

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΜΑΪΟΣ 71 **13**

Μίκλος Γιάντσο  
Ρόμπερτ Φλάρτνυ  
Χάρολντ Λούντ  
Χάουαρντ Χάις  
Θανάσης Βέγγος



# ΕΚΔΟΣΕΙΣ: "ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ,"

Διεύθυνση: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 74—Τηλ. 631.309

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

- 1) ΠΕΤΕΡ ΒΑ·Ι·Σ : Σημειώσεις για την πολιτιστική ζωή στο Βιετνάμ
- 2) ΝΟΡΜΑΝ ΜΕΗΛΕΡ : Οί στρατιές της νύχτας
- 3) ΠΡΑΓΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 1967 : Λόγοι Τσέχων συγγραφέων
- 4) ΕΡΝΕΣΤ ΜΑΝΤΕΛ: Βασικές αρχές οικονομικής θεωρίας
- 5) ΤΖΟΑΝ ΡΟΜΠΙΝΣΟΝ: 'Ελευθερία και 'Αναγκαιότητα

## ΓΙΑ ΤΥΠΩΜΑ

- 1) ΜΩΡΙΗΝ ΜΑΚΚΟΝΒΙΛ-ΠΑΤΡΙΚ ΣΙΗΛ : 'Η γαλλική εξέγερση του '68
- 2) ΙΣΑΑΚ ΝΤΟΥΪΤΣΕΡ : Δοκίμια γύρω από το έβραϊκό πρόβλημα

**ΤΖΟΑΝ  
ΡΟΜΠΙΝΣΟΝ**

**ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ  
και  
ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ**

μια εισαγωγή στη μελέτη  
της κοινωνίας

"ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ."

**ΕΡΝΕΣΤ  
ΜΑΝΤΕΛ**

**Βασικές αρχές  
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ  
θεωρίας**

"ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ."

## ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σε μία ταινία που προσπαθεί ν' αποδείξει με την παράθεση ειδήσεων μια θεωρητική θέση, είναι λογικό τέτοια να μην παίρνεται απ' την αρχή ως δοσμένο: όλα πρέπει να αποδειχτούν μπροστά μας με την αυστηρότητα και την ακριβεία μαθηματικής εξισώσεως. 'Η δόξη είναι ένας "ασπροπύνακας" όπου θα γραφούν κάποιες ιδέες με τα φωτογράμματα. "Οί νυημένοι" του Μίκλος Γιάντσο.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 13, ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΜΑΪΟΣ 71

1. Χάρολντ Λούντ, νεκρολογία	5
2. Φερναντέλ, νεκρολογία	7
3. 'Η θέση του Βέγγου στην ελληνική κωμωδία, του Τάκη Παπαγιαννίδη	8
4. 'Ο Θανάσης Βέγγος συζητά με τον Τ. Παπαγιαννίδη	11
5. Τρεις απόψεις για δύο ταινίες (Οί Νικημένοι- 'Ο ήχος της σιωπής) : Ραφαηλίδης-Κρητινός-Τριμούκης	16
6. Προβλήματα δημιουργίας και αυτοσχεδιασμός. Συζήτηση του Μίκλος Γιάντσο με τον 'Ισταν Ζοβγκαν	22
7. 'Ο Μίκλος Γιάντσο συζητά με τους Ζάν-Λουί Κομολλί και Μισέλ Ντελααί	27
8. Μίκλος Γιάντσο, βιοφιλμογραφία	38
9. 'Ο έργατικός κινηματογράφος. 'Ομάδα "Μεντβέντιν"	40
10. Κινηματογράφος- 'Ιδεολογία-Κριτική. Μέρος πρώτο. Των Ζάν Ναρμπονί και Ζάν-Λουί Κομολλί	42
11. Ρόμπερτ Φλάερτ, του Μαρσέλ Μαρτέν. Κριτική βιογραφία.	48
12. Κριτική ( Ρίο Λόμπο, 'Από πού πᾶνε για τό μέτωπο, Τ6 τσίρκο)	55
13. Συζήτηση με τους άναγνώστες	61
14. 'Η γνώμη τῶν δέκα	62

'Εκδότης: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σιρᾶ 9 • Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 • 'Υπεύθυνος τυπογραφείου: Λουκάς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35, τηλ. 615079 • 'Επιμέλεια ύλης-ντοκουμαντασιόν: Γιώργος Κόρρας • Γραμματεία συντάξεως: Ζιζή Παπαδάκη • Κασέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντε Κίος • Διεκπεράωση-Διαχείρηση: Γιάννης Σμαραγδής • Συνεργάτες: Θόδωρος 'Αγγελόπουλος, 'Αλάντα Δημητρίου, Νίκος Κανάκης, Σάκης Μανιάτης, Γιάννης Μπαγογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήκας. • 'Ετήσια συνδρομή: 'Εσωτερικού δραχμές 100, εξωτερικού δολάρια 7 • Γραφεΐα: 'Αναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ὥρες γραφείου 6-8 • 'Εμβόσματα: Γιάννη Σμαραγδή, 'Αναξαγόρα 1 • Τιμή τεύχους 10 δραχμές.

CINEMA CONTEMPORAIN. REVUE MENSUELLE EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES. № 13, MARS-AVRIL-MAI 1971. ABONNEMENT ANNUEL POUR L' ETRANGER, 7 DOLLARS. ADRESSE : ANAXAGORA 1 ATHENES



**ΕΚΛΟΣΕΙΣ "ΑΡΙΩΝ,,**

Ἐπτανήσου 1 — Ἀθήνα

Τηλ.: 810-283

Κάθε βιβλίο κι ἕνα πνευματικό γεγονός

**Τζών Ἄρντεν**

**Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΛΟΧΙΑ ΜΑΣΓΚΡΕΝΒ**

Μετ: Μάγια Λυμπεροπούλου

**Ἰουλίας Ἰατρίδη**

**«ΔΙΑΤΑΓΗ ΑΝΩΘΕΝ»**

Διηγήματα

**Πήτερ Μπρούκ**

**Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ**



Μετάφραση

Μ.-Π ὠ λ Πα π ἄ ρ α

**Μάρτιν Ἐσσλιν**

**ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ**



Μετάφραση

Μ. Λυμπεροπούλου

**Γιέρζι Γκροτόφσκι**

**ΓΙΑ ΕΝΑ  
ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ**



Μετ: Φ. Κονδύλης  
Μ. Βορρέ

**Ευγένιος Ἰονέσκο**

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ  
& ANTI-ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**



Μετ: Ἰ. Ἰ α τ ρ ῖ δ η

Σε λίγο καιρό

**Μάρτιν Ἐσσλιν**

**ΣΥΝΤΟΜΑ ΧΡΟΝΙΚΑ**

Μετάφραση

Φ ὠ ν. Κ ο ν δ ῦ λ η ς

ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ ΚΑΙ ΑΠ' ΤΟΝ «ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ»  
μέ ἔκπτωση 20 ο/ο γιά τούς συνδρομητές του

τοῦ Π. Μπυρῶ



## Χάρολντ Λούντ

Στίς 9 Μαρτίου πέθανε σέ ηλικία 78 ἐτῶν ὁ τελευταῖος ἄξιος ἐκπρόσωπος τοῦ ἀμερικάνικου μπουρλέσκ, ὁ Χάρολντ Λούντ.

Ὁ διάσημος κωμικός γεννήθηκε στίς 20 Ἀπριλίου 1893 στό Μπέρχαρντ τῆς Νεμπράσκι. Στό θέατρο ντεμπουτάρισε σέ ηλικία μόλις 12 ἐτῶν. Εἶχε τήν πρώτη του ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο τό 1912, σάν κομπάρσος σέ ταινίες μικροῦ μήκους τοῦ Ἐντισον. Τό 1914 γίνεται δεκτός στό "Θίασο" τοῦ Μάκ Σέννετ, πούταν καί ὁ πρῶτος του δάσκαλος. Ἐκεῖ γνώρισε τόν Χάλ Ράτς μέ τόν ὁποῖο καί ἱδρυσε τήν ἔταιρία ROLLIN FILMS.

Μετά τήν ἀποτυχημένη σειρά "Ὁ μοναχικός Λούκ" ὅπου ὁ Λούντ προσπαθεῖ, χωρίς ἐπιτυχία, νά μιμηθεῖ τόν Τσάπλιν, δημιουργεῖ ἕναν καθαρά δικό του τύπο, τόν Γουίνκλ, τόν "ἀπόλυτα καί ἀμετάκλητα αἰσιδόξο ἄνθρωπο". Στήν ἔταιρία του, κάτω ἀπ' τή σκηνοθετική καθοδήγηση τοῦ Χάλ Ράτς καί τοῦ Φρέντ Νιουμάγιερ γυρίζει πολλές μικροῦ μήκους ταινίες χωρίς νά κατορθώσει νά ἐπιβληθεῖ στό πλατύ κοινό.

Ἡ δόξα καί τό χρήμα ἤρθαν μετά τό 1921 μέ τίς μεγάλο μήκους ταινίες του πού κατά κανόνα τίς σκηνοθετεῖ ὁ Νιουμάγιερ. Τή χρονιά αὐτή ἐγκαταλείπει τή δική του ἔταιρία καί προσχωρεῖ στήν

Παραμάουντ, ύστερα από ένα δελεαστικό συμβόλαιο. Μετά το 1930 ο Λούντ εμφανίζεται περιστασιακά σε ασήμαντες ταινίες, ενώ οι κινηματογραφικές επιχειρήσεις και ιδιαίτερα η παραγωγή τόν απασχολούν ολοένα και περισσότερο. Πέθανε ζάπλους.

Θά μπορούσε κανείς να μην αγαπάει, ακόμα και να 'απορίπτει παντελώς έναν καλλιτέχνη σαν τον Λούντ, ή δημοτικότητα του όποιου στηρίχτηκε σ' έναν τύπο απλώς κωμικό, χωρίς ανθρώπινο βάθος, χωρίς σοβαρό προβληματισμό. Ωστόσο, κανείς δεν θά τολμούσε να παραγνωρίσει τη σημασία της προσφοράς του στη σχολή του αμερικάνικου μπουρλέσι - ακριβώς γιατί ο τύπος που λάνσαρε ήταν "μονοδιάστατος": Κανείς κωμικός δεν τόλμησε να κάνει ήρωα κωμωδίας τόν μέσο, άπαθι και παιδιάστια αίσιοδοξο 'Αμερικανό.

'Ανάμεσα στα χρόνια 1917-1930, ο Λούντ ήταν στην πατρίδα του πιά δημοφιλής και από τόν Τσάπλιν - κι αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο. "Ο άνθρωπος με τά μεγάλα γυαλιά", όπως τόν χαρακτήριζε ένα διαφημιστικό σλόγκαν της εποχής, τόλμησε να περιφρονήσει τά τσάπλινικά άξεσουάρ (ρεντιγιότα, μελόν, μπαστούνια κλπ) ή τίς μουστάκιες άλλων και να ντυθεί εύπρεπώς, σαν κανονικός άνθρωπος κι όχι σαν επισιέπτης από άλλον πλανήτη. Τό καλοραμένο κοστούμι του Λούντ, τό ψαθάκι του, και προπαντός τά τεράστια γυαλιά του τούδιναν ένα ύφος πολύ συνηθισμένου ανθρώπου, και οί συνηθισμένοι άνθρωποι δεν προσφέρονται για κωμικές μεγεθύνσεις.

Αυτός ο ντροπαλός νεαρός, ο καθόλα εύπρεπής και ύποταγμένος στους κοινωνικούς νόμους κινείται μέσα σ' έναν κόσμο όμοιων του. Και οί περιορισμένες δυνατότητες σύγκρισης που επιβάλλει ή όμοιομορφα κάνει πιά δύσκολη τή δουλειά του κωμικού. Είναι, βέβαια, άδέξιος και κάθε του κίνηση έγκυμωνεί χιλίους κινδύνους για τόν έαυτό του, μοιάζει διαρκώς έκπληχτος, βρίσκεται πάντα στό χείλος της απόλυτης γελοιοποίησης, όμως τίποτα απ' όλα αυτά δεν τaráσσει τήν όλύμπια γαλήνη του, τήν καλή του διάθεση, και προπαντός τήν αίσιοδοξία του.

Τό μή-άνθρώπινο και διόλου έγκεφαλικό κωμικό του Λούντ βασίζεται αποκλειστικά στό μηχανισμό λειτουργίας του γκάγκι: 'Η διαδοχή τών γκάγκι είναι τέλεια ρυθμισμένη με τό μοντάζ, και τό καθένα αναπτύσσεται σ' όσα ακριβώς πλάνα χρειάζεται για να 'αποδεσμευτεί και ή ελάχιστη δυνατότητα του κωμικού έφέ.

Θά φανεί ίσως παράδοξο αν πούμε ότι αυτή ακριβώς ή σωρεία τών γκάγκι προσδιορίζει και τά μάξιμουμ όρια της αξίας του κωμικού του Λούντ: 'Η συσώρευση πολλών γκάγκι σε λίγο χρόνο αποκλείει τίς αναγκαίες νεκρές περιόδους - όπως π.χ στον Κήτον - ώστε και ο θεατής να 'αναάνει, να άποφορτιστεί για να φορτιστεί ξανά με μεγαλύτερη ένταση και τό γκάγκι να 'αποκτήσει άκέρια τήν κωμική του αποτελεσματικότητα. Τά γκάγκι του Λούντ, έτσι όπως έπισωρεύονται χωρίς μέτρο και χωρίς λογικό έλεγχο αλληλοεξουδετερώνονται, κι όλόκληρη ή ταινία μοιάζει να 'αποτελείται απ' τίς παραλογές ενός μοναδικού γκάγκι.

'Ο Χάρολντ Λούντ λάνσαρε έναν κωμικό τύπο ρομαντικό και όνειροπόλο αλλά ταυτόχρονα πανούργο κι ελάχιστα έξυπνο. 'Ο δημιουργός αυτού του τύπου, για τόν κάνει περισσότερο άποδεκτό απ' τίς πλατειές μάζες προτίμησε τήν εύκολία του μηχανικού γκάγκι, που ενεργεί άπλως για χάρη της. .ένέργειας, χωρίς τήν πρόθεση για μιά μεγεθυμένη κατάδειξη μιάς κάποιας βαθύτερης ανθρωπίνης ούσίας, όπως π.χ. κάνει ο Τσάπλιν ή ο Κήτον. Ωστόσο, αν κανείς θέλει να μελετήσει σωστά τήν πληρότητα της τεχνικής κατασκευής του γκάγκι δε θά βρει πιά άνετο πεδίο απ' αυτό που του προσφέρει τό έργο του Χάρολντ Λούντ.

Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

#### ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1916: 'Η σειρά LONESOME LUKE. 1918: 'Η σειρά LUI. 1921: A SALOR MADE MAN. 1922: GRAND MA'S BOY. DOCTOR JACK. 1923: SAFETY LAST. 1924: GIRL SKY. HOT WATER. 1925: THE FRESHMAN. 1926: WHY WORRY. FOR HEAVEN'S SAKE. 1927: THE KID BROTHER. 1928: SPEEDY. 1929: WELCOME DANGER. 1930: FEET FIRST. 1932: MOVIES CRAZY. 1934: THE CAT'S PAW. 1935: THE MILKY WAY. 1938: PROFESSOR BEWARE. 1945: THE SINS OF HAROLD DIDDLEBOCK ή MAD WEDNESDAY. 1962: HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY.



## Φερναντέλ

Στίς 26 Φεβρουαρίου πέθανε ο Φερνάν Κονταντέν, γνωστός με τό ψευδώνυμο Φερναντέλ, τό περισσότερο δημοφιλές "ιέρό τέρας" του γαλλικού κινηματογράφου.

'Ο Φερναντέλ γεννήθηκε στη Μασαλία στίς 8 Μαΐου 1903. Άρχισε τή θεατρική του καριέρα τό 1921 στη Νίκαια σαν ήθοποιός του μιούζικ-χάλ. Τό 1928 έγκαταστάθηκε στό Παρίσι και πολύ σύντομα έγινε γνωστός σαν ένας απ' τούς καλύτερους ήθοποιούς όπερέτας. Άπ' τήν όπερέτα πέρασε στην κωμωδία χωρίς, σ' όλο αυτό τό διάστημα να έγκαταλείψει τίς εμφανίσεις του στό αγαπημένο του μιούζικ-χάλ.

'Έκανε τήν πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση τό 1930 κι από τότε μέχρι τό 1960 περίπου, γύριζε τρία ή τέσσερα φιλμ τό χρόνο. Κράτησε τόν πρώτο ρόλο σε περισσότερες από 100 ταινίες συνολικά.

Στά τριάντα χρόνια της γόνιμης κινηματογραφικής του καριέρας ήταν ο "μεγάλος αγαπημένος" του γαλλικού κοινού και κανένας μετά απ' αυτόν δεν κατόρθωσε να τόν ξεπεράσει σε δημοτικότητα, που τή χρωσάει όχι τόσο στό μηχανισμό του στάρ-σύστεμ όσο στό μεσογειακό του ταμπεραμέντο και τήν πληθωρική του προσωπικότητα.

'Ανθρωπος πανέξυπνος και γεμάτος καλωσύνη, δε δίσταζε ώστε να βρίζει σα χαμάλης, ακόμα και να δέρνει τούς ένοχλητικούς - αλλά και να τούς αγαλιάζει και να τούς φιλάει άμέσως μετά σα ναμή συνέβη τίποτα στό μεταξύ.

'Η μεγάλη γκάμα του υποκριτικού του ταλέντου του επέτρεπε να περνάει μ' εύκολία απ' τήν κωμωδία στό δράμα κι απ' αυτό στην όπερέτα. Κανένα είδος δεν του ήταν άγνωστο, κανέν ρόλο δεν άρνήθηκε. Για τούς παραγωγούς του ήταν ο τέλειος έπαγγελματίας. "Όμως αυτή ή παιδιάστικη άγάπη του για τό έπάγγελμα δεν του επέτρεπε να διαλέγει τούς ρόλους του με περισσότερη προσοχή κι έχασε, έτσι, τήν εύκαιρία να δημιουργήσει έναν καθαρά δικό του κωμικό χαρακτήρα. Με τόν καιρό, αυτοεγκαταλείφθηκε στην επαγγελματική εύκολία και τήν προχειρότητα κι έγινε παγνιο στα χέρια άσυνείδητων παραγωγών που τόν "άρμεξαν" όσο κανέναν άλλο Γάλλο ήθοποιό. Άπ' τούς σκηνοθέτες ο μόνος που τόν αντιμετώπισε με προσοχή και άγάπη ήταν ο φίλος και συμπατριώτης του Μαρσέλ Πανιδόλ.

'Απ' τίς εκατό περίπου ταινίες του σημειώνουμε τούς τίτλους τών σημαντικότερων: 1932: LES GAITES DE L' ESCADRON. 1934: ANGELE. 1936: FRANCOIS A'. 1937: ERNEST LEREBELLE. 1938: LES CINQ SOUS DE LAVAREDE. 1945: LES GUEUX AU PARADIS. 1948: L' ARMOIRE VOLANTE. 1950: TOPAZE. 1951: AUBERGE ROUGE. 1951: DON CAMILLO. 1952: LE FRUIT DEFENDU. 1954: ALI BABA. 1956: L' HOMME A L' IMPERMEABLE. 1958: LES VIGNES DU SEIGNEUR. 1959: LA VACHE ET LE PRISONNIER. 1960: CRESUS.

B.P.

# Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΒΕΓΓΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

του Τάκη Παπαγιαννίδη

Ἐξαιρώντας τις αἰσθηματικές κομεντί καὶ τις μουσικές κωμωδίες, πού ἡ βάση τους, ἔστω καὶ λαθεμένη, βρῆκεται ἄλλοῦ, ἐννοοῦμε σάν κωμωδία τὸ εἶδος ἐκεῖνο πού σατιρίζει ἐξογώνοντας χαρακτηριστῆρες ἢ κοινωνικές καταστάσεις ὁποιασδήποτε μορφῆς. Περιορίζοντας ἔτσι τὸ χῶρο, ἀνακαλύπτουμε τὴν ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ἀποκλειστικά σὲ συνάρτηση μὲ τὴν Ἑλληνικὴ θεατρικὴ κωμωδία, ἀφοῦ μέχρι τώρα δὲν ἔχουμε, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, αὐτόνομο κινηματογραφικὸ εἶδος. Οἱ θεατρικοὶ ἐκπρόσωποι (Σακελάριος, Γιαννακόπουλος, Τσιφόρος, Βασιλειάδης, Γιαλαμάς, Πρετεντέρης κλπ.) εἶναι μὲ τὰ ἴδια μέτρα καὶ στὸν ἴδιο βαθμὸ ἐκπρόσωποι τοῦ εἴδους στὸ σινεμά. Μέσα στὶς κατὰ καιροὺς ἐξαιρέσεις, ὅπου φάνηκαν κωμικά ζευγάρια καθαρὰ κινηματογραφικά (Φωτόπουλος, Ἡλιδόπουλος, Κοκοβίδης καὶ μερικοὶ μικρότερης ἀκτινοβολίας) ἢ σεναριακὴ δομὴ καὶ ἡ κατεύθυνση τῆς σκηνοθεσίας ἐξαρτιόταν ἄμεσα ἀπὸ τὴ γενικὴ κατασκευὴ τῆς θεατρικῆς παράστασης.

Ἡ κωμωδία αὐτὴ, πού ἄμεσα κατάγεται ἀπὸ τις Μολιερικὲς κωμωδίες ἢ τὸ μπουλβάρ, βασίζεται σὲ κάποιο ἥρωα πού βρῆκεται σὲ δυσαρμονία μὲ τὸ περιβάλλον. Ἡ δυσαρμονία αὐτὴ μπορεῖ νὰ γεννιέται ἐπειδὴ ὁ ἥρωας εἶναι βλάνας, ὀπισθοδρομικὸς, βαρὺς, ἐπαρχιώτης κλπ., καὶ συγκρούεται μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ τοὺς ἀνθρώπους πού τὸν περιτριγυρίζουν. Μιά τέτοια ὑπόθεση ἔχει σάν κορύφωμα ἓνα ἐπεισόδιο πού θὰ εἶναι σημαντικό γιὰ τὸν ἥρωά μας καὶ θὰ τὸν ὑποχρεώσει νὰ παραδεχτεῖ τὴν κακὴ νοοτροπία του ἢ θὰ τὸν ἀναδειξεί θριαμβευτὴ, ἀποδείχνοντας συνάμα τὴν ἠθική του ἀνωτερότητα μέσα στὰ χαλαρὰ ἤθη τοῦ κατεστημένου. "Ἐνας ἥρωας σάν κι αὐτὸν βρῆκεται κατὰ κῆρο ἀντιμέτωπος μὲ τις καινοτομίες κάθε ἐποχῆς γιὰ ν' ἀποδειχτεῖ στὸ τέλος ὅτι "καλά εἴμαστε ἔτσι πού εἴμαστε". Εἶναι σαφῶς ὀπισθοδρομικὴ ἢ συγγραφικὴ νοοτροπία (βλέπε Σακελάριος, Ψαθᾶ, π.χ.) καὶ σὲ καμιά περίπτωση δὲν προχωρεῖ σὲ βάθος μίᾶς διερεύνησης αἰτίων καὶ αἰτι-

αῶν. Ὅπως γίνεται φανερό, σπάνια στηρίζεται στὴν πραγματικὴ φύση τῶν γεγονότων πού ἐκθέτει. Ἐπειδὴ ἀκριβῶς πηγὴ τοῦ κωμικοῦ εἶναι ἡ ποιοτικὴ (σωματικὴ ἢ διανοητικὴ) διαφορά τοῦ ἥρωα σὲ σχέση μὲ τὸ φυσικὸ περιγύρο, δημιουργήθηκαν καὶ οἱ ἀνάλογοι τύποι μὲ χαρακτηριστικούς ἐκπρόσωπους τοὺς ἠθοποιούς πού ἐνσάρκωσαν μὲ ἐπιτυχία τοὺς ρόλους αὐτούς. Μὲ κορυφὴ τὸν Βασίλη Λογοθετόδη, πού τεράστια ἐπιτυχία εἶχε σάν μικροαστὸς, πού ἡ ἀγαθότητά του τὸν ἔμπλεε σὲ πολλές περιπέτειες, κατὰ καιροὺς γνώρισαν ἐπιτυχία ὁ καλοκάγαθος κουτὸς Χρ. Εὐθυμίου, ὁ χοντρός μὲ τὴν καλὴ καρδιά Β. Αὐλωνίτης, ὁ λαλιὸς μπουῖφος Φρ. Μανέλης, ὁ νευρικὸς Ν. Σταυροῦνης, ὁ κουτὸς Ν. Ρίζος, ὁ ἐπαρχιώτης Κ. Χατζηχρήστος, ὁ μπερκῆς Ὁ. Μακρῆς, ὁ βαρὺς Μ. Φωτόπουλος, ὁ λεπτὸς Ντ. Ἡλιδόπουλος, ὁ νεότερος βλάξ Γ. Γιωνάκης κλπ. Ἀπ' αὐτούς τοὺς θεατρογενεῖς, πολλοὶ ξεκίνησαν ἐρμηνεύοντας σὲ δεύτερους ρόλους ἓναν ὄχι ὀλοκληρωμένο τύπο. Ἡ ἐπιτυχία τοὺς μετέφερε στὸ σινεμά, ὅπου χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά στὰ μελοδράματα. Ἀποτελοῦσαν ἐκεῖ τὸ ἀντίβαρο στὴ σοβαρότητα τοῦ δράματος, βαλμένοι ἔτσι πού νὰ ξελαφρύνουν τὴν ἀτμόσφαιρα ἀπὸ τὴ σιαιότητα μιᾶς θλιβερῆς ἱστορίας. Χωρὶς ἰδιαίτερη ὑπόσταση, χρησιμοποιήθηκαν ἀκόμα καὶ σάν βοήθητικές λύσεις. Ἡ διεύρυνση καὶ διερεύνηση τοῦ χαρακτήρα τους ὀφείλεται σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐπιτυχία, πού ἐπιμεταλλεύτηκαν οἱ θεατρικοὶ συγγραφεῖς καὶ οἱ σεναριογράφοι, ὀδηγούμενοι σ' ἓνα πέλαιος καιόγουστων ἐπινοήσεων. Σὲ καμιά περίπτωση οἱ ἥρωες δὲν ἀποκοτῶν ὑπόσταση, ἀλλὰ ὄντας εὐμετάβλητοι, προξενοῦν γέλιο στὶς πιδ ἀντιφατικὲς καὶ ἀλληλοσυγκρουόμενες περιπτώσεις. Ἐξάλου, ὅλες οἱ πράξεις τους εἶναι σχετικές, ἀφοῦ τίποτα δὲν ἐμποδίζει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος νὰ γίνεῖ ἢ νὰ μὴ γίνεῖ κάτι. Ἡ θεματογραφία ξεκινάει καὶ στέκεται στὶς ἀνδυνες παρεξηγήσεις, σπάνια ὅμως φτάνει σὲ θέματα σοβαρά. Στὰ μέτρα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου τὸ ἔξυπνο λογοπαίγνιο στὸ διάλογο, μιὰ ἱκανότητα τοῦ ἠθοποιοῦ νὰ κάνει καλὲς γκριμάτσες ἢ νὰ λέει 1000 λέξεις τὸ λεπτὸ, εἶναι κινδύος στοιχεῖα ἐπιτυχίας.

Ἡ κινηματογράφηση τῆς θεατρικῆς κωμωδίας κινιέται στὰ ὄρια μιᾶς πιστῆς ἀπεικόνισης. Ὁ σεναριογράφος πού συχνὰ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴ μετατροπὴ τῆς θεατρικῆς συνέχειας σὲ αὐτοδύναμο κινηματογραφικὸ πλάνο, παρά μὲ τὸ σπάσιμο τῆς θεατρικῆς σκηνῆς σὲ διάφορα ντεκὸρ ὅπου διατηροῦνται ὅλες οἱ θεατρικὲς συμβάσεις. Τὸ ντεκουπάζ περιορίζεται σὲ μιὰ μεθοδικὴ ἀπομόνωση τῶν διαφόρων προσώπων σὲ σχέση μὲ τὴ δράση καὶ τὴν ἀντίδραση μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς ἐνέργειας. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ χρονικὴ διαστολὴ μέσα στὸν ἴδιο χῶρο. Αὐτὲς εἶναι καὶ οἱ μόνες διαφορὲς τῆς κινηματογραφικῆς παράστασης ἀπὸ τὴ θεατρικὴ. Οἱ εἰκόνες δὲν διαλέγονται γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ δραματικὴ ἀναγκαιότητα ἀλλὰ προϋπάρχουν καὶ ὑποτάσσονται στὶς ἐμφρασμένες ἀναγκαιότητες τῆς θεατρικῆς παράστασης. Ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ κίνηση, δύο χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς κωμωδίας, βουλιάζουν κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς στατικῆς πρόζας. Τὸ γκροτέσκο καὶ ἡ φάρσα εἶναι ἢ πιδ δοκιμασμένη ἐμφραση γιὰ τέτοιου εἴδους ἱστορίες.

Κάπως ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα μέχρι νὰ φτάσουμε στὸ Θανάση Βέγγο. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ Βέγγος ὑπῆρχε. Ξεκίνησε, ἔγινε γνωστὸς καὶ καθιερώθηκε μὲ τὰ παραπάνω μέτρα. Πρῶτη σημαντικὴ του ἐπιτυχία σάν τύπος, ἦταν στὸ "Ἐξοχικὸν κέντρον ὁ ἔρως", ὅπου ἔδωσε πετυχημένα τὸν μισό-τρελλο φιλόσοφο Θρασύβουλο τοῦ Ψαθᾶ. Ἡ ἐπιτυχία αὐτὴ τὸν προβάσε σὲ πρωταγωνιστὴ. Μέσα ἀπὸ τις πολλαπλὲς ταινίες πού γύρισε στὴ συνέχεια, ἀποκρυστάλλωσε ἓνα τύπο. Τὸν γνησιότερο νεοελληνα καὶ ἀπόγονο τοῦ Καραγκιόζη, πού ὅλοι ἀναγνωρίζουμε σάν τὸν βλέπουμε νὰ γυρίζει στοὺς δρόμους μ' ἓναν σάνκο πλασιέ ἢ μὲ τὸν δίσκο τοῦ καφετζῆ, τρέχοντας ἀπ' τὸ πρωὶ μέχρι τὸ βράδυ, ἐπινοώντας κομπίνες κάθε μέρα, κάθε ὥρα, κάθε λεπτὸ, σκοπεύοντας νὰ πιάσει τὴν καλὴ. Ὅμως εἶναι πονετικὸς, φιλόσοφος, εὐαίσθητος, ὅτι κερδίζει τὸ μοιράζει στοὺς ἀναξιοπαθοῦντες καὶ μὴ, ἀρκετὰ βλάνας γιὰ νὰ πετύχει τὸ ἐπιδιωκόμενο. Πάντα μ' ἓνα ἀνικανοποίητο ἐρωτικὸ πάθος πού δὲν βρῆκε ἀνταπόκριση, ἀλλὰ πού εἶναι ἱκανὸ νὰ φανερώσει τὴν παιδικὴ τρυφερότητα πού κρύβει μέσα του. Αὐτὸς ὁ τύπος μένει σὲ κάποια συνοικία, εἶναι προικισμένος μὲ μιὰ κριτικὴ διάθεση ἀπέναντι σ' ὅτι τοῦ ξημερώνει ἢ μέρα, ἀπ' τὴ μιὰ ἀρκετὰ εὐφυῆς ὥστε νὰ ξεχωρίζει τὸ καλὸ ἀπὸ τὸ κακό, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀδύναμος νὰ ἐνεργοποιήσει σωστὰ τις πεποιθήσεις του. Εἶναι παράλογα ἰδεολόγος, ἀπὸ τὰ πρῶν χαμένος. Ἡ νίκη τῶν ἰδεολογικῶν του κατευθύνσεων φαίνεται νὰ μὴν ἔχει σημασία γι' αὐτόν, σάν νὰ τοῦ φτάνει ἡ ἱκανοποίησις ὅτι πολεμᾷ μὲ τὸ μέρος τοῦ σωστοῦ. Αὐτὸς λοιπὸν ὁ τύπος ἔχει τοῦτο τὸ σημαντικό. Δὲν γεννήθηκε ἀπ' τὴν πέννα κάποιου μέτριου συγγραφέα οὔτε εἶναι τὸ εὔρημα κάποιου ἐμπορικοῦ σκηνοθέτη. Βλέποντας τις ταινίες του, ἀπ' τὴν πρώτη (Μαγικὴ πόλη) ἴσαμε τὴν τελευταία (Ὁ Θανάσης ἢ Ἰουλιέττα καὶ τὰ λουκάνικα), παρατηρεῖς μιὰ προοδευτικὴ ἐξέλιξη, ἀποτελέσμα ἓνος δημιουργικοῦ ταλέντου, προικισμένου μ' ἓνα πάθος γιὰ τὴ δουλειά του. Δεύτερο σημαντικό εἶναι ὅτι ὁ τύπος δημιουργήθηκε μέσα στὸ σινεμά, γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἐνδι-

αφέρον του δέ βρίσκεται στο λόγο αλλά στην κίνηση, που εξαρτάται άμεσα από τον τρόπο κινηματογράφησης. Ταυτόσημο με το γεγονός αυτό είναι και το ότι ο Βέγγος δεν υπάρχει στο σινεμά μόνο σαν ήθοποιός αλλά και σαν σκηνοθέτης των κωμωδιών του. Δηλαδή βρίσκεται περισσότερο κοντά στον όρο δημιουργός. "Όπως θα δούμε, η προοδευτική ολοκλήρωσή του είναι στενά δεμένη με την χρήση των κινηματογραφικών μέσων.

Αφού η εμφάνιση και η δημιουργία του άρχισαν και συνεχίζονται μέσα στο έμπορικό κύκλωμα, μοιραία όλοι οι κατά καιρούς συνεργάτες του προέρχονται από αυτό. Οι σεναριογράφοι του (Γ. Λαζαρόπουλος, Ν. Έλευθερος, Ν. Τσιφόρος κ.λ.π.) και επανοητές των θεμάτων του, είναι γνωστοί για τις προσφορές τους, που παραμένουν οι ίδιες και στην περίπτωση του Βέγγου. "Επειδή όμως η βάση του ήρωα έχει μεγαλύτερες δυνατότητες ανάπτυξης και η λαϊκότητά του είναι διαφορετικής ποιότητας και εμπλουτισμένη με την ενεργητική κατεύθυνση που είπαμε, τα αδύναμα σενάρια δε φτάνουν μέχρι αυτή τη θέση και βαρύνονται σε μεγάλο βαθμό για την τελική μετριότητα της ταινίας. Οι σκηνοθέτες δεν τον εξυπηρέτησαν ολοκληρωμένα, αν και δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δεν βοήθησαν στην προώθηση του χαρακτήρα. Ο Πάνος Γλυκοφρύδης κι ο Έρρικος Θαλασσινός, δυο μόνιμοι σκηνοθέτες της πρώτης περιόδου, έμειναν στο στάδιο της αναπαράστασης των λεπτομερειών του σεναρίου, τονίζοντας τις χοντροκομένες καταστάσεις, γεγονός που μειώνει την ώθηση που έδωσαν στο Θανάση σαν κοινωνικό στοιχείο εμπλουτισμένο με μία συγκεκριμένη υπόσταση. Στα θετικά στοιχεία αυτής της περιόδου βρίσκεται και η ουσιαστική λειτουργία του χάρου που βοηθάει να αναπτυχθεί η κριτική διάθεση του ήρωα και του επιβάλλει μία καθορισμένη κίνηση.

Στη δεύτερη περίοδο σκηνοθετεί ο ίδιος τις ταινίες του και αρχίζει να γίνεται φανερό μία προσπάθεια αποδέσμευσης από τη στενή βάση των σεναρίων, διαγράφοντας έτσι μία τροχιά πολύ σημαντική για την όλη του εξέλιξη. Από τον πρώτο "Θού Βού Πράκτορα 000", όπου η σεναριακή ιδέα έχει πολύ περιορισμένους στόχους, ίσαμε την κατοπινή ταινία με το ίδιο θέμα, το "Επιχείρηση Γης Μαδιάμ", η εισβολή του Θανάση στο χώρο της Αθήνας διευρύνεται με τις πιο συχνές αναφορές στα έξω από τον μύθο πλαίσια. Οι τέσσερις τοίχοι δεν αποτελούν πια γερό θεμέλιο για να κρατηθεί πάνω τους το βάρος της ταινίας. Η πρόζα και όλα τα στατικά παράγωγα της μέχρι τώρα ελληνικής κωμωδίας δεν είναι σημαντική πηγή γέλιου και βασικό αίτιο αξιολόγησης. Ο στατικός ήθοποιός αντικαθίσταται με τον κινούμενο. Μία σταθερή κάμερα κινηματογραφεί έναν τρελλό Θανάση καθώς τρέχει μέσα στους δρόμους και μας παρασέρνει σε ένα ξέφρενο συρφετό πραγματικών και έξωπραγματικών καταστάσεων. Υπάρχει η τάση να αποκτήσει η εικόνα μιάν αυτοδυναμία με κύρια γνωρίσματα το γκάγκη ή το παράλογο (έπιστροφή στο μπουρλέσκι). Ο εύφυς διάλογος, όπου πατεντίζεται και το βάρος μετατίθεται στην επίδοση των στιγμιαίων καταστάσεων που προκύπτουν από την ίδια αυτή προέκταση. Μερικές φορές αφορά και την οργανικότητα του μύθου (Πάρε κόσμο), όπου ανακαλύπτουμε τη λειτουργία μιας υποτυπώδους διαλεκτικής, που δεν ξεπερνάει όμως τα στενά όρια της αρχικής της τοποθέτησης.

Αυτό τον καιρό βρισκόμαστε στην τρίτη περίοδο που συνεργάζεται με τον Ντίνο Κατσουρίδη, σε δυο ταινίες και με τον Πάνο Γλυκοφρύδη σε μία ταινία μέχρι στιγμής. Είναι πρόδρομο λοιπόν να μιλήσουμε για τα αποτελέσματα αυτής της συνεργασίας. Όμως, φανερό είναι πως ξεπεράστηκαν τα περισσότερα τεχνικά προβλήματα που δημιουργούσαν κενά στις παλιότερες ταινίες. Άκόμα, η κάμερα αρχίζει να παίρνει κάτι από την τρελή κίνηση του Θανάση και τον ακολουθεί με έντυπωσιακά αποτελέσματα (ή εισαγωγή του "Δρ Ζιβέγγος"). "Επειδή υπάρχει μία προσπάθεια να αποκτήσει το πλάνο μία αυτονομία, το μοντάζ αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα με σημαντικά, πολλές φορές, αποτελέσματα ("Ένας Βέγγος για όλες τις δουλιές"). Όμως, η διαφορά του Θανάση από τους υπόλοιπους ήθοποιους που στηρίζονται στην πρόζα, εξακολουθεί να υπάρχει, δημιουργώντας χάσματα στη γενική γραμμή του φιλμ.

"Έτσι, ο Θανάσης Βέγγος κατάφερε να φτιάξει τον σημαντικότερο τύπο του Έλληνικού σινεμά. Βαδίζοντας πάντα με το ένστικτό του, μίας κι ούτε οι γνώσεις, αλλά κι ούτε κάποια ιδιαίτερη καλλιέργεια τον βοηθάει, έφτασε μέσα από το σινεμά, βήμα το βήμα, στην ουσία ενός προβλήματος: την έκφραση μέσα στο χώρο, με τα μέσα που του παρέχει η δουλιά του. "Όντας άπροσάρμοστος κοινωνικά και με μία φυσική δειλία στις σχέσεις του, δουλεύει με όποιον έχει εμπιστοσύνη, δημιουργώντας ένα χώρο σχετικής έλευθερίας μέσα στο έμπορικό κύκλωμα, που το άπαρνιέται συνάμα με αυτόν τον περιεργό τρόπο. "Αν είναι πρόδρομα να μιλήσουμε για ώριμότητα, μπορούμε όμως να μιλάμε για την πρην και μετά τον Βέγγο κωμωδία στον Έλληνικό κινηματογράφο.

ο θανάσης βέγγος  
συζητά  
με τον  
ταινη παπαγιαννιδη

ΕΡ: "Επειδή είσαι από τους λίγους ανθρώπους σ' αυτόν τον τόπο, που εμφανίστηκε στο σινεμά χωρίς να έχει καμία σχέση με αυτό και δημιούργησε εμπειρικά ένα χαρακτήρα, θάθελα να μου μιλήσεις για το ξεκίνημά σου.

ΑΠ: "Ο Κούνδουρος. Ο Νίκος Κούνδουρος. "Αν δε συναντιόμαστε στο Στρατό, δεν θα υπήρχε στο παντ ούτε Θανάσης ούτε Βέγγος. Δούλευα σ' ένα πατάρι τα δέρματα. Στο Στρατό μαζευτήκαμε μία ομάδα για να σκαρώσουμε μία παράσταση. Ο Κούνδουρος ήταν σεναριογράφος. Μία μέρα μου λέει: "Θανάση, όταν απολυθούμε θα παίζεις σε μία ταινία που θα φτιάξω". Γύρισα στο πατάρι κι ούτε που το θυμάμουν. "Έτσι, όταν ήρθε να με βρει, δεν είχα καμία διάθεση πια κι αρνήθηκα. "Η έμπιστή του όμως ήταν τέτοια, που στο τέλος με κατάφερε. Γυρίστηκε η "Μαγική πόλη" και βρέθηκα μέσα σ' ένα καινούργιο κόσμο, που ταυτόχρονα αποτελούσε και μία λύση για το οικονομικό μου πρόβλημα. "Έπαιξα τρίτους ρόλους και δούλευα σαν φροντιστής για ένα κομμάτι φωνή. Αυτή είναι η αρχή. Χειρότερες μέρες δε θυμάμαι στη ζωή μου. Γυρίστηκε κι ο "Δράκος". Μέσα σε δυο χρόνια έπαιξα 22 μικρούς ρόλους που μ' είχαν τσακίσει. "Ήθελα να κάνω κάτι άλλο, όπως σόητε κάτι πιο σημαντικό. Είχα κάποια επιτυχία και μου δώσαν ρόλους πρωταγωνιστή. Πνιγόμενα εκεί μέσα, καταλάβαινα πως δεν ήμουν εγώ, αλλά κάποιος ήθοποιός Βέγγος που τον μεταχειριζόντουσαν όπως ήθελαν. Σε τέτοια σημεία φτάσανε τα πράγματα και σκέφτηκα να κάνω μία δική μου εταιρία παραγωγής, όπου οι ταινίες θα γινόντουσαν όπως πάνω-κάτω ήθελα. Με βοηθήσαν πολύ δυο σκηνοθέτες που κατάλαβαν και πίστεψαν σ' αυτά που σκεφτόμουν. Ο Πάνος Γλυκοφρύδης κι ο Έρρικος Θαλασσινός. Ταινίες σαν τον "Παπατρέχα" ή το "Μην είδατε τον Παναή" δεν θάβγαζαν χωρίς αυτούς. Και μέχρις ένα σημείο ήμουν ήσυχος. Είχα δυο ανθρώπους που μπορούσαν να με καταλάβουν και να προωθήσουν τις σκέψεις μου πάνω στο φτιάξιμο μιας ταινίας. Μία μέρα ο Γλυκοφρύδης μου είπε πως ήταν άδικο να συνεχίσει μαζί μου, γιατί δεν πίστευε πως οι ταινίες αυτές ανταποκρίνονταν στις απόψεις που είχε για το σινεμά. "Η επιτυχία του "Με τη λάμψη στα μάτια" σιγοβρέψε τη στάση του. Λίγο κατόπιν οι δουλιές του Θαλασσινού δεν του άφηναν περιθώρια να ασχοληθεί μαζί μου. Τότε βρέθηκα σε δύσκολη θέση. Δεν είχα εμπιστοσύνη σ' άλλον άνθρωπο και το χειρότερο πίστευα πως δεν υπήρχε άλλος άνθρωπος που να με καταλαβαίνει. "Έτσι πέρασα στη σκηνοθεσία. Πάλεψα όσο μπόρεσα, το αποτέλεσμα το ξέρεις: 4000.000 δρχ. χρέος, αυτή ήταν η άμοιβή μου. Τρεις κλητήρες κάθε πρωί έξω από την πόρτα μου κι από ολοκληρωτή την εταιρία έμεινε μονάχα ένα τηλέφωνο. Σ' αυτήν την τραγική κατάσταση, ο Φίνος ήταν μία λύση. Του εκχώρησα όλες μου τις ταινίες. Τώρα του χρωστάω γύρω στα 2.000.000 και γυρίζω ταινίες για λογαριασμό του έναντι του χρέους. Όμως υπάρχει κι ο Κατσουρίδης. Μετά τον "Δρα Ζιβέγγο" πέστηκα ότι είναι ο καινούργιος μου άνθρωπος. "Αφέθηκα σ' αυτόν και αισθάνομαι μία σιγουριά. Φτιάχνουμε συμπαραγωγές και παρά τις έπιμέρους διαφωνίες μας του μένω πιστός και θα του μένω για όσες ταινίες θελήσει. "Όσπου να βαρεθεί.

ΕΡ: Το πέρασμά σου στη σκηνοθεσία σου δίνει κι ένα πρόσθετο δικαίωμα. Μπορείς να μιλήσεις για αυτήν την παρουσία σου;

ΑΠ: Θα σου πω κάτι. Ο Κούνδουρος στη "Μαγική πόλη" όταν πήγε να στήσει τη μηχανή έφαγε καρπαζιά με το κουτάλι. Δεν είχε ιδέα τί του γινόταν. Στο τρίτο γύρισμα ήταν ξεφτερί. Δασκάλευε και τους δασκάλους του. Αυτό σημαίνει πως περισσότερο μετράει αν έχεις κάτι μέσα σου για να πεις. Τα υπόλοιπα μαθαίνονται. Λοιπόν, εγώ, ο Θανάσης Βέγγος, είμαι ενστικτώδης άνθρωπος. Ίσως μέσα μου να μην υπάρχει τίποτε άλλο. Μπαίνω στο πλατό και διαβάζω τη σκηνή που έχω να γυρίσω. Δεν μπορώ να σκεφτώ. Λέω: ή μηχανή έδω. "Αν με ρωτήσεις γιατί έδω κι όχι εκεί, δεν ξέρω να απαντήσω. Άλλα είμαι σίγουρος ότι ή μηχανή θα στηθεί έδω. Αφού τελειώσει ή λήψη, δέ θα γυρίσω να κοιτάξω πίσω. Η μηχανή στηθηκε έδω, πάει τελείωσε. "Αν δώ τη σκηνή στην όδονη, ίσως να μή μ' άρέσει. Τήν επόμενη φορά ή μηχανή θα στηθεί σ' άλλο μέρος. Έκει πού θαμαι σίγουρος, χωρίς να ξέρω γιατί, ότι πρέπει να στηθεί. Μετά, δέ μπορώ να χωνέψω τίς ιστορίες του Θανάση, γραμμένες σ' ένα χαρτί από έναν άνθρωπο πού δεν έχει σχέση με τό γύρισμα. Τελευταία μέ τόν Κατσουριδη τό βάλαμε σέ κάποιον δρόμο. Τό σενάριο χτενίζεται από τρία χέρια μέχρι ν' άρχίσουμε τό γύρισμα. Στο τέλος τό πετάμε στά σκουπίδια κι αυτοσχεδιάζουμε. Πιστεψέ με, τά πράγματα βγαίνουν μόνα τους. Τά τελευταία 300 μέτρα τής 'Ιουλιέττας είναι γυρισμένα χωρίς σενάριο. "Ολη ή άπαγωγή, τό ανέβασμα στά κεραμίδια και ότι ακολουθεί, ήρθαν μόνα τους, σάν φυσικό επακόλουθο τής τρέλλας των δύο έραστών. Ξοδέψαμε 22.000 μέτρα νεγκατιφ για τήν ταινία, αλλά κάναμε αυτό πού νομίζαμε σωστό. Δέ στο κρύβω, ότι οί καλύτερες στιγμές μου στο σινεμά γυρίστηκαν χωρίς σενάριο. Η άρχή του "Δρα Ζιβέγγου", τό ξύρισμα μέ τό πλατύ μπάνι του Κουρέα τής Σεβόλλης στο "Ασύλληπτο κορδίδο", ή σκηνή μέ τό γραμμόφωνο στην Περαία στο "Επιχείρηση Γης Μαδιάμ", είναι γυρισμένες μέ μία μηχανή στο χέρι. Αυτή ή μηχανή πρέπει νάναι τρελλή σάν τό Θανάση. Πέφτω στη θάλασσα, ανεβαίνω στους στύλους, κρεμιέμαι άπ' τά κεραμίδια, ότι έχει σημασία είναι ο Θανάσης. Αυτή είναι ή άπεικονιση (όχι ή προσφορά, δεν πιστεύω πως υπάρχει κάτι τέτοιο) ενός ανθρώπου πού εκφράζει τίς άνησυχίες μου. Στο ξαναλέω. Δουλεύω μέ τό ένστικτο, δεν έχω κανένα ταλέντο, κα...  
ΕΡ: ...κι ο Θανάσης;

ΑΠ: ...νένα ταλέντο, μόνο αυτή τή φάτσα, πού, κοιτάξέ την, κοιτάξέ την καλά και διάβασε. Έδω είν' άποτυπωμένη όλ' ή μιζέρια, όλ' ή δυστυχία, όλος ο πόνος του άσήμαντου "Έλληνα. Κάποιο βράδυ μέ πλησιάζει ξέ' άπ' τό σινεμά ένας γέρος. "Καλέ μου άνθρωπε", μου λέει, "είμαι συνταξιούχος και βλέπω μέ τή γυναίκα μου τίς ταινίες σου. Σ' εύχαριστώ. Μόλις βγάλω άπ' τό σινεμά έχω σαλαφρώσει για τρεις μέρες". Αυτό τό καλέ μου άνθρωπε έγινε σήμα κατατεθέν του Θανάση. Έτσι, ά-



γαπητέ, φιλιάχτημα σιγά σιγά ο Θανάσης. Παρατηρώντας τους ανθρώπους μέσα στο χώρο πού κινούνται. Στίς λάιβε, άγορής, στίς γειτονίες, σιά σινεμά κ.λ.π. Είναι φέμα να ισχυριστώ πως δεν άπευθύνουμε σ' αυτούς. Έκδο πού τελευταία πού κάνουν νερά. Ένώ οί ταινίες μου δουλεύουν στο κεντρικά σινεμά και στην τελευταία προβολή, αντίθετα χάνουν στη συνοικία. Ένώ κερδίζω τους διανοούμενους πού άρχίζουν να άσχει όνται μαζί μου (κι είναι αυτό κάτι σάν τιμή για μένα πού προκάλεσα τήν προσοχή των ειδικευμένων κριτικών) αντίθετα, ή περιμετρική ζώνη αντίδράει στο καινούργιο μου πρόσωπο. Όμως θά συνεχίσω, γιατί πιστεύω σ' αυτό πού κάνω. Και μέ τό ίδιο πνεύμα θά προσπαθήσω να τους τραβήξω και μέ τό μέρος μου. Δέ σταματώ γιατί βλέπω τή δουλειά μου να καλυτερεύει κάθε τόσο. Είναι κέρδος και του κοινού.

