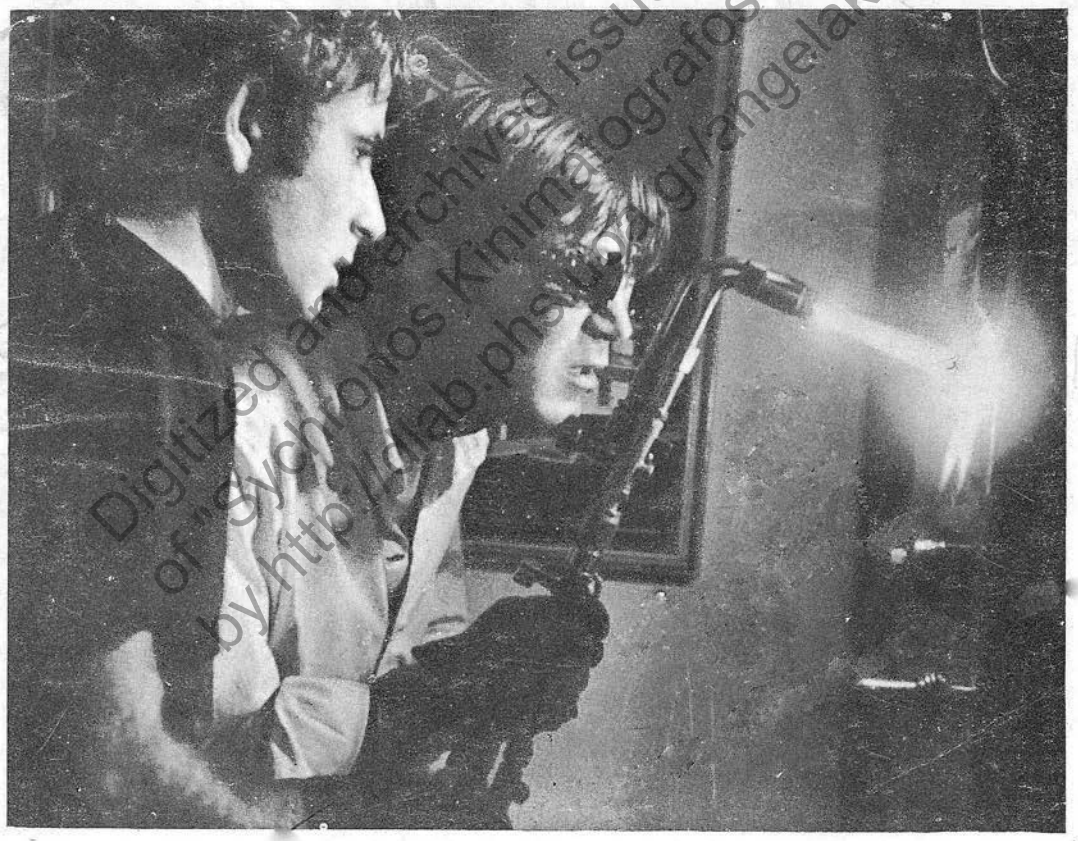
ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

3
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 69

Δέκατο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ-ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΧ.

Digitized and archived issues of "Sygchronos Kinimatografos" by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Βαγγέλη Σερντάρη «Ἀποτείχα στὴν Ἀθήνα» ἀποτελεῖ μιὰ δοκιμὴ καθόδου χωρίς ἀναφορὲς στὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καὶ στὴν εἰδικὴ διαδικασία περάσματος ἑνὸς προσώπου ἀπὸ ἕνα κύκλο ζωῆς σ' ἕναν ἄλλο. (Γιῶργος Καλατζῆς καὶ Ἀνέστης Βλάχος).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No 3, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 69

1. Δέκατο Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης	σελ. 5
2. Οἱ ταινίες τοῦ φεστιβὰλ	» 15
3. Τσούφ. Μιὰ συζήτηση μὲ τὸ Θόδωρο Μαραγκό	» 16
4. Προφεστιβαλικὲς σκόρπιες σκέψεις ἑνὸς κινηματογραφιστῆ, τοῦ Σάκη Μανιάτη	» 18
5. Πορεία πρὸς τὸ ἀβέβαιο μέλλον. Μιὰ συζήτηση μὲ τὸ Θόδωρο Ἀγγελόπουλο	» 20
6. Σκέψεις καὶ διαπιστώσεις, τοῦ Ἰάκωβου Καμπανέλλη	» 30
7. Ἡ κρίση τοῦ Χόλλυγουντ, τῶν Πώλ καὶ Ζὰν-Λουὶ Λετρὰ	» 34
8. Ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ πραγματικότητα, τοῦ Γιώργου Δεζικιρίκη	» 44
9. Βιβλιοκριτικὴ	» 49
10. Ἡ γνώμη τῶν δέκα	» 51
11. Κριτικὴ	» 52
12. Ἀπὸ 15 σὲ 15. Οἱ ταινίες τοῦ μηνὰ	» 60
13. Εἰδήσεις καὶ σχόλια	» 62
14. Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνώστες	» 63

Ἐκδότης, ὑπεύθυνος ἀμφωνα μὲ τὸ Νόμο: Βαγγέλης Τρικεριώτης, Ναρκίσων 12, Ν. Ἡράκλειο * Διευθυντὴς συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης * Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος * Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Ἄκης Καλομοιράκης * Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Τζαβέλα 25, τηλ. 615.079 * Φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή: Γιαννατσῆς καὶ Σία, τηλ. 344.575 * Συντακτικὴ ἐπιτροπή: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Ἄκης Καλομοιράκης, Γιῶργος Κόρρας, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Κώστας Σφήκας. * Συνεργάτες: Νῖκ. Ἀλευρᾶς, Εὐγ. Κάμφωνα, Τών. Λυκουρέσης, Χρ. Παληγιαννόπουλος, Τέλ. Σαμαντᾶς * Ἐτήσια συνδρομή: Ἐσωτερικοῦ 100 δρχ., Ἐξωτερικοῦ 7 δολλάρια. Γράμματα, ἐμβάσματα: Βαγγέλης Τρικεριώτης, στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ, Ἀναξαγόρα 1, τηλ. 545.393.

Cinéma contemporain. Revue mensuelle éditée à Athénes par un groupe de jeunes cinéastes-No 3, Novembre 1969-Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars-Adresse : Anaxagora 1, Athènes, Gréce.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΔΕΚΑΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τὸ φετεινὸ φεστιβὰλ κινηματογράφου στὴ Θεσσαλονίκη, δέκατο στὴ σειρὰ τέλειωσε.

Γενικὴ διαπίστωση ἡ ἀποτυχία. Δὲν ἦταν βέβαια ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἔδειχνε τόσο καθαρὰ τὰ ὅρια καὶ τὶς ἀδυναμίες του. Πέρυσι ἀκόμα ξεγελιόμαστε. Μερικὲς ταινίες μικροῦ μήκους, μιὰ - δυὸ μεγάλες, μιὰ κάποια ἀτμόσφαιρα ἔφτασαν ν' ἀλλοιώσουν τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο, δημιούργησαν ἐντυπώσεις.

Φέτος ἡ ἀποκάλυψη ἦταν καίρια.

Τὸ φεστιβὰλ κινηματογράφου πεθαίνει μαζὶ μὲ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Σ' ἕνα σύνολο ἕξη ταινιῶν μεγάλου μήκους (τῶν καλλίτερων, ὑποτίθεται, τῆς φετεινῆς παραγωγῆς) καμιὰ δὲν ξέφυγε ἀπὸ τὰ κλισὲ ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν Ἑλληνικῶν ταινιῶν.

Καμιὰ δὲ θέλησε νὰ ριφοκινδυνέψει πρὸς κάποιο δρόμο ἄλλο, προσωπικότερο, δρόμο προβληματισμοῦ καὶ ἀναζήτησης.

Κι ἂν ξεχώρισαν δύο («Τὸ κορίτσι τοῦ 17» καὶ ἡ «Λησταεία στὴν Ἀθήνα») εἶναι γιὰ τὸν τρόπο γυρίσματός τους κι ὄχι γιὰ τὸ περιεχόμενό τους. Ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἀγνοεῖ τὴν Ἑλλάδα, τὰ προβλήματά της, τὴν ἀρρώστεια της. Κάτι χειρότερο. Μεταβάλλει σὲ κλασσικὰ εἰκονογραφημένα τὴν ἱστορία της («Ὄχι»), δανείζεται ἀπὸ τὸν ἀμερικάνικο κιν)φο χωρὶς νὰ μετουσιώνει («Πανικός»), αὐνανίζεται («Θυμήσου, ἀγάπη μου»).

Φέτος ἔγινε ἐπιτακτικότερη ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ ἀλλαγή. Τὸ φεστιβὰλ θὰ πρέπει ν' ἀποφασίσει ἂν εἶναι φεστιβὰλ καλλιτεχνικῶν ταινιῶν ἢ παζάρι γιὰ ἐμπορικὲς ταινίες. Ἡ συνύπαρξη ἀλλοιώνει τὸ χαρακτήρα του, μπερδεύει τὰ κριτήρια, ὑπογραμμίζει τὴ σύγχυση.

Σὲ μιὰ συζήτηση ποὺ ἔγινε μὲ τοὺς δημοσιογράφους, κριτικούς, σκηνοθέτες καὶ παράγοντες τοῦ φεστιβὰλ ρίχτηκαν μερικὰ συνθήματα — αἰτήματα — σημεῖα μάχης.

α) ἐπιβολὴ στοὺς κινηματογράφους τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους,

β) ἀπαλλαγὴ ἀπὸ φορολογία τῶν ταινιῶν ποὺ θὰ προκρίνονται γιὰ τὸ φεστιβάλ,

γ) ἀλλαγὴ στὴ σύνθεση ἐπιτροπῶν, μὲ εἴσοδο σ' αὐτές, προσώπων μὲ κῦρος καὶ γνώση πάνω στὰ κινηματογραφικὰ θέματα,

δ) μεγάλα καὶ πολλὰ χρηματικὰ βραβεῖα στὶς διακρινόμενες ταινίες καὶ

ε) σύσταση ἑνὸς ὀργανισμοῦ τοῦ φεστιβὰλ γιὰ τὴν ὀργάνωση καὶ σωστὴ διεξαγωγή.

Αἰτήματα παλαιά. Κάθε χρόνο συζητοῦνται, γράφονται, ὑποβάλλονται.

Τὰ ὑποβάλαμε καὶ φέτος μὲ τὴν ἴδια ἐλπίδα. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει τίποτα ἄλλο, ἀπὸ τὸ νὰ περιμένουμε φωνάζοντάς τα μὲ τριακόσια μεγάφωνα στ' αὐτιὰ τῶν ἁρμοδίων.

Γιὰ μᾶς, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἐμπόριο ἀλλὰ πολιτιστικὸ γεγονός.

Γιὰ μᾶς, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἀποβλάκωση καὶ χάπι γιὰ τὴν ἀϋπνία, ἀλλὰ πράξη ζωῆς, θεώρηση καὶ κριτικὴ τοῦ κόσμου μας.

Γιὰ μᾶς, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι φυγὴ ἀλλὰ βασανιστικὴ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας, ἡ μάχη αὐτὴ δὲν εἶναι μάχη ποὺ δίνει κανεὶς μιὰ φορὰ ἀλλὰ μάχη μιᾶς ζωῆς.

Τῆς Σύνταξης

1. ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

του Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΟΧΙ

Σκηνοθεσία: Δ. Δαδήρα. Σενάριο: Ἀ. Δαυΐδ καὶ Σ. Φιλιππούλη. Φωτογραφία: Δ. Παπακωνσταντῆ. Μουσική: Γ. Λαυράνου. Μὲ τούς: Κώστα Πρέκα, Βέρα Κρούσκα.

Οἱ μεγάλες παραγωγὲς πού κάνουν μία λιγότερο ἢ περισσότερο σαφῆ ἀναφορὰ στὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ τὰ πεπρωμένα τῆς φυλῆς, πολλαπλασιάστηκαν τελευταῖα. Ἀποτελεῖ μία ἔξυπνη ἀναδίπλωση τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ἀρκετὰ προσοδοφόρο ὅπως ἀπέδειξαν «Τὰ Σύνορα τῆς Προδοσίας». Ἀφοῦ καπηλεύεται τὰ κοινὰ ἀνθρώπινα συναισθήματα τόσα χρόνια, τώρα ἦρθε ἡ σειρὰ τῆς καπηλείας τῆς ἱστορίας.
Στὴν περίπτωσι τοῦ «Ὄχι», μολονότι ὁ παραγωγὸς φιλοδοξοῦσε νὰ βρεῖ τὴ διάσταση τοῦ ἔπους, βρίσκει τὸ αἰσθηματικὸ μελὸ χωρὶς ἡ ἐποχή, τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, ἡ πολεμικὴ ἀτμόσφαιρα ν' ἀποτελοῦν τίποτα ἄλλο ἀπὸ μιὰ θεαματικὴ ὑποδομὴ στὸ συμβατικὸ ρομάντζο ἑνὸς Ἕλληνα ἀξιωματικοῦ καὶ μιᾶς Ἰταλίδας. Ἡ τυποποίηση πού ὑπάρχει πρωτογενῶς (ἀπὸ σενάριο: α) οἱ ἥρωες χωρίζονται σὲ καλοὺς καὶ κακοὺς χωρὶς μεταπτώσεις καὶ χωρὶς ἐξελικτικὴ πορεία, β) οἱ δικοί μας εἶναι μονάχα νικητές, οἱ ἄλλοι μονάχα ἡττημένοι, γ) ἡ ἀνασύνθεση τῆς ἐποχῆς εἶναι ὑποτυπώδης σὲ νύξεις, καταστάσεις, σημεῖα ἐπικαιρότητας, ἀναφορές), ἐνισχύεται σημαντικὰ ἀπὸ μιὰ ἐξ ἴσου συμβατικὴ σκηνοθεσία, χωρὶς ἔμπνευση, ἁπλὴ εἰκονογράφηση.
Εἶναι καιρὸς νὰ καταλάβουν μερικοὶ ὅτι τὸ ἔπος δὲν εἶναι μόνο «καὶ χιλιάδες κομπάρσοι», ἀλλὰ πρὶν ἀπ' ὅλα εἶναι τόνος, μία ἀνάσα, ἡ ἀνύψωση τοῦ «κοινοῦ» σὲ «μεγαλειῶδες». Καὶ ἡ διαστολὴ αὐτὴ δὲν ἔρχεται ποσοτικά, ἀλλὰ ποιοτικὰ πρῶτα. Οἱ ἀναφορὲς πού θὰ μποροῦσε νὰ κάνει κανεὶς ἀποδεικτικὰ εἶναι πολλὲς καὶ εὔκολες, ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν ἁπλὸ θεατή.

ΠΑΝΙΚΟΣ

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Σταῦρος Τσιώλης. Φωτογραφία: Γιῶργος Ἀρβανίτης. Μουσική: Κ. Καπνίσης. Μὲ τούς: Κώστα Καζᾶκο, Σοφία Ρούμπου.

Οἱ ἀστυνομικὲς ταινίες ἀποτελοῦν ἐπίσης μιὰν ἄλλη ἀναδίπλωση τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Ταυτόχρονα καὶ τὸν χῶρο ἀναζήτησης μερικῶν νέων σκηνοθετῶν, πού προσπαθοῦν, μέσα στὰ πλαίσια τῆς ὀργανωμένης παραγωγῆς καὶ μέσα ἀπὸ ἕνα εἶδος πού μοιάζει πρόσφορο σὲ παντοειδεῖς ἀναφορές, νὰ κάνουν ταινίες ποιότητας (τρόπος γυρίσματος, ἀποφυγὴ τοῦ μελό).
Ὁ «Πανικὸς» τοῦ Τσιώλη δὲν πετυχαίνει τὸ στόχο του. Ἀντίθετα, κατορθώνει νὰ δημιουργήσει ἕνα καινούργιο εἶδος, τὸ «ἀστυνομικὸ μελό». Στὴν περίπτωσή του, δὲν εἶναι ὁ ἔρωτας πού προσφέρει τὴ ζάχαρη, ἀλλὰ ἡ παρουσία ἑνὸς παιδιοῦ.
Τὸ σασπένς δὲν δίνεται μιὰ ἀπὸ τὰ ἀστυνομικὰ δεδομένα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ φόρτιση (τεχνητὴ καὶ ἐμβόλιμη) μὲ μιὰ ἀρρώστεια. Τὸ παιδὶ πού ἀπάγεται — ἡ ἱστορία τῆς ταινίας εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς ἀπαγωγῆς — πάσχει ἀπὸ μιὰ σπάνια ἀρρώστεια. Ἔπειτα ἡ μεταφύτευση ἑνὸς καθαρὰ ἀμερικανικοῦ εἴδους στὸν ἑλληνικὸ χῶρο πάσχει ἀπὸ ἀδυναμία ἀναφορᾶς στὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα.
Οἱ «γκάγκστερ» του εἶναι ἐκεῖνοι τοῦ «Πανικὸς στοὺς δρόμους» τοῦ Καζὰν ἢ μιᾶς σειρᾶς ταινιῶν τοῦ Χώκς καὶ τοῦ Χιοῦστον καὶ σὰ χαρακτῆρες καὶ σὰ φιγοῦρες καὶ ἡ διαδικασία ὁρισμένων σκηνῶν εἶναι τυπικὰ «ἀναμνήσεις» ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀμερικάνικων ταινιῶν.
Ἡ σκηνοθεσία, μολονότι ἐπιχειρεῖ μιὰ ἐλαφρὰ ἀπαγκίστρωση ἀπὸ τὰ στάνταρ τῆς Φίνος φίλμ, δὲν κατορθώνει νὰ διαφοροποιηθεῖ καὶ ὁ «Πυρετὸς στὴν ἄσφαλτο», γνωστὴ κακὴ καὶ βραβευμένη ταινία τοῦ Δημόπουλου, εἶναι μόλις μιὰ σκάλα πιὸ κάτω.

Digitized and archived issues "Syndromos Kinematografos 1960-1973" http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΟΥ 17

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Πέτρος Λύκας καὶ Σία. Φωτογραφία: Χρῆστος Μάγγος. Μουσική: Μίμης Πλέσσας. Μὲ τούς: Κώστα Καζάκο, Σοφία Ρούμπου.

Πολυβραβευμένο στό Φεστιβάλ «τό κορίτσι τοῦ 17»· Δίκαια, ἄν ἐξαιρέσουμε τό βραβεῖο σκηνοθεσίας πού ἀνῆκε στόν Β. Σερντάρη γιά τή «Λησταία» του.

Κι ὅμως τό «Κορίτσι τοῦ 17» εἶναι μιά μέτρια ταινία. Ἡ σύγκριση μὲ τήν ἀσημαντότητα τῶν ὑπόλοιπων τήν ἔκανε νά ξεχωρίσει. Οἱ ἀρετές της εἶναι καθαρά ἐπιφανειακές, αὐτές δηλαδή πού συνήθως (μόνο αὐτές) ἀντιλαμβάνεται τό κοινό καὶ οἱ Ἐπιτροπές.

Κατασκευή ἄψογη μέσα στά πλαίσια τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κινηματογράφου, ὅπου ἡ ἐλλειπτικότητα στήν ἀφήγηση εἶναι τόσο λογική, ὅσο χρειάζεται γιά νά μή μένει κανένα σημεῖο σκοτεινό καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ χρόνου ὑποταγμένη στίς ἀνάγκες ἑνός παραδοσιακοῦ «κάτινγκ». Κατασκευή, ὅπου ἡ ἀνάγκη ἀποτελεσματικότητας συγκρατεῖ τήν ἔμπνευση. Ὡστόσο, ὅλα αὐτά μὲ σοφία. Μὲ τήν ἐμπορική σοφία ἑνός καλόγουστου ἀνθρώπου. Γιατί ἀναμφισβήτητα ὁ Π. Λύκας δέν εἶναι τυχαῖος.

Ἡ ἐκλογή τοῦ σεναρίου εἶναι ἄλλωστε χαρακτηριστική. Μιά ἱστορία, πού θά μποροῦσε νά συμβεῖ παντοῦ. Χωρίς ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά χώρου καὶ ἀνθρώπων, χωρίς διαφυγή πρός ὁποιαδήποτε κατεύθυνση.

Εὐγενικά ἐπαγγέλματα τῶν ἡρώων, ποιητικές ἀρρώστειες, πιάνο, ἕνα τραγούδι ἀπό τό παρελθόν, ἕνας νεαρός γιατρός μέ μέλλον.

Οἱ χαρακτῆρες, ἄν ὄχι προκαθορισμένοι, προκαθορίσιμοι, ἤτοι σχεδόν δεδομένοι.

Καὶ οἱ «ἄλλοι»: ἐρωτύλοι νευροπαθεῖς νοσοκόμοι, ἐρωτύλοι μανάθηδες, ἐρωτύλοι ἐπαγγελματίες τοῦ ἔρωτα. Τρεῖς μαχαιριές στή σειρά, τρίσ πτώματα στό νεκροτομεῖο καὶ ἡ κοπέλλα - ἄγγελος ἐξολοθρευτής, ἀσύνειδος τιμωρός τοῦ κακοῦ — βρίσκει τόν ἔρωτα σ' ἕνα νεαρό ζωγράφο, γιό πλούσιου μπαμπᾶ, μέσα ἀπό ἕνα τραγούδι ἀπό τό παρελθόν, μακριά ἀπό ἕνα νεαρό γιατρό μὲ μέλλον.

Εἶναι μιά καλοφτιαγμένη ἐμπορική ταινία τό «Κορίτσι τοῦ 17», ἀλλά τίποτ' ἄλλο.

Καὶ ὁ Π. Λύκας ὁμολογεῖ εἰλικρινά ὅτι δέν ἤθελε τίποτ' ἄλλο.

ΘΥΜΗΣΟΥ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ

Παραγωγή: Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης. Σκηνοθεσία: Γιῶργος Σκαλενάκης. Σενάριο: Γιάννης Τζιώτης. Φωτογραφία: Νῖκος Γαρδέλης. Μουσική: Μιχάλης Καρρᾶς. Μὲ τούς: Κώστα Καρρᾶ, Μπέτη Ἀρβανίτη.

Τρίτη ἤ τέταρτη ἐξοργιστική κατασκευή τοῦ διδύμου Τζιώτης - Σκαλενάκης. Μιά ἀλυσίδα ἀνικανοτήτων καὶ ἀνικανοποιήτων.

Στό Φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ἐκείνη πού προκάλεσε περισσότερο τό κοινό καὶ τούς δημοσιογράφους.

Μιά ταινία πού δέν συζητιέται.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ο ΜΠΛΟΦΑΤΖΗΣ

Παραγωγή: Κ. Καραγιάννης. Α. Καρατζόπουλος Σκηνοθεσία: Β. Γεωργιόδης. Σενάριο: Γ. Λαζαρίδης. Φωτογραφία: Β. Βασιλειάδης. Μουσική: Κ. Καπνίσης. Μὲ τοὺς: Λάμπρο Κωνσταντάρα. Μάρω Κοντοῦ.

Τὸ σενάριο τοῦ Λαζαρίδη δὲν ἔδινε ἀρχικὰ εὐκαιρία παρὰ σὲ μιὰ χοντροειδῆ φάροα τῆς σειρᾶς. Ἡ παρεμβολὴ τοῦ Βασίλη Γεωργιάδη μεταβάλλει κάποιες φορὲς εὔστοχα τὴ φάροα σὲ κωμῳδία ἑνὸς κάποιου ὕφους.
Ἡ παρέκκλιση ὅμως δὲν εἶναι τόσο ριζική, ὥστε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἐπιτυχία. Οἱ εὔκολες ἐξυπνάδες τοῦ διαλόγου παραμένουν, ἡ αὐθαιρεσία τῶν ἀπὸ μηχανῆς θεῶν παραμένει καὶ τὸ βιαστικὸ γύρισμα ἔχει συνέπειες.
Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ ἔνταξη τῶν ἐπικαίρων στὴν καρδιὰ τοῦ φιλμ μεταβάλλει σημαντικὰ τὸν ἀρχικὸ τόνο, εἶναι ἀπὸ ἄλλη ταινία.
Ταινία «ὁ Μπλόφατζῆς» γιὰ τὴν πλατειὰ κατανάλωση κι' ὄχι γιὰ φεστιβάλ, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὅλες οἱ ταινίες τοῦ προγράμματος αὐτοῦ τοῦ σωτῆριου δέκατου ἔτους.

ΛΗΣΤΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Παραγωγή: Κ. Πίταιος, Β. Σερντάρης . Σκηνοθεσία, σενάριο: Β. Σερντάρης. Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης. Μουσική: Γ. Θεοδοσιόδης. Μὲ τοὺς: Ἀνέστη Βλάχο, Εὔα Φρυδάκη.

Ἂν ὁ «Πανικὸς» ἀντλεῖ χωρὶς νὰ μετουσιώνει ἀπὸ τὴν ἀμερικάνικη παράδοση ἢ γαλλικὴ παράδοση τῆς σερὶ νουάρ, ἡ «λῃστεία» τοῦ Σερντάρη προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὶς ἑλληνικὲς ἀντιστοιχίες. Χωρὶς νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ κλασσικὸ σχῆμα: λῃστεία, ἀνακάλυψη, τιμωρία, ποὺ ἄλλωστε ὁποιαδήποτε ἀνατροπή του θὰ προϋπόθετε τὴ σύγκρουση μὲ τὴ λογοκρισία καὶ ἕνα ἠθικὸ κατεστημένο κατορθώνει νὰ φέρνει συχνὰ στὰ μέτρα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου τὰ πρόσωπα καὶ τὶς καταστάσεις.
Φιγοῦρες τῆς Ὁμόνοιας καὶ τῶν μπιλλιάρδων τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονα, σχέδια στὴν παράδοση τῆς προχειρότητας τοῦ ἑλληνικοῦ χαρακτήρα, σχέσεις μὲ τὶς γυναῖκες εὐάλωτες ἀπὸ ἀδυναμία ἔξαρσης πάνω ἀπὸ ἕνα κώδικα τρόπου ζωῆς μικροαστικό. Τὰ διλήμματα τῶν προσώπων εἶναι στὴν βάση τους οἰκονομικὰ ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ἀκόμα περιορισμένα ἔτσι ποὺ τελικὰ τὸ περίγραμμα νὰ μὴν ἀφήνει περιθώρια σὲ ἡρωοποίηση ὅπως ἀφήνουν οἱ ἀνάλογες ἀμερικάνικες ἢ γαλλικὲς ἀστυνομικὲς ταινίες.

Ἴσως εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ εἴδους ποὺ δοκιμάζει μιὰ κάθοδο χωρὶς ἀναφορὲς (ἂν ἐξαιρέσουμε τὴ σεκάνς τοῦ φινάλε) στὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ χώρου μας καὶ στὴν εἰδικὴ διαδικασία μεταλλαγῆς — περάσματος ἑνὸς προσώπου ἀπὸ ἕνα κύκλο ζωῆς κοινότυπο σ' ἕνα ἄλλο, τὴν παρανομία.
Τὰ λάθη ποὺ ὑπάρχουν εἶναι λάθη στόχου: Τὸ σενάριο δὲν κατορθώνει ἀπὸ μιὰ προσπάθεια νὰ παραμείνει παρ' ὅλα αὐτὰ μέσα στὰ ἐμπορικὰ δεδομένα, νὰ ἀποστεῖ οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐρεθίσει ἀστυνομικὰ τὸν θεατή (ἔτσι ἡ σεκάνς τῆς κλοπῆς βαραίνει σημαντικὰ χωρὶς νὰ προσθέτει οὐσιαστικά) καὶ ἄλλες φορὲς μιὰ λαθεμένη διάθεση ἀποτελεσματικότητας στενεύει τὰ πλαίσια τῆς διαγραφῆς τῶν προσώπων, τὰ ἀφυδατώνει, τὰ σχηματοποιεῖ. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι μ' ὅλο ποὺ ἀναγνωρίζουμε τὰ πρόσωπα, μᾶς ξεφεύγουν οἱ αἰτίες, οἱ προθέσεις τους. Ἂν τὸ σενάριο κατόρθωνε νὰ ὑπάρξει πέρα ἀπὸ τοὺς πειρασμοὺς ποὺ θάζει σ' ἕνα νέο σκηνοθέτη τὸ ἤδη ἀξιοποιημένο εἶδος μὲ τὰ κλισὲ καὶ τὶς ἀναγκαιότητες ἑνὸς ἐμπορεύσιμου μὲ τὴν κοινὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, εἴδους ἂν πιὸ συγκεκριμένα ὁλόκληρη ἡ ταινία ἦταν στὸν τόνο τῆς περιπλάνησης τοῦ νεαροῦ καὶ τοῦ ξυπνήματος στὴν ἀκροθαλασσιὰ θὰ μποροῦσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μιὰ σημαντικὴ ταινία.
Ἤδη ὁ στόχος τοῦ σεναρίστα — σκηνοθέτη προκαθορίζει καὶ τὰ ὅρια τῆς «Λῃστείας».

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

2. ΟΙ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

του Α. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗ

Τὰ μικροῦ μήκους φίλμ παρὰ τὶς ἐπὶ μέρους ἀτέλειες, ἀναζωογόνησαν τὸ φεστιβὰλ καὶ μαζὶ τὶς ἐλπίδες τῶν θεατῶν, πῶς κάτω ἀπὸ τὴ στάχτη ἡ φωτιὰ δὲν ἔχει σβύσει ὁλότελα. Ἀρκετὰ ἀπὸ αὐτὰ ἐκφράζουν τὴν διάθεση νὰ θίξουν ἀληθινὰ ἑλληνικὰ προβλήματα· ἂν δὲν τὸ κατόρθωσαν πάντα, αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ κακὴ θέληση, ἀλλὰ μᾶλλον στὶς περιορισμένες γνώσεις καὶ πεῖρα. Ἄλλα φανερώνουν μιὰ ἀναζήτηση στὴ φόρμα, ποὺ μ' ὅλο ποὺ ἔτεινε σὲ μερικὲς περιπτώσεις νὰ πάρει πρωτεύοντα ρόλο, πλούτιζε τὶς ταινίες μὲ ἕνα νέο ἐνδιαφέρον. Κι' ὅλα ἦταν προσπάθειες νέων παιδιῶν, ποὺ νιώθουν τὴν ἀνάγκη νὰ ποῦν δυὸ πράγματα καὶ τὸ κάνουν αὐτὸ χωρὶς νὰ ὑπολογίζουν προσωπικὸ κόπο, ὑποχρέωση σὲ φίλους, δαπάνη - δανεισμένων συνήθως - χρημάτων κι ἀψηφώντας τὸν μεγάλο κίνδυνο νὰ πέσουν ὅλα αὐτὰ στὸ κενό.

Ἔχει εἰπωθεῖ πολλὲς φορές, πῶς οἱ μικροῦ μήκους ταινίες εἶναι τὸ φυτώριο τῶν νέων σκηνοθετῶν κι ὅτι θὰ πρέπει νὰ ἐνισχύονται γιὰ νὰ μὴν ἐκλείψουν σὰν προσπάθεια. Τίποτα οὐσιαστικὸ δὲν ἔχει γίνει σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Κάθε χρόνο δίνονται οἱ ἴδιες ὑποσχέσεις, γιὰ νὰ ἀθετηθοῦν μὲ τὴν ἴδια εὐκολία. Πότε ἐπὶ τέλους θὰ πάρουν τὶς ταινίες αὐτὲς στὰ σοβαρά; Τί περιμένει τὸ σχετικὸ νομοσχέδιο γιὰ τὴν προστασία τους νὰ μπεῖ σὲ ἰσχύ; Μήπως σκοπεύει στὸ πνίξιμο τῆς ἐλπίδας μὲ ὅπλο τὴν ἀδιαφορία; Χωρίζοντας τὶς εὐθύνες τῶν ὑπεύθυνων ἀπὸ τὶς δικές μας, ἂς κάνουμε ἐμεῖς τουλάχιστον τὸ καθῆκον μας· ἂς πηγαίνουμε νὰ βλέπουμε τὶς ταινίες αὐτές, ὅπου παίζονται καὶ ἂς πείσουμε καὶ τοὺς φίλους μας νὰ κάνουν τὸ ἴδιο. Μόνο ἔτσι, ἴσως, ἀποδείξουμε πῶς ὑπάρχει κοινὸ γι αὐτὲς καὶ πῶς ἡ ἀδιαφορία τῶν ἁρμοδίων δὲν εἶναι μονάχα ἀδιαφορία γιὰ τὸν κινηματογράφο μας ἀλλὰ καὶ γιὰ τὶς ἑκατοντάδες χιλιάδων θεατῶν.

Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΕΝΑ ΚΑΙ ΠΕΝΗΝΤΑ ΠΕΝΤΕ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Κώστας Νάτσης. Φωτογραφία: Γ. Ἀντωνάκης. Πρωταγωνιστοῦν: Νίκος Μωραΐτης.

Δὲν ξέρω ποιὰ θὰ ἦταν ἡ τελικὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Κ. Νάτση, ἂν τὸ τέλος ἦταν διαφορετικό. Ἡ παρατηρητικότητά του, ὁ σωστὸς ρυθμὸς καὶ ἡ ὁμαλὴ ἀφήγηση θὰ τῆς ἔδιναν ἴσως ἕνα ἐνδιαφέρον. Στὴν προκειμένη περίπτωση, τὸ τελεῖως ἀνεκδοτολογικὸ φινάλε περιορίζει τὴν ἀξία τοῦ φίλμ καὶ ρηχαίνει τὸ στόχο της, ποὺ, ὅπως ἐξήγησε ὁ ἴδιος, εἶναι ἡ ἀναζήτηση ἑνὸς συντρόφου μέσα στὴ μοναξιὰ τῆς σύγχρονης πόλης.

ΠΑΡΤΙΤΑ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Γιῶργος Μαρῆς. Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης. Μουσική: Μπὰχ καὶ Ζὰκ Λουσσιέ. Πρωταγωνιστοῦν: Λάκης Δουρβάρης, Ἔλλη Σαχίνη.

Ὁ Γιάννης Μαρῆς γύρισε μιὰ ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες συρεαλιστικὲς ταινίες ποὺ ἔχουν γίνει στὴν Ἑλλάδα. Οἱ εἰκόνες του ὑποβάλλουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ διαθέσεις καὶ καταστάσεις, ποὺ κλιμακώνονται ἀπὸ τὴν βασανιστικὴ αἴσθηση καταδίωξης ὡς τὸ «χαλάρωμα» τῆς ἱκανοποίησης, καὶ τὶς περισσότερες φορὲς καταφέρνουν νὰ ἀποκτήσουν διαστάσεις ὀνειρικές. Ἡ ἐπιλογὴ τῶν δύο πρωταγωνιστῶν τὸν βοήθησε ἀναμφισβήτητα σ' αὐτό. Τὸ ἴδιο ἐπίσης ἡ πλαστικότατη φωτογραφία κι ἡ μουσικὴ ἐπιλογή. Ἡ μόνη ἀντίρρηση εἶναι, ὅτι μερικὲς φορὲς θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν ὑποβολὴ τῶν συρεαλιστικῶν εἰκόνων, χωρὶς νὰ μπαίνουν αὐτὲς σὲ συγκεκριμένες φόρμες.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΜΗΔΕΙΑ 70

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Μιχάλης Παπανικολάου. Φωτογραφία: Κώστας Νάστος. Πρωταγωνιστοῦν: Χρῆστος Καλαβροῦζος, Μαριέττα Ριάλδη.

Τὸ φίλμ τοῦ Μ. Παπανικολάου ἦταν ἡ πιὸ φιλόδοξη προσπάθεια στὸ Φεστιβάλ. Γι' αὐτό, ἴσως, ἀντέχει καὶ σὲ αὐστηρότερη κριτική ἀπὸ τὶς ἄλλες ταινίες. Ἔτσι, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πὼς ἡ ἐπιμονὴ στὴν ἀναζήτηση καὶ τὴν περιγραφὴ τῆς «γραφικῆς» ἀθλιότητας τῶν φτωχοσυνοικιῶν κατεβάζει τὸ ἐπίπεδο τοῦ φίλμ — ἂς θυμηθοῦμε μονάχα τὰ «βαμμένα» μπαλώματα στοὺς τοίχους — Ἐπίσης, λιγότερο φορτωμένο ἠχητικὸ μέρος θὰ ἀπάλυνε κάπως τὸ μπέρδεμα τῶν θορύβων ποὺ δὲ φαίνεται πάντα ἠθελημένο. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ ἀντιχρονολογικὴ ἔκθεση τῶν γεγονότων ἀποφορτίζει συναισθηματικὰ τὴν μιὰ ἀπὸ μόνη της δραματικὴ ἱστορία· καὶ φέρνει στὴν ἐπιφάνεια τὶς λεπτότερες ἀποχρώσεις της. Τὸ φίλμ βοηθᾶ ἐπίσης μιὰ σειρὰ ἀναφορῶν σὲ εὐρύτερα προβλήματα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ φαίνεται νὰ ἀπασχολοῦν τὴν ἡρωΐδα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο, παρέχονται πληροφορίες γιὰ ἕνα γενικότερο χῶρο καὶ καθορίζεται σαφέστερα τὸ πλαίσιο τοῦ δράματος. Ἡ φωτογραφία ἐξυπηρετεῖ σχεδὸν πάντα τὸ θέμα κι ἡ ἑρμηνεία εἶναι ὅσο λιτὴ χρειάζεται.

ΟΙ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΙ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο, Φωτογραφία: Σταῦρος Χασάπης. Μουσική: Ντομινίκ Λοφισιάλ. Πρωταγωνιστοῦν: Δημ. Κοραδῆμος, Τίμ Χοροντίσκυ.

Ἡ ταινία τοῦ Σ. Χασάπη θίγει τὸ πρόβλημα τῆς διαβίωσης στὴ μεγαλούπολη, ποὺ εἶναι συνήθως πρόβλημα μοναξιᾶς. Ἡ εὐαίσθητη φωτογραφία ἐξυπηρετεῖ πολλὲς φορὲς τὸ θέμα του, χωρὶς νὰ ξεφεύγει πάντα ἀπὸ τὸ σκόπελο τῆς ἄσκοπης ὡραιοποίησης. Τὸ κείμενο τῆς κοπέλλας εἶναι πιὸ φιλολογικὸ ἀπ' ὅ,τι θἄπρεπε καὶ σὰν νόημα δὲν εἶναι πάντα ξεκάθαρο. Τέλος, ἡ πληροφορία στὸ τρίτο μέρος τῆς ταινίας, πὼς ὁ ἥρωας εἶναι κατασκευαστὴς κιθαρῶν, εἰσάγεται κάπως ἀπότομα, δίχως νὰ ἔχει προετοιμαστεῖ πρὶν τὸ ἔδαφος· κι αὐτὸ ξενίζει τὸ θεατή.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Παραγωγή: Πέλλα Φίλμς. **Σκηνοθεσία:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Φωτογραφία:** Γ. Ἀντωνάκης. **Μουσική:** Νίκος Μαμαγκάκης.

Τὸ νὰ ξεκινήσεις νὰ περιγράψεις μιὰ πόλη μὲ νῆμα ἕνα θρύλο γύρω ἀπ' αὐτήν, εἶναι γοητευτικὸ σὰν ἰδέα. Ἀλλὰ κλείνει πολλοὺς κινδύνους κι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι νὰ σὲ παρασύρει τὸ παραμύθι κι ἡ ἀφήγηση νὰ γίνει ἀνεδαφική. Ὁ Κανελλόπουλος δὲ διέφυγε τὸν κίνδυνο. Μὲ τὸν γνώριμο καταλυτικὸ λυρισμό του κόβει ὅλα τὰ νήματα ποὺ συγκρατοῦσαν τὸ θέμα του μὲ τὸ ρεαλισμὸ καὶ ξεκινᾶ πρὸς ἀναζήτηση χαμένων νεράϊδων, φεγγαριῶν καὶ μαγεμένων τόπων. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνας ἦχος, οὔτε ἕνα τρίξιμο· ὑπάρχει μόνο ἡ σιωπὴ καὶ τὸ ἀσταμάτητο μοιρολόϊ. Κύριε Κανελλόπουλε, ἂν δὲν εἶναι ἤδη ἀργά, προσαγειωθεῖτε.

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Μανώλης Μαυρομμάτης. **Σενάριο:** Ρένα Βενιέρη. **Φωτογραφία:** Σ. Τρύπος. **Πρωταγωνιστοῦν:** Ρένα Βενιέρη.

Στὴν ταινία τοῦ Μ. Μαυρομμάτη εἶναι φανερὸ πὼς δὲν «βγαίνει» τὸ θέμα. Ἀπὸ τὴ σύγκρουση τῆς ἀδιαφορίας τοῦ κόσμου μὲ τὴ σοβαρότητα τοῦ θανάτου δὲν καταφέρνει νὰ ξεπηδήσει ὁ σπινθήρας ἐκεῖνος, ποὺ θὰ μετάδινε στὸ θεατὴ κάτι ἀπ' αὐτὸ ποὺ συγκίνησε τὸ σκηνοθέτη. Ἀλλὰ ἂν αὐτὸ δὲν τὸ κατορθώνει ἡ ἴδια ἡ ταινία, πολὺ περισσότερο δὲν τὸ κατορθώνει οὔτε τὸ κείμενο παίν ἀπ' τὸ τέλος. Εἶναι τόσο φανερὴ ἡ προσπάθεια ποὺ γίνεται σ' αὐτό, νὰ συγκινηθεῖ ὁ μέχρις ἐδῶ ἀσυγκίνητος θεατής, ποὺ δὲ μπορεῖ κἂν νὰ ἐνταχθεῖ στὸ ἴδιο φίλμ. Ὁ Μαυρομμάτης, ποὺ τὰ πλάνα τῶν δρόμων καὶ τῆς κίνησης δείχνουν ὅτι ἔχει μιὰ ἀξιόλογη αἰσθηση στὸ νὰ παρατηρεῖ τὸν κόσμο γύρω του, ἴσως εἶναι σωστό, πρὸς τὸ παρόν, νὰ ἀσχολεῖται μὲ λιγότερο ἀπαιτητικὰ θέματα.

Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ: Γ. ΧΑΛΕΠΑΣ

Παραγωγή: Νέστωρ Μάτσας, Γ. Ἀντωνάκης. **Σκηνοθεσία, Σενάριο:** Ν. Μάτσας. **Φωτογραφία:** Γ. Ἀντωνάκης. **Μουσική:** Χρ. Μουραμπᾶς.

Εἶναι τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο ντοκυμανταὶρ τοῦ φεστιβάλ. Ὁ Ν. Μάτσας δὲν κατόρθωσε ν' ἀποσπάσει ἀπὸ τὴν ἄψυχη πέτρα τὸ μυστικὸ τῆς προσωπικότητας τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Περιορίστηκε σὲ μιὰ ἐξωτερική, ἐπιφανειακὴ περιγραφή, ὅπου ἡ φωτογένεια τῶν γλυπτῶν φαίνεται νὰ τὸν συγκίνησε περισσότερο ἀπὸ τὴν βαθύτερη οὐσία τους. Ὁ τόνος τῆς ἀφήγησης δὲν ἔχει τὴ λιτότητα ποὺ θὰ ἐπέβαλλε τὸ θέμα κι ἡ προσπάθεια νὰ ἀναδημιουργηθεῖ τὸ «ρεαλιστικὸ» κλίμα τῆς ζωῆς τοῦ νησιοῦ — παιδιὰ ποὺ τρέχουν κλπ. — εἶναι μᾶλλον ἀξιοθρήνητη.

ΤΟ ΧΑΜΟΓΕΛΟ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Ἄγγελος Σιδεράτος. **Φωτογραφία:** Λάκης Κυρλίδης. **Μουσική:** Μάνος Λοΐζος. **Πρωταγωνιστοῦν:** Ἄγγελος Συρογιάννης, Κούλα Ἀγαγιώτου.

Τὸ ξεκίνημα τῆς ταινίας τοῦ Ἄγγελου Σιδεράτου προδίαθέτει γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἐξέλιξη. Ἡ ἐλεύθερη περιπλάνηση στοὺς στολισμένους δρόμους ἔχει ἕναν ἀναμφισβήτητο ρυθμὸ κι ἡ παρατηρητικότητα τοῦ σκηνοθέτη εἶναι ἀξιοπρόσεκτη. Ἡ συνέχεια ὅμως εἶναι ἀπογοητευτική. Περνᾶμε σὲ ἕνα ἐπίπεδο γραφικοῦ ρεαλισμοῦ, ὅπου τὰ πόντα βλέπονται ἐπιφανειακά, οἱ καταστάσεις μεγαλοποιοῦνται κι ὁ θεατὴς ἀρνεῖται νὰ δεχτεῖ τὴν ἔντονη δραματοποίηση. Ὁ σκηνοθέτης δήλωσε κάπου, πὼς ἡ ταινία του ἐπιζητοῦσε νὰ ἔχει «ἑλληνικότητα», «ἁπλότητα» καὶ «αἰσιοδοξία». Ἡ «ἑλληνικότητα» ὅμως εἶναι ἐκείνη τῆς καρτ - ποστάλ, ἡ «ἁπλότητα» εἶναι τὸ ἀντίστοιχο τῆς ἁπλοϊκότητας καὶ ἡ «αἰσιοδοξία» εἶναι οἱ παρωπίδες, ποὺ ἐμποδίζουν τὰ μάτια νὰ δοῦν τὴν ἀληθινὴ ὄψη τῶν προβλημάτων.

ΤΣΟΥΦ

Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θεόδωρος Μαραγκός.

Ὁ Θ. Μαραγκὸς φαίνεται ἄνθρωπος μὲ γνήσια βλέβα χιοῦμορ κι ἡ ταινία του εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἔξυπνες ποὺ ἔχουμε δεῖ στὸν τόπο μας. Ἡ ἰδέα τοῦ χιλιάρικου σὰν κινητήρια δύναμη ἦταν πανέξυπνη κι ἡ ἐφαρμογή της, τῆς αὔξησε τὸ ἐνδιαφέρον. Θὰ πρέπει, ὅμως, νὰ παραδεχτοῦμε πὼς τὴν ταινία βλάπτει ἡ ἀποσπασματικότητα στὴν ἀφήγηση, ποὺ κινδυνεύει νὰ δώσει στὰ ἐπεισόδια ἀνεκδοτολογικὸ χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ θιγοῦν μὲ τέτοια εὐκολία θέματα σὰν κι αὐτὸ τῆς Μπιάφρας ἢ τῆς ἀτομικῆς βόμβας. Κατὰ τὰ ἄλλα, τὸ εὑρήματα τοῦ φίλμ εἶναι σπινθηροβόλα· οἱ τύποι ἀπολαυστικοὶ καὶ ἡ κίνηση ἀψογη. Περιμένουμε περισσότερα στὸν τομέα τοῦ κινούμενου σχεδίου ἀπὸ τὸν Μαραγκό.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

3. ΟΙ ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

του Α. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗ

"Οπως καὶ πέρυσι, ἔτσι καὶ αὐτὴ τὴ χρονιὰ τὸ φεστιβὰλ «διάλεξε» τὶς ξένες ταινίες του ἀπὸ τὶς ἐδῶ ἑταιρίες ἐκμετάλλευσης κι ὄχι ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὰ ξένα κράτη. Δὲ θὰ σχολιάσω τὸ γεγονὸς αὐτὸ καθαυτό. Πρέπει ὅμως νὰ παραδεχτοῦμε, κρίνοντας ἀπ' τὶς προβολές, πὼς τὸ σύστημα τοῦτο εἶναι πιὰ τελείως ἀπαράδεκτο. Πρῶτο, γιατὶ οἱ ταινίες ποὺ εἰσάγουν τὰ διάφορα γραφεῖα καὶ δανείζουν στὸ φεστιβάλ, εἶναι συνήθως τῆς περυσινῆς παραγωγῆς — ἂν ὄχι καὶ πολὺ παλιότερες — καὶ τὸ κοινὸ ὑποχρεώνεται νὰ βλέπει «μπαγιάτικα» φίλμ. Δεύτερο, γιατὶ οἱ εἰσαγωγεῖς δίνουν ὅ,τι τοὺς συμφέρει ἐμπορικὰ καὶ μόνο κατὰ τύχη ἡ ταινία ποὺ παρουσιάζουν μπορεῖ νὰ ἔχει καὶ «φεστιβαλικὸ» ἐνδιαφέρον. Καὶ τρίτο, γιατὶ σὰν ἀνεύθυνοι ἔμποροι ποὺ εἶναι, δὲ διστάζουν νὰ ἀφαιροῦν αὐθαίρετα, κομμάτια ἀπ' τὶς ταινίες τους, καταστρέφοντας τὴν ἑνότητά τους, ἐκμηδενίζοντας τὴ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ συνεπῶς μὴ ἐπιτρέποντάς του νὰ πάρει ὑπεύθυνη κριτικὴ θέση.

Οἱ ἐπιπολαιότητες αὐτὲς πρέπει ν ὰ ἐ κ λ ε ί ψ ο υ ν στὸ μέλλον. Κι ἂν ἰσχύει ἡ διαβεβαίωση τῶν ὑπεύθυνων, πὼς τὸ φεστιβὰλ θὰ εἶναι ἀπὸ τοῦ χρόνου διεθνὲς — μὲ τὴ σωστὴ ἔννοια — ἴσως ὑπάρξει μιὰ ἀποζημίωση γιὰ τὶς χαμένες χρονιές. Ἀλλοιῶς, ἐδῶ θὰ εἴμαστε πάλι μὲ ξαναζεσταμένη τὴν ὀργὴ καὶ μὲ ἐνισχυμένο τὸ ἰδιαίτερα δυσάρεστο συναίσθημα, πὼς παρ' ὅλες τὶς διαμαρτυρίες μας εἴμαστε οὐσιαστικὰ ἀνίσχυροι ν' ἀλλάξουμε τὰ «κακῶς κείμενα»...

Κι ἐρχόμαστε στὶς ταινίες μὲ τὴ σειρὰ ποὺ προβλήθηκαν. Ἡ ταινία τῆς πρώτης βραδυᾶς ἦταν ἡ «ΙΣΙΔΩΡΑ» τοῦ Κάρελ Ράϊζ. Θὰ πρέπει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ νὰ ποῦμε πὼς τὸ κυριότερο προσὸν τῆς ταινίας εἶναι ἡ πρωταγωνίστριά της. Ἡ Βανέσσα εἶναι ἕνα τέλεια κουρτισμένο μουσικὸ ὄργανο, ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναπαράγει καὶ τὶς πιὸ εὐαίσθητες νότες, χωρὶς τὴν παραμικρὴ παραμόρφωση. Αὐτὸ τὸ Θεῖο πλάσμα, ποὺ ἁλωνίζει τὴν ὀθόνη μὲ τὴν ἄνεση ποὺ τριγυρνᾶμε ἐμεῖς μέσα στὸ σπίτι μας, καταφέρνει, τὶς δυὸ ὧρες ποὺ διαρκεῖ ἡ προβολή, νὰ κατακτήσει ὁλοκληρωτικὰ μαζὶ μὲ τοὺς ἐραστές της καὶ τὸν ἴδιο τὸν θεατή. Δὲν εἶναι ὑπερβολή. Τὸ μεγάλο ὅμως αὐτὸ πλεονέκτημα δὲν ἀναιρεῖ καὶ τὸ βασικὸ ἐλάττωμα τῆς ταινίας: κι αὐτὸ εἶναι ὅτι ὁ σκηνοθέτης δὲν καταφέρνει, στὴ διάρκεια τῶν δύο ὡρῶν , νὰ ξεκαθαρίσει τὶς ἀπόψεις του σχετικὰ μὲ τὸ τί εἶναι γι' αὐτὸν ἡ 'Ισιδώρα· μιὰ ἀντικομφορμίστρια γεμάτη ἀγάπη γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ μὲ πάθος γιὰ δημιουργία ἢ ἕνα ἐγωκεντρικὸ ἐπιπόλαιο πλάσμα, ποὺ οἱ διάφορες ἐξάρσεις του τονίζουν τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἕνα «ψώνιο» παρὰ μιὰ ἰδιοφυΐα; Ὑπάρχουν στιγμές, ποὺ ἀποδεικνύεται τὸ πρῶτο μὲ τὸν πιὸ δυναμικὸ τρόπο. Ἀλλὰ ὑπάρχουν κι ἄλλες ποὺ ὁ Ράϊζ κρατᾶ μιὰ κριτικὴ ἀπόσταση ἀπὸ ἐκείνη, πρᾶγμα ποὺ τὴν μειώνει ἀνεπανόρθωτα τὸ γεγονὸς δὲ ὅτι ἡ Βανέσσα ἀναγκάζεται νὰ καταφεύγει συχνὰ σὲ ἕνα γκροτέσκο αὐτοειρωνευτικὸ στὺλ ἑρμηνείας, δὲ δηλώνει ἄλλα, ἀπὸ τὴν κάποια ἀμηχανία τοῦ σκηνοθέτη.

Φυσικὰ δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ γενικὴ ἀποστασιοποιημένη ματιά· πιὸ κάτω ἡ ἀπόσταση ἐκμηδενίζεται, εὐθυγραμμιζόμαστε μὲ τὴν ἡρωΐδα. Κι οἱ στιγμὲς αὐτὲς εἶναι οἱ καλλίτερες τῆς ταινίας Ἡ σεκὰνς τῆς Ρωσίας εἶναι ὑποδειγματικὴ καὶ πλημμυρισμένη ἀπὸ γνήσιο πάθος. Τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὴ δασκάλα τῶν ρωσικῶν εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ εὔστοχα τοῦ φίλμ κι ἡ σκηνὴ τοῦ σπασίματος τῶν φωτογραφιῶν ποὺ ἀκολουθεῖ παντρεύει μὲ σπάνια ἀποτελεσματικότητα τὸ κωμικὸ μὲ τὸ τραγικό. Γενικά, μιὰ ἄνιση μὰ ὁπωσδήποτε ἐνδιαφέρουσα ταινία.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ἡ ἰδέα μιᾶς παρωδίας τῶν ἀστυνομικῶν φίλμ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶναι καὶ τόσο καινούργια. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἐνδιαφέρει καὶ τόσο στὴν ταινία τοῦ Μισὲλ Ὠντιάρ, «ΜΠΟΝΝΥ ΚΑΙ ΚΛΑΪΝΤ ΑΛΑ ΓΑΛΛΙΚΑ» ποὺ εἴδαμε τὴν ἐπόμενη βραδυὰ τοῦ φεστιβάλ. Τὸ ἐπιδέξια διαρθρωμένο σενάριο, οἱ ἔξυπνοι στυλιζαρισμένοι χαρακτῆρες καὶ τὸ πλῆθος τῶν ὀπτικῶν εὑρημάτων δὲ δίνουν συχνὰ τὴν εὐκαιρία στὸν θεατὴ νὰ παραπονεθεῖ πὼς παρακολουθεῖ γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ἕνα γνώριμο παιγνίδι. Τὸ φίλμ, γυρισμένο μὲ τὴν αἰσθητικὴ τῶν κόμικς, εἶναι ἴσως λίγο πιὸ ἔξυπνο ἀπ' ὅτι θἄπρεπε. Τὸ συνεχὲς κλείσιμο τοῦ ματιοῦ στὸ θεατὴ μπορεῖ νὰ σοκάρει ὁρισμένες στιγμές. Κι εἶναι ἐπίσης γεγονός, πὼς μερικὲς καταστάσεις ξεπερνοῦν τὰ προκαθορισμένα γελοιογραφικὰ ὅρια καὶ τείνουν πρὸς τὴ χοντροκοπιά. Σὲ τελευταία ὅμως ἀνάλυση, τὰ θετικὰ στοιχεῖα εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ μεταθέσουν τὶς μεμψιμοιρίες αὐτὲς γιὰ τὸ τέλος τῆς προβολῆς. Τὸ κέφι τῶν πρωταγωνιστῶν, ἡ εὐαισθησία τῶν χρωμάτων καὶ τῶν ντεκὸρ, ἡ εὑρηματικὴ χρήση τῆς μουσικῆς καὶ ὅλα ὅσα ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω ἀρκοῦν γιὰ νὰ στήσουν ἕνα κλίμα «παύηγυριοῦ» ποὺ σὲ παρασύρει μαζί του.

