μετά τον πόλεμο η αγγλική κινηματογραφία και ο ιταλικός νεορεαλισμός μας είχαν φέρει στην οθόνη κάτι καινούργιο και πρωτότυπο. Σήμερα ο νεορεαλισμός διέγραψε πια την τροχιά του, αφού στάθηκε πηγή για νέες προσπάθειες που τον ξεπερνούν (οι ταινίες ενός Antonioni, οι καινούργιες αναζητήσεις του Visconti, του Fellini ή και άλλων έξω από τα ιταλικά σύνορα). Ο αγγλικός όμως κινηματογράφος στάθηκε. Στάθηκε χωρίς να δημιουργήσει μια συνέχεια. Που και που, ανάμεσα σε πλήθος μετριότητες, ακούμε και πάλι το όνο-

μα του Carol Reed, του David Lean, του Asquite και άλλων, και ελπίζουμε πως θα δούμε πάλι κάτι που θα θυμίζει τις παλιές τους επιτυχίες. Δυστυχώς πολύ συχνά βγαίνουμε απογοητευμένοι. Και όμως θα περιμένουμε εφέτος με ξεχωριστό ενδιαφέρον να δούμε *Το Κλειδί* του Reed και τη *Γέφυρα του Ποταμού Κβάι* του Lean.

ΟΙ ΚΑΛΕΣ ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ

Οι χειμερινοί κινηματογράφοι άνοιξαν τις πόρτες τους με μερικές ταινίες διόλου ευκαταφρόνητες, παρ' όλο που οι πρώτες φθινοπωρινές μέρες δεν θεωρούνται εμπορικές.

Το *Στις 8 το πρωί* του Christian Jacque (γαλλικά «Si tous les gars du monde») είναι μια ενδιαφέρουσα ταινία που κηρύσσει τη διεθνή συνεργασία και αλληλοβοήθεια. Ένα ψαροκάικο κινδυνεύει από μια περίεργη αρρώστια που αποδεκατίζει τους ναυτικούς. Με την έκκληση για βοήθεια του καπετάνιου θα τεθεί σε κίνηση μια αλυσίδα από ανθρώπους καλής θελήσεως, σκορπισμένους στις διάφορες χώρες, που δεμένοι από τα αόρατα κύματα των ερασιτεχνικών ραδιοπομπών θα κινηθούν για να σώσουν τους ναυτικούς πριν απ' τις «8 το πρωί».

Το θέμα είναι ευγενικό, συγκινητικό, γεμάτο ανθρωπιά κι έτσι αισθανόμαστε αμέσως την ανάγκη να κρίνουμε την ταινία ευνοϊκά. Το σενάριο, γραμμένο αρχικά από τον Clouzot, που επρόκειτο άλλωστε να είναι και ο σκηνοθέτης, διασκευάστηκε τελικά και γυρίστηκε από τον Christian Jacque. Δουλειά καλή, σίγουρη, επιμελημένη. Κάτι όμως φταίει, κάτι λείπει. Ίσως φταίει ο απλοϊκός χαρακτηρισμός των προσώπων, ίσως δεν νιώθουμε την ανησυχία για τη μοίρα των ναυτικών. Η ταινία που ξεκινάει από την αρχή με καλές προθέσεις δημιουργεί αμέσως τη βεβαιότητα πως όλοι τελικά θα σωθούν και πως η αρετή θα θριαμβεύσει πριν απ' τις... 8 το πρωί. Μια πιο αυστηρή και σκληρή μάλιστα επεξεργασία του σεναρίου και της σκηνοθεσίας θα συγκινούσε βαθύτερα.

Το ότι δεν αρκούν οι καλές προθέσεις για μια καλή ταινία μας αποδεικνύεται και από το *Άνθρωπος χωρίς όπλα* (αγγλικά «Φιλική Πειθώ») του William Wyler. Ο αξέχαστος δημιουργός του *Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μας* φαίνεται σαν να πήρε τον κατήφορο κάτω από το βάρος της φήμης του και της εμπορικότητας. Αυτό δεν τον εμποδίζει να κερδίσει στις Κάννες το πρώτο βραβείο μπροστά στις αριστουργηματικές ταινίες ενός Bresson, ενός Bergman, ενός Fellini. Δυστυχώς οι Επιτροπές των Φεστιβάλ δεν είναι αλάθητες, και μάλιστα όταν παίζουν σημαντικότατο ρόλο τα εμπορικά συμφέροντα. Η *Φιλική Πειθώ* θα μπορούσε να ήταν μια πιο σημαντική ταινία, αν ο Wyler ήταν πιο τολμηρός, όχι μόνο στη σκηνοθεσία, αλλά και στην αντιμετώπιση του θέματος.

Σκηνοθετικά επιβάλλεται ένας αργός ρυθμός χωρίς σοβαρή μελέτη της συνθέσεως της εικόνας. Αναλογίζεται κανείς με νοσταλγία το «εσωτερικό μοντάρισμα» με τη θαυμάσια δραματικότητα του *Τα καλύτερα χρόνια* ή και του *Αστυνομική ιστορία* ή ακόμα και του πιο μέτριου *Σκληροί άντρες*. Όλα αυτά όμως ξεχάστηκαν και ο Wyler περιορίζεται σε μια ευσυνείδητη βέβαια δουλειά, που δεν ταιριάζει όμως με τη φήμη του.

Το θέμα πάλι θα μπορούσε να δώσει αφορμή για μια ταινία με άλλο μεγαλείο. Αυτή η ιστορία των κουακέρων, που στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου αντιμετωπίζουν ένα πρόβλημα ηθικής κρίσεως, αφού πρέπει να διαλέξουν ανάμεσα στην αγάπη για τη δικαιοσύνη και την απελευθέρωση των νέγρων και στην τήρηση του χριστιανικού «ου φονεύσεις», θα μπορούσε να φτάσει σε συγκλονιστικές διαστάσεις. Αντί γι' αυτό ο Wyler προτιμά να μας δείξει την ευχάριστη καθημερινή ζωή: τα παιχνίδια των παιδιών και τη μεγάλη αγάπη, τις απλοϊκές και άκακες διαφορές του ζεύγους που καταλήγουν πάντα σ' ένα χαμόγελο και σ' ένα φιλί. Το άλλο, το ηθικό πρόβλημα, βρίσκει μια ψεύτικη λύση: όλοι θυσιάζουν τις χριστιανικές αρχές, αλλά ταυτόχρονα και δικαιώνονται –ο γιος από την φιλοπατρία του, ο πατέρας γιατί τελικά δεν σκοτώνει κανέναν, και η μάνα γιατί... έδειρε έναν στρατιώτη που πήγε να σφάξει τη χήνα της (ενώ προηγουμένως είχε ξεπουπουλίσει αρκετά άλλα πετούμενα λιγότερο αγαπητά στο σπίτι των κουακέρων)! Και αναρωτιέται κανείς τελικά αν οι έμποροι του Χόλυγουντ δε θέλησαν κυρίως να μας προειδοποιήσουν πως... παρ' όλη την αγαθότητα και την καλοσύνη του, ο μέσος Αμερικανός θα είναι σε θέση, αν χρειασθεί ανάγκη, να θυσιάσει μερικές αρχές για να υπερασπίσει άλλες!... Αν αυτός είναι ο συμβολισμός της ταινίας, πάλι δε βρίσκει τον στόχο του, τη στιγμή που ο μέσος θεατής τη μόνη ανάμνηση της ταινίας που θα κρατήσει είναι οι σκηνές με τη χήνες, με το άλογο, με το αρμόνιο, ό,τι δηλαδή γεννάει κάποιο ευχάριστο χαμόγελο και όχι ό,τι θα είχε ίσως σχέση με το «Νόμο του Κυρίου».

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΟΥΙΝΛΑΝ

Σ' ένα παλαιότερο τεύχος του Δελτίου μας (Χρόνος Α', φύλλο 6, σ. 86) προσπαθήσαμε να παρουσιάσουμε το κινηματογραφικό έργο του Orson Welles απ' τον *Πολίτη Καίην* ως τον *Κύριο Αρκάντιν*. Με το *Ο Άρχων του Τρόμου* (αγγλικά: «Touch of Evil») ο Welles μας παρουσιάζει σήμερα την τελευταία του κινηματογραφική δημιουργία, που παίρνει κι αυτή τη θέση της ανάμεσα στις ξεχωριστές καλλιτεχνικές επιτυχίες του μεγάλου σκηνοθέτη.

Για το γύρισμα της ταινίας του αυτής ο Welles ξαναγύρισε στο Hollywood ύστερ' από δέκα χρόνια. Κλεισμένες οι πόρτες των μεγάλων στούντιο ύστερ' από την εμπορική αποτυχία της *Κυρίας της Σαγκάης*, άνοιξαν μόνο στα 1957 για να γυρίσει το *Touch of Evil*. Το σενάριο, γραμμένο από τον ίδιον όπως πάντα, είναι παρμένο από κάποιο μυθιστόρημα του Whit Masterson, που δεν έχει παρά ελάχιστη σχέση με την ταινία. Στον Welles δόθηκε απόλυτη ελευθερία κατά το γύρισμα της ταινίας, όπως αναγνωρίζει ο ίδιος. Μερικοί ηθοποιοί σαν την Marlene Dietrich και τη Mercedes MacCambridge έλαβαν μέρος στην ταινία χωρίς συμβόλαιο, από αγάπη για το έργο του μεγάλου σκηνοθέτη. Οι δυσκολίες του Welles άρχισαν μόλις τέλειωσε το γύρισμα: πριν τελειώσει το μοντάρισμα της ταινίας, οι παραγωγοί αποφάσισαν να το τελειώσουν με τον δικό τους τρόπο! Κόψανε σκηνές που είχε γυρίσει ο Welles και πρόσθεσαν άλλες που δεν είχαν ποτέ γραφεί ή γυριστεί από τον σκηνοθέτη. Στο σύνολό τους πάντως, οι αλλαγές αυτές δεν φτάνουν, κατά την ομολογία του Welles, ούτε το ένα δέκατο απ' αυτές που επιβλήθηκαν στον *Αρκάντιν*! Αυτή είναι δυστυχώς η μοίρα της κινηματογραφικής τέχνης, μια και είναι τόσο στενά δεμένη με το εμπόριο. Στον *Άρχοντα του Τρόμου*, μας λέει ο Welles, «κόψανε τις σκηνές με ηθικό περιεχόμενο και αφήσαν άθικτες και πλήρεις τις σκηνές βίας». Οι περικοπές αυτές αφήσαν μερικά κενά που θα τα πρόσεξαν ίσως οι προσεκτικοί θεατές.

Όμως και μετά το μοντάρισμα της ταινίας η εταιρεία «Universal» δεν έδειξε συμπάθεια για τη δημιουργία του Welles. Όταν ζητήθηκε η προβολή της ταινίας στο Φεστιβάλ των Βρυξελλών, η εταιρεία αρνήθηκε την αποστολή της και χρειάστηκε η επιμονή της κριτικής επιτροπής που καταπάτησε και τον κανονισμό της (αφού η ταινία είχε κιόλας προβληθεί –σκοπίμως!– στο Παρίσι), για να συμπεριληφθεί στον διαγωνισμό και να πάρει τελικά το βρα-

βείο της κριτικής και το βραβείο για την καλύτερη ανδρική ερμηνεία. Ας σημειωθεί ότι και στην Ελλάδα ακόμα, όπου συνήθως γίνεται κατάχρηση τίτλων και βραβείων φεστιβάλ για διαφημιστικούς λόγους, πουθενά δεν αναφέρθηκε η τιμητική διάκριση που δόθηκε στο έργο και στο πρόσωπο του Orson Welles.

Αυτά για την ιστορία. Ας έρθουμε όμως στην ταινία, και πρώτα απ' όλα στο περιεχόμενο, στο νόημά της.

Μερικοί θερμοί θαυμαστές του Welles, θέλοντας να βρουν μια κυρίαρχη γραμμή και εξήγηση του έργου του, παρουσίασαν μια ελκυστική θεωρία. Είπαν πως όλοι οι ήρωες του Welles, απ' τον Καίην ως τον Κουίνλαν, είναι μεγαλοφυίες που δεν μπορούν ν' αποφύγουν το κακό. Αγωνίζονται δηλαδή ανάμεσα στο καλό και στο κακό, κι αν πράττουν το δεύτερο, αυτό δεν τους καταδικάζει ολότελα στα μάτια του δημιουργού τους. Σ' αυτήν την ελκυστική θεωρία, τη διανθισμένη με τις λέξεις «μεταφυσική αγωνία», «φιλοσοφία της αμφιβολίας» και άλλα «ηχηρά παρόμοια», ο Welles ο ίδιος έδωσε μια ξεκάθαρη απάντηση:[1]

«Είναι σφάλμα να πιστέψει κανείς ότι ο Κουίνλαν βρίσκει έλεος στα μάτια μου. Για μένα είναι μισητός: ο χαρακτήρας του δεν είναι διφορούμενος. Δεν είναι ο Κουίνλαν μεγαλοφυία, είναι όμως μαέστρος στο είδος του, ένας άρχοντας της επαρχίας, κι ένας άνθρωπος μισητός. Αυτό που είναι προσωπική μου αντίληψη και υπάρχει στην ταινία, είναι το μίσος που τρέφω για την κατάχρηση των δικαιωμάτων της που ασκεί η αστυνομία. Είναι φανερό ότι είναι πιο ενδιαφέρον να μιλάει κανείς για την κατάχρηση εξουσίας της αστυνομίας μ' έναν άνθρωπο που έχει κάποιο βάρος –όχι μόνο σωματικό αλλά και σαν προσωπικότητα– παρά μ' έναν κακό μικρό αστυνομικό. Ο Κουίνλαν είναι επομένως καλύτερος από ένα μικρό τιποτένιο αστυνομικό χωρίς αυτό να παύει να τον κάνει μισητό. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πάνω σ' αυτό το σημείο! Μπορεί κανείς όμως πάντα να αισθάνεται και μια συμπάθεια για ένα βρωμερό υποκείμενο, μια και η συμπάθεια είναι συναίσθημα ανθρώπινο. Απ' αυτό προέρχεται και η συμπάθειά μου για πρόσωπα για τα οποία δεν κρύβω την απέχθειά μου».

Η προσωπική αυτή γνώμη του Welles τοποθετεί αμέσως και το έργο. Ο Welles μισεί και καταγγέλλει την κατάχρηση της εξουσίας. Ο μεξικανός αστυνομικός Βάργκας αντιπροσωπεύει την αλήθεια, την τιμιότητα, τις αξίες που πιστεύει και υπερασπίζεται ο ίδιος ο σκηνοθέτης - αδιάφορο αν ο Κουίνλαν έχει στο τέλος δίκιο σε ό,τι αφορά τον δολοφόνο. Μάλιστα η τελική διαπίστωση, ότι ο Κουίνλαν είχε σωστά επισημάνει τον δράστη της ανατίναξης, δεν μειώνει αλλά αντίθετα ενισχύει ότι «ο σκοπός δεν αγιάζει τα μέσα».

Το θέμα λοιπόν είναι καθαρό, παρ' όλο που ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί έναν πολύπλοκο και πολυδαίδαλο τρόπο για να το αναπτύξει: σκηνές σε ύποπτα κέντρα, περίεργα, όμως ψεύτικα όργια νεαρών, κι ένας τρελός που περιφέρεται στο έρημο «μοτέλ». Σκηνές περίεργες, που δημιουργούν όμως μια υποβλητική ατμόσφαιρα που θα καταλήξει στον φόνο του Γκράντι (Akim Tamirof). Στην τελευταία αυτή σκηνή, γυρισμένη με απίστευτη μαεστρία, εναλλάσσονται οι σκηνές του φόνου με τον ανήσυχο ύπνο της Janet Leigh, που οι κινήσεις της υπογραμμίζουν ρυθμικά (σαν κινήσεις εκκρεμούς) τη δραματική ένταση, για να δοθούν τε-

λικά στη φωνή της φρίκης της ηρωίδας, όταν βλέπει το κρεμασμένο ανάποδα κεφάλι του Γκράντι. Κι όμως, αντίθετα από ό,τι μπορεί ίσως να υποδηλώνει η πρόχειρη εδώ περιγραφή, η σκηνή αυτή δεν είναι μόνο σκηνή φρίκης. Όχι μόνο δένεται με τη δραματική εξέλιξη και αποτελεί την τελευταία εγκληματική πράξη του Κουίνλαν, αλλά είναι κι ένα θαυμάσιο δείγμα κινηματογραφικής γραφής, μιας γραφής πολύπλοκης, «μπαρόκ» θα λέγαμε, που χαρακτηρίζει τις αισθητικές αναζητήσεις του Welles. Το ανήσυχο μυαλό του δημιουργού του *Πολίτη Καίην* γυρεύει πάντα κάτι καινούργιο, χρησιμοποιεί καινούργιους τρόπους και επεξεργάζεται καινούργιες τεχνικές. (Αναφέρει π.χ. ο ίδιος ότι χρησιμοποιεί τελευταίως συστηματικά φακούς 18,5, επειδή κανείς άλλος δεν τους χρησιμοποιεί και για να εξαντλήσει όλες τις δυνατότητές τους).

Σ' όλη την ταινία είναι φανερή η παρουσία ενός μεγάλου καλλιτέχνη. Θυμηθείτε την πρώτη μεγάλη σκηνή (γυρισμένη σ' ένα μόνο πλάνο) του αυτοκινήτου που διασχίζει την πόλη και που διασταυρώνεται και πάλι συναντιέται με το ζευγάρι των πεζών μπροστά στη συνοριακή γραμμή πριν τιναχτεί στον αέρα. Να ένα απ' τα πιο δύσκολα τεχνικά, αλλά και τα πιο δικαιολογημένα απ' την πλοκή πλάνα που είδαμε ποτέ στον κινηματογράφο, μια και με την ενότητά του κατορθώνει να μας παρουσιάσει τα πρόσωπα που ξαφνικά βρίσκονται αναπόφευκτα δεμένα με το πρώτο συγκλονιστικό επεισόδιο[2]. Θυμηθείτε ακόμα το τελευταίο επεισόδιο της καταγραφής, με το ασύρματο μαγνητόφωνο, της εξομολόγησης του Κουίνλαν. Εδώ αντίθετα έχουμε ένα γρήγορο μοντάρισμα πλάνων συνδυασμένο με τις απότομες κινήσεις της μηχανής (με «traveling») που καταλήγουν σε πολύ μεγάλο πλάνο πάνω στο μαγνητόφωνο. Στη σκηνή αυτή παρακολουθούμε ταυτόχρονα τον ξεπεσμό του Κουίνλαν, τον παλιό πιστό του φίλο που δέχεται τώρα να γίνει καταδότης, και τον Βάργκας, που με αηδία αλλά και με κόπο δέχεται να χρησιμοποιήσει το μηχάνημα που βρίσκεται στα χέρια του και να κρυφακούσει, για να μπορέσει να σώσει τη γυναίκα του και να καταδικάσει τον εχθρό του. Όλα τα πλάνα της ταινίας, από το πρώτο ως το τελευταίο, κρατούν τη σφραγίδα της μεγαλοφυίας, ακόμα κι όταν είναι συζητήσιμα.

Κι αν μερικοί δεν θέλησαν ή δεν μπόρεσαν να δουν το θέμα και το νόημα που κρύβεται πίσω από τον *Κύριο Αρκάντιν* και κατέκριναν μόνο την κούφια (όπως την είπαν) τεχνική του, εδώ δε θα μπορέσουν να καταφύγουν στην ίδια κριτική, μια και το θέμα είναι φανερό κι επιβάλλεται με τη δύναμη της τέχνης του πολίτη Welles. Ίσως μάλιστα ο *Κουίνλαν* σταθεί αφορμή για μια καινούργια επίσκεψη και γνωριμία με τον κόσμο του *Αρκάντιν*, αν τύχει κι ο εξαιρετικός αυτός κύριος κάνει μια βόλτα σε κανένα συνοικιακό κινηματογράφο...

Ο ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΥ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

Η κινηματογραφική εργασία του Luchino Visconti (που σαν τον Welles παραμένει πάντα ανάμεσα στους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες του θεάτρου της εποχής μας) μας επιφυλάσσει φαίνεται κι άλλες ακόμη εκπλήξεις. Η τελευταία δεν είναι από τις μικρότερες. Ύστερ'

από το νεορομαντισμό του *Η Γη Τρέμει*, ύστερ' από το νεορομαντισμό του *Senso* (Βλ. Δελτίο, Χρόνος Α', φύλλο 8-9, σ. 129), μας δίνει τώρα μια ταινία γυρισμένη σε μια φανταστική ατμόσφαιρα, που θα τη ζήλευαν οι «πρωτοποριακοί» σκηνοθέτες του 1925.

Κι όμως η βάση για την ταινία του Visconti στάθηκε ένα διήγημα του Ντοστογιέφσκυ, μεταφερμένο από τις καλοκαιρινές «Λευκές Νύχτες» της Πετρούπολης στις χειμωνιάτικες και λευκές πάλι νύχτες μιας ιταλικής πόλης –του Λιβόρνου με τα κανάλια του. Αν εξαιρέσει κανείς αυτή τη μετατόπιση, η ταινία παραμένει πιστότατη στο πρότυπό της. Είναι ίσως μάλιστα η πιο ντοστογιεφσκική ταινία απ' όσες είδαμε ως σήμερα, βασισμένες σε μυθιστόρημα του μεγάλου ρώσου. Γιατί βέβαια *Οι Αδερφοί Καραμαζώφ* του Richard Brooks αποτελούν μια ευσυνείδητη προσπάθεια, που μπορεί όμως να ικανοποιήσει μόνον όσους δε διάβασαν το μυθιστόρημα κι όσους δε γνώρισαν την αγωνία του Ιβάν και του Δημήτρη. Η ταινία του Brooks ήταν καταδικασμένη πριν ακόμα γυριστεί, ενώ η πιο περιορισμένη φιλοδοξία του Visconti ήταν βέβαιο ότι θά 'φτανε σ' ένα σημαντικό επίτευγμα.

Η αντίθεση ονείρου και πραγματικότητας, φαντασίας και ρεαλισμού, υπάρχει στο πρότυπο, και ο Visconti την μεταφέρει με δύναμη στην οθόνη. Αυτή η αντίθεση είναι στη βάση του έργου. Και ο Visconti, χωρίς να προδίδει το πρότυπό του, προσθέτει τις σκηνές (όπως τη σκηνή του χορευτικού κέντρου) και τον εκφραστικό τρόπο που ταιριάζουν στη δική του προσωπικότητα. Εργάζεται σαν να δούλευε για το θέατρο πρώτα και για τον κινηματογράφο ύστερα. Η μεταφορά στην οθόνη πραγματοποιείται έτσι σε δύο στάδια: στη λιτή και απλή θεατρική μετάπλαση έρχονται να προστεθούν όλα τα στοιχεία ποίησης καθαρά κινηματογραφικής. Με τη βοήθεια του φακού τριγυρνούμε κι εμείς στους έρημους δρόμους της πόλης, χωρίς αίσθηση χρόνου και χώρου (παρ' όλο που τα τμήματα της πόλης που μας δείχνει ο σκηνοθέτης είναι περιορισμένα), ζούμε κι εμείς αυτές τις «λευκές νύχτες» και δεχόμαστε τη μαγεία τους.

Πρέπει ιδιαίτερα να τονιστεί η θαυμαστή ερμηνεία του Marcello Mastroianni. Κρατάει πάντα τη σωστή γραμμή σ' έναν ρόλο που μπορούσε εύκολα να ξεφύγει στον ψεύτικο ρομαντισμό. Όσο για τη Maria Schell, ύστερ' από τη συγκλονιστική της δημιουργία στην *Τελευταία Γέφυρα*, φαίνεται να στηρίζει το παίξιμό της σε δύο κυρίως ατού: ένα τυποποιημένο γέλιο κι ένα τυποποιημένο κλάμα ή λυγμό! Ώστε είναι τόσο περιορισμένες οι υποκριτικές ικανότητες του θαυμάσιου προσώπου της; Όπως κι αν είναι, οι αδυναμίες αυτές είναι ολοφάνερες στους *Αδερφούς Καραμαζώφ*, όπου η Γκρουσένκα της δεν έχει καμιά εσωτερικότητα, ενώ κάνουν λιγότερη εντύπωση κάτω απ' την αυστηρή καθοδήγηση του Visconti.

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΓΕΡΑΝΩΝ

Άλλες εντελώς εκπλήξεις μας επιφυλάσσει φαίνεται κι ο ρωσικός κινηματογράφος. Ύστερ' από το ευχάριστο ξάφνιασμα που μας είχε δώσει το *Τζιτζίκι* του Samsonov (Δελτίο, χρόνος Α', φύλλο 3, σ. 58) και την πιο ανθρώπινη ακόμα ερωτική περιπέτεια του *41ος Άνθρω-*

πος του Tchoukhrai (Δελτίο, χρόνος Β', φύλλο 12-13, σ. 50) είχαμε διαπιστώσει πως ο ρωσικός κινηματογράφος μπορούσε να μην ασχολείται μόνο με θέματα πατριωτικά ή κοινωνικά, με φανερές ή κρυμμένες προπαγανδιστικές διαθέσεις· κι ήταν αυτό μια ευχάριστη διαπίστωση. Γιατί αλήθεια οι νεότεροι ρώσοι σκηνοθέτες δεν είχαν βρει ποτέ αυτή την ανθρώπινη ζεστασιά και το μεγαλείο που έκρυβαν οι μεγάλες επικολυρικές δημιουργίες ενός Eisenstein, ενός Pudovkin, ενός Dovjenco. Το κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα των μεγάλων ρώσων είχε ντυθεί τον μανδύα της αληθινής τέχνης κι έκρυβε μια φλόγα που δεν άφηνε ασυγκίνητους ακόμα και τους πιο αδιάλλακτους πολέμιους του καθεστώτος. Όμως πιο πρόσφατα το σταλινικό κράτος είχε επιβάλει και στην 7η τέχνη έναν παγωμένο και ανέκφραστο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που μόνο σποραδικά μας είχε συγκινήσει.

Να τώρα, που ύστερ' από το *Τζιτζίκι* και τον *41ο*, πέταξαν στο κινηματογραφικό στερέωμα αυτοί οι «γερανοί», φέρνοντας μαζί τους μια πραγματική επανάσταση. Γιατί, αν στις δύο ταινίες που αναφέραμε μας είχε ξαφνιάσει κυρίως το θέμα, το ότι δηλαδή οι ρώσοι είχαν καταπιαστεί με θέματα «αστικά» και άλλοτε απαγορευμένα, τώρα μας ξαφνιάζει και η τεχνική. Οι ρώσοι, και κυρίως ο Mikhail Kalatozov, λες και άνοιξαν ξαφνικά τα μάτια τους στην τεχνική που εγκαινίασε ένας Welles και ένας Ophuls, και που τόσον καιρό τους έκρυβε το σιδερένιο παραπέτασμα. Κι αυτό χωρίς να ξεχάσουν τα μαθήματα του καλύτερου ρωσικού κινηματογράφου.

Κι εξηγούμαστε. Το decoupage σε σταθερά πλάνα με περιορισμένες κινήσεις της μηχανής αποτελούσε πάντα τη βάση της ρωσικής τεχνικής. Οι παλαιότεροι ρώσοι θεωρητικοί (κυρίως ο Eisenstein και ο Pudovkin) είχαν τονίσει τη σημασία του montage στη δημιουργία μιας πραγματικής κινηματογραφικής τέχνης και οι νεότεροι δεν μπορούσαν να ξεφύγουν εύκολα από την παράδοση αυτή. Στο μεταξύ όμως, με τα έργα ενός Welles, ενός Renoir (για να αναφέρουμε δύο πρόχειρα ονόματα), το κλασσικό montage είχε εγκαταλειφθεί, για ν' αναπτυχθεί κυρίως το decoupage σε μεγάλα πλάνα, όπου το montage πραγματοποιούνταν εσωτερικά, όχι με αλλαγές πλάνων, αλλά κυρίως με κινήσεις μηχανής. Οι σκηνές αποκτούσαν βάθος και μια πολύπλοκη αλλά δικαιολογημένη δραματική εσωτερική σύγκρουση.

Το μάθημα αυτό της αμερικανικής (κυρίως) κινηματογραφίας το δέχεται για πρώτη φορά ο δημιουργός των *Γερανών*. Στην ταινία του αποκαλύπτουμε πλάνα με μεγάλη διάρκεια και που εκμεταλλεύονται όλο το βάθος, γωνίες τραβηγμένες «εκ των κάτω» ή «εκ των άνω», σκηνικά με ταβάνια, traveling οριζόντια με ξέφρενο ρυθμό, κινήσεις γερανών, όλη γενικά την αμερικανική τεχνική που η Ευρώπη ανακάλυψε μεταπολεμικά και που ήταν άγνωστη ακόμα στη Ρωσία.

Αν ο Kalatozov χρησιμοποιεί με τέχνη όλους αυτούς τους εκφραστικούς τρόπους, δεν απαρνιέται ωστόσο τα μαθήματα του παλιού κινηματογράφου. Η συχνά παραγνωρισμένη εκφραστική δύναμη της surimpression, της ταυτόχρονης δηλαδή εκτύπωσης δύο ή περισσοτέρων εικόνων, χρησιμοποιείται με εκπληκτική δεξιοτεχνία στη σκηνή του θανάτου του Μπόρις. Τέτοιες αναζητήσεις μιας παλιάς χιλιοδουλεμένης τεχνικής μπορούν, όπως εδώ, ν'

αποκτήσουν την αξία του καινούργιου, όταν τοποθετηθούν στη σωστή τους θέση και όχι μόνο για να κάνουν εντύπωση.

Όμως στους *Γερανούς* υπάρχει και το θέμα –απλό, χιλιοδουλεμένο: η μεγάλη αγάπη μπροστά στον πόλεμο. Δεν αποφεύγεται ίσως η σχηματοποιημένη αντιπαράσταση του πατριώτη-εργάτη και του εκμεταλλευτή-τεμπέλη. Όμως ο σκηνοθέτης δεν πιστεύει πως όλα είναι τέλεια στο κομμουνιστικό καθεστώς: βλέπουμε τον μαυραγοριτισμό και τη μιζέρια των προσφύγων. Στο τέλος θα υποστούμε βέβαια ένα μικρό πατριωτικό λογίδριο –όμως γιατί όχι, δεν είναι χειρότερο από τέτοια δακρύβρεκτα και ολότελα αδικαιολόγητα happy end που καταπίνουμε με τόση ευκολία!

Κι έπειτα, το τελευταίο επεισόδιο περιλαμβάνει ένα απ' τα ωραιότερα, τα πιο λυρικά, τα πιο συγκινητικά πλάνα που μας δόθηκε ποτέ: το εκφραστικό πρόσωπο της Tatiana Samoilovna που δακρυσμένο πνίγεται στα λουλούδια. Να ένα απ' τα πιο συγκλονιστικά γυναικεία πρόσωπα της οθόνης.

Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει ξεχωριστά για την ερμηνεία της Tatiana Samoilovna και των άλλων ηθοποιών. Παίζουν έντονα, με τρόπο που θυμίζει τους ήρωες του Elia Kazan. Κι αυτό δεν είναι περίεργο. Ο Kazan βασίζεται στον Stanislavsky και ο Kalatozov πολύ φυσικά ξαναβρήκε την παλιά παράδοση που τη νομίζαμε ζωντανή μόνο στο «Actors Studio».

Οι *Γερανοί* αναγγέλλουν μια καινούργια καλλιτεχνική επανάσταση στη Ρωσία. Θα περιμένουμε ανυπόμονα την ολοκλήρωσή της. Πάνω απ' τα διάφορα παραπετάσματα, οι σιδερένιοι γερανοί των αμερικανικών studios χαιρετούν τους ρωσικούς –όχι μόνο αυτούς που πετούν, αλλά κι αυτούς που κινήθηκαν για να πραγματοποιηθεί η πρώτη «αμερικανική» ρωσική ταινία.

ΜΙΑ ΓΕΡΟΧΤΙΣΜΕΝΗ ΓΕΦΥΡΑ

Οι «υπερπαραγωγές» που κατακλύζουν τελευταία τις αίθουσες προβολής γυρίζονται με τεράστιες δαπάνες και γι' αυτό είναι επόμενο οι παραγωγοί τους να αποφεύγουν τις προσπάθειες με τις οποίες ίσως διακινδυνεύσουν την απαραίτητη εμπορική επιτυχία. Έτσι συνήθως οι «υπερπαραγωγές» δεν παρουσιάζουν αληθινό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον.

Με τις αναπόφευκτες αυτές προϋποθέσεις πρέπει να ομολογηθεί ότι η *Γέφυρα του Ποταμού Κβάι* είναι μια χτυπητή εξαίρεση, μια ταινία δηλαδή που μπόρεσε με απόλυτη κινηματογραφική συνέπεια να αποδώσει ένα σενάριο πλούσιο σε λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις που βρίσκονταν σε μια διαρκή αλληλοσύγκρουση και αντίφαση.

Το σενάριο, παρμένο από το ομώνυμο βιβλίο του Pierre Boulle (αλλά αρκετά διασκευασμένο) είναι η ιστορία του άγγλου συνταγματάρχη Nicholson που αιχμαλωτίζεται στο Σιάμ μαζί με τους άνδρες του. Άγγλος λοιπόν ο συνταγματάρχης και συνεπώς τυφλά προσκολλημένος στους κανονισμούς, δεν δέχεται τη χειρωνακτική εργασία, ούτε γι' αυτόν ούτε για τους αξιωματικούς του, μια που η διεθνής σύμβαση της Γενεύης τους εξαιρεί. Τα μαρτύρια,

οι εκβιασμοί και οι στερήσεις που του επιβάλλουν οι γιαπωνέζοι δεν μπορούν να τον κλονίσουν στην απόφασή του, αλλ' αντίθετα η πειθαρχία και ο θαυμασμός των αιχμαλώτων μετατρέπουν την παράλογη (για μας) στάση του σε ένα θρίαμβο της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και του ανδρισμού.

Ο γιαπωνέζος διοικητής που έχει αναλάβει την κατασκευή της γέφυρας του ποταμού Κβάι, βλέποντας πως ο χρόνος δεν του φτάνει για να παραδώσει τη γέφυρα στην ορισμένη ημερομηνία, πιεζόμενος και από το μποϋκοτάζ των αιχμαλώτων κατά την κατασκευή, και προκειμένου να εκτεθεί στην υπηρεσία του, όχι μόνο παραδέχεται τους όρους του Nicholson, αλλά του ζητάει τη συνεργασία του. Έτσι ο Nicholson επωφελείται από την περίσταση για να καλυτερεύσει τη θέση τους στο στρατόπεδο, για να δώσει ένα μάθημα ευρωπαϊκής τεχνικής στους γιαπωνέζους και πάνω απ' όλα να στήσει ένα μνημείο που να μαρτυρά το πέρασμα του συνταγματάρχη Nicholson. Κάνει λοιπόν τη γέφυρα στην ορισμένη ημερομηνία, αλλά πιο γερή και πιο μεγαλόπρεπη, καταστρατηγώντας νόμους και κανονισμούς που για την τήρησή τους ο ίδιος δεινοπάθησε, μετατρέποντας έτσι την ήττα του σε θρίαμβο, αλλά και σε συνεργασία με τον εχθρό. Όταν τέλος συνέρχεται, βέβαια λίγο απότομα, λέγοντας εκείνο το «τί έκανα», ανήμπορος να κυριαρχήσει στο πάθος της ματαιοδοξίας του, έρχεται ο θάνατός του για να δώσει μια αναπάντεχη, διπλή λύση, δικαιώνοντας έτσι και τον άνθρωπο Nicholson και τον συνταγματάρχη.

Όλες όμως αυτές τις τόσο λεπτές ψυχικές καταστάσεις θα ήταν αδύνατο και να τις υποψιασθούμε χωρίς τον σκηνοθετικό άθλο του David Lean και χωρίς μια τέτοια τέλεια κινηματογραφική εκτέλεση.

Ο συναρπαστικός ρυθμός του, εκτός βέβαια από την παρένθεση της Κεϋλάνης, συνδυασμένες με μια ανεξάντλητη σκηνοθετική εφευρετικότητα, έρχεται να δώσει συμβολισμό και προέκταση στο καθετί, να εκμεταλλευθεί και τα πιο ασήμαντα στοιχεία, δημιουργώντας ένα στυλ λιτό σε έκφραση μα βαθύ σε περιεχόμενο. Τα πάντα βρίσκονται σε απόλυτη ισορροπία και σε σπάνια ατμόσφαιρα υποβολής. Ο αράπης που κουνάει το σκοινί της βεντάλιας, το στημένο πολυβόλο στ' αυτοκίνητο, το σουλάτσο του Διοικητή στο Κυβερνείο και το τραγούδι των αιχμαλώτων που γυρίζουν απ' τη δουλειά, ενώ ο ήλιος φαίνεται στη δύση του και ενώ η μηχανή δίνει την εντύπωση ότι τον παρακολουθεί με μια ανεπαίσθητη κίνηση, όλα αυτά τα τόσο κοινά πράματα, έρχονται ανυποψίαστα να υποβάλουν, κορυφώνοντας όχι μόνο την αγωνία, αλλ' υποδηλώνοντας το χρόνο και την κούραση που κοντεύει να καταβάλει τους αξιωματικούς που περιμένουν την απόφαση.

Με θαυμαστή δεξιοτεχνία και πρωτοτυπία συνθέτει τα πλάνα του χρησιμοποιώντας ελάχιστα το μεγάλο πλάνο και μόνον όταν υπαγορεύεται αυτό από μια άμεση δραματική αναγκαιότητα ή αντίθεση. Η σύνδεσή τους, όταν γίνεται με fondu enchainé (με βαθμιαίο σβήσιμο μιας φωτογραφίας στην άλλη) έχει μια μοναδική μαλακότητα, πετυχαίνοντας έτσι μια ακόμη μεγαλύτερη συνοχή στην πλαστικότητα του ρυθμού.

Η σημασία του fondu enchainé στον ρυθμό φαίνεται καθαρά, αν θυμηθούμε τα δύο χα-

ρακτηριστικά πλάνα που συνδέονται με απότομο κόψιμο. Το ένα την παραμονή της ανατίναξης της γέφυρας και το άλλο τα ξημερώματα της άλλης ημέρας.

Στον operateur J. Hindiard δίνεται η ευκαιρία, για μια ακόμα φορά, να μας δείξει τη μεγάλη του τεχνική, που, συνδυασμένη με ένα λεπτό γούστο και ευαισθησία, ζωγραφίζει με μια από τις πιο πλούσιες παλέτες απαράμιλλες εικόνες. Και ο Άλεκ Γκίνες, με την ωριμότητα που τον διακρίνει πάντοτε και με μια απόλυτη συνέπεια, δημιουργεί έναν από τους πιο ολοκληρωμένους ρόλους της καριέρας του. Γενικά, όλη η ταινία βρίσκεται σε ένα πολύ υψηλό ποιοτικό επίπεδο, παράδειγμα συντονισμού εργασίας σκηνοθέτη και τεχνικών.

Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΜΥΘΟΣ

Το 1958 έκλεισε και το 1959 άρχισε με τις ταινίες του Charles Chaplin. Η ευκαιρία που μας δίνεται να ξαναμιλήσουμε για το μεγάλο σκηνοθέτη είναι τόσο μοναδική που δεν θα την αφήσουμε να πάει χαμένη. Ας ξαναθυμηθούμε λοιπόν τον μύθο του Σαρλώ (Δελτίο, χρόνος Β', φύλλο 11, σ. 48), μια και βρεθήκαμε μπροστά στο ομολογημένο αριστούργημά του (*Ο Χρυσοθήρας*) και σ' ένα άλλο του έργο, που παρ' όλες τις αντιρρήσεις της κριτικής δε θά 'πρεπε να στερηθεί τον ίδιο χαρακτηρισμό (*Ο Δικτάτορας*).

Ο *Χρυσοθήρας* γυρίστηκε στα 1924 με 1925 ύστερ' από το *Η Γυναίκα απ' το Παρίσι*, ταινία που γύρισε ο Chaplin χωρίς να συμμετέχει ως ηθοποιός. Στον *Χρυσοθήρα* η μορφή του Σαρλώ αποκτά την πιο ανθρώπινή της διάσταση. Γιατί εδώ ο Σαρλώ δεν θα κινηθεί ανεξάρτητα από το κοινό σύνολο. Θα γίνει κι αυτός ένας χρυσοθήρας ανάμεσα σε τόσους άλλους (θυμηθείτε το πρώτο πλάνο της δραματικής πορείας στα χιόνια) που κυνηγούν ένα όνειρο –το χρυσάφι. Μόνο που ο Σαρλώ δεν θα μπορέσει να προσαρμοστεί ούτε και σ' αυτό ακόμα το ανοργάνωτο πλήθος. Θα ξεχάσει το χρυσάφι μόλις τον γοητέψουν τα μάτια της Georgia, που γίνεται κι αυτή με τη σειρά της ένα όνειρο, πιο φευγαλέο απ' το χρυσάφι.

Η ταινία, παρ' όλα της τα αναρίθμητα κωμικά ευρήματα, θα μείνει από την πρώτη κιόλας σκηνή του νυχτερινού κέντρου λουσμένη στη νοσταλγία αυτή της αγάπης με τις μικρές χαρές και τις μεγάλες λύπες. Έτσι το όνειρο της παρουσίας της Georgia στην πρωτοχρονιάτικη γιορτή που ετοίμασε ο Σαρλώ γίνεται ακόμα πιο τραγικό –όταν διαπιστώσει ο ίδιος ότι ονειρεύτηκε– γιατί προηγήθηκε ο θαυμάσιος, γεμάτος κέφι και φαντασία χορός με τα ψωμάκια, και γιατί ακολουθεί το πραγματικό λαϊκό γλέντι της ταβέρνας. Αλλού πάλι, όπως στο χορό που θα χορέψει ο Σαρλώ με τη Georgia, το γέλιο αλλά και η πραγματική τραγωδία γεννιούνται ταυτόχρονα –μια και η κοπέλα διάλεξε να χορέψει με τον αλητάκο μόνο και μόνο για να ενοχλήσει τον φίλο της και μια και την σπάνια αυτή στιγμή ευτυχίας έρχεται να καταστρέψει το ατύχημα που πανταλονιού με την απρόοπτη συνέχεια. Εδώ, όπως και σε κάθε ταινία του Chaplin, το γέλιο είναι μόνο επιφανειακό - στο βάθος ο καθένας μας κρύβει έναν λυγμό.

Δεν ξεφεύγει από τον μύθο του Σαρλώ και ο *Δικτάτορας*. Μόνο που εδώ ο Chaplin διάλεξε να μιλήσει πιο καθαρά για πράγματα σοβαρά –για τους ανθρώπους και την αντίληψη

που έμελλε να αιματοκυλήσει τον κόσμο. Η ταινία, γυρισμένη στα 1940, αντιμετώπισε τις επίσημες και ανεπίσημες ενέργειες που προσπάθησαν να ματαιώσουν το γύρισμά της. Ήταν αναμφισβήτητα ένα έργο με θέση, που παραμένει όμως ακόμα ζωντανό και σαν έργο τέχνης και για την άποψη που υποστήριξε. Σαν το «Κατηγορώ» του Ζολά, παρατήρησε κάποιος κριτικός.

Εδώ ο Chaplin παίζει εναλλακτικά με δύο πλοκές, περιγράφει δύο κόσμους. Σκιτσάρει τον σπασμωδικό και έξαλλο κόσμο του δικτάτορα Χίνκελ σε αντίθεση με τον πιο αργό και αέρινο κόσμο του γκέτο. (Δεν λείπουν όμως κι εδώ οι σκληροί χαρακτηρισμοί, όπως αποδεικνύει η σκηνή του κλήρου με το νόμισμα). Χαρακτηριστική της αντίθεσης αυτής είναι η σκηνή της παντομίμας με την υδρόγειο σφαίρα (πάνω σε μουσική του Wagner!) που ακολουθείται από τη σκηνή του ξυρίσματος (πάνω σε πιο «λαϊκή» μουσική του Brahms).

Η τελική αντικατάσταση του πραγματικού Χίνκελ από τον Εβραίο κουρέα είναι ένα θαυμάσιο εύρημα, που τίποτα ως τη στιγμή εκείνη δεν είχε αφήσει να προβλέψουμε. Και φτάνουμε στον τελικό λόγο. Μπροστά στην τρέλα και στην αγωνία του πολέμου, της βίας, της γενοκτονίας, ο μίμος Chaplin - Σαρλώ αισθάνεται την ανάγκη να μιλήσει –οι εκφράσεις, οι κινήσεις δεν αρκούν πια. Αισθάνεται την ανάγκη να πει αλήθειες - αλήθειες χιλιοειπωμένες ίσως, μα που έπρεπε ν' ακουστούν και πάλι εκείνη τη στιγμή, του 1940. Είναι εύκολο σήμερα –όπως και τότε– να μιλούμε για φτήνεια και απλοϊκότητα. Αν ξαναθυμηθούμε όμως μερικά από τα λόγια του Chaplin, θα δούμε πως δεν είναι εύκολο να τα ξεγράψουμε με ελαφριά συνείδηση. «...Κατορθώσαμε ν' αναπτύξουμε μεγαλύτερες πάντοτε ταχύτητες, γίναμε όμως σκλάβοι τους. Η μηχανοποίηση που φέρνει τα αγαθά μας άφησε με τις ίδιες πάντα ανάγκες. Η επιστήμη μας έκανε κυνικούς. Η εξυπνάδα μας έκανε σκληρούς και βάναυσους. Σκεφτόμαστε πολύ και δεν αισθανόμαστε αρκετά. Μας χρειάζεται περισσότερο το ανθρωπιστικό πνεύμα παρά η μηχανοποίηση. Πιο πολύ απ' την εξυπνάδα χρειαζόμαστε την ευγένεια και τη φιλία. Χωρίς τις αρετές αυτές η ζωή δεν θά 'ναι παρά βίαιη, κι όλα θα χαθούν...».

Δεν είδαμε ακόμα το *Ένας Βασιλιάς στη Νέα Υόρκη* και δεν ξέρουμε τί μήνυμα μας φέρνει η τελευταία του δημιουργία. Λέγεται ότι η επανέκδοση του *Δικτάτορα* πραγματοποιήθηκε για να μπορέσει ο Chaplin να καλύψει τα έξοδα μιας νέας του ταινίας: *Ταξίδι στο φεγγάρι*. Απ' την επικαιρότητα του 1940 στην επικαιρότητα του 1959!

1 *Βλ. Το ειδικό τεύχος των Cahiers du Cinéma, No 87, Σεπτ. 1958.*

2 *Είναι κρίμα που η υπερεκτύπωση των τίτλων μας εμποδίζει να το θαυμάσουμε απερίσπαστοι. Οι τίτλοι έπρεπε, σύμφωνα με το σχέδιο του Welles, να πέσουν πάνω στο τελευταίο πλάνο του έργου, το πλάνο της Marlene Dietrich που χάνεται στη νύχτα. Άλλη όμως η βουλή των παραγωγών!...*

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ *ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ*

Πολλή μελάνη χύθηκε γύρω από την ταινία του Louis Malle *Οι εραστές*. Και δυστυχώς ο τόνος της κριτικής δεν έμεινε πάντα περιορισμένος στους καθαρά αισθητικούς χαρακτηρισμούς· ξεκινώντας από την επίφαση της ηθικολογίας και της ηθικοπλαστικής, γρήγορα άγγιξε το δύσκολο κι επικίνδυνο θέμα της λογοκρισίας, παίρνοντας αφορμή από τη μεγάλη ερωτική σκηνή της ταινίας. Κι από τότε τα ψαλίδια της λογοκρισίας βγήκαν και πάλι από τα συρτάρια, για να κόψουν μερικά μέτρα φιλμ ή και για να ντύσουν με... εφημερίδες κάποιες δήθεν τολμηρές αφίσες των κινηματογράφων.

Σίγουρα η στήλη της απογευματινής αθηναϊκής εφημερίδας –που θέλει να λέγεται προοδευτική και που συνήθως είναι στα καλλιτεχνικά θέματα απελπιστικά οπισθοδρομική, γιατί απλούστατα αγγίζει θέματα έξω από την αρμοδιότητά της– σίγουρα η στήλη αυτή και ο συμπαθής αρθρογράφος της πολύ θα μετάνιωσαν που κάποτε πρόβαλαν τον τίτλο «αναισχυντία» ανάμεσα σε άλλα «εύθυμα και σοβαρά». Γιατί δυστυχώς (πράγμα σπάνιο) το άρθρο βρήκε άμεση ανταπόκριση από τους «αρμόδιους» και με καμάρι ο αρθρογράφος έλαβε πρόσκληση για να παραστεί στην έκτακτη σύσκεψη που οργανώθηκε.

Στη σύσκεψη αυτή μαζεύτηκαν... οι πιο αρμόδιοι –δηλαδή (σύμφωνα με περιγραφή του αρθρογράφου)– «ο κ. υφυπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως, ο κ. υπουργός Βιομηχανίας, ο Διευθυντής της Αστυνομίας, ο Διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών, αντιπρόσωπος των κινηματογραφιστών (;) και πολλοί ανώτεροι υπάλληλοι υπουργείων. Από τον πνευματικό κόσμο κλήθηκαν ο πρόεδρος της Ακαδημίας κ. Σ. Μελάς, ο διευθυντής του προγράμματος της Ραδιοφωνίας και καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών (!) κ. Α. Προκοπίου, ο πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων κ. Γ. Ασημακόπουλος και ο υποφαινόμενος» (δηλαδή ο κ. Δ. Ψαθάς)[1].

Τα αγαθά αποτελέσματα της σύσκεψης αυτής φάνηκαν αμέσως. Ντύθηκαν με στρατσόχαρτο κάποια ντεκολτέ και κάποιοι... εναγκαλισμοί που διαφήμιζαν άκακες ρομαντικές ταινίες! Φυσικά η πιο υπεύθυνη κινηματογραφική κριτική σχολίασε αμέσως τις φαιδρές αυτές ενέργειες και όλο το θέμα της λογοκρισίας. Δυστυχώς όμως τα ψαλίδια έχουν μπει πια σε ενέργεια και ψαλιδίζουν ανεξέλεγκτα.

Το θέμα της λογοκρισίας είναι μεγάλο και δύσκολο, και δεν πρόκειται να το αντιμετω-

πίσουμε εδώ. Θά 'πρεπε να εξετάσει κανείς γιατί υπάρχει και πώς λειτουργεί η λογοκρισία στις μεγάλες κινηματογραφικές χώρες και ποιοί κοινωνιολογικοί ή αισθητικοί λόγοι την δημιούργησαν. Στην Ελλάδα, που δέχεται ταινίες που έχουν ήδη λογοκριθεί, λογοκρισία δεν πρέπει να υπάρξει. Χρειάζεται όμως αυστηρή απαγόρευση εισόδου παιδιών και νέων σε ταινίες ακατάλληλες, που κι αυτές θα κριθούν πάλι από ειδικούς, αισθητικούς, παιδαγωγούς και ψυχολόγους.

Ο κινηματογράφος μπορεί να είναι βλαβερός όχι μόνο για τα παιδιά, όταν βλέπουν ακατάλληλες ταινίες (και συνηθέστατα οι λεγόμενες κατάλληλες είναι οι πιο ακατάλληλες, γιατί η διάκριση δεν έγινε από ειδικούς), αλλά και για τους μεγάλους που δεν θα θελήσουν να καταλάβουν ή τουλάχιστον να προσπαθήσουν να καταλάβουν το κινηματογραφικό έργο τέχνης (και κάθε έργο τέχνης γενικά). Κανείς δεν απαγόρευσε την ανάγνωση ενός έργου του Ζολά ή του Μωπασσάν, επειδή θα βρεθούν ίσως αναγνώστες που θ' αναζητήσουν μόνο τη ρεαλιστική σκηνή έξω από την πλοκή που εξυπηρετεί.

Λογοκρισία δεν πρέπει να υπάρξει. Αυτό όμως που επιβάλλεται είναι η κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση του κοινού. Εκατομμύρια άνθρωποι συχνάζουν στις σκοτεινές αίθουσες και για όλους αυτούς ο κινηματογράφος μπορεί να γίνει μέσο πνευματικής εξύψωσης και όχι μόνο φτηνής διασκέδασης. Για την ώρα όμως, στον τόπο μας τουλάχιστον, αρκούμαστε στη λογοκρισία, νομίζοντας πως έτσι σώζουμε και την ηθική και το κοινό. Και με την πολιτική αυτή της στρουθοκαμήλου έχουμε τη συνείδησή μας ήσυχη.