ΕΡ: Μίλα μου για τους υπόλοιπους συνεργάτες.  
ΑΠ: Είμαι δύσκολος στις σχέσεις μου. Σου είπα για τό Γλυκοφρύδη και για τό Θαλασσινό. Τό ίδιο τώρα μέ τόν Κατσουριδη. Δεν είμαι κοινωνικός τύπος. Ούτε μπορώ να ζώ όπως ή Λάσκωρη μέ δύο δημοσιογράφους στο κατόπι. Είναι ή πρώτη συνέντευξη πού δίνω, άς πούμε, γύρω από τή δουλειά κι αυτό φανερώνει πως δεν μπορώ να συννενοθώ εύκολα μέ τους ανθρώπους αν δεν μου εμπνεύουν εμπιστοσύνη. Κατά τά άλλα, προσκοιτώ να τελειώνω τίς δουλειές μου πριν μέ πάρουν είδηση. Σου δίνουν τό σενάριο και μόλις άκούσουν πως θά τό κοιτάξει κάποιος ειδικός να τό διασκευάσει για τό σινεμά φριάζουν, ώρύνονται, σου λένε "αυτός ο άσχετος θά πιάσει τό σενάριο μου"; Καταλαβαίνεις, μέ τέτοια νοοτροπία δέ μπορείς να κάνεις εύκολα ό,τι θέλεις. Οί ιδέες όμως πάντα είναι δικές μου κι εκείνο πού θέλω να δείχνουν οί ταινίες μου είναι οί περιπέτειες του Θανάση πού θά πηγάζουν μέσα άπ' τόν έλληνικό χώρο. Κανένας μέχρι τώρα δεν μ' έχει πει Κύριε Βέγγο. Για όλους είμαι ο Θανάσης.

ΕΡ: Σωστά. Βλέποντας όμως μία ταινία σου ξεχωρίζεις άμέσως τή διάσταση πού υπάρχει ανάμεσα στο Θανάση και τά υπόλοιπα πρόσωπα τής ιστορίας. Ένώ ο Θανάσης καταφέρνει να είναι κινηματογραφικός ή ύπόσταση των υπόλοιπων δημιουργείται και παραμένει στο έπίπεδο τής πρόζας.

ΑΠ: Έχεις δίκιο. Τά σενάρια δεν μ' έξυπηρετούν έντελώς - αυτό σου τόπα. Η μηχανή στο χέρι και στο δρόμο: "Όλα λύνονται εκεί. Στο σενάριο είναι δοσμένη ή άφορμή. Τό πως θά γυριστεί και τό τί θά ειπωθεί πρέπει να βγαίνει επιτόπου, εκεί στο γύρισμα. Στην άρχή του "Ζιβέγγου" ο Κατσουριδης με κληρονομήσε μέ τή μηχανή στο χέρι μέχρι πού έπεσα στη θάλασσα. Μόνο πού δέ μπορεί να γίνεται πάντα έτσι. Συμπιέζουμε τό χρόνο. Κάποτε βρέθηκα σ' άπελπιστική θέση. Πηγαίνω στο Λαζαρίδη. "Θέλω ένα σενάριο", του λέω, "πάνω κάτω έτσι". Τό γύρισμα έπρεπε να τελειώσει σε είκοσι μέρες. Καταλαβαίνεις ότι σ' αυτές τίς περιπτώσεις δέ μπορείς να δουλέψεις παραπάνω από μία δυό σκηνές γιατί δέ σε παίρνει ο χρόνος. "Όλα τ' άλλα πρόσωπα στέκουν. "Αν δέ μιλήσουν δεν υπάρχουν.

ΕΡ: Κι ο Θανάσης κάπου κάπου δεν προσέχεται όπως θάπρεπε. Μερικές φορές, ένω ο δρόμος οδηγεί στην κοινωνική σάτιρα, οί βλέψεις του σεναρίου σταματούν στη φάρσα. Χάνεται έτσι ή εύκαιρία να άποχτήσει μεγαλύτερο βάρος τό έργο. Ουμμάι τή σκηνή μέ τό Μηλιάδη στο "Βέγγος για όλες τίς δουλειές" όταν βρσκαίσει κάτω άπ' τό τραπέζι και άνακαλύπτεις τήν άπάτη. Τά λόγια του Μηλιάδη ένω θαυμάσια μπορούν να χρησιμεύσουν σάν άφετηρία για μία κοινωνική κριτική παραμένουν στα κατατοπιστικά στοιχεία πού έξωτερικά μόνο βοηθούν τό μύθο.

ΑΠ: Έχεις δίκιο. Έτσι πρέπει νάναι όπως τά λές. Όμως δεν ξέρω. Δεν υπάρχει σου λέω χρόνος, κι ίσως, ταινία μέ ταινία, φτάσουμε μέχρι εκεί. Σίγουρα θά φτάσουμε. Βλέπεις, συνέχεια καλυτερεύει ή δουλειά μας και μπαίνει σε κάποιον δρόμο.

ΕΡ: Πολλές φορές σε συνάντησα μέσα σε σινεμά όπου παιζόταν ταινία τέχνης. Αυτό μου έκανε έντύπωση.

ΑΠ: Ναι, αλήθεια, βλέπω πολύ σινεμά. Έξη μέ έφτά ταινίες τή βδομάδα. Δέ γίνεται άλλωως, εκεί μέσα καταλαβαίνεις καλύτερα τά πράγματα. Παίζω στο θέατρο έπειδή έχω ανάγκη από λεφτά. Τίποτα δέ μέ συγκινεί εκεί και δεν έχω σινοπό να συνεχίσω. Λοιπόν, κι ο Κούνδουρος έβλεπε πολύ σινεμά. Αυτό έχει άξια. Ξέρω πως είμαι πρωτόγονος όσον άφορά τή νοοτροπία μου στο σινεμά, κι άλλη λύση άπ' τό ίδιο τό σινεμά δεν υπάρχει για να βελτιωθώ. Τελευταία είδα τό "Ψηλά τά χέρια Χίτλερ" του Μανθούλη. Δεν μ' άρεσε πιά ο Βέγγος εκεί μέσα. Τώρα θά έπαιζα διαφορετικά τό ρόλο. Αυτό είναι κέρδος, δέ νομίζεις;

ΕΡ: Και βέβαια. Πέσμου τώρα, ο χαρακτήρας Θανάσης τί προσφέρει σε μία κοινωνία σάν τή δική μας;  
ΑΠ: Τί προσφέρει; Τί να σου πω... Δεν ξέρω.

# ΤΡΕΙΣ ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Οί νικημένοι - 'Ο ήχος τῆς σιωπῆς

1. 'Ο κινηματογράφος τῶν διανοουμένων

τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη

"'Η ἔξουσία εἶναι μιά εἰδικά ἀνθρώπινη κατάσταση. Κυριεύει κυριάρχους καὶ κυριαρχημένους καὶ ἀπειλεῖ τὴν ὑγεία καὶ τῶν δυό".

Λούιτζι Βάνουλι

'Ο κινηματογράφος τοῦ Γιάντσο κρατᾶ σέ μόνιμη ἀμηχανία κριτικούς καὶ κοινό, σ' 'Ανατολή καὶ Δύση. Κι αὐτό, ἔξαιτίας τόσο τῆς ἔρμηνείας πού δίνει στό μοναδικό του θέμα τῆς "ἱστορικότητας" πού ἐπαναλαμβάνεται ἐλαφρά παραλλαγμένο ἀπὸ ταινία σέ ταινία, ὅσο καὶ μίᾶς ἐντελῶς προσωπικῆς αἰσθητικῆς ἢ ὅποια, χωρὶς νά ἀναιρεῖ τοὺς παραδοσιακοὺς κανόνες, δημιουργεῖ καὶ δικούς της αὐστηρότατους νόμους πού ἐπιβάλλουν μιά αἰρετική ἀναθεώρηση τῆς γραμματικῆς τοῦ κινηματογράφου-ὅπως τὴν καθιέρωσαν οἱ μεγάλοι Πάπες τῆς καινούργιας γλώσσας-καὶ μιά ἀμφισβήτηση τῆς αὐτοσχεδιαστικῆς αἰσθητικῆς ἀναρχίας-ὅπως τὴν προσδιόρισε ὁ Μπαζέν καὶ οἱ ἐπίγονοί του μέ τὰ δόγματά τους γιὰ τὸ "σεβασμὸ τοῦ κόσμου" καὶ τὸ χρέος τοῦ δημιουργοῦ "νά παρατηρεῖ μέ ὀξύδερμεια καὶ νά καταγράψει ἔντιμα".

'Ο Γιάντσο ὄντας μαρξιστῆς καὶ δουλεύοντας σέ μιά χώρα ὅπου μοναδικὸς ἐργοδότης εἶναι τὸ κράτος τόλμησε νά διαγράψει ἀπ' τὴ μεθοδολογία του τὸ πρῶτο σκέλος τῆς διαλεκτικῆς σχέσης αἰτιο-αἰτιατό, περιορίζοντας τὴν ἔρευνά του ἀποκλειστικά στό αἰτιατό καὶ θεωρώντας τὸ αἶτιο (στὶς ποικίλλες παραλλαγές του) σάν αὐτονόητο: Γιὰ τὸν ὑπ' ἀριθμὸν ἓνα κινηματογραφιστῆ-διανοουμένου τοῦ καιροῦ μας, διαφορετικὲς αἰτίες μποροῦν νάχουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ αἰτιατικὴ σχέση, εἰδικότερα στὴν ἱστορία, εἶναι ἑτεροβαρῆς, κι ὅτι σκοποὶ ἐκ διαμέτρου διαφορετικοὶ δικτατορίες σμίγουν στό ἀποτέλεσμα παρόλη τῆ διαφοροποίηση τῶν ἀφετηριακῶν ἀρχῶν). Γιὰ τὸν Γιάντσο, αὐτὸ συμβαίνει ὅταν δέν ἀλλάξουν ριζικά, ἐκτός ἀπ' τοὺς σκοποὺς, καὶ οἱ τυπικὲς - νομικὲς σχέσεις κράτους-πολίτη, κυβερνώντων-κυβερνωμένων, προϊσταμένων-ὑφισταμένων, ἰσχυρῶν - ἀδυνάτων, καταπιεστῶν-καταπιεζομένων. Μ' ἄλλα λόγια, διαφοροποιημένοι σκοποὶ καταλήγουν σέ ἄδιαφοροποίητο ἀποτέλεσμα ὅταν δέν ἀλλάξουν ριζικά οἱ θεσμοί, ὅταν ὑπάρχει χάσμα ἀνάμεσα στὴ βάση καὶ τὸ ἐπιποδόμημα.

'Απ' τὰ παραπάνω γίνεται φανερό ὅτι ὁ Γιάντσο ἐπιχειρεῖ τὴν περισσότερο ἔντιμη καὶ μὴ ἔμπαθη κριτικὴ πού ἔγινε μέχρι σήμερα στὸν τρόπο ἐφαρμογῆς τοῦ σοσιαλισμοῦ - κι ὄχι στὴν ἀξία του καθεαυτή. Ὅταν σκόπιμα καὶ ἐπίμονα διαγράφει τὰ αἶτια πού ἐπιβάλλουν τὶς ἱστοριοκοινωνικὲς ἀλλαγές, δὲ σημαίνει ὅτι ἀμφισβητεῖ τὴν ἀξία μίᾶς ἐπιστημονικῆς βεβαιωμένης αἰτιατικῆς σχέσης. σημαίνει ἀπλῶς ὅτι ἡ ἔμφαση πού δόθηκε μέχρι σήμερα ἀπ' τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη στὴ διερεύνηση τῶν αἰτίων δημιούργησε μιά διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ τοῦ Γιάντσο ἑτεροβαρῆ σχέση ἀνάμεσα στό αἶτιο καὶ τὸ αἰτιατό μ' ἀποτέλεσμα μιά ἐπιζήμια προσκόλληση στὴν παρελθοντολογία.

Στὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο, ἐφαρμοσμένο στὴν τέχνη του, οἱ ἥρωες δέν τοποθετοῦνται μέσα στὴν ἱστορία ἀλλὰ μπροστὰ στὴν ἱστορία. Ὁ ἄνθρωπος μέ ἱστορικὴ-κοινωνικὴ συνείδηση παύει νά μελετᾶει ἐνστασιασμένος, ἀπ' τὸ γεγονός τοῦ τετελεσμένου, τὸ παρελθόν του, κοιτώντας ἀπὸ φόβο πρὸς τὰ πίσω ἐνῶ ἀναγκαστικά βαδίζει πρὸς τὰ μπροστὰ (μέ κίνδυνο νά σιουντουφλάει στό κάθε του βῆμα) καὶ ἀντιμετωπίζει μέ ὑπερεντεταμένη τὴν προσοχή του μόνο τὸ μέλλον. Τοῦτος ἀκριβῶς εἶναι ὁ λόγος πού ὁ Γιάντσο δίνει ἔμφαση στό δεύτερο σκέλος τῆς αἰτιατικῆς σχέσης: αὐτὸ εἶναι πού καθορίζει τὴ φορά τοῦ ἱστοριοῦ γίνεσθαι τὴν ὅποια τείνουν νά ξεχάσουν οἱ ὁμοιόδεατες του πού ὄντας μανιακὰ προσκολλημένοι στὴ δική τους ἱστορία ζοῦν δοξολογώντας τὸ δικό τους ἱστορικό παρελθόν (βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς συντήρησης) ἀρνούμενοι, γιὰ τὴν κίνηση τῆς ἱστορίας, σ' ἓναν ἱστορικὸ νεοφαναλισμὸ.

Στὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο, οἱ ἥρωες δέν ἔχουν ἱστορία (παρελθόν). Προσπαθοῦν νά δημιουργήσουν ἱστορία (στό μέλλον). Δέν ξέρουμε τίποτα γιὰ τὸ παρελθόν τους-ἐκτός ἀπ' τ' ὅτι τὸ παρελθόν αὐτὸ ὑπῆρξε σὰ μιά σειρά ἀπὸ παρωχημένα γεγονότα πού φορτίζουν μ' ἓνα συγκεκριμένο νόημα τὸ παρόν καὶ δημιουργοῦν ἀσαφεῖς προοπτικὲς γιὰ τὸ μέλλον. Στὸ "Οἱ νικημένοι", τὸ παρελθόν δίνεται, ἀμέσως μετὰ τὸ ζενερικὸ, μέ μιά σειρά σχεδίων, πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἀπ' αὐτὸ δέν ἀπόμειναν παρά μερικὰ μουσειακὰ ἀντικείμενα - καὶ μερικοὶ ἄνθρωποι, οἱ ἐπαναστάτες τοῦ Σάντορ Ρόζα, πού νικηθήκαν τὸ 1848 καὶ πού τὸ 1860, ὅπου τοποθετεῖται ἡ δράση, προσπαθοῦν ἀκόμα νά διαφυλάξουν τὸ σπύρο στό "θερμοκήπιο" τῆς φυλακῆς-καὶ πού τὸν φυλάγουν καὶ μετὰ τὸ κουκουλωμά τους στό τέλος, ἀφοῦ ὁ Ρόζα-θρύλος παραμένει ἀσύλληπτος. Στὸ "Ὁ ήχος τῆς σιωπῆς" τὸ παρελθόν δέν ξεχωρίζει πιά ἀπ' τὸ παρόν, τὸ σχῆμα τοῦ Γιάντσο ἔχει γίνει περισσότερο ἀφηρημένο (δραματογραφικὰ) καὶ ἡ μόνη ἔνδειξη γιὰ τὴν φορά τῆς ἱστορίας εἶναι ἡ μέ κάθε τρόπο προσπάθεια γιὰ ἐπιβίωση.

'Αφοῦ οἱ σχέσεις-καὶ συνεπῶς οἱ πράξεις-εἶναι σταθερὰ προσανατολισμένες πρὸς τὸ μέλλον, εἶναι φυσικὸ νά ὑπερτονίζεται ἡ σημασία τοῦ πρᾶττειν καὶ ν' ἀτονεῖ ἡ σημασία τοῦ εἶναι: Οἱ ἥρωες τοῦ Γιάντσο δέν ζοῦν (ἔχουν χάσει τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης)-κι-νοῦνται μόνο προσπαθώντας ν' ἀνοίξουν τρύπες στό τεῖχος τῆς Μοίρας τους πού ἄλλοι τὴν καθόρισαν ἐρήμην τους. Μοιάζουν σάν ποντικοὶ πιασμένοι στὴ φάκα - ἀλλὰ ἡ φάκα εἶναι ἓνας ἀπεραντος κάμπος χωρὶς ὄρια ἢ μιά φυλακὴ καταμεσῆς τοῦ κάμπου, ἀνοιχτὴ ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ οὐρανοῦ.

Μέσα στὴν ἀπεραντωσύνη τοῦ χώρου (καὶ τοῦ χρόνου τῆς ἱστορίας) θύματα καὶ θύτες ἔρχονται σέ σύγκρουση μέ κάθε τί πού τὰ ὑπερβαίνει ἀπὸ θέση: τὸ θύμα μέ τὸ δῆμιό του, ὁ δῆμιος μέ τὴν ἰδέα πού ἐκπροσωπεῖ τὸ θύμα, ἡ ἐλεύθερα ἐκλεγμένη ἰδέα πού ἐκπροσωπεῖ τὸ θύμα, μέ τὴν διατεταγμένη νομιμοφροσύνη πού ἐκπροσωπεῖ ὁ δεσμοφύλακας, ἡ ρουτίνα τῆς ἐπαγγελματικῆς νομιμοφροσύνης τοῦ δεσμοφύλακα μέ τὰ προνόμια τῶν ἀξιωματούχων-φεουδαρχῶν, ἡ ἀπληστεία τῶν τελευταίων μέ τὴν βουλημία τῆς Ὑπερτάτης Ἀρχῆς (τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος Ἐλέω Θεοῦ Αὐτοκράτορος τῆς Αὐστρίας καὶ Βασιλέως τῆς Οὐγγαρίας Φραγκίσκου-Ἰωσήφ τοῦ Πρώτου), τὸ "ἐγὼ εἶμαι τὸ Κράτος" τοῦ ὅποιου βασιλέως ἢ τυρανίσκου μέ τὸ "ἐγὼ εἶμαι ἡ ἱστορία" τοῦ ὅποιου Σάντορ Ρόζα - πάντα θά ὑπάρχει κάποιος Σάντορ πού θ' ἀπειλεῖ τὴν πυρκαϊδα τῆς ἱεράρχησης τῶν συμφερόντων. Ἡ σύγκρουση καὶ ἡ καταπίεση μετατρεθελαι σταδιακὰ ἀπ' τὸ καταπιεσμένο ἄτομο πρὸς τὴν Ὑπερτάτη Καταπιεστικὴ Ἀρχὴ ἢ ὅποια σπάει τελικὰ τὰ μούτρα της στό ἀόρατο γυατὴν τεῖχος τῆς ἱστορίας πού δέν ὑπακούει σέ Διατάγματα: Ἡ ἱστορία σάν παρελθόν καὶ σάν καταπιεστικὸ παρόν ἀνήκει ἐξίσου σὰ θύματα καὶ τοὺς θύτες. Ἡ ἱστορία σὰ φορά πρὸς τὸ μέλλον ἀνήκει ἀποκλειστικά στόν ἑαυτὸ της-δηλαδή στόν πῶθο γιὰ ἀλλαγὴ καὶ στὴ δράση γιὰ νά ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἢ ἀλλαγὴ τῶν ἀπανταχοῦ τῆς γῆς Σάντορ καὶ τῶν λιμοκτονούντων ἀδερφῶν του.

Καταλαβαίνουμε τώρα γιατί ὁ Γιάντσο παρακάμπτει τὰ αἶτια: Ὅποια καὶ νάναί αὐτά, τὸ ἀποτέλεσμα παραμένει τὸ ἴδιο ἀφοῦ ἡ ἔννοια τοῦ αἰτίου ταυτίζεται μέ τὴν ἔννοια τῆς Ἐξουσίας. Γιὰ τὸν Γιάντσο, ἱστορία σημαίνει αὐτὰ πού πρόκειται καὶ πρέπει νά συμβοῦν κι ὄχι μουσειακὴ "διαφύλαξη τῶν κατακτήσεων". Ἡ Ἐξουσία δέν μεριμνᾷ γιὰ τὸ μέλλον - εἶναι ἐντεταλμένη νά δι-



αφυλάγει τό στάτους. Στά μάτια της, οί φορεῖς τοῦ ἱστοριοῦ γίνεσθαι ἀποτελοῦν, συλλήβδην, τήν μάζα τῶν "ἀναρχικῶν". Φυσικά, μιά τέτοια ἀντίληψη τῆς ἱστορίας δέν θάταν δυνατόν νά ἐνθουσιάζει οὔτε τοὺς ἐπιγόνους τοῦ Στάλιν ( τοὺς γραφειοκράτες φύλακες τῶν δογμάτων) οὔτε τοὺς θεματοφύλακες τῶν θεσμῶν ( τοὺς αὐτοχειροτονημένους προστάτες τῶν Ἱερῶν καί Ὀσῶν-δηλαδή τοῦ πορτοφολιοῦ τους).

Σέ μιά ταινία πού προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει μέ τήν παράθεση εἰκόνων μιά θεωρητική θέση, εἶναι λογικό τίποτα νά μήν παίρνεται ἀπ' τήν ἀρχή σά δοσμένο: ὅλα πρέπει νά ἀποδειχτοῦν ἐκεῖ μπροστά μας μέ τήν αὐστηρότητα καί τήν ἀκρίβεια ( καί τήν κομψότητα) μαθηματικῆς ἐξισώσεως. Ἡ ὀθόνη εἶναι μιά ἄσπρη ἐπιφάνεια ( ἀσπροπίνακας, θά λέγαμε) ὅπου θά κεντηθοῦν κάποιες ἰδέες μέ τὰ φωτογράμματα. Ἡ ἔννοια τοῦ φιλικοῦ χώρου νοεῖται ἐδῶ στήν ἀπόλυτη κυριολεξία της: ὁ χῶρος σάν ἔνταση ἀποδιάρθρωνεται μεθοδικά γιά νά ἀνασυντεθεῖ ἐξίσου μεθοδικά σ' ἕνα καινούργιο "ποιητι-



ΟΙ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ

κό" ἐπίπεδο μέ τήν πύκνωση καί συνεπῶς μέ τήν ἐπενέργεια τοῦ χρόνου. Σ' αὐτό τό ἐπίπεδο ἡ φωτογραφία δέν κρατάει ἀπ' τό ρεαλισμό τίποτα περισσότερο ἀπ' τό "ἐγγενές της ρεαλιστικό κατάλοιπο".

Μέσα σ' αὐτόν τόν ἀνασυνθεμένο χρονοχῶρο κινοῦνται ἄνθρωποι ἐπίσης ἀποδιάρθρωμένοι καί ἀναδιάρθρωμένοι σέ τρόπο πού νάχει ἀποκλεισθεῖ κάθε ἐξάρτηση ἀπ' τήν ψυχολογία ἢ ἀναφορά σ' αὐτήν. Φυσικά, χαρακτήρες "ἀποσταχμένοι" εἶναι ἀδύνατον νά κριθοῦν μέ μέτρα βιολογικά ἢ ψυχολογικά: "Ὅπως καί τά ντεκόρ, ὑπηρετοῦν τήν ἀρχική ἰδέα τοῦ σκηνοθέτη καί ὄχι τήν "ἀνθρώπινη ἀλήθεια τους". Ὁ Γιάντσο, ἀπ' τοὺς χαρακτήρες του κρατάει μόνο κείνες τίς πλευρές πού χρειάζονται σ' αὐτόν καί ὄχι στήν οἰκονομία τῆς ὀλοκλήρωσης τοῦ ἀναπαριστάμενου ἀνθρώπινου χαρακτήρα πού ὄντας "ἀναπαράσταση ἑνός ἀνθρώπου" ἔτσι καί ἀλλιῶς δέν μπορεῖ ποτέ νάχει τήν πολυεδρικότητα, τό χυμό ἑνός ἀνθρώπου μέ σάρκα καί ὀστά: ὁ ρεαλισμός στήν τέχνη ἦταν πάντα ἕνας καθησυχαστικός μῦθος - ἄλλοτε περισσότερο καί ἄλλοτε λιγότερο, ἀνάλογα μέ τήν μιμητική ἰκανότητα τοῦ δημιουργοῦ πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τή δημιουργία. Ὁ Γιάντσο ὄντας κατ' ἀρχήν ἐπιστήμονας-διανοούμενος λίγο νοιάζεται γιά τήν "καλλιτεχνική ἀλήθεια". Θέλει νά ἀποδείξει μιά ἀποψη καί θά τήν ἀποδείξει μ' ἕνα μαγαλοφυές παιχνίδι μόνο στό ἐπίπεδο τῶν σημαίνοντων. Γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἀκόμα ἕναν ὄρο τῆς Σημειολογίας, τά σημαίνοντα ἀπαλείφονται ἐντελῶς - ὅπως ἀκριβῶς καί τά αἰτία στόν τομέα τοῦ περιεχομένου.

Ἡ ἄρνηση τῆς ψυχολογίας σά μέσου προσδιορισμοῦ ἰδεῶν πού δέν ἀναφέρονται σέ μεμονωμένες

περιπτώσεις δικαιολογεῖ τήν ἀπόλυτη ταύτιση τοῦ χώρου μέ τά πρόσωπα πού κινοῦνται μέσα του: δέν εἶναι πιά τό περιβάλλον αὐτό πού καθορίζει τή συμπεριφορά ἀλλά, ἀντίθετα, ἡ προδιαγεγραμμένη ἀπ' τήν ἱστορική του τοποθέτηση συμπεριφορά τοῦ χαρακτήρα διαμορφώνει τό χῶρο σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τῆς ἀποδειχτικῆς διαδικασίας. Ὁ χῶρος στό ἔργο τοῦ Γιάντσο δέ νοεῖται σάν πεδίο διαμάχης καί διεκδίκησης - εἶναι ἐπικουρικό στοιχεῖο πού βοηθάει τή μετάθεση τῆς διαμάχης στόν ἱστορικά καθορισμένο χρόνο.

Αὐτή ἀκριβῶς ἡ χρονοποίηση τοῦ χώρου ὑπαγορεύει, στή σύνθεση τοῦ κάρου, μιά πολύπλοκη καλλιγραφία: ἡ κάμερα καί οἱ ἄνθρωποι πού ὑπάρχουν στό ὀπτικό της πεδίο κινοῦνται, πάντα σέ ἀπόλυτο συσχετισμό, ὄχι σύμφωνα μέ τοὺς κλασσικούς κανόνες τοῦ ὑπερτονισμοῦ ἢ τοῦ ὑποτονισμοῦ τῆς δραματικῆς κατάστασης ἀλλά σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τῆς ἀποδειχτικῆς διαδικασίας. Καμιά κίνηση δέν εἶναι δικαιολογημένη δραματουργικά ( καί συνεπῶς καί ψυχολογικά) ἀλλά καί καμιά δέν εἶναι ἄσκοπη σ' αὐτή τή μεγαλοφυῆ συσσώρευση καί ἐναλλαγή τῶν σημαίνοντων ὅπου κάμερα, ἄνθρωποι καί χῶρος ἀποτελοῦν ἀδιάσπαστη ἐνότητα.

Καί στίς δύο ταινίες, ὅπου ἡ "εὐθεία βία" ἀποκλείεται σάν ἀνακριτική μέθοδος γιά νά ἀντικατασταθεῖ μέ μιά καθαρά "λογική" καί αὐστηρά προσχεδιασμένη πείρα σέ σημεῖο πού ὁ σαδισμός τῶν καταπιεστών νά μετατρεθεῖ καί αὐτός στήν "καθαρή του κατάσταση", δέν ὑπάρχουν κύρια πρόσωπα: Ἡ ὑπαρξη πρωταγωνιστῆ προϋποθέτει τήν ψυχολογία καί ἡ ψυχολογία ἐπιβάλλει τήν ἐξειδίκευση καί τόν περιορισμό τῆς προβληματικῆς - ἐνῶ οἱ φιλοδοξίες τοῦ Γιάντσο πᾶν πολύ πύδ μακριά: Πέρα ἀπ' τήν ψυχολογία καί τήν ἠθική ( πρέπει νά σημειώσουμε πῶς κανένα πρόσωπο, οὔτε καί τῶν δημῶν, δέν εἶναι "καλό" ἢ "κακό") ὑπάρχουν οἱ ἀδήρητοι νόμοι τῆς ἱστορίας πού μόνο αὐτοί εἶναι δυνατόν νά καθορίσουν τήν ἐντελῶς ρευστή ἠθική καί ψυχολογική συμπεριφορά τῶν ἀτόμων. Στίς ταινίες τοῦ Γιάντσο ἡ συμπεριφορά αὐτή εἶναι τόσο ρευστή πού μόνο σά συνισταμένη θά μπορούσε νά περιγραφεῖ, μόνο σάν ὀμαδική ψυχολογία ἢ ὀμαδική ἠθική θά μπορούσε ἴσως νά γίνει νοητή. Κανείς δέ φταίει γιά τίποτα καί κανείς δέν ξέρει γιατί θά ἦταν δυνατόν νά φταίει. Πάντως, ὅλοι ξέρουν πῶς ὑπάρχει μιά Ὑπερτάτη Ἀρχή πού καθορίζει τοὺς ρόλους τόσο τῶν θυτῶν ὅσο καί τῶν θυμάτων καί πού σέ σχέση μ' αὐτήν, ὅλοι εἶναι σέ τελική ἀνάλυση τά θύματά της.

Τό ντεκόρ συντίθεται μέ βάση τήν ἴδια ἀρχή τῆς ἀπόδειξης τῆς ἀρχικῆς θέσης: Οἱ διασταυρούμενες κάθετες καί ὀριζόντιες γραμμές, οἱ ἀντιμεταθέσεις τοῦ ἄσπρου καί τοῦ μαύρου, οἱ ἐναλλαγές τοῦ τόνου μιᾶς φωτογραφίας ἐπεξεργασμένης στό ἔπακρο δημιουργοῦν ἕναν πελώριο ἰστό ἀράχνης στόν ὁποῖο ἔχουν πιασθεῖ καί τά θύματα καί οἱ θύτες χωρίς καμιά ἐλπίδα νά ξεφύγουν ἀπ' αὐτόν - ἐκτός καί ἂν κάποτε λιανίσουν τήν ἀράχνη πού τόν ἐπλεξε, τήν Ὑπερτάτη Ἀρχή.

Σ' αὐτά τά μακιαβελικά στό θέμα τους καί νεομπρεχτικά στόν τρόπο παρουσίασής τους φιλμ, ὁ διάλογος ποτέ δέν ἐκφράζει καμιά ἀποψη κανενός χαρακτήρα, δέν ἐμπεριέχει κανένα σχόλιο, δέ φανεράει καμιά συναισθηματική ἀντίδραση. Στό "Οἱ νικημένοι" συντίθεται ἀπό ξερές ἐρωτήσεις καί ἀπαντήσεις καί στό "Ὁ ἦχος τῆς σωπῆς" ἀπό διαταγές καί μονόλεκτες ἀπαντήσεις σ' αὐτές. ( Ὁ διαλογισμός αὐτῆς τῆς ταινίας πέτυχε σχεδόν ἕναν ἄθλο: ἀπέκλεισε τήν ὀριστική, τήν ὑποτακτική καί τήν εὐκτική ἔγκλιση καί χρησιμοποίησε μόνο τήν προστακτική).

Στήν ξερά λογική-ἀποδειχτική μεθοδολογία τοῦ Γιάντσο, ἡ συναισθηματική ἐπικουρία τῆς μουσικῆς θ' ἀποτελοῦσε, σαφέστατα, παραφωνία. Ἀπορίπτει τελείως τήν ὑπόκριση καί στή θέση της βάζει μιά σχολαστικά ἐπεξεργασμένη ἠχητική μπάντα: κάθε τριξίμο πόρτας, κάθε βηματισμός, τό παραμικρό ψιθύρισμα τοῦ ἀέρα εἶναι καί ἕνα σημαίνον ἠχητικό, ὀργανικό δεμένο στό ἀντίστοιχο ὀπτικό.

Ἡ ἀντικατάσταση τῆς μουσικῆς ἀπ' τόν ἦχο ( στοιχεῖο καθαρά ρεαλιστικό) καθορίζει ἐνδειχτικά καί τήν ὄλη αἰσθητική τοῦ σκηνοθέτη: Ὁ Γιάντσο ξεκινάει ἀπό αὐστηρά ρεαλιστικά δεδομένα γιά νά καταλήξει σ' ἕνα ἐπίπεδο ἐντελῶς ἀπομακρυσμένο ἀπό τόν ἀναπαραστατικό ρεαλισμό. Τήν ἀφαίρεσή του, πούχει γερές ρίζες στό ρεαλισμό, τήν πετυχαίνει μέ μιά σοφή μεταλλαγή τῆς ἀφελούς προφάνειας τῶν ἀρχικῶν ρεαλιστικῶν δεδομένων καί σχέσεων. Ἡ ἀποδιάρθρωση καί ἀναδιάρθρωση τοῦ κόσμου δέν ὑπαγορεύεται ἀπ' τίς ἀνάγκες τῆς ποιητικῆς αὐθαιρεσίας ἀλλά ἀπό τίς ἀνάγκες τῆς θεωρητικῆς ἔρευνας. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Γιάντσο καθορίζει-πρός τό παρόν-τά ὄρια τῶν δυνατοτήτων αὐτῆς τῆς τέχνης πού οἱ πριμιτίφ, οἱ παραμυθάδες καί οἱ ὑπερευαίσθητοι ἀλλά περι τὰ πάντα ἀδαεῖς ποιητές τήν κρατοῦσαν καθηλωμένη στό ἐπίπεδο τῆς ἀπλῆς (ἢ σύνθετης) ἀναπαράστασης τῆς ζωῆς - μιᾶς ζωῆς πλημμυρισμένης ἀπό ἔνστικτα καί συναισθήματα καί ἀποφιλωμένης ἀπ' τή νόηση. Μέ τόν Γιάντσο ὁ κινηματογράφος ἀποχαιρετᾷ τοὺς ποιητές καί ποιητικίζοντες καί περνάει στά χέρια τῶν περισσότερο ὑπεύθυνων γιά τή μοῖρα τοῦ κόσμου διανοομένων.

## 2. Ἡ δικτατορία τοῦ ντεκουπάζ

### τοῦ Θόδωρου Κρητικοῦ

Δίπλα στά πανηγυρικά ἐγκώμια πού ὁμόφωνα ἢ σοβαρή ἑλληνική κριτική ἀφιέρωσε στά ἔργα τοῦ Μίκλος Γιάντσο, ἴσως νά μὴν ἦταν ἄσκοπο ν' ἀκουστεῖ ἀπὸ αὐτές τίς σελίδες καί ἡ ἄποψη τῆς "ἀντιπολίτευσης", γιά νά μὴ μείνει τελικά ἀναντιπροσώπευτη ἢ μειοψηφία ἐκεῖνη τῶν θεατῶν, πού ἔφυγε ἀπὸ τὴν προβολή τῶν δύο οὐγγρῶν ταινῶν μέ ἐπιφυλάξεις καί ἀμφιβολίες. Δέν σιοπεύω, φυσικά, ν' ἀμφισβητήσω τὴ δεξιοτεχνία, τὴν κατάρτιση, τὴ νοημοσύνη ἢ τὴ σοβαρότητα τῶν προθέσεων τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ "Νικημένοι" καί ὁ "Ἦχος τῆς σωπῆς" εἶναι ὁλοκληρωμένα ἔργα κινηματογραφικῆς τέχνης - ἀποκαλύπτουν ἕναν ὥριμο δημιουργό, ἀπόλυτο κύριο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων. Οἱ ἐπιφυλάξεις μου εἶναι πολὺ βασικότερες καί ἀφοροῦν ὄχι μόνο τίς ταινίες τοῦ Γιάντσο ἀλλά, γενικότερα, ὁλόκληρο τὸ εἶδος τοῦ κινηματογράφου, πού οἱ ταινίες αὐτές ἐκπροσωποῦν τόσο ἄξια.

Ἄν ζητούσαμε νά βροῦμε μιά ὀνομασία, πού νά περιγράφει σύντομα τὴ μεγάλη κινηματογραφικὴ οἰκογένεια, ἀνάμεσα στά νεώτερα μέλη τῆς ὁποίας ἔχει ἔρθει τώρα νά προστεθεῖ καί ὁ Γιάντσο, θά καταλήγαμε ἴσως στὴ φράση "κινηματογράφος τοῦ μεγίστου προληπτικοῦ ἐλέγχου". Πρόκειται γιά τὴν οἰκογένεια ἐκεῖνη τῆς ὁποίας τὸ γενεολογικὸ δέντρο τιμᾷ μέ τὴν ἐπιβλητικὴ παρουσία ὁ "Αἰζενστάιν τοῦ "Νέφσκυ" καί τοῦ "Ἰβάν" ἢ, πῶς πρόσφατα, ὁ Ρενάλ τοῦ "Μαρτέμπαντ". Ἡ συγγένεια πού ὁ "Ἦχος τῆς σωπῆς" καί οἱ "Νικημένοι" ἔχουν μέ τὸν "Ἀλέξανδρο Νέφσκυ" εἶναι συγγένεια αἵματος· δέν περιορίζεται μονάχα σέ μερικὰ πλάνα κἀντραρισμένα ἔτσι πού ὁ οὐρανός νά ὑψώνεται πελώριος πάνω ἀπὸ μιά στενὴ λουρίδα κάμπου, οὔτε ἐξαντλεῖται ἀπλῶς μέ τὴν ὁμοιότητα πού ἔχουν οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν ὅταν κινοῦνται μπροστά σέ ἀσπρισμένους μαντρότοιχους, τυλιγμένοι σέ φαρδιές κάπες. Οἱ ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες τῶν ἔργων ἀντιστοιχοῦν στὴν κοινὴ στάση τῶν δημιουργῶν τους ἀπέναντι στὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου καί ἀπέναντι στό ὑλικὸ τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας.

Ἐκεῖνο πού ξαφνιάζει καί ἐντυπωσιάζει τὸ μάτι τοῦ θεατῆ στὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης ἐπαφῆς μέ τίς ταινίες τοῦ Γιάντσο εἶναι, σίγουρα, ἡ γύμνια τῶν φόντων καί ἡ ξεχωριστὴ φροντίδα στὴ σύνθεση τῶν κἀδρων. Τὰ δύο χαρακτηριστικὰ εἶναι, φυσικά, ἀλληλένδετα. Ὁ σκηνοθέτης ἔχει διαλέξει συστηματικὰ τοὺς χώρους γυρίσματος, ἔτσι πού νά τοῦ προσφέρουν ὅλοι ἕνα λίγο πολὺ κενὸ φόντο (κάμπος, οὐρανός, ἀσπρισμένοι τοῖχοι, ἀμμόλοφοι), γιά νά ἔχει τὴ δυνατότητα νά ἀρχίζει κάθε φορά τὴ σύνθεση τοῦ κἀδρου του ἀπὸ τὸ μηδέν, λές καί βρῆσκειται μπροστά σ' ἕνα φρεσκοπλυμένο μαυροπίνακα. Μέσα στά θεόγυμνα αὐτά κἀντρα, πού ἀκόμα καί στὴν περίπτωση τῶν γενικῶν ἐξωτερικῶν πλάνων εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τοῦ τυχαίου καί τοῦ περιστασιακοῦ, ὁ Γιάντσο ἔρχεται νά τοποθετήσῃ μιά-μιά τίς φιγοῦρες τῶν ἠρώων του, σάν πιόνια πάνω στὴν κενὴ σκακιέρα, σέ αὐστηρὰ μελετημένους σχηματισμούς καί στάσεις. Ὁ ὑπνωτικὸς χορός, πού ἀπὸ κεῖ καί πέρα οἱ φιγοῦρες αὐτὲς χορεύουν σφιχτοδεμένες μέ τὴν ἀκούραστη κάμερα, ἔχει τὴν ἀκριβεία καί ἐπισημότητα ἑνὸς αὐλικῶν μενουέττου τῆς ἐποχῆς τοῦ μπαρόκ. Ὅλα ὅσα βλέπουμε καί ἀκούμε ἔχουν ξεπηδήσει μέσα ἀπὸ τὸ ντεκουπάζ. Δέν ὑπάρχει μιά γραμμοῦλα ἢ μιά τελίτσα μέσα στό κἀντρο, δέν ὑπάρχει οὔτε τὸ ἀνέμισμα ἑνὸς μοναδικοῦ φύλλου πού νά μὴς ἔχει προσχεδιαστεῖ προσωπικά ἀπ' τὸ σκηνοθέτη.

Ἡ ἐπιθυμία ὅμως τοῦ κινηματογραφιστῆ νά ἀσκήσῃ ἕναν τόσο ἀπόλυτο προληπτικὸ ἐλεγχὸ πάνω στό ὑλικὸ τῆς φύσης καταλήγει, ἀναπόφευκτα, νά φτωχαίνει τὸ ὄραμα τοῦ κόσμου πού παραλαύνει μέσα ἀπ' τὸ φακὸ του. Ὁ Γιάντσο κατόρθωσε νά κρατήσῃ κάτω ἀπὸ τὸν ἐλεγχὸ του τὰ πάντα, μόνον ἐπειδὴ ἀποφάσισε νά ὑπεραπλουστέψῃ καί νά ἀραιώσει τὴν πραγματικότητα τόσο δραστηκῶς, ὥστε

αὐτὴ νά μὴν περιέχει ὀτιδήποτε θά τοῦ ἦταν ἀδύνατο νά χαλιναγωγῆσει, σὰ ρυθμὸ ἢ σάν ὀπτικὸ ἐρεθισμα. Ἀλλά, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας χάνει τὴν ἀμφίλογη πολυεδρικότητά της διατρέχει τὸν κίνδυνο νά κατατῆσῃ ἕνα αὐθαίρετο μονοδιάστατο σχῆμα. Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας κινδυνεύουν νά γίνουν καλοκουρδισμένα αὐτόματα - τὸ ἔργο ἕνα μηχανικὸ κουλθοάτρο. Τὸ ἀποτέλεσμα μπορεῖ νά εἶναι ἀξιοθαύμαστο σάν ἐπίδειξη δεξιοτεχνίας καί καλοισθησίας, εἶναι ὅμως εὐκολοπρόβλεπτο καί στενὰ ἐγκεφαλικὸ. Τὸ ἀσφυκτικὸ ἀγκάλιασμα τοῦ ντεκουπάζ, ἔχει τελικά στραγγαλίσῃ τὴν ταινία, ἀφαιρῶντας ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της κάθε ἔχνος αὐθόρμητης ζωῆς. Ἐχει στερήσει τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο πλεονέκτημά της ἀπέναντι στις ἄλλες τέχνες - δηλαδή, ἀπὸ τὴ δυνατότητα νά ἀφομοιώνει μεγάλα κομμάτια ἀνόθευτης πραγματικότητας καί νά τὰ χρησιμοποιοῖ αὐτούσια. Τὸ φευγαλέο καί ἀντιφατικὸ ὑλικὸ τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας στριμώχτηκε μέσα στά προκατασκευασμένα καλούπια τοῦ ντεκουπάζ καί ἐπιβιάστηκε νά συλλαβίσῃ ἐτοιμοπαράδοτα συνθήματα. Ὁ Γιάντσο αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νά προγραμματίσει μέσα στά ἔργα του ἕνα ποσοστὸ ἀσάφειας καί ἀνιγματοειδότητας, ἀκριβῶς γιά νά καμουφλάρῃ τὴ χαμένη παρθενικότητα τοῦ ὑλικῶν του - γιά νά διατηρήσῃ τὴν ψευδαίσθηση πὼς κρατᾷ μιά ἐντιμὴ οὐδετερότητα ἀπέναντι στὴ διφορούμενη ὄψη τῶν πραγμάτων. Ἐχομε, μ' ἄλλα λόγια, μιά ἐπανάληψη τοῦ φαινομένου "Μαρτέμπαντ": ἕνας καλοχτενισμένος γεωμετρικὸς κόσμος, ἀπόλυτης μορφικῆς σαφήνειας, πού κρατιέται αὐθαίρετα ἀσαφῆς, μέ ἐγκεφαλικά τεχνάσματα τοῦ δημιουργοῦ του.

Ὅπως ἔχω πεῖ, οἱ ἀντιρῆσεις μου εἶναι πολὺ γενικὲς καί δέν ἀφοροῦν μονάχα τὸ σκηνοθέτη τῶν "Νικημένων". Συμβαίνει ἀπλῶς νά ἀνήκω ἰδεολογικά στοὺς ὁδοὺς τοῦ μεγάλου Γιρίφιθ πού πρέσβευε πὼς, ἰδιαίτερη χάρη καί ἀρετὴ τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ ἰκανότητά της νά ἀποτυπώνει "τὸ τυχαῖο ριπίδιμα τῶν φύλλων τοῦ δέντρου". Πιστεύω, δηλαδή, πὼς ἡ ἰκανότητα τοῦ φακῶν νά συλλαμβάνει ἀπ' αὐτοφῶρα τὴ φύση στὴν πιὸ αὐθόρμητη καί ἀνεξέλεγκτη μορφή της εἶναι ἕνα πλεονέκτημα πού θά πρέπει νά τὸ σκεφτεῖ πολὺ ὁ σκηνοθέτης πρὶν ἀποφασίσῃ νά τὸ ἀπαρνηθεῖ. Σίγουρα, ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς ὁδοὺς τοῦ κινηματογράφου τοῦ ντεκουπάζ καί ἑνὸς κινηματογράφου τοῦ μοντάζ εἶναι παιδαριώδης, ὅσο καί ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς ὁδοὺς τοῦ "Παναθηναϊκοῦ" καί τοῦ "Ὀλυμπιακοῦ" - εἶναι ξεπερασμένη ὅσο καί ἡ βυζαντινὴ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς εἰκονολάτρες καί τοὺς εἰκονομάχους. Ὡστόσο, κάθε φορά πού βρῶσκομαι μπροστά σέ μιά ταινία μέσα στὴν ὁποία ἡ ἀποπνικτικὴ δικτατορία τοῦ ντεκουπάζ ἔχει νεικώσει κάθε ἔχνος αὐθορμητισμοῦ, καί ἔχει μπλοκάρῃ τὸ δρόμο γιά τὴ ζωογόνα ἐμφάνιση τοῦ ἀπρόβλεπτου καί τοῦ ἀνεπανάληπτου - κάθε φορά πού διακρίνω τὸ χέρι τοῦ σκηνοθέτη νά εἰσβάλλει ἀστόχαστα μέσα στό κἀντρο γιά νά ἰσοπεδώσῃ τὴν ὑπαινικτικὴ ἀβρότητα καί τὴν ἀμφίλογη πυκνότητα πού ἔχει πάντα ἀπὸ μόνο του τὸ ὑλικὸ τῆς φύσης - νοσταλγῶ τὸν παλιὸ καλὸ κινηματογράφου τοῦ μοντάζ, παρόλες τίς ὑπερβολές καί τίς ἀτέλειές του.

Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ



### 3. Διερεύνηση του ιστορικού χώρου

## του Μάκη Τριούκη

"Ο άνθρωπος είναι μαλακός και διψασμένος σαν το χόρτο,  
.....  
μήπως ο άνθρωπος είναι άλλο πράγμα ;  
μήν είναι αυτό που μεταδίνει τη ζωή ;  
καιρός του σπερείν, καιρός του θερίζειν "  
Γ. Σεφέρης (Τελευταίος Σταθμός)

Ο προβληματισμός του Γιάντσο περιστρέφεται γύρω απ' το νόημα της ιστορίας, σαφέστερα της φιλοσοφίας της ιστορίας. Ποιά είναι η σχέση του ανθρώπου με την ιστορία σαν δημιουργικό υποκείμενο της και ποιά η σχέση του σαν δημιουργούμενο της αντικείμενο ; Η διαλεκτική αυτή ένυπάρχει σ' ολόκληρη την ταινία του ("Οί Νικημένοι"). Όσο για τις διεξόδους που δείχνει να αναζητά μπορούμε, αν θέλουμε, να τις δούμε με σιεπτιλισμό, σε καμιά όμως περίπτωση δεν είναι δυνατόν να παραγνωρίσουμε τη γνησιότητα του προβληματισμού.