Καὶ πίσω ἀπὸ τὸ μασκάρεμα τοῦ καρναβαλιοῦ συνεχίζει νὰ παίζεται τὸ αἰώνιο παιχνίδι τῶν δύο γενιῶν: Οἱ «ὑποκριτὲς» καὶ «διεφθαρμένοι» ἀπὸ τὸ χρῆμα «γέροι» καταπιέζουν τοὺς «ἀγνοὺς» καὶ «εἰλικρινεῖς» «νέους» κι ἡ ἐπανάσταση τῶν τελευταίων προβάλλεται σὰν τὸ μόνο ἄνοιγμα στὸ ἀδιέξοδο. Ὅλα αὐτά, βέβαια, ἀρκετὰ σχηματικὰ ἀλλὰ θὰ μποροῦσαν νὰ ἦταν καὶ χειρότερα. Μὴ ξεχνᾶμε πὼς ὁ σκηνοθέτης τῆς ταινίας δὲν εἶναι πιὰ παλληκαράκι!!

⁂

Ἡ τρίτη ταινία, τὸ «ΣΕΡΑΦΙΝΟ» ἐνίσχυσε τὶς ὑποψίες μας πὼς ὁ Πιέτρο Τζέρμι ἀκολουθεῖ στραβὸ δρόμο. Ἐνθαρρυμένος θαρεῖς ἀπὸ τὴ διπλὴ ἐπιτυχία τῶν πρώτων του ταινιῶν, καλλιτεχνικὴ κι ἐμπορική, ἴσως πίστεψε πὼς ἡ συνεχὴς ἀξιοποίηση τῶν προβλημάτων τῆς Ἰταλικῆς ἐπαρχίας θὰ ἔδινε πάντα διέξοδο στὰ οἰκονομικά του προβλήματα καὶ στὴν καλλιτεχνική του ματαιοδοξία. Ἂν δὲν ἔπεσε ἔξω στὸ πρῶτο, σίγουρα ἔπεσε στὸ δεύτερο. Στὴ νέα του ταινία ἡ φαρσικὴ διόγκωση τῶν καταστάσεων κάνει ἀδύνατη τὴν ἀναγνώριση τῶν κοινωνικῶν αἰτίων. Ἡ διορατικότητα στομώνεται ἀπὸ ἕνα ἠθογραφικὸ φίλτρο καὶ ἡ τυποποίηση τῶν χαρακτήρων συντείνει σὲ μιὰ γενικὴ ἐντύπωση ἐπιδερμικότητας. Ὁ ἀναμφισβήτητα γοργὸς ρυθμὸς τῆς ταινίας εἶναι κατόρθωμα τοῦ μοντέρ, ἀλλὰ σὰν «ρυθμὸς ζωῆς» σπάνια γίνεται πειστικός.

Ἡ ταινία μᾶς λέει μὲ δυὸ λόγια πὼς ἡ ἀφέλεια τῆς ἄγνοιας καὶ τῆς διπλῆς ζωῆς ἐμποδίζεται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ κατεστημένο ποὺ ἰσοπεδώνει ὅσους ἔχουν κρατηθεῖ ἀγνοί. Οἱ μόνες ὅμως στιγμὲς ποὺ ἡ διαπίστωση γίνεται μὲ εἰλικρίνεια εἶναι στὸ γάμο τοῦ τέλους, ὁπου ἡ φρεσκάδα τῆς σκηνῆς γιὰ μιὰ καὶ μοναδικὴ φορὰ δὲ φαίνεται πλαστή.

Digitized and archived by http://dl

Τό ΠΛΑΙΗ ΓΑΪΜ τοῦ Ζάκ Τατί εἶναι σάν θεάτρο καί σκηνοθεσία ἀπό τίς πιό «μοντέρνες» ταινίες πού ἔχουν φθάσει στήν Ἑλλάδα. Ἡ δομή του εἶναι τέλεια ἀντιδραματική κι ἡ ἄρνηση νά τονιστεῖ ἰδιαίτερα ὁποιοδήποτε στοιχεῖο εἶναι τέτοια, πού βάζει σχεδόν σέ κίνδυνο τήν ἀποτεσματικότητα τῶν ἴδιων τῶν γκάγκ. Σά θέμα, ἡ θεώρηση ἑνός κόσμου φυλακισμένου στό ἀτσάλι καί στό γυαλί, ὅπου οἱ διέξοδοι χάνονται μέσα στούς ἀντικατοπτρισμούς τῶν κρυστάλλων εἶναι ἀνατριχιαστική στήν ἐπίμονη μεθοδικότητά της. Τή βουβή μοναξιά δέν τήν τονίζουν παρά μόνο ἀντιστικτικοί μηχανικοί ἦχοι. Κι οἱ πόρτες ἐπικοινωνίας φράζονται μέ ἐπιταχυνόμενο ρυθμό ἀπό τά παρεμβαλόμενα τεχνητά ἐμπόδια. Ὁ σύγχρονος κόσμος τοῦ Τατί εἶναι ἕνας ἐφιάλτης πού τόν ζοῦμε ξύπνιοι, χωρίς νά προβάλλουμε ἀντίσταση, χωρίς τίποτε νά μᾶς ἀναστατώνει.

Ὡστόσο, ἔρχεται στιγμή πού ἡ ἐπιμονή του νά ὑποστηρίζει αὐτή τή θέση ξεπερνᾶ τά ὅρια τῆς ψύχραιμης διαπίστωσης. Καί τότε οἱ ὅροι ἀντιστρέφονται· ἀπό τό σημεῖο αὐτό καί πέρα, τό μηχανικό μπαλλέτο τῆς πόλης παύει πιά νά μᾶς ἀγγίζει. Τά νήματα πού μᾶς δένουν μαζί του, ὅσο ἀναγνωρίζαμε τούς ἑαυτούς μας μέσα σ' αὐτό, κόβονται, καθώς ἀρχίζουμε νά ὑποπτευόμαστε πώς ἡ ματιά τοῦ σκηνοθέτη κρύβει λιγότερο πόνο καί περισσότερη μισανθρωπία. Ἡ ἀνθρώπινη ζεστασιά δέν ἀπουσιάζει· ἀλλά καθώς ἡ κλιμακα τῶν πλάνων κινεῖται μεταξύ ἡμιγενικῶν καί γενικῶν δέν μᾶς δίνεται ποτέ ἡ εὐκαιρία νά τή διαπιστώσουμε σμίγοντας μέ τό ἑτερόκλητο πλῆθος. Τό ὅραμα τοῦ «γεναίου καινούργιου κόσμου» εἶναι τό ὅραμα ἑνός ἀπογοητευμένου ἀποστραγγισμένου μεσήλικα κι ὄχι ἐκεῖνο ἑνός ἀντιπρόσωπου τῆς γενιᾶς τῆς «Ἀγάπης».

⁂

Ὅ,τι ἀκριβῶς λείπει ἀπό τό «Πλαίηταϊμ» ὑπάρχει στό «ΜΑΓΑΖΑΚΙ ΤΗΣ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΟΔΟΥ» τῶν Κλός καί Καντάρ. Ἡ ἀνθρωπιά πού ξεχειλίζει ἀπό τίς σχέσεις τῶν ἡρώων εἶναι ἀναντικατάστατη. Κι ὅταν ἀκόμα ὁρισμένες ἀντιδράσεις τους ἀντιμετωπίζονται μέ ἐπικριτικό μάτι, σάν καταστάλαγμα μένει ὁ γνήσιος σφυγμός τῆς ζωῆς, ὁ δικός μας σφυγμός, ὅπως τόν νιώθουμε ὅταν ἀγγίζουμε τό χέρι μας. Ἡ διάχυτη εἰρωνία στήν ἀφήγηση εἶναι πάντα σχεδόν καλόβουλη· κλείνει περισσότερη κατανόηση καί λιγότερο δηκτικότητα, ἀκόμα κι ὅταν στόχος της εἶναι τά ὄργανα τῆς τάξης. Ὁ καλοκάγαθος ἀνθρωπάκος, ἡ ἀπαιτητική γυναίκα του, ἡ καλόβολη γριούλα τοῦ μαγαζιοῦ, δέν κινδυνεύουν ποτέ νά μεταβληθοῦν σέ τυποποιημένα πρότυπα. Ὁ ἀδιάκοπος ἐμπλουτισμός τους μέ ἕνα πλῆθος ἔμεσων καί φαινομενικά ἀσχετων παρατηρήσεων συνδυάζεται μέ τήν οἰκονομία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Στό φόντο τῆς ἱστορίας ὑπάρχει πάντα ὁ πυκνός ἱστορικοκοινωνικός καμβάς. Τίποτα δέν μένει ἀσυσχέτιστο μέ τό συγκεκριμένο χῶρο καί χρόνο. Ἡ Γερμανική κατοχή ἔχει καταλυτική ἐπίδραση πάνω στή ζωή τῆς ἐπαρχιακῆς μικρούπολης κι ἐπιφέρει βιαστικά τήν ἀλλαγή: τά σκοτάδια τῆς παράδοσης διαλύονται ὅπως-ὅπως καί τόν ὁρίζοντα ἀρχίζει νά φωτίζει τό ξημέρωμα τῆς συνειδητοποίησης.

Ἀπό τό κλίμα τοῦ «Μαγαζιοῦ» ἡ «ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ ΕΝΟΣ ΜΕΛΛΟΘΑΝΑΤΟΥ» τοῦ Ἔντβιν Ζμπόνεκ, ἦταν σίγουρα μιά ἀπότομη προσγείωση. Ἡ ἱστορία τῶν δύο ἀδελφῶν πού ὁ ἕνας ἀσπάζεται τό ναζισμό, ἐνῶ ὁ ἄλλος ἀρνούμενος νά σκύψει τό κεφάλι πέφτει θύμα του, ὑπακούει ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος στίς ὁδηγίες μιᾶς καλομαγειρεμένης ἀλλά γνωστῆς συνταγῆς. Οἱ κεντρικοί ἥρωες εἶναι φτιαγμένοι μέ καλούπια καί οἱ ἀντιδράσεις τους εἶναι ὅλες προκαθορισμένες. Ἡ ψυχολογική παρατήρηση παραμένει πάντα σ' ἕνα ρηχό ἐπίπεδο κι οἱ διάφορες σχέσεις — δραπέτη καί νοσοκόμας, ἀξιωματικῶν ναζί κ.λπ. — σπάνια πείθουν πώς δέν εἶναι κλισέ.

⁂

Ἡ τελευταία ξένη ταινία τοῦ Φεστιβάλ ἡ «ΣΟΥΗΤ ΤΣΑΡΙΤΥ» τοῦ Μπόμπ Φός προβλήθηκε κατακερματισμένη. Δέν εἶμαι σίγουρος γιά τό ἄν δέν θά ἀδικήσω τήν ταινία κρίνοντάς την ἀπό τά «ἀποσπάσματα» πού εἶδα. Γι' αὐτό, ἐπειδή εἶναι σίγουρα ἕνα φίλμ πού ἄξιζε πολύ καλλίτερη μεταχείριση, δέν θά τοῦ γίνει κριτική, ἕως ὅτου οἱ ὑπεύθυνοι ἀποφασίσουν νά ἐπανορθώσουν τό σφάλμα τους — πρᾶγμα μᾶλλον ἀμφίβολο. Πρός τό παρόν περιορίζομαι στή δήλωση καί τή διαμαρτυρία ὅτι τό ἀθέμιτο κατακρεούργημα ταινιῶν εἶναι ἀπαράδεκτο.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Μ. Γεωργιάδου (Ἄπολ.)	Α.Καλομοιράκης (Σ.Κ.)	Σ.Μονιάτης (Σ.Κ.)	Μ. Παπαδοπούλου (Ἔθνος)	Ρ. Σώκου (Ἐπικ.)	Τ. Τσιρμπίνος (Ν. Πολ.)
Ὁ μπλοφατζῆς	Βασίλης Γεωργιάδης	●	●	●	●●	X	X
Πανικός	Σταῦρος Τσιώλης	X	●	●	●	●	●
ΟΧΙ	Δημήτρης Δαδήρας	XX	–	●●	XX	●	XX
Θυμήσου ἀγάπη μου	Γιῶργος Σκαλενάκης	●●	●●	●●	●●	●●	●●
Τό κορίτσι τοῦ Ι7	Πέτρος Λύκας	XX	X	X	X	X	XXX
Δηστεία στήν Ἀθήνα	Βαγγέλης Σερντάρης	XXX	XX	X	XXX	XXX	XX
ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ							
Ἡ κραυγή τῆς πέτρας	Νέστορας Μάτσας	●	●	●	●	●●	X
Ὁ κύριος τοῦ Ι,55	Κώστας Νάτσης	X	X	●	●	X	XX
Καί ἐγένετο φῶς	Περικλῆς Ἰωαννίδης	●●	●●	●●	●●	●●	●●
Παρτίτα	Γιῶργος Μαρῆς	XXX	XX	XX	XXX	X	XX
Οἱ λαβύρινθοι	Σταῦρος Χασάπης	XXX	X	X	●	XX	X
Τό μαῦρο χρονικό	Μανώλης Μαυρομμάτης	X	●	●	●	XX	XXX
Τσούφ	Θόδωρος Μαραγκός	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXXX
Μήδεια 70	Μιχάλης Παπανικολάου	XXX	XX	XX	XX	XX	XXX
Τό χαμόγελο	Ἄγγελος Σιδεράτος	X	●	●	XX	XX	XX
Καστοριά	Τάκης Κανελλόπουλος	X	●	●	X	X	X
ΞΕΝΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ						●	
Ἰσιδώρα (ISADORA)	Κάρελ Ράιζ	XX	X	XX	–	XX	XXX
Μπόνυ καί Κλάιντ ἀλά Γαλλικά (FAUT PAS PRENDRE LES ENFANTS DU BON DIEU POUR DES CANARDS SAUVAGES)	Μισέλ Ὠντιάρ	XX	XX	X	–	XX	XX
Σεραφίνο (SERAFINO)	Πιέτρο Τζέρμι	XX	●	X	XX	XX	X
Πλαίητάιμ (PLAYTIME)	Ζάκ Τατί	XX	X	XX	–	XXX	X
Τό μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς ὁδοῦ (OBCHOD NA KORZE)	Γιάν Καντάρ Ἔλμαρ Κλός	XXXX	XXX	XXX	–	XXX	XXX
Καταδίωξις μελοθανάτου (MENSCH UND BESTIE)	Ἔντβιν Ζμπόνεκ	X	●	X	–	XX	●
Σουήτ Τσάριτυ (SWEET CHARITY)	Μπόμπ Φός	XXX	XX	●	–	XX	●

●● κάκιστο – ● καλό – X βλέπεται μέ ἐπιφύλαξη – XX ἐνδιαφέρον – XXX πολύ ἀξιόλογο – XXXX ἀριστούργημα

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis
Digitized and archived issues of "Sychronos Kinematografos 1969-1973" by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΤΣΟΥΦ

Μιὰ συζήτηση τοῦ Θόδωρου Μαραγκοῦ μὲ τὸ Βασίλη Ραφαηλίδη

Β. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Πῶς κρίνεις τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν γυρίστηκαν ὡς τώρα ταινίες κινούμενων σχεδίων στὴν Ἑλλάδα;

Θ. ΜΑΡΑΓΚΟΣ: Κατ' ἀρχὴν δὲν ὑπάρχουν καλλιτέχνες, ποὺ νὰ ξέρουν τὴν τεχνικὴ τοῦ φίλμ κινουμένων σχεδίων. Ἀπὸ ποῦ νὰ τὸ μάθουν; ὅσοι θ' ἀσχοληθοῦν μ' αὐτὸ τὸ εἶδος θὰ πρέπει νὰ τὸ «ἀνακαλύψουν» ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τελευταῖα γίνονται κάποιες προσπάθειες σὲ ἰδιωτικὲς σχολὲς, ὅπου εἰσάγεται τὸ κινούμενο σχέδιο σὰν μάθημα, μερικὲς ὧρες τὴν βδομάδα. Μὰ δὲν μποροῦμε ἀκόμα νὰ πάρουμε στὰ σοβαρὰ αὐτὲς τὶς προσπάθειες. Χρειάζεται αὐτόνομη σχολὴ ἢ ἐργαστήριο. Ἐπίσης ὑπάρχει ἔλλειψη τεχνικῶν μέσων. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν «τρυκέζα», (μιὰ εἰδικὴ μηχανὴ λήψης) ἀπαιτοῦνται καὶ εἰδικὰ σχεδιαστήρια, ποὺ πέρα ἀπ' τὸ ὅτι στοιχίζουν πανάκριβα, ἐδῶ ἀγνοοῦμε ἀκόμη τὴν ὕπαρξή τους. Χρειάζονται ἐπίσης εἰδικὰ «τραπέζια» γιὰ τὴν κινηματογράφηση καὶ χρώματα εἰδικὰ ἀποκλειστικὰ γι' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ἐδῶ γιὰ νὰ βάψεις τὴν στιλπνὴ ἐπιφάνεια τῆς ζελατίνας, πρέπει νὰ κάνεις ἕνα σωρὸ συνδυασμούς.

Λείπουν καὶ οἱ εἰδικευμένοι συνεργάτες. Εἶναι αὐτοὶ ποὺ θὰ κάμουν τὰ ἐνδιάμεσα σχέδια, ἄλλοι ποὺ θὰ τὰ μεταφέρουν στὴ ζελατίνα, ἐκεῖνοι ποὺ θὰ τὰ χρωματίσουν καὶ αὐτοὶ ποὺ θὰ κάνουν τὰ «φόντα», ποὺ δὲν εἶναι ἀκριβῶς οὔτε ζωγράφοι, οὔτε σκηνογράφοι. Ἀκόμα μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς δὲν ὑπάρχουν καὶ εἰδικοὶ σκιτσογράφοι. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τοὺς σεναριογράφους καὶ τοὺς σκηνοθέτες ταινιῶν κινουμένων σκίτσων.

Ἀλλά, ἂν ὑποθέσουμε πὼς ὅλες αὐτὲς οἱ προϋποθέσεις ὑπάρχουν καὶ πάλι εἶναι δύσκολο νὰ βρεθεῖ χρηματοδότης. Εἶναι εὐνόητο πὼς κανεὶς δὲ χρηματοδοτεῖ ἐὰν δὲν ἔχει βάσιμες προσωπικὲς ὅτι θὰ κερδίσει χρήματα. Τέτοιες προοπτικὲς δὲ βλέπω τουλάχιστον τώρα. Ὄχι μόνο γιὰ τὸ κινούμενο σχέδιο, ποὺ εἶναι πολυδάπανο καὶ ἀπαιτεῖ μακρόχρονη δουλειά, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὶς ταινίες μικροῦ μήκους.

Βέβαια, μπορεῖ νὰ γίνει ἡ ταινία, ἀκόμα κι ἂν δὲν ὑπάρχουν συνεργάτες, χρηματοδότες ἢ τεχνικὰ μέσα, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὁ καλλιτέχνης θὰ εἶναι ταυτόχρονα παραγωγός, σεναριογράφος, σκιτσογράφος, σκηνοθέτης, μοντέρ, κ. τ.λ. Δηλαδὴ νὰ κάνει τὴ δουλειὰ ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος μόνος του. Ἀλλὰ τέτοιες μεμονωμένες προσπάθειες, δὲν μποροῦν νὰ ἐπαναλαμβάνονται συχνά.

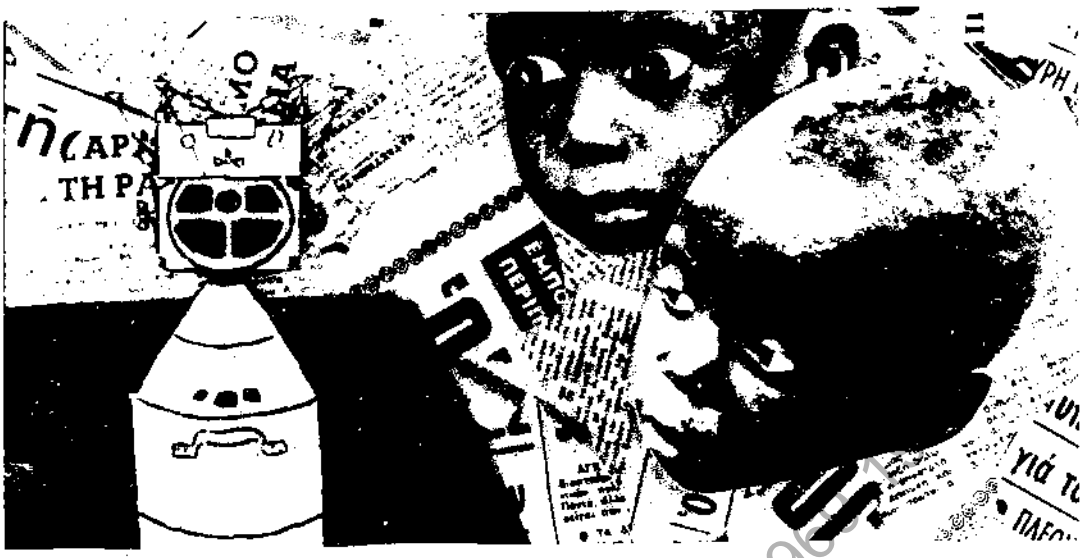
Ρ.: Ἔχει τὶς ἴδιες ἐκφραστικὲς δυνατότητες ἡ ταινία κινουμένων σχεδίων μὲ μιὰ ἄλλη κινηματογραφικὴ ταινία; Ἂν ὄχι ποιές εἶναι οἱ ἐκφραστικές της δυνατότητες καὶ ποιὰ ἀπήχηση μπορεῖ νὰ ἔχει στὸ θεατή;

Μ.: Τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση, τὸν προβληματισμό, ἢ καὶ τὴν ἁπλὴ διασκέδαση, ποὺ εἶναι οἱ κύριες ἀπαιτήσεις τοῦ θεατῆ ἀπὸ μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία, τὶς προσφέρει καὶ τὸ κινούμενο σχέδιο, πού, παρ' ὅλες τὶς διαφορές, δὲν παύει στὸ βάθος νὰ εἶναι κινηματογράφος καὶ νὰ διέπεται ἀπὸ τοὺς ἴδιους αἰσθητικοὺς κανόνες. Παράλληλα, εἶναι κι ἕνας ζωντανὸς πίνακας ζωγραφικῆς. Τὰ χρώματα καὶ ἡ σχέση τους, οἱ συνδυασμένες φόρμες τῶν κινητῶν καὶ ἀκίνητων «ἀντικειμένων», ἡ «χρυσὴ τομὴ» καὶ ὅλοι οἱ αἰσθητικοὶ κανόνες τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς διακοσμητικῆς, χρησιμοποιοῦνται σὲ μιὰ νέα διάσταση, ποὺ ὑπαγορεύει ἡ κινηματογραφικὴ «γλῶσσα».

Τὸ κινούμενο σχέδιο θαρρῶ πὼς εἶναι τὸ πιὸ ἐλεύθερο κινηματογραφικὸ εἶδος καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐλίσσεται περισσότερο ὅταν καλεῖται ν' ἀντιμετωπίσει ἕνα συγκεκριμένο θέμα. Ὁ καλλιτέχνης ὅ,τι σκεφτεῖ μπορεῖ νὰ τὸ σχεδιάσει, δὲν περιορίζεται ἀπ' τὴν πραγματικὴ «πρώτη ὕλη» μιᾶς ταινίας ποὺ εἶναι λ.χ. ὁ φυσικὸς χῶρος, οἱ ἥρωες, ἀκόμα καὶ οἱ καταστάσεις.

Ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἀπήχηση ποὺ θὰχει μιὰ τέτοια ταινία στὸν ἕλληνα θεατή, μπορῶ νὰ σᾶς τὴν ἐγγυηθῶ, ἂν καὶ δὲν ὑπάρχει προηγούμενο. Κρίνω ἀπ' τὴν ὑποδοχὴ τοῦ «Τσοῦφ» τὴν ἡμέρα ποὺ προβλήθηκε στὸ Φεστιβὰλ τῆς Θεσσαλονίκης. Ὑπάρχει ὅμως στὸ κοινὸ μιὰ δημιουργημένη ἀντίληψη γιὰ τὸ κινούμενο σχέδιο κί αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τὸν Ντίσνεϋ. Τὸ μεγάλο ποσοστὸ τῶν ἑλλήνων θεατῶν δὲν ξέρει τί σημαίνει κινούμενο σχέδιο, ὅταν ὅμως ἀκούσει «Μίκυ Μάους», τότε ὅλα γίνονται κατανοητά. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ τὰ διασκεδαστικὰ αὐτὰ φίλμ εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς ἀνούσια, ἔχουν θερμοὺς θιασῶτες. Τὸ γέλιο γιὰ μιὰ συγκεκριμένη «ἀστεία» κατάσταση

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis



«βγαίνει» πιὸ εὔκολα ὅταν δίνεται μέσα ἀπὸ σπιρτόζες φιγοῦρες.

Ρ.: Ποιά εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς κατασκευῆς ἑνὸς φίλμ κινουμένων σχεδίων ;

Μ.: Τὸ ὅλο μυστικὸ βρίσκεται στὴν σχέση τῶν σχεδίων κατ' ἀρχὴ καὶ στὴ φωτογράφηση στὴ συνέχεια.

Χοντρικὰ θὰ σᾶς δώσω μία εἰκόνα γιὰ τὸ πῶς ἀντιμετωπίζει ἕνας καλλιτέχνης τὸ πρόβλημα τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς κίνησης μιᾶς φιγούρας.

Ὑπολογίζει ὅτι γιὰ μιὰ κίνηση Α' χρειάζονται 100 σχέδια, ἂς ποῦμε. Τὰ σχεδιάζει. Φαντάζεται τὸν ρυθμὸ ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιος, πῶς, ἂν τὰ φωτογραφίσει ἀνὰ ἕνα καρρέ, θὰ βγεῖ αὐτὸς ὁ ρυθμὸς οὔτε καὶ ἂν τὰ φωτογραφίσει ἀνὰ δύο καρρέ. Κάνει ἕνα τέστ φωτογραφίζοντάς τα καὶ μὲ τὶς δύο περιπτώσεις. Ἂν πετύχει, εἴτε μὲ τὴν μία, εἴτε μὲ τὴν ἄλλη, ἔχει καλῶς. Ἂν διαπιστώσει πῶς ὁ ρυθμὸς ποὺ ζητάει εἶναι ἐνδιάμεσος αὐτῶν τῶν δύο, τότε θὰ ἀναγκαστεῖ νὰ σχεδιάσει ὅλα τὰ σχέδια ἀπὸ τὴν ἀρχή. Γιὰ νὰ βγεῖ ὁ ἐνδιάμεσος ρυθμὸς χρειάζονται μερικὰ ἀκόμη σχέδια, τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν σχέση οὔτε μὲ τὴν ἀρχὴ οὔτε μὲ τὸ τέλος τῶν σχεδίων ποὺ ὑπάρχουν. Ὁ τεμαχισμὸς τῆς κίνησης σὲ 100 σχέδια πρέπει ν' αὐξηθεῖ σὲ 115 π.χ. καὶ ὅλα τὰ σχέδια πρέπει νὰ ἔχουν τὴν ἴδια σχέση μεταξύ τους. Βέβαια ἡ σχέση τῶν σχεδίων δὲν εἶναι πάντα ἡ ἴδια. Γιὰ ὅλη αὐτὴ τὴν διαδικασία χρειάζονται κατ' ἀρχὴν εἰδικὰ σχεδιαστήρια ποὺ φωτίζονται ἀπὸ κάτω καὶ ἀπὸ πάνω, χαρτιὰ σχεδίου διαφανῆ γιὰ νὰ φαίνονται πολλὰ σχέδια μαζί, ζελατίνες κ.τ.λ.

Ἐπίσης γιὰ τὴν φωτογράφηση εἰδικὴ μηχανὴ λήψης ἢ «τρυκέζα» ποὺ φωτογραφίζει τὰ σχέδια τὸ ἕνα κατόπιν τοῦ ἄλλου.

Ρ.: Τί σ' ἔκανε νὰ ἀσχοληθεῖς μὲ τὸ κινούμενο σχέδιο ;

Μ.: Κάποτε σκέφτηκα πῶς ἔπρεπε νὰ μάθω κινούμενο σχέδιο. Βέβαια αὐτὴ ἡ σκέψη δὲ βγῆκε τυχαία. Ἦταν ἡ συνισταμένη τῶν προηγούμενων προσπαθειῶν μου, πότε μέσα στὸν χῶρο τῆς ζωγραφικῆς, τῆς διακοσμητικῆς καὶ τῆς γελοιογραφίας καὶ πότε στὸ χῶρο τοῦ Κινηματογράφου. Ἄρχισα νὰ μελετάω κομμάτια κανονικῶν φίλμ. Ἦταν τὸ μόνο ποὺ μποροῦσα νὰ κάνω. Προσπαθοῦσα νὰ βρῶ τὴ σχέση τοῦ ἑνὸς καρρὲ μὲ τὸ ἄλλο. Ἔψαχνα νὰ βρῶ ἀνθρώπους ποὺ νὰ ξέρουν κάτι νὰ μοῦ ποῦν. Κάποτε ἔπεσε στὰ χέρια μου μιὰ διαφημιστικὴ ταινία κινουμένου σχεδίου τῶν 8 μ.μ. Μὲ τὴν βοήθεια ἑνὸς μεγεθυντικοῦ φακοῦ ἄρχισα νὰ τὴν ἀντιγράφω. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχή. Στὴ συνέχεια κινηματογράφησα μία σειρὰ ἀπὸ δικά μου σχέδια. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν καλό. Μὲ τὸ φιλμάκι αὐτὸ ἔτρεξα σὲ διάφορα διαφημιστικὰ γραφεῖα. Ἄρχισα νὰ παίρνω διάφορες μικροδουλειές, ἐνῶ παράλληλα συνέχιζα τὶς δικές μου προσπάθειες. Τελικὰ ἄρχισα ταχτικὴ συνεργασία μὲ ἕνα διαφημιστικὸ γραφεῖο. Πιὸ πρίν, ὅμως, ἔτυχε στὴν Κινηματογραφικὴ Λέσχη νὰ προβληθοῦν κινούμενα σχέδια τοῦ Ποπέσκου Γκόπο. Ἐγὼ ἕως τότε δὲν ἤξερα ἂν ὑπάρχει κινούμενο σχέδιο πέρα ἀπὸ τὸν Μίκυ - Μάους. Ἀπὸ τὶς ταινίες αὐτὲς ἀντιλήφθηκα τί σημαίνει αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ κιν)φου.

Ρ.: Καὶ τὸ «Τσούφ ;»

Μ.: Τὸ «Τσούφ» δὲν εἶναι μόνο κινούμενο σχέδιο. Τὰ φόντα εἶναι φτιαγμένα μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ κολλάζ. Ἐπίσης ντεκουπαρισμένες φωτογραφίες ἀντικαθιστοῦν πολλὲς φορὲς τὰ σχέδια. Θὰ μποροῦσα νὰ εἶχα χρησιμοποιήσει καὶ ζωντανὸ ὑλικό.

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προσπαθῶ νὰ τὰ δέσω ὅσο τὸ δυνατὸ περισσότερο γιὰ νὰ δώσουν μιὰ ἐνιαία ὀπτικὴ φόρμα.

Νομίζω πῶς δὲν θὰ μποροῦσα ν' ἀποδώσω τὸ νόημα τοῦ καταστήματος, μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «Ζητεῖται — πωλεῖται», ἐὰν δὲν τὸ κατασκεύαζα ἀπὸ ἐφημερίδες μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ κολλάζ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ Μπιαφράκια ποὺ εἶναι φωτογραφίες ἀντὶ γιὰ σχέδια.

Ρ.: Γιατὶ διάλεξες αὐτὸ τὸ θέμα ;

Μ.: Τὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα ἦταν τὸ πρῶτο ποὺ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπίσω καὶ στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

προφεστιβαλικες σκορπιες σκεψεις ενος κινηματογραφιστη

του ΣΑΚΗ ΜΑΝΙΑΤΗ

Οἱ γραμμὲς αὐτές, γράφτηκαν δυὸ μέρες πρὶν ἀπ' τὴν ἔναρξη τοῦ Φεστιβάλ. Γλυτώνω ἔτσι ἀπ' τὴν ἐπίθεση ὁποιουδήποτε ποὺ θἄθελε νὰ μοῦ προσάψει σὰν αἰτία τῆς ὀργῆς μου τὴν ἄδικη ἀπονομὴ τῶν βραβείων. Ὑπάρχει ὅμως μιὰ ἄλλη κατηγορία ποὺ πρῶτος ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀπευθύνω στὸν ἑαυτό μου:

Γιατί, τὴ στιγμὴ ποὺ εἶναι γνωστὸ τί σημαίνει φεστιβὰλ μετέχουμε πάντα σ' αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση; Γιατί, ὅταν γυρίζεται μικροῦ ἢ μεγάλου μήκους ταινία ἀπὸ μᾶς τοὺς νέους, λέμε: «κάνω ταινία γιὰ τὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης;».

Ἀπαντήσεις ὑπάρχουν. Δὲν ξέρω μόνο κατὰ πόσο στέκονται. Τὸ γεγονὸς εἶναι, πὼς ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ὑπάρχει μέσα μας μιὰ μικρὴ σπίθα ἐλπίδας, πὼς κάθε «φέτος» τὰ πράγματα θὰ πᾶνε πρὸς τὸ καλύτερο. Ἀπ' τὴν ἄλλη, ξέρουμε πὼς οἱ πιθανότητες γιὰ μιὰ ταινία μικροῦ μήκους νὰ βγάλει τὰ ἔξοδά της, εἶναι μᾶλλον ἀνύπαρκτες. Κι ἔτσι λαχταράμε, μπὰς καὶ—συμπτωματικὰ καὶ μόνο—πάρουμε τὸ βραβεῖο, ποὺ σημαίνει ξεχρέωση τῶν ἐργαστηρίων. Μὴ διαστεῖ κανεὶς νὰ μᾶς κατηγορήσει γι' αὐτὴ τὴν πρώτη σπίθα ἐλπίδας. Γιατί, ἂν δὲν ὑπῆρχε, ποιὸς τίμιος ἀπὸ μᾶς δὲ θὰ αὐτοκτονοῦσε καλλιτεχνικά;

Ὁ ἕνας λόγος λοιπὸν ποὺ πᾶμε ἐπάνω εἶναι ἡ αὐταπάτη κι ὁ ἄλλος ἡ ζητιανιά. Δὲν εἶναι τραγικό; Ποιὸς ὅμως καὶ πότε θὰ νοιώσει τὴν τραγωδία ποὺ παίζεται σὲ βάρος αὐτῆς τῆς τόσο μεγάλης καὶ τόσο ταλαιπωρημένης—στὴ χώρα μας—τέχνης ποὺ λέγεται κινηματογράφος;

Τὸ ἁρμόδιο Ὑπουργεῖο, ἀπὸ ἄγνοια ἢ ἀμέλεια, τοποθετεῖ στὶς σχετικὲς μὲ τὸν κιν) φο ὑπεύθυνες θέσεις ἀνθρώπους ποὺ μ' ὁτιδήποτε ἄλλο μποροῦν νὰ' χουν σχέση, ἐκτὸς ἀπ' τὸν κινηματογράφο. Εἶναι ἀστεῖο. Καὶ κάθε φορὰ μᾶς «μοστράρονται» καμμιὰ δεκαριὰ ὀνόματα σὰν «ἁρμόδια ἐπιτροπή». Εἶναι ζήτημα ἂν ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ ὀνόματα μόνο, εἶναι... σχετικὰ σχετικὸ μὲ τὸ σινεμά. Καὶ τελικὰ λές: — Μά, νὰ πάρει καὶ νὰ σηκώσει, καλύτερη διαλογὴ θά' κανε ἡ κυρὰ - Κατίνα ποὺ μιὰ φορὰ τὴ βδομάδα, γεμίζει τὶς τσέπες της μαντήλια καὶ «ἐξέρχεται» μὲ τὴ συμπεθέρα γιὰ νὰ κλάψει τὰ νέα βάσανα τοῦ «παιδιοῦ τοῦ λαοῦ».

"Ηθελα νά' ξερα κάτι. "Οταν ἀπαγορεύεται μιὰ ταινία, ἀπαγορεύεται γιατὶ εἶναι χυδαία, γιατὶ εἶναι ὑπερβολικὰ σέξυ, γιατὶ θίγει ἀς ποῦμε τὴ λεβεντιὰ τῶν Ἑλλήνων, γιατὶ προσβάλει τὴν ἑλληνικὴ κοινωνία, γιατὶ τέλος πάντων μπορεῖ νὰ μὴν ἀνταποκρίνεται στὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα καὶ γιὰ διαφόρους ἄλλους λόγους. Γιὰ τό 'νομα τοῦ Θεοῦ λοιπόν, πόσες ταινίες ἀπ' τὶς 100 περίπου ποὺ γυρίζονται κάθε χρόνο σ' αὐτὸν τὸν ἔρμο τόπο, πόσες ταινίες ἀνταποκρίνονται στὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα; Πόσες δὲν εἶναι χυδαῖες κι ἀνόητες καὶ πρόστυχες; Πόσες ἀπ' αὐτὲς δὲν κοροϊδεύουν τὸν κοσμάκη καὶ πόσες δὲ γυρίζονται μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐρεθίσουν καὶ νὰ ψευτακορέσουν τὴ σεξουαλικὴ πεῖνα μερικῶν χιλιάδων Ἑλλήνων; Πόσες δὲν κοροϊδεύουν τὸ ἴδιο τὸ κράτος μὲ τὸ ν' ἀποκοιμίζουν καὶ ν' ἀποχαυνώνουν τοὺς "Ελληνες καὶ νὰ διαστρεβλώνουν τὴν ἀλήθεια; Δὲν εἶναι οὔτε κὰν πέντε τὸ χρόνο αὐτὲς ποὺ μόλις καὶ μετὰ βίας ξεφεύγουν ἀπ' τὴ χυδαιότητα.

Χρειάζονται καινούργιοι νόμοι. Πρέπει νὰ προστατευτεῖ ἡ μικροῦ μήκους ταινία. Στὴν Ἀμερική, οἱ σοβαρὲς ταινίες — μικρὲς καὶ μεγάλες — ἀπειλοῦν τὸ Χόλλυγουντ. Γυρίζονται φίλμ μὲ ἄγνωστους ἐντελῶς ἠθοποιούς, ἀπὸ νέους σκηνοθέτες, καὶ νέους ὀπερατέρ, καὶ καταρρίπτουν ρεκὸρ εἰσιτηρίων , τὴ στιγμὴ ποὺ ὑπερπαραγωγὲς μὲ δέκα φίρμες, μόλις καὶ πιάνουν τὰ λεφτά τους. Δὲ μᾶς λέει τίποτα αὐτό; Στὴ Γερμανία, χρηματοδοτοῦνται τὰ σοβαρότερα σενάρια. Καὶ ξαφνικὰ ἡ ἄλλοτε ἀνύπαρκτη κινηματογραφικὰ Γερμανία, μπαίνει στὴν πρώτη γραμμή. Καὶ μᾶς δίνει τὰ ἀριστουργήματα τοῦ Κλοῦγκε καὶ τῆς παρέας του.

Ἀγγλία, Γαλλία, Τσεχοσλοβακία, Κανα-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

δᾶς, Βραζιλία, Ἀργεντινή, Ἰταλία, Σκανδιναβικὲς χῶρες, Γιουγκοσλαβία, Βέλγιο, Ὁλλανδία, Πολωνία, Ἰαπωνία, Ἱσπανία, Ἑλβετία — παντοῦ κάνουν σοβαρὸ κινηματογράφο. Ἀκόμα καὶ στὴν Ἀφρική. Ἐμεῖς ποῦ εἴμαστε; Κανεὶς δὲ βλέπει πὼς δὲν περνάει ἑλληνικὴ ταινία ἔξω; Κανεὶς δὲ βλέπει πὼς ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι οὔτε κἂν βιομηχανία στὴν Ἑλλάδα ἀλλὰ «μπίζνες» μερικῶν - μερικῶν; Δὲ θέλει λοιπὸν τὸ ἑλληνικὸ κράτος νὰ προβληθεῖ στὸ ἐξωτερικὸ ὁ ἐθνικός του κινηματογράφος, πράγμα ποὺ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ θὰ τιμήσει τὴν Ἑλλάδα κι ἀπ' τὴν ἄλλη, θὰ τῆς φέρει μερικὲς ἑκατοντάδες ἑκατομμύρια δραχμὲς σὲ λίγα χρόνια;

Δὲ λείπουν ἀπ' τὴν Ἑλλάδα οὔτε οἱ σοβαροὶ κι ὑπεύθυνοι ἄνθρωποι ποὺ θὰ ὑποδεχθοῦν καὶ θὰ καθοδηγήσουν τὸν καλὸ ἑλληνικὸ κινηματογράφο, οὔτε αὐτοὶ ποὺ θὰ τὸν κάνουν.

Εἶναι καιρὸς νὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπ' τὶς κρύες γκριμάτσες τοῦ ὁποιουδήποτε κυρίου τάδε καὶ τὰ ἀντιαισθητικὰ σαλιαρίσματα τῆς ὁποιασδήποτε κυρίας τάδε. Εἶναι καιρὸς νὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπ' τὶς ἀνόητες ἱστορίες ποὺ μᾶς φουρνίζουν κάθε μέρα οἱ μπίζνεσμεν.

Εἶναι μήπως τυχαῖο ποὺ ὁ κόσμος ἐξακολουθεῖ νὰ βλέπει αὐτὰ τὰ καραγκιοζιλίκια; Ἔχει ναρκωθεῖ τόσο πολύ, ποὺ δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ ξυπνήσει μόνος του. (Μὴ βρεθεῖ βέβαια κανεὶς νὰ μοῦ πεῖ πὼς ὁ κόσμος πληρώνει συνειδητὰ τοὺς φινοκαραγιαννοτεγοπουλοπάριδες καὶ Σία ἐπειδὴ αὐτὰ ποὺ βλέπει εἶναι σοβαρά).

Κάνουμε ἕνα ταινιάκι ποὺ μᾶς στοιχίζει ἀπὸ 25 ὡς 50 χιλιάδες καὶ τὸ μόνο μας πιθανὸ ἔσοδο, εἶναι οἱ 3 - 4 προβολὲς ποὺ θὰ μᾶς κάνει τὸ Στούντιο πράγμα ποὺ θὰ μᾶς ἀποφέρει ἕνα χιλιάρικο.

Δὲν καταλαβαίνω καθόλου γιατὶ δὲν ψηφίζεται νόμος ποὺ νὰ ὑποχρεώνει τοὺς αἰθουσάρχες νὰ προβάλουν παράλληλα μὲ τὴν κάθε ταινία μεγάλου μήκους καὶ μιὰ μικροῦ - ὅπως κάνουν σ' ὅλο τὸν κόσμο. Γιατὶ ἔτοι, ὅπως ἔχουν τὰ πράγματα ποιὸς καὶ πῶς νὰ κάνει ταινία; Κι αὐτὲς οἱ 10 περίπου ποὺ γυρίζονται κάθε χρόνο, μήπως δὲν εἶναι γνωστὸ πὼς πληρώνονται μὲ αἷμα; Ἂς ποῦμε πὼς καταφέρναμε νὰ κάνουμε ἕνα δεκάλεφτο ταινιάκι. Ποιός ἀπὸ μᾶς ἐπανέλαβε τὸ ἐγχείρημα;

Δὲν ὑπάρχουν οὔτε 4 - 5 αἴθουσες σ' ὁλόκληρη Ἀθήνα ποὺ νὰ βοηθήσουν τὴ μικροῦ μήκους ταινία; Θὰ πέσουν μήπως ἔξω οἱ ἐπιχειρηματίες μὲ τὸ μᾶλλον συμβολικὸ ποσὸ ποὺ θὰ δώσουν; Στὸ κάτω - κάτω, λίγοι εἶναι αὐτοὶ σ' ὅλη τὴν Ἀθήνα ποὺ θὰ πᾶνε εἰδικὰ νὰ δοῦνε τὴν μιὰ μικροῦ μήκους ταινία; Κι ἀκόμα, ἂν αὐτοὶ οἱ 4 - 5 κινηματογρόφοι ὀργανώνουν δυὸ φορὲς τὸ χρόνο ἑβδομάδα ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἔχουν μήπως τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ ζημιώσουν; Δὲν ὑπάρχουν, δηλαδή, σὲ δυὸ ἑκατομμύρια ἀνθρώπους, ἕνας ἀριθμὸς κοινοῦ ποὺ θὰ κράταγε 8 - 10 ἑβδομάδων πρόγραμμα σὲ διαφορετικὰ σημεῖα τῆς Ἀθήνας;

Τὸ Φεστιβὰλ ἀρχίζει μεθαύριο. Πᾶμε λοιπὸν στὴ θεο)κη νὰ χορτάσουμε ἀπδία καὶ νὰ φύγουμε ἴσως λίγο περισσότερο ἀπελπισμένοι.

Τοῦ Κ. Μητρόπουλου

μεταφεστιβαλικες συμπυκνωμενες σκεψεις ενος γελοιογραφου

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ἕνας ἄσημος ὑπαλληλίσκος — Θ. Κατσαδράμης — ζεῖ τὸ μικρό του προσωπικὸ Βατερλώ μετὰ τὴ συνειδητοποίηση τῆς ἀπάτης ποὺ ἔκρυβε μιὰ διαφημιστικὴ «Ἐκπομπή».

Ραφαηλίδης: Ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας, μᾶς κατηγόρησαν πὼς ἀγνοοῦμε τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, πὼς τὸν διαγράφουμε στὸ σύνολό του, πὼς θεωροῦμε τὴν μέχρι τώρα προσφορά του ἀσήμαντη καὶ πὼς ἀποτελοῦμε ἕνα εἶδος «ἐλίτ», ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐπιβάλει τὶς δικές της ἀπόψεις σὲ βάρος ἀνθρώπων ποὺ προσέφεραν ὁπωσδήποτε κάτι μέχρι σήμερα. Ἡ ἐπίθεση αὐτὴ ποὺ μᾶς ἔγινε ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες κινηματογραφιστές, κυρίως, ἔχει κάποια βάση ἀλήθειας;

Ἀγγελόπουλος: Νομίζω ναί. Πιστεύω ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ γίνει αὐτὸ τὸ εἶδος διαγραφῆς ποὺ ἔγινε στὸ κύριο ἄρθρο. Θὰ μποροῦσε νὰ δεχτεῖ κανεὶς ἕνα σωρὸ δικαιολογίες γιὰ τὸν παραδοσιακὸ κινηματογράφο. Ἀλλὰ γιατί παραδοσιακός: Εἶναι ἕνας κινηματογράφος στὰ μέτρα μιᾶς βιομηχανίας, στὰ μέτρα ποὺ εἶναι ὅλα τὰ πράγματα, ὅλο τὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο στὴν Ἑλλάδα. Καὶ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ παραδοσιακὸς κινηματογράφος ὅπως τὸν λὲς ἐσύ ἢ ὁ ἐμπορικὸς ὅπως τὸν λέω ἐγώ, δὲν ἔχει φτάσει νὰ γίνει κουλτούρα δὲν εἶναι κἂν συζητήσιμος. Ἐμεῖς συζητᾶμε γιὰ ἕνα κινηματογράφο ποὺ εἶναι κουλτούρα κι αὐτὸς μᾶς ἐνδιαφέρει. Δὲ διαγράφουμε κανένα. Ὁ καθένας κάνει τὴ δουλειά του,

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Π Ο Ρ Ε Ι Α
ΠΡΟΣ ΤΟ
ΑΒΕΒΑΙΟ ΜΕΛΛΟΝ

μια συζητηση του θοδωρου αγγελοπουλου με τον βασιλη ραφαηλιδη

μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι, ὅταν ὁ κινηματογράφος αὐτὸς ζητάει δικαιώματα ἐπηρροῆς πάνω στὴν πνευματικὴ πορεία τοῦ Ἕλληνα, πρέπει νὰ χτυπιέται, φυσικά.

Ρ.: Θὰ ἦταν πιὸ τίμια ἡ στάση τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν, ἂν υἱοθετοῦσαν τὴ στάση τῶν Ἀμερικάνων, οἱ ὁποῖοι φτιάχνοντας τὸν κινηματογράφο ποὺ φτιάχνουν — ἕναν ἐμπορεύσιμο κινηματογράφο σωστὰ φτιαγμένο — ἔχουν τὴν τιμιότητα νὰ ὁμολογοῦν τὶς προθέσεις τους, τὴ στάση τους, τὶς ἀπόψεις τους. Διαλέγονται μὲ τὸ κοινὸ μ' ἕνα τρόπο πέρα γιὰ πέρα ἔντιμο, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἐμπορεύσιμο ποὺ παρουσιάζουν εἶναι ἤδη ἐκ τῶν προτέρων γνωστὸ σὰν ἐμπόρευμα. Δὲν κοροϊδεύουν τὸ κοινό, οὔτε αὐτοὶ κοροϊδεύονται ἀπ' αὐτό.

Α.: Ναί, καὶ ἐδῶ αὐτὸ τὸ πρᾶγμα γίνεται. Δὲν κοροϊδεύουν τὸ κοινό.

Ρ.: Ὄχι. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς ἔχουν τὴν ἀφέλεια νὰ πιστεύουν ὅτι προσφέρουν κάτι σημαντικὸ στὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ἐνῶ δὲν προσφέρουν παρὰ τὴν ἀπεραντωσύνη τῆς ἀγνοιάς τους.

Α.: Δὲ νομίζω. Κι ἂν ἀκόμα τὸ λένε, δὲν τὸ πιστεύουν. Δηλαδή, οἱ γνωστοὶ ἄνθρωποι ποὺ κάνουν ταινίες, δὲν νομίζω πὼς πιστεύουν ὅτι συντελοῦν στὴν κουλτούρα. Ἁπλῶς προσπαθοῦν νὰ κάνουν αὐτὸ ποὺ λένε συνήθως, αὐτὸ ποὺ λέει ἡ Φ.Φ. ἢ ὁποιοσδήποτε ἄλλος, εὐπρόσωπες ταινίες - ταινίες γιὰ ὅλη τὴν «Ἑλληνικὴ οἰκογένεια». Ὅλα αὐτὰ εἶναι βασικὰ γιὰ τὴν κατανάλωση. Στὴν πραγματικότητα δὲ σημαίνει τίποτα, γιατὶ κανεὶς δὲν ἔχει διάθεση νὰ δεῖ τὸν κινηματογράφο σὰν κουλτούρα. Δὲν ἔχει τὴ διάθεση ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ πάνω σ' αὐτὸ παίζει τὰ χρήματά του κι εἶναι σχεδὸν φυσικὸ νὰ τὸ ἀντιμετωπίζει σὰν μιὰ ἐμπορικὴ πράξη, ἡ ὁποία ἔχει τοὺς νόμους της.

Ρ.: Ἐπανέρχομαι στὸν Ἀμερικάνικο κινηματογράφο γιατὶ θεωρῶ τὴν περίπτωση ἐντελῶς ἐνδεικτική. Οὔτε οἱ Ἀμερικάνοι, εἶχαν ποτὲ τὴν ἀφέλεια νὰ πιστέψουν πὼς κάνουν κινηματογράφο κουλτούρας. Κάνουν κινηματογράφο ὅπως εἶπες, γιὰ τὴν οἰκογένεια καὶ μάλιστα γιὰ τὴν οἰκογένεια τῆς διεθνοῦς πιάτσας, ὅμως μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἐμπορευματοποίηση τοῦ ἀμερικάνικου σινεμὰ ὑπάρχουν πολλὲς καὶ σαφεῖς ἐνδείξεις μιᾶς ποιότητας καὶ ἂν θέλεις μιᾶς ἀφαίρεσης, ἡ ὁποία τελικὰ βοήθησε πάρα πολὺ τὸν εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο νὰ διαμορφωθεῖ. Ξέρουμε καλὰ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε στὸ εὐρωπαϊκὸ σινεμά.