Στην ίδια εβδομαδιαία εφημερίδα, όπου κάτω από τον τίτλο «Όχι λογοκρισία στις ταινίες» αναφέρονται διεξοδικά οι απόψεις του κ. Ψαθά[2], διαβάζουμε σε άλλο άρθρο τα εξής για την πέτρα του σκανδάλου, δηλαδή για τους *Εραστές* του L. Malle. «Στο Φεστιβάλ της Βενετίας κινδύνεψε να αποκλεισθεί, από τις ενέργειες ενός κρυπτοφασιστικού οργανισμού που αυτοδιαφημίζεται «προστάτης της κοινωνικής ηθικής». Αν η ταινία έγινε δεκτή, αυτό οφείλεται στον καρδινάλιο Ρανκάλλι, τότε πατριάρχη της Βενετίας και σημερινό Πάπα, που χωρίς να έχει δει την ταινία άφησε να γνωσθεί ότι θεωρούσε αυτές τις επιθέσεις υποκριτικές και κακόβουλες».

Ο Πάπας, αν έβλεπε την ταινία, δεν θα την συνιστούσε ίσως. Κι αυτό όχι για τις λεγόμενες «ρεαλιστικές» σκηνές, που είναι από τις πιο ποιητικές που μας έδωσε ποτέ ο κινηματογράφος, όσο για τη λύση που δίνει στο έργο του ο σκηνοθέτης. Αυτή δεν μπορεί βέβαια να γίνει δεκτή από την εκκλησία και τον αυστηρό ηθικό της κώδικα. Είναι όμως για πολλούς ανθρώπους του αιώνα μας η μόνη σωστή ηθικά στάση, μια και βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με το ατομικό αίσθημα ηθικής της ηρωίδας, που δεν θέλει να ζήσει άλλο στον κόσμο της ψευτιάς και της προσποίησης που την περιτριγυρίζει.

Όταν ρωτούν τον Louis Malle ποιούς αναγνωρίζει για δασκάλους του, απαντάει με δύο ονόματα: Robert Bresson και Jacques Tati[3]. Από τον πρώτο πήρε τη λιτότητα, την αυστηρότητα, την προσπάθεια για να εκφράσει ό,τι είναι πιο εσωτερικό, χωρίς θεατρινισμούς και φτηνές συγκινήσεις. Από τον δεύτερο την αναζήτηση της εκφραστικής λεπτομέρειας, την παρα-

τηρητικότητα, τον περιορισμό του διαλόγου σ' ό,τι είναι πραγματικά απαραίτητο και μόνο.

Στους *Εραστές* ο Louis Malle αναδεικνύεται σπάνιος ζωγράφος μιας ορισμένης γαλλικής κοινωνίας. Μ' ένα ύφος αυστηρό και στεγνό, αλλά ταυτόχρονα γεμάτο πνεύμα και ζωντάνια (και με τη βοήθεια άλλωστε θαυμάσιων διαλόγων που υπογράφει η Louise de Vilmorin) ο Malle μας περιγράφει έναν κύκλο της μεγαλοαστικής τάξης, όπου και θα τοποθετηθεί η περιπέτεια της Jeanne. (Ας σημειωθεί εδώ η παρουσία ενός πραγματικού αριστοκράτη, πρωταθλητή του πόλο και συγγραφέα, του ισπανού José-Luis de Villalonga, που ζει αληθινά τον ρόλο του αριστοκράτη Raoul). Αυτό το πρώτο μέρος είναι κιόλας ένα ολόκληρο έργο, που θυμίζει αναπόφευκτα τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλώνης* του Robert Bresson. Όμως αυτό το πρώτο μέρος, που θα κλείσει με τη θαυμάσια σκηνή του δείπνου, δεν αποτελεί παρά εισαγωγή στο κυρίως έργο.

Να πως περιγράφει την ταινία του ο ίδιος ο Louis Malle: «*Οι Εραστές* βασίζονται σ' ένα διήγημα του τέλους του 18ου αιώνα που είναι κιόλας έντονο και γεμάτο από την αγάπη της φύσης. Στη διασκευή μας η Louise de Vilmorin κι εγώ φέραμε το θέμα πιο κοντά στον 19ο αιώνα, δηλαδή προς το αναλυτικό γαλλικό μυθιστόρημα, προς τον Flaubert. Είναι η ιστορία μιας ερωτικής νύχτας σ' ένα πάρκο, ένας κεραυνοβόλος έρωτας στην πιο πρωτόγονή του κατάσταση. Το πρωί οι εραστές φεύγουν μαζί· αλλά η αυγή είναι σκληρή για τα πρόσωπα.. Δεν χωρίζουν, αλλά καταλαβαίνουν ότι έζησαν τις καλύτερες στιγμές κι ότι η καθημερινή τους ζωή θα πρέπει να μείνει πιστή σε μια τέτοια ανάμνηση· θέλω να τονίσω ότι στα συναισθήματά τους δεν μπλέκεται ούτε ντροπή, ούτε τύψεις, ούτε καν το συναίσθημα του αμαρτήματος, παρά μόνο κάποια ανησυχία για το μέλλον, που θα πρέπει να σταθεί στο ύψος του παρόντος, αφού το παρελθόν δε λογαριάζεται πια».

Ο Malle επιμένει, κι έχει δίκιο, ότι στο κέντρο της ταινίας του βρίσκεται «η περιγραφή του κεραυνοβόλου έρωτα». Όμως μόνο η παρουσίαση του πρώτου μέρους της ταινίας, που φαίνεται πως ο ίδιος το παρασιωπά, μόνο αυτή προσδίδει με την ξαφνική αντίθεση τόση συγκίνηση και ποίηση στο δεύτερο μέρος. Και το δικαιολογεί. Ίσως μάλιστα (σ' έναν τόνο βέβαια πιο «ελάσσονα» και κρατώντας τις απαραίτητες αναλογίες) ν' ακολουθεί στην περιπέτειά της η Jeanne την ίδια πνευματική πορεία που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα του Bresson.

Πρέπει ακόμα να τονιστεί μια πλευρά κάπως αυτοβιογραφική στην ταινία του Malle. Όπως σ' ένα μυθιστόρημα, έτσι και σε μια ταινία γραμμένη και σκηνοθετημένη από το ίδιο πρόσωπο, υπάρχει πάντα μια πλευρά αυτοβιογραφική, που δίνει ένα νόημα πιο αληθινό και έναν τόνο ειλικρίνειας στο έργο. Ο Malle, γιος ενός πλούσιου βιομηχάνου, γνωρίζει καλά τον κόσμο που περιγράφει· άλλωστε φαίνεται πως έζησε και μια αισθηματική περιπέτεια με την Jeanne Moreau, την εκπληκτική ηθοποιό που ερμηνεύει την Jeanne της ταινίας.

Κι έπειτα υπάρχει η θαυμάσια σκηνοθεσία της ερωτικής νύχτας. Μια ερωτική νύχτα που δεν χρωστάει τίποτα σε ανάλογες σκηνές σουηδικών ταινιών ή και το διάσημο *Extase* του Machaty. Η ερωτική νύχτα του Louis Malle κρατάει όλη τη φρεσκάδα της, μπλέκοντας το ρομαντισμό και το ρεαλισμό και δίνοντάς μας όλες αυτές τις τιποτένιες ίσως λεπτομέ-

ρειες, που είναι όμως αληθινές και γεμάτη ποίηση. Η ερωτική νύχτα του Malle εξαϋλώνει τα πρόσώπα της Jeanne και του νέου αρχαιολόγου, τα εξυψώνει και τα λούζει σ' ένα φως ερωτικής και ποιητικής μαγείας.

Όσο για τα ψαλιδίσματα της λογοκρισίας, δεν μπορούμε παρά να τα καταδικάσουμε ανεπιφύλακτα, μια και καταστρέφουν ανεξέλεγκτα τον ρυθμό και την ισορροπία του έργου, χωρίς σεβασμό για την τέχνη.

Είναι κρίμα που η κινηματογραφική μας παιδεία δεν είναι ακόμα τόσο ανεπτυγμένη ώστε να μας επιτρέπει να θαυμάζουμε τους *Εραστές* όπως θαυμάζουμε ένα ποίημα ή ένα μυθιστόρημα, κι όχι αναζητώντας στις συγκινητικές αυτές εικόνες προθέσεις του σκηνοθέτη ανύπαρκτες.

ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΕΙΣ

Η ειλικρίνεια του Louis Malle ή και του Roger Vadim ακόμα (στην αποτυχημένη του ωστόσο ταινία *Οι Χρυσοχόοι του Φεγγαρόφωτου*)[4] μας συγκινεί, έστω κι όταν τα έργα τους είναι συζητήσιμα. Γι' αυτό και η έλλειψη ειλικρίνειας γίνεται ακόμα πιο φανερή στα έργα που υπογράφουν παλιοί και άξιοι σκηνοθέτες.

Ο René Clement, ο σκηνοθέτης του αλησμόνητου *Απαγορευμένα Παιχνίδια* και του *Κυρίου Ριπουά*, έμπλεξε στα δεσμά της εμπορικότητας και της διεθνούς υπερπαραγωγής και μας έδωσε το *Φράγμα στον Ειρηνικό* (ελληνικά: «Το Αντάλλαγμα της Ντροπής») που δε σώζεται από την καλή τεχνικά σκηνοθεσία. Η σκηνοθετική τέχνη του Clement, που είναι αναμφισβήτητη, μένει εδώ δέσμια ενός κακού σεναρίου και ηθοποιών που διαλέχτηκαν για την εμπορική περισσότερο παρά την καλλιτεχνική τους ακτινοβολία. Τα πολλά έξοδα παραγωγής επιβάλλουν δυστυχώς φράγματα, που ο Clement δεν μπόρεσε ή δε θέλησε να τα σπάσει.

Ο Claude Autant - Lara παρουσιάζεται κι αυτός (στην τελευταία του τουλάχιστον ταινία) δέσμιος μιας παλιάς αισθητικής και ηθικής αντίληψης. Το *Σε περίπτωση ατυχήματος*[5] βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα του Georges Simenon που διασκεύασαν οι γνωστοί Aurenche και Bost.

Ο σκηνοθέτης θέλησε να δικαιολογήσει την έλλειψη ηθικού περιεχομένου στην ταινία του, τονίζοντας πως δεν μπορούμε να ζητούμε πάντα την τιμωρία των κακών και την ανταμοιβή των καλών. Σ' αυτό το σημείο είμαστε σύμφωνοι μαζί του. Η ταινία του είναι ανήθικη ή απλά χωρίς ηθική ή έστω και με κάποιο ηθικό νόημα, που ίσως βγαίνει από την έλλειψη ακριβώς ηθικών κανόνων και από τον τελικό φόνο. Δεν είναι αυτό που ενοχλεί στην ταινία και που μας κάνει να τη θεωρούμε βρωμερή. Ενοχλεί αυτή η αναπότρεπτη μοίρα που σπρώχνει τον διάσημο δικηγόρο, με τη συμπαράσταση της γυναίκας του που τον αγαπάει, στο κρεβάτι της μικρής πόρνης. Η ίδια αναπότρεπτη μοίρα που σπρώχνει τη μικρή στην αγκαλιά του νέου εραστή, όταν υποτίθεται πως αποφάσισε να μείνει πια πιστή στον πατέρα του

παιδιού που θα γεννηθεί. Η ίδια πάλι μοίρα είναι που προετοιμάζει τον ίδιο άθλιο δρόμο για τη μικρή καμαριέρα. Όχι! αυτό δεν είναι πια ρεαλισμός. Είναι μια αρρωστημένη αντίληψη του έρωτα και της ζωής κι αυτής ακόμα της μοίρας.

Η μοίρα έπαιξε πριν από τον πόλεμο, στις ταινίες που υπέγραφε ένας Carné, πάνω σε σενάρια των Prévert, έναν ρόλο δραματικό που δεν θα τον ξεχάσουμε εύκολα. Είχε όμως μια υπόσταση ποιητική και κοινωνική, όταν ο θάνατος ή ο χωρισμός ερχόταν αναπότρεπτα να καταστρέψει τα πιο αγνά αισθήματα, τις πιο αγνές πράξεις.

Εδώ όμως η μοίρα, κατάλοιπο καθυστερημένο μιας παλιάς αισθητικής και κοινωνικής αντίληψης, γίνεται ψεύτικη και βρωμερή. Έχει αγωνίες και χαρές να ζήσει η σάρκα, αυτή όμως η καλλιέργεια του μοιραίου και αναπότρεπτου στον σαρκικό έρωτα είναι ολότελα φτιαχτή και τελικά αποκρουστική.

Είναι δίκαιο ωστόσο να τονίσουμε πως η σκηνοθεσία του Autant - Lara είναι προσεγμένη, συχνά μάλιστα εξαιρετική, και πως οι ηθοποιοί είναι θαυμάσιοι. Η Brigitte Bardot στέκει επάξια κοντά στον Jean Gabin και την Edwige Feuillere.

ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΘΛΙΨΗ

Ξεκινώντας από το γνωστό μυθισόρημα της Françoise Sagan, ο αμερικανός (αυστριακής καταγωγής) Otto Preminger μας έδωσε το *Καλημέρα Θλίψη*. Ευτυχώς η ταινία του δεν έχει καμιά σχέση με την ανεκδιήγητη διασκευή του *Ένα κάποιο χαμόγελο*.

Αν η αξία των μυθιστορημάτων της Sagan είναι πολύ συζητήσιμη –και από την καθαρά φιλολογική άποψη, αλλά και γιατί τους λείπει το εσωτερικό δέσιμο και η αλήθεια των χαρακτήρων– πρέπει ωστόσο να παραδεχτούμε ότι ο Preminger μας έδωσε μια θαυμάσια ταινία. Θα μπορούσαμε μάλιστα να ποϋμε ότι η ταινία συμπληρώνει το μυθιστόρημα, κι έτσι το δικαιολογεί στα μάτια μας εκ των υστέρων. Γιατί ο σκηνοθέτης τονίζει ένα πλήθος μικρές λεπτομέρειες, που μας βοηθούν να καταλάβουμε το παιχνίδι της Cecile. Η ταινία, δοσμένη, όπως και το μυθιστόρημα, στο πρώτο πρόσωπο, χρησιμοποιεί την πολυχρωμία ή τη μονοχρωμία για να δείξει τη διαφορά ανάμνησης και παρόντος. Ο ερωτισμός διαφαίνεται παντού καθαρά, αλλά πάντα με λεπτότητα. Οι σχέσεις πατέρα και κόρης βρίσκουν στην οθόνη μια φυσικότητα που τις κάνει πιστευτές.

Με έξοχους ηθοποιούς και θαυμάσια χρώματα, με τη χρησιμοποίηση του φακού απλά αλλ' αποτελεσματικά ο Preminger κατόρθωσε να δώσει μια από τις καλύτερες ταινίες του - ίσως την καλύτερη.

Η *ΛΟΛΑ ΜΟΝΤΕΖ* ΤΟΥ OPHULS

Κάλλιο αργά παρά ποτέ! Επιτέλους αξιωθήκαμε να δούμε την τελευταία δημιουργία του Max Ophuls, του μεγάλου βιεννέζου σκηνοθέτη, που έμελλε να πεθάνει στα 1957 απογοητευ-

μένος και πικραμένος από την 7η τέχνη που προσπάθησε να εξυπηρετήσει πάντα με αγάπη.

Η ιστορία της ταινίας φωτίζει μερικές από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάθε καλλιτέχνης που θα θελήσει να εκφραστεί με τον κινηματογραφικό φακό.

Η *Λόλα Μοντέζ* είναι η κινηματογραφική διασκευή από ένα μυθιστόρημα μεγάλης εμπορικής επιτυχίας, που περιέγραφε τη ζωή μιας διάσημης εταίρας. Οι παραγωγοί ζήτησαν από τον Ophuls να γυρίσει μια ταινία που σχεδιάστηκε σαν διεθνής υπερπαραγωγή με τρεις εκδόσεις (γαλλική, αγγλική, γερμανική), γνωστούς αστέρες (Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrock κτλ.), πλήθος ηθοποιών, σινεμασκόπ και χρώματα. Η ταινία κόστισε τελικά 650 εκατομμύρια γαλλικά φράγκα, για να γίνει μια από τις πιο μεγάλες εμπορικές αποτυχίες όλων των εποχών!

Στον Ophuls δόθηκε αρχικά αρκετή ελευθερία, στα πλαίσια όμως μιας παραγωγής που θα εξασφάλιζε την επιτυχία αναδεικνύοντας την Martine Carol. Ο Ophuls, που δε δέχτηκε με ευχαρίστηση αυτήν την παραγγελία, αποφάσισε τελικά να εκμεταλλευτεί με τον δικό του εντελώς τρόπο τους ηθοποιούς και τα κεφάλαια που βρέθηκαν στη διάθεσή του.

Με τη βοήθεια της Annette Wademant έχτισε ένα σενάριο, που ξεφεύγοντας από τη μορφή του μυθιστορήματος χρησιμοποιεί με ιδιαίτερη επιτυχία τις αναδρομές στο παρελθόν (flash back). Η κατασκευή αυτή του επέτρεψε να βάλει το τσίρκο στο κέντρο όλης της ταινίας του, να μπλέξει το «νούμερο» της Λόλας με τη ζωή της που την παρακολουθούμε από το πρίσμα του τελικού της ξεπεσμού. Το παρελθόν δένεται με το παρόν, και ο απροετοίμαστος θεατής δεν μπορεί να παρακολουθήσει εύκολα την πλοκή. Ο τρόπος όμως αυτός χρησιμοποιείται τόσο αποτελεσματικά, ώστε όποιος αγαπάει τον κινηματογράφο δεν μπορεί παρά να δεχτεί τη δραματική του δικαίωση –ακριβώς όπως και στον *Πολίτη Καίην* του Orson Welles. Χωρίς τις αναδρομές αυτές, χωρίς την αντιπαραβολή της επιτυχίας και της αποτυχίας, τόσο η ζωή του Καίην όσο και της Λόλας, δε θα κέρδιζαν αυτό το συμβολικό περιεχόμενο και το μεταφυσικό ακόμα βάθος.

Ο Ophuls, διαθέτοντας άφθονα μέσα, χρησιμοποίησε με ελευθερία και χωρίς περιορισμούς την αγαπημένη του τεχνική, το travelling –κινήσεις δηλαδή της μηχανής πάνω σε βαγονέτο ή γερανό, κινήσεις κάθετες, οριζόντιες, διαγώνιες, σε ζιγκ-ζαγκ, περιστροφικές. Δεν είναι υπερβολή να λεχθεί ότι η *Λόλα Μοντέζ* είναι μια ταινία που στροβιλίζεται μπροστά μας.

Η αρχική ταινία που παρουσίασε ο Ophuls στους παραγωγούς βαστούσε 140 λεπτά. Έντρομοι οι κεφαλαιούχοι μπροστά σε τόση πρωτοτυπία και σε τόση πολύπλοκη συγκρότηση, ζήτησαν ν' αλλάξουν το μοντάρισμα και περιέκοψαν 30 λεπτά προβολής, παρ' όλες τις διαμαρτυρίες του σκηνοθέτη. Οι περικοπές αυτές δε βελτίωσαν την κατάσταση, γιατί το μοντάρισμα του Ophuls, κουτσουρεμένο, έχασε και την κάποια λογικότητα, τον κάποιο ειρμό. Ύστερα, χωρίς τη συγκατάθεση του Ophuls, οι παραγωγοί έφτιαξαν ένα καινούργιο μοντάρισμα, με καινούργιες περικοπές, που δεν μπορεί πια να έχει σχέση με τις προθέσεις του σκηνοθέτη.

Οι περιπέτειες της ταινίας και η πίκρα που ένιωσε ο Ophuls για την καταστροφή του έργου του επηρέασαν πολύ την υγεία του και πέθανε λίγες εβδομάδες ύστερ' από την πρεμιέρα.

Ευτυχώς η ταινία που προβάλλεται στην Ελλάδα διατηρεί ακόμα το μοντάρισμα του Ophuls. Είναι δηλαδή κόπια της πρώτης και όχι της δεύτερης περικοπής. Είναι κρίμα που η προβολή της πραγματοποιήθηκε στην πόλη μας σε συνδυασμό με μια απερίγραπτη πολεμική περιπέτεια, χωρίς να γίνει αντιληπτή η σημασία του αριστουργήματος του Ophuls. Ούτε κι εδώ δεν είχε τύχη ο σκηνοθέτης του *La Ronde* («Ερωτικό Γαϊτανάκι») και του *Madame De...*

Μιλήσαμε κιόλας για τις αναδρομές και την τεχνική που χρησιμοποίησε ο Ophuls. Ας τονίσουμε ιδιαίτερα ότι σπάνια μια τεχνική αφήγησης δέθηκε τόσο στενά με μια τεχνική της σκηνοθεσίας (κυρίως του travelling), για να εκφράσουν ένα νόημα, που χωρίς την ταυτόχρονη χρησιμοποίηση των δύο αυτών εκφραστικών τρόπων δε θα μπορούσε να μας συγκινήσει. Μορφή και περιεχόμενο είναι εδώ αναπόσπαστα. Το ξέφρενο μπαρόκ του Ophuls εκφράζει με την τεχνική αυτή και ταυτόχρονα ζωγραφίζει με τις πιο σκληρές πινελιές την επιτυχία, αλλά και τον ξεπεσμό μιας γυναίκας.

Οι σκηνές του τσίρκου είναι εκπληκτικές, γεμάτες ευρήματα, ρυθμό, ήχους, με χίλιες δυο λεπτομέρειες που μπλέκουν το συναισθηματικό με το αγοραίο, το ωραίο με το φτηνό. Είναι τέτοια η επιτυχία του Ophuls στις σκηνές αυτές, που συχνά συνοδεύουμε με λύπη τον φακό στις αναδρομές, που παρ' όλη την αρτιότητά τους σαν επεισόδια είναι καμιά φορά λίγο μακριές. Το τελευταίο πλάνο, με το μεγάλο travelling προς τα πίσω, μας αποκαλύπτει την ατέλειωτη ουρά των θεατών που θα πληρώσουν ένα δολάριο για να φιλήσουν το χέρι της γυναίκας που υπήρξε κάποτε ερωμένη ισχυρών, και που τώρα, πίσω από τα κάγκελα του τσίρκου, δεν είναι παρά ένα νούμερο που προσπαθεί να σώσει τις αναμνήσεις της. Μέσα από το ξένοιαστο βιεννέζικο μπαρόκ του Max Ophuls ξεπηδάει η πίκρα, η απογοήτευση, η ματαιότητα της ζωής.

Η χρησιμοποίηση του σινεμασκόπ είναι επαναστατική. Καταλαβαίνει κανείς τώρα (και ιδιαίτερα στις σκηνές του τσίρκου) τί μπορεί να προσφέρει η μεγάλη οθόνη με την ταυτόχρονη παρουσίαση πολλών επεισοδίων που δένονται σε μια πολυφωνική σύνθεση.

Τα σκηνικά, πλούσια κι αυτά σε χρωματισμούς και σχέδια, εξυπηρετούν θαυμάσια το στυλ που επιβάλλει ο σκηνοθέτης. Οι ηθοποιοί, και ιδιαίτερα η Martine Carol, κρύβονται πίσω απ' τα πολύπλοκα σκηνικά, τα τούλια, τα σκοινιά, τις κορδέλες. Αυτή η σκόπιμη εκμετάλλευση των σκηνικών εις βάρος της Martine Carol (ιδιαίτερα μάλιστα στις σκηνές που θα απαιτούσαν άλλες υποκριτικές ικανότητες) δεν μπορούσε παρά να ενοχλήσει τους παραγωγούς και το μεγάλο κοινό. Ο Peter Ustinov είναι θαυμάσιος στο ρόλο του ιμπρεσάριου.

Η *Λόλα Μοντέζ* στάθηκε, όπως σημειώσαμε κιόλας, μια μεγάλη εμπορική αποτυχία. Μια αποτυχία που ίσως έφερε πιο γρήγορα στον τάφο έναν μεγάλο σκηνοθέτη. Κλείνοντας τούτο το σχόλιο, που δυστυχώς ακούγεται σαν μνημόσυνο, ας παραθέσουμε ένα μέρος από το γράμμα που έστειλαν στην εφημερίδα Figaro της 5.1.56 μερικοί σκηνοθέτες, που νόμισαν ότι έπρεπε να τονίσουν τη σημασία της ταινίας του Ophuls.

«...*Η Λόλα Μοντέζ* είναι μια προσπάθεια καινούργια, τολμηρή και αναγκαία, είναι μια ταινία πολύ σημαντική, που μας έρχεται τη στιγμή ακριβώς που ο κινηματογράφος χρειάζεται

μια αλλαγή, έναν καινούργιο αέρα... Πιστεύουμε πριν απ' όλα ότι η *Λόλα Μοντέζ* είναι μια πράξη σεβασμού προς το κοινό, που τόσο συχνά κακοπαθαίνει παρακολουθώντας θεάματα χαμηλού επιπέδου που διαστρεβλώνουν το γούστο και την ευαισθησία του...Υπερασπίζοντας τη *Λόλα Μοντέζ* υπερασπίζει κανείς και τον κινηματογράφο γενικά, αφού κάθε σοβαρή προσπάθεια ανανέωσης είναι κάτι καλό και για τον κινηματογράφο και για το κοινό».

Το κείμενο αυτό υπογράφουν οι Alexandre Astruc, Jacques Becker, Christian Jacque, Jean Cocteau, Pierre Kast, Roberto Rosselini και Jacques Tati.

ΡΟΖΜΑΡΙ

Τις περιπέτειες μιας σύγχρονης εταίρας μας παρουσιάζει ο νέος γερμανός σκηνοθέτης Rolf Thiele. Είναι τόσο σπάνια μια καλή γερμανική ταινία, που θα ήμασταν έτοιμοι να τη χαιρετίσουμε σαν αριστούργημα! Όμως όχι. Η *Ροζμαρί* είναι μια καλογυρισμένη ταινία, γυρισμένη πρωτότυπα, έξυπνα, με άριστη τεχνική και αρκετή φαντασία. Καλή π.χ. η ιδέα των τραγουδισμένων κομματιών που κάθε τόσο τονίζουν ή διακόπτουν προσωρινά την πλοκή· θυμίζουν τη μουσική του Kurt Weil από την «Όπερα της Πεντάρας» του B. Brecht. Η χρησιμοποίησή τους όμως είναι συχνά υπερβολική. Προσδίδουν άλλωστε στην ταινία έναν εξπρεσιονιστικό τόνο που δεν ταιριάζει ολότελα με το ρεαλιστικό θέμα.

Αντίθετα, ενδιαφέρουσα είναι πολύ η τεχνική των travelling. Ο Thiele τα χρησιμοποιεί συστηματικά, όχι όμως με την εκπληκτική άνεση του Ophuls. Άλλωστε έχουμε την εντύπωση πως τα travelling με κίνηση μπρος ή πίσω έχουν πραγματοποιηθεί εδώ όχι με βαγονέτο ή γερανό, αλλά με φακούς μεταβλητών εστιακών αποστάσεων και σταθερή μηχανή. Αυτή η τεχνική επιτρέπει travelling πολύ πιο γρήγορα, που δεν έχουν όμως την άνετη κίνηση και την εκφραστικότητα των πραγματικών κινήσεων του φακού. Πάντως εδώ η χρησιμοποίησή τους –αν πραγματικά χρησιμοποιήθηκε η τεχνική αυτή– δίνει συχνά έναν τόνο «κινηματογραφικών επικαίρων», που δικαιολογείται από την υπόθεση, αλλά που τονίζει ακόμα πιο πολύ την παραφωνία που αναφέραμε πιο πάνω. Στο ενεργητικό της ταινίας ας αναφερθεί ακόμα η εγγραφή των ήχων και το παίξιμο της Nadja Tiller και του Peter van Eyck.

Θα περιμένουμε με ενδιαφέρον την επόμενη ταινία του Rolf Thiele.

---

1 *Βλ. «Ταχυδρόμος», 31.1.1959, σ.3.*

2 *Δημοσιεύονται ακόμα ενδιαφέρουσες και συχνά πιο υπεύθυνες γνώμες των κ.κ. Α. Τερζάκη, Ι. Χριστοπούλου, Γ. Τζαβέλα, Σ. Σκούρα, Φ. Φίνου, Γ. Ζερβού, Θ. Κωτσοπούλου, Κ. Δεσποτοπούλου και των κυριών Ε. Λαμπέτη και Ε. Παϊδούση.*

3 *Για τον Bresson θα μιλήσουμε με κάποια έκταση στο επόμενο δελτίο μας, μια και η τελευταία του ταινία προβλήθηκε στην πόλη μας. Δυστυχώς οι «Διακοπές του Κυρίου Υλό» του Tati έγιναν γνωστές μόνο στο κοινό της κινηματογραφικής Λέσχης της «Τέχνης».*

4 *Αφού μιλάμε για λογοκρισία, δεν θα 'ταν μήπως λογικός ένας έλεγχος της μετάφρασης των τίτλων ταινιών; Γιατί φυσικά ο ελληνικός τίτλος «Ξεκίνησα 17 ετών», συνδυασμένος με το όνομα της B. Bardot, καταντάει καθαρά πορνογραφικός και εκμεταλλεύεται την αφέλεια του κοινού.*

5 *Να και πάλι η πορνογραφία των τίτλων: «Το κορίτσι της ακολασίας».*

ROBERT BRESSON

Το έργο του Robert Bresson ήταν άγνωστο σχεδόν στον τόπο μας όταν προβλήθηκε η τελευταία, η τέταρτη ταινία του *Ένας θανατοποινίτης δραπέτευσε*. Κι όμως, με τρεις κιόλας ταινίες που προηγήθηκαν, ο Bresson είχε κατακτήσει μια εντελώς ξεχωριστή θέση στον κόσμο της 7ης τέχνης. Ξεχωριστή όχι μόνο γιατί στέκει κοντά στους πιο μεγάλους, αλλά κυρίως γιατί ακολουθεί ένα δικό του δρόμο κι ένα δικό του εκφραστικό τρόπο.

Ο Bresson απαρνιέται πρώτα απ' όλα ό,τι μπορεί να είναι θεατρικό, εμπορικό, ψεύτικο. Πιστεύει πως ο κινηματογράφος είναι ακόμα πολύ θεατρικός, γιατί παραμένει ακόμα για τον πολύ κόσμο, αλλά και για τους ειδικούς, ένα θέαμα. Για τον Bresson ο κινηματογράφος δεν είναι θέαμα, είναι μια «γραφή»[1], ένας δύσκολος και ιδιαίτερα εκφραστικός τρόπος, που απαρνιέται ό,τι είναι θεαματικό και εξωτερικό, για να γίνει μέσο εκφραστικό και όχι απλά μέσο αναπαράστασης.

Για τον Bresson κινηματογραφικό μπορεί να είναι, και είναι, κυρίως ό,τι πιο μυστικό, πιο κρυμμένο, πιο εσωτερικό υπάρχει μέσα μας. Σύμφωνα με τις απόψεις του, «η εσωτερικότητα είναι που μας επιβάλλεται. Ξέρω –συνεχίζει– πως αυτό μπορεί να φανεί παράδοξο σε μια τέχνη ολότελα εξωτερική. Είδα ταινίες όπου οι ηθοποιοί έτρεχαν κι όμως ήταν αργές· άλλες, όπου τα πρόσωπα στέκονταν, κι όμως ήταν γρήγορες. Διεπίστωσα πως ο ρυθμός των εικόνων δεν μπορεί να αντικαταστήσει τον κάθε εσωτερικά αργό ρυθμό. Μόνο ό,τι μπλέκεται και ξεμπλέκεται μέσα στα πρόσωπα δίνει στην ταινία το ρυθμό της, τον πραγματικό της ρυθμό. Αυτόν τον ρυθμό προσπαθώ να δείξω με κάποιον τρόπο –ή κάποιο συνδυασμό τρόπων– που να μη βασίζεται μόνο στο διάλογο».

«Η εσωτερικότητα είναι που μας επιβάλλεται» –κι αυτήν την εσωτερικότητα θέλει να μας μεταδώσει ο Bresson. Γι' αυτό και όλα τα έργα του φανερώνουν μια πνευματική πορεία.

Στην πρώτη του κιόλας ταινία *Οι άγγελοι της αμαρτίας*, που διαδραματίζεται σ' ένα μοναστήρι, διαφαίνονται καθαρά οι προθέσεις του: μια γυναίκα, που οδηγημένη από βαθύτατη πίστη δέχτηκε το μοναχικό σχήμα, προσπαθεί να σώσει μια γυναίκα που εγκλημάτησε. Στην προσπάθειά της αυτή θα σφάλει και θα ξεφύγει από την αυστηρή πειθαρχία του μοναχισμού. Τελικά θα πεθάνει, αλλά πεθαίνοντας θα σώσει μια επαναστατημένη ψυχή.

Ακολουθούν την ίδια χρονιά (1944) *Οι Κυρίες του Δάσους της Βουλώνης*, μια ιστορία

ερωτικής εκδίκησης, βασισμένη σε μια νουβέλα του Diderot. Η μεταφορά στη σύγχρονη εποχή δημιουργεί μια παράξενη ατμόσφαιρα, όπου τα πάθη εκφράζονται βουβά, εσωτερικά, σε αυστηρά, σχεδόν αφηρημένα σκηνικά, και μια σπάνια δραματική δύναμη. Όμως στην επόμενη ταινία του ο Bresson θα απαρνηθεί κι άλλο ένα θεατρικό στοιχείο, που το θεωρεί μάλιστα βασικό: τους ηθοποιούς. Θα δουλέψει μόνο με ερασιτέχνες. Και θα τολμήσει να φέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα του Bernanos «Le journal d' un curé de campagne». Με την ταινία του αυτή ο Bresson ανέτρεψε τελείως τις παραδεδεγμένες ως τότε απόψεις γύρω από τη δυνατότητα κινηματογραφικών διασκευών από μυθιστορήματα. Οι γνωστοί διασκευαστές Aurenche και Bost απέδειξαν, ότι η καλή διασκευή δεν είναι απαραίτητα και η πιο πιστή στο πρωτότυπο. Έδειξαν πως η κινηματογραφική διασκευή δεν πρέπει να είναι πιστή στην πλοκή, αλλά στο πνεύμα του μυθιστορήματος. Γιατί υπάρχουν στο κάθε μυθιστόρημα σκηνές που μπορούν να «γυριστούν» και σκηνές που δεν μπορούν. Τις τελευταίες δεν μπορούμε απλά και μόνο να τις αγνοήσουμε, πρέπει να βρούμε «την κινηματογραφική αντιστοιχία τους». Πρέπει επομένως να δημιουργείται κάτι καινούργιο, χωρίς να προδίδεται το πρότυπο.

Η άποψη αυτή φαίνεται σωστή. Γεννιέται όμως το ερώτημα αν είναι εύκολο να κρίνει ένας σεναριογράφος (που δεν είναι ο ίδιος σκηνοθέτης) ποιές σκηνές μπορούν να γυριστούν και ποιές πρέπει να αντικατασταθούν. Δεν αποκλείεται ο σεναριογράφος να επιδιώξει την πιο εύκολη λύση, τη στιγμή που ο σκηνοθέτης θα μπορούσε ίσως να υπερνικήσει τη δυσκολία μένοντας πιο κοντά στο πνεύμα του μυθιστορήματος.

Η αντίθεση των Aurenche και Bost με τον Bresson φάνηκε αρκετά καθαρά στην ταινία που μας απασχολεί εδώ. Πριν από τον Bresson οι διασκευαστές του «Le diable au corps» του Radiguet είχαν διασκευάσει το «Ημερολόγιο του Εφημερίου» του Bernanos. Το σενάριο αυτό δεν γυρίστηκε ποτέ, οι διασκευαστές όμως είχαν βρει «κινηματογραφικές αντιστοιχίες» για τις περισσότερες σκηνές που δεν τις θεώρησαν αρκετά κινηματογραφικές. Κι όμως τις ίδιες αυτές σελίδες ο Robert Bresson μπόρεσε να τις μεταγράψει κινηματογραφικά αναλύοντας τις παραμικρότερες αποχρώσεις μιας ανησυχίας ολότελα εσωτερικής. Χαρακτηριστικό επίσης είναι και το γεγονός ότι ο Bresson δεν διατήρησε στη διασκευή του ούτε τις πιο κινηματογραφικές πινελιές του Bernanos (τις σκηνές που «βλέπει» το μάτι του συγγραφέα), αλλά αντίθετα κατόρθωσε να τις υποτάξει κι αυτές στην αυστηρή ενότητα του συνόλου.

Δεν πρέπει όμως να νομιστεί πως η πιστότητα του Bresson είναι καθαρά δουλική. Όταν ο Bresson αποφασίσει να μεταφέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα του Bernanos, το έργο του δεν θα χρωστά πια τίποτα ή σχεδόν τίποτα στο συγγραφέα –θα είναι δημιούργημα του σκηνοθέτη και μόνο. Αλλιώς βλέπει τον κόσμο ο Bernanos κι αλλιώς ο Bresson. Και τούτο αληθεύει ιδιαίτερα όταν ο σκηνοθέτης δέχεται να γυρίσει τις πιο αφηρημένες σκηνές που τον φέρνουν κοντά στο συγγραφέα και που άλλοι σκηνοθέτες θα τις είχαν αποφύγει.

Είπαν πως το *Ημερολόγιο* είναι ένα αριστούργημα πιστής κινηματογραφικής διασκευής. Πιστεύουμε πως η ταινία είναι πραγματικά ένα αριστούργημα –αριστούργημα όμως περισσότερο για ό,τι την ξεχωρίζει παρά για ό,τι την δένει με το μυθιστόρημα. Κι αυτό που την ξε-

χωρίζει είναι η καθαρά κινηματογραφική της γραφή, με την οποία ο Bresson κατόρθωσε να μας επιβάλει την ιδιαίτερη αντίληψή του για τον κόσμο και όχι την αντίληψη του συγγραφέα. Μεταφέροντας στη οθόνη την πιο αφηρημένη πραγματικότητα, αυτήν που ξεφεύγει απ' την πρώτη ματιά μας, ο Bresson πραγματοποίησε με τον τελειότερο τρόπο το όνειρο της νέας αισθητικής του κινηματογράφου: να γίνει ο σκηνοθέτης όχι πια μόνο ο συναγωνιστής του ζωγράφου και του θεατρικού συγγραφέα, αλλά και ισάξιος του μυθιστοριογράφου.

Επιμείναμε περισσότερο στην ταινία αυτή του Bresson όχι μόνο γιατί κατέχει ξεχωριστή θέση στο έργο του, αλλά και γιατί οι παρατηρήσεις αυτές φωτίζουν και την τελευταία του ταινία.

Το *Ένας θανατοποινίτης δραπέτευσε* εμφανίζεται εξωτερικά σαν ένα ντοκουμέντο του πολέμου με τη μορφή κινηματογραφικού documentaire. Βασίζεται στο αφήγημα του André Devigny, που περιγράφει πώς μπόρεσε να δραπετεύσει από το φρούριο Montluc, όπου οι Γερμανοί τον είχαν καταδικάσει σε θάνατο. Ο Bresson γύρισε την ταινία στο ίδιο φρούριο, στα ίδια κελιά, και δε χρησιμοποίησε ηθοποιούς, αλλά μόνο πρόσωπα στα οποία του φάνηκε ότι αναγνώρισε μια ψυχική συγγένεια με τους ήρωές του.

Όμως για τον Bresson αυτή η δραπέτευση αποτελεί μια πνευματική πορεία. Η πορεία του Fontaine (έτσι ονομάζεται ο Devigny της ταινίας) γίνεται η πορεία ενός ανθρώπου που ψάχνει να λυτρωθεί σωματικά αλλά και ψυχικά μαζί, και που στους τέσσερις τοίχους της φυλακής του αισθάνεται την παρουσία μιας ανώτερης δύναμης που εμφανίζεται με τη μορφή της τύχης –της καλής τύχης– και τον συντροφεύει. Γι' αυτό κι ο δεύτερος τίτλος της ταινίας, παρμένος από τα λόγια του Ιησού, είναι «το πνεύμα όπου θέλει πνεί».

Στο τέλος της ταινίας έχουμε την εντύπωση πως η απόδραση ήταν πολύ απλή και πολύ εύκολη. Κι είναι αλήθεια. Γιατί το πρόβλημα δεν είναι παρά πώς να αντέξει ο ήρωας και να γλιτώσει, να μη νικηθεί, κι αυτό αποτελεί το θέμα της ταινίας. Κι όταν ο ήρωας βαστάξει και ξεπεράσει αυτό το πρώτο πρόβλημα και την αγωνία, η απόδραση είναι πια εύκολη.

Ο Bresson δεν παραδέχεται πως θέλησε να περιγράψει μια πνευματική πορεία. Μπορεί όμως να δώσει κανείς στην ταινία του μια ερμηνεία καθαρά θρησκευτική, φέρνοντας στη μνήμη του τα τελευταία λόγια του *Ημερολογίου* –«Tout est grâce»– ή να επεκταθεί πάνω στο θαυματουργό ρόλο που παίζει η τύχη στην περιπέτεια αυτή.

Όπως κι αν είναι, στην ταινία του Bresson προβάλλει ένας βαθιά πνευματικός ανθρωπισμός, που απαρνιέται κάθε επιπόλαιη συγκίνηση, πάνω στο δράμα του ανθρώπου[2]. Ο σκηνοθέτης αρνήθηκε να μας δείξει ακόμα και το φόνο του φρουρού, καταφεύγοντας στο σημείο αυτό της αφήγησης σε μια ελλειπτική περιγραφή. Η σκηνή του φόνου θα μπορούσε να δώσει έναν τόνο συναισθηματισμού και φρίκης, που θέλησε να τον αποκλείσει. Κάθε εύκολη συγκίνηση είναι εντελώς έξω από τη σκέψη του Bresson. Ενώ π.χ. στην αρχή της ταινίας ακολουθεί λέξη προς λέξη το κείμενο του Devigny, ο Bresson ξεμακραίνει από το αφήγημα όταν υπάρχει φόβος να προστεθεί σ' αυτό κάποια εξωτερική συγκίνηση. Έτσι π.χ. ο Devigny γράφει, αναφέροντας ένα πραγματικό γεγονός, πως «κάθε φορά που οι γυναίκες

από τη δική τους φυλακή σιγοτραγουδούσαν για μας τη Μασσαλιώτιδα ή φώναζαν: Ζήτω η Γαλλία, Ζήτω ο De Gaulle, η καρδιά μας χτυπούσε πιο έντονα». Το επεισόδιο αυτό, που ένας άλλος σκηνοθέτης θα το έκρινε ιδιαίτερα «κινηματογραφικό», ο Bresson το διαγράφει, γιατί φοβάται πως η συγκίνηση που θα προκαλέσει θα είναι επιπόλαιη και φτηνή.

Πρέπει ακόμα ιδιαίτερα να τονιστεί η ακρίβεια και η υποβλητικότητα των ήχων που συνοδεύουν τις εικόνες: βήματα, κρότος κλειδιών, ξυσίματα, νερό που τρέχει, όλ' αυτά προσθέτουν μια άλλη διάσταση στο μικρό κελί του Fontaine. Θαυμάσια είναι και η χρησιμοποίηση της λιγοστής μουσικής από τη «Μεγάλη Λειτουργία» του Mozart.

Σε τελευταία ανάλυση, ο Bresson είναι ο σκηνοθέτης που μπόρεσε να πλησιάσει την πιο πνευματική ευαισθησία μας. Συνθέτοντας διαλεκτικά συγκεκριμένα και αφηρημένα στοιχεία, ο Bresson μπόρεσε ν' αγγίξει περισσότερο την καρδιά μας παρά τη σκέψη μας ή καλύτερα την καρδιά μας μέσ' από τη σκέψη μας.

Φιλμογραφία του ROBERT BRESSON

1934. Les Affaires Publiques, ταινία μικρής διάρκειας.

1944. Les Anges du Péché - Οι Άγγελοι της Αμαρτίας. Σενάριο: B. P. Bruckberger, Jean Giraudoux, Robert Bresson. Φωτογραφία: Philippe Agostini. Σκηνογραφία: René Renoux. Μουσική: J. J. Grunenwald. Παίζουν: Renée Faure, Jany Holt, Sylvie M. H. Dasté, Sylvia Monfort, Mila Parely κ.ά.

Les Dames du Bois de Boulogne (Οι Κυρίες του Δάσους της Βουλώνης). Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο σ' ένα κεφάλαιο από τον «Jacques le Fataliste» του Diderot. Διάλογοι: Jean Cocteau. Φωτογραφία: Philippe Agostini. Σκηνογραφία: Max Douy. Μουσική: J. J. Grunenwald. Παίζουν: Maria Casarès, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Paul Bernard, Jean Marchant.

1951. Journal d' un Curé de Campagne (Το Ημερολόγιο ενός Εφημερίου στην επαρχία). Σενάριο και διάλογοι: Robert Bresson από το ομώνυμο μυθιστόρημα του G. Bernanos. Φωτογραφία: L.H. Burel. Σκηνογραφία: Pierre Charbonnier. Μουσική: J. J. Grunenwald. Παίζουν: Claude Laydu, Nicole Ladmiral, M. M. Arkell Balpétré. Armand Guibert. Nicol Maurey κ.ά.

1956. Un Condamné à mort s' est échappé (Ένας Θανατοποινίτης δραπέτευσε). Σενάριο και διάλογοι: Robert Bresson, από το αφήγημα του André Devigny. Φωτογραφία: L.H. Burel. Σκηνογραφία: Pierre Charbonnier. Μουσική: W.A. Mozart. Η ταινία παίζεται από μη επαγγελματίες με επικεφαλής τον François Leterrier.

---

1 *«Le cinema n' est pas un spectacle, il est une écriture».*

2 *Δυστυχώς στην πόλη μας η ταινία του Bresson προβλήθηκε με πολύ κακές συνθήκες και στο ίδιο πρόγραμμα με το «Πανδοχείο της 6ης Ευτυχίας» του M. Robson. Ωστόσο, ο απερίγραπτος αυτός συνδυασμός παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Η ταινία του Robson βασίζεται κι αυτή πάνω σε μια πραγματική περιπέτεια και τονίζονται ιδιαίτερα ορισμένα ανθρωπιστικά αισθήματα. Ό,τι όμως στον Bresson είναι συγκρατημένο και αυστηρό, κι έτσι πιο αληθινό, στον Robson γίνεται κραυγαλέο, στηριγμένο στην εύκολη συγκίνηση και τελικά ψεύτικο. Είναι όμως αμφίβολο αν το ακατατόπιστο κοινό μπόρεσε να κάνει αυτόν τον διαχωρισμό. Μάλλον θα προτίμησε τον κακόγουστο «υπερκολοσσό» της Fox. Ας σημειωθεί ότι κόπηκαν και μερικά πλάνα του Bresson για να μη χαθεί ούτε μια απ' τις συγκινητικές «καρτ ποστάλ» του Robson!*

FEDERICO FELLINI

Νύχτες της Καμπίρια

Για να πλησιάσει κανείς την τελευταία δημιουργία του Federico Fellini, τις *Νύχτες της Καμπίρια*, πρέπει πρώτα-πρώτα να ξαναθυμηθεί τον κόσμο της *La Strada* και του *Il Bidone*. Γιατί υπάρχουν κι εδώ τα ίδια θέματα, η ίδια περιγραφή μιας αγωνίας και μιας λύτρωσης.[3]

Από μια άποψη (που την τονίζει και η παρουσία της Giulietta Masina, παρ' όλο που διαφαίνεται εδώ κάποιος κίνδυνος τυποποίησης και επανάληψης), η Cabiria είναι η αδερφή της Gelsomina. Δεν έχει όμως πια κοντά της τον Zampano· δεν προσπαθεί να σώσει έναν άλλον, γυρεύει να σωθεί η ίδια. Η πρώτη σκηνή, όπου ύστερα απ' το ξέγνοιαστο παιχνίδι κοντά στο ποτάμι θα ανακαλύψει ότι ο φίλος της την έκλεψε, θα είναι η πρώτη ευκαιρία που της δίνεται να καταλάβει το κενό που την περιτριγυρίζει. Μια ελπίδα σωτηρίας (αφού της χάρισε κάποια χαρά) θα της δώσει η επαφή με το διάσημο ηθοποιό, που ερμηνεύει ο Amedeo Nazzari. Και δεύτερη, που η ίδια φαντάζεται ως την τελευταία στιγμή για την πραγματική της λύτρωση, ο γάμος της με τον τύπο που ερμηνεύει ο François Perrier, που θα της επιτρέψει να ξεφύγει από το επάγγελμα της πόρνης. Όμως μόνο όταν θα έχει φτάσει στην έσχατη απελπισία, όταν θα σέρνεται χωρίς αγάπη και χωρίς πίστη, όταν θα την έχει γελάσει κι ο μόνος άνθρωπος που νόμισε ότι την αγάπησε, τότε μόνο, μεσ' από τη μαυρίλα που την τριγυρίζει, θα βρει μια καινούργια πίστη: μια παρέα από παιδιά, αγόρια και κορίτσια που χορεύουν και τραγουδούν, θα της δώσουν το χαμόγελό της και την αγάπη της ζωής. Σαν παιδί θα ανοίξει τα μεγάλα της μάτια για να κοιτάξει εμάς τους θεατές και τον κόσμο. Και θα πιστέψουμε κι εμείς μαζί της πως υπάρχει μια λύτρωση.

Ο Fellini διηγήθηκε σε κάποια συνέντευξη πως αυτή η τελευταία σκηνή στάθηκε και η βάση του έργου του. Πολλοί σκηνοθέτες, παρατηρεί ο δημιουργός του *La Strada*, δίνουν στο τέλος της ταινίας, στα πρόσωπά τους, μια κατεύθυνση που είναι ταυτόχρονα και το πιστεύω τους. Τα πρόσωπα –και μέσα από τα πρόσωπα ο θεατής– «παίρνουν εντολή» απ' τον δημιουργό τους να ακολουθήσουν μια ορισμένη θρησκευτική, κοινωνική ή άλλη αντίληψη (να παντρευτούν, να πηγαίνουν στην εκκλησία κ.ά.). Στα δικά του πρόσωπα ο Fellini δεν μπορεί να πει απολύτως τίποτα –δεν μπορεί να τους «δώσει γραμμή». Και αναγνωρίζει αμέσως πως αυτή η στάση του είναι ίσως απάνθρωπη, ίσως γιατί του λείπει μια συγκεκριμένη πίστη. Και τότε ο Fellini προσπάθησε να βρει κάτι που θα μπορούσε να προτείνει σαν λύση στα πρόσωπά του. Σκέφτηκε πως θα μπορούσε να πει σε μια από τις δυστυχισμένες υπάρξεις που περιγράφει: «Άκουσε, δεν μπορώ να σου εξηγήσω τί συμβαίνει, όμως σε συμπαθώ και σου προσφέρω ένα τραγούδι». Το τραγούδι αυτό είναι η ανθρώπινη συμπάθεια. Αυτή η ανθρώπινη συμπάθεια που βγαίνει απ' τα άγουρα ακόμα παιδιά και αγκαλιάζει την απελπισμένη Cabiria, και που απ' τα εκφραστικά της μάτια χύνεται και σε εμάς, τους θεατές, αυτή στάθηκε το θέμα της ταινίας.[4]

Σε αντίθεση με την Cabiria, ο ρόλος που ερμηνεύει ο François Perrier θυμίζει το έργο *Il Bidone*. Ο Perrier είναι εδώ ένας «μπιντονιστής» σαν τον Augusto. Όμως τον παρακολου-

θούμε τώρα μόνο από την πλευρά του θύματος. Η Cabiria παίρνει απέναντί του τη στάση της παράλυτης που ευχαριστούσε τον ψεύτικο καρδινάλιο για την ευλογία του. Αν η Cabiria τελικά ξεπερνά την απελπισία της, είναι γιατί ο δήμιός της της έδωσε κάποια χαρά που δεν μπορεί να ξεχάσει.