Τό πρόβλημα έδω τίθεται με την έρευνα πάνω στη διαδικασία αποσύνθεσης και διαβρωσης ενός επαναστατικού πνεύματος, επακόλουθο της ήττας. Η ήττα αυτή (συγκεκριμένα της ούγγαρεζικής επανάστασης του 1848) μάς δίνεται από την πρώτη στιγμή σά δεδομένη, ταυτόχρονα όμως μάς δίνεται (κι είναι έδω που κρύβεται ή βαθύτητα και ή ευαισθησία του Γιάντσο) τό υπόγειο ιστορικό ρεύμα που έρχεται να επιτελέσει τή διάβρωση του ήττημένου επαναστατικού πνεύματος. Πρόκειται για κείνον τόν υπαινιγμό που γίνεται στην αρχή, πώς τό αίτημα των καιρών ήταν πιά ή εύημερα και ή έμβιομηχανισή. Αυτό, φυσικά, παραμένει στο έπίπεδο ενός υπαινιγμού, που είναι όμως αρητός για να δώσει ένα ολόκληρο ιστορικό κλίμα. Ένας μηχανισμός ολόκληρος λειτουργεί για τήν ύποταγή της επαναστατικής συνείδησης και τήν εξάλειψη του επαναστατικού μύθου. Αυτός, σε καμιά περίπτωση δεν μάς έμφανίζεται σαν άπόλυτο δημιούργημα των φυλάκων οί όποιοι, άλλωστε, είναι άπλα κινούμενα του άβρατου και υπέρτατου μηχανισμού. Πίσω από κάθε συμβάν μαντεύουμε να κρύβεται κάποια άπρόσωπη δύναμη που να τό κινεί. Οί άνεαες και σαν άσκοπες κινήσεις των κρατουμένων, θέλουν να ύπογραμμίσουν τή λειτουργία αυτού του μηχανισμού. Ο περιβάλλον χώρος της πεδιάδας είναι ο άτελεύτητος χώρος της ιστορίας, ή άπόπειρα άπόδρασης από τήν όποία να καθίσταται τραγικά άδιανόητη.

Η άπόλυτη σχεδόν άκίνησή της κάμερα και ή "είσοδοχ" των συμβάντων μέσα στον όπτικό της χώρο είναι άκριβώς ή τεχνική λύση που αντίστοιχει πληρέστερα σε μιά παρόμοια φιλοσοφική και αισθητική στάση. Η ίδια ή ύποκειμενικότητα της κάμερα έχει μ' αυτόν τόν τρόπο έμμηδενιστεί γιατί δεν είναι πλέον έκεινή που έπιλέγει τά συμβάντα, αλλά τά τελευταία της έπιβάλλονται.

Τό ίδιο μπορούμε να πούμε για τήν αντίθεση που σημειώνεται μεταξύ μιάς σαφήνειας της εικόνας που τείνει σε μιά μορφική άπλότητα, άπόλυτα, ώστόσο, φορτισμένη αισθητικά και μιάς νοηματικής ασάφειας των συμβάντων που άποικτούν ποικίλες μορφές. Βέβαια, ή ασάφεια αυτή δεν καταλήγει ποτέ σε άμφιλογία, αλλά ή αντίθεση για μάς αυτή δεν κρύβει παρά μιά αντίστοιχα στην αντίθεση φαινομένου και ούσιας.

Η διαδικασία της διάβρωσης σημειώνεται σε μιά συνεχώς κλιμακωμένη αντιπαράθεση αξιών: ζωή-



ΟΙ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ

-τιμή, πατρική ή υϊική άγάπη-τιμή, έρωτας-τιμή. Ποιά είναι ή διεξοδος απ' αυτό τό λαβύρινθο ; Η προδοσία, ή άπόπειρα άπόδρασης, ή αυτοκτονία, ή συντήρηση. Όλοι ώστόσο οί δρόμοι όδηγούν στη διάβρωση. Η "κοινωνία" παραμένει πάντα εκεί άπέναντι, περιμένοντας να δεχτεί στην άγκαλιά της τά άπολωλδτα πρόβατα. Παραδειγματική ή άπλότητα και ο ταυτόχρονος νοηματικός πλούτος της σενάκις εκείνης όπου οί κρατούμενοι ξεγυμνώνονται για να ντυθούν στρατιωτικά κάτω από τους ήχους ενός ήρωικού έμβατηρίου, αντιστικτικής ύπογράμμισης της ολόκληρωσης της ήττας τους.

Μέ υπαινιγμούς και πάλι πληροφορούμαστε ότι έπίκειται κάποιος πόλεμος. Η κινήση των στρατευμάτων και τά μαύρα σύννεφα που σκιάζουν όχι τόν ουρανό αλλά που άπλως τά βλέπουμε άπανωτά να σκιάζουν τόν στρατιωτικό καταυλισμό, κάτι τέτοιο μαρτυρούν. Οί ξεχωριστές πολεμικές ικανότητες και ή πείρα των επαναστατών πρέπει να χρησιμοποιηθούν. Για όλους ύπάρχει μιά θέση. SALUS PATRIAE SUPREMA LEX.

Η έρμηνεία της τελευταίας σκηνής δεν έπιδέχεται νομίζουμε συζητήσεις. Ο Σάντορ άμνηστέυεται. Ένας μύθος, όπως αυτός, δεν πολε μείται παρά μονάχα με τή λησμονία, τή μυθική του ισχύ μάς τή δείχνει τό τελευταίο επαναστατικό τραγούδι (τό κύκνειο άσμα, θά έλεγα) αλλά ταυτόχρονα και τή μυθοποίηση της πραγματικότητας. Οί όπαδοί όμως, λέει τό διάγγελμα, ή μεγάλη μάζα δηλαδή, θά ύποστεί τις "συνήθειες" κυράσεις, που δεν είναι άλλες από τό "τσουβάλιασμα", τήν πλήρη άφομοίωση και τήν ύποταγή.

# προβλήματα δημιουργίας καί αυτοσχεδιασμός

## Μιά συζήτηση του Μίλλος Γιάντσο μέ τον Ίσβαν Ζούγκαν

Έτσι, όπως προκύπτει απ' τις ταινίες του, ο Γιάντσο είναι ένας καλλιτέχνης με πλήρη συνειδηση και πνευματικότητα. Έχει μελετήσει σοβαρά αισθητική, ιστορία του κινηματογράφου και δραματουργία καθώς επίσης φιλοσοφία, πολιτική οικονομία και κοινωνιολογία. Οί γνώσεις του αυτές τον καθιστούν ικανό να αναλύσει, κάτω από ένα προσωπικό πρίσμα και με μεγάλη ακρίβεια, τα πιά διαφορετικά ματαξύ τους προβλήματα του μοντέρνου κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένου και του δικού του έργου.

Δέ μιλάει πρόθυμα για τά δικά του έργα. Αποφεύγει τις σχετικές έρωτήσεις λέγοντας: "Είναι άσκοπο ένας κινηματογραφιστής να εκφράζει τις απόψεις του, πριν ή μετά, για τό ίδιο του τό έργο. Η ταινία πρέπει να κριθεί και να δικαιωθεί μονάχα στην οθόνη. Η μία ταινία λέει κάτι από μόνη της, και τότε τό σχόλιο του σκηνοθέτη είναι περιττό, ή δέν λέει τίποτα όποτε πρόκειται για κακή ταινία και δέν αξίζει να μιλάμε για αυτήν".

Γιά να κάνει κανείς τον Γιάντσο να εκφράσει τις απόψεις του για τή δουλειά του πρέπει να τον προκαλεί συνεχώς και τότε, συνηθισμένος να επιχειρηματολογεί με πάθος, είναι δυνατόν, απ' τις άντεγλι έσεις, να προκύψει κάτι που μπορεί να ενδιαφέρει.

Η συνέντευξη που ακολουθεί δέν έχει γίνει με τό συνηθισμένο τρόπο των έρωταποκρίσεων. Είναι περιληψη μεγάλων συζητήσεων και διαξιφισμών που έγιναν με διαφορετικές ευκαιρίες.

### Οί αξιώσεις της ιστορίας

- Θα ήθελα να μου πείτε για τήν τάση σας να "επαναλαμβάνεσθε", που σās αποδίδουν οί κριτικοί. Είναι άναμφισβήτητο ότι στις ταινίες σας επαναλαμβάνονται όρισμένα μοτίβα. Παραδειγματος χάρη, διάλογοι σύντομοι και κοφτοί, θανάσιμα πηδήματα στο "Οί χωρίς έλπίδα" και στο "Κόκκινοι και Λευκοί", άνθρωποι που τρέχουν σ' ένα λειβάδι, ή αρχή τής δράσης που είναι κοινή στο "Οί χωρίς έλπίδα" και στο "Σιωπή και κραυγή". Αυτό τά μοτίβα μήπως όφειλονται σε προσωπικές έμπειρίες απ' τις όποιες δέν μπορείτε ή δέ θέλετε να απελευθερωθείτε;

- Μέ τήν επανάληψη όρισμένων στοιχείων, θά μπορούσαμε να πούμε στοιχείων δευτερογενών, ή ιστορία επαναλαμβάνεται με μία εκπληκτική και επίμονη σταθερότητα. Αν διαβάσουμε, προσεχτικά, τήν πολιτική φιλολογία των δύο τελευταίων χιλιετηρίδων θά διαπιστώσουμε πως στο βάθος τά γεγονότα, ανάλογα με τή μορφή που έμφανίζονται, μπορούν να αναχτούν σε όρισμένες εξισώσεις. Διαβάσαμε π.χ. στο "Ημερολόγιο του Καίσαρα πως οί Ρωμαίτοι έφάρμοζαν, ουσιαστικά, για τήν υποδούλωση των λαών, τις ίδιες μεθόδους με τους Ναζί τής έποχής μας. Για δύο χιλιάδες χρόνια οί μέθοδοι

δέν άλλαξαν παρά στην τεχνική τους. Αυτό φυσικά δέ σημαίνει πως ή ανθρωπότητα είναι ίδια έδω και δύο χιλιάδες χρόνια, αλλά, χωρίς άμφισβόλια, υπάρχουν αναλογίες. Αυτή ή ιστορική θεωρία είναι ίσως συζητήσιμη, αλλά τούτη ή άμφισβήτηση δέ φωτίζει τό πρόβλημα.

"Όσον άφορά τις ταινίες μου, αν είναι σωστό πως τά μεγάλα ιστορικά και πολιτικά θέματα είναι αυτά που κυρίως μ' ενδιαφέρουν, είναι δύσκολο να άποφύγω τις εξισώσεις, τους κοινούς παρονομαστές που βρίσκω σ' αυτές τις δύο χιλιετηρίδες. Πως άλλωστε να δείξω τους κοινούς παρονομαστές στην οθόνη αν όχι με τήν επανάληψη; Πιθανώς να υπάρχουν και άλλοι τρόποι αλλά έγω έχω τό δικό μου.

Μ' ένα στυλ τόσο ψυχρό που δέν άνέχεται τήν ψυχολογία και που εφαρμόζεται μόνο και μόνο για να φωτιστεί τό έσωτερικό του μηχανισμού, είναι κανείς υποχρεωμένος να καταφύγει σ' αυτές τις μεθόδους άναπαράστασης γιατί είναι οί περισσότερο πλαστικές. Δέν είναι τυχαίο ότι οί κοινού παρονομαστές που άναπαριστώ πλαστικά έπιζούν μετά δύο χιλιάδες χρόνια. Σε μία ταινία χωρίς ψυχολογία, όπου τά πρόσωπα άνακαλύπτονται ή έρχονται σε σύγκρουση με τους άλλους, ή μορφική παραστατικοποίηση των σχέσεων γίνεται άναγκαία. "Ας δοϋμε με ποιόν τρόπο αρχίζουν οί ταινίες "Οί χωρίς έλπίδα" και "Σιωπή και κραυγή". Και στις δύο βλέπουμε ν' αφήνουν κάποιον κι άμέσως μετά να τον πυροβολούν πισώπλατα. Στην ταινία "Οί χωρίς έλπίδα" αυτή ή πράξη έχει προετοιμαστεί άνάμεσα από μυστηρώδεις καταστάσεις και μέσα σε άτμόσφαιρα πνιγηρή όδηγούν κάποιον κάπου και πριν τον σκοτώσουν ένας διάλογος αρκετά σαφής εξηγεί ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος. Άποσαφηνίζεται γιατί ο άνθρωπος αυτός πρέπει να πεθάνει. Στο "Σιωπή και κραυγή" δέν υπάρχει παρόμοια εισαγωγή: άκούγονται δύο σύντομοι διάλογοι, ή φωνή του χωροφύλακα και ο πυροβολισμός. Έδω, ή πράξη και ο τόπος έχουν κι άλλη μία λειτουργία: να καταδειχτεί ο άμμόλοφος που θά γίνει στοιχειό άντιστιχτικό σ' όλοκληρη τήν ταινία, μέχρι να κλείσει ο κύκλος. Στο "Οί χωρίς έλπίδα" αυτή ή σκηνή πρέπει να δημιουργήσει ένα κάποιο σόκι στο θεατή και να δώσει τον τόνο σ' όλοκληρο τό φιλμ. Η όμοιότητα είναι ήθελημένη επανάληψη του κοινού ιστορικού παρονομαστή για τον όποιο μιλούσα παραπάνω. Άλλωστε στον κινηματογράφο οί επαναλήψεις είναι πολύ κοινή ύπόθεση.

Στά "Τετρακόσια χτυπήματα" ο Τρυφώ επαναλαμβάνει απ' τον Ζάν Βιγκό τή σκηνή τής πορείας. Στο "Με κομένη τήν άνάσα" του Γιοντάρ βλέπουμε μία άφίσα ενός φιλμ με τον Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ για να τονιστεί ή επανάληψη μερικών κοινών σημείων που υπάρχουν τόσο στις άμερικάνικες γκανστερικές ταινίες όσο και στις άστυνομικές τής νουβέλ βάγκι. Οί σκηνοθέτες τής νουβέλ βάγκι κάνουν κατά κόρο χρήση αυτής τής μεθόδου. Τήν ίδια τάση για επανάληψη μπορούμε να τή δοϋμε έπίσης και στο σοβιετικό κινηματογράφο του 30. Παρόλο που ο σοβιετικός κινηματογράφος δημιούργησε δική του Σχολή, επαναλαμβάνει δραματουργικά στερεότυπα. Το "Τσαπάγιεφ" π.χ. για πολλά χρόνια ήταν πρότυπο για κάμποσες επαναλήψεις.

Άντίθετα στις ταινίες μου δέν δημιουργώ ένα σταθερό κλισέ αλλά αναπτύσσω μία ιδέα και τό κάθε φιλμ έμπεριέχει έν περιλήψει τις ιδέες των προηγούμενων ταινιών. Οί ταινίες μου αποτελούν

Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ





ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΚΑΙ ΛΕΥΚΟΙ

λειτουργική ανάπτυξη ιδεών και καταστάσεων που αφορούν τέσσερα ή πέντε πρόσωπα. "Αλλωστε τέτοιες ομοιότητες εντοπίζονται εύκολα στη δική μας κινηματογραφική παραγωγή εξαιτίας του μικρού αριθμού ταινιών που παράγει η Ούγγαρια και ακόμα εξαιτίας των "απαγορεύσεων" στον τομέα της διαπλάτυνσης της προβληματικής μας.

Οι ταινίες του 'Αντονιόνι "Περιπέτεια", "Η νύχτα", "Εκλειψη", "Κόκκινη Ξηρός" είναι σχεδόν ίδιες στον προβληματισμό τους αλλά το ιδεολογικό σύστημα αναφοράς γίνεται όλο και πιο συννεφιασμένο από ταινία σε ταινία. Ο Τζων Φόρντ είπε το ίδιο πράγμα σε πενήντα ταινίες. Δηλαδή, επαναλαμβάνεται αενάως. Στην κάθε ταινία του υπάρχει πάντα ένας χορός που τον χορεύουν πάντα με το ίδιο στυλ. Οι ταινίες του Γιοντάρ ταξινομούνται με βάση δύο παραλλαγές: Το τρίτο φιλμ είναι όμοιο με το πρώτο και το τέταρτο με το δεύτερο. Η μία είναι στο στυλ του "Με κομμένη την ανάσα" και η άλλη στο στυλ του "Αρσενικό-Θηλυκό". Ο Γιοντάρ παρενέβαλε στο "Ζούσε τη ζωή της" μια σκηνή που την είχε γυρίσει για μία από τις προηγούμενες ταινίες του και που τότε την είχε κόψει στο μοντάζ. Είναι αδύνατον να καταλάβεις ποιά είναι η εμβόλιμη σκηνή στο "Ζούσε τη ζωή της". Κι ο Γιοντάρ λοιπόν επαναλαμβάνεται και μάλιστα έτσι που να μη διακρίνουμε τις αντιμεταθέσεις.

"Όταν κανείς αποχτήσει μία δική του όπτική για τον κόσμο και αφού βρεϊ το δικό του τρόπο έκφρασης δεν κάνει τίποτα άλλο σ' όλη του τη ζωή απ' τού να επαναλαμβάνεται. Ωστόσο, είναι πολύ πιθανό, ο Γιοσέλα Χέρναντι και εγώ, ύστερα από μία ή δυο ακόμα ταινίες να αλλάξουμε θέμα και να γυρίσουμε, ίσως, μία έρωτική ιστορία. Σ' αυτή την υποθετική έρωτική ταινία δεν θα εφαρμόσουμε, φυσικά, τις φόρμουλες που προαναφέρα και που αφορούν μόνο ταινίες με ιστορικό προβληματισμό.

### Γουέστερν και Φιλοσοφία

- Συμφωνείτε με την άποψη πως η δραματουργία της ταινίας "Κόκκινοι και Λευκοί" χαρακτηρίζεται από την ιδιόζουσα τεχνική του γουέστερν;

- Πράγματι, το φιλμ αυτό έχει σα βάση την τεχνική της αμερικάνικης δραματουργίας, απαλλαγμένη απ' τις φοιριτοῦρες και τις τυποποιήσεις. "Αλλωστε, οι σωστοί Αμερικανοί σκηνοθέτες δεν έκαναν ποτέ ταινίες ψυχολογικές, όπως είναι η μόδα στην Ευρώπη εδώ και πολλά χρόνια. Το ζήτημα είναι να δοῦμε αν μία τέτοια τεχνική μπορεί να προσαρμοστεί σε ένα τόσο σοβαρό ιστορικό θέμα. Με την ίδια έννοια, το ζήτημα για την ταινία "Σιωπή και κραυγή" είναι να δοῦμε αν μπορούμε να συνθέσουμε ένα έσωτερικό δράμα χωρίς τις συνηθισμένες ψυχολογικές αντιδράσεις που δημιουργούνται από τέτοιου είδους καταστάσεις.

- Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" η όριακή θέση του προβλήματος δεν έγκειται στον τρόπο να πεθαίνεις, δηλαδή στην έκλογη του θανάτου;

- Πράγματι, το πρόβλημα συστρέφεται κυκλικά σε τρόπο ώστε να μην απομένει παρά αυτή η έκδοχή. Μία άλλη όμως στάση, ένσαρκωμένη απ' τις δυο γυναίκες, είναι εξίσου εμφανής: πρέπει να ζήσουν με κάθε τρόπο, ακόμα και με το θάνατο κάποιου άλλου. Στο βάθος, υπερασπίζονται το σπίτι τους, το έχει τους, και σ' αυτό όφειλεται ή υπακοή τους στους χωροφύλακες: έχει προϋπάρξει ένα παράδει-

γμα και ξέρουν τι συμβαίνει σ' όσους δεν υποτάσσονται. Αυτές οι δυο γυναίκες είναι ικανές για οτιδήποτε προκειμένου να διαφυλάξουν τα μέσα ύπαρξής τους. Ξέρουν πως όποιος δεν μπορεί να υποφέρει τις απάνθρωπες συνθήκες θα πεθάνει οπωσδήποτε. Ο σύζυγος, μη μπορώντας να υποφέρει την κατάσταση αυτή δέχεται το θάνατο (το δηλητήριο). Για τους ίδιους λόγους ή για της οικογένειας δέχεται κι αυτή να δηλητηριαστεί. Τα ίδια έλαττηρα υπάρχουν στους πρωτόγονους λαούς από πολύ παλιά κι επιζούν ακόμα εδώ κι εκεί. Οι γέροι, τα άνωφela στόματα, πρέπει να έλλειψουν. Πριν τριάντα χρόνια το έθιμο αυτό ήταν αρκετά διαδομένο σ' όρισμένα στρώματα της αγροτικής Ούγγαρίας. Στην ταινία ωστόσο ή για να δέν έχει στενή δραματουργική σχέση με την πράξη του θανάτου της. Σκοπός αυτής της σκηνής είναι κυρίως ή παρουσίαση της ανθρωποκτονίας.

### Δραματουργικές και ψυχολογικές καταστάσεις

- Τι σκοπό έχουν, μέσα στις ταινίες σας, οι σκηνές ξεγυμνώματος;

- Πάντα διαφορετικό. Στην ταινία "Οί χωρίς έλπίδα", καθώς και στο "Σιωπή και κραυγή" απορέουν από στρατιωτικές διαταγές. "Όσοι πολέμησαν ξέρουν καλά πως έτσι γίνεται στην πραγματικότητα. Οί εκτελέσεις πουθενά στον κόσμο δεν γίνονται με στολή: Οί μελλοθάνατοι είναι πάντα με πουκάμισο. Επιπλέον, σε περίοδο έμφυλλου πολέμου, οι μπότες, τα πανταλόνια, είναι αντικείμενα άξια και δέν τ' αφήνουν στους κατάδικους.

- Και ο ρόλος του γυναικείου γυμνού ποιός είναι;

- Στην ταινία "Οί χωρίς έλπίδα" ή γύμνια της νεαρής πρέπει να προκαλέσει ένα ψυχολογικό σοκ στους θεατές. Κάθε γυμνό έχει τη δική του δραματική αξία, τόσο στο "Κόκκινοι και Λευκοί" όσο και στο "Σιωπή και κραυγή". Στο τελευταίο αυτό το γυμνό έχει έναν έντελως διαφορετικό ρόλο: ή έλλειψη ένδυμάτων-σε τέτοιες σχέσεις-έκφράζει πάντα την ύστατη ύποταγή. Μία άλλη πιθανή έρμηνεία του γυμνού στις δυο παραπάνω ταινίες είναι ή σκέψη: "Ένας έναρετος άνθρωπος δέν θα μου έπιτεθει αν είμαι γυμνός."

- Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" δέν γίνεται σαφές αν ο επαναστάτης που κρύβεται και ο διοικητής της χωροφυλακής είναι αδέρφια, φίλοι ή αν υπάρχει κάποιος άλλος δεσμός ανάμεσά τους.

- Αδέρφια, ξαδέρφια ή φίλοι - δέν έχει καμία σημασία. Έκοῦσια δέν φωτίσαμε αυτές τις σχέσεις

"Αν τις είχαμε καθορίσει συγκεκριμένα, ή ιστορία θα ήταν πιο κατανοητή αλλά θα κινδύνευε να ξεπέσει στην κοινοτυπία. Κι έφθσον είχαμε αποφασίσει να επιχειρήσουμε αυτό το τολμηρό περσάμα, να δείξουμε ψυχολογία χωρίς να κάνουμε ψυχολογία, ήταν έντελως φανερό πως δέν θα έπρεπε να κάνουμε παραχωρήσεις σε έμπορικές απαιτήσεις, προκειμένου μάλιστα για ένα φιλμ με τόσο μικρό κόστος. ... Ένα άλλο έρώτημα που μπορεί να τεθεί είναι οι σχέσεις των δυο γυναικών: υπάρχει μία έλξη όμοφυλοφιλική ανάμεσά τους. Εγώ νομίζω πως ο χωρικός ζει με την πιο ήλικωμένη απ' τις δυο κι ο επαναστάτης που κρύβεται σπίτι του με την πιο νέα. Οποιαδήποτε σχέση ανάμεσά τους δέν εκφράζει παρά νοσταλγία. Η εῦνοια της πιο ήλικωμένης για τον νεαρό και εύρωστο άγνωστο κρύβει την πρόθεση μιας μελλοντικής αντικατάστασης του αυθεντικού συζύγου της μ' αυτόν, είτε σαν άντρα της είτε σαν άντρα της αδερφής της. Δέν έχει σημασία για την τι θάνατο. Αρκεί να υπάρχει κάποιος άντρας για να προστατεύει το σπίτι και τα αγαθά της. Πάντως οι σχέσεις μεταξύ των δυο γυναικών δέν είναι σεξουαλικές. Μερικοί θεατές παρασύρθηκαν ίσως από μερικές περιπτώσεις που δέν σημαίνουν τίποτ' άλλο από μία φυγή σχεδόν ζωάδη από καταστάσεις χωρίς διεξοδο.

- Τι σημαίνουν και στα δύο φιλμ οι σχηματικές διατάξεις, οι όμοιοι στο στυλ διάλογοι;

- Σε τέτοια θέματα ή σχηματοποίηση είναι σχεδόν αναπόφευκτη. Έκει όπου υπάρχουν στρατιωτικές πειθαρχία και ύποταγή οι φόρμες είναι όμοιόμορφες. Αυτό μπορούμε να το δοῦμε και στο βιβλίο του Φλάβιου. Όσο για το διάλογο, ο Ιονέσκο και ο Μπέκετ δέν χρησιμοποιούν την ίδια τεχνική λόγου για να κάνουν φανερές όμοιες καταστάσεις στα έργα τους; "Αν θέλουμε να προεκτείνουμε τις συγγραφείς, κάθε έργο του Σαίξπηρ ή του Μπρέχτ δέ μοιάζει, όσον αφορά το στυλ των διαλόγων, με όλα τ' άλλα;

- Ο τίτλος "Σιωπή και κραυγή" μήπως είναι ένας ύπαινιγμός για τον Μπέργκμαν ή τον 'Αντονιόνι;

- Σέβομαι απερίοριστα τον Μπέργκμαν, έχω μάθει πάρα πολλά απ' τον 'Αντονιόνι, αλλά σ' αυτή την ταινία δέν μπαίνει πρόβλημα έπηρεασμού ή αντικατοπτρισμού αντονιόνιων ιδεών και στυλ. Η μεθοδός μου δέν έχει σχέση μ' αυτήν του Μπέργκμαν. Ο τίτλος μπορεί να θεωρηθεί τυχαίος ή συμβολικός. Πάντως, τον διαλέξαμε γιατί εκφράζει πληρέστερα το περιεχόμενο της ταινίας. Η σωτή

καταπιεστική, βασιλεύει σε μία εποχή λευκής τρομοκρατίας όπου η έσχατη διαμαρτυρία εκφράζεται με τή στάση και την τελευταία πράξη του ήρωα.

- Η μέθοδος σας-τά μεγάλα πλάνα και η ιδιαίτερη τεχνική του περάσματος απ' τ'ό ένα στο άλλο-δέν νομίζεται ότι άγγιξε τ'ά μάξιμουν όριά της στο "Σιωπή και κραυγή"

- Η τεχνική του περάσματος απ' τ'ό ένα πλάνο στο άλλο είναι παλιό πρόβλημα για μένα. Τό πέρασ-μα γίνεται σε νεκρούς χρόνους τής δράσης κι αποτελεί ένα είδος γεμίσματος μεταξύ δύο σκηνών. Αυτό μ' ένοχλει πάντα γιατί δύσκολα φτιάχνω μία σκηνή και αυτό μ' εμποδίζει να περάσω σε μία ά-λη. Στην ταινία "Σιωπή και κραυγή" δέν υπάρχουν τέτοια περάσματα. Η κατασκευή είναι δυναμική και δραματοποιημένη από τήν αρχή μέχρι τό τέλος. Στο "Κόκκινοι και Λευκοί" υπήρχαν άνδρα με-ρικά περάσματα-γεμίσματα ανάμεσα στις σκηνές. Άλλωστε τό πρόβλημα του νοσοκομείου έπρεπε να λυθεί, κι αυτό παρουσίαζε δυσκολίες. Τό ντεκουπάζ μου προβλέπει πάντα μεγάλες σκηνές, μέ μονα-δικό περιορισμό τή χωρητικότητα του σας τής κάμερα.

- Γιατί αποφεύγετε τή συνηθισμένη τεχνική του μοντάζ ;  
- Κατά τή γνώμη μου, ή χωρίς διακοπή κίνηση αποδίδει καλύτερα τή ζωή. Κι αυτό που μέ ενδιαφέρει ιδιαίτερα είναι να λύσω τό πρόβλημα τής δραματικής συμπύκνωσης μέσα στην ίδια σκηνή. Είναι έπι-σης πολύ ενδιαφέρον τό γεγονός πώς μ' αυτή τή μέθοδο δέν μπορούμε να κάνουμε διορθώσεις εν τών υστέρων στο έσωτερικό μιας σκηνής. Άν κατά τό γύρισμα άστοχήσουμε έστω και στην παραμι-κρή λεπτομέρεια πρέπει να πεταχτούν και τ'ά 180 μέτρα του φιλμ.

### Τό στυλ τής φωτογραφίας αλλάζει μέ τούς όπερατέρ

- Για ποιό λόγο στο "Σιωπή και κραυγή" χωρίσατε από τό μονίμο όπερατέρ σας, τόν Τάμας Σόμλο και δουλέψατε μ' έναν αρχάριο, τόν Γιάνος Κέντε ;

- Ο φίλος μου ό Σόμλο ήταν άπασχολημένος. Γύριζε τήν πρώτη μεγάλη ταινία τής γυναί-κας μου Μάρτα Μέζαρος. Δέν μπορούσα να περιμένω να τελειώσει για ν' αρχίσει τή δική μου ται-νία. Άν άρχιζε τό χιόνι θά έπρεπε να γυρίσω τήν ταινία μου τήν άνοιξη. Ο Κέντε υπήρξε κατ' έ-πανάληψη βοηθός του Σόμλο γιαυτό και τόν διάλεξα. Άλλωστε, τό στυλ του Κέντε είναι διαφορετι-κό απ' αυτό του Σόμλο κι αυτό παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο Σόμλο για τό μοντελάρισμα τών προσώπων χρησιμοποιεί φώτα. Ο Κέντε δέν χρησιμοποιεί φωτισμό στα έξωτερικά ενώ ό Σόμλο φωτίζει πάντα τό κεντρικό του θέμα. Έτσι, ή ποιότητα τής φωτογραφίας του είναι περισσότερο άκρι-βής. Η κατάργηση τών φωτισμών απ' τόν Κέντε έχει τόν κίνδυνο τής μείωσης τής ποιότητας τής φω-τογραφίας αλλά σε αντίσθμισμα ή κάμερα παύει να είναι δέσφια τής φωτιστικής διάταξης και ά-πελευθερώνεται έντελώς σε σημείο που να μπορεί να περιστρέφεται 360 μοίρες. Γυρίσαμε τό "Σι-ωπή και κραυγή" μ' έναν μόνο φακό μεταβλητής έστιακής άποστάσεως κι έτσι κάναμε τήν κάμερα να μετέχει ενεργά στη δράση. Τό αποτέλεσμα ήταν ένας έσωτερικός δυναμισμός που μερικές φορές τόν ήθοποιών και φακού και ή περιορισμένη εύκινησία τής κάμερα, συχνά προσδίδει στην ταινία ένα στυλ χορογραφίας. Άντιθέτα, ή κίνηση του φακού μπρός-πίσω πυκνώνει τήν ένταση.

- Τό στόρυ του "Σιωπή και κραυγή" τροποποιήθηκε κατά τό γύρισμα ;

- Ναι, αρκετά συχνά. Ένας απ' τούς ρόλους γράφηκε για να μπει στη μέση τής ταινίας, εκεί που ό χωριστός στέκεται στην αύλή και τραγουδάει κι ό λιποτάκτης έγκαταλείπει τή φάρμα. Αυτό που θά έπρεπε να ακολουθήσει είναι ή απομάκρυνση μέ τό καρδί του γείτονα και ή συνάντηση μ' ένα τρε-λό παιδί στην άκρη του δάσους. Κατόπιν φτάνουν στις θυμωμένες όπου ό γείτονας θά έπρεπε να τόν κρύψει και μετά να τόν διώξει. Γυρίσαμε τή σκηνή σχεδόν ολοκληρη αλλά ό ήθοποιός που έπαιζε τό γείτονα έπεσε και έσπασε τό χέρι του πριν τήν ολοκληρώσουμε. Δέν μπορούσαμε να συνεχίσουμε μέ δεμένο τό χέρι του ήθοποιού μία και δέν δικαιολογούνταν αυτός ειδικά ό τραυματισμός στο χέρι. Σκέφτηκα πολύ για να βρω μία θέση στην ήδη μισογυρισμένη σκηνή. Τήν τοποθέτησα λοιπόν στην άρ-ριο και στις όποιες βλέπουμε τό γείτονα να πηγαίνει στο σπίτι τής τρελλής. Η αρχή τής ταινίας, ό πρώτος νεκρός που βλέπουμε στον γεμάτο άμμο δρόμο δέν υπήρχε στο αρχικό σενάριο. Η ιδέα μου ήρθε κατά τό γύρισμα. Αυτή ή βουβή και πολύ σύντομη σκηνή βοηθάει στην ιστορική έρμηνεία τής ταινίας κι επιπλέον συμφωνεί μέ τήν τελική της θέση.

Μετάφραση : ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ό μίλος γιάντσο  
συζητᾶ  
μέ τούς  
ζάν-λουί κομολλί  
και μισέλ ντελααί

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πού όφελεται αυτή ή έπιμονή, μέσα στις ταινίες σας, να άρνεύστε τελείως τις έξηγή-σεις (πάνω απ' όλα τις ψυχολογικές) πράγμα που έχει σαν αποτέλεσμα να δείχνετε πράξεις που κα-νείς ποτέ δέν ξέρει τήν αίτία και τήν κατεύθυνσή τους ;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην Ούγγαρία, οι περισσότεροι σκηνοθέτες προσπαθούν μέ περισσότερη ή λιγότερη έπιτυχία να πουν κάτι. Έπαναλαμβάνω, "μέ περισσότερη ή λιγότερη έπιτυχία", γιατί έμεις δέν μπο-ρούμε να μιλήσουμε μέ τήν καθαρότητα και τή σαφήνεια που θά θέλαμε. Έξυπακούεται, νομίζω, ότι ή Ούγγαρία δέν είναι ή μόνη χώρα στον κόσμο όπου συμβαίνει κάτι τέτοιο, μά έδω σε μας, απ' όπου και να τό δεϊ κανείς τό πράγμα, πρόκειται για μία συνήθεια που άνάγεται σε πολλούς αιώνες. Για-τί από καταβολής κόσμου οι Ούγγροι ζουν μέσα σε συνεχείς αλλαγές και αναστατώσεις, τόσο πο-λιτικές, όσο και κοινωνικές και οικονομικές. Αυτός άλλωστε είναι κι ό λόγος που δέν ένδηλώνον-ται παρά σπάνια. Λοιπόν, όλοι μαζί θέλουμε να πουμε κάτι, αλλά όπως δέν είμασταν πολύ ένδηλωτι-κοί, στηριζόμαστε στη φόρμα τής ταινίας για να μεταδώσουμε αυτό που θέλουμε. Μετά τό "Ο δρό-μος μου", προσπαθώ να τό πετύχω αυτό μέ όσο γίνεται μεγαλύτερη άπλότητα και λιτότητα. Ίσως για τούτο άκριβώς στις ταινίες μου, είναι οι καταστάσεις και οι πράξεις που έχουν τή μεγαλύτερη ση-μασία. Αυτό που μέ ενδιαφέρει πάνω απ' όλα είναι ή φόρμα. Κι αν ζητώ τή μεγαλύτερη άπλότητα και ξηρότητα μέσα στη φόρμα, είναι για να δοκιμάσω να σκοτώσω τόν αισθηματικό ρομαντισμό, τόν τόσο πολυχρησιμοποιημένο στον Ούγγρικο κινηματογράφο παλιά, που είχε σαν αποτέλεσμα να σέρνει τό κοινό από τή μύτη.

ΕΡ: Δείχνοντας μονάχα τις πράξεις τών ανθρώπων, δοσμένες μ' ένα τρόπο ώμο, εξαλείφετε όχι μο-νάχα τό ρομαντισμό και τό συναίσθημα, αλλά πάνω απ' όλα τήν ψυχολογία και τό συναίσθημα. Πώς έλπίζετε να δικαιώσετε αυτές τις πράξεις, μετά από τήν άρνηση όλων τών ψυχολογικών κινήτρων ;

ΑΠ: Όταν αρχίσει κανείς να μελετά τό πολύπλοκο τών ανθρώπινων σχέσεων, φτάνει σ' ένα σημείο που βλέπει να διασταυρώνονται τά ψυχολογικά μέ τά κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα. Και δέν έ-χει τό θάρρος να τά διαγράψει. Έφ' όσον άρχισαμε να μετράμε τά όρια τών δυνατοτήτων μας, όμο-λογήσαμε άπλά πώς δέν ήταν δυνατό να τά έξηγήσουμε όλα. Άπό κει ξεκινά ή άπόφαση που πήρα να άρνούμαι τήν "έξηγηση", να άρνούμαι αυτό που αφήνει άνοιχτές όλες τις δυνατότητες για έξηγη-ση.

ΕΡ: Υπάρχουν δύο παράλληλοι δρόμοι στις ταινίες σας. Από τή μία ή έπιθυμία να άπλοποιήσετε τή μορφή, από τήν άλλη ή άρνηση τής έξηγησης, που δίνει στα πράγματα, αντίθετα, τήν ιδιότητα του συγκεχυμένου. Όταν ό κόσμος βλέπει τις ταινίες σας, ξέρει ότι αυτές οι ταινίες έχουν μία σημα-σία μεταφορική. Αυτό που βλέπουν στο παντ παρουσιάζει μ' άφηρημένο τρόπο μία άλλη πραγματι-ότητα που δέν φαίνεται. Έχει όμως κανείς τήν έντύπωση ότι αυτό πάει μακρύτερα και ότι ή μετα-φορά μεγαλώνει. Γιατί έσείς δέν χρησιμοποιείτε μονάχα τά ιστορικά ντοκουμέντα τής Ούγγαρίας. Δουλεύετε μέ ιδέες για να πετύχετε μία δομή που δέν επιδέχεται καμία έπέμβαση και άλλαγή.

ΑΠ:Ναι, πιστεύω ότι είναι αλήθεια. Και αντίθετα από τους "Νικημένους" (Οί χωρίς έλπιδα) όπου οι καταδιωκόμενοι και οι καταδικασμένοι είναι καθαρά διαχωρισμένοι, ο καθένας έχοντας το δικό του στρατόπεδο, στον "Ήχο της σιωπής" τοποθετήθηκαν στην ίδια οικογένεια. Ο διώκτης και ο καταδικασμένος βρίσκονται και μέσα ανακατωμένοι. Προσπάθησα να δείξω τους διαφορετικούς τρόπους της βίας που εισδύει μέσα στην οικογένεια, όπως και τους διαφορετικούς τρόπους που είναι απαραίτητοι για να επιβιώσει αυτή η οικογένεια.

ΕΡ:Τά πράγματα ήταν έτσι καθαρά και μέσα στο σενάριο;

ΑΠ:Τό σενάριο είναι μία βάση που δεν μας δεσμεύει. Για τον "Ήχο της σιωπής" δεν ξέραμε ούτε πώς θα άρχιζε ή ταινία. Δυστάσαμε πολύ για να αποφασίσουμε ποιά σκηνή θα βάζαμε στην αρχή. Τελικά πήραμε τη σκηνή που η κοπέλλα τρέχει μέσα στο δάσος, την ώρα που το άμαξι βγαίνει μπροστά, αν και αυτή η σκηνή γυρίστηκε για να χρησιμοποιηθεί διαφορετικά. Άλλωστε, κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής αναποδογυρίστηκε το άμαξι και ο πρωταγωνιστής έσπασε το χέρι του. Έπρεπε να τον αντικαταστήσουμε, χωρίς ωστόσο να αχρηστεύουμε τις σκηνές που είχε γυρίσει. Έτσι εξηγείται λοιπόν γιατί αυτές οι σκηνές μπήκαν πρώτα. Έξ' άλλου, οι σχέσεις ανάμεσα στις δυο κοπέλλες δεν ήταν έτσι καθορισμένες μέσα στο σενάριο. Άλλα όπως ήταν και οι δυο πολύ χαριτωμένες, πάνω απ' όλα όταν ήταν ή μία δίπλα στην άλλη, μουρθε ή ιδέα να βάλω ανάμεσά τους σχέσεις όμοφυλοφιλικές.

ΕΡ:Υπάρχουν δύο δυνατοί τρόποι για να καθορίσει κανείς τη δουλιά σας. Ή προχωρείτε στο γύρισμα και προβαίνετε συνέχεια σε αφαιρέσεις, έχοντας ξεκινήσει με ένα σεβαστό ύλικό και σιγά-σιγά καταλήγετε σε εκείνο που βλέπουμε στο πανί, ή έχοντας μονάχα την ιδέα για το πώς θα ξεκινήσετε την ταινία, εμπλουτίζετε σιγά-σιγά το ύλικό σας και το μήνυμα της ταινίας εμφανίζεται μετά απ' αυτό το ύλικό. Ποιός από τους δυο τρόπους είναι ο άμεσα δικός σας;

ΑΠ:Όσο προχωρούμε στο γύρισμα, ξαναπαίρνουμε και ελέγχουμε όλη την ιστορία και διαλέγουμε αδιάκοπα ανάμεσα σε πολυάριθμες δυνατότητες, αλλά αναζητώντας πάντοτε μία κύρια γραμμή που δίνει το μήνυμα στην ταινία. Αυτό είναι πιο κοντά στη δεύτερη μέθοδο που περιγράψατε. Άλλα για το "Ο δρόμος μου" το πράγμα αλλάζει. Έδω θα μπορούσαμε να πούμε ότι είμαστε πιο κοντά στην πρώτη μέθοδο. Στην αρχή είχαμε πολλές ιδέες και έπρεπε να αφαιρούμε πολλά πράγματα για να φτάσουμε τελικά σε μία μοναδική κύρια γραμμή. Στην αρχή της κάθε ταινίας υπάρχουν μερικές βασικές ιδέες που αποτελούν την ίδια την αιτία ύπαρξης της ταινίας. Αυτό το ξέρουμε απ' την αρχή, και εκεί οδηγούμαστε σιγά-σιγά. Πάνω σε τεχνικά, όμως, θέματα ξέρουμε πολύ λίγα πράγματα. Μερικά τρύκ, λίγα πλάνα, μιά-δυο καταστάσεις και αυτό είναι 'όλο. Έτσι, όλες οι σκηνές του "Ήχου της σιωπής" που γυρίστηκαν μέσα στην κουζίνα του χωριού ήταν σχετικές με αυτή την κουζίνα για την οποία δεν ξέραμε τίποτα από τα πριν. Λοιπόν, όταν την είδαμε για πρώτη φορά, μας φάνηκε ενδιαφέρουσα με τις δυο πόρτες, τα δυο παράθυρα και τη θέα στην αύλη. Έπρεπε να τα εκμεταλλευτούμε όλα αυτά.

ΕΡ:Υπάρχουν δυο τρόποι αυτοσχεδιασμού. Κατά τον πρώτο, η ιδέα και η ύλη είναι ήδη γνωστά και ο αυτοσχεδιασμός συνίσταται στο να βρεθεί κανείς τις φόρμες για να τα εκφράσει όσο το δυνατό καλύτερα. Κατά το δεύτερο τρόπο, βρίσκεις αυτό που πρόκειται να πεις ταυτόχρονα με το γύρισμα της ταινίας. Είναι αυτό ακριβώς που καμιά φορά κάνει ο Γκιοντάρ, αυτό που μπορεί να συμβεί ακόμα και στον όρθοδοξο κινηματογράφο.

ΑΠ:Η μέθοδός μας πλησιάζει περισσότερο το δεύτερο που είπατε και ίσως γιαυτό αγαπώ πολύ τη δουλιά του Γκιοντάρ. Εάν έπρεπε να επιμένω σε ένα συγκεκριμένο πλάνο, δεν νομίζω πως θα είχα την εντύπωση ότι γυρίζω ταινία. Για μένα, τα τεχνικά δεδομένα και οι περιστάσεις πρέπει συνεχώς να μπορούν να σου προμηθεύουν καινούργιο ύλικό.

ΕΡ:Τά γυναικεία πρόσωπα, οι γυναικείες φιγούρες είναι για σας απόλυτα στο ίδιο ύψος με τις άλλες;

ΑΠ:Αν εξαιρέσει κανείς τον "Ήχο της σιωπής", οι γυναίκες σε όλες τις προηγούμενες ταινίες μου είναι μονάχα αντικείμενα. Στο "Οί Κόκκινοι και οι Άσπροι" έχουν μία κάποια αξία αλλά είναι πάντοτε αντικείμενα. Θα μπορούσαμε πάλι να εξαιρέσουμε την Πολωνέζα σε μία καθαρά συναισθηματική σκηνή, την οποία άλλωστε δεν συμπαθώ και πολύ. Άλλα στον "Ήχο της σιωπής", οι γυναίκες κρατούν κύριο ρόλο, ίσως γιατί παίζουν πρόσωπα το ίδιο σημαντικά με τα πρόσωπα των αντρών στις άλλες μου ταινίες. Οι καταστάσεις επίσης γίνονται πολύπλοκες. Στους "Νικημένους", οι άντρες με τους μαθρους χιτώνες είναι καταπιεστές που παίζουν σκάκι με τα θύματά τους, ενώ στο "Οί Κόκκινοι και οι Άσπροι" υπάρχουν δυο δυνάμεις αντίθετες, που δίνουν έδαφος σε πολλές

αλλαγές και ποιικιλίες. Παρ' όλα αυτά, στον "Ήχο της σιωπής" οι δύο πόλοι υπάρχουν σε κάθε άτομο. Στις άλλες ταινίες, οι γυναίκες είναι υποταγμένες κατά κάποιο τρόπο, αλλά στο σενάριο του "Οί Κόκκινοι και οι Άσπροι" ή "Όλγα είχε μία δυνατή προσωπικότητα. Μονάχα έπειδή η Πολωνέζα ήθοποιός ήταν αντίθετο απ' όλα αυτά, αλλάξαμε το ρόλο της. Και τελικά είναι πολύ καλύτερη σαν γυναίκα που υπακούει μονάχα.

ΕΡ:Ο "Δρόμος μου", η τρίτη σας ταινία, φαίνεται ότι είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από τις δυο σας προηγούμενες και το πρώτο σημάδι της σημερινής σας τεχνικής.

ΑΠ:Όταν έκανα την πρώτη μου ταινία, "Οί καμπάνες έφυγαν για τη Ρώμη", δεν ήξερα πολλά πράγματα για τον κινηματογράφο αλλά αισθανόμουν ότι έπρεπε παρ' όλα αυτά να κάνω κινηματογράφο, για να δοκιμάσω να πω μερικά πράγματα που με άσασχολούσαν. Και εκείνο που με ενδιέφερε, ήταν το πώς θα μπορούσα να το πετύχω αυτό έντιμα. Ήταν άφελές βέβαια, ακόμα και για την εποχή του. Αυτό το φιλμ, όπως άλλωστε και το μεγαλύτερο μέρος από τα μικρού μήκους μου, φαίνεται σήμερα απίστευτο. Όταν άρχισα να γυρίζω την "Καντάτα", το δεύτερο μεγάλο μήκος, σκεφτόμουν πως θα ήταν και το τελευταίο. Μία φορά ακόμα ήθελα να εξηγήσω κάτι, αλλά από τότε και στο εξής έμαθα ότι να εξηγήσεις κάτι τί και να κάνεις ταινίες είναι δύο πράγματα τελείως διαφορετικά. Και όταν είδα την "Καντάτα" τη βρήκα άστερα.

ΕΡ:Την εποχή που τελειώσατε οι "Νικημένοι" λέγατε: "είναι η τελευταία ταινία που κάνω σ' αυτό το στυλ, γιατί είναι αδύνατο να φτιάξω άλλες παρόμοιες".

ΑΠ:Θέλετε να πείτε ότι συνέχισα στην ίδια κατεύθυνση;

ΕΡ:Δεν έχετε αυτή την εντύπωση;

ΑΠ:Όχι, καθόλου. Πιστεύετε, ως πούμε, ότι το "Α ΣΑ ΙΡΑ" είναι το ίδιο πράγμα;

ΕΡ:Όχι, αλλά νομίζω ότι η κατεύθυνση είναι η ίδια. "Ας πούμε, για να ορίσουμε με ακρίβεια, ότι η σειρά των ταινιών που ξεκινάει από το "Ο δρόμος μου" και φτάνει στο "Σιρόκιο" έγινε μέσα από μία διαρκή επανάληψη ορισμένων θεμάτων, ακριβώς καθορισμένων, που έχουν όμως την εξής διαφορά μεταξύ τους: φτιάχτηκαν με διαφορετικά στολίσια και διαφορετικούς συνδυασμούς, τελικά δε χρησιμοποιήθηκαν και κατά διαφορετικούς τρόπους. Πρόκειται για την ίδια ιδέα, που περνάει μέσα από διαφορετικές υλοποιήσεις. Αυτές οι διαφορετικές υλοποιήσεις μπορούν ή όχι να αντιστοιχούν σε διαφορές μέσα σε κείνο που λέμε "στυλ".