Α.: Οἱ λόγοι εἶναι ἁπλοί. Κατ' ἀρχὴ πρόκειται γιὰ ταινίες ποὺ ἀπευθύνονται σὲ ἑκατομμύρια.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Δηλαδή ὁ παραγωγὸς κάνοντας μιὰ ταινία ἔχει τὴ δυνατότητα κι ἀπευθύνεται σ' ἕνα κοινὸ πολλαπλάσιο, ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο ἀπευθύνεται ὁ Ἕλληνας παραγωγός. Ἡ στάθμη τοῦ διεθνοῦς κοινοῦ εἶναι ψηλότερη ἀπὸ τὴ στάθμη τοῦ ἑλληνικοῦ. Ἐδῶ ὁ Ἕλληνας παραγωγὸς ἔχοντας κλείσει στὰ στενὰ πλαίσια τῆς περιφέρειας τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας τὴν ταινία του (γιατὶ σ' αὐτὸ τὸν κόσμο βασικὰ ἀπευθύνεται), προσπαθεῖ νὰ ἰσοροπεῖ στὸ ἐπίπεδο αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Καὶ ξέρουμε τὸ ποσοστὸ τῶν ἀναλφαβήτων ποὺ ὑπάρχει, τὸ ποσοστὸ τῶν ἀνθρώπων ποὺ δὲν ἔχουν διαβάσει οὔτε ἕνα βιβλίο σ' ὅλη τους τὴ ζωή, τὸ ποσοστὸ τῶν ἀνθρώπων ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ δεχτοῦν κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο - φυγή. Ὅταν μιὰ ὁλόκληρη γενιὰ ἔχει τραφεῖ μὲ τὸν κινηματογράφο - φυγή, κι ὅταν ὁ κινηματογράφος ἔχει θεωρηθεῖ ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα σὰν ἕνας τρόπος νὰ βγεῖς τὸ Σάββατο βράδυ καὶ νὰ περάσεις δυὸ ὧρες ξεχνώντας τὴν ἡμέρα σου κι ὄχι σὰν ἕνας τρόπος, ὅπως τὸν θέλουμε ἐμεῖς, νὰ σοῦ θυμίζει τὴν ἡμέρα σου, νὰ σοῦ θυμίζει ἀντὶ νὰ σὲ κάνει νὰ ξεχνᾶς, νὰ δένεται μὲ τὴζωή σου δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ κάνει τίποτ' ἄλλο ἐκτὸς ἀπ' αὐτό. Οἱ ἀπόπειρες πρὸς ὁποιαδήποτε ἄλλη κατεύθυνση ἔχουν ἀποδεῖξει ὅτι τὰ περιθώρια εἶναι στενά. Ἤδη τὰ στενεύουνε κι οἱ ἴδιοι γιὰ λόγους ἐμπορικῆς ἄμυνας. Στὴν περίπτωση ποὺ ἐμφανιστεῖ μιὰ ταινία διαφορετική, ἀμύνονται, τὴ χτυπᾶνε, τὴν ἀποκλείουν, ἡ ταινία πεθαίνει, ἐξαφανίζεται, δὲν παίζεται, ἐνῶ μποροῦσε νὰ ἔχει ὁρισμένη τύχη, ἐφ' ὅσον ξέρουμε πολὺ καλὰ ὅτι ὑπάρχει ἕνα ὁρισμένο κοινό, ποὺ θὰ πήγαινε νὰ δεῖ διαφορετικὲς ταινίες. Ἔπειτα ὑπάρχει ἕνας τρομερὸς ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν ἑλληνικὴ καὶ ξένη ταινία. Ὅταν ὁ φόρος τῆς ξένης κατεβαίνει ἀντὶ νὰ ἀνεβαίνει, ὁ Ἕλληνας παραγωγὸς βρίσκεται ἀδύναμος. Μιὰ ταινία ἀμερικάνικη μὲ γνωστοὺς ἠθοποιοὺς κάνει 150.000. Ὅταν ὁ Ἕλληνας παραγωγὸς ἔχει ξοδέψει 1.500.000 γιὰ νὰ κάνει μιὰ ἑλληνικὴ ταινία, οἱ ὅροι ἀνταγωνισμοῦ εἶναι ἀνόμοιοι

Ρ.: Ἂν ἕνας εὐφυὴς Ἕλληνας παραγωγὸς ἦταν σὲ θέση νὰ φτιάξει μιὰ ταινία γιὰ τὸ διεθνὲς κοινὸ — καὶ νομίζω πὼς αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνει — καὶ νὰ σπάσει τὰ πλαίσια τῆς ἑλληνικῆς ἀγορᾶς, μπορεῖ καλλίστα νὰ πετύχει αὐτὸ ποὺ πέτυχε τὸ Χόλλυγουντ σὲ πολὺ μικρότερη κλίμακα, ἐξυπακούεται, αὐτὸ ποὺ πέτυχαν μερικὲς τουλάχιστο ταινίες ἄλλων χωρῶν, ὑποανάπτυκτων ἢ ἡμιανάπτυκτων. Γιατὶ κανεὶς μέχρι σήμερα δὲ σκόπευσε τὴ διεθνὴ ἀγορά; Ὅταν ἐξάγουν οἱ Ἕλληνες παραγωγοὶ μιὰ ταινία, τὴν προορίζουν γιὰ τὶς ἑλληνικὲς μειονότητες. Τί τοὺς ἐμποδίζει δηλαδή, ν' ἀνοίξουν τοὺς ὁρίζοντές τους καὶ νὰ φύγουν ἀπὸ τὰ πολὺ στενὰ ἑλληνικὰ πλαίσια;

Α.: Πρῶτο: Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν πιστεύουν στὶς δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου μας νὰ γίνει διεθνής. Δεύτερο, τὸ γεγονὸς ὅτι θὰ ἔπρεπε ὁπωσδήποτε νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας ὀργανισμὸς μὲ διεθνῆ ὑπόσταση, δηλ., γραφεῖα ἐκμεταλλεύσεως στὸ ἐξωτερικό, ποὺ νὰ ἐλέγχουν τὴν ἐμπορικὴ πορεία τῆς ταινίας. Αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο γιὰ τὸ καλὸ ἐμπορικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ταινίας. Κι ὡστόσο, δὲν εἶναι δυνατὸ μὲ τὶς παροῦσες συνθῆκες.

Ρ.: Ἐννοεῖς ἕνα εἶδος «Οὐνιφράνς» ἢ «Οὐνιτάλια»;

Α.: Δὲν ξέρω... κάτι τέτοιο. Τώρα ὁ παραγωγὸς μόνο «κάς» μπορεῖ νὰ πουλήσει στὸ ἐξωτερικό. Ἀλλὰ πουλώντας ἔτσι, αὐτόματα ἀρκεῖται σὲ ψιχία.

Ρ.: Πέρα ἀπ' αὐτά, ποὺ ἀποτελοῦν ἀντικειμενικὲς δυσκολίες, νομίζω πὼς τίθεται κι ἄλλο ἕνα θέμα: Ἡ ἀνικανότητα τῶν Ἑλλήνων παραγωγῶν νὰ σκεφτοῦν ἐμπορικὰ πάντοτε, ἀλλὰ πολὺ πιὸ πλατιά. Ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ Μπρομπερζὲ στὴ Γαλλία καὶ οἱ ἄλλοι παραγωγοί, ποὺ υἱοθέτησαν μὲ τόση ἀγάπη τοὺς νέους Γάλλους σκηνοθέτες καὶ γίναν ἑκατομμυριοῦχοι ποντάροντας πάνω σ' αὐτούς, ποντάροντας στὸν Γκοντάρ, στὸν Τρυφφώ.

Α.: Ὑπάρχει μιὰ διαφορά. Ὁ Μπρομπερζέ, ἢ ὁ Μπορεγκάρ ἢ ὁποιοσδήποτε ἄλλος, εἰδικεύτηκαν σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ταινίες. Ὁ Ντομάν, ἄς ποῦμε, ποὺ ἔκανε μόνο μικροῦ μήκους ταινίες, τὶς ἔκανε ἐπειδὴ εἶχαν ἐμπορικὸ μέλλον. Ἐπιβεβλημένες ὅπως ἦταν ἀπὸ τὰ κράτος νὰ παίζονται πρὶν ἀπὸ τὶς μεγάλες ταινίες, οἱ μικροῦ μήκους εἶχαν ὁπωσδήποτε ἐμπορικὸ μέλλον. Ἀποτέλεσμο αὐτοῦ ἦταν ὅτι βρῆκαν δουλειά, βρῆκαν χῶρο κινήσεως, βρῆκαν χῶρο πειραματισμοῦ πάρο πολλοὶ νέοι σκηνοθέτες ξεκινώντας ἀπὸ τὶς μικροῦ μήκους. Κι ἀπὸ κεῖ πέρασαν στὶς μεγάλου μήκους. Ἔπειτα εἶναι καὶ ἡ γεωγραφικὴ διαφορά. Ὁ χῶρος τῆς Γαλλίας εἶναι πολὺ διαφορετικός. Ἐδῶ τὸ μόνο ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει, θὰ ἤτανε — ἔχει εἰπωθεῖ χιλιάδες φορὲς — ἡ παρέμβαση τοῦ κράτους, δηλ., ἀπονομὴ βραβείων στὶς καλλιτεχνικὲς ταινίες, ἀπαλλαγὴ ἀπὸ φορολογία κλπ. Ἔτσι μόνο θὰ παρέκλινε πρὸς τὴν ποιότητα ἡ ὀργανωμένη παραγωγή. Ἐγὼ πιστεύω, ὅτι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τί κάνει καὶ τί δὲν κάνει ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος, ὁ καθένας ἀκολουθεῖ τὴν πορεία του κι οὔτε μπορεῖ τὸ περιοδικὸ αὐτὸ νὰ διαγράψει τὶς δεκάδες τοὺς ἐπαγγελματίες ποὺ δουλεύουν ἐκεῖ μέσα. Διαγράφει μόνο τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα, διαγράφει μόνο τὴν μὴ συμβολὴ στὴν κουλτούρα. Ἀλλὰ δὲ διαγράφει τὴ δουλειά τους, δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ προσωπικὴ ἐπίθεση. Εἶναι ἐπάγγελμα ὁ κινηματογράφος, ὅπως τὰ ἄλλα.

Ρ.: Ὁ κρατικὸς παρεμβατισμὸς ποὺ εἶπες πρίν, μπορεῖ νὰ εἶναι δίκοπο μαχαίρι, ὅπως ἀποδείχτηκε μὲ τὸ φεστιβὰλ — δέκα χρόνια τώρα. Αὐτὸς ὁ παρεμβατισμὸς ποὺ ἐκδηλώνεται ἐκεῖ μὲ μορφὴ βραβείων, πολλὲς φορὲς ὑπῆρξε καταστρεπτικὸς γιατὶ χαντάκωσε ἀξιόλογες παραγωγές.

Α.: Σωστά. Διαλέγονται γιὰ τὶς ἐπιτροπὲς ἄσχετα τὶς περισσότερες φορὲς ἄτομα, ποὺ ἔχουν ἕνα ὄνομα, ἀλλὰ εἶναι ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὸν κιν)φο. Κι ἔπειτα εἶναι τόσο γέροι αὐτοὶ οἱ κύριοι τῶν ἐπιτροπῶν! Καλοῦνται ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, ζωγράφοι, μουσικοί, ἐκδότες, ἐπιχειρηματίες, ὅλοι, ἐκτὸς ἀπὸ κιν)στές, νὰ κρίνουν τὸν κιν)φο.

Δὲν εἶναι δυνατό. Δηλ., βασικὰ πρόκειται γιὰ θέμα ἐπιτροπῶν καὶ κουλτούρας κιν)κῆς ποὺ δὲν ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα.

Ρ.: Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν τομέα ἦρθε νὰ καλύψει τὸ περιοδικό — σὰν πρόθεση τουλάχιστον. Νὰ δημιουργήσει μιὰ κουλτούρα κιν)κή. Ἀλλὰ ἀν-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

τιμετωπίζουμε τεράστια προβλήματα, γιατί, όπως στήν παραγωγή, ἔτσι καὶ στήν κουλτούρα βρισκόμαστε σ' ἕνα ἐπίπεδο πρὸ τοῦ Γκρίφφιθ. Δηλ., ἡ κουλτούρα ἡ κιν)κὴ εἶναι τελείως ἀνύπαρχτη στήν Ἑλλάδα. Βγάλαμε ἕνα περιοδικό καὶ ξαφνικά διαπιστώσαμε, πέφτοντας ἀπὸ τὰ σύνεφα, ὅτι ὁ κόσμος ἀγνοεῖ βασικοὺς ὅρους, ποὺ ἔξω ἔχουν περάσει στή καθημερινή χρήση. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ κιν)κὴ κουλτούρα στήν Ἑλλάδα βρίσκεται σ' ἕνα ἐπίπεδο ὅμοιο μ' ἐκεῖνο τῆς κιν)κῆς παραγωγῆς, δηλ., κάτι περισσότερο ἀπὸ ὑποανάπτυκτο. Λοιπὸν πρέπει νὰ πᾶνε παράλληλα αὐτὲς οἱ δύο τάσεις; Δηλαδὴ νὰ ἐπιχειρηθεῖ μιὰ βελτίωση τῆς παραγωγῆς καὶ μιὰ βελτίωση τῆς κουλτούρας; Πρέπει νὰ πᾶνε παράλληλα οἱ δύο προσπάθειες γιὰ νὰ ἔχουμε σωστὸ ἀποτέλεσμα στὸ μέλλον;

Α.: Πιστεύω ὅτι τὰ πάντα ἀναπτύσσονται παράλληλα. Δὲ νομίζω πὼς τὸ σύνολο τῆς παραγωγῆς θὰ ἀνέβει, ἂν δὲν ἀνέβει πολιτιστικὰ ὁλόκληρο τὸ σύστημα. Ἐὰν κατὰ τύχη γίνεται κάποια ταινία καλή, αὐτὸ εἶναι κάτι συμπτωματικό. Ὀφείλεται σὲ ἀτομικὲς προσπάθειες, σ' ἐντελῶς ξεχωριστὲς στιγμές, οὐσιαστικὰ κλεμένες μέσα ἀπὸ ἕνα σύνολο ποὺ ἀνήκει σ' αὐτὸ τὸν κύκλο τῆς ρουτίνας.

Ρ.: Ὡστόσο, αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, νομίζω, δὲν εἶναι οὔτε οἱ καλλιτέχνες οὔτε οἱ διανοούμενοι. Σ' ἕνα μικρὸ ἀριθμὸ ὑπάρχουν οἱ ἄνθρωποι ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν κάτι. Αὐτὸ ποὺ λείπει εἶναι ἕνας εὐφυὴς καὶ καλλιεργημένος παραγωγός, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ συλλάβει τὰ προβλήματα τοῦ τόπου ἢ τὰ διεθνῆ — τὸ κιν)κὰ κοντὰ στὰ γενικότερα — καὶ νὰ κάνει ἕνα σινεμὰ ποὺ ν' ἀπευθύνεται κι ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα, σ' ἕνα ἀναπτυγμένο κοινό. Ἐπιμένω σ' αὐτό. Ἐκεῖνο ποὺ μ' ἐκπλήσσει ἰδιαίτερα εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Φίνου. Ξέρω πὼς εἶχες μιὰ ἐπαφὴ μὲ τὸ Φίνο γιὰ τὴν ταινία ποὺ ἑτοίμαζες. Ἀπέριψε τὸ σενάριο σὰν ἀντιεμπορικό. Δηλαδὴ ὁ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα Ἕλληνας παραγωγὸς δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ κατανοήσει τοῦτα τὰ προβλήματα, τὰ πολὺ στοιχειώδη;

Α.: Εἶναι προβλήματα ποὺ τὸν ξεπερνᾶνε. Οἱ καιροὶ ἀλλάζουν ἀλλὰ ὁ Φίνος δὲν μπορεῖ ν' ἀλλάξει. Καὶ ἐξ ὅλλου, κατὰ καιρούς, ἔχει κάνει δύο-τρεῖς πειρματισμούς. Ἔχει δώσει λεφτὰ σ' ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν ἀποτύχει. Θὰ μοῦ πεῖς ὅτι λάθος πόρτα χτύπησε. Δὲν ἔχει σημασία. Γιὰ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ βλέπει πάντα τὸ ἐμπορικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ταινίας, τὸ ὅτι ξέφυγε μὲ βαρειὰ καρδιὰ λιγάκι καὶ τὸ ὅτι ἀπέτυχε, τὸν ξαναφέρνει πάλι στὶς παλιές του διαπιστώσεις ὅτι, αὐτὲς οἱ ταινίες δὲν πετυχαίνουν. Τρεῖς φορὲς ποὺ ξέφυγε καὶ τὶς τρεῖς φορές, νομίζω ἔπεσε ἔξω.

Ρ.: Ἔπεσε ἔξω γιατὶ δὲ σκέφτηκε κἀν ἐμπορικά. Ἡ μιὰ περίπτωση ποὺ ἔπεσε ἔξω ἦταν αὐτὴ τοῦ «Ἐκεῖνος κι ἐκεῖνη», ἂν δὲν κάνω λάθος, τοῦ Ἀνδρέου. Ἐπρόκειτο γιὰ σενάριο ποὺ τὸ ἐπέβαλε μιὰ βεντέττα στὸ Φίνο καὶ δὲν τὸ διάλεξε ὁ ἴδιος.

Α.: Δὲν ξέρω.

Ρ.: Αὐτὰ εἶναι ἁπλῶς πληροφορίες. Δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ξέρουμε μὲ ἀκρίβεια. Τὴ δεύτερη φορὰ ποὺ ἔπεσε ἔξω, ἦταν τὸ «Πρόσωπο τῆς Μέδουσας» τοῦ Κούνδουρου. Πόνταρε στὴν ἐπιτυχία τῆς προηγούμενης ταινίας τοῦ Κούνδουρου, τῶν «Μικρῶν Ἀφροδιτῶν». Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἔπεσε ἔξω γιατὶ σκέφτηκε ψιλικαντζίδικα. Οὔτε

Ἡ «Ἐμπομπὴ» ἀρχίζει· τὸ ψέμμα διανέμεται κατ' οἶκον μὲ τὰ ἐρτζιανὰ κύματα.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

κἀν ἐμπορικά. Ἂν σκεφτόταν σωστά, θὰ ἔπρεπε νὰ ποντάρει σὲ σένα, νὰ ποντάρει σὲ κάποιον ἄλλο νέο καὶ νὰ προσπαθήσει νὰ κάνει φτηνὴ ταινία μὲ εὐρωπαϊκὰ δεδομένα.

Α.: Νομίζω ὅτι ἡ περίπτωση τοῦ Φίνου, εἶναι μιὰ περίπτωση κατανοητὴ ἐντελῶς, τουλάχιστον ἀπὸ τὴ μεριά μου. Ἐμένα ἐξ ἄλλου δὲν θὰ μποροῦσε νὰ μὲ ξέρει παρὰ μόνο ἀπὸ μιὰ μικροῦ μήκους ταινία. Ὁ Κούνδουρος ἔχει ἕνα ὄνομα, ἔχει κάνει ἐπιτυχίες. Θεωροῦνταν κάποτε μαζὶ μὲ τὸν Κακογιάννη οἱ δυὸ ἄνθρωποι ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν καλὲς ταινίες στὴν Ἑλλάδα. Ποντάρησε καὶ στοὺς δυό, δηλ., καὶ μὲ τοὺς δυὸ συνεργάστηκε. Λοιπόν, νομίζω ὅτι εἶναι ἄδικο νὰ τὸν κατηγορήσει κανείς, γιατὶ ἂν ἀπέτυχε καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις αὐτὸ ὀφείλεται σὲ ἄλλους δευτερεύοντες λόγους, δὲν ξέρω ποιούς. Αὐτὰ εἶναι ἐσωτερικὰ τῆς ἑταιρίας, δὲν τὰ ξέρω. Πάντως ξέρω ὅτι δὲν ἔβγαλε λεφτά, οὔτε ἀπὸ τὴ μιὰ οὔτε ἀπὸ τὴν ἄλλη περίπτωση.

Ρ.: Δὲ νομίζεις ὅτι πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας τύπος παραγωγοῦ ἐντελῶς καινούργιος, ὁ ὁποῖος θὰ ἦταν σὲ θέση νὰ κατανοήσει ἀπόλυτα τὰ προβλήματα τοῦ Νέου Κινηματογράφου, ὅπως τὸ ἐκθέσαμε συνοπτικὰ στὸ πρῶτο τεῦχος μας, σκεπτόμενος πάντα, βέβαια, ἐμπορικά;

Α.: Θὰ ἦταν εὐτύχημα νὰ ὑπάρξει ἕνας καινούργιος παραγωγός, ποὺ θὰ γύριζε ἀποκλειστικὰ ταινίες ποιότητας. Ἀλλ' αὐτὸν δὲν τὸν βλέπω νὰ δημιουργεῖται ἐδῶ πέρα. Εἶναι φυτὸ ποὺ δὲ φυτρώνει ἐδῶ.

Ρ.: Ἐγὼ δὲ βλέπω δυνατότητα λύσης τοῦ προβλήματος στὴν Ἑλλάδα μέσα ἀπὸ ὁποιονδήποτε παραγωγό. Βλέπω δυνατότητα λύσης μέσα ἀπὸ ἕνα συνεταιρισμὸ καλλιτεχνῶν ἢ μέσα ἀπὸ μιὰ ἀτομικὴ προσπάθεια ἢ μέσα ἀπ' τὴν κατεύθυνση ποὺ διάλεξε ὁ Κασσαβέτης στὶς «Σκιές» μὲ τὸν τρόπο τῶν φιλικῶν συνεισφορῶν γιὰ τὶς παραγωγὲς τοῦ Καζάν, κ.τ.λ. Ἀλλὰ μέσα ἀπὸ ἕνα μεμονωμένο παραγωγὸ βλέπω τὴν προσπάθεια καταδικασμένη ἐκ τῶν προτέρων.

Α.: Πιστεύω, γιὰ τὸν ἑαυτό μου καὶ γι' αὐτοὺς ποὺ ἐπιμένουν ἀκόμη στὴ μὴ συναλλαγή, ὅτι οἱ ταινίες αὐτὲς θὰ γίνουν μὲ συμμετοχὴ πολλῶν ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν μεράκι γιὰ μιὰ καλὴ δουλειά, καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι τεχνικοί, μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνας παραγωγὸς μὲ ἕνα μέρος ἀπὸ τὰ χρήματα, ὅπως γίνεται ἔξω, ἢ μὲ ἀνεξάρτητους παραγωγοὺς ἢ μὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο τρόπο. Πάντως, πρόκειται γιὰ μιὰ ἐντελῶς τυχοδιωκτικὴ κατάσταση στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ πετύχεις, μπορεῖ καὶ νὰ ἀποτύχεις.

Ρ.: Ποιά εἶναι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στὴν ταινία ποὺ ἑτοιμάζεις, ποὺ θὰ βοηθήσουν τὴ διακίνησή της ἔξω, ποὺ θὰ τὴ βγάλουν δηλαδὴ ἀπὸ τὰ στενὰ ἑλληνικὰ πλαίσια ; Πῶς ἀκριβῶς σκοπεύεις νὰ προκαλέσεις τὸ ἐνδιαφέρον τῶν Εὐρωπαίων ;

Α.: Βασικὰ δὲν κάνω μία ταινία γιὰ νὰ προκαλέσω τὸ ἐνδιαφέρον τῶν Εὐρωπαίων. Εἶναι γελοῖο. Κάνω μιὰ ταινία ἐπειδὴ βρέθηκε κάποιος νὰ βάλει λεφτά, νὰ γίνει μιὰ ταινία ὅπως νομίζω ὅτι πρέπει νὰ γίνει. Ἀπὸ κεῖ κι ἔπειτα, αὐτὸ ποὺ πιστεύω ὅτι μπορεῖ νὰ τὴν κάνει νὰ περάσει ἔξω εἶναι ὅτι ἀναφέρεται στὸν Ἑλληνικὸ χῶρο, αὐθεντικά, καταγράφοντας μὲ πιστότητα τὴ σχέση χώρου καὶ ἀνθρώπων, καὶ βέβαια καταγράφοντας ἕνα ἑλληνικὸ πρόβλημα.

Ρ.: Καὶ τὸ πρόβλημα αὐτό, τὸ καθαρὰ ἑλληνικό, θὰ μποροῦσε νὰ προκαλέσει ἐνδιαφέρον ἔξω ; Καὶ ἂν τὸ προκαλοῦσε, πῶς θὰ τὸ προκαλοῦσε ; Ἀπὸ τὴ γραφικότητα ποὺ ἔχει μιὰ δολοφονία ἐν ψυχρῷ μιᾶς γυναίκας ποὺ σκοτώνει τὸν ἄντρα της ; Ἢ ὑπάρχει ἕνα πιὸ οὐσιαστικὸ θέμα, ἕνα πρόβλημα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ προκαλέσει ἀκέψη ;

Α.: Δὲν ὑπάρχει κανενὸς εἴδους γραφικότητα. Ἔχω ξεπεράσει τὸν κίνδυνο τῆς γραφικότητας. Ὅλη ἡ ἱστορία εἶναι εἰδωμένη μὲ τέτοια ἀφαίρεση, ποὺ τῆς ἀποκλείει τὴν πτώση πρὸς τὴν γραφικότητα.

Ρ.: Τότε τί ἀπομένει σὰ σκελετός, σὰν πρόβλημα ;

Α.: Μένει ἕνα χωριὸ ποὺ πεθαίνει, μιὰ γυναίκα ποὺ ἐπαναστατεῖ καὶ ποὺ μέσα σὲ μιὰ πλήρη τύφλωση, σὲ μιὰ ἀδυναμία εὕρεσης διεξόδου, σὲ μιὰ ἀδυναμία φυγῆς ἀπὸ ὁριομένα πράγματα, νομίζει ὅτι ὁ μόνος τρόπος νὰ ἀπελευθερωθεῖ εἶναι νὰ σκοτώσει κάτι ποὺ εἶναι δεμένο ἄμεσα μὲ τὸ περιβάλλον της, ἔστω κι ἂν αὐτὸ τὸ κάτι δὲν τῆς εἶναι μισητό, δὲν τὴν ἐμποδίζει σὲ τίποτα ἀλλὰ ἴσως ἡ παρουσία του καὶ μόνο ἀποτελεῖ στοιχεῖο ποὺ τῆς θυμίζει ὅλη αὐτὴ τὴ ζωή.

Ρ.: Εἶναι μιὰ «κατὰ μόνας ἐξέγερση», δηλαδὴ ποὺ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ δολοφονία ;

Α.: Ὁδηγεῖ στὴν τραγωδία, ὅπως κάθε περίπτωση ἀληθινῆς προσπάθειας διεξόδου ἐδῶ πέρα. Μιὰ φράση τοῦ Δαμιανοῦ εἶναι καίρια. Τὴ θυμᾶσαι ; «Ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ὅτι οἱ οἰκονομικὲς καὶ κοινωνικὲς συνθῆκες καὶ ἡ μοίρα τῆς γυναίκας στὴν Ἑλλάδα εἶναι αὐτὴ ποὺ εἶναι, ὁ ἔρωτας βρίσκει σχεδὸν πάντα διέξοδο στὴν τραγωδία».

Ρ.: Ἡ μοίρα της ὅμως δὲν καθορίζεται ἀπὸ τὴ γυναικεία της ὑπόσταση, καθορίζεται ἀπὸ βασικοὺς πολιτιστικοὺς καὶ κοινωνικοὺς παράγοντες. Αὐτοὶ οἱ παράγοντες γίνονται ἐμφανεῖς στὴν ταινία ;

Α.: Ναί βέβαια, ἔμμεσα φυσικά. Ἡ ταινία δὲν εἶναι δοκίμιο. Θὰ μποροῦσε νὰ ἦταν ἕνα δοκίμιο, ἀλλὰ δὲν εἶναι. Εἶναι μιὰ ἔρευνα σ' ἕνα χῶρο, μὲ ἀφορμὴ ἕνα ἔγκλημα, ὅπου μὲ ἕνα τρόπο ἔμμεσο, πιστεύω πὼς βγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια αὐτὰ ποὺ ἀποτελοῦν ὄχι τὴν ἀφορμὴ ἀλλὰ τὶς βαθύτερες αἰτίες τῆς δολοφονίας. Ἡ γυναίκα αὐτὴ δὲ σκότωσε ἀπὸ ἔρωτα.

Ρ.: Ἂς εὐχηθοῦμε πὼς θὰ εἶναι μιὰ ταινία πετυχημένη. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ταινία ποὺ θὰ σὲ ὁδηγήσει μετά, δηλ. τὸ πρόβλημα ἑλληνικός κινηματογράφος καὶ τὸ πρόβλημα δικός σου κινηματογράφος, λύνονται μὲ μιὰ τέτοια πετυχημένη ταινία ; Μετά, τί προοπτικὲς ξανοίγονται, ἂν ἡ ταινία πετύχει καλλιτεχνικὰ καὶ ἐμπορικά ;

Α.: Σὲ μένα ἀνοίγει ἴσως τὴ δυνατότητα μιᾶς ἄλλης ταινίας.

Ρ.: Ὅμως, ὑπάρχουν περιπτώσεις ἀνάλογες στὴν Ἑλλάδα, ὅπου ὁ δρόμος ἔκλεισε ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἐπιτυχία.

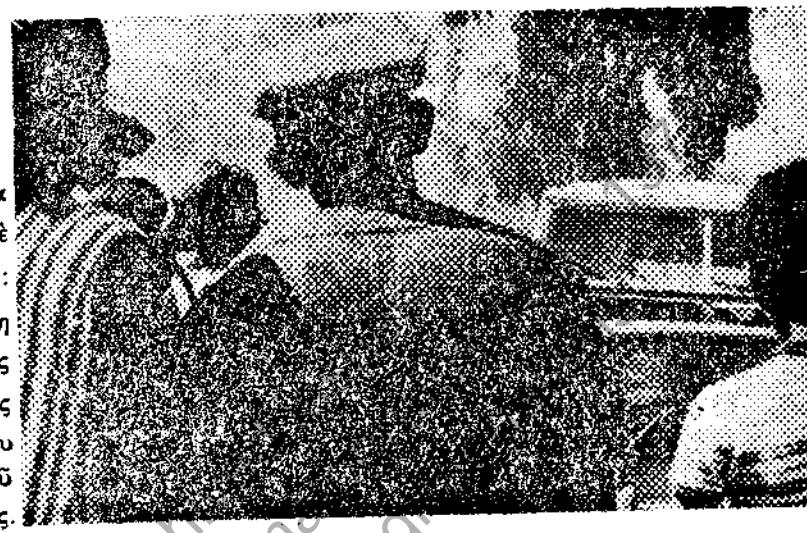
Α.: Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς θἄπρεπε κανεὶς νὰ σταματήσει νὰ προσπαθεῖ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ δρόμος ἔχει κλείσει σ' ἄλλους. Πιστεύει κανεὶς κάθε φορὰ ὅτι ὁ ἴδιος θὰ σπάσει τὸ φράγμα.

Ρ.: Ξέρεις πολὺ καλά, ὅμως, ὅτι ὁ μεμονωμένος

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

αὐτὸς Δονκιχώτης, εἶναι φοβερὰ δύσκολο νὰ σπάσει τὸ φράγμα. Μήπως θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ βρεθοῦν ἄλλοι τρόποι νὰ σπάσει τὸ φράγμα τῆς ἀπομόνωσης τῶν νέων καλλιτεχνῶν στὴν Ἑλλάδα ;

Α.: Δὲν ξέρω, δὲ νομίζω. Οἱ λύσεις γιὰ μένα εἶναι τρεῖς. Μιὰ λύση εἶναι νὰ φύγει κανεὶς ἔξω καὶ νὰ προσπαθήσει νὰ φτιάξει ἀλλοῦ τὴ ζωή του, νὰ κάνει ἀλλοῦ ταινίες, ἂν μπορέσει. Νὰ μείνει ἐδῶ καὶ νὰ προσπαθήσει, ἂν μπορέσει, νὰ κάνει ταινίες ποὺ νὰ τὸν ἐκφράζουν ὅσο τὸ δυνατὸ περισσότερο, καὶ τρίτο νὰ περάσει στὴν ἑλληνικὴ ἐμπορικὴ παραγωγή. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ γιὰ μένα καὶ γιὰ μερικοὺς ἄλλους, εἶναι βέβαια δύσκολο, ὄχι μόνο ἐπειδὴ ἐγὼ π.χ. προσωπικὰ δὲ θὰ δεχόμουνα νὰ κάνω μιὰ ἐμπορικὴ ταινία, ἀλλὰ ἐπειδὴ καὶ οἱ ἀντικειμενικὲς συνθῆκες δὲ τὸ ἐπιτρέπουν. Δηλαδή, γιατὶ ἐγώ, τὴ στιγμὴ ποὺ ὑπάρχουν δεκάδες ἄλλοι ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν ταινία καλύτερα ; Ἂν πιστεύω σὲ κάτι, πιστεύω στὴ μοναδικότητά μου σὲ ἕναν ὁρισμένο τομέα. Ἡ μοναδικότητα αὐτὴ χάνεται ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ



Κ. Σφήκα καὶ Σ. Τορνὲ «Θηραϊκὸς ὄρθρος» : Κατάδειξη μιᾶς ξεχασμένης ἀθλιότητας κι ἑνὸς διαιωνιζόμενου σιωπηροῦ ἐγκλήματος.

προσχωρήσω στὸ χῶρο τῆς βιομηχανοποιημένης παραγωγῆς.

Ρ.: Μὴ ξεχνᾶς ὅμως, πὼς ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος ἀντλεῖ πάντα τὸ ἀνθρώπινο ὑλικὸ του ἀπὸ τέτοιες περιπτώσεις ἀνθρώπων, ποὺ προσπάθησαν κατ' ἀρχὴ νὰ κάνουν κάτι, καὶ οἱ ἀντικειμενικὲς συνθῆκες δὲν τὸ ἐπέτρεψαν. Μετὰ τοὺς προσεταιρίζεται καὶ τοὺς ἐκμηδενίζει. Λοιπὸν οἱ παραγωγοὶ καραδοκοῦν αὐτὴ τὴ στιγμὴ καὶ προσπαθοῦν ν' ἀνανεώσουν τὸ φθαρμένο ἔμψυχο ὑλικό τους. Μέχρι τώρα τουλάχιστο, φάνηκαν ἐξυπνοι οἱ Ἕλληνες παραγωγοὶ ποντάροντας πάντα στὴν ἀνάγκη ἐπιβίωσης τῶν νέων σκηνοθετῶν. Πῶς θὰ λυθεῖ αὐτὸ τὸ πρόβλημα ἐπιβίωσης ; Πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ λύσεις τὸ βιωτικό σου πρόβλημα μέσα ὀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες γιατὶ ἀλλοιῶς θᾶσαι ὑποχρεωμένος ἢ νὰ προσχωρήσεις στὴν ἐμπορικὴ παραγωγὴ ἢ νὰ ἀλλάξεις ἐπάγγελμα.

Α.: Μέχρι αὐτὴ τὴ στιγμή, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἔχω μπροστά μου τὴ σοβαρὴ πιθανότητα νὰ γίνει αὐτὴ ἡ ταινία δὲν τὸ ἀντιμετωπίζω, δηλ. τὸ μεταθέτω τὸ πρόβλημα. Θὰ χρειαστεῖ νὰ τὸ ἀνακαλύψω πάλι καὶ νὰ τοποθετηθῶ ἀπέναντί του μετὰ τὸ τέλος τῆς ταινίας ἢ μετὰ τὴν ὁποιαδήποτε τύχη τῆς ταινίας. Στὴν περίπτωση ποὺ ἡ ταινία ἔχει ἐπιτυχία, τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Στὴν περίπτωση ποὺ εἶναι μὲν καλὴ ἀλλὰ δὲν ἔχει ἐμπορικὴ ἐπιτυχία, θὰ χρειαστεῖ νὰ ξαναντιμετωπίσω τὸ πρόβλημα. Ἀλλὰ δὲ θὰ κάνω ἐμπορικὲς ταινίες μὲ τὴ γνωστὴ ὀημασία τοῦ ὅρου. Εἶναι δύσκολο ν' ἀρνηθεῖ κανεὶς τόσα χρόνια πίστης σὲ κάτι καὶ ξαφνικὰ νὰ περάσει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Εἶναι σὰν ν' ἀρνιέται ὁλόκληρη τὴ ζωή του, εἶναι σὰ ν' αὐτοκτονεῖ. Προτιμῶ νὰ ἐπιβιώσω. Κι ἐπιβίωση σημαίνει ἕνα ἄλλο ἐπάγγελμα. Ἢ νὰ φύγω ἔξω.

Ρ.: Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα πολλοὶ σκηνοθέτες μὲ προθέσεις γιὰ ἕνα κινηματογράφο ποιότητας, ποὺ λιμοκτονοῦν κυριολεκτικὰ περιμένοντας τὴν εὐκαιρία. Βλέπεις καμιὰ δυνατότητα λύσης τοῦ προβλήματος ;

Α.: Ὄχι, δὲ βλέπω καμιά. Πιστεύω πὼς οἱ περισσότεροι θὰ ἐγκαταλείψουν τὸν κινηματογράφο ἢ θὰ κάνουν παράλληλα ἄλλα ἐπαγγέλματα καὶ κάθε τόσο μιὰ μικροῦ μήκους ταινία ἢ θὰ μεταναστεύσουν. Στὴν πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἶναι χιλιάδες τὰ παραδείγματα ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν ἀλλάξει ἐπάγγελμα ἢ ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἴδιο ἐπάγγελμα ἀλλὰ μὲ ἕνα τρόπο παραεπαγγελματικό, π.χ. κάνοντας διαφημιστικὲς ταινίες, ποὺ εἶναι σὰ νὰ κάνεις ἐμπορικὸ κιν)φο. Γιὰ μένα τὸ ἠθικὸ ἀποτέλεσμα τῶν διαφημιστικῶν ταινιῶν καὶ τῶν ἐμπορικῶν εἶναι τὸ ἴδιο.

Ρ.: Αὐτὸ εἶναι τὸ θέμα τῆς «Ἐκπομπῆς» βέβαια, ποὺ ἐτέθη πολὺ σωστὰ καὶ μὲ σαφήνεια, δηλ. τὸ θέμα τῆς φασιστικοποίησης μέσα ἀπὸ τὴ διαφήμιση. Ὅμως, θὰ παραμένει πάντα ἄλυτο αὐτὸ τὸ πρόβλημα ; Πῶς θὰ ἀξιοποιηθεῖ καλύτερα τὸ ὑπάρχον σήμερα στὴν Ἑλλάδα δυναμικό, τὸ ὁποῖο περιμένει κάποιαν παραγωγὸ ἢ δὲν ξέρω τί ἄλλο γιὰ νὰ ζήσει, γιὰ νὰ δημιουργήσει ; Λοιπὸν αὐτοὺς τοὺς νέους πρέπει νὰ τοὺς καταδικάσουμε ἀπὸ τώρα ἢ πρέπει νὰ τοὺς ἀφήσουμε ἀνοιχτὴ

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

κάποια προοπτική λέγοντάς τους ότι είναι δυνατό νά ἐπιβιώσουν ;

Α.: Πιστεύω ότι ὁ καθένας μόνος του, ἀκριβῶς ἐπειδή δέν ὑπάρχει καμιά ὀργανωμένη μορφή κινηματογραφικῆς κουλτούρας στήν Ἑλλάδα — βάζω μέσα καί τίς κινηματογραφικές σχολές πού εἶναι παρωδία ἐκπαίδευσης — ὁ καθένας λοιπόν μόνος του μέ τά κύτταρά του μέ τήν τσέπη του, μέ τίς δυνάμεις του μ' ὅτι ἔχει καί δέν ἔχει, θά προχωρήσει. Θά κάνει ἤ δέ θά κάνει, θ' ἀποροφηθεῖ ἤ δέ θά ἀποροφηθεῖ. Τελικά θά μείνουν ἐκεῖνοι πού ἀντέχουν περισσότερο ἤ οἱ εὐνοημένοι, ἐκεῖνοι δηλαδή πού ἔχουν τήν οἰκονομική δυνατότητα νά παραμένουν ἔξω ἀπό τό σύστημα καί νά κάνουν κάθε τόσο μιά ταινία, ἐπειδή ἔτυχε ἡ μαμά νά ἔχει χρήματα. Ἀλλά αὐτό δέν εἶναι λύση.

Ρ.: Ὡστόσο, ἕνας «κινηματογραφικός φανατισμός» εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητος, σωτήριος θάλεγα γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Δηλ. ἄνθρωποι πού ἔχουν μιά σοβαρή κινηματογραφική κουλτούρα καί ἕνα φανατισμό γιά τά θέματα πού ἀφοροῦν τόν κινηματογράφο, αὐτοί οἱ ἄνθρωποι ἔχουν πάρα πολλές πιθανότητες στό μέλλον νά κάνουν κάτι σοβαρό καί νομίζω πώς αὐτή ἡ ἔλλειψη κουλτούρας, ἡ ἔλλειψη φανατισμοῦ εἶναι τόσο αἰσθητή, τόσο βαραίνει, πού ἀποτελεῖ ἀνασταλτικό παράγοντα καί δέ δημιουργεῖ αὐτές τίς ὁλοκληρωμένες προσωπικότητες πού θά ἦταν δυνατό νά ἀντισταθοῦν στό κατεστημένο καί νά προχωρήσουν ἀργότερα. Ἡ περίπτωση τῶν νεαρῶν, (τότε) Γάλλων μέ τόν ἀπέραντο φανατισμό τους καί τήν ἀπέραντη πίστη τους στήν ὑπόθεση κιν)φος, πού τούς ὁδήγησε ἀργότερα σ' αὐτό πού τούς ὁδήγησε, εἶναι ἐνδεικτική. Στήν Ἑλλάδα δέ συμβαίνει κάτι τέτοιο. Οἱ ἄνθρωποι μέ τέτοιου εἴδους πίστη καί ἀγάπη γιά τόν κιν)φο μετριοῦνται ἀπό δάχτυλα τοῦ ἑνός χεριοῦ.

Α.: Θά εἶναι πάντα ἔτσι αὐτή ἡ ἱστορία. Πολλοί ἐκεῖνοι πού θέλουν νά κάνουν κιν)φο ποιότητας καί λίγοι ἐκεῖνοι πού θά κάνουν ἤ πού θά ἀντέξουν νά περιμένουν νά κάνουν κιν)φο ποιότητας. Προσωπικά, πιστεύω πώς τά πράγματα στήν Ἑλλάδα πάνε κατά γενιές καί ἐπειδή τά πράγματα ἐδῶ καί μισό αἰώνα δέν ἔχουν ἀλλάξει καθόλου, ἄν ἐμφανίστηκαν τό 1950 - 1959 δύο Ἕλληνες κιν)στές πού ἔκαναν ἕνα κιν)φο λίγο διαφορετικό, τή δεκαετία τοῦ 1960, ἐμφανίστηκαν ἄλλοι δυό - τρεῖς. Πιστεύω ὅτι καί στή δεκαετία τοῦ 70 θά ὑπάρξουν ἄλλοι δυό τρεῖς.

Ρ.: Οὔτε αὐτοί κατάφεραν νά σπάσουν τό φράγμα τῆς ἀπομόνωσης. Δέν κατάφεραν νά βγοῦν ἔξω ἐκτός ἀπό τόν Κακογιάννη πού ἀπό τήν ἀρχή σκόπευε σ' ἕναν ἐμπορεύσιμο διεθνῶς κιν)φο ποντάροντας στό ἑλληνικό φολκλόρ, καί ἀπό μιά ταινία καί μόνο τοῦ Κούνδουρου, τίς «Μικρές Ἀφροδίτες» πού καί αὐτή σκόπευε ποντρά στό ἑλληνικό φολκλόρ.

Α.: Ὁ Κούνδουρος ἔχει κάνει μιά καλή ταινία ἤ μᾶλλον δύο. Μετά τό «Δράκο», τίποτα τό ἐνδιαφέρον.

Ρ.: Ὅμως ποντάρισε στό διεθνές κοινό μέ τίς «Μικρές Ἀφροδίτες» πού ἦταν ἀπ' τίς κακές του ταινίες, ἀλλά σωστά φτιαγμένη.

Α.: Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἐγώ θά εὐχόμουν νά ὑπάρξουν στή δεκαετία τοῦ 70 ἄλλα δυό - τρία παραδείγματα ἀνθρώπων πού θά κάνουν ταινίες, γιά να παιχτοῦν ἔξω. Δέν ὑπάρχει ἀκόμα τό ἀριστούργημα γιά τόν ἑλληνικό κιν)φο κι οὔτε χρειαζόμαστε τό ἀριστούργημα. Δέν ὑπάρχει ἀνάγκη σριστουργήματος, ὑπάρχει ἀνάγκη μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων πού θά κάνουν καλές ταινίες, τίμιες ταινίες. Πιστεύω, ὅμως, ὅτι οἱ ἄνθρωποι τῆς γενιᾶς μου, ἄν κάνουν μεγάλου μήκους ταινίες, ἡ στάση τους θᾶναι αὐτή, συνειδητά καί μέ γνώση.

Ρ.: Γιά νάναι αὐτή ἡ στάση τους, πρέπει οἱ ἄνθρωποι αὐτοί ν' ἀποκτήσουν μιά κουλτούρα, ἕναν προβληματισμό καί νά συνδεθοῦν μέ τά διεθνῆ ρεύματα. Ὅταν οἱ Ἕλληνες εἶναι τελείως ἀπομονωμένοι ἀπό τήν εὐρωπαϊκή κουλτούρα κι ὅταν αὐτά πού μαθαίνουν τά μαθαίνουν ἀπό τίς ἐφημερίδες καί ἀπό ἀνεύθυνους κοσμικογράφους καί ὑπηρέτες τοῦ στάρ - σύστεμ δέν εἶναι δυνατό βέβαια νά μιλᾶμε γιά προβληματισμό καί κουλτούρα.

Α.: Μά πιστεύω ὅτι δέ θᾶναι πολλοί, θᾶναι λίγοι. Εἶναι λίγο πεσιμιστικό αὐτό πού σοῦ λέω ἀλλά εἶναι ἀλήθεια καί θά τό δεῖς ὁπωσδήποτε. Τό δυστύχημα ἐδῶ πέρα εἶναι τό ἑξῆς: Τόν τελευταῖο καιρό ἔφυγαν οἱ μισοί ἐκπρόσωποι μιᾶς γενιᾶς. Ἴσως μέσα σ' αὐτούς νά ὑπῆρχε ὁ ἕνας ἤ καί οἱ δυό ἤ ἄλλοι δυό πού θά μποροῦσαν νά κάνουν ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ἀλλά ὅταν ἔχει σχεδόν χαθεῖ μιά γενιά, οἱ ἀπομένοντες παίρνουν ὅλο τό βάρος. Καί δέν εἶναι πολλοί. Ὅσον ἀφορᾶ ἐκείνους πού κάνουν μικροῦ μήκους ταινίες, εἶναι γνωστή ἡ ἱστορία. Κάνουν ἕνα πρῶτο βῆμα. Ὁποιαδήποτε ἐπιτυχία κι ἄν ἔχει αὐτή ἡ ταινία, ποτέ δέ θά μποροῦσε ν' ἀνοίξει δρόμους, νά γίνει παράδοση. Ἐδῶ σήμερα ὑπάρχει μιά ἀντιστοιχία μέ τήν Ἰταλική γενιά τοῦ 50, λαμβανομένης ὑπ' ὄψη τῆς διαφορᾶς μεγέθους. Ἡ ἐποχή ἐκείνη ἔβγαλε τόν Ἀντονιόνι, τό Φελλίνι κλπ. Ἦταν ἡ γενιά πού βγῆκε μετά ἀπ' τόν πόλεμο κι ἔτεινε πρός τήν ἴδια κατεύθυνση. Δέν νομίζω βέβαια ὅτι ἐδῶ θά ἔχουμε Ἀντονιόνι καί Φελλίνι ἀλλά πιστεύω ὅτι θά ὑπάρξουν μερικοί ἄνθρωποι μέσα στή δεκαετία πού θά κάνουν ταινίες πάρα πολύ καλές.

Ρ.: Τή γενιά αὐτή τή γέννησε ὁ νεορεαλισμός καί τόν νεορεαλισμό ὁ φασισμός σάν ἀντίροπο σ' αὐτόν, καί ὁ νεορεαλισμός γέννησε τό σύγχρονο εὐρωπαϊκό κιν)φο κοκ. Αὐτή ἡ γενεαλογία τελικά, πού κατέληξε στόν Νέο Κιν)φο ἔχει καμμιά σχέση μέ τήν Ἑλλάδα ;

Α.: Δέ βρισκόμαστε ἐντελῶς ἔξω. Ἄν θέλεις, οἱ ταινίες τοῦ Κούνδουρου καί τοῦ Κακογιάννη τῆς δεκαετίας 50 - 60 ἦταν σχεδόν νεορεαλιστικές. Ἦρθε μέ καθυστέρηση 10 χρόνων ὁ νεορεαλισμός στήν Ἑλλάδα. Οἱ δύο πρῶτες ταινίες τοῦ Κούνδουρου τουλάχιστον ἦταν νεορεαλιστικές. Στήν ἐπομένη δεκαετία βλέπουμε ἀντιστοιχίες μέ τόν Ἀντονιόνι καί τό Βισκόντι ἤ τό Φελλίνι, τούς συνεχιστές τοῦ νεορεαλιστικοῦ δόγματος.

Ρ.: Ὁ νεορεαλισμός ἀφομοιώθηκε σωστά ἀπό τούς Ἕλληνες ;

Α.: Καθώς δέν ὑπάρχει κινηματογραφική παράδοση στήν Ἑλλάδα, θά πρέπει κανεῖς νά ἀντλήσει διδάγματα ἀπό τή παράδοση μιᾶς χώρας μέ τήν ὁποία κατά τή γνώμη του ὑπάρχουν προσωπικές ἤ ἐθνικές ἀντιστοιχίες.

Ρ.: Αὐτή ἡ χώρα εἶναι ἡ Ἰταλία, βέβαια, καί ὁ Ἰταλικός κιν)φος θᾶπρεπε νά μελετηθεῖ ἐντελῶς ἰδιαίτερα. Πιστεύω, πώς τά προβλήματά μας εἶ-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ν. Νικολαΐδη «Ἄνευ ὅρων»: Παράδοση σ' ἕναν ἀποκτηνωμένο κόσμο.

ναι λίγο πολύ συναφῆ, τουλάχιστον μὲ τὰ προβλήματα τῆς Νότιας Ἰταλίας, τὰ ὁποῖα καὶ θίγονται μὲ καίριο τρόπο σὲ πολλὲς ταινίες τοῦ νεορεαλισμοῦ. Οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι ἄγνωστες στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ καὶ ἡ κιν)κὴ φιλολογία, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τὶς κάνει γνωστές, ἀνύπαρκτη. Θἄταν σκόπιμο τώρα πιά, μὲ καθυστέρηση τόσων χρόνων, νὰ κάνουμε μιὰ ἀναδρομὴ στὸν Ἰταλικὸ νεορεαλισμό, φέρνοντας ταινίες καὶ γράφοντας γι' αὐτές, ὥστε νὰ δημιουργήσουμε τὸν κρίκο ποὺ μᾶς λείπει ;

Α.: Πιστεύω ὅτι δὲν εἶναι ὁ νεορεαλισμὸς πρὸς τὸν ὁποῖο πρέπει νὰ τείνει κανεῖς. Ἀποτελεῖ ἕνα ἀπλουστευμένο φαινόμενο τώρα πιά, γιὰ τὴν ἐποχή μας. Τὰ πράγματα ἔχουν προχωρήσει πάρα πολύ, καὶ ὁ προβληματισμὸς μας, ἐδῶ πέρα, ἔστω κι ἂν μᾶς λείπει ἡ κινηματογραφικὴ παράδοση εἶναι ὁ ἀντίστοιχος μὲ τὸν προβληματισμὸ ποὺ ὑπάρχει ἔξω. Τουλάχιστο ὁ προβληματισμὸς τῶν εἰδοποιημένων.

Ρ.: Ναί, ἀλλὰ μὴν ξεχνᾶς πὼς ἔχουμε νὰ κάνουμε ἕνα τεράστιο ἄλμα γιὰ νὰ ξεπεράσουμε αὐτὸ τὸ χάσμα καὶ τουλάχιστο πρέπει σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση νὰ μελετήσουμε σωστὰ τὸ σύγχρονο κιν)φο.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Α.: Θὰ σοῦ ἀναφέρω τὰ ἄλματα ποὺ ἔγιναν σὲ ἄλλες χῶρες, ποὺ δὲν εἶχαν κιν)κὴ παράδοση. Στὴν Κούβα, π.χ. ἔχουν γίνει ἄλματα. Αὐτὴ τὴ στιγμὴ κάνουν «ἀντεργκράουντ» στὴ Κούβα, καὶ μάλιστα προωθημένο. Ἐπίσης οἱ χῶρες τῆς Ἀφρικῆς. Ἡ Ἀλγερία π.χ. δὲν κάνει νεορεαλισμό.

Ρ.: Ἡ Νιγηρία καὶ ἡ Σενεγάλη, τώρα τελευταῖα, ἐξέπληξαν μὲ ταινίες ἐξαιρετικὰ προωθημένες, ποὺ δημιούργησαν παράδοση ἐκ τοῦ μηδενός. Ἀλλά, οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔκαναν αὐτὲς τὶς ταινίες ἦσαν Εὐρωπαῖοι κατὰ κάποιο τρόπο, δηλαδὴ σπούδασαν στὴν Εὐρώπη καὶ μετέφεραν στὴν πατρίδα τους μιὰ κουλτούρα ποὺ τὴν προσάρμοσαν στὸν τόπο τους.

Α.: Πρόκειται γιὰ εἰσροὲς ποὺ ἀφοροῦν τὴ γλώσσα καὶ τὴ στάση. Δὲν πρόκειται γιὰ προσαρμογὴ κουλτούρας λοιπὸν ἀλλὰ γιὰ φυσιολογικὲς ἐπηροὲς ποὺ δέχεται ὁ κάθε δημιουργὸς προπαντὸς ὅταν ξεκινάει. Οἱ ταινίες τοῦ Ρούς, ποὺ κάνει ἕνα εἶδος κιν)φου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀντλεῖ ὅλος ὁ σύγχρονος κιν)φος ἢ οἱ ταινίες τοῦ Γκοντὰρ ἢ ὁ νέος γερμανικὸς κιν)φος ἢ ὁ τσέχικος κιν)φος δὲν ἀποτελοῦν κινηματογραφικὰ ἱερὰ καὶ ὅσια ποὺ καθορίζουν τὰ ὅρια καὶ τὶς δυνατότητες τοῦ νέου κινηματογράφου, ἀλλὰ ὄψεις του. Μιὰ ἄλλη ὄψη του θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ὁ τωρινὸς γιουγκοσλαβικὸς κινηματογράφος ἢ ὁ μελλοντικὸς ἑλληνικός.

Ρ.: Οἱ ἄνθρωποι ἐδῶ ποὺ θέλουν νὰ κάνουν ταινίες καὶ ποὺ αὐτὰ τὰ πράγματα τοὺς εἶναι γνωστὰ μόνο φιλολογικά, πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ ξεπεράσουν αὐτὸ τὸ ἐμπόδιο, δηλ. πῶς εἶναι δυνατὸ ν' ἀποκτήσουν μιὰ ἐπαφὴ μὲ τὰ σύγχρονα ρεύματα;

Α.: Διαβάζοντας, βλέποντας κιν)φο, πηγαίνοντας ἔξω, νὰ δοῦν ταινίες ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἔλθουν ἐδῶ, δὲν ξέρω τί. Ἴσως δὲν εἶναι δυνατὸ αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ἀλλὰ ἐν πάσῃ περιπτώσει ὁ κόσμος πάει μπροστὰ δὲν πάει πίσω.