Οι *Νύχτες της Καμπίρια* κρατούν κάτι απ' τις δύο προηγούμενες ταινίες του Fellini, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν ένα καινούργιο θετικό βήμα στην εξέλιξη του νεορεαλισμού του σκηνοθέτη, γιατί το σενάριο ξεφεύγει από τη συνηθισμένη δραματικότητα. Στο *La Strada* ήταν ακόμα φανερό το δραματικό δέσιμο, η δραματική εξέλιξη. Στο *Il Bidone* είχαμε κιόλας επεισόδια φαινομενικά ασυνάρτητα, που μόνο στο τέλος έδειχναν τη δραματική τους συνοχή. Εδώ έχουμε την ίδια κατασκευή, με περισσότερη όμως συνέπεια και επιμονή. Η πρώτη σκηνή της απόπειρας του πνιγμού, η περιπέτεια με τον ηθοποιό, η εκδρομή, το συνοικιακό music hall, η γνωριμία και οι πρώτες επαφές με τον υποψήφιο σύζυγο, οι σχέσεις με τις φίλες, όλ' αυτά τα επεισόδια είναι επίτηδες χαλαρά, χωρίς δική του δραματική δομή το καθένα, και χωρίς δραματική εξέλιξη στο σύνολό τους. Μόνο στη σκηνή πριν αποκαλυφθεί ο πραγματικός σκοπός του υποψήφιου συζύγου, μπαίνει στο σενάριο ένας τόνος καινούργιος: τα μαύρα γυαλιά του François Perrier προαναγγέλλουν την επόμενη σκηνή, δημιουργούν ένα «suspense». Ίσως αυτή η αδυναμία, αυτή η ασυνέπεια να ήταν αναπόφευκτη για να προετοιμαστεί το απότομο τέλος. Όμως, όταν ο Perrier και η Massina τρέχουν μαζί στο σκοτεινό δάσος, όσοι γνώρισαν το φελλινικό κόσμο καταλαβαίνουν πως η λύση θα δοθεί σ' ένα ξέφωτο, σε μια ερημιά, όπου οι άνθρωποι δείχνονται γυμνοί και μόνοι (μας τό 'μαθε αυτό το κλάμα του Zampano και ο θάνατος του Augusto). Και τότε, όταν θα καταστραφούν όλα τα όνειρα της Cabiria, όταν θα βρεθεί πιο χαμηλά απ' όπου βρέθηκε άλλοτε, μόνο τότε, θα αποκαλυφθεί το θαυμάσιο δέσιμο που υπάρχει ανάμεσα σε όλα τα προηγούμενα επεισόδια· θα αποκαλυφθεί τότε, μαζί με το λυτρωτικό χαμόγελο, και ο φελλινικός ανθρωπισμός.

Είναι εύκολο να σημειώσει κανείς, ανάμεσα στα επεισόδια αυτά, κοινά σημεία επαφής και ομοιότητες που υπάρχουν και στις άλλες ταινίες του Fellini. Η επανάληψη των ίδιων μοτίβων δεν είναι αδυναμία του σκηνοθέτη. Σημειώνουμε μόνο πως ο σκηνοθέτης του *La Strada* έχει δημιουργήσει έναν δικό του κόσμο, με ένα ιδιαίτερα εκφραστικό θεματικό υλικό. Έτσι π.χ. τα ζώα· τα βρίσκουμε κοντά στην Cabiria στις στιγμές απελπισίας (ύστερα απ' το πρώτο επεισόδιο στο σπίτι της ανακουφίζεται χαϊδεύοντας το μόνο ζώο που βρίσκεται κοντά της, μια κότα, και στο σπίτι του ηθοποιού θα περάσει μια νύχτα μ' ένα σκύλο). Γιατί και τα ζώα μας αποκαλύπτουν μια κάποια συμπάθεια. Τα παιδιά θα ολοκληρώσουν στην τελική σκηνή τη συμπάθεια αυτή, αλλά και στις προηγούμενες σκηνές, στο ποτάμι και στο σπίτι της, θα της παρασταθούν.

Υπάρχουν ακόμα κι άλλα πρόσωπα ή αντικείμενα που παίρνουν στα χέρια του Fellini ένα καινούργιο νόημα: ο ταχυδρόμος, η «συνάδελφος» ή κι αυτή ακόμα η μεταλλική κατασκευή που βρίσκεται στημένη τυχαία κοντά στο σπίτι της Cabiria και που έρχεται σε αντίθεση με το κακόγουστο αλλά πλούσιο μπαρόκ που στολίζει το σπίτι του ηθοποιού.

Ο κόσμος του Fellini πλουτίζεται με καινούργιες ολοένα μορφές. Κοντά στη Gelsomina και στον Zampano, ο Augusto, ο Picasso, και τώρα η Cabiria. Μορφές πλούσιες, ανθρώπινες, βγαλμένες από την αγάπη του Fellini για τους ταπεινούς και τους καταφρονεμένους. Μορφές όμως που είναι και γεμάτες ποίηση.

Με την ποίηση ο Fellini ξαναζωντανεύει το «νεορεαλισμό».

Φιλμογραφία του FEDERICO FELLINI

Σεναριογράφος και βοηθός του Roberto Rosselini για όλες σχεδόν τις ταινίες του, από το Roma Città Aperta (Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη) (1945) ως το Europa 51 (Ευρώπη 51) (1952).

Σεναριογράφος σε τρεις ταινίες του Alberto Lattuada (1946-1949), τέσσερις του Pietro Germi (1948-1952) και μια του Mario Mattoli (1943).

Πρωταγωνιστής, μαζί με την Anna Magniani, στην ταινία του Roberto Rosselini Il Miracolo (Το Θαύμα) (1948).

1950. Luci del Varietà. Σενάριο: F. Fellini, E. Flaiano, A. Lattuada, T. Pinelli. Σκηνοθεσία: F. Fellini και Alberto Lattuada.

1952. Lo Sceicco Bianco. Σενάριο: F. Fellini και T. Pinelli με τη συνεργασία του M.A. Antonioni. Φωτογραφία: Arturo Gallea. Μουσική: Nino Rotta. Παίζουν: Alberto Sordi, Brunella Bovo, Giuglietta Massina κ.ά.

1953. I Vitelloni. Σενάριο: F. Fellini, T. Pinelli. Φωτογραφία: Martelli, Trasatti, Carlini. Μουσική: Nino Rotta. Παίζουν: Leonora Ruffo, Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizzi κ.ά.

1954. La Strada. Σενάριο: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano. Φωτογραφία: Otello Martinelli. Μουσική: Nino Rotta. Παίζουν: Guilietta Masina, Anthony Quin, Richard Basehart.

1955. Il Bidone. Σενάριο: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano. Φωτογραφία: Otello Martinelli. Μουσική: Nino Rotta. Παίζουν: Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Besehart, Franco Fabrizzi κ.ά.

1956. Le Notti Di Cabiria. Σενάριο: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano. Φωτογραφία: Aldo Tonti. Μουσική: Nino Rotta. Παίζουν: Giulietta Masina, François Perier, Amedeo Nazzari, Franca Marzi κ.ά.

---

3 *Βλ. «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη», χρόνος Α', φύλλο 2, σελ. 39, και χρόνος Β', φύλλο 16-17, σελ. 106.*

4 *Η συνέντευξη του Fellini δόθηκε στο πειραματικό Κέντρο Κινηματογραφίας της Ρώμης. Ένα μέρος αναδημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό «Cahiers du cinéma», τεύχος 84.*

ΟΙ ΖΑΒΟΛΙΑΡΗΔΕΣ

Οι *Ζαβολιάρηδες* του Marcel Carné φέρνουν ξανά στο προσκήνιο τον δημιουργό του *Ξημερώνει*. Με την ευκαιρία μάλιστα της πρόσφατης επίσκεψής του στην Αθήνα, η Κινηματογραφική Λέσχη παρουσίασε μια από τις πρώτες σημαντικές ταινίες του Carné, *Το Μουράγιο της Ομίχλης*. Έτσι μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την εξέλιξη του μεγάλου γάλλου σκηνοθέτη.

Είχαμε τονίσει και σ' ένα παλιότερο άρθρο μας τις σταθερές γραμμές που πλαισιώνουν τον κόσμο του Marcel Carné[1]. Τις ξαναβρήκαμε στο *Μουράγιο της Ομίχλης* (ταινία του 1938) με όλη την ποιητική έκταση που έδωσε στο σενάριο και στους διαλόγους ο Andre Prévert. Αργότερα, στο *Ξημερώνει*, στους *Επισκέπτες της Νύχτας* και στα *Παιδιά της Γαλαρίας* θα προστεθούν άλλες αποχρώσεις, και η δομή της ταινίας θα γίνει πιο αυστηρή, το δραματικό δέσιμο θα είναι πιο σφιχτό. Όμως παντού, σ' όλες του τις ταινίες, ο Carné προσπάθησε να δείξει πως ο πραγματικός έρωτας είναι αδύνατος –αδύνατη και η ευτυχία των ερωτευμένων. Στο τέλος υπάρχει πάντα ο θάνατος ή ο χωρισμός (για την αγάπη αυτά είναι συνώνυμα). Μια αναπότρεπτη μοίρα καταδιώκει τους ήρωες του Carné, μια μοίρα που δεν ανέχεται την ευτυχία. Η μοίρα αυτή δεν εκφράζει μόνο μια ποιητική και μια κοινωνική αντίληψη του σκηνοθέτη, αλλά κρύβει και τις μεταφυσικές προεκτάσεις της κοσμοθεωρίας του. Σε κάθε έργο του Carné ένα σημαντικό πρόσωπο του δράματος παίζει τον ρόλο της μοίρας. Ένα πρόσωπο αινιγματικό, περίεργο, συνήθως κακό και διαβολικό, έρχεται πάντα με τη στάση του ή με τις συμβουλές του να καταστρέψει την ευτυχία που προσπαθεί να ζήσει. (Στο *Μουράγιο της Ομίχλης* είναι ο θείος, ο Michel Simon, στο *Ξημερώνει* και στους *Επισκέπτες της Νύχτας* ο Jules Berry, στα *Παιδιά της Γαλαρίας* ο Pierre Renoir, ο Caussimon στην *Ιουλιέττα*, ο Jean Vilar στις *Πόρτες της Νύχτας*, ο Ronald Lessafre στην *Τερέζα Ρακέν*).

Όλη αυτή η αντίληψη του Carné κρύβει κάποια φιλολογία. Ο «ποιητικός ρεαλισμός» του μας έδωσε μερικά σπάνια αριστουργήματα του προπολεμικού και κατοχικού γαλλικού κινηματογράφου. Τα ποιητικά κείμενα του Prévert δεν έχασαν ακόμα τη γοητεία τους σήμερα όμως γυρεύουμε από τον κινηματογραφικό διάλογο έναν τόνο ρεαλισμού, ένα χαρακτήρα αντιθεατρικό και φαινομενικά αντιποιητικό. Μάθαμε (από τον ιταλικό ρεαλισμό κυρίως) πως η ποίηση στην οθόνη πηγάζει συνήθως από διαλόγους αντιποιητικούς, διαλόγους

δηλαδή που δεν έχουν ποιητική αξία ανεξάρτητα από τις εικόνες που συνοδεύουν. Και διαπιστώσαμε ξαναβλέποντας το *Μουράγιο* πως δεν γέρασε η φωτογραφία του Schuftan, ούτε η θαυμάσια μουσική του Jaubert, πως δεν γέρασε το παίξιμο των ηθοποιών, αλλά πως γέρασαν οι ωραιότατοι διάλογοι του Prévert. Ωραιότατοι, γιατί είναι γεμάτοι ευρήματα και ευφυολογίες, φαντασία και ποίηση. Γέρασαν όμως γιατί διαπιστώνουμε τώρα πως δεν βοηθούν, δεν εκφράζουν τις εικόνες που σχολιάζουν, αλλά τις ξεπερνούν.

Με την κριτική αυτή δεν θέλουμε να μειώσουμε την αξία μιας σημαντικότατης ταινίας, αλλά μόνο να τη δούμε από τη σκοπιά του σύγχρονου κινηματογράφου του 1958, της χρονιάς που μας έδωσε την πιο πρόσφατη δημιουργία του ίδιου σκηνοθέτη, τους *Ζαβολιάρηδες*.

Οι *Ζαβολιάρηδες* παρουσιάζονται σαν μια ρεαλιστική περιγραφή μιας ορισμένης κατηγορίας νέων της εποχής μας. Και πραγματικά μας δείχνουν μια ορισμένη πλευρά της σύγχρονης νεολαίας. Δεν είναι ίσως αντιπροσωπευτική η «συμμορία» της Μικ και της Κλο, του Μπομπ και του αινιγματικού Αλαίν, είναι όμως, ως ένα ορισμένο σημείο, πραγματική. Αυτή η «νεομηδενιστική» ποικιλία της νεολαίας[2], που θέλει ν' απαρνηθεί κάθε φραγμό, και απελπισμένη, επαναστατημένη, δηλητηριασμένη από τον κόσμο που βλέπει γύρω της, προχωρεί στις πιο ασυλλόγιστες και παράλογες πράξεις, αυτή η νεολαία που ωραιοποίησε έναν James Dean γιατί έζησε την επανάστασή της και τελικά βρήκε τον θάνατο οδηγώντας ένα αυτοκίνητο κούρσας (ακριβώς όπως και η Μικ του Carné), μεθυσμένος από την ταχύτητα, πιστεύοντας πως και η ταχύτητα είναι ίσως μια φυγή, ακόμη κι όταν οδηγεί στον θάνατο, αυτή η νεολαία που ζει μόνο με το «σήμερα», με το «τώρα» –αυτή η νεολαία υπάρχει. Δεν μπορούμε να την αρνηθούμε και δεν μπορούμε να την καταδικάσουμε πριν προσπαθήσουμε να την καταλάβουμε.

Πολύ φοβόμαστε πως τη νεολαία αυτή ο Carné δεν την κατάλαβε. Δεν μπόρεσε να την πλησιάσει ανεπηρέαστος από τη δική του ανησυχία και αντίληψη της ζωής. Μετέφερε και στους νέους του 1958 την ίδια αναπότρεπτη μοίρα που κατέτρεχε το νέο Jean Gabin του 1938. Πάλι ο νεανικός κι αγνός έρωτας καταστρέφεται, πάλι η ευτυχία είναι απλησίαστη, πάλι ένα διαβολικό στοιχείο έρχεται να δέσει τα νήματα του απελπισμένου δράματος. Εδώ, προσωποποίηση αυτού του στοιχείου είναι ο Alain, ο κυνικός, ο ριψοκίνδυνος κι απόλυτα μηδενιστής. Πάνω στους νέους του 1958 ο Carné αναπόφευκτα ίσως φύτεψε και πάλι την απελπισμένη του μοιρολατρία. Κι έτσι άθελά μας βρισκόμαστε τριάντα χρόνια πίσω.

Ο M. Carné και ο συνεργάτης του Jacques Sigurd δεν μπόρεσαν ν' αποφύγουν το μελόδραμα. Το δραματικό τέλος (ο θάνατος της Μικ) βασίζεται πάνω σ' ένα βασικό τέχνασμα, την παρεξήγηση και δεν έχει την απαραίτητη δραματική αναγκαιότητα. Και φυσικά, το επιμύθιο με την αφόρητη ηθικολογία του δεν διορθώνει τα πράγματα. Οι διάλογοι δεν έχουν και πάλι την απαραίτητη φυσικότητα –φαίνονται ψεύτικοι, θεατρικοί. Βαραίνει και πάλι η φιλολογία.

Δεν μπορούμε ωστόσο να ξεχάσουμε μερικές θαυμάσιες σκηνές, που θα πάρουν επάξια τη θέση τους σε μια κινηματογραφική ανθολογία. Είναι η σκηνή του δεύτερου «πάρτυ» που καταλήγει στο «παιχνίδι της αλήθειας», και που το μοντάρισμα των μεγάλων πλάνων δημιουργεί μια ένταση, και κυρίως η θαυμάσια σκηνή της κούρσας.

Εδώ όλο αυτό το σκοτεινό κυνηγητό με τη λάμψη των φάρων και τη μετακίνησή τους στην οθόνη, που συνοδεύει η ατονική τζαζ, δημιουργεί πέρα από το επιφανειακό «suspense» μια υποβλητικά δραματική σκηνή με έντονο συμβολισμό.

Χωρίς την αρχή της και χωρίς το τέλος της, η ταινία του Carné θα είχε φτάσει σε άλλο εντελώς επίπεδο. Έτσι που μας δόθηκε, σαν σύνολο, είναι απογοητευτική και δείχνει μια εμμονή του σκηνοθέτη σε αντιλήψεις και τρόπους ξεπερασμένους. Και οι παλιές αυτές αντιλήψεις και οι παλιοί εκφραστικοί τρόποι δεν ταιριάζουν σε θέματα καινούργια. Ίσως η κριτική μας φανεί σκληρή για μια ταινία που ξεπερνάει κατά πολύ τη συνηθισμένη στάθμη. Όμως το όνομα του Carné, η ξεχωριστή του θέση στην ιστορία του κινηματογράφου και η αγάπη μας για το έργο του επιβάλλουν την αυστηρότητα.

ΟΙ ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ

Την ίδια αυστηρότητα μας επιβάλλει και η συμπάθεια για τα δύο πρώτα έργα του Νίκου Κούνδουρου. Όταν όμως έρχεται η ώρα να μιλήσουμε για έργα του Κούνδουρου ή του Κακογιάννη, αντιμετωπίζουμε μια καινούργια δυσκολία. Τα έργα τους –όλα τους τα έργα– στέκουν τόσο ψηλότερα από τη συνηθισμένη εμπορική ελληνική παραγωγή, που μας επιβάλλουν τη συμπάθεια και τον θαυμασμό. Τον θαυμασμό γιατί χρειάζεται τόλμη και θάρρος για να γυρίσεις στην Ελλάδα το *Τελευταίο ψέμα* ή τον *Δράκο*, που είναι βέβαιο από την αρχή ότι δεν θα γνωρίσουν ποτέ την επιτυχία του *Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα* ή της *Γερακίνας*. Οι άξιοι σκηνοθέτες μας –και σ' αυτούς τοποθετούμε πρώτα-πρώτα τον Κακογιάννη και τον Νίκο Κούνδουρο– χρειάζονται την υποστήριξη του κοινού και της κριτικής. Γιατί αν οι ταινίες τους δεν καλύψουν τα έξοδά τους, υπάρχει φόβος να μείνουν χωρίς συνέχεια, χωρίς άλλες τέτοιες καλλιτεχνικές προσπάθειες από τους ίδιους ή και από άλλους το ίδιο τολμηρούς σκηνοθέτες.

Γι' αυτό και είναι δύσκολη η θέση μας όταν δεν πρόκειται να περιοριστούμε μόνο σε ευχάριστες διαπιστώσεις και αναγκαζόμαστε να γίνουμε αυστηροί. Ας είναι βέβαιος ο σκηνοθέτης του *Δράκου*, που θα διάβασε ίσως στις στήλες αυτές τα γεμάτα ενθουσιασμό σχόλιά μας[3], πως τις κρίσεις που ακολουθούν τις επιβάλλει η αντικειμενικότητα, αλλά και η αγάπη για το έργο του.

Οι Παράνομοι γυρίστηκαν από τον Κούνδουρο πάνω σε σενάριο που έγραψε ο ίδιος. Έτσι δεν υπάρχει a priori κανένας περιορισμός του σκηνοθέτη στην επιλογή του θέματος· το διάλεξε μόνος του και πρέπει να στάθηκε ως το τέλος πραγματικός «δημιουργός» της ταινίας του (η ταινία είναι άλλωστε, και κατά μεγάλο ποσοστό, παραγωγής του ίδιου). Πρέπει λοιπόν να υποθέσουμε ότι είναι ολότελα υπεύθυνος για το έργο του. Καταλαβαίνει κανείς βλέποντας τους *Παράνομους* σε συσχέτιση και με το *Δράκο*, πως ο Νίκος Κούνδουρος είναι ακόμη νέος, ακαταστάλαχτος κι επαναστατημένος. Θέλει να ξαφνιάσει και να ενοχλήσει τους κοιμισμένους θεατές του. Γι' αυτό διαλέγει σκηνές που προκαλούν κάποιο ξάφνιασμα με τη βιαιό-

τητά τους. Τις σκηνές αυτές θα τις δεχόμασταν πρόθυμα αν εξυπηρετούσαν τη δραματική πλοκή ή κι αν ακόμη (όπως στον Buñuel) μας έδιναν, μαζί με το ξάφνιασμα, μια συγκίνηση (αν είχαν κάτι από τον «λυρισμό της φρίκης» του μεγάλου σκηνοθέτη). Στους *Παράνομους* όμως πολλές από τις σκληρές σκηνές δεν βρίσκουν δικαίωση στα μάτια μας. Και κάτι περισσότερο: ο Κούνδουρος φαίνεται ότι αδιαφορεί τελείως για τον λογικό ειρμό του σεναρίου του. Αυτό θα μπορούσε να το κάνει, αν κατόρθωνε να μας κρύψει τον παραλογισμό αυτό, αν μπορούσε δηλαδή να μην μας τον κάνει αισθητό [ας θυμηθούμε και πάλι τον Buñuel και τους δικούς του... παρανόμους στο *Ο θάνατος σ' αυτόν τον κήπο* (ελληνικά: «Οι πέντε φυγάδες») που μας έδειξε η Κινηματογραφική Λέσχη]. Όταν όμως τα τρία τέταρτα της ταινίας του διαδραματίζονται μπροστά στους εκφραστικούς όγκους των Μετεώρων και ξαφνικά βρισκόμαστε στο τέλος μπροστά στη θάλασσα, χωρίς ποτέ να καταλάβουμε πως πραγματοποιήθηκε αυτή η πορεία, όταν στο διάστημα όλης αυτής της περιπέτειας λύθηκε σχεδόν μαγικά το πρόβλημα της διατροφής και του κρύου (η Αγγελίδου περιφέρεται με μεγάλο ντεκολτέ και γυμνά μπράτσα), ο σκηνοθέτης δεν κατορθώνει να μας τραβήξει στο παιχνίδι του και στον κόσμο που θέλει να ζωντανέψει. Δυστυχώς τις αδυναμίες του σεναρίου τις τονίζει, αντί να τις καλύψει, η σκηνοθεσία. Η στατικότητα των πλάνων βαραίνει συχνά με υπερβολή και υπογραμμίζεται από την αφύσικη συχνά και τυραννισμένη στάση που αναγκάζονται να πάρουν οι ηθοποιοί· αναφέρουμε χαρακτηριστικά το σταθερό πλάνο της εξομολόγησης του Κοσμά - Τίτου Βανδή και το υπερβολικά τραβηγμένο μάκρος του πλάνου του θανάτου του Αργύρη - Ανέστη Βλάχου. Αισθάνεται κανείς ότι ο σκηνοθέτης γυρεύει να επιβάλλει μια εξεζητημένη γραφή, ένα στυλ «μπαρόκ» σχεδόν. Γι' αυτό και το παίξιμο των ηθοποιών είναι υπερβολικό –υπερβολή στην εξωτερίκευση του Τίτου Βανδή, υπερβολή και στην εσωτερικότητα του Πέτρου Φυσσούν.

Είναι φανερό πως τον Κούνδουρο τον απασχόλησε πρωταρχικά το «καντράρισμα» και η πλαστικότητα της εικόνας. Αυτό επεδίωξε κι αυτό εξασφάλισε. Η ταινία είναι σίγουρα η πιο πλαστικά δοσμένη ως σήμερα ελληνική ταινία· μια σειρά από θαυμάσιες εικόνες όπου προβάλλονται σ' όλο το μεγαλείο τους οι όγκοι των Μετεώρων.

Πρέπει ακόμα να παραδεχτούμε ότι το τέλος της ταινίας (παρόλο που δεν απαλλάσσεται κι αυτό από τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε πιο πάνω) έχει δύναμη και πρωτοτυπία. Θαυμάσια επίσης είναι η μουσική επένδυση του Χατζιδάκη –το «σαντούρι» είναι όργανο «κινηματογραφικότατο», με μια πρωτοτυπία που δεν έχουν οι συνηθισμένες στους ξένους κιθάρες.

Ο Κούνδουρος έχει μια δυνατή προσωπικότητα, έχει φαντασία. Θα πρέπει όμως να υπακούσει σε μια πιο αυστηρή σύλληψη της σκηνοθετικής τέχνης. Ευχόμαστε, ύστερα από τους *Παράνομους*, να βρει αυτήν την απαραίτητη ισορροπία.

MICHELANGELO ANTONIONI

Συνηθίσαμε πια να βλέπουμε ταινίες μεγάλης αξίας να προβάλλονται στα κρυφά, σε κινηματογράφους δευτέρας προβολής σαν συμπλήρωμα μιας πιο εμπορικής επιτυχίας. Ο

Bresson, ο Ophuls, ο Buñuel, για ν' αναφέρουμε τρία μεγάλα ονόματα, γνώρισαν πρόσφατα αυτή τη δόξα.

Κοντά τους παίρνει τώρα θέση και ο Michelangelo Antonioni, ο δημιουργός του *Le Amiche*, που μας αποκάλυψε πέρσι η Κινηματογραφική Λέσχη. *Οι Φιλενάδες* έγιναν για την περίσταση «Οι τέσσερις ερωμένες» και προβλήθηκαν για τρεις μόνο μέρες σε υπαίθριο κινηματογράφο δευτέρας προβολής και με... περισσότερη ταχύτητα στο μηχάνημα προβολής, για να πραγματοποιηθούν δύο παραστάσεις!

Δεν ξέρουμε αν οι ταινίες του Antonioni προβλήθηκαν ποτέ αλλού με τέτοιες συνθήκες, είναι όμως γνωστό πως οι πρώτες του δημιουργίες αντιμετώπισαν μεγάλες δυσκολίες και στο εξωτερικό. Και όμως ο Antonioni αντιπροσωπεύει σήμερα μαζί με τον Fellini, τις πιο ελπιδοφόρες και πρωτότυπες τάσεις που ξεπετάχτηκαν από το κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού. Οι δύο πόλοι του κινήματος ήτανε άλλοτε ο Rosselini και οι De Sica-Zavattini.

Μαθητής του πρώτου ο Fellini, συνεχίζει την προσπάθεια για την προβολή ενός ηθικού ή και μεταφυσικού ακόμη προβλήματος, που πλαισιώνεται από έναν πλούσιο ποιητικά κόσμο. Η τάση αυτή είναι εντελώς αντίθετη από την προσπάθεια των De Sica-Zavattini για τη ρεαλιστικότητα που αποβλέπει στην εξαφάνιση της πλοκής και στην προβολή της καθημερινότητας μέσα στην οποία ανακαλύπτεται ένα μήνυμα. Η τελευταία αυτή προσπάθεια μας έδωσε με το *Umberto D.* το αριστούργημά της, είναι όμως άγνωστο αν θα βρει συνεχιστές μια τάση που έφτασε κιόλας στο τέρμα και στην ολοκλήρωσή της (μια μεταφορά της προσπάθειας αυτής πραγματοποίησε ο J. Tati με τις *Διακοπές του Κυρίου Υλό*).

Ο Antonioni πλησιάζει περισσότερο στην προσπάθεια του Rosselini. Αντί όμως για τον σχεδιασμό του δημιουργού του *Paiza* φανερώνει μια πιο συνειδητή χρησιμοποίηση των εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου. Ο ρεαλισμός του είναι πιο στυλιζαρισμένος αλλά και πιο σκληρός, απαλλαγμένος από κάθε πλαστική ωραιοποίηση της εικόνας. Η αλήθεια στις ταινίες του Antonioni βγαίνει από την παρουσίαση των χαρακτήρων που αντιμετωπίζουν ορισμένες καταστάσεις.

Την πρώτη ταινία του Antonioni *Χρονικό μιας αγάπης* ακολούθησε *Η Κυρία χωρίς καμέλιες* (σάτιρα των διαγωνισμών καλλονής) και το *I Vinti* (τρία επεισόδια πάνω στα προβλήματα της νεολαίας στη μεταπολεμική Ιταλία, Γαλλία και Αγγλία). Ύστερα από το *Le Amiche* παρουσίασε το *Il Grido* στο Φεστιβάλ Βενετίας 1957.

Οι Φιλενάδες βασίζονται στο μυθιστόρημα του Cesare Pavese «Tra Donne Solo» («Μόνο μεταξύ γυναικών»). Ο συγγραφέας, αναγνωρισμένος σήμερα ως ένας από τους μεγαλύτερους λογοτέχνες του καιρού μας, έμελλε να αυτοκτονήσει στα 1955 στο Τουρίνο σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, όπως και μια από τις ηρωίδες του μυθιστορήματός του.

Είπαν πως τις νουβέλες του Pavese δεν μπορεί να τις διηγηθεί κανείς χωρίς να τις προδώσει, γιατί είναι φτιαγμένες από τις χαμένες στιγμές, απ' τα λόγια που πέταξαν με τον ρυθμό της μέρας. Η τέχνη του «εκφράζει ό,τι είναι πιο ασύληπτο, τη γλύκα της ώρας που κυλάει». Κι αν θέλει κανείς να μιλήσει για λογοτεχνικό «νεορεαλισμό», πρέπει κυριότατα

να αναφερθεί στο έργο του Pavese. Καταλαβαίνει κανείς τι ενδιαφέρον παρουσιάζει η κινηματογραφική απόδοση ενός τέτοιου έργου, αντιλαμβάνεται όμως ταυτόχρονα και τις δυσκολίες. Είναι αλήθεια πως ο Antonioni δεν τις υπερπήδησε όλες. Όσοι διάβασαν το πρωτότυπο βρίσκουν την ταινία δοσμένη με τρόπο πολύ μυθιστορηματικό, πιο κοντά δηλαδή στο κλασικό μυθιστόρημα. Όσοι πάλι δεν ξέρουν το έργο του Pavese ξαφνιάζονται, αντίθετα, από την έλλειψη της συνηθισμένης πλοκής. Ένας συμβιβασμός στάθηκε ίσως αναπόφευκτος. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι οι σκηνές που φαντάστηκε ο Antonioni και που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο (όπως η σκηνή στην αμμουδιά) είναι αυτές όπου πλησίασε περισσότερο το πνεύμα και το κλίμα του Pavese.

Οι Φιλενάδες του Antonioni είναι σίγουρα μια από τις σημαντικότερες ιταλικές ταινίες που είδαμε τελευταία και δείχνει έναν από τους καινούργιους δρόμους που ανοίγονται στο νεορεαλισμό.

Ο ALEXANDRE ASTRUC ΚΑΙ Ο ΝΕΟΣ ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Το Φεστιβάλ των Καννών του 1959 επισφράγισε επίσημα την αλλαγή που έφερε στη γαλλική αλλά και την παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή η νέα γενιά των γάλλων σκηνοθετών. Η κίνηση που εδώ και πέντε χρόνια άρχισε να εκδηλώνεται κυριότατα στο περιοδικό «Cahiers du cinéma» γνώρισε τώρα πια την απόλυτη επιτυχία. Μια ομάδα από νέους κριτικούς, κάτω από το προστατευτικό βλέμμα του André Basin, είχε τότε κηρύξει τον πόλεμο στις καθιερωμένες αξίες του γαλλικού κινηματογράφου. Αν εξαιρέσει κανείς τον Renoir, τον Bresson και τον Tati, που οι νεότεροι τους αναγνωρίζουν για δασκάλους, οι υπόλοιποι καθιερωμένοι και εμπορικότεροι σκηνοθέτες δέχτηκαν τις πιο αυστηρές κριτικές των νέων. Οι νέοι δεν παραγνωρίζουν την αξία τους, τους καταλογίζουν όμως βαρύτατες ευθύνες γιατί ανέχονται ή και καλλιεργούν την εμπορική συνδιαλλαγή με τους παραγωγούς, γιατί προσαρμόζονται στα γούστα του κοινού και τις απαιτήσεις των κεφαλαιούχων, χωρίς να αναζητούν μια ανανέωση των κινηματογραφικών εκφραστικών τρόπων. Ίσως στο κάτω-κάτω, όπως το διαπιστώσαμε και μιλώντας για τον Carné, οι περισσότεροι γάλλοι σκηνοθέτες να μην μπόρεσαν ακόμα να ξεφύγουν από την ατμόσφαιρα και τον εκφραστικό τρόπο του 1935-1940.

Το γεγονός είναι ότι οι προσπάθειες των «νεότουρκων» (όπως αποκαλούν οι παλιοί τους νέους κριτικούς) είχαν αποτέλεσμα. Στις Κάννες η ταινία του François Truffaut (του πιο αδιάλλακτου νέου κριτικού) κέρδισε το πρώτο βραβείο της σκηνοθεσίας, η ταινία του Alain Resnais προκάλεσε τις πιο έντονες συζητήσεις, η ταινία του Marcel Camus κέρδισε το πρώτο βραβείο, ενώ ταυτόχρονα είδαμε τον Claude Chabrol να θριαμβεύει πέρσι στο Λοκάρνο και φέτος στο Βερολίνο. Οι νέοι σκηνοθέτες, το «νέο κύμα» του γαλλικού κινηματογράφου, είναι πραγματικά νέοι: ο Truffaut και ο Malle 27, ο Chabrol 28, και ο Jean-Daniel Pollet μόλις 23 ετών.

Οι κινηματογραφικές αντιλήψεις των νέων διαφέρουν αφάνταστα. Αυτό όμως που τους ενώνει είναι η πεποίθηση πως ο κινηματογράφος δεν είναι επάγγελμα αλλά τέχνη, η πεποίθηση πως τους είναι απαραίτητη η ελευθερία δράσεως που δεν τους την αναγνώριζαν άλλοτε οι παραγωγοί, μα που τώρα θα τους δοθεί πιο εύκολα ύστερα από την επιτυχία των ταινιών του Truffaut, Chabrol και Σία, που γυρίστηκαν με ελάχιστα χρήματα και χωρίς δεσμεύσεις.

Στην εξέλιξη της νέας αυτής κινηματογραφικής αισθητικής αντίληψης ξεχωριστό ρόλο έπαιξε ένας άλλος κριτικός κι αργότερα σκηνοθέτης, που προηγήθηκε από το νέο αυτό κύμα, ο Alexandre Astruc.

Γεννημένος το 1923 άρχισε νεότατος μια δημοσιογραφική καριέρα, που σύντομα τον έφερε στην κινηματογραφική κριτική. Η επαφή του με τον André Basin θα τον οδηγήσει σε μια πιο αυστηρή αντιμετώπιση του κινηματογραφικού προβλήματος. Στα 1947 ο Bresson τονίζει πως ο κινηματογράφος δεν είναι θέαμα αλλά γραφή. Κι ένα χρόνο αργότερα ο Astruc διατυπώνει το κινηματογραφικό του πιστεύω, τη θεωρία της «κινηματογραφικής μηχανής στυλογράφου». Το κείμενο αυτό είναι ένα από τα πιο σημαντικά των τελευταίων χρόνων και αξίζει να παραθέσουμε εδώ μερικά αποσπάσματα.

Ύστερα από την ανάλυση και την κριτική της παλαιότερης κινηματογραφικής αντίληψης, ο Astruc διατυπώνει το πιστεύω του και καταλήγει:

«Ονομάζω αυτήν την καινούργια κινηματογραφική εποχή την εποχή της κινηματογραφικής μηχανής στυλογράφου (camera stylo). Η εικόνα αυτή έχει ένα νόημα συγκεκριμένο. Θέλει να τονίσει ότι ο κινηματογράφος θα ξεφύγει σιγά-σιγά απ' αυτήν την τυραννία της οπτικής αντίληψης, της εικόνας για την εικόνα, της ανεκδοτολογίας, του συγκεκριμένου, για να γίνει ένας τρόπος γραφής τόσο εύπλαστος και τόσο ευαίσθητος όσο κι ο γραπτός λόγος. Κανένας τομέας δεν θα του ξεφεύγει πια. Η σκέψη η πιο αυστηρή, μια άποψη πάνω στην ανθρώπινη παραγωγική δράση, η ψυχολογία, η μεταφυσική, οι ιδέες, τα πάθη, όλα αυτά ανάγονται στον κινηματογράφο. Και κάτι παραπάνω: πιστεύουμε πως αυτές οι ιδέες και αυτές οι όψεις του κόσμου είναι τέτοιες, που σήμερα μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να τις αποδώσει. Ο Maurice Nadeau έγραφε σ' ένα άρθρο στο «Combat»: «Αν ζούσε σήμερα ο Descartes θα 'γραφε μυθιστορήματα». Ζητώ συγνώμη από τον Nadeau που θα διαφωνήσω μαζί του, αλλά πιστεύω πως ένας Descartes θα 'μενε κλεισμένος στο δωμάτιό του με μια κινηματογραφική μηχανή των 16 χιλιοστών και φιλμ, και θα 'γραφε τον «Λόγο περί της Μεθόδου» σε ταινία. Γιατί ο «Λόγος περί της Μεθόδου» του θα ήταν τέτοιος σήμερα που μόνο ο κινηματογράφος θα μπορούσε να τον εκφράσει ικανοποιητικά».

Ο Astruc πλησιάζει με τη θεωρία του τις αντιλήψεις του Bresson και τις γενικότερες αισθητικές αντιλήψεις ενός Basin κι ενός Morin. Πάνω σ' αυτή την αυτονομία της κινηματογραφικής τέχνης βασίζεται η νεότερη αισθητική. Οι θεωρίες ενός Eisenstein, ενός Pudovkin, ενός Arnheim, που εξηγούσαν την 7η τέχνη ξεκινώντας από το montage, που το θεωρούσαν το βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής τέχνης - οι θεωρίες αυτές που στάθηκαν τόσο σημαντικές για την ανάπτυξη του βωβού κυρίως κινηματογράφου, εγκαταλείπονται τώ-

ρα ολότελα ή καλύτερα οι θεωρίες αυτές αντιστρέφονται. Βάση της 7ης τέχνης δεν είναι το μοντάρισμα αλλά το ντεκουπάρισμα της ταινίας, η σύλληψη δηλαδή του τρόπου γραφής που θα επιβάλει ο σκηνοθέτης. Κανείς δεν αρνιέται τη σημασία του montage, αλλά το montage βρίσκει τώρα τη θέση του μέσα στα πλαίσια μιας άνετης κινηματογραφικής γραφής, όπου οι κινήσεις του φακού παίζουν ρόλο πρωταρχικό. «Η ιστορία της κινηματογραφικής τεχνικής μπορεί να θεωρηθεί στο σύνολό της σαν μια ιστορία της απελευθερώσεως της κινηματογραφικής μηχανής» γράφει πάλι ο Astruc. Η τεχνική αλλά και η αισθητική. Η νέα αισθητική αντίληψη βασίζεται κυρίως πάνω σ' αυτή την ελεύθερη χρησιμοποίηση της μηχανής, που αποκτά επιτέλους την άνεση του στυλογράφου.

«Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου, σημειώνει ο Bazin, συναγωνίζεται πια όχι μόνο τον ζωγράφο και τον θεατρικό συγγραφέα, αλλά γίνεται επιτέλους ισάξιος του μυθιστοριογράφου».

Ο Astruc ήρθε στη σκηνοθεσία με δύο μικρές ταινίες, γυρισμένες σε 16 χιλιοστά. Αλλά στα 1952 θα γυρίσει το *Le rideau cramoisi*, πάνω σε μια νουβέλα του Barbey d' Aurevilly. Είναι μια ταινία μέσης διάρκειας, γυρισμένη με μεγάλη ακρίβεια κι αυστηρότητα, αλλά και με έκδηλη διάθεση εξπρεσιονιστική.

Στα 1955 ο Astruc καταπιάνεται με την πρώτη του μεγάλη ταινία, *Οι κακές συναναστροφές*, που τον ίδιο χρόνο διακρίνεται στη Βενετία. Δυστυχώς, η εντυπωσιακή τεχνική της ταινίας και το θέμα της, δεν της εξασφαλίζουν την εμπορική επιτυχία, που θα επέτρεπε στον Astruc να συνεχίσει ελεύθερος τη σκηνοθετική του εργασία. Μόνο στα 1958 του δίνεται και πάλι η ευκαιρία να εργαστεί, αλλά με σοβαρούς περιορισμούς. Ένας παραγωγός του προτείνει να γυρίσει το μυθιστόρημα του Guy de Maupassant «Μια ζωή» και ο Astruc δέχεται, παρ' όλο που το θέμα κι οι δεσμεύσεις της υπερπαραγωγής δεν τον ελκύουν. Αλλά σιγά-σιγά η επαφή με το έργο του Maupassant (που το διασκευάζει ο ίδιος με τη βοήθεια του Roland Laudenbach) του αποκαλύπτει ότι ο συγγραφέας είναι ρεαλιστής αλλά και ποιητής ταυτόχρονα. «Αυτό που μου άρεσε στο μυθιστόρημα του Maupassant δεν ήταν ο ρεαλισμός, αλλά η τρέλα που κρύβεται πίσω από τον ρεαλισμό». Η διασκευή του Astruc κρατάει το πρώτο μέρος μόνο του βιβλίου ως τον θάνατο του Julien και μεταθέτει έτσι το βάρος στον ήρωα περισσότερο παρά στην ηρωίδα.

Από την άποψη αυτή μπορεί να θεωρηθεί και σφάλμα η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο που συνοδεύει την ταινία. Πάντως στην ταινία του ο Astruc έδωσε έναν τόνο πολύ μοντέρνο. Δεν προχωρεί στην ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων, αλλά αφήνει τα πρόσωπα να δράσουν και να επηρεαστούν από τις πράξεις των άλλων και από το περιβάλλον. Το περιβάλλον παίζει εδώ πρωταρχικό ρόλο. Η διαδοχή των εποχών αποδίδεται με θαυμάσιες χρωματικές αποχρώσεις (η ταινία φωτογραφημένη από τον Claude Renoir, που συνεργάστηκε και στο *Ποτάμι* του Jean Renoir, είναι σίγουρα ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα στον τομέα των χρωμάτων), αποχρώσεις που διαφαίνονται ως και στα εσωτερικά του σπιτιού και φωτίζουν με τη χαρά τους ή τη μελαγχολία τους τα πρόσωπα.

Η σκηνοθετική άνεση ορισμένων σκηνών είναι κι αυτή αξιοθαύμαστη. Μερικά πλάνα μεγάλης διάρκειας με κινήσεις του φακού (όπως η μεγάλη σκηνή της πρώτης γνωριμίας στο λιμάνι) αποκτούν μια δύναμη δραματική αλλά και καθαρά αισθητική.

Πρέπει τέλος να τονιστεί ξεχωριστά το παίξιμο των ηθοποιών. Ο Astruc εργάστηκε κοπιαστικά αλλά και δημιουργικά πάνω στον Christian Marquant και την Pascale Petit –πραγματική αποκάλυψη. Ακόμη και η «πονεμένη πυργοδέσποινα» (όπως τη θέλει ο ελληνικός τίτλος) Maria Schell ξεχνάει κάτω από την αυστηρή επίβλεψη του Astruc τις συνηθισμένες της τυποποιημένες εκφράσεις και προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του ρόλου της.

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ RENÉ CLAIR

Δεν πρόκειται να τολμήσουμε εδώ σύγκριση ή αντιπαραβολή της ταινίας του Astruc με την τελευταία δημιουργία του René Clair. Ο δημιουργός του *Η λευτεριά είναι δική μας* και του *Εκατομμύριου* έχει κερδίσει επάξια τη θέση του στο κινηματογραφικό πάνθεον κοντά στους πιο μεγάλους σκηνοθέτες. Τέτοια σύγκριση θα ήταν άσκοπη και άδικη και για τα δύο μέρη. Πριν όμως μιλήσουμε για το *Porte des Lilas* αξίζει να διαπιστώσουμε πόσο διαφέρει η αισθητική αντίληψη του Clair από την καινούργια αντίληψη του Astruc. Η ταινία του Clair παρουσιάζει το τέρμα μιας πορείας που μάταια ζητεί να ανανεωθεί - η ταινία του Astruc μ' όλα της τα σφάλματα είναι η πραγματική ανανέωση στα πρώτα της τολμηρά και γι' αυτό όχι πάντα αλάνθαστα βήματα. Θαυμάζουμε τις ταινίες του πρώτου είδους, από τις ταινίες όμως που γυρίζονται τώρα γυρεύουμε κάτι καινούργιο, μια νέα αξιοποίηση του κινηματογραφικού εκφραστικού τρόπου.

Στην τελευταία ταινία του Clair ξαναβρίσκουμε μερικά από τα πιο αγαπημένα θέματα του σκηνοθέτη: την περιγραφή μιας παρισινής συνοικίας, το θέμα της φιλίας, τις ελπίδες και τις προσδοκίες που χάνονται. Υπάρχει πάντα το φίνο γαλλικό πνεύμα, ο έξυπνος αλλά απόλυτα κινηματογραφικός διάλογος, τα κωμικά ευρήματα, οι αντιθέσεις, η σάτιρα. Ο βαθύτερος τόνος είναι όμως δραματικός, όπως και δραματικός είναι ο βασικός ρόλος του Juju –μια από τις πιο πετυχημένες δημιουργίες του σκηνοθέτη αλλά και του Pierre Brasseur.

Ο Clair γίνεται εδώ πιο νοσταλγικός απ' ό,τι συνήθως και γι' αυτό ίσως πιο αφηρημένος· τα πρόσωπα και το περιβάλλον που περιγράφει δεν δίνονται με τις έντονες πινελιές που συνηθίσαμε στις παλαιότερες ταινίες του. Σ' αυτό βοηθάει και η φωτογραφία του Robert Le Febvre, που δυστυχώς δεν μπορέσαμε να χαρούμε όπως θά 'πρεπε στην προβολή θερινού κινηματογράφου.

Στην ταινία υπάρχουν θαυμάσιες σκηνές μεγάλης κινηματογραφικής τέχνης, όπως η σκηνή των παιδιών που «παίζουν» την αστυνομική ιστορία ενώ ταυτόχρονα κάποιος τη διαβάζει στην εφημερίδα. Αλλού ο συμβολισμός είναι έξυπνος και πετυχημένος: οι δύο φίλοι τσακώνονται, ενώ τους χωρίζει ένας παλιός φράκτης. Η φιλία ξανασυνδέεται τη στιγμή που ο ένας προσπαθώντας να σκαρφαλώσει τον φράκτη τον ρίχνει κάτω με το βάρος του. Σε τε-

λευταία όμως ανάλυση όλη η τέχνη του René Clair χάνεται, νομίζεις, σε κάτι το εξιδανικευμένο, που δεν μπορεί να μας επιβληθεί με την εντυπωσιακή λάμψη του *Η σιωπή είναι χρυσός* ή και του *Τα μεγάλα γυμνάσια*. Είπαν πως το *Porte des Lilas* είναι μια παραλλαγή σε ελάσσονα τόνο σε παλιά θέματα. Άραγε η μεταλλαγή αυτή να ετοιμάζει κάτι καινούργιο στην τόσο πλούσια κιόλας δημιουργική δράση του μεγάλου σκηνοθέτη;

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Με ξεχωριστή χαρά πληροφορηθήκαμε την ίδρυση Ινστιτούτου Μορφωτικού και Επιστημονικού Κινηματογράφου στην Ελλάδα. Το Ινστιτούτο αυτό θα αποτελέσει το ελληνικό μέλος της Διεθνούς Οργανώσεως που εδρεύει στο Παρίσι. Σκοπός του θα είναι η μελέτη και η ανάπτυξη του μορφωτικού κι επιστημονικού κινηματογράφου, κυρίως με την παραγωγή ταινιών με περιεχόμενο εκπολιτιστικό, εκπαιδευτικό, επιστημονικό και τουριστικό. Το Ινστιτούτο ίδρυσε και διευθύνει στην Ελλάδα ο Ρούσσος Κούνδουρος, (αδερφός του σκηνοθέτη των *Παράνομων*), που ασχολείται από χρόνια με το γύρισμα επιστημονικών ταινιών. Είναι άλλωστε ο μόνος έλληνας σκηνοθέτης που δέχθηκε μια επίσημη διεθνή καθιέρωση: η έγχρωμη ταινία του *Εγχείρησις Εχινοκόκκου Πνεύμονος* κέρδισε το Α' Διεθνές Βραβείο στο Φεστιβάλ των Καννών το 1956.

Το Ινστιτούτο έχει ήδη προγραμματίσει μια σειρά από επιστημονικές ταινίες. Πρόσφατα άλλωστε ο Ρούσσος Κούνδουρος γύρισε στη Βόρεια Ελλάδα δύο ταινίες με θέμα τα Αναστενάρια και μία με θέμα τον χορό της «Μπούλας» στο Καρναβάλι της Νάουσας.

Στο Ινστιτούτο και στις προσπάθειες του Ρούσσου Κούνδουρου ευχόμαστε κάθε δυνατή επιτυχία.

---

1 *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη, Χρόνος Β', φύλλο 14, σελ. 72. Στη σειρά των έργων του Carné και πριν από τους «Ζαβολιάρηδες», πρέπει να προστεθεί το «Le pays d' où je viens» (Η χώρα απ' όπου έρχομαι) του 1956, μια ασήμαντη, καθώς φαίνεται, μουσική κωμωδία, που μας είναι ακόμα άγνωστη.*

2 *Άγγελος Τερζάκης, στο «Βήμα» της 9 Απριλίου 1959.*

3 *Η τέχνη στη Θεσσαλονίκη, Τόμος Α', φύλλο 8, σελ. 57.*

ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η κινηματογραφική μας στήλη έχει συχνά ασχοληθεί με το θέμα των κινηματογραφικών προγραμμάτων που παρουσιάζονται στην πόλη μας. Έχουμε τονίσει πολλές φορές πως είναι τελείως απαράδεκτο ταινίες που παίζονται στην Αθήνα με λίγη ή κάποτε με πολλή επιτυχία να μη προγραμματίζονται για τη Θεσσαλονίκη. Όταν η θεατρική κίνηση είναι περιορισμένη ή και ανύπαρκτη τους χειμερινούς μήνες, είναι φυσικό να έχουμε την απαίτηση τουλάχιστον στον κινηματογραφικό τομέα να μην υστερούμε. Όμως οι αντιπρόσωποι των ξένων κινηματογραφικών ταινιών, κρίνοντας εντελώς αυθαίρετα ότι η τάδε ταινία που γνώρισε επιτυχία στην Αθήνα δεν μπορεί να «πιάσει» στη Θεσσαλονίκη, ματαιώνουν την εμφάνισή της εδώ. Στην κατάσταση αυτή έφερε ένα κάποιο αντιστάθμισμα το γεγονός ότι μερικές από τις ταινίες αυτές παίζονται από την Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης» ή και από τη νεοσύστατη Φοιτητική Κινηματογραφική Λέσχη. Είδαμε όμως και τούτο το παράξενο: ταινία που γνώρισε επιτυχία στην Αθήνα, που παρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στην Κινηματογραφική Λέσχη και με την ευκαιρία αυτή διαφημίστηκε εντατικά στον καθημερινό και τον εβδομαδιαίο τύπο, ταινία που είχε μάλιστα αναγγελθεί στα «προσεχώς» κεντρικής κινηματογραφικής αίθουσας, δεν πρόκειται να παιχτεί στην πόλη μας, γιατί άνθρωποι που ασχολούνται μόνο με το κινηματογραφικό εμπόριο και αγνοούν την κινηματογραφική τέχνη την έκριναν «δύσκολη» για την πόλη μας. «Τέτοιες ταινίες είναι καλές μόνο για τη Λέσχη» δήλωσε ο αρμόδιος κύριος. Κι όμως, η ταινία αυτή (πρόκειται για την κωμωδία *Ο θείος μου* του Jacques Tati) γνώρισε παντού τεράστια εμπορική επιτυχία και κέρδισε ένα πλήθος από καλλιτεχνικά βραβεία, που κι αυτά βοηθούν τη διαφήμισή της.

Το παράδειγμα είναι χαρακτηριστικό. Βέβαια η γνώμη του εμπόρου ταινιών είναι κολακευτική για τη Λέσχη μας και τα μέλη της. Δεν κολακεύει όμως ούτε το κοινό της πόλης μας ούτε τους ίδιους τους εμπόρους της 7ης τέχνης, που θα μπορούσαν να συμβάλουν –έστω και ελάχιστα– στην κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση και ανάπτυξη του κοινού. Γιατί κάθε τέτοια προσπάθεια είναι επωφελής –πριν απ' όλα– στους ίδιους τους επιχειρηματίες.

Σε αντίθεση με το παραπάνω παράδειγμα, αξίζει να τονιστεί το γεγονός ότι η αριστουργηματική ταινία του Alain Resnais *Χιροσίμα, αγάπη μου* προβλήθηκε στην πόλη μας σχεδόν ταυτόχρονα με την Αθήνα. Και η ταινία αυτή –που θα μας απασχολήσει εκτενέστατα

στο επόμενο τεύχος μας– , μια από τις πιο δύσκολες και πρωτότυπες όλης της ιστορίας του κινηματογράφου, γνώρισε ικανοποιητική επιτυχία. Ξεπέρασε μάλιστα ορισμένες «εμπορικές» ταινίες –ακόμα... και τον Ταρζάν.

Το γεγονός είναι ευχάριστο και ενθαρρυντικό. Ένα παράδειγμα για μίμηση.

*ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ**

Η πρώτη ατομική βόμβα που έπεσε στη Χιροσίμα έφερε τον θάνατο και μαζί το τέλος του θανάτου, τον πόλεμο και μαζί το τέλος του πολέμου. Η σκόνη που σκορπίστηκε από το τεράστιο μανιτάρι άγγιξε όλους τους ανθρώπους.

Δύο γυμνά σώματα σφιχτοδεμένα, ερωτευμένα, φαίνεται να κάηκαν κι αυτά από τη ραδιενέργεια: είναι γιατί στη Χιροσίμα το φάσμα της πρώτης βόμβας ζει ακόμη σήμερα. Ο ατομικός πολιτισμός άγγιξε αυτόν τον τόπο και σημάδεψε για πάντα έναν άντρα και μια γυναίκα, κι ας βρέθηκαν εκείνη τη στιγμή μακριά από την καταστροφή.

«Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα».

«Τα είδα όλα- είδα το νοσοκομείο, είδα το μουσείο...»

«Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα».

«Είδα τις αναπαραστάσεις, αφού δεν υπάρχει τίποτ' άλλο, είδα τις φωτογραφίες, αφού δεν υπάρχει τίποτ' άλλο, είδα τις ταινίες, αφού δεν υπάρχει τίποτ' άλλο...»

«Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα».

Έτσι, ανάμεσα στις φρικτές αναπαραστάσεις της καταστροφής και του θανάτου, τελειώνει η πρώτη ερωτική νύκτα με μια νέα γαλλίδα ηθοποιό κι έναν νέο ιάπωνα αρχιτέκτονα. Κι έτσι αρχίζει μια από τις πιο σημαντικές ταινίες των τελευταίων χρόνων κι όλης της ιστορίας του κινηματογράφου, μια ταινία που σίγουρα βρίσκεται δέκα χρόνια πιο μπροστά από τον υπόλοιπο σύγχρονο κινηματογράφο.

Την ταινία του Alain Resnais *Χιροσίμα, αγάπη μου* («Hirosima, mon Amour») δεν μπορεί κανείς να την διηγηθεί ούτε και μπορεί να την αναλύσει χωρίς να την προδώσει. Το τί μας διηγείται ο Ρεναί είναι αδιαχώριστο από το πώς το διηγείται. Κι ούτε μπορούμε να σταθμίσουμε το σενάριο και τους διαλόγους της Marguerite Duras ανεξάρτητα από το σύνολο. Κι ούτε μπορούμε να σταθμίσουμε τη μουσική ή την ποιότητα της φωτογραφίας ανεξάρτητα από το σύνολο. Κι ούτε τη συγκλονιστική εκφραστικότητα της Emmanuelle Riva ή την ζωντανή παρουσία του Eiji Okada. Γιατί το κάθε συστατικό μέρος της ταινίας δικαιώνεται από το συνταίριασμά του με τα υπόλοιπα, κι όλα μαζί δημιουργούν ένα σύνολο που ζητάει τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό μας –ή, έστω, την ανεπιφύλακτη καταδίκη μας. Η ταινία του Ρεναί δεν επιδέχεται μέσες λύσεις, τα συνηθισμένα «ναι μεν... αλλά...», πίσω από τα οποία

κρύβεται συχνά η ανεπάρκεια της κινηματογραφικής κριτικής. Οι σκέψεις που ακολουθούν αυτόν τον θαυμασμό θα προσπαθήσουν να εξηγήσουν, όσο βέβαια μας το επιτρέπει ο χώρος κι όσο είναι δυνατό να εξηγηθεί μια ταινία που αγγίζει ταυτόχρονα τη σκέψη μας και το συναίσθημά μας.

Αντί για την επί μέρους ανάλυση, που την πιστεύουμε στην περίπτωση αυτή παραπλανητική, θα προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε τον Ρεναί και το έργο του μέσα από τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις και την προσωπικότητα των συνεργατών του. Έτσι η ανάλυση που θα πραγματοποιηθεί με τη βοήθεια του καλλιτεχνικού επιτελείου της ταινίας θα μας φέρει πιο κοντά στον Ρεναί και στην πιο αυθεντική αντιμετώπιση των καλλιτεχνικών και φιλοσοφικών του αντιλήψεων.

MARGUERITE DURAS

Η πιο στενή συνεργάτισσα του Ρεναί, που έγραψε το σενάριο και τους διαλόγους της ταινίας.

Γεννήθηκε στα 1914 στην Ινδοκίνα. Πανεπιστημιακές σπουδές: μαθηματικά, νομικά, πολιτικές επιστήμες. Μια από τις πιο ζωντανές παρουσίες στο νέο γαλλικό μυθιστόρημα[1]. Έργα της: *Barrage contre le Pacifique*, *Le marin de Gibraltar*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Le Square*, *Moderato Cantabile* κ.ά.

Στα μυθιστορήματά της δεν «συμβαίνει» σχεδόν τίποτα. Τα πρόσωπα λένε πράγματα συμβατικά, τιποτένια, που κρύβουν όμως τις πιο ενδόμυχες σκέψεις τους και την ανάγκη για μια έντονη ζωή.

Η ίδια γράφει για τη συνεργασία της με τον Ρεναί: «Δεν είχαμε, όταν γυρίζαμε την ταινία, απολύτως κανένα πατριωτικό ή αντιπατριωτικό σκοπό. Θελήσαμε να φτιάξουμε μια ταινία πάνω στην αγάπη. Θελήσαμε να περιγράψουμε τις χειρότερες συνθήκες της αγάπης, αυτές που συνηθέστατα καταδικάζουμε, αυτές που τιμωρούνται, αυτές που δεν γίνονται παραδεκτές. Αυτοί που έριξαν τη βόμβα στη Χιροσίμα και οι ίδιοι οι κάτοικοι της Χιροσίμα, αυτοί που κούρεψαν την κόρη του φαρμακοποιού στο Νεβέρ και η ίδια η κόρη του φαρμακοποιού, όλοι εξαιτίας του πολέμου έχουν χάσει την ελευθερία τους. Η ίδια τύφλωση κυριαρχεί εξαιτίας του πολέμου στο Νεβέρ και στη Χιροσίμα»[2].

«Όταν οι ιάπωνες παραγωγοί πρότειναν στον Ρεναί να γυρίσει μια γαλλο-ιαπωνική ταινία, διηγείται η Ντυράς, σκεφτήκαμε πως θα ήταν αδύνατο να μη μιλήσουμε για τη Χιροσίμα. Όμως οι ιάπωνες είχαν δείξει κιόλας τη φρίκη της βόμβας στην ταινία *Τα παιδιά της Χιροσίμα*[3]. Γι' αυτό προσπάθησα να κάνω κάτι διαφορετικό. Έπρεπε να γράψω το σενάριο σε δέκα εβδομάδες. Ένα μόνο μου είπε ο Ρεναί: «Γράψε λογοτεχνικά, γράψε όπως θα έγραφες ένα μυθιστόρημα. Μη νοιάζεσαι για μένα –ξέχασε την κινηματογραφική μηχανή». Σκέφτηκε να κινηματογραφήσει το σενάριό μου, ακριβώς όπως ένας συνθέτης μεταφέρει στη μουσική ένα θεατρικό έργο –όπως ο Debussy το Pelleas et Melisande του Maeterlinck».[4]

Τελικά όμως δεν μπορούμε να παραδεχθούμε πως η Ντυράς έγραψε ένα μυθιστόρημα που το κινηματογράφησε ο Ρεναί, γιατί ένα τέτοιο μυθιστόρημα δεν θα μπορούσε ποτέ να περιέχει όσα θα αναπτύξει τελικά ο σκηνοθέτης στην οθόνη. Η αντίληψη όμως του Ρεναί της επέτρεψε να γράψει ελεύθερα σενάριο και διαλόγους, γνωρίζοντας από πριν ότι ο συνεργάτης της θα είναι σε θέση να αποδώσει κινηματογραφικά ένα κείμενο με συναισθήματα, σκέψεις, και με μια γραφή που –φαινομενικά, εξωτερικά– ήταν αντικινηματογραφική.

Υπάρχουν έτσι φράσεις στην ταινία που, μόνες τους, χωρίς τον ρυθμό και τον τόνο που τους προσθέτει η σκηνοθεσία του Ρεναί, θα ήταν αφόρητες και θα θύμιζαν φτηνό μυθιστόρημα. Όταν π.χ. η Εμμανουέλ Ριβά επαναλαμβάνει «με σκοτώνεις, μου κάνεις καλό», με μια φωνή που μας συγκλονίζει, ενώ ταυτόχρονα το θαυμάσιο travelling, που διασχίζει την πόλη, εκφράζει το ερωτικό πάθος και αγκαλιάζει τον ρυθμό της καρδιάς, το κείμενο παίρνει ένα καινούριο χρώμα, μιαν άλλη ποιότητα, έναν πλούσιο λυρισμό –και το σπουδαιότερο: γίνεται πειστικό. Οι ίδιες φράσεις, μόνες τους, χάνουν την ποίησή τους και φαίνονται ψεύτικες. Ένα τέτοιο τόλμημα μόνον ένας μεγάλος συγγραφέας που πιστεύει στις δυνατότητες του κινηματογράφου και στις ικανότητες του σκηνοθέτη και συνεργάτη του, μπορούσε να το πραγματοποιήσει.

Χαρακτηριστικό στην περίπτωση αυτή είναι το παράδειγμα που αναφέρει η Ντυράς: «Στην δεύτερη ερωτική σκηνή, στο δωμάτιο του ιάπωνα, εκείνει ρωτάει επίμονα γιατί τον ενδιαφέρει τόσο η ζωή της στο Νεβέρ. Η Ντυράς δισκολεύτηκε πολύ στη διατύπωση της απάντησης, και έδωσε στον Ρεναί τρεις διαφορετικές φράσεις, τρεις διαφορετικές λύσεις. Ο Ρεναί αποφάσισε να χρησιμοποιήσει και τις τρεις, τονίζοντας έτσι το λυρικό στοιχείο, μια και οι φράσεις είναι σχεδόν όμοιες. «Ήταν πολύ τολμηρό, παρατηρεί η Ντυράς, το αποτέλεσμα όμως είναι νομίζω καλό, και μόνο κάποιος με το μυαλό του Ρεναί μπορούσε να σκεφτεί μια τέτοια λύση»[5].

HENRI COLPI

Ο Κολπί πραγματοποίησε το montage της ταινίας. «Ήταν», γράφει, «μια θαυμάσια ταινία για έναν τεχνικό του μοντάζ. Ο σκηνοθέτης ήταν πάντα παρών, ήξερε πάντα τι ήθελε. Είχε πραγματοποιήσει την ταινία του με μεγάλη ακρίβεια και ήταν ο ίδιος ειδικός στο μοντάζ –είναι από τους πιο αξιοθαύμαστους τεχνικούς της γενιάς του. Είναι γνωστό με πόση ακρίβεια και σιγουριά ανέλαβε και πραγματοποίησε ο ίδιος το μοντάζ όλων των δικών του ταινιών μικρού μήκους. Άλλωστε, μήπως όλη η σύλληψη του *Χιροσίμα* δεν βασίζεται στο μοντάζ; Πραγματικά, το επίκεντρο της ταινίας, ο σκοπός της, είναι το δέσιμο της Χιροσίμα με το Νεβέρ, η αντίστιξη εικόνων. Βλέποντας την ταινία, έχει ο καθένας την εντύπωση ότι ο ρόλος του υπεύθυνου για το μοντάζ ήταν πρωταρχικός. Κι έτσι είναι. Ο ρόλος του όμως είχε προκαθορισθεί με αψεγιάδαστη ακρίβεια στο decoupage του σκηνοθέτη.

Το μόνο πραγματικό πρόβλημα ήταν το πώς έπρεπε να δοθεί ο σωστός ρυθμός στις εικό-

νες, πώς να φτάσουμε στο ακριβέστατο μήκος τους, πώς να τις ζυγίσουμε με το χιλιοστό του γραμμαρίου, για να πετύχουμε έναν από τους βασικότερους σκοπούς του Ρεναί: τη μουσικότητα. Μερικοί κριτικοί μίλησαν για την ταινία όπως θα μιλούσαν για ένα μουσικό έργο (ανεξάρτητα από τη μουσική του Giovanni Fusco) και πολύ χαρακτηριστικά αναφέρθηκαν στον Stravinsky. Ο ίδιος ο Ρεναί σε μια συνέντευξη τονίζει τη μουσική κατασκευή της ταινίας. Το μεγάλο φινάλε μοιάζει σαν ένα andante με θέμα και παραλλαγές. Και η παρατήρηση αυτή είναι τόσο σωστή, ώστε κάθε προσπάθεια να περιοριστεί το μήκος ορισμένων πλάνων ή να αφαιρεθούν άλλα (και τέτοιες προσπάθειες έγιναν), κάτι αφαιρούσε από την ποιότητα κι από το βάθος αυτής της πέμπτης πράξης, ίσως μάλιστα να χανόταν και το νόημά της»[6].

Μεγάλη σημασία παίρνουν στο μοντάζ μερικές εικόνες που φαίνονται για ελάχιστα δευτερόλεπτα, σαν φευγαλέες αναμνήσεις που θα βρουν την εξήγησή τους και τη θέση τους στην αφήγηση, μόνον όταν αργότερα ολοκληρωθεί ο κύκλος των αναμνήσεων. Έτσι π.χ. η πρώτη επαφή μας με το Νεβέρ γίνεται εντελώς απρόβλεπτα, όταν ο κοιμισμένος ιάπωνας θυμίζει στη γυναίκα, με μια κίνηση του χεριού, το χέρι του ετοιμοθάνατου γερμανού –θα δούμε τότε ξαφνικά μια εικόνα του χεριού κι ένα απότομο τράβελινγκ από το χέρι στο πρόσωπο του γερμανού. Αλλού η εικόνα ενός κήπου πάνω από το ποτάμι στο Νεβέρ δένεται με άλλες αναμνήσεις και μόνο αργότερα, όταν τον ξαναδούμε, θα μάθουμε πως από τον κήπο αυτόν κάποιος πυροβόλησε.

Την γενικότερη σημασία του μοντάζ στο έργο του Ρεναί, τον ρυθμό και τη μουσικότητα της ταινίας θα πρέπει να τα πλησιάσουμε εξετάζοντας το βαθύτερο νόημα του έργου και την προσωπικότητα του δημιουργού του, αφού κι ο ίδιος ο Κολπί αναγνωρίζει πως όλα απ' αυτόν πηγάζουν.

GIOVANNI FUSCO-GEORGES DELERUE

Για κάθε του ταινία μικρού μήκους ο Ρεναί χρησιμοποίησε κάθε φορά και άλλον μουσικοσυνθέτη. Και όχι τυχαίους μουσικούς: τους Jacques Bess, Darine Milhaud, Guy Bernard, Maurice Jarre, Pierre Barband, Hans Eisler. Για τον Ρεναί η μουσική είναι σημαντικός συντελεστής στη δημιουργία του κινηματογραφικού έργου, και το δέσιμο του ήχου με την εικόνα παίρνει τη σημασία που του έδωσε ένας Αϊζενστάιν.

Την μουσική της ταινίας έγραψε ο Τζιοβάνι Φούσκο. Όταν παρέδωσε στον σκηνοθέτη τα μουσικά θέματα του πρώτου μέρους (καταστροφή της Χιροσίμα) οι συνεργάτες του Ρεναί αναγνώρισαν έκπληκτοι ένα όμοιο σχεδόν θέμα από τη μουσική του Άισλερ για την ταινία *Νύχτα και Ομίχλη*. Κι όμως ο Φούσκο δεν είχε δει ποτέ την ταινία. «Μη ξαφνιάζεστε», είπε ο συνθέτης, «ο Ρεναί είναι που κατευθύνει και το χέρι του μουσικού»[7].

Η μουσική είναι γραμμένη για πιάνο, φλάουτο, πίκολο, κλαρινέτο, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κόρνο και κιθάρα. Η μουσική, σύμφωνα με την αντίληψη του Ρεναί, έπρεπε να αποφύγει κάθε συγχρονισμό της εικόνας με τον ήχο. Τα μουσικά θέματα δεν πρέπει να

συνοδεύουν τα πρόσωπα αλλά μάλλον τις αναμνήσεις. Έτσι, π.χ. το «θέμα της λησμονιάς», που ακούγεται στην αρχή, ξαναεμφανίζεται μόνο στο τέλος (από τη σκηνή στο «Καζαμπλάνκα» ως το τελικό σπαραχτικό fortissimo).

Για να αποδώσουν και με τη βοήθεια της μουσικής τον κόσμο των αναμνήσεων, ο Ρεναί και ο Φούσκο διάλεξαν μια πρωτότυπη λύση, που δικαιολογείται ψυχολογικά και αισθητικά. Οι αναμνήσεις μας μεταφέρουν στο Νεβέρ, είναι όμως αναμνήσεις που γεννιούνται στη Χιροσίμα. Γι' αυτό και τις συνοδεύουν οι θόρυβοι και η μουσική της Ιαπωνίας (με μοναδική εξαίρεση μια συγκλονιστική κραυγή του πληγωμένου ζώου, όταν η κοπέλα επιστρέφει στον κήπο του σπιτιού της). Ιαπωνέζικη μουσική υπάρχει στην παρέλαση και στο καφενείο, όταν ακούγεται ένας δίσκος με τραγούδι. Όμως για την πρώτη έντονη ανάμνηση του Νεβέρ –αυτήν που θα ξυπνήσει όλες τις άλλες και θα φέρει την ηρωίδα σε μια στιγμή παροξυσμού χρειαζόταν μια μουσική που να δικαιολογείται σ' ένα ιαπωνέζικο κέντρο, αλλά που να έχει και κάποιον γαλλικό, νοσταλγικό απόηχο. Κι είναι το θαυμάσιο βάλς του Ζώρζ Ντελρύ, μελαγχολικό αλλά μαζί και ευχάριστο, όπου μπλέκονται η χαρά και η λύπη.

Η μουσική του Φούσκο, που λειτουργεί στις υπόλοιπες σκηνές τόσο κινηματογραφικά, έχει όλον τον ρυθμικό πλούτο μιας σύνθεσης του Στραβίνσκι και συνδυάζεται έτσι με την τόσο ρυθμική –όπως θα δούμε– κατασκευή της ταινίας.

Πρέπει ακόμα να τονιστεί η σημασία της σιωπής σε ορισμένα σημεία. Έτσι, όταν η Ριβά γυρίζει στο ξενοδοχείο, ανεβαίνει τη σκάλα και δεν τολμάει να μπει στο δωμάτιό της –ένας άλλος σκηνοθέτης θα ήθελε να εκφράσει με τη μουσική εξωτερικά τα συναισθήματά της, ενώ ο Ρεναί αφήνει ν' ακουστούν μόνο τα βήματά της. (Για την Ντυράς αυτή είναι η πιο ωραία σκηνή της ταινίας, ίσως γιατί πραγματώνει μια σκηνή που κάθε σύγχρονος μυθιστοριογράφος θα 'θελε να μπορούσε να συλλάβει).

SACHA VIERNY - TAKAHASHI MICHIO

Δύο φωτογράφοι, ο ένας για τις σκηνές στο Νεβέρ, ο άλλος για τη Χιροσίμα. Ο καθένας δούλεψε χωριστά. Παρ' όλο που οι σκηνές στη Γαλλία γυρίστηκαν υστερότερα, ο Ρεναί δεν άφησε τον Βιερνύ να δει τη δουλειά του συναδέλφου του. Έτσι πέτυχε μια διαφορετική ποιότητα και ατμόσφαιρα στη φωτογραφία. Οι οδηγίες όμως που έδωσε ήταν τόσο συγκεκριμένες και λεπτομερειακές, ώστε το μοντάζ πραγματοποιήθηκε αργότερα χωρίς ποτέ να χρειαστούν δεύτερες, συμπληρωματικές λήψεις. Και οι δύο άγνωστοι μεταξύ τους φωτογράφοι μπόρεσαν έτσι να συλλάβουν τον ίδιο ακριβώς ρυθμό στα κινούμενα πλάνα, που έπρεπε ύστερα να δεθούν μεταξύ τους.

ALAIN RESNAIS

Γεννήθηκε στα 1922. Θα δοκιμάσει να γίνει ηθοποιός. Αργότερα θα γίνει δεκτός –δεύ-

τερος στις εισαγωγικές εξετάσεις– στην Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου (IDHEC). Θα την εγκαταλείψει όμως ύστερα από δεκαοκτώ μήνες, γιατί δεν μπορούσε να προσαρμοστεί στην πανεπιστημιακή ρουτίνα.

Θα συνεργαστεί στο μοντάζ πολλών ταινιών (και κυρίως στο *Παρίσι 1900* της Nicole Verdès) πριν πραγματοποιήσει την πρώτη ταινία του μικρού μήκους, τον *Van Gogh*, όπου με εντυπωσιακές κινήσεις της μηχανής μέσα στους πίνακες του ζωγράφου προσπαθεί να συλλάβει το δράμα μιας ζωής. Στα 1950 γυρίζει το *Guernica*, εμπνευσμένο από τον περίφημο πίνακα του Picasso. Εδώ τον απασχολεί λιγότερο το ζωγραφικό έργο και περισσότερο το θέμα, ο πόλεμος. Την ταινία συνοδεύει το ποίημα του Eluard. Ακολουθεί μια ταινία για τον Gauguin στην οποία επαναλαμβάνει την προσπάθεια που πραγματοποίησε για τον Βαν Γκογκ.

Ένα χρόνο αργότερα του ζητούν να πραγματοποιήσει μια ταινία πάνω στην τέχνη των μαύρων. Με τη βοήθεια του σεναριογράφου Chris Marker προσπαθεί να δέσει, όπως και στο *Γκουέρνικα*, την τέχνη με την κοινωνική πραγματικότητα. Η ταινία, με τον τίτλο *Και τα αγάλματα πεθαίνουν* δείχνει τον ξεπεσμό της πρωτόγονης τέχνης μόλις έρθει σ' επαφή με τον «πολιτισμό» των λευκών. Ο χειρισμός του θέματος θεωρήθηκε πολύ επαναστατικός, γιατί εκφράζει πολύ έντονα την αντιαποικιακή άποψη, και η προβολή της ταινίας απαγορεύτηκε.

Το ίδιο τολμηρή η επόμενη ταινία του *Νύχτα και Ομίχλη* δεν γίνεται δεκτή στις Κάννες για να μην ενοχληθεί η γερμανική αντιπροσωπεία. Εδώ περιγράφει τη φρίκη των στρατοπέδων συγκεντρώσεως, που πάει ωστόσο να σκεπαστεί, να χαθεί από τη λησμονιά. Τις πιο φρικιαστικές σκηνές έρχονται να τις διακόψουν παράξενες αντιπαραβολές, που με το λυρικότατο κείμενο του Jean Cayrol παίρνουν τη μορφή ενός κινηματογραφικού ποιήματος.

Στα 1956 το θέμα της μνήμης και της λησμονιάς επανέρχεται στην ταινία *Όλη η μνήμη του κόσμου*, που γυρίστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη στο Παρίσι. Τόσο το θέμα όσο και η μορφή της ταινίας (εναλλαγή κινούμενων και σταθερών πλάνων) φαίνονται να προαναγγέλλουν το *Χιροσίμα*. Πολλοί μάλιστα θαυμαστές του Ρεναί ανακάλυψαν το νόημα της ταινίας μόνον αφού είδαν το *Χιροσίμα*.

Δύο χρόνια αργότερα, με χρώμα και σινεμασκόπ, γυρίζει *Το Τραγούδι του Στυρενίου*, με θέμα ένα εργοστάσιο κατασκευής συνθετικών υλών. Μια ταινία φτιαγμένη με περίεργες, πρωτόφαντες μορφές, όπου παρακολουθούμε τη γένεση και τις μεταβολές της ύλης. Συνοδεύεται από ένα παράξενο σατιρικό ποίημα του Raymond Queneau.

Με τις δύο αυτές ταινίες ο Ρεναί έχει ολοκληρώσει τις μορφικές του αναζητήσεις που ξεκίνησαν το 1948. Σ' αυτές τις ταινίες μικρού μήκους ο Ρεναί έχει πραγματοποιήσει κιόλας μια επανάσταση στην κινηματογραφική μορφή, αναπτύσσοντας ως το έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες των κινήσεων της μηχανής σε συνδυασμό με μια καινούρια σύλληψη του κλασικού μοντάζ.

Κοντά στις ταινίες του αυτές πρέπει ακόμα να μνημονευτεί και η συνεργασία του στο μοντάζ της ταινίας της Agnès Varda *La Pointe Courte*, γιατί σίγουρα επέδρασε πάνω στην κατοπινή του εργασία στο *Χιροσίμα, αγάπη μου*[8].

Το *Χιροσίμα, αγάπη μου* είναι λοιπόν η πρώτη ταινία μεγάλου μήκου τους Αλαίν Ρεναί. Εδώ τίποτα δεν έμεινε στην τύχη και, όπως είδαμε, η προσφορά του κάθε συνεργάτη δεν ξεφεύγει ποτέ από τον αυστηρό έλεγχο και τον προγραμματισμό του σκηνοθέτη, που παραμένει σε τελευταία ανάλυση ο μόνος πραγματικός δημιουργός της ταινίας.

Η Μαργκαρέτ Ντυράς χρειάστηκε να γράψει, εκτός από το σενάριο και τους διαλόγους, και ένα «υποσυνείδητο σενάριο», όπου να καθορίζονται οι βαθύτερες τάσεις και οι υποσυνείδητες κινήσεις που εκφράζονται με τα λόγια ή με τη συμπεριφορά της ηρωίδας. Ξεφεύγοντας από την επιφανειακά μόνο ψυχολογημένη ερμηνεία, η Εμμανουέλ Ριβά ζει τον ρόλο της τόσο έντονα και τόσο συγκλονιστικά –και τον δικαιολογεί στα μάτια μας μόνο γιατί μπόρεσε να τον δει και να τον συλλάβει εσωτερικά πριν να τον εξωτερικεύσει. Κι αν σε μερικές σκηνές το φέρσιμό της φαίνεται ανειλικρινές, είναι γιατί και η ηρωίδα της Ντυράς και του Ρεναί δεν είναι πάντα ειλικρινής με τον εαυτό της –ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι είναι ηθοποιός κι ότι διάλεξε τον σύντροφό της για μια βραδιά χωρίς να προβλέψει τις συνέπειες. Στο βάθος ο Ρεναί δεν έχει υπέρμετρη συμπάθεια για την ηρωίδα του, κι αυτό δίνει ακόμα περισσότερη δύναμη στην περιγραφή του. Προσπαθεί να την περιγράψει «εξ αποστάσεως», με κάποια ξερή αντικειμενικότητα, έτσι ώστε να μην είναι εύκολη η ταύτιση του θεατή με την ηρωίδα. Αυτή η προσπάθεια αντιστρατεύεται τη μεγάλη και συχνά επικίνδυνη δύναμη του κινηματογράφου, που επιβάλλει στον θεατή την ταύτισή του με τον ήρωα της οθόνης. Ο θεατής είναι τώρα υποχρεωμένος να σκεφτεί και να κρίνει. Σ' αυτό συντελεί και ο εκφραστικός τρόπος του Ρεναί, όπως θα δούμε.

Σε όλες τις ταινίες που αναφέραμε, ο Ρεναί επανέρχεται πάντα στο πρόβλημα της μνήμης ή της λησμονιάς - είναι το ίδιο πράγμα. «Μέσα μας κρύβεται μια αντίφαση, που προέρχεται από το ότι έχουμε το καθήκον και τη θέληση να θυμηθούμε, ενώ πρέπει, για να ζήσουμε, να ξεχάσουμε» είπε κάποτε ο Ρεναί[9]. Και η ηρωίδα του θα πει στην αρχή της ταινίας: «Γιατί ν' αρνηθούμε την ολοφάνερη αναγκαιότητα της μνήμης», για να ανακαλύψει όμως αργότερα την ανάγκη της λησμονιάς και τον αναπότρεπτο ερχομό της.

Από την άποψη τόσο του θέματος της ανάμνησης όσο και της μορφής με την οποία δένεται το θέμα, στις κριτικές και στα σχόλια που προκάλεσε η ταινία αναφέρθηκαν συχνά τα ονόματα του Joyce, του Proust, και του Faulkner. Και είναι χαρακτηριστικό, γιατί στους τρεις αυτούς μεγάλους μυθιστοριογράφους η διάσπαση του χρόνου και η αναζήτηση του παρελθόντος δίνει αφορμή και για καινούριες αναζητήσεις στη μορφή του μυθιστορήματος. Και μόνο η διαπίστωση αυτή αρκεί για να υπογραμμιστεί η σημασία της ταινίας του Ρεναί στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ας σταματήσουμε στον Φώκνερ και στον Προύστ που θα μας επιτρέψουν να πλησιάσουμε καλύτερα το έργο του Ρεναί.

Ο Φώκνερ διασπά τον χρόνο. Το παρελθόν που θα ξαναζωντανέψει θα το ανακαλύψουμε με μια καινούρια τάξη, μια καινούρια σειρά, που ξεφεύγει από την αρχική και χρονολογική. Αυτή η καινούρια τάξη, που θα δοθεί στις αναμνήσεις μας, είναι μια τάξη ψυχο-

λογική και όχι λογική, μια τάξη που επηρεάζεται από την περασμένη αλλά και από την τωρινή μας ψυχική κατάσταση. Οι αναμνήσεις μπορούν να κυλήσουν πιο βαθιά στη μνήμη μας ή και να σταθούν πιο κοντά στην επιφάνεια, ανάλογα με τη δραματικότητα και την ένταση που δέθηκε με τις στιγμές αυτές όταν τις ζήσαμε. Και θα ξανάρθουν οι αναμνήσεις στις επιφάνεια όχι μόνο ανάλογα με την ένταση των γεγονότων που μπορούν να προκαλέσουν την διέγερσή τους. Για τον Φώκνερ το παρελθόν δεν χάνεται ποτέ, αλλά μένει πάντα ζωντανό και μας βαραίνει[10]. Στον Προυστ, αντίθετα, η «αναζήτηση του χαμένου χρόνου» κρύβει μια λύτρωση. Όμως κι αυτήν έρχεται να την καταστρέψει η λησμονιά.

Ο Προυστ παρατηρεί ότι για να ζωντανέψει ο κόσμος της μνήμης θα του χρειαστεί, σε αντίθεση με την «επίπεδη ψυχολογία», μια «ψυχολογία στον χώρο». «Η μνήμη», προσθέτει, «εισάγοντας το παρελθόν στο παρόν χωρίς να το αλλάξει, ακριβώς όπως ήταν όταν ήταν παρόν, καταργεί αυτήν ακριβώς τη μεγάλη διάσταση του χρόνου μέσα στην οποία συντελείται η ζωή»[11]. Γι' αυτό και ο τρόπος με τον οποίον παρουσιάζονται οι αναμνήσεις στην ταινία του Ρεναί δεν μπορεί να παραβληθεί με τις συνηθισμένες στην οθόνη αναδρομές (flash back). Το παρελθόν γίνεται κι εδώ παρόν και δεν αποτελεί μια παρένθεση έξω από τον χρόνο του παρόντος (σ' αυτό συντελεί και ο τρόπος με τον οποίον χρησιμοποιεί, όπως είδαμε, ο σκηνοθέτης τη μουσική και τους ήχους).

Διαπιστώνει έτσι κανείς πόσο κοντά σ' ένα «μυθιστορηματικό θέμα» κινείται ο Ρεναί –το πιο πλούσιο ίσως θέμα της σύγχρονης λογοτεχνίας– γιατί δεν μπορεί να αρκεστεί στην ψυχολογική ανάλυση του κλασικού μυθιστορήματος, αλλά απαιτεί μια βαθύτερη αναζήτηση και στον χειρισμό του μια καινούρια μυθιστορηματική μορφή. Και μεταφέροντας στην οθόνη μια μορφή του μυθιστορήματος, ο Ρεναί την πλουτίζει και διασπά το περίγραμμά της. Κατορθώνει –ολοκληρώνοντας στην πράξη τις θεωρητικές απόψεις του Astruc, του Bazin και του Bresson– να δώσει έναν «τόνο» μυθιστορηματικό και ποιητικό μαζί και ν' αποδείξει ταυτόχρονα ότι ο «τόνος» αυτός μπορεί να σταθεί στην οθόνη, όταν στηρίζεται στην κινηματογραφική γραφή που του ταιριάζει.

Η ταινία του Ρεναί συναγωνίζεται το σύγχρονο μυθιστόρημα (με τη βοήθεια μιας εκλεκτής εκπροσώπου του, είναι αλήθεια) στην περιοχή ακριβώς αυτήν που οι νεότεροι θεωρούσαν απροσπέλαστη στον κινηματογραφικό φακό, αφού αποδεικνύει ότι «η μαγεία του λόγου» και «η εξερεύνηση του πιο εσωτερικού κόσμου»[12] δεν ξεφεύγουν από την κινηματογραφική του γραφή.

Υπάρχει ακόμη ένα θέμα που διαφαίνεται καθαρά σε όλες τις ταινίες του Ρεναί και που εδώ προβάλλεται με καινούρια δύναμη: η κοινωνική πραγματικότητα και μια κριτική στάση απέναντί της. Ακόμα και το έργο τέχνης ο Ρεναί θα το αναγάγει σε μια κοινωνική βάση. Έτσι κι εδώ ο σκοπός του είναι να δέσει μια ερωτική ιστορία με ένα περιβάλλον όπου ν' αναγνωρίζεται η δυστυχία των άλλων. Θέλει να εκφράσει τη διαλεκτική σχέση που υπάρχει σε μια ατομική ευτυχία που προσπαθούμε να περισώσουμε με κάθε τρόπο, χωρίς ωστόσο και να μπορούμε να ξεχάσουμε τη δυστυχία του συνόλου.

Την κοινωνική αυτή τοποθέτηση του έργου του Ρεναί δεν μπορούμε να την παραγνωρίσουμε. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι η ταινία του δέχτηκε την κριτική τόσο της άκρας δεξιάς όσο και της άκρας αριστεράς. Της πρώτης, γιατί το έργο είναι... αντιαμερικανικό, αφού καταδικάζει τη βόμβα της Χιροσίμα και υιοθετεί την κομμουνιστική καμπάνια για την ειρήνη. Η κριτική της άκρας αριστεράς διατείνεται ότι ο σκηνοθέτης δέχτηκε να εξομοιώσει μια ατομική περίπτωση με το δράμα χιλιάδων ανθρώπων - το «τσουλάκι» του Νεβέρ με την καταστροφή μιας πόλης.

Θέμα της ταινίας είναι μια ατομική περίπτωση- ένας παλιός και ένας καινούριος έρωτας. Όμως και τις δύο φορές είναι έρωτας μεγάλος αλλά απαγορευμένος, που δεν μπορεί να ολοκληρωθεί. Η ατομική αυτή περίπτωση ζωντανεύει μπροστά μας, γιατί μόνο ένας έντονος κλονισμός (όπως η επαφή με το δράμα της Χιροσίμα) μπόρεσε να ξαναζωντανέψει κάτι παλιό. Και τότε το θέμα της λησμονιάς, το θέμα της φρίκης και του παραλογισμού του πολέμου, ξεπερνώντας το σχήμα του προσωπικού βιώματος, παίρνει και πάλι διαστάσεις κοσμικές. Η τελευταία φράση της ηρωίδας: «Θα σε ξεχάσω... Κοίτα... σε ξεχνώ κιόλας» –κι αμέσως ύστερα, συλλαβιστά: «Χιροσίμα...είναι το όνομά σου»– έρχεται να μας καταδικάσει όλους, γιατί ξεχάσαμε ένα γεγονός σαν τη Χιροσίμα, με τον ίδιο περίπου τρόπο που πάει να ξεχάσει την πρώτη της αγάπη («μια ιστορία για πέντε δεκάρες») η γυναίκα του Νεβέρ. Και μάλιστα κάτι χειρότερο: η ανάμνηση της γυναίκας πηγάζει από ένα βίωμα, ενώ κανένας μας δεν έζησε το δράμα της Χιροσίμα. Έτσι, ακόμα κι αν το θυμηθούμε ποτέ, θα μας το θυμίζουν οι φωτογραφίες και οι αναπαραστάσεις, τα ενθύμια και οι επισκέψεις που προβλέπονται για τους τουρίστες «αφού δεν υπάρχει τίποτ' άλλο...». Έτσι το συλλογικό θέμα ξυπνάει το ατομικό της ηρωίδας, που κι αυτό με τη σειρά του μας στέλνει πίσω στο συλλογικό για να το δούμε πιο έντονα, πιο βαθιά.

Τις έντονες αντιφάσεις που υπάρχουν στον κόσμο μας, στην κοινωνία μας, στο άτομό μας, αυτές αποκαλύπτει ο Ρεναί. Και δεν μπορεί να τις λύσει, γιατί δεν πιστεύει σε κανένα θεό –δεν μπορεί να υπάρξει θεός για τα θύματα της Χιροσίμα ή για το κορίτσι του Νεβέρ. Ο Ρεναί δεν μπορεί παρά να σκύψει πάνω στις αντιφάσεις αυτές, να τις διαπιστώσει και να εκφράσει τη συμπόνια του. Μίλησαν για την «τρομακτική γλυκύτητα» –την douceur terrible– του Ρεναί[13]. Είναι ίσως ένας τρόπος για να εκφράσει κανείς μαζί την επαναστατημένη αλλά και ταυτόχρονα συγκρατημένη ανθρωπιά του.

«Κάθε τεχνική του μυθιστορήματος παραπέμπει πάντοτε στη μεταφυσική του μυθιστοριογράφου. Έργο του κριτικού είναι να ανακαλύψει τη δεύτερη πριν προχωρήσει στην εκτίμηση της πρώτης»[14]. Η διαπίστωση αυτή του Sartre ισχύει και στον κινηματογράφο. Μορφή και περιεχόμενο είναι αδιαχώριστα και μόνο με τη μορφή που του ταιριάζει εκφράζεται το όποιο μήνυμα στις τέχνες του μύθου (fiction), το μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο. Μπορούμε τώρα, συμπληρώνοντας τις παρατηρήσεις μας πάνω στο νόημα και μαζί τη μορφή της ταινίας, να φτάσουμε στη βαθύτερη πρωτοτυπία του Ρεναί.

Οι ρώσοι, και κυρίως ο Αϊζενστάιν, δημιούργησαν μια τεχνική βασισμένη στο μοντάζ,

γιατί είδαν στην τεχνική αυτή την έκφραση της διαλεκτικής πορείας του μαρξισμού: θέση, αντίθεση, σύνθεση –να ο ορισμός του σύγχρονου μοντάζ. Σήμερα όχι μόνο ο διαλεκτισμός δεν είναι πια αποκλειστικό γνώρισμα του μαρξισμού, αλλά και το μοντάζ στην κλασική του μορφή ξεπεράστηκε. Μας το αποδεικνύει, αν χρειάζεται απόδειξη, η τελευταία ταινία του ίδιου του Αϊζενστάιν, το Δεύτερο Μέρος του *Ιβάν του Τρομερού*.

Στο μεταξύ, στα σταθερά πλάνα –που αποτελούν τη βάση του κλασικού μοντάζ, όπου η κίνηση γεννιέται κυρίως από τη ρυθμική σύνθεση διαδοχικών σταθερών πλάνων– ήρθαν να προστεθούν, και συχνά να τα αντικαταστήσουν οι κινήσεις της μηχανής, τα τράβελινγκ. Ο Ρεναί θα προχωρήσει σε μια καινούρια σύνθεση. Θα ολοκληρώσει και θα ξεπεράσει την αντίληψη του Αϊζενστάιν και θα δείξει πως είναι κατορθωτό το μοντάζ πλάνων «εν κινήσει». Τα πλάνα αυτά μπορούν να δεθούν μεταξύ τους με μόνο συνδετικό στοιχείο την εσωτερική τους κίνηση, τον εσωτερικό τους ρυθμό. Έτσι, πλάνα που δεν έχουν μεταξύ τους δραματική ή λογική σχέση ή ακόμα και σχέση πλαστική μπορούν να συνδεθούν γιατί έχουν την ίδια ακριβώς ταχύτητα στην κίνησή τους. Έτσι η βάση για το νέο αυτό μοντάζ εντοπίζεται κυρίως σ' ένα στοιχείο μορφικό.

Για να πραγματοποιήσει τη σύλληψη αυτή ο Ρεναί χρειάστηκε –κυρίως στις ταινίες του μικρού μήκους– να διερευνήσει την κίνηση και τον ρυθμό, δηλαδή όλες τις εκφραστικές δυνατότητες των τράβελινγκ. Έτσι η ταχύτητα «εκκινήσεως» ενός τράβελινγκ δεν είναι πάντα η ίδια με την ταχύτητα της τελικής του κίνησης. Συχνά μια απότομη διακοπή αυτής της κίνησης προκαλεί την αίσθηση της αδράνειας. Με την ανάλυση αυτή ο Ρεναί ανακαλύπτει μια καινούρια, εσωτερικότερη δομή του κινούμενου πλάνου. Και αυτό του επιτρέπει να δίνει στο κάθε πλάνο μια αυτοτέλεια, που όμως δεν το εμποδίζει να μπορεί να δεθεί με το προηγούμενο ή τα επόμενα, τα κινούμενα ή και τα σταθερά. Συχνά μάλιστα ένα αυτόνομο πλάνο μπορεί να βρει την απάντησή του αργότερα και όχι στο πλάνο που ακολουθεί.

Η αίσθηση του ρυθμού και του καθαρά κινηματογραφικού χρόνου αποκτά εδώ ξεχωριστή σημασία. Και αν αναφέρθηκε συχνά το όνομα του Στραβίνσκι, είναι γιατί οι συνθέσεις του μεγάλου μουσικού και κάποιες απόψεις του για το μουσικό χρόνο αποκάλυψαν μια καινούρια αισθητική αντίληψη που συμπίπτει με τις απόψεις του Ρεναί[15].

Η «χρονική μορφή»[16] της μουσικής, η μορφή δηλαδή της χρονικής διάρκειας, κινείται ανάμεσα στον οντολογικό και τον ψυχολογικό χρόνο[17]. Στους κλασικούς η μορφή αυτή, βασισμένη στον πραγματικό, οντολογικό χρόνο, είναι ιδεατή, αφηρημένη, και βασίζεται πάνω στην αρχή της ομοιότητας. Στους ρομαντικούς αντίθετα γίνεται ψυχολογική, παθολογική μάλιστα, σε μια προσπάθεια να ταυτιστεί ο ψυχολογικός χρόνος με τον μουσικό. Μπορεί έτσι να βασιστεί η μουσική δημιουργία και σ' ένα αυτόνομο βίωμα του μουσικού χρόνου –όχι δηλαδή ένα εκφραστικό περιεχόμενο ασυμβίβαστο προς την θεωρητική μορφή αλλά μια εμπειρική ταύτιση των δύο.

Στον «αφηρημένο φορμαλισμό» των κλασικών ο Στραβίνσκι αντιθέτει έναν «συγκεκριμένο φορμαλισμό». «Στην μορφή την ιδεατή, που γεννήθηκε από συνδυασμούς της σκέψης,

θέλουμε να αντιπαραθέσουμε μια μορφή-βίωμα (forme vecue), που γεννήθηκε από τις βαθύτατες πράξεις του εγώ. Και σ' αυτήν τη μορφή, που είναι ταυτόχρονα καθαρή και συγκεκριμένη, η υποκειμενικότητα δεν δαμάζεται εξωτερικά, αφού δέχεται η ίδια να ξεχάσει τον εαυτό της –να ξεχάσει το περιεχόμενό της για να ταυτιστεί με τις πράξεις της»[18].

Στον Στραβίνσκι «το μουσικό περιεχόμενο διαλύεται μέσα στη χρονική του μορφή»[19], κι έτσι η πρωτοτυπία της μουσικής του είναι καθαρά χρονική (temporelle). Γιατί «ο χρόνος... αρκεί για να γεννήσει τη μουσική μορφή, και το μουσικό υλικό το πιο φτωχό, ζωντανεμένο από τη χρονική μορφή, δημιουργεί μια βαθύτερη μουσικότητα. Ο μουσικός χρόνος φαίνεται τότε να είναι ταυτόχρονα μορφή και περιεχόμενο του έργου»[20]. Ο χρόνος του Στραβίνσκι αποκτά τη δύναμη να δημιουργεί όχι μόνο τη μουσική μορφή αλλά και το περιεχόμενό της.

Την ταινία του Ρεναί την διαπερνά ένας μουσικός ρυθμός και ο σκηνοθέτης συναντά αυτήν τη βαθύτερη σημασία του μουσικού τόνου που ταυτίζεται με τη μορφή και το περιεχόμενο[21]. Έχουμε σκηνές φτιαγμένες με την αναμονή, με τον ρυθμό του ποταμού, τον ρυθμό της νύχτας, τον ρυθμό της ποίησης[22], κι άλλες που ακολουθούν τους παράξενους και ασύμμετρους ρυθμούς των αναμνήσεων. Και οι ρυθμοί αυτοί αποδίδονται άλλοτε με σταθερά και άλλοτε με κινούμενα πλάνα. Έτσι το μεγάλο τράβελινγκ, όταν ο φακός διασχίζει την πόλη, τη στιγμή της πιο έντονης και ξέγνοιαστης ερωτικής ευδαιμονίας, ή το τράβελινγκ που παρακολουθεί την κοπέλα όταν τρέχει να συναντήσει τον γερμανό φίλο της, μεταδίδουν μια απέραντη ψυχική χαρά και γαλήνη, ενώ τα τράβελινγκ πάνω στο πτώμα του γερμανού, ή από το πτώμα στον κήπο, ή από το πρόσωπο της ηρωίδας στην τουαλέτα της μεταδίδουν, με το ξάφνιασμα που προκαλούν, τη φρίκη και την απελπισία. Αλλού πάλι δημιουργείται μια αντίθεση συναισθηματική ανάμεσα στο περιεχόμενο της εικόνας και στο ρυθμό της, κι εκεί υπερισχύει η συγκίνηση του ρυθμού. Είναι ακόμη χαρακτηριστικό ότι ο ρυθμός των τράβελινγκ στο μουσείο είναι γαλήνιος, ίσως για να τονιστεί πόσο μάταιο είναι να γυρεύουμε να ξαναζωντανέψουμε ένα παρελθόν που δεν το ζήσαμε. Αντίθετα, η απλούστατη κίνηση της μηχανής, με την οποία τελειώνει η σκηνή στο «Καζαμπλάνκα», αποδίδει μια αγωνία.

«Η μουσική δεν είναι άλλο παρά μια διαδοχή από παλμούς και παύσεις», σημειώνει ο Στραβίνσκι[23]. Μια τέτοια μουσική μπόρεσε να συλλάβει ο Ρεναί, και σε τελευταία ανάλυση μόνο μουσικά μπορεί να εξηγηθεί το βαθύτερο νόημα της ταινίας του. Μια βαθιά μουσικότητα διαπερνά όλη την ταινία του, και θα μπορούσε να πει, όπως ο Προυστ, «η μουσική διασχίζει όλο το έργο μου σαν ένα κατευθυντήριο νήμα»[24]. Ο Ρεναί προτίμησε να σημειώσει ότι με τη βοήθεια της Ντυράς ζήτησε να συλλάβει το στυλ της όπερας. Δεν αρνείται ωστόσο και την αφηρημένη μουσική μορφή όταν αναφέρεται στην «ηχητική μορφή του κουαρτέτου: θέματα με παραλλαγές από το πρώτο κιόλας μέρος, με επαναλήψεις και επιστροφές»[25]. Στο τελευταίο μέρος βλέπει ένα μέρος αργό, ένα decrescendo. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ωστόσο και το θαυμάσιο recitativo της αρχής, που δίνει τον τόνο της ταινίας, με τη φωνή του ιάπωνα που προφέρει ρυθμικά: «Tu n' a rien vu à Hiroshima». Ή και τη γρήγορη ρυθμική φούγκα που παίζεται όταν η Εμανουέλ Ριβά μιλά με τον εαυτό της μπροστά στον καθρέφτη.[26]

Αναπόφευκτα πάντα στους ρυθμούς καταλήγει κάθε ανάλυση. Ρυθμοί της εικόνας σε σχέση με τις άλλες εικόνες, ρυθμοί της εικόνας σε σχέση με το περιεχόμενό της, ρυθμοί του λόγου, ρυθμοί της μουσικής. Όλους τους ρυθμούς –και μαζί τους ρυθμούς της καρδιάς– μπόρεσε ο Ρεναί να τους ενορχηστρώσει, γιατί βρήκε για τον καθένα το μέτρο που του επιτρέπει να δεθεί με τους υπόλοιπους, για να δημιουργηθεί κάτι καινούριο, ένα ανώτερο σύνολο, ανεξάρτητο από τα μέρη που το αποτελούν.

Υστερ' από την πρώτη προβολή της ταινίας του Αλαίν Ρεναί στις Κάννες, ο Louis Malle δήλωσε: «Η ταινία αυτή βοηθάει τον κινηματογράφο να πραγματοποιήσει ένα τεράστιο άλμα». Και ο François Truffaut, που με τα *Τετρακόσια χτυπήματα* κέρδισε το βραβείο της σκηνοθεσίας, μπορούσε να προσθέσει: «Όταν δει κανείς την ταινία αυτή, δεν είναι πια δυνατό να δημιουργήσει κινηματογραφικό έργο με τον συνηθισμένο ως σήμερα τρόπο».

Τι άλλο να προσθέσει κανείς...