ΑΠ:Αυτό σημαίνει πως είμαι τρελλός;

ΕΡ:Όχι, γιατί το παραπάνω είναι ίσως η μόνη λύση για να πει κανείς κάτι και όχι να ανασάσει την τροφή του. Και ίσως, όπως έλεγε ο Ζάν Ρενουάρ, ο άνθρωπος δεν έχει παρά μία μόνο ιδέα στη ζωή του. "Ας πούμε τότε, ότι έσεϊς το βλέπετε αυτό καλύτερα απ' τους άλλους. Και χωρίς αμφιβολία, σε μία συγκεκριμένη στιγμή, συνειδητοποιείτε την ιδέα. "Ίσως όλα τα αυτά να άρχισαν με το "Δρόμο", γιατί από εκεί και πέρα φαίνεται ότι ξεκινά η σειρά αυτών των ταινιών.

ΑΠ:Νομίζω ότι αυτή η σειρά που λέτε άρχισε με την "Καντάτα", γιατί εκεί για πρώτη φορά ο Γιούλα Έρναντι και εγώ καταλάβαμε τι ήταν αυτό που κάναμε. Μπορεί να μη φαίνεται βέβαια, αλλά η ιδέα ήταν μέσα μας.

ΕΡ:Και δεν είχατε την εντύπωση, ότι κάθε σας ταινία έγινε στα πλαίσια της προηγούμενης, για να προχωρήσει περισσότερο μέσα στο ίδιο ακριβώς θέμα, με το όποιο είχατε και προηγουμένως καταπιαστεί;

ΑΠ:Ξέρω ότι οι ταινίες μου μοιάζουν μεταξύ τους, και αυτό με κάνει και φοβάμαι. Π.χ. στο "Σιρόκιο" δείχνω κάτω από μία διαφορετική γωνία, ιδέες που έχω ήδη εκφράσει. Ίσως δεν είναι ο καλύτερος δρόμος, αλλά δεν μπορώ να κάνω διαφορετικά. Για τουτό ο πολύς κόσμος μοιάζει να αρνείται αυτό το είδος των φιλμ, όχι μονάχα στη Γαλλία αλλά και στην Ούγγαρία, δηλαδή σε μία κοινωνία όπου πωσδήποτε πολύ διαφορετική από τη Γαλλική. Αυτό φαίνεται να αντιστοιχεί με μερικά προβλήματα του ανθρώπινου μηχανισμού. Και εκείνο που μας ενδιαφέρει περισσότερο σ' αυτό το μηχανισμό, δυστυχώς, είναι το θέμα της έξουσίας και της καταπίεσης και η σχέση των ανθρώπων με αυτή την έξουσία και απ' την αναστολή. Από πού μας έρχεται αυτό; Φθονώ τους ανθρώπους που πετυχαίνουν ασχολούμενοι με πλευρές της ζωής λιγότερο πολύπλοκες και σημαντικές. Για μένα, ως πούμε, θάταν αληθινά αδύνατο να κάνω μία ταινία πάνω στον έρωτα. Γιατί; Δεν ξέρω. Ίσως οι ρίζες να υπάρχουν στην παιδική μου ηλικία και δε θα μπορούσα σίγουρα να το εξηγήσω, παρά μονάχα μέσα από την ιστορία της χώρας μου, της οικογένειάς μου και έμένα του ίδιου. Έτσι, η μητέρα μου ήταν Ρουμάνη και ο πατέρας μου Ούγγρος. Μπορέσα λοιπόν από τα παιδικά μου χρόνια να γνωρίσω μερικές αντι-

θέσεις πολιτικές, κοινωνικές και εθνικές. Ήταν ένα περιβάλλον άνησυχητικό. Και για να προσθέσω κάτι ακόμα στην παραδοξότητα της κατάστασης, υπήρχαν στον ρουμανικό κλάδο της οίκογένειάς μου άνθρωποι, που ήταν θερμοί Ούγγροι εθνικιστές. Από Ούγγρικής πλευράς, είχα γονείς με βλέψεις ευρύτερες, που ήταν αντίθετοι με τη Γερμανική επιρροή στην Ούγγαρία και υπέρ της ειρήνης ανάμεσα στα διάφορα έθνη. Εκεί υπάρχουν μερικές όψεις της ζωής μου και νομίζω ότι, εάν καταλαβινομάστε καλά ο Έρναντι κι εγώ, αυτό τό όφειλομε στό γεγονός ότι κι εκείνος έζησε κάτω από ανάλογες συνθήκες. Ήταν από Ούγγρική οίκογένεια γερμανικής καταγωγής. Πρέπει ακόμα νά πω, ότι εμεΐς οί Ούγγροι δέν παίρνουμε ξώπετσα τίς αλλαγές της Ιστορίας. Βέβαια, θά ήταν πολύ κουραστικό νά σās άπαριθμήσω όλα όσα άπήχησαν μέσα μας, αλλά θά σās δώσω ακόμα ένα παράδειγμα. Υπήρχε τό Έβραϊκό ζήτημα, που ήταν για μās πάντοτε ένα σπουδαίο κοινωνικό πρόβλημα. Είχα πολλούς φίλους Έβραϊούς. Και μέχρις έδω καλά, όμως τά πράγματα στην πατρίδα μου πάνε μακρύτερα. Υπήρχαν γκέττο για πολύ καιρό και τό τέλος τών γκέττο δέν έφερε διόλου τή λύση στό πρόβλημα. Υπήρχε επίσης μιά στρατιωτική άρχή. Κι αυτό που μου φαίνεται διασκεδαστικό σήμερα στη Γαλλία, είναι που ξαναβρίσκω τό κλίμα του πολιτεύματος του Χόρτυ της παιδικής μου ηλικίας. Αυτό τον τρόπο του νά ζεις με παραδόσεις Ιστορικές και συντηρητικές, για νά διατηρείς καλύτερα τήν έξουσία. Κι έτσι, ξαναπέφτω στην ιδέα που με άπασχολεί, γιατί πάντοτε αναστατώνομεν σαν διαπίστωνα ότι δέν μπορεί κανείς νά άσειέ τήν έξουσία, παρά μόνο για τήν έξουσία, αν και θάπρεπε νά τό κάνει για τό καλό τών άλλων και μέσα στό σεβασμό της έλευθερίας. Διάβασα τελευταία Μπακούνιν, Μάχνο και μερικούς άλλους που δέ γνώριζα, αλλά δέν ξέρω πάντοτε εάν ή άπάντηση βρίσκεται άλλου ή μέσα στην ίδια τή θεωρία. Μπορεί κανείς νά κατεβάζει ιδέες ή νά κάνει μ'αυτές ταινίες και ν' αφήνει τη ζωή νά κυλά όπως πριν αλλά μου φαίνεται ότι δέν υπάρχει λόγος νά κάνει ταινίες ή νά γράφει, αν αυτό δέν είναι για νά δοκιμάσει ν' αλλάξει τήν πορεία της ζωής. Είναι κρίμα που αυτό τό είδος βιβλίου ή ταινίας βρίσκει άραιά και που μιά δυνατότητα διάδοσης τέτοια, που νά μπορεί ν' άγγίσει τους ανθρώπους που θάπρεπε ν' άγγίσει. Βρίσκομαι σέ μιά δύσκολη κατάσταση όχι γιατί δέν έχω ιδέες για ταινίες αλλά γιατί είμαι στην άρχή μερικών ψυχικών δυσκολιών. Είναι

KANTATA



δύσκολο νά πεις κάτι, κι όταν παρόλες τίς δυσκολίες τό πετύχεις, μιλάς για άπελπισία. Για τούτο ο Τσε Γκουεβέρα μ'ένδιαφέρει πολύ αυτή τή στιγμή. Εκεί βρίσκω τή νεότητά μου. Όταν διαβάζω τό ήμερολόγιό του, ξαναβρίσκω τήν τιμιότητα, τήν ειλικρίνεια, τήν άφωσώση... πράγματα που ή ανθρωπότητα όφειλε ήδη νά τά ζει αλλά για τό όποια άναρωτιέμαι εάν είναι ακόμα χρήσιμο νά της τά προτείνει κανείς. Δέν είμαι πεσσιμιστής, εν τούτοις υποχρεώνομαι πάντοτε ν' άποδεικνύω κάτι τί πηγαίνοντας στην άκρη του πράγματος. Γιαυτό αισθάνομαι μερικές φορές πολύ δυστυχής και ζηλεύω τους ανθρώπους που στην καθημερινή τους εργασία φτάνουν ν' άγγιζουν τό σκοπό τους, όπως ο φίλος μου ο Άντρας Κοβάτς, που μπορεί νά τοποθετεί τά θέματά του όχι κάτω από ένα τρίγωνο τραγικό, αλλά αντίθετα κάτω από μιά πρακτική φόρμα και νά δίνει με έντιμότητα άπλουστάτες άπαντήσεις.

ΕΡ: Οί ταινίες σας καμιά φορά δημιουργούν άναταραχή στην Ούγγαρία. Αυτό δέν δείχνει κατά τή γνώμη σας, ότι οί Ούγγροι είναι πιά βίαιοι στό συμπεράσματα και τίς έκδηλώσεις τους άπ' ό,τι οί Γάλλοι; Άλλωστε στη Γαλλία, οί θεατές φαίνεται νά δέχονται με μεγαλύτερη δυσκολία τό περιεχόμενο τών ταινιών σας.

ΑΠ: Μου φαίνεται ότι συμβαίνει αυτό ακριβώς που συμβαίνει όταν δέν τοποθετεί κανείς άμεσα τά θέματά του. Άλλά στην Ούγγαρία, όπου οί καταστάσεις είναι άμεσες (μπορεί κανείς νά βρει μέσα στό "Α ΣΑ ΙΡΑ" ένα Ούγγρικο παρελθόν κάπου 20 χρόνων) και όπου αυτά τά θέματα τίθενται με πιά ζωντανό κι έπείγοντα τρόπο, είναι άγούρο ότι οί ταινίες μου άγγιζουν περισσότερο πράγματα. Και ακριβώς όταν κάνει κάποιος μιά ταινία, πρέπει πάντοτε νά υπολογίζει τά χαρακτηριστικά αυτού του έκφραστικού μέσου. Κατά τή γνώμη μου, ο κινηματογράφος δέν έχει ακόμα κατορθώσει νά χειριστεί μερικά πράγματα τό ίδιο καλά με τή λογοτεχνία. Αυτό σχεδόν μās καθορίζει τό δρόμο πάνω στον όποιο πρέπει νά περπατήσει για νά προοδεύσει. Και θά μπορέσει νά προοδεύσει άπ' τή μιά χάρη στην άμεση έκφραση, που τείνει νά ξεαλείψει τά όρια ανάμεσα στη ζωή και τήν έκφρασή της (όπως π.χ. ο κινηματογράφος άλήθεια) κι άπ' τήν άλλη χάρη σέ μιά εξέλιξη της δραματικής δομής, που προορίζεται νά ίσοροπήσει τό χωρικό και χρονικό περιεχόμενο της εικόνας. Για νά ξαναγυρίσουμε στην έρώτησή σας, υπάρχει κάτι μέσα στις ταινίες μου που θίγει τήν ευαισθησία τών συμπατριωτών μου και για τό όποιο με κατηγορούν. Λένε ότι έπαναλαμβάνω συνεχώς τον έαυτό μου. Αυτό μ' άνησυχεί.

ΕΡ: Μά ή πρωτοτυπία δέ βρίσκεται κατ' ανάγκη στό νά βρίσκει κανείς καινούργια θέματα. Άντίθετα πολλές φορές συνίσταται στό νά συνδυάζει κανείς με καινούργιο τρόπο πράγματα ήδη υπάρχοντα. Και όχι μονάχα μπορείς νά κάνεις περισσότερες ταινίες περιοριζόμενος στό νά ποικίλεις μιά μόνο ιδέα, αλλά μπορείς ακόμα νά οίκοδομήσεις τέλεια μιά ταινία, πάνω στην άπλή επανάληψη ή ποικιλία ενός μόνο και του αυτού θέματος. Εάν βρίσκεται εκεί ο δρόμος σας, προς θεού, γιατί θά μπορούσε κανείς νά σās κατηγορήσει; Τόσοι και τόσοι άλλοι συγγραφείς και σκηνοθέτες έργαστησαν με τήν έκφραση μιάς και μόνης ιδέας.

ΑΠ: Ίσως, αλλά όταν άκούω νά τό λένε αυτό, έχω τήν έντύπωση ότι προσπαθούν νά με παρηγορήσουν. Τότε αισθάνομαι εύχαρίστηση βέβαια, γιατί είναι πολύ εύγενικό, αλλά δέν ήσυχάζω. Και τελικά μπορεί και νά μή θέλω νά ήσυχάσω, νά καμάρω.

ΕΡ: Άν ήσυχάζατε, δέ θά κάνατε πιά ταινίες, λοιπόν καλύτερα νά μήν ήσυχάσετε.

ΑΠ: Η άνησυχία στό έπάγγελμά μας έρχεται από τό γεγονός, ότι είναι πολύ πιά δύσκολο νά γυρίζεις κανείς ταινίες άπό τό νά γράφει ή νά ζωγραφίζει. Ένα μυθιστόρημα μπορεί σχεδόν πάντοτε νά τυπωθεί, ακόμα και σέ λίγα αντίτυπα, ακόμα κι όταν δέν είναι καλό και δέ συγκινεί τους ανθρώπους. Κυκλοφορεί, υπάρχει, μπορείς νά τ' αγοράσεις. Ένω στην περίπτωση του σκηνοθέτη, όταν άπορίσουν τό σενάριό του, πάει νά πει ότι αυτό που συνέλαβε σέ εικόνες είναι καταδικασμένο νά πεθάνει. Παράλληλα, επειδή ο κινηματογράφος είναι ακριβός, ο σκηνοθέτης που θέλει νά δουλέψει είναι πάντοτε καταδικασμένος νά ζει ανάμεσα σέ μυριάγγιχτους ανθρώπους που του προμηθεύουν τό χρήμα για τίς ταινίες του. Και τό πιά περίεργο σέ μās είναι που ή νέα μας κοινωνία δέν είναι τόσο έτοιμη όσο ή δική σας νά δώσει χρήματα για ταινίες που δέν άπευθύνονται παρά σέ λίγους ανθρώπους. Τό βρίσκω τραγικό και θάπρεπε ν' αλλάξει αυτή ή τακτική.

ΕΡ: Μου φαίνεται ότι κατ' άρχή ξαναπέφτουμε στό φόβο που έκφράσατε άρχικά, ότι οί ταινίες σας δέν άπευθύνονται στό μεγάλο κοινό. Στην πραγματικότητα όμως, όλοι εκείνοι που τίς είδαν, τίς κατάλαβαν, πρώτα-πρώτα γιατί είναι ταινίες που θέτουν έρωτήματα γύρω άπό τήν "έξουσία" και γιατί όλος ο κόσμος ύψίσταται τήν έξουσία, ύστερα γιατί οί αιχμές τους τίς βοηθούν νά εισδύσουν μέσα στην ψυχή του θεατή. Μετά τή σκέψη και τό φόβο, για τό αν κάνει κανείς ταινίες που άγγί-



ζουν τό μεγάλο κοινό ή όχι, ύπάρχει ή σκέψη γιά τό άν πρέπει ν' αλλάξει ή κοινωνία σύμφωνα μέ τίς ανάγκες τών σηηνοθετών. "Άλλωστε, είναι δύσκολο νά δείς ποιός τύπος κοινωνίας θά μπορούσε νά δώσει στον καθένα τή δυνατότητα νά κάνει τίς ταινίες πού του άρέσουν. "Υπάρχει καί μία τρίτη έρώτηση: "Όταν ένας σηηνοθέτης βλέπει πώς έμποδίζεται νά κάνει μία ταινία, ζεϊ στ' αλήθεια ένα δράμα; Τό πρωτεύον δέν είναι ό σηηνοθέτης του τύπου "καλλιτέχνης πού δέν τον αφήνουν νά εκφραστεί" αλλά ή ιδέα πού θάπαιρνε σάρκα καί οστά χάρη σ' αυτόν. Λοιπόν, άν αυτή ή ιδέα του είναι κάτι τό πρωταρχικό, τό ουσιαστικό, τό πιδ πιθανό είναι ότι θά βρεθούν κι άλλοι σηηνοθέτες ισάξιοι του, πού θά πάρουν στά χέρια τους αυτή τήν ιδέα καί θά τής δώσουν μορφή. "Όταν άκούω τον ένα ή τον άλλο κινηματογραφιστή νά παραπονιέται ότι τον έμποδίζουν νά εκφραστεί, έχω τήν έντύπωση ότι πρόκειται έδω γιά μία προ-ρομαντική άντλήψη του καλλιτέχνη.

ΑΠ: Νομίζω ότι έχετε δίκιο. Σκέπτομαι τό ίδιο πράγμα πού μέ στενοχωρούσε κάποτε, γιατί τό έβλεπα σάν κάτι πού σε κάνει άπαισιόδοξο αλλά τώρα, χάρη σε σās, βλέπω πώς είναι κάτι πού σου επιτρέπει νά αισιοδοξεϊς.

ΕΡ: Μπορείται νά μās πείτε πώς εργάζεστε άπ' τήν αρχή μέχρι τό τέλος μιας ταινίας;

ΑΠ: Είναι αρκετά δύσκολο, γιατί τον τρόπο τής δουλειās μου τον ξέρουν καλύτερα άπό μένα ή "Υβέτ Μπιρό καί ό Κέζντι-Κόβατς Ζόλτ. Πιστεύω ότι στον τρόπο πού γυρίζω, πρωταρχικό ρόλο παίζει ό παράγων τύχη κι αυτό είναι κάτι πού μέ άπασχολεί όλοένα καί περισσότερο. Τι είναι λοιπόν αυτή ή περιβόητη τύχη; Καμιά φορά όφειλεται σε μερικούς συνεργάτες... "Ό Ζόλτ μου έχει προμηθεύσει συχνά ιδέες. "Όπως, άς πούμε, γιά τό πρόσωπο πού ύποδυόταν ή Μαρίνα Βλαντύ στό "Σιρόκο" καί πού τροποποιήθηκε άπότομα πρós τό τέλος του γυρίσματος. Αυτό τό πρόσωπο τής Μαρίνας συνόδευε τό κεντρικό πρόσωπο, πού τόπαιζε ό Ζάν Σαρριέ. Παράλληλα, άναγκαστήκαμε νά ξαναγυρισουμε τό κομμάτι γιά τεχνικούς λόγους (νομίζω ήταν ύπόθεση φωτισμού). "Έτσι, αλλάξαμε τελείως τό πρόσωπο πού ύποδυόταν ή Βλαντύ καί γιά νά δικαιολογήσουμε αυτή τήν άλλαγή, προσθέσαμε μερικές σηηνές στό στούντιο.

ΕΡ: "Η ύπόθεση τής τύχης έδω είναι πολύ ενδιαφέρουσα. "Η τύχη κόβει τό νήμα τής πλοκής, πού άποτελεϊ τό θεμέλιο λίθο τών ταινιών σας κι ή ίδια πάλι βοηθά τό φτιάξιμο μιας καινούργιας δυνατής πλοκής. Στή συνέχεια, βλέπει κανείς νά έπαληθεύεται τό γεγονός ότι τό πάν δέν είναι ό δημιουργός ή ό "καλλιτέχνης" αλλά εκείνος πού έπαγρυπνεϊ ή πού είναι έτοιμος νά γραπώσει τήν τύχη. Καί στην προκειμένη περίπτωση, τήν ιδέα πού έρχεται άπ' άλλου. "Όταν πιάσεις τήν ιδέα τών άλλων, τότε ξαφνικά μπαίνεις στό νόημα τής συλλογικής δουλειās κι έτσι σιγά-σιγά πατάς όλο καί περισσότερο στό έδαφος του μοντέρνου κινηματογράφου.

ΑΠ: "Απ' αυτή τήν άποψη, πρέπει νά πω ότι τά σενάρια μου τά δουλεύω πάντοτε μέ τον "Υβέτ Μπιρό, τον Ζόλτ, τον "Ερναντί καί τους άλλους. Συζητούμε μέρα καί νύχτα. "Επεξεργαζόμαστε πρώτα ένα κείμενο περίπου 30 σελίδων πού δέν περιλαμβάνει παρά τίς ουσιαστικές καταστάσεις καί γενικά πολύ λίγο διάλογο, στή συνέχεια δέ ξετυλίγουμε τό κουβάρι. Δέν πιστεύω ότι θά ήμουν ικανός νά γυρίσω ένα φιλμ παρμένο άπό ένα σενάριο τέλεια έτοιμασμένο, πού θάπρεπε νά τό σεβαστώ. Τό νά κάνεις μία ταινία, γιά μένα, είναι μία περιπέτεια. "Όχι μονάχα στις ιδέες αλλά έπίσης καί στην πραγματοποίηση. Είναι έπίσης μία περιπέτεια γιά όλο τό συνεργείο καί προπάντων γιά τον όπερατέρ, πού στό "Σιρόκο", άς πούμε, δέν ήξερε πολύ καλά πώς θά πετύχαινε πλάνα πού θά διαρκούσαν περισσότερο άπό δέκα λεπτά. Μπορούσαμε νά γυρίζουμε πολλές μέρες συνέχεια, χωρίς νά δούμε τήν κούπια εργασίας. Πάντως ή πρώτη φορά πού είδα μία άπό τίς ταινίες μου δυό φορές. Είδα τότε πώς ήμουν πολύ καλόβολος κριτικός καί σκέφτηκα πώς αυτό ήταν σημάδι ότι άρχισα νά γερνώ. Άλλά τή δεύτερη φορά πού είδα τήν ταινία, τή βρήκα λιγότερο καλή, γιατί άνακάλυπα πολλά λάθη. "Ισως θάπρεπε νά ξαναφτιάξω μία ταινία μέ πλάνα διαρκείας αλλά θάπρεπε τότε νά επανεξετάσω τό όλο θέμα έν ύψει αυτής τής τεχνικής. Είχαμε αρχίσει, κατά κάποιο τρόπο, νά συμπυκνώνουμε τά γεγονότα σε τέτοιο σημείο πού προσεγγίζαμε τό θέατρο αλλά αυτός ό τρόπος γυρίσματος μās όδηγούσε σε μία συμπύκνωση ιδεών... Κι ύστερα, σε τελευταία άνάλυση, ή ταινία δέν είναι θέατρο.

ΕΡ: Είναι όλοφάνερο ότι ή ιδέα του θεάτρου άρχίζει νά κάνει τήν εμφάνισή της στό χώρο του κινηματογράφου, πάνω σε διαφορετικά βέβαια επίπεδα.

ΑΠ: "Όσο άφορά έμένα καί τους συνεργάτες μου, όδηγηθήκαμε συχνά σ' αυτή τή σκέψη. "Έτσι χρησιμοποιήσαμε ντεκόρ πού άντιστοιχοϋσαν στά πλάνα διαρκείας καί πού μέσα τους μπορούσε κανένας νά μπει νά βγάλει άπό πολλές πόρτες, αλλά πάντα μέσα στό ίδιο πλάνο.

ΕΡ: Θά μπορούσε νά σās άπασχολήσει μία ταινία, πού θά τήν άρχίζατε ύπό τον όρο ότι τίποτα δέν

θά είχε προσχεδιαστεί; άς πούμε, ένα είδος άπόλυτης ύπακοής στις διάφορες περιστάσεις;

ΑΠ: Καί ναι καί όχι. Γιά τήν ώρα έμαθα ένα πράγμα. Πρέπει κανείς πάντα νά προσαρμόζεται στις περιστάσεις. "Όχι μονάχα κατά τή διάρκεια του γυρίσματος αλλά καί κατά τή διάρκεια τής προετοιμασίας. Γράψαμε τό κείμενο του "Σιρόκο" πριν γυρισουμε τον Ζάν Σαρριέ καί σκεπτόμαστε ένα πρόσωπο τύπου Τόνυ Πέρνις. "Όταν γυρισουμε τον Ζάν καί άποφασίστηκε νά πάρει τό ρόλο, άρχισαμε νά σκεπτόμαστε τίς άναγκαϊες άλλαγές. Τέλος, ή προσωπικότητα του Ζάν άλλαξε τελείως τό σενάριο καί τήν ταινία. "Υπάρχει ακόμα ή περίπτωση του όπερατέρ μου, του Γιάνος Κέντε καί του Τάμας Σόμλο. "Όταν άρχισα τό "Σιρόκο", ήξερα ότι ό Κέντε θά τολμούσε νά κάνει πράγματα πού δέ θά τολμούσε ό Σόμλο, άν καί άγαπούσα πολύ τή δουλιά του δεύτερου, πού μαζί του θά εργαζόμουν. Στόν "Ήχο τής σωπής", ό Κέντε τόλμησε κινήσεις πού ό Σόμλο δέ θά μπορούσε νά κάνει. "Ό Σόμλο άντιθετα, είναι πιδ άκριβής στις κινήσεις του καί στή βοήθεια πού προσφέρει στους ήθοποιούς, αλλά στό "Α ΣΑ ΙΡΑ" όπως καί στό "Οί Κόκκινοι καί οί "Άσπροι" δέ χρησιμοποιούσε παρά μόνο τό ένα μέρος του παράλληλου τράβελινγκ, καί τοϋτο γιατί έχει πάντοτε άνάγκη άπό τεχνητό φωτισμό, άντιθετα άπό τον Κέντε.

ΕΡ: "Υπάρχει ένα μεγάλο μέρος πού μπήκε τυχαία μέσα στό "Α ΣΑ ΙΡΑ";

ΑΠ: "Όχι μεγάλο. "Αλλά αυτό μπορούμε νά τό δούμε περισσότερο στό "Οί Κόκκινοι καί οί "Άσπροι" στόν "Ήχο τής σωπής" καί σε μεγάλο βαθμό στό "Σιρόκο".

ΕΡ: "Έχει κανείς τήν έντύπωση ότι στον "Ήχο τής σωπής" δέ χρησιμοποιήσατε σενάριο αλλά ότι πήγατε ένα ώραϊο πρωϊ στην αυλή κάποιου άγροντήματος καί άρχισατε, εκεί, στους άγρούς, νά διηγείστε τήν ιστορία πού είχατε στο νοϋ σας.

ΑΠ: Στόν "Ήχο τής σωπής" καί στό "Σιρόκο" τά καταφέραμε πολύ καλά, σά νά είχαμε άπό τά πριν συλλάβει καί μελετήσει τίς σηηνές. "Ενώ, στην πραγματικότητα, τά πάντα κατευθύνονται άπό τήν τύχη. "Υστερα άπό μία βδομάδα γύρισμα, άναγκαστήκαμε ν' αλλάξουμε τήν ιστορία, γιά πολλούς καί διάφορους λόγους. "Ένας ήθοποιός, λ.χ., έσπασε τό χέρι του αλλά έπειδή οί σηηνές πού είχε γυρίσει ήσαν πολύ καλές, δέ θέλαμε νά βάλουμε κατά μέρος τίς ύπηρεσίες του. Κρατήσαμε λοιπόν τίς σηηνές του, χρησιμοποιώντας τις διαφορετικά άπ' ότι είχαμε προβλέψει καί μετά τον άντικαταστήσαμε μ' έναν άλλον ήθοποιό. Αυτό μās ύποχρέωσε, βέβαια, νά καλέσουμε κι άλλα πρόσωπα. "Έτσι, ή ταινία βγήκε τελείως διαφορετική. Στό "Σιρόκο", κοντά στό κεντρικό πρόσωπο πού τό παίζει ό Ζάν Σαρριέ, φανταστήκαμε ένα πρόσωπο διαφορετικό, τον άρχηγό του κινήματος πού τον λένε "Άντε. Γιά τό ρόλο αυτό ζητήσαμε τον κατάλληλο ήθοποιό. Πρώτα σκεφτήκαμε τον Καζανόφ, αυτόν πού έπαιζε τον κομμουνιστή άξωματικό στό "Οί Κόκκινοι καί οί "Άσπροι". "Ό Καζανόφ όμως δέν μπορούσε νά έρθει. Μπορεί νάταν καί τυχερό. "Από τήν άλλη, είχα καλέσει τον Πασκάλ "Ωμπιέ νά παραβρεθεί στό γύρισμα. Τότε έτυχε, ό Ούγγρος ήθοποιός πούχε παξει τον "Άντε σε μερικές σηηνές, νά μή μπορεί νάρθει γιατί είχε πρεμιέρα στό θέατρο. "Εβαλα στή θέση του τον Πασκάλ "Ωμπιέ. Βρέθηκα λοιπόν μέ δυό ήθοποιούς στον ίδιο ρόλο. Τόν Ούγγρο καί τον Γάλλο. Σκεφτήκαμε τότε ότι ό "Άντε δέ μπορούσε νά μπει στην ταινία. Κι έτσι, τελικά, έγινε ένα πρόσωπο, γιά τό όποϊο μιλούσαν όλοι, χωρίς νά τό βλέπουμε πουθενά. Στό τέλος τής ταινίας, ό Σαρριέ σκοτώνεται καί ή ομάδα τών επαναστατών όρίζεται στή μνήμη του. Μās χρειαζόταν ένα πρόσωπο, γιά νά όρίσει τά μέλη τής ομάδας. "Ό ήθοποιός έπρεπε νά ναι Γάλλος, γιατί τό κείμενο του όρκου ήταν αρκετό. Σκεφτήκαμε τότε τον Μισέλ Ντελααί, πού έτυχε νά παραβρίσκεται στό γύρισμα. Μάλιστα, έπειδή του άρεσε νά μαθαίνει στά πιτσιρίκια νά κάνουν θαυματοργά κόλπα μέ πιστόλια, πράγμα πού μās φάνηκε ενδιαφέρον, κρατήσαμε αυτές τίς σηηνές μέ τά παιδιά. Καί τώρα πού τό σκέφτομαι, βρίσκω πώς ό Μισέλ έπαιξε δίχως νά τό καταλάβουμε, ούτε έμεις ούτε αυτός, τον "Άντε, τον άρχηγό του κινήματος. Τοϋτο τό παρατήρησα γιά πρώτη φορά μέσα στην αίθουσα τής προβολής.

ΕΡ: Σκέφτομαι τους "Νικημένους". Κανένας δέν μπόρεσε νά καταλάβει ποιός ήταν εκεί ό άρχηγός του κινήματος.

ΑΠ: Ναι, αλλά τότε τόχαμε προβλέψει άπ' τήν αρχή, ένω στό "Σιρόκο" μπήκε τυχαία. Γιά μένα, ή ταινία είναι πάντοτε μία περιπέτεια.

ΕΡ: Σε πολλές ταινίες σας ύπάρχουν άναφορές σε μία πραγματική ιστορική κατάσταση αλλά όπως δέ γνωρίζουμε πολύ καλά τήν Ούγγρική ιστορία, άναρωτιόμαστε καμιά φορά άν αυτές οί άναφορές είναι άκριβείς ή άπλα ένα σημείο εκκίνησης.

ΑΠ: Είναι άκριβείς.

ΕΡ: "Ακόμα καί στό "Α ΣΑ ΙΡΑ";

ΑΠ: Στην ιστορία πιστεύω ότι δέν ύπάρχει μία συγκεκριμένη σύσταση. Γέρασα καί διάβασα λίγο άπ'



ΛΑΜΠΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ (ΑΗ, ΣΑ ΙΡΑ)

Όλα. Νομικά, έθνολογία, ιστορία τών τεχνών. Νομίζω ότι δεν υπάρχει γραμμένη ιστορία.

ΕΡ: Λάβατε μέρος στο κίνημα τών νέων επαναστατών.

ΑΠ: Ναι, ίσως γιαυτό... Πάντως έγιναν κι έπειτ' αλλαγές.

ΕΡ: Τό τέλος, όταν τό κορίτσι λέει "σ'ās περιφρονώ", ήταν και στό σενάριο;

ΑΠ: Όχι ακριβώς. Θεωρητικά ναι, ξέραμε από πριν ότι τό τέλος θα ήταν όπως κι ή αρχή αλλά δεν φανταζόμαστε ακόμα τίς εικόνες. Η αρχή και τό τέλος τής ταινίας ήταν κάτι καινούργιο, αλλά οί διάλογοι οί αρχικοί δεν άλλαξαν. Αντίθετα, ή επανάληψη του τραγουδιού ήταν κι αυτή καινούργια. Ο Αντράς Κοζάνι, ό ήθοποιός που έπαιζε τό ρόλο του ύπολοχαγού, δεν τραγούδησε παρά μόνο μία γραμμή, τό άλλο τό μουρμούριζε. Ήταν τό τέλος τής ταινίας κι αυτοσχεδιάζαμε. Αλλά αυτή ή μοναδική γραμμή, που τραγούδησε ό Κοζάνι, και που λέει "αύριο θ' αλλάξουμε τόν κόσμο", είναι ή βάση τής ταινίας μας.

ΕΡ: Είχατε πει ότι τά γεγονότα του Γαλλικού Μάη σ'ās προμήθεψαν μερικά σλόγκαν και μερικές αφορμές ντεκόρ.

ΑΠ: Τά πιο πολλά στοιχεία, σλόγκαν και ντεκόρ, είναι σύγχρονα. Από τό Μάη χρησιμοποιήσαμε μόνο ένα σλόγκαν: "Δέν είμαστε παρά στην αρχή, ας συνεχίσουμε τή μάχη". Αυτό τό μεταφράσαμε στό Ούγγρικά. Τό σενάριο άλλωστε τόχαμε τελειώσει πριν από τά γεγονότα του Μάη αλλά τά γεγονότα αυτά ακριβώς επηρέασαν τή δουλιά μου κι έτσι ή ταινία μου γίνεται πολύ πιο θεωρητική κι απομακρύνεται από τήν απλή διήγηση. Σκοπός μου ήταν νά δείξω τήν κοινή γνώμη πάνω στό διάφορα επαναστατικά κινήματα. Αυτά που δεν άλλαξαν καθόλου ήσαν τά κοστούμια. Πάντα ήξερα πώς θα ήσαν κοστούμια σύγχρονα, δηλ. μίνι φούστες, μπλουτζίνς κ.λ.π.

ΕΡ: Συχνά λένε στην Ούγγαρία, ότι ό μύθος του "Α ΣΑ ΙΡΑ" διαφέρει πολύ από τήν πραγματικότητα. Ότι είναι μονάχα κάτι φανταστικό.

ΑΠ: Ναι, είναι αλήθεια. Πήραμε μέρος σ' αυτό τό κίνημα, ό φίλος μου ό Αντράς Κοβάτς και γώ αλλά τότε οί ιδέες μας ήσαν πιο συγκεχυμένες από ότι σήμερα. Αυτή ή ταινία βρήκε πολλούς αντίπαλους στην Ούγγαρία. Και ήταν φυσικό, για πολλούς λόγους. Οί τότε νέοι, που σήμερα είναι σαράντα χρόνων, έχουν ξειδανικεύσει τή νιότη τους και κατά συνέπεια νομίζουν πώς ή ταινία τους προσβάλλει. Αλλωστε, επειδή αυτό τό κίνημα ναυάγησε όριστικά έξ αιτίας του πολιτεύματος Ρακότσι, όλοι σήμερα έχουν τήν τάση νά πιστεύουν πώς ήταν ένα κίνημα απόλυτα άμεμπτο.

ΕΡ: Γίνονται μερικά έρωτήματα μέ αφορμή τόν "Ήχο τής σιωπής", γύρω από τή σύνθεση τής ταινίας και τό γύρισμα. Έχει κανείς τήν έντύπωση ότι οί έντολές που δίνουν τά πρόσωπα "πήγαινε κει κάτω", "κάτσε δω", "προχώρα" κ.λ.π., θα μπορούσαν κάλλιστα νά ναι οί έντολές που δίνετε έσεΐς ό ίδιος στους ήθοποιούς και στους όπερατέρ σας. Δεν τό λέω για νά κάνω χιοΰμορ, απλώς δόθηκε ή ευκαιρία νά ρωτήσω όρισμένα πράγματα για τή μέθοδο τής δουλιās σας. Έχετε τά τεχνικά μέσα για νά κάνετε σύγχρονη λήψη ή προτιμάτε ν' αφιερώσετε στους ήθοποιούς και στην κάμερα κατά τή διάρκεια τών λήψεων;

ΑΠ: Δεν έκανα ποτέ σύγχρονη λήψη αλλά στό "Σιρόκο" πήρα "μικρόφωνα-γραβάτες" για τό σύγχρονο ήχο και ειδικά σέ μερικές σκηνές όπου δεν ακούγονται πια οί οδηγίες μου. Πέτυχα ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

ΕΡ: Μέσα στη λογική άκρόμα τών μεθόδων και τών προθέσεών σας έχει κανείς τήν έντύπωση ότι υπάρχει μία αντίφαση ανάμεσα στον τρόπο που γυρίζετε και στην πράξη του ντουμπλάζ.

ΑΠ: Τό κοινό ξέρει καλά ότι ή ταινία δεν είναι μία πραγματικότητα αλλά δεν πρέπει νά αισθάνεται τήν παρουσία τής κάμερα και του σκηνοθέτη. Επί πλέον, δεν μπορώ νά κάνω πλάνα τόσο μεγάλα, χωρίς νά διευθύνω τους ήθοποιούς κατά τή διάρκεια τής λήψης. Αντίθετα, όταν κάνω σύγχρονη λήψη, θα πρέπει νά βρω μία ιστορία, μέσα στην όποια θα μπορέσω νά επέμβω μέ όλο τό συνεργείο μου, και τό κοινό θα μάθαινε, έτσι, ότι γυρίζουμε τήν ταινία, τή στιγμή ακριβώς που θα τήν βλέπει στό πανί. Αλλά εάν φτάσω έπειτ, όπωσδήποτε θα μου πει κάποιος ότι αυτό θυμίζει Μπρέχτ, επειδή μου είπαν ήδη ότι αυτό που έκανα είχε ένα μπρεχτικό χαρακτήρα.

ΕΡ: Είναι περίεργο που δεχόσαστε τό παιχνίδι τής τύχης στις ταινίες σας και δεν περιλαμβάνετε τό ελεύθερο παιχνίδι τής φωνής, μέ όλες αυτές τίς τύχες και τά διάφορα άτυχήματα. Υπάρχει εδώ, φαίνεται, μία μεγάλη αντίφαση.

ΑΠ: Είναι αλήθεια. Είναι απόλυτα αλήθεια αλλά έξακολουθώ νά πιστεύω ότι για τό είδος τών ταινιών που κάνω, ό άμεσος ήχος δεν είναι άπαραίτητος. Π.χ., στην τελική σκηνή του "Σιρόκο", όταν ό Μισέλ Ντελασά διαβάζει τό κείμενο του όρκου και ή φωνή του γίνεται περισσότερο ή λιγότερο ευ-

αίσθητη, αυτό δε μ' εμποδίζει καθόλου ν' αλλάξω αυτή την πρώτη έκφραση της φωνής. Το φιλμ μου παίζει, σ' ό,τι αφορά τους διαλόγους, πάνω σε μία συγκεκριμένη αναφορά των κειμένων με τοξύ τους και μου φαίνεται ότι ή σύγχρονη λήψη σ' αυτή την περίπτωση δε θα πρόσφερε τίποτα περισσότερο στην ταινία. Αντίθετα, ή τελευταία ταινία του Αντρέας Κοβάτς είναι άκατανόητη χωρίς σύγχρονη λήψη. Γιατί εκεί, όταν π.χ. ένα πρόσωπο δεν απαντά ευθέως σε μία ερώτηση, αυτό έχει μεγάλη σημασία. Και για να ξαναπάρουμε το παράδειγμα του "Σιρόκο", όταν ή Εύα Σουάν πρόκειται να φωνάξει, έχοντας την πλάτη προς την κάμερα, "Λαζάρ, Λαζάρ", δε μ' ενδιαφέρει καθόλου αν τελικά ό θεατής ακούσει "Μάρκο, Μάρκο". Κάνω φιλμ φαντασίας. Και ό μετασυσγχρονισμός μου είναι πολύτιμος, γιατί μου επιτρέπει ένδεχομένως ν' αναθεωρήσω αυτό που είχα από πριν αποφασίσει. Είναι μία άλλη μορφή εισαγωγής του τυχαίου. Αλλά όταν προετοιμάζαμε, πριν από μερικές μέρες, τη γαλλική κόπια του "Σιρόκο", ακούσαμε, ό Ζόλτ κι εγώ, όλη την ήχητική μπάντα των σύγχρονων λήψεων και σκέφτηκα πώς θα ξίζε τον κόπο, καμιά φορά, να κάνω ταινία με σύγχρονη λήψη. Αλλά ξανάρχομαι έδω σ' αυτό που σās είπα προηγουμένως. Μέ πλάν-σεκάνς τόσο μεγάλο, θαπρεπε να φαινόμαστε και μετς μέσα στο κώδρο. Είναι αδύνατο να γίνει διαφορετικό.

ΕΡ: Όχι υποχρεωτικά, γιατί υπάρχει μία τεχνική που επιτρέπει στο σκηνοθέτη να δίνει διαταγές στους ήθοποιούς και στον όπερατέρ, χωρίς ν' ακούγεται στην ήχητική μπάντα. Είναι ή μέθοδος που χρησιμοποίησε κι ό Ροσσελίνι: κατασκεύασε μικρόφωνα που τό βάζουν στ' αυτιά, πράγμα που του επιτρέπει να διευθύνει τους ήθοποιούς του σ' όλη τη διάρκεια της λήψης. Έξ άλλου, αν και κάνετε ταινίες φαντασίας, από τη στιγμή που δέχεστε να εισαγάγετε τό τυχαίο στο έργο σας, δεν υπάρχει κανένας λόγος να περιορίσετε αυθαίρετα τη δυνατότητα αυτή που άπορρεί από τη σύγχρονη λήψη.

ΑΠ: Όταν άκουσα αυτή την ήχητική μπάντα, την άλλη μέρα σκέφτηκα για πρώτη φορά έδω και πολλά χρόνια, ότι θα μπορούσα ν' αλλάξω τό στυλ μου. Αλλά θα πρέπει να προσαρμόσω τις ιστορίες μου στη σύγχρονη λήψη και δε βλέπω ακόμα με ποιά τρόπο. Γιατί τό όλο ζήτημα δεν είναι να μπορώ να δίνω διαταγές στους ήθοποιούς με μίνι-μικρόφωνα. Στην πραγματικότητα πιστεύω ότι στο είδος των φιλμ που φτιάχνω, ή σύγχρονη λήψη δεν έχει άπολύτως κανένα νόημα. Έπί πλέον, για τό "Σιρόκο" δεν έτιθετο καθόλου θέμα, γιατί πολλοί από τους ήθοποιούς μιλούσαν μόνο σύγχρονα, ή μόνο γαλλικά και θάταν κρίμα να τους αντικαταστήσω, μόνο και μόνο έξ αίτίας της γλώσσας τους. Και σε τελευταία άνάλυση, εκεί είναι τό πρόβλημα: Πιστεύω πās τό θέμα της σύγχρονης λήψης, για ένα μεγάλο αριθμό φιλμ, δεν τίθεται, γιατί άπολύτως, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, είναι πρόβλημα καθαρά θεωρητικό. Θαπρεπε, για να ξαναεισάγουμε τη σύγχρονη λήψη, να ξαναφεύρουμε μία καινούργια άρχή, με την ίδια έννοια που έφεύραμε ένα συγκεκριμένο τρόπο γυρίσματος με όπερατέρ τον Γιάνος Κέντε κι ένα νέο πρόσωπο για τον ήθοποιό Ζάν Σαρρίε. Φοβάμαι ακόμα, ότι ό κινηματογράφος μου με σύγχρονη λήψη, μοιάζει μ' ένα πολύ συγκεκριμένο είδος θεάτρου που δεν αγαπώ και πολύ. Ένα είδος θεάτρου κίνησης, που δεν τό συμπαθώ, γιατί νομίζω ότι εκείνος που άσχολεϊται μ' αυτό, πρέπει να είναι κατά κάποιο τρόπο ταραχοποιός. Μπορεί βέβαια να έχω την έπιθυμία ν' αλλάξω την πορεία της ζωής αλλά δεν είμαι ταραχοποιός. Είμαι πολύ διστακτικός στις ένέργειές μου και όχι πάντοτε όσο θαπρεπε σαφής. Μπορεί σε μερικές περιπτώσεις να δίνω την έντύπωση τρομοκράτη αλλά γενικά δεν είμαι. Κι ύστερα, όταν γράφεις αυτό τό είδος θεάτρου, είναι σα να κάνεις πολιτική. Μά εγώ δεν θέλω να κάνω πολιτική. Για μένα, κάνω πολιτική, πρώτα - πρώτα σημαίνει, σεβόμαι βαθύτατα τη γνώμη των άλλων. Διαφορετικά δεν άξίζει τον κόπο. Προσωπικά είμαι πολύ έμπαθής και δεν είμαι άπολύτως σίγουρος πās θα μπορούσα να δεχτώ άλλες γνώμες έξω από τη δική μου. Έτσι νομίζω πās είναι καλύτερα να άπέχω. Την έποχή που είχα πάρει μέρος στα γεγονότα που είδατε μέσα στο "Α ΣΑ ΙΡΑ", ήμουν πολύ όρμητικός και πολύ σκληρός με πολλούς που κατόπιν έγιναν φίλοι μου. Τότε τους θεωρούσα έχθρους και τους χτύπησα σκληρά. Ό Τάμας Μπάνοβιτς, π.χ., ό ντεκορατέρ μου, ήταν έχθρος μου για πολλά χρόνια. Λοιπόν, μετά απ' όλα αυτά, πιστεύετε πās κάνω για πολιτικούς; Ό Αντρέας Κοβάτς, φίλος μου έδω και τριάντα χρόνια, μίρνει πάντα πολύ ήρεμα τις καταστάσεις. Ζυγίζει τά πράγματα με δικαιοσύνη και ξέρει πάντοτε να είναι αντικειμενικός. Για τούτο, τό σινεμά-ντιρέκτ με τό όποιο άσχολεϊται, ταιριάζει πολύ καλά στο χαρακτήρα του. Ό Ισβαν Ζάμπο, που ήταν για πολλά χρόνια ρεπόρτερ στο ραδιόφωνο, γνωρίζει πολύ καλά αυτό τον τρόπο του να πλησιάζεις τά πράγματα και κατορθώνει να παραμερίζει τά προσωπικά του αίσθηματα. Για τον έαυτό μου ξέρω πās δε θα καταφέρει ποτέ να είναι τόσο αντικειμενικός. Όπωςδήποτε ό Ζάν-Λουί Κομολλί έχει δίκια όταν λέει ότι ή σύγχρονη λήψη και τό σινεμά-ντιρέκτ είναι δυο πράγματα διαφορετικά.

ΕΡ: Αυτό που θέλαμε να πούμε είναι ότι από τη στιγμή που τά πρόσωπα άρχίζουν να υπάρχουν πραγματικά τη στιγμή που γίνεται τό γύρισμα κι όχι στο επίπεδο του σεναρίου, απ' αυτή τη στιγμή, τά λόγια τους άποτελούν κομμάτι αυτών των ίδιων και είναι τελικά τεχνητό να τους τό άρνηθείς και να τους τό επιτρέψεις άργότερα. Είναι περίεργο, ή δημιουργία των προσώπων να είναι σύγχρονη με τό γύρισμα και τά λόγια τους να μην είναι.

ΑΠ: Μέ τό να κάνουμε ταινίες, φτάσαμε στο συμπέρασμα ότι ή παρουσία των ήθοποιών μετράει πολύ περισσότερο από τό παζιμό τους. Αλλά δε φτάσαμε εκεί άμέσως. Η πρώτη φορά ήταν με τό "Ό δρόμος μου". Ό Αντρέας Κοζάκι έπαιζε τό ρόλο κάποιου νεαρού Ούγγρου. Απ' την άρχή, τό παζιμό του δε μ' άρεσε. Θέλησα να τον αντικαταστήσω, αλλά ό Ζόλτ μου τό άπαγόρευσε ρητά. Από τότε, χάρη στις συνεχείς μας συζητήσεις, κατορθώσαμε να φτάσουμε στην τωρινή μας άποψη, όσο άφορα τους ήθοποιούς. Ό Κοζάκι δε θεωρείται, στην Ούγγαρία, μεγάλος ήθοποιός. Έχει όμως τό χάρισμα, με την άπλη παρουσία του, ν' αφήνει την προσωπική του σφραγίδα στο φιλμ. Και πρόκειται έδω για την "παρουσία" ενός προσώπου, πράγμα που όφείλεται περισσότερο στο σινεμά-ντιρέκτ, παρά στον κλασικό τρόπο παιζίσματος του ήθοποιού. Αν πρέπει κανείς να ψάξει για τις ρίζες αυτού του πράγματος, θα τις βρει στα παλιά καλά άμερικάνικα φιλμ ή στον ρώσικο κινηματογράφο της μεγάλης έποχής.

ΕΡ: Τελικά, τό χαρακτηριστικό των ταινιών σας είναι ότι άρνεϊστε τό παζιμό και την ψυχολογία.