Ρ.: Θὰ μποροῦσε νὰ λυθεῖ διαφορετικὰ ἴσως τὸ πρόβλημα, μὲ μιὰ ταινιοθήκη καλὰ ὀργανωμένη, μὲ λέσχες καλὰ ὀργανωμένες. Τέτοιες προσπάθειες γίναν κατὰ τὸ παρελθὸν μὲ ἐπιτυχία περιορισμένη, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε μὲ θετικὰ ἀποτελέσματα. Ἕνα κοινὸ ποὺ ὑπάρχει σήμερα στὴν Ἑλλάδα, διαμορφώνεται μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς προσπάθειες. Μήπως ἕνα πανελλήνιο δίκτυο κιν)κῶν λεσχῶν θὰ μποροῦσε νὰ βοηθήσει πρὸς αὐτὴ τὴ κατεύθυνση;

Α.: Γνωστό, πῶς ναί. Πρέπει νὰ γίνει κατ' ἀρχὴ μιὰ Ἀκαδημία κιν)φου, ἡ ὁποία θὰ καλύψει τὴν ἐκπαίδευση. Οἱ λέσχες, κατόπιν, θὰ μποροῦσαν ν' ἀναλάβουν τὴν ὑπόθεση κοινό, νὰ δημιουργήσουν κοινό. Οἱ θεωρητικοὶ θὰ μποροῦσαν νὰ καλύψουν τὸν χῶρο τοῦ προβληματισμοῦ, δηλ. ν' ἀνακαλύψουν τὶς εἰδικὲς συνθῆκες τοῦ ἑλλην. χώρου τὸν εἰδικὸ προβληματισμό του καὶ νὰ τὸν θέσουν σὰ βάση γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ Νέου Ἑλλη

Χρ. Παληγιαννόπουλου «Ἀναχώρηση» πρὸς ἀναζήτησιν ἑνὸς καλύτερου μέλλοντος.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Παπαστάθη καὶ Αὐγερινοῦ «Ἑρμοῦ 28» : Τὸ ζωτικὸ ψέμμα στὴν ὑπηρεσία τῆς ὕπαρξης.

νικοῦ Κινηματογράφου. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ φορεῖς παράλληλα, δηλ. οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες ποὺ δημιουργοῦν, οἱ κριτικοὶ - θεωρητικοὶ ποὺ προβλέπουν ὡς ἕνα σημεῖο καὶ βάζουν τὶς θεωρητικὲς βάσεις γιὰ νὰ προχωρήσει ἡ δουλειὰ καὶ οἱ λέσχες ποὺ καλύπτουν τὴ μερὰ τοῦ κοινοῦ...

Ρ.: Τώρα ἔθιξες ἕνα καίριο πρόβλημα. Τὸ ἐπεκτείνω καὶ λέω πῶς ἡ θεωρητικὴ προπαίδεια εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαία γιὰ ἕνα πέρασμα στὴν πρωτογενῆ δημιουργία. Ἡ δική σου περίπτωση εἶναι ἐντελῶς χαρακτηριστική. Ξεκινώντας σὰν κριτικὸς καὶ περνώντας ἀργότερα στὸ στάδιο τῆς δημιουργίας, ἔκανες μιὰ ταινία στὴν ὁποία εἶναι ὁλοφάνερος ἕνας προβληματισμὸς πάρα πολὺ σωστός, πάρα πολὺ καίριος κι ὁ ὁποῖος δὲ θὰ ὑπῆρχε μὲ κανένα τρόπο, θαρῶ, ἂν δὲν περνοῦσες ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς θεωρίας σ' ἐκεῖνα τῆς πράξης, δηλαδὴ ἀκολούθησες ἕνα δρόμο ὅμοιο μ' αὐτὸν τῶν Γάλλων κιν)ιστῶν (Γκοντάρ, Τρυφφώ, Σαμπρὸλ κ.λ.π) ποὺ, πρὶν γίνουν κιν)ιστὲς εἶχαν μιὰ τεράστια θεωρητικὴ παιδεία.

Α.: Κάποτε, ἡ κριτικὴ σκέψη ἐθεωρεῖτο σὰν ἐμπόδιο στὴν δημιουργία, γιατί, ἔλεγαν, ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἐνστιχτώδης, τὸ «μπαγκάζ» του εἶναι βασικὰ συγκινησιακὸ καὶ ὄχι θεωρητικό, ὄχι ἰδεολογικό. Σήμερα τὰ πράγματα ἔχουν ἀλλάξει ἐντελῶς. Ξέρουμε πολὺ καλά, ὅτι οἱ περισσότεροι ἀντιπρόσωποι τοῦ Ν. Κιν)ιφου σ' ὅλες τὶς χῶρες ἔχουν ξεκινήσει σὰν κριτικοί. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπῆρξαν κριτικοὶ τοὺς ἔκανε νὰ βλέπουν τὰ πράγματα πιὸ σωστά, χωρὶς ἐξιδανικεύσεις, στὶς πραγματικές τους διαστάσεις, καὶ σὲ τελικὴ ἀνάλυση πιὸ τολμηρά. Γιὰ μᾶς ἐδῶ πέρα ὁ δρόμος εἶναι ὁ δρόμος ποὺ ἀκολούθησαν οἱ βραζιλιάνοι τοῦ «ταίνεμα νόβο» ποὺ σὰ νὰ εἶχαν ξεχάσει τὸν εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο, ἀναζήτησαν μία ἔκφραση σχεδὸν ἐθνική. Κατ' ἀρχὴν θεματικά: κάνοντας ταινίες ποὺ ἀποτελοῦσαν μαρτυρία πάνω σ' ἕνα χῶρο.

Ρ.: Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ ποὺ εἴπαμε προηγουμένως γιὰ τὴν ταινία ποὺ ἑτοιμάζεις, θἄθελα νὰ μοῦ πεῖς, καὶ τὸ θέμα της, γιὰ ν' ἀποκτήσουν καὶ οἱ ἀναγνῶστες μιὰ σαφῆ ἰδέα.

Α.: Σ' ἕνα χωριὸ τῆς Ἠπείρου, μιὰ γυναίκα μαζὶ μὲ τὸν ἐραστή της, ἀγροφύλακα τοῦ χωριοῦ, σκοτώνει τὸν ἄντρα της ποὺ μόλις εἶχε γυρίσει ἀπὸ τὴ Γερμανία ποὺ δούλευε ἐργάτης, καὶ τὸν θάβει στὸν κῆπο τοῦ σπιτιοῦ. Ὕστερα οἱ δυὸ ἐραστὲς κάνουν ἕνα ταξίδι — πορεία, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν ἕνα ἄλλοθι, μὲ ὁρισμένα στοιχεῖα ποὺ κατασκευάζουν ἢ βάζουν σὲ κίνηση, ὅπως ἕνα παλιὸ γράμμα, μιὰ ἐγγραφὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ σκοτωμένου σὲ ξενοδοχεῖα, καταστάσεις λεωφορείων κλπ. Τὸ ἔγκλημα ἀνακαλύπτεται μὲ τὴν παρέμβαση τῆς κουνιάδας τοῦ σκοτωμένου, ποὺ ἀπὸ διαίσθηση πιστεύει ὅτι κάτι ἔχει συμβεῖ στὸν κουνιάδο της. Ἀκολουθοῦν ἀναζητήσεις τῆς ἀστυνομίας καὶ τελικὰ ἀπὸ ἕνα ἐντελῶς ἀσήμαντο στοιχεῖο, ἐνῶ τὸ ὅλο ἄλλοθι ἔχει στηθεῖ σωστὰ καὶ ἔπειτα ἀπὸ ψυχολογικὴ πίεση οἱ ἔνοχοι ὁμολογοῦν.

Ρ.: Σὰ δομὴ πῶς ἀντιμετωπίζεις τὴν ταινία ;

Α.: Εἶναι εἰδομένη μὲ ἕνα τρόπο λίγο ἀνορθόδοξο, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ξαφνιάσει. Τελικὰ πιστεύω ὅτι εἶναι ἀρκετὰ κατανοητὸς καὶ δεκτὸς κι ἀπὸ ἕνα θεατὴ μὴ εἰδικευμένο. Ὑπάρχει μιὰ παράλληλη πορεία ἀπὸ τὸ ἔγκλημα μέχρι τὴν ὁμολογία καὶ παράλληλα ἡ ἀναπαράσταση τοῦ φόνου καὶ ἡ ἔρευνα δυὸ δημοσιογράφων πάνω στὸ χωριὸ καὶ πάνω στὶς αἰτίες ποὺ ὤθησαν στὸ ἔγκλημα. Εἶναι δυὸ κανάλια, ποὺ πᾶνε παράλληλα. Τὸ ἕνα συμπληρώνει τὸ ἄλλο σὲ στοιχεῖα. Κατὰ κάποιο τρ' ο διαλέγονται μεταξύ τους. Ὁ διάλογος αὐτὸ(δὲν ἔχει τὸν ἀποδεικτικὸ χαρακτήρα, ποὺ θὰ ἶχε ἀνάμεσα σὲ δύο ἐντελῶς εἰδικευμένους ἀν ρώπους τοῦ εἴδους, π.χ. ἕνα ποινικολόγο ἢ ἕνι οἰκονομολόγο. Εἶναι ἕνας διάλογος σ' ἕνα ἐπίπεδο «φωτίζω περισσότερο τὴν ἱστορία». Τὴν ἱστορία αὐτὴ καθαυτή, ὄχι τὶς οἰκονομικὲς ἢ ἄλλες αἰτίες. Αὐτές, ἂν ὑπάρχουν — καὶ ὑπάρχουν — ἔχουν βγεῖ μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἔρευνα ἀλλὰ ἔμμεσα ἐντελῶς, δηλ. μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ντοκυμανταιρίστικη σχεδὸν κατάδειξη τοῦ χωριοῦ. Δὲ φωνάζονται, ὑποβάλλονται.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ἰάκωβου Καμπανέλλη

ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

ΜΕΡΟΣ Β'

ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Ἐπειδὴ πάρα πολὺ συχνὰ μεταχειρίζομαι τὸν ὁρισμὸ «ἑλληνικότητα» τῶν ἔργων, εἴτε κινηματογραφικῶν, εἴτε θεατρικῶν καλὸ θὰ εἶναι νὰ γίνω σαφέστερος. Ἀφοῦ μάλιστα στὸ σημεῖωμα αὐτὸ καταπιάνομαι μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ σεναρίου ἕνα ξεκαθάρισμα εἶναι ἀπαραίτητο. Πέραν αὐτοῦ, (ἔχω ἀπὸ παλαιότερα τὴν ἐμπειρία) ὑπάρχουν μερικοὶ «ἐστὲτ ἄνευ ἀντικρύσματός», οἱ ὁποῖοι νομίζουν πὼς τὸ ἔργο ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπ' τὸν χῶρο του χάνει ἀπ' τὴν ποιότητά του. Ἐνῶ ἀντίθετα ὅσο πιὸ ἐλλειπτικά, πιὸ ἀφηρημένα δηλαδὴ καθοριστοῦν οἱ δεσμεύσεις τοῦ ἔργου μὲ τὸν χῶρο του, κοινωνικό, ψυχικό, γεωγραφικό, τόσο πιὸ ἐλεύθερο καὶ πιὸ αἰσθητικὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα. Μιὰ τέτοια ἄποψη δὲν ἰσχύει οὔτε κἂν γιὰ τὸ θεατρικὸ ἔργο. Πολὺ περισσότερο λοιπὸν γιὰ τὸ κινηματογραφικό. Ὑπάρχουν βέβαια, καὶ μάλιστα πολλά, θεατρικὰ καὶ κινηματογραφικὰ ἔργα, μὲ πολλὰ ἀριστουργήματα ἀνάμεσά τους, ὅπου ὁ χῶρος καὶ ἡ ἐποχὴ δὲν ἀποτελοῦν μιὰ συγκεκριμένη —χρονικὰ— πραγματικότητα.

Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα ὅμως, ἀπὸ ὁλοκληρωτικὴ πρόθεση καὶ χωρὶς ἡμίμετρα, γίνεται μιὰ πλήρης μεταφορὰ τῶν στοιχείων σὲ μιὰ ἄλλη περιοχὴ παιχνιδιοῦ. Ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὴν τὴν ἄλλη περιοχὴ — ὅπως τὸ «Κεκλεισμένων τῶν θυρῶν» τοῦ Σάρτρ, π.χ. ἢ ἂν ἀγαπᾶτε, τὸ «Ὀδυσσέα γύρισε σπίτι» τοῦ ὑπογράφοντος ἢ τὰ φίλμ «Ὀκτὼ καὶ μισὴ» τοῦ Φελλίνι καὶ «Πέρυσι στὸ Μαρίενμπαντ» τοῦ Ἀλαὶν Ρενὲ — ἡ μυθοποιημένη πραγματικότητα, κουβαλάει τὸ χῶρο της στὴ ράχη της ὅπως οἱ θίασοι τὸ σκηνικό τους.

Τοὺς ἴδιους αὐτοὺς «ἐστὲτ ἄνευ ἀντικρύσματος» δὲν θὰ τοὺς ἐνοχλοῦσε καθόλου ἡ δέσμευση μὲ τὸν χῶρο, ἂν αὐτὸς τύχαινε νὰ εἶναι ἀμερικανικός, ἰταλικός, σουηδικός, ἢ δὲν ξέρω τί ἄλλο. Ἐπειδή, δυστυχῶς, καὶ ὁ κινηματογράφος μας καὶ τὸ θέατρό μας δὲν ἔκαμαν τὴ θητεία τους στὸ ρεαλισμὸ — θὰ μὲ ρωτήσετε ποιά ἄλλη θητεία ἔκαναν — ἔχουμε διαστραφεῖ. Γι' αὐτὸ πολὺ συχνὰ οἱ ὑποθέσεις τῶν σεναρίων εἶναι μεταμοσχεύσεις ξένης ζωῆς σ' ἑλληνικὸ χῶρο. Κι' ὅμως ἡ ἑλληνικὴ ζωὴ εἶναι ἐξ ἴσου «συναρπαστικὴ» ὅσο καὶ κάθε ἄλλη πραγματικότητα σ' ὁποιοδήποτε γεωγραφικὸ πλάτος καὶ μῆκος. Τὸ ὅτι αὐτὸ δὲν ἔγινε φανερὸ εἶναι πέρα γιὰ πέρα δικό μας λάθος, δική μας εὐθύνη. Κάτι ἀπώθησε τοὺς ἕλληνες σεναριογράφους ἀπ' τὸ νὰ εἶναι τίμιοι μὲ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα. Κάτι, ποὺ δὲν εἶχε συνάρτηση οὔτε μὲ τὴ λογοκρισία οὔτε μὲ ἄλλες τέτοιες δεσμεύσεις. Ὑποπτεύομαι πὼς ἦταν μία φοβία μήπως καὶ θεωρηθοῦν ἠθογράφοι. Λέω ὑποπτεύομαι παρ' ὅλο ποὺ εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ὑποψία. Κι' ὅμως ὅλοι οἱ μεγάλοι δημιουργοί, ὅλοι οἱ δάσκαλοι παλαιότεροι, νεώτεροι καὶ σύγχρονοι ἔχουν στηρίξει τὸ ἔργο τους σὲ ἠθογραφικὰ στοιχεία.

Ἂς μὴ μᾶς ξεγελάει τὸ ὅτι κάποιο ντο-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Παντελῆ Βούλγαρη «Τζίμης ὁ τίγρης» : Τὸ δράμα ξεπηδᾶ φυσικὰ ἀπὸ ἕνα συνηθισμένο ἐπεισόδιο ἀθηναϊκοῦ δρόμου.

στογιεφοκικὸ πρόσωπο λέγεται 'Αρνταλιὸν 'Αρνταλιόνοβιτς 'Ιβόγλιν — τί μυθιστορηματικὸ ὄνομα. Τί τέλειο ὄνομα γιὰ ἕνα τόσο γραφικὸ μυθομανὴ καὶ τρακαδόρο ποὺ τὰ καλοκαίρια σεργιανάει στὸ Πάβλοβσκυ — τί μυθικὸ μέρος! "Ας μὴ μᾶς θαμπώνει τὸ ὅτι «ἡ μικρή μας πόλη» τοῦ Οὐάϊλντερ λέγεται Γκρόβερς Κόρνερς καὶ ἡ τραγικὴ ἡρωΐδα του "Εμιλυ. Μπορεῖ κάλιστα κάποιος κύριος Εὐθύμιος Εὐθυμιάδης ποὺ σεργιανάει στὴν Αἰδηψὸ ἢ κάποια Βαγγελίτσα στὸ Λαύριο, νὰ εἶναι ἐξ' ἴσου συγκλονιστικὰ δραματικὰ πρόσωπα ὅσο ὁ 'Αρνταλιὸν 'Αρνταλιόνοβιτς 'Ιβόγλιν καὶ ἡ μικρὴ "Εμιλυ. Τὸ ἀριστούργημα τοῦ Βισκόντι «ΛΑ ΤΕΡΡΑ ΤΡΕΜΑ», ταινία δυστυχῶς ἀπαιχτη στὴν 'Ελλάδα, ἔχει πέρα γιὰ πέρα ἠθογραφικὴ βάση. "Οσο γιὰ τὸ τί συμβαίνει σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα, εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ποὺ συμβαίνει μὲ τοὺς δικούς μας θαλασσινούς. Αὐτὸ μάλιστα ποὺ συμβαίνει μὲ τοὺς σφουγγαράδες μας εἶναι ἀκόμα πιὸ συγκλονιστικό. 'Ο δοὺξ Λουκίνο Βισκόντι τὸ ἀνεκάλυψε στὴ Σικελία. 'Εμεῖς οἱ ἀπὸ παπποῦ ψαρᾶ, βαρκάρη, βοσκό, γεωργό, μάστορα καὶ λοιπὰ παρόμοια, δὲν ἀνακαλύψαμε ποτὲ κάτι δικό μας. "Αν στὴν ἱστορία τοῦ παγκοσμίου κινηματογράφου ξεχωρίσεις τὰ ἔργα ποὺ φθάνουν τὸ μέγεθος τῆς τραγωδίας αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Βισκόντι εἶναι ἀπ' τὰ πρῶτα ποὺ θὰ θυμηθεῖς.

Πῆρα γιὰ παράδειγμα τρία τελείως ἀνόμοια στοιχεῖα, ἀπὸ ξεχωριστὰ εἴδη τέχνης, ξεχωριστὲς χῶρες, ξεχωριστὲς ἐποχές. Θὰ βοηθοῦσε ἴσως ἂν στὰ παραπάνω πρόσθετα καὶ κάτι πιὸ πρόσφατο στὴν ταινία «Μπόνι καὶ Κλάϊντ». Σὲ τί νὰ ἔβλαψε ἢ νὰ μίκρυνε τὸ ἔντονο ἠθογραφικό τους στοιχεῖο; Σὲ τίποτα! Κι' ἂς μὴν τὰ βάζουμε μὲ τὶς λέξεις. 'Η ἀλήθεια ὁποια κι' ἂν εἶναι ὅπου κι' ἂν εἶναι παίρνει τὸ ἀνάστημα ποὺ ἐμεῖς ἔχουμε. 'Η ἀλήθεια εἶναι πάντα μεγάλη, πάντα συγκλονιστική. "Αν μπορεῖς νὰ δεῖς τὸ κάθε πρόσωπο ἢ τὸ κάθε γεγονὸς σὲ βάθος καὶ σὲ συνάρτηση, ἐξάρτηση, προέκταση ἔως τὶς γύρω ἐνέργειες, τότε τίποτα δὲν εἶναι μικρὸ καὶ τίποτα περιφρονητέο.

"Ας γίνω γιὰ λίγο πιὸ συγκεκριμένος. Γιὰ τὸν Κυπριακὸ ἀγώνα γυρίστηκαν ἀρκετὲς ἑλληνικὲς ταινίες. Πόσες ἀκριβῶς κακοποίησαν κι αὐτὴ τὴ σελίδα τῆς ἱστορίας, δὲν εἶναι εὔκολο αὐτὴ τὴ στιγμὴ νὰ τὸ βρῶ. Πολλοὶ κινηματογραφιστές μας πῆγαν ἐκεῖ γιὰ νὰ προετοιμάσουν τὴν παραγωγή. Δὲν εἶδαν τίποτα; Οὔτε ἄκουσαν τίποτα πιὸ ἀξιόλογο ἀπ' τὶς ἀσημαντότητες ποὺ σερβίρανε;

Μὰ ποὺ νὰ πάρει ἡ ὀργή, ἐπισκέπτης ἁπλὸς πήγαινες τὸν καιρὸ ἐκεῖνο στὴν Κύπρο κι ἄκουγες τέτοιες ἱστορίες: «"Ενα ἀπὸ τὰ παιδιὰ τῆς ΕΟΚΑ εἶχε κρυφτεῖ, γιὰ ἕξη μέρες, σ' ἕνα κρησφύγετο ποὺ ἦταν μέσα στὸ ἴδιο του τὸ χωριό. 'Από κάποια ἀπροσεξία τῶμαθε ἡ μάνα του ποὺ εἶχε νὰ τὸν δεῖ μῆνες. Δὲν ἄντεξε κι ἄρχισε νὰ πηγαινοέρχεται σὰν παρανοϊκὰ ἔξω ἀπ' τὸ κρησφύγετο. "Ενας καταδότης ποὺ ἤξερε πὼς ὁ γυιός της ἦταν ἀντάρτης, κάτι μυρίστηκε κι εἰδοποίησε τοὺς ἄγγλους. Τὸ παιδὶ τῆς ΕΟΚΑ, σίγουρα φουντωμένο ἀπ' τ' ὅραμα νὰ ἡρωποιηθεῖ μπροστὰ στὰ μάτια τῶν συγχωριανῶν του, πολέμησε μέσα ἀπ' τὴν τρύπα του ἕως θανάτου, προδομένο ἀπ' τὴ λαχτάρα τῆς μάνας του»... "Αλλο ἐπεισόδιο «"Ενας καταδότης, ἅμα κα-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Πάνου Γλυκοφρύδη «Μὲ τὴ λάμψη στὰ μάτια»: Μιὰ σκηνὴ ποὺ μόνο σ' ἕνα συγκεκριμένο χῶρο θὰ μποροῦσε νὰ διαδραματισθεῖ.

τάλαβε πὼς ἔγινε γνωστὸ τί δουλειὰ κάνει φοβότανε πιὰ νὰ κυκλοφορήσει ἀπὸ φόβο μὴν τὸν σκοτώσουν. Ἐπειδὴ ὅμως, δὲν γινότανε νὰ μείνει κλεισμένος στὸ σπίτι, ἄρχισε νὰ παίρνει μαζὶ τὸ παιδί του καὶ νὰ τὸ κρατᾶ συνεχῶς ἀγκαλιά. Κι ὅπως καλὰ τὸ σκέφτηκε, κανεὶς δὲν τὸν πυροβολοῦσε ἀπὸ ἔννοια μὴν χτυπηθεῖ καὶ τὸ παιδί. Μιὰ μέρα ὅμως μπῆκε σ' ἕνα μαραγκούδικο, ὅπου εἶχε παραγγείλει ἕνα σκαμνί. Ἄφησε τὸ παιδί του κάτω γιὰ νὰ πάρει ἀνάσα, τὸ παιδὶ πῆγε κι ἔκατσε στὸ καινούργιο σκαμνί, κι ἀπανωτὰ ἕνας πυροβολισμὸς ξάπλωσε τὸν πατέρα αἱμόφυρτο στὰ ροκανίδια τοῦ μαγαζιοῦ».

Ὑπάρχουν πολλὰ τέτοια ἐπεισόδια, ἀλλὰ φτάνουν γιὰ παράδειγμα αὐτὰ τὰ δύο. Ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶναι τόσο ἀτόφιας δραματικῆς ὑφῆς, ποὺ ἕνας Καζὰν πολὺ θὰ τὰ ζήλευε, εἶναι καὶ κατ' ἐξοχὴν κινηματογραφικά.

Προσπάθησα κάπως ἐφαρμοσμένα νὰ ξεκαθαρίσω τί ἀκριβῶς ἐννοῶ ἑλληνικότητα. Ἀκόμη κι' ἕνας νεαρὸς περιπτεροῦχος ποὺ λέγεται Τάκης μπορεῖ νὰ εἶναι προβληματισμένος ὅσο κι ὁ Ἄμλετ. Οὔτε τὸ ντεκὸρ περίπτερο στερεῖται βάθους οὔτε τὸ ὄνομα Τάκης. Ἐννοῶ τὴν ἀλήθεια ποὺ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν γνησιότητά της, τὴν ἀναπόφευκτη δεδομένη ἰδιότητά της μπορεῖ νὰ πάρει μέγεθος, ὀντότητα, καθολικότητα.

Ἀφοῦ λοιπὸν ἡ γνησιότητα δὲν ἀξιοποιήθηκε ἀπ' τοὺς λεγόμενους καζανούχους, ὅπως εἶναι πολὺ φυσικό, ἔμεινε ἀμπέλι ξέφραγο γιὰ τοὺς «μή». Καὶ δὲ θὰ πείραζε ἂν ὑπῆρχαν κι αὐτοί — παντοῦ ὑπάρχουν. Τὸ κακὸ ὅμως εἶναι ὅτι αὐτοὶ ἀκριβῶς ἔγιναν οἱ προμηθευτὲς τῆς ἀνθυγιεινὰ εὐάριθμης παραγωγῆς ἑλληνικῶν ταινιῶν.

Στὴν τέχνη — εἰδικώτερα στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη — ἡ ἄρνηση νὰ ἀντλεῖς ἔργα ἀπ' τὴν δική σου πραγματικότητα, εἶναι τὸ ἴδιο, σὰν νὰ ἀρνεῖται μιὰ ἐθνικὴ οἰκονομία τὶς πλουτοπαραγωγικές της πηγές.

Ἡ κακομοιριά, ποὺ ἔδερνε καὶ δέρνει τὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφία ἀπὸ πλευρᾶς σεναρίων, ὀφείλεται σ' αὐτὴ τὴν ἄρνηση. Γι' αὐτὸ καὶ κάθε τόσο περνᾶμε ἀπὸ μόδα σὲ μόδα: Ἔργα φουστανελλοφόρα (κάποιο ἀπ' αὐτὰ γυρίστηκε ταυτόχρονα ἀπὸ δυὸ ἑταιρίες). Μετὰ τὰ φουστανελλόφορα οἱ «κομεντί». Μετὰ τὶς «κομεντὶ» τὰ κοινωνικὸ - ἀστυνομικά. Μετὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ «μιούζικαλ». Μετὰ ἀπ' τὰ «μιούζικαλ» τὰ ἑλληνικὰ

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

«οὐέστερν» καὶ τώρα τὰ μεγάλα ἐπικοπολεμικά. Ἀρκοῦν νομίζω οἱ χαρακτηρισμοὶ «κομεντί», «μιούζικαλ», «οὐέστερν» γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσουν τὴν συγγένειά τους μὲ τὸν τόπο στὸν ὁποῖο παράγονται καὶ τὸ πόσο ἕλληνες δημιουργοί, αἰσθάνονται αὐτοὶ ποὺ τὰ γράφουν. Τὸ ὅτι δὲν εἴχαμε ὡς τώρα ἑλληνικὸ ἔργο μὲ τίτλο «Ὁ Ταρζὰν στὴ ζούγκλα τῆς Μαγκουφάνας» π.χ. εἶναι ἐντελῶς συμπτωματικό. Διέφυγε ἀπ' τοὺς σεναριογράφους μας.

⁂

Ὅμως ποτὲ δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀργά. Οἱ νέοι ταλαντοῦχοι σκηνοθέτες καὶ οἱ συνεργάτες τους, ποὺ δὲν εἶναι λίγοι, ἔστω καὶ ἀβοήθητοι, ἔστω καὶ σὰν φωνὲς βοώντων ἐν ἐρήμῳ, προσπαθοῦν νὰ φέρουν τὰ πράγματα σὲ κάποιο λογαριασμό. Θὰ τὸ πετύχουν; Καὶ πῶς; Ἄγνωστο! Ὅμως αὐτὸ ποὺ διαπιστώνει κανεὶς στὴ δουλειά τους εἶναι πὼς οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπ' αὐτούς, στὶς ἀτομικές τους (μαρτυρικὲς τελικὰ) δημιουργίες, ξεκινοῦν σωστά. Ἔχουν συνείδηση τοῦ ὅτι σενάριο δὲν σημαίνει μιὰ ἱστορία ποὺ γυρεύει τὸ ἁρμόδιο ντεκόρ, ἀλλὰ ἕνας «χῶρος» ἕνας τόπος δηλαδὴ ποὺ διηγεῖται τὴν ἱστορία του. Τὴν ἱστορία του, σὲ κάποια συγκεκριμένη ὥρα. Ἡ ἀξία τῆς ταινίας «Τζίμης ὁ Τίγρης» τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη ἔγκειται στὸ ὅτι τὸ δρᾶμα ξεπηδᾶ τόσο φυσικὰ μέσα ἀπὸ ἕνα συνηθέστατο ἐπεισόδιο ἀθηναϊκοῦ δρόμου. Ὁ ἥρωάς του εἶναι ἡ περιπέτεια τοῦ δρόμου κι αὐτὴ ἡ γνησιότητα στὴν καταγωγὴ τῆς ἱστορίας, εἶναι ποὺ τὴν κάνει τόσο ἀληθινή, ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ἀναφέρω τὸν «Τζίμη τὸν Τίγρη» ὄχι σὰν ἐξαίρεση ἀλλὰ σὰν παράδειγμα ποὺ μὲ βοηθᾶ. Τὴν ἴδια σωστὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν κινηματογράφο μαρτυρεῖ καὶ ἡ ἔλξη τῶν νέων σκηνοθετῶν ἀπὸ τὰ ντοκυμανταίρ. Ὁ κλασσικὸς πιὰ «μακεδονικὸς γάμος» τοῦ Τάκη Κανελλόπουλου, ὁ «Θηραϊκὸς ὄρθρος» τοῦ Κώστα Σφήκα, ἀποδεικνύουν πὼς ὅταν σταθοῦμε ὑπεύθυνα σ' ἕνα χῶρο, σ' ἕνα ἐπεισόδιο, ἀκόμα καὶ σ' ἕνα μόνο ἀντικείμενο, κι' ἂν εἴμαστε σὲ θέση ν' ἀρχίσουμε μαζί τους τὴ «μυστικὴ συνομιλία» τότε ἐκεῖνα ἔχουν νὰ μᾶς ἀποκαλύψουν πολλά, πάρα πολλά. Πιστεύω πὼς ἂν συνειδητοποιηθεῖ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ σχέση φακοῦ καὶ χώρου, φακοῦ καὶ ἀντικειμένου, κι ἂν ἀπ' τὰ ντοκυμανταίρ μεταφερθεῖ στὰ ἔργα μὲ δραματικὴ δομὴ τότε τὸ ἑλληνικὸ σενάριο θὰ κάμει ἕνα γερὸ βῆμα μπροστά.

Ὁ διάλογος, μιὰ ἀπ' τὶς ἀδυναμίες τοῦ ἑλληνικοῦ σεναρίου, ἔρχεται κι αὐτὸς στὰ σωστά του μέτρα καὶ στὸ σωστὸ περιεχόμενο ὅταν ὁ χῶρος ὑπάρχει ἐνεργὰ μέσα στὸ ἔργο. Γιατὶ δὲν εἶναι τὰ πρόσωπα ποὺ καθορίζουν τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση τους, μέσα στὸν χῶρο ποὺ βρίσκονται. Ὁ χῶρος καθορίζει τὴν κίνηση τῶν προσώπων καὶ ἀκόμη, σὲ μεγάλο ποσοστὸ αὐτὰ ποὺ θὰ ποῦν καὶ πῶς θὰ τὰ ποῦν. Στὸ ἔργο «Μὲ τὴ λάμψη στὰ μάτια» — σκηνοθεσία Πάνου Γλυκοφρύδη, παραγωγὴ Γιώργου Στεργίου — ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι τέλεια. Εἶναι ἡ σκηνὴ ποὺ τὰ τρία ἀδέρφια μεταφέρονται μέσα σὲ μιὰ τάξη τοῦ Δημοτικοῦ σχολείου. Ξέρουν, κι ἂς μὴν τ' ὁμολογοῦν πὼς τὸ πρωῒ θὰ σταθοῦν μπροστὰ στὸ γερμανικὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα. Ὅλες τους οἱ ἀντιδράσεις συνοδεύονται ἀπ' αὐτὸ τὸ φόβο. Ὅμως μένεις μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι ὅλες μόνο μέσα σ' αὐτὴ τὴν σχολικὴ τάξη θὰ μποροῦσαν νὰ δημιουργηθοῦν. Κίνητρά τους στὸν τρόπο ποὺ ἐκφράζονται οἱ ἀντιδράσεις εἶναι ὁ πίνακας, ἡ ἕδρα, τὰ θρανία, ἕνα ρολόϊ ἐκκλησίας ποὺ δὲν ἀκούγεται. Αὐτὴ ἡ τωρινὴ σιωπὴ τοῦ σταματημένου ρολογιοῦ ἔχει σημασία γιατὶ ὅταν ἦταν μαθητούδια σ' αὐτὸ τὸ σχολειό, ὁ χτύπος τοῦ ρολογιοῦ ἐσήμαινε πολλά. Ἀσφαλῶς αὐτὴ ἡ σκηνὴ θὰ μποροῦσε νὰ διαδραματιστεῖ σ' ἕνα σωρὸ ἄλλους χώρους. Χωράει ἀκόμα καὶ ἡ ἐπιφύλαξη, ὅτι ἀλλοῦ θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι πολὺ καλύτερη. Ναί ἀλλὰ ἐδῶ ὑπάρχει ἕνα τετελεσμένο γεγονός. Ἡ σκηνὴ γυρίστηκε ἐκεῖ. Κι' ὅλα ὅσα γίνονται ἐκεῖ μέσα εἶναι τόσο πολὺ ἐξαρτημένα ἀπ' τοὺς τέσσερις τοίχους καὶ τὴ σχολικὴ ἐπίπλωση, ποὺ θαρρεῖς πὼς κάθε κίνηση καὶ κάθε κουβέντα, μόνο τέτοια μποροῦσε νὰ εἶναι, πὼς ἦταν κάτι ἀναπόφευκτο.

Ἡ ὀντότητα τοῦ χώρου ἢ τοῦ ἀντικειμένου βοηθᾶ σὲ πολλά. Ὄχι μόνο ὑποδεικνύει αὐτόματα ποιὸ μέρος τοῦ διαλόγου εἶναι παραπανίσιο ἀλλὰ ἐπὶ πλέον μπορεῖ νὰ τοῦ δώσει ἀμεσότητα. Ὁ διάλογος πολὺ συχνὰ ζημιώνει σενάρια ποὺ ἀξίζουν καλύτερη μεταχείριση. Ἀπὸ ἔλλειψη, ὄχι μόνο πείρας ἀλλὰ καὶ σπουδῆς, περὶ τοῦ τί σημαίνει πυκνότητα λόγου, ὁ διάλογος γίνεται πληροφοριακός, περιγραφικός, τουτέστιν διαλυτικὸς γιὰ τὴν δραματικὴ ἔνταση. Τὸ δόγμα ὅτι ὁ «κινηματογράφος εἶναι κίνηση κι ὄχι λόγος» εἶναι πέρα γιὰ πέρα σωστό. Ὅποιος γράφει σενάριο ἂς σκεφτεῖ λοιπόν: «Εἶναι κίνηση». Κίνηση ὅμως χωρὶς χῶρο δὲν γίνεται. Ἀλλὰ ἂν ὁ χῶρος δὲν εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἐξαναγκάζει σὲ κίνηση τότε ἡ κίνηση εἶναι μιὰ ἄσκοπη κινητικὴ φλυαρία, μιὰ ἁπλὴ δικαιολογία τοῦ χώρου: «Καὶ ὄχι λόγος»: Δὲ σημαίνει κατάργηση τοῦ λόγου μιὰ καὶ ὅλα τὰ πρόσωπα στὰ φίλμ δὲν εἶναι κωφάλαλοι. Τὸ «ὄχι λόγος» ἀπαιτεῖ νὰ μὴν ἐξηγοῦνται οἱ καταστάσεις μὲ λόγια. Ὁ λόγος ἐκεῖ ποὺ χρειάζεται καὶ ὅπως χρειάζεται νὰ εἶναι, ὅταν δηλαδή, ἀντὶ νὰ πληροφορεῖ ἁπλῶς ἢ νὰ περιγράφει, ἐνεργεῖ, τότε κι' αὐτὸς εἶναι κίνηση. Στὴν τέχνη καμμιὰ ἄποψη δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι στατική. Στὸ θέατρο — ποὺ βασίζεται στὸ λόγο - μιὰ βουβὴ σκηνὴ μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καλύτερο μέρος ἑνὸς ἔργου. Στὸν κινηματογράφο — ποὺ εἶναι κίνηση — ἕνας ἄνθρωπος ποὺ στέκει σ' ἕνα ἔρημο κάμπο μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ πιὸ κινηματογραφικὴ σκηνὴ τῆς ταινίας.

ΣΤΟ Δ ΤΕΥΧΟΣ: ΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

«Γουέστ Σάιντ Στόρυ» Σπάνια περίπτωση ἐπιτυχίας μιᾶς ὑπερπαραγωγῆς

Τὸ Χόλλυγουντ πεθαίνει, τὸ Χόλλυγουντ πέθανε! Τὸ Χόλλυγουντ, ὅμως, μοιάζει μὲ Φοίνικα! Εἶναι σωστὴ ἐνσάρκωση τοῦ ἴδιου τοῦ «συστήματος», πού, παρόλες τὶς προβλέψεις, δὲν καταρέει. Τὸ Χόλλυγουντ μετὰ ἀπὸ κάθε κρίση πάλι ἐπιζεῖ, κάθε φορὰ ἀλλοιώτικο καὶ κάθε φορὰ τὸ ἴδιο.

Κι ὅμως, αὐτὰ τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια ὅλοι νόμισαν πὼς ἔφτασε πιὰ τὸ τέλος. Σύμφωνα μὲ στοιχεῖα τοῦ ἀμερικάνικου ἐπαγγελματικοῦ περιοδικοῦ «Φίλμ Νταίηλυ», τὴ δεκαετία τοῦ 20 τὸ Χόλλυγουντ γύριζε κατὰ μέσον ὅρο 700 ταινίες μεγάλου μήκους τὸ χρόνο καὶ τὸ 1921 εἶχε φτάσει στὸ ὕψος τῶν 854. Μετὰ τὴν κρίση τοῦ 1929 ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἔπεσε στὶς 500 γιὰ τὴ δεκαετία τοῦ 30 καὶ στὶς 375 γιὰ τὴ δεκαετία τοῦ 40, λόγω περιορισμοῦ μέρους τῶν ἀγορῶν τοῦ ἐξωτερικοῦ. Τὸ τέλος τοῦ πολέμου δὲν ἔφερε τὴν αὔξηση τῆς παραγωγῆς. Ἀντίθετα, καταγράφεται μιὰ ἀργὴ ἀλλὰ σταθερὴ κάμψη, ποὺ τελικά, σταθεροποιεῖται: τὸ 1954 παράγονται 235, τὸ 1955, 254, τὸ 1956 σημειώνεται μιὰ μικρὴ ἄνοδος μὲ 272 ταινίες καὶ τὸ 1957 παράγονται 300.

Κατόπιν, μὲ ἀφετηρία τὸ 1958, νέα κάθοδος. Τὰ «Καγιὲ ντὺ Σινεμά», ὀνομάζουν τὴν περίοδο ποὺ ἀρχίζει τὴ χρονιὰ αὐτή, «περίοδο ἀποσυνθέσεως καὶ ἀγώνα ἐπιβιώσεως». Παράγονται κάτω ἀπὸ 200 ταινίες τὸ χρόνο: 166 τὸ 1959, καὶ 165 τὸ 1963. Δηλαδὴ πολὺ λιγότερες ἀπ' ὅσες παράγονται στὴν Ἰνδία, τὴν Ἰαπωνία, ἀκόμα καὶ στὸ Χόγκ - Κόνγκ! Κι ὁ κατηγορηματικὸς Λὺκ Μουλὲ τοποθετεῖ στὸ ἔτος 1958 τὴν παραγωγὴ τοῦ τελευταίου μεγάλου γουέστερν, τοῦ «Ρίο Μπράβο».

Πέρα ἀπὸ τὸ ἀναμφισβήτητο γεγονὸς ὅτι ὁ δείκτης παραγωγῆς συνεχίζει τὴν κάθοδό του, ἡ κίνηση τῶν εἰσιτηρίων—κάτι πολὺ σοβαρότερο—ἀποδεικνύει τὴν «ὕπαρξη μιᾶς πραγματικῆς κρίσης». Σύμφωνα μὲ τοὺς περισσότερο αἰσιόδοξους εἰδήμονες, τὴ δεκαετία τοῦ 52—62 οἱ αἴθουσες τῶν ΗΠΑ ἔχασαν πάνω ἀπὸ τοὺς μισοὺς θεατὲς καὶ ἡ κίνηση εἰσιτηρίων τῆς χώρας ἔπεσε κάτω ἀπὸ τὰ δύο δισεκατομμύρια ἐτησίως. Ἡ αἰφνίδια πτώση σημειώθηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 51 καὶ 58 ὅταν ἡ ἑβδομαδιαία κίνηση τῶν αμερικανικων αἰθουσῶν ἔπεσε ἀπὰ τὰ 90 στὰ 42 ἑκατομμύρια θεατές.

Τὸ 1955, ἡ κίνηση, σὲ σχέση μὲ τὸ 1948, ἐλαττώθηκε κατὰ 50%. Χάρη στὴν ἐκμετάλλευση τῶν ἐφευρέσεων (σινεμασκόπ, τρισδιάστατος, σινεράμα, στερεοφωνικὸς ἦχος) ἡ κίνηση αὐξάνεται τὸ 1959 σὲ σχέση μὲ τὸ 1956 κατὰ 48% ἀλλὰ μειώνεται μόλις περνάει ἡ περιέργεια καὶ πέφτει πάλι στοὺς δείχτες τοῦ 1958 μὲ προσέγγιση μερικὰ ἑκατομμύρια περίπου.

Τὸ 1959 στὴν Ἀμερικὴ λειτουργοῦσαν 11000 αἴθουσες ἔναντι 20000 τῆς ἑπομένης τοῦ Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου καὶ οἱ σταθμοὶ τηλεοράσεως ποὺ τὸ 1951 κάλυπταν τὸ 30% τῶν ἀναγκῶν τοῦ Ἀμερικανοῦ γιὰ θέαμα, τὸ 1959 κάλυπταν τὸ 90%.

Οἱ ὑπαίθριες αἴθουσες γιὰ αὐτοκίνητα, τὰ Ντράιβ - Ἰν, ἀποτελοῦσαν ἕνα πρόχειρο τρόπο γιὰ νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἡ κρίση τῆς περιόδου 50 — 60. Σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια στατιστική, 4768 Ντράιβ - Ἰν πραγματοποίησαν τὸ 1959 τὰ 25% τῆς συνολικῆς κινήσεως εἰσιτηρίων τῆς χώρας, προβάλλοντας τὰ 30% τοῦ συνόλου τῆς παραγωγῆς. Ἀκό-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Πώλ καὶ Ζὰν-Λοὺϊ Λετρά

Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

μα κι ἡ ἀμερικανικὴ αὐτοκινητομανία χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ σωθεῖ ὁ κινηματογράφος. Καθισμένοι ἀναπαυτικὰ στ' αὐτοκίνητά τους, ποὺ συγκεντρώνονται σ' ἕνα εὐρύχωρο πάρκινγκ μ' ἕνα πλῆθος ὑπηρεσιῶν στὴ διάθεσή τους, οἱ Ἀμερικανοὶ μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν, πάνω σ' ἕνα τεράστιο ἐκράν, μιὰ ταινία.

Νὰ καὶ μιὰ ἄλλη ἄποψη αὐτοῦ ἀπεγνωσμένου ἀγώνα: Ἡ τηλεόραση ἀπὸ ἀντίπαλος ἔγινε σύμμαχος. Οἱ ἐξουθενωτικοὶ ἀριθμοὶ τοῦ 1957 ποὺ μετροῦσαν 24.500.000 θεατὲς γιὰ τὴν τηλεόραση καὶ μόνο 9.247.000 γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀποδεικνύουν τὸ ἐπίπεδο αὐτῆς τῆς συνεργασίας.

Τὸ Χόλλυγουντ ἀρχίζει νὰ πουλάει τὰ παλιά του φίλμ ἀπὸ τὸ 1948, ὅσα δηλαδὴ εἶχαν ἀποσβέσει τὸ κόστος παραγωγῆς, στὴν τηλεόραση, ποὺ καταναλώνει πολλὲς χιλιάδες χιλιόμετρα ταινίας. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ὑπῆρξε γιὰ τὶς μεγάλες ἑταιρίες μιὰ ἄμεση πηγὴ ἐσόδων ἀλλὰ ὕστερα ἀπὸ ἕνα διάστημα ὁδήγησε τὸ ἀμερικανικὸ κοινὸ σὲ μιὰ συνεχῶς αὐξανόμενη ἀποχὴ ἀπὸ τὶς σκοτεινὲς αἴθουσες.

Ἀπὸ τὸ 1960 πωλοῦνται στὴν τηλεόραση φίλμ προγενέστερα τοῦ 1948. Ὅμως τὰ στὸκ δὲν εἶναι ἀνεξάντλητα. Κι ἔτσι φτάνουν στὸ τρίτο στάδιο αὐτῆς τῆς ἀπεγνωσμένης προσπάθειας. Γυρίζουν δηλαδή, φίλμ τηλεοράσεως στὰ πλατὼ τοῦ κινηματογράφου! Τὸ 1961 τὸ Χόλλυγουντ γυρίζει τὸ ἕνα τέταρτο ἀπ' τὰ φίλμ ποὺ χρειάζεται ἡ τηλεόραση. Νέα πηγὴ ἐσόδων...

Ἕνα διάστημα, τὸ Χόλλυγουντ ἐπεδίωξε νὰ συναγωνιστεῖ τὰ φίλμ τῆς τηλεοράσεως, παράγοντας ἀπομιμήσεις πάνω σὲ καθαρὰ κινηματογραφικὴ βάση. Φιάσκο! Ἀφοῦ οἱ νέες ἐφευρέσεις δὲν κατόρθωσαν νὰ προσελκύσουν τὶς μάζες, τόσο τὸ χειρότερο γιὰ τὰ «ἐσωτερικὰ» καὶ «ρεαλιστικὰ» φίλμ ποὺ οἱ θεατὲς μποροῦσαν νὰ τὰ βλέπουν στὰ μικρὰ ἐκράν.

Μιὰ ἄλλη λύση ποὺ προτάθηκε ἦταν νὰ γυρίζουν ταινίες μὲ θέματα συναφῆ μ' ἐκεῖνα τῆς τηλεοράσεως.

Ὁ Στάρτζες, τὸ 1961, ἔλεγε ἀπαντώντας σ' ἕνα δημοσιογράφο:

«Τὰ γουέστερν τῆς τηλεοράσεως δὲ μποροῦν νὰ συναγωνισθοῦν ἐκεῖνα τοῦ κινηματογράφου. Τὸ κοινὸ τῶν γουέστερν τῆς τηλεοράσεως μεταβάλλεται, ἐνῶ ἐκεῖνο τοῦ κινηματογράφου εἶναι σταθερό. Ἄλλωστε, ἡ δουλειὰ στὸ κινηματογραφικὸ γουέστερν εἶναι φροντισμένη στὸ μάξιμουμ».

Βλέπουμε ἐδῶ τὶς εὐεργετικὲς συνέπειες τοῦ συναγωνισμοῦ. Τὰ γεγονότα, ὅμως, ἔρχονται νὰ διαψεύσουν τὸν Στάρτζες: Οἱ καλύτεροι σκηνοθέτες γυρίζουν ἕνα φίλμ κάθε τρία χρόνια κι ὁρισμένοι ξενητεύονται ἢ βουλιάζουν στὴν ἄνευ ὅρων ἐμπορικότητα τῶν ὑπερπαραγωγῶν.

Ὅσο γιὰ τοὺς παραγωγούς, ἀφοῦ προσπάθησαν, ὅπως τὸ 1929 μὲ τὴν ἐφεύρεση τοῦ ὁμιλοῦντος νὰ ἀντιμετωπίσουν τὴν κρίση μὲ τὶς βελτιωμένες συνθῆκες προβολῆς, ἔκαναν ἐπενδύσεις σὲ συμπαραγωγές. Ἔτσι, ἀπ' τὸ 1949 μέχρι τὸ 1961 γυρίστηκαν στὸ ἐξωτερικὸ 509 ἀμερικάνικες ταινίες.

Τὸ φαινόμενο αὐτὸ λέγεται «παραγωγὴ ποὺ μεταναστεύει». Οἱ συνέπειες τῆς «μεταναστεύσεως»: κίνδυνος ἀνεργίας γιὰ ἕνα σημαντικὸ ποσοστὸ Ἀμερικανῶν ἐργαζομένων καὶ οὐσιαστικὴ ἀποικι-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

οποίηση. Τὰ κεφάλαια ποὺ τοποθετοῦνται στὶς συμπαραγωγές, δὲν εἶναι πάντοτε ὁρατά. Αὐτὸ ποὺ μὲ βεβαιότητα μποροῦμε νὰ ποῦμε, εἶναι ὅτι προκειται γιὰ τὰ πλοκάμια ποὺ ἁπλώνει ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία τῶν Η. Π.Α., μὲ σκοπὸ τὴν ἐξασφάλιση μιᾶς ἀγορᾶς στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ἐπὶ πλέον γιὰ νὰ ἀνακουφιστεῖ ἡ Μητρόπολη ἀπὸ μιὰ ἐνδεχόμενη ἀνεύοργια κρίση. Τὸ Χόλλυγουντ δὲ βρίσκεται πιὰ μέσα στὸ Χόλλυγουντ ἀλλὰ λίγο πολὺ παντοῦ στὸν κόσμο.

Ὅταν λοιπὸν τυχαίνει νὰ προβάλλονται στὴν Ἀμερικὴ φίλμ εὐρωπαϊκῆς παραγωγῆς, πολὺ συχνὰ πρόκειται γιὰ φίλμ γυρισμένα μὲ κεφάλαια φερμένα «πέραν τοῦ Ἀτλαντικοῦ» καὶ ποὺ γεννοβολοῦν διπλά. Ταυτόχρονα, αὐτὴ ἡ μορφὴ παραγωγῆς χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀσκεῖται ἕνα εἶδος ἐκβιασμοῦ στοὺς ἠθοποιοὺς τοῦ Χόλλυγουντ. Τὸ 1960, μετὰ ἀπὸ μιὰ ἀπεργία, εἶχαν πετύχει μιὰ σημαντικὴ αὔξηση τῶν ἤδη σημαντικῶν ἀμοιβῶν τους. Τὰ πράγματα, ὅμως, περιπλέκονται, ὅταν πάρει κανεὶς ὑπ' ὄψη του, ὅτι ὁρισμένοι ἀπὸ τοὺς Ἀμερικανοὺς ἠθοποιοὺς εἶναι κάτοχοι κεφαλαίων, ποὺ ἔχουν ἐπενδύσει στὶς κινηματογραφικὲς βιομηχανίες.

Ὅταν γίνεται λόγος γιὰ Χόλλυγουντ, πρέπει πάντα νὰ ἔχουμε ὑπόψη μας, ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ γιγαντιαία κερδοσκοπικὴ ἐπιχείρηση καὶ ἡ πάλη ποὺ ἄρχισε ἀπὸ τὸ 1938 μὲ τὴν καθοδήγηση τῶν «μάτζορ κόμπανυ» — Παραμάουντ, Μέτρο, Φόξ, Γουῶρνερ, ΑΡ-ΚΕΗ-Ο—καὶ τῶν δορυφόρων τους — Κολούμπια, Γιουνιβέρσαλ, Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς— μὲ σκοπὸ νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὶς ἁρπάγες τοῦ νόμου γιὰ τὰ τράστ (Νόμος Ἀντιτράστ) ἀποδεικνύεται σωστὴ ἐμπορικά.

Πράγματι, ὁ χωρισμὸς τῆς παραγωγῆς ἀπὸ τὴ διανομὴ καὶ τῆς διανομῆς ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευση, ποὺ ἔκαναν τὸ 1949 ἡ Παραμάουντ καὶ ἡ ΑΡ-ΚΕΗ-Ο περιορίστηκε μόνο σ' ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴ δεδομένη τότε οἰκονομική τους κατάσταση, ποὺ τοὺς ἐπέτρεπε ν' ἀγοράζουν καινούργιες αἴθουσες!

Ἐφόσον λοιπὸν ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ τηλεόραση ἐλέγχονται ἀπὸ τὸν ἴδιο συνασπισμὸ κεφαλαιούχων καὶ τραπεζιτῶν, ἦταν λογικὸ νὰ περιμένει κανεὶς νὰ διευθετηθεῖ πολὺ σύντομα ἡ διαμάχη ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο εἴδη θεάματος.

Τὰ τρία κυριότερα δίκτυα τῆς ἀμερικανικῆς τηλεοράσεως βρίσκονται στὰ χέρια τῶν τριῶν μεγάλων ραδιοφωνικῶν ἑταιριῶν: τῆς «Νάσιοναλ Μπρόουντκάστινγκ Κόμπανυ», τῆς «Ἀμέρικαν Μπρόουντκάστινγκ Κόμπανυ» καὶ τῆς «Κολούμπια Μπρόουντκάστινγκ Σύστεμ». Αὐτὲς οἱ τρεῖς ἑταιρίες εἶναι δορυφόροι τῆς «Ἀμέρικαν Τέλεφον ἔντ Τέλεγκραφ Κόμπανυ» καὶ τῆς «Τζένεραλ Ἠλέκτρικ Κόμπανυ» μὲ τὴ μεσολάβηση μιᾶς θυγατρικῆς καὶ τῆς «Γουέστινγκ Χάουζ Ἠλέκτρικ ἔντ Μανιουφάκτσιουρυ Κόμπανυ». Ἄλλωστε, τὸ 1951 ἡ Παραμάουντ χορήγησε ἕνα δάνειο 30 ἑκατομμυρίων δολλαρίων στὴν «Ἀμέρικαν Μπρόουντκάστινγκ Κόμπανυ» καὶ κατόρθωσε ἔτσι νὰ ἐλέγχει τὰ κυριότερα δίκτυα τηλεοράσεως καὶ νάχει τὸ δικαίωμα νὰ ἐγκαθιστᾶ δικούς της σταθμούς. Τὰ συμφέροντα συμπλέκονται, λέει ὁ Ρὸζὲ Ταγιέρ, ποὺ μᾶς δίνει καὶ συμπληρωματικὲς πληροφορίες. Τέλος οἱ Μόργκαν καὶ Ροκφέλερ συμμετέχουν στὴν «Τζένεραλ Ἠλέκτρικ» — ὁ Ροκφέλερ ἔμμεσα — ἐνῶ ὁ Μόργκαν ἐλέγχει καὶ τὴν «Ἀμέρικαν Τέλεφον ἔντ Τέλεγκραφ Κόμπανυ». Αὐτοὶ οἱ δυὸ εἶναι τὰ πραγματικὰ ἀφεντικὰ τοῦ Χόλλυγουντ — κι ὅλα τἄλλα ἀποτελοῦν φιλολογία!