---

* *Τεύχος 33, Μάιος-Ιούλιος 1960, 39-49. Επιλέξαμε να ανατυπώσουμε εδώ το κείμενο, όπως το επεξεργάστηκε, κυρίως βιβλιογραφικά, ο ίδιος ο Παύλος Ζάννας στις Πετροκαλαμήθρες του, Εκδόσεις Διάττων 1990, 18-38.*

1 *Το «νέο» γαλλικό μυθιστόρημα, που αναπτύχθηκε κυρίως από τις αρχές της δεκαετίας του '50, προηγείται του «νέου» γαλλικού κινηματογράφου (οι εκπρόσωποί του γεννήθηκαν ανάμεσα στα 1906 και 1926), έχει όμως και κοινά γνωρίσματα: δεν πρόκειται για μιαν ενιαία σχολή για πολλές παράλληλες ανανεωτικές τάσεις. Οι τάσεις αυτές είναι ωστόσο πολύ πιο ριζοσπαστικές στο μυθιστόρημα παρά στον κινηματογράφο. Επανάσταση στην κινηματογραφική γραφή έφερε, για την ώρα, μόνο το έργο του Ρεναί, ενώ οι άλλοι νέοι σκηνοθέτες φέρνουν έναν καινούριο τόνο και μια καινούρια διάθεση στην παλιά τεχνική. Κυριότεροι εκπρόσωποι του «νέου» μυθιστορήματος: Michel Butor, Alain Robbe-Griller, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Jean Cayrol, Claude Simon, Robert Pinget, Kateb Yacine, Jaan Lagrolet και Marguerite Duras.*

2 *L' Express, 30 Απριλίου 1959.*

3 *Ταινία του K.Shindo.*

4 *Συνέντευξη με τον Richard Roud, στο περιοδικό Sight and Sound, τόμος 29, αρ. 1, σ/ 16-17.*

5 *Ο.π.*

6 *Henri Colpi, Editing Hirosima, mon Amour, στο περιοδικό Sight and Sound, τόμος 29, αρ. 1, σ. 45. Ο Colpi αναφέρει ότι για λόγους πρακτικούς και όχι αισθητικούς κατά τη διάκριεα του γυρίσματος η ταινία χωρίστηκε σε πέντε πράξεις. Παραθέτουμε περιληπτικά την ανάλυση αυτή, για να γίνουν πιο εύκολα αντιληπτές οι παραπομπές σε τμήματα της ταινίας. Πρώτη πράξη. Η ερωτική νύχτα που διακόπτεται από ένα ονειρικό documentaire για τη Χιροσίμα. Δεύτερη πράξη. Το δωμάτιο του ξενοδοχείου το πρωί –συζητήσεις– αποχωρισμός. Τρίτη πράξη. Η παρέλαση. Στο δωμάτιο του Ιάπωνα –η γυναίκα αναφέρει ότι αγάπησε έναν Γερμανό στο Νεβέρ, το 1944. Τέταρτη πράξη. Το καφενείο κοντά στο ποτάμι –αναμνήσεις χωρίς χρονολογική σειρά, το παρελθόν γίνεται πραγματικότητα– αποχωρισμός. Πέμπτη πράξη. Η αγάπη τους μεγάλωσε, αλλά η γυναίκα την αρνιέται –γιατί η λησμονιά είναι πιο δυνατή– εκείνη ξέχασε –όπως ξέχασαν και οι κάτοικοι της Χιροσίμα. Σκηνές στο σταθμό, στο δρόμο, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, στο μπαρ «Καζαμπλάνκα». Επιστροφή και τελευταία συνάντηση στο ξενοδοχείο «Θα σε ξεχάσω, κοίτα, σε ξεχνάω κιόλας... Χιροσίμα... είναι το όνομά σου»... «Και το δικό σου... Νεβέρ... στη Γαλλία».*

7 *Henri Colpi,Musique d' Hiroshima, στο περιοδικό Cahiers du Cinéma, τόμος XVIII, αρ. 103.*

8 *Ο Resnais έχει πραγματοποιήσει και άλλες ταινίες με ηθοποιούς, ταινίες γυρισμένες σε φίλμ 16 χιλιοστών, που δεν βγήκαν ποτέ από το εργαστήριό του.*

9 *Αναφέρεται από τον Andre Lacaux στην εφημερίδα Arts, αρ. 722, (13-19 μαϊου 1959).*

10 *Το χαρακτηριστότερο έργο του Faulkner από αυτήν την άποψη είναι σίγουρα το The Sound and the Fury. Την έννοια του χρόνου στο έργο του Faulkner και συγκριτικά στον Proust εξετάξει ο J.P.Sartre στο άρθρο του «La Temporalite chez Faulkner», Situations I, σ. 71-81 και ιδιαίτερα σ. 75.*

11 *«A la Recherche du Temps Perdu», τόμος 15ος (Le Temps Retrouve II) έκδοση 1949, σ. 209.*

12 *Βλ. σχετικά M. Mourlet, «Cinéma contre Roman», στη Revue des Lettres Modernes, αρ. 36-38, σ. 27-35. Για τον Mourlet αυτά είναι τα δύο μόνο καταφύγια του μυθιστορήματος. Το άρθρο αυτό γράφτηκε πριν γυρίσει ο Resnais την ταινία του.*

13 *Γι' αυτήν και για άλλες ενδιαφέρουσες πλευρές του έργου γίνεται λόγος στη συζήτηση ανάμεσα σε έξι κριτικούς, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Cahiers du Cinéma, τόμος XVII, αρ. 97.*

14 *J.-P.Sartre, όπου και σημείωση 11, σ. 71.*

15 *Παραδέχεται ο ίδιος την επίδραση του μεγάλου συνθέτη και τον θαυμασμό του για τα έργα του. Βλ. συνέντευξή του στο περιοδικό Esprit, Ιούνιος 1960, σ. 936.*

16 *Giselle Brelet,Esthetique et creation musicale, P.U.F. Paris 1947, σ. 142-165. Η Brelet διακρίνει την «ηχητική μορφή» (αρμονία κ.λ.π.) και τη «χρονική μορφή» στη μουσική. Μόνο η τελευταία μας ενδιαφέρει εδώ.*

17 *Βλ. και I.Stravinsky, Poetique musicale, Plon, Paris 1952, σ. 22 και συν.*

18 *G. Brelet, ο.π. σ. 143-144.*

19 *G. Brelet, ο.π. σ. 152.*

20 *G. Brelet, ο.π. σ. 153.*

21 *Είναι χαρακτηριστική και μια αντίστοιχη διαπίστωση του Proust, όταν σημειώνει ότι την ιδέα του έργου του έμελλε να την σημαδέψει «...η μορφή του Χρόνου. Αυτή τη διάσταση του Χρόνου... θα προσπαθήσω να την κάνω αισθητή συνεχώς σε μια μεταγραφή του κόσμου που θα είναι κατ' ανάγκην αρκετά διαφορετική απ' αυτήν που μας δίνουν οι αισθήσεις μας οι τόσο απατηλές». Proust, όπου και σημείωση 12, σ. 225.*

22 *Όπως αυτή η φαινομενικά τυχαία φράση της M. Duras, που ο ρυθμός της δεν μεταφράζεται: «...les sept bras du delta de la riviere Ota».*

23 *I. Stravinsky, ο.π. σ. 27.*

24 *Benoist-Mechin, Retour a Marcel Proust, σ. 192.*

25 *L' Express της 16.7.59.*

26 *Η αναζήτηση μιας πιο αφηρημένης κινηματογραφικής γραφής που θα συνταιριάζεται με την αυστηρά ρεαλιστική απεικόνιση απασχολεί ιδιαίτερα τον Ρεναί. Γι' αυτό και τον ενδιαφέρει ξεχωριστά η σύγχρονη αφηρημένη ζωγραφική. Θαυμάζει ιδιαίτερα το έργο του Max Ernst, γιατί ο καλλιτέχνης εκφράζεται ταυτόχρονα με τρόπο θεατρικό αλλά και αφηρημένο. Αναγνωρίζει όμως ότι δυστυχώς ο κινηματογράφος δεν μπορεί να φτάσει την ελευθερία της ζωγραφικής. Βλέπε τη συζήτησή του με τον Noel Burch, στο περιοδικό Film Quarterly τόμος XIII, αρ. 3, Άνοιξη 1960, και τη συνέντευξή του στο περιοδικό Esprit, ο.π. σ. 939.*

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Είναι γνωστές οι δυσκολίες που αντιμετώπισε στα πρώτα του βήματα το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: αδιαφορία των παραγωγών και γι' αυτό περιορισμένος αριθμός ταινιών, επιφυλακτική στάση των διαφόρων «αρμοδίων». Είναι ακόμα γνωστό πως έλειψε η υπεύθυνη και έγκαιρη οργάνωση που θα απέτρεπε την ηττοπάθεια των οργανωτών, που λίγες μέρες πριν από τα επίσημα εγκαίνια ήσαν έτοιμοι να προτείνουν τη ματαίωση του Φεστιβάλ. Μόνο η επιμονή του Υπουργού Βιομηχανίας κ. Ν. Μάρτη, του Γενικού Γραμματέως της Κριτικής Επιτροπής και προέδρου της Ενώσεως Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών κ. Μ. Πλωρίτη επέτρεψε την πραγματοποίηση της αξιόλογης αυτής εκδήλωσης.

Τελικά και μ' έναν τρόπο μάλλον απροσδόκητο το Φεστιβάλ απέκτησε όλα εκείνα τα στοιχεία τα απαραίτητα για την επιτυχία του την πιο θριαμβευτική. Μια ταινία σαν το *Ποτάμι* του Νίκου Κούνδουρου (που παρουσιάστηκε μάλιστα στις δύο εκδόσεις της) ανέβασε σε διεθνές επίπεδο την καλλιτεχνική αναμέτρηση. Ο *Μακεδονικός Γάμος* του συμπατριώτη μας Τάκη Κανελλόπουλου στάθηκε η αποκάλυψη που χρειάζεται κάθε Φεστιβάλ, για να δημιουργηθεί μια δημοσιογραφική, καλλιτεχνική και εμπορική ακόμα κίνηση στα παρασκήνια. Από το Φεστιβάλ δεν έλειψε, την τελευταία έστω στιγμή, η μαγνητική έλξη των «σταρ» που μπόρεσαν να προσελκύσουν τις χιλιάδες των θαυμαστών τους. Όλα τα συστατικά ενός πραγματικού Φεστιβάλ βρέθηκαν ξαφνικά στη θέση τους, και πήραν –ως εκ θαύματος– τη σειρά που τους άρμοζε.

Πρέπει ακόμα να τονίσουμε ότι το κοινό της Θεσσαλονίκης έδειξε μια αξιοθαύμαστη κινηματογραφική ωριμότητα με πολύ σωστό αισθητήριο. Κι αν κάποτε ο ενθουσιασμός του πήρε διαστάσεις υπερβολικές, δεν πρέπει τούτο να μας κακοφανεί, γιατί κι αυτές ακόμα είναι καλύτερες από την απάθεια με την οποία τόσο συχνά δεχόμαστε αξιόλογες καλλιτεχνικές προσφορές στην πόλη μας. Ίσως την ωριμότητα αυτήν του κοινού μας δεν θα την υπογράμμιζαν με τόση επιμονή οι Αθηναίοι δημοσιογράφοι και κινηματογραφιστές. Και ομολογούμε ότι μας κολάκεψε και μας χαροποίησε το γεγονός ότι ορισμένοι κριτικοί απέδωσαν την ωριμότητα αυτή στη δραστηριότητα της Κινηματογραφικής Λέσχης.

Η απονομή των βραβείων είναι γνωστή. Στο σύνολό της είναι σωστή και δίκαιη. Δικαιωματικά το *Ποτάμι* πήρε το βραβείο σκηνοθεσίας και καλύτερης μουσικής, παρ' όλες τις σο-

βαρότατες επιφυλάξεις που κρατούμε για την ταινία του Κούνδουρου και που θα αναφέρουμε σε λίγο. Απόλυτα διακαιολογημένη και η βράβευση του Τάκη Κανελλόπουλου. Η έλλειψη δεύτερου βραβείου για ταινίες μικρού μήκους υποχρέωσε την επιτροπή να κάνει ειδική τιμητική μνεία του Ρούσσου Κούνδουρου για το σύνολο της εργασίας του και ιδιαίτερα για την ταινία που πραγματοποίησε με τη συνεργασία του ζωγράφου Γιάννη Σβορώνου για την «Δ.Ε.Θ.».

Το βραβείο της φωτογραφίας δόθηκε στον Αριστείδη Καρύδη-Φούκς για την εργασία του στην ταινία του Ντίνου Κατσουρίδη *Έγκλημα στα παρασκήνια*. Η φωτογραφία και το μοντάζ του Καρύδη-Φούκς σ' όλες σχεδόν τις ταινίες του έχει όχι μόνο μια τεχνική αρτιότητα, αλλά και αναμφισβήτητη καλλιτεχνική ποιότητα. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να τονιστεί ότι στον καλλιτεχνικό τομέα της φωτογραφίας και του μοντάζ ο ελληνικός κινηματογράφος στέκεται σ' ένα αξιόλογο ποιοτικά ύψος. Εκεί που υστερεί ακόμα βασικά είναι το σενάριο –το καλό σενάριο που θα επιτρέψει στον σκηνοθέτη να εκφραστεί προσωπικά και ελεύθερα. Οι σκηνοθέτες μας χρειάζονται ακόμα τη βοήθεια του σεναριογράφου. Δε μπορούν μόνοι τους, με μόνη τη σκηνοθετική ιδιοφυία, να στηρίζουν ένα μέτριο σενάριο (ο μόνος που το κατόρθωσε μέχρι σήμερα είναι ο Μιχάλης Κακογιάννης στο *Τελευταίο Ψέμα*, όπου μπόρεσε να αποφύγει όλους τους σκοπέλους του μελοδραματισμού χάρη σε μια πλούσια αλλά και προσωπική κινηματογραφική γραφή). Μπροστά στην κατάσταση αυτή που αντιμετωπίζει ο κινηματογράφος μας, η υπογραφή του Γεωργίου Ρούσσου, σ' ένα σενάριο δεν μπορεί παρά να είναι ευπρόσδεκτη. Το σενάριό του (της ταινίας *Μανταλένα*) που βραβεύτηκε, ήταν επόμενο να υπακούει στις απαιτήσεις μιας εμπορικής παραγωγής με τους δημοφιλέστερους πρωταγωνιστές και με μουσική του δημοφιλέστερου συνθέτη. Αν είναι άνισο και αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην κωμωδία και στο μελόδραμα, τη σάτιρα και την ηθογραφία, κρύβει ωστόσο σοβαρές αρετές. Μερικοί μάλιστα τύποι που πλαισιώνουν τη δράση έχουν δοθεί με πολύ κέφι. Για την ερμηνεία της στην ταινία αυτή η Αλίκη Βουγιουκλάκη πήρε το πρώτο βραβείο ηθοποιίας. Ας πούμε αμέσως πως κάνει την καλύτερη, ως σήμερα, εμφάνισή της. Βραβείο ανδρικού ρόλου πήρε ο Δημήτρης Χορν για το ρόλο του στη μετριότατη ταινία του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Μια του κλέφτη*. Η ταινία είναι χωρίς φαντασία, κινηματογραφική απόδοση παλιάς θεατρικής επιτυχίας, και έτσι ο Χορν παίζει με τη συνηθισμένη του άνεση έναν καθαρά θεατρικό ρόλο. Βραβείο ανδρικής ηθοποιίας θα άξιζε να πάρει ο Τίτος Βανδής για την εμφάνιση του τόσο στο *Ποτάμι* όσο και στο *Έγκλημα στα Παρασκήνια*. Το βραβείο δεύτερου αντρικού ρόλου πήρε δικαιολογημένα ο Παντελής Ζερβός και δεύτερου γυναικείου ρόλου πήρε η Ζωρζ Σαρρή. Πρέπει να αναφέρουμε ακόμα από την πλευρά των ηθοποιών την ωραία δημιουργία της Μάρως Κοντού και του μικρού Βασιλάκη Ιωαννίδη.

Πριν μιλήσουμε εκτενέστερα για το *Ποτάμι*, ας υπογραμμίσουμε την καλή σκηνοθετική εργασία του Ντίνου Κατσουρίδη πάνω σ' ένα αδύνατο σενάριο του Γιάννη Μαρή και την ικανοποιητική εργασία του Ντίνου Δημόπουλου στη *Μανταλένα*.

Το *Ποτάμι* είναι η τέταρτη ταινία του Νίκου Κούνδουρου. Πριν από τέσσερα χρόνια *Ο Δράκος* είχε επιβεβαιώσει με τρόπο εντυπωσιακό τις υποσχέσεις που έκρυβε η *Μαγική Πόλη*. Είχαμε εκφράσει τότε (βλ. Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη, Χρόνος Α', φύλλο 3, σελ. 57) όλο τον ενθουσιασμό μας για την ξεχωριστή αυτή ταινία. Δυστυχώς οι *Παράνομοι* τρία χρόνια αργότερα μας υποχρέωσαν να εκφράσουμε πολλές και σοβαρές επιφυλάξεις (Χρόνος Γ', φύλλο 30, σε. 63).

Είναι γνωστή η διαφορά που χωρίζει τον σκηνοθέτη του *Δράκου* και τους παραγωγούς του σχετικά με το *Ποτάμι*: τα τέσσερα επεισόδια που αποτελούν την ταινία ο σκηνοθέτης θέλησε να τα παρουσιάσει σε μια παράλληλη εξέλιξη με πολυφωνική ανάπτυξη. Οι παραγωγοί βρήκαν τη λύση αυτή πολύ τολμηρή και ακατανόητη και ανέθεσαν στον κ. Πετροπουλάκη να πραγματοποιήσει με το ίδιο υλικό ένα καινούργιο μοντάζ, όπου τα τέσσερα επεισόδια να δίνονται διαδοχικά. Τακτική απαράδεκτη που υποτάσσει το καλλιτεχνικό έργο στη θέληση και το γούστο ενός εμπόρου. Ωστόσο παρά τις βασικές τους διαφορές, στην τελική τους σύνθεση και παρουσίαση και οι δύο ταινίες παραμένουν έργα του Κούνδουρου.

Τα τέσσερα επεισόδια διαδραματίζονται στις όχθες κάποιου ποταμού. Εξωτερικά το υγρό στοιχείο και η «άλλη όχθη» παίζουν κάποιο ρόλο σ' όλα τα επεισόδια –ο στρατιώτης θα σκοτωθεί από τον άγνωστο εχθρό πέρα απ' το ποτάμι, ενώ για τους τρεις κλέφτες, για το κοριτσάκι και για το ζεύγος των ερωτευμένων η άλλη όχθη φαντάζει σαν μια λύτρωση. Η παρουσία όμως του ποταμού δικαιολογείται δραματικά μόνο στο επεισόδιο του στρατιώτη· το επεισόδιο αυτό, το πιο πετυχημένο δραματικά, αλλά και το πιο αδικημένο στην ερμηνεία του και τη σκηνοθέτησή του, φέρνει στη μνήμη μας την ταινία μικρού μήκους του Denis και του Terry Sanders *Ανάπαυλα στον Πόλεμο* («Time out of War»), που βραβεύτηκε στη Βενετία και στο Τουρ, και που μας έδειξε προπέρυσι η Κινηματογραφική Λέσχη. Εκεί ο διάλογος είναι πραγματικός, ανάμεσα σε συμπατριώτες, στον αμερικανικό εμφύλιο, ενώ στο *Ποτάμι* γεννιέται από το άκουσμα του μπουζουκιού και της φλογέρας. Τα άλλα επεισόδια θα μπορούσαν θαυμάσια να σταθούν και σ' ένα άλλο φυσικό περιβάλλον (και ο βάλτος ακόμα δεν έχει άμεση σχέση με το ποτάμι). Η παρουσία του ποταμιού υποβοηθεί μόνο τη δημιουργία κάποιου συμβολισμού και μιας ποιητικής ατμόσφαιρας, που γεννιέται ωστόσο και από άλλα στοιχεία που πείθουν και πάλι για το ταλέντο του Κούνδουρου.

Το *Ποτάμι* είναι μια ταινία με θαυμάσια κομμάτια αλλά και με εξοργιστικές υπερβολές και αφέλειες. Το παίξιμο π.χ. των ηθοποιών ξεπερνάει συχνά το ανεκτό όριο έντονης έκφρασης για να φτάσει στην παράλογη καρικατούρα (αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στο παίξιμο του Ανέστη Βλάχου). Αλλού ένα εύρημα στον χαρακτηρισμό ενός προσώπου χάνει με την επίμονη επανάληψη την εκφραστική του δύναμη (είναι η περίπτωση του μικρού Βασιλάκη Ιωαννίδη και του Τίτου Βανδή, που ενώ ερμηνεύουν τους ρόλους τους θαυμάσια, μας αφήνουν τελικά επιφυλακτικούς, ίσως γιατί έγινε κάποια κατάχρηση του παλτού και των μορφασμών του πρώτου, και του διαβολικού γέλιου και της φαλάκρας του δεύτερου). Υπάρχουν ακόμα σκηνές πραγματικά κακού και φτηνού γούστου χωρίς ουσιαστική αξία (όπως

το ομοίωμα του γερμανού στρατιώτη) και σκηνές που –όπως τονίσαμε μιλώντας για τους *Παράνομους*– προκαλούν κάποιο ξάφνιασμα, χωρίς να δικαιολογούνται δραματικά ή έστω... συγκινησιακά (όπως το γραμμόφωνο και ο χορός στην άμμο). Τις τελευταίες όμως αυτές σκηνές τις διάλεξε ο Κούνδουρος, γιατί τον ελκύουν αισθητικά. Εδώ είναι ίσως η δύναμη και η αδυναμία του σκηνοθέτη: γοητεύεται από την πλαστικότητα της εικόνας και παραβλέπει τη δραματική της δικαίωση. Στις σκηνές εκείνες όπου συνταιριάζονται τα δύο –η πλαστική τελειότητα και το δραματικό αποτέλεσμα– βρισκόμαστε μπροστά σε συγκλονιστικές εικόνες που θα τις ζήλευαν και οι μεγαλύτεροι σκηνοθέτες. Ας αναφέρουμε χαρακτηριστικά την πρώτη σκηνή, όπου παρακολουθώντας το τζιπ ανακαλύπτουμε σε λίγο το τοπίο, την τελική σκηνή του επεισοδίου των παιδιών και όλες τις σκηνές των καβαλλάρηδων που κυνηγούν τους ερωτευμένους. Ιδιαίτερα μάλιστα το τελικό πλάνο κατορθώνει να εκφράσει με έναν τρόπο τόσο απλό, πηγαίο και άμεσο την τελική παραδοχή, τον θαυμασμό, την αγάπη αλλά και την περηφάνεια του πατέρα –είναι το άλογο που με τον καβαλλάρη του ξεκόβει από την ομάδα, γυρνάει, στριφογυρίζει, πάει να φύγει και ξαναγυρνάει, πριν ακολουθήσει οριστικά τους καβαλλάρηδες που προπορεύονται. Να μια παραγματικά μεγάλη στιγμή του ελληνικού κινηματογράφου –ή και του κινηματογράφου απλά.

Κατά κάποιο περίεργο τρόπο η δεύτερη έκδοση της ταινίας (των παραγωγών) αντί να ματαιώσει την αξία της, ανέδειξε ορισμένες αρετές της. Δεν προκάλεσε την κούραση στο θεατή· αντίθετα μας επέτρεψε να «πιάσουμε» καλύτερα μερικές λεπτομέρειες του σεναρίου. Το βασικό σφάλμα του Κούνδουρου βρίσκεται, νομίζουμε, στο ότι η παράλληλη ανάπτυξη των επεισοδίων δεν δικαιώνεται εσωτερικά κι αυτό ίσως προέρχεται από το ότι η επεξεργασία του σεναρίου και του decoupage δεν έγινε από την αρχή με αντικειμενικό σκοπό την παράλληλη ανάπτυξη των τεσσάρων επεισοδίων. Η παράλληλη και σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ανάπτυξη τεσσάρων θεμάτων απαιτεί μια λεπτομερέστατη προκαταρκτική εργασία, έτσι που το κάθε κομμάτι να μπορέσει να βρει στην τελική του επεξεργασία στο μοντάζ τη θέση που θα αναδεικνύει όχι μόνο τη δραματική εξέλιξη του επεισοδίου στο οποίο ανήκει, αλλά και τη σχέση μεταξύ τους, το παράλληλο μοντάρισμά τους δημιουργεί την εντύπωση ότι υπάρχει τέτοια σχέση, με αποτέλεσμα να φέρνει άλλοτε κάποια σύγχυση στο θεατή κι άλλοτε να τον οδηγεί σε σφαλερά συμπεράσματα που διαψεύδονται αργότερα.

Ο Νίκος Κούνδουρος έδωσε αυτήν τη φορά μια ταινία πολύ ανώτερη απ'τους *Παράνομους*, που δεν μας κάνει όμως να ξεχάσουμε τον *Δράκο*. Πρέπει να ελπίζουμε ότι το «τρομερό παιδί» του ελληνικού κινηματογράφου θα συνεχίσει την καλλιτεχνική του προσπάθεια με την ίδια πάντα τόλμη και δύναμη. Ας παραμείνει «τρομερός», αλλ' ας πάψει να είναι «παιδί». Γιατί ο κολακευτικός αυτός χαρακτηρισμός, που του έδωσαν οι δημοσιογράφοι, οι κριτικοί και οι φίλοι που εκτιμούν τα σπάνια κινηματογραφικά του προσόντα, κινδυνεύει να γίνει σε λίγο επιτιμητικός.

Αν μπορούμε να μιλάμε με τόση αυστηρότητα για το Νίκο Κούνδουρο, είναι γιατί πιστεύουμε ότι σήμερα ακόμα αποτελεί μαζί με τον Μιχάλη Κακογιάννη το πιο πολύτιμο κε-

φάλαιό μας στον κινηματογραφικό τομέα. Η αναδρομή στις καλύτερες ταινίες της τελευταίας πενταετίας, που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Φεστιβάλ, μας βεβαίωσε την πεποίθησή μας ότι ο *Δράκος* και η *Στέλλα* ξεχωρίζουν ακόμα και σήμερα. Η κριτική επιτροπή τοποθέτησε κοντά σ' αυτές τις δύο την ταινία του Αλέκου Σακελλάριου *Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*. Νομίζουμε πως δεν είχε άδικο, γιατί η ταινία κατορθώνει κάτι θετικό και αξιόλογο με απόλυτη συνέπεια προς το είδος των ταινιών που αντιπροσωπεύει. Ενώ στην *Κάλπικη Λίρα* ή στη *Λίμνη των Πόθων* οι πιο φιλόδοξες προθέσεις παραμένουν ανεκπλήρωτες. Αν όμως δεν υπήρχε ο δικαιολογημένος ίσως περιορισμός του αριθμού ταινιών, θα ξεχωρίζαμε το *Τελευταίο Ψέμα*, που κατά τη γνώμη μας στέκει ψηλότερα από τον *Δράκο*, και τη *Στέλλα*, ταινίες αξιόλογες και αυτές και που συμπληρώνουν επάξια την τριάδα.

Στις ταινίες μικρού μήκους χρειάστηκε να υποστούμε μερικά απίθανα κατασκευάσματα που έχουν τίτλο *Απόλλων και Δάφνη*, *Αρχαιότητες των Αθηνών* και *Τα δάση μας καίγονται*. Το τρίτο μάλιστα με τους δεκαπεντασύλλαβους «του κάρρου» προκάλεσε τη γενική ιλαρότητα, ενώ το δεύτερο με την άτεχνη και κουραστική παρουσίαση έργων τέχνης υποχρέωσε το ακροατήριο να... σφυρίζει ως και το χωρίο του Αποστόλου Παύλου που κλείνει τον αρχαιολογικό αυτό περίπατο προς δόξαν του «Ελληνοχριστιανικού πολιτισμού»!

Ο *Μακεδονικός Γάμος* του Τάκη Κανελλόπουλου δίκαια επαινέθηκε απ' όλους και απέσπασε το βραβείο. Δεν θα ακολουθήσουμε βέβαια εκείνους που για να εκθειάσουν το έργο παραθέτουν σειρά ονομάτων από μεγάλους ξένους σκηνοθέτες προς τους οποίους παραλληλίζουν τον «νεοφώτιστο». Τέτοιες έξαλλες γνώμες μόνο κακό μπορούν να κάνουν στον Κανελλόπουλο και το έργο του. Δεν χρειάζονται παράλογες συγκρίσεις για να τονιστεί ότι η ταινία αυτή έχει δύναμη, ζωντάνια και αληθινή ποίηση. Περιγράφει έναν γάμο (ή καλύτερα την προετοιμασία ενός γάμου), όπως γινόταν πριν από αρκετά χρόνια στο Βελβεντό. Δυστυχώς οι παραδόσεις αυτές χάνονται σήμερα ή επιζούν κομματιασμένες και παραφθαρμένες. Ο Κανελλόπουλος χρειάστηκε να τις συναρμολογήσει ξανά και να τις σκηνοθετήσει με τη βοήθεια των κατοίκων του χωριού. Από τις σκηνές που ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια μας πηγάζει ένα γνήσιο αίσθημα λεβεντιάς και μιας ζωής υποταγμένης στη φύση και στη γη που μας τρέφει. Οι σκηνές του γεροντικού χορού, «του συγκαθιστού» και της ετοιμασίας των ψωμιών αποτελούν πολύτιμα κινηματογραφικά «κείμενα» και θα μας επιτρέψουν να περισώσουμε τον πλούτο των λαϊκών μας παραδόσεων. Ίσως η ταινία, μια και χρειάστηκε να σκηνοθετηθεί, θα μπορούσε να στηριχθεί σ' ένα αυστηρότερο και πιο γεροδεμένο σενάριο, που θα έδενε πιο ομαλά τα διάφορα επεισόδια. Θα έπρεπε ίσως να αποφευχθεί και κάποια ωραιοποίηση στο καντράρισμα ορισμένων πλάνων, για να τονιστεί περισσότερο η αντικειμενική σύλληψη και να φανεί λιγότερο ο σκηνοθέτης.

Αντικειμενικό και αναπόφευκτα αποσπασματικό χαρακτήρα έχουν τα *Αναστενάρια* του Ρούσσου Κούνδουρου. Η σκηνή της προετοιμασίας στο «κονάκι» είναι συγκλονιστική στην απλότητά της, ενώ οι σκηνές της πυροβασίας μας πείθουν για την έλλειψη κάθε τεχνάσματος εκ μέρους του σκηνοθέτη. Αναζητούμε όμως και το πλάνο που θα μας δείξει από

κοντά το εκστατικό πρόσωπο και θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε κάτι από το παγανιστικό δέος των αναστενάρηδων.

Το *Εδώ Αθήναι* είναι φανερά ταινία διαφημιστική, αποδεικτική κι όταν την δούμε από την άποψη αυτή, θα παραδεχτούμε ότι εναλλάσσονται έξυπνα οι πιο βαρετές, αλλά απαραίτητες τεχνικές πληροφορίες, και η πιο ελκυστική παρουσίαση της ραδιοφωνικής δραστηριότητας. Ωστόσο μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η *«Διεθνής Έκθεσις Θεσσαλονίκης»*. Η συνεργασία του Ρούσσου Κούνδουρου με τον Γιάννη Σβορώνο είναι ίσως αυτή που έδωσε ένα χαρακτήρα πιο καλλιτεχνικό και πιο «ζωγραφικό» μάλιστα στη διαφημιστική αυτή ταινία. Η συνεργασία με τον Σβορώνο στάθηκε, νομίζουμε, αποδοτική, γιατί αυτό που χαρακτηρίζει γενικά την εργασία του Κούνδουρου (σε αντίθεση με τον αδερφό του) είναι η επιστημονική και συχνά ανέκφραστη αντικειμενικότητα. Εδώ όγκοι και χρώματα (η εσωτερική δομή των πλάνων) συνδυάζονται και δένονται σ' ένα επιτήδειο μοντάρισμα και συμπληρώνονται από την εντυπωσιακή ηλεκτρονική μουσική του Γιάννη Ξενάκη.

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1960 - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1961

Πολλές αξιόλογες ταινίες μας υπόσχεται η νέα κινηματογραφική περίοδος, και μπορούμε να πούμε ότι μας έδωσε κιόλας μερικά εξαιρετικά δείγματα του καλύτερου κινηματογράφου 1959-1960.

Το γαλλικό «νέο κύμα» συνεχίζεται. Η πολύ διαφημισμένη αυτή ομάδα των νέων σκηνοθετών δε μοιάζει να είπε ακόμα την τελευταία λέξη της. Είναι φανερό ότι κάτω απ' τον διαφημιστικό θόρυβο κρύβεται και κακός κινηματογράφος. Δεν μπορούμε όμως ν' αρνηθούμε ότι μας δόθηκαν απ' την ομάδα αυτή μερικές απ' τις πιο αξιόλογες ταινίες των τελευταίων ετών.

Ύστερα απ' τον Louis Malle, τον Alain Resnais, τον François Truffaut, γνωρίσαμε τον Jean-Luc Godard. Το *Με κομμένη ανάσα* είναι, από μια άποψη, η πιο σημαντική ταινία του γαλλικού κινηματογράφου ύστερ' από το *Χιροσίμα, Αγάπη μου*. Μας αποκαλύπτει έναν σκηνοθέτη με δυνατή προσωπικότητα που δεν υποτάσσεται στην τεχνική του κινηματογράφου αλλά την προσαρμόζει στο θέμα που διαλέγει και στην προσωπική του ιδιοσυγκρασία. Τολμά να ανατρέψει πολλούς απ' τους καθιερωμένους «κανόνες» της σκηνοθεσίας (ανέχεται ακόμη και τα λανθασμένα raccord), για να επιβάλει ένα ύφος, μια προσωπική γραφή. Ταινία αυτοσχεδιασμένη, ξεστή, με διάλογο λογοτεχνικό αλλά ταυτόχρονα φυσικό, που γεννιέται τη στιγμή του γυρίσματος· ταινία που συλλαμβάνει, με τη βοήθεια του φωτογράφου Raul Coutard και της επαναστατικής τεχνικής του, τις κινήσεις και τις σκέψεις του πρωταγωνιστή «εν τω γίγνεσθαι», ταινία που λες και γυρίστηκε σαν documentaire με θέμα τον Belmondo και την Jean Seberg. Ο συγκεχυμένος κόσμος του ήρωα, όπου μπλέκεται ο κυνισμός και η αδιαφορία μ' έναν παράξενο αλλά και βαθύτερο ανθρωπισμό, αφού το άτομο αναλαμβάνει τελικά την ευθύνη κάθε πράξης του που την προσαρμόζει σε μια δικιά του ηθική –όλ' αυτά, και ταυτόχρονα ο λεπτότατος ερωτισμός, οι αμφιβολίες, η δυσκολία που συναντούν συχνά οι ήρωες (μόλο που νομίζουν ότι ζουν μια «ελεύθερη» ζωή) να εκφραστούν με λόγια ή και να δράσουν με το σώμα τους, όλα έχουν αποδοθεί με τον μόνο εκφραστικό τρόπο που μπορεί να τα μεταδώσει και να τα κάνει πειστικά.

Από τους άλλους νέους θα ξεχωρίσουμε τον Jean Valère, που με την *Καταδίκη* (ελληνικά: «Το απόσπασμα έχει τον λόγο») δεν κατορθώνει τελικά να πραγματοποιήσει όσα απαιτεί το θέμα που χειρίζεται, και τον Edouard Molinaro, που με το *Ένα κορίτσι για το καλο-*

καίρι έδωσε την καλύτερη ως τώρα ταινία του, όπου η αξιόλογη σκηνοθετική του εργασία μάταια αγωνίζεται να σώσει ένα αδύνατο σενάριο.

Απ' τους παλαιότερους ο René Clement μας έρχεται με μια ταινία γυρισμένη πάνω στα καλούπια των νέων. Όμως το *Γυμνοί στον ήλιο* υπακούει σε μια τόσο σοφά υπολογισμένη σκηνοθετική εργασία, που η ταινία μένει τελικά μετέωρη, σχεδόν αφηρημένη –ένα θαυμάσιο δείγμα γραφής.

Είναι ν' απορεί κανείς πώς η κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ της Βενετίας βράβευσε το *Πέρασμα του Ρήνου* του André Cayatte. Την συγκίνησε το θέμα; Ίσως. Γιατί η μια απ' τις δύο ιστορίες που διηγείται παράλληλα ο Cayatte, και που ερμηνεύει θαυμάσια ο Charles Aznavour, είναι πρωτότυπη και γεμάτη ανθρωπιά. Η περιπέτεια όμως του δημοσιογράφου δεν έχει απολύτως καμία υπόσταση και ακολουθεί τα χειρότερα μελοδραματικά πρότυπα. Τελικά ολόκληρη η ταινία βουλιάζει σε μιαν άμορφη, πλαδαρή και αδέξια σκηνοθεσία, χωρίς την παραμικρή αναλαμπή. Οι καλές προθέσεις δεν αρκούν...

Ο μεγάλος Abel Gance επανέρχεται σ' ένα αγαπημένο του θέμα, τον Ναπολέοντα, για να περιγράψει μερικά επεισόδια της ζωής του που καταλήγουν στη μάχη του Άουστερλιτς. Ο «Βίκτωρ Ουγκό» του γαλλικού κινηματογράφου δεν μπόρεσε ωστόσο να κινηθεί ελεύθερα στα πλαίσια της υπερπαραγωγής, κι έτσι μόνο μερικές σκηνές του τέλους μας αποκαλύπτουν την πλούσια ιδιοσυγκρασία του και το τί θα μπορούσε να δώσει ένας αδέσμευτος Abel Gance.

Με τη *Γλυκιά Ζωή* ο Federico Fellini ολοκληρώνει όλες τις μέχρι σήμερα καλλιτεχνικές και θεματικές αναζητήσεις του –ίσως μάλιστα και να τις εξαντλεί.

Αυτή η μεγάλη τοιχογραφία που γίνεται διαδοχικά προσευχή και βλασφήμιση, έκφραση αγάπης κι έκφραση μίσους, γέλιο μακάβριο και χαμόγελο ευχαριστίας, κοινωνικό μήνυμα και μηδενιστική φιλοσοφία –κι όπου εκφράζεται αναμφισβήτητα μια μεταφυσική, έστω και συγκεχυμένη– δεν είναι εύκολο να εκτιμηθεί χωρίς κάποια απόσταση. Η προσωπική μυθολογία του Fellini σκεπάζει συχνά την σκληρά ρεαλιστική απεικόνιση και ο σκηνοθέτης προσπαθεί να συνθέσει τα σκόρπια κομμάτια μιας προσωπικής σύλληψης του κόσμου και να ολοκληρώσει ορισμένες κατακτήσεις του νεορεαλισμού που δένονται (όπως και στις παλιότερες ταινίες του) σ' ένα ξέφρενο μπαρόκ. Είναι φανερό ότι η *Γλυκιά Ζωή* δεν ανοίγει καινούργιους δρόμους στην κινηματογραφική τέχνη. Είναι ένα «μνημείο» που στέκεται στην εξέλιξη του δημιουργού του (αλλά και του ιταλικού κινηματογράφου), όπως στάθηκαν *Τα παιδιά του παραδείσου*, το 1945 στη σταδιοδρομία του Marcel Carné –ένα ορόσημο που αποκλείει κάθε συνέχεια στην ίδια κατεύθυνση. Και δε μπορούμε παρά να αναρωτηθούμε αν θα μπορέσει ο Fellini να ξεπεράσει τη *Γλυκιά Ζωή*, ή θα μείνει για πάντα δεμένος στα νήματα που έπλεξε ο ίδιος με τόση τέχνη.

Ο Roberto Rosselini κερδίζει πάλι τη συμπάθεια του κοινού με τον *Στρατηγό ντέλλα Ρόβερε*. Γιατί δυστυχώς το κοινό και η επιπόλαιη κριτική εξακολουθεί να θεωρεί την «περίοδο Ingrid Bergman» σαν μια κακή στιγμή τόσο στη σταδιοδρομία της ηθοποιού όσο και του σκηνοθέτη. Κι όμως σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο, από το *Στρόμπολι* ως τον *Φόβο*, ο

Rosselini έδωσε τα πιο πλούσια, τα πιο βαθιά, τα πιο επαναστατικά του δημιουργήματα. Ιδιαίτερα το *Ταξίδι στην Ιταλία* είναι ένα αριστούργημα που γυρισμένο το 1935 ξεπερνούσε ό,τι μας είχε δώσει ως τότε ο κινηματογράφος, αλλά που και σήμερα ακόμα είναι άγνωστο αν ξεπεράστηκε.

Ο *Στρατηγός* είναι έργο πιο εμπορικό, πιο εύκολο, παιγμένο θαυμάσια απ' τον De Sica, που επιτέλους βρίσκει έναν ρόλο που του ταιριάζει και που αξιοποιεί τους θεατρινισμούς του. Παρακολουθούμε την εξέλιξη του μικροαπατεώνα ως το «ηρωικό» του τέλος μέσα απ' τις ξεχωριστές εκείνες στιγμές όπου ανακαλύπτει τον κόσμο γύρω του και τον κόσμο μέσα του. Το θέμα του το χειρίζεται ο Rosselini απ' την ηθική πλευρά, αυτή τη φορά όμως χωρίς την αυστηρότητα που κυριαρχούσε στα παλιότερα έργα του.

Ο Mario Monicelli μας ξάφνιασε ευχάριστα για δεύτερη φορά. Πέρσι με την θαυμάσια δημιουργία του *Ο κλέψας του κλέψαντος* είχε δώσει μια μοναδική κωμωδία με πλούσια και δημιουργική έμπνευση. Φέτος με τον *Μεγάλο Πόλεμο* γνωρίζει μια καινούργια επιτυχία. Οι μικροαπατεώνες της πρώτης του ταινίας έχουν εδώ να αντιμετωπίσουν μια πραγματικότητα πιο τραγική - τον πόλεμο. Και το έργο θα προσπαθήσει να δέσει σε ένα λαϊκό έπος του πολέμου τα κωμικά και τα δραματικά στοιχεία. Εγχείρημα δύσκολο που πραγματοποιείται ως ένα ορισμένο σημείο –ως το σημείο δηλαδή που ανέχεται ο μηχανισμός της κινηματογραφικής υπερπαραγωγής του κ. de Laurentis. Γιατί ο ρόλος της Silvana Mangano μόνο στις απαιτήσεις του παραγωγού ανταποκρίνεται, όπως επίσης και οι σκηνές της μάχης. Εδώ θα θέλαμε μια απεικόνιση πιο σκληρή, πιο βίαιη, που να μας φέρνει κοντά στον πόλεμο έτσι που να μη το βλέπουμε μόνο από απόσταση, σαν θέαμα.

Δυο αξιόλογες ταινίες μας έδωσε ο ρωσικός κινηματογράφος, την πολυβραβευμένη *Μπαλάντα του στρατιώτη* και την *Κυρία με το σκυλάκι*.

Η *Μπαλάντα* του Grigori Tchoukhrai βρίσκει σ' ορισμένες σκηνές μια σπάνια συγκινητική απλότητα κι έναν βαθύτατο ανθρωπισμό. Η απλότητα όμως αυτή –όταν δε στηρίζεται πάνω στη ζωντανή παρουσία των πρωταγωνιστών– ξεπερνάει κάποτε κάποτε το επιτρεπτό όριο και ξεπέφτει στην αφέλεια. Κι αυτό γιατί ο δημιουργός του *Τεσσαρακοστού πρώτου* δεν κατορθώνει να στηρίξει πάντοτε την ταινία του σκηνοθετικά στο ίδιο ύψος. Κι όμως το θέμα του ήταν απ' αυτά που μόνο ο ρωσικός κινηματογράφος εύρισκε παλιότερα τον τρόπο να ζωντανέψει.

Ο Joseph Heifitz μας έδωσε την *Κυρία με το σκυλάκι* την καλύτερη ως τώρα κινηματογραφική απόδοση του Τσέχωφ. Ο μυστικός κόσμος του μεγάλου ρώσου που εκφράζεται με μισόλογα ή και με την σιωπή ακόμα, βρίσκει εδώ μια θαυμάσια κινηματογραφική αντιστοιχία. Ένας έρωτας γεννιέται χωρίς να φαίνεται, ένα πάθος ζωντανεύει χωρίς να εξωτερικεύεται, και οι δύο πρωταγωνιστές δεν θα βγουν ποτέ απ' αυτήν την παγερή ατμόσφαιρα που τους περιτριγυρίζει. Κι όλα αυτά δοσμένα με λεπτότατες πινελιές, με τον αργό ρυθμό –τον «ρυθμό του βάθους», όπως τον είπε ο Άγγελος Τερζάκης[1]– που απαιτεί ο Τσέχωφ, και που δεν είναι διόλου «αντικινηματογραφικός», όπως νομίζουν μερικοί.

Τη γενική μετριότητα του αγγλικού και του γερμανικού κινηματογράφου δε τη σώζουν κάποια μεμονωμένα δείγματα καλού κινηματογράφου, όπως η *Δίκη του Όσκαρ Ουάιλντ* του Ken Hughes και η *Γέφυρα* του Bernhard Wicki. Ιδιαίτερα η τελευταία βρίσκει ύστερ' από μια κουραστική και κάπως ασύνδετη αρχή ένα τραγικό τέλος σκηνοθετημένο με επιτηδειότητα.

Πρέπει ν' αναφερθεί ξεχωριστά το καταπληκτικό μοντάρισμα επικαίρων που πραγματοποίησε ο Erwin Leiser με τον τίτλο *Mein Kampf*. Μένουν αποτυπωμένα για πάντα πάνω στο φιλμ όλα τα φρικιαστικά εγκλήματα του ναζισμού. Όλος ο παραλογισμός του «Αγώνα» του Χίτλερ που οδήγησε στον πόλεμο και στο χάος.

Το μοντάρισμα έχει πραγματοποιηθεί χωρίς υπερβολές αλλά με μια σκληρή αντικειμενικότητα, που ταιριάζει με τον σκοπό της ταινίας που είναι να θυμίσει κάτι που πάει να ξεχαστεί. Και μοιάζει ν' απαντάει στη φράση που λέει η ηρωίδα του *Χιροσίμα, Αγάπη μου*: «Γιατί ν' αρνηθούμε την ολοφάνερη αναγκαιότητα της μνήμης;»

Αξιόλογες ταινίες μας στέλνουν και οι Αμερικανοί

Ο Billy Wilder συνεχίζοντας τις πικρές κωμωδίες του, μας δίνει με την *Γκαρσονιέρα* μια τραγική, στο βάθος, απεικόνιση μιας όψης του αμερικανικού τρόπου ζωής. Η ταινία χρωστάει πολλά στη θαυμάσια ερμηνεία του Jack Lemon. Ο George Cukor στο *Έλα ν' αγαπηθούμε* προσπαθεί να ξαναζωντανέψει τη μουσικοχορευτική ταινία, με τη βοήθεια της Marilyn Monroe, που είναι έξοχη γι' άλλη μια φορά. Οι *Ασυγχώρητοι* δεν προσθέτουν τίποτα στην (φθίνουσα) δόξα του John Huston, ενώ ο John Ford βρίσκει στην τελευταία του ταινία *Μπροστά στο απόσπασμα* τον παλιό επικό τόνο, το μεγαλείο, την ανθρωπιά, την πνοή που τον επέβαλαν σαν μια από τις πιο σημαντικές μορφές στην ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου.

Απογοητευτικός ο *Φυγάς* του Sidney Lumet παρά την παρουσία του Brando, της Magniani, της Woodword. Ο Lumet δεν είναι ο Kazan για να σώσει με το στυλ τον απίθανο *Ορφέα* του T. Williams. Δυστυχώς όμως και ο Kazan δεν μοιάζει να πέτυχε με το *Λάσπη στ' αστέρια*, που είναι η τελευταία ταινία του ύστερ' απ' το θαυμάσιο *Ένα πρόσωπο στο πλήθος*. Δεν μπορεί να επικρίνει κανείς αρκετά μια ταινία σαν το *Κληρονομήστε τον άνεμο* του Stanley Kramer. Είναι ο τύπος της κακής ταινίας που εντυπωσιάζει με το φαινομενικά τολμηρό θέμα και τη δήθεν καλή ερμηνεία. Ιδιαίτερα σ' ό,τι αφορά τον χειρισμό του θέματος (σκηνοθετικά δεν έχει καμία πρωτοτυπία) δεν μπορεί κανείς να καταδικάσει αρκετά τη στάση του σκηνοθέτη που θέλει και την... πίτα ολόκληρη και το σκυλί χορτάτο (εδώ το Δαρβίνο και τη Βίβλο). Αλλά βέβαια ο Kramer, παλιός παραγωγός, μοιάζει να θέλει πριν απ' όλα να χορτάσει την τσέπη του.

Ξεχωριστά θ' αναφέρουμε δύο σκηνοθέτες που την παρουσία τους δεν ανέχεται η αμερικανική πρωτεύουσα του κινηματογράφου και που εργάζονται τώρα στην Ευρώπη, τον Joseph Losey και τον Charlin Chaplin. Δεν θα τοποθετήσουμε βέβαια ποτέ τον πρώτο στο ύψος του δευτέρου, παρ' όλο που μια καινούργια ομάδα κριτικών στη Γαλλία τον θεωρεί

σαν τον πιο μεγάλο σκηνοθέτη του καιρού μας! Πρέπει όμως να δεχτούμε ότι το *Τυχαία συνάντηση* (ελληνικά: «Σάρκα και αίμα») είναι ένα θαυμάσιο δείγμα κινηματογραφικής γραφής και άνετης αφήγησης.

Απογοητευτικός ο *Βασιλιάς στη Νέα Υόρκη;* Ναι, για όσους τον πλησιάσουν επιφανειακά. Όχι για όσους τον τοποθετήσουν κοντά στον *Κύριο Βερντού* (το αριστούργημα του Chaplin) και τα *Φώτα της Ράμπας*. Στις τρεις αυτές ταινίες υπάρχουν φανερά αυτοβιογραφικά στοιχεία, ή καλύτερα ο Charles Chaplin σαν άτομο συμμετάσχει στη διαμόρφωση του ρόλου. Όμως και πάλι πραγματοποιείται μια αναγωγή σε κάτι γενικότερο, βαθύτερο, τραγικό μαζί κι ανάλαφρο. Ο *Βασιλιάς* δεν είναι καθόλου ανάξιος του μεγάλου δημιουργού του.

Ελπίζουμε να φιλοξενήσουμε στο επόμενο τεύχος μας ένα άρθρο που θα αγγίζει από μια καινούργια πλευρά το έργο του Chaplin. Στο τεύχος αυτό φιλοξενούμε το άρθρο του κ. Λ.Β. Καραπαναγιώτη που υπερασπίζεται το *Ψυχώ* του Alfred Hitchcock. Ο Hitchcock, σαν δημιουργός, δε μοιάζει να βρήκε ακόμα στην Ελλάδα την αναγνώριση που του εξασφαλίζει η πιο υπεύθυνη κριτική της Ευρώπης. Ίσως το άρθρο του κ. Καραπαναγιώτη προκαλέσει συζητήσεις και σχόλια (που θα είναι πάντα ευπρόσδεκτα), αλλά ίσως δημιουργήσει και εδώ μερικούς... «χιτσκοκικούς».

Και ο ελληνικός κινηματογράφος; Πηγαίνει θαυμάσια, αν τον κρίνουμε απ' τον αριθμό –πηγαίνει άσχημα, αν τον κρίνουμε απ' την ποιότητα.

Για τις ταινίες που προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μιλήσαμε στο προηγούμενο τεύχος μας. Μόνο το *Ποτάμι* του Νίκου Κούνδουρου δεν προβλήθηκε δυστυχώς ακόμα.

Ελληνική ταινία είναι άραγε το *Ποτέ την Κυριακή* του Jules Dassin; Ίσως, αλλά πάντως για εξαγωγή. Είναι το μόνο ελληνικό προϊόν «Bon pour l' Occident»! κι είναι –κακά τα ψέματα– καλός, πολύ καλός κινηματογράφος. Το αν το θέμα της ταινίας ανταποκρίνεται ή όχι στην ελληνική πραγματικότητα, είναι χωρίς σημασία. Ίσως κανείς μας να μην είδε ποτέ μιαν Ίλια στον Πειραιά, αλλά πάντως η ταινία έχει ένα πλήθος από χαριτωμένα ευρήματα που μυρίζουν Ελλάδα, και που είναι πολύ διασκεδαστικά. Άλλωστε πάνω στο θέμα των μπουζουκιών κάποιος Κακογιάννης και κάποιος Κούνδουρος είπαν κιόλας το λογάκι τους –και με επιτυχία! Πάντως η μουσική του Χατζιδάκι είναι θαυμάσια, η Μελίνα Μερκούρη χαριτωμένη και ο Τίτος Βανδής καταπληκτικός.

Από τις υπόλοιπες ελληνικές ταινίες μπορούμε να ξεχωρίσουμε την *Οικογένεια Παπαδοπούλου* του Ρ. Μανθούλη, το *Σπίτι της Ηδονής* του Γιώργου Ζερβουλάκου, το *Η Αλίκη στο Ναυτικό* του Αλέκου Σακελλάριου, που με τις προθέσεις τους και με την καλή σκηνοθετική εργασία του δημιουργού τους ξεπερνούν αισθητά τον μέσον όρον –που δυστυχώς πρέπει να τοποθετηθεί πολύ χαμηλά.

Περιμένουμε ανυπόμονα τις δύο τελευταίες ταινίες του Κακογιάννη, την καινούργια δουλειά του Κούνδουρου, τη *Θάσο* του Κανελλόπουλου.

ΤΡΕΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Στις τακτικές εκδηλώσεις η «ΤΕΧΝΗ» παρουσίασε τρία προγράμματα με ταινίες μικρού μήκους.

Πρώτ' απ' όλα την *Ακρόπολη των Αθηνών* που πραγματοποίησαν οι Ρ. Μανθούλης, Φ. Μεσθεναίος και Ηρ. Παπαδάκης με την επίβλεψη και τη θετική συμπαράσταση του Διευθυντή του Μουσείου της Ακρόπολης του κ. Γ. Μηλιάδη. Η έγχρωμη αυτή ταινία έχει καθαρά διδακτικό χαρακτήρα και στον τομέα αυτόν αποτελεί την πρώτη θετική ελληνική προσφορά. Τόσο η παρουσία των διαφόρων μνημείων όσο και η ένταξή τους στο σύνολο έχει πραγματοποιηθεί με πολλή προσοχή. Ορισμένες άλλωστε λήψεις, όπως τα πλάνα της δυτικής ζωφόρου του Παρθενώνα, είναι μοναδικές και ανεπανάληπτες. Το γύρισμα της ταινίας, με τα πρωτόγονα μέσα που διαθέτει ο ελληνικός κινηματογράφος των 16 χιλιοστών, αποτελεί πραγματικά άθλο.

Η *Αρχαία Ελληνική Γλυπτική* του Άγγλου Basil Wright αποτελεί αντίθετα μια πιο καλλιτεχνική και ποιητική μάλιστα παρουσίαση ορισμένων γλυπτών. Ο φακός πλησιάζει με αγάπη το μάρμαρο ή τον μπρούντζο και μας δείχνει θαυμάσιες λεπτομέρειες (τα μαλλιά, το αυτί του Ηνίοχου, κ.ά.). Στο πρώτο μέρος της ταινίας η παρουσίαση των έργων συνοδεύεται από ένα σχόλιο ερμηνευτικό. Στο δεύτερο μέρος τα ίδια και άλλα έργα δείχνονται με μόνη τη μουσική υπόκρουση, γιατί, όπως θα μας πει ο σκηνοθέτης, «τα γλυπτά μιλούν τη γλώσσα της σιωπής».