ΑΠ: Είναι άλήθεια, αστόσο ό κίνδυνος υπάρχει στο σημείο όπου, όταν ένας δεν διαλέξει τό κατάλληλο πρόσωπο, κάτι μοιάζει να χάνεται από την ταινία. Όπως στο "Α ΣΑ ΙΡΑ"... Στο άρχικό σενάριο (όπως και στην ταινία), ό κύριος γυναικείος ρόλος παιζόταν από μία κοπέλλα, την ήθοποιό Αντρέα Ντραότα. Όταν άρχίσαμε τό γύρισμα, είχα την ιδέα να χωρίσω αυτό τό πρόσωπο στα δύο. Έφτιαξα λοιπόν δυο νέα πρόσωπα, αλλά σε κανένα απ' αυτά δεν είχα έμπιστοσύνη. Αντίθετα, άνακάλυψα, καθώς προχωρούσε τό γύρισμα, ότι ή Ντραότα έφτιαχνε ένα πρόσωπο πολύ σημαντικό κι ένδιαφέρον, βέβαια όχι αυτό που είχαμε φαντασθεί αλλά πάντως κάτι πολύ καλό. Μέσα στο προσωπικό μου στυλ ή παρουσία των προσώπων παίζει τον ίδιο ρόλο που παίζουν κι οι κινήσεις της κάμερα. Όταν τά πρόσωπα είναι καλά διαλεγμένα, τότε ό θεατής πιστεύει στην ύπαρξή τους και αίσθάνεται ότι υπάρχει κάτι πίσω τους. Η ίδια ή ζωή. Η βάση του σινεμά-ντιρέκτ.

ΕΡ: Μιλήστε μας λίγο για τά ντεκόρ των ταινιών σας. Παίζουν κι αυτά μεγάλο ρόλο;

ΑΠ: Ό Έρναντς κι εγώ σκεφτόμαστε πάντα παράξενα τοπία αλλά στην Ούγγαρία υπάρχουν έλάχιστα τέτοια μέρη. Κυριαρχεί ή μεγάλη πεδιάδα. Και σ' αυτή την πεδιάδα είναι χτισμένα τά σπίτια. Όταν γυρίζαμε τό "Α ΣΑ ΙΡΑ", προσπαθήσαμε να βρούμε ένδιαφέροντες χώρους, που δεν τους είχαμε ξαναχρησιμοποιήσει. Έτσι, βρήκαμε ένα μοναστήρι, καθώς και τό σχολείο που πήγαινε ό Έρναντς. Αυτό τό μοναστήρι των βενεδικτίνων καλόγερων βρισκόταν σ' ένα λόφο, όλομόναχο μέσα στο τοπίο. Τό είδατε στο "Ό δρόμος μου". Ό σκοπός μας ήταν τότε, να διηγηθούμε τι συνέβη κατόπιν στον νεαρό Ούγγρο του "Ό δρόμος μου". Για τούτο βάλαμε και στο "Α ΣΑ ΙΡΑ" την ίδια δεξαμενή. Συλλάβαμε λοιπόν την ιστορία μας σε σχέση μ' αυτό τό μοναστήρι αλλά ό έπισκοπος δεν μās έδινε την άδεια να γυρίσουμε εκεί. Άρχίσαμε τότε να ψάχνουμε και τελικά βρήκαμε αυτή τη μικρή πόλη με τό σπίτι του έπισκόπου που είδατε στην ταινία. Σ' αντίσταθμισμα, κρατήσαμε τη δεξαμενή γιατί θέλαμε να επαναλάβουμε αυτό τό χώρο, έχοντας πάντα υπ' όψη μας τό "Ό δρόμος", για να δείξουμε ότι ή ιστορία του νεαρού είχε άρχίσει εκεί.

ΕΡ: Αυτό που είναι άξιοσημείωτο στη χρησιμοποίηση του χώρου μέσα στις ταινίες σας, είναι ότι κι όταν ακόμα βλέπει κανείς την πεδιάδα και τον όρίζοντα με εύρύτατες προοπτικές, έχει πάντα την αίσθηση πās ό χώρος σας είναι ένας χώρος ένμηδενισμένος ή κλειστός. Αυτό όφείλεται, κατά τη γνώμη μου, και στον τρόπο βέβαια με τον όποιο βλέπετε τό χώρο αλλά κυρίως στον τρόπο με τον όποιο δημιουργείτε αυτό τό χώρο. Δεν είναι ένας χώρος που υπάρχει ήδη και που μέσα του κατορθώνετε να γυρίζετε, είναι ένας χώρος που άρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή που δημιουργείτε κίνηση στο έσωτερικό του, από τη στιγμή που οι μετακινήσεις της κάμερα θέτουν με άκρίβεια σύνορα. Άκόμα και μία έρημο να μās δείχνατε, έμετς θαχαμε την έντύπωση ότι βρισκόμαστε στο κελί μιας φυλακής.

ΑΠ: Για τό "Σιρόκο" τά έξωτερικά που βρήκαμε ήσαν πολύ μπανάλ και φοβόμουν πās δεν θα ήσαν καθόλου ένδιαφέροντα. Μά όταν είδα την ταινία, κατάλαβα πās δεν έπρόκειτο για δεδομένο, αλλά για άφηρημένο χώρο. Ένα χώρο κατασκευασμένο. Ένα χώρο που υπάρχει μόνο στην όθονη.

ΑΠΟΔΟΣΗ: ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ

# ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ

## βιοφιλμογραφια



Γεννήθηκε το 1921 στην κορυφοπέτη Βία, κοντά στη Βουδαπέστη. Σπούδασε νομικά, βιογραφία και ιστορία της τέχνης. Το 1944 άνοιξε το πρώτο κινηματογραφικό σπουδαστήριο στην Ανωτάτη Σχολή Δραματικής και Κινηματογραφικής Τέχνης της Βουδαπέστης, όπου πήρε το διπλώμα του το 1951. Άρχισε την κινηματογραφική του καριέρα το 1953 σαν βοηθός κινηματογραφικών επιθεωρητών. Παράλληλα με τη δουλειά του στη γάστρα ΒΟ υποκινητή, Έκανε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία το 1958, αφηγητής 37 Έτος. Έκανε τέσσερα ακόμα μεγάλα μήκους ταινίες :

1958 : ΟΙ ΚΑΜΠΑΝΕΣ ΕΦΥΓΑΝ ΓΙΑ ΤΗ ΡΩΜΗ. Σενάριο:Λάγιος Γιάλαμπος. Φωτογραφία:Τάμας Σόμλο. Μουσική: Ίβαν Πάτασιχ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Φέρεντς Ρούτκα. Ήθοποιοί: Μίκλος Γιάμπορ, Βέρνι Μοντιλάνου, Μπ. Φέρεντς Ντράι, Σάντορ Πέτσι, Γκάμπι Μάγκντα, Φέρεντς Λάντανου, Ίσταν Χολ, Γιόζεφ Φόρνας.

1960: ΤΡΙΑ ΑΣΤΕΡΙΑ. Σενάριο: Λάγιος Γιάλαμπος. Φωτογραφία: Ίσταν Χολντ μπραντ. Μουσική: Φέρεντς Φάρκας. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Τζιζιτς Μπέρεταλν. Ήθοποιοί: Εύα Ρούτκα, Μίκλος Γιάμπορ, Λάγιος Μπάσι, Ίσταν Βέλεντσε.

1963: ΚΑΝΤΑΤΑ. Σενάριο: Μίκλος Γιάντσο, από νουβέλλα του Γιόζεφ Λένγκελ. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Μουσική: Μπάλιντ Σάροσι. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Φέρεντς Ρούτκα. Ήθοποιοί: Ζόλταν Λατίνοβιτς, Μίκλος Σάκατς, Άντορ Άιταυ, Μπέλα Μπάρας, Έντιτ Ντόμιαν, Γιούλα Μπόντρογι, Ίσταν Άβαρ.

1964: Ο ΔΡΟΜΟΣ ΜΟΥ. Σενάριο: Γιούλα Χέρναντι, από νουβέλλα του Ίμερ Βάντας. Φωτογραφία : Τάμας Σόμλο. Μουσική: Ζόλταν Γιένεϋ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Σεργκέι Νικονένκο .

1965: ΔΥΣΤΥΧΙΣΜΕΝΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ. (Γνωστό στη διεθνή φιλμογραφία με το γαλλικό του τίτλο ΟΙ ΧΩΡΙΣ ΕΛΠΙΔΑ - Έλληνικός τίτλος ΟΙ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ). Σενάριο: Γιούλα Χέρναντι. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιχ. Ήθοποιοί: Γιάνος Γιέριμπε, Τάμπορ Μόλναρ, Άντρας Κόζακ, Γκάμπορ Άγκαρντ, Ζόλταν Λατίνοβιτς.

1967: ΑΣΤΕΡΟΕΙΔΕΙΣ-ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ. (Γνωστό στη διεθνή φιλμογραφία με το γαλλικό του τίτλο ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΚΑΙ ΛΕΥΚΟΙ). Σενάριο: Γιούργκι Μοντιβάνι, Γιούλα Χέρναντι και Μίκλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Ντεκόρ: Μπόρις Τσεμποτάρσιος. Κοστούμια: Μαρία Άμπαραντόφναγια. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήχοι: Ζόλταν Τόλντ. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Γιόζεφ Μάνταρας, Τάμπορ Μόλναρ, Γιάνσι Γιούχας, Τατάνια Κορνιούκοβα, Κριστίνα Μικολάιβεσκα, Μίκαελ Κοζάκοφ, Βίκτορ Άντβιούχο, Μπόλοτ Μπεχενάλεφ, Σεργκέι Νικολένκο.

1967: ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΚΡΑΥΓΗ. (Πρωτότυπος και διεθνής τίτλος. Έλληνικός τίτλος Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ). Σενάριο: Γιούλα Χέρναντι και Μίκλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιχ. Κοστούμια: Ζούζα Βίτσε. Ήχοι: Ζόλταν Τόλντ. Μοντάζ: Ζόλταν Φάρκας. Ήθοποιοί: Άντρας Κόζακ, Ζόλταν Λατίνοβιτς, Γιόζεφ Μάνταρας, Μάρι Τόροτσι, Άντρεα Ντράχτο, Άντα Σιμενφάλβι, Ίσταν Μπούιτορ, Σάντορ Σιμενφάλβι, Γιάνος Κόλτσι, Γιάνος Γιέριμπε, Λάσλο Σάμπο.

1968: ΛΑΜΠΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ. (Γνωστό στη διεθνή φιλμογραφία με το γαλλικό του τίτλο ΑΗ, ΞΑ ΙΡΑ ) Σενάριο: Γιούλα Χέρναντι. Φωτογραφία: Τάμας Σόμλο. Ήθοποιοί: Άντρεα Ντράχτο, Κάτι Κόβατς, Λάγιος Μπαλάζοβιτς, Μπένεντεκ Τότ, Άντρας Μπάλιτ, Άντρας Κόζακ.

1969: ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟΣ ΣΙΡΟΚΟΣ (Γαλλικός και ούγγρικός τίτλος της γαλλοουγγρικής συμπαραγωγής). Σενάριο: Γιούλα Χέρναντι και Μίκλος Γιάντσο. Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε. Μουσική: Τάμαρ Βάισιτς. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιτς. Ήθοποιοί: Μαρίνα Βλαντύ, Ζάν Σαριέ, Εύα Σουάν, Γιόζεφ Μαντάρας, Ίσταν Μπούιτορ, Γιούργκι Μπάνφλυ, Φίλιπ Μάρς, Άντρας Κόζακ.

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ

## ‘Η ομάδα "Μεντβέντιν"

του Ρενέ Βωτιέ

### Τό ιστορικό

‘Η κινηματογραφική ομάδα "Μεντβέντιν" σχηματίστηκε τό Δεκέμβρη του 1967, όταν οί πολιτικοποιημένοι εργάτες της Μπεζανσόν συνειδητοποίησαν πώς ό αληθινός κινηματογράφος δέ μπορεί παρά νέ είναι έργο τους. Προηγούμενα, από τόν... ‘Απριλη μέχρι τό Δεκέμβρη, ό Κρίς Μαριέρ καί ό Μάριο Μαρέτ είχαν γυρίσει μιά ταινία για τήν άπεργία του εργοστασίου Ροντιασετά της Μπεζανσόν μέ τίτλο "Θά είδωθούμε σύντομα, έλπίζω". Στίς 5 Μαρτίου 1968 τό φιλμ προβλήθηκε στην τηλεόραση, στην έκπομπή "Κάμερα 3". Στίς 27 ‘Απριλίου έγινε ή πρεμιέρα στη Μπεζανσόν. Οί εργάτες του εργοστασίου Ροντιασετά δέχτηκαν τήν ταινία μάλλον εύνοικά. Τή βρήκαν όμως λίγο "μελαγχολική" καί λίγο "ρομαντική". Μελαγχολική γιατί, κατά τή γνώμη τους, λείπει ή έλπίδα καί ρομαντική διότι, άν καί δείχνει αγωνιστές καί άπεργίες, άποφεύγει νά καταδείξει τήν προετοιμασία των άπεργιών καί τήν πολιτικοποίηση των έργατων, δηλαδή αυτό πού είχε καί τή μεγαλύτερη σημασία για τό εργοστάσιο. ‘Ο Κρίς Μαριέρ καί ό Μάριο Μαρέτ άπάντησαν στίς παρατηρήσεις των έργατων, λέγοντας πώς ένα φιλμ μέ τέτοιες άπόψεις δέν θά μπορούσε νά γυριστεί παρά μόνο άπ’ τους ίδιους τους εργάτες.

Οί εργάτες λοιπόν σχημάτισαν μιά κινηματογραφική ομάδα πού τή βάπτισαν μέ τό όνομα του Μεντβέντιν, ενός Σοβιετικού κινηματογραφιστή πού τό 1930 έπιχείρησε νά κάνει τόν κινηματογράφο μέσο έννημέρωσης καί συμπάραστασης στίς οικονομικές διεκδικήσεις των άγροτων χρησιμοποιώντας τον σά μέσο προπαγάνδας.

Μετά άπο μερικά μαθήματα κινηματογραφικής τεχνικής πού τους δώσαν τεχνικοί οί όποιοι ήρθαν άπ’ τό Παρίσι, τά μέλη της ομάδας άρχισαν νά γυρίζουν ταινίες κατά τή διάρκεια των γεγονότων του Μάη.

### ‘Αποσπάσματα από μιά συζήτηση μέ τόν έμψυχωτή της ομάδας Πάλ Σεμπέ

Κάποτε άποφασίσαμε νά κάνουμε ένα φιλμ μέ βάση μιά σεκάνς πού είχαμε γυρίσει στη Γιεμά, ένα μικρό εργοστάσιο ώρολογοποιίας στη Μπεζανσόν. Στή σεκάνς αυτή, πού γυρίστηκε τό 1968, βλέπουμε μιά νεαρή εργάτρια της C. G. T νά βγάξει λόγο για πρώτη φορά. Ξεινώνοντας άπ’ τήν προσωπικότητα της Σουζάννας σκεφτήκαμε νά κάνουμε μιά ταινία πού θά έδειχνε αυτήν άκριβώς τήν πορεία, αυτή τήν καθημερινή, άνώδυμη καί ταπεινή προσφορά. Θά έδειχνε ακόμα πώς διοργανώνεται ένα σύνδικάτο, τί σημαίνει συνδικαλιστής καί σέ τί συνίσταται ή καθημερινή του πάλη.

‘Απ’ τήν άρχή μέχρι τό τέλος, περιοριστήκαμε σκόπιμα σ’ αυτό τό θέμα. ‘Ο τίτλος της ταινίας μας "Μαχόμενη τάξη" σημαίνει ότι θέλουμε νά έπιστήσουμε τήν προσοχή στό ότι πρόθεσή μας δέν ήταν νά κάνουμε μιά υπερμεγέθη τοιχογραφία της πάλης των τάξεων. Θέλαμε, έντελώς άπλά, νά δείξουμε πώς, άν κάτι γίνεται στη Γαλλία καί στόν άλλο κόσμο, αυτό όφείλεται στό ότι στά εργοστάσια, τόσο έδω όσο κι άλλο, υπάρχουν νεαροί καί νεαρές εργάτριες - πού μπορεί νά είναι καί όμορφες, πράγμα πού δέ βλάπτει καθόλου - οί όποιοι μοχθούν σιωπηλά. Ένα συνδικάτο δέν γεννιέται

άπ’ τό μηδέν.

Μέ τόν καιρό καταλάβαμε πώς άν θέλαμε νά κάνουμε μιά ταινία πού νά τέλειωνε πριν άπ’ τό έτος 2000, έπρεπε ν’ άποταηθούμε στους κινηματογραφιστές. Πράγματι, τό "Μαχόμενη τάξη", όπως φαίνεται κι άπ’ τό ζενερύ, είναι έργο πού πραγματοποίησαν από κοινοού κινηματογραφιστές καί εργάτες. Πιστεύαμε ότι ό τρόπος αυτός ήταν ένα ένδιάμεσο στάδιο πού θά όδηγοΰσε τελικά στό νά γυρίζουν οί εργάτες τίς ταινίες μόνοι τους.

Σήμερα στη Μπεζανσόν οί εργάτες κάνουν ταινίες, άπ’ τήν άρχή μέχρι τό τέλος, έντελώς μόνοι. Αύτά τά φιλμ μικρού μήκους άποτελούν σειρά μέ τό γενικό τίτλο "Εικόνες της νέας κοινωνίας" καί πραγματεύονται γεγονότα ούσιαστικά αυτής της "νέας κοινωνίας", σ’ αντίθεση μέ τίς διακηρύξεις του Σαμπάν, του Πομπιντού καί άλλων.

Τό εργατικό σινεμά, στό μέτρο πού ύπάρχει, γίνεται από συνδικαλιστές. Τό συνδικαλιστικό πνεύμα άποτελεί προϋπόθεση για τό γύρισμα ταινιών άπ’ τους ίδιους τους εργάτες. ‘Οσοι εργάτες είχαν προσχωρήσει στην ομάδα για νά διασκεδάσουν φτιάχνοντας ταινίες, γρήγορα τήν εγκατέλειψαν καταλαβαίνοντας πώς πρόκειται για μιά σοβαρή δουλειά. Παρέμειναν μόνο οί ύπεύθυνοι.

Νομίζω πώς στό επόμενο στάδιο της δουλειάς μας θά μπορούμε νά φτιάχνουμε ταινίες πού θά είναι δυνατόν, άν όχι νά δίνουν λύσεις - κανείς δέ θάθελε νά επιβάλλει λύσεις - τουλάχιστον νά λέν πράγματα πού συγκεκριμένα καί νά διατυπώνουν προτάσεις.

Πιστεύω ακόμα πώς ή σωστή λύση του προβλήματος του εργατικού κινηματογράφου βρίσκεται στό νά γυρίζουμε ταινίες σέ συνεργασία μέ τους κινηματογραφιστές. ‘Η περρα έδειξε πώς δέν θά μπορούμε νά συνεχίσουμε νά κάνουμε σωστή δουλειά μόνοι μας. Νομίζω πώς τώρα έχουμε δυό εμπειρίες παράλληλες αλλά διαφορετικές καί πώς επιβάλλεται νά τίς προωθήσουμε καί τίς δυό : Οί εμπειρίες των έργατων της Μπεζανσόν θά προσφέρουν γνώσεις στους κινηματογραφιστές, καί αντίστροφα. Αυτό δέν σημαίνει πώς ό κινηματογράφος θά ξεφύγει άπ’ τά χέρια των κινηματογραφιστων. Οί εργάτες δέν μπορούν νά κρατούν διαρκώς στό χέρι μιά κάμερα. Έχουν νά κάνουν άλλη δουλειά. Ένας άνθρωπος σαν τόν Γιοντάρ, π.χ., θά ανακαλύψει πολλά πράγματα στίς ταινίες πού γυρίζονται στη Μπεζανσόν κι οί άπόψεις του για τόν κινηματογράφο θά εμπλουτιστούν όποσδήποτε. Θά μπορούσαμε επίσης νά συζητήσουμε τό θέμα της συλλογικής εργασίας πού είναι πάρα πολύ ένδιαφέρον. ‘Ο στρατευμένος κινηματογράφος δέν μπορεί παρά νά είναι συλλογικός.

Οί εργάτες όλοένα καί περισσότερο πιστεύουν πώς ό κινηματογράφος συμβάλλει σημαντικά στό σχηματισμό των πληροφοριών πού τους χρειάζονται, πώς είναι ένα επικουρικό εργαλείο καί πώς πρέπει νά μάθουν νά χρησιμοποιούν αυτό τό εργαλείο. Βέβαια, δέν θάπρεπε νά ζητάμε άπ’ τους εργάτες νά θυσιάζουν μέ τήν πρώτη εύκαιρία χρήμα καί χρόνο για νά φτιάχνουν ταινίες. ‘Ωστόσο, σιγά σιγά κατανοούν πώς ένα φιλμ είναι κάτι περισσότερο από μιά άφίσα, μιά προκήρυξη ή ένα λόγο. ‘Απ’ τή στιγμή πού καταλαβαίνουν πώς ό κινηματογράφος είναι ένα όπλο στά χέρια του αντιπάλου, έπιθυμούν έντονότερα νά τό άποκτήσουν κι αυτοί καί νά τό χρησιμοποιήσουν για τήν υπεράσπιση των δικών τους ιδεών.

Στίς συζητήσεις πού κάνουμε μέ τους συναδέλφους μας εργάτες μετά τήν προβολή κάποιας ταινίας μας, συχνά οί έρωτήσεις άφορούν τό θέμα της διανομής αυτών των ταινιών. Τά φιλμ μας πρέπει νά προβληθούν κι έξω άπ’ τά εργοστάσια στά όποια αναφέρονται για νά γίνουν εύρύτερα γνωστά. ‘Η μόνη λύση είναι ν’ αναλάβουν τή διανομή οί ίδιοι οί εργάτες ή άλλοι πού ένδιαφέρονται για τά προβλήματα των έργατων. ‘Οποιοσδήποτε κι όπουδήποτε κι άν όργανώσει μιά προβολή, έμεϊς είμαστε πρόθυμοι νά πάμε καί νά παίζουμε τίς ταινίες μας, κι ακόμα νά συζητήσουμε μέ τους πάντες.

Πράγματι, μέ τή βοήθεια των συναδέλφων μας όλης της Γαλλίας, ό κόσμος έμαθε ότι ύπάρχει κι ένα νέο είδος κινηματογράφου, ό εργατικός κινηματογράφος. Τώρα πιά δέν μπορούν ν’ άγνοήσουν τήν ύπαρξή μας.

Για ποιούς κάνουμε τίς ταινίες μας ; Για τους εργάτες κατ’ άρχήν για νά τους δείξουμε πώς ύπάρχει στη διάθεσή τους ένα καινούργιο όπλο πού πρέπει νά τό χρησιμοποιήσουν, καί μετά καί για τους άλλους πού δέν ξέρουν τί σημαίνει νάσαι εργάτης, πού δέν ξέρουν τίποτα άπ’ τίς συνθήκες της δουλειάς μας. ‘Οπως καί νάναι, αυτό πού ένδιαφέρει τελικά είναι νά διανεμόνται οί ταινίες μας για νά γίνει γνωστό πώς κάπου στη Γαλλία οί εργάτες πιστεύουν στόν κινηματογράφο καί πώς αυτός άποτελεί τό αποτελεσματικότερο μέσο για τήν ανταλλαγή των εμπειριών μας. ‘Αλλά δέν νομίζω πώς φτάσαμε σ’ αυτό τό στάδιο. Γιατί, αυτό πού γίνεται στη Μπεζανσόν, δέ γίνεται καί σ’ άλλες εργατοπόλεις.

Μετάφραση : ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

## ΚΡΙΤΙΚΗ

[ 1 ]

των Ζάν Ναρμπονί  
και Ζάν-Λουί Κομολλι

Κάθε κριτική έρευνα, που θέλει να είναι συνεπής, οφείλει να διακαθορίζει, όσο το δυνατόν αυστηρότερα, το πεδίο της και τά μέσα έλέγχου που άσκει. Δηλαδή : τον ιστορικό χώρο, τον τομέα που προτίθεται να μελετήσει, εκείνο που την καθιστά ίκανή καθώς κι αυτό που την καθιστά άναγνα. Και, ως προς το χώρο και τη σκόπευσή της σ' αυτόν, οφείλει να διευκρινίζει τη λειτουργία που πρόκειται να εκπληρώσει και τον ιδιαίτερο στόχο της.

Τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" θεωρούν αυτόν τον γενικό όρισμό της κριτικής επιβεβλημένο σήμερα και ως προς τις θέσεις τους και ως προς τις κατευθύνσεις τους. Αυτό δέ σημαίνει πως μέχρι τώρα τον άγνοούσαν. Άντιθετα, τον χρησιμοποιούσαν είτε άποσπασματικά είτε σε όρισμένα πρόσφατα κείμενα. Πάντοτε, όμως, κατά τρόπο άβριστο και συμπτωματικό. Έτσι, έγινε αισθητή, τόσο στους άναγνώστες μας όσο και σε μās τους ίδιους, η άνάγκη μιας θεωρητικής άνύψωσης στην κριτική που άσκούμε, σε άμοιβαία έξάρτηση με την άνύψωση του πεδίου της. Δέν άρκει να χαράξουμε ένα "πρόγραμμα" ή να σταθούμε σε διακηρύξεις και σχέδια "έπαναστατικά". Πρέπει, άντιθετα, να προσπαθήσουμε να σκεφτούμε, όχι πάνω σ' αυτό που θά θέλαμε αλλά πάνω σ' αυτό που πραγματοποιούμε και που μπορούμε να πραγματοποιήσουμε. Και ό όρος λειτουργίας αυτής της διασκειπτικής είναι η άνάλυση της σημερινής κατάστασης των πραγμάτων.

### 1. Ο χώρος

α) Κατ' άρχήν, για ποιό χώρο μιλάμε ; Τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" είναι μία ομάδα έργασίας που, μεταξύ των άλλων τους δραστηριοτήτων (προβολές, παραγωγή ταινιών κ.λ.π.) εμφανίζονται και σαν περιοδική επίθεώρηση. Σάν περιοδικό, άποτελούν ένα προϊόν που κοστίζει μία όρισμένη ποσότητα έργασίας (σ' αυτούς που τό γράφουν, όπως και σ' αυτούς που τό εκδίδουν ή που τό διαβάζουν) και πουλιέται σε μία όρισμένη τιμή. Δέν μπορούμε να άποικύσουμε ότι, σαν τέτοιο προϊόν, τοποθετείται μέσα στο οικονομικό σύστημα της κεφαλαιοκρατικής λειτουργίας (τρόποι παραγωγής, δίκτυο διανομής κ.ά.) και, όπως δήποτε, είναι δύσκολο να δούμε πως θά μπορούσε να εκδίδεται διαφορετικά, εντός άν έπεφτε στην ούτοπία ενός "παράλληλισμού". Άλλά, πρώτο και άντιφατικό σύμπτωμα αυτού του "παράλληλισμού" είναι ότι άποτελεί μία ψευδο-άρνηση του συστήματος, από τό όποιο ίσχυρίζεται ότι άποσπάται ενώ λειτουργεί πλάι του. Πρόκειται, στο βάθος, για ένα "νεο-σύστημα", που τρέφει την άυταπάτη ότι μπορεί να εκμηδενίζει όσα του άρέσουν να άρνεύται (καθαρός ιδεαλισμός) και που, γιαυτό άκριβώς, γίνεται θύμα του "ιδεώδους" του. Άπέναντι σ' έναν τέτοιο παράλληλισμό, που ενεργεί άπ' τη μία μόνο πλευρά του σχίσματος, και στην άπειλή μιας σύζευξης στο μέλλον, έμεις εκλέξαμε τη διάζευξη μέσα στο παρόν.

Μετά άπ' όλ' αυτά, η έρώτηση τίθεται ως εξής : Ποιά είναι η στάση μας άναφορικά προς αυτόν τον χώρο, όπου βρεθήκαμε τοποθετημένοι ; Έφ' όσον η πλειονότητα των ταινιών που παράγονται και διανέμονται στη Γαλλία - όπως και η πλειονότητα των βιβλίων και των περιοδικών - ύφίστανται μέσω του κεφαλαιοκρατικού οικονομικού συστήματος και μέσα από την κυριαρχούσα ιδεολογία, εκείνο που πρέπει να γνωρίσουμε είναι εάν ίκανοποιούνται να διαποτίζονται από αυτήν την ιδεολογία και να άποτελούν τό μέσο διέλευσής της, τό διαφανές όχημα, την έπικλειτη γλώσσα της, ή άν έπιδιώκουν να προκαλέσουν μία άναστροφή και μία διασκειπτική στάση, να επέμβουν πάνω της και να την κάνουν όρατή, αυτήν και τους μηχανισμούς της, τροχοπεδώντας τους.

β) Γιατί αυτός ο χώρος όπου ενεργούμε, είναι εκείνος του κινηματογράφου και, πιο ειδικά, η ταινία στην ιστορία της : την παραγωγή της, τη βιομηχανοποίησή της, τη διανομή της (που άποτελεί σοβαρότατο πρόβλημα), την άνάγνωσή της.

Τό έρώτημα δέν βρίσκεται, πλέον, στο "τί είναι κινηματογράφος" αλλά στο "τί είναι, σήμερα, μία ταινία". Γιατί ό "κινηματογράφος" δέν ίδρύει θεωρητική γνώση, που να γεμίζει με έννοια αυτόν τον κενό όρο. Για μία περιοδική έκδοση, τό έρώτημα γίνεται : ποιά έργασία πρέπει να πραγματοποιηθεί στο πεδίο εκείνο που καλύπτεται από τις ταινίες ; Και για τά "Καγιέ ντύ Σινεμά", ειδικότερα : ποιά είναι η ιδιαίτερη λειτουργία μας σ' αυτό τό πεδίο ; τί πρέπει να έπισημαίνει τη διαφορά μας από τά άλλα περιοδικά του κινηματογράφου ;

### 2. Οι ταινίες

Τί είναι μία ταινία ; Άπό μία άποψη είναι ένα όρισμένο προϊόν μέσα σ' ένα συγκεκριμένο οικονομικό σύστημα, τό όποιο για να παραχτεί στοιχίζει κάποια έργασία (χρήμα) - άκόμα και οι "ανεξάρτητες" ταινίες ή του "νέου κινηματογράφου" δέν ξεφεύγουν άπ' αυτή την οικονομική έξάρτηση και, γιαυτό την παραγωγή άπαιτεί τη συνεργασία ενός όρισμένου άριθμού έργαζομένων ( του όποιου ό σκηνοθέτης, σε τελευταία άνάλυση και είτε πρόκειται για τον Ούρβι είτε για τον Μουλλέ, δέν είναι παρά ένας "εργάτης της ταινίας") και, έξαιτίας αυτής της παραγωγής, μεταβάλλεται σε έμπόρευμα, σε άξια άνταλλαγής, άφου πουλιέται με τη μορφή εισιτηρίων ή συμβολαίων : έμπόρευμα, λοιπόν, καθορισμένο από τό "κύκλωμα του χρήματος", διανομής, εκμετάλλευσης κλπ. Άπό την άλλη άποψη, και κατά συνέπεια, είναι προϊόν καθορισμένο από την ιδεολογία του οικονομικού συστήματος τό όποιο παράγει και πουλάει τις ταινίες και, στην περίπτωση των ταινιών που γίνονται στη Γαλλία, καθορίζεται από την κεφαλαιοκρατική ιδεολογία.

Έντούτοις, άν καμία ταινία δέν μπορεί από μόνη της ν' αλλάξει τίποτα άπ' τον οικονομικό τρόπο της παραγωγής της και της διανομής, άν έχουμε να κάνουμε μ' αυτή την οικονομική καταχάρηση της ταινίας σε ένα συντελεστή σταθερού προσδιορισμού και, μέσω αυτού του οικονομικού προσδιορισμού, οι ταινίες βυθίζονται μέσα στην κυριαρχούσα ιδεολογία και, γιαυτό τό λόγο, γίνονται όλας έργα του ιδεολογικού γράφου ( έξοχα συνεκτικού μέσα στα ράκη του), μπορούν, έντούτοις, να παύουν σ' αυτόν διαφορετικούς ρόλους και να άντιδράσουν κατά τρόπο διαφορετικό.

Έργο της κριτικής λοιπόν είναι να διατυπώσει αυτές τις "διαφορές", να μελετήσει τις ιδιαίτε-

ρες συνθήκες τῶν ταινιῶν στό ἀπέραντο πεδίο τῆς ἰδεολογίας ( τοῦ ὅπου ἕνα ἀπό τά ὀνόματα εἶναι "κινηματογράφος" ἢ "τέχνη") καί νά βοηθήσει στό μετασχηματισμό της. Τό ἀποτέλεσμα δέν ἔρχεται μαγικά, μέ μιᾶς, ἀπό τή βίαιη δύναμη ὤμων ἀποφάσεων, ἀλλά συντελεῖται ἀργά καί ἀδιάλειπτα.

Ἐπ' εὐκαιρία, σημειώνουμε ὀρισμένα σημεία, στό ὅποια θά πρέπει νά ἐπανέλθουμε: κάθε ταινία εἶναι πολιτική στό μέτρο πού προσδιορίζεται ἀπ' τήν κετεστημένη ἰδεολογία πού τήν παράγει ( ἢ μέσα στήν ὁποία παράγεται, πού εἶναι τό ἴδιο). Στήν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου ἡ ἐξάρτησή αὐτῆ εἶναι ἰσχυρότερη καί πληρέστερη, ἐπειδή, ἀντιθέτα πρὸς τίς ἄλλες τέχνες καί τά ἰδεολογικά συστήματα, ὁ κινηματογράφος κινητοποιεῖ ἀξιόλογες οἰκονομικές δυνάμεις ἀπό τό ἴδιο ἀκόμη τό στάδιο τῆς παραγωγῆς του ( καί ὄχι μόνο τῆς διανομῆς, δημοσιότητας καί πώλησης, περιοχῆ ὅπου ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει τίποτα νά ζηλέψει ἀπό τή "φιλολογία" καί τό βιβλίο-ἐμπόρευμα). Εἶναι γνωστό ὅτι ὁ κινηματογράφος "ἀναπαριστᾷ" τήν πραγματικότητα ἐντελῶς "φυσικά", ἀφοῦ ἡ μηχανή λήψεως καί τό φιλμ ἔχουν γίνει γιαντό τό σκοπό καί μέσα στήν ἰδεολογία πού ἐπιβάλλει ὁ σκοπός αὐτός. Ἀλλά αὐτή ἡ πραγματικότητα πού ἐπιδέχεται πιστή ἀναπαραγωγή καί πού ἀνακλᾶται ἀπό ὄργανα καί τεχνική ἐξαρτημένα ἀπ' αὐτήν τήν ἴδια, βλέπουμε πολύ καθαρά ὅτι εἶναι ἐξολοκλήρου ἰδεολογική. Κάτω ἀπ' αὐτή τήν ἀποψη, ἡ θεωρία τῆς "διαφάνειας" ( ὁ κινηματογραφικός κλασικισμός) εἶναι προφανῶς ἀντιδραστική: δέν εἶναι ὁ κόσμος στή "συγκεκριμένη του πραγματικότητα" πού συλλαμβάνεται ἀπό ἕνα ὄργανο μή παρεμβατικό - ὅπως ὑποστηρίζει ἡ θεωρία αὐτή - ἀλλά ὁ ἀόριστος, ἀτυποποίητος, ἀ-διασκεπτικός καί χωρίς κριτική ἀντιμετώπιση κόσμος τῆς κετεστημένης ἰδεολογίας. Οἱ διάφορες λαλιές μέσω τῶν ὁποίων σημαίνεται καί ἐκφράζεται ὁ κόσμος ( καί τῶν ὁποίων μέρος ἀποτελεῖ καί ὁ κινηματογράφος) συνιστοῦν τήν ἰδεολογία του σέ ὅ,τι, μέσα ἀπό τή σήμανση καί τό λόγο, προσφέρεται σά βιωμένος καί ἀντιληπτός κόσμος. ( Σύμφωνα μέ τήν αὐστηρά ἀλτουσεριανή ἀντίληψη ( "οἱ ἰδεολογίες εἶναι ἀντιληπτὰ-ἀποδεκτὰ-φερόμενα πολιτιστικά φαινόμενα καί ἐπιδρῶν ὀργανικά στός ἀνθρώπους μέσω μιᾶς διαδικασίας πού τοὺς διαφεύγει... Μέσα στήν ἰδεολογία οἱ ἀνθρώποι δέν ἐκφράζουν τίς σχέσεις τους πρὸς τίς συνθήκες ὑπαρξῆς, ἀλλά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ζοῦνε τίς σχέσεις τους πρὸς τίς συνθήκες αὐτές - πράγμα πού βάζει σέ ταυτόσημο τήν πραγματική καί τή "βιωμένη" σχέση). Ἐτσι, ἀπ' τό πρῶτο κιόλας μέτρο γυρισμένου φιλμ, ὁ κινηματογράφος βρῖσκεται ἀπόλυτα πιστωμένος ἀπό τήν ἀναγκαιοκρατία τῆς ἀναπαράστασης, ὄχι τῶν πραγμάτων στή συγκεκριμένη τους πραγματικότητα, ἀλλά ἔτσι, ὅπως διαθλῶνται ἀπό τήν ἰδεολογία. Καί αὐτό τό σύστημα ἀναπαράστασης λειτουργεῖ σέ ὅλα τά στάδια τῆς παραγωγῆς της: θέματα, στυλ, φόρμες ἄνοιες, ἀφηγηματικές παραδόσεις, ἀναδιπλασιάζουν τό γενικό ἰδεολογικό πλαίσιο. Ἐτσι, μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο ἀναπαριστᾶται αὐτή ἡ ἴδια ἡ ἰδεολογία. Ὁμιλεῖται, ἐπιδεικνύεται, διδάσκεται, στήν ἀναπαράσταση αὐτή τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἡ πιό σημαντική, συνεπῶς, προσπάθεια τοῦ κινηματογράφου, ἀπό τή στιγμή πού ἀναγνωρίζεται αὐτή τῆ φύση τοῦ συστήματος πού τόν καθιστᾷ ὄργανο τῆς ἰδεολογίας, εἶναι νά θέσει σέ ἀμφισβήτηση αὐτό τό ἴδιο τό σύστημα ἀναπαράστασης: νά ὑποβληθεῖ σέ ἀμφισβήτηση αὐτός ὁ ἴδιος, ὡς κινηματογράφος, γιά νά προκαλέσει μιᾶ ἀποκρίση ἢ μιᾶ θραύση πρὸς τήν ἰδεολογική του λειτουργία.

Σέ σχέση πρὸς αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀπαίτηση κάνουμε τήν κατάταξη τῶν σημερινῶν ταινιῶν.

α) Μιά πρώτη κατηγορία, ἡ μεγαλύτερη σέ ἀριθμό ταινιῶν, εἶναι ἐκεῖνες πού ἀπό κάθε πλευρά εἶναι βαπτισμένες μέσα στήν ἰδεολογία, τήν ἐκφράζουν καί τή μεταδίδουν χωρίς ἀποκλίση ἢ διαστρέφουμε ὅτι ἡ πλειονότητα τῶν ταινιῶν εἶναι ὄργανα "ἀ-συνείδητα" τῆς ἰδεολογίας, πού τά παράγει, καί τήν ἀναμασοῦν καθημερινά. Ἐδῶ ἀνήκουν τόσο οἱ "ἐμπορικές" ταινίες ὅσο καί οἱ "φιλόδοξες", οἱ "μοντέρνες" ὅσο καί οἱ "παραδοσιακές", τά "δοκίμια" ὅσο καί οἱ "τυποποιημένες", οἱ "νέες" ὅσο καί οἱ "παλιές", κάθε ταινία πού εἶναι ἀντικείμενο ἐμπορικοῦ κέρδους, συμπεριλαμβανομένων καί ἐκεῖνων πού ἐκφράζουν ρητά πολιτική ἔση - κι εἶναι γιαντό τό λόγο, πού ἡ διακηρυγμένη εὐρύτητα, σήμερα, ἔννοια τοῦ "πολιτικοῦ" σινεμά ἀπαιτεῖ μιᾶ αὐστηρή διερεύνηση ( ὡς πρὸς τή λειτουργία, τήν προοπτική, τή σκοπιμότητα, τή σχέση πρὸς τόν κινηματογράφο, κλπ.) Μιά τέτοια "προσαρμογή" μέ τήν ἰδεολογία διαμορφώνεται κατ' ἀρχήν ἀπό τήν ἰσοστάθμιση ἀνάμεσα στή "ζήτηση" τοῦ κοινοῦ καί τήν οἰκονομική προσφορά: ἡ ἰδεολογική πρακτική συνεχίζει ἀμεσα τήν πολιτική πρακτική, τυποποιώντας τήν κοινωνική ἐντολή καί ντουμπλάροντας την μέ μιᾶ θεωρία. Ἡ ἰδεολογία ἔχει τίς ἔτοιμες ἀπαντήσεις της, γιά τίς ὁποῖες ἐπινοεῖ ψευδο-ἐρωτήματα. ( Αὐτό σημαίνει ὅτι ὑπάρχει πραγματικά δημόσιο αἶτημα, μ' ἄλλα λόγια αἶτημα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας πού, γιά νά δικαιωθεῖ καί νά συντηρηθεῖ, δημιουργεῖ τήν ἔννοια τῆς "δημόσιας γνώμης" καθὼς καί τῶν γούστων της, ἔτσι ὥστε ἡ "δημόσια γνώμη" νά ἐκφράζεται διαμέσου τῶν τρόπων σκέψης τῆς ἰδεολογίας.)

Ἐξάλλου, σύμφωνα μέ τήν ἴδια ἔννοια, αὐτή ἡ "προσαρμογή" ἐπαναλαμβάνεται στή στάθμη διαδικασίας ὅπου σχηματοποιοῦνται οἱ μορφές, χάρη στήν καθολική ἀποδοχή, γιαντές τίς ταινίες, τοῦ τρόπου τῆς ἀναπαράστασης. Εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ "ἀστικοῦ ρεαλισμοῦ", ὁ ναύσταθμὸς ἀσφαλείας, ἡ τυφλή ἐμπιστοσύνη στή "ζωή", στόν ἀνθρωπισμό, στήν κοινή λογική, κλπ. Ἐτσι, ὥστε καταλήγουμε, μ' αὐτό τό κριτήριο, νά προσδιορίσουμε μέ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τίς ταινίες πού ἀνήκουν στήν κατηγορία τῶν "ἐμπορικών": δηλαδή, ὄχι ἀπό τόν ἀριθμό τῶν κερδῶν, ἀλλά ἀπό τήν ἀφελῆ ἀπουσία, σ' ὅλα τά στάδια τῆς παραγωγῆς τους, καί τοῦ ἐλάχιστου ἀκόμα προβληματισμοῦ ὡς πρὸς τήν ἀναπαράστατική φύση τοῦ κινηματογράφου. Τίποτα σ' αὐτές τίς ταινίες δέν ἔρχεται νά σπάσει τήν προσαρμογή καί τή γοητεία τοῦ ἀφησυχαμοῦ, ἀφοῦ, κατὰ τρόπο ἐντελῶς ἀσφαλῆ, εἶναι ἡ ἰδεολογία πού μιλάει σ' αὐτές γιά τόν ἑαυτό της καί πρὸς τό ἑαυτό της. Θά μπορούσαμε, λοιπόν, νά ποῦμε ὅτι δέν ὑπάρχει καμία διαφορά ἀνάμεσα στήν ἰδεολογία τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας καί τήν ἰδεολογία τῆς ταινίας. Καί θά ὀρίζαμε, σά συμπληρωματικό στόχο τῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου, τήν ἐπισήμανση ( γιά ὀρισμένες περιπτώσεις) μιᾶς τέτοιας προσαρμογῆς μεταξύ προϊόντων ἰδεολογίας καί ἰδεολογικοῦ συστήματος καί τήν ἀνάλυση, ὑπὸ τύπον παραδείγματος, τῆς ἐπιτυχίας πού εἶχαν οἱ ταινίες τοῦ Μελβίλ, τοῦ Οὐρῦ ἢ τοῦ Λελούς, σάν μονόλογοι τῆς ἰδεολογίας ὅπου ἡ ἴδια ἀφηγεῖται τόν ἑαυτό της.

β) Μιά δεύτερη κατηγορία εἶναι οἱ ταινίες ἐκεῖνες πού ἀσκοῦν μιᾶ διπλῆ δράση πάνω στήν ἰδεολογική παρεμβολή τους. Ἐν πρώτοις, μιᾶ δράση ἀμεσα πολιτική - διεξάγεται στό ἐπίπεδο τῶν "σημαιομένων" ( περιεχομένου), ὅπου διαπραγματεύεται κάποιο θέμα σαφῶς πολιτικό. Μέ τόν ὄρο "πραγματεύεται" δέν ἔννοοῦμε τήν ἀνάπτυξη, τήν φιλολογική περιττολογία καί τήν παράφραση, ἀλλά τή μεταβατική διεργασία πού προϋποθέτει δράση πάνω στό θέμα - θέμα καθαρά πολιτικό, πού συνιστᾷ μιᾶ κριτική στάση πρὸς τήν ἰδεολογία καί πού συνεπάγεται μιᾶ θεωρητική ἐργασία ἀπολύτως ἀντιθετή πρὸς τήν ἰδεολογική. Ὡς πολιτική πράξη, εἶναι συνυφασμένη ἀναγκαστικά, γιά νάχει κάποια ἀποτελεσματικότητα, μέ μιᾶ κριτική ἀπο-δόμηση τοῦ συστήματος τῆς ἀναπαράστασης. Στό ἐπίπεδο τῆς διαδικασίας σχηματισμοῦ τῶν μορφῶν, ταινίες σάν τίς "Ἀσυμβίβαστοι", "Ἡ κόψη", "Φρικώδης γῆ", δημιουργοῦν προβληματισμό τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης καί σημειώνουν τή θραύση της πρὸς τήν συμβατική παράδοση.

Πρέπει νά ἐπαναλάβουμε ὅτι μόνο αὐτή ἡ διπλῆ δράση ( στό ἐπίπεδο τῶν "σημαιομένων", ὅπως καί σ' αὐτό τῶν "σημαιομένων") ἔχει κάποια πιθανότητα νά ἐπιδράσει ἐναντίον καί μέσα στήν κυριαρχούσα ἰδεολογία: δράση διπλή καί ἀδιάλυτη οἰκονομικοπολιτική-μορφική ( αἰσθητική).

γ) Τρίτη κατηγορία, ὅπου ἡ ἴδια διπλῆ δράση ἐπιδηλώνεται ἀντίστροφα, ἀποτελοῦν οἱ ταινίες ἐκεῖνες τῶν ὁποίων τό "σημαιομένο" δέν εἶναι καθ' ἀρχήν πολιτικό, ἀλλά κατὰ κάποιο τρόπο γίνονται τέτοιο μέσω τῆς "μορφικῆς" κριτικῆς πού ἐκτελεῖται πρὸς τὸν ὄρο: "Μεσόγειος", "Μπελμπό", "Περσόνα". Οἱ ταινίες τῶν κατηγοριῶν β καί γ ὀνομαζοῦν γιά τά "Καγιέ ντύ Σινεμά" τό οὐσιώδες τοῦ κινηματογράφου.

δ) Ἄλλη κατηγορία ἀποτελοῦν οἱ ταινίες ἐκεῖνες ( ὅλο καί πιό πολλές) πού ἔχουν σαφές πολιτικό περιεχόμενο, χωρίς ὅμως νά ἀναπτύσσονται μιᾶ οὐσιαστική κριτική σὲ ἰδεολογικό σύστημα ἐφόσον υἱοθετοῦν ἀνεπιφύλακτα τή γλώσσα καί τὰ ἐκφραστικά του μέσα ( τό "Z" δέν εἶναι ἴσως τό καλύτερο παράδειγμα, γιαντὶ δέχεται ἐξαρτήσῃ τήν πολιτική ἀναπαριστάμενη ἰδεολογία - θά ἀξίζε καλύτερα νά ἀναφέρουμε τό "LE TEMPS DE L'VRE"). Δημιουργοῦν γιά τήν κριτική τήν ἀνάγκη νά ἐρευνήσουν ἐκεῖνη τό πλάτος τοῦ πεδίου πρὸς αὐτές οἱ ταινίες εἶχαν τήν προθέση νά κριτικάρουν - δηλαδή, κατὰ πόσον ἐκφράζουν ἢ ἐνισχύουν αὐτό πού πιστεύουν πᾶς καταδικάζουν, κατὰ πόσον διαπνέονται ἀπ' τό σύστημα πού θέλουν νά ἀπαρνηθοῦν κλπ.

ε) Οἱ ταινίες πού ἐξωτερικά ἀντιπροσωπεύουν τήν ἰδεολογική ἀλυσίδα ὅπου βρῖσκονται ἐγκλωβισμένες, ἀλλά πού μέσα ἀπ' τό ἴδιο τους τό ἔργο διαμορφώνεται μιᾶ ἀποτμήση, μιᾶ θραύση, ἀνάμεσα στοὺς ἀρχικούς ὄρους ( τό συμβιβαστικό ἀντιδραστικό σχέδιο-εἴτε ἀπό κριτική ἀδυναμία, εἴτε ἀπό ἀντίδραση) καί στό τελικό ἐξαγόμενο. Γιαντὶ, ἐφόσον ἡ ἰδεολογία ἀδυνατεῖ νά διοχετευθεῖ μέσα στήν ταινία, σύμφωνα μέ τίς προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ της, ( ταινίες χωρίς συνοχή, ἀδιάφορο γιά μιᾶς), καί μόλις συναντᾷ ἐμπόδια ἀναγκάζεται νά ἀποκλίνει καί νά ἀποκαλύψει τόν ἑαυτό της, προ-δομένη ἀπό τήν φιλική παγίδα, πού ξετυλίγεται ἐναντίά της, ἀφίνει μοιραῖα νά φανοῦν τὰ ὄριά της ἀλλά ταυτόχρονα καί τό ξεπέρασμά της. Τό ξεγύμνωμα αὐτό ἐνισχύεται ἀπό τήν κριτική ἐργασία, ἐργασία πού θά ἀποκαλύψει, πέρα ἀπὸ τήν ἐξωτερική, μορφική συνοχή τῆς ταινίας, ὅλες τίς ρωγμές της καί τή χρεωκοπία της. Ἡ ἰδεολογία παύει νά ἀντέχει σάν τέτοια, γίνεται ἀντικείμενο τοῦ κειμένου καί ἡ ἐργασία τῆς ταινίας ἐπιτρέπει τήν παρουσίασή της, ἢ, μάλλον τήν ἐκθεσή της. Εἶναι, π.χ.