Νὰ καὶ ἡ ἐπιβεβαίωση: τὸ Χόλλυγουντ σήμερα ἱκανοποιεῖται μὲ τὸ νὰ ἀνασυνθέτει ταινίες τῆς τηλεοράσεως γιὰ νὰ κατασκευάσει φίλμ ἐμπορικὰ ἐκμεταλλεύσιμα καὶ δὲ ζητάει ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες του πρωτότυπες ταινίες. Πρόκειται γιὰ τὸ φίλμ «Ράνσον» ποὺ εἶναι προϊὸν συραφῆς τῆς τηλεοπτικῆς σειρᾶς «Τράτζικ ντεσίζιον», σκηνοθετημένης ἀπ' τὸν Ἄλεξ Σήγκαλ. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἔγινε καὶ μὲ τοὺς «Ἀδιάφθορους» ὅπου πέτυχαν μ' ἕνα σμπάρο δυὸ τριγώνια: νοίκιασαν τὴν τηλεοπτικὴ σειρὰ σὲ δίκτυα τηλεοράσεως τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ ταυτόχρονα κυκλοφόρησαν καὶ τὴν κινηματογραφικὴ ταινία στὶς αἴθουσες.

Κάνοντας κάποια προσπάθεια ἀνανεώσεως, ἡ Γιουνιβέρσαλ λάνσαρε τὸ 1961 μιὰ σειρὰ νέων καλλιτεχνῶν σὲ ἔργα μικροῦ κόστους ποὺ γυριζόταν ὅλα σὲ φυσικὰ ντεκόρ. (Στὴ σειρὰ αὐτὴ ἀνήκει καὶ τὸ «Ἄντυ»). Τὸ πείραμα σταμάτησε σύντομα λόγω μετρίων εἰσπράξεων. Θέλησαν, βέβαια, νὰ ἐνθαρύνουν τὰ νέα ταλέντα, ἀλλὰ μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι θὰ θησαυρίζαν ἀμέσως!!

Ἡ νέα κινηματογραφικὴ πολιτικὴ ποὺ ἐφαρμόζεται στὴν Ἀμερικὴ ἀπ' τὶς μεγάλες ἑταιρίες τώρα — γιὰ χρηματοδοτοῦν «ἀνεξάρτητες» παραγωγὲς χωρὶς νὰ ἀναμιγνύονται στὰ προβλήματα τῆς σκηνοθεσίας — δὲν ἄλλαξε σὲ τίποτα τὸ παλιὸ καθεστώς. Οἱ περιορισμοὶ παραμένουν οἱ ἴδιοι, ἔστω κι ἂν ὑπάρχει μιὰ φαινομενικὴ ἐλευθερία, ἔστω κι ἂν οἱ σκηνοθέτες στὴ διακήρυξη ποὺ δημοσίευσε τὸ 1963 τὸ «Γαγιὲ ντοῦ Σινεμὰ» ἐκφράζουν τὴν ἱκανοποίησή τους γιαυτὴ τὴν «ἐλευθερία».

Παράλληλα, οἱ δυσχέρειες ἐξακολουθοῦν νὰ ὑφίστανται, γιατὶ οἱ ὑπερπαραγωγές, ποὺ προορίζονται νὰ σαρώσουν τὴν ἐσωτερικὴ καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἀγορά, ἀποδείχτηκε πὼς δὲν εἶναι πανάκια διὰ κάθε νόσον... Οἱ ἀριθμοὶ βρίσκονται μπροστά μας καὶ μποροῦν νὰ τὸ ἐπιβεβαιώσουν: Ἡ διακοπὴ καὶ ἡ συνέχιση τοῦ γυρίσματος τῆς «Κλεοπάτρας» μὲ τὰ 35 ἑκατομμύρια καὶ τὴν παραίτηση τοῦ Προέδρου τῆς Φὸξ Σπύρου Σκούρα τὸ 1962, ἀποδεικνύει ὅτι ἡ μέθοδος τῆς ὑπερπαραγωγῆς εἶναι δίκοπο μαχαίρι ἐνῶ ἡ ἀποτυχία στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα προκαλεῖ τὴ δυσπιστία τῶν νέων καλλιτεχνῶν.

Ὡστόσο, ἡ ὑπερπαραγωγὴ εἶναι ἡ μόνιμη τάση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Γύρω στὰ 1908, ὅταν τὰ γαλλικὰ φίλμ τέχνης ἔκαναν τὰ πρῶτα δειλά τους βήματα, ἡ Ἰταλία, τέσσερα χρόνια ἀργότερα, ἔκανε τὸ πρῶτο βῆμα στὸν τομέα τῆς ὑπερπαραγωγῆς χρησιμοποιώντας τὴ συνταγὴ «Κοστούμια ἐποχῆς σὺν στρατιὲς κομπάρσων». Ὁ Γκρίφιθ, μὲ τὴ σειρά του, καὶ εἰδικότερα μὲ τὴ βαβυλωνιακὴ σεκὰνς τῆς «Μισαλλοδοξίας» μεταφυτεύει τὸ εἶδος στὸ Χόλλυγουντ. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, τὸ κινηματογραφικὸ κεφάλαιο θὰ αἰσθάνεται καθῆκον του νὰ παρουσιάζει ἔργα μὲ ὅλο καὶ πιὸ ἐντυπωσιακὴ σκηνοθεσία, στὰ ὁποῖα θὰ συμπρωταγωνιστοῦν

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

δλο καὶ περισσότεροι ἠθοποιοὶ καὶ ποὺ θὰ κοστίζουν δλο καὶ πιὸ ἀκριβά. Ὁ Σέσιλ Μπλάουντ ντὲ Μίλ, ὁ σπεσιαλίστας τοῦ εἴδους, λεπλάτησε τὶς ἀβανταδόρικες ἐποχές: Ἱστορία τοῦ Ἰσραὴλ μέσω τῆς Βίβλου, ἑλληνολατινικὴ ἀρχαιότητα. Αὐτὸ ὅμως δὲ σημαίνει ὅτι ἔκανε τὸν ἀκατάδεχτο, ὅταν χρειάστηκε νὰ διακινδυνεύσει ἕνα πέρασμα τοῦ εἴδους καὶ στὸ δικό μας μεσαίωνα ἢ ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχή μας.

Ἐλάχιστοι εἶναι οἱ σκηνοθέτες, ποὺ δὲν ἀναγκάστηκαν κάποια στιγμὴ τῆς καριέρας τους ν' ἀντιμετωπίσουν τὸ εἶδος. Αὐτὸ ἀποτελεῖ, γιὰ κείνους, μιὰ πραγματικὴ δοκιμασία, γιατὶ ὁ δυσκίνητος μηχανισμὸς καὶ ἡ πολλαπλότητα τῶν κινδύνων ποὺ συνεπάγεται μιὰ ὑπερπαραγωγὴ τοὺς κάνει ἀνίκανους νὰ ἐλέγχουν ἕνα ἔργο ποὺ πάσχει ἀπὸ γιγαντισμό. Ὅταν ὁ σκηνοθέτης παρακάμψει τὸ μυχὸ τῆς πρώτης ἐμπειρίας, βλέπει τὸν ἑαυτό του ὑπόχρεωμένο νὰ ὑποτροπιάσει, πρᾶγμα πού, φυσικά, τὸν ἀποστερεῖ ἀπὸ τὴν ἀπαραίτητη πνοὴ καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς ὅρους γυρίσματος, ὁδηγεῖται μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια στὸ φιάσκο. Θᾶταν μακρὺς ὁ κατάλογος ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ παραθέσουμε. Θὰ περιοριστοῦμε στὶς χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις. Ὁ Ἄντονυ Μὰν ἔχει στὸ ἐνεργητικό του μιὰ τρομαχτικὴ ἐργασία ποὺ τὸν τιμᾶ, τὸν «Σίντ» (1960). Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, γνώρισε ἀληθινὴ πανωλεθρία μὲ τὴν «Πτώση τῆς ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας». Τὴν ἴδια ἀκριβῶς περίοδο ὁ Κιοῦκορ γύριζε τὸ «Ὡραία μου κυρία» καὶ ὁ Στῆβενς τὴν «Ὡραιότερη Ἱστορία ὅλων τῶν ἐποχῶν».

Τὸ 1959 γυρίστηκε ἕνας καινούργιος «Μπὲν Χοὺρ» ἀπὸ τὸν Γουάιλερ, καὶ τὸ 1961 ὁ Βίντορ γυρίζει τὸν «Σολομόντα καὶ τὴν Βασίλισσα τοῦ Σαβά». Στὸν κατάλογο τῶν ἀποτυχιῶν πρέπει νὰ προσθέσουμε τὸν «Βασιλέα τῶν Βασιλέων» καὶ τὸ «55 μέρες στὸ Πεκίνο» τοῦ Ραίυ καὶ φυσικὰ τὴν «Κλεοπάτρα» τοῦ Μάνκιεβιτς.

Οἱ ἐπιτυχίες στὸ χῶρο τῆς ὑπερπαραγωγῆς εἶναι σπάνιες: ἡ «Ἔξοδος» τοῦ Πρέμιγκερ, (1960) ἀναπαράσταση σύγχρονων γεγονότων, καὶ τὸ μιούζικαλ «Γουέστ σάιντ στόρυ» τοῦ Γουάιζ (1961).

Ἡ «Βίβλος» τοῦ Χιοῦστον εἶναι τὸ σύμβολο τῶν φίλμ, ποὺ τσακίζουν ὁποιο σκηνοθέτη τολμήσει ν' ἀντιμετωπίσει παρόμοια θέματα.

Γιαυτούς, τὸ 1963, ὁ Πὼλ Βεντκὸς ἔγραφε: «Πρόκειται γιὰ γέρους ποὺ κουράστηκαν καὶ λένε: ἀφοῦ δὲ μποροῦμε πιὰ νὰ κάνουμε μεγάλα ἔργα, ἂς κάνουμε τουλάχιστον μεγαλόσχημα. Εἶναι τὸ μόνο πρᾶγμα ποὺ μπορεῖ ἀκόμα νὰ τοὺς διεγείρει».

Οἱ νέοι ποὺ πιστεύουν πὼς ἔχουν κάποιο ταλέντο, χάνουν ὅλες τὶς εὐκαιρίες ποὺ τοὺς προσφέρονται γιὰ δουλειά. Μιὰ ὁλόκληρη γενιὰ σκηνοθετῶν φαίνεται νὰ φθίνει καὶ νὰ χάνει τὴν ὁρμή της καὶ παρόλη τὴν κρίση ποὺ τοὺς μαστίζει, νιώθουν ἀποστροφὴ γιαυτὸ τὸ εἶδος. Οἱ συνθῆκες παραγωγῆς εἶνια τέτοιες, ποὺ τὸ νὰ δουλεύεις γιὰ τὸ Χόλλυγουντ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ νὰ θάβεις τὸ ταλέντο σου. Κατ' ἀρχήν, ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι, δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἀπόλυτα κύριος τοῦ ἔργου του. Τὸ φίλμ ποὺ γυρίζει, δὲν εἶναι δικό του. Ἀκόμα κι ὁ Στροχάιμ, ὁ Στέρνμπεργκ, ὁ Γουέλλες ὑ-

«Ὡραία μου κυρία» **Ἡ ταινία τοῦ Κιοῦκορ δὲν ξέφυγε ἀπὸ τὸν κανόνα**

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

«Μπὲν Χούρ» καὶ «Βίβλος»

Ἡ ὑπερπαραγωγὴ πνίγει τὶς ἱκανότητες τοῦ σκηνοθέτη

πεστησαν συμφορες.

Συχνὰ οἱ μελετητὲς προσπαθοῦν ν' ἀνακαλύψουν τὸ «συντελεστὴ τοῦ σφάλματος», ὅταν ἰσχυρίζονται ὅτι ἀνακάλυψαν τὸ προσωπικὸ στὺλ ἑνὸς ἀνθρώπου σ' ἕνα κολλυγουντιανὸ φίλμ. Ἀκόμα καὶ τὰ ἀμερικανόπληκτα «Καγιὲ ντὺ Σινεμά», ἔφτασαν στὸ σημεῖο, τὸ 1965, ν' «ἀναθεωρήσουν τὴν πολιτική» τους. Ἕνας ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς τους, ὁ Μισὲλ Μαρντὸρ ἔγραφε: «Στὶς Η.Π.Α., πραγματικὸς δημιουργὸς τοῦ φίλμ θεωρεῖται ὁ Προντιοῦσερ, δηλαδὴ αὐτὸς ποὺ ἐπιλέγει τὴν ἰδέα, τοὺς τεχνικοὺς καὶ ἀναλαμβάνει τὴν εὐθύνη τῆς ταινίας. Μ' ἄλλα λόγια θεωροῦν γιὰ δημιουργοὺς τοὺς εἰδικευμένους ἐργάτες. Αὐτὸ τὸ παραδέχεται ἀκόμα κι ἕνας καλλιεργημένος ἄνθρωπος, ὅπως ὁ Ρίτσαρντ Μπρούκς».

Ἡ μόνη λύση γιὰ ἕνα σκηνοθέτη ποὺ κάτι ἔχει νὰ πεῖ, εἶναι νὰ γίνει παραγωγὸς τοῦ ἑαυτοῦ του, μ' ὅλους τοὺς κινδύνους ποὺ μπορεῖ νὰ προκύψουν. Ὁρισμένοι τὸ ἔχουν ἀντιληφτεῖ καὶ προσπαθοῦν νὰ τὸ ἐφαρμόσουν. Τέτοια εἶναι ἡ ἀντιπροσωπευτικὴ περίπτωση τοῦ Ἐλία Καζάν: «Δὲν ἐργάζομαι πιὰ στὸ Χόλλυγουντ ἀλλὰ στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἔγινα ἀνεξάρτητος παραγωγὸς κι ἔται οἱ ὑποδείξεις καὶ οἱ διαφωνίες πῆραν τέλος. Ἀποτέλεσμα: τὸ κόστος τῶν ταινιῶν μου εἶναι πολὺ κατώτερο ἀπὸ τὸ φυσιολογικὸ χολλυγουντιανό».

Ἄλλοι τὸν μιμήθηκαν, ἄλλοι ἔχουν προηγηθεῖ, καὶ γιὰ νἄναι ἀκόμα πιὸ ἐλεύθεροι ψάχνουν γιὰ κεφάλαια σὲ κύκλους φίλων ἢ τὰ συγκεντρώνουν μὲ συνδρομές.

«Δημιουργήθηκε πρόσφατα στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ τὴν Καλιφόρνια ἕνα γκρούπ σκηνοθετῶν, ποὺ παράγουν φίλμ ἐκτὸς κυκλώματος. Δημιουργοῦν ἔργα ἔξω ἀπὸ τὰ μεγάλα στούντιο, ὅπου τὸ χρῆμα τὸ βάζει προσωπικὰ ἕνας παραγωγός. Ἂν τὸ θέμα εἶναι ἐμπορικό, ἂν διαθέτεις μιὰ μεγάλη θεντέττα ἢ ἂν δεχτεῖς νὰ σεναριοποιήσεις ἕνα μπέστ-σέλλερ, τὸ πρᾶγμα ἀπλουστεύεται», λέει ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ. Ἡ ἴδια ἐπειδὴ δὲ βρῆκε ἀκόμα τὸν Μαικήνα τῶν ὀνείρων της ποὺ ὑπαινίσσεται, γύρισε τὸ «Δὲ κοννέκσιον» στρατολογώντας πάνω ἀπὸ διακόσιους πενήντα μικροὺς συνδρομητές. Ὁ Τζὼν Κασσαβέτης μεταχειρίστηκε τὸ ἴδιο σύστημα στὶς «Σκιές». Τὸ ἔργο του, ποὺ τὸ γύρισε σὲ φυσικὰ ντεκὸρ μέσα στὴ συνοικία τοῦ Μπρόντγουαίη, τοῦ στοίχισε μόνο σαράντα χιλιάδες δολλάρια. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ ὁ Λέσλι Στῆβενς γιὰ τὸ δεύτερο ἔργο του τὸ «Ἡ χώρα π' ἀγαποῦμε».

Τὸ 1960 ὑπῆρχαν στὴ Νέα Ὑόρκη 25 παραγωγοὶ ποὺ γύρισαν ταινίες «κοστολογίου — νάνου», δηλαδὴ ποὺ στοίχισαν κάτω ἀπὸ 100.000 δολλάρια. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ συνεπάγεται ἕναν εὐεργετικὸ ἀποκεντρωτισμό, ἀποδεικνύοντας στὸ Χόλλυγουντ, πὼς εἶναι δυνατὴ ἡ παραγωγὴ καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ στούντιό του καὶ κάνοντάς το ν' ἀλλάξει πολιτικὴ σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Αὐτὸ βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι ὅλα τὰ ἐμπόδια ξεπεράστηκαν, γιατὶ τὰ φίλμ μικροῦ προϋπολογισμοῦ, ποὺ ἐπιτρέπουν στοὺς δημιουργούς τους νὰ ἐκφράζονται ἐλεύθερα, γυρίζονται κάτω ἀπὸ ἐντελῶς εἰδικὲς συνθῆκες: Τὸ ἐγχείρημα προσκρούει στοὺς κατεστημένους ὀργανισμοὺς καὶ κατ' ἀρχὴν στὰ συνδικάτα.

Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ σεβαστεῖ ταρίφες ἀμοιβῶν καὶ συνθῆκες γυρίσματος μὲ τὸν προκαθορισμένο ἀριθμὸ μεροκαματιάρηδων, ποὺ πρέπει νὰ συμμετέχουν ὑποχρεωτικὰ στὸ συνεργεῖο, μὲ ὅρους ἀφάντασα αὐστηροὺς καὶ ἄκαμπτους. Πρόκειται γιὰ ἕνα πραγματικὸ καρκίνωμα, ποὺ ἀποθαρύνει καὶ τὸν πιὸ φλογερὸ ὁραματιστή. Μιὰ ἐντελῶς παράλογη νομοθεσία ἀπαγορεύει σ' ἕναν τεχνικὸ σὰν τὸν Μπόρις Κάουφμαν νὰ δουλέψει στὴν Καλλιφόρνια, γιατὶ εἶναι μέλος τοῦ συνδι-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

κάτου τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἡ Κλὰρκ ὑπογραμμίζει τὸ γεγονὸς πὼς γιὰ νὰ τραβήξει ἕνα πλάνο δέντρου, τῆς ἐπέβαλαν ἕξη τεχνικούς! Ὁ Καζὰν ὑπέκυψε καὶ δέχτηκε τοὺς ὅρους τῶν συνδικάτων: «Τὰ συνδικάτα σὲ μᾶς εἶναι πανίσχυρα. Ἔχω δοκιμάσει τὴ δύναμή τους. Αὐτὸ ὅμως μ' ἀρέσει, γιατὶ ἐξασφαλίζουν ψωμὶ σ' ὅλους τοὺς ἐργαζομένους. Ὅμως, συχνὰ μᾶς ἐπιβάλλουν συνεργεῖα τεχνικῶν, ποὺ ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὶς ἀνάγκες μας».

Νὰ καὶ ἡ γνώμη τοῦ Μωρὶς Ἔνγκελ: «Σ' ὅτι ἀφορᾶ τὴν ἐργασία, πιστεύω ἀπόλυτα ὅτι πρέπει νὰ ρυθμίζεται ἀπ' τὶς προϋποθέσεις ποὺ θέτουν τὰ συνδικάτα».

Ἂς ἐξετάσουμε ὅμως καὶ τὴν ἀντίθετη ἄποψη: Τὰ συνδικάτα ἔκαναν μήνυση στὸν Λέολι Στῆβενς γιατὶ γύρισε τὴν «Ἀτομικὴ ἰδιοκτησία» μέσα σὲ δέκα μέρες μὲ τὴ βοήθεια τῆς γυναίκας του καὶ μερικῶν φίλων καὶ μόνο μ' ἕνα μικρὸ ἀριθμὸ τεχνικῶν. Ὕστερα ἀπ' αὐτό, ἵδρυσε δική του ἑταιρία παραγωγῆς, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ μπορεῖ νὰ παραβαίνει ἀτιμωρητὶ τοὺς κειμένους νόμους. Ὅμως τὰ συνδικάτα τὸν ἀπείλησαν μὲ μποϋκοτὰζ γιὰ τὸ «Ἡ χώρα π' ἀγαποῦμε» ποὺ τὸ γύρισε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Τότε κατέφυγε στὴ λύση νὰ γυρίσει τὸ «Ἴνκουμπους» σὲ ἐσπεράντο, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ κινεῖται ἐλεύθερα, μιὰ καὶ ἡ γλώσσα αὐτὴ καταργεῖ αὐτομάτως τὴν ἐθνικότητα.

Ὅσο γιὰ τοὺς ἀνεξάρτητους παραγωγούς, βρῆκαν τὴν ἀκόλουθη λύση: στέλνουν τὰ γυρισμένα παράνομα φίλμ τους στὴν Ἀγγλία καὶ μὲ τὰ ἔσοδα ποὺ ἔχουν ἀπὸ κεῖ, πληρώνουν τὸ πρόστιμο καὶ τὰ διανέμουν μετὰ στὶς ΗΠΑ. Μὲ τὰ νόμιμα ἔσοδα ἀπὸ τὶς ΗΠΑ γυρίζουν μιὰ νέα παράνομη ταινία καὶ ὁ κύκλος συνεχίζεται:

Ὅμως, ἂν αὐτὸ τὸ ἐμπόδιο ξεπεραστεῖ, ὁ σκηνοθέτης προσκρούει σ' ἕνα δεύτερο ποὺ δὲν ξεπερνιέται εὔκολα: Τὸν κρατικὸ παρεμβατισμὸ μέσω τῆς λογοκρισίας, πού, ὡστόσο, δὲν εἶναι ἄμεση. Στὶς ΗΠΑ ἡ λογοκρισία ἠθῶν γίνεται μέσω τοῦ Κώδικα Χέυς, ποὺ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1930. Ἀπὸ τότε ὁ κώδικας αὐτός, ποὺ τὸν θέσπισαν καὶ τὸν ἐνέκριναν οἱ ἴδιοι οἱ παραγωγοὶ τοῦ Χόλλυγουντ, τροποποιήθηκε πολλὲς φορές, χωρὶς ν' ἀλλαχτοῦν τὰ βασικά του σημεῖα.

Στὸν κώδικα ἔχουν καταχωρηθεῖ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀπαγορεύσεις: τὸ σενάριο μιᾶς ταινίας δὲν πρέπει ποτὲ νὰ ἐπιδοκιμάζει τὴν εὐθανασία ἢ νὰ δικαιώνει τὴν ἐκδίκηση καὶ ἰδιαίτερα ὅταν ἀναφέρονται στὴν ἐποχή μας. Στὴν εἰκόνα δὲν πρέπει νὰ ἐπιδεικνύεται ἡ βαναυσότητα τοῦ ἐγκλήματος ἢ ἡ τεχνικὴ τοῦ φόνου καὶ στὴν περίπτωση ποὺ περιγράφεται, δὲν πρέπει νὰ προκαλεῖ μίμηση. Ἡ χρήση πυροβόλων ὅπλων πρέπει νὰ περιορίζεται στὰ στοιχειώδη, νὰ μὴν ὑπάρχουν πράξεις σκληρὲς κι ἀπάνθρωπες καὶ ἡ περιγραφὴ σεξουαλικῶν διαστροφῶν, ἔστω καὶ μὲ ὑπονοούμενα ἀπαγορεύεται. Δὲν πρέπει νὰ παρουσιάζονται ποτὲ σκηνὲς κρεβατιοῦ καὶ ἡ λέξη ἔκτρωση πρέπει νὰ διαγράφεται ἀπὸ τοὺς διαλόγους. Ἀπαγορεύεται ἐπίσης ἡ βλασφημία καὶ κάθε ἄλλη ἀνευλαβὴς ἢ χυδαία ἔκφραση. Πρέπει νὰ ἀποφεύγονται οἱ σκηνὲς γδυσίματος καὶ οἱ ἐπιδείξεις τῶν γεννητικῶν ὀργάνων. Ἡ μοιχεία καὶ κάθε ἀθέμιτη σεξουαλικὴ ἐκδήλωση δὲν πρέπει νὰ ἀναπτύσσεται μὲ σαφήνεια, ἔστω κι ἂν αὐτὴ εἶναι ἀπαραίτητη στὴν οἰκοδόμηση τῆς πλοκῆς, οὔτε νὰ δικαιώνεται, οὔτε νὰ φωτίζεται μὲ ἑλκυστικὰ ὑπονοούμενα. Ὡστόσο, ἡ ἀμερικανικὴ λογοκρισία θεωρεῖ τὴ μοιχεία προτιμότερη ἀπὸ τὴν διγαμία, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ περίπτωση τοῦ «Ὁ παράδεισος τοῦ καπετάνιου».

Ἀπαγορεύεται ἡ γελοιοποίηση ὁποιουδήποτε θρησκευτικοῦ δόγματος καὶ οἱ λειτουργοί του δὲν πρέπει ποτὲ νὰ δείχνονται μεθυσμένοι ἢ ἀστεῖοι.

Ὡστόσο, ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς περιορισμοὺς ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὰ ἴδια τὰ γεγονότα: φίλμ ὅμως «Τὸ φεγγάρι ἦταν μπλὲ» τοῦ Πρέμιγκερ (1953) ἐξαιτίας τοῦ λεξλογίου ποὺ χρησιμοποιόταν, καὶ «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ χρυσὸ χέρι» τοῦ ἴδιου (1955) ἐξαιτίας τῆς χρήσης ναρκωτικῶν, δημιούργησαν προβλήματα ἀλλὰ μπροστὰ στὴν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία ποὺ εἶχαν αὐτὲς οἱ δυὸ ταινίες, οἱ παραγωγοὶ βρῆκαν πιὸ βολικὸ νὰ τροποποιήσουν τὰ σχετικὰ ἄρθρα τοῦ Κώδικά τους, παρὰ νὰ αὐτοαπαγορεύσουν τὶς ταινίες τους.

Ὅμως, τί θὰ εἶχε συμβεῖ ἂν τὰ ἐν λόγῳ ἔργα εἶχαν ἀποτύχει ἐμπορικά: Ἄσχετα μὲ τό τί ἀπαγορεύεται καὶ τί ὄχι, ἄσχετα μὲ τὸ ἂν ἐφαρμόζεται ἢ ὄχι, ὁ Κώδικας ἀποτελεῖ ἕνα μόνιμο μπαμπούλα.

Οἱ ἀνεξάρτητοι παραγωγοὶ εἶναι οἱ μόνοι ποὺ τολμοῦν ν' ἀντιμετωπίσουν τὸν χολλυγουντιανὸ Κώδικα καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχουν ὑποταχτεῖ στὶς προσταγὲς τῆς ἐμπορικότητας, κινδυνεύουν πάντα νὰ ἔχουν μπλεξίματα μαζύ του.

Τέτοια ἀκριβῶς μπλεξίματα εἶχαν οἱ Τζὰκ Σμίθ, Κένεθ Ἔνγκερ, Τζόνας Μήκας, Κὲν Τζάκομπς καὶ ἄλλοι, ταινίες τῶν ὁποίων ἀπαγορεύτηκαν κατὰ καιροὺς καὶ κατὰ Πολιτεῖες, χωρὶς ὡστόσο αὐτὴ ἡ ἀπαγόρευση νὰ εἶναι οὔτε γενικὴ οὔτε μόνιμη. Τὸ πᾶν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἑρμηνεία τοῦ Κώδικα κατὰ Πολιτεία, ἀκόμα καὶ κατὰ πόλη. Γιὰ τὴν ἱστορία ἀναφέρουμε, ὅτι ὁ Μήκας καὶ ὁ Τζάκομπς πέρασαν μερικὲς βραδυὲς στὸ κρατητήριο γιὰ «προσβολὴ τῆς δημοσίας αἰδοῦς» μὲ τὶς ταινίες τους.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἠθικὰ καὶ θρησκευτικὰ ταμπού ὑπάρχουν καὶ τὰ πολιτικά. Ὀχτὼ χρόνια μετὰ τὴν δημιουργία τοῦ Κώδικα, ἱδρύθηκε ἡ Ἐπιτροπὴ Ἀντιαμερικανικῶν Ἐνεργειῶν. Ὁ πόλεμος καὶ ἡ συμμαχία μὲ τὴ Ρωσία δὲν τῆς ἐπέτρεψε νὰ δράσει, παρὰ μόνο ἀπ' τὴν περίοδο της ἐν-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

«Τὸ φεγγάρι ἦταν μπλὲ»
καὶ «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ χρυσὸ χέρι»
Ἡ ἐμπορικότητα νίκησε τὴ λογοκρισία

ἀρζεως τοῦ ψυχροῦ πολέμου μέχρι τὸ τέλος του.

Τὸ 1947, κλιμάκιο αὐτῆς τῆς ἐπιτροπῆς ἐγκαταστάθηκε καὶ στὸ Χόλλυγουντ. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ, ὅτι στὴν ἐπιτροπὴ αὐτὴ εἰσχώρησαν κατὰ καιροὺς καὶ πολλὰ μέλη τῆς ὀργανώσεως Μπούντ καὶ Κού - Κοὺξ - Κλάν. Ἕνας ἀπὸ τοὺς Προέδρους της, ὁ Πάρνελ, φυλακίστηκε ἀργότερα «γιὰ ἀτιμωτικὲς πράξεις». Τὸ ἴδιο συνέβη καὶ μὲ τὸν Βάιλ, ἕναν ἄλλο Πρόεδρο τῆς ἴδιας ἐπιτροπῆς.

Κατὰ τὴν περίοδο τοῦ μακαρθισμοῦ, ἡ ἐπιτροπὴ αὐτὴ μεταμορφώθηκε σὲ πραγματικὸ δικαστήριο, τὸ χολλυγουντιανὸ παράρτημα τοῦ ὁποίου δημιούργησε μιὰ ἀποπνικτικὴ ἀτμόσφαιρα στοὺς κύκλους τῶν Ἀμερικανῶν κινηματογραφιστῶν. Μερικοὶ ἀπὸ αὐτούς, μετὰ ἀπὸ δίκες ποὺ κράτησαν δυὸ χρόνια, καταδικάστηκαν σὲ φυλάκιση ἑνὸς ἔτους «ὡς μὴ συνεργάσιμοι μάρτυρες» καὶ «διότι προσέβαλαν τὴν τιμὴ τοῦ Κογκρέσσου». Ἀνάμεσά τους οἱ σκηνοθέτες Μπίμπερμαν καὶ Ντμύτρικ καὶ ὀχτὼ σεναριογράφοι : Μπέσι, Κόλ, Λάρντνερ, Λώυσον, Μάτζ, Ὄρνιτζ, Σκὼτ καὶ Τρούμπο. Ἡ ὁμάδα αὐτὴ εἶναι γνωστὴ σὰν «Οἱ Δέκα τοῦ Χόλλυγουντ».

Τὸ 1951, ἡ Ἐπιτροπὴ σκλήρυνε τὴ στάση της καὶ ζήτησε ἀπὸ τοὺς δέκα φυλακισμένους ν' ἀποδείξουν πώς... δὲν εἶναι ἐλέφαντες! Ὁ Ντμύτρικ πρῶτος τὸ ἀπέδειξε μὲ μιὰ δήλωση γραμμένη στὸ κελλί του. Τὸν μιμήθηκε ὁ Καζὰν τὸ 1952 ποὺ ὑπέδειξε «ἔντεκα ὕποπτα γιὰ ἀντιαμερικανικὲς πράξεις πρόσωπα». Τὸ ρεκὸρ κατέριψε ὁ Μπέρκλεϋ μὲ 152 ὕποπτα πρόσωπα. Ἡ ὀπερέττα ἔχει καὶ συνέχεια: πρὶν ὑποδειχτοῦν οἱ ὕποπτοι, οἱ ὑποδεικνύοντες φρόντιζαν νὰ τοὺς προειδοποιήσουν σχετικά, ὥστε νὰ ἔχουν χρόνο νὰ προετοιμάσουν τὴν ἀπολογία τους! Ὅπως καὶ νᾶναι, τὰ στούντιο ἔκλειναν τὶς πόρτες τους στοὺς ὑποπτους. Μερικοὶ φρόντισαν ν' ἀποχωρήσουν ἀπὸ τὰ στούντιο μόνοι τους, γιὰ νὰ διαφυλάξουν, τουλάχιστον, τὴν ἀξιοπρέπειά τους. Ὅποιος ἐπέμενε νὰ δουλεύει, σκόνταφτε σὲ ἐμπόδια ποὺ συσσωρεύονταν συνεχῶς καὶ περισσότερο. Ἔτσι ὁ Μπίμπερμαν, ποὺ τὸ 1953 γύριζε τὸ «Ἀλάτι τῆς γῆς» στὰ ὄρυχεῖα τοῦ Νέου Μεξικοῦ.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ὑπέστη πολλές πιέσεις καὶ ἀπειλές καὶ ἔγιναν δολοφονικές ἀπόπειρες ἐναντίον μελῶν τοῦ συνεργείου. Ὁ Λόζεϋ καὶ ὁ Ντασέν ἐκπατρίστηκαν.

Ἡ μαύρη λίστα τοῦ Χόλλυγουντ περιλάμβανε συνολικὰ 240 πρόσωπα.

Ἡ ζημιὰ ποὺ ὑπέστη τὸ Χόλλυγουντ λόγω τῆς δημοσιότητας ποὺ δόθηκε στὴν ὑπόθεση καὶ τῆς πολεμικῆς, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπολογιστεῖ. Πάντως, εἶναι ζημιὰ ποὺ μεταφράζεται σὲ πολλὰ ἑκατομμύρια δολλάρια. Πολλοὶ ὑποπτοι ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἐργάζονται μὲ ψευδώνυμα μεχρὶ τὸ 1959, ὁπότε ἡ ἀπονομὴ ἑνὸς Ὄσκαρ σ' ἕναν ὕποπτο σεναριογράφο, σημειώνει τὴν ἀρχὴ τοῦ τέλους αὐτῆς τῆς μισαλλόδοξης περιόδου. Ὡστόσο, μόνο τὸ 1961 ὁ Πρέμιγκερ τόλμησε ν' ἀναθέσει στὸν Ντάλτον Τροῦμπο τὸ σενάριο τῆς ταινίας του «Ἔξοδος».

Σήμερα δὲν ὑφίσταται ἡ μαύρη λίστα, ἡ ἐπίσημη, ἀλλὰ μιὰ ἄλλη γκριζωπὴ καὶ ἀνεπίσημη, στὴν ὁποία φιγουράρουν πάντα τὰ ὀνόματα τῶν ὕποπτων, ὅπως π.χ. ὁ Λέο Χάρβιτς.

Τέλος, παρὰ τὶς σύμφυτες δυσκολίες στὴ διαδικασία παραγωγῆς, καὶ τὰ ἐμπόδια ποὺ ὀρθώνονται μπροστὰ στοὺς σκηνοθέτες, πρέπει νὰ ληφθεῖ ὑπ' ὄψη τὸ γεγονός, ὅτι μετὰ τὸν πόλεμο τὸ Χόλλυγουντ ἀνακάλυψε ὅτι ὑπάρχει σὲ τοῦτο τὸν κόσμο καὶ ἕνας ἄλλος κινηματογράφος, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀμερικανικό. Βέβαια, αὐτὸς ἦταν ὁ ἰσχυρότερος καὶ ἡ ἀποικιοποίηση εἶχε ξαπλωθεῖ σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο ἀλλὰ δὲν ἦταν πιὰ ὁ μοναδικός. Ὑπῆρχε καὶ ὁ εὐρωπαϊκός.

Μέχρι τότε, ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος κυριαρχοῦσε στὴ διεθνῆ ἀγορά, ὅπως ἀκριβῶς οἱ χρηματιστὲς τῆς Γουὼλτ Στρὶτ κυριαρχοῦν στὸν κόσμο. Τὸ Χόλλυγουντ ἐπινόησε «εἶδη», δοκίμασε εὐχρηστες καὶ ἀλάνθαστες συνταγὲς — κι ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴ μονιμότητά του. Οἱ καλύτεροι σκηνοθέτες τῆς Εὐρώπης ἐγκατέλειψαν τὸν τόπο τους μαγεμένοι ἀπὸ τοὺς ἀντικατοπτρισμούς τους.

Ὁ σκανδιναυϊκὸς κινηματογράφος ἦταν τὸ πρῶτο θῦμα τῆς ἕλξης. Τὸ Χόλλυγουντ τοῦ ἄρπαξε τὰ καλύτερα στελέχη. Μετὰ ἦρθε ἡ σειρὰ τοῦ γερμανικοῦ, τοῦ ὁποίου τὴν πτώση ἐπιτάχυνε ἡ ἄνοδος στὴν ἐξουσία τοῦ Χίτλερ. Τὸ ἰταλικὸ σινεμά, ποὺ εἶχε γνωρίσει τόσες δόξες, δολοφονεῖται ἀπ' τὸ φασισμό. Ἀγγλικός, Ἰσπανικὸς ἢ Βαλκανικὸς κινηματογράφος δὲν ὑπῆρχε.

Ἀπόμενε ἡ Γαλλία. Ἀλλὰ ἐκεῖ, ἡ ἕβδομη τέχνη θεωροῦνταν σὰν διάδοχος τοῦ θεάτρου καὶ ἡ ἀνταγωνιστική της δύναμη ἦταν ἀμελητέα.

Ἕνα νέο εἶδος κινηματογράφου εἶχε δημιουργηθεῖ σὲ χῶρες καθυστερημένες καὶ μακρυνές, μὲ λαοὺς ποὺ τοὺς θεωρούσαμε σὰ βαρβάρους: Στὴ Ρωσία καὶ τὴν Ἰαπωνία εἶχαν δημιουργηθεῖ νέες μορφὲς τέχνης ἀλλὰ τὰ πολιτικὰ καὶ τὰ ρατσιστικὰ τείχη διευκόλυναν στὸ νὰ ἀποσιωπηθοῦν τὰ ἐπιτεύγματα καὶ ν' ἀγνοηθοῦν τ' ἀριστουργήματα. Στὴν πραγματικότητα, τὸ Χόλλυγουντ κυριαρχοῦσε σ' ὅλο τὸν κόσμο καὶ καμιὰ δύναμη δὲ μποροῦσε ν' ἀμφισβητήσει τὴν παντοδυναμία του. Οἱ δουλειὲς πήγαιναν περίφημα, ἡ διεθνὴς ἀγορὰ εἶχε πλημμυρίσει ἀπὸ ἀμερικάνικο «πράμα». Τὸ 1942 μὲ τὸ «Γεράκι τῆς Μάλτας» τοῦ Χιοῦστον, τὸ Χόλλυγουντ δημιουργεῖ καὶ νέο εἶδος.

Παρόλ' αὐτά, δέκα χρόνια ἀργότερα, ξεσπᾶ ἡ κρίση. Ἦταν ἕνα χτύπημα κατὰ τῆς χολλυγουντιανῆς κυριαρχίας ποὺ προειδοποιοῦσε ὅτι ὑπῆρχε κι ἕνας ἄλλος κόσμος ἐκτὸς ἀπ' τὶς Η.Π.Α. Ἕνας κόσμος, ποὺ δὲν ἀνέχεται τὴν χολλυγουντιανὴ ἀ-

«Τὸ γεράκι τῆς Μάλτας» Ὁ Χιοῦστον δημιουργεῖ ἕνα νέο εἶδος

Digitized and archived by Eleftherios Kiriakopoulos 1990-2017 of Sychronos Kiriakopoulos Library http://dlab.phs.uoa.gr/angelos/

ποικιλοποίηση.

Ἡ Εὐρώπη, μετὰ τὴ μακρυὰ νύχτα τῆς κατοχῆς, ἀφυπνιζόταν καὶ οἱ ΗΠΑ γνώριζαν τὴ γιαπωνέζικη κουλτούρα καὶ περίμεναν νὰ διδαχτοῦν ὁρισμένα πράγματα ἀπ' τὸν πολιτισμὸ τῆς Ἀνατολῆς, μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ δόγματος τῆς εἰρηνικῆς συνυπάρξεως.

Ἡ πρώτη ἀποκάλυψη γιὰ τοὺς Ἀμερικανοὺς στάθηκε ὁ ἰταλικὸς νεορεαλισμός. Μετὰ ὁ Μπέργκμαν καὶ ἡ γαλλικὴ νουβὲλ βάγκ.

Τὸ Χόλλυγουντ βρέθηκε ἀντιμέτωπο μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη ἑνὸς διαφορετικοῦ κόσμου καὶ τὸ συναίσθημα τῆς ὑπεροχῆς του δέχτηκε ἕνα σοβαρὸ πλῆγμα. Οἱ ἑτοιμες ἀλήθειες, τὰ ὑποννοούμενα καὶ ὅλα τὰ τερτίπια ποὺ διαγείρουν τὸν θεατή, μετὰ τὴν εἰσβολὴ μιᾶς τέχνης ἀπογυμνωμένης ἀπὸ φκιασίδια καὶ φιλολογίες, γεμάτης ἁπλότητα, ὅπως ὁ ἰταλικὸς νεορεαλισμός, ξεσκεπάστηκαν σ' ὅλη τὴν κομπογιαννίτικη φτήνεια τους. Μιὰ κάποια σύγχυση κυρίεψε τοὺς Ἀμερικανοὺς παραγωγούς, ποὺ ἄρχισαν, ἐπιτέλους, ν' ἀμφιβάλλουν γιὰ τὸ ἂν τὰ προϊόντα τους ἔχουν κάποια σχέση μὲ τὴν Τέχνη.

Οἱ ἀρετές, ὅμως τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου — ὁ γιοργὸς ρυθμός, ἡ ἐπιδεξιότητα τοῦ μοντάζ, ἡ ἑρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν του — γοητεύαν πάντα τοὺς Εὐρωπαίους σκηνοθέτες. Τὸ Χόλλυγουντ δὲν εἶχε χάσει ἐντελῶς τὴν ὡραία σιγουριά του.

Σημάδι τῶν καιρῶν: Μόλις ἄρχισαν νὰ προβάλλονται στὶς ἀμερικάνικες αἴθουσες ξένες ταινίες, συχνὰ τὶς χαρακτήριζαν, ὅλες ἀτὸ σωρό, σὰν ταινίες τέχνης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τρέχουσα ντόπια παραγωγή. Αὐτὴ ἡ γοητεία τῆς εὐρωπαϊκῆς καὶ τῆς γιαπωνέζικης κουλτούρας — ἡ ἀποκάλυψη τῆς τελευταίας ἔγινε κατὰ τὴν περίοδο μιᾶς κατοχῆς ποὺ εἶχε τραβήξει πολὺ σὲ μάκρος — ἔκανε τοὺς Ἀμερικανοὺς σκηνοθέτες νὰ ἐξετάσουν τὸ ἐνδεχόμενο μιᾶς ἐθελοντικῆς μεταναστεύσεως. Τὸ 1960, ὁ Ρόμπερτ Ὤλντριτς διακήρυττε: «Ὁ θαυμασμός μου γιὰ τὰ ξένα φίλμ καὶ ἡ πεποίθησή μου ὅτι ὅλοι ζοῦμε καὶ ἀνήκουμε στὸν ἴδιο πλανήτη, μὲ κάνουν νὰ θέλω νὰ ἐργαστῶ στὸ ἐξωτερικό».

Οἱ οἰκονομικὲς προϋποθέσεις, ὅπως τὶς ἔχουμε ἤδη ἀναλύσει, εὐνοοῦσαν τὸν ἐκπατρισμὸ καὶ τὴν συμπαραγωγή. Ὁ χολλυγουντιανὸς κινηματογράφος, θορυβημένος, ἔσπευδε στὴ γηραιὰ ἤπειρο νὰ βαπτιστεῖ στὰ νάματα ποὺ θὰ τὸν ξανάνοιωναν. Παγιδευμένο σὲ οἰκονομικὲς δυσχέρειες, προσκρούοντας σὲ πολλὰ καὶ διάφορα ταμπού, τὸ Χόλλυγουντ, ποὺ εἶχε χάσει τὰ νερά του, ἔμοιαζε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ἀνασυγκροτηθεί. Κάλεσε ξένους σκηνοθέτες γιὰ νὰ τοῦ δώσουν νέο αἷμα, ὅπως τὴν περίοδο τοῦ μεσοπολέμου. Φτάνει στὸ σημεῖο νὰ καλεῖ σκηνοθέτες καὶ ἀπὸ τὶς Ἀνατολικὲς χῶρες καὶ ἐνῶ εἶχε ἐξαγγείλλει ἐπανειλημμένα τὸ τέλος τοῦ στὰρ σύστεμ, βιομηχανοποιεῖ καὶ νέα εἴδωλα: Τζέην Φόντα, Ράκελ Γουέλτς. Ὅμως, οἱ πολυμεταχειρισμένες συνταγὲς δὲν κάνουν πάντα νόστιμο φαγητό.

Τὸ θεμελιῶδες γεγονὸς γιὰ τὸ Χόλλυγουντ εἶναι ὅτι λειτουργεῖ μέσα σ' ἕνα κόσμο ποὺ δὲν ἀντιμετωπίζει προβλήματα: Τὰ μέλη τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ πληρώνονται καλά, ποὺ ἔχουν τὸ αὐτοκίνητο, τὴν τηλεόραση καὶ τὸ ὡραῖο τους σπιτάκι, θυθίζονται σὲ μιὰ γλυκεῖα ἀποκτήνωση. Κάτι ἀνάλογο βλέπουμε νὰ γίνεται καὶ στὴν Εὐρώπη.

Σ' αὐτὸ τὸ χορτασμένο σόι, πρέπει νὰ δώσεις φαῖ καλὰ ἀλατισμένο. Μιλάει ὁ Καζάν: «Μά, ξέρετε, οἱ περισσότεροι στὸν κινηματογράφο θέλουν νὰ δοῦν σπόρ ἢ σὲξ καρυκευμένα μὲ βία. Ἔχουν συνηθίσει». Τὸ Χόλλυγουντ τοὺς τὰ προσφέρει. Πάντα τόκανε, ἄλλωστε. Σὲ μιὰ κοινωνία ἄρωστη ἀπ' τὸ βόλεμα καὶ τὴν καλοπέραση, ἡ ἐξωτερικὴ ἱκανοποίηση στοιχειωδῶν ἀρέξεων δὲν ἀρκεῖ. Ἡ ἀνανέωση πρέπει νὰ εἶναι οὐσιαστικότερη, βαθύτερη, ἀφοῦ γιὰ τὸ Χόλλυγουντ ὅλα τὰ θέματα καταντοῦν νὰ εἶναι ἀνώδυνα. Αὐτὸ συνέβη μὲ τὰ ἔργα πολιτικῆς κριτικῆς, ποὺ μὲ ἕνα ἐπιδέξιο γλύστρημα τὰ μεταθέτουν στὸν ψυχολογικὸ χῶρο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς «ἐπαναστάσεις χωρὶς αἰτία»: τὶς συσχετίζουν μὲ τὴ σύγκρουση γονέων καὶ παιδιῶν ἢ μὲ σεξουαλικοὺς παροξυσμοὺς ἢ μὲ ἄλλους περιορισμούς, σ' ἕνα ἐπίπεδο παιδαριῶδες ἢ ἐξοργιστικό.

Ὅπως τὰ πρόσωπα ποὺ παρουσιάζει στὴν ὀθόνη, τὸ Χόλλυγουντ αἰσθάνεται συχνὰ τὴν ἀνάγκη νὰ ψυχαναλυθεῖ καί, μὴ μπορώντας νὰ ξαπλώσει στὸ κόκκινο ντιβάνι, αὐτοϊκανοποιεῖται μὲ τὸ νὰ τὸ θέτουν ὑπὸ κατηγορίαν, τόσο ἐκεῖνοι ποὺ ἔχουν τὴν ἀπαραίτητη πεῖρα, ὅσο καὶ οἱ ἄλλοι ποὺ τὸ ἀπορίπτουν ἀσυζητητί.

Ὁ Ἄρθουρ Πὲν διακηρύσσει: Ἀκόμα καὶ τὰ βραχυπρόθεσμα συμβόλαια εἶναι δυσμενῆ στὸ Χόλλυγουντ. Τὸ Χόλλυγουντ δὲν εἶναι τίμιο. Ὅποιος θέλει νὰ περάσει ἀπὸ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία στὴν κινηματογραφική, εἶναι χαμένος: θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ νυρίσει τὸ πιὸ συμβατικὸ φίλμ ποὺ γίνεται, θὰ μένει ἱκανοποιημένος μὲ ὅ,τι τοῦ λένε οἱ τεχνικοὶ τοῦ Χόλλυγουντ καὶ θὰ τὸ ἐφαρμόζει. Ὅμως, πιστεύω ὅτι τὸ Χόλλυγουντ πεθαίνει κι ὅτι δὲν πρόκειται νὰ γυρίζει τίποτα ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ ὑπερπαραγωγὲς ἢ κινούμενα σχέδια γιὰ τὴν τηλεόραση. Ταινίες πάντως δὲ θὰ γυρίζονται. Οἱ μεγάλες ἑταιρίες, ποὺ γύριζαν σαράντα μὲ πενήντα ταινίες τὸ χρόνο, δὲ γυρίζουν τώρα παρὰ πέντε. Ἔχουν ἀλλάξει πολιτική. Προτιμοῦν νὰ χρηματοδοτοῦν ταινίες ποὺ γυρίζονται ὁπουδήποτε ἀλλού, χωρὶς νὰ ξέρουν τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς οὔτε τί θᾶναι ἡ ταινία, οὔτε ποιοὶ παίζουν».

Κι ὁ Λάιονελ Ρογκόζιν: «Νὰ πάω στὸ Χόλλυγουντ; Δὲν ἔχω καμιὰ δουλειὰ ἐκεῖ. Αὐτοί, δὲν ἀνέθεσαν ποτὲ σὲ κανέναν καλλιτέχνη ἕνα ἔργο ἐν λευκῷ ὡς τὸ τέλος. Πάντα ἀθετοῦσαν τὸ λόγο τους».

Κι ὁ Λέσλι Στῆβενς: «Αὐτοὶ ζοῦν ὁλοένα καὶ πιὸ πολὺ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιροὴ τοῦ Γουὼλτ Ντίσνεϋ. Ἐμένα αὐτὸ ἄρχισε νὰ μὲ πανικοβάλλει. Βλέπω τὴν ἐπίδρασή του ν' ἁπλώνεται παντοῦ, καὶ στοὺς πιὸ διαφορετικοὺς χώρους. Σιγὰ-σιγὰ ἐγκαταλείπουν κάθε προσπάθεια νὰ ἀντιμετωπισθεῖ ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ προβλήματά του μὲ στοιχειώδη ἀντικειμενικότητα. Τὰ πάντα καλύπτονται μ' ἕνα εἶδος λούστρου, ποὺ εὐνουχίζει καὶ κάνει ἀκίνδυνα θέματα, ἥρωες κι ἐποχές. Ὁ Ντίσνεϋ πέτυχε νὰ ἐπιβάλει τὸ δικό του τρόπο θεωρήσεως τοῦ κόσμου στὴν ἱστορία καὶ προπαντὸς στὴν πολιτική. Πρέπει νὰ παλαίψουμε ἀμείλικτα μ' αὐτὴ τὴ νοοτροπία».

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

«Ὁ δραπέτης τῶν 7 πολιτειῶν» Ὁ Ἄρθουρ Πὲν ἔχει ταχθεῖ ἐναντίον τοῦ Χόλλυγουντ

Κι ὁ Γκάβιν Λάμπερτ, πρῶτος βοηθὸς τοῦ Νίκολας Ράιυ, ἐξομολογεῖται τὶς ἐμπειρίες του ἀπ' τὸ Χόλλυγουντ τοῦ 1959, στὸ «Φίλμ Κουώρτερλυ»: «Οἱ μόνοι ἄνθρωποι ποὺ εἶχαν κάποιο ἐνδιαφέρον, ἦταν ὁ σκηνοθέτης καὶ μερικοὶ ἠθοποιοί. Ἂν μοῦ ζητοῦσαν νὰ καθορίσω τί καταπιέζει περισσότερο τοὺς καλλιτέχνες στὸ Χόλλυγουντ, θ' ἀπαντοῦσα: ὁ κίνδυνος αὐτοκαταστροφῆς, ποὺ σ' αὐτὸν παγιδεύεται κάθε ἀρτίστας, μπλεγμένος μέσα στὰ γρανάζια καὶ τὰ σύμβολα ποὺ τοῦ ἐπιβάλλει ἡ μέθοδος ἐργασίας αὐτῆς τῆς βιομηχανίας. Εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ παλεύουν κάθε στιγμὴ γιὰ νὰ διατηροῦν τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου. Νὰ τί τοὺς ἀποθαρύνει».

Στὶς 28 Σεπεμβρίου 1960, ἱδρύθηκε ἡ «Ὁμάδα». Σ' αὐτὴν συνενώθηκαν 33 σκηνοθέτες. Δύο μέρες ἀργότερα ὑπέγραψαν μιὰ διακήρυξη ποὺ τὸ 1961 ὁλοκληρώθηκε σὲ μανιφέστο: «Σ' ὅλο τὸν κόσμο, τὸ κατεστημένο σινεμὰ ψυχομαχεῖ. Εἶναι ἠθικὰ καταδικασμένο καὶ αἰσθητικὰ ξεπερασμένο καὶ σὲ τραγικὸ βαθμὸ ἐπιδερμικὸ κι ἀδιάφορο. Ἀκόμα καὶ τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζονται μὲ ἀπαιτήσεις καλλιτεχνικῆς ἀξίας καὶ προβληματισμοῦ κι ἔχουν γίνει ἀποδεκτὰ ἀπὸ τὴν κριτικὴ καὶ τὸ κοινό, ἀποδεικνύουν τὴν παρακμὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος σὰ βιομηχανικὸ εἶδος. Ἡ δεξιοτεχνία τους ἔχει καταντήσει προσωπεῖο, ποὺ κρύβει τὸ κάλπικο περιεχόμενο, τὴν ἔλλειψη εὐαισθησίας καὶ τὴν ἀπουσία στύλ...»

Ἡ μάχη ἐναντίον τοῦ Χόλλυγουντ ἔκλεισε, κιόλας, τὰ εἴκοσί της χρόνια. Τὸ 1948 ὁ Τζαίημς Αἴντζη γυρίζει στοὺς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης μὲ τὴν Ἕλεν Λέβιτ καὶ τὴν Ζανὶς Λοέμπ ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα ἀνεξάρτητης παραγωγῆς μὲ μικρὸ κοστολόγιο τὸ «Στὸ δρόμο». Τὸ παράδειγμα τοῦ Αἴντζη θυμίζει τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξαν ὁρισμένοι κριτικοὶ στὴ δημιουργία τοῦ νέου ἀνεξάρτητου Ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Πὼλ Ρόθα τοῦ ὁποίου τὸ βιβλίο «Τὸ φίλμ μέχρι σήμερα» θὰ ἐπηρεάσει ἕναν Κέρτις Χάριγκτον ἢ τὸν Τζαὶν Λέυντα, ποὺ τόσα ἔκανε γιὰ τὴ διάδοση τῶν κειμένων τοῦ Ἀϊζενστάιν.

Τὸ 1961, ὁ Τζόνας Μήκας ἀντίκρυσε στὸ πρόσωπο τοῦ Πάρκερ Τάυλερ, μὲ τὸ βιβλίο «Τὰ τρία πρόσωπα τοῦ φίλμ», ἕναν θεωρητικὸ τοῦ εἴδους, ποὺ ὀνομάζει «καθαρὸς κινηματογράφος», μέσα στὴν παράδοση τοῦ Μελιές. Τὸ «Αἷμα ἑνὸς ποιητῆ» γιαυτόν, εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο, τὸ ἀριστούργημα τοῦ «καθαροῦ κινηματογράφου», ποὺ τὸν ἀντιπαρατάσσει στὸ νόθο χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο καθὼς καὶ τὸν Πάρκερ Τάυλερ στὸν Ζίγκφριντ Κρακάουερ καὶ τὴ «θεωρία τοῦ φίλμ» του.