Σε τελείως διαφορετική ατμόσφαιρα, σε άλλο τελείως είδος, μας μετάφερε η *Συμφωνία για ένα μοναχικό άνθρωπο*. Πρόκειται για ένα μπαλέτο του Maurice Béjart πάνω σε συγκεκριμένη μουσική του Pierre Schaeffer και του Pierre Henry. Τόσο η μουσική όσο και η χορογραφική εργασία αντιπροσωπεύουν τις προοδευτικότερες τάσεις της σύγχρονης μουσικής και του σύγχρονου μπαλέτου· ο συνδυασμός άλλωστε της συγκεκριμένης μουσικής με τον χορό και τον κινηματογράφο επιτρέπει την επαφή με το είδος αυτό της μουσικής που δεν είναι ακόμα εύκολο να εκτιμήσουμε και να δεχτούμε απροετοίμαστοι. Η σκηνοθετική εργασία του Louis Cuny περιορίζεται στο να αναδείξει με τον καλύτερο τρόπο το μπαλέτο, που ερμηνεύεται θαυμάσια από τον M. Béjart και τη M. Seigneuret. Μια πολύ πετυχημένη, στο είδος της, ταινία.

Λ.Β. ΚΑΡΑΠΑΝΑΓΙΩΤΗ: Ο ΔΑΙΜΟΝΑΣ ΚΑΙ Ο «ΑΛΛΟΣ ΕΑΥΤΟΣ»

Υποσημειώσεις σε μια ταινία του Χίτσκοκ

Αυτή η μακρόχρονη περιπλάνηση του Άλφρεντ Χίτσκοκ ανάμεσα στα φέγγη και στις σκιές του Καλού και του Κακού –που τον οδήγησε τόσες φορές ως τον κόσμο του ονείρου– αυτή η αδιάλειπτη προσπάθειά του να συλλάβει το δαιμονικό στοιχείο που είτε ελλοχεύει είτε ενυπάρχει στα πράγματα, και να σκιαγραφήσει, σε μια από τις αμέτρητες και ανομοιόμορφες ενσαρκώσεις του, τον ίδιο τον Δαίμονα –απόπειρα καταδικασμένη, ήδη από την αφετηρία της, στην αποτυχία, εφ' όσον το Κακό δεν υπάρχει αλλά είναι μόνο άρνηση του Καλού, εφ' όσον ο Δαίμονας δεν έχει υπόσταση δική του αλλά είναι μόνο μη όν, κι εφόσον η στέρηση, κοινό χαρακτηριστικό του πρώτου όσο και του δεύτερου, είναι αδύνατο ποτέ να σαρκωθεί– αυτός ο άοκνος αγώνας του για να παραστήσει την ψυχή γυμνή, μόνη με το πάθος που την καταλαμβάνει και την αλλοιώνει βρίσκουν στην *Ψυχώ* μια καινούργια πραγμάτωση. Για μια ακόμα φορά ο Χίτσκοκ «επαναλαμβάνεται» –σ' ένα άλλο πάλι επίπεδο της αναζήτησής του. «Ο πατέρας μου ζωγράφιζε το ίδιο πάντα λουλούδι. Έλεγε πως όταν ένας καλλιτέχνης έχει βρει το θέμα του, πόθος του είναι να ζωγραφίζει μόνο αυτό». Έτσι μιλούσε η ηρωίδα της *Rebecca*· μα κι ο Χίτσκοκ, κοντά σαράντα χρόνια τώρα, στήνει τις παγίδες του και καραδοκά στις ίδιες πάντα γωνιές της ψυχής, στις ίδιες πάντα διαβάσεις προς την Κόλαση, στην ίδια πάντα λυτρωτική λειτουργία της εξομολόγησης κι όλο τα ίδια πράγματα λέγει. Είναι οι μεγάλοι που επαναλαμβάνονται, είναι οι μέτριοι που έχουν, κάθε φορά, κάτι «καινούργιο» να πουν· οι δεύτεροι αλλάζουν «θέμα» σε κάθε τους ταινία, οι πρώτοι δεν μπορούν ν' αλλάξουν «θέμα», μια και το «θέμα» τους είναι αναπόσπαστο από το ύφος και το ήθος τους. Όλα αυτά θα έπρεπε να είναι φανερά· έχουν, άλλωστε, ειπωθεί αρκετές φορές ως τώρα. Δε μας μένει παρά να στρέψουμε την προσοχή και να ασκήσουμε την κρίση μας πάνω στο τελευταίο αυτό δείγμα της εργασίας του.

Τί είναι η *Ψυχώ*; Πρώτα απ' όλα μια περιπλάνηση, ένα ταξίδι. Ο ίδιος ο Χίτσκοκ –ο τόσο ασκημένος στο να διαφεύγει από τα χέρια και τις ερωτήσεις των θαυμαστών του– είχε κάποτε πει, σε μια στιγμή σπάνιας γι' αυτόν ειλικρίνειας, ότι αντιλαμβάνεται κάθε του ταινία «σα μια μορφή, σα γραμμές που κινούνται προς μια ορισμένη κατεύθυνση». Εδώ, η «κατεύθυνση» είναι η μετάβαση της Μάριον από την τάξη της καθημερινής της ύπαρξης στην αρρυθμία της μη αυτόνομης ύπαρξης του Νόρμαν, είναι η περιπλάνησή της από την ασημαντότητα της ερωτικής της συνάντησης στον εξωτισμό των βαλσαμωμένων πουλιών, είναι το ταξίδι της από την τριβή με τους ανθρώπους στη δίνη του δαιμονικού. Δηλωτικά, ο Χίτσκοκ δεν αφήνει ν' αρχίσει η πορεία της προς τον θάνατο παρά αφού πρώτα την έχει εντοπίσει –με επακριβείς προσδιορισμούς τόπου και χρόνου, με την ανάπτυξη σειράς λεπτομερειών, με την περιγραφή της μετριότητας του περιβάλλοντός της– μέσα στη ζωή. Γι' αυτό και το μέρος τούτο της ταινίας, που φάνηκε σε πολλούς άσχετο με το κύριο σώμα του έργου, είναι ουσιαστικό: ορίζει την αφετηρία, περιχαρακώνει –κάθε νύξη είναι κι ένας πάσσαλος– τον χώρο από τον οποίο η ηρωίδα δεν διαφεύγει παρά μόνο διακυβεύοντας τη σωτηρία και τη ζωή

της. Ταξίδι δεν υπάρχει παρά από ένα σημείο σ' ένα άλλο –και το ταξίδι εδώ, όχι για πρώτη φορά στο έργο του Χίτσκοκ[2], είναι η μετάβαση από την ομαλότητα στην ανωμαλία.

Στην ταινία η όδευση της Μάριον από τη Ζωή στον Άδη συμβολίζεται από το ταξίδι με το αυτοκίνητο. Στο επεισόδιο αυτό μπορούμε να επισημάνουμε την παρακολούθηση της Μάριον από τον αστυνομικό, την αλλαγή των αυτοκινήτων, την αποχώρηση του αστυνομικού, την απότομη αλλαγή από τη μέρα στη νύχτα. Η έννοια είναι σαφής: Ο Χίτσκοκ δεν αφήνει την ηρωίδα του στη νύχτα –τη βλέπουμε να ξυπνά στο αυτοκίνητο, όχι όμως και ν' αποκοιμέται σ' αυτό– όσο υπάρχει μια δυνατότητα διάσωσής της, και την εγκαταλείπει στο σκοτάδι –έχουμε μια ξαφνική μεταπήδηση από ημέρα στη νύχτα– από τη στιγμή που έχει επικυρωθεί η τύχη της. Ο αστυνομικός που τόσο ανησυχητικά και επίμονα - με μια επιμονή φαινομενικά αδικαιολόγητη και για την οποία ο θεατής, τον οποίο ο Χίτσκοκ έχει φέρει στη θέση της Μάριον, δυσφορεί - την παρακολουθεί, αποτελεί το τελευταίο νήμα που τη συνδέει, χάρη σ' όσα υποπτεύεται κανείς ότι γνωρίζει, με το παρελθόν από το οποίο επιχειρεί να αποκοπεί, και, χάρη σ' αυτό που είναι και που παριστά –τον εκπρόσωπο της τάξης– με την ομαλότητα από την οποία η Μάριον αποξενώνεται. Την εγκαταλείπει –στο σκοτάδι– μετά την πράξη, με την οποία η Μάριον εκδηλώνει την αλλοίωση της φύσης της, δηλ. την αγορά του αυτοκινήτου. Δεν αρκεί η φυγή· η Μάριον αλλάζει, γίνεται άλλη –έχει κατακτηθεί από τον δαίμονα– και, με την πράξη της, υποδηλώνει ότι έγινε άλλη: Πουλά το αυτοκίνητό της, αγοράζει ένα άλλο με τα χρήματα που έκλεψε και τα οποία την καθοδηγούν πλέον, και το αυτοκίνητο που παίρνει τώρα είναι αυτό ακριβώς που μέσα του θα ταφεί, είναι κυριολεκτικά το φέρετρό της. Η Μάριον με την αγορά ενός άλλου αυτοκινήτου αποξενώνεται οριστικά από τον κόσμο της τάξης και της ομαλότητας και μπαίνει στον τάφο της. Διασχίζει τα σύνορα της Ζωής και βρίσκεται στο σκοτεινό –γίνεται ξαφνικά νύχτα– κόσμο του Άδη.

Η πορεία αυτή προς τον Άδη δεν αρχίζει αυθαίρετα σε μια οποιαδήποτε στιγμή της ζωής της Μάριον. Αρχίζει –και αυτή είναι η εσωτερική της λογική– από τη στιγμή που η Μάριον καταλαμβάνεται από τον δαίμονα, ο οποίος, στην περίπτωση αυτήν, προσλαμβάνει τη μορφή χρημάτων. Ο Χίτσκοκ δεν μας αφήνει αμφιβολία ότι η Μάριον χάνει την αυτονομία της βούλησής της, καταργείται σαν προσωπικότητα και κινείται σαν υπνοβάτιδα, από την πρώτη της επαφή με τα σαράντα χιλιάδες δολάρια. Η Μάριον δεν υπάρχει πλέον και στη θέση της υπάρχει ο δαίμονας· αυτός μιλά, αυτός ενεργεί. Εκείνη προχωρεί σα μια μηχανή, δε λέει μια λέξη περισσότερη απ' ότι της επιβάλλουν οι περιστάσεις, είναι ένα ανδρείκελο. Έχει κατακτηθεί –και ο Χίτσκοκ είχε υποδείξει την κατάστασή της αυτήν ήδη από τη σκηνή στο δωμάτιό της όπου ετοιμάζεται για τη φυγή ενώ τα χρήματα, ριγμένα πάνω στο κρεβάτι, φαίνονται σα να την παρακολουθούν. Με λιτότητα στα μέσα που επιστρατεύει και που δεν εξυπηρετούν άλλη βλέψη έξω από την υπογράμμιση της καινούργιας σχέσης που δεν έχει αποκατασταθεί ανάμεσα στη Μάριον και στα χρήματα, ο Χίτσκοκ επιτελεί, εδώ, ένα σημαντικό άθλο: Χωρίς μια λέξη είτε της ηρωίδας είτε ενός σχολιαστή, χωρίς μια κίνηση του φακού που να μην υπαγορεύεται αποκλειστικά από την ίδια την ανάπτυξη της σκηνής, με μόνη την εναλλαγή των ει-

κόνων του κρεβατιού και της κοπέλας που ετοιμάζεται, γεννά την αίσθηση στον θεατή ότι, στο δωμάτιο αυτό, υποκείμενο και αντικείμενο άλλαξαν θέσεις, κι ότι το κύριο πρόσωπο είναι, τώρα, τα χρήματα και όχι η Μάριον, μ' άλλα λόγια, ο δαίμονας κι όχι η δαιμονισμένη.

Απ' εδώ απορρέει το επόμενο επεισόδιο, όπου η Μάριον ξεκινά, αποκόπτει τους δεσμούς της με την ομαλότητα, αφήνει τη μέρα για τη νύχτα και φτάνει στον Άδη –για να βρει τί; Τί άλλο από τον ίδιο τον εαυτό της, δηλαδή έναν άλλο δαιμονισμένο; Όπως τόσα άλλα πρόσωπα του Χίτσκοκ, έτσι κι αυτή βρίσκεται, σε μια δεινή στιγμή της πορείας της, αντιμέτωπη του «άλλου εαυτού της», εκείνου δηλαδή που θα γίνει και αυτή μέσα στην πάροδο και τη φθορά του χρόνου. Ο Νόρμαν είναι η εικόνα του μέλλοντός της· ο «άλλος εαυτός» είναι εκείνος που είτε θα θέλαμε να είμαστε –η Μάριον για το Νόρμαν– είτε ακόμα –ο Νόρμαν για τη Μάριον– που θα μπορούσαμε να γίνουμε.

Μια ανάλογη θέση είχε υποδειχθεί από τον Χίτσκοκ ανάμεσα στο θείο και την ανεψιά στην ταινία *Shadow of a Doubt*, όπως και ανάμεσα στους δύο συνταξιδιώτες στην ταινία *Strangers on the Train*. Οι δύο αυτές ταινίες είναι, σε συσχετισμό με την *Ψυχώ*, ιδιαίτερα ενδεικτικές, γιατί σ' αυτές οι δαίμονες, ο θείος Τσάρλι και ο Μπρούνο, όχι μόνο έχουν μια ιδιότυπη και διφορούμενη σχέση με τους «άλλους εαυτούς τους» –σχέση που εγκατοπτρίζεται στο γεγονός ότι, στην πρώτη ταινία, θείος και ανεψιά έχουν το ίδιο όνομα, ενώ, στη δεύτερη, ο Μπρούνο επιδιώκει να μεταβάλει τον συνταξιδιώτη του σε συνένοχό του– αλλά και γιατί αποτελούν τα πρότυπα μιας μορφής του Κακού, στην οποία ανήκει και ο Νόρμαν: Ένας άνδρας συνήθως λεπτός, με κάποια χάρη, ευγενικός, συχνά συμπαθητικός· ένας δαιμονισμένος που γεννά την ανησυχία και όχι τον τρόμο. Το Κακό έχει γίνει νέο και ελκυστικό.

Το προσωπείο του όμως, αν μπορεί να εξαπατήσει τον τρίτο, δεν αρκεί για να τον συγκαλύψει από τον ομοιοπαθή του: «Έχουμε όλοι πιαστεί στις προσωπικές μας παγίδες», λέγει στη Μάριον το βράδυ που κουβεντιάζουν στο δωμάτιό του. «Νυχιάζουμε, μα δεν μπορούμε να γλυτώσουμε». Κι αυτά τα ταριχευμένα πουλιά που τον περιτριγυρίζουν όσο μιλά, μήπως αποτελούν το πάρεργο, τη διασκέδαση, το «χόμπι» του; Όχι, απαντά ο Νόρμαν, «γιατί ένα χόμπι είναι για να περνά κάποιος τον καιρό του και όχι να τον γεμίζει». Η Μάριον κατανοεί: «Πρέπει να φύγω πριν είναι πια πολύ αργά και για μένα». Η στιγμή αυτή είναι καθαρά χιτσκοκική: Η Μάριον βλέπει το Νόρμαν, τον ακούει, τον αναγνωρίζει γι' αυτό που είναι, δηλαδή ως τον «άλλο εαυτό» της, και με την αναγνώριση αυτή –και χάρη σ' αυτήν– λυτρώνεται. Η συνεννόησή τους δεν είναι απλά αστραπιαία· εμφανίζει όλα τα γνωρίσματα της τηλαισθησίας. Όπως ο θείος Τσάρλι και η ανεψιά του στο *Shadow of a Doubt*, έτσι κι ο Νόρμαν με τη Μάριον, σχεδόν δε χρειάζονται λόγια για να εννοήσουν ο ένας τον άλλο, για να δίδουν ο ένας στον άλλο το ομοίωμα του ίδιου του εαυτού τους –σε μια στιγμή είτε του παρελθόντος είτε του δυνητικού μέλλοντός τους. Η γλώσσα που χρησιμοποιούν φαίνεται σαν να είναι ένα προσωπικό τους ιδίωμα: ελλειπτική και γεμάτη από υπαινιγμούς, είναι, γι' αυτούς, εύληπτη και σαφής. Θα έλεγε κανείς ότι, για να αναγνωριστούν, δε χρειάζονται τα λόγια, αρκεί η ομιλία· το γεγονός ότι μιλούν έχει μεγαλύτερη βαρύτητα απ' όσα λέγουν.

Ορθοτόμος ενός τέτοιου ιδιώματος δεν υπάρχει· αλλά ο Χίτσκοκ προσφέρει στον θεατή μερικές ενδείξεις που διευκολύνουν την, ατελή έστω, αποκρυπτογράφησή του. Εδώ το νήμα είναι τα πουλιά· επανέρχονται συνέχεια όχι μόνο σ' αυτήν τη σκηνή αλλά και σ' όλη την ταινία: «Τρως σαν πουλί», λέγει ο Νόρμαν στη Μάριον καθώς την παρακολουθεί την ώρα του δείπνου. Πλάι του, ενώ μιλά, υπάρχει, ταριχευμένο, ένα μαύρο πουλί. Στο δωμάτιό της βλέπουμε δύο φωτογραφίες πουλιών. Όταν ο Νόρμαν παρακολουθεί τον αστυνομικό να ξεφυλλίζει τον κατάλογο των επισκεπτών, το πρόσωπό του, καθώς σηκώνει τον λαιμό του, μοιάζει μ' ενός πουλιού. Στις δύο δολοφονίες, της Μάριον και του αστυνομικού, οι φωνές που συνοδεύουν την πράξη του φόνου είναι πουλιών[3]. Στον Χίτσκοκ όμως η παράσταση των συμβόλων δεν είναι ποτέ σχηματική· ο ίδιος μεριμνά ώστε τα αντικείμενα που, σε μια ταινία του, θα εκτελέσουν χρήση συμβόλων, να έχουν μια πραγματική υπόσταση και να διαδραματίζουν ένα συγκεκριμένο ρόλο στην ανάπτυξη του έργου. Τα χιτσκοκικά σύμβολα –εδώ όπως και στις άλλες ταινίες του– είναι πρώτα οργανικά μέλη του συγκροτημένου συνόλου που είναι η ταινία, και μόνο μετά σύμβολα· υπάρχουν πριν χρησιμοποιηθούν. Θα έπρεπε ακόμα να εφελκύσει την προσοχή το γεγονός ότι ο Χίτσκοκ δεν αρκείται σε σύμβολα που έχουν δοθεί, μια για πάντα, από την πρώτη στιγμή της παρουσίασής τους και που δε μεταβάλλονται στην ανέλιξη της ταινίας. Όπως και τα πρόσωπα, έτσι και τα αντικείμενα –σύμβολα που αναπτύσσονται, ορθοποδούν και ακμάζουν, αλλοιώνονται αλλά και διασαφηνίζονται, εμπλουτίζονται με ένα πλήθος από νύξεις και υπομνηματισμούς· αποκτούν νέες διαστάσεις και ποικίλες σημασίες, εκτελούν πολλούς προορισμούς, υφίστανται σε διαφορετικά εννοιολογικά επίπεδα. Έτσι και τα ταριχευμένα πουλιά που, αρχικά, φαίνονται σαν ένα πάρεργο του Νόρμαν, αποκαλύπτονται, σε μια προϊούσα κίνηση, σαν ένας από τους άξονες της ζωής του. Στον θεατή γεννιέται η υπόνοια –σ' αυτόν πρόκειται για υπόνοια, αλλά στην περίπτωση της Μάριον, μιας άλλης δαιμονισμένης που αναγνωρίζει αμέσως στον «άλλο εαυτό» της τα συμπτώματα, τα αναγνωρίσματα της πάθησής της, η υπόνοια αυτή μεταβάλλεται σε βεβαιότητα, καθώς εμφαίνεται και από την αντίδρασή της, τη φυγή– ότι τα ταριχευμένα πουλιά είναι ο δαίμονας που έχει κατακτήσει το Νόρμαν και που κατευθύνει πλέον τη ζωή του. Ο θεατής δεν μπορεί, μία και είναι τρίτος, παρατηρητής, παρά να έχει μια υπόνοια· η Μάριον, είναι επόμενο να είναι βέβαιη. Κι ότι η δική της εντύπωση είναι ορθή υπογραμμίζεται από τον Χίτσκοκ σε μια εικόνα –ο Χίτσκοκ κάνει κινηματογράφο κι όχι φιλολογία– όταν, αφού έχουμε ακούσει τις φωνές των πουλιών να συνοδεύουν τους φόνους του Νόρμαν, βλέπουμε το πρόσωπό του να αποκτά εκείνη την ανησυχαστική ομοιότητα μ' ενός όρνιου. Ο Νόρμαν έχει κατακτηθεί και ο Χίτσκοκ δηλοποιεί, με όση γίνεται περισσότερη ευκρίνεια –και αρτιέπεια του κινηματογραφικού ιδιώματος– ότι με την κατάκτησή του αυτήν από τον δαίμονα έχει γίνει ένας άλλος.

Το σύμβολο όμως των πουλιών χρησιμεύει στον Χίτσκοκ, καθώς προχωρεί στην εμβάθυνση του θέματός του, να κάνει μερικές νύξεις για τη φύση αυτού του «άλλου», στον οποίο έχει μεταβληθεί ο Νόρμαν. Γιατί τα πουλιά, κι αυτή είναι η πρώτη νύξη, δεν είναι όλα όμοια:

Υπάρχουν τα αρπαχτικά αλλά και τα θύματά τους, εκείνα που κυνηγούν άλλα κι εκείνα που κυνηγιούνται, εκείνα που σκοτώνουν αλλά και εκείνα που σκοτώνονται. Στη συνομιλία που γίνεται το βράδυ στο δωμάτιό του, υπάρχει πάνω από το κεφάλι του Νόρμαν ένα μεγάλο αρπακτικό πουλί, αλλά πλάι στη Μάριον, όταν σηκώνεται, είναι ένα άλλο, μικρότερο, ενώ στο δωμάτιό της, οι εικόνες είναι δύο πουλιών. «Τρως σαν πουλάκι» της λέει ο Νόρμαν για να μην απομείνει αμφιβολία για την έννοια της σκηνής. Αλλά και αυτός ο Νόρμαν μήπως είναι όρνιο –μόνο; Ή μήπως, καθώς η Μάριον είναι ο «άλλος εαυτός» του, είναι κι αυτός όχι μόνο θύτης αλλά και θύμα; Την υπόνοια αυτή εδραιώνει το θεμελιώδες γεγονός ότι τα πουλιά αυτά, τα αρπαχτικά όσο και τα μικρά, είναι όλα ταριχευμένα· δεν έχουν πια δική τους ζωή –όπως δική του ζωή δεν έχει πια ο Νόρμαν– κι έχουν ταριχευθεί, τα έχουν δηλαδή γεμίσει με μια ξένη ύλη –όπως και ο Νόρμαν, πάλι, έχει καταληφθεί από ένα ξένο στοιχείο, τον δαίμονα. Η εικόνα του δαιμονισμένου ολοκληρώνεται: Θύτης των άλλων μα και θύμα, χωρίς γνήσια, αυθεντική ζωή, αλλά μια ύπαρξη την οποία οφείλει σ' ένα ξένο στοιχείο.

Η Μάριον, όπως σημειώθηκε, αντιλαμβάνεται όχι μόνο την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο Νόρμαν αλλά και την πορεία που τον οδήγησε –και που θα μπορούσε να την οδηγήσει κι αυτή– στο σημείο τούτο –και κάνει μια απόπειρα να διαφύγει. Εδώ ακριβώς επικυρώνεται η άποψη ότι το πανδοχείο είναι ο Άδης: η Μάριον δεν φεύγει –γιατί δεν μπορεί πια να φύγει– αλλά αγωνίζεται να αποτινάξει τον δαίμονα. Συμβολικά, κάνει έναν λογαριασμό, τον σκίζει, πλένεται. Χρόνο δεν έχει –«πριν είναι πολύ αργά», είχε πει λίγα λεπτά νωρίτερα– κι όμως μένει, καταφανώς για να απολυμανθεί. Ο ίδιος ο λογαριασμός δεν έχει σημασία -–μια και η Μάριον αφού τον κάνει, τον σκίζει και τον πετά. Με τον τρόπο όμως αυτό λυτρώνεται συμβολικά από την κατάκτηση του εαυτού της από τον δαίμονα. Κι ύστερα, μετά τη συμβολική αυτή αποτίναξη του ζυγού, πηγαίνει να σταθεί κάτω από το νερό, σηκώνει προς αυτό το πρόσωπό της και το δέχεται. Απολυτρώνεται και καθαρίζεται, αντί να φύγει.

Μένει ο Νόρμαν. Για ένα κοινό που πιστεύει περισσότερο στο υποσυνείδητο παρά στον δαίμονα, ο Χίτσκοκ προσφέρει την εξήγηση της περίπτωσης του Νόρμαν από έναν ψυχαναλυτή. Είχε χρησιμοποιήσει μια ανάλογη μέθοδο το 1945, στο *Spellbound*, κι ούτε εκεί η παρεμβολή του ψυχαναλυτικού στοιχείου ήταν πολύ πειστική. Δεν πρόκειται όμως για αδυναμία του Χίτσκοκ αλλά για αδυναμία, την οποία αυτός αποδίδει στο κοινό του. Ο ίδιος δεν πιστεύει στην ψυχανάλυση αλλά στον Θεό και στον Δαίμονα, τη Ζωή και τον Άδη, το Καλό και το Κακό· κινείται ανάμεσα σε μεταφυσικές κατηγορίες και ρίχνει στον θεατή, τον οποίο βλέπει ξένο στον δικό του κόσμο, μια ερμηνεία, την οποία, μόνο με τον τρόπο με τον οποίο την παρουσιάζει, ειρωνεύεται. Πολλοί βρήκαν τη σκηνή αυτή απλοϊκή· μα για τον Χίτσκοκ απλοϊκοί είναι εκείνοι που την βλέπουν.

Ο Χίτσκοκ, λέμε συχνά, παίζει· στην *Ψυχώ*, είπαν, παίζει με τον φόβο μας. Εκείνοι που το είπαν, δεν ξέρουν οι ίδιοι πόσο δίκαιο έχουν: Με τον φόβο της νύχτας και του θανάτου, με τον φόβο του δαίμονα και της κόλασης, με την ελπίδα της σωτηρίας που φωλιάζει στον άνθρωπο που ζει τη ζωή της μεταφυσικής παίζει ο Χίτσκοκ. Ο Χίτσκοκ παίζει –όπως άλλοι

παίζουν με τη ζωή τους. Παίζω, εδώ σημαίνει χειρίζομαι χωρίς βαρύτητα τα πράγματα που με καίνε. Και το γεγονός ότι τα χειρίζομαι χωρίς βαρύτητα, δε σημαίνει ότι με καίνε λιγότερο.

1 *Στην εφημερίδα «Το Βήμα» της 8.2.61.*

2 *Πρόχειρα μπορούν ν' αναφερθούν ανάλογα ταξίδια σε δώδεκα ταινίες του, από το Down Hill το 1927 ως την Ψυχώ. Είναι: Rich and Strange, The 39 Steps, Young and Innocent, The Lady Vanishes, Foreign Correspondent, Saboteur, Spellbound, The Man Who Knew Too Much, Vertigo, North by Northwestern.*

3 *Ήδη, στο Under Capricorn, μια ταριχευμένη κεφαλή ανθρώπου διαδραμάτιζε το ρόλο ενός συμβόλου εκφοβισμού, φρίκης και έλξης συνάμα.*

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Ο χρόνος δεν μας επιτρέπει να επεκταθούμε στις πιο σημαντικές ταινίες με τις οποίες έκλεισε η χειμερινή περίοδος. Θα επισημάνουμε την παρουσία του ιαπωνικού κινηματογράφου με το συζητήσιμο ίσως, αλλά δυνατό έργο του Μασάκι Κομπαγιάσι, *Αγάπη μέσα στην κόλαση*, που είναι το πρώτο μέρος μιας τριλογίας. Ο τσεχοσλοβακικός κινηματογράφος μας στέλνει τη θαυμάσια *Διαβολική Εφεύρεση* του Κάρελ Ζέμαν, ένα από τα πιο πρωτότυπα δημιουργήματα στον κόσμο των κινουμένων σκίτσων, όπου συνδυάζονται ηθοποιοί και σκίτσα για να ζωντανέψουν τις παλιές γκραβούρες των βιβλίων του Ιουλίου Βέρν. Ο γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος αντιπροσωπεύεται από τον άνισο *Ένατο κύκλο*.

Ο γαλλικός κινηματογράφος περιορίζεται αυτήν τη φορά στην καταπληκτική *Ζαζί* του Louis Malle, που σχολιάζεται αναλυτικά σε άλλες σελίδες του περιοδικού μας, και στην πολυδιαφημισμένη αλλά ψεύτικη *Αλήθεια* του Clouzot. Η Αγγλία μας στέλνει τον *Γελωτοποιό* του Richardson και τους *Εραστές χωρίς ιδανικά* του Cardiff, που στέκουν, χωρίς να το ξεπερνούν, στο καλό επίπεδο των αγγλικών ταινιών. Οι ρώσοι αντιπροσωπεύονται από τον *Έρημο Δον* του Γκερασιμώφ, δείγμα καλού αλλά και ακαδημαϊκού κινηματογράφου- πρώτο μέρος μιας πιο πλατιάς σύνθεσης. Δυστυχώς ελληνικά χέρια φρόντισαν να κουτσουρέψουν την ταινία τελείως αυθαίρετα.

Ανάμεσα στις αμερικανικές ταινίες ξεχωρίζουν το *Έλμερ Γκάντρυ* («Είμαστε όλοι διεφθαρμένοι») του Richard Brooks που προσαρμόζεται δυστυχώς, παρά τη φαινομενική του τολμηρότητα, στα όρια που ανέχεται το Χόλυγουντ, και οι *Αταίριαστοι* του John Huston. Η παρουσία της Monroe, του Gable, του Clift και το σενάριο του Arthur Miller δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις μας: ο σεναριογράφος δε βρίσκεται στο ύψος του θεατρικού συγγραφέα. Εκτός αν πρέπει να παραδεχτούμε πως ο Huston δεν μπόρεσε να επεξεργαστεί δημιουργικά το υλικό του -μόνο οι τελευταίες σκηνές είναι αντάξιές του.

Τέλος, δυο αξιοπρόσεκτα ντοκουμέντα: το *Τόρο* του μεξικανού Carlos Velo –ένα θαυμάσιο και ζωντανό έργο με θέμα τις ταυρομαχίες, που κατορθώνει να συλλάβει την αναμέτρηση του ανθρώπου με τον θάνατο– και η *Μεγάλη Ολυμπιάς* που συλλαμβάνει πάνω στην ταινία την αναμέτρηση του ανθρώπου με τις ίδιες του τις δυνάμεις.

Και ο ελληνικός κινηματογράφος; Ας μνημονεύσουμε μόνο τα *Χαμένα όνειρα* του Α. Σακελλάριου, το *Ο δολοφόνος θα ξανάρθει* του Ε. Θαλασσινού και την *Κατάρα της μάνας* του Βασίλη Γεωργιάδη. Ευτυχώς υπάρχουν τρεις αξιοπρόσεκτες ταινίες μικρού μήκους που μας παρουσίασε η Κινηματογραφική Λέσχη και που αξίζει να σχολιάσουμε εκτενέστερα.

ΔΥΟ ΝΗΣΙΑ ΖΩΝΤΑΝΕΥΟΥΝ: ΘΑΣΟΣ ΚΑΙ ΜΥΤΙΛΗΝΗ

Όταν οι κριτικοί επισήμαναν «το φαινόμενο» Τάκης Κανελλόπουλος και μίλησαν απροκάλυπτα για μια κινηματογραφική μεγαλοφυία, σίγουρα θα γεννήθηκε μέσα τους η ανησυχία για τη συνέχεια: στον τόπο μας βλέπουμε συχνά καλλιτεχνικούς διάττοντες που χάνονται στο σκοτάδι. Η *Θάσος* ευτυχώς δεν διέψευσε τις ελπίδες. Ισως να ξάφνιασε πολλούς που ανακάλυψαν κάτι διαφορετικό απ' ό,τι είχαν σχεδιάσει για την εξέλιξη του νέου σκηνοθέτη, αλλά πάντος η *Θάσος* δεν τους γέλασε.

Στο βάθος θα μπορούσε κανείς να πει πως η *Θάσος* παρ' όλο που διαφέρει και σαν θέμα, αλλά και σαν σκηνοθεσία από τον *Γάμο*, τον φωτίζει ωστόσο μ' ένα καινούριο φως. Ο *Γάμος* ήταν ένα σκηνοθετημένο ντοκουμέντο –σαν ντοκουμέντο μας έδωσε ολοζώντανα μια πραγματικότητα που πάει να χαθεί με το πέρασμα του χρόνου. Σαν σκηνοθεσία όμως μας έδωσε κυριότατα τον δημιουργό της –όχι απλά τον τεχνίτη, αλλά μια προσωπική ιδιοσυγκρασία που εκφράζεται μέσα από το θέμα που χειρίζεται. Όμως το θέμα –το λαογραφικό υλικό– ήταν από τη φύση του περιοριστικό της προσωπικότητας, και μόνο τώρα που είδαμε την προσωπικότητα αυτή να κινείται ελεύθερα μπορούμε να την σταθμίσουμε καλύτερα.

Με τη *Θάσο* δίνεται –για πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο– ένας τόνος. Ένας τόνος ποιητικός, ελεύθερος, πλούσιος, ένας υποκειμενισμός. «Δεν ζητήσαμε να περιγράψουμε το νησί αλλά να δούμε κάτι από τη μαγεία, από την ψυχή του». Αυτό που αναζητάει ο σκηνοθέτης είναι να δώσει μια μορφή, ένα δέσιμο, στα προσωπικά του οράματα, που τον οδηγούν «στη μαγεία και την ψυχή» του νησιού. Πρέπει, δηλαδή, η υποκειμενική, ποιητική σύλληψη να γίνει «τέχνη», να υποταχθεί σε μια μορφή που να την αναδεικνύει.

Στην πρώτη επαφή η *Θάσος* δίνει την εντύπωση ότι το εγχείρημα αυτό δεν πέτυχε. Αισθανόμαστε πως η *Θάσος*, το νησί, κρύβει και άλλα μυστικά, ή πως κι αυτά που μας δείχνει ο σκηνοθέτης μας τα δείχνει χαλαρά, χωρίς ειρμό. Κι όμως η εντύπωση είναι σφαλερή. Μια δεύτερη και μια τρίτη επαφή με το έργο μας αποκαλύπτει πέρα από την υποκειμενική επιλογή του υλικού μια αυστηρότητα στην επεξεργασία και την σύνθεση του υλικού: μας αποκαλύπτεται η φόρμα.

Η φόρμα μας δίνεται με πολλαπλούς τρόπους. Με τον ρυθμό των κινήσεων της μηχανής, με το μοντάζ, με τη χρονική εξέλιξη της μέρας που ξετυλίγεται μπροστά μας, με την ενότητα των κύκλων των τραγουδιών που δένονται τελικά και μεταξύ τους, αφού το πρώτο τραγούδι το ξανασυναντούμε και στο τέλος (τούτη τη φορά όμως χωρίς τα λόγια), ακριβώς όπως συναντούμε στο τέλος το πλάνο που αντιστοιχεί στο πρώτο πλάνο της ταινίας. Μέ-

σα σ' αυτήν την ενότητα έδωσε ο Κανελλόπουλος τη γνωριμία του με το νησί. «Είναι μια σειρά από αισθήσεις, λέει ο ίδιος. Είναι σχέσεις εικόνας, ουσίας ζωής. Με τη *Θάσο* προσπάθησα να κάνω ένα «καρδιογράφημα». Ένα συνεχές ανεβοκατέβασμα όπου μπερδεύονται ο χώρος, ο χρόνος και βαίνει μια κατάσταση νέα, αλλιώτικη, όπως εγώ την είδα. Δεν εξηγείται τίποτα και η ταινία κυλάει σαν νεράκι»[1]. Η Θάσος, όπως την είδε ο Κανελλόπουλος, έτσι όμως δοσμένη ώστε να μπορούμε να τη δούμε κι εμείς –αν βέβαια θελήσουμε να εγκαταλείψουμε την προκατάληψη που δημιουργεί ό,τι είδαμε παλιότερα στο νησί.

Δεν είναι, νομίζουμε, σκόπιμο να επισημάνουμε εδώ αναλυτικά τις κάποιες αδυναμίες της ταινίας –πιστεύουμε ότι τις γνωρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης: είναι κάποιες εικόνες αυθαίρετα ωραιοποιημένες, ένα σχόλιο που δεν βρίσκεται πάντα στο ύψος της ταινίας, κάποιες σκηνές πολύ φανερά σκηνοθετημένες. Αυτές δεν έχουν σημασία, γιατί μένουν ζωντανά στη μνήμη μας τα τρία θέματα πάνω στα οποία κινήθηκε με αγάπη το μάτι του σκηνοθέτη: η θάλασσα με τους θαλασσινούς, τα χωριά με τις γυναίκες, τα πεύκα.

Σε τελευταία ανάλυση θα πρέπει, νομίζω, να δούμε τη *Θάσο* σαν ένα σοβαρό βήμα στη δουλειά του Κανελλόπουλου, όχι όμως σαν ένα δρόμο που θα πρέπει να ακολουθήσει συστηματικά. Πραγματοποίησε ένα «δοκίμιο» ποιητικό με πολύ έντονη την παρουσία μιας υποκειμενικής διάθεσης. Αυτό και μόνο είναι σημαντικό. Δεν θα έπρεπε όμως η έντονη αυτή υποκειμενικότητα να τον οδηγήσει μελλοντικά σε μια χαλάρωση της κινηματογραφικής γραφής και σε μια λιγότερο ρεαλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα, όσο πιο ρεαλιστικά την πλησιάζουμε, τόσο πιο πλούσια μας αποδίδει το ποιητικό δυναμικό που κρύβει μέσα της.

Ο Λέων Λοΐσιος, άγνωστός μας ως σήμερα, σκηνοθέτησε δυο ταινίες μικρού μήκους, που είδαμε ταυτόχρονα: *Η ζωή στη Μυτιλήνη* και *Ψαράδες και Ψαρέματα*. Έχουν και οι δυο για θέμα το νησί. Εδώ ο σκηνοθέτης υποτάσσεται απόλυτα στο θέμα που εξυπηρετεί: περιγράφει ό,τι βλέπει. Σκοπός του δεν είναι να πραγματοποιήσει ένα ποιητικό documentaire, γι' αυτό και δεν εξαντλεί –παρ' όλο που εργάζεται ρεαλιστικά– τις δυνατότητες του κάθε θέματος. Δεν πρέπει ωστόσο να νομιστεί ότι βλέπει επιφανειακά μόνο. Κάθε άλλο.

Στη *Ζωή στη Μυτιλήνη* παρακολουθούμε τις διάφορες τέχνες: την γαϊδουρομοδίστρα (σαμαρά), τους τσουκαλάδες, τον αραμπατζή. Ανακαλύπτουμε εδώ τις κινήσεις που επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά –βρίσκουμε τον ρυθμό τους, τη σημασία και μαζί την ποίηση της κάθε κίνησης. Όταν μάλιστα πλησιάσουμε τις γυναίκες που εργάζονται στο κλωστήριο, τότε μας γίνεται αισθητός και ο ανθρώπινος μόχθος, όχι πια μόνο σαν χαρά της ζωής και της δημιουργίας, μα και σαν σωματική κούραση, σαν ανάγκη για την επιβίωση, σαν κοινωνικό πρόβλημα. Αμέσως όλη η ταινία κερδίζει μια ακόμα διάσταση –την κοινωνική– και γίνεται πιο αληθινή.

Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τους *Ψαράδες*. Εδώ παρακολουθούμε όλα τα είδη ψαρέματος: πυροφάνι, γρι-γρι, ψαροπαγίδα, παραγάδι, δυναμίτη, πεζότρατα, μηχανότρατα, πεζόβολο, γυαλί και άλλα. Και πάλι το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται μόνο στην απαρίθ-

μηση και την περιγραφή του κάθε ψαρέματος. Μας γίνεται αισθητή και η λαχτάρα του ψαρά, το πρόβλημα και πάλι της επιβίωσης.

Και οι δύο ταινίες έχουν γυριστεί με πολλή φροντίδα: πολύ καλή φωτογραφία του Φ. Μεσθεναίου και έξοχο το μοντάζ του Ρ. Μανθούλη (ιδιαίτερα στη σκηνή στον ελαιώνα). Το κείμενο του Γ. Μπακογιαννόπουλου και του Δ. Κεχαΐδη εξυπηρετεί απόλυτα την ταινία, όπως και η μουσική που διάλεξε ο Φ. Ανωγειανάκης και για την πρώτη και η μουσική που έγραψε ο Γ. Σισιλιάνος για τη δεύτερη.

Με τις δύο αυτές ταινίες γίνεται αισθητή για πρώτη φορά στην Ελλάδα η παρουσία ενός κινηματογράφου που τοποθετείται στην παράδοση της αγγλικής σχολής του documentaire (Rotha, Grierson, Wright), στην παράδοση του Flaherty και του Georges Rouquier: ένας κινηματογράφος της αλήθειας, ένας κινηματογράφος με κοινωνικά προβλήματα.

ΠΑΥΛΟΥ Α. ΖΑΝΝΑ: Η *ZAZI*, Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Μιλάμε δύο γλώσσες, ακριβώς όπως και οι Έλληνες: στην Ελλάδα οι δημοσιογράφοι και οι δημόσιοι υπάλληλοι χρησιμοποιούν την «καθαρεύουσα», οι ποιητές μιλάνε την «καθαρή» γλώσσα, ενώ οι δημόσιοι υπάλληλοι και οι δημοσιογράφοι δεν μιλάνε καμιά απολύτως γλώσσα».

Η παρατήρηση αυτή αναφέρεται στη γαλλική γλώσσα, και ο Raymond Queneau[2] οδηγήθηκε σ' αυτήν τη διαπίστωση ύστερα απ' το πρώτο του ταξίδι στην Ελλάδα, το 1932. Διαπίστωσε δηλαδή ότι ένα γλωσσικό πρόβλημα όμοιο με το δικό μας –μα που ο περισσότερος κόσμος αγνοεί– υπάρχει και στη Γαλλία, όπου δημιουργείται μια διάσταση ανάμεσα στη γλώσσα που γράφεται και στη γλώσσα που μιλιέται. Κι από τότε ο Queneau προσπαθεί να μεταφέρει τον προφορικό λόγο στον γραπτό, προσπαθεί να επιβάλει την ομιλούμενη γραπτή γλώσσα.

«Για να περάσουμε, γράφει ο ίδιος, από την παλιά γραπτή γαλλική γλώσσα, αυτή που δημιουργήθηκε στα χρόνια της Αναγέννησης, που πήρε την οριστική της μορφή στον 17ο αιώνα και γνώρισε κάποια μικρή ανανέωση στα χρόνια των ρομαντικών, για να περάσουμε απ' αυτή τη γλώσσα, που επιζεί απλώς ακόμα σήμερα, σε μια σύγχρονη γραπτή γαλλική γλώσσα –μια τρίτη γαλλική γλώσσα που να αντιστοιχεί στη γλώσσα που πραγματικά μιλιέται– πρέπει να πραγματοποιήσουμε μια τριπλή μεταρρύθμιση ή επανάσταση: η πρώτη αφορά το λεξιλόγιο, η δεύτερη τη σύνταξη, η τρίτη την ορθογραφία».[3] Για τον Queneau η επανάσταση αυτή αφορά την παραδοχή και στον γραπτό λόγο της κάθε ελευθερίας που επιτρέπει η προφορική χρησιμοποίηση της γλώσσας. Σημαίνει την απλοποίηση των γραμματικών και συντακτικών κανόνων, τη χρησιμοποίηση μιας νέας σύνταξης με νέες λέξεις (τις λέξεις της προφορικής μας συνεννόησης)[4] και τελικά την καθιέρωση της φωνητικής ορθογραφίας.

Οι απόψεις του Queneau –που από κοντά στη λογική τους συνέπεια κρύβουν και μια δόση παραδοξολογίας– δεν βρήκαν φυσικά απήχηση. Όμως ο ποιητής και μυθιστοριογράφος Queneau τις έβαλε σ' εφαρμογή στα κείμενά του. Και μάλιστα με τρόπο που είχε και γενικότερες συνέπειες στη διαμόρφωση του έργου του και της θέσης που πήρε απέναντι στη λογοτεχνία.

Οι απόψεις του οδηγούν σ' αυτό που ο Ronald Barthes ονόμασε «βαθμό μηδέν της γραφής»[5]. Γιατί, όπως παρατηρεί ο Jean Roudaut, «οι σύγχρονοι συγγραφείς επιχείρησαν την αντίστροφη κίνηση από κείνη του Φλωμπέρ: να σκοτώσουν τη λογοτεχνία, να καταργήσουν τον μύθο, να ξαναγυρίσουν σε μια απλή γλώσσα. Επιχειρούν να φτάσουν στο βαθμό μηδέν της γραφής. Είτε πρόκειται για τη λευκή γραφή του Camus στον *Ξένο*, είτε για την ομιλούμενη γραφή του Celine ή του Queneau, πρόκειται πάντα για την ίδια προσπάθεια απαλλαγής από μορφές κηλιδωμένες από ιδεολογίες που δεν αποδέχονται οι συγγραφείς»[6]. Όμως και οι καινούργιες αυτές γραφές δεν ξεφεύγουν εύκολα απ' τους κοινωνικούς όρους που τις δημιούργησαν. «Η μορφή, η γραφή, χαρακτηρίζεται και πάλι από την ιθύνουσα κοινωνική

τάξη, η γλώσσα μετασχηματίζεται σε μύθο και γίνεται το τυπικό μιας ομάδας. Όσο η κοινωνία θα σπαράσσεται, η λογοτεχνία θα έχει ένοχη συνείδηση»[7].

Όμως κι αν δεν έρχεται να δώσει μια λύση στο πρόβλημα της λογοτεχνικής γραφής, η προσπάθεια για τη χρησιμοποίηση της ομιλούμενης γραφής ξεπερνάει τον απλό εκφραστικό τρόπο και κατορθώνει να δώσει μορφή σε μια κοινωνική αντίφαση. Την αντίφαση αυτή ζητούν να γεφυρώσουν όσοι προσπαθούν να δημιουργήσουν μια λογοτεχνική γλώσσα πιο πραγματική, πιο φυσική και στο βάθος πιο κοινωνική.

Ο Queneau θέλησε ακριβώς να δείξει –όπως σωστά σημειώνει ο Barthes– πως η κοινωνική επίδραση της ομιλούμενης γλώσσας πάνω στη γραπτή μπορεί να φανεί σ' όλα τα διαδοχικά στρώματα της γραφής: στον τρόπο γραφής, στο λεξιλόγιο, ακόμα και στον ρυθμό, στη ροή των λέξεων. Βέβαια στο βάθος ούτε και ο Queneau μπορεί με τη γραφή του να ξεφύγει απ' τη λογοτεχνία. «Τουλάχιστον όμως για πρώτη φορά δεν είναι η γραφή που είναι λογοτεχνική· η λογοτεχνία περιορίζεται στη μορφή: δεν είναι πια παρά μια κατηγορία, η λογοτεχνία είναι ειρωνεία, αφού η γλώσσα αποτελεί εδώ το βαθύτερο βίωμα. Ή, καλύτερα, η λογοτεχνία περιορίζεται ολοφάνερα σε μια προβληματική της γλώσσας· και πραγματικά δεν μπορεί να είναι παρά μόνο αυτό»[8].

Οι αντιλήψεις αυτές του Queneau –που αναπτύσσονται εδώ πολύ σχηματικά– συμπληρώνονται και με άλλες σχετικές με τη λογοτεχνία και την τεχνική του μυθιστορήματος. Μια απ' τις πιο ενδιαφέρουσες αναφέρεται στη σχέση της ποίησης με το μυθιστόρημα. «Ποτέ δεν βρήκα, γράφει, βασικές διαφορές ανάμεσα στο μυθιστόρημα, έτσι όπως το αντιλαμβάνομαι και το γράφω, και την ποίηση»[9]. Στα μυθιστορήματά του παρεμβάλλονται ποιήματα, που ωστόσο συμμετέχουν στην αφήγηση, ενώ τα ποιήματά του είναι τις περισσότερες φορές αφηγηματικά[10]. Γενικά κυριαρχεί μια αίσθηση ρυθμού και η διάθεση να γίνει το μυθιστόρημα ένα είδος ποίημα. Σ' αυτό συμβάλλει και μια πολύ πρωτότυπη αίσθηση των σχέσεων χώρου και χρόνου, που δίνει ταυτόχρονα την εντύπωση του πολύ πραγματικού αλλά και του αφηρημένου.

Πρέπει τέλος να τονιστεί ιδιαίτερα η σημασία της μυθιστορηματικής μορφής. Το κάθε μυθιστόρημα του Queneau δένεται σε μια σοφά (και συχνά μαθηματικά) λογαριασμένη μορφή. Αν στο σημείο αυτό ο Queneau αναγνωρίζει την οφειλή του στον Proust, στον Faulkner, και κυρίως στον Joyce, οι μεταγενέστεροι με τη σειρά τους ωφελήθηκαν από τις αναζητήσεις του[11].

Το τελευταίο μυθιστόρημα του Queneau, το *Zazie dans le Metro*, γνώρισε, στη Γαλλία, τεράστια επιτυχία. Ίσως γιατί η μικρή Ζαζί γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τη μικρή Λολίτα, ίσως γιατί η Ζαζί χρησιμοποιεί συστηματικά μια μονοσύλλαβη λεξούλα, που ενώ ορίζει μια καλλίγραμη ανατομική λεπτομέρεια, αποτελεί το όπλο της για να καταπολεμήσει τις ιδέες των μεγάλων, κι ίσως ακόμα γιατί οι πολυπληθέστατοι αυτοί αναγνώστες δεν φαντάστηκαν ποτέ πως στο μυθιστόρημα αυτό υπάρχει και κάτι πιο βαθύ, πιο ουσιαστικό. Είναι αλήθεια πως και η κριτική δέχτηκε το μυθιστόρημα με φανερή αμηχανία: το θαύμασε χωρίς να ξέρει γιατί. Χρειάστηκε ένα άρθρο του Ronald Barthes για να φανεί ο σκοπός του συγγραφέα και το νόημα του βιβλίου[12].

Ο Barthes διαπιστώνει πριν απ' όλα πως ο Queneau μάχεται κι εδώ τη λογοτεχνία. Όμως μ' έναν τρόπο παράξενο, έτσι που να προβάλλεται συνεχώς και η λογοτεχνία κοντά στην άρνησή της. Γιατί πριν απ' όλα (κι αυτό ξεγελάει τον αναγνώστη) υπάρχει ένα κλασσικό μυθιστόρημα, γραμμένο στο τρίτο πρόσωπο με περιορισμένα σαφώς χρονικά και τοπικά όρια, με κατανομή προσώπων (ήρωες, δευτερεύοντα πρόσωπα και κομπάρσοι), με μια ομαλή εξέλιξη της πλοκής όπου εναλλάσσονται διάλογος και αφήγηση. Η ανάγνωση είναι ευχάριστη χωρίς τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει συνήθως ο αναγνώστης στα πιο σύγχρονα μυθιστορήματα. Όμως το καθένα από τα στοιχεία αυτά κρύβει και την αρνητική του όψη, την αυτοκαταστροφή του. «Το κάθε τι έχει εδώ μια δεύτερη όψη, απραγματοποίητη, φωτισμένη με το άσπρο φως του φεγγαριού, που είναι πρωταρχικό θέμα της απογοήτευσης και θέμα ιδιαίτερο του Queneau. Το κάθε γεγονός δεν διαψεύδεται ποτέ, δεν τίθεται για να έρθει σε λίγο η διάψευσή του· είναι συνεχώς μοιρασμένο, όπως ο σεληνιακός δίσκος κατέχει με τρόπο μυθικό τις δύο ανταγωνιζόμενες όψεις»[13].

Οι μορφές της διπροσωπίας είναι άπειρες, αρχίζοντας από τον τίτλο του μυθιστορήματος (η Ζαζί δεν θα μπει ποτέ στο μετρό) και τον καθορισμό της ταυτότητας και του φύλου των προσώπων (ο «σάτυρος» θα γίνει αστυνομικός, αφού περάσει κι από άλλες μεταμορφώσεις, η Μαρσελίν γίνεται στην τελική σκηνή Μαρσέλ και παραμένει πάντα αναπάντητο το ερώτημα της Ζαζί και του αναγνώστη για το αν ο θείος Γαβριήλ είναι ή δεν είναι ομοφυλόφιλος) και καταλήγοντας σε ένα πλήθος από αντιφατικές καταστάσεις και περιγραφές (τα μνημεία του Παρισιού που πάντα περιγράφονται λάθος, το παιδί που βασανίζει τους μεγάλους, και άλλα πολλά).