ή περίπτωση πολλών χολλυγουντιανών ταινιών που, ενώ είναι απόλυτα ένσωματωμένες στο σύστημα και στην ιδεολογία του, καταλήγουν να προκαλούν απ' τ' έσωτερικά μια απο-σύνθεση. Πρέπει έπομένως να διερευνήσουμε εκείνο που κάνει δυνατή μια παρόμοια φθοροποίηση αυτο-αποκάλυψη της ιδεολογίας στις ταινίες αυτού του είδους. Δηλαδή, αν όφειλεται απλώς στο γενικό στόχο ενός "ελεύθερου κινηματογραφιστή" ή, εάν, κατά τρόπο πιο πολύπλοκο, ή ίδια ή λειτουργία ενός όρισμένου αριθμού μηχανισμών της αναπαράστασης, που εκτελείται απ' τήν ταινία, καταλήγει να παράγει αυτά τα αποτελέσματα ρηγμάτωσης, σπάζοντας όχι τήν ιδεολογία, που αναμφισβήτητα κυριαρχεί στην ταινία, αλλά τό είδωλό της μέσα στην ταινία ( παράδειγμα οί ταινίες των Φόρντ, Ντράγιερ, Ροσελίνι).

Η θέση μας προς αυτή τήν κατηγορία ταινιών είναι σαφής : όντας ή μυθολογία των μύθων τους δεν χρειάζονται μια κρίση αδιάφορη για τήν κριτική τους στάση που να υποκαθιστά τήν ένυπαρχουσα στο φίλμ κριτική διάθεση απορίπτοντάς τα με περιφρόνηση. Θάχε περισσότερη αξία να εκδηλωθεί αυτή ή διάθεση με πράξη.

στ) Ταινίες σχετιές με τόν "άμεσο κινηματογράφο" και ειδικότερα με μία πρώτη ομάδα: Αυτές, οί περισσότερες, που οίκοδομούνται ξεκινώντας από γεγονότα ή σκέψεις πολιτικές-κοινωνικές, αλλά που δεν διαφοροποιούνται πραγματικά από τόν μη πολιτικό κινηματογράφο, στο μέτρο, που δεν άμφισβητούν τόν κινηματογράφο σά σύστημα ιδεολογικής αναπαράστασης και που ίσοπεδώνουν τις άπεργίες των άνθρωπών μέσα στο ίδιο τυπικό σύστημα, όπως οί "Μεγάλες οίκογένειες". Η μεγαλύτερη και βασική πλάνη αυτού του κινηματογράφου είναι ότι πιστεύει πως, μόλις σπάσει ή κλασική παράδοση (άφήγηση, δραματουργία, σύνθεση, κυριαρχία του όλου στα μέρη, πλαστικότητα), ή πραγματικότητα θα προσφερθεί άμέσως σ' όλη της τήν "άλήθεια". Αλλά αυτό που σπάει είναι ένα μόνο στοιχείο του ιδεολογικού πλαισίου κι όχι τό σημαντικότερο. Η πραγματικότητα δεν περιέχει μέ κανένα τρόπο τήν ιδιαίτερη γνώση της, τή θεώρησή της, τήν άλήθεια της, όπως π.χ. ό καρπός περιέχει τό κουκούτσι. Γιατί, σύμφωνα με τή διαλεκτική διάκριση μεταξύ "πραγματικού άντικειμένου" και "άντικειμένου τής γνώσης", γνώση, θεώρηση και άλήθεια είναι πράγματα που πρέπει να παράγονται. Και είναι γι' αυτό τό λόγο (για να εκφράσουμε τή λειτουργία του και να επικυρώσουμε τις "έπιτυχίες" του), που ό άμεσος κινηματογράφος καταφεύγει στην ιδεαλιστική όρολογία, όπου καταφεύγει κι ό πιο συμβιβασμένος κινηματογράφος : "δικαιοσύνη", "αίσθηση του βιωμένου", "στιγμές έντονης άλήθειας", "διαφάνεια" και, τελικά, μαγεία. Καταφύγιο στη μαγική έννοια τής "θέασης", με τήν όποία ή ιδεολογία αυτοθαυμάζεται, χωρίς να κριτικάρεται, και ρεκλαμαρείται, για να μην έμμηδενιστεί.

ζ) Ταινίες σχετιές με τόν άμεσο κινηματογράφο, μιās δεύτερης ομάδας. Είναι εκείνες που, μη ίκανοποιημένες απ' τό "κύτταγμα που διαπερνά τα φαινόμενα", καταπιάνονται με τό πρόβλημα τής αναπαράστασης, αναπτύσσοντας τις δυνατότητες του φιλικού ύλικού. Για τό σκοπό αυτό, χρησιμοποιούν τό φίλμ σαν πηγή παραγωγής έννοιών κι όχι σαν παθητικό δέκτη σημασιών που παράγονται έξω απ' αυτό, στην ιδεολογία - π.χ., τό "Βασίλειο τής ήμέρας", "Η έπιστροφή στα έργοστάσια Βόντερ".

### 3. Κριτική λειτουργία

Ό τομέας όπου άσκειται ή κριτική μας άφορά : αυτές τις ταινίες που γεννιούνται μέσα στην ιδεολογία · τις σχέσεις τους μ' αυτήν · τις διαφορές ανάμεσα σ' αυτές τις σχέσεις. Απ' αυτόν τόν καθορισμένο τομέα προκύπτουν τέσσερις λειτουργίες : 1) Για τις ταινίες τής κατηγορίας α : να προβάλλουμε εκείνο τό σημείο άκριβώς, όπου είναι τυφλές : τήν όλική έξάρτησή τους από τήν ιδεολογία. 2) Για τις ταινίες τής κατηγορίας β γ και ζ : να τις άντιμετωπίσουμε με μία διπλή άναγνωση, διαφωτίζοντας τή διπλή διανοητική λειτουργία που αναπτύσσουν, και στο περιεχόμενο και στη μορφή. 3) Για τις ταινίες τής κατηγορίας δ και στ : να δείξουμε σε ποιο σημείο έξασθενίζει πάντοτε τό περιεχόμενο και γίνεται "άθωο" λόγω τής έλλειψης μιās θεωρητικής και τεχνικής έργασίας πάνω στή μορφή. 4) Για τις ταινίες τής κατηγορίας ε : να έπισημάνουμε τήν ιδεολογική άπόσχιση που παρήχθη από τήν έργασία τής ταινίας, καθώς και τήν έργασία αυτήν που τήν παρήγαγε.

Πρόκειται για τετραπλή λειτουργία, καθοριστική για μία κριτική που δε θέλει να είναι ούτε "λογική" (έρμηνευτικά σχόλια, έξήγηση κλπ.), ούτε "φιλολογική" (φλυαρίες τής "ύπαλληλικής" κριτικής). Γιατί θεμελιώνεται πάνω στη μελέτη και τή σύγκρισή των δεδομένων, που διέπουν τήν παραγωγή τής ταινίας (οίκονομία, ιδεολογία, ζήτηση-άγορά), καθώς και εκείνων που διέπουν τήν παραγωγή έν-

νοιών και μορφών στην ταινία.

Συνεχίζοντας τήν άναμπητή παράδοση σε πολυάριθμα, άχρηστα κι άσήμαντα γραπτά για τό σινεμά, ή κινηματογραφική κριτική προσδιορίζεται, σήμερα, στο σύνολό της, από ιδεαλιστικές προκαταλήψεις και από τάσεις ύποταγής στον έμπειρισμό. Η κριτική πέρασε ένα στάδιο που ήταν άναγκαίο, αλλά που έπρεπε άπαραίτητα να ξεπεραστεί, και έπιστρέφει στα δομικά στοιχεία τής ταινίας, στις άρθρώσεις των έκφραστικών της μέσων και στη μορφή της όργάνωσης. Το πρώτο βήμα έγινε με τόν Αντρέ Μπαζέν και άκολούθησε κατόπιν ή κριτική του τύπου τής "δομικής γλωσσολογίας", ή όποία χαρακτηρίζεται από δυο βασικά λάθη, τό μηχανοκρατικό ύλισμό και τόν φαινομενολογικό νεο-θετικισμό. Νομίζουμε πως ή μόνη δυνατή κατεύθυνση τής κριτικής βρίσκεται στο δρόμο που άνοιξαν οί θεωρητικές άναζητήσεις των Ράσσων κινηματογραφιστών του 1925 (στον Άϊζενστάιν κατά πρώτο λόγο).

Διευκρινίζουμε ότι ή πολιτική ενός περιοδικού δεν διορθώνεται με μία "άμεση" και μαγική πράξη, αλλά από ένα συνεχές έργο πολλών μηνών. Άς αποφύγουμε στον τομέα μας, κάθε άυθορμητισμό και "έπαναστατική" όρμη. Γιατί δεν πρόκειται για τή διακήρυξη μιās άλήθειας άποκαλυπτικής, που πηγάζει από τή μαγική έπιφάνιση και τόν "φωτισμό", αλλά πρόκειται για τή στερεοποίηση ενός έργου που έξελίσσεται.

Μετάφραση: ΣΩΤΗΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

Τό Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο "Ωρα" έξέδωσε και έθεσε ήδη σε κυκλοφορία τά βιβλία:

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ  
του Βασίλη Ραφαηλίδη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΟΥΩ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ  
του Νίκου Μαμαγκάκη

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ  
της Έλένης Βακαλό

Αυτά τά βιβλία όπως και "Ο χώρος όπου ζούμε: Αρχιτεκτονική, Πολεοδομία" του Γιάννη Μιχαήλ, που θα κυκλοφορήσει σύντομα, αποτελούν άπομαγνητοφωνημένη καταγραφή των διαλέξεων-σεμιναρίων που όργάνωσε πέσει ή "Ωρα". Η τελική διαμόρφωση των κειμένων έγινε με τήν εύθύνη των συγγραφέων, χωρίς αυτά να χάσουν τήν οίκεία, ζεστή μορφή του προφορικού λόγου. Η "Ωρα" έξέδωσε επίσης δυο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα βιβλία σχετικά με τις εικαστικές τέχνες: Κ. Πλακωτάρη: "Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και διακοσμητική" και Ά. Αστεριάδη: "Λεβίωμα". Ακόμα, έναν επαγγελματικό οδηγό των Έλλήνων καλλιτεχνών με τίτλο "Σύγχρονη Έλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική) και τό "Χρονικό 70", μία έτήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης για τήν καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα στην Ελλάδα.



# ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

## ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

μεταφράζει  
ὁ Φώντας Κονδύλης



### ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΙ ΕΝΑΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ

"Ένα απ' τὰ ὁμορφότερα κείμενα πού ἔχουν γραφτεῖ γιά τόν Φλάερτυ, εἶναι ἡ διήγηση τῆς ζωῆς του ἀπό τόν Ζάν Γκρεμιγιόν, ὅταν ὁ μακαρίτης κινηματογραφιστής πραγματοποιοῦσε ἐδῶ καί μερικά χρόνια μιά τουρνέ στίς κινηματογραφικές λέσχες. Κεῖνοι πού τοὺς γνώρισαν καί τοὺς δυό, θυμοῦνται πόσο ἔμοιαζαν, ἐξωτερικά καί ἐσωτερικά: ἴδια δύναμη, ἴδια ὄρεξη γιά ζωή, ἴδια πνευματική ἀκεραιότητα. Σ' ἀνάμνηση αὐτοῦ τοῦ κοινῆ ἀνθρώπινου πλοῦτου, ἐπιφυλάχτηκα, γιά ν' ἀρχίσω τούτη τῆ βιογραφία τοῦ Φλάερτυ, νά δώσω τὸ λόγο στόν Γκρεμιγιόν, μέ τόν ἦχο τῆς ὁμορφῆς, ζεστῆς καί σοβαρῆς φωνῆς του νά πάλεται ἀκόμα σ' αὐτὴ μου:

"Ὁ Ρόμπερτ Τζόζεφ Φλάερτυ γεννήθηκε στίς 16 Φεβρουαρίου τοῦ 1884 στό Άϊρον Μάουνταν τοῦ Μίτσιγκαν. Ὁ παπποῦς του εἶχε ἔρθει ἀπ' τὴν Ἰρλανδία στό Κεμπέκ κατά τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, καί στή συνέχεια, μιά ὁλόκληρη φυλὴ ἀπὸ τοὺς Φλάερτυ διασκορπίστηκε στά Νοτία τοῦ Καναδά καί στά βόρεια τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη, γινόνταν σέ μεγάλη κλίμακα, ἀπὸ τὴ Μινεσότα στό Μίτσιγκαν, ἐξαγωγή σιδήρου καί χαλκοῦ, περιουσίες θεμελιωνόνταν, καί ὁ πατέρας τοῦ Φλάερτυ εἶχε μόλις ἀρχίσει ν' ἀσχολεῖται μέ τὴν ἐκμετάλλευση ὀρυκτῶν. Ἀλλὰ τὸ κρᾶχ τοῦ 1893 πού ἔσπειρε τὸν πανικό σ' ὅλη τὴν Ἀμερική, ἐπληξε βαρειά τὸν νεαρό Ρόμπερτ καί τὴν οἰκογένειά του.

Ὁ Φλάερτυ μιλά γι' αὐτὸ τὸ γεγονός σά νά συνέβη χτές:

"Ἦστερ ἀπ' αὐτὴ τὴ συμφορά, μᾶς ἐγκατέλειψε ὁ πατέρας μου γιά νά πάει νά ζήσει κοντά στά σύνορα, μιά

Ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ εἶναι μιά ἀπ' τίς εὐγενέστερες καί πιὸ ἀγνές μορφές τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Ἐχει δίκιο κανεὶς νά θεωρεῖ τὴ φήμη του τὸ ἴδιο παγκόσμια ὅπως αὐτὴν τοῦ Τσαρλς Τσάπλιν, γιατί ὁ "Νανούκι" εἶναι μιά ἀπ' τίς πιὸ φημισμένες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

Στόν Φλάερτυ ὀφείλεται ἡ γέννηση τοῦ ντοκυμανταίρ καί ἀκριβῶς μέ τόν "Νανούκι": αὐτὸς πρακτικά δημιούργησε τούτο τὸ κινηματογραφικὸ εἶδος, καί χάρη σ' αὐτόν χρησιμοποιήθηκε γιά πρώτη φορά ὁ ὄρος μέ τὴν ἔννοια πού ἔχει σήμερα. Μέ τὰ ἀριστουργήματά του πού εἶναι ἐκτός ἀπ' τόν "Νανούκι" τὸν "Ἐσκιμῶσι", Ὁ Μοάνα", ὁ "Ἀνθρώπος τοῦ Ἀράν" καί τὸ "Ἱστορία στή Λουιζιάνα" συνέβαλε τεράστια στήν καθιέρωση ἑνὸς κινηματογραφικοῦ εἶδους πού ὑποτιμήθηκε πολὺ συχνά.

Στά 1964, σ' ἓνα δημοψήφισμα πού ὀργανώθηκε μεταξὺ εἰκοσιτεσσάρων κριτικῶν καί ἱστορικῶν ἀπὸ ὁλόκληρο τὸν κόσμον στό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ, ὁ "Νανούκι" καί τὸ "Ἱστορία στή Λουιζιάνα" τοποθετήθηκαν στήν 1η καί 2η θέση στή λίστα τῶν "Δάδεκα, καλύτερων ντοκυμανταίρ στήν Ἱστορία τοῦ κινηματογράφου", ἐνῶ ὁ "Ἀνθρώπος τοῦ Ἀράν" καί ἡ "Μοάνα" πήραν τὴν 13η καί 14η θέση. Ἐπὶ πλεον, δόξα λιγότερο γοητευτικὴ ἀλλ' ὄχι λιγότερο σημαντικὴ, στόν "Νανούκι" πρέπει ν' ἀποδοθεῖ ἡ ὀνομασία "ἔσκιμῶσι" στίς παγωμένες λιχουδιές πού πιπιλίζουν οἱ πιτσιρίκοι στά διαλείμματα.

Μέ τίς ταινίες του, ἔμαθε στοὺς ἀνθρώπους ὁλόκληρου τοῦ κόσμου ν' ἀποθαυμάζουν τὴν ὁμορφιά τῆς φύσης, καί νά παρατηροῦν τὸν τρόπο ζωῆς τῶν συγχρόνων τους, τῶν συνανθρώπων τους, ἀλλὰ καί ἀκόμα τοὺς ἔδωκε νά δοῦν μιά ὀρισμένη εἰκόνα τοῦ αἰώνιου ἀνθρώπου.

ἐλάχιστη γνωστὴ περιοχή ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, στή λήψη τῆς χώρας τῶν δασῶν τοῦ Καναδά, ἐκεῖ πού πρὶν ἀπὸ λίγο εἶχαν ἀνακαλύψει χρυσάφι. Μέσα σ' ἓνα χρόνο ἐαναγύρισε καί τὸν χτύπησε καὶ αὐτόν ἡ δυστυχία πού ζοῦσαμε ὅλοι μας. Ἦταν ἀπέραντη ἡ χαρὰ πού τὸν ξαναβλέπαμε, γιατί μαζί του κουβαλοῦσε συγχιλονιστικές ἱστορίες κυνηγῶν χρυσοῦ, καί ἀκόμα, μέσα σ' ἓνα μεγάλο σακί, ὅπως τὸ πνεῦμα τῶν "Χαλῶν καὶ μίας Νυχτῶν" μικρὰ κομμάτια ἀπὸ λευκὲς, κόκκινες καί κίτρινες πέτρες, γεμάτες χρυσὲς πιτσιλιές καί χρυσὲς ραβδώσεις...

"Ἦταν κατ' ἄλλο, ἀκόμα πιὸ ὑπέροχο γιά τὰ παιδικὰ μου μάτια: ἰνδιάνικα μοκασίνια, ἀληθινὰ μοκασίνια. Δέν τὰ φόρεσα ποτέ, μὲ τὰ παίρνω μαζί μου στό σχολεῖο, καί ἀφήνω τοὺς καλύτερους φίλους μου, ἔτσι σάν νά τοὺς ἔκανα ἰδιαίτερη χάρη, νά τὰ μυρίζουν - μιά μυρωδιά πού δὲ μοιάζει μέ καμιά ἄλλη στόν κόσμο - τὴν ἰνδιάνικη μυρωδιά τοῦ καπνισμένου ζαρκιδοῦ. Τὰ βάζω κάτω ἀπ' τὸ μαξιλάρι μου γιὰ νὰ κοιμηθῶ καί ἀνεπιδιόρθωτα ἰνδιάνικα, σέ μιά χώρα γεμάτη χρυσάφι.

"Ὅταν ξανά ἔφυγε ὁ πατέρας μου, μέ πήρε μαζί του. Ὁλόκληρο ἓνα χρόνο ἔζησα σέ μιά ἄγρια κατάσταση, ὄντας τὸ μόνο παιδί μέσ στό στρατόπεδο, μέ τοὺς φίλους μου τοὺς μεταλλωρύχους πού ἐξερευνοῦσαν ὁλόγυρά μας μιά ἄγνη καί ἀγνωστὴ περιοχή. Κάθε τόσο, φυλὲς ἰνδιάνων ἔφταναν ὡς τὸ στρατόπεδο. Μοῦ ἔφεραν μοκασίνια, καί μιά φορά μοῦ χάρισαν ἓνα τόξο καί βέλη. Πήγαινα συχνά στήν κατασκήνωσή τους. Ὅλη τὴ νύχτα χόρευαν καί ἐγὼ κοιμόμουν κάτω ἀπ' τοὺς ἦχους τοῦ τᾶμ-τᾶμ.

"Τὸ ὄρυχέο ἀπέδωσε πλούσιους καρπούς. Μ' ἔστειλαν στόν πολιτισμένο κόσμο, στό Κολλέγιο τοῦ Ἄνω Καναδά - ἐγγλέζοι δάσκαλοι, κοστοῦμι ἔτόν, ἐγγλέζικα παιχνίδια: ράγκμπυ καί κρίκετ...

"Κεῖνα τὰ σχολικὰ χρόνια μοῦ φάνηκαν ἀποπνικτικά, ὅπως σ' ὅλους αὐτοὺς πού γεννήθηκαν μέ τὸ δαίμονα τοῦ ταξιδιοῦ μέσα τους. Στά δεκαεφτά μου ἀπαλλάχτηκα ἀπ' αὐτὸ τὸ βραχνά καί ξαναγύρισα στή μαγική γῆ τῶν ἰνδιάνων, μέ τίς ἀγνωστες λήψεις, τὰ σιοτεινά καί ἀδιαπέραστα δάση, τὰ ποτάμια μέ τίς μυστηριώδεις κοιλότητες. Ὁ πατέρας μου ἔκανε μιά μεγάλη ἐξερεύνηση σιδηρομεταλλεύματος. Μέ τοὺς μηχανικούς του καί τοὺς μεταλλωρύχους του, μεγάλωσα σέ κείνα τὰ ὑπαίθρια συνεργεῖα πού τὰ σύνορά τους ἀπλώνονταν ἀπ' τὴν Ἀνατολὴ στή Δύση, ἐπτά φορές ὅσο τὸ πλάτος καί τὸ μήκος τῆς Ἀγγλίας."

"Ἐπρεπε ὅμως νά προσπαθῆσουν νά δώσουν σ' ἐκεῖνο τὸ τολμηρὸ ἀγὸρι μιά ἐπιστημονικὴ κατάρτιση. Ὁ Φλάερτυ γράφτηκε στό Κολλέγιο Μεταλλωρύχων τοῦ Μίτσιγκαν, μὰ οἱ δάσκαλοι του ἀποφάνθηκαν ὅτι τοῦ ἔλειπαν τὰ προσόντα γιά νά γίνεῖ ἓνας ἀξιόλογος ὀρυκτολόγος, καί δέν θά ἔχε νά κάνει γιά τὸ συμφέρον του τίποτ' ἄλλο παρά ἀπλοῦστα νά φύγει, ἂν δέν συναντοῦσε ἐκεῖνη τὴ στιγμή τὴν κοπέλλα πού ἐπρόκειτο νά γίνεῖ ἡ γυναῖκα του, ἡ πιὸ ἀφοσιωμένη του σύντροφος, ἡ πιὸ πολυτίμη συνεργάτιδά του: τὴ Φράνσις Χάμπαντ.

"Ἡ Φράνσις ἦταν κόρη τοῦ γιατροῦ Χάμπαντ τῆς Βοστώνης, μεγάλοιο συλλέκτη μεταλλικῶν ὀρυκτῶν, βιβλίων, γραμματοσήμων, σπάνιων πουλιῶν, ὅσο καί πανεπιστημιακῶν τίτλων. Ὁ σοφὸς ἐκεῖνος ἄνθρωπος εἶχε συνθέσει τὸν πρῶτο χάρτη τῶν δασῶν τοῦ Μαῖν καί ἡ νεώτατη κόρη του τὸν συνόδευε στά ταξίδια του μέσ ἀπὸ κείνη τὴν ἀπέραντη ἔρημο τῶν Ἀνατολικῶν Πολιτειῶν. Ἡ Φράνσις διατήρησε καὶ αὐτὴ ἀπὸ κείνα τὰ τα-

ξίδια ἓνα μεγάλο ἀπόθεμα μνημῶν πού δέν ἐπρόκειτο νά σβῆσαν ποτέ.

"Ὅταν παντρευτοῦμε, ἔλεγε, θά πάμε νά ζήσουμε στά βόρεια."

"Ἐζησαν πράγματι μέσα στά βόρεια, ἀλλὰ γιά λίγα χρόνια. Γιατί ὁ Φλάερτυ εἶχε ἀναλάβει τὸ μεγάλο ἔργο τῆς ζωῆς του - τοῦλάχιστον αὐτὸ πίστευε. Στά χρόνια μετὰ τὸ 1900 πού ἀκολούθησαν, ὁ Καναδάς τοῦ Νότου εἶχε ἀρχίσει νά ἐξελίσσεται, καί ὁ νεαρός, πού ἀπ' τὴν παιδική του ἡλικία εἶχε ἀποροφῆσει ποικίλες πρακτικὲς γνώσεις γύρω ἀπ' τὴν μεταλλουργία, μποροῦσε νά βρεῖ ὅπουδήποτε θέλη. Μὰ ὑπῆρχε κατ' ἄλλο στόν Μπόμπ Φλάερτυ πού τὸν ἐσπρωχνε νά κοιτάζει πέρα ἀπ' τὸν ὄριζόντα. Ἐκεῖ, παρθένα, ἐκτεινόταν ἡ τεράστια χώρα τοῦ βορρᾶ, ἀποκλειστικὴ κτήρη ἀπὸ αἰῶνες. Τῆς Χάντσον Μπαῦ Κόμπανου πού δέν ἐνδιαφερόταν γιά τίποτ' ἄλλο παρά γιά τίς γυναῖκες καί γιά τοὺς τόπους ἀλιείας. Ἴσως ὑπῆρχε γιά νά βρεῖ μέσα σ' ἐκεῖνη τὴν ἀπομονωμένη γῆ, σέ μεγάλο ἀνεκμετάλλευτο βαθμὸ κατ' ἄλλο ἐκτός ἀπὸ βιζόν, φώκια ἢ φάλαινα.

"Στά 1910, ὁ Φλάερτυ ἀνέλαβε τὴν πρώτη ἀπ' τίς πέντε ἐξερευνητικὲς ἀποστολὲς πρὸς τὸ βορρᾶ πού κάλυψαν μιά περίοδο ἔξι χρόνων.

Ἐξεχέμαζοντας στήν Ἀνατολικὴ πλευρά τῆς Γῆς τοῦ Μπάφιν ἀποπειράθηκε πρῶτος νά συνθέσει τὸ χάρτη τῶν πλευρῶν τοῦ Καναλοῦ τοῦ Φόξ, ἀπὸ τότε πού ὁ Λιοῦθ Φόξ πέρασε ἀπὸ κεί στά 1631, ἀναζητώντας τὸ πέρασμα πρὸς τὴ βορειοδυτικὴ κατεύθυνση.

"Ἐνῶ ὅμως ἔφαχνε γιά μετάλλευμα, ἀνακάλυψε μιά χώρα καί ἓνα λαὸ πού τὸν γοητεύσαν καί τράβηξαν τὴν προσοχή του. Ἡ ἀνακάλυψή του ἀναφέρεται στό ἡμερολόγιο πού κρέτησε γιά τίς ἐξερευνητικὲς του, ἀπὸ τὸ 1910. Γραμμένο μέσ σέ καλῶδες ὅμοιοις μέ τῶν Ἐσκιμῶν, τὴ νύχτα, ὕστερα ἀπὸ μέρες γεμάτες ἀπὸ μιά ἡρόνια προσπόθεια, σηματομενέες ἀπ' τίς δοκιμασίες μῆς ἀπιστευτῆς σιληρότητας, τὸ ἡμερολόγιο ἐκεῖνο χρησίμευε κυρῶς γιά νά τοῦ γερμίζει τίς ὕρες τῆς μοναξιάς. Ὅμως, αὐτὸ τὸ ἡμερολόγιο ὑπῆρχε ἡ πρώτη δημιουργικὴ δουλειά τοῦ Φλάερτυ ἢ πρώτη ἐξωτερικεύση τῆς ἀνάγκης του νά διηγηθεῖ, νά διατυπώσῃ μιά νέα σύλληψη τοῦ συμπαντος καί ἓνα νέο συναίσθημα τῆς σχέσης του μέ τὰ ἀνθρώπινα ἄντα."

### ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΟΣ

Ἐδῶ ἐγκαταλείπουμε τὸ κείμενο τοῦ Ζάν Γκρεμιγιόν, ἀντιγράφοντας τίς αὐτοβιογραφικὲς ἀνομνήσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Φλάερτυ. Ἀπὸ δῶ καί μπρός, γεννιέται ἓνας ἄνθρωπος καί ἓνας προορισμός. Ἐνας ἄνθρωπος, ἐξερευνητῆς ἀπὸ χαρακτήρα, μεταλλωρύχος ἀπὸ σύμπτωση, ἀνακαλύπτει ἄλλους ἀνθρώπους, ζεῖ μαζί τους καὶ αὐτοὶ τὸν ἀγαποῦν.

Τὸ ἀποφασιστικὸ γεγονός συνέβη τὸ 1913. Ἐκεῖνη τὴ χρονιά, τὴ στιγμή πού ἀναχωροῦσε γιά τὴν τρίτη ἐξερεύνησή του στό βορρᾶ, ὁ Φλάερτυ ἀποφασίζει νά πάρει μαζί του μιά κινηματογραφικὴ μηχανή, ἀφῶς προηγουμένως πήρε τὴ συγκατάθεση τοῦ ἐργοδότη του, Σέρ Οὐίλιαμ Μακένζυ. Κι ἔτσι, μέσα σέ δυὸ χρόνια, στό διάστημα δυὸ ἀπαντων ἐξερευνησῶν, ἀποθηκεύει ἓνα ἀφθονο ὑλικὸ μέ τὴ μηχανή του γιά ἓνα φιλμ ντοκυμανταίρ πάνω στή ζωὴ τῶν Ἐσκιμῶν. Ἐπιστρέφοντας στό Τορόντο, στό "ὀρηγῆριό" του, ἀναλαμβάνει μέ τὴ βοήθεια τῆς γυναίκας του (παντρεύτηκαν τὸ 1914) τὸ μον-



NANOYK TOY BORRA

τάζ του άρνητικού. "Υστερ' από πολλούς μήνες δουλειάς, προσπαθώντας να στήσουν στα πόδια του ένα φιλμ που ήταν προοιμισμένο με λογιική συνέχεια και δραματική ανέλιξη, έτοιμάζεται τό νεγκατίφ για να σταλεί στη Νέα Υόρκη. Άλοίμονο! Ένα άναμένο τσιγάρο πέφτει πάνω στα κομμάτια της ζελατίνας που άπλώνονται στο πάτωμα: σέ μία στιγμή, όλάνερο τ' άρνητικό ( κοντά 25.000 μέτρα), ή καμπίνα του μοντάζ κι ένα μέρος άπ' τό κτίριο πιάνουν φωτιά. Ο Φλάερτυ παθαίνει έγκασματα στα χέρια καθώς πασιάζει να σβύσει τίς φλόγες και χρειάζεται να μείνει στο νοσοκομείο για πολλές έβδομάδες.

Υπήρχε ετύχως μία θετική κόπια του μονταρισμένου φιλμ, που ήταν έτοιμη να παρουσιαστεί στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ: ή κόπια αυτή πρέπει να έχει διατηρηθεί, αλλά δέ στάθηκε δυνατό μέχρι σήμερα να ξαναβρεθεί. Οί Φλάερτυ παρουσιάζουν τό φιλμ πολλές φορές μπρός σέ κοινό έξειδικευμένο, "μέ μέτρια έπιτυχία", καθώς λένε: οί άνθρωποι ένδιαφέρονταν λιγότερο για τό ίδιο τό φιλμ παρά για τίς περιπέτειες που ζήσε ο έξερευνητής. Ο Φλάερτυ κατάλαβε ότι είχε άδικον ν' αναζητά την άπλή γραφική άπειρίωση της ζωής των Έσκιμών, ένω έπρεπε να δείξει τή δραματική άποψη αυτής της ζωής. Η επανόρθωση αυτού του σφάλματος έγινε γι' αυτόν άληθινή καταπίεση.

Δέν φαίνεται να διηγήθηκε ποτέ ο Φλάερτυ κείνο που άναψε μέσα του τή σπιθα του πάθους του σαν κινηματογραφιστή: ποιά άκριβως γεγονός, ποιά ειδικά φιλμ τόν παρακίνησε να πάρει στα χέρια του τήν κάμερα; Όσο για τήν ιδιαίτερη άνάγκη που τόν έσπρωξε, μπορούμε εύκολα να τή φανταστούμε: Μία έπιθυμία να μιλήσει για μία πραγματικότητα που είχε ανακαλύψει και που του φάνηκε πώς περιείχε άρκετά διδάγματα πάνω στο ανθρώπινο πλάνο ώστε τό θέαμα να προσφερθεί στο άπαντο της δυναμικότητάς του μέ διερμηνέα τόν κινηματογράφο.

Πραγματοποιώντας ένα τέτοιο φιλμ, ο Φλάερτυ θ' άναδεικνυόταν σέ πρόδρομο του είδους, ή σχεδόν σέ πρόδρομο. Βρισκόμαστε ακόμη στήν αύγή του ντοκιμανταίρ στη δεκαετία του 1910: κι ή λέξη άνακαλύφθηκε, φαίνεται, όχι ως όνομα ουσιαστικού που χρησιμοποιείται μόνο του, μά σαν έπιθετο που τό κολλούμε πλάι στή λέξη "φιλμ". Ο "Νανούκ" άκριβως είν' εκείνος που συνέβαλε περισσότερο για να έπιβληθεί ο όρος "ντοκιμανταίρ" στο τρέχον λεξιλόγιο. Όπότε, αν υπάρχουν συντομώτατα φιλμ ντοκιμανταίρ, που γυρίστηκαν μετά τό τέλος του αιώνα, τό πρώτο μεγάλο ντοκιμανταίρ δόθηκε γενικά σαν ένα ρεπορτάζ της άποστολής Σκόττ στο Νότιο Πόλο, "Μέ τόν Σκόττ στήν άνταρκτική", που τό γύρισε ο Άγγλος Χέρμπερτ Πόντινγκι στά 1911 πολύ άργότερα θά 'ρθούν τά φημισμένα: "Γρασίδι" των Σέντσα και Κοϋπερ (1925) "Η μαύρη κρουαζιέρα" του Ρενέ Πουαριέ (1926), "Ταξείδι στο Κονγκό" του Μάρι Άλλεγκρέ (1927). Η πρώτη λοιπόν αυτή βερσιόν του "Νανούκ" καινοτομούσε τέλεια σχεδόν, τουλάχιστον στήν έπικράτεια του έθνογραφικού και κοινωνιολογικού ντοκιμανταίρ, ένω τό ρεπορτάζ του Πόντινγκι θά μπορούσε να ένταχθεί στο "έπίκαιρα" περισσότερο, παρά στο "ντοκιμανταίρ" άπ' τήν καθαρά έννοιολογική του άποψη. Εύχόμαστε βέβαια να βρεθεί κάποια μέρα ή χαμένη αυτή κόπια, για να μάς έπιτρέψει να κάνουμε μία χρήσιμη και διαφωτιστική σύγκριση άνάμεσα στή δεύτερη αυτή βερσιόν, που έπιβλήθηκε άμέσως σαν άριστούργημα, και στήν άρχική της μορφή που, σύμφωνα μέ τά λόγια της χήρας του κινηματογραφιστή, δέν ήταν παρά ένα είδος είνιογραφημένου ταξιδιωτικού ήμερολογίου.

Σ' αυτή άκριβως τή δεύτερη βερσιόν συγκλίνουν όλες οί έπιθυμίες και ή θέληση του Φλάερτυ, τά χρόνια εκείνα όπου τελειώνει ο Παγκόσμιος Πόλεμος. Δυστυχώς, δέν έχει πιά επαγγελματιούς λόγους να ξαναγυρίσει σαν μεταλλωρύχος στο Μεγάλο Βορρά. Η τύχη χάρη στήν έπιτροφή πολλών ανθρώπων και στα εիրηνιστικά έργα όπου έπιδόθηκαν οί άνθρωποι μετά τόν πόλεμο, παρουσιάστηκε μέ τή μορφή του έπιγεφαλής του Οίκου Άδελφοί Ρεβιγιόν, που ήταν γουναράδες Παρισίνοι: αυτοί ήθελαν να συναγωνιστούν τήν Έταιρία Χάντσον Μπαϋ και σκέφτηκαν ότι ή ταινία θά μπορούσε να τους χρησιμεύσει για διαφημιστικό στήριγμα. Η συμφωνία κλειόστηκε: ή εταιρία θά ήταν παραγωγός της ταινίας, και τό γραφείο της στο Άκρωτήριο Ντάφριν, στα βορειο-άνατολικά του Κόλπου του Χάντσον, θά χρησίμευε σαν όρητήριο.

Έτσι ήταν, που, άνάμεσα στα 1919-1920, στή διάρκεια μίας παραμονής δεκαπέντε μηνών, πραγματοποιήθηκε ο "Νανούκ του Βορρά". Ο Νανούκ, πρόσωπο θρυλικό της περιοχής για τήν ίκανότητα και τή δύναμή του, διαλέχθηκε άπ' τόν Φλάερτυ που τόν ήξερε ήδη από προηγούμενα ταξίδια, για να ένσαρκώσει τόν ήρωα της ταινίας και να τόν βοηθήσει σ' αυτό που δέν άποτελούσε μόνο ένα γύρισμα, αλλά και μιά άποστολή. Ο Φλάερτυ, ο Νανούκ, ή γυναίκα του τελευταίου ή Νύλα, τά δυό τους παιδιά κι ή νεαρή κουνιάδα του (οί ήθοποιό της ταινίας) συμπάθησαν άμέσως ο ένας τόν άλλο, δέμένοι όχι μόνον άπ' τή φιλία, αλλά κι άπ' τόν όγωνα που έπρεπε να κάνουν άπό κοινού ένάντια σέ μία έχθρική φύση.

Όταν τέλος ο Φλάερτυ σιέφτηκε πώς έχει άρκετό ύλικό, αποφάσισε να έπιστρέψει στη Νέα Υόρκη. Ο Νανούκ βυθίστηκε στή θλάψη άπ' αυτό τό χωρισμό, υπέφε-

ρε καθώς είδε να φεύγει ο άνθρωπος που του είχε φερθεί φιλικά, χωρίς να καλοκαταλαβαίνει σέ ποιά παράξενο καθήκον παραδινόταν ή άναχώρηση αυτή δέ στάθηκε λιγότερο όδυνηρή για τόν κινηματογραφιστή.

Ο "Νανούκ" βγήκε στή Νέα Υόρκη τό 1922: ήταν μία τρανταχτή έπιτυχία που έκανε άμέσως τό γύρο του κόσμου, μαζι μέ τή δόξα του δημιουργού του.

Στήν άνατολική άκτή του Κόλπου του Χάντσον, σ' εκείνη τήν περιοχή που τήν όνομάζουν Άνγκάβα, εκτείνεται τό πεδίο κυνηγιού για τόν Νανούκ, "άπέραντο σαν τή Μεγάλη Βρετανία", καθώς λέει στήν άρχή μιά χάρτινη ταμπέλλα που έξηγει ότι τό όνομα του πρωταγωνιστή σημαίνει "άρκούδα". Τό φιλμ άρχίζει τήν άνοιξη, καθώς φαίνεται, γιατί στή θάλασσα δέν υπάρχουν πολοί πάγοι, κι ή γη δέν είναι σκεπασμένη μέ χιόνια: μά τό τοπίο είναι έρημο και σκυθρωπό, παραλία χαμηλή και έρημη, θάλασσα έχθρική, ούρανος μολυβένιος. Η "οίκογένεια" του Νανούκ παρουσιάζεται μέ τρόπο άρκετά άστείο, στα μάτια τουλάχιστον του θεατή που δέν είναι πληροφορημένος για τό πώς κυλάει ή ζωή στο Μεγάλο Βορρά. Ο Άντρας πλευρίζει στήν άκτή μέσα σ' ένα καγιάκι που πάνω του είναι ξεπλωμένο ένα μικρό άγόρι, ο γυιός του: κατεβαίνουν κι οί δυό τους άπ' τό πλοιάριο, που ναι λεπτό και κυλιτικό άπ' τό έσωτερικό του άναδύονται διαδοχικά ή γυναίκα του, που κρατάει ένα μωρό στήν άγκαλιά της, ή κουνιάδα του, καθώς κι ένας σκύλος. Όλοι τους είχαν κυριολεκτικά γλυστρήσει στο έσωτερικό του καγιάκι, που τό μόνο που διαθέτει είναι ένα στενό άνοιγμα, εκεί όπου παρατηρείται ή άκαταστασία. Ο Νανούκ έχει έρθει στο λευκό διαχειριστή του γραφείου για να πουλήσει δέρματα άλεπούδων. Έδώ τοποθετείται ή ώρα της σιηνής όπου ο Νανούκ άκούει τό γραμμόφωνο και προσπαθεί να έξιχνιάσει τό μυστήριό του έξερευνώντας τό έσωτερικό της συσκευής και δαγκιώνοντας τό δίσκο: άπό δω πηγάζει ή γραφικότητα και τό χιούμορ της στιγμής (Ο Νανούκ είναι ο πρώτος που γελάει μ' αυτό). Είναι φανερό πώς παροστεικόμαστε σέ μία συμβολική άντιμτώπιση του ανθρώπου σέ φυσική κατάσταση, και της μηχανής που τά μυστικά της τόν ξεπερνούν, άντιμτώπιση που τήν ξαναβρίσκουμε τριάντα χρόνια άργότερα, στή φιλμαρισμένη άναφορά της άποστολής Όρενόν-Άμαζόν, "Άνθρωποι που τους όνομάζουν Άγριους", όπου βλέπουμε Ινδιάνους της Βραζιλίας να άκούν, και μάλιστα μέ περισσότερο ήρεμιά, αν όχι περισσότερο γοητευμένοι, βιβάλντι. Άλλη μεγαλειώδης σκηνή της ταινίας: ή κατασκευή της καλύβας. Η μαεστρία του Έσκιμού είναι χάρμα όφθαλμών, γιατί, παρ' όλο που ή παγωνιά έμπόδιζε τήν άνετη κίνηση του άνάμεσα στους σωρούς, ή άνύψωση ώστόσο του θόλου χωρίς τή βοήθεια σκαλωσιών φαινόταν να δημιουργεί μερικά τεχνικά προβλήματα που ο Άντρας τά έλυσε μέ μία θαυμαστή έπίδειξή της ή τοποθέτηση του "παραθύρου" (ένας ήμιαφανής σωρός) και της "φωλιάς" για τά μικρά σκυλιά, δίνει τή νότα της θαυμαστής και ταυτόχρονα διασκεδαστικής έκπληξης. Ίδιο συναίσθημα μπρός στή σιηνή της πρηνής τουαλέττας των παιδιών: ή μητέρα χρησιμοποιεί σάβλο, όπως άκριβως τά σκυλιά μέ τά μικρά τους.

Τό ψάρεμα της φώκιας μέσ άπ' τή μικρή τρύπα που άνοίχτηκε στον πάγο, ολοκληρώνει τήν έντύπωση του κωμικού που μπορούμε να νιώσουμε για τήν ταινία: άρπαγμένος άπ' τήν πετονιά του, που στο άλλο της άκρο χτυπιέται τό ζώο που πίστηκε στήν παγίδα, ο φορās έ-

πιδέεται σ' ένα γραφικό σύνολο έλιγμών που τους συνοδεύει μέ άμέτρητα γλυστρήματα. Όμως, ο τόνος άλλάζει μέ τό κομμάτισμα της φώκιας και κυρίως μέ τό γεύμα των σκύλων: τό πρόβλημα ζωής ή θανάτου που παρουσιάζει ή έξεύρεση της τροφής μέσα σ' αυτό τό έχθρικό τοπίο, βγάζει στήν έπιφάνεια τίς σκληρές συνθήκες ζωής των Έσκιμών. Όταν σηκώνεται ο άνεμος και σαράνει μέ λύσσα τή λευκή πεδιάδα (πιστεύεις ότι άκούς τό όξύ ούρλιαχτό του), τότε οί άνθρωποι πρέπει άμέσως να κρυφτούν στο καταφύγιο: μιά καλύβα έγκαταλελειμμένη σώζει τους ανθρώπους, μά τά σκυλιά που μένουν άπ' έξω της, εξαφανίζονται άμέσως κάτω από ένα στρώμα πάγου. Η άποχαλιωμένη φύση παραμένει κύριος της σκηνογραφίας, και νιώθουμε έντονα πώς άνθρωποι και ζώα βρίσκονται ολοκληρωτικά στο έλεος της.

Η πρώτη προβολή έγινε μπροστά σ' ένα κοινό άπό έσκιμούς: Ο Νανούκ βρισκόταν ταυτόχρονα και στήν όδόνη και στήν αίθουσα. Οί θεατές, διηγεΐται ή Φράνσις Φλάερτυ, άντέδρασαν μέ πολλή ζηρότητα ένω προβαλόταν ή σιηνή της σύλληψης της φώκιας, ταρακουνήθηκαν και φώναξαν: "Νά τόν βοηθήσουμε, να τόν βοηθήσουμε!" Δυστυχώς ύστερ' άπό δυό χρόνια, ο Φλάερτυ έμαθε μέ θλίψη πώς ο Νανούκ είχε πεθάνει άπ' τήν πείνα: είχε άπομακρυνθεί στο έσωτερικό της χώρας για να κυνηγήσει, αλλά δέν βρήκε καθόλου θήραμα. Μιά χιονοθύελλα τόν άκινήτησε, και δέν μπόρεσε να ξαναγυρίσει στήν άκτή και στίς φώκιες άπ' όπου θά άντλούσε τήν τροφή και τή ζωή του. Έτσι, ή έγκληματική φύση άποδείχτηκε τελικά ή πιο δυνατή: πήρε έκδίηση άπ' τό γενναίο άνθρωπο, που τήνε χλεύαζε καθώς καθημερινά τήν πολεμούσε.

ΜΟΑΙ





NANOÏΚ  
ΤΟΥ  
ΒΟΡΡΑ

#### ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ

Δεχόμενοι την πρόταση του Τζέσσε Λάσκυ της Πα-  
ραμάουτ, οι Φλάερτυ αποφάσισαν, με τη συμβουλή του  
Φρέντριχ Ο' Μπράιεν, συγγραφέα των "Λευκών Σιων"  
να φύγουν για τις θάλασσες του Νότου αυτή τη φορά:  
στό ταξίδι λαβαίνουν μέρος τα παιδιά τους, κι ο Νταί-  
ηβιντ, αδερφός του Ρόμπερτ. Το Μάιο του 1923 ξε-  
μπαρκάρουν στο αρχιπέλαγος των Σαμόα και εγκαθί-  
στανται στο νησί Σαβάι για να αρχίσουν τη δουλειά τους.

"Οι θάλασσες του Νότου ήταν ο προορισμός μας"  
διηγείται η Φράνσις Φλάερτυ, "ή μαγική όμορφιά των  
θαλασσών του Νότου θέλαμε να φιλμογραφήσουμε τη  
ζωή των κατοίκων της Πολυνησίας έτσι όπως τήν είχαν  
ζήσει προτού να φτάσει ο λευκός άνθρωπος στα νησιά  
τους μ' έναν άλλο Θεό, μ' άλλα ήθη, άλλες συνήθειες,  
μέ την πολυτέλεια και τις σύγχρονες ανέσεις του. Ο  
μεγάλος σκοπός μας ήταν φυσικά να κάνουμε μία ταινία  
πάνω στο πρότυπο του "Νανούκ". Έπρεπε να βρούμε  
κάποιον ιθαγενή, όπως πριν είχαμε βρει τον Έσκιμωο  
Νανούκ, έναν αρχηγό με δυναμηκιά αξιοπρέπεια, και να  
φτιάξουμε την ταινία με επίκεντρο αυτόν στη θέση  
των κινδύνων του χιονιού και των πάγων του Βορρά, θά-  
βάζαμε τους κινδύνους της θάλασσας στο Νότιο Είρη-  
νικό. Θέλαμε να δεξούμε, όπως κανείς δεν τό 'χε κά-  
νει πριν από μας, τό δράμα της ζωής των Σαμόα, πριν  
από την εγκατάστασή των εμπόρων, των ιεραπόστολων  
και των εκμεταλλευτών.

"Όταν δεξάμε τό "Νανούκ" στους ιθαγενείς κα-  
τοίκους των νησιών, δεν τους έκανε και μεγάλη εντύ-  
πωση. Ευχαριστήθηκαν που είδαν μία "δουλειά" του  
Λοπάτι - έτσι τον ονόμαζαν τον Μπόμπ - κι αυτό ήταν  
όλο. Άλλωστε δεν πιστεύω ότι μπορούσαν να συλλά-  
βουν τίποτ' άλλο πέρα από 'ό,τι αφορούσε τα νησιά  
τους. Κεϊνό που τους ενδιέφερε, ήταν τό υλικό μας.

"Και δυστυχώς, έδω είχαμε έρθει με προκαθορισμέ-

νες ιδέες. Αυτό ήταν τό εμπόδιο. Στο Μεγάλο Βορρά,  
ή ζωή είναι ένας αιώνιος αγώνας για ύπαρξη. Για μας έ-  
κει υπάρχει κάτι καταννητό, γιατί ο τρόπος ζωής τους  
παραβάλλεται με τις δικές μας συνθήκες ζωής. Στις  
θάλασσες του Νότου, κανένας αγώνας για ζωή. Η ά-  
ναζήτηση της τροφής είναι κάτι έξ' ίσου πάρεργο με τό  
παιχνίδι...