Μετάφρ.: Κώστας Σφήκας

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

γιωργου διζικιρικη

ο κινηματογραφος και η πραγματικοτητα

Ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι πιστεύουμε, παρουσιάζει τρία τουλάχιστον ἀντικαλλιτεχνικὰ χαρακτηριστικά, ποὺ φαίνεται νὰ ὑπονομεύουν ὁλόκληρο τὸ οἰκοδόμημα καὶ τὴν ὑπόστασή του σὰν τέχνη.

Αὐτὰ εἶναι:

1. Ἡ χρήση τοῦ μηχανικοῦ - φωτογραφικοῦ μέσου ἀναπαραγωγῆς, ποὺ συνδέει τὸν Κινηματογράφο μὲ μιὰν ἄμεση μίμηση κι ἀναπαράσταση τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου. Ἀλλὰ ἡ Τέχνη δὲν ἦταν ποτὲ ἄμεση ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ.
2. Ἡ χρήση τῆς τεχνικῆς ποὺ στὸν Κινηματογράφο ἔχει κυρίαρχο χαρακτήρα. Ἀλλὰ ἡ Τέχνη μπορεῖ νὰ κάνη χρήση τῆς τεχνικῆς, μόνο ὅμως γιὰ νὰ τὴν ἀφομοιώση, νὰ τὴν καταλύση καὶ τελικὰ νὰ τὴν ξεπεράση σὰν ἀναγκαῖο κακό.

Αὐτὸ δὲ γίνεται στὸν Κινηματογράφο, γιατὶ ἡ τεχνικὴ ὁ' αὐτὸν παραμένει κυριαρχη καὶ ἐξωτερική.

3. Ἡ ὁμαδικὴ διαδικασία τῆς ἐκδηλώσεώς του, ποὺ δὲν ἀναιρεῖται κι ἂν ἀκόμη χαρακτηρίσουμε τὸ σκηνοθέτη σὰν ποσωπικὸ δημιουργό. Ἡ Τέχνη ὅμως ποτὲ δὲν ἦταν ὁμαδικὴ ἀλλὰ φαινόμενο καθαρὰ προσωπικό.

* * *

Ἡ παραπάνω ἄποψη γιὰ τὴν ἀντικαλλιτεχνικότητα τοῦ Κινηματογράφου μπορεῖ νὰ βρῆ στήριγμα καὶ στὴν αὐθεντία τῶν μεγάλων φιλοσόφων: Ὁ Κάντ, μὲ τὸ «Ἐλεύθερο ὡραῖο» δέχεται τὴν Τέχνη μόνο στὴν περιοχὴ τῆς διακοσμήσεως καὶ στὸ ἀραβούργημα, σὲ φανερώματα δηλαδὴ ποὺ δὲν μιμοῦνται τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν νοητικὴ - λογικὴ διαδικασία της. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ Χέγκελ ἂν καὶ δίνει πιὸ πλατὺ περιεχόμενο στὴν Τέχνη. Ὡστόσο κι αὐτὸς θεωρεῖ τὰ ἀντικείμενά της σὰν «πνευματικὲς μορφὲς» ποὺ ἀνήκουν στὸ «βασίλειο τῶν σκιῶν», ἀπομακρυσμένες ἀπὸ κάθε «ἀνάγκη», ἀπὸ κάθε «ἐνδιαφέρον», ἀπὸ κάθε «κοινωνία ζωῆς».

Ἀλλὰ κυρίως ὁ Κρότσε, ὁ τελευταῖος μεγάλος συστηματικὸς καὶ μεταφυσικὸς τῆς ἐποχῆς μας παραδέχεται ὅτι ὁ ἐμπειρικὸς ἢ ἀντικειμενικὸς κόσμος, δηλαδὴ, ὁ κόσμος τῆς φύσης καὶ τῆς Ἱστορίας ἢ δὲν ὑπάρχει καθόλου ἢ ἀποτελεῖ «ψευδοέννοια» καὶ στὴ θέση του ὑπάρχει μόνο μιὰ ὑποκειμενικὴ ἀρχή, ἡ συνείδηση τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ δίνει ὑπόσταση στὸ ἄμορφο ἢ στὸ χάος καὶ διὰ μέσου τῆς ὁποίας ἐκδηλώνεται τὸ «Πνεῦμα». Ἡ Τέχνη γιὰ τὸν Κρότσε εἶναι μιὰ καθαρὰ ἐσωτερικὴ διαδικασία, ποὺ πραγματοποιεῖται μὲ τὴν «ἑνόραση» (θέαση ἄμεση χωρὶς τὴν ἐπενέργεια τῆς λογικῆς), ἡ δὲ τεχνικὴ εἶναι μιὰ ἐμπειρικὴ διενέργεια, καθαρὰ ἐξωτερικὴ ποὺ δὲν συμμετέχει καθόλου στὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση καὶ χρησιμεύει μόνο γιὰ νὰ διατηρήση στὴ μνήμη μας μὲ γραμμές, ὄγκους, χρώματα, ἤχους, τὸ ἐσωτερικὸ καλλιτεχνικὸ ὅραμα στὴν περίπτωση — τὴν ὄχι ἀναγκαία — ποὺ θὰ θέλαμε νὰ ἐπικοινωνήσουμε μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους.

Ἡ ἐντυπωσιακὴ καὶ μεγαλόπρεπη αὐτὴ θεωρία, κατὰ κάποιο τρόπο δείχνει καὶ ἐπιβεβαιώνει ὅ,τι ὡς τώρα παρουσιάστηκε μὲ τὴ σύγχρονη «ἀφηρημένη» ἢ «ἀνεικονικὴ» Τέχνη. Ἰδίως στὴν περιοχὴ ἐκείνη τῆς θεωρίας, ποὺ δέχεται ὅτι: ἡ Τέχνη καὶ ἡ πραγματικότητα εἶναι δύο ξεχωριστὲς ὀντότητες ποὺ δὲν ἔχουν καμμιὰ σχέση μεταξύ τους. Ὡστόσο, θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς ὅτι ἡ ἕνωση τῆς Αἰσθητικῆς γιὰ τὴν ἀντικαλλιτεχνικότητα τοῦ Κινηματογράφου μπορεῖ νὰ ἀντικρουσθῆ εὔκολα: ἂν ὁ Κινηματογράφος εἶναι Τέχνη ἢ ὄχι, αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀποδείξη ἡ Αἰσθητική. Μόνο οἱ καλλιτέχνες τοῦ Κινηματογράφου θὰ τὸ ἀναδείξουν σὰν τέχνη, ὅταν παρουσιάσουν ἔργα Τέχνης. Πρῶτα ἐμφανίστηκε ἡ Τραγωδία καὶ ὕστερα δημιουργήθηκε ἡ «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη, γιὰ νὰ καθιερώση

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

καὶ θεωρητικὰ τὴ μορφὴ αὐτὴ τῆς Τέχνης.

Ἡ πιὸ πάνω ἀντένσταση ἔχει σίγουρα τὴ βαρύτητά της: πραγματικά, ἂν σήμερα παραδεχόμαστε τὸν Κινηματογράφο σὰν Τέχνη, αὐτὸ τὸ ὀφείλουμε στοὺς μεγάλους καλλιτέχνες του: στὸν Ἀϊζενστάϊν, στὸν Πουντόβκιν, στὸν Τσάρλυ Τσάπλιν, στὸν Ρενὲ Κλαίρ, στὸν Ρενουάρ, στὸν Φελλίνι, στὸν Τζὼν Φόρντ κι ἀκόμη στοὺς ἀξιόλογους καλλιτέχνες τοῦ «Νέου Κινηματογράφου» τῆς σύγχρονης γαλλικῆς, ἰταλικῆς, ἀμερικανικῆς καὶ ἀγγλικῆς σχολῆς ποὺ ἀπέδειξαν — ἔστω καὶ μὲ λίγα ἔργα — ὅτι ὁ Κινηματογράφος ἔχει κάθε δικαίωμα νὰ σταθῆ ἐπάξια σ' αὐτὴν τὴν σπουδαία περιοχὴ ποὺ ὀνομάζουμε Τέχνη.

Ἡ ἴδια λοιπὸν ἡ καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα τοῦ Κινηματογράφου, εἶναι αὐτὴ ποὺ τὸν καθιερώνει σὰν Τέχνη καὶ ὄχι οἱ ἀφηρημένες θεωρίες. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν παρέχει οὔτε τὸ ἐλάχιστο δικαίωμα νὰ ἀμφισβητηθῆ ἡ ἀναγκαιότητα τῆς Αἰσθητικῆς. Οἱ τρεῖς διαδικασίες: ἡ Τέχνη, ἡ Αἰσθητικὴ καὶ ἡ Κριτική, παρ' ὅλο ὅτι δὲν ταυτίζονται, ἔχουν μιὰ πολὺ στενὴ σχέση μεταξύ τους καὶ ἡ μιὰ ἐπηρεάζει ἄμεσα τὴν ἄλλη. Αὐτὸ σημαίνει πὼς οἱ δημιουργοὶ τοῦ κινηματογράφου σὰν καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες δὲν εἶναι καθόλου ἕνα εἶδος «Τάμπουλα ράζα», ἀλλὰ ὁπωσδήποτε ἐκφράζουνε μὲ τὸ ἔργο τους ὡρισμένες τάσεις ποὺ ἔχουν τὴ ρίζα τους — τὸ ξέρουν ἢ ὄχι — στὸ φιλοσοφικὸ — αἰσθητικὸ — κριτικὸ φορτίο τῆς ἐπιμόρφωσής τους. Εἶναι γνωστό, ἄλλωστε, ὅτι ἀρκετοὶ καὶ σημαντικοὶ καλλιτέχνες ἦταν ταυτόχρονα καὶ ἀξιόλογοι αἰσθητικοὶ καὶ δάσκαλοι: ὁ Ὁράτιος, ὁ Λεονάρντο Ντὰ Βίντσι, ὁ Γκαῖτε, ὁ Λέσινγκ, ὁ Βάγνερ, ὁ Μπωντλαίρ, ὁ Χάϊνε, ὁ Τόμας Μάν, ὁ Ἀϊζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν, ἐπιβεβαιώνουν περίτρανα τὴν πιὸ πάνω ἄποψη.

* * *

Εἶναι ἀκόμη σημαντικὸ νὰ τονίσουμε ὅτι σήμερα τὴν καλλιτεχνικὴ ἐπιβεβαίωσή του ὁ Κινηματογράφος τὴν ὀφείλει σὲ ὡρισμένους ἀποκλειστικὰ αἰσθητικοὺς καὶ κριτικούς του ποὺ τὸν τοποθέτησαν ὁριστικὰ στὴν περιοχὴ τῆς Τέχνης: ὁ Ἐπστάϊν, ὁ Οὐμπέρτο Μπάρμπαρο, ὁ Λῶσον, ὁ Λουΐτζι Κιαρίνι, ὁ Γκουΐντο Ἀριστάρκο, ὁ Μπαζέν, πανεπιστημιακοὶ καθηγητὲς τῆς Φιλοσοφίας καὶ τῆς αἰσθητικῆς σὰν τὸν Γκαλβάνο Ντέλλα Βόλπε, τὸν Τζιοβάνι Μπιάνκα, τὸν Ἀζὲλ κ. ἄ.

* * *

Ἀπὸ μιὰν αἰσθητικὴ ἔρευνα γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ Κινηματογράφου θὰ προκύψη πολὺ μεγάλη ὠφέλεια γι' αὐτόν, ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν καθαυτὸ καλλιτεχνική, ἀλλὰ κι ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ ἐκπολιτιστική του πλευρά. Θὰ τοῦ ἐπιτρέψη νὰ σταθμίση τὰ ὅριά του σὰν Τέχνη, τὶς δυνατότητές του σὰν ἐπιμορφωτικὸ γεγονὸς καὶ τέλος νὰ διαπιστώση τὴ σημασία τοῦ πρωταρχικοῦ χαρακτηριστικοῦ του: τῆς τεχνικῆς.

Ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ Αἰσθητικὴ θὰ ὠφεληθῆ μὲ τὴν ἔρευνα τῶν προβλημάτων ποὺ παρουσιάζει ὁ Κινηματογράφος. Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸς εἶναι μιὰ Τέχνη ποὺ γεννήθηκε στὴν ἐποχή μας, δίνει τὴν εὐκαιρία στὴν Αἰσθητικὴ γιὰ μιὰ νέα ἐμπειρία: τὴν παρακολούθηση τῆς πορείας μιᾶς Τέχνης ἀπὸ τὴν γέννησή της, πρᾶγμα ποὺ δὲ μποροῦσε νὰ γίνη μὲ τὶς ἄλλες Τέχνες ποὺ ὅλες — ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὄπερα — ἔχουν ἀρχαιότατη καταγωγή.

* * *

Ἡ σύγχρονη Αἰσθητική, ἢ τουλάχιστον τὸ μεγαλύτερό της μέρος, δέχεται, ὅπως εἴδαμε, τὴν Τέχνη σὰν μιὰ αὐτόνομη διαδικασία μὲ τὴν ἔννοια ὅτι αὐτὴ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα. Διαπιστώνουμε συγκεκριμένα ὅτι ἡ σύγχρονη αἰσθητικὴ θεωρία συνδέει τὴν ἔννοια τῆς αὐτονομίας: α) μὲ τὴν τέλεια ἀνεξαρτησία τῆς Τέχνης ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα, β) μὲ τὴν ἄποψη ὅτι ἡ τεχνικὴ δὲν ἔχει καμιὰ συμμετοχὴ στὴν διαδικασία τῆς Τέχνης, καὶ γ) μὲ τὸν ἀτομικὸ καὶ προσωπικὸ χαρακτήρα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

Σίγουρα ἡ ἔννοια αὐτὴ τῆς «αὐτονομίας» χρειάζεται νὰ συζητηθῆ, νὰ ἐξακριβωθοῦν τὰ ὅριά της καὶ νὰ ἐπιβεβαιωθῆ ἡ ὀντότητά της, γιατὶ ἀσφαλῶς ὑπάρχει σήμερα μιὰ ἀναμφισβήτητη δίχοστασία, ἀλλὰ καὶ ἀσάφεια στὴν ἔκταση καὶ στὸ περιεχόμενό της. Μὲ τὸν ὅρο «αὐτονομία», σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, ἐννοοῦμε ὅτι ἡ «τέχνη ἔχει τὸν ἐσωτερικό της νόμο καὶ κανεὶς ἄλλος νόμος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τῆς ἐπιβληθῆ ἔξωθεν» (Ἰωάννης Θεοδωρακόπουλος, ἀνακοίνωση στὸ Δ' διεθνὲς συνέδριο τῆς Αἰσθητικῆς 1960).

Ἡ ἄποψη αὐτὴ — ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς σύγχρονες θεωρίες τῆς Τέχνης — εἶναι ἀσφαλῶς ἡ μεγαλύτερη δόξα τῆς ἰδεαλιστικῆς Φιλοσοφίας καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς σοβαρότερες κατακτήσεις τῆς Αἰσθητικῆς. Πραγματικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχη Τέχνη ὅταν ἡ αἰσθητικὴ μορφὴ καὶ ἡ συγκίνηση ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ αὐτὸ ἀπεμπολεῖται ἢ ταυτίζεται μὲ τὴ Φυσιολογία, τὴν Ἱστορία, τὴν Κοινωνιολογία, τὴν Θεολογία, τὴ Φιλοσοφία καὶ τὴν Πολιτική.

Ἀλλὰ ἐδῶ τίθεται μιὰ εὐλογοφανὴς ἐρώτηση: γιατὶ παύει νὰ εἶναι αὐτόνομη ἡ τέχνη, δηλαδὴ νὰ καταργεῖται, ὅταν ὁ τελικὸς σκοπός της, ποὺ εἶναι ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση, εἶναι ταυτόχρονα συνδεδεμένος ἂς ποῦμε, μὲ μιὰ φιλοσοφικὴ ἢ θρησκευτικὴ ἢ κοινωνικοϊστορικὴ πραγματικότητα;

Καὶ τί πρέπει νὰ ποῦμε γιὰ τὶς Τέχνες ἐκεῖνες, ποὺ ἔχουν σαφῶς θρησκευτικὸ περιεχόμενο — βυζαντινὴ ζωγραφικὴ — ἢ ἐθνικοαπελευθερωτικὸ — «Ὕμνος στὴν Ἐλευθερία» τοῦ Σολωμοῦ — ἢ κοινωνικοπολιτικό — «Ὁ γάμος τοῦ Φίγκαρο», τοῦ Μπωμαρσέ;

Γιὰ τὸν κινηματογράφο, τὰ ζητήματα αὐτὰ εἶναι ἀκόμη πιὸ ἐπείγοντα γιὰ τὸ λόγο, ὅπως θὰ δοῦμε, ὅτι, αὐτὸς εἶναι ἄμεσα ἐξαρτημένος ἀπὸ μία ρεαλιστικὴ - τεχνικὴ

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

- ὁμαδικὴ διαδικασία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, τόσο ἀντίθετη μὲ τὴν ἀπόλυτη ἔννοια τῆς αὐτονομίας, ὅπως τὴν εἴδαμε πιὸ πάνω.

* * *

Ἐρευνῶντας τὴ σχέση τοῦ Κινηματογράφου μὲ τὴν πραγματικότητα, ὁ καθηγητὴς τῆς Αἰθητικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κατάνιας, Τζιοβάνι Μπιάνκα στὸ σημαντικὸ βιβλίο του «Ὁ κινηματογράφος καὶ τὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα» (1959), διαπιστώνει ὅτι ἡ πρωταρχικὴ ἀντίληψη τῶν περισσοτέρων θεωρητικῶν τοῦ Κινηματογράφου, αὐτῶν ποὺ ὑποστηρίζουν τὴν καλιτεχνική του ἀξία, βασίζεται στὴ θέση ὅτι αὐτὸς «δὲν εἶναι μιὰ ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας, μὰ μιὰ μεταμόρφωσή της, στὴν ὁποία μπορεῖ ν' ἀσκηθῆ ἐλεύθερα ἡ φαντασία τοῦ δημιουργοῦ. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἀνοιχτὸς δρόμος τοῦ μεγαλυτέρου μέρους ἐκείνων ποὺ θέλουν νὰ σιασώσουν τὸν Κινηματογράφο σὰν Τέχνη κι αὐτὸ ἀκριβῶς γιατὶ ἡ πιὸ συχνὴ ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ βαριὰ κατηγορία ποὺ γίνεται στὸν Κινηματογράφο εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν κατορθώνει νὰ ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἀπαλλάσσονται οἱ ἄλλες τέχνες».

Ἡ παρατήρηση αὐτὴ τοῦ Μπιάνκα εἶναι σωστή. Τόσο ὁ Ἀρνάιμ, ὅσο ὁ Πουντόβκιν καὶ ὁ Κιαρίνι δέχονται ὅτι ἡ Τέχνη δὲν εἶναι ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας, παρ' ὅλο ὅτι οἱ δύο τελευταῖοι διαπιστώνουν ὅτι ἡ Τέχνη ξεκινάει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. «Ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ δὲν ὑπεισερχεται τὸ μοντάζ, λέει ὁ Κιαρίνι, ἀκολουθῶντας ἐδῶ τὰ χνάρια τοῦ Πουντόβκιν, ἔχουμε κομμάτια ταινίας ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μιὰ μηχανικὴ ἀναπαραγωγὴ μιᾶς πράξεως ἢ ἑνὸς τόπου, ποὺ αὐτὰ καθεαυτὰ δὲν ἔχουν καμιὰ καλλιτεχνικὴ κι ἀκόμα λιγώτερο, κινηματογραφικὴ ἀξία». (Κινηματογράφος, Ρώμη 1935).

Ἡ κατηγορία ἐνάντια στὸν Κινηματογράφο σὰ μιὰ μηχανικὴ ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας συνεχίζει ὁ Κιαρίνι, προερχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ἀντίπαλοί του «στέκονται στὴν χοντροειδῆ καὶ φαινομενικὴ ὄψη τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας καὶ δὲν μποροῦν νὰ συλλάβουν τὴν καλλιτεχνικὴ εἰκονα τοῦ κινηματογράφου μέσα στὴν κινητικὴ - ὀπτικὴ ἑνότητά του (Λουΐτζι Κιαρίνι, Τὸ φίλμ καὶ τὰ προβλήματα τῆς Τέχνης Ρώμη, 1949 σελ. 14).

Ὁ Κινηματογράφος, δὲν εἶναι οἱ διάφορες φωτογραφίες ποὺ ἀποτελοῦν τὸ φίλμ ἀλλὰ ἡ ἰδανικὴ πραγματικότητα ποὺ δημιουργεῖ τὸ μοντάζ, «ἀληθινὸ ἐκφραστικὸ ὀργανο διὰ μέσου τοῦ ὁποίου μεταμορφώνεται ἡ πραγματικότητα».

Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὸν Κιαρίνι (ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν Πουντόβκιν), δύο εἶναι τὰ σημεῖα ποὺ πρέπει νὰ προσέξουμε στὴν κινηματογραφικὴ διαδικασία:

α) ὅτι τὰ κομμάτια τῆς ταινίας — πιὸ σωστὰ θἄπρεπε νὰ ποῦμε τὰ πλάνα — εἶναι ἁπλῶς ἕνα ἀκατέργαστο ὑλικό, «ποὺ αὐτὰ καθαυτὰ δὲν ἔχουν καμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία» ἐὰν δὲν ὑπεισέλθη ἡ διαδικασία τοῦ μοντάζ, δηλαδὴ τῆς Τέχνης.

β) τὸ μοντὰζ δημιουργεῖ μιὰ «ἰδανικὴ πραγματικότητα» (πρῶτος ὁ Πουντόβκιν διαπίστωσε τὸν ἰδεατὸ χῶρο - χρόνο ποὺ δημιουργεῖ τὸ μοντὰζ) μέσω τοῦ ὁποίου «μεταμορφώνεται ἡ πραγματικότητα».

* * *

Εἶναι ἀνάγκη νὰ σταθοῦμε λίγο στὰ δύο αὐτὰ ἐπιχειρήματα μὲ τὰ ὁποῖα οἱ ἐπιφανεῖς αὐτοὶ θεωρητικοὶ τοῦ Κινηματογράφου, θέλουν ν' ἀποσείσουν τὴν κατηγορία τῆς μηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς τοῦ πραγματικοῦ. Ἂς ἐξετάσουμε τὸ πρῶτο ἐπιχείρημα κι ἂς δοῦμε ἂν εἶναι ἀληθινὴ ἡ διαπίστωση ὅτι τὰ πλάνα εἶναι «ἀκατέργαστο ὑλικὸ χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία».

Ὁ σύγχρονος προπαντὸς Κινηματογράφος κάνει χρήση τοῦ λεγομένου «πλὰν - σεκάνς» ἢ ὅπως τὸν ἑλληνοποιήσαμε τὸν ὅρο: «πλάνο - δινηματικὸς κύκλος».

Χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ πλάνου (ποὺ φυσικὰ εἶναι συνήθως παρὰ πολὺ μεγάλο, διότι περιέχει μιὰ ὁλόκληρη σκηνή), εἶναι ὅτι δὲν πραγματοποιεῖ κανένος εἴδους «ἰδεατὸ κινηματογραφικὸ χῶρο - χρόνο» καὶ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ πλήρης καὶ πιστὴ φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας.

Μὲ τὴν κατοπινὴ ἐπέμβαση τοῦ μοντάζ, τὸ «πλὰν - σεκάνς» τοποθετεῖται στὴ θέση του, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα πλάνα, ἔτσι ὅπως εἶναι αὐτούσιο. Φυσικὰ μπορεῖ νὰ παρατηρήση κανείς, ὅτι τὸ «πλὰν - σεκάνς» εἶναι στὴν πραγματικότητα μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐπὶ μέρους πλάνα, τὰ ὁποῖα δὲν διακόπτονται, ἀλλὰ γυρίζονται μονοκόμματα. Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ μοντὰζ ὑπάρχει ἀλλὰ ἐκ τῶν προτέρων καὶ μὲ τὴν ἔννοια, πάντοτε, ὅτι ἔγινε προηγουμένως μιὰ «ἐκλογὴ» τῆς πραγματικότητας. Ἡ παρατήρηση εἶναι ἀπολύτως σωστή: τὸ «πλὰν - σεκάνς» δὲν ἀναιρεῖ τὸ μοντάζ, ἀλλὰ εἶναι μιὰ «ἐκλογὴ» ἐκ τῶν προτέρων, μὲ ἄλλα λόγια ἕνα «μοντὰζ ἐκ τῶν προτέρων».

Ἀλλὰ τί σημαίνει «ἐκλογὴ» ἀπὸ τὴν πραγματικότητα; Προφανῶς, ἡ ἐκλογὴ δὲν εἶναι οὔτε ἀλλοίωση, οὔτε μεταβολὴ τῆς πραγματικότητας. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα σὲ ὡρισμένα της κομμάτια, τὰ ὁποῖα ξεχώρισε ὁ σκηνοθέτης, διότι ἔκρινε ὅτι αὐτὰ κι ὄχι ἄλλα, δίνουν τὸ χαρακτήρα ἑνὸς συμβάντος.

Συνεπῶς, οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Κινηματογράφου ἔχουν κατ' ἀρχὴν δίκιο, ὅταν τὸν κατηγοροῦν ὅτι «μὲ τὸ φωτογραφικὸ μέσο ποὺ μεταχειρίζεται, κάνει μιὰ αὐτούσια ἀναπάρασταση τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας», δηλαδὴ σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψή τους μιὰ ἀντικαλλιτεχνικὴ διαδικασία ποὺ τοῦ ἀφαιρεῖ κάθε δικαίωμα γιὰ νὰ γίνη «Τέχνη».

Τὸ ζήτημα τίθεται ἀπὸ τὸν Μπιάνκα μὲ τὸ ἐρώτημα: ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὡραῖο αὐτὸ τὸ αὐτούσιο κομμάτι τῆς πραγματικότη-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

τας, ποὺ ἀποτυπώθηκε στὴν ταινία; Ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ πρόβλημα ποὺ δημιούργησε πολὺ σύγχιση. Ἂς τὸ ἐρευνήσουμε:

Ἕνα ὡραῖο πρόσωπο, μιὰ χαριτωμένη σκηνή, ἐπειδὴ δὲν ὑπεισέρχεται ἀκόμη στὸ μοντὰζ εἶναι κατ' ἀνάγκη «ἀκατέργαστο ὑλικό, χωρὶς καμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία», ὅπως λέει ὁ Κιαρίνι καὶ ὁ Πουντόβκιν;

Ἡ ἐμπειρία διαψεύδει αὐτὴ τὴν ἄποψη κι ἀντίθετα μᾶς διδάσκει ὅτι, ὅταν προβάλλουμε δοκιμαστικὰ τὰ διάφορα ἀνακατωμένα κομμάτια ἑνὸς ἔργου σὰν «ἀμοντάριστη κόπια ἐργασίας» κι ὅταν βέβαια τὰ πλάνα αὐτὰ εἶναι καλὰ γυρισμένα, τότε παρέχουν ἐπίσης αἰσθητικὴ συγκίνηση, ἀδιάφορο ἂν κατόπιν μὲ τὸ μοντὰζ ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ ἐντύπωση μπορεῖ νὰ γίνη πολὺ μεγαλύτερη (καμιὰ φορὰ ὅμως, ἀντίθετα, μπορεῖ νὰ ἐξαφανισθῆ κι ἐντελῶς μὲ ἕνα κακὸ μοντὰζ ἢ ὅταν τὰ καλὰ πλάνα χαθοῦν δίπλα στὰ πολλὰ ἀποτυχημένα).

Τὸ μοντάζ, λένε οἱ θεωρητικοὶ τοῦ Κινηματογράφου, δημιουργεῖ μιὰ ἰδανικὴ πραγματικότητα, δηλαδὴ μιὰ μεταβολὴ καὶ ἀλλοίωση τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸ σημάδι τοῦ Κινηματογράφου.

Σύμφωνα μὲ αὐτὸ τὸ ἐπιχείρημα, μὲ τὸ μοντὰζ παύει ἡ πιστὴ καὶ ἄμεση ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας.

Ἀλλὰ ἂς πάρουμε ἕνα παράδειγμα: ἕνα πραγματικὸ ταξίδι μὲ πλοῖο ἀπὸ τὸν Πειραιὰ ὡς τὰ νησιά, ἂς ποῦμε, τοῦ Εἰρηνικοῦ, μπορεῖ νὰ διαρκέση ἕνα μῆνα ἢ καὶ περισσότερο. Αὐτὸ τὸ ταξίδι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ μᾶς τὸ δείξη π.χ. μόνο μὲ τέσσαρα χαρακτηριστικὰ πλάνα ποὺ ὅλα μαζὶ διαρκοῦν λιγώτερο ἀπὸ ἕνα λεπτό:

1. Ἀναχώρηση τοῦ πλοίου ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Πειραιῶ.
2. Πλάνο μέσα ἀπὸ τὸ πλοῖο ἐνῶ ταξιδεύει.
3. (φοντού)... στὸν ὠκεανό.
4. (φοντού)... Προκυμαία λιμανιοῦ ἑνὸς ἐξωτικοῦ νησιοῦ. Τὸ πλοῖο μπαίνει στὸ λιμάνι καὶ πλησιάζει τὴν προκυμαία.

Αὐτὰ τὰ τέσσερα πλάνα εἶναι χαρακτηριστικὰ κομμάτια τοῦ ταξιδιοῦ. Ὁ σκηνοθέτης «ἐγύρισε» πολλὰ πλάνα, ἀπὸ τὸ ταξίδι, ἀλλὰ ἀπὸ ὅλο αὐτὸ τὸ τεράστιο ὑλικό, ἔκανε μιὰ ἐκλογὴ καὶ κράτησε τέσσερα, αὐτὰ ποὺ ἔδιναν κατὰ τὸν πιὸ λιτὸ ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικὸ τρόπο τὶς φάσεις τοῦ ταξιδιοῦ.

Μὲ ἄλλα λόγια, ὑπάρχει κι' ἐδῶ, ἀναμφισβήτητα, μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα, ὅπως εἶναι. Τότε ποῦ εἶναι ἡ ἀλλοίωση ἢ μεταβολὴ τῆς πραγματικότητας γιὰ νὰ γίνη καλλιτεχνικὴ εἰκόνα;

Ἂς δοῦμε τὸ ζήτημα ἀπὸ πιὸ κοντά.

Κατ' ἀρχήν, ὁ Κινηματογράφος ἔχει στὴ διάθεσή του διάφορα μέσα γιὰ νὰ ἀλλοιώση ἕνα ἀντικείμενο. Καθαρὰ τεχνικὰ μέσα ἔχει μὲ τοὺς σύγχρονους φακούς, ποὺ ἀλλοιώνουν κατὰ βούληση τὸ σχῆμα καὶ τὴν προοπτικὴ τοῦ ὄγκου καὶ τοῦ χώρου. Ἀκόμη καὶ ἡ ταχύτητα ἑνὸς ἀντικειμένου μπορεῖ νὰ ἀλλοιωθῆ μὲ ἕναν εὐρυγώνιο, ἂς ποῦμε, φακό, κι ὄχι μόνο μὲ τὴν ταχύτητα τῶν φωτογραμμάτων στὴν μηχανὴ λήψεως.

Ἀπὸ φωτογραφικὴ ἄποψη, σήμερα ὁ Κινηματογράφος μπορεῖ νὰ δώση τοὺς πιὸ ἀπίθανους συνδυασμούς, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς πιὸ ἁπλὲς διαδικασίες ἐπάνω στὸ μαῦρο - ἄσπρο ἢ στὸ ἔγχρωμο φίλμ καὶ φτάνοντας ὡς τὰ πιὸ ἀπίστευτα «φωτοτεχνικὰ τρύκ». Τέλος μὲ τὴν «Ὀπτικαλ Πρίντερ» καὶ τὰ κινούμενα σκίτσα ἢ ἄλλες τεχνικὲς ἐπινοήσεις, ὁ Κινηματογράφος ἔχει σήμερα μιὰ τεράστια κλίμακα «ἐλευθερίας» στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου.

Ὅλα αὐτά, μποροῦν νὰ μετατραποῦν σὲ ἐκφραστικὰ μέσα μὲ τὴν διαδικασία τοῦ μοντάζ.

Ἀλλὰ κι ὅταν ἀκόμη δὲν μεταχειρισθῆ κανεὶς ὅλη αὐτὴ τὴν «διαβολικὴ μηχανὴ τῶν τρύκ» καὶ ἁπλῶς περιοριστῆ στὶς συνηθισμένες διαστάσεις τοῦ μοντάζ, δηλαδὴ στὴν καλλιτεχνικὴ - τεχνικὴ διαδικασία, καὶ πάλι μπορεῖ νὰ γίνη αὐτὴ ἡ μεταβολὴ καὶ ἡ ἀλλοίωση τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου. Ἂς σταθοῦμε σὲ δυὸ μόνο, καλλιτεχνικὲς διενέργειες τοῦ μοντάζ, χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιλογή: στὶς δύο ὀξυδερκεῖς καὶ ἀποφασιστικὲς διαπιστώσεις τοῦ Πουντόβκιν καὶ τοῦ Μπέλα Μπαλάζ.

α) Μὲ τὸν «κινηματογραφικὸ χῶρο - χρόνο» γίνεται πραγματικὰ μιὰ μεταβολὴ κι ἀλλοίωση τοῦ ἀντικειμενικοῦ χώρου - χρόνου. Ἡ ὀρθὴ ἐπιλογὴ καὶ συνδεσμολογία ἀνάμεσα στὰ πλάνα μαζὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ «ψυχολογικοῦ ὑπόβαθρου» ποὺ ἀναπληρώνει τὰ πραγματικὰ κενὰ ἀπὸ τὸν ἀντικειμενικὸ χῶρο - χρόνο, δημιουργεῖ στὸ θεατὴ τὴν πεποίθηση τῆς «ἀληθινῆς» χρονικῆς διάρκειας καὶ τὴν ὕπαρξη ἑνὸς «ἀληθινοῦ» χώρου ποὺ εἶναι ὅμως ἁπλῶς μιὰ σύμβαση.

β) Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὴν «τρίτη κατάσταση» ποὺ ἐπισημαίνει ὁ Μπέλα Μπαλάζ. Ἀπὸ δύο πλάνα ποὺ ἔχουν μιὰ ὡρισμένη εἰκόνα τὸ καθένα, μὲ τὴ διαδοχή τους σὲ μιὰ εἰδικὴ σειρὰ προκύπτει μιὰ «τρίτη κατάσταση», δηλαδὴ μιὰ ἔννοια, μιὰ νοητικὴ εἰκόνα ἐντελῶς διαφορετικὴ καὶ ξέχωρη ποὺ δὲν τὴν συναντοῦμε καθόλου στὶς δύο ἐπὶ μέρους εἰκόνες.

Συμπέρασμα: Φθάνουμε σὲ μιὰ σημαντικὴ διαπίστωση: μὲ τὸ μοντάζ:

α) Γίνεται μιὰ «ἐκλογὴ» ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, δηλαδὴ ἄμεση ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας σὲ ὡρισμένα τμήματά της.

β) Ταυτόχρονα γίνεται καὶ μιὰ μεταβολή, μιὰ ἀλλοίωση τῆς πραγματικότητας.

Ἑπομένως, αὐτὸ ποὺ λένε οἱ θεωρητικοὶ τοῦ Κινηματογράφου, ὅτι μὲ τὸ μοντὰζ γίνεται πλήρης ἀλλοίωση καὶ μεταβολὴ τῆς πραγματικότητας καὶ κατὰ συνέπεια μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀλλοίωση τῆς πραγματικότητας, εἶναι μόνο κατὰ τὸ μισὸ ὀρθή: τὸ μοντὰζ ἀλλοιώνει καὶ μεταβάλλει πράγματι τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα. Ταυτόχρο-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

να, ὅμως, δὲν παύει νὰ περικλείη καὶ ἀτόφια κομμάτια ἀπὸ τὴν ἄμεση πραγματικότητα, χωρὶς καμμιὰ ἄλλη διαδικασία, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ἐκλογή. Ἀλλὰ ἡ ἐκλογὴ δὲν εἶναι ἀκόμη μεταβολὴ τῆς πραγματικότητας.

Ἀλλὰ τί ἐννοοῦν οἱ φιλόσοφοι, ὅταν λένε ὅτι «εἶναι ἀντικαλλιτεχνικὴ ἡ ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας»;

Προφανῶς ἐννοοῦν ὅτι: α) ἡ πραγματικότητα στὴ φυσική της ὑπόσταση εἶναι ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἀκατέργαστο ὑλικὸ χωρὶς καμμιὰ ἀξία (γιὰ τὸν Κρότσε μάλιστα ἡ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα οὔτε κἂν ὑπάρχει, εἶναι «ψευδοέννοια»).

β) Ἡ ἄμεση ἀναπαραγωγή, ἂς ποῦμε ἡ φωτογραφικὴ ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας, δὲν ἔχει, ἐπίσης, καμμιὰ ἀξία καλλιτεχνική.

Ὅπως παρατηρεῖ μὲ ὀξυδέρκεια ὁ καθηγητὴς Μπιάνκα, ἡ ἔνσταση τῶν ἀντιπάλων τοῦ Κινηματογράφου ὅτι «αὐτὸς εἶναι πολὺ στενὰ δεμένος μὲ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἄμεσης πραγματικότητας», παραμένει ἰσχυρή, ἔστω κι ἂν παραδεχτῆ κανεὶς ὅτι τὸ μοντάζ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀτόφια κι ἄμεση ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας, ἔχει ἐπίσης καὶ τὴν ἱκανότητα νὰ μεταβάλη τὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Κινηματογράφος ἀπὸ τὴ Φύση του κλείνει περισσότερο ἀπὸ τὶς ἄλλες Τέχνες στὸ ρεαλισμό.

Ἀλλὰ τίθεται τὸ ἐρώτημα: ἀφοῦ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὰ πράγματα ὅτι ὁ Κινηματογράφος «εἶναι στενὰ δεμένος μὲ τὴν ἄμεση πραγματικότητα», αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι κλονίζεται καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ὑπόστασή του;

Ναί, ἀσφαλῶς, ἐὰν συνδέση κανεὶς τὴν καλλιτεχνικότητα καὶ τὴν αἰσθητικὴ διαδικασία μὲ τὴν ἄποψη τῶν φιλοσόφων ποὺ δέχονται ὅτι «ἡ Τέχνη καὶ ἡ πραγματικότητα εἶναι δύο διαφορετικὰ πράγματα, χωρὶς σχέση μεταξύ τους».

Ὡστόσο, ἡ διαβεβαίωση αὐτὴ τῆς σύγχρονης Αἰσθητικῆς σίγουρα δὲν εἶναι οὔτε κατασταλαγμένη ἄποψη, οὔτε παραδεκτὴ ἀπὸ ὅλους.

Ἦταν καὶ παραμένει πρόβλημα. Κατὰ συνέπεια ἡ ἀντικαλλιτεχνικότητα τοῦ Κινηματογράφου θὰ ἀποδειχθῆ, στὴν περίπτωση αὐτή, μόνο ἂν προηγουμένως ἀποδειχθῆ ὅτι «ἡ ἄμεση ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας εἶναι ἀντικαλλιτεχνική».

Digitized and archived issues of "Sychronos Kinimatografos 1969-1973" by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ι. Γ. ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΔΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΕΙΔΗ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 42
(ΣΤΟΑ ΚΑΡΑΛΟΠΟΥΛΟΥ)
Ἀθῆναι (143)

Τηλέφ. 620.315

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Γ. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ἡ ἑλληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία, πρωτότυπη καὶ μεταφραστική, εἶναι τόσο ἰσχνή, ποὺ ὁ μελετητής τοῦ «φαινομένου κινηματογράφος» θὰ ἦταν ἀπολύτως ἀδύνατο νὰ καταπιαστεῖ ἔστω καὶ ἐρασιτεχνικὰ μ' αὐτό, ἂν δὲν προσέτρεχε στὴν ξενόγλωσση. Δὲν ἐννοοῦμε βέβαια τὶς πρωτότυπες μονογραφίες ἢ τὰ ἀπόλυτα ἐξειδικευμένα βιβλία, ποὺ γιὰ λόγους μεθοδολογικοὺς ἀπομονώνουν κάποιο θέμα μέσα ἀπὸ τὴν ἀπειρία τῶν πολύπλοκων καὶ ἀντιφατικῶν προβλημάτων ποὺ θέτει ἡ προσπάθεια προσαρμογῆς στὰ σημερινὰ πολιτιστικὰ δεδομένα τῆς «ἀρχαίας ἰδεογραφικῆς γραφῆς» — ὅπως ἔβλεπε τὸν κινηματογράφο, ἀπὸ τὸ 1919 κιόλας, ὁ Πιὲρ Περώ. Ἐννοοῦμε τὶς γενικὲς καὶ συνθετικὲς μελέτες, ποὺ ἐρευνοῦν σφαιρικὰ τὸ πρόβλημα κινηματογράφος καὶ ποὺ ἀποτελοῦν προϋπόθεση ὄχι μόνο γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ «κινηματογραφικοῦ ἰδιάζοντος» ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ σωστότερη κριτικὴ ἀντιμετώπιση μιᾶς συγκεκριμένης ταινίας. Ἡ σύγχιση ποὺ ἐπικρατεῖ στὸν τόπο μας, ὅσον ἀφορᾶ τὴν εἰδικὴ χροιὰ τῶν κριτηρίων ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ μελέτη ἑνὸς φίλμ καὶ ποὺ κάνει τοὺς πάντες λίγο ὡς πολὺ εἰδικοὺς στὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου — ἀκόμα κι ἂν βλέπουν 5 - 6 ταινίες τὸ χρόνο, ἀκόμα κι ἂν δὲν διάβασαν οὔτε τρεῖς ἀράδες ἀπὸ τὴν τεράστια σὲ ὄγκο διεθνῆ κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία — ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὴν ἔλλειψη ἐνημέρωσης καὶ κατατόπισης.

Ὡστόσο αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ σύγχιση θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ὁδηγήσει σὲ χρήσιμες γενικεύσεις καὶ νὰ δώσει ἐκείνη τὴν ἐντελῶς ἀναγκαία ἐνότητα στὴν κατακερματισμένη γνώση, ἡ ὁποία μὲ τὴν ὑπερειδίκευση δημιουργεῖ Πάπες καὶ ἀνάντικατάστατους ἑρμηνευτὲς τῶν Γραφῶν.

Ὅμως, γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἡ ὑπαγωγὴ τῶν ἐννοιῶν «εἴδους» στὶς ἔννοιες «γένους» πρέπει ἡ γνωστικὴ λειτουργία νὰ υἱοθετήσει κατ' ἀρχὴ τὴν ἐπαγωγικὴ μέθοδο, πρὶν ἀκολουθήσει τὴν ἀντίστροφη πορεία, ὅπως προτείνει ὁ Σάρτρ.

Αὐτὴν τὴν ἐντελῶς ἀναγκαία στὴν παιδαγωγική, ἐπαγωγικὴ μέθοδο υἱοθετεῖ καὶ ἀκολουθεῖ μὲ ἀπόλυτη συνέπεια ὁ Γιῶργος Διζικιρίκης στὸν πρῶτο — ἀπὸ τρεῖς — τόμο τοῦ συνθετικοῦ ἔργου του «Τέχνη καὶ τεχνικὴ στὸν κινηματογράφο».

Μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐκτεταμένη εἰσαγωγή, μὲ τὴν ὁποία ἐπιχειρεῖ μιὰ σαφῆ τοποθέτηση τοῦ «φαινομένου κινηματογράφος» στὸ χῶρο τῆς αἰσθητικῆς καὶ ποὺ σὰ σκοπὸ ἔχει τὴν τεκμηρίωση τῆς ἀπὸ πολλοὺς ἀμφισβητούμενης ἄποψης πὼς ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἁπλᾶ μιὰ τέχνη ἀλλὰ τὸ κατεξοχὴ μέσο ἔκφρασης τοῦ αἰώνα μας, περνάει στὴν διερεύνηση τῶν ἐπὶ μέρους προβλημάτων, ποὺ τὰ χωρίζει σὲ δεκατέσσερα στάδια, σύμφωνα μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἐπιβάλλει ἡ διαδικασία τῆς κατασκευῆς ἑνὸς φίλμ.

Ἀπ' τὰ 14 αὐτὰ στάδια, στὸν πρῶτο τόμο, μελετᾶται μόνο τὸ πρῶτο, ἡ γραπτὴ προεργασία, στὴν ὁποία περιλαμβάνεται ἡ συγγραφὴ τοῦ σεναρίου, ἡ ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς καὶ ὁ καθορισμὸς τοῦ κοστολογίου.

Γιὰ τὸν ἀναγνώστη ποὺ δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ εἰδικὰ προβλήματα ποὺ βάζει ἡ γνώση μιᾶς τεχνικῆς ποὺ μεταλλάσσεται σὲ τέχνη μέσα ἀπὸ τὴν κάθε φορὰ διαφορετικὴ χρήση τῶν ἴδιων ὀργάνων — καὶ ὄχι μηχανημάτων, ὅπως ὑπογραμμίζει χαρακτηριστικὰ ὁ Οὐμπέρτο Μπάρμπαρο, — ἡ εἰσαγωγή, ποὺ σὰν χῶρος κρατάει τὸ ἕνα τρίτο περίπου τοῦ πρώτου τόμου, παρουσιάζει ἐντελῶς ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον.

Ὁ συγγραφέας δὲν υἱοθετεῖ καμιὰ ἀπ' τὶς ἐπιμέρους ἀπόψεις τῶν κλασσικῶν αἰσθητικῶν τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ὅλοι τους προσπαθοῦν νὰ θεσμοθετήσουν παραγνωρίζοντας τὸ γεγονὸς πὼς ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι τέχνη «τελειωμένη» ὥστε νὰ δίνει τὴ δυνατότητα ἐξαγωγῆς συμπερασμάτων — καὶ ἴσως δὲν εἶναι οὔτε κἀν «τέχνη τοῦ θεάματος» ἀλλὰ ἕνας τρόπος γραφῆς, ὅπως λέει ὁ Μπρεσσόν. Βέβαια, ὅπως κάθε γραφή, ἔχει κι αὐτὴ τοὺς κανόνες της. Μόνο ποὺ οἱ κανόνες αὐτοὶ συντρίβονται κάτω ἀπὸ τὸν κολοσσιαῖο ὄγκο τῶν ἐξαιρέσεων, ποὺ στὸν σύγχρονο κινηματογράφο τείνουν νὰ γίνουν «κανόνας» ἀντιστρέφοντας ἔτσι τὴ σημασία τῶν ἐννοιῶν ποὺ ἔχουν τὰ ἠχητικὰ - λεκτικὰ σύμβολα τὰ ὁποῖα, μὲ τὴ στενότητά τους, ἀναγκάζουν ὁλόενα καὶ περισσότερους «μὴ - κινηματογραφικοὺς» καλλιτέχνες νὰ στρέφονται πρὸς τὴν κατεξοχὴ ἀντικονφορμιστικὴ τέχνη. Δεύτερη ἰδιομορφία τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς — ποὺ τὴν ὑπογραμμίζει σωστὰ ὁ συγγραφέας — εἶναι ὁ συλλογικὸς χαρακτήρας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας στὸν κινηματογράφο.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ὁ Οὐμπέρτο Μπάρμπαρο ἔγραφε πώς ὁ κινηματογράφος προϋποθέτει τήν ἐξάλειψη τῆς προσωπικότητας τοῦ δημιουργοῦ. Ἡ ἀκραία αὐτή ἄποψη, ὁπωσδήποτε διαστρέφει τό πρόβλημα. Ὁ δημιουργός - σκηνοθέτης βρίσκει πάντα τρόπο νά ἐπιβάλει τίς δικές του ἀπόψεις στούς ἄλλους παράγοντες τῆς ταινίας. Ὅμως, ἡ παρουσία καί μόνο ἑνός μικροῦ ἤ μεγάλου κινηματογραφικοῦ συνεργείου διαφοροποιεῖ τήν ἀπόλυτα προσωπική θεώρηση τοῦ κόσμου καί τό τελικό ἀποτέλεσμα δέν εἶναι σχεδόν ποτέ μονοσήμαντο. Ἴσως θά-πρεπε ν' ἀντικαταστήσουμε τόν ἀφορισμό τοῦ Μπάρμπαρο μέ τήν ἄποψη τοῦ Πολζολίνι, ὁ ὁποῖος προτείνει —ὅσο ἀφορᾶ τόν κινηματογράφο— νά βάλουμε στή θέση τοῦ ρήματος «δημιουργῶ» τήν περίφραση «οἱ πάντες καί τά πάντα δημιουργοῦν μέσα μου».

«Ὅλοι οἱ προηγούμενοι τρόποι ἔκφρασης κατέληξαν στόν κινηματογράφο», λέει ὁ Μπέλα Μπαλάζ. Ἡ ἄποψή του μοιάζει σάν προέκταση ἤ ἐπεξήγηση τῆς θέσης τοῦ Μπενεντέτο Κρότσε ὁ ὁποῖος, ἀγνοώντας τελείως τό σινεμά καί τίς ἰδιομορφίες τῆς αἰσθητικῆς του, ἔλεγε πώς θάπρεπε νά μιλᾶμε γιά Τέχνη καί ὄχι γιά τέχνες, μιά καί οἱ τέχνες εἶναι διαφορετικοί τρόποι ἔκφρασης τῆς Τέχνης, πού εἶναι μία καί ἀδιαίρετη.

Μέ τήν ἔννοια αὐτή ὁ κινηματογράφος ἐμπεριέχει ὄχι μόνο ὅλες τίς ἄλλες τέχνες ἀλλά κι ὅλες τίς ἐπιστῆμες καί γενικότερα κάθε μέσο μέ τό ὁποῖο εἶχε ἐκδηλωθεῖ μέχρι τήν ἐφεύρεσή του ἡ ἔφεση τοῦ ἀνθρώπου γιά δημιουργία.

Συνεπῶς, οἱ ἐπικριτές τοῦ κινηματογράφου δέν μπορεῖ παρά νά ἀνήκουν στήν ἐνοχλητική ἐκείνη κατηγορία τῶν σχολαστικῶν πού δέν ἡσυχάζουν, ἄν δέν βάλουν μιά βολική ἐτικέττα στό κάθε τί — εἴτε αὐτό εἶναι ἐπικίνδυνο φάρμακο εἴτε ἀφηρημένη ἔννοια.

Ὡστόσο, ὁ σχολαστικισμός δέν ἀφορᾶ μόνα τούς ἐπικριτές τοῦ σινεμά ἀλλά σχεδόν κι ὅλους τούς κλασσικούς θεωρητικούς του. Μπορεῖ οἱ ἀπόψεις τους νά εἶναι διαμετρικά ἀντίθετες, ὁ δογματισμός ὅμως δέν λείπει καθόλου ἀπ' αὐτές καί ὅλοι τους τείνουν στήν υἰοθέτηση μιᾶς βασικῆς φόρμουλας: Τό μοντάζ ἀποτελεῖ τό «κινηματογραφικό ἰδιάζον». Ὁ κ. Διζικιρίκης ἀποδέχεται τήν ἔννοια τοῦ μοντάζ ὄχι ὅμως σάν μιά ἀπολιθωμένη ἀντίληψη ἀλλά σάν μιά τάση, πού πολύ ἀπέχει ἀπό τήν φόρμουλα. Ὅπως ἀπέδειξε ὁ Ἀντρέ Μπαζέν τό μοντάζ εἶναι ἔννοια πού τή βρίσκουμε σ' ὅλες τίς τέχνες καί τούς τρόπους ἔκφρασης καί συνεπῶς δέ μπορεῖ νά ἀποτελεῖ τό κινηματογραφικό ἰδιάζον» — ἄσχετα ἀπ' τό γεγονός πώς στόν κινηματογράφο τό μοντάζ κρατάει μιά προνομιοῦχο θέση. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, τό μοντάζ, ἀκόμα καί μέ τήν ἔννοια πού δίνει σ' αὐτό ὁ ἀντιδογματικός Ἀριστάρκο — πού τό θεωρεῖ ὄχι μόνο σάν ἀντιπαράθεση πλάνων ἀλλά καί σάν ἀντιπαράθεση ὀπτικῶν ἐπιπέδων μέσα στό κάδρο — ἀποτελεῖ αὐτό καθαυτό μιά σύμβαση, τήν ὁποία ὁ μοντέρνος κινηματογράφος μόνο σάν τεχνική — καί ὄχι αἰσθητική — ἀναγαιότητα ἀποδέχεται Κάποτε θά πρέπει νά φορτώσουμε τήν κάμερα μέ νέο παρθένο φίλμ καί συνεπῶς κάπου θά ἀναγκαστοῦμε νά κάνουμε κάτ, δηλαδή νά δέσουμε τίς ἄκρες δυό πλάνων χωρίς καμιά αἰσθητική «ὑστεροβουλία». «Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ τυπογραφία τῆς πραγματικότητας», γράφει ὁ μεγάλος δάσκαλος Ἀντρέ Μπαζέν. Ἀλλά ἡ τυπογραφία δέν εἶναι τέχνη. Εἶναι τεχνική. Τό ἴδιο κι ὁ κινηματογράφος: Γίνεται τέχνη μόνο στό μέτρο πού, αὐτός πού χειρίζεται τά ὄργανα — γιά νά ξαναθυμηθοῦμε τόν Μπάρμπαρο — εἶνα: σέ θέση νά ἀποσπάσει ἀπ' αὐτά πρωτάκουστες μελωδίες, ἀγνοώντας τούς κανόνες — ἄν αὐτό τόν εὐκολύνει στό νά πετύχει τήν ἐπιθυμητή τονικότητα

Τόν κύριο ὄγκο τοῦ πρώτου τόμου τόν καλύπτει ἡ κινηματογραφική δραματουργία. Ὁ συγγραφέας, πάντα μέ σαφήνεια καί μεθοδικότητα, ἐκθέτει τούς κανόνες τῆς δομῆς τοῦ σεναρίου. Καί γι' αὐτό τό μέρος, οἱ παρατηρήσεις μας θά μποροῦσαν νά εἶναι ἴδιες μ' αὐτές πού ἐκθέσαμε παραπάνω, ὅταν μιλούσαμε γιά τήν αἰσθητική: Ὁ κ. Διζικιρίκης ὑπογραμμίζει, βέβαια, τό γεγονός, πώς «ἡ καλή συνταγή δέν κάνει πάντα καλό φαγητό», ἀλλά φαίνεται νά ἐπιμένει στήν ἄποψη πώς οἱ κανόνες εἶναι ἀναγκαῖοι — ἔστω καί μόνο γιά τό ἁπλό γεγονός πώς θά πρέπει νά ξέρουμε τί εἶναι αὐτό πού θά καταργήσουμε. Δέν συμφωνοῦμε. Οἱ κανόνες οὔτε ἐπιβάλλονται οὔτε καταργοῦνται. Εἶναι ἁπλῶς «μετακαλλιτεχνικά» κατασκευάσματα, πού εὐκολύνουν τή μελέτη κι ὄχι τή δημιουργία. Μπορεῖς κάλλιστα νά γράψεις ἕνα ἀριστουργηματικό βιβλίο, χωρίς νά ἔχεις ἰδέα ἀπό συντακτικό καί γραμματική.

Ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ ἀντίληψη τῆς γλώσσας σάν γνωστικό ὄργανο κι ὄχι σάν στατικό δομικό ὑλικό. Κανένας γραμματοδιδάσκαλος δέν κατόρθωσε νά κάνει τίποτα σημαντικότερο ἀπ' τό νά θεαπίζει ἤ νά σχολιάζει ἄχρηστους κανόνες, πού τούς παπαγαλίζουν οἱ διάδοχοί του. Πολύ περισσότερο, ὅταν οἱ κανόνες αὐτοί ἀναφέρονται στόν κινηματογράφο, δηλαδή σέ ἕναν τρόπο ἔκφρασης, πού ἀκόμα δέν κατάχτησε ἀπόλυτα τά τεχνικά ἐκφραστικά του μέσα καί πού δέν ξέρουμε καλά καλά ἄν εἶναι τελειωμένη γλώσσα, ἤ ἕνας συνεχῶς ἀνανεούμενος τρόπος ἔκφρασης.

Τά παραπάνω σημαίνουν, πώς αὐτοί πού θά διαβάσουν τό ἀξιολογότατο ἔργο τοῦ κ. Διζικιρίκη δέν πρέπει νά περιμένουν πώς θά βροῦν σ' αὐτό ἕναν πρακτικό ὁδηγό τοῦ «πῶς θά γίνεις κινηματογραφιστής ἤ σεναρίστας σέ δώδεκα μαθήματα».

Ἄν τό μελετήσουν μέ κάποια προσοχή, θά μάθουν ὡστόσο κάτι πολύ σημαντικό: Ὁ κινηματογράφος στήν ὀλιγόχρονη ἱστορία του δημιούργησε πάρα πολλές συμβάσεις — περισσότερες ἀπό κάθε ἄλλη τέχνη — οἱ ὁποῖες ἀντί νά εὐκολύνουν τήν ἔκφραση καί τή συνεννόηση ἀνάμεσα στόν δημιουργό καί τόν θεατή, ἄρχισαν νά γίνονται τροχοπέδη σέ μιά κοινοποίηση ἰδεῶν ἀπόλυτα ἐλεύθερη καί μή ἐξαρτημένη ἀπό ἑρμηνευτικά σύμβολα, θά μάθει ἀκόμα, πώς τό ἀρχικό «ἐπιστημονικό ἀξιοπερίεργο» τοῦ Λυμιέρ ἔγινε βιομηχανία πρίν γίνει τέχνη — πρᾶγμα πού δυσκόλεψε ἀφάνταστα τό νά συνειδητοποιήσουν ἔγκαιρα οἱ κινηματογραφιστές τό ρόλο τους σάν καλλιτέχνες καί συνεπῶς σάν ἄτομα ἐπιφορτισμένα μέ μιά εἰδική κοινωνική ἀποστολή.

Βασίλης Ραφαηλίδης

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Μ. Γεωργιάδου (Ἀπογευμ.)	Θεατής (Βῆμα)	Α.Καλομοιράκης (Σ.Κ.)	Γ.Κόρρας (Σ.Κ.)	Τ.Λυκουρέσης (Σ.Κ.)	Γ.Μπακογιαννόπουλος (Σ.Κ.)	Μ.Παπαδοπούλου (Ἔθνος)	Τ.Σαμαντᾶς (Σ.Κ.)	Κ. Σταματίου (Νέο)	Τ. Ταιρμπίνος (Ν. Πολιτεία)
Γκουρού (THE GURU)	Τζέημς Ἄιβορυ	XX	–	XX	XX	X	–	–	X	–	X
Τή νύχτα πού γεννήθηκε τό στρίπ-τήζ (THE NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S)	Γουίλλιαμ Φρίντκιν	XX	XX	XXX	XX	XX	–	–	XX	–	X
Κάτω ἀπ'τό οὐράνιο τόξο (FINIAN'S RAINBOW)	Φράνσις Φόρντ Κόπολλα	X	•	XX	XXX	X	XXX	–	X	–	X
Μπορῶ νά φιλήσω τήν πεταλούδα σου (I LOVE YOU ALICE B. TOKLAS)	Χάι Ἄβερμπακ	–	•	X	–	–	–	–	•	–	X
Δηστεία στήν Ἀθήνα	Βαγγέλης Σερντάρης	XXX	–	XX	–	XXX	–	XXX	X	XX	XX
Δηστεία ἀλά Ἰταλικά (THE ITALIAN JOB)	Πήτερ Κόλλινσον	–	X	X	•	•	–	–	•	–	X
Ἡ δεύτερη νιότη τῆς Τζήν Μπρόντυ (THE PRIME OF MISS JEAN BRONDY)	Ρόναλντ Νήμ	X	•	X	–	–	X	–	–	–	X
Συμβόλαιο μέ τό θάνατο (HARD CONTRACT)	Λή Πογκόστιν	–	XX	XX	–	–	–	–	–	–	X
Ἡ συνάντηση (THE APPOINTMENT)	Σίντνεϋ Λιοῦμετ	•	•	–	–	X	•	–	–	–	X
Τό μάτι τῆς γάτας (THE EYE OF THE CAT)	Ντέηβιντ Λόουελ Ρίτς	•	X	X	X	–	–	–	–	–	X
Ὁ ἐγκληματίας (JEFF)	Ζάν Ἑρμάν	–	•	–	–	•	–	–	–	–	XX
Ὁ νικητής (WINNING)	Τζέημς Γκόλντστοουν	X	X	–	–	•	–	X	•	–	X
Ἡ ὑποταγή (LA CHAMADE)	Ἀλαίν Καβαλιέ	XXX	XX	•	•	X	•	–	•	X	X
Σεραφίνο (SERAFINO)	Πιέτρο Τζέρμι	XXX	XX	•	•	•	–	XX	X	–	X
Χό! (HO!)	Ρομπέρ Ἐνρικό	•	X	XX	XX	XX	–	X	–	–	X
Ἰσιδώρα (ISADORA)	Κάρελ Ράιζ	XX	X	X	X	–	–	XX	–	–	XX
Ἡ πιό γρήγορη σκανδάλη τοῦ Γουέστ (SUPPORT YOUR LOCAL SHERRIF)	Μπάρτ Κέννεντυ	XX	X	–	X	–	–	X	–	–	X
Δυό λιοντάρια στόν Εἰρηνικό (HELL IN THE PACIFIC)	Τζών Μπούρμαν	XXX	XX	–	XXX	XXX	XXX	XX	XX	–	X
Τά παιδιά τῆς Πάουλ Στρήτ (THE BOYS OF PAUL STREET)	Ζόλταν Φάμπρι	–	X	–	X	–	•	–	•	XXX	X
Τό μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς ὁδοῦ (OBCHOD NA KORZE)	Γιάν Καντάρ Ἔλμαρ Κλός	XXXX	XXXX	XXX	XX	XXX	–	XXX	XXX	–	XXX
Τό πανδοχεῖο τῶν τρελλῶν (LE DIABLE PAR LA QUEUE)	Φιλίπ ντέ Μπροκά	XX	XX	–	–	–	–	–	–	–	XX
Ἐάν ... (IF ...)	Λίντσαιη Ἄντερσον	XXX	XXX	–	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXX	XXX
Πλαίηταιμ (PLAYTIME)	Ζάκ Τατί	XX	XXX	X	XXX	XXX	XXX	–	XXX	XXXX	X

• κακό – X βλέπεται μέ ἐπιφύλαξη – XX ἐνδιαφέρον – XXX νά τό δῆτε ὁπωσδήποτε – XXXX ἀριστούργημα...

Digitized and archived issues of Synchronos Kinimatografos 1969-1973" by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἡ ὥρα τῆς κρίσης

Τὸ μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς ὁδοῦ

(OBCHOD NA KORZE). Σκηνοθεσία: Γιάν Καντάρ καὶ Ἔλμαρ Κλός. Σενάριο: Λαντισλάβ Γκρόσμαν. Φωτογραφία: Βλαντιμίρ Νοβότνυ. Κάστ: Γιόζεφ Κρόνερ (Τόνο), Ἴντα Καμίνσκα (Λουρτζιάνοβα). Παραγωγή: Τσεσκοσλλοβένσκυ Φίλμεξπόρτ. Διάρκεια: 110'.

Ἡ πολιτική καὶ ἠθική ἀνωριμότητα τῶν λαῶν, φαινόμενο συνδεμένο μὲ τὶς προϊστορικὲς κοινωνίες, πάντα θὰ ἐνθαρρύνει τὶς διάφορες μορφὲς φασισμοῦ καὶ θὰ διευκολύνει τὶς συμμορίες τους νὰ διάζουν τὴ θέληση ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων, νὰ τοὺς μετατρέπουν σὲ ἀγέλες καὶ νὰ τοὺς ὁδηγοῦν στὶς φρικωδέστερες μορφὲς κατάπτωσης. Οἱ κοινωνιολογικὲς ἐπιστημονικὲς ἔρευνες ἔχουν ἐντοπίσει τοὺς ἀντιπροσωπευτικοὺς φορεῖς. Ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνους ποὺ ταυτίζουνται μὲ τοὺς βιαστές, δηλαδὴ τὰ συντηρητικότερα στοιχεῖα τῶν μικροαστικῶν στρωμάτων καθὼς καὶ τὸ κουρελοπρολεταριάτο, ἐπισημαίνουν τὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς ἀπὸ ἔνστιχτο φιλελεύθερης ψυχολογίας, ποὺ κινεῖται περισσότερο ἀπὸ μιὰ τάση ὀργισμένου ἀτομικισμοῦ. Σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἶδος ἀνήκει καὶ ὁ ἥρωας τῆς ταινίας ποὺ θὰ θέλαμε νὰ σχολιάσουμε.

Μιὰ πρώτη λοιπὸν παρατήρηση, ἴσως καθοριστικὴ γιὰ τὸν ὅλο χειρισμὸ τῆς σεναριακῆς σύλληψης τῆς ταινίας: Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας δὲν ἀποτελεῖ «τύπο» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ρεαλισμοῦ. Δηλαδὴ δὲ συγκεντρώνει τὰ ἄκραῖα χαρακτηριστικὰ τοῦ εἴδους ποὺ ἐκπροσωπεῖ, τοῦ ψυχοῦ ὀργισμένου τεχνίτη.

Οἱ ἐξεγέρσεις του περιορίζονται σὲ μυκτηριστικὴ ἀποδοκιμασία τοῦ φασιστικοῦ φανφαρονισμοῦ καὶ σὲ ἀποχὴ κατ' ἀρχὴν ἀπὸ κάθε μορφὴ συνεργασίας. Τοῦ λείπει τὸ ἰσχυρὸ ἔνστιχτο, ἡ γοργόστροφη νοημοσύνη καὶ προπάντων ἡ λεβεντιά. Σὰν βασικὴ ἀδυναμία του διαφαίνονται συχνὰ τὸ κρυμμένο ἀρπακτικὸ κι ὅταν στὶς ἠθικὲς κρίσεις ποὺ ἀντιμετωπίζει ὑπερισχύει μέσα του ὁ ἀνθρωπισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὴ δειλία του. Νομίζουμε ὅτι ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἡ περίπτωση τοῦ ἥρωα ἀντιπροσωπεύει τὴ «μεσότητα» προσφέρεται μόνο γιὰ ἔργα ἔρευνας, ὅπου ἡ ἁπλὴ καταγραφὴ τοῦ ντοκουμέντου θὰ μποροῦσε νὰ διαγράψει αὐτὴ τὴ μορφὴ ὄχι σὰ δεσπόζουσα καὶ νὰ τὴν ὁδηγήσει ἐκβιαστικὰ σὲ ἄκραῖες ἐνέργειες ποὺ ἀγγίζουν ἕνα εἶδος ἡρωϊσμοῦ, ἀλλὰ σὲ συνάρτηση μὲ δεσπόζουσες ν' ἀναδείξει τὴν ἀντιφατικότητά της χωρὶς νὰ καταφύγει στὸν πειραματικὸ ψυχολογισμό. Οἱ σκηνοθέτες τῆς ταινίας διάλεξαν τὸν ἀντίθετο δρόμο. Θέλησαν νὰ δημιουργήσουν ἕνα δραματουργικὸ φίλμ ποὺ νὰ καταλήγει μάλιστα καὶ σὲ «κάθαρση». «Ἡ μεγάλη δραματουργία ἀρχίζοντας ἀπ' τοὺς ἀρχαίους κλασσικοὺς (τὰ κακέκτυπα τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῆς Κινηματογραφικῆς καὶ θεατρικῆς δραματουργίας δὲν ἔχουν οὐσιαστικὰ καμιὰ σχέση) ἀποτελεῖ βέβαια ἕνα εἶδος ἀποδεικτικῆς διαδικασίας ἀλλὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὸ πρόβλημα καὶ οἱ ἄλλοι συντελεστές, ὅπως καὶ ἡ ἀνάπτυξη καὶ ἡ λύση θυμίζουν τὸ διαφορικὸ λογισμὸ στὰ ἀνώτερα μαθηματικὰ ἡ δὲ σύγκρουση πάντα συντελεῖται ἀνάμεσα σὲ ἀκραίους ἐκπροσώπους ὁρισμένων δυνάμεων. Κάθε ἔκφραση καὶ πράξη στηρίζεται σὲ μιὰν ἀναγκαιότητα ποὺ ὁ θεατὴς οὔτε κἂν διανοεῖται νὰ ἀμφισβητήσει. Εἶναι ἀσφαλῶς πολὺ δελεαστικὸ τὸ εὕρημα νὰ συνδέσεις τὴ μοῖρα ἑνὸς Ἀμλετικοῦ φτωχοδιάβολου μ' ἕνα σχεδὸν οὐτοπικὸ σύμβολο ἀγιότητας κι' ἄδολης στοργῆς σὲ μέρες φασιστικοῦ πογκρὸμ στὴν Τσεχοσλοβακία, μὰ γριὰ Ἑβραία ἐμπόρισσα ποὺ χάσει χάσει τὸν ἄντρα της (στὸν πρῶτο παγκόσμιο) καὶ τὴν ἀκοή της. Ὁ τελευταῖος θὰ πρέπει νὰ προστατέψει αὐτὸ τὸ πλάσμα ποὺ ἔχει χάσει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸν ἔξω κόσμο λόγω τῆς κώφωσης (περίεργη αὐθαιρεσία γιὰ ἐμπόρισσα μὲ καθημερινὲς συναλλαγές) κατ' ἀρχὴν ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν ἑπόμενη μέρα ἀπ' τοὺς φασίστες. Τὸ πρῶτο γίνεται ἐφικτὸ ἐπειδὴ συμβαίνει νὰ εἶναι ἀνύπαρκτη ἡ περιουσία ποὺ τοῦ εἶχαν ὑποσχεθεῖ ὅτι θὰ βάλει στὸ χέρι, ἀλλὰ ἴσως πιὸ ἀποτελεσματικὰ ἐ-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

πειδή τὸν μισθοδοτεῖ ἡ προνοητικὴ ἑβραϊκὴ κοινότητα. Ἄλλη ἠθελημένη «ἀντίθεση» κατασκευῆς ποὺ διευκολύνει τὰ γεγονότα νὰ τὸν ὠθήσουν πρὸς τὴν «καλή» πλευρὰ τοῦ ἑαυτοῦ του εἶναι ἡ περίπτωση τῆς ἀπλήστης καὶ ἀστοργης γυναίκας του σὲ σχέση μὲ τὴν Ἑβραία. Ὀνειρεύεται πῶς θᾶταν ἡ ζωὴ μὲ μιὰ γυναίκα σὰν τὴ γριὰ ἀλλὰ καὶ πάλι ἡ συναισθηματικὴ στροφὴ του καὶ ἡ ἀπόφασή του νὰ τὴν ὑπερασπιστεῖ, τὴν κρίσιμη ὥρα διαλύονται σὲ σπασμωδικὲς ἀμφιταλαντεύσεις γιὰ νὰ ὁδηγηθεῖ ἐκείνη στὸ θάνατό της κι' αὐτὸς στὴν αὐτοκτονία του. Μιὰ τόσο ἀντιφατικὴ ἐσωτερικὴ πορεία θὰ μποροῦσε νὰ δικαιώσει τὴν αὐθυπαρξία της ἂν δὲν κατάληγε στὴν τελικὴ κάθαρση τοῦ ἥρωα μὲ τὴν αὐτοκτονία. Οἱ ἠθικὲς του δυνάμεις ἀλλάζουν αἰφνίδια ἐπίπεδο καὶ γίνεται ἱκανὸς γιὰ μιὰ πράξη ποὺ τὰ πάντα πρὶν τὴν ἀπέκλειαν. Εἶναι ἀναπόφευκτο οἱ νατουραλιστὲς δραματουργοὶ νὰ καταφεύγουν στὸν ψυχολογισμὸ ν' ἀντιμετωπίζουν ρευστότητες καὶ τότε νὰ ἐπεμβαίνει στὴν παρακολούθηση ἑνὸς ἔργου τέχνης ὁ λογικὸς ἔλεγχος κι ὁ νόμος τῶν πιθανοτήτων. Ὁ νοήμων θεατὴς λέει στὸν ἑαυτό του ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμή: Τώρα ἡ θέλησή του νὰ μείνει τίμιος ἀμβλύνεται, γιατί; μὰ νά, ἔψαξε τὰ συρτάρια, τώρα ποὺ πῆρε τὰ λεφτὰ καὶ τὸ κουστοῦμι τὸ ξεπέρασε καὶ τώρα ποὺ τὴν ὀνειρεύεται στὴ θέση τῆς γυναίκας του θὰ τὴ σώσει, νὰ πίνει γιὰ νὰ πάρει κουράγιο, ἀλλὰ γιατὶ ἑτοιμάζεται ξαφνικὰ νὰ τὴν παραδόσει, ἐπειδὴ οἱ φασίστες ἀξιωματοῦχαι πλησίασαν κ.λ.π.

Ὅσα ἀναφέρθηκαν λειτουργοῦν βασικὰ ὅταν φτάνουμε στὸ τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας, ὅπου ἀνακαλύπτει ὁ θεατὴς τὴ δραματουργικὴ ὑφὴ τῆς ταινίας στὴν κορύφωσή της καὶ ἡ δυσπιστία του στρέφεται πρὸς τὸ ὅλο ἔργο, ἀλλὰ συμβαίνει κάτι ποὺ ξαφνιάζει: σὲ πολλὰ σημεῖα οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς ὅπως κινοῦνται καὶ ζοῦν σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἔχουν μιὰ συναρπαστικὴ αἴσθηση αὐθεντικότητας. Εἶναι περίεργο ὅτι ἄνθρωποι μὲ τόσο ὀξυμένη τὴν αἴσθηση τοῦ ντοκουμέντου (ὑπάρχει ἀκόμη συχνὰ ἡ ἐπιδίωξη πλάνων μεγάλης διάρκειας ὥστε νὰ ἐνταθεῖ ἡ αἴσθηση τοῦ πραγματικοῦ σ' ἕνα τέτοιο ἱστορικὸ χῶρο) ὁδήγησαν τὸ θέμα τους στὴν ἐξιδανίκευση. Ἡ πιθανότερη ἐξήγηση ἑνὸς παρόμοιου χειρισμοῦ βρίσκεται στὴν πρόθεση νὰ μὴν κλονίσουν τὴν πίστη στὸν ἄνθρωπο.

Ἡ ἀπόριψη τῆς μεγάλης γκριμάτσας ἀπ' τὸν κινηματογραφικὸ φακὸ καθὼς καὶ τὸ ἐντελῶς ἀντίστροφο ἀποτέλεσμα κάθε ψυχολογικὰ κραυγαλέας ἔντασης ἢ ρευστότητας ἐπιβεβαιώθηκαν ἀκόμα μιὰ φορά. Παρὰ τὴν κάπως οὐτοπικὴ της ὑπόσταση ἡ μορφὴ τῆς γριᾶς Ἑβραίας ἐμπόρισσας μὲ τὴ βιβλική της σταργικὴ ἀκτινοβολία δημιουργεῖ ἕνα ποιητικὸ κλίμα, ποὺ ἡ ἀνθρώπινη θέρμη του μένει ἀλησμόνητη.

Κώστας Σφήκας

Ἡ κοιλάδα τῶν θαυμάτων

Κάτω ἀπ' τὸ οὐράνιο τόξο

(FINIAN'S RAINBOW)

Σκηνοθεσία: Φράνσις Φόρντ Κόπολλα. Σενάριο: Ε. Υ. Χάρμπουργκ καὶ Φρέντ Σάντυ. Φωτογραφία: Φίλιπ Λάθροπ. Μουσική: Μπάρτον Λέην. Μοντάζ: Μέλβιν Σαπίρο. Χορογραφίες: Χέρμες Πάν. Κάστ: Φρέντ Ἀσταίρ (Φίνιαν), Πετούλα Κλάρκ (Σάρον), Τόμυ Στήλ (Ὄγκ, τὸ ξωτικό), Ντὸν Φράνς (Γούντυ), Μπάρμπαρα Χάνκοκ (Σούζαν), Ἄλ Φρήμαν Τζούνιορ (Χάρυαρντ), Κήναν Γουὴν (γερουσιαστής). Παραγωγή: Τζόζεφ Λάντον. Διανομή: Γουῶρνερ - Σέβεν. Διάρκεια: 120'. ΗΠΑ.

Ὑπῆρχε κάποτε ἕνα μιούζικαλ τοῦ Μπρόντγουαίη, μιὰ σατιρικὴ ἀλληγορία πάνω στὸ ὄνειρο τῶν κατοίκων τῆς Γηραιᾶς Εὐρώπης — καὶ ἰδιαίτερα τῆς Ἰρλανδίας — νὰ μεταναστεύσουν στὴν Ἀμερική, ὅπου τὸ χρυσάφι πολλαπλασιάζεται μὲ μαγικὸ τρόπο. Ὁ Κόπολλα πῆρε αὐτὸ τὸ μιούζικαλ, τὸ δούλεψε προσεκτικὰ καὶ τὸ προσγείωσε ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ παραμυθιοῦ στὸ χῶρο τῆς πραγματικότητας. Τὸ ἀποτέλεσμα μᾶς ξαφνιάζει διπλά. Ἐνῶ οἱ σατιρικὲς νύξεις σπάνια βρίσκουν τὸ στόχο τους, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὸ παραμύθι ἀποκτάει μιὰ ἰδιαίτερη φρεσκάδα, καθὼς προσεγγίζει τὰ χωράφια τοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ ξωτικὰ συνυπάρχουν μὲ τοὺς κατοίκους τοῦ χωριοῦ, σὰ νὰ ἦσαν ὑπαρκτὰ πρόσωπα καὶ τὰ μαγικὰ κόλπα τοῦ Φίνιαν χρησιμοποιοῦνται μὲ καταπληκτικὴ εὐκολία. Ἐξ ἄλλου,

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

αύτή ή «προσγείωση» πλούτισε τούς χαρακτῆρες μέ ἀνθρώπινη ζεστασιά, ἔτσι πού ὁ θεατής νά ἔχει ἀπαιτήσεις ψυχολογικῆς συνέπειας, οἱ ὁποῖες, σέ τελευταία ἀνάλυση, ἱκανοποιοῦνται ἀπόλυτα. Ἡ ἀνθρώπινη ψυχολογία δέ θυσιάζεται γιά νά προβληθεῖ τό μήνυμα, πού τελικά βρίσκει τρόπο νά φτάσει μέχρις ἐμᾶς. Ἔτσι, οἱ σχέσεις λευκῶν καί μαύρων στό Νότο, ἡ στάση τῆς ἀστυνομίας, τῶν μεγαλοιδιοκτητῶν καί τῶν πολιτικῶν ἀπέναντι στό «νέγρικο πρόβλημα» ἀποκτοῦν μιά ὀξύτητα πού δέ θά εἶχαν ποτέ, ἄν ἡ ταινία δέν εἶχε ξεφύγει ἀπό τά στενά πλαίσια τοῦ ἀλληγορικοῦ παραμυθιοῦ.

Ἀλλά ἄς δοῦμε ἕνα - ἕνα τά στοιχεῖα πού συμβάλλουν σ' αὐτή τήν ἀνανέωση. Κατ' ἀρχή, ὁ Κόπολλα χρησιμοποιεῖ φυσικούς χώρους κι ὄχι ντεκόρ. Ἔτσι, ἡ εἰκόνα ἀποκτάει μιά σπάνια ἀμεσότητα, καθώς βλέπουμε τά αὐθεντικά χωριά καί τίς φυτεῖες τοῦ Νότου κι ὄχι τά ὡραιοποιημένα κατασκευάσματα τῶν χολλυγουντιανῶν στούντιο. Τό ροῦχα τῶν ἀνθρώπων, τά σκεύη τῶν σπιτιῶν, οἱ αὐλές, ὅλα εἶναι αὐθεντικά μπροστά μας, πηχτός Νότος. Ἀλλά καί ὁ τρόπος πού κινηματογραφοῦνται εἶναι ἀνάλογα ἐπαναστατικός γιά τό δεδομένο τοῦ Χόλλυγουντ. Τό κάδρο δέν ἀποκτάει ποτέ «ζωγραφική ἐνότητα». Περιλαμβάνει πάντοτε κατά προσέγγιση τό θέμα του. Οἱ διάλογοι ἐπίσης δέν εἶναι αὐτοί ἀκριβῶς πού χρειάζονται, ἀλλά περιέχουν κάτι ἀπό τά ἄσκοπα καθημερινά λόγια, πράγμα πού ἐνισχύει τήν ρεαλιστική ἐντύπωση πού δίνει ἡ εἰκόνα. Ἡ φωτογραφία δέν ἔχει χρωματική ἐνότητα ἀλλά ἀκολουθεῖ τίς ἀλλαγές τῆς ἀτμόσφαιρας. Στόν τομέα τῆς φωτογραφίας γίνεται καί κάτι πρωτοφανές, ἀπ' ὅ,τι ξέρω, στήν παράδοση τοῦ Χόλλυγουντ: λήψη κάτω ἀπ' τή σκιά ἑνός δέντρου, χωρίς τή χρήση προβολέων, μέ μόνο τό φῶς τοῦ ἥλιου πού περνάει μέσα ἀπ' τά φυλλώματα. Τέτοιες στιγμές, ἡ αἴσθηση τῆς φυσικῆς ὁμορφιᾶς ἐπιδράει ἐπάνω μας μέ τρόπο καταλυτικό πού μᾶς ἐξαγνίζει. Ὅσο ἀφορᾶ τόν ἠχητικό τομέα, παρατηροῦμε μιά φειδώ στή χρήση τῆς μουσικῆς στά «πεζά» μέρη. Παράλληλα, ἡ χρήση ρεαλιστικῶν ἤχων δίνει μιά αἴσθηση καθημερινότητας. Ἄς θυμηθοῦμε τό πλάνο, ὅπου ὁ Φίνιαν καί ἡ Σάρον, ἔχοντας φτάσει στό χωριό, δέν διακρίνουν πουθενά ἀνθρώπινη ψυχή. Τό παλιό σπίτι, μέ τό γραμματοκιβώτιο σέ ἐξέχουσα θέση, ἡ ἀνυπαρξία θορύβων ἐκτός ἀπό μερικούς ρεαλιστικούς ἤχους (τά βήματα ἤ οἱ φωνές τοῦ Φίνιαν καί τῆς Σάρον) δίνουν στό πλάνο ἕνα περιεχόμενο πού δέν εἶχε ποτέ, σ' ὅλη τήν ἱστορία τῆς ἀμερικάνικης μουσικῆς κωμῳδίας. Ἀλλά ἡ πιό σημαντική ἀνανέωση γίνεται στόν τρόπο πού μπαίνουν καί τελειώνουν τά νούμερα. Σέ ἄλλες περιπτώσεις ἔπρεπε νά κάνουμε ἕνα εἶδος σύμβασης μέ τόν ἑαυτό μας γιά νά δεχτοῦμε τό γεγονός ὅτι ἕνας ἠθοποιός ξαφνικά μεταβάλλεται σέ τραγουδιστή ἤ χορευτή. Τό σοβαρότερο πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζει ἕνας σκηνοθέτης εἶναι νά διατηρήσει τό ἴδιο ὕφος στά πεζά καί στά χορευτικά μέρη. Ὁ Κόπολλα τό ξεπερνάει μέ ἄνεση καί σιγουριά. Ποτέ, ὅσο διαρκεῖ ἕνα νούμερο, δέ χάνεται ἡ ρεαλιστική ἐντύπωση καί θάλεγε κανείς ὅτι τό τραγούδι εἶναι συνέχεια τῆς φυσικῆς ὁμιλίας καί ὁ χορός προέκταση τῶν καθημερινῶν κινήσεων. Ἄς δοῦμε, ὅμως, μερικά συγκεκριμένα παραδείγματα: Ἡ Σάρον ἀρχίζει νά τραγουδάει τό «Πῶς εἶναι τά πράγματα στήν Γκλόκα Μόρα» μέ τήν ἄνεση τοῦ ἀνθρώπου πού ξαφνικά αἰσθάνεται τήν ἀνάγκη νά τραγουδήσει, χωρίς σχεδόν μουσική προπαρασκευή. Στό τραγούδι «Τή στιγμή αὐτή τοῦ χρόνου» οἱ φωνές διαμαρτυρίας τῶν χωρικῶν γίνονται ρυθμικές καί σιγά - σιγά μπαίνουν στή φόρμα μιᾶς μελωδίας πού ἀρχίζει ἀπό δεύτερο ἠχητικό πλάνο καί πού τελικά ἐπικρατεῖ. Ἡ Σάρον καί ὁ Ὄγκ τραγουδοῦν τό «Ἕνα εἶδος μεγαλείου» ἀπλώνοντας τά ροῦχα στό σκοινί καί ξαφνικά ἕνα καθαρά ρεαλιστικό στοιχεῖο, ὅπως τά κρεμασμένα ροῦχα, παίρνει ποιητική διάσταση χάρη στό μοντάζ καί τή ρέουσα κίνηση τῆς κάμερα. Ὁ Φίνιαν τραγουδάει τό «Ὅταν ὁ φτωχός τεμπέλης...», σέ στύλ χορευτικῆς ἐπίδειξης, ἐνῶ οἱ ἄλλοι τόν παρακολουθοῦν χτυπώντας τά χέρια τους ἤ τραγουδώντας. Τό πιό πετυχημένο νούμερο, ὅμως, κι ἕνα ἀπό τά ὡραιότερα τοῦ ἀμερικάνικου μιούζικαλ εἶναι τό «Κοίτα τό οὐράνιο τόξο». Στήν ἀρχή, ὁ Φίνιαν μαζεύει τά παιδιά κάτω ἀπ' τό δέντρο καί ἀρχίζει νά τούς διηγεῖται τόν παλιό ἰρλανδέζικο θρύλο. Κατόπιν πιάνεται μέ τή Σάρον σ' ἕναν ἰρλανδέζικο χορό. Αὐτό τραβάει τήν προσοχή τῶν ἄλλων πού σχηματίζουν κύκλο γύρω του. Τό χορό συνεχίζει ὁ Γούντυ καί σιγά - σιγά παίρνει μέρος ὅλο τό χωριό, σ' ἕνα ἐξόπασμα πού συνεχῶς δυναμώνει γιά νά παρασύρει ὁλόκληρη τή φύση καί νά κορυφωθεῖ σ' ἐκεῖνο τό πλάνο, ὅπου οἱ ἄνθρωποι πού χορεύουν χάνονται μέσα στό πράσινο. Ἀπό κεῖ κι ἔπειτα, ὁ κόσμος ἀρχίζει ν' ἀραιώνει, ἡ νύχτα πέφτει, μένει μόνος ὁ Φίνιαν μέ τήν κόρη του καί φτάνει σπίτι του ἀκολουθούμενος ἀπό τή μουσική ὑπόκρουση — ἀνάμνηση τοῦ τραγουδιοῦ — πού δέ λέει νά σταματήσει. Κι ὅταν στε[illegible]νει — σβύνει θάπρεπε νά ποῦμε — μένουμε μέ τήν ἐντύπωση πώς ἔχουμε ἐπικοινωνήσει μέ τόν τρόπο πού γεννιέται ἕνα λαϊκό πανηγύρι. Εἶναι σπάνιες ἴσως οἱ στιγμές στόν κινηματογράφο, ὅπου μέσα ἀπό ἕνα τραγούδι ξεπηδάει μιά τόσο συμπυκνωμένη ἐμπειρία. Ἀπό τή στιγμή ἐκείνη θεωροῦμε τίς σχέσεις Φίνιαν καί χωρικῶν σά σχέσεις ἀμοιβαίας ἐμπιστοσύνης. Μέσα λοιπόν ἀπ' τό ἴδιο τραγούδι, ἡ ταινία προωθήθηκε καί δραματικά.

Ἄν ὅμως ὁ Κόπολλα τά καταφέρνει θαυμάσια στούς ἀνοιχτούς χώρους κι ἐπιβάλλει τό ἐλεύθερο στύλ του, (φτάνει μέχρι τό σημεῖο νά παρεμβάλει ἕνα νούμερο μέσα σ' ἕνα ἄλλο) στόν κλειστό χῶρο τοῦ στούντιο ὁ ἀρίζοντας στενεύει. Οἱ νυχτερινές σκηνές τοῦ δάσους, παρ' ὅλο πού εἶναι σωστά σκηνοθετημένες, ὑστεροῦν σέ αὐθεντικότητα καί κάνουν τό παραμύθι νά φαίνεται γλυκερό. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, ἡ Σούζαν σάν τύπος ἔρχεται κατ' εὐθεῖαν ἀπό τήν παράδοση, χωρίς προσπάθεια προσαρμογῆς στό νέο κλίμα. Τό γεγονός δέ ὅτι χορεύει κλασικό χορό ἐπιτείνει αὐτή τήν ἰδιότητα σέ σημεῖο μᾶλλον ἐνοχλητικό. Αὐτό πού μειώνει, τελικά, τήν ἀξία τῆς ταινίας εἶναι τό ὅτι ὁ σκηνοθέτης δέν κατάφερε νά ὑποτάξει τά διάφορα στοιχεῖα της σέ μιά ἐνιαία ματιά.

Γιῶργος Κόρρας

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

'Αναβίωση μιᾶς ἐποχῆς

Τὴ νύχτα πού γεννήθηκε τὸ στρίπ - τήζ

(THE NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S)

Σκηνοθεσία: Γουίλλιαμ Φρίντκιν. Σενάριο: Ἄρνολντ Σούλμαν, Σίντνεϋ Μάϊκελς καὶ Νόρμαν Λήαρ. Φωτογραφία: Ἄντρηου Λάζλο. Μουσική: Τσάρλς Στράους. Καλ. Διεύθυνση: Τζών Ρόμπερτ Λόϋντ. Μοντάζ: Ράλφ Ρόζενμπλαμ. Κάστ. Τζέησον Ρόμπαρντς (Ραίημοντ), Μπρίτ Ἔκλαντ (Ραίητσελ), Νόρμαν Γουίνσντομ (Τσίκ), Χάρρυ Ἄντρηους (πατέρας τῆς Ραίητσελ). Παραγ.: Νόρμαν Λήαρ. Διανομή: Γιουνάϊτεντ Ἄρτιστς. Διάρκεια 99'. Η.Π.Α.

Τὸ Μπουρλέσκο σὰν ἔννοια σημαίνει διακωμώδηση προσώπων, καταστάσεων ἢ γεγονότων μέσα ἀπὸ τὴν παρωδία καὶ τὴ μίμηση. Ἀλλὰ μπουρλέσκο ἐπίσης ὀνομάζεται καὶ τὸ ἰδιότυπο ἐκεῖνο λαϊκὸ θεατρικὸ εἶδος ποὺ ἄνθισε στὴν Ἀμερικὴ κυρίως μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιο πόλεμο καὶ ποὺ τὸ ἀποτελοῦσαν χοροί, τραγούδια καὶ σατιρικὰ νούμερα. Τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ Μπουρλέσκου καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις, ἐκεῖνα τὰ συγκεκριμένα χρόνια, ἦταν ἕνας συνδυασμὸς ἐκζήτησης καὶ ἀφέλειας, προσποίησης καὶ ὀθωότητας, στοιχεῖα ποὺ δὲν φαίνονταν ποτὲ ἀντιφατικά. Ἴσως γιατὶ ἦταν προέκταση τοῦ γνωρίσματος καὶ τῆς ἴδιας τῆς ἐποχῆς ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ προπολεμικοῦ πουριτανισμοῦ τοῦ Γουίλσον, πάσχιζε νὰ σιγουρέψει τὴν νεοαποκτημένη ἠθικὴ τῆς ἀπελευθέρωσης.

Ἡ ἡρωΐδα τῆς ταινίας εἶναι ἕνα γνήσιο παιδὶ τῶν «ρόαρινγκ τουέντις». Στὰ πελώρια γεμάτα ἀπορία μάτια της δὲν περνᾶ οὔτε μιὰ σκιὰ ἀμφιβολίας. Ξεκινᾶ ἀπὸ τὸ χωριό της μὲ τὴ διάθεση νὰ γνωρίσει καὶ νὰ δοκιμάσει τὰ πάντα, διάθεση ποὺ σχεδὸν ποτὲ δὲν ἐλέγχεται ἀπὸ τὴ φωνὴ τῆς συνείδησης. Ἡ ἴδια εἶναι σίγουρη πὼς αὐτὸ ποὺ αἰσθάνεται δὲν παραβαίνει κανένα γραπτὸ κανόνα ἠθικῆς. Κι ὅμως ἡ αὐστηρὴ θρησκευτικὴ της κατήχηση ἀπὸ τὸν ἱεροκήρυκα πατέρα της, τὴν ἔχει ἐπηρεάσει σὲ βαθμὸ ποὺ καὶ γι' αὐτὸν ἀκόμα τὸν ἔρωτα νὰ περιμένει μὲ ἀφέλεια τὴν «θεία» προειδοποίηση. Μὲ τὴν ἴδια ἀφέλεια ἀνατρέχει πάντα στὴ Βίβλο προκειμένου νὰ βεβαιωθεῖ γιὰ μιὰ νεοπαρμένη ἀπόφαση. Ἡ πραγματικὴ της ἀπελευθέρωση δὲν θὰρθει παρὰ μόνο ὅταν ἀντιληφθεῖ πὼς ἡ αὐτόβουλη ἐνέργεια εἶναι πιὸ εἰλικρινὴς ἀπὸ τὴν ἐπιβαλλομένη καὶ τὴν προφυλάσσει ἀπὸ τὸν κίνδυνο τῆς ὑποκρισίας. Σ' αὐτὸ τὴν βοηθοῦν μὲ διαφορετικὸ τρόπο οἱ δυὸ πρωταγωνιστὲς τοῦ θεάτρου ὅπου βρίσκει καταφύγιο μόλις πατᾶ τὸ πόδι της στὴ μεγαλούπολη. Ὁ Τσίκ (Νόρμαν Γουίνστομ) ποὺ εἶναι κι ὁ πιὸ αὐθόρμητος καὶ ὁ λιγότερος ὑπολογιστής, γι' αὐτὸ ἴσως κι ὁ περισσότερο τρωτός, τὴν μαθαίνει ἀκριβῶς νὰ ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν ἑαυτό της καὶ νὰ ζεῖ τὴν κάθε στιγμὴ ποὺ περνᾶ. Ὁ Ραίημοντ (Τζέησον Ρόμπαρντς), ὁ «ἔξυπνος», ὁ «καταφρετζής», αὐτὸς ποὺ βολεύει τὰ πάντα καὶ στὶς δυσκολότερες περιστάσεις, τῆς γνωρίζει τὸν ἔρωτα χωρὶς τελικὰ νὰ τὴν παρασύρει μὲ τὸ μέρος του· κι ὁ ἴδιος αἰσθάνεται πὼς ἡ Βιτρίνα τῶν «προσόντων» του δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ καμουφλαρισμένων ἀδυναμιῶν: ἡ αὐθάδειά του εἶναι μασκαρεμένη δειλία, ὁ κυνισμός του ἀπηρχαιωμένος πουριτανισμός, κι ἡ εὐγένειά του, ἡ «μέθοδος» γιὰ ν' ἀποκτᾶ ὅ,τι θέλει στὸ μάτι. Μέσα ἀπὸ τὴν περιπέτεια τῶν παρασκηνίων ἡ Ραίητσελ (Μπρίτ Ἔκλαντ) βγαίνει κερδισμένη· ἔχει ἀποκτήσει τὴν πεῖρα καὶ τὴ γνώση τῆς δοκιμασίας, καὶ τὴ δύναμη νὰ ξεπερνᾶ μόνη της τὶς δυσκολίες.

Ὁ νεαρὸς Γουίλλιαμ Φρίντκιν — τὶς δυὸ προηγούμενες ταινίες του ἕνα «σώου» μὲ τοὺς Ἐάρηης καὶ τὰ «Γενέθλια» τοῦ Πίντερ δὲν ἔχουμε δεῖ στὴν Ἑλλάδα — εἶχε νὰ κάνει ἐδῶ μὲ ἕνα κάπως σχηματικὸ σενάριο ὅσον ἀφορᾶ τὸ στήσιμο τῶν ἡρώων καὶ τῶν χαρακτήρων — ἰδίως τοῦ ἱεροκήρυκα καὶ τοῦ πατέρα Μίνσκι. Ἴσως αὐτὸ νὰ φταίει καὶ γιὰ τὸ ἀνομοιογενὲς στὺλ ἑρμηνείας. Τὸ ὅτι παρ' ὅλα αὐτὰ κατόρθωσε νὰ μᾶς πείσει πὼς οἱ ἥρωές του εἶναι ἄνθρωποι μὲ σάρκα καὶ ὀστὰ ποὺ ἀνήκουν τόσο στὴν ἐποχή τους ὅσο καὶ στὴ δική μας αὐτὸ εἶναι ἀποκλειστικὰ δικό του ἐπίτευγμα. Ἀλλὰ ὁ πραγματικὸς του θρίαμβος βρίσκεται ἀλλοῦ: στὴν ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς τοῦ Λόουερ Ἥστ Σάϊντ τῆς Ν. Ὑόρκης γύρω στὸ 1925 ποὺ γίνεται μὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ προσοχὴ στὴ λεπτομέρεια καὶ μὲ ἕνα πάθος γιὰ αὐθεντικότητα. Εἶναι σίγουρα τὸ ἔργο ἑνὸς ἀλάθητου τεχνίτη: Ξεθωριασμένες διπλοτυπίες ξαφνικὰ πλημμυρίζουν ζωὴ καὶ χρῶμα καὶ μᾶς ἀποκαλύπτουν τὸν πληθωρικὸ χαρακτήρα μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς. Σκονισμένες ἐπιγραφὲς κατοστημάτων, παιδιὰ ποὺ παίζουν λησμονημένα σὲ κάποια γωνιὰ τοῦ δρόμου, συνωστισμένες ἀγορές, πεζοδρόμια μὲ τὸ ἑτερόκλητο πλῆθος σ' ἕνα ἀ-

Digitized and archived by http://elib.phs.uoa.gr/angelos

διάκοπο πήγαιν' ἔλα, μιὰ ἐπιβλητική «μπάσα» νέγρα τραγουδίστρια σ' ἕνα ὑπόγειο πυγμένο στὸν καπνό, πυγμάχοι, ἄνθρωποι «σάντουιτς», διαγωνισμοὶ τσάρλεστον...

Καὶ μέσα στὸ θέατρο μιὰ στρατιὰ ἀπὸ κοντόχοντρες πληθωρικὲς μπαλλαρινοῦλες ποὺ ἀδιαφορῶντας γιὰ τὸ ρυθμὸ τῆς ὀρχήστρας ἁρμοῦν ἀκάθεκτες πρὸς τὸ προσκήνιο κουνώντας προκλητικὰ τὰ στήθη τους κι ἐκαφενδονίζοντας μ' ἀναίδεια τὸν ἀφαλό τους πρὸς τὸ κοινό. Κάτω ἀπ' τὰ ἀσβεστωμένο πρόσωπο δὲν φαίνονται χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ σαγόνια τους ἀναχαράζουν ἀσταμάτητα μιὰ τσίχλα, τὸ κοινὸ - γέροι μὲ κοκκινισμένες μύτες, μεσήλικες μὲ ἔκφυλη ἔκφραση κι ἡ ἀσυγκράτητη νεολαία παραληρεῖ ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ ποὺ τὸν συμμερίζεται καὶ ὁ θεατής.

Εἶναι ἡ ἀποθέωση τοῦ φτηνοῦ γούστου κι εἶναι ὁ θρίαμβος τῆς Χαρᾶς τῆς ζωῆς, τῆς ἀσχήμιας καὶ τῆς προκλητικότητας τοῦ «πρόστυχου» καὶ τοῦ πανηγυριώτικου. Εἶναι ἡ πεμπτουσία τοῦ λαϊκοῦ θεάματος ποὺ παρασύρει μὲ τὴν αὐθόρμητη χυδαιότητά του, ἡ πεμπτουσία μπουρλέσκου: μιὰ ἀτέλειωτη παρέλαση ἀπὸ φῶτα ποὺ θαμπώνει, ἐντυπωσιάζει καὶ μιλᾶ κατευθείαν στὸ συναίσθημα. Μὰ τὸ πανηγύρι τελειώνει κάποτε. Στὸ τέλος δὲν μένει παρὰ ἡ νοσταλγία, ἡ πίκρα τῆς ἀνάμνησης. Ἦταν ἕνα ταξίδι σὲ μιὰ χώρα μὲ φαντάσματα, ἕνα ταξίδι ποὺ κράτησε ἐλάχιστα. Στὴν τελευταία σκηνὴ τὸ πανδαιμόνιο ἤχων ποὺ συνοδεύει τὴν ἐπέμβαση ἐαφνικὰ παύει νὰ φτάνει ὡς τ' αὐτιά μας. Τώρα πιὰ δὲν ἀκούγεται παρὰ τὸ σβησμένο γέλιο τῆς γαλαρίας, ὁ φάλτσος ἦχος ἑνὸς ξεκούρδιστου πιάνου καὶ τὸ μακρυνὸ κλάψιμο τοῦ σαξόφωνου... Τὸ 1925 εἶναι τόσο μακρυά μας καὶ τόσο κοντά μας!

Ἄκης Καλομοιράκης

Διαλεκτικὴ δυὸ πολιτισμῶν

Γκουρού

(THE GURU). Σκηνοθ.: Τζέημς Ἄιβορυ. Σενάριο: Ρ. Πρῶερ Γιμπβάλα. Φωτογραφία: Σουμπράτα Μίτρα. Μουσική: Οὐστάντ Βιλαγιάτ Κάν. Καλλ. διεύθυνση: Μπάνσι Τσαντραγκούπτα καὶ Ντίντι Κοντράκτορ. Μοντάζ: Πραμηχακὰρ Σουπάρε. Κάστ: Μάϊκελ Γιόρκ (Τὸμ Πίκλς), Ρίτα Τάσιγκαμ (Τζένη), Οὔτπαλ Ντοὺτ (Γκουρού). Παραγωγή: Ἰσμαὴλ Μέρτσαντ. Διανομή: Φόξ. Διάρκεια: 112'. Ἰνδία.

Τὴν ἱστορία θὰ μποροῦσε νὰ τὴ διηγηθεῖ κανεὶς κάπως ἔτσι: Μιὰ μέρα ἕνα διάσημος τραγουδιστὴς καὶ μιὰ νεαρὴ Ἀγγλίδα πᾶνε στὴν Ἰνδία γιὰ νὰ μυηθοῦν στὸν τρόπο τῆς Ἀνατολίτικης ζωῆς. Ἐγκαθίστανται ἐκεῖ καὶ ἀρχίζουν μαθήματα κοντὰ σ' ἕνα δάσκαλο, σ' ἕνα Γκουρού. Οἱ μέρες περνοῦν...

Εἶναι ὁ πιὸ σωστὸς τρόπος γιὰ νὰ ἀποδώσει κανεὶς τὸ πνεῦμα τῆς ταινίας τοῦ Ἄϊβορυ, ὅπου ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ δραματουργία ὁλωσδιόλου διαφορετική ἀπὸ τὴν Εὐρωπαϊκὴ ἢ Ἀμερικάνικη. Ἡ ταινία περνάει μπρὸς ἀπὸ τὰ μάτια μας σ' ἕνα τόνο ἐπίπεδο, χωρὶς κορυφώσεις. Τὰ ἐπεισόδια δένονται παρατακτικὰ χωρὶς αἰτιώδεις σχέσεις μεταξύ τους. Ἡ διάρκεια τῶν πλάνων δὲν δικαιολογεῖται, ἂν τὴ δοῦμε μὲ τὰ γνωστὰ μέτρα. Πάντοτε εἶναι μεγαλύτερη κι αὐτὸ δίνει στὴν ταινία ἕνα ρυθμὸ ἀργό. Ὁ φακὸς ἔχει μιὰ διακριτικὴ ἀντικειμενικότητα ποὺ ἀποκλείει τὴ συμμετοχή. Ἡ συγκίνηση ἔρχεται σιγὰ - σιγὰ μέσα ἀπὸ τὴ συνεχῆ ἐπαφή μας μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὸ χῶρο. Καὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ γνησιότητα τῆς περιγραφῆς. Ἐμεῖς βλέπουμε μόνο τὴν ἐπιφάνεια, τὰ γεγονότα, τὶς ἀνθρώπινες ἀντιδράσεις. Καὶ ὀρχίζουμε νὰ μαντεύουμε τί κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτές. Ἡ πορεία ποὺ ἀκολουθεῖται εἶναι ἀντίστροφη ἀπ' αὐτὴ ποὺ ἔχουμε συνηθίσει. Εἶναι πορεία ἀπὸ τὸ φωτεινὸ στὸ μυστηριῶδες. Στὴν ἀρχὴ τὰ πράγματα τοποθετοῦνται μὲ τρόπο ἀντικειμενικό,

Digitized and archived by www.deb.phs.uoa.gr/angelakis

χωρὶς περιθώρια παρερμηνείας. Ὁ τραγουδιστής, προχωρημένος στὴ σκέψη καὶ μὲ μιὰ λίγο πολὺ ὁλοκληρωμένη ἀντίληψη γιὰ τὴ ζωή, ζητᾶ νὰ μάθει οὐτάρ. Τὰ ἄρια ποὺ ἔχει θέσει, ὅσο ἀφορᾶ τὸ τί θὰ δεχτεῖ ἀπὸ τὸν Γκουρού του, εἶναι σαφῆ. Ἀντίθετα, ἡ ἀφελὴς νεαρὴ Ἀγγλίδα εἶναι ἀνοιχτὴ σὲ ὁτιδήποτε. Παραδίνεται στὸ δάσκαλο μὲ τυφλὴ ἐμπιστοσύνη, θέλοντας νὰ μάθει τὰ πάντα γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Δὲ φαίνεται νὰ φέρνει μαζί της καμιὰ «θέση» ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ πιὸ στοιχειώδη. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἀντιδρᾶ στὶς ἐπιθυμίες τοῦ δάσκαλου.

Ὅμως, τελικά, κι οἱ δυὸ θὰ μείνουν ἀνικανοποίητοι. Ἡ οὐμανιστικὴ ἠθικὴ τοῦ Τὸμ θ' ἀντιδράσει ἀρχικὰ στὴν ἀνατολίτικη ἠθικὴ τοῦ δάσκαλου, τὸν ὁποῖο ἀρνιέται γιὰ κηδεμόνα του. Στὸ τέλος, ὅμως, δὲν τοῦ μένει παρὰ νὰ δεχτεῖ τὴν ξένη νοοτροπία ἔται ὅπως εἶναι, χωρὶς προσπάθεια νὰ τὴν ἀλλάξει ἢ νὰ τὴν ἐξηγήσει. Στὸ βάθος, ἔχει ἀντιληφτεῖ ὅτι ἡ Ἰνδία περνάει μιὰ ἄλλη πολιτιστικὴ ἐποχή. Μένει ὅμως ἀνεπηρέαστος ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴν ἐμπειρία; Καὶ βέβαια ὄχι. Ἡ ἐπαφή του μὲ τὸν Γκουρού τὸν ἔκανε νὰ βλέπει τοὺς ἄλλους μὲ μιὰ ἰδιαίτερη κατανόηση, μὲ μιὰ βαθύτερη ἀνθρωπιά. Διαπιστώνει πὼς ἡ κριτική του στάση ἀπέναντι στὴ ζωὴ στερεύει, ὅταν γίνεται ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς, ἀπὸ τὴ θέση τοῦ οὐδέτερου παρατηρητῆ. Ἡ διαφοροποίησή του φαίνεται καθαρά, ὅταν σύγκρούεται μὲ τὸν ἰμπρεσαριό του, τοῦ ὁποίου ἡ θέση φανερώνει τὸ ποσοστὸ τῆς ἀλλοτρίωσής του ἀπὸ τὴν συναγωνιστικὴ κοινωνία. Ὁ Τὸμ ἔχει μάθει πάρα πολλά.

Ἀλλὰ καὶ ἡ Τζένη ἔχει διαφοροποιηθεῖ οὐσιαστικά, παρὰ τὴ μερική της ἀποτυχία. Ἡ θέλησή της ν' ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὴ φυσιολογικὴ πολιτιστικὴ πορεία καὶ νὰ προσκολληθεῖ σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἱστορικὴ στιγμὴ ἦταν καθαρὴ οὐτοπία. Οἱ καλές της προθέσεις δὲν ἦταν ἀρκετὲς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἐγκλιματιστεῖ σ' ἕνα περιβάλλον ὅπου ἡ θέση τῆς γυναίκας εἶναι διαφορετική. Τελικὰ διαπιστώνουμε ὅτι αὐτὲς οἱ προθέσεις της ἠγάζουν ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ ποὺ φέρνει. Ἡ διαφορά της ἀπὸ τὴ γυναίκα τοῦ Γκουρού εἶναι τὸ ὅτι ἐκείνη δὲν κανονίζει τὴ στάση της ἀπέναντι στὴ ζωὴ ἀλλὰ τὴν ἀποδέχεται μοιρολατρικὰ χωρὶς νὰ κρύβει τὰ πάθη της, τὴ ζήλεια, τὸν πόνο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ἐνδόμυχη ἐρωτικὴ ἔλξη τῆς Τζένη πρὸς τὸ δάσκαλο μένει χωρὶς ἀπάντηση. Τὸ συναίσθημα ποὺ τὴν κατέχει εἶναι ἕνας φόβος ποὺ συνεχῶς μεγαλώνει.