Τα σχήματα λόγου –ή καλύτερα τα σχήματα λέξεων– φέρνουν μια ακόμα πιο εντυπωσιακή καταστροφή του λογοτεχνικού οικοδομήματος. Βρίσκουμε την παρωδία όλων των τρόπων γραφής, από την... ομηρική ως τη γραφή του σύγχρονου ψυχολογικού μυθιστορήματος. Τοποθετημένη στα αφηγηματικά μέρη ή στον διάλογο με τέτοιο τρόπο που να μην γίνεται ποτέ ψεύτικη επίδειξη, η παρωδία εμφανίζεται με τον πιο απλό και άκακο τρόπο για να προκαλέσει την πιο θετική καταστροφή. Συχνά ο Queneau χρησιμοποιεί και την φωνητική ορθογραφία (μια ολόκληρη φράση μπορεί να γραφεί τότε μονολεκτικά, αν έτσι μονοκόμματα έρχεται φυσικά στον προφορικό λόγο) είτε για να ξαφνιάσει είτε για να εκφράσει και οπτικά ακόμα ένα ύφος και την παρωδία αυτού του ύφους.

Όλη η εργασία του Queneau τείνει στην ανάλυση των λογοτεχνικών κατασκευών - σε σχέση με το στύλ, σε σχέση με τη φόρμα, σε σχέση με τη γραφή, τη γραμματική, το συντακτικό, την ορθογραφία. Κι ακόμα σε σχέση με το μυθικό περιεχόμενο των λέξεων. Γιατί, όπως σημειώνει πάλι ο Barthes, η χρησιμοποίηση της εκρηκτικής λεξούλας της Ζαζί (ή και της φράσης του παπαγάλου, που επαναλαμβάνει παρεμβαίνοντας πάντα στην κατάλληλη στιγμή: «Φλυαρείς, φλυαρείς, δεν ξέρεις να κάνεις τίποτ' άλλο») προκαλεί τον διαχωρισμό ανάμεσα στη γλώσσα-αντικείμενο και την μετα-γλώσσα (μύθο)[14]. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί η Ζαζί είναι στενά δεμένες με το αντικείμενο που περιγράφουν (η Ζαζί ενδιαφέρεται

για το αντικείμενο κι όχι για το σύμβολό του ή τη σημασία που του δίνουν στην κοινωνία μας), ενώ οι λέξεις που χρησιμοποιούν οι μεγάλοι προσθέτοντάς τους μια μυθική σημασία δέχονται ξαφνικά την εκρηκτική λεξούλα και διαλύονται σαν σαπουνόφουσκες. Γιατί πραγματοποιείται τότε με την αναπάντεχη αυτή επίθεση ο διαχωρισμός του μύθου ή της μυθικής σημασίας από το δηλούμενο, την έννοια.

Η μικρή Ζαζί είναι ένα πολύ πλούσιο και βαθύ σύμβολο, γιατί ακριβώς μετέχει τόσο στην προσπάθεια της εσωτερικής κριτικής της λογοτεχνίας όσο και στην κριτική του εξωτερικού κόσμου. Η δεύτερη γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή στον αναγνώστη· η πρώτη γίνεται πιο μυστική, αφού ο Queneau θα βρει στην ίδια την λογοτεχνία τα όπλα για να πολεμήσει, χωρίς να παρεμβάλλονται «αρχές» και κριτήρια εξωτερικά. «Η λογοτεχνία, γράφει ο Barthes τελειώνοντας το άρθρο του, είναι αυτός ο ίδιος τρόπος του μη δυνατού, αφού μόνο αυτή μπορεί να πει το κενό της, και αφού λέγοντάς το δημιουργεί ξανά μια πληρότητα. Με τον τρόπο του ο Queneau τοποθετεί τον εαυτό του στην καρδιά αυτής της αντίφασης, που ίσως τελικά είναι αυτή που ορίζει τη λογοτεχνία του καιρού μας: δέχεται να φορέσει το καλλιτεχνικό προσωπείο, όμως ταυτόχρονα το δείχνει με το δάκτυλό του. Είναι ένα εγχείρημα πολύ δύσκολο, που το ζηλεύουμε. Κι ίσως επειδή το εγχείρημα πέτυχε, ίσως γι' αυτό βρίσκουμε στη *Ζαζί* αυτό το τελευταίο και πολύτιμο παράδοξο: ένα πλούσιο κωμικό στοιχείο εξαγνισμένο ωστόσο από κάθε εχθρότητα. Λες και ο Queneau υποβάλλεται στην ψυχανάλυση, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιεί την ψυχανάλυση της λογοτεχνίας»[15].

Το μυθιστόρημα αυτό που ξεφεύγει τόσο πολύ απ' το συνηθισμένο μυθιστορηματικό αφήγημα και που βασίζεται κυρίως στον χειρισμό της γλώσσας και της γραφής αποφάσισε να μεταφέρει στην οθόνη ο Louis Malle[16]. Αν δοκίμαζε να στηρίξει την ταινία του στα εξωτερικά μόνο δεδομένα της πλοκής, θα θυσίαζε αμέσως όλον τον πλούτο του μυθιστορήματος. Αν πάλι προσπαθούσε να διατηρήσει τον λεκτικό οίστρο –και στους διαλόγους ακόμα– θα προκαλούσε τη διάλυση αυτού του ίδιου του υλικού. Ευτυχώς ο Louis Malle κατάλαβε το πρόβλημα και βρήκε τη σωστή και μόνη λύση.

«Αυτό που μ' ενδιαφέρει στον Queneau, δήλωσε ο ίδιος, είναι πως όλο του το έργο αποτελεί μια εσωτερική κριτική της λογοτεχνίας: απ' την ορθογραφία, ως τη μεταφυσική προκαλεί την καταστροφή μέσα απ' τη μορφή, απ' το βάθος. Προσπαθήσαμε να βρούμε τέτοιες αντιστοιχίες ώστε να φτάσουμε στην ίδια αυτή εσωτερική κριτική της κινηματογραφικής γραφής».

Την κριτική της λογοτεχνίας θα αντικαταστήσει η κριτική του κινηματογράφου, που θα στραφεί τόσο απέναντι στα κινηματογραφικά είδη –τα κινηματογραφικά έργα– όσο κι απέναντι στην κινηματογραφική έκφραση. Πρέπει δηλαδή η σχέση των λέξεων μεταξύ τους και των λέξεων με τον αναγνώστη να μεταβληθούν σε σχέσεις εικόνων, ή κι αν ακόμα διατηρηθούν ορισμένες σχέσεις λέξεων, πρέπει τουλάχιστο να στηριχθούν και σε οπτικές εικόνες.

Το περίεργο είναι πως ο Malle και ο βοηθός του P. Rappeneau διασκεύασαν το μυθιστόρημα και βρήκαν τις απαραίτητες κινηματογραφικές αντιστοιχίες παραμένοντας απόλυ-

τα πιστοί στο πρότυπο. Είναι αλήθεια πως η *Ζαζί*, όπως και κάθε μυθιστόρημα του Queneau, έχει συχνές αναφορές σε έργα και στην τεχνική του κινηματογράφου. Ο ίδιος ο Queneau έχει πραγματοποιήσει ήδη δύο ταινίες μικρού μήκους[17] και έχει γράψει τους διαλόγους για ταινίες του R. Clement και του L. Buñuel[18]. Έγραψε ακόμα σε στίχους το κείμενο της ταινίας μικρού μήκους του A. Resnais *Το τραγούδι του Στυρενίου*. Πέρα όμως από την επαφή αυτή έχει κρατήσει και την αγάπη του κινηματογράφου: σε κάθε του σχεδόν μυθιστόρημα ο κινηματογράφος παίζει κάποιο ρόλο, είτε γιατί οι ήρωές του συχνάζουν στις σκοτεινές αίθουσες είτε γιατί γίνονται... στην εξέλιξη του έργου διάσημοι ηθοποιοί ή σχετίζονται με σταρ της οθόνης. Αγγίζει έτσι ο Queneau και την κινηματογραφική μυθολογία[19].

Μια σχολαστική ανάγνωση των έργων του μας αποκαλύπτει ακόμα ένα πλήθος από εκφραστικούς τρόπους παρμένους από την κινηματογραφική τέχνη: βρίσκουμε το παράλληλο montage[20], την απομόνωση μιας λεπτομέρειας και τη χρήση του fondu enchainé[21], ακόμα και το μεγάλο travelling που μεταφέρει τον αναγνώστη χωρίς διακοπή από μια θέση σε μια άλλη (ορατή από την πρώτη) για να παρακολουθήσει μια σκηνή και μια συζήτηση από κοντά και να ξαναγυρίσει αμέσως στην αρχική θέση όπου θα συνεχιστεί η αφήγηση[22]. Δεν θα δίναμε ιδιαίτερη σημασία στα παραδείγματα αυτά, αν δεν είχαν όλα ένα κοινό σκοπό: να πραγματοποιήσουν την απότομη κι απροειδοποίητη εναλλαγή σκηνών και να βοηθήσουν τη δημιουργία του ιδιότυπου χρονο-χώρου μέσα στον οποίον κινούνται τα πρόσωπα του Queneau. Οι εναλλαγές αυτές πραγματοποιούνται φυσικά, αβίαστα, με μια απλότητα που προϋποθέτει στον αναγνώστη την ικανότητα να καταλάβει και να παρακολουθήσει - ικανότητα που σήμερα έχουμε όλοι διδαχθεί στον κινηματογράφο[23].

Οι πρώτες σκηνές της ταινίας του Malle ακολουθούν κατά λέξη και κατά... εικόνα τις σελίδες του Queneau. Και για να μας βάλει στην ατμόσφαιρα του έργου, δεν μας στερεί ούτε τις δύο ή τρεις πρώτες αναφορές στα μονοσύλλαβα (εις την γαλλικήν και δισύλλαβα εις την ελληνικήν) οπίσθια της Ζαζί, με τα οποία χαρακτηρίζει η κάτοχός τους το Ναπολεόντειο μεγαλείο, και... άλλα ηχηρά παρόμοια. Γίνεται όμως αμέσως φανερό πως μια ταινία δεν μπορεί να βασισθεί σ' αυτά και μόνο. Από δω και πέρα ο Malle ανακαλύπτει ένα πλήθος από οπτικά ευρήματα που θα αντικαταστήσουν τα λεκτικά του Queneau.

Όμως και πάλι δεν θα ξεφύγει από το πρότυπο: το πιο εντυπωσιακό κομμάτι του πρώτου μέρους της ταινίας (το κυνηγητό της Ζαζί) υπάρχει αυτούσιο στη σελίδα 75 του βιβλίου –ο Queneau αναφέρει τα ζιγκ-ζαγκ, τις στροφές, το γρήγορο ή αργό περπάτημα της μικρής, που ενώ νομίζει ότι ξέφυγε απ' τον ύποπτο συνοδό της, τον ξαναβρίσκει σε λίγο κοντά της. Ο Malle, όπως είναι φυσικό, πρόσθεσε καθαρά κινηματογραφικά ευρήματα –με μια τρομερά επιτήδεια τεχνική– που ξαναζωντανεύουν ταινίες του Meliès, τα κλασσικά έργα του βουβού κωμικού κινηματογράφου και τα πιο παλαβά ζωντανά σκίτσα του Tex Avery και του Walter Lanz. Με τον ίδιο τρόπο θα δουλέψει ο Malle και πάνω σε άλλες σελίδες του Queneau. Θα μείνει πιστός στο πρότυπο, αλλά θα το αναπτύξει κινηματογραφικά[24].

Οι βασικές αλλαγές που έφερε στο μυθιστόρημα είναι δύο. Η αινιγματική Μαρσελίν (ή

Μαρσέλ) μετονομάστηκε Αλμπερτίν (ή Αλμπέρ), ίσως για να δοθεί η ευκαιρία για ένα λεκτικό αστείο που δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα[25]. Μια αλλαγή στα χαρακτηριστικά της Ζαζί είναι πιο σημαντική. Ο Malle άλλαξε την ηλικία της για να αποφύγει ένα ερωτικό στοιχείο που μπορούσε εύκολα να χυθεί στην ταινία –η Ζαζί στο μυθιστόρημα είναι δεκαπέντε χρονών, στην ταινία μόνο δέκα. Η αλλαγή όμως αυτή είχε και σαν συνέπεια να τονίσει ιδιαίτερα την αγνότητα και την αφέλεια της μικρής. Η *Ζαζί* του Queneau έχει συχνά την παιδική απλότητα της κακίας και της σκληράδας (ιδιαίτερα στην περιγραφή φανταστικών ίσως σκηνών, που έχουν σχέση με την ερωτική ζωή της μητέρας της). Αντίθετα η μικρή Catherine Demongeot που ερμηνεύει τον ρόλο στην ταινία προβάλλει ίσως υπερβολικά την αγνότητά της.

Η αλλαγή αυτή στο πρόσωπο της Ζαζί συμβάλλει ίσως και σε μια άλλη διαφοροποίηση. Ο Malle παρουσιάζει την ταινία του πλαισιωμένη από δύο πλάνα του τραίνου που πλησιάζει στο Παρίσι, στην αρχή, και που φεύγει, στο τέλος. Τα πλάνα αυτά συνοδεύει μια καουμπόϊκη μελωδία, σαν μπαλάντα. Ο υπαινιγμός είναι φανερός και ο ίδιος ο Malle τον επισήμανε: Η Ζαζί, σαν ήρωας καουμπόϊκης ταινίας, έρχεται να κατακτήσει το Παρίσι, να επιβάλει το «νόμο της». Όμως θα γνωρίσει εκεί τον παραλογισμό της μεγάλης πόλης του αιώνα μας, με την ακαταστασία που δεν εντοπίζεται μόνο στην κυκλοφορία των τροχοφόρων αλλά αγγίζει και τους κατοίκους της. Θα γνωρίσει την παράλογη λογική των μεγάλων που είναι τόσο πιο μπερδεμένη από την απλή –και παράλογη μόνο για τους μεγάλους– λογική των παιδιών. Και ξαφνικά όλα αυτά θα πάρουν διαστάσεις εφιαλτικές, το χάος θα ορθωθεί μπροστά της και τότε για πρώτη φορά η μικρή Ζαζί δεν θα μπορέσει πια ν' αντιδράσει –η λεξούλα της δεν «πιάνει» πια. Και σαν παιδί θα κοιμηθεί. Για να γλιτώσει; Ίσως, αλλά πάντως για να μην αντιμετωπίσει έναν ανώφελο αγώνα. Σαν ξυπνήσει, ζαλισμένη ακόμη, θα κερδίσει μια πιο καθαρή και δυστυχώς λιγότερο παιδική όραση του κόσμου: η Αλμπερτίν θα γίνει Αλμπέρ (εκτός αν πιστέψουμε πως τούτη τη φορά έκανε λάθος!). Θα τη ρωτήσει η μητέρα της: «Λοιπόν διασκέδασες;» και θ' απαντήσει: «Έτσι κι έτσι». «Είδες το Μετρό;» «Όχι». «Τί έκανες τότε;» «Γέρασα». Μ' αυτή τη λέξη –την τελευταία του μυθιστορήματος και της ταινίας– ουσιαστικά αλλάζει η Ζαζί. Κι είναι, όπως παρατηρεί ο Ronald Barthes, η μόνη «μυθική» λέξη της.

Όλ' αυτά υπάρχουν τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην ταινία. Όμως με κάποιον παράξενο τρόπο η κινηματογραφική απόδοση δίνει στις εικόνες αυτές μια άλλη προέκταση: το χάος που περιγράφει ο Malle στο τελευταίο μέρος της ταινίας του παίρνει διαστάσεις καινούργιες και εκφράζει μια έντονη αγωνία. Το Παρίσι που μας παρουσιάζει (όπως στο μυθιστόρημα έτσι κι εδώ οι εικόνες της πραγματικής και ζωντανής πόλης έχουν δεθεί μεταξύ τους σε καινούργιες και φανταστικές σχέσεις) γίνεται ένας χώρος υπαρκτός μαζί κι ανύπαρκτος, όπου το κάθε τι μπορεί να συμβεί. Το κυκλοφοριακό χάος διαδέχεται η εντυπωσιακή «μάχη» (που αν χρωστάει πολλά σε πρότυπα του βουβού κινηματογράφου, είναι ωστόσο σκηνοθετημένη πιο αφηρημένα και μαζί πιο εφιαλτικά). Και η τελική μεταμόρφωση του αστυνομικού σε «Αρούν Αρασίντ» (με μουσουλμανική εμφάνιση και που συνοδεύεται από

τους μελανοχιτώνες του) μας μεταφέρει σ' ένα κόσμο κωμικοτραγικό που τον αναγνωρίζουμε δυστυχώς για σύγχρονό μας. Υπάρχει ολοφάνερα στο σημείο αυτό μια κοινωνική και πολιτική θέση. Η ταινία του Malle ξεφεύγει, στο δεύτερό της μέρος, από το συνηθισμένο κωμικό επίπεδο, για να προκαλέσει ένα πνιγμένο και πικρό γέλιο.

Την εξέλιξη άλλωστε αυτή από την αρχή ως το τέλος της ταινίας την παρακολουθούμε και στον εκφραστικό τρόπο του Malle. Στην αρχή τα πρόσωπα και τα πράγματα είναι τοποθετημένα στα πλαίσια της οθόνης με άνεση: η κάθε εικόνα είναι λίγο πιο απομονωμένη από τον περίγυρό της και μέσα στην ίδια την εικόνα υπάρχει κενός χώρος. Τα πρόσωπα (και μαζί τους ο θεατής) αναπνέουν. Σιγά σιγά όμως το περιεχόμενο της κάθε εικόνας αυξάνει - γεμίζει και τελικά ξεχειλίζει τα πλαίσια της οθόνης. Οι εικόνες γεμίζουν ασφυκτικά και μας προσφέρονται σαν θραύσματα μιας πραγματικότητας που έχασε την οργάνωση, τη συνοχή της και την τάξη της.

Ο πλούτος των κωμικών ευρημάτων της ταινίας του Louis Malle είναι αστείρευτος: δεν αποκαλύπτονται όλα ούτε στη δεύτερη ούτε στην τρίτη επαφή με το έργο. Τα στοιχεία είναι όλων των ειδών: οπτικά, λεκτικά, ηχητικά, ρυθμικά. Άλλοτε χρησιμοποιεί το απρόοπτο ξάφνιασμα για να προκαλέσει το γέλιο κι άλλοτε πάλι την επανάληψη. Η λεπτή ρεαλιστική παρατήρηση –που θυμίζει τον Jaques Tati– γεννάει μια έξυπνη σάτυρα, ενώ παράλληλα ο Malle εκμεταλλεύεται και τους κωμικούς συνειρμούς που μπορεί να προκαλέσει η εμφάνιση αντικειμένων ή προσώπων (χαρακτηριστικά παραδείγματα οι «κατοχικές» απρόοπτες αναμνήσεις: οι γερμανοί στρατιώτες στο σημερινό Παρίσι, το ξεθωριασμένο πορτραίτο του Πεταίν κ.ά.).

Ο Malle αναφέρεται συνεχώς σε ταινίες και σε είδη του βουβού αλλά και του πιο πρόσφατου κινηματογράφου. Συχνά περιορίζεται σε μια υπόμνηση, έναν λεπτότατο υπαινιγμό. Άλλοτε πάλι πραγματοποιεί μια παρωδία ή και την απλή αντιγραφή. Όλα όμως ελέγχονται με μάτι κριτικό. Κυριαρχεί η ανάμνηση της καταστροφικής μανίας του Mack Sennett και των αδελφών Μαρξ. Όσοι όμως είδαν πρόσφατα την επιλογή από κωμικές ταινίες που παίχτηκε με τον τίτλο *Ελάτε να γελάσουμε*, θ' ανακαλύψουν ένα πλήθος από άλλες αναμνήσεις του βουβού κινηματογράφου.

Δεν είναι εύκολο ούτε και ν' απαριθμήσει κανείς τις αναφορές στα κινηματογραφικά είδη που πραγματοποιεί ο Malle. Αναφέραμε κιόλας τις καουμπόϊκες ταινίες, τα κινούμενα σκίτσα, τις κωμωδίες του βουβού. Ας προσθέσουμε ενδεικτικά μόνο τις αναφορές σε ταινίες γκαγκστερικές, αστυνομικές, ψυχολογικές, μελοδραματικές, πολεμικές, «οργισμένων νέων» ή και μουσικοχορευτικές ακόμα.

Και πρέπει να επισημάνουμε ακόμα τις παραπομπές σε συγκεκριμένες ταινίες. Έχουμε π.χ. την παρωδία της *Χιροσίμα* (στην περιγραφή των αναμνήσεων της Ζαζί για τον πατέρα της) και της *Γλυκιάς Ζωής* (η χήρα αγκαλιασμένη με τον αστυνομικό κάτω από το συντριβάνι μιας πλατείας κρατώντας μιαν ομπρέλα). Ο ίδιος ο Malle σημειώνει την παρωδία της Masina από την καμαριέρα και των ηθοποιών τύπου Brando από τον οδηγό του ταξί.

Και σίγουρα υπάρχουν άλλες από ταινίες πιο παλιές που δεν είναι ζωντανές στη μνήμη μας. Όμως οι παρωδίες αυτές θα χάνανε ένα μέρος από την επιτυχία τους, αν ο Malle δεν παρωδούσε τον ίδιο τον εαυτό του: στη σκηνή όπου ο «αστυνομικός» αισθάνεται ένα ξαφνικό και κεραυνοβόλο έρωτα για την Αλμπερτίν, ακούγεται το σεξτέτο του Μπράμς, που συνόδευε την περίφημη σκηνή στους *Εραστές*, και η ωραιοτάτη και αινιγματική Carla Marlier κινείται με το ύφος της Jeanne Moreau!

Θα μπορούσε ίσως στο σημείο αυτό να παρατηρηθεί ότι η κριτική αυτή του κινηματογράφου πραγματοποιείται μόνο στο επίπεδο των «κινηματογραφικών ειδών» (ή και των έργων) που αναφέραμε κι όχι σ' αυτήν την ίδια την κινηματογραφική έκφραση. Την παρατήρηση αυτή διατυπώνει ο A. Labarthe[26] ξεκινώντας από τη διαπίστωση ότι ο κινηματογράφος είναι τόσο στενά δεμένος με την πραγματικότητα, είναι τόσο πολύ μια τέχνη του πραγματικού, που η κριτική των εκφραστικών του μέσων μετατρέπεται αναπόφευκτα σε κριτική της πραγματικότητας που εκφράζει. Και η γενική αυτή παρατήρηση είναι σωστή ως ένα ορισμένο σημείο, γιατί αναφέρεται σ' ένα από τα βασικά προβλήματα της αισθητικής του κινηματογράφου: τις σχέσεις του με την πραγματικότητα. Εξηγεί άλλωστε και την αναπότρεπτη αλλαγή που πραγματοποιείται απ' τη μεταφορά του μυθιστορήματος στην οθόνη και που διαπιστώσαμε ήδη. Κι όμως ο Malle δεν απέφυγε την κριτική και των εκφραστικών τρόπων του κινηματογράφου. Άλλωστε η διάκριση «είδους» και «εκφραστικού τρόπου» δεν είναι πολύ εύκολη και ξεκαθαρισμένη, αφού και ο τρόπος και όχι μόνο το θέμα εκφράζει και αναδεικνύει το είδος, κι έτσι αναπόφευκτα τα βόλια που πετυχαίνουν τον πρώτο στόχο πιάνουν και τον δεύτερο. Κι όμως υπάρχουν στιγμές που αναφέρονται περισσότερο στον τρόπο παρά στο είδος, πραγματοποιώντας έτσι την κριτική του εκφραστικού τρόπου και προκαλώντας το γέλιο. Αυτό φαίνεται κυριότατα στον τρόπο με τον οποίο στήνει ο Malle το κάθε κωμικό εύρημα.

Ας περιοριστούμε σ' ένα παράδειγμα. Υπάρχουν πλάνα όπου ενώ κοντά στον θεατή η κίνηση και τα λόγια των ηθοποιών τραβούν το ενδιαφέρον και προκαλούν το γέλιο, εμφανίζεται στο βάθος της εικόνας «κάτι άλλο». Αυτό το καινούργιο πρόσωπο ή πράγμα, αυτή η καινούργια κίνηση, τραβάει τότε το ενδιαφέρον μας (γιατί από το 1940 ως σήμερα μάθαμε πως η χρησιμοποίηση όλου του οπτικού βάθους σκοπό ακριβώς έχει να τραβήξει το βλέμμα μας και στο βάθος της σκηνής, έτσι που να διχαστεί το ενδιαφέρον μας ή και να μεταφερθεί το βάρος της εικόνας στο βάθος κι όχι στο πρώτο πλάνο). Όμως ο Malle θα μας ξεγελάσει, γιατί η κίνηση που φαίνεται στο βάθος της εικόνας θα παραμείνει σαν λεπτός κωμικός υπαινιγμός που, ενώ περμένουμε να αναπτυχθεί σε κυρίαρχο κωμικό εύρημα, θα μας αφήσει τελικά ανικανοποίητους και θα χαθεί. Το γέλιο, σ' αυτήν και σε άλλες περιπτώσεις, γεννιέται όχι τόσο από το τι βλέπουμε, αλλά από τον τρόπο που μας το δείχνει. Κι όταν ένας εκφραστικός τρόπος χρησιμοποιείται χωρίς να ολοκληρώνεται και χωρίς να μας οδηγεί εκεί που θα έπρεπε από τη φύση του να μας οδηγήσει, είναι φανερό ότι σατυρίζεται αυτός ο ίδιος ο εκφραστικός τρόπος.

Με τον τρόπο του λοιπόν πραγματοποιεί ο Malle την κριτική της κινηματογραφικής μυθολογίας, των κινηματογραφικών ειδών και της κινηματογραφικής έκφρασης. Τα κωμικά

στοιχεία είναι τόσο ιδιότυπα, τόσο δεμένα με την 7η τέχνη που πρέπει να παραδεχτούμε πως η ταινία απευθύνεται σ' ένα κοινό κάπως εξοικειωμένο με τα κινηματογραφικά έργα και την κινηματογραφική γραφή. Και είναι σίγουρα λίγοι αυτοί που θα χαρούν τους ακροβατισμούς του Malle. Από μια άποψη η ταινία είναι πολύ πιο δύσκολη από το μυθιστόρημα. Ίσως γιατί πραγματοποιεί στον κινηματογράφο κάτι που ως τώρα το θεωρούσαμε δυνατό μόνο στη λογοτεχνία. Γι' αυτό και είναι έκδηλες οι λογοτεχνικές επιδράσεις στη βάση της προσπάθειας του Louis Malle. Άλλωστε το ίδιο ισχύει, με τρόπο διαφορετικό, για τους *Εραστές*.

Δεν ξέρουμε ακόμα σήμερα αν η λογοτεχνική αυτή επίδραση που δέχεται ο κινηματογράφος και που εκφράζεται σε συγκλονιστικά έργα που υπογράφει ένας Resnais, ένας Bergman, ένας Antonioni ανοίγει το μελλοντικό του δρόμο. Πολλοί εκφράζουν την αντίθεσή τους σ' αυτή την καινούργια τάση. «Δεν υπάρχει αμφιβολία, γράφει π.χ. ο Queneau, πως ο κινηματογράφος είναι τέχνη. Έχει μόνο ελάχιστη σχέση με τη λογοτεχνία –τόση όση έχει η γλυπτική με τη μουσική. Ο κινηματογράφος γεννήθηκε έξω απ' τους κύκλους των «διανοουμένων»... Κι όταν προσβλέπει στη λογοτεχνία, μοιάζει μ' έναν φλαουτίστα που ζητάει τη βοήθεια ενός αρχιτέκτονα για να τελειοποιήσει το όργανό του. «Ας μη ξεχνάμε πως η τέχνη αυτή γεννήθηκε στις λαϊκές γιορτές, έζησε στις συνοικίες κι αναπτύχθηκε χωρίς τη βοήθεια των καλλιεργημένων ανθρώπων»[27].

Είναι άραγε οι διαχωριστικές γραμμές τόσο φανερές ανάμεσα στις τέχνες; Οι σχέσεις της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο μήπως δεν είναι σχέσεις πολύπλοκων αλληλεπιδράσεων; (Και μήπως η συνεργασία του Queneau με σκηνοθέτες σαν τον Clement και τον Buñuel, τον Resnais, και τον Kast δεν διαψεύδει τα ίδια του τα λόγια;)

Ο κινηματογράφος –και δεν εξετάζουμε εδώ αν τούτο θα του είναι χρήσιμο ή όχι– παρακολουθεί τη λογοτεχνία. Ανάμεσα στις δύο τέχνες δημιουργούνται ανταλλαγές, ενώ ταυτόχρονα τόσο ο κινηματογράφος όσο και το μυθιστόρημα αναζητούν ένα καινούργιο παρθένο πεδίο δράσης.

Το σύγχρονο μυθιστόρημα είναι αφήγημα μαζί και δοκίμιο. Φανταστική αφήγηση αλλά και κριτική –κριτική του κόσμου, κριτική της ίδιας της μυθιστορηματικής δημιουργίας. Σ' αυτό τον δρόμο μπαίνει σήμερα κι ο κινηματογράφος. Προσπαθεί να ξεκαθαρίσει μέσα στο ίδιο το κινηματογραφικό έργο προβλήματα που έχουν σχέση με την κινηματογραφική δημιουργία και την κινηματογραφική έκφραση. Οι πιο ζωντανές κινηματογραφικές δημιουργίες του σύγχρονου κινηματογράφου δεν είναι ταινίες που θέτουν ερωτήματα μόνο για τον κόσμο μας, για τη ζωή μας· θέτουν ταυτόχρονα ερωτήματα που αφορούν την υπόσταση της κινηματογραφικής τέχνης.

Βέβαια δεν έχει ακόμα ο σκηνοθέτης –κι ίσως να μην αποκτήσει ποτέ– την ελευθερία του συγγραφέα: ο συγγραφέας επικοινωνεί με τον εξωτερικό ή και με τον εσωτερικό μας κόσμο χρησιμοποιώντας λέξεις, δηλαδή σημεία, σύμβολα. Οι εικόνες που συλλαμβάνει ο σκηνοθέτης πάνω στο φιλμ –ακόμα κι όταν ο φακός γίνεται στυλογράφος, κατά τον ορισμό του Astruc– μπορούν να αποκτήσουν ένα καινούργιο ειδικό βάρος, να φωτιστούν με μια εξω-

πραγματική ένταση, που θα τους δώσει ένα άλλο νόημα. Θα παραμείνουν όμως πάντα απεικονίσεις. Απεικονίσεις μ' ένα σημασιολογικό βέβαια περιεχόμενο, αλλ' όχι αφηρημένα σημεία. Ο κινηματογράφος είναι πολύ στενά δεμένος με την πραγματικότητα –έχει μια βάση ρεαλιστική ακόμα κι όταν κατορθώνει να εκφράσει μια εσωτερική διάθεση ή μια αφηρημένη σκέψη. Κι όμως μέσα απ' τον περιορισμό αυτό, που βρίσκεται στην καρδιά της κινηματογραφικής έκφρασης, οφείλει να συνεχίσει η 7η τέχνη τις καλλιτεχνικές της αναζητήσεις, να προσπαθήσει να σπάσει τους φραγμούς έστω κι αν μοιάζει να μπαίνει μ' αυτόν τον τρόπο σε ξένα χωράφια.

Από την άποψη αυτή η *Ζαζί* μπορεί να θεωρηθεί ταινία πειραματική[28], αφού για πρώτη φορά ζητάει να πραγματοποιήσει συστηματικά ένα εγχείρημα που ήταν ως τώρα δυνατό μόνο στο γραπτό λόγο. Ο Louis Malle συναντάει τον δημιουργό της *Ζαζί* κι όλη τη λογοτεχνική παράδοση που αντιπροσωπεύει. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Chaplin βλέποντας τη *Ζαζί* στην οθόνη τη συσχέτισε με τον James Joyce που στέκει στο ξεκίνημα όλης της λογοτεχνικής πορείας του Raymond Queneau.

---

1 *Αναφέρεται στο περιοδικό «Εικόνες» αρ. 294/9.6.61.*

2 *Bâtons, Chiffres et Lettres, σ. 40. Ο R.Q. χρησιμοποιεί τους όρους «Chathaverousa» (ο αναγραμματισμός είναι λάθος δικό του) και «Demotique», που ερμηνεύει αντίστοιχα καθαρή και λαϊκή γλώσσα.*

3 *Αυτόθι, σ. 16.*

4 *Που δεν έχουν όμως άμεση σχέση με τη γλώσσα της «πιάτσας», τη γαλλική Argot.*

5 *R. Barthes, «Le Degré Zéro de l' Écritude». Βλέπε και το περιοδικό «Κριτική», Χρόνος Β', Τεύχος 11-12 όπου μεταφράστηκε η εισαγωγή κι ένα κεφάλαιο σχετικό με την ποιητική γραφή.*

6 *J. Roudaut, «Μικρή εισαγωγή στα κείμενα του Roland Barthes», «Κριτική», Χρόνος Β', τεύχος 11-12, σ. 199-200.*

7 *Όπου και σημείωση 5.*

8 *Barthes, σ. 118, στο κεφάλαιο «Η γραφή και η γλώσσα».*

9 *Όπου και σημείωση 1. σ. 34.*

10 *Ας αναφέρουμε τη «Μικρή φορητή Κοσμογενία» του και το «Chêne et Chien» που φέρει τον υπότιτλο «Μυθιστόρημα σε στίχους». Πρέπει να σημειωθεί ότι ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί συνήθως τον ελεύθερο στίχο.*

11 *Βλέπε το άρθρο του «Τεχνική του Μυθιστορήματος», όπου και η σημείωση 1. σ. 23.*

12 *«Η Ζαζί και η λογοτεχνία» στο περιοδικό «Critique» αρ. 147-148, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1959.*

13 *Αυτόθι, σ. 676.*

14 *Οι αντιλήψεις του Barthes πάνω στη σχέση γλώσσας και μύθου αναπτύσσονται στο άρθρο του «Ο μύθος σήμερα» της συλλογής «Mythologies».*

15 *σ. 681.*

16 *Η ταινία παίχτηκε στην Ελλάδα με τον απίθανο και εξοργιστικό τίτλο «Δύο μάτια είδαν πολλά». Η διαφήμιση άλλωστε βασίστηκε σε θέματα που δεν υπάρχουν στην ταινία κι έτσι προκάλεσε την οργή του καλόπιστου θεατή.*

17 *«Saint - Germain des Près» με την συνεργασία του M. Pagliero (1949) και «Αριθμητική» σε συνεργασία με τον P. Kast (1951).*

18 *«Ο Κύριος Ριπουά» και «Ο θάνατος σ' αυτόν τον κήπο».*

19 *Στο «Loin de Rueil» ο πρωταγωνιστής αποκτά ξαφνικά τη δόξα στην αμερικανική οθόνη και προσφέρει στους συγγενείς του το κινηματογραφικό του ομοίωμα που αυτοί όμως δεν αναγνωρίζουν. Αντίθετα στο «Saint Glinglin» η σταρ Alice Phaye έρχεται από το «ιερό δάσος» (Hollywood) να προσφέρει τον πραγματικό εαυτό της στους θαυμαστές της σκιάς της.*

20 *Loin de Rueil, σ. 200.*

21 *Un Rude Hiver, σ. 173.*

22 *Pierrot Mon Ami (Ed. Livre de Poche), σ. 43.*

23 *Αξίζει να σημειώσουμε ότι ανάμεσα στις τόσες αναφορές σε λογοτεχνικά έργα που περιέχει η «Ζαζί» δεν λείπουν και αναφορές σε τίτλους και θέματα ταινιών. Ένα παράδειγμα: «Η Ζαζί βγαίνει από μια πόρτα, οι επισκέπτες της νύκτας από μια άλλη» (σ. 38). Φανερή αναφορά στις ταινίες του Carne «Οι επισκέπτες της νύκτας» και «Οι πόρτες (πύλες) της νύκτας».*

24 *Άλλο παράδειγμα στη σ. 118. Ο θείος της Ζαζί σχολιάζει σε πέντε γραμμές τον πύργο του Αϊφελ σαν σύμβολο φαλλικό. Ο Malle θα περιορίσει τα λόγια σ' έναν διακριτικότατο υπαινιγμό και θα μας δείξει τον πύργο - μικρό, μεγάλο, όρθιο, λοξό, ανάποδα - σ' ένα πολύ έξυπνο montage.*

25 *Ένα πρόσωπο διαπιστώνει την εξαφάνιση της Αλμπερτίν και φωνάζει «Albertine (est) Disparue» θυμίζοντας τον τίτλο του μυθιστορήματος του Marcel Proust. Είναι φανερό ότι σκηνοθέτης και μυθιστορηματογράφος έχουν συχνά στο νου τους τον μεγάλο συγγραφέα.*

26 *Cahiers du cinéma, αρ. 114, σ. 58-60.*

27 *Bâtons, Chiffres et Lettres, σ. 145. Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1945.*

28 *Είναι πειραματική και στον τεχνικό τομέα που δεν μας απασχόλησε εδώ μα που έχει κι αυτός σχέση με τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου. Αναφέρουμε ενδεικτικά τη χρησιμοποίηση φακών με πολύ μικρή εστιακή απόσταση, την επαναστατική χρησιμοποίηση μεταβλητών χρωμάτων, τον ρυθμό γυρίσματος ορισμένων σκηνών, την επεξεργασία του ήχου και τόσα άλλα.*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1961

Για την οργάνωση της Β' Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης βασίστηκε στην πείρα της πρώτης χρονιάς. Και πρέπει αμέσως να τονιστεί πως φέτος τα πράγματα άλλαξαν: η διαφήμιση, οι προσκλήσεις, η υποδοχή και η περιποίηση των καλεσμένων, όλα έγιναν με τάξη και με σύστημα. Όμως όλοι όσοι πέρσι δέχτηκαν στωικά τις οποιεσδήποτε ανωμαλίες και ατέλειες, φέτος εκφράσανε πολλαπλάσιες απαιτήσεις που ήταν επόμενο να μην ικανοποιηθούν όλες. Κι αντί να ζητήσουν να αποδώσουν τις ευθύνες εκεί που θα έπρεπε, προτίμησαν να ρίξουν όλο το βάρος της ευθύνης στη Διοίκηση και στο προσωπικό της ΔΕΘ.

Μπορεί ο κανονισμός που ετοίμασε η ΔΕΘ να μην είναι ιδανικός και να πρέπει να βελτιωθεί στο μέλλον. Δυστυχώς όμως η τήρησή του δεν εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από την ίδια την ΔΕΘ. Έτσι π.χ. δεν ήταν δυνατόν να τηρηθούν αυστηρά οι προθεσμίες δηλώσεως και υποβολής ταινιών, αφού στις ημερομηνίες που προέβλεπε ο κανονισμός είχαν παραδοθεί ελάχιστες ταινίες που όλες σχεδόν δεν προκρίθηκαν, γιατί η στάθμη τους ήταν πολύ χαμηλή. Ο μεγαλύτερος έλληνας παραγωγός αρνήθηκε ως την τελευταία στιγμή να δηλώσει εγγράφως τη συμμετοχή του κι ούτε παρέδωσε τις ταινίες του, για να κρατήσει (όπως αποδείχτηκε αργότερα) το δικαίωμα του εκβιασμού ως την έναρξη της Εβδομάδας. Ακριβώς γι' αυτό το λόγο άλλωστε η ΔΕΘ δέχτηκε να συμμετάσχουν στο Φεστιβάλ και τέσσερις ταινίες με καθυστερημένη προφορική δήλωση (*Ο Κατήφορος*, *Η Λίζα και η Άλλη*, *Αντιγόνη* και *Αλίμονο στους νέους* –η τελευταία ήταν η μόνη που δηλώθηκε εγγράφως με την επιφύλαξη για την έγκαιρη ολοκλήρωση του γυρίσματός της). Η ΔΕΘ έκανε –σωστά– την τελευταία αυτή παραχώρηση, αλλά αρνήθηκε να υποκύψει στις πρόσθετες απαιτήσεις και στους εκβιασμούς ενός παραγωγού. Το αποτέλεσμα είναι γνωστό και τελικά ευχάριστο, γιατί ίσως να δημιουργήσει καλύτερες προϋποθέσεις για το μέλλον.

Αν υπάρχει κάποια ευθύνη της ΔΕΘ, αυτή εντοπίζεται στη μη έγκαιρη σύσταση της οργανωτικής, της εκτελεστικής και της κριτικής επιτροπής. Οι επιτροπές αυτές έχουν σοβαρότατες αρμοδιότητες και ουσιαστική εργασία να προσφέρουν. Και πρέπει η εργασία αυτή ν' αρχίσει έξι μήνες τουλάχιστο πριν από το Φεστιβάλ. Οι δύο πρώτες επιτροπές ατόνισαν σχεδόν εντελώς. Η κριτική επιτροπή εργάστηκε με τρόπο άμεμπτο, τόσο για την πρόκριση

όσο και για την κρίση των ταινιών. Στάθηκε αδιάβλητη και σωστή μπροστά στο δύσκολο έργο της. Μόνο που θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε μήπως έχει δίκιο ο καλοπροαίρετος και αντικειμενικός κριτικός που έγραψε: «Η σύνθεση της Επιτροπής θα ήταν σκόπιμο να επανεξετασθεί με νέα κριτήρια. Δεν φθάνει να είναι αδιάβλητοι οι κριτές. Πρέπει να είναι και αρμόδιοι». Ελάχιστα μέλη της Επιτροπής ήταν αρμόδια και η Επιτροπή έγινε (χωρίς ουσιαστικό λόγο) πολυμελής, ενώ θα έπρεπε να αποτελείται από εφτά ή εννιά το πολύ μέλη. Σ' αυτόν τον τομέα έχει τις ευθύνες της η διοίκηση της ΔΕΘ και θα πρέπει τον επόμενο χρόνο να είναι ιδιαίτερα προσεκτική. Είναι ακόμα απαραίτητη η ύπαρξη μιας μόνιμης γραμματείας που θα προετοιμάζει, ένα χρόνο πριν, το πρόγραμμα της εβδομάδος και τη συμμετοχή των ξένων κρατών. Ο κανονισμός θα πρέπει να βελτιωθεί και να συμπληρωθεί για ν' ανταποκριθεί πληρέστερα στις απαιτήσεις της εκδήλωσης.

Πολύ σημαντική στάθηκε η πρώτη παρουσίαση ξένων ταινιών στα πλαίσια της ελληνικής εβδομάδος. Και η «Τέχνη» χαίρεται ξεχωριστά που η πρότασή της αυτή πραγματοποιήθηκε[1]. Όμως στον τομέα αυτόν κυριότατα χρειάζεται εντατική προεργασία. Γεγονός πάντως παραμένει πως, με την προβολή της *Περιπέτειας* του Αντονιόνι και του ρωσικού *Σεριόζα*, η ξένη συμμετοχή ανέβασε το Φεστιβάλ σε διεθνές επίπεδο.

Για την *Περιπέτεια* –που είναι ίσως το μεγαλύτερο κινηματογραφικό γεγονός της χρονιάς– γράφει εκτενέστατα συνεργάτης του περιοδικού μας σε άλλη στήλη. Ο *Σεριόζα* των νέων σκηνοθετών Ντανιέλυ και Ταλάνκιν είναι ένα δείγμα καλού ακαδημαϊκού κινηματογράφου. Βασίζεται στη φωτογένεια και τη διάχυτη γοητεία ενός μικρού παιδιού, ο χειρισμός όμως του θέματος έχει γίνει με ευγένεια και λεπτότητα. *Η Πριγκήπισσα της Κλεβ* του Ντελανουά βασίζεται κυρίως στα θαυμάσια κοστούμια του Εσκοφιέ και τη φωτογραφία του Αλεκάν. Δυστυχώς το κείμενο του Κοκτώ δεν μπορεί να σώσει την ταινία, αλλά ούτε και να ζωντανέψει το θαυμάσιο μυθιστόρημα της Μαντάμ ντε λα Φαγιέτ. Το γιουκοσλαβικό *14η Μέρα* του Βελιμίροβιτς έχει ενδιαφέρουσες στιγμές, αλλά δεν μπορεί να ολοκληρώσει την παρουσίαση ενός δύσκολου θέματος που έχει ουσιαστικό ενδιαφέρον. Δυστυχώς η τσεχοσλοβακική ταινία *Ο επισκέπτης της Νύχτας* του Οτοκάρ Βάρβα είναι ένα έργο με πολλές απαιτήσεις, αλλά ολότελα κούφιο, γεμάτο μάταιες και παράλογες επιδείξεις τεχνικής πάνω στη σινεμασκοπική οθόνη.

Στις ταινίες μικρού μήκους η πολωνική ταινία του Γιάν Λομνίτσι *Η γέννηση ενός Πλοίου* υπερέχει συντριπτικά. Να ένα θαυμάσιο δείγμα κινηματογραφικής γραφής που με ελάχιστες εικόνες και μια αυστηρότατη επιλογή θεμάτων κατορθώνει να μεταδώσει μια πραγματική συγκίνηση.

Κι ερχόμαστε στην απονομή των τιμητικών διακρίσεων στις ελληνικές ταινίες, που προκάλεσε φέτος πολλές αντιδράσεις –συνήθως αδικαιολόγητες.

Το βραβείο σκηνοθεσίας δίκαια δόθηκε στην *Ερόικα* του Μιχάλη Κακογιάννη. Η κινηματογραφική αυτή διασκευή του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη έχει σκηνές με αληθινή ποίηση και μοναδική εκφραστική δύναμη. Το αποτέλεσμα είναι –πρέπει να ομολογηθεί–

αρκετά άνισο. Σ' αυτό συντείνει και η ερμηνεία: Ο Αλέκος Μαμάτης είναι έξοχος (θα μπορούσε να διεκδικήσει βραβείο ηθοποιίας), ενώ οι άλλοι ηθοποιοί συνήθως υστερούν. Θαυμάσια φωτογραφία του Λάσσαλυ και ικανοποιητική μουσική του Κουνάδη.

Από τις υπόλοιπες ταινίες ας προσπεράσουμε την αφελέστατη τεχνική δεξιοτεχνία του *Εφιάλτη* (είναι όμως γεγονός πως ο σκηνοθέτης Ανδρέου υπόσχεται πιο πολλά από τον σεναριογράφο) και το κινηματογραφημένο θέατρο του κ. Σακελλάριου (η ταινία είναι σωστά γυρισμένη, καλά φωτογραφημένη από τον Ν. Κατσουρίδη, αλλά δεν... είναι κινηματογράφος). Οι «προσπάθειες» έστω και ανολοκλήρωτες πρέπει να μας απασχολήσουν περισσότερο.

Ο Τζαβέλλας προσπάθησε να μεταφέρει στην οθόνη την *Αντιγόνη*. Το αρχαίο δράμα είναι, καθώς φαίνεται, της μόδας, και η ταινία θα γνωρίσει σίγουρα μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό. Κι όμως η προσπάθεια αυτή δεν τολμά να διαλέξει ανάμεσα στον κινηματογραφικό ή τον θεατρικό τρόπο. Στη μέση αυτή θέση καταποντίζεται η ερμηνεία των ηθοποιών (η βράβευση του Κατράκη στην Αμερική για το ρόλο του Κρέοντα μας χαροποιεί, αλλά μας φαίνεται ανεξήγητη), και μόνο η Ειρήνη Παπά σώζει τον ρόλο της, ανακαλύπτοντας με σπάνια διαίσθηση το σημείο εκείνο πάνω στο οποίο πρέπει να πραγματοποιήσει την ακροβασία της. Δίκαια πήρε το βραβείο ερμηνείας. Τα κακόγουστα σκηνικά δημιουργούν ένα τόνο εξπρεσιονιστικό, που προσπαθεί να τον ημερέψει η καλή φωτογραφία του Κατσουρίδη. Η μουσική του Κουνάδη είναι προσαρμοσμένη στο θέμα, και έχει αρετές που προκάλεσαν τη βράβευσή της.

Για τη *Συνοικία το Όνειρο* χύθηκε πολύ μελάνι. Ο Αλεξανδράκης τόλμησε κάτι που παλαιότερα μόνο ο Νίκος Κούνδουρος δοκίμασε, με σχετική επιτυχία, στη *Μαγική Πόλη*: να περιγράψει την ελληνική φτωχογειτονιά με τρόπο ρεαλιστικό. Με τη βοήθεια του Δήμου Σακελλαρίου μπόρεσε να δημιουργήσει εικόνες με σπάνια δύναμη. Ίσως για πρώτη φορά το ελληνικό φως συλλαμβάνεται μ' όλη του τη σκληρή λάμψη που δε γνωρίζει γκρίζα ημίφωτα. Η φωτογραφία είναι το μόνο πραγματικά ρεαλιστικό στοιχείο της ταινίας και δίκαια επιβραβεύτηκε, παρ' όλο που είχε να αντιμετωπίσει τον συναγωνισμό του Κατσουρίδη και του Καρύδη - Φουκς. Δυστυχώς το σενάριο ύστερ' από ένα πολύ καλό ξεκίνημα δεν μπορεί να επιβάλει τους ήρωες, και μπλέκει αυθαίρετα δραματικά και γελοιογραφικά στοιχεία, τυποποιημένες μορφές και απλοϊκά τονισμένες καταστάσεις. Ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί για μουσική υπόκρουση δοκιμασμένες κυρίως μελωδίες του που δεν εξυπηρετούν πάντα τη δράση. Από τους ηθοποιούς πολύ καλός ο Αλεξανδράκης –είναι ο καλύτερος ρόλος του και θα έπρεπε να πάρει το βραβείο (ο Χορν που τελικά βραβεύτηκε για το *Αλίμονο στους νέους* μεταφέρει απλά στην οθόνη και χωρίς καμία αλλαγή ένα θεατρικό ρόλο κομμένον και ραμμένον στα μέτρα του, αλλά που δεν βρίσκεται στο ύψος των δυνατοτήτων του). Του Αλεξανδράκη είναι ακόμα καλό και το σκηνοθετικό ξεκίνημα με επιφυλάξεις κυρίως για το μοντάρισμα ορισμένων σκηνών. Πολύ καλός ο Κατράκης (βραβείο δεύτερου ανδρικού ρόλου), ο Πέτσος και η Παΐζη (που θα μπορούσε να διεκδικήσει το βραβείο αν η Αθηνά Μιχαηλίδου δεν έκανε μια θαυμάσια εμφάνιση στον *Εφιάλτη* –η μόνη παρουσία στην ταινία αυτή).

Στην *Τραγωδία του Αιγαίου* του Βασίλη Μάρου δόθηκε ειδικό βραβείο. Πρόκειται για ένα πολύ αξιόλογο μοντάρισμα συγκλονιστικών εικόνων από τα ιστορικά γεγονότα της τελευταίας τεσσαρακονταετίας. Δυστυχώς την προσπάθεια του Μάρου αδικεί το απίθανο συνοδευτικό σχόλιο του Αγγ. Προκοπίου και η μουσική και ηχητική υπόκρουση: τόσο η προσπάθεια συντονισμού ήχων με τα βουβά ντοκουμέντα όσο και η προσθήκη της κραυγαλέας μουσικής και του κειμένου αφαιρούν πολλή από την δύναμη που κρατούν αυτές οι μοναδικές εικόνες της ιστορίας μας.

Στον τομέα των ταινιών μικρού μήκους είναι αδύνατο να παρακολουθήσουμε την κριτική επιτροπή. Είναι ακατανόητο μια ταινία σαν το *Ψαράδες και Ψαρέματα* του Λ. Λοΐσιου[2] να περνάει απαρατήρητη, για να βραβευτεί το απίθανο *Κρυφό παλάτι της Μάνης*, που κατορθώνει μόνο να προκαλέσει τη θυμηδία του θεατή (αποτέλεσμα που δυστυχώς δεν επεζήτησε ο ανύπαρκτος σκηνοθέτης της «ταινίας» αυτής).

ΚΩΣΤΗ ΣΚΑΛΙΟΡΑ: *Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ* ΚΑΙ *Η ΝΥΧΤΑ* ΤΟΥ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

(Απόπειρα για μια προσέγγιση)

Φαίνεται πως ο Αϊζενστάϊν συνήθιζε να λέει ότι θα μπορούσε να κάνει μια ταινία με το «Κεφάλαιο» του Μαρξ. Ο Ζακ Φεντέρ επανάλαβε το ίδιο περίπου πράγμα, διαλέγοντας αυτός το «Πνεύμα των νόμων» του Μοντεσκιέ.

Πιο κοντά σε μας ο Αλεξάντρ Αστρύκ, πρόδρομος του νέου κύματος, «εφεύρε» τον όρο: «φακός-στυλογράφος», για να δείξει ότι καμιά περιοχή της ανθρώπινης σκέψεως δεν είναι απρόσιτη για τον σκηνοθέτη από τη στιγμή όπου αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν ιδιαίτερη γλώσσα.

Για όποιον συμμερίζεται μια τέτοια πίστη στις δυνατότητες του κινηματογράφου, αυτό που απομένει είναι να αναζητήσει και να ορίσει τους δημιουργούς εκείνους που πλούτισαν αυτή τη γλώσσα, που ανάλαβαν για λογαριασμό της «μια επιδρομή στο ανέκφραστο».

Αν περιοριστούμε στην πιο πρόσφατη περίοδο –της τελευταίας, ας πούμε, δεκαετίας– θα δούμε ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο σκηνοθέτες που, κυριολεκτικά, μετατόπισαν τα όρια της κινηματογραφικής εκφράσεως: ο ένας είναι ο Αλαίν Ρεναί και ο άλλος ο Μικελάντζελο Αντονιόνι.

Ποιός είναι ο Αντονιόνι;

Ένας σκηνοθέτης που γύρισε την πρώτη του ταινία, το *Χρονικό μιας Αγάπης*, το 1950, σε ηλικία 37 ετών. Ως τότε δεν είχε στο ενεργητικό του παρά μερικά ντοκιμαντέρ και την συμβολή του στα σενάρια των ταινιών: *Ένας πιλότος επιστρέφει* (1942) του Ρομπέρτο Ροσσελίνι, *Οι Δύο Φόσκαρι* (1942) του Ενρίκο Φουλτσινιόνι και *Τραγικό Κυνήγι* (1947) του Γκιουζέππε Ντέ Σάντις. (Ο τίτλος του «βοηθού σκηνοθέτου» για τους *Επισκέπτες της Νύχτας* (1942) του Μαρσέλ Καρνέ ήταν εντελώς «πλατωνικός», όπως βεβαιώνει κι ο ίδιος).

Ένα πρώτο έργο το 1950 σημαίνει μια πρώτη απόπειρα εκφράσεως σε μια στιγμή όπου ο «νεορεαλισμός» δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για το ξεπέρασμά του, ή –ακριβέστερα– για την επόμενη φάση του. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αντονιόνι ισχυρίζεται, χωρίς κομπασμό, ότι ανακάλυπτε το νεορεαλισμό όταν γύριζε, γύρω στα 1943, το «ντοκιμαντέρ» του: *Άνθρωποι του Πάδου*, σύγχρονα δηλαδή με τον *Εφιάλτη* του Λουκίνο Βισκόντι, που θεωρείται γενικά ως η πρώτη νεορεαλιστική ταινία.

Με το *Χρονικό μιας Αγάπης* αρχίζει ουσιαστικά μια σταδιοδρομία που ως τα 1960, τη χρονιά μ' άλλα λόγια της *Περιπέτειας*, είχε, όπως λένε, κάτι το εμπιστευτικό.

Χρειάστηκε η αχαρακτήριστη αποδοκιμασία του κοσμικού κοινού του Φεστιβάλ των Καννών και η ομόφωνη επιδοκιμασία της κριτικής, για να δημιουργηθεί ο θόρυβος εκείνος που προκαλεί τους συρμούς ή τουλάχιστο την περιέργεια. Η μεγάλη επιτυχία της *Περιπέτειας* στο Παρίσι βρήκε μια άμεση διαδοχή στην εξίσου σημαντική επιτυχία της *Νύχτας* (1961), που επέτρεψε στους όψιμους θαυμαστές του Αντονιόνι να προσχωρήσουν, την ύστα-

τη στιγμή, στο ακατάσχετο πια ρεύμα. Μέσα σ' ένα χρόνο, ένας από τους πιο απαιτητικούς σκηνοθέτες της ιστορίας του κινηματογράφου, που δεν δέχθηκε ποτέ να υπογράψει ένα «κατά παραγγελίαν» έργο και αγωνίσθηκε σκληρά για να γυρίσει ό,τι αυτός ήθελε, έγινε το θέμα της ημέρας. Μέσα στον ίδιο χρόνο, τα πιο πολλά από τα παλαιότερα έργα του –το *Χρονικό*, η *Κυρία χωρίς Καμέλιες* (1952), οι *Φιλενάδες* (1955) και η *Κραυγή* (1957)– ανατιμήθηκαν ξαφνικά. Παίχθηκαν σε κατάμεστες αίθουσες και υποβλήθηκαν, από μέρους των κριτικών, σε μια εξονυχιστική ανάλυση, όπου ο παραγνωρισμένος ή μισοφανερωμένος πλούτος τους αποκαλύφθηκε σ' όλη τη λάμψη του. Σήμερα είναι πια αδύνατο να μιλήσει κανείς για τον Αντονιόνι χωρίς να αναφερθεί παράλληλα και στον Παβέζε, τον Προύστ, τον Τζέυμς Τζόυς, την Βιρτζίνια Γούλφ, τον Φιτστζέραλντ, τον Τσέχωφ, το αγγλικό μυθιστόρημα της βικτωριανής περιόδου, την «αντι-δραματική» κατασκευή, την μπρεχτική «απομάκρυνση» κλπ.-κλπ. Κάθε κριτικός ελπίζει να εξοφλήσει ένα χρέος ανακαλύπτοντας και μια νέα μυθιστορηματική ή, γενικότερα, πνευματική συγγένεια του «διανοούμενου σκηνοθέτη».

Η αλήθεια είναι ότι καμιά απ' αυτές τις αναφορές δεν φαίνεται τελείως άσχετη ή αδικαιολόγητη.

Αλλά ένας τόσο εντυπωσιακός κατάλογος κινδυνεύει να δώσει στον αναγνώστη απατηλά νήματα που τον απομακρύνουν από την οθόνη αντί να τον οδηγούν σ' αυτήν. Και δεν πρέπει να κουραζόμαστε να λέμε ότι, εκεί, στην οθόνη, και μόνο εκεί, υπάρχει μια ταινία –και ένας σκηνοθέτης.

Ας ξανάρθουμε λοιπόν στο ξεκίνημα του Αντονιόνι και ας αναρωτηθούμε αν και πώς μπορεί να εξηγηθεί η αρχική αδιαφορία του κοινού.

Όταν πρωτοπαίχθηκε στη Γαλλία το *Χρονικό μιας Αγάπης*, ο κριτικός Αντρέ Μπαζέν –που πέθανε πριν από δύο χρόνια αφήνοντας ένα δυσαναπλήρωτο κενό– είχε περίπου πει: ο νεορεαλισμός βρήκε τον Μπρεσσόν του. Λόγος βαθύς και –σχεδόν– προφητικός. Γιατί ο Μπρεσσόν είναι από τους σκηνοθέτες που θαυμάζει ο Αντονιόνι –όπως άλλωστε και ο Αϊζενστάϊν, ο Ρενουάρ, ο Όρσον Ουέλλες, ο Ροσσελίνι, ο Ρενέ Κλαίρ (!), ο Μούρναου, ο Πάμπστ και ο Γρίφφιθ– αλλά για να διαγνώσει κανείς σ' εκείνη ήδη την ταινία του μια σχέση που σήμερα φαίνεται πια θεμιτή, χρειαζόταν μια διεισδυτικότητα, για την οποία ένας προσεκτικός απλώς θεατής δεν ήταν ικανός. Τί ήταν ωστόσο εκείνο που έκανε δυνατή τη σύγκριση με την πνευματικότητα και την αφαιρετικότητα του γάλλου σκηνοθέτη; Την απάντηση μας την δίνει έμμεσα ο ίδιος ο Αντονιόνι.

Μιλώντας για προβλήματα που του παρουσιάστηκαν όταν άρχιζε να γυρίζει το *Χρονικό* λέει: «Μόλις είδα τη μηχανή στημένη στη βάση της, μ' έπιασε μια πραγματική δυσφορία. Ένιωθα σαν παράλυτος, σαν να μ' εμπόδιζαν ν' ακολουθήσω από κοντά το μόνο πράγμα που μ' ενδιέφερε στην ταινία, δηλαδή τα πρόσωπα».

Και αλλού πάλι παραδέχεται: «Αισθάνομαι την ανάγκη ν' ακολουθώ τα πρόσωπά μου πέρα από τις στιγμές που, από τη συμβατική σκοπιά, θεωρούνται σημαντικές για τον θεατή. (Αισθάνομαι την ανάγκη) να τα δείχνω και όταν θα 'λεγε κανείς πως όλα έχουν πια ειπωθεί».

Η σημασία αυτών των δηλώσεων είναι πολλαπλή. Δεν είναι μόνο η σκηνοθετική αντίληψη του Αντονιόνι ή η γενικότερη στάση του που φωτίζονται μ' αυτά τα λόγια. Είναι και η αντίδραση του κοινού. Αφαιρώντας από τις ταινίες του, με ολοένα μεγαλύτερη αυστηρότητα, τις σοφά διαρθρωμένες «δραματικές» σκηνές, τονισμένες και «κουρδισμένες» με βάση το δοκιμασμένο μηχανισμό του «suspense» –στον οποίο βλέπει τον ορισμό του ψεύδους–, ο Αντονιόνι προσέφερε στο θεατή μια ματιά που αργοπορούσε σε φαινομενικά άτονες σκηνές, αποδραματοποιημένες, τόσο στη σύλληψη, όσο και στην παρουσίαση, επιμένοντας σε έναν εσωτερικό ρυθμό που οδήγησε δικαιολογημένα στον παραλληλισμό με το μυθιστόρημα. Ένα κοινό όμως μαθημένο στα τερτίπια του γοργού «μοντάζ», στην κατάχρηση όλων των μέσων υποβολής –τεχνική, παίξιμο, μουσική– στη ρηχή εκτίμηση της «σφιχτοδεμένης» σκηνοθεσίας, που αποτελεί και ιδανικό ενός μέρους της κριτικής, ήταν φυσικό να αρνηθεί την προσπάθεια που απαιτούσε η αφομοίωση ενός τέτοιου ύφους. Για τους ίδιους λόγους απέτυχε εμπορικά και το τολμηρότερο ίσως έργο του Ροσσελίνι: *Ταξίδι στην Ιταλία* (1954), όπου ο μεγάλος αυτός και άνισος σκηνοθέτης έστησε, με μια εκπληκτική διαίσθηση, ένα προγεφύρωμα στην περιοχή που έμελλε να κατακτηθεί έξι χρόνια αργότερα από τον Αντονιόνι της *Περιπέτειας*.

Θα ήταν ωστόσο λάθος ν' αποδώσουμε αυτήν την κατάκτηση σ' έναν αιφνιδιασμό. Στις προηγούμενες ταινίες του Αντονιόνι υπάρχουν κιόλας τα γνωρίσματα εκείνα που θεωρούμε σήμερα αναπόσπαστα από την ηθική, πνευματική και καλλιτεχνική του προσωπικότητα: τα συναισθήματα που φθείρονται, η μοναξιά, ο θάνατος που παραμονεύει και –με τρόπο ίσως λιγότερο επαναστατικό απ' ότι στην *Περιπέτεια*– η μοναδική αίσθηση του μετέωρου χρόνου που εσωτερικεύει τη «δράση» και μας κάνει ν' αναζητούμε μέσα στα πρόσωπα την κίνηση και την ουσία του έργου.

Ο «εσωτερικός ρεαλισμός» –αν δεχθούμε αυτόν τον βολικό όρο– δεν ήταν λοιπόν κάτι καινούργιο, κάτι πρωτοειδωμένο, όταν διέρρηξε τον κλοιό μιας απάθειας και βρήκε ανταπόκριση στο ευρύ κοινό. Αλλά το διάστημα που είχε μεσολαβήσει, είχε εξασθενίσει την αντίσταση του συμβατικού κινηματογράφου. Το «νέο κύμα» δεν είχε ορμήσει μάταια πάνω σ' αυτόν τον κυματοθραύστη. Ακόμα κι αυτοί που αρνούνται κάθε βαθύτερη αξία στα έργα των νέων γάλλων σκηνοθετών, επηρεάστηκαν αναπόφευκτα από την ελευθερία εκφράσεως που τα διαπνέει, από μιαν αισθητική και ψυχολογική αποδέσμευση, από ένα ύφος που αποκάλυψε ξαφνικά τα τεχνάσματα της διαβόητης «δραματικής ατμόσφαιρας» των πρεσβυτέρων τους.

Σε μια τέτοια στιγμή έτυχε να δημιουργηθεί ο σάλος της *Περιπέτειας*. Οι συνθήκες επομένως ήταν ευνοϊκές για να εμφανιστεί μια προσωπικότητα πρώτου μεγέθους, που δεν βρισκόταν πια στο στάδιο των πειραματισμών, αλλά είχε φθάσει στην εκφραστική εκείνη κυριαρχία που εξουσιοδοτεί κάθε τόλμη.

Η κριτική από τη μια και η αλχημεία της μόδας από την άλλη ευθύνονται για τα υπόλοιπα.

Μια ανάλυση ολόκληρου του έργου του Αντονιόνι θα 'πρεπε φυσικά να προϋποθέτει μια γνώση όλων ανεξαίρετα των ταινιών του. Καθώς αυτό δεν συμβαίνει και καθώς δεν θα θέ-

λαμε να καλύψουμε τα κενά με αλλότρια σχόλια, θα περιοριστούμε σε μια παρουσίαση των δύο τελευταίων έργων και δεν θα παραπέμπουμε στα προηγούμενα παρά μόνο όταν δεν θα διατρέχουμε κίνδυνο μιας αμφισβητήσιμης εκτιμήσεως. Ξεκινώντας εξάλλου από την υπόθεση ότι τόσο η *Περιπέτεια* όσο και η *Νύχτα* είναι για την ώρα άγνωστες στον αναγνώστη μας, θεωρούμε χρήσιμο να παραθέσουμε μια περίληψη της «πλοκής» τους, για να κάνουμε τις μεταγενέστερες νύξεις μας στην κάθε ταινία λιγότερο αινιγματικές.

Η περιπέτεια

Μια συντροφιά –επτά άνθρωποι– ξεκινάει για μια θαλασσινή εκδρομή στα Αιολικά νησιά, έξω από τη Σικελία. Ανάμεσά τους: ο Σάντρο, η Άννα –με την οποία τον συνδέει ένας μακρός δεσμός– και η Κλαούντια, στενή φίλη της Άννας. Σ' ένα ερημονήσι, όπου σταματούν, η Άννα εξαφανίζεται. Οι έρευνες δεν καταλήγουν σε κανένα θετικό αποτέλεσμα και ο Σάντρο με την Κλαούντια τις συνεχίζουν στο εσωτερικό της Σικελίας με τη σκέψη ότι η Άννα μπορεί απλώς να τους εγκατέλειψε και όχι, όπως γίνεται όλο και πιο πιθανό, να αυτοκτόνησε.

Η ανησυχία του Σάντρο, που φαινόταν στην αρχή αληθινή, υποχωρεί πολύ γρήγορα μπροστά στην προοπτική ενός νέου συναισθήματος: του έρωτα για την Κλαούντια.

Η αναζήτηση της Άννας γίνεται η αφορμή μιας «περιπέτειας» που δε φαίνεται ωστόσο να έχει για τους δυο πρωταγωνιστές της το ίδιο περιεχόμενο.

Σ' ένα κοσμοπολίτικο ξενοδοχείο, όπου μένουν ένα βράδυ, η Κλαούντια χάνει τον Σάντρο και τον ξαναβρίσκει στην αγκαλιά μιας αγοραίας καλλονής. Έντρομη, φεύγει και κλαίγοντας με λυγμούς φθάνει σε μιαν έρημη πλατεία όπου έρχεται σε λίγο και ο Σάντρο. Καθισμένος σ' έναν πάγκο αφήνει για πρώτη φορά τα δάκρυά του να κυλήσουν. Η Κλαούντια τον πλησιάζει, διστάζει και τελικά απλώνει το χέρι της και του χαϊδεύει τα μαλλιά.

Η νύχτα

Ο Τζιοβάνι και η Λίντια –που βρίσκονται στο δέκατο χρόνο του γάμου τους– πηγαίνουν να επισκεφτούν, στο τέλος του απογεύματος, τον φίλο τους Τομάζο που είναι βαριά άρρωστος στην κλινική. Την επίσκεψη αυτή, οδυνηρή και για τους δυο, αλλά ιδιαίτερα για τη Λίντια, διαδέχεται ένα φιλολογικό κοκτέιλ που οργανώνει ο εκδότης του Τζιοβάνι με την ευκαιρία της κυκλοφορίας του νέου του μυθιστορήματος. Η Λίντια, που δεν μπορεί ν' αντέξει σ' αυτήν την ατμόσφαιρα, φεύγει κι αρχίζει ένα ατέλειωτο σεργιάνισμα, πρώτα στο κέντρο του Μιλάνου κι ύστερα στα προάστια. Όταν έχει πια σχεδόν σκοτεινιάσει, τηλεφωνεί στον Τζιοβάνι να έρθει να την πάρει και μαζί αναρωτιούνται πώς θα περάσουν την βραδιά τους.

Διστάζουν να πάνε στη δεξίωση ενός πάμπλουτου βιομηχάνου που τους έχει καλέσει και, με μια διάθεση αμοιβαίας τρυφερότητας, αποφασίζουν να μείνουν οι δυο τους και να πάνε να διασκεδάσουν σ' ένα νυχτερινό κέντρο. Η απόπειρα όμως αποτυχαίνει και τελικά πηγαίνουν στη δεξίωση, όπου ο Τζιοβάνι δείχνεται πολύ ευσυγκίνητος μπροστά στη Βαλεντίνα, την κόρη του οικοδεσπότη, και όπου η Λίντια αποκτά ένα νέο θαυμαστή. Αργά τη νύ-

χτα η Λίντια μαθαίνει ότι ο Τομάζο πέθανε. Δέχεται, σαν υπνοβάτης, τον περίπατο που της προτείνει ο θαυμαστής της. Ύστερα από μια ξέφρενη κούρσα με το αυτοκίνητο γυρίζει –αφού έχει αποκρούσει την ιδέα μιας περιπέτειας– βρίσκει τον Τζιοβάνι και του αναγγέλλει τον θάνατο του Τομάζο. Στο έρημο πάρκο της έπαυλης, η Λίντια αποκαλύπτει στον Τζιοβάνι ότι ο Τομάζο την αγαπούσε. Εκείνη δεν αγάπησε ποτέ παρά τον άντρα της. Πού είναι όμως τώρα αυτή η αγάπη; Η Λίντια ομολογεί στον Τζιοβάνι ότι έπαψε να τον αγαπάει, και για να τον εξωθήσει σε μιαν ανάλογη ομολογία, του διαβάζει ένα ερωτικό γράμμα που της είχε γράψει πριν από χρόνια και που εκείνος δεν αναγνωρίζει. Όταν του λέει πως είναι δικό του, ο Τζιοβάνι την αγκαλιάζει και τη φιλάει παράφορα σαν να ήθελε να την εμποδίσει να του επαναλάβει την αλήθεια.

Ποιες είναι, μέσα από αυτές τις δυο ιστορίες, οι επιδιώξεις του Αντονιόνι;

Στην *Περιπέτεια* επιχείρησε, όπως λέει ο ίδιος, να δείξει το χάσμα που υπάρχει στον σύγχρονο κόσμο ανάμεσα στην διαρκώς αναθεωρούμενη επιστημονική γνώση και τους απαρχαιωμένους ηθικούς μύθους που μας κυβερνούν.

Από οκνηρία ή από ανανδρία δεν θέλουμε να παραδεχθούμε ότι υπάρχουν νέες διαστάσεις και για τα συναισθήματά μας, τις ψυχικές μας καταστάσεις, τους έρωτες και τους πόνους μας, όπως υπάρχουν λ.χ. νέες διαστάσεις για την επιστήμη. Αυτή η ανισορροπία γεννάει μια αστάθεια στις συναισθηματικές μας σχέσεις.

Αυτήν θέλησε να περιγράψει ο Αντονιόνι σε μια ταινία, που «δεν είναι ούτε καταγγελία ούτε κήρυγμα». Τη λύση εξάλλου στο πρόβλημα δεν έχει την αξίωση ή τη δυνατότητα να τη βρει εκείνος. Θέτει απλώς το ερώτημα και αρκείται να παρατηρήσει ότι οι ήρωες της *Περιπέτειας* δεν καταλήγουν σε μια ηθική αναρχία, αλλά «σε έναν αμοιβαίο οίκτο»· αν κανείς του αντιτάξει ότι κι αυτό είναι κάτι πολύ παλαιό, είναι έτοιμος να απαντήσει: «Τί άλλο μας μένει;»

Στη *Νύχτα* –όπου υπάρχουν πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία– ο Αντονιόνι ισχυρίζεται ότι διαλέγει μια συμβιβαστική λύση. «Αυτήν που συναντούμε σήμερα και στον τομέα της ηθικής ή ακόμα και της πολιτικής. Αυτήν τη φορά τα πρόσωπα (της ιστορίας) βρήκαν το ένα τ' άλλο, αλλά δυσκολεύονται να επικοινωνήσουν, γιατί ανακάλυψαν πως η αλήθεια είναι δυσβάσταχτη, πως απαιτεί μεγάλο θάρρος και αποφάσεις που δεν είναι πραγματοποιήσιμες στο περιβάλλον τους».

Προσθέτουμε ότι η σύνοψη που προτάσσεται στην έκδοση του αυτοτελούς σεναρίου της *Νύχτας* δίνει την ακόλουθη ερμηνεία στην έκδοση της ταινίας: «Ο Τζιοβάνι και η Λίντια αγκαλιάζονται και κάνουν έρωτα, εκεί, πάνω στο γρασίδι, με απελπισία, χωρίς να ξέρουν αν θα κατορθώσουν να ξαναβρεθούν».

Στο κείμενο in extenso υπάρχει μια απόχρωση αισιοδοξίας: «Η Λίντια κλείνει τα μάτια κι αφήνεται. Κάτι σαν ζωική μανία, η σκέψη του τί υπήρξε και του τί θα μπορούσε να υπάρξει, την συνεπαίρνουν. Και τα φιλιά που ανταλλάσσουν ο Τζιοβάνι κι η Λίντια, μαρτυρούν αυτήν την ελπίδα».

Παραθέσαμε αυτά τα στοιχεία γιατί θα μας ξαναχρειασθούν. Αυτό που πρέπει να πούμε αμέσως είναι ότι, αν γυρεύαμε το «νόημα» των δυο ταινιών συμπυκνωμένο στις ύστατες σκηνές τους –πράγμα που θα ήταν, κατά τη γνώμη μας, σφαλερό–, το λιγότερο που θα είχαμε να παρατηρήσουμε είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις το απαισιόδοξο συμπέρασμα φαίνεται πειστικότερο.

Η τελευταία χειρονομία της Κλάουντια δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Υπάρχουν μέσα της αποθέματα συμπόνιας, ίσως και έρωτα. Αλλά τί εσωτερικό αντίκρυσμα μπορούν να έχουν τα δάκρυα του Σάντρο; Τί παραπάνω είναι από το κλάμα του πληγωμένου ζώου που δεν ορίζει τη μοίρα του; Πού μπορεί να βασισθεί μια ελπίδα που δεν βρίσκει στο παρελθόν του κανένα στήριγμα;

Και στη *Νύχτα*, τί βάρος μπορεί να έχει το ερωτικό πυροτέχνημα του τέλους δίπλα στην φοβερή ανακάλυψη της Λίντιας, δίπλα στην αναπότρεπτα κερδισμένη νηφαλιότητα;

Η μόνη ένδειξη ότι η ανάλυση θα μπορούσε να μην σταματήσει εκεί, αλλά να προχωρήσει σε μιαν εξήγηση λιγότερο γενική κι αόριστη από την αναγωγή στον «κόσμο» και την «εποχή», είναι υπαινιγμός του Αντονιόνι για το κοινωνικό περιβάλλον των ηρώων της *Νύχτας*. Κι εδώ, όπως και στην *Περιπέτεια*, τα πρόσωπα ανήκουν στην μεγαλοαστική τάξη ή είναι συνδεδεμένα μαζί της. Στην *Κραυγή* όμως το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας εργάτης. Και ο αγιάτρευτος καημός του –που δεν αποκλείεται να ευθύνεται και για το θάνατό του– είναι πάλι η ερωτική μοναξιά.

«Ο εργάτης του Αντονιόνι», γράφει ένας ιταλός κριτικός, ο Ρέντσο Ρέντσι, «θέλει να είναι ξένος προς το περιβάλλον του και ζει μόνος του το πάθος του. (...) Στο εδώλιο δεν βρίσκεται πια μια ορισμένη μορφή κοινωνίας, αλλά η ίδια η ζωή». Και καταλήγει ότι ο Αντονιόνι οδήγησε ως το ακρότατο σημείο τους τις συνέπειες της ατομικής απελπισίας.

Συλλογιέται βέβαια κανείς μήπως στο βάθος η άποψη αυτή καταντάει ν' αποτελεί ψευδοπρόβλημα και μήπως δεν υπάρχει ποτέ τρόπος να κατηγορηθεί η ζωή σαν ζωή. Όταν η κλωστή που δένει το πρώτο δράμα με το περιβάλλον δεν φαίνεται, αυτό σημαίνει ίσως ότι το δράμα είναι πιο πολύπλοκο απ' ό,τι φανταζόμαστε. Πέρα λοιπόν από οποιαδήποτε διάφανη σχέση, ενδέχεται να υπάρχει μια υπόγεια αλληλοεξάρτηση που είναι δύσκολο να αποσαφηνισθεί ή που ο Αντονιόνι δεν αισθάνεται την ανάγκη να αποσαφηνίσει.

Η ακριβέστερη προσέγγιση μπορεί, νομίζουμε, να γίνει μέσα από τη στάση των δύο βασικών ανδρικών προσώπων.

Ο Σάντρο είναι ένας παραιτημένος άνθρωπος. Αρχιτέκτονας, παραμέρισε κάθε φιλοδοξία, γιατί είδε ότι η υποταγή στη ρουτίνα και η υπάκουη εκτέλεση ξένων σχεδίων, που ο ίδιος περιφρονεί, του εξασφαλίζουν τεράστιες αμοιβές. Μπροστά στο εξαίσιο παλιό κτιριακό συγκρότημα του Νότο, όπου τον έχει οδηγήσει, υποτίθεται, η αναζήτηση της Άννας, αναρωτιέται: «Τί χρειάζεται η ομορφιά; Άλλοτε οι αρχιτέκτονες χτίζανε για την αιωνιότητα. Σήμερα ό,τι φτιάχνουμε δεν κρατάει παρά δέκα ή είκοσι χρόνια». Αλλά αυτή η πίκρα είναι ψεύτικη. «Λέει ψέματα», παρατηρεί ο ίδιος ο Αντονιόνι, «ξεγελάει τον εαυτό του για να

δικαιολογήσει την αδυναμία του». Κι όταν τα βήματά μου τον φέρνουν προς το μέρος όπου ένας νεαρός σπουδαστής αντιγράφει μ' ευλάβεια ένα διακοσμητικό μοτίβο, ο Σάντρο θα επωφεληθεί από μια στιγμιαία απουσία του, για να ρίξει το μελανοδοχείο πάνω στο μισοτελειωμένο σχέδιο. Όλες εξάλλου οι επαγγελίες του ότι θα εγκαταλείψει τον εργοδότη του –με τη θαλαμηγό του οποίου ταξιδεύει– και θα ξαναρχίσει μια δημιουργική δουλειά, είναι κούφιες κούβέντες. Ο ερωτισμός του –«το πιο ευδιάκριτο σύμπτωμα της αρρώστιας από την οποία πάσχουν τα συναισθήματα» λέει ο Αντονιόνι– δεν είναι παρά η στιγμιαία πλήρωση ενός κενού, μια παροδική παρηγοριά, μια νηπιακή σχεδόν ηδονιστική αντίληψη. Η ικανοποίηση μιας επιθυμίας πρέπει να είναι άμεση. Είναι η μόνη βεβαιότητα που θα ήταν σε θέση να διατυπώσει και που τον φέρνει τελικά σε αδιέξοδο.

Ο Τζιοβάνι δεν κινείται στο ίδιο επίπεδο. Η παραίτηση δεν υπάρχει σ' αυτόν σαν κατάσταση, αλλά σαν απειλή. Η επιτυχία του δεν φαίνεται να τον γεμίζει και, από ορισμένες ενδείξεις, διαβλέπουμε ότι η συγγραφική του παραγωγή κινδυνεύει να στερέψει.

Οι προτάσεις συνεργασίας που του κάνει ο πάμπλουτος βιομήχανος –«Όλοι οι διανοούμενοι του Μιλάνου που έτυχε να γνωρίσω, ανήκουν ο καθένας και σε κάποιον εκατομμυριούχο» δηλώνει ο Αντονιόνι– δεν τον λυγίζουν αμέσως, αλλά δεν τον αφήνουν κι ασυγκίνητο. Όσο για την προσβολή του ερωτισμού, εμφανίζεται σ' αυτόν περισσότερο σε μορφή κρίσεως παρά χρόνιας αρρώστιας. Στη σκηνή του Σάντρο με την αγοραία καλλονή αντιστοιχεί στη *Νύχτα* η τυχαία συνάντηση του Τζιοβάνι με μια νυμφομανή, στους διαδρόμους της κλινικής όπου νοσηλεύεται ο Τομάζο. Η γυναίκα, έξαλλη, τον παρασύρει στο δωμάτιό της, αλλά η επέμβαση του γιατρού διακόπτει μια «περιπέτεια», που θα είχε αλλιώς ολοκληρωθεί. (Πολύ πιο αυτοαναλυόμενος από τον Σάντρο, ο Τζιοβάνι θα συζητήσει το γεγονός με τη Λίντια, που θα τον ξαφνιάσει με την αδιαφορία της).

Για να ξαναγυρίσουμε πάντως σε ό,τι φαίνεται ν' αποτελεί κοινό γνώρισμα του Σάντρο και του Τζιοβάνι, θα έχουμε να παρατηρήσουμε ότι τόσο ο ένας όσο κι ο άλλος: α) δεν αισθάνονται αλληλέγγυοι με κανένα πλατύτερο σύνολο, β) δεν βρίσκουν πια στη δουλειά τους καμιά δημιουργική ευφορία και γ) είναι διαθέσιμοι για τα διάφορα κεντρίσματα της καθημερινότητας που πάνε ν' αντικαταστήσουν τα βαθύτερα και ουσιαστικότερα κίνητρα.

Αδύνατοι και ανυπόστατοι, ανίκανοι να επηρεάσουν την πραγματικότητα ή να κοιτάξουν κατάματα την αλήθεια, οι άντρες στα δύο τελευταία έργα του Αντονιόνι επισκιάζονται από τις γυναίκες, που είναι και πιο δυνατές και πιο νηφάλιες.

Η Άννα είναι η μόνη μέσα στον επιπόλαιο κύκλο της που φαίνεται να έχει επίγνωση της καταστάσεως, που βλέπει το αδιέξοδο και που αρνείται να καμωθεί πως δεν το βλέπει. Απογοητευμένη από την ερωτική της εμπειρία δεν καταφεύγει στον ερωτισμό. Η εξαφάνισή της στερεί την *Περιπέτεια* από το κατεξοχήν συνειδητό πρόσωπο της ιστορίας, εκείνο που δεν θα ήταν δυνατόν να εξακολουθήσει αυτήν τη ζωή χωρίς να επαναστατήσει. Η αυτοκτονία της είναι μια διαμαρτυρία. Και το φοβερό είναι πως αποδεικνύεται μάταιη.

Στη *Νύχτα* ο θάνατος δε χάνει το τραγικό του βάρος. Το σπαρακτικό πρόσωπο της Λί-

ντιας όταν βγαίνει από την κλινική ή όταν μαθαίνει πως ο Τομάζο πέθανε, μας πείθει γι' αυτό. Κι ο θεατής βρίσκει σ' αυτόν τον συγκλονιστικό αντίκτυπο, αναπάντεχα, μιαν ανακούφιση. Πιστεύει στην αλήθεια και στη δύναμη ενός συναισθήματος, στον παλμό μιας συγκινήσεως απογυμνωμένης από κάθε αυταπάτη. Η ηθική γενναιότητα της Λίντιας όταν θα αποκαλύψει στον Τζιοβάνι τον θάνατο της αγάπης της, δεν είναι ξένη προς τον θάνατο του Τομάζο. Μπροστά σ' αυτό το γεγονός δεν υπάρχει θέση ούτε για οίκτο, ούτε για τον συναισθηματικό συμβιβασμό. Πρόσθετη απόδειξη: η άρνηση της προσφερόμενης περιπέτειας. Η Λίντια δεν γυρεύει να ναρκώσει τον πόνο της. Θέλει να τον ζήσει στην έκταση που του δίνει η συνείδησή της. Τα συναισθήματα μπορεί να μην είναι αιώνια –ιδιαίτερα ο βιωμένος έρωτας– αλλά τουλάχιστον η μια ζωή διαπερνάει την άλλη σαν να ήταν από σκέτο γυαλί.

Δεν αποκλείεται βέβαια καθόλου οι ερμηνείες αυτές να συνδέονται με τους ηθικούς μύθους που ο Αντονιόνι αποκαλεί απαρχαιωμένους. Αν όμως τα πρόσωπά του είχαν απαλλαγεί από τέτοιες εξαρτήσεις, δεν θα υπήρχε και πρόβλημα. Κι ο ίδιος παραδέχεται ότι βρίσκει σ' αυτήν την αναχρονιστική προσήλωση «κάτι το θλιβερά συγκινητικό».

Αν η αστάθεια των συναισθημάτων –αλλά και το μυστήριο τους– είναι το «νόημα» των έργων του Αντονιόνι, ποιος είναι ο «τρόπος» που διάλεξε για να το εκφράσει;

Αναφέραμε στην αρχή τις απόψεις του σχετικά με την εξονυχιστική παρακολούθηση των προσώπων. Η τεχνική του, έλεγε, είναι συνάρτηση δύο πραγμάτων: του φακού και των ηθοποιών. Η μηχανή δεν εγκαταλείπει ένα πρόσωπο σε μια «κενή» στιγμή για να το ξαναβρεί σε μιαν άλλη που θα είναι φορτισμένη δραματικά –όπως γίνεται συνήθως. Υπάρχει μια εξομοίωση του «σημαντικού» και του «ασήμαντου» –ιδιαίτερα αισθητή στην *Περιπέτεια*– που ενδέχεται να οδηγήσει σε παρανόηση, αν δεν γίνει έγκαιρα κατανοητό ότι η «δράση», που αποδίδεται αλλού με μια σύντμηση του χρόνου και με μια παράθεση εξωτερικών συμβάντων, ξετυλίγεται εδώ μέσα στα πρόσωπα και με μια διαστολή του χρόνου. Η διάρκεια –που αγνοεί κάθε αυθαίρετη συμπύκνωση, κάθε πλαστή συνάθροιση αποφασιστικών σκηνών– που, όπως και στη ζωή, μπορεί να είναι ή να μην είναι πυκνές.

Μια τέτοια στάση εξηγεί, ανάμεσα σ' άλλα, και τη δευτερεύουσα σημασία που έχει για τον Αντονιόνι το «μοντάζ» («Σήμερα πια το μοντάζ γίνεται όταν γυρίζεις την ταινία», λέει), όπως εξηγεί και τη βασική του πεποίθηση ότι η σκηνοθεσία δεν αποτελεί απλώς μια φάση της ταινίας, που θα μπορούσε να προστεθεί αριθμητικά στις υπόλοιπες. Η ταινία γράφεται όταν σκηνοθετείται, και η σύνταξή της –ή ο ρυθμός της– δεν μεταβάλλεται με μια «εκ των υστέρων» επέμβαση. Η άρνηση του Αντονιόνι να προσχεδιάζει συστηματικά το γύρισμα της κάθε σκηνής είναι δεμένη μ' αυτήν την πεποίθηση. Η συγκεκριμένη μορφή δεν μπορεί παρά να είναι συνισταμένη όλων των παραγόντων που προσφέρει η πραγματικότητα. «Η αποφασιστική στιγμή είναι κυρίως αυτή όπου ο σκηνοθέτης συγκεντρώνει από όσους και από όσα τον περιτριγυρίζουν, όλες τις δυνατές παροτρύνσεις, έτσι που η δουλειά του να πάρει μια πιο αυτοσχέδια τροπή, να γίνει πιο προσωπική, κι ακόμα, πιο αυτοβιογραφική, με την πλατύτερη σημασία της λέξεως». Η μόνη αναγκαία προϋπόθεση είναι «να ξέρεις

τί θέλεις να πεις». Από εκεί και πέρα «μπορείς ν' αφεθείς τυφλά στο ένστικτό σου».

Το ένστικτο; Ναι. Φτάνει να μην δώσουμε σ' αυτόν τον όρο ένα μυστηριώδες και ολότελα ανεξέλεγκτο περιεχόμενο. Γιατί αυτό που αποκαλεί έτσι ο Αντονιόνι δεν είναι στο βάθος παρά μια ευαισθησία που δεν έχει πάντα τη μνήμη των στοιχείων που τη διαμόρφωσαν.

Η αποστροφή της διαχυτικότητας και η ευσυγκινησία μπροστά στην ομορφιά είναι δύο απ' τα κύρια γνωρίσματα αυτής της ευαισθησίας. Η μακροσκοπική αντιμετώπιση των προσώπων –ιδίως στην *Περιπέτεια*– που παρακίνησε μερικούς κριτικούς να μιλήσουν για «απομάκρυνση» –με την μπρεχτική έννοια– έχει ίσως την αφετηρία της σε μια έμφυτη συστολή. Κι αξίζει να προσθέσουμε μ' αυτήν την ευκαιρία ότι σ' ένα έργο που έχει τον ερωτισμό[3] στο κέντρο του, οι ερωτικές σκηνές παρουσιάζονται χωρίς αισθησιασμό. Αλλά είναι γεγονός ότι το ύφος του Αντονιόνι δίνει στον θεατή το δικαίωμα να εντάξει ένα ατομικό χαρακτηριστικό –τη συστολή– σε μια γενικότερη στάση που αποκτά την αξία μιας αισθητικής θεωρίας. Η αποδραματοποίηση είναι φανερή στην πορεία της ιστορίας, στους διαλόγους, στη χρησιμοποίηση της μουσικής, στην ερμηνεία. Η τυραννική επιβολή του Αντονιόνι πάνω στους ηθοποιούς του, η αποθάρρυνση κάθε πρωτοβουλίας τους («Δεν πρέπει με κανένα τρόπο να γίνουν οι ίδιοι σκηνοθέτες του εαυτού τους») μαρτυρούν, εκτός απ' την ανησυχία μιας ψυχολογικής λοξοδρομήσεως, και τον φόβο του δραματικού ζήλου. Αντίθετα όμως απ' ό,τι συμβαίνει με τον Μπρεχτ, η αποδραματοποίηση δεν γίνεται με την αποκλειστική επιδίωξη να αφυπνισθεί η κρίση του θεατού –που αμβλύνεται με τη συναισθηματική μέθεξη– αλλά επειδή υπαγορεύεται από τη σχέση των προσώπων ανάμεσά τους, από τη δυσκολία της επικοινωνίας, από την πραγματική απόσταση που τα χωρίζει.

Ελάχιστα «ιταλός» σε ότι αφορά την εκδηλωτικότητα –η αλήθεια είναι ότι κατάγεται από τη Φερράρα, «μια πόλη εξαιρετικά κλειστή»– ο Αντονιόνι ξαναδένεται με τον τόπο του και με την καλλιτεχνική του κληρονομιά μέσα από την πλαστική του εντέλεια. Παρά τη διαβεβαίωση ότι αν δεν ήταν σκηνοθέτης, θα μπορούσε να είναι αρχιτέκτονας ή ζωγράφος, η σύνθεση των εικόνων του δεν υποκύπτει ποτέ στον πειρασμό της σχεδιαστικής αγαλλιάσεως. Η ομορφιά που περνάει από την οθόνη δεν είναι διακοσμητική. Πέρα από την αισθητική αρμονία υπάρχει η αέναη επινόηση ενός οπτικού λεξιλογίου, χωρίς επίθετα, μόνο με ρήματα και ουσιαστικά.

Είτε για το γυμνό τοπίο των Αιολικών νησιών πρόκειται, είτε για τη γεωμετρική γύμνια των μοντέρνων –και ώρες-ώρες εφιαλτικών– κτιρίων του Μιλάνου, το πλαστικό περιβάλλον παίζει τον αναντικατάστατο ρόλο του σε στενή πάντα σχέση με την αφήγηση. Όχι πως διαφαίνεται κανένας στατικός συμβολισμός σ' αυτές τις αντιστοιχίες (το παράδειγμα του κριτικού που είδε στα σβησμένα ηφαίστεια ένα σύμβολο πνευματική σβέσεως είναι κωμικό). Αλλά τίποτε δεν είναι τυχαίο. Και το αξιοθαύμαστο είναι ότι χρησιμοποιώντας μόνο προϋπάρχοντες χώρους κατορθώνει να τους συνδέσει με τα πρόσωπα, να τους ενσωματώσει στην ιστορία του, με την ίδια αναγκαιότητα που έχουν σε κάθε στιγμή και τα υπόλοιπα στοιχεία της σκηνοθεσίας του.

Τελειώνοντας θα θέλαμε ακόμα να σημειώσουμε, ότι τόσο στην *Περιπέτεια*, όσο και στη *Νύχτα*, δεν συναντούμε πουθενά τους θρησκευτικούς υπαινιγμούς που βρίσκουμε στο έργο λ.χ. ενός Φελλίνι ή ενός Ροσσελίνι. Όλα μας κάνουν να υποθέσουμε ότι ο Αντονιόνι ανήκει στην κατηγορία εκείνων που ζώντας σ' έναν κόσμο με μετακινούμενα σύνορα, σ' έναν αιώνα που, όπως έλεγε ο Πεγκύ, πάσχει από μιαν «αμνησία του αιώνιου», πιστεύουν πως το μελαγχολικό μεγαλείο του σύγχρονου ανθρώπου βρίσκεται στη νηφαλιότητα.

1 *Βλ. τεύχος μας αρ. 34.*

2 *Βλ. Κριτική στο προηγούμενο τεύχος μας.*

3 *Ο ερωτισμός εμφανίζεται και σαν ομαδικό φαινόμενο σε μερικές χαρακτηριστικές σκηνές, όταν λ.χ. στην «Περιπέτεια» η Κλάουντια γίνεται στόχος της ανδρικής περιέργειας σ' ένα χωριό, ή όταν η σχισμένη φούστα της αγοραίας καλλονής προκαλεί σωστή διαδήλωση σε μια πόλη. Η εκλογή εξάλλου της Σικελίας δεν είναι άσχετη με την πρόθεση να εμφανιστεί η ερωτιστική ευαισθησία του πλήθους.*

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Γ'

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

Με τη συνεργασία της «Ελληνικής Ταινιοθήκης» και της «Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος», η Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης», παρουσίασε φέτος, δωδέκατο χρόνο της λειτουργίας της, μια «Αναδρομή στην Κλασσική Κινηματογραφική Κωμωδία». Έτσι η παρουσίαση ιστορικών αναδρομών –που είναι βασική αποστολή μιας κινηματογραφικής Λέσχης, μαζί με την επισήμανση των νέων τάσεων και σχολών στον παγκόσμιο κινηματογράφο– συνεχίζεται για τρίτη χρονιά. Προηγήθηκαν αναδρομές στον «Κλασσικό Γερμανικό Κινηματογράφο» (1919-1926), στις ταινίες με θέμα τον «Άνθρωπο στο Διάστημα» (1902-1965) και τον «Κλασσικό Σοβιετικό Κινηματογράφο» (1924-1945), και θα ακολουθήσουν παράλληλες αναδρομές Σοβιετικού και Αμερικανικού Κινηματογράφου με θέμα «Ο Επικός Κινηματογράφος».

Οκτώ προγράμματα αποτέλεσαν την αναδρομή στην αμερικανική κωμωδία. Η σειρά εμφανίστηκε, όπως αρμόζει, μ' ένα αφιέρωμα στον Charlie Chaplin: τρεις ταινίες της περιόδου «Mutual» (1916-1917), δείγματα μιας κινηματογραφικής έκφρασης που στηρίζεται ταυτόχρονα στο χορόδραμα και την παντομίμα και με ψυχολογικές αντιδράσεις που προέρχονται από λογικούς συνειρμούς και την παρουσία της πραγματικότητας των αντικειμένων. Οι δύο αυτές συνιστάμενες αναπτύσσονται με την ίδια ένταση στο *Ενεχυροδανειστήριο*, ενώ στο *Πατινάζ* διακρίνεται πιο έντονα η χορογραφική δομή του burlesque. Στο *Φρουρός της τάξης* διαγράφεται ήδη η κοινωνική σάτιρα με μια πικρή ειρωνεία, και τα κωμικά ευρήματα ξεπετάγονται μέσα από τις αντιθέσεις που επισημαίνει το μάτι του σκηνοθέτη. Τα υπόλοιπα έργα της αναδρομής ήταν άγνωστα στον τόπο μας ή κι άδικα χαρακτηρισμένα από τους φίλους του κινηματογράφου.

Του Buster Keaton απολαύσαμε το *Η φιλοξενία μας* (1923) με μερικά θαυμάσια ευρήματα (που θα πάρουν μεγαλύτερες διαστάσεις σε μεταγενέστερες ταινίες του «αγέλαστου») και με κείνο το απροσδιόριστο ποιοτικό χρώμα που διαπερνά όλο το έργο. Ανακαλύψαμε ακόμα τον *Θαλασσοπόρο* (1924): ο Κήτον μόνος, αντιμέτωπος με τον μηχανικό και φανταστικό κόσμο του έρημου μεγάλου πλοίου, με μοναδικό όπλο τον πάντα πρόσφορο ανθρωπισμό του και την αισιοδοξία που χαρίζει η πίστη του στον έρωτα. Και όλ' αυτά δοσμένα με μια τέλεια διάρθρωση του συνόλου και με αναλυτική επεξεργασία της λεπτομέρειας.

Αποκαλυπτικός και ο εφευρετικότατος οίστρος του Max Linder που στους *Τριακόσιους φύλακες* (αγγλικά: «The three-must-get-there», γαλλικά «L' etroit mousquetaire» –και οι τίτλοι ακόμη δίνουν τον τόνο...) (1922) μας προσφέρει μια μοναδική παρωδία του μυθιστορήματος του Δουμά (αλλά και του κινηματογράφου) παίρνοντας αφορμή από τις ταινίες του Douglas Fairbanks.

Δημιουργός μιας κωμωδίας που ταιριάζει περισσότερο στον «αμερικάνικο τρόπο ζωής» κι ενός ήρωα που ανταποκρίνεται πιο άμεσα στον μέσο αμερικανό θεατή, ο Harold Loyd ανοίγει ίσως πρώτος τον δρόμο που θα διατρέξουν οι δημιουργοί της αμερικανικής κωμωδίας που θα ξεφύγουν από την επίδραση του burlesque. Στον *Δόκτωρ Τζακ* (1922) και περισσότερο στον *Πρωτοετή* (1925) το κλασικό ύψος της κωμωδίας συνδυάζεται με μια κωμωδία χαρακτήρων –διαβλέπουμε κιόλας τον Jerry Lewis.

Η εκρηκτική παρουσία και η καταστροφική μανία του Stan Laurel και του Oliver Hardy (για τους αμύητους, Χονδρός και Λιγνός ή σωστότερα Λιγνός και Χοντρός) ζωντάνεψαν στις ταινίες τους *Οι συγγενείς μας* (1936) και *Οι μπουρλοτιέρηδες* (1938), και στάθηκαν αφορμή για μια ανακατάταξη στην «ταινιοθήκη της φαντασίας μας»: όχι, οι παιδικές μας αναμνήσεις δεν μας ξεγελούν, όσο κι αν θέλουμε να τις λουστράρουμε με τα επάλληλα στρώματα διανοητικής καθωσπρεποσύνης: δυο μεγάλοι κωμικοί, που, σε μερικές τουλάχιστον ταινίες τους, θα μείνουν αξεπέραστοι.

Η αναδρομή αυτή δεν μπορούσε φυσικά να εξαντλήσει το θέμα της. Έλειψε ο Mack Sennett και ο Harry Langdon, για να περιοριστούμε στους πιο σημαντικούς του βουβού κινηματογράφου, κι από τους μεταγενέστερους ο W.C. Fields και οι αδελφοί Marx. Ίσως όμως έδωσε αφορμή σ' όσους παρακολουθούν παράλληλα με τον κινηματογράφο τις άλλες σύγχρονες τέχνες, και ιδιαίτερα το θέατρο, να διαπιστώσουν την τεράστια συμβολή της κλασικής κωμωδίας πάνω στις μεταγενέστερες καλλιτεχνικές εξελίξεις.

Η επίδραση αυτή φαίνεται σαφέστερα στο σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο, που τ' ονομάζουμε συχνά «θέατρο του παραλόγου», από τον Beckett και τον Ionesco ως τον Albee και τον Pinter.

Τα παρακάτω αποσπάσματα από το βιβλίο του Martin Esslin δίνουν κάποιους υπαινιγμούς για αναφορές και συσχετισμούς που μπορεί να κάνει ο κάθε θεατής.

«Η παράδοση των "μίμων" της αρχαιότητας, των τζουντζέδων του Μεσαίωνα, των αρλεκίνων της Commedia dell' Arte εμφανίζεται ξανά στους κωμικούς του Music Hall και του Vaudeville, από τους οποίους ο εικοστός αιώνας μας έδωσε αυτό που πιθανότατα θα θεωρηθεί σαν το μοναδικό μεγάλο του κατόρθωμα στον τομέα της τέχνης με λαϊκή απήχηση: τη βουβή κινηματογραφική κωμωδία του Keystone Cops, του Charlie Chaplin, του Buster Keaton και των άλλων αθάνατων ερμηνευτών.

Η βωβή κινηματογραφική κωμωδία είχε χωρίς αμφιβολία αποφασιστική επίδραση πάνω στο θέατρο του παράλογου. Προσφέρει την ονειρική παράξενη όψη ενός κόσμου ιδωμένου απ' έξω, με τα μάτια κάποιου που δεν καταλαβαίνει και που ξέκοψε από την πραγματικό-

τητα. Έχει την ποιότητα του εφιάλτη και μας παρουσιάζει έναν κόσμο σε αδιάκοπη και ολότελα άσκοπη κίνηση. Και αποδεικνύει ξανά και ξανά τη βαθιά ποιητική δύναμη της χωρίς λόγια και χωρίς σκοπό δράσης. Οι μεγάλοι ηθοποιοί αυτού του κινηματογράφου, ο Chaplin και ο Keaton είναι οι τέλειες προσωποποιήσεις της στωικότητας του ανθρώπου που βρίσκεται αντιμέτωπος μ' έναν κόσμο από μηχανικά επιτεύγματα που ξεφεύγουν από τον έλεγχό του.

Την παράδοση αυτή συνέχισαν στον «ομιλούντα» κινηματογράφο ο Laurel και ο Hardy, ο Fields και οι Marx. Ο Ionesco δήλωσε κάπου πως οι τρεις πιο σημαντικές επιδράσεις στο έργο του είναι του Groucho, του Chico και του Harpo Marx»[1].

Το κινηματογραφικό «γκάγκ» αναπτύσσεται με ξεχωριστή ένταση και ελευθερία στη σύνθεση και τη γραφή των ζωντανών σκηνών με την παράλογή τους λογική. Το «αφιέρωμα» στον ρουμάνο Ion Popescu Sipo μας το θύμισε πολύ χαρακτηριστικά κυρίως με τις ταινίες *Επτά Τέχνες*, *Σύντομη Ιστορία* και *Homo Sapiens* (1956-1960).

Το πρόγραμμα του Ιανουαρίου συμπληρώθηκε ακόμα με μια επανάληψη: προβλήθηκε ο *Οκτώβρης* του Eisenstein. Είναι ίσως η πιο δύσκολη και η πιο άνιση –από άποψη μορφής, όμως η πιο συγκλονιστική και τολμηρή– ταινία του δημιουργού του *Ποτέμκιν* και του *Ιβάν*.

1 *Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, New York, σ. 236-237.*