"Όταν τό διαπιστώσαμε κάτι τέτοιο, χάσαμε κάθε  
κουράγιο. Δεν ήταν δυνατό για μας να κάνουμε μία  
ταινία με ήρωικές πράξεις, γιατί απλούστατα οι άνθ-  
ρωποι των νησιών της Σαμόα δεν ενσάρκωναν καμιά έν-  
νοια ήρωισμού. Τό φαινόμενο Σαμόα ήτανε κάτι ψυχο-  
λογικό. Έκδηλωνόταν σε γιορτές, κάτω από ιδιαίτερες  
μορφές και άσταμάτητους χορούς. Πώς να φτιάξουμε έ-  
να φιλμ βασισμένοι σε μία τέτοια προέπιόθεση; Τό μό-  
νο που μπορούσαμε να κάνουμε ήταν να συγκεντρώσου-  
με ό,τι καλύτερο μπορούσε να καταγραφεί, και να έ-  
πιστρέψουμε τό ταχύτερο στο σπίτι μας".

Παρά όλα αυτά, θά περάσουν δυο άξέχαστα χρόνια σ'  
εκεϊνα τα μαγευτικά νησιά. Σοβαρά, ωστόσο, τεχνικά  
προβλήματα δεν επέτρεπον για έξη ολοκληρωσ μήνες  
παρά τό γύρισμα ενός μέτρου μόνο υποφερτής ταινίας.  
Έτσι διαπίστωσαν ότι, στο όρθοχρωματικό φιλμ που  
χρησιμοποιούν, τό μπρούτζινο χρώμα του δέρματος των  
κατοίκων τους κάνει να φαίνονται μαύροι, σάν Νέγροι.  
Έφεραν όμως μαζί τους και φιλμ πανχρωματικό (νεό-  
τατη ανακάλυψη την εποχή εκείνη) για να κάνουν μερι-  
κές δοκιμές με χρώμα, χρησιμοποιώντας την κατάλληλη  
μηχανή. Τό πανχρωματικό αυτό φιλμ, όταν χρησιμοποι-  
ηθεί στη συνηθισμένη κάμερα δίνει εκπληκτικό απο-  
τέλεσμα σε μαύρο και άσπρο από την άποψη της πλαστι-  
κής όμορφιάς των εικόνων. Έτσι θά βρούν τη λύση στο  
πρόβλημά τους: "Η έννοια της ταινίας έπρεπε να έν-  
σαρτώνεται στην άγνή όμορφιά. Κατά πρόσωπα δεν έ-  
πρεπε να είναι άλλο από τους φίλους μας του Σάφιουν  
και των γειτονικών χωριών"

Ο "Μοάνα" λοιπόν ήταν μία ταινία χωρίς "ιστορία"  
και χωρίς "δράση": τίποτε περισσότερο από ένα δυνα-  
μικό ντοκιμανταίρ, ένα έρωτικό ποίημα αφιερωμένο σε  
μία παραδείσια φύση και στους ανθρώπους που ζούν  
στην καρδιά και στο ρυθμό της. Παρά όλη τήν ένθου-  
σώδη υποδοχή της κριτικής, ο Τζέσσε Λάσκυ άρνήθηκε  
στην αρχή τήν έμετάλλευση μιας ταινίας που του φαί-  
νόταν άντιεμπορική. Ο Φλάερτυ λοιπόν ανέλαβε με  
δικό του έξοδο μία πειραματική έξοδο σ' έξη μεγάλες  
πόλεις των Ένωμένων Πολιτειών, που τήν συνεδύασε με  
μία έξυπνη διαφήμιση: πέτυχε βέβαια, μά ή έπιτυχία  
αυτή δεν μπόρεσε να συνεχιστεί έλλείψει χρημάτων. Η  
κακοπροαίρετη παραγωγός εταιρία έμπόδισε δυστυχώς  
τόν "Μοάνα" να κάνει τό γύρο του κόσμου.

Σ' εκείνο τό παραδεισένιο νησί, ή φύση σκορπάει γεν-  
ναϊόδωρα τις χιλίες όμορφές μιας άφθονίας που δεν ύ-  
πάρχει όμοιά της. Η ταινία αρχίζει μ' ένα τοπίο του  
έσωτερικού, όπου οι ιθαγενείς πηγαίνουν να ξεριζώ-  
σουν φαγώσιμες ρίζες και φυτά, που θ' αποτελέσουν  
τήν τροφή τους. Έστερα ή κάμερα μεταφέρεται στην  
ακτή, όπου παρακολουθούμε τό θαλάσσιο κυνήγι: τό  
ψάρι πιάνεται σ' ένα καμάκι που έσφενδονίζεται με τέ-  
χνη, μία μεγάλη χελώνα συλλαμβάνεται, φορτώνεται  
στην πλάτη, και ρίχνεται με δυσκολία μέσα σ' ένα κα-  
νώ' τα παιδιά ύστερα σκαρφάζουν μ' ασύλληπτη τα-  
χύτητα στους κορμούς των φοινικόδεντρων που έχουν  
γύρει από τόν άέρα, για να ρίξουνε τις καρύδες. Πα-  
ράλληλα ξετυλιγονται οι προετοιμασίες για τό μαγεύ-  
ρημα της γιορτής. Όλα τα τρόφιμα, χορταστικά ή ζωα,  
ξεδιπλώνονται μέσ από φύλλα τεράστιων διαστάσεων και  
τοποθετούνται για να ψηθούν πάνω σε καπτές πέτρες.

Στή συνέχεια ή μεγάλη σεκάνς του τατουάζ, ή σπου-  
δαιότερη της ταινίας, ή γοητευτικότερη, έτσι που πε-  
ριέχει μία μυστικοπάθεια και ταυτόχρονα οικιότητα:  
στη θρησκευτική και μυσταγωγική σημασία του τατουάζ,  
προστίθεται σάν αντίθεση, ή σπαρακτικά ανθρώπινη ά-  
ποψη του έγχειρήματος, οι μορφασμοί που προκαλούν οι  
πόννοι στον Μοάνα, οι γεμάτες προσοχή φροντίδες της  
άρραβωνιαστικής του, κι ή τρυφερή συμπόνια των γο-  
νιών του. Έστερα έρχονται οι χοροί, πανέμορφοι μέσ  
στη συλλογική κίνηση των χορευτών, που είναι υπέροχο  
ντυμένο, και των χορευτριών, που ή χολλυγουντιανή  
λογοκρισία δεν τις έχει άκόμα γελοιοποιήσει φορώντας  
τους σουτιέν.

Η ταινία τελειώνει με εικόνες από μία ήρεμη, ανέ-  
φελη ετύχια: οι νεαροί σύζυγοι είν' ετύχεϊς, ο μι-  
κρός αδελφός κοιμάται ήσυχα σάν ζωο, όλοκληρη ή φυ-  
λή βασανίζεται από τήν έξαψη του χορού και του τρα-  
γουδιού, ή φύση άκτινοβολεί από όμορφιά.

#### ΔΥΣΚΟΛΑ ΧΡΟΝΙΑ

"Από κεϊ και πέρα", γράφει ή Φράνσις Φλάερτυ, "ή  
δουλειά του Μπόμπ γίνεται περιστάσιακή και άβέβαιη".

Τό 1925, ο κινηματογραφιστής τελειώνει μία ταινία  
μικρού μήκους για λογαριασμό του Μητροπολιτικού  
Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης:τόν "Άγγελιοπλά-  
στη", που είχε σάν υπότιτλο "Ένα άμερικάνικο έ-  
πεισόδιο του 19ου αιώνα". Η κόπια που υπάρχει, διαρ-  
κεϊ 14 λεπτά. Σ' αυτή τήν ταινία βλέπουμε μία γυναίκα  
μέ τό παιδί της, με κοστούμια εποχής, να έπισκέπτον-  
ται έναν άγγελιοπλάστη στο άτελιέ του' τό κοριτσάκι,  
άρκετά ζωηρό, σπάει ένα πηλίνο άγγελο και έπιθεται

στις φωνές και τό θυμό του καλλιτέχνη' οι δυο γυναί-  
κες βγαίνουν, μά ο άγγελιοπλάστης ξαναφωνάζει τό κο-  
ριτσάκι και του προσφέρει ένα άντιεμένο δικής του  
κατασκευής. Η ταινία γυρίστηκε στα ύπόγεια του μου-  
σείου, με φωτισμό άποκλειστικά τεχνητό' δεν προσφέ-  
ρει άλλο ενδιαφέρον παρά τό ενδιαφέρον του ντοκου-  
μέντου (τήν τεχνική του τροχού, ενώ ο "μύθος" κατέ-  
χει άρκετά σπουδαία θέση.

Τόν επόμενο χρόνο, ο Φλάερτυ πραγματοποιεί (ή  
μάλλον αναλαμβάνει) ένα ντοκιμανταίρ για τή Νέα  
Υόρκη: "Τό νησί των εϊκοσιτεσσάρων δολλαρίων", ύ-  
παινιγμός για τήν τιμή που πλήρωσαν οι πρώτοι Όλλαν-  
δοί άποικιοστήν τοπική Ινδιάνικη φυλή για τό νησί ό-  
που έπρόκειτο να εγκαθιδρύσουν και να θεμελιώσουν,  
μέ τό όνομα Νέο Άμστερνταμ, τήν πόλη που θά γινό-  
ταν ή Νέα Υόρκη. Η μόνη κόπια που ύπάρχει, φυλά-  
γεται καθώς φαίνεται στην ταινιοθήκη της Μόσχας.  
Πρόκειται για ένα θαυμάσιο ποίημα εικόνων για τήν ά-  
μερικανική πρωτεύουσα, εικόνες στις όποίες ο δήμι-  
ουργός αναζήτησε να εκφράσει σ' άρκετά άφηρημένες  
διαρθρωτικές αντίθεσεις, ό,τι αποτελεί τήν αρχιτεκτο-  
νική μεγαλοφυα αυτής της πόλης που 'χει φτιαχτεί ά-  
πό μητέρον κι από σάλι, με τους ουρανοξύστες της που  
υψώνονται παντοδύναμοι, με τις γέφυρες της που 'ου-  
ριχτεί με τόλμη πάνω από τα ποτάμια της, τήν πυρετι-  
κή ενεργητικότητα του λιμανιού, των ναυπηγείων, των  
έργοστασίων. Συμφωνία γραμμών, μορφών, κινήσεων, φό-  
των, σκιών, καπνού, όπου ή φωτογραφία που έχει παρθεϊ  
μέ τηλεφάκο έδωσε στο τοπίο μία υπέροχη και ποιητική  
πυκνότητα. Φέρνουμε στο νοΰ μας τό μικρού μήκους  
φιλμ, που μ' αυτά άρχιζε τήν καριέρα του ο Γιάρις Ί-  
βενς τήν ίδια εποχή: τή "Γέφυρα", τή "Βροχή". Μήπως  
όρισμένα άφηρημένα φιλμ της γαλλικής πρωτοπορίας έ-  
πέδρασαν άραγε και πάνω στον Φλάερτυ όπως στον Ί-  
βενς; Προφανώς, γιατί τό στυλ του "Νησιού των εϊκο-  
σιτεσσάρων δολλαρίων" είναι άρκετά διαφορετικό από  
τό στυλ που ο δημιουργός του "Νανούκ" χρησιμοποίη-  
σε προηγουμένως σ' αυτή τήν ταινία. Κι ο ίδιος άλλω-  
στε ο Φλάερτυ έδωσε έν μέρος μία έξήγηση γι' αυτό,  
λέγοντας ότι ή ταινία εκείνη δεν ήταν "μία ταινία πά-  
νω στο ανθρώπινο έν, αλλά πάνω στους ουρανοξύστες  
που κατασκευάσε, και οι όποιοι υποβιβάζουν σήμερα  
τήν ανθρωπότητα στο άνάστημα των νάνων".

Τό έργο θά είχε άτυχη εξέλιξη. "Πε : "όλο τόν έξαι-  
ρετικό χαρακτήρα του έργου και τή φήμη του Φλάερτυ"  
γράφει ο Λιούις Τζάκομπς, " ή ταινία προβλήθηκε πε-  
τσοκομένη και άτελής. Η παρουσίαση στο μεγαλύτερο  
σινεμά της Νέας Υόρκης, τό "Ρόξυ", υπήρξε ο προάγ-  
γελος του μελλοντικού βανδαλισμού που επεφύλαξαν  
άλλοι για το "Συναισθηματικό ρομάντσο" και τό "Κε  
ββα Μέξικο". Άφου περιόρισαν τήν ταινία από δυο σε  
μία μόνο μπομπίνα, οι διευθυντές του "Ρόξυ" τήν χρη-  
σιμοποίησαν σάν κινούμενο σκηνικό για μία πολυτελή  
χορευτική επιθεώρηση που είχε τόν τίτλο "Τά πεζοδρο-  
μια της Νέας Υόρκης". Η κόπια που φυλάγεται στη  
Μόσχα (διαιρεί 10 λεπτά με τήν ταχύτητα του βιβού )  
θά γινόταν έτσι τό φανερό αποτέλεσμα της παράνομης  
αυτής επέμβασης στο έργο κάποιου άλλου.

Έστερα από αυτό τό όδυνηρό έπεισόδιο, οι άπογοη-  
τεύσεις δεν τελειώνουν για τόν Φλάερτυ. Στά 1927, ή  
Μέτρο Γκόλντγουϊν Μάγιερ που έχει αγοράσει τά δικαι-  
ώματα του μυθιστορήματος του Φρέντερικ Ο' Μπράιεν

"Λευκές σκιές στις θάλασσες του νότου" του άναθετεί τό γύρισμα, πού θά γινόταν από κοινού μέ τόν Ουίλλιαμ Βάν Ντάιμ. Ο Φλάερτυ δουλεύει ό ίδιος τό σενάριο, καί γιά πρώτη φορά, ταινία πού τήν συνέλαβε ό ίδιος περιέχει μιάν "Ιστορία" πού ύπακούει στίς συνήθειες συνταγές του Χολλυγουντιανού σινεμά: μήπως αυτό είναι τό αποτέλεσμα μιās ύποχρέωσης πού του επέβαλε ή παραγωγός εταιρία, ή μήπως ή αποφασιστική θέληση του δημιουργού πού, καθώς φαίνεται, θέλησε αυτή τή φορά νά δείξει τή φθορά μιās άγνης ράτσας άπ' τήν άφιξη των Λευκών, καί ενός τρόπου προγονικής ζωής; Ο Φλάερτυ δέν εξηγήθηκε ποτέ καθαρά γύρω άπ' αυτό τό ζήτημα. Τό σίγουρο είναι, ότι ή ταινία δέν έχει καμιά σχέση μέ τό βιβλίο, πού άποτελεί μιάν άπλή ταξιιδιωτική διήγηση, κι ότι ένας σεναριογράφος τής Μέτρο δόθηκε σάν βοήθος στόν Φλάερτυ, ό όποιος είχε προτείνει χωρίς επιτυχία μιάν προσαρμογή του "Τάιπη" του Μέλβιλ. Οί δυό δημιουργοί πέρασαν ένα χρόνο στήν Ταϊτή γιά νά προσαρμόσουν τό σενάριο, κι ύστερα ό Φλάερτυ άποτραβήχτηκε άπ' τήν όλη ύπόθεση λίγο μετά άπ' τήν έναρξη του γυρίσματος "γιατί, λέει, ό Βάν Ντάιμ κι αυτός είχαν συλλάβει διαφορετικά τόν τρόπο μέ τόν όποιο δημιουργείται μιάν ταινία". Στούς τίτλους, τό όνομά του δέν αναφέρεται παρά σάν συν-σεναριογράφου καί μπορεί κανείς ν' άναρωτηθεί ποιά ήταν ή άληθινή προσφορά του στήν επιχείρηση, άπ' τήν καλλιτεχνική κι ανθρώπινη άποψη όπωσδήποτε, ή πλαστική μεγαλωσύνη του έργου δέν είναι άσχετη μέ τίς προγενέστερες ταινίες του Φλάερτυ, ένν ή άνθρωπιστική του άποψη άναποκρίνεται τέλεια στίς ιδέες του δημιουργού πάνω στό θέμα τής πάλης των πρωτόγονων λαών μέ τόν "πολιτισμό". Είναι όμως προφανές ότι μερικές άπ' τίς περιπέτειες ενός σεναρίου άρκετά υπερβολικού έπιβλήθηκαν γιά ν' άπαντήσει ή όλη ύπόθεση στό κανόνια τής Χολλυγουντιανής παραγωγής.

## ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΜΑΣ

Μέ τό προηγούμενο τεύχος έληξε ή πρώτη έτήσια συνδρομή. Παρακαλούμε τούς φίλους μας πού δέν τήν άνανέωσαν ακόμα νά μās ταχυδρομήσουν τό αντίτιμο ή νά τηλεφωνήσουν στό 545393 (6-8 μμ) γιά νά τό παραλάβουμε έμείς, άν αυτό θά τούς ευνόδλυνε. Άν ή προσπάθειά μας ίκανοποίησε τούς φίλους του σοβαρού κινηματογράφου θά ήταν μιάν ιδιαίτερη χαρά γιά μās ή έξακολούθηση τής ύποστήριξής τους. Άν όχι, θά παρακαλούσαμε νά μās γνωστοποιήσουν τήν επιθυμία τους γιά τή διακοπή τής άποστολής του περιοδικού ώστε νά άπαλλαγούμε από τά περιττά έξοδα άποστολής καί νά διαθέσουμε έπωφελέστερα τά αντίτυπα πού δέν αξιοποιούνται. Όπως καί νάναι, τούς εύχαριστούμε γιά τή μέχρι τώρα βοήθειά τους χωρίς τήν όποία θά ήταν προβληματική ή διάδοση του περιοδικού τό όποιο διαθέτει ήδη 4000 αντίτυπα καί αύξάνει μέ σταθερό ρυθμό τήν κυκλοφορία του.

Αυτές οι "Λευκές σκιές", είναι, καθώς λέει τό αρχικό προσχέδιο, "οί σκιές του λευκού ανθρώπου πού σβύνουν, καί του διαφθορέα "πολιτισμού" του". Μέσα άπό μιάν πλοκή πού ναι γεμάτη θεαματικά έκτινάγματα, τό σενάριο διηγείται βασικά τήν Ιστορία μιās νεαρής Ιθαγενούς, ή όποία, στό νησί της πού τό κατέκτησε ό "πολιτισμός", γίνεται πόρνη από δυστυχία κι άπελπίσια ύστερ' από τό θάνατο του συζύγου της, κάποιου λευκού, πού σφατώθηκε άπ' τούς Άμερικανούς συμπατριώτες του γιά τά άντιρατσιστικά του αισθήματα.

Τήν ίδια χρονιά, ό Φλάερτυ αναλαμβάνει γιά λογαριασμό τής Φόξ ένα ντοκιμανταρ γιά τούς Ινδιάνους Πονέμπλο του Νέου Μεξικού. Πηγαίνει εκεί νά δουλέψει γιά ένα χρόνο, μέ τή συντροφιά τής γυναίκας του, του άδελφού του Νταϊνβιντ καί του όπερατέρ Λέον Σαμρόν, καί νά γυρίσει μιάν μεγάλη ποσότητα φιλμ. Όταν όμως ή Φόξ έπέμενε νά προσθέσει μιάν έρωτική Ιστορία πού, σύμφωνα μέ τά λεγόμενα του δημιουργού ήταν άσυμβίβαστη μέ τή σύλληψη του γιά τήν ταινία, έγκατέλειψε τήν ύπόθεση.

Ένώ γίνονται αυτά, ό Νταϊνβιντ συναντά τόν Μουρνάου πού έτοιμάζεται νά φύγει μέ γιάτ γιά τίς θάλασσες του Νότου καί του προτείνει νά τόν συνοδέψει. Ο Νταϊνβιντ όμως πρέπει νά γυρίσει κοντά στόν άδελφό του πού γυρίζει τήν ταινία του γιά τούς Ινδιάνους: ό Μουρνάου τόν πληροφορεί τότε ότι ή Φόξ βρίσκεται στό πρόθυρα νά σταματήσει τήν ταινία, καί φεύγει μαζί του στό Τάσκον γιά νά δεί τόν Φλάερτυ. Έκει οι δυό άντρες διαπιστώνουν ότι άρκετά τούς ταλαιπώρησε τό Χόλλυγουντ, κι άποφασίζουν νά φύγουν μαζί στό Νότο, γιά νά γυρίσουν μιάν ταινία πού τούς εύχαριστούσε, μακριά από τίς πιέσεις τής πρωτεύουσας του κινηματογράφου.

## ΤΟ Β' ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ



## Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΔΕΝ ΤΕΛΕΙΩΣΕ

Ρίο Λόμπο

(RIO LOBO) Σκηνοθεσία: Χάουαρντ Χάικς. Σενάριο: Μπάρτον Γουάλ καί Λη Μπράνκετ, από Ιστορία του Μπάρτον Γουάλ. Φωτογραφία: Γουίλλιαμ Κλοτιέ. Μουσική: Τζέρι Γκόντφραμ. Ντεκόρ: Γουίλλιαμ Κήρναν. Κάστ: Τζών Γουάιην, Χόρχε Ριβέρο, Τζάν Έλαμ, Κρίστοφερ Μήτσον, Τζένιφερ Ο' Νήλ, Σουζάνα Ντοσαμόντες, Σέρι Λάνσιν, Βίκτορ Φρέντς, Νταϊνβιντ Χάντλεστον, Μάικ Χένρυ, Μπιλ Γουίλλιαμς, Ρόμπερτ Ντόνερ. Παραγωγή: Χ. Χάικς-CINE-MA CENTER FILMS. Διάρκεια: 114'

Η παγκόσμια κριτική (μέ εξαίρεση τή γαλλική) μέχρι καί πριν από λίγα χρόνια άγνοούσε συστηματικά τό Χάικς πού τό όνομά του ούτε καν αναφέρεται από Ιστορικούς-κριτικούς όπως ό Κρανκούερ, ό Τζάκομπς, ή ό Μάνβελ. Ο Ρόθα μόλις πού τόν σημειώνει.

Οί Γάλλοι κριτικοί πίστεψαν στό ταλέντο του τό 1932 μέ τόν "Σημαδεμένο" αλλά ή πραγματική του άνακάλυψη, όπως καί των περισσότερων Άμερικανών σκηνοθετών έγινε γύρω στό 1950 όταν οι κριτικοί των "Κάγιε" (Ριβέτ, Γκοντάρ, Τρυφώ, Ρομμέρ κλπ) μ' έπιανεφαλής τόν Μπαζέν άρχισαν ν' άναθεωρούν τήν Ιστορία του σινεμά.

Έτσι, άνακάλυψαν στίς ταινίες του Χάικς τήν ύπαρξη ενός συνεπούς προσωπικού στυλ καί μιās σταθερής άποψης του κόσμου, χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι τόσο τό στυλ όσο καί οι άπόψεις του δέν εξέλιχτηκαν, άν και οι ίδιες βασικές καταστάσεις επανεμφανίζονται σέ κάθε σχεδόν ταινία του μέ πολύ μικρές παραλλαγές.

Οί θέσεις πού προσφέρονται γιά έρευνα στό "Ρίο Λόμπο" είναι πολλές καί ίσως μās παρασύρουν σέ μιάν φιλολογική άνάλυση τής ταινίας. Γιαυτό, θά περιοριστώ σέ μερικά μόνο στοιχεία.

Άν οι ήρωες του Φόρντ ξέρουν τό γιατί κάνουν κάτι έστω κι άν δέν ξέρουν πώς, οι ήρωες του Χάικς αντίθετα ξέρουν τό πώς νά κάνουν κάτι, έστω κι άν δέν ξέρουν γιατί. Κι αυτό όφελεται στό ότι οι ήρωες του Φόρντ ύποβασάζονται από μιάν παράδοση ένν οι ήρωες του Χάικς από έναν "έπαγγελματισμό". Στόν άγώνα τους γιά έπιβίωση (ή καί γιά έπιτυχία) έμαθαν νά κάνουν καλά τή δουλειά τους, κι έπιπλέον έμαθαν ότι πρέπει νάναι οι καλύτεροι στό είδος τους. Μπορεί νάναι Σέριφδες (Ρίο Μπράβο), κυνηγοί άγρών θηρών (Χατάρι) ή ραλλόστες (Κόκκινη γραμμή 7000) - πάντως είναι οι καλύτεροι κι αυτό είναι πού μετράει. Ο Χάικς άξιολογεί τόν άντρα άπ' τή δουλειά του κι όχι άπ' τήν ικανότητά του νά "έπικοινωνεί" μέ τίς γυναίκες. Ο σκηνοθέτης, 45 χρόνια τώρα, παλεύει μέσα σέ μιάν έπιβουλή

βιολογική νική νά προάξει τήν προσωπικότητά του γιά νά τήν έπαινεσει "έπαγγελματισμού" του.

Η άποψη αυτή του Χάικς είναι διάχυτη στό "Ρίο Λόμπο" άπ' τήν όλη τή ταινία. Ο Μαννάλν ( Τζών Γουάιην) έφηγά σάν έταγμαθάνου φίλο του Φόρντ ότι δε μπορεί νά μένει κοντά του γιατί πρέπει νά κυνηγήσει τούς Ιθαγενείς, καί του ζητάει νά τόν καταλάβει, πρσγμα πού ό Φόρντ φαίνεται νά τό δέχεται σάν έξομύση. Όμως, λέει, πού κρυσταλλοποιείται αυτή ή άποψη είναι μέσα σέ βιολογική έπικρουση ή μήπως. Όταν άργότερα ό Μαννάλν άντιστρέφει τούς όρους καί πετύνει από άίχμηλατος των νοτών πού ήταν νά τούς άχρημάτισει, ή σχέση του μέ τόν Καρντόνα καί τόν Τσακάρρα παραμένει άμετάβλητη.

Έτσι, ό πόλεμος τελείωσε καί οι χτεσινάι πολυμοιάπηλοι καί πρόδρες είναι οι σημερινοί άρχοντες, καί οι χτεσινάι "άντιπαλοι" (Μαννάλν καί Καρντόνα-Τασιάρρα) είναι οι σημερινοί άρμαχοί. Όπως συνήθως, ό Χάικς δημιούργησε στήν άρχή τής ταινίας μιάν άτμόσφαιρα πού τήν διατηρεί μέχρι τό τέλος στήν έναλλαγή διαλεκτική στάσης καί κύησης σέ μιās φέρει στήν τελική άγκυρωση.

Μετά τό τέλος του πολέμου ό Χάικς πραγματοποιεί τό μεγάλο έλλα, πού φαίνεται νά δικαιώνει τόσο αυτούς πού πίστευαν στόν κινηματογράφο του δημιουργού, όσο κι εκείνους πού πίστευαν στόν κινηματογράφο - είδος (Γουέστερν, Μισοζυγια κλπ.) Καί τό μεγάλο έλλα, είναι ό τρόπος πού μεταχειρίζεται από καί κι ύστερα τόν Μαννάλν. (Ο Χάικς έχει ξαναδώσει τόσες φορές αυτόν τόν ήρωα στό παρελθόν ώστε νά τόν θεωρεί-καί μαζί του κι έμείς-σάν κάτι τό δεδομένο, σάν κάτι πού δέν χρειάζεται πολλές λογικές άιτιολογήσεις γιά τήν άναγκαιότητά του). Έτσι, σιγά σιγά, άρχίζει νά μετατοπίζει τό κέντρο βάρους τής ταινίας, όσον άφορά τούς χαρακτήρες, στό δευτερεύοντα πρόσωπο καί ιδιαίτερα στή Σάστα καί τόν Καρντόνα.

Στόν καθαρά άντρικό κόσμο του Χάικς ύπεισέρχεται ή γυναίκα μ' έναν πολυ ιδιαίζοντα τρόπο. Συνήθως, στό κλασικό γουέστερν, ύπάρχουν δυό τύποι γυναικών: Η γυναίκα τής Δύσης καί ή γυναίκα τής Άνατολής. Η γυναίκα τής Δύσης ζει στό σαλόνι, φοράει φουστάνια κοντομάνικα, μ' άνοιχτό ντεκολτέ, είναι άμφιβολής ήθιξης. Όμως, καταλαμβάνει τόν άντρικό κόσμο τής Δύσης καί αυτή ή κατανόηση τής δίνει τή δύναμη νά παρασταθεί στόν άντρα όταν αυτός βρεθεί στό σημείο νά διαλέξει ανάμεσα στόν άγώνα καί τή φυγή. Η γυναίκα τής Άνατολής, σπουδαγμένη, ήθιξη, μέ μακρυμάνικα φουστάνια καί κλειστούς γιακάδες, φορτωμένη μ' ύλες τίς άρετές πού λείπουν άπ' τόν βίαιο κόσμο τής Δύσης άρνιείται νά καταλάβει τόν άντρα, πού τό πεπρωμένο του τόν καλεί νά "σκοτώσει τό κακό καί νά λυτρώσει τήν πόλη". Πιο ρεαλίστρια, προτιμά νά φύγει μαζί του καί νά φιιάξει τή ζωή της σ' άλλη πόλη. Στό "Άγαπημένη μου Κλημεντίνη", πού είναι ένα κλασικό παράδειγμα, συναντάμε σή τους δύο τύπους.

Στόν Χάικς δέν συναντούμε αυτούς τους δυό τύπους ή μάλλον τούς βρίσκουμε στό ίδιο πρόσωπο. Στήν προκειμένη περίπτωση, στό πρόσωπο τής Σάστα. Έντεχνα ό σκηνοθέτης μās δίνει τό παρελθόν της (πού ταιριάζει πού πολύ μέ τή γυναίκα τής Δύσης) μόνο από άφηγήσεις

της. Έτσι, έχουμε ταυτόχρονα και τις δικαιολογίες της που είναι, βασικά, ένας γάμος αποτυχημένος με συνέπεια την ήθικη της κατάπτωση. Μετά το θάνατο του άντρα της, ελευθερωμένη από τις υποχρεώσεις της, κλεινεται στον εαυτό της - έχοντας χάσει κάθε εμπιστοσύνη στον Άντρα - και ζει κοντά σ' έναν γέρο τσαρλάνο. Με τη δολοφονία του γέρου, το όχυρό της, άλλωστε τόσο ψεύτικο, πέφτει. Αυτό ήταν το παρελθόν της - και το ακούσαμε. Άλλα πριν το ακούσουμε υπάρχει στην ταινία ένα παρόν που αρχίζει στο γραφείο του Σερίφη του "Μπλάκθρον" και που δημιουργεί μια αντίθετη άποψη που ταιριάζει μάλλον με τη γυναίκα της Ανατολής. Έτσι, το ακουστικό παρελθόν και το όπτιο παρόν φιλιάχουν έναν χαρακτήρα εξαιρετικά πολύπλοκο.

Απ' την άλλη μεριά έχουμε τον Γαλλομεξικάνο Καρντόνα (σέ πολλές ταινίες του Χάκς υπάρχουν ξένοι) ένα χαρακτήρα χωρίς παρελθόν και μ' ένα μέλλον μάλλον αβέβαιο, ρομαντικό, ντροπαλό με τη γυναίκα που αγαπάει, έτοιμο να παλέψει για το δικό και να βοηθήσει τους φίλους, περιπλανώμενος που αναπόφευκτά μας φέρνει στο μυαλό τον Τζάν (Τζάν Γουαίην) του "Ρίο Μπράβο", τον Θόρτον (Τζάν Γουαίην) του "Ελ Ντοράντο" και γενικά, τον κλασικό κεντρικό ήρωα του Χάκς σέ νεανική ηλικία. Έτσι, στο πρόσωπό του, φαίνεται πώς ο Χάκς προσπαθεί να φωτίσει περισσότερο τον κεντρικό του ήρωα, τη στιγμή που ο γερασμένος Μακνάλλου θα πρέπει να έτοιμάζεται να πάρει τη θέση του κουτσού γερο-Στάμπυ (Ουώλτερ Μπρένναν) του "Ρίο Μπράβο".

Έτσι, μετά την τελική σύγκρουση, τα παλληκάρια θα πάρουν τις κοπέλλες, ενώ ο Μακνάλλου, πατριική πιά φιγούρα, θα προσπαθεί να προσαρμοστεί, έστω και με κάποια πίκρα, στο νέο ρόλο που επιβάλλουν τα χρόνια του.

Όπως είπαμε στην αρχή, οι δρόμοι που ανοίγονται για έρευνα είναι πολλοί, τόσο απ' την ταινία καθατή, όσο και σέ σχέση με το έργο του Χάκς κι ακόμα γενικότερα με το γουέστερν. Ωστόσο, μοναδικά και αλάθητα παραμένουν το ύφος και η ιδανότητα του Χάκς να υλοποιεί και να διοχετεύει στο θεατή, μέσα απ' το φακό της κάμερας του - που συνήθως βρίσκεται στο ύψος του ανθρώπινου ματιού - ένα πλήθος συναισθημάτων με τέτοια ειλικρίνεια ώστε οι ταινίες του τελικά να είναι προτιμότερες από τα κατασκευάσματα όρισμένων μεγαλόσχημων "διανοούμενων".

ΝΙΚΟΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Κύρια χαρακτηριστικά του γουέστερν είναι ο άπλοϊκος μύθος, ή συνεχής συμπλοκή και καταδωξη, το τυποποιημένο ντεκόρ με χώρο αναφοράς το Φάρ Γουέστ. Βασικό μορφολογικό του στοιχείο ή κίνηση, που του πρόσφερε τον τίτλο του "καθαρού κινηματογράφου". Ο μύθος είναι πάντα φορτισμένος από ένα μεγαλείο, που φέρει τον τίτλο του ήρωα και ο οποίος πάντα εκπροσωπεί την ανατάλυτη δύναμη του Καλού. Οι ανταγωνιστικές δυνάμεις του Καλού και του Κακού αναπτύσσονται μέσα σέ μια κοινωνία που μορφοποιείται χωρίς να έχει παγωθεί και είναι το αρχέτυπο κύτταρο από το οποίο θα προκύψει ή αστική οικονομία και ή αστική ήθικη της Αμερικής. Ο αγώνας που κάνει ή κοινωνία για να

εδραιωθεί σ' ένα χώρο που δεν της έχει δοθεί και απειλεί να αποκτήσει απ' αρχής θα περάσει μέσα στο γουέστερν και θα δικαιωθεί, διαστρελώνοντας την ιστορική αλήθεια: ο Ινδιάνος είναι επίσης μια δύναμη καιού και αποτελεί μια μόνιμη απειλή του ζωτικού χώρου επιβίωσης. Η γενοντομία, που επιτυγχάνεται με την άφαιρηση του χώρου, γίνεται στο ύνομα μιας ήθικης που είναι το πρόσημα μιας κυριαρχίας. Ένας νεότευκτος πολιτισμός - των αποικιοκρατών - μετρούσε με τα δικά του μέτρα και σταθμά έναν εγκαθιδρυμένο πολιτισμό, των Ινδιάνων.

Το γουέστερν όφειλε τη δύναμή του και την επιβίωσή του, σ' αντίθεση με άλλα είδη, στο μυθολογικό του χαρακτήρα: Ένα έθνος νεοσύστατο που δεν έχει μύθους και που του λείπουν οι ήθικες αξίες που θα ίδρυσουν μια παράδοση και συγχρόνως μια πορεία σέ μέλλον είναι έπομένο να αγαλιάσει και να τροφοδοτήσει το γουέστερν. Η μυθολογία ενός έθνους, ή παράδοση, δίνεται μέσα απ' τις διάφορες μορφές τέχνης. Στους Έλληνες, ή μυθολογία συντάσσεται αρχικά με τον Όμηρο και αργότερα με την τραγωδία. Θεοί και ήρωες ταξινόμουν τις δυνάμεις που περιρέουν τους θνητούς και διαγράφουν την ήθικη-έμμεσα-διαχωρίζοντας το Καλό από το Κακό, το Δίκαιο από το Άδικο. Αυτή ή μυθολογία θα γίνει ή πρώτη πλατφόρμα πάνω στην οποία θα κλουπαριστεί αργότερα ή πολιτειακή ήθικη-Σδλων - που θα καθορίζεται από τους οίονομικοκοινωνικούς παράγοντες.

Η ίδια πορεία ακολουθείται και με το γουέστερν μέσα από το οποίο ο αμερικάνικος τρόπος ζωής θα κωδικοποιηθεί μια ήθικη και ένα νόμο με χαρακτηριστικά - τώρα μένουν πιά μορφικά - την προστασία των μελών μιας καταναλωτικής κοινωνίας, την ελευθερία και ισότητα της παραγωγής και της συμμετοχής χωρίς τά ταμπου της κλειστής κάστας και της κληρονομικής διαφοροποίησης.

Η ήθικη του γουέστερν είναι συνδεδεμένη νε το ίδιο σκληρό φύλο, ενώ ή γυναίκα απριόρι είναι αποδεσμευμένη. Αυτό όφειλεται στο γεγονός ότι ή Αμερικάνικη κοινωνία, και στην πιά συγκεκριμένη μορφή της, δεν διέπεται από νόμους συλλεκτικής ή κληρονομικής οίονομίας, αλλά από σχέσεις οίονομικο-ανταγωνιστικές που έναρκωνονται από ατομικές πρωτοβουλίες. Η γυναίκα δεν είναι στοιχείο δρών αλλά περιθωριακό. Δεν είναι φορέας ιδιοκτησίας και κατά συνέπεια δεν μπορεί να περάσει στην οίονομική διαδικασία που θα την διαφοροποιήσει σέ δύναμη Καλού ή Κακού. Η θέση της γυναίκας επενδύεται με μια Ιερότητα που θα "περιορίσει" τη συμμετοχή της στή διαίωνιση του είδους: ο έξοντωτικός αγώνας της αποικιοκράτησης απαιτεί συνεχώς νέο

αίμα.

Το περιεχόμενο του γουέστερν καθορίζει και την αντίστοιχη σκηνοθετική του φόρμα. Ο χώρος και όχι ο χρόνος είναι το καθοριστικό στοιχείο της φόρμας του. Τα γενικά πλάνα, το τράβελλινγκ, το πανοραμικό ανάδεικνούν και υποδηλώνουν το χώρο δράσης: το δρών άτομο ταυτίζεται με τις αρχές και τις ανάγκες που μορφοποιούν το κοινωνικό στάτους. Ο προσωπικός χρόνος συμπίπτει με τον αντικειμενικό χρόνο και αυτό ακριβώς εκφράζεται ως κυριαρχία του χώρου, που είναι παγώση του χρόνου σέ αντικειμενικά σχήματα. Το γενικό πλάνο συνδέεται έννοιολογικά με τη σημασία της ολοκλήρωσης και του καθολικού.

Το γουέστερν, σέ αντίθεση με τα άλλα είδη, κατάφερε να επιβιώσει, και ο φθοροποιός χρόνος δεν μπόρεσε να το εξαφανίσει από τις δόξες του κινηματογράφου. Μετά τον πόλεμο εμπλουτίστηκε με νέα στοιχεία ψυχολογικά, κοινωνικά, και ιστορικά που το περιέσωσαν απ' το μαρσαρό και δικαιολόγησαν τη διατήρησή του. Πολλές φορές, βέβαια, τα στοιχεία αυτά έπαιξαν ρόλο αρνητικό και δεν μπόρεσαν να αφομοιωθούν μέσα στην ιδιάζουσα μορφή του γουέστερν.

Ο Χάκς με το "Ρίο Λόμπο" έρχεται να θέσει το πρόβλημα για άλλη μια φορά, αν και πώς το γουέστερν στις μέρες μας είναι είδος που μπορεί να συνεχίζεται ή αν ή αξία του περιορίζεται σέ μουσειακό χαρακτήρα. Ο γερο-Χάκς όμως, παρά τα χρονόγια του (τον κατηγορήσαν γιαυτό) συνεχίζει να βλέπει σωστά, να ανατέμνει με όξυτητα και να μη διστάζει να επισημάνει όχι τον προαιώνιο έχθρο-Ινδιάνο-παραθύρο αλλά τον πραγματικά υπάρχοντα και ενεδρευοντα την σημερινή ημέρα. Προτίμησε να εκφραστεί μέσα απ' το γουέστερν-δικαιώμα του -ίσως να ένοιωθε πιά άνετα, αλλά αυτό δεν πρέπει να μας παρελκίει σέ λανθασμένες έρμηνείες: Η ιστορία δεν έχει κυκλική διακίνηση, μονάχα μορφικά παρουσιάζει αναλογίες. Και ή εποχή που διαλέγει ο σκηνοθέτης για να πλέξει τον καμβά του έργου του είναι μια περίοδος που πλησιάζει στο τέλος-ο πόλεμος-και οι αξίες διαμφισβητούνται και βγαίνουν σέ πλειστηριασμό. Όλο το έργο του Χάκς είναι μια πρόταση και μια καταγγελία ταυτόχρονα.

Ο συνταγματάρχης Μακνάλλου συλλαμβάνεται από τους Νοτάους:

Ο πόλεμος δεν μπορεί να ανατρέψει τις ανθρώπινες σχέσεις, τους ανθρώπινους δεσμούς: κοινές αναμνήσεις, κοινές καθημερινές πράξεις, το ψωιάρικο έργο, τα χαρτιά.

Ο πόλεμος τελειώνει και το αποτέλεσμα είναι αντίστροφως ανάλογο:

Ο θάνατος του Φοράιτ, του υπέθυνου της χρηματοπιστολής και φίλου του Μακνάλλου δεν πρέπει να μείνει χωρίς έκδινση. Γίνεται σημείο εκκίνησης της καταδωξης-στοιχείο γουέστερν-που πρέπει να λειτουργήσει.

Ο τύπος του άπλοϊκού μυθολογικού γουέστερν θα είχε το σχήμα: Δύναμη Καλού-Συν/ρχης Μακνάλλου

Δύναμη Κακού-Νότιοι

ή και αντίστροφα.

Ο τύπος του Χάκς έχει το σχήμα: Δύναμη Καλού-Συνταγματάρχης Μακνάλλου-Νότιοι.

Δύναμη Κακού-Πληροφόροδοτες (παράσιτα του χρυσού κεφαλαίου).

Η καταδωξη έχει συνειδησιακό χαρακτήρα και ή αξιολόγηση της ανθρώπινης ζωής κωδικοποιείται.

Σύμφωνα με την κλασική θεματική του γουέστερν ο ήρωας αντιμετωπίζει γεγονότα και καταστάσεις που έ-



ξυπηρετούν μονάχα την εξέλιξη του μύθου, χωρίς περιθώρια παρέκλισης. Ο Μακνάλλου σέ "Ρίο Λόμπο" αντιμετωπίζει το "άπρόοπτο" και είναι υποχρεωμένος να προσαρμοστεί στην επιταγή της στιγμής. Η πρώτη του έπαφή με το Ρίο Λόμπο είναι πράξη βίας της οποίας γίνεται μάρτυρας: ο γιος του Φίλιπ συλλαμβάνεται, και κοιποιείται, φυλακίζεται με αίτιολογικό πολύ σύγχρονο και μοντέρνο: έκλεψε έλογα, δηλαδή διέπραξε αδίκημα. Οι σύντομες σκηνές που μας δίνουν την ατμόσφαιρα του Ρίο Λόμπο είναι οίκες και προπάντων γεμάτες ειλικρίνεια και αλήθεια. Ούτε το ντεκόρ ούτε ή εποχή μας δημιουργούν το συναίσθημα της όπότητας και της αποξένωσης. Τα πρόσωπα συμπεριφέρονται και αποφασίζουν στις δεδομένες συνθήκες καταπίεσης κατά τρόπο που έχει σύγχρονη αναφορά.

Η συμπλοκή-σύγκρουση, άλλο στοιχείο του γουέστερν, τίθεται σέ λειτουργία. Η όπτική του Χάκς κορυφώνεται και παίρνει διαστάσεις σύγχρονου προβληματισμού που προϋποθέτει μια οίονομικο-κοινωνιολογική γνώση: εκπληκτικός ο χειρισμός του Χάκς σέ συνδυασμό Σερίφη-Κέτσας. Ο Κέτσας θα πέσει απ' τις σφαίρες του Σερίφη. Ο Σερίφης-έξουσία άδιαφορεί και άχρηστεύει τον παράγοντα Κέτσας-πολιτικό πρόσωπο από τη στιγμή που δεν έξυπηρετεί τα συμφέροντά του. Αυτή ή σκηνή είναι απ' τις συγκλονιστικότερες στιγμές της ταινίας, όχι σάν πράξη βίας αλλά σά λύση μιας σύγκρουσης. Και ή λύση αυτή είναι τόσο τυποποιημένη, που φρικιάουμε κάθε φορά που τη διαπιστώνουμε.

Ο Χάκς σέ χειρισμό του θέματος του χρησιμοποιήσε τα κλασικά στοιχεία του γουέστερν καταδωξη-συμπλοκή-ντεκόρ ενώ άτόνισε το στοιχείο χώρος. Ο ανοιχτός όρίζοντας δεν έξυπηρετεί τη μοντέρνα προβληματική του σκηνοθέτη. Τα γενικά πλάνα στενεύουν και γίνονται σχεδόν μεσαία. Ο άνθρωπος ενάπιος της εύθύνης του για τις αξίες που πρέπει να έδραιωθούν μέσα από έναν πόλεμο και την ανακατάταξη που δημιουργείται. Ο λυρισμός του τοπίου έξαργυρώνεται για μια αμεσότητα, λιτότητα και προσέγγιση του ανθρώπινου στοιχείου που είναι ή ύπαρξιακή του διαίωση.

ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## ΤΟ ΧΡΗΜΑ ΣΑ ΜΕΣΟ ΔΥΝΑΜΗΣ

Από πού πᾶνε γιά τό μέτωπο

(WHICH WAY TO THE FRONT) Σκηνοθεσία: Τζέρρυ Λιούις. Σενάριο: Τζέρολντ Γιάρτνερ, Ντή Καρούζο, Ρίτσαρντ Μάλλερ. Φωτογραφία: Ού. Ούάλλας Κέλλυ. Μουσική: Λού Μπρόουν. Ντεκόρ: Τζών Μπέμαν, Ρόλφ Χέρετ. Κοστούμια: Γκνύ Βέριλ. Μοντάζ: Ράσελ Γουάιλς. Κάστ: Τζέρρυ Λιούις, Γιάν Μάριαν, Τζών Γούντ, Στήβ Φράνιεν, Ντόν Ράμπο, Ρόμπερτ Μίντλετον, Γουάλλι Νταίηβις. Παραγωγή: Τζέρρυ Λιούις-WARNER BROS. Διάρκεια: 96'

Η διαφορά του τελευταίου αυτού φιλμ του Τζέρρυ Λιούις απ' τὰ προηγούμενά του είναι τόσο χαρακτηριστική, πού θάταν αδύνατο νά περάσει απαρατήρητη. Τό "Από πού πᾶνε γιά τό μέτωπο" δημιουργεί ένα χάσμα μ' ὄλο τό προηγούμενο ἔργο του (καί ταυτόχρονα εἰσάγει νεωτερισμούς) μ' ἀποτέλεσμα αὐτό τό περλεργό, σκληροτράχηλο καί ἐλδχιστα διασηδαστικό φιλμ. Ὁ Τζέρρυ, ἀλλάζει, ἐξελλίσσεται καί ἀρχίζει νά παίρνει τόν ἑαυτό του στό σοβαρά.

Τό θύμα-τό ἀνθρώπινο θύμα-τοῦ THE NUTTY PROFESSOR ἢ, ἀκόμα καλύτερα, τὰ ἑπτὰ θύματα τοῦ THE FAMILY JEWELS δίνουν τή θέση τους στόν πλουσιότερο ἀνθρώπο τοῦ κόσμου, τόν Μπρένταν Μπάυερς τόν Τρίτο. Ἀλλά, Μπάυερς σημαίνει ἀγοραστής καί τό "τρίτος" δηλώνει ὅτι δέν εἶναι αὐτοδημιούργητος: Ὁ μόνος κόσμος στόν ὁποῖο ὑποβλήθηκε στή ζωή του ἦταν τ' ὅτι κληρονόμησε ἕνα ὄνομα-φορέα καί συγχρόνως μιά περιουσία τήν ὁποία διευθύνει (καί τρώει).

Ἐδῶ ἀκριβῶς ἐγκριεται ὁ βασικός νεωτερισμός τοῦ Λιούις: Δέν εἶναι πιά ἕνα σῶμα (μόνο σῶμα) πού μέ τήν παρουσία του καί μόνο ἔρχεται νά διαταρᾶξει τήν ἀρμονική, καί κυρίως λογική τοποθέτηση μιᾶς κατάστασης ὅπως στό προηγούμενα ἔργα του· εἶναι ἕνα ὄνομα (πού κληρονομεῖ).

Ὁ στρατός τόν πετάει ἔξω, γιατί ὁ στρατός χρειάζεται σώματα γιά νά πολεμήσουν καί ὄχι ὄνοματα. Μόνο δύο φορές μέσα στό ἔργο κάνει γκριμάτσες (σωματιδιακά τάλιοι ἀπ' τῆς προηγούμενες ταινίες του), καί αὐτές ὅταν μαθαίνει πᾶς δέν τόν δέχονται στό στρατό. Οἱ γκριμάτσες δέ γίνονται τόσο γιά νά ἱκανοποιήσουν τό θεατή (πού τῆς περιμένει) ὅσο γιά τὸ Μπάυερς σά σῶμα (καί ὄχι σάν ὄνομα) δέ μπορεῖ νά μιλήσει καί νά συνηθεθεῖ καί σέ τελευταία ἀνάλυση νά ὑπάρξει παρά μόνο στό ἐπίπεδο τοῦ παιδισμού.

Γιά πρώτη φορά ὁ Λιούις κατασκευάζει μιά τόσο πολυπλοκή προσωπικότητα. Δέν ὑπάρχει ἐδῶ ἡ παλιά του τάση γιά διαχωρισμό τῶν ἀντιφάσεων μιᾶς προσωπικότητας σέ δύο πρόσωπα (ὅπως ὁ Δόκτωρ Τζέρρυ καί ὁ Μίστερ Λάβ στό THE NUTTY PROFESSOR) ἢ ἀκόμα καί σέ ἑπτὰ (ὅπως στό THE FAMILY JEWELS). Παράδειγμα χαρακτηριστικό, ἡ πρώτη θαυμάσια σκηνή τοῦ ἔργου: Ὁ Μπάυερς ὄνομα-ἐπιχειρηματίας-μωρό-"πατριώτης".

Ὡστόσο, γνωρίζοντας ὁ Μπάυερς τή δύναμή του (Μπάυερς σημαίνει ἀγοραστής) θά κάνει αὐτό πού μπορεῖ νά κάνει, δηλαδή θά ἀγοράσει: Κατ' ἀρχήν, ἐκτός ἀπό τόν σφετέρ του (ἕνα νεγρο πού μιλάει σά Μαῦρος Πάνθηρας) καί τόν γραμματέα του (ἕνα στυλιζαρισμένο Ἄγγλο) θ' ἀγοράσει τρεῖς συνεργάτες πού στήν οὐσία εἶναι τρεῖς διαφορετικές πλευρές τῆς δικῆς του προσωπικότητας: Τόν Μπλάντ, φοβισμένο σύζυγο, τρομοκρατημένο ἀπ' τό γυναικεῖο φύλο, τόν Χάιντ, καλλιτέχνη τοῦ καμαρέ καί τόν Λάβ, πού ἔρχεται κατ' εὐθείαν ἀπό τόν Μπλάντ Λάβ τοῦ THE NUTTY PROFESSOR.

Εἶναι ἡ πρώτη φορά πού τό χρήμα σά μέσο ἀγορᾶς καί δύναμης παίρνει μιά τέτοια σημασία σέ φιλμ τοῦ Λιούις: ἔρχεται σέ πρῶτο ἐπίπεδο κινώντας, οὐσιαστικά, ὀδονόληρο τό μῦθο (σκηνᾶς φορτώματος νομισμάτων καί γυναικῶν στό πλοῖο του). Κινεῖ ὀδονόληρο τό μῦθο σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο λογικῆς πού, ὅπως εἴπαμε ἤδη, δέν ἔχει σχέση μέ τήν παλιά του θεματική στήν ὁποία, ἡ εἰ-

σοδος τοῦ Λιούις σέ μιά ἀληθοφανῆ "λογική" διάρθρωση καταστάσεων ὀδηγεῖ στό παράλογο.

Ἐδῶ, δέν διαπιστώνουμε καμία ἀληθοφανῆ ("ρεαλιστική") συνέπεια: Ὑπαρξη τοῦ νέγρου σάν ἀξιοματιοῦ "ἔς-ἔς, ἀπαγωγή τοῦ Κέσσερλινγκ, σχέσεις Κέσσερλινγκ/Χίτλερ καί γενικά ὅλη ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ πολέμου.

Ὁ πόλεμος, ὅσο ὁ Μπάυερς τόν πλησιάζει τόσο ἀπομακρύνεται. Ἡ πραγματική του σχέση μέ τόν πόλεμο, βρῆκεται ἀπ' τήν ἀρχή στό ἐπίπεδο τῆς ἀγορᾶς, τοῦ χρήματος: Προετοιμασία καί ἀγορά ἀνθρώπων καί πολεμοφοδῶν. Ἀλλωστε, οἱ ἀνθρώποι στόν πόλεμο, σάν σώματα, ἀποτυγχάνουν: δέν βρῶνουν τό στόχο ὅταν πυροβολοῦν, ἀνιχνεύουν σέ μιά πίσνα, δέν μποροῦν νά παλέψουν.

Τελικά, αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι τό ὄνομα, τό χρήμα καί κατ' ἐπέκταση ἡ λαλιά (LANGAGE) πού ἀποτελεῖ καί τόν κώδικα τοῦ ἔργου. Ἀκόμα μιά φορά λοιπόν, φιλμ πάνω στήν κωμῶδα, ἀλλά πολύ περισσότερο φιλμ πάνω στή λαλιά. Πράγματι, τὰ λόγια, ἡ γλώσσα εἶναι αὐτά πού ὀδηγοῦν τόν Μπάυερς στό Μέτωπο, στόν Κέσσερλινγκ, στό Χίτλερ, στή Νάιτ: Ἡ ἀγορά τῶν ἐκπαιδευτῶν καί τῶν συνεργατῶν του γίνεται, φυσικά, μέ χρήμα (βασικό στοιχεῖο τοῦ LANGAGE), ὁ Μπάυερς κοροϊδεύει τόν Στρατηγό Μπάκ παίζοντας μέ τὰ ἴδια του τὰ λόγια, ἡ σκηνή μέ τόν Γερμανό σκοπ, βασισμένη σέ μιά σειρά ἐξελικτικῶν καλοπονητῶν ἔχει σάν ἀποτέλεσμα, παίζοντας πάντα μέ τὰ λόγια, νά τρελλάνει τό σκοπὸ καί νά τοῦ ἀποσπάσει τό σύνθημα, ἐπισημασμένο νά φωνάζει σιγά-σιγά...

τῆ φωνῆ (καί τό βηματισμό) τοῦ Κέσσερλινγκ. Αὐτό τό κρεσέντο τοῦ LANGAGE, μέ τήν ὑποκατάσταση τοῦ Κέσσερλινγκ ἀπ' τόν Μπάυερς, ὀδηγεῖ, στό ἀποκορύφωμά του, στή συνάντηση μέ τόν Χίτλερ. Αὐτή ἡ "μουσική" καί βουβή σκηνή γελοιοποίησης τοῦ Δικτάτορα εἶναι ἕνα ἄμεσο ἀφιέρωμα στό ΔΙΚΤΑΤΟΡΑ τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, ἀνθρώπο πού ὁ Λιούις κυριολεκτικά λατρεύει - καί στήν οὐσία προκαλεῖ. Στήν κατάληξη αὐτῆς τῆς σκηνῆς πού ἀποτελεῖ τό ἀποκορύφωμα τῆς ὅλης ἐξέλιξης τοῦ ἔργου, συσσωρεύονται ὅλα τὰ εὐρήματα πού χρησιμοποιήθηκαν πρὶν ἀπ' αὐτήν: Ὁ Χίτλερ, μέ ἐβραϊκή προφορά τυραννάει τό στρατηγὸ του, ρωτᾶει καί ἀπαντᾶει ὁ ἴδιος στίς ἐρωτήσεις του, διηγεῖται ἀνένδοτα τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς, μιλάει γιά τή γερμανική κουζίνα, κλπ κλπ.

Ὅσον ἀφορᾶ τοὺς ἠθοποιούς, ἡ χρησιμοποίησή τους στό φιλμ γίνεται σύμφωνα μέ ἕνα LANGAGE, ξεχωριστό γιά τόν καθένα: Ὁ Φίνκελ, σαϊξπηριστῆς Ἑγγλέζος ἠθοποιός (Τζών Γούντ) μιλάει μέ ὀξφορδιανή προφορά, ὁ μαῦρος σφετέρ μέ προφορά Μπλάν Πάνθηρας, τό τρίο Χάκελ/Μπλάντ/Λάβ μιλοῦν ἴδια, ἡ Ναπολιτάνα μαϊτρέσα τοῦ Κέσσερλινγκ μιλάει μέ ναπολιτανική προφορά, οἱ Γερμανοὶ μέ γερμανική καί ὁ Χίτλερ μέ... χιτλερική.

Ὁ Μπάυερς-Λιούις ἀλλάζει ἑπτὰ λαλιές: Μωρουδιώτικη στίς διάφορες νευρικές κρῆσεις του, ἀπολυταρχική ὅταν μιλάει σά μεγαστάνας ἐκατομμυριούχος, στομαφάδης ὅταν παριστάνει τό φλογερό πατριώτη, ἀγγλογερμανική ὅταν μαθαίνει γερμανικά στό πλοῖο, γερμανική ἀργότερα, γερμανική μέ ἐβραϊκή προφορά πού τοῦ τήν μεταδίδει ὁ Χίτλερ καί τέλος γιαιπονέζικη στήν τελευταία σκηνή. Ὁ Λιούις παραμένει κυρίαρχος τοῦ γλωσσολογικοῦ τοῦ ὅπλου, τοῦ τόσο πλοῦσιου καί ἀποτελεσματικοῦ.

## ΠΑΛΙΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

Τό τσίρκο

(THE CIRCUS) Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μουσική (γραμμένη γιά τήν ἠχητική ἔκδοση τοῦ 1969): Τσάρλυ Τσάπλιν. Φωτογραφία: Ρόλαντ Τότσεροχ. Ντεκόρ: Τσάρλς Χάλ. Κάστ: Τσάρλυ Τσάπλιν, Μέρνα Κέννεντυ, Ἄλαν Γκάρσια, Χάρυ Κρόκερ, Χένρυ Μπέργκμαν, Στήβ Μάρφου, Τζών Ράντ. Παραγωγή 1927.

Ἡ μορφή τοῦ Σαρλά εἶναι ἐκεῖνη ἑνός περιπλανώμενου ἀλήτη, ἑνός ἀρνητῆ τῆς κοινωνίας στήν ὁποία ἔλαχε νά ζεῖ καί στήν ὁποία παραμένει ἕνας ξένος, ἑνός ἀπροσάρμοστου, ἑνός λάτρη μιᾶς παλιάς "ἀξιοπρέπειας" πού ἔπαψε νάχει ὁποιαδήποτε ἀξία-καί γι' αὐτό κατάντησε γελοῦς, τέλος, ἑνός προσώπου ἀνθρώπινου πού προσπαθεῖ νά διασώθει σ' ἕνα κώμο ἀπ' ἀνθρώπο, σενονοκάρδο, ὕλιστιο.

Φυσικά, παρά τήν ὀξύτητα τῆς κριτικῆς μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζει τήν κοινωνία αὐτή ὁ Τσάπλιν-Σαρλά δέν μποροῦμε νά μὴν παρατηρήσουμε ὅτι ἀπουσιάζει κάθε προσπάθεια ὑπέρβασης πρὸς τό μέλλον τῆς κοινωνικῆς αὐτῆς δομῆς, πρᾶγμα φυσικό ἀφοῦ ἡ κριτική γίνεται σαφῶς περισσότερο ἀπ' τή σκοπιά τοῦ παρελθόντος παρά τοῦ μέλλοντος. Ὁ Σαρλά ποτε δέν ἐνορᾶται ἕνα μέλλον διαφορετικό καί πέρα ἀπὸ τή χυδαία αὐτή πραγματικότητα, ἐνῶ πάντα δεῖχνει ν' ἀναπολεῖ ἕνα χαμένο στό παρελθόν παράδεισο. Αὐτό, τουλάχιστον, ὑποδηλώνουν ἡ στάση του, οἱ ἀξίες του, ἡ ἴδια ἡ προσωπικότητά του. Ἡ βασική σύγκρουση πού ἐγγράφεται στό προσηπείτο του εἶναι ἐκεῖνη ἀνάμεσα σ' ἕνα ἀσαλακωτο ἀριστοκρατισμὸ καί μιά ἀλήθινη λειταρσία καί κακομοιριά, στήν ὁποία αὐτός ἔχει ξεπέσει.

Ὡστόσο, ἡ στάση αὐτή, (κριτική ἀπὸ τή σκοπιά τοῦ παρελθόντος) δέν μειώνει καθόλου οὔτε τήν ἀξία οὔτε τήν ἔνταση τῆς ἴδιας τῆς κριτικῆς του οὔτε, τό κυριότερο, τήν καλλιτεχνική ἀξία τοῦ ἔργου του. Θά λέγαμε μάλιστα ὅτι ἡ περίπτωση τοῦ Σαρλά θά πρέπει νά καταγραφεῖ, μαζί μέ ἄλλα παραδείγματα, γιά τήν ἐξήγηση τοῦ φαινομένου τῆς αἰσθητικῆς ἀποτελεσματικότητας, αὐτῶν τῶν κριτικῶν ἀπὸ τό παρελθόν.

Τό τσίρκο εἶναι μιά μικρογραφία τοῦ παρόντα κόσμου τῆς ἀθλιότητος καί τῆς συμβατικότητας. Εἶναι τό ὑποδειγματικό μοντέλο ἑνός συστήματος στό μηχανισμό τοῦ ὁποίου καί οἱ οἰκογενειακές ἀκόμα σχέσεις γίνονται ἀφύσικες. Κι αὐτό ἀκριβῶς εἶναι τό νόημα τῆς ἀντιθέσεως τοῦ Διευθυντῆ τοῦ τσίρκου μέ τήν κῆρη του. Ὁ, τι καθορίζει τῆς σχέσεις αὐτές δέν εἶναι ὁ συναισθηματικός δεσμός, ἀλλά ὁ βαθμὸς ἀπόδοσης τῆς Μέρνας στό νόμερὸ τῆς.

Ὁ ἴδιος ὁ Διευθυντής, κλασσικό δεῦγμα ἐπιχειρηματία, ἀντιμετωπίζει καθημερινὰ ἀγνωστῶς τὰ ἀδηφάγα καταναλωτικά γούστα τοῦ κοινῶ πού δέν ἱκανοποιεῖται μέ τίποτα καί ἀναζητᾶ συνεχῶς νέες συγκινήσεις. Τήν ἴδεια αὐτή ὑπογραμμίζει ἡ εἰκόνα τοῦ θεατῆ πού καταβροχθίζει μανωδῶς πῶπ-κῶρν. Πραγματικὸς φαῦλος κύκλος στό παιχνίδι προσφορᾶς-ζήτησης. Μὴν ξεχνᾶμε ὅτι βρισκόμαστε στίς παραμονές τῆς μεγάλης οἰκονομικῆς κρῆσης (τό ἔργο γυρίστηκε τό 1927). Ἀς σημειώσουμε ἀκόμα ὅτι στήν πραγματικότητα τό προσφερόμενο θέμα, πού τό κοινὸ προοιγίζει, δέν στερεῖται καθόλου χιούμορ. Τό χιούμορ αὐτό ὁ ἴδιος ὁ Σαρλά (μόνος μάλιστα αὐτός) θά τό ἀπολαύσει ὅταν τοῦ κάνουν παράσταση τὰ νοῦμερα στό ὁποῖα θά συμμετάσχει.

Σ' αὐτὸν λοιπόν τόν κόσμο θά βρεθεῖ τοῦτη τῆ φορά ὁ Σαρλά, νησιτικός, ἀφραγκος, ἀνελπίδα γιά μιά στιγμή "ματωμένος" καί καταδιωκόμενος. Χαρακτηριστικὸ ε-





## ευζήτηση με τούς αναγνώστες

Κύριε Διευθυντά,

Είναι γεγονός ότι ο Σ.Κ είναι το μόνο κινηματογραφικό περιοδικό της χώρας. Ίσως δεν εκμεταλλεύεται το δεδομένο αυτό για να επιβάλει τη γραμμή του, ίσως όμως χρησιμοποιεί έναν σκόπιμο στοχασμό για προσέλκυση όχι αναγνώστων, γιατί αυτοί υπάρχουν, αλλά όπαδων του καλού κινηματογράφου οι οποίοι δεν άρεσκονται σε κατασκευάσματα τύπου Γκοντάρ, Μπεργκμαν, Τρυφά. Ο στοχασμός αυτός φτάνει σε σημείο να κατηγορείται το πλατύ κοινό για ανωριμότητα επειδή "Ο άνθρωπος από το Κίεβο" ήρθε πρώτο στις εισπράξεις. Πώς όμως να μην έρθει πρώτο όταν προβάλλεται επί μήνες στους κινηματογράφους Α, Β, Γ προβολής ενώ μία ταινία που περιλαμβάνεται στον περίφημο κατάλογο των καλύτερων ταινιών της χρονιάς ("Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια") προβλήθηκε μόλις δυό μέρες σ' έναν κινηματογράφο; ενώ ελάχιστοι ήταν οι κριτικοί που είδαν την ταινία; (Μόνο ο "Θεατής" στο Βήμα και η δική σας ομάδα κριτικών). (...) Το περιοδικό σας κατακρίνει παραγωγούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες για την ανωριμότητα αυτή του κοινού, σαν υπεύθυνους με έρθρα πομπώδη και πολλές φορές έξοργιστικά. Όμως οι κατακρίσεις αυτές έχουν χλιοειπωθεί. (...) Χρειάζονται λύσεις τις οποίες δεν προτείνετε. Γιατί; Μήπως είναι επικίνδυνος; Μήπως επειδή ή λύση του προβλήματος βρίσκεται στη λέξη "κράτος"; Μήπως επειδή το Κράτος βοηθάει τον κ.Τζαζ-ημς Πάρις για να γυρίσει τις πολεμικές του ταινίες με σκηνοθέτες συμβιβασμένους, παρά το πλούσιο κινηματογραφικό τους παρελθόν (Δαδήςρας, Γρηγορίου); Το έπαγγελμα του δημοσιογράφου χρειάζεται θάρρος και τόλμη για να είσασκε μιά γνώμη, για να βρεθεί μία λύση. Ίσως δεν έχετε αυτή την τόλμη. (...) Ο θόρυβος που δημιουργήθηκε για την ταινία του Σταμπουλόπουλου "Ανοιχτή επιστολή" - επειδή απορρίφθηκε στη Θεσσαλονίκη και βραβεύτηκε στο Λοκάρνο - έκανε πολλούς να σπεύσουν να τη δοούν στην "Αλκυονίδα". Και η έκπληξη που δοκίμασαν έφτασε σ' έναν ένθουσιασμό ο οποίος εκδηλώθηκε μ' ένα παρατεταμένο χειροκρότημα. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι υπάρχει κοινό λιανό να περιβάλει με αγάπη κάθε καλή προσπάθεια. Όμως η ομάδα των κριτικών του Σ.Κ. δεν χειροκρότησε την ταινία αφού δεν τόλμησε να την περιλάβει στην περίφημη λίστα των "καλύτερων ταινιών της χρονιάς" (Ίσως να έλεγαν για τους ότι σκέφτονται ελληνικά) και αντί αυτής συμπεριέλαβαν ταινίες χαμηλού ποιοτικού επιπέδου όπως "Οι ελαφίνες", "Στόν κατήφορο του πάθους", "Ελβίρα Μάντιγκαν", "Ο άνθρωπος με τα μπαλόνια". (...) Και φτάνω στη γνώμη των κριτικών του περιοδικού σας για τις ταινίες της χρονιάς, οι οποίοι αποκαλούν

έαυτούς "ειδικούς" λησμονώντας τους άλλους κριτικούς, οι οποίοι οπωσδήποτε θα έχουν διαφορετική γνώμη από την ομάδα σας. ("Αλήθεια, πώς συμβαίνει να έχετε την ίδια γνώμη για τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς με διαφορετική όμως άρθρωση ο καθένας;") (...)

Στέφανος Νόχτας  
Φοιτητής Φιλοσοφικής  
Αθήνα

Κύριε Διευθυντά,

Έλπίζω να μην είναι ανεπίκαιρο να αναφερθώ σ' ένα σχόλιο του 7ου τεύχους του περιοδικού σας. Στη στήλη ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ αναφέρετε σχετικά με την τελική κατάταξη των ταινιών της προηγούμενης χρονιάς με βάση τα εισιτήρια: "Το κοινό έδωσε ένα ακόμα δείγμα ανωριμότητας απονέμοντας τα βραβεία του στις παρακάτω", κλπ. Το άτυχμα είναι ότι στη στήλη αυτή δεν υπάρχει υπογραφή, πράγμα που σημαίνει ότι τα γραφόμενα αποτελούν λόγια πολύ τη θέση του περιοδικού σας.

Πρέπει να σας πω ότι ανάμεσα σε όχι λίγους από τους αναγνώστες σας έχει από καιρό αρχίσει να δημιουργείται η εντύπωση ότι μερικοί από τους συνεργάτες σας "τό έχουν παρεξηγήσει το πράμα". Από το σημείο αυτό όμως μέχρι του σημείου το περιοδικό να στοματίζει το κοινό υπάρχει σοβαρή απόσταση. Βέβαια, αν πρόθεσή σας είναι να λύσετε το πρόβλημα του κινηματογράφου στην Ελλάδα συζητώντας το μεταξύ σας και οικτιήροντας το κοινό που βλέπει τόν "Συμβιβασμό" λόγω Ντάγκλας και Ντανόγουαι δικασμά σας και κανένας δεν θα σας άφερνε αντίρρηση. Φτάνει να μη ζητάτε να πείσετε και τους άλλους. "Αν όμως, όπως θέλω να πιστεύω, πρόθεσή σας είναι μία ουσιαστικότερη προσφορά, θάπρεπε ένα τέτοιο θέμα να αντιμετωπίζεται με λιγότερη επιπολαιότητα. Γιατί, πώς να το κάνουμε, μία τέτοια αντιμετώπιση δεν φανερώνει παρά πλήρη αδιαφορία γιαυτό το κοινό, που του μελετάτε τα προβλήματα και που φέτος τουλάχιστον θα έπρεπε περισσότερο να σας έχει λιανοποιήσει μία και έφερε στις δυό πρώτες θέσεις δυό ταινίες απ' τις πιο αξιόλογες, έστω κι αν σ' αυτό διαφωνούν οι συντάκτες σας στην αξιολόγησή τους στο ίδιο τεύχος. Από την όποια άλλωστε αξιολόγηση βγαίνει και το συμπέρασμα ότι δεν μπορούμε να είμαστε σε τόσο απόλυτοι στις κρίσεις μας. Γιατί σε σας, τους ειδικούς, άρεσαν π.χ. "Η Σειρήνα του Μισουσιππή" και το "Τοπάζ", ενώ σ' έμας τους υπόλοιπους όχι. Και δεν είναι σίγουρο ότι έμεις έχουμε το άδικο. Τελειώνοντας θα ήθελα να πω ότι αυτά δεν αφορούν την έν γένει προσφορά του περιοδικού σας ή όποια είναι σε πολλά άλλα αξιολογώτατη.

Φιλικά  
"Αρης Εύθυμος  
Αμμόχωστος Κύπρου

Αγαπητέ Σ.Κ.,

Έκανες μία όμορφη αρχή και νομίζω ότι ξυπνάς κοιμισμένα αίματα, όμως θα προτιμούσα μία πιο θερμή εκκίνηση (Καταλαβαίνω τον περιορισμό των χρημάτων) Όμως, χρειάζεται περισσότερη όρμη για την καθιέρωση, τη διάδοσή σου. Σκέψου την καμμένη την έπαρχια. Δεν σε γνωρίζει ακόμα το πλατύ κοινό που σ' αυτό νομίζω ότι πρέπει να μιλήσεις. (...) Μιλάμε για την πνοή των νέων στην ανάπτυξη του κινηματογράφου μας, αλλά νομίζω ότι όπως και στις άλλες μορφές της τέχνης μας, ταμπουρώναστε πίσω από λέξεις όπως: προσπάθεια, αγώνας, ανυπαρξία κατανόησης, κλπ. Σωστά. Μά έτσι αφή-

ναι πώς στην καταδωξή του αυτή ο μοναδικός τρόπος να ξεφύγει είναι να γίνει ένα ανδρείκελο που κινείται μηχανικά άριστερά-δεξιά. Μία απόλυτη παραλλαγή που είναι ταυτόχρονα η απόλυτη αφομοίωση στο μηχανισμό αυτού του συστήματος.

Στη σκηνή του τσίρκου θα βρεθεί τυχαία κι άθελα για να προσφέρει το πιό ποθητό για το κοινό θέαμα. Ο Διευθυντής φυσικά θα άδράξει την ευκαιρία: "είναι ο πιό μεγαλειώδης αλλά δεν πρέπει να το μάθει" λέει.

Κι εδώ βρίσκεται το κάρδιο σημείο για τόν Σαρλά. Θα διαφθαρεί από την έπιτυχία χάνοντας την ανθρωπιά του ή θα την διατηρήσει; Ο Σαρλά έχει συναίσθηση του τι αποτελεί για το τσίρκο, όσο κι ανδέν το δείχνει. Όταν λέει στην κοπέλλα ότι το ξέρεει δεν την κοροϊδεύει, αφού τόν έχουμε κιόλας δεί να εκδικείται τόν έπιστάτη (άνάβοντας το σπέρτο απ' τόν πισινό του) όσο και τόν Διευθυντή (ρίχνοντας το σπέρτο στο καπέλο του). Φυσικά, σαν "πρόιον" ο Σαρλά δεν κρύβει κανένα μυστικό φάρμακο στο πρόβλημα προσφορά-ζήτησης. Σε λίγο κι ο ίδιος θα πέταχτεί σαν άχρηστος. Στο άποκορύφωμα όμως της δόξας του θα πιστέψει και στον έρωτα για να αντιληφθεί όμως σε λίγο όλους τους κινδύνους που αυτός κρύβει. Μόλις πιστέψει ο Σαρλά ότι η κοπέλλα τόν αγαπά θ' αποκτήσει τέτοια υπεροψία που θ' αρχίσει να γίνεται κοκός όχι πιά με τόν Διευθυντή και τόν έπιστάτη αλλά με τους άπλοους και άθους κλόουνς. Ο έρωτας

λοιπόν περιυλέει τόν κίνδυνο της αφομοίωσης του;

Αυτό φαίνεται να τό έχει συνειδητοποιήσει ο Σαρλά, γιατί, πώς άλλως να εξηγήσουμε τό γεγονός ότι, όταν τελικά η κοπέλλα θα προσφερθεί να τόν ακολουθήσει, αυτός θ' άρνηθεί τόν έρωτα για τόν όποιο έκανε τόσες θυσίες και θα παραχωρήσει τη θέση που έποφθαλιούσε στον αντίζηλο του;

"Ετσι, αφού παντρέψει τό ζευγάρι θα συμπλιωθεί με τόν πατέρα της Μέρνας. Θα μπορούσαμε να συζητήσουμε τη συμπύλωση αυτή μ' έκεινή του τέλους της "Μητρόπολης" του Λάγκι. Έδώ δεν υπάρχει καμία αυταπάτη ούτε πομπώδεις χειρονομίες. Ο Σαρλά θα τούς γυρίσει την πλάτη, κι αφού μένει για λίγο σκεπτικός στά ίχνη του κίνου του τσίρκου θα τσαλακώσει ένα χάρτινο άστέρι (σύμβολο της έπιτυχίας που αποτελεί τήν πιό βασική αξία της κοινωνίας αυτής) και κλωτσώντας το χαριτωμένα θα πάρει τό δικό του άτέλειωτο δρόμο.

ΜΑΚΗΣ ΤΡΙΚΟΥΚΗΣ

Οι κριτικές για τις ταινίες Ο ΚΟΜΦΟΡΜΙΣΤΑΣ του Μπερνάρντο Μπερτολοττι (μαζί με μία συνέντευξη και βιοφιλμογραφία) και Η ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΣΕΡ - ΚΟΚ ΧΟΛΜΣ του Μπάλνυ Γουάιλντερ θα δημοσιευτούν στο επόμενο τεύχος.

# Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Γιρηνή Καλκόνη (Απογευματινή)	Νίκος Κονής (Σ.Κ.)	Πάνος Κοκινό- πουλος (Σ.Κ.)	Γιώργος Λόγγος (Σ.Κ.)	Γ. Μπασιγιαννό- πουλος (Σ.Κ.)	Βασίλης Ραφαή- λης (Σ.Κ.)	Κωστής Σιαλιό- ρος (Θήμα)	Γιάννης Σμαραγ- δής (Σ.Κ.)	Κάστας Σταμα- τίου (Νέα)	Τόνης Τσιριμπί- νος (Ν. Πολιτεία)
Τό τσίρκο (THE CIRCUS)	Τσάρλι Τσάπλιν	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXX	XXXX	XXXXX	XXX
Ο κομφορμιστάς (IL CONFORMISTA)	Μπερνάρντο Μπερτολίνι	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XX
Το ντεζέρτο ρόσσο (IL DESERTO ROSSO)	Μικελάντζελο Άντουίνι	XXX	X	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXX	XXXX	XXXX	XXX
Ζούσε τη ζωή της (VIVRE SA VIE)	Ζάν-Λουί Γκουτάρ	XX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XX	XXXX	XXX	XXX
Τό πάθος (EN PASSION)	Τιγίμαρ Μπέργμαν	X	X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXX	XXX
Η αναπαύσασα	Θόδωρος Άγγελόπουλος	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Ένα αγόρι στην πόλη (L'ENFANT SAUVAGE)	Φρανσουά Τρυφά	XXX	XXX	X	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	-	XXX
Ζαμπρίσκι πόνιτ (ZABRISKIE POINT)	Μικελάντζελο Άντουίνι	XXXX	X	XX	XXX	XX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX
Ρίο Λόμπο (RIO LOBO)	Χάουαρντ Χάικ	XX	XXXX	XX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	-	X
Οι περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς (THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES)	Μπόλυ Γουόλντερ	XX	XX	XXX	XXXX	XXX	XXX	X	XXXX	-	O
Ένα καπρίτσιο τό καλοκαίρι (UN ETE CAPRICIEUX)	Γκρι Μέντζελ	X	-	-	XXX	XXX	X	XXX	XX	-	XXX
Ο χασάπης (LE BOUCHER)	Κλάντ Σαμπρόλ	XX	XX	O	XXXX	-	XXX	XX	-	-	XX
Οι δύο δραπέτες (FIGURES IN A LANDSCAPE)	Τζόζεφ Λόουζυ	XXX	X	O	XXX	XXX	XX	XX	-	-	XX
Ο άνθρωπος της ημέρας (W. U. S. A.)	Στιούαρτ Ρόζενμπεργκ	XXXX	X	-	XX	-	X	XX	XX	X	XXX
Η πόλις της βίας (VIOLENT CITY)	Σέρτζιο Σολίμας	XX	XXX	-	-	-	-	X	XX	-	X
Μετέλλο (METELLO)	Μάουρο Μπολάνι	XX	●	-	-	-	-	X	-	XXX	XXX
Αυτός ο υπέρτατος, πολίτης, καλός κόσμος (PEAU D'ANE)	Ζοκ Ντεμύ	XX	XX	XX	-	X	X	XX	XX	XX	XX
Από πού πάνε γιά τό μέτωπο (WHICH WAY TO THE FRONT)	Τζέριμ Λησβίς	X	XX	XXX	-	X	XXX	O	XXX	-	X
Μόντε Γουάλε (MONTE WALS)	Γουάλλιαμ Φραήμπερ	XX	XXX	-	X	X	-	XX	XX	-	X
Εύκολος καβαλλάρης (EASY RIDER)	Ντένις Χόπερ	XXX	XX	X	O	X	●	XXX	X	XXX	XXX
Δυό άταξες στην Ήντερνάλ (ONE MORE TIME)	Τζέριμ Λησβίς	X	XXX	XXX	-	-	-	●	XX	-	X
Τό ζωντανό πτώμα (THE LIVING CORPSE)	Βλαντιμίρ Βεζνέφουφ	XXXX	-	-	-	-	-	●	X	XX	XXX
Τιμή κατ'όδο (HONNEUR ET GLOIRE)	Χίνεκ Μιστάν	X	-	-	-	-	X	X	-	-	XXX
Παρόνομο κρεβάτι (DOMICILE CONJUGALE)	Φρανσουά Τρυφά	X	X	O	XXX	XX	X	X	-	-	XXX
Ντάριλινγκ Λίλι (DARLING LILI)	Μπλάιη Έντουαρντς	X	XX	-	-	-	-	O	-	-	XXX
Οι τρεις αδελφές (THE THREE SISTERS)	Λάρενς Όλφιερ	XXX	-	-	-	-	X	O	X	X	XXX
Γούντστοκ (WOODSTOCK)	Μάικλ Γουάιντλντ	XXX	-	●	-	X	●	XX	●	XXX	XXX
Νέντ Κέλλυ (NED KELLY)	Τόνυ Ρέσσορντσον	XX	-	●	-	-	-	XX	-	-	XX
Κουεμάδα (QUEMADA)	Τζόλο Ποντεκόρβο	-	X	XX	X	X	X	XX	XX	-	X
Ήταν ένας παλιάνθρωπος (THERE WAS A CROOKEDMAN)	Τζόζεφ Μάνικεβιτς	XX	X	XX	-	-	-	X	X	-	X
Ο χυρισμός (LA RUPTURE)	Κλάντ Σαμπρόλ	X	XXX	●	X	O	●	XX	XXX	-	XX
Ο Θανάσης ή Ήουλέττα κατ'όδο λουκάνικα	Ντίνος Κατσουρίδης	-	-	-	-	-	XX	-	X	XX	O
Λέων ο Έσχατος (LEO THE LAST)	Τζάν Μπρόρμαν	XX	●	●	X	XX	O	XX	X	-	XXX
Υπό τας διαταγές του Ναπολέοντος (THE ADVENTURES OF GERARD)	Γιέρτζυ Σκολιμάρσκυ	X	-	-	-	X	O	XX	-	-	XX
Η τρομάρα κι οί διαρρήκτες (MAX ET LES FERRAILLEURS)	Κλάντ Σαμπρόλ	X	-	●	-	-	-	X	X	XX	XX
Χόσα Μιέν (HOA BINH)	Ρασόλ Κουτάρ	O	-	●	-	-	X	X	-	XX	XXX
Ο στρατιώτης Μπλό (SOLDIER BLEUE)	Ρόλα Νέλσον	-	●	-	-	X	X	XX	●	-	XXX
Η ώρα αεραφάνια (LA FIANCEE DU PIRATE)	Νελλό Καπλάν	X	-	●	O	-	X	XX	XX	-	XX
Κάτς 22 (CATCH 22)	Μάικλ Νόκας	XXX	●	●	●	-	●	XX	●	XX	XXX
Η διαλή ζωή της Νταίζυ Γκιεμλά (ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER)	Βένσεντ Μινέλλι	X	XX	-	X	-	X	X	-	-	O
Φρούλες κατ'όδο (THE STRAWBERRY STATEMENT)	Στιούαρτ Χόγμιν	XX	●	●	X	X	X	X	●	-	XXX
Ο κόκκινος κύκλος (LE CERCLE ROUGE)	Ζάν-Πιέρ Μελβόλ	X	O	●	O	-	●	XXX	●	X	XXX
Πέντε εύκολα κομμάτια (FIVE EASY PIECES)	Μπόμπε Ρόφελσον	XXX	-	-	●	O	●	XX	O	-	X
Μπόμπε κ' Καρόλ κ' Τέντ κ' Άλιση (BOB κ' CAROL κ' TED κ' ALICE)	Πάλ Μαζάροβιτς	X	XX	●	-	-	O	XX	-	-	●
Διακοπές στο Βιετνάμ	Πάνος Γλυκοφρόδης	-	●	-	X	-	XX	-	XX	●	●
Δυό ντετέκτιβ του Χάρλεμ (COTTON COMES TO HARLEM)	Όσσι Νταϊνβίς	X	X	-	●	-	●	X	O	XX	X

● κακό - O οδόφορο - X βλέπεται με έπιφοράση - XX ενδιαφέρον - XXX νό τό δίητε όσαόδηποτε - XXXX άριστόργημα



νομε τό κατεστημένο πού οί ίδιοι μας πολεμάμε νά μᾶς πνέξει στή γέννησή μας. Στά φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἀνάψανε πολλοί νέοι ἀλλά σάν ἀποτυχημένα βεγγαλικά. Μιάς ὕρας ζέστη δέν ἀρκεῖ γιά ὅλο τό χειμῶνα. Πρὸς τί λοιπόν ἡ συμμετοχή στά φεστιβάλ ὅταν ὁ κόσμος δέν δέχεται μιὰ γεύση ἀπ' αὐτές τίς προσπάθειες τῶν νέων ἀνθρώπων; Ποιά ἐπαρχία γνώρισε αὐτές τίς προσπάθειες; (...) Ὁ ἀγῶνας μας εἶναι μεγάλος καί δυστυχῶς διπλός: Ἀπ' τή μιὰ νά κάνουμε σωστό κινηματογράφο καί ἀπ' τήν ἄλλη νά βλέπουμε σωστά τόν κινηματογράφο. (...) Εὐχομαι νά συνεχίσεις τή σωστή σου προσπάθεια, μέ μιὰ παράκληση: Ἀφιέρωσε μιὰ ἀναδρομή στίς ρίζες τοῦ κινηματογράφου μας. Ποῦ ξέρεις; Ἔτσι μπορεῖ νά σταματήσουν καί οἱ διά λόγων διαπληκτισμοί τῶν κ.κ. Καμπαρέλλη καί Νικολαΐδη.

Μέ ἐκτίμηση  
Δημήτρης Ἀρβανίτης  
Χαλκίδα

Κύριοι,  
Εἶδα τήν "Ἀναπαράσταση" καί διάβασα στό τεῦχος τοῦ Δεκεμβρίου τήν τόσο ἐνδιαφέρουσα κριτική της. (Ὁμολογῶ ὅτι μέ προβληματίσε περισσότερο ἀπ' τήν ταινία). Ἐκεῖνο ὅμως πού μέ ἔβαλε σέ σκέψεις εἶναι ὁ ρισκίμενος "φράσεις" ἀπό ἕναν, κατά σύμπτωση στό ἴδιο τεῦχος, "ἀπολογισμό τοῦ Ἰταλικοῦ κινηματογράφου" τοῦ Λίνο Μισικέ. Παραθέτω: "Τελικά, τό Κινηματογράφος καί ταινία εἶναι ἕνα περιοδικό πού ἀνήκει σέ δυνάμει ἢ ἐν ἐνεργεία δημιουργούς μέ ὅλες τίς κριτικές παραμορφώσεις πού μπορεῖ νά φέρει μιὰ τέτοια περίπτωση... ἀλλά καί μέ ἕνα πραγματικό ἐνδιαφέρον καί μιὰ ἐνεργητική συμμετοχή στά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου...". Ἄλλοτε, ἔφτανε νά δείξεις ἕνα ὅποιοδήποτε χωριουδάκι τοῦ Νότου γιά νά δοθεῖ ἡ οὐσία καί ἡ λογική τοῦ συστήματος".

Ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νά διαπιστώσω ἐπικίνδυνα ὅμοιες καταστάσεις. Φυσικά ὑπάρχει καί ἡ ἄλλη ὄψη: Τό φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήνους, ἡ κινηματογραφική Λέσχη καί οἱ προσπάθειες τοῦ μέλλοντος στίς ὁποῖες εἴμαι βέβαιος ὅτι θά πρωτοστατήσῃ ὁ Σ.Κ. καί οἱ συνεργάτες του.

Μέ ἐκτίμηση  
Γ. Τρυφανίδης  
Φοιτητής Νομικῆς  
Ἀθήνα

Ἀγαπητοί φίλοι,  
Συχαρητήρια γιά τίς ἐπιτυχίες σας πού δέν περιορίζονται μόνο στόν ἐκδοτικό τομέα. Ἀπό δῶ ψηλά, ὅπου δύσκολα βλέπουμε ἔργα ἀκόμα καί δευτέρας ἢ τρίτης σειρᾶς, ζηλεύουμε γιά ὅσα δημιουργεῖτε σέ τήν πρωτεύουσα. Ἄν μπορούσατε νά μᾶς σταλάτε ἕνα ἀντίγραφο καταστατικοῦ κινηματογραφικῆς λέσχης...

Φιλικότατα  
Στέφανος Ἰωαννίδης  
Ξάνθη

Οἱ λέσχες μας δέν λειτουργοῦν σάν Σωματεῖα, βάσει καταστατικοῦ, ἀλλά σάν "ἐλεύθερες προβολές" τίς ὁποῖες μπορεῖ νά παρακολουθήσει ὅποιος θέλει, ὅταν θέλει, πληρώνοντας ἕνα μειωμένο εἰσιτήριο. Μποροῦμε κάλλιστα νά σᾶς βοηθήσουμε στόν προγραμματισμό καί τήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν. Τό ἴδιο, καί ὅποιοιδήποτε ἄλλο ἀπό ἐπαρχιακή πόλη, πού θά μᾶς τό ζητοῦσε.

Ἀγαπητοί κύριοι,  
Κατ' ἀρχήν θά ἤθελα νά σᾶς συχαρῶ γιά τήν τόσο σοβαρή καί ἀξιέπαινη προσπάθεια γιά τήν ἐκδοση τοῦ περιοδικοῦ σας (συλλογικοῦ καί διαλεκτικοῦ) "Σύγχρονος Κινηματογράφος". Τελείως συμπτωματικά ἔφτασε στά χέρια μου τό τεῦχος 9-10. Μέσω τρίτου ἦρθε στήν πνευματικά ἀποκλεισμένη Αἴγυπτο (τουλάχιστον ἀπό ἑλληνικῆς πλευρᾶς) ἔντυπο καί μάλιστα τέχνη! Τό χάρισμα. Μπράβο καί πάλι μπράβο. (...)

Φιλικά  
Παν. Καρμάτζος  
Ἀλεξάνδρεια Αἴγυπτος

Οἱ φίλοι τοῦ περιοδικοῦ μας πού ζοῦν ἔξω ἀπ' τήν Ἑλλάδα μποροῦν νά τό προμηθευθῶνται ἐγγραφόμενοι συνδρομητές. Ὅσοι δέν μποροῦν νά ἐξάγουν συνάλλαγμα (ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ αἰγυπτιώτη φίλου μας) τό περιοδικό θά τό παρῶνουν δωρεάν, γνωστοποιώντας μας ἄπλως τή διεύθυνσή τους.

#### ΜΙΑ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ"

Στό τεῦχος 9-10 δημοσιεύτηκε μιὰ διαφημιστική ἀγγελία τοῦ κινηματογράφου "Ἀλκυονίδες". Σ' αὐτήν, μεταξύ ἄλλων γραφόταν καί ἡ παρακάτω φράση, ἡ ὁποία προκάλεσε κάποια παρανόηση, ὅπως ἀποδειχτήκε ἀπό πολλά γράμματα ἀναγνωστῶν πού ἐμφράζαν τό θαυμασμό τους γιά τή γενναιοδωρία τῶν διευθυνόντων τόν κινηματογράφο: "... ὁ κινηματογράφος Ἀλκυονίδες... ἔρχεται ἀπό σήμερα νά βοηθήσει οἰκονομικά στή συνέχιση τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ...". Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὁ παραπάνω κινηματογράφος μᾶς βοήθησε ἀποτελεσματικά, κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τίς κυριακάτινες προβολές μας καί τή διοργάνωση τοῦ Πρώτου Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήνους. Ὡστόσο, ποτέ δέν εἶχε καμιά σχέση μέ τό περιοδικό μας, καί πολύ περισσότερο δέν "ἦρθε" οὔτε "ἀπό σήμερα" οὔτε ἀπό ποτέ "νά βοηθήσει στή συνέχιση τῆς ἐκδόσεως". Ὁ Σ.Κ. ὀφείλει τή μέχρι τώρα ὑπαρξή του στήν ἀπλήρωτη δουλειά τῶν συνεργατῶν του καί ὄχι σέ Μαικήνες. Ἡ συμβολή τῆς Ἀλκυονίδας στήν ὅλη προσπάθειά μας περιορίζεται στό ὅτι μᾶς παραχωρεῖται ἡ αἴθουσα κάθε Κυριακή πρῶτ' χωρὶς βεβαρυμένο ἐνοίκιο (πληρώνουμε μόνο τά ἔξοδα προβολῆς). Καί, γιά τό λόγο αὐτό, δέν μποροῦμε παρά νά εὐχαριστήσουμε τόν ἰδιοκτήτη καί τό διευθυντή τοῦ κινηματογράφου μέ τούς ὁποῖους ἡ συνεργασία ὑπῆρξε πάντα ἀρμονική καί ἐπινοομητική - καί γιά τίς δυό πλευρές.



# Χρὸνικὸ 70

Κυκλοφορεῖ γιά πρώτη φορά φέτος ἡ ἐτήσια ἐκδοση κριτικῆς ἐνημέρωσης τῆς καλλιτεχνικῆς καί πνευματικῆς ζωῆς ΧΡΟΝΙΚΟ 70. Ἡ ἐκδοση ὀφείλεται σέ πρωτοβουλία τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Πνευματικοῦ Κέντρου ΩΡΑ πού ἐπὶ δυό χρόνια συγκέντρωνε τό ὑλικό ἐνημέρωσης ἀπὸ τά μέσα δημοσιότητας. Ἡ ἐκδοση διανθίζεται μέ ἡμερολόγιο, πλήρη βιβλιογραφία, ἐπιλεγμένη δισκογραφία καί φιλομορφία, σχόλια, εἰσαγωγικές μελέτες κλπ.

Ἐκεῖνο πού καθιστᾷ τή δύσκολη αὐτή προσπάθεια ἰδιαίτερα ἀξιόλογη εἶναι οἱ συνεντεύξεις μέ 45 ἀνθρώπους τῶν Γραμμάτων καί τῶν Τεχνῶν. Οἱ ἐλλεικτοί διανοοῦμενοι καί καλλιτέχνες πού γνωμοδοτοῦν στό ΧΡΟΝΙΚΟ 70 γιά τά ἐπιτεύγματα, τά προβλήματα καί τίς προοπτικές τῆς ἑλληνικῆς κουλτούρας ἀνήκουν σέ ὅλα τά εἶδη καί ἐκπροσωποῦν ὅλες τίς τάσεις. Σκηνοθέτες, συγγραφεῖς, ἀρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, γραφιστές, ἡθοποιοί, δημοσιογράφοι, κριτικοί, μέσα στίς 300 πολυτελεῖς σελίδες ξεδιπλώνουν στά μάτια τοῦ ἀναγνώστη τό πανόραμα τῆς ἑλληνικῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς ζωῆς.

Θέατρο, Κινηματογράφος, Λογοτεχνία, Μουσική, Εἰκαστικές Τέχνες, Συνέδρια, Σεμινάρια, Διαλέξεις, Χορός, Γελοιογραφία, Ἀρχιτεκτονική, Τηλεόραση, εἰδικό ἀφιέρωμα στόν ἀλησμόνητο Γιάννη Χρήστου, φωτογραφική παρουσίαση τῶν ἀξιολογότερων δημιουργῶν τῆς χρονιάς, ἀνθολογία ποιήσεως, σεναρίου, χοροδράματος ἀποτελοῦν τά θέματα τῆς ἐκδόσεως αὐτῆς πού ἀποσκοπεῖ ὄχι μόνο στήν ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ ἀλλά καί στόν ἄμεσο διάλογο πάνω στά σύγχρονα προβλήματα τοῦ πολιτιστικοῦ μας οἰκοδομήματος.

Τό γελοιογραφικό τμήμα τῆς ἐκδόσεως ἀνήκει στοὺς Κώστα Μητροπούλο καί Γιάννη Λογοθέτη, ἐνῶ μιλοῦν, κατ' ἀλφαβητική σειρά οἱ παρακάτω: Θ. Ἀγγελόπουλος, Ἐφη Ἀνδρεάδη, Δ. Ἀρμακόλας, Γ. Βακιρτζής, Γ. Βαλαβανίδης, Φ. Γερμανός, Γ. Δόξας, Ἀ. Εὐαγγελίδη, Β. Ζιώγας, Λ. Καλλέργης, Ἰ. Καμπανέλλης, Δ. Κεχαΐδης, Χ. Κληρίδης, Φ. Κονδύλης, Γ. Κοντογιάννης, Ἀ. Κοντόπουλος, Ν. Κοντόρος, Κ. Κούν, Ἐ. Κυπραίου, Γ. Κυριακόπουλος, Γ. Λεωτσάκος, Γ. Λογοθέτης, Ν. Μαμαγκιάκης, Ρ. Μάνου, Γ. Μανουσάκης, Π. Μάτεσης, Κ. Μητρόπουλος, Ἀ. Μινωτής, Γ. Μιχαήλ, Κ. Μουσελάς, Γ. Μπακογιαννόπουλος, Σ. Μπόντας, Δ. Μυταράς, Π. Ξαγοράρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Σ. Παπαδόπουλος, Γ. Γ. Παπαϊωάννου, Β. Ραφαήλιδης, Ἀ. Σαμαράκης, Γ. Σιδέρης, Κ. Στεργιόπουλος, Β. Τενίδης, Κ. Τσιρόπουλος, Ἐ. Φερεντάνου, Φ. Φραντζισιάκης, Τ. Ψαράκης.

Ἡ ΩΡΑ, λόγω τοῦ εἰδικοῦ ἐνδιαφέροντος πού ἔχει τό τμήμα τοῦ ΧΡΟΝΙΚΟΥ 70 τό ἀφιερωμένο στόν κινηματογράφο, τό διαθέτει στοὺς ἀναγνώστες τοῦ περιοδικοῦ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ μέ ἔκπτωση 20 ο/ο. Οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νά τό παραλάβουν ἀπ' τήν ΩΡΑ, Ξενοφῶντος 7-Σύνταγμα, τηλ. 230698, προσκομίζοντας τό τελευταῖο -εὔχος τοῦ περιοδικοῦ.

Ἡ πρώτη ὁμαδική δουλειά στό ἑλληνικό θέατρο: Ἡ παράσταση τῆς "Ἱστορίας τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο" ἀπ' τό "Ἐλεύθερο Θέατρο".