Ὁ ἰνδικὸς πολιτισμὸς ἀντιστάθηκε ἐπίμονα στὴν ἐπίθεση τῶν νεαρῶν Εὐρωπαίων. Στὸ τέλος, ὅμως, οἱ δυὸ νέοι εἶναι οἱ πραγματικοὶ νικητές. Ἡ καινούργια νοοτροπία, μὲ τὴν ὁποία ἤρθαν σὲ ἐπαφή, τοὺς ἔκανε ν' ἀναθεωρήσουν τὶς δικές τους σχέσεις. Γνώρισαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, μὲ τὸ νὰ πλησιάσουν τὶς πηγὲς τῆς ζωῆς, ποὺ κόντευαν οἱ ἴδιοι νὰ ξεχάσουν. Καὶ αὐτὴ ἦταν ἡ νίκη τους. Φεύγουν, τελικά, ἀφήνοντας πίσω τους μιὰ ζωὴ ποὺ κυλάει ἀργά, ἕναν πολιτισμὸ ποὺ παραδίνεται σὰ σκυτάλη ἀπὸ τὸ δάσκαλο στὸ μαθητή, μέσα ἀπὸ μιὰ σχέση πρωταρχικῆς σημασίας γι' αὐτόν. Αὐτὸς ὁ πολιτισμός, ὅμως, ἔχει δεχτεῖ ἕνα καίριο πλῆγμα. Ὁ Γκουρού ἔχει ἀποτύχει στὴν προσπάθειά του νὰ δημιουργήσει τοὺς μαθητές του, αὐτοὺς ποὺ θὰ κληρονομοῦσαν μιὰ μέρα τὴ σοφία του. Ἡ ἀποτυχία του εἶναι ὁριστική; δὲν ξέρουμε. Τὸν βλέπουμε μόνο νὰ ζητάει ἀπελπισμένα νὰ ξαναβρεῖ τὴ χαμένη του ἰσορροπία κοντὰ στὸ γέρο δάσκαλό του. Ἴσως ἡ προσφυγή του σ' αὐτὸν νὰ ἔγινε ἀπὸ ἀνάγκη γιὰ ἀνθρώπινη ἐπαφή, μέσα σ' ἕνα κόσμο ποὺ χάνει τὴν αὐθεντικότητά του, ποὺ ἀρχίζει νὰ δυτικοποιεῖται.

Ὁ Ἄιβορυ παρατηρεῖ τὴν ἰνδικὴ ζωὴ μὲ τὴ ματιὰ ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἀποδέχεται καὶ δικαιολογεῖ τὰ πάντα. Τελικά, καταλαβαίνουμε ὅτι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸν ἰνδικὸ πολιτισμὸ ξεκινάει τὸ ἰδιαίτερο ὕφος τῆς ταινίας, αὐτὴ ἡ ἀποστασιοποίηση σὲ στύλ ἀνατολίτικου παραμυθιοῦ, ποὺ, ἂν προεκταθεῖ, θὰ συναντήσει τὸ στύλ τῶν ταινιῶν τοῦ Ραίη. Ἐπικοινωνοῦμε μὲ τὴν ταινία, μ' ἕνα τρόπο ἐσωτερικό, ἀνάλογο μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐπικοινωνοῦν οἱ Ἰνδοὶ μέσα ἀπὸ τὴ μουσική, ὅπως βλέπουμε στὴν πολὺ εὔγλωττη σεκάνς τοῦ φεστιβὰλ τῆς μουσικῆς. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Ἄιβορυ εἶναι Εὐρωπαῖος, γι' αὐτὸ καὶ χρησιμοποιεῖ πολλὲς φορὲς δραματικὲς λύσεις ἀπὸ τὸν Εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἄνισο. Ὑπάρχουν σκηνές, ὅπως ἡ σκηνὴ τοῦ πάρτυ, ὅπου πετυχαίνει ἕναν περίεργο συνδυασμό. Καὶ ὑπάρχουν ἄλλες σκηνές, ὅπως οἱ δυὸ πρῶτες φαντασιώσεις τῆς Τζένη, ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἀποτυχημένες. Ἡ τελευταία ὅμως φαντασίωση, γυρισμένη μὲ ἀρκετὰ «ρεαλιστικὸ» τρόπο, δὲν μᾶς ξενίζει κι αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἀντίστροφη πορεία ποὺ ἀναφέραμε στὴν ἀρχή. Ἔχοντας φτάσει ἡ ταινία σ' ἕνα σημεῖο, ὅπου τὰ φαινόμενα γίνονται ὅλο καὶ πιὸ ἀνεξήγητα, δὲ χάνει σὲ ἑνότητα, ὅταν περνᾶμε ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στὴν φαντασία.

Γιῶργος Κόρρας

Ὁ ἐχθρός...

Δυὸ λιοντάρια στὸν Εἰρηνικὸ

(HELL IN THE PACIFIC)
Σκηνοθεσία: Τζὼν Μπούρμαν. Παραγωγή: Ροῦμπεν Μπέρκοβιτς. Σενάριο: Ἄλεξ. Τζένκομπς καὶ Ἔρικ Μπέρκοβιτς. Φωτογραφία: Κόνραντ Χώλ. Μοντάζ: Τόμας Στάνφορντ. Μουσική: Λάλο Σίφριν. Καλλ. Διεύθυνση: Ἄντονυ Πρὰτ καὶ Μαζάο Γισμαζάκι. Διανομή: Σινεράμα. Διάρκεια 102' ΗΠΑ. Κάστ: Λῆ Μάρβιν (Ἀμερικ. πιλότος), Τοσίρο Μιφοῦνε (Γιαπωνέζος ἀξιωματ. τοῦ ναυτικοῦ).

Σ' ἕνα ἐρημονήσι τοῦ Εἰρηνικοῦ, κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ πολέμου, διασώζονται δύο διαφορετικῆς παρατάξεως ναυαγοί.

Ὁ Γιαπωνέζος πλοίαρχος (Μιφοῦνε) καὶ ὁ Ἀμερικανὸς πιλότος (Μάρβιν). Ἤδη ἔχουμε τὰ βασικὰ θεμέλια τῆς ἀντίθεσης — θέσης ποὺ μελετᾶει ἡ ταινία αὐτὴ τοῦ Μπούρμαν. Στὴν προηγούμενη δουλειά του, τὸν «Ἐπαναστάτη τοῦ Ἀλκατράζ», παρατηρεῖ κανεὶς πὼς τὸ κοινωνικὸ πλαίσιο διαγράφει ἤδη τὰ ὅρια τῆς προσωπικῆς δράσης. Καὶ ἐκεῖ ὅπως στὰ «Λιοντάρια», τὸ περιβάλλον παίζει καθοριστικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῶν χαρακτήρων καὶ «τηρεῖ» μιὰ ἐχθρικὴ στάση ἀπέ-

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ναντι στὸν παραβάτη. Ἂν ὁ ἐχθρὸς εἶναι ἀπέναντί σου θὰ φερθεῖς σὰν ἐχθρός. Οἱ ἕτοιμοι ὅροι τοῦ παιχνιδιοῦ περιμένουν λοιπόν τοὺς ναυαγούς. Ὁ Μπούρμαν δὲν τὸ ἀγνοεῖ αὐτό. Καὶ μάλιστα χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιο τὸ παιχνίδι γιὰ νὰ ξεσκεπάσει τὴν βρωμιά του.

Στὸ πράσινο εἰρηνικὸ νησί, μὲ τὴν ἀτέλειωτη θάλασσα καὶ τὰ μαγευτικὰ ἡλιοβασιλέματα, τὸ ψυχρὸ προφίλ τοῦ Γιαπωνέζου διαγράφει σκληρὰ μιὰ παροῦσα κατάσταση. Ἡ προσπάθειά του νὰ ἐπιβιώσει χρησιμοποιεῖ τὴν προγονικὴ ἀξιοπρέπεια σὰν πρόσχημα. Μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Ἀμερικανοῦ ναυαγοῦ, οἱ ὑπολογισμοὶ ἀλλάζουν τελείως. Ὁ ἐχθρός, (ὅπως οἱ καταστάσεις τὸν ἔχουν ἐπιβάλει) βρίσκεται ἐκεῖ κι' ἀποτελεῖ κίνδυνο γιὰ τὴν ὕπαρξή του. Χωρὶς περιθώρια συνεννόησης γλωσσικῆς, ὁ ἕνας θὰ προσπαθήσει νὰ ἐξοντώσει τὸν ἄλλον, μὲ ἔνταση πρωτόγονης βαρβαρότητας. Ὁ Μπούρμαν σκληρὰ καὶ ἄμεσα δίνει μέσα ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές του, τὴν ἔννοια τῆς ἀπρόσωπης ἐχθρας. Μὲ σύρλιαχτὰ ἢ μὲ περίπλοκα τεχνάσματα οἱ ἀντίπαλοι ἀμύνονται καὶ ἐπιτίθενται καὶ ἡ μονομαχία κορυφώνεται μέσα στὴν καρδιὰ τῆς ζούγκλας, κάτω ἀπὸ τὴν καταρρακτώδη καταλυτικὴ βροχή.

Ἡ μετέπειτα ἀντιστροφὴ τῶν ἐννοιῶν «αἰχμάλωτος» καὶ «Κύριος», ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Μιφοῦνε ἢ τοῦ Μάρβιν ὁδηγεῖ στὴν διαπίστωση μιᾶς φορτικῆς κατάστασης, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν προσωπικὴ κυριαρχία τοῦ ἑνὸς ἐπὶ τοῦ ἄλλου. Φυσιολογικὰ πιά, πιάνονται ἀπ' τὴν μοναδικὴ τους ἐλπίδα, τὴ συμβίωση. Τότε, τὰ κοντινὰ πλάνα τοῦ Γιαπωνέζου καὶ τὰ μακρινὰ τοῦ Ἀμερικανοῦ ποὺ γυρίζει γύρω του, σμίγουν στὶς δυὸ φιγοῦρες ποὺ συνεννοοῦνται μόνο ἠχητικά, καὶ διατηροῦν τώρα πιὰ ὄχι τὴν ἐχθρότητα ποὺ ἐπιβάλλει τὸ περιβάλλον, ἀλλὰ μιὰ ἐγωϊστικὴ ἐπιφύλαξη.

Πράξεις τελείως προσωπικές, ὅπως τὸ παιδικὸ χωράφι — σχεδιάγραμμα τοῦ Μιφοῦνε, πίσω ἀπ' τὸ πείσμα μιᾶς μοναξιᾶς, ἀπηχοῦν εὐαισθησία θέσης ποὺ τονίζει, σὰν ἐξαίρεση, τὴν μικρὴ ἀπόσταση καὶ τὴν ἀδυναμία ἀπομόνωσης ἀπὸ μιὰ προδιαγραμμένη μορφὴ ζωῆς.

Ὁ ξεχασμένος ὅμως πόλεμος, εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ ἀπ' ὅσο φαίνεται καὶ τ' ἀφρισμένα κύματα, μόλις ἔξω ἀπὸ τὸ ἀτόλ, προδιαγράφουν τὴν ψυχικὴ καὶ σωματικὴ πάλη μὲ τὸ ἐχθρικὸ περιβάλλον.

Ὁ σκηνοθέτης πλησιάζει τοὺς δυὸ χαρακτῆρες σιωπηλὰ ἀλλὰ σφικτά, κάτω ἀπὸ τοὺς ἁπλοὺς στίχους μιᾶς μπαλλάντας καὶ τὰ βουητὰ τοῦ ὠκεανοῦ. Ἡ ἀλληλοεκτίμηση ὁδηγεῖ σ' ἕνα ἐσωτερικὸ σεβασμό, ὅπλο πρωταρχικὸ ἀπέναντι στὴν παλιὰ μαχητικὴ καὶ ἀνταγωνιστικὴ διάθεση.

Στὸ τελικὸ κομμάτι τῆς ταινίας, φθάνοντας σ' ἕνα συγκρότημα νησιῶν, θὰ ἀντιμετωπίσουν πάλι, ἀπὸ κοινοῦ αὐτὴ τὴν φορά, τὸ ἐχθρικὸ περιβάλλον. Ἀνάμεσα στὰ ἴχνη τοῦ πολέμου (χαλάσματα καὶ τῶν δυὸ παρατάξεων) οἱ αὐθόρμητες κραυγὲς προσπαθοῦν νὰ γκρεμίσουν τὸ φράγμα ποὺ χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους σὲ ἐχθροὺς καὶ φίλους. Ἀλλὰ τὰ περιθώρια εἶναι κλειστά. Ἡ ἐχθρότης ἑνὸς κόσμου ὁλόκληρου καθηλώνει ἀργά, σταθερά, τὴν ἁπλότητα τοῦ Μάρβιν καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τοῦ σαμουραῖ Μιφοῦνε. Τὸ τέλος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἕνας θρῆνος χαμηλός, ἀλλὰ αἰσθητός. Οἱ χωριστοὶ δρόμοι ἀπομακρύνουν τὸ περιπαιχτικὸ - ζεστὸ γιαπωνέζικο βλέμμα ἀπὸ τὸ πεισματάρικο - κολόκαρδο βάδισμα τοῦ Ἀμερικάνου. Γιατὶ ὑπάρχει ἀκόμα ἀρκετὴ ἐχθρικὴ δύναμη γύρω μας ποὺ καταστρέφει τοὺς ἀνθρώπινους δεσμούς.

Τώνης Λυκουρέσης

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ὁ ρωμαντικὸς ἥρωας

Χό !

(ΗΟ!) Σκηνοθεσία: Ρομπὲρ Ἐνρικό. Σενάριο: Πιὲρ Πελεγκρί, Λυσιὲν Ἀμὸν καὶ Ρομπὲρ Ἐνρικὸ ἀπ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Χοσὲ Τζιοβάννι. Φωτογραφία: Ζὰν Μποφφτύ. Ντεκόρ: Ζὰκ Σωλνιέ, Μοντὰζ: Ζακλὶν Μεπιὲλ καὶ Μισὲλ Λεβέν. Μουσική: Φρανσουὰ ντὲ Ρουμπαί. Παραγωγή: Μαρσὼ φὶλμ (Γαλλία). Πρωταγωνιστοῦν: Ζ. Π. Μπελμοντό, Τ. Σίμκους, Μπυσσιὲρ, Φέϋ, Τσάπλιν.

Ὁ Χὸ (Φρανσουὰ Χολὲν — Μπελμοντό), ἀποτυχημένος ραλλίστας καὶ φορτωμένος ἄδικα τὸ σκοτωμὸ τοῦ καλύτερου φίλου του, δουλεύει τώρα γιὰ λογαριασμὸ μιᾶς συμμορίας γκάγκστερ. Μιὰ μέρα, θὰ συλληφτεῖ τυχαῖα καὶ θὰ κλειστεῖ φυλακὴ γιὰ κλοπὴ αὐτοκινήτου. Ἀπὸ κεῖ θὰ τὸ σκάσει γιὰ νὰ βρεθεῖ ξαφνικὰ περιφρονημένος καὶ προδομένος ἀπ' τοὺς φίλους του καὶ τὸ κορίτσι του κι ἀκόμα κουβαλώντας στὴν πλάτη βρώμικες δάφνες ποὺ ἀκόπιμα τοῦ φορτώνουν οἱ ἀστυνομικοί. Μόνος πιά, θὰ προσπαθήσει νὰ ἀποκαταστήσει τὸ ὄνομά του, νὰ ἐκδικηθεῖ τὴν παλιά του παρέα καὶ νὰ κερδίσει πάλι τὴν ἀγάπη του. Καὶ θὰ πληρώσει, γιὰ νὰ τὰ καταφέρει, μὲ τὴ ζωή τῆς Μπενεντίτ καὶ μὲ τὸ δικό του «πέσιμο» σ' αὐτὸ ποὺ ἀπεχθανόταν: τὸ φόνο.

Πρόκειται γιὰ ἕνα θέμα ποὺ θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ γίνει μιὰ κακή - πολὺ κακή ταινία, μ' ὅλα τὰ γνωστὰ κλισὲ καὶ τὰ μελοδραματικὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν σὲ παρόμοιες περιπτώσεις. Ὁ λόγος ποὺ κάνει τελικὰ τὸ «Χό», μιὰ ἁπλῶς ἐνδιαφέρουσα δουλειά, εἶναι ἡ «εὐτυχὴς συνεργασία», ἀνθρώπων ποὺ γνωρίζουν τέλεια τὴ δουλειὰ τους. Τὸ σύνθημα δίνει ὁ «καταραμένος» Χοσὲ Τζιοβάνι, ὁ δυνατότερος Γάλλος μυθιστοριογράφος τοῦ εἴδους, ποὺ ἀπόχτησε τὴν ἐμπειρία του στὶς διάφορες φυλακὲς ὅπου πέρασε — καὶ περνάει ἀκόμα — ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του (σὰν κάτι ἄλλους παλιότερους Μεγάλους «καταραμένους»)... Ὁ Χὸ σὰν χαρακτήρας δὲν ὁλοκληρώνεται. Ὅμως, παρ' ὅλ' αὐτὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα τέτοια, ποὺ τὸν κάνουν συχνὰ πολὺ ἀληθινό, πολὺ ἀνθρώπινο. Κι ὑποπτεύεσαι (πρᾶγμα ποὺ ἔχει φανεῖ καὶ σ' ἄλλα βιβλία τοῦ Τζιοβάννι) πὼς ὁ Χὸ εἶναι καὶ λιγάκι ὁ ἴδιος ὁ Τζιοβάννι (ὁ Βιόν, ὁ Ρεμπώ, ὁ Βιγιὸν καὶ ὅλη αὐτὴ ἡ γαλλικὴ παράδοση τῶν ἀλητῶν ποὺ δὲν ἦταν καθάρματα).

Ὁ Χό, θάθελε στὸ βάθος νὰ ταν κάπως ἀλλιῶς τὰ πράγματα. Μήπως κι ἡ μανία του γιὰ τὶς γραβάτες, δὲ δείχνει πὼς τοὔχει λείψει ἡ ζωή — πὼς τοὔχει λείψει ἡ ὑπαρξή του ἡ ἴδια καὶ πὼς ψάχνει νὰ τὴ βρεῖ σὲ κάτι ποὔναι δικό του; Ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὸ χαϊδεύει, νὰ τὸ κοιτάζει ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ νιώθει ἀλλιῶς, ἴσως ἔτσι ὅπως θάθελε νὰναι; Κι ὅταν πρὸς τὸ τέλος ὁμολογεῖ πὼς θέλει πιὰ νὰ σταματήσει, εἶναι φανερὸ πὼς δὲν τὸ κάνει γιατὶ πραγματικὰ νιώθει ἀδύνατος, ἀλλὰ γιατὶ ἴσως ἦταν αὐτὸ ποὺ πάντα ἔψαχνε.

Ὁ Χὸ λοιπόν, εἶναι λίγο παιδί, λίγο τρυφερός, λίγο μόνος, λίγο ἐπιπόλαιος, ἴσως κι ἀρκετά... τίμιος. Ἂν τώρα ὅλ' αὐτὰ εἶχαν δουλευτεῖ μὲ μεγαλύτερη προσοχή, αὐτὸς ὁ μέτριος σκελετὸς θὰ γινόταν ἕνα μεγάλο θέμα. Δὲν ἔγινε. Καὶ τὸ βάρος τῆς ἀποτυχίας πέφτει τόσο στὸ Τζιοβάννι, ὅσο καὶ στὸν Ἐνρικό. Γιατί, τὴ στιγμὴ ποὺ ξέρουμε πὼς εἶναι ἱκανὸς ὁ Ἐνρικὸ νὰ φτιάξει ἕνα ἀριστούργημα (ἂν κρίνουμε ἀπ' τὶς 3 μεγάλου μήκους ταινίες ποὺ ἔρθει στὴν Ἑλλάδα — «Οἱ τρεῖς τυχοδιῶχτες», «Τάντ Ζίτα» καὶ «Χό» — καὶ κυρίως ἀπ' τὶς μικροῦ μήκους ταινίες, ἀπ' τὸν «Ποταμὸ τῆς κουκουβάγιας» ὡς τὰ κρατικὰ γεωργικὰ καὶ βιομηχανικὰ του ντοκυμανταίρ), πάντα αὐτὸ τὸ παρολίγον ἀριστούργημα ὁδηγεῖται σὲ ἀδιέξοδο. Σ' αὐτή του τὴ δουλειά, ὑπάρχουν θαυμάσια στοιχεῖα. Ὅμως ἀφήνει συχνὰ ἀνολοκλήρωτο τὸ θέμα του γιὰ νὰ πηδήσει κάπου ἀλλοῦ. Ἀκόμα δημιουργεῖ τὴν ὑποψία πὼς ὑπάρχει ἐδῶ μιὰ ἐπήρεια ἀπ' τὸν Μελβίλ — ὄχι πολὺ σημαντική. Οἱ χῶροι ποὺ κινήθηκε, εἶναι σωστοί, ξεροί, μακριὰ ἀπὸ ἑστετίστικες καὶ ψεύτικες λύσεις. Ἡ συμβολὴ τοῦ θαυμάσιου ντεκορατὲρ Ζὰκ Σωλνιὲ (Πέρυσι στὸ Μάριενμπαντ. Ὁ πόλεμος τέλειωσε, ὁ Φαρσὲρ, Ἐρωτικὰ παιχνίδια, Ὁ Κλέφτης κ.ἄ.), εἶναι ὁλοφάνερη. Ἡ φωτογραφία τοῦ καλύτερου νέου Γάλλου ὀπερατὲρ τοῦ Ζὰν Μποφφτύ (Γιογιό, Ὅσο ἔχουμε τὴν ὑγειά μας, Σ' ἀγαπῶ - Σ' ἀγαπῶ, Οἱ βοσκοὶ τῆς συμφορᾶς, Ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Ρομπὲρ Ἐνρικὸ κ.ἄ.), εἶναι πραγματικὰ ἀριστουργηματική.

Σάκης Μανιάτης

Στὸ ἑπόμενο τεῦχος θὰ δημοσιευτοῦν οἱ ἀναλυτικὲς κριτικὲς γιὰ τὸ «Ἐάν...» καὶ τὸ «Πλαϊντάιμ».

ΑΠΟ 15 ΣΕ 15

οι ταινιες του μηνα

ΕΒΔΟΜ. 22—28)9

ΑΓΓΛΙΑ ΒΥΘΙΣΑΤΕ ΤΟ ΛΙΝΤΕΝΤΟΡΦ (Β. Λαμπίρης) Γιουνάϊτεντ ἀρτιστς Π ρ ω τ. Τζαίημς Κάαν. Σ κ η ν. Ντόν Σάρπ.

ΑΓΓΛΙΑ — ΙΝΔΙΑ ΓΚΟΥΡΟΥ. (Σκούρας φίλμ). Βλέπε κριτική.

ΓΑΛΛΙΑ Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΡΩΜΗ. (Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης). Π ρ ω τ. Ζεράρ Μπαρραί, Σύλβα Κόσινα, Ἀνιές Σπάακ. Σ κ η ν. Μωρίς Κλός.

ΙΤΑΛΙΑ ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ ΠΙΣΤΟΛΙ ΤΟΥ ΓΚΡΙΝΓΚΟ. (Χαλιώτης). Π ρ ω τ. Μάρθα Ντόβαν, Πάτ Γκένχελ, Σάρλ Ὄττερ. Σ κ η ν. Τζόζεφ Μαντρίτ.

Ο ΓΙΓΑΣ ΤΩΝ ΙΝΔΙΩΝ. (Σ.Α.Κ.Ε). Π ρ ω τ. Σήν Φλήν, Ἀλεσάντρα Πανάρο, Μαρία Βερσίνι. Σ κ η ν. Οὐμπέρτο Λέντζι.

Ο ΗΡΩΑΣ ΤΟ ΚΑΘΑΡΜΑ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΔΟΤΗΣ. (Καρ. Καραντζόπουλος). Π ρ ω τ. Ρόμπερτ Γούντ, Λέβ Τζόρνταν. Σ κ η ν. Πάολο Μπιανκίνι.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Ο ΒΙΑΣΜΟΣ. ΗΠΑ. Σ κ η ν. Μάρτιν Ρίτ. Π ρ ω τ. Πώλ Νιούμαν, Λώρενς Χάρβεϋ, Κλαίρ Μπλούμ.

Ο ΑΣΥΛΗΠΤΟΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ. ΗΠΑ Σ κ η ν. Ντάιβιντ Μίλλερ. Π ρ ω τ. Κέρκ Ντάγκλας, Γουῶλτερ Ματτάου.

ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟ. Ἀγγλία. Σ κ η ν. Ρόναλντ Νήμ. Π ρ ω τ. Γκρέγκορυ Πέκ, Ρόνολντ Σκουήρ, Τζαίην Γκρίφιθς.

ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ. ΗΠΑ. Σ κ η ν. Μπλέηκ Ἔντουαρντς. Π ρ ω τ. Τόνυ Κέρτις, Τζάνετ Λή, Λίντα Κριστάλ.

ΚΑΓΚΑΣΕΙΡΟ. Βραζιλία. Σ κ η ν. Λίμα Μπαρέτο. Π ρ ω τ. Ἀλ. Ράσσελ, Μαρ. Πράντο.

ΕΒΔΟΜ. 29)9—5)10

ΑΓΓΛΙΑ Ο ΚΑΤΑΔΟΤΗΣ ΤΗΣ ΕΦ-ΜΠΙ-ΑΙ. (Δαμασ. Μιχαηλίδης). Π ρ ω τ. Τζώρτζ Νέηντερ. Σ κ η ν. Χάρολντ Ράϊνλ.

ΚΑΙ Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΕΣΤΑΖΕ ΑΙΜΑ. (Χαλιώτης). Π ρ ω τ. Γκάϋ Μάντισον. Σ κ η ν Τζόζεφ Γουώρεν.

ΓΑΛΛΙΑ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΩΝ ΕΓΚΛΗΜΑΤΩΝ. (Ἰωαννίδης Φίλμς). Π ρ ω τ. Ζάν Λουΐ Τρεντινιάν, Ρομπέρ Ὀσσέν. Σ κ η ν. Ναντίν Τρεντινιάν.

Η.Π.Α. ΤΗ ΝΥΧΤΑ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ ΤΟ ΣΤΡΙΠ -ΤΗΖ. (Σκούρας φίλμς). Βλ. κριτική.

ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Βλ. κριτική.

ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΦΙΛΗΣΩ ΤΗΝ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑ ΣΟΥ. Γιουνιβέρσαλ. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Π ρ ω τ. Πήτερ Σέλλερς. Σ κ η ν. Χάι Ἄβερμπακ.

ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ. Παραμάουντ. (Σάββας φίλμ). Π ρ ω τ. Πήτερ Γκραίης. Σ κ η ν. Πώλ Στάνλεϋ.

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΑΧΗ ΤΩΝ ΝΤΕΣΠΕΡΑΝΤΟΣ. Κολούμπια. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Π ρ ω τ. Τζάκ Πάλλανς, Βίνς Ἔντουαρντς. Σ κ η ν. Χένρυ Λέβιν.

ΙΤΑΛΙΑ Ο ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΤΗΣ ΜΑΦΙΑΣ. (Ρέξ φλμς). Π ρ ω τ. Πήτερ Λή Λώρενς Σ κ η ν. Τζούλιο Ντιαμάντε.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

6 ΠΤΩΜΑΤΑ ΧΩΡΙΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟ. (Ἄστυ φίλμς). Π ρ ω τ. Γκόρντον Μίτσελ. Σ κ η ν Ρότζερ Ρακφέλλερ.

ΚΑΘΕΝΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΤΟΥ (Σκούρας φίλμς). Π ρ ω τ. Βάν Χέφλιν Σ κ η ν. Τζώρτζιο Καπιτάνι.

ΚΑΝΑΔΑΣ ΑΠΟ ΑΓΚΑΛΙΑ ΣΕ ΑΓΚΑΛΙΑ. Γιουνάιτεντ ἄρτιστς. (Λαμπίρης). Π ρ ω τ. Ἀλεξάνδρα Στιούαρτ. Σ κ η ν. Ρόν Κέλλυ.

ΕΛΛΑΣ Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΤΗΣ ΚΟΥΖΙΝΑΣ. (Καρ. Καρατζόπουλος). Π ρ ω τ. Δέσποινα Στυλιανοπούλου. Σ κ η ν. Κώστας Καραγιάννης.

ΚΑΚΟΣ ΨΥΧΡΟΣ ΚΙ ΑΝΑΠΟΔΟΣ. (Κλ. Κονιτσιώτης). Π ρ ω τ. Κώστας Χοτζηχρῆστος. Μίμης Φωτόπουλος. Σ κ η ν. Ἐρίκος Θαλασσινός.

ΕΝΑ ΤΑΓΑΡΙ ΔΟΛΛΑΡΙΑ. (Τάσος Γιαννόπουλος). Π ρ ω τ. Τ. Γιαννόπουλος. Σ κ η ν. Γ. Παπακώστας.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

ΛΟΛΙΤΑ. ΗΠΑ. Σ κ η ν. Στάνλεϋ Κιοῦμπρικ. Π ρ ω τ. Τζέημς Μαίησον, Σιοῦ Λάϊον, Πῆτερ Σέλλερς, Σέλλεϋ Γουίντερς.

ΟΘΕΛΛΟΣ. Ρωσία. Σ κ η ν. Σεργκέϊ Γιούτκεβιτς. Π ρ ω τ. Σεργκέϊ Μπονταρτσούκ.

ΕΒΔΟΜ. 6—12)10.

ΑΓΓΛΙΑ ΛΗΣΤΕΙΑ ΑΛΑ ΙΤΑΛΙΚΑ. Παραμάουντ. (Σάββας φίλμ). Σ κ η ν. Πῆτερ Κόλλινσον. Π ρ ω τ. Μάϊκελ Καίην, Νόελ Κάουαρντ.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΝΙΟΤΗ ΤΗΣ ΤΖΗΝ ΜΠΡΟΝΤΥ. (Σκούρας φίλμς). Σ κ η ν. Ρόναλντ Νήμ Π ρ ω τ. Μάγκυ Σμίθ, Παμέλα Φράνκ, Ρόμπερτ Στέφενς.

Η.Π.Α. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ. Μέτρο. (Δαμάσκ. - Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Σίντεϋ Λιοῦμετ. Π ρ ω τ. Ἀνούκ Αἰμέ, Ὀμάρ Σαρίφ.

ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ ΜΕ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ. (Σκούρας Φίλμ). Σ κ η ν. Λῆ Πογκόστιν. Π ρ ω τ. Τζείμς Κόμπερν, Λῆ Ρέρκ.

ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΗΣ ΓΑΤΑΣ. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Νταίηβιντ, Λόουελ Ρίτς. Π ρ ω τ. Μάϊκλ Σαρραζίν.

ΓΑΛΛΙΑ Ο ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΑΣ. Γουώρνερ. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Ζάν Ἐρμάν. Π ρ ω τ Ἀλαίν Ντελόν, Μιρέϊγ Ντάρκ.

ΙΤΑΛΙΑ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ ΠΟΥ ΤΗΝ ΞΕΧΑΣΕ Ο ΘΕΟΣ. (Ρέξ Φλμς). Σ κ η ν. Τζούλιο Μπρούκς. Π ρ ω τ. Τζών Ρίτσαρνσον, Ροσσάνα Σκιαφίνο.

ΤΑ ΚΑΘΑΡΜΑΤΑ. Γουώρνερ. (Δαμάσκ. - Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Ντούτσιο Τεσσάρι. Π ρ ω τ. Μοντγκόμερυ Γούντ...

Ο ΓΙΑΤΡΟΣ (Χαλιώτης). Σ κ η ν. Λουΐτζι Τζάμπα. Π ρ ω τ. Ἀλμπέρτο Σόρντι.

ΕΛΛΑΣ ΤΟ ΣΤΡΑΒΟΞΥΛΟ (Σ.Α.Κ.Ε.). Σ κ η ν. Ὀρέστης Λάσκος. Π ρ ω τ. Γιάνν. Γκιωνάκης, Ἀλέκος Τζανετάκος, Σοφία Ρούμπου.

Ο ΣΤΡΑΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΣΕ. (Καρ. - Καρατζόπουλος). Σ κ η ν. Κώστας Καραγιάννης. Π ρ ω τ. Ντίνος Ἡλιόπουλος, Ἄννα Φόνσου.

ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΜΙΑΣ ΚΑΡΔΙΑΣ. (Κλάκ Φίλμς). Σ κ η ν. Ἀπόστ. Τεγόπουλος. Π ρ ω τ. Ἀφροδ. Γρηγοριάδου. Βύρρων Πάλλης, Νότης Περγιάλης.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

ΨΥΧΩ. ΗΠΑ. Σ κ η ν. Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Π ρ ω τ. Ἄντονυ Πέρκινς, Τζάνετ Λῆ, Τζών Γκάβιν, Βέρα Μάϊλς.

ΕΒΔΟΜ. 13—19)10

ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΨΤΕ ΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ. (Δαμ. - Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Γιάνος Βεϊτζκί. Π ρ ω τ. Ρεμύ, Ἄλφρεντ Μίλλερ.

Η ΥΠΟΤΑΓΗ. (Σκούρας φίλμς). Σ κ η ν. Ἀλαίν Καβαλιέ. Π ρ ω τ. Κατρίν Ντενέβ, Μισέλ Πικολί, Ρότζερ Βάν Οὔλ.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ ΕΝΟΣ ΜΕΛΛΟΘΑΝΑΤΟΥ. (Σπέτζος φίλμ). Βλ. Φεστιβάλ.

Η.Π.Α. Ο ΝΙΚΗΤΗΣ (Δαμ. Μιχαηλίδης). Σ κ η ν. Τζέημς Γκόλνστοουν. Π ρ ω τ. Πώλ Νιοῦμαν, Τζόαν Γούντγουωρντ, Ρόμπερτ Βάγκνερ.

, ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΟ ΠΑΣΣΟ ΝΤΟΜΠΛΕ (Λαμπίρης). Σ κ η ν. Ρόμπερτ Σπάρ. Π ρ ω τ Κλίντ Γουῶκερ.

ΙΣΡΑΗΛ Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΙΝΑ (Ἀρ. Γεωργιάδης). Σ κ η ν. Μασυρίτσιο Λουτσίνι. Π ρ ω τ. Ἀσάφ Νταγιάν.

ΙΤΑΛΙΑ ΣΕΡΑΦΙΝΟ (Δαμ. Μιχαηλίδης). Βλ. Φεστιβάλ.
ΤΟ ΣΙΚΑΓΟ ΣΤΗ ΡΩΜΗ (Σάββας φίλμ). Σ κ η ν. Ἀλμπέρτο ντὲ Μαρτίνο Π ρ ω τ. Νίκος Κούρκουλος, Τζών Κασσαβέτης.

ΕΛΛΑΣ Ο ΜΠΛΟΦΑΤΖΗΣ (Καρ. - Καρατζόπουλος). Βλ. Φεστιβάλ.
Ο ΓΟΗΣ (Φίνος φίλμ). Σ κ η ν. Γιόννη Δαλιανίδη. Π ρ ω τ. Κώστας Βουτσᾶς.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ
Η ΛΗΣΤΑΡΧΙΝΑ Η.Π.Α. Σ κ η ν. Ἔλλιοτ Σιλβερστάιν. Π ρ ω τ. Τζέην Φόντα, Λή Μάρβιν.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Φεστιβὰλ Νέων

Στὸν κινηματογράφο «Ἀλκυονίς» προβλήθηκε ἐπὶ μιὰ ἑβδομάδα, ἕνα πρόγραμμα μὲ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἐφετεινῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους. Ἡ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία, δηλώνει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ τὶς νέες καλλιτεχνικὲς προσπάθειες καὶ ἐνισχύει μὲ στοιχεῖα πλέον τὴν ἐλπίδα μιᾶς συγκεκριμένης ἐκμετάλλευσης τῶν ἐργασιῶν αὐτῆς τῆς κατηγορίας. Τὸ πρόγραμμα περιλάμβανε 7 ταινίες τοῦ τελευταίου Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης καὶ 2 ἀποκλεισμένες ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴ προκρίσεως, «Τὸ κουνούπι» τοῦ Τώνη Λυκουρέση καὶ «Τὴ βάση 10» τοῦ Κώστα Παπαδόπουλου.. Μετὰ τὴ λήξη τῆς ἑβδομάδας, ἔχει προγραμματιστεῖ ἐπαναπροβολὴ ὅλων τῶν ταινιῶν ἢ καθεμιᾶς χωριστὰ σὲ κεντρικοὺς Ἀθηναϊκοὺς κινηματογράφους

Ἐὰν . . .

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ παρατηρεῖται τὸ λυπηρὸ φαινόμενο, μιὰ ταινία νὰ προβάλλεται μὲ μεγάλες περικοπές. Εἶναι ἡ πρώτη φορά, ὅμως, ποὺ λείπει τὸ σπουδαιότερος μέρος μιᾶς ταινίας, ὅπως συνέβηκε μὲ τὴν περίπτωση τοῦ «Ἐάν. . .».
Ἀναρωτιέται κανεὶς ποιὸ εἶναι τὸ νόημα τῆς προβολῆς τοῦ «Ἐάν. . .» ὕστερ' ἀπ' αὐτό. Θὰπρεπε ἴσως νὰ λαβαίνεται ὑπ' ὄψη ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τῆς ταινίας καὶ τὰ τυχὸν βραβεῖα της σὲ Φεστιβάλ, πρὶν ἀποφασιστοῦν οἱ περικοπές.

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Κύριε Διευθυντά

Μὲ ἀνάμικτα συναισθήματα χαρᾶς καὶ περιέργειας, ὅπως ὅλοι ἴσως οἱ φίλοι τοῦ κινηματογράφου, δέχτηκα κι' ἐγὼ τὴν ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ σας. Ἐκτιμώντας ἰδιαίτερα τὶς προθέσεις σας, ὅπως διατυπώθηκαν στὸ κύριο ἄρθρο τοῦ πρώτου τεύχους, καὶ κυρίως τὴν «ἀπόλυτα τίμια στάση ἀπέναντι στὸ κόσμο μας» τὴν «κάλυψη τῆς ἀνυπαρξίας τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα», τὴ «διάπλαση ἑνὸς πιὸ σωστοῦ κριτήριου», τὴν «βοήθεια γιὰ μιὰ συνειδητὴ συμμετοχὴ στὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι», θεώρησα ὅτι πιθανὸν νὰ σᾶς ἐνδιέφεραν μερικὲς παρατηρήσεις καὶ ἀπόψεις μου, τόσο γιὰ τὸ περιοδικό σας γενικά, ὅσο καὶ γιὰ ὁρισμένα ἀπ' τὰ προβλήματα ποὺ θέτει.

Κατ' ἀρχήν, ὅταν κρίνουμε ὁρισμένες ταινίες μὲ πρόθεση νὰ διαπλάσουμε ἕνα πιὸ σωστὸ κριτήριο, δὲν ἀρκεῖ νὰ εἶναι «οἱ καλύτερες τῆς λίστας», οἱ καλύτερες ποὺ παίχτηκαν σ' αὐτὴ τὴ σαιζόν, γιὰ νὰ ἀποφανθοῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ «ἀριστούργημα» ἢ νὰ προτείνουμε στὸν ἀναγνώστη «νὰ τὶς δεῖ ὁπωσδήποτε». Χρειάζεται ἕνα κριτήριο λιγότερο «Ἐπικαιρικό». Κι' αὐτὸ κατὰ τὴ γνώμη μου πρέπει νὰ ναι, (δὲ λέω τίποτα καινούργιο), ἡ ἑνότητα τοῦ περιεχομένου, καὶ τῆς μορφῆς ποὺ ταιριάζει σ' αὐτὸ τὸ περιεχόμενο. Ναί, εἶναι λάθος ἡ «ἀξιολόγηση μὲ βάση μόνο τὸ περιεχόμενο σὲ μιὰ τέχνη (ἀφήνουμε τὸ «κατεξοχὴν φορμαλιστικὴ») σὰν τὸ κινηματογράφο». Ἀλλὰ εἶναι ἀκόμα μεγαλύτερο λάθος νὰ στέλνουμε ἀνθρώπους νὰ δοῦν ταινίες ποὺ ἔχουν ἀξιόλογη καλλιτεχνικὴ μορφή, ἐνῶ τὸ περιεχόμενό τους εἶναι ὀπισθοδρομικὸ ὅπως π.χ. «Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔβλεπε τὰ τραίνα νὰ περνοῦν», «Τὸ κίτρινο ὑποβρύχιο» κ.ἄ. Κι' ὅλο τὸ λάθος ξεκινᾶ ἀπ' τὸ ὅτι, ὁ κριτικὸς — στὴ καλύτερη περίπτωση — ἀγνοεῖ ποιές εἶναι οἱ ἀπαιτήσεις τῆς σημερινῆς ἱστορικῆς στιγμῆς.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἐρώτημα ποὺ σᾶς ἔθεσαν οἱ ἀναγνῶστες ἀπ' τὴ Θεσσαλονίκη, σχετικὰ μὲ τὸ πῶς βλέπει τὸ περιοδικὸ «αὐτὸ ποὺ λέγεται Κινηματογράφος», μᾶς εἶπε «ἡ Σύνταξη» πὼς τὸν βλέπει «σὰν μέσο ἔκφρασης ποικίλων ἰδεῶν καὶ ἀπόψεων» (προφανῶς τοῦ δημιουργοῦ) — μιὰ ἄποψη ποὺ συγγενεύει ἀρκετὰ μὲ τὶς ἰδεαλιστικὲς καὶ μυστικιστικὲς ἀντιλήψεις ὅτι δῆθεν ἡ τέχνη (συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ κινηματογράφου), εἶναι ἡ προβολὴ τοῦ «ἐσωτερικοῦ ἐγώ», μιὰ «ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα». Παρακάτω θὰ διατυπώσουμε ὁριμένες ἀντιρρήσεις πάνω στὴν ἄποψή σας.

Τώρα θὰ σταθοῦμε σ' ἕνα σοβαρὸ πρόβλημα ποὺ ἔφερε στὸ προσκήνιο «ἡ Σύνταξη» στὸ δεύτερο τεῦχος, καὶ ποὺ ἀπασχολεῖ κάθε εὐσυνείδητο καλλιτέχνη. Δηλαδὴ ἂν «πρέπει ὁ καλλιτέχνης νὰ πλησιάσει τὸ κοινὸ του κατεβαίνοντας ἢ τὸ κοινὸ τὸν καλλιτέχνη ἀνεβαίνοντας».

Παρόλο ποὺ τοποθετεῖ «ἡ Σύνταξη» τὸ πρόβλημα (κι' ὄχι πολὺ σωστά. Θἄπρεπε νὰ πεῖ: νὰ πλησιάσει τὶς μᾶζες), δὲν παίρνει μιὰ ξεκάθαρη θέση πάνω σ' αὐτό, λέγοντας ὅτι «μιὰ λύση εἶναι ἡ ἀμοιβαία προσέγγιση» κι' ἀναγνωρίζοντας ταυτόχρονα πὼς «παραεῖναι ἀπλουστευμένη καὶ θολική».

Μιὰ ποὺ τέθηκε τὸ ζήτημα, μιὰ ποὺ τὸ περιοδικὸ δὲν παίρνει ξεκάθαρη θέση, καὶ μιὰ καὶ εἶναι «ἀνοικτὸ καὶ διαθέσιμο γιὰ κάθε ἄποψη», νομίζω πὼς «ἡ Σύνταξη» δὲν θὰ εἶχε ἀντίρρηση νὰ ἐκφράζαμε πάνω στὸ θέμα αὐτὸ τὴν προσωπική μας ἄποψη.

Κατ' ἀρχὴν τὸ πρόβλημα αὐτὸ δὲν «ταλαιπωρεῖ καλλιτέχνες καὶ κοινὸ ἀπὸ καταβολῆς τέχνης», ἀλλὰ εἶναι πρόβλημα ποὺ ἐμφανίζεται ἀργότερα,, μὲ τὸν καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας. Καὶ γίνεται ἀκόμα ἐντονώτερο στὶς μέρες μας, ὅπου, ὅπως ἔχουν πεῖ, ἡ τέχνη τείνει νὰ ἀποκοπεῖ ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἰδέες.

Νομίζουμε λοιπόν, πὼς ἡ λύση ποὺ θὰ δώσει κάθε (εὐσυνείδητος) καλλιτέχνης στὸ πρόβλημα ποὺ ἔχει τεθεῖ, θὰ ἐξαρτηθεῖ βασικὰ ἀπὸ τὶς κοινωνικοπολιτικές του ἀντιλήψεις, ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση καθορίζονται ἀπὸ τὴν τοποθέτηση μέσα στὴν κοινωνία. Ἔτσι π.χ. ἕνας ἀστὸς ἢ μικροαστὸς (στὸ Εἶναι ἢ στὴ συνείδηση) καλλιτέχνης (προσοχή! μιλᾶμε γιὰ πραγματικὸ καλλιτέχνη), ἀκόμα καὶ ὅταν δὲν τὸ καταλαβαίνει, κατὰ κανόνα δημιουργεῖ τέτοια ἔργα, ποὺ γιὰ νὰ τὰ πλησιάζουν οἱ μάζες εἶναι ἀναγκασμένες ν' ἀνεβαίνουν χωρὶς τὶς περισσότερες φορὲς νὰ χουν τέτοια δυνατότητα. Καὶ τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα, νὰ διευρύνεται τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸ καλλιτέχνη καὶ στὶς μάζες, νὰ ἀπευθύνεται ὁ καλλιτέχνης σ' ἕνα δικό του κοινό, ποὺ συνεχῶς ἀπομακρύνεται ἀπ' τὴν μεγάλη μάζα (χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς εἶναι «ἐκλεκτό»).

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis

Ἐμεῖς ἀντίθετα πιστεύουμε, πὼς ὁ καλλιτέχνης, τουλάχιστο γιὰ τὴν ἱστορικὴ στιγμὴ ποὺ ζοῦμε, πρέπει νὰ πλησιάζει τὶς μάζες κατεβαίνοντας νὰ προσαρμόζει τὸ ἐπίπεδο τῆς δημιουργίας του μὲ τὸ ἐκπολιτιστικὸ ἐπίπεδο τῆς μάζας, ἀκόμα κι' ὅταν αὐτὸ γίνεται σὲ βάρος τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Ἡ τέχνη τοῦ ν' ἀποτελεῖ γιὰ τὴ μάζα τὸ ἀμέσως ἑπόμενο σκαλοπάτι ἀπ' αὐτὸ ποὺ βρίσκεται. Ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ γεφυρώσει, κι' ὄχι νὰ διευρύνει τὸ χάσμα ἀνάμεσα στοὺς λίγους ἐκείνους ποὺ εἶναι σὲ θέση ἄμεσα νὰ ἀπολαύσουν τὶς ὑψηλότερες κατακτήσεις τῆς τέχνης, καὶ στὶς τεράστιες ἀμόρφωτες μάζες οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ ἀφομοιώσουν μόνο τὰ πιὸ ἀναμασημένα ὑποπροϊόντα τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἡ ἐποχή μας ἀπαιτεῖ ἕνα καινούργιο περιεχόμενο, κι' ὁ καλλιτέχνης θὰ τὸ βρεῖ μόνο κατεβαίνοντας στὶς μάζες καὶ νᾶστε βέβαιοι, πὼς αὐτὸ δὲν πρόκειται νὰ βλάψει τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης, ἴσα - ἴσα θὰ τὴν ἐμπλουτίσει καὶ θὰ τῆς δώσει μιὰ καινούργια ὤθηση πρὸς τὰ μπροστά, βγάζοντάς την ἀπ' τὴ σημερινὴ ἀποτελμάτωση.

Τὸ περιοδικό σας ἰσχυρίζεται πὼς «δὲν ἀπευθύνεται στοὺς ἐκλεκτοὺς» γιατὶ «νιὸ μᾶς ἐκλεκτοὶ εἶναι ὅλοι ὅσοι ξέρουν ἀνάγνωση». Προφανῶς θάθελε νὰ πεῖ: δὲν ἔχουμε πρόθεση ν' ἀπευθυνθοῦμε στοὺς ἐκλεκτούς, ἀλλὰ σὲ κάθε σκεπτόμενο ἄνθρωπο. Ἀπ' τὶς ἀναμφισβήτητες ὅμως καλὲς προθέσεις τοῦ περιοδικοῦ ποὺ ἀναφέραμε στὴν ἀρχή, μέχρι τὸ παρουσιαζόμενο ἀποτέλεσμα παρατηροῦμε μεγάλη διαφορά. Γιατὶ ὅσο κι' ἂν «ἀρνεῖται κατηγορηματικὰ» ἡ Σύνταξη «νὰ δεσμευθεῖ μὲ γραμμὲς καὶ θέσεις», ὡστόσο ἀπὸ τὸ δεύτερο κι' ὅλας τεῦχος ἔχουν ἀρχίσει νὰ διαφαίνονται κάποιες πολὺ γνωστὲς «θέσεις».. Ἄλλωστε ἡ ἴδια αὐτὴ ἡ ἄρνηση εἶναι μιὰ «θέση» ποὺ ἀπὸ μόνη της ἀποκλείει τὴν «ἀπόλυτα τίμια στάση ἀπέναντι στὸν κόσμο μας», τὴν πιὸ ἀξιέπαινη πρόθεση τοῦ περιοδικοῦ σας. Ἔχουν πολὺ σωστὰ πεῖ, πὼς ἡ κόλαση εἶναι συχνὰ στρωμένη μὲ καλὲς προθέσεις...

Νομίζω πὼς δὲν θὰ ἐβλαφτε τὸ περιοδικό σας ἂν λάβαινε σοβαρὰ ὑπόψη του τὴν 9η σύγχυση ποὺ ἀναφέρει ὁ Ἄμως Βόγκελ στὸ δεύτερο τεῦχος: Ἡ δημοσιότητα δὲν εἶναι ἀπόδειξη ποιότητας. Ἡ μεγάλη προσοχὴ τοῦ κοινοῦ δὲν εἶναι ἐγγύηση ἐπιτεύγματος.

Ναί, ὁ ἥλιος ἀνατέλλει πάντα, ἀλλὰ δὲν μᾶς ζεσταίνει πάντα...

Καὶ μὴ ξεχνᾶτε: Κάθε φορὰ ὁ ἥλιος ἀνατέλλει κι' ἀπὸ καινούργιο σημεῖο τοῦ ὁρίζοντα!

Εὐχαριστῶ
Μ. Ἀντωνίου
Ἀθήνα, 14 - 10 - 69

Κύριε Διευθυντά,

Μερικὲς σκέψεις μου γιὰ τοὺς σκηνοθέτες ταινιῶν μικροῦ μήκους θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ γίνουν πλατύτερα γνωστές.

Μὲ τὸ τέλος τοῦ φετεινοῦ φεστιβὰλ Θεσ) νίκης, ἔρχεται ἡ στιγμὴ νὰ κάνουμε τὸν ἀπολογισμὸ γιὰ τὸ τί κερδήθηκε ἀπὸ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀναμέτρηση σὰν αὐτή.

Δὲν θὰ κρίνω τὴν συμβολὴ τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους. Θὰ μιλήσω γιὰ τοὺς νέους σκηνοθέτες ποὺ ξεκινοῦν μὲ πολλὰ ὄνειρα καὶ ἀκόμη περισσότερες φιλοδοξίες γιὰ τὴ θητεία τους στὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Δυστυχῶς, οἱ νέοι σκηνοθέτες δὲν ἐπαλήθευσαν τὶς ἐλπίδες μας. Ἐκτὸς μερικῶν ἐξαιρέσεων, οἱ ἄλλοι παρουσίασαν καλοπροσεγμένες δουλειές. Τίποτα τὸ καινούργιο ὅμως. Δὲν εἴχαμε τὴν ἀπαίτηση τῆς μεγάλης δημιουργίας ἀπὸ νέους ἀνθρώπους, ἀλλὰ πιστεύουμε ὅτι, ἀφοῦ παρουσιάζονται σὰν ἀνανεωτὲς γιὰ νὰ καταλύσουν τὰ καθιερωμένα καὶ νὰ συμβάλουν σὲ μιὰ πρόοδο, θἄπρεπε νὰ δείξουν περισσότερη συνέπεια.

Δὲ νομίζουμε ὅτι ὁ σκοπὸς τῆς δημιουργίας τῶν μικροῦ μήκους ταινιῶν εἶναι ἡ ἀνάδειξη νέων σκηνοθετῶν, ἀλλὰ ἡ προώθηση τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας. Ἐλάχιστα χρήματα ἀπαιτεῖ ὁ πειραματισμὸς καὶ μόνο μέσα ἀπ' αὐτὸν θὰ μπορέσουμε ν' ἀνοίξουμε ἕνα νέο δρόμο στὸν κινηματογράφο μας. Στὸν εὐρωπαϊκὸ καὶ ἀμερικάνικο κινηματογράφο, αὐτὸ τουλάχιστον, ἔχει κατανοηθεῖ καὶ οἱ καινούργιοι δημιουργοὶ παρουσιάζουν ἔργα μὲ ἔντονα στοιχεῖα πειραματισμοῦ. Δὲν νοεῖται ταινία μικροῦ μήκους ποὺ πραγματοποιεῖται γιὰ σκοποὺς αὐτοδιαφήμισης ἢ αὐτοπροβολῆς.

Ἐδῶ δυστυχῶς οἱ κινηματογραφιστὲς ἀγνοοῦν ἢ θέλουν νὰ ἀγνοοῦν αὐτὴ τὴν ἀλήθεια — ἐκτὸς ἂν πιστεύουν ὅτι ἀνανέωση καὶ καινούργιο σημαίνει σωστὴ τεχνικὴ πραγματοποίηση μιᾶς ταινίας. Ἔχουμε περισσότερες ἀπαιτήσεις ἀπὸ τοὺς νέους ἀνθρώπους. Ὡστόσο, δὲ μποροῦμε νὰ μὴν ὑπογραμμίσουμε μερικὲς ἀξιόλογες περιπτώσεις νέων σκηνοθετῶν, ὅπως τοῦ Θ. Μαραγκοῦ, ποὺ μᾶς ἔδειξε ἕνα τρόπο ἔκφρασης μέσω τοῦ κολάζ καὶ τοῦ κινούμενου σχεδίου καὶ τοῦ Μ. Παπανικολάου, ποὺ μὲ τὸ «Μήδεια 70» ἔκανε ἕνα ἀξιόλογο πείραμα στὸν τομέα τῆς σχέσης ἤχου καὶ χρόνου, παρόντος καὶ παρελθόντος. Ἂς ἐλπίσουμε πὼς στὸ ἑπόμενο φεστιβὰλ οἱ ταινίες ποὺ θὰ παρουσιαστοῦν θὰ ἀνταποκρίνονται στοὺς σκοποὺς ἑνὸς τόσο σοβαροῦ θέματος.

Εὐχαριστῶ
Μάχη Λιδωρικιώτη
Ἀθήνα 18.10.69

Ἐμβάσματα συνδρομῶν : M.B.S.A. Εὐελπίδων 5 Τ.Τ. 801, τηλ. 813-866

Digitized and archived by http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis