

συγχρονος κινηματογραφος

ΙΟΥΝΙΟΣ 71

14

Μπερνάρντο Μπερτολούτσι
Ρόμπερτ Φλάερτυ
Μπάλλυ Γουάιλντερ
Έρλι Ρομέρ
Κινούμενα σχέδια



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ - ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΑΧΜΕΣ

...για όσους
ξέρουν από
ουίσκυ



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Ο θεατής δεν καλείται να κρινει την ιστορία αλλά να μετάρχει σ' αυτήν, ξαναζώντας στο χώρο της ποιησης την προσωπική του, την καθημερινή εμπειρία. Ο Μπερτολούτσι βομβαρδίζει τον απροστάτευτο θεατή του μ' έναν καταιγισμό, σχεδόν αισθησιακών έρεθισμάτων. (Η Ντομινί Σαντά και η Στεφανία Σαντρέλλι στον "Κονφορμιστά" του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 14, ΙΟΥΝΙΟΣ 71

1. Οι καλύτερες ταινίες της χρονιάς	2
2. Οι κινηματογραφικές λέσχες του περιοδικού μας	5
3. Τα κινούμενα σχέδια (Ιστορία, Αισθητική, Τεχνική) του Γιάννη Βασιλειάδη	7
4. Ο χαμαιλέον στην εξουσία ("Ο κονφορμιστάς") του Βασίλη Ραφαηλδη	16
5. Ο Μπερνάρντο Μπερτολούτσι συζητά με τον Γιού Μπρωκούρ	22
6. Ο κόσμος όλοκληρος σ' ένα δωμάτιο (Δουλεύοντας με τó Λβινγκ Θήατερ) του Μπ. Μπερτολούτσι	26
7. Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, βιοφιλμογραφία	32
8. Η γαλλική κριτική βρσκειται σε άμη, του Λουί Μαρκορέλ	34
9. Η ομάδα "Ντυναντιά". Συζήτηση με τους υπεύθυνους.	38
10. Κινηματογράφος, ιδεολογία, κριτική (2) των Ζάν Ναρμπονί και Ζάν-Λουί Κομολί	41
11. Ρόμπερτ Φλάερτυ, του Μαρσέλ Μαρτέν (δεύτερο μέρος)	50
12. Η γνώμη των δέκα	57
13. Κριτική (Οι περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς, "Άλπουμ έραστών, 5 εύκολα κομμάτια, Τó μεγ. άνθρωπάκι)	58

Έκδοτης: Διαμάντης Λεβεντάκος, Σιρά 9 • Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλδης, Λευκωσίας 8 • Υπεύθυνος τυπογραφείου: Λουκάς Γιοβάνης, Βαλτετσίου 35 • Επιμέλεια ύλης-ντοκουμαντασιών: Γιώργος Κόρρας • Κασέ-Διατύπηση: Ρομπέρτα ντέ Κίος • Διαχείριση: Γιάννης Σμαραγδής • Γραμματεία συντάξεως: Νίκος Κανάκης • Συνεργάτες: Θόδωρος Άγγελόπουλος, Γιάννης Βασιλειάδης, Άλιντα Δημητρίου, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήμας • Έτήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100 έξωτερικού δολάρια 7 • Γραφεΐα: Άναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ώρες γραφείου 6-8 • Εμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδή Άναξαγόρα 1 • Τιμή τεύχους 10 δραχμές.

CINEMA CONTEMPORAIN. REVUE MENSUELLE EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES. № 14, JUIN 1971. ABONNEMENT ANNUEL POUR L'ETRANGER, 7 DOLLARS. ADRESSE: ANAXAGORA 1 ATHENES

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

Ο σεβαστός αριθμός καλών ταινιών που προβλήθηκαν κατά την κινηματογραφική περίοδο 70-71 έθεσε ένα δύσκολο πρόβλημα επιλογής και αξιολόγησης. Γιαυτό, οι περισσότεροι συνεργάτες μας ζήτησαν να ευρύνουμε τον πίνακα, μεταθέτοντας τον αύξοντα αριθμό στο 15. Ωστόσο, κάτι τέτοιο αφενός θα περιόριζε τη σημασία της επιλογής καθεαυτής και αφετέρου θα έθετε ένα καινούργιο πρόβλημα: της "ελαστικότητας" του πίνακα. Ο αύξων αριθμός, λοιπόν, είναι έξω ορισμού συμβατικός. Το ίδιο συμβατικό είναι και η αξιολόγηση: Τα έργα τέχνης δεν κατατάσσονται σε γενικής ισχύος αξιολογικούς πίνακες. Αν επιχειρούμε εδώ κάτι τέτοιο, το κάνουμε για να γνωστοποιήσουμε κατά κάποιον τρόπο τις προσωπικές προτιμήσεις του καθένα μας, τις μόνες που θα μπορούσαν, ίσως, να έχουν κάποια σημασία σαν άπλες ενδείξεις κι όχι σαν τελεσίδικες αποφάσεις. Ο γενικός αξιολογικός πίνακας (μέ τίτλο "Η απόδοση της άποψης του Σ.Κ. για τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς") μόνο σαν κοιλιά χωρίς ιδιαίτερη σημασία θα πρέπει να νοηθεί. Το κοιλιά αυτό συντάχθηκε με τον παρακάτω τρόπο: Η κάθε ταινία της λίστας του κάθε συνεργάτη μας χωριστά, βαθμολογήθηκε αντίστροφα με τον αύξοντα αριθμό της: π.χ., η πρώτη στον πίνακα ταινία βαθμολογήθηκε με 10 και η δέκατη με 1. Στην περίπτωση που, στους ατομικούς πίνακες πάντα, μπαίνει ένα αριθμό κατά ομάδες ταινιών, όλες οι ταινίες που ανήκουν στην ίδια ομάδα με τον ίδιο αύξοντα αριθμό παίρνουν και τον ίδιο βαθμό. Όμως ο βαθμός αυτός δεν αντιστοιχεί στον αύξοντα αριθμό των ταινιών αλλά στον αύξοντα αριθμό των ομάδων. Π.χ.: "Αν οι τρεις πρώτες ταινίες καταχωρούνται με τον ίδιο αύξοντα αριθμό (1), βαθμολογούνται και οι τρεις με 10, οι επόμενες δύο που έχουν τον ίδιο αύξοντα αριθμό (4), βαθμολογούνται με 9, κ.ο.κ. "Αν δεν υπάρχει αριθμηση, ή βαθμολογηση είναι ίδια για όλες τις ταινίες (10). Ο "γενικός βαθμός" για την κάθε ταινία του γενικού "λογιστικού" πίνακα βγαίνει με την πρόσθεση των βαθμών που πήρε αυτή ή ταινία στους ατομικούς πίνακες των συνεργατών.

Μερικοί συνεργάτες μας που δεν συμπεριέλαβαν στη λίστα τους το "Τσίρκο" του Τσάπλιν διευκρινίζουν πως αυτό έγινε όχι γιατί δεν την θεωρούν σημαντική ταινία αλλά διότι η ιστορία του κινηματογράφου έχει ήδη αποφανθεί οριστικά για αυτήν, και συνεπώς περιττεύει μια επαναξιολόγηση.

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ Σ.Κ. ΓΙΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

Θόδωρος Αγγελόπουλος

Τό πάθος - "Ενα Σαββατοκύριακο - Οί Νικημένοι - Τό τσίρκο - Ο Γαλαξίας - Μιά νύχτα με την Μάντ - Οί δύο δραπέτες - Ο ήχος της σιωπής - Ζούσε τη ζωή της - Αθάνατη ιστορία.

Γιάννης Βασιλειάδης

1) Οί Νικημένοι 2) Ο κονφορμιστάς 3) Υπεράνω πάσης ύποψίας 4) Τό τσίρκο 5) Ο ήχος της σιωπής 6) Σκοτώνουν τά άλλα όταν γεράσουν 7) Τό μεγάλο άνθρωπάκι 8) Μιά νύχτα με την Μάντ 9) Αναπαράσταση 10) Κάτς 22.

Άλντα Δημητρίου

1) Ο ήχος της σιωπής 2) Οί Νικημένοι 3) Ζούσε τη ζωή της 4) "Ενα Σαββατοκύριακο 5) Αναπαράσταση 6) Ο Γαλαξίας 7) Τό πάθος 8) Ο κονφορμιστάς 9) Ζαμπρσίσι Πίντ 10) Τό μεγάλο άνθρωπάκι

Νίκος Κανάκης

1) "Ενα Σαββατοκύριακο 2) Ρίο Λόμπο - Ζούσε τη ζωή της - Τό έστιατόριο της Άλκις - Μιά νύχτα με την Μάντ - Ο κονφορμιστάς 7) "Ενεί που δεν φτάνει ο ήλιος - Αθάνατη ιστορία - Δύο ατσίδες στην Ίντερπλ - Άλμπουμ έραστών.

Γιώργος Κόρρας

1) "Ενα Σαββατοκύριακο 2) Η κόκκινη έρημος 3) Τό πάθος 4) Οί Νικημένοι 5) Ο κονφορμιστάς 6) Ζούσε τη ζωή της 7) Μιά νύχτα με την Μάντ 8) Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς 9) Ο Γαλαξίας 10) Ο ήχος της σιωπής.

Διαμάντης Λεβεντάκιος

1) "Ενα Σαββατοκύριακο 2) Ο Γαλαξίας 3) Υπεράνω πάσης ύποψίας 4) Ο κονφορμιστάς 5) Μιά νύχτα με την Μάντ 6) Τό πάθος 7) Η κόκκινη έρημος 8) Οί Νικημένοι 9) Κουεμάντα 10) Αναπαράσταση.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

1) "Ενα Σαββατοκύριακο 2) Ο κονφορμιστάς 3) Τό πάθος 4) Οί Νικημένοι 5) Η κόκκινη έρημος 6) Ζούσε τη ζωή της 7) Ο Γαλαξίας 8) Μιά νύχτα με την Μάντ 9) "Ενα καπρίτσιο τό καλοκαίρι 10) Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς.

Χρήστος Παληγιαννόπουλος

1) Ο κονφορμιστάς 2) Η κόκκινη έρημος 3) Ο Γαλαξίας 4) Μιά νύχτα με την Μάντ 5) Σατυρικόν 6) Ζαμπρσίσι Πίντ 7) "Ενα Σαββατοκύριακο 8) Αναπαράσταση 9) Υπεράνω πάσης ύποψίας 10) "Ενα καπρίτσιο τό καλοκαίρι.

Βασίλης Ραφαηλίδης

1) "Ενα Σαββατοκύριακο - Ο ήχος της σιωπής - Οί Νικημένοι 4) Ο κονφορμιστάς - Μιά νύχτα με την Μάντ 6) Ο Γαλαξίας - Αθάνατη ιστορία 8) Ζούσε τη ζωή της - Άλμπουμ έραστών 10) Αναπαράσταση.

Τέλης Σαμαντάς

1) "Ενα Σαββατοκύριακο - Οί Νικημένοι - Ο ήχος της σιωπής 4) Μιά νύχτα με την Μάντ 5) Τό πάθος 6) Η κόκκινη έρημος 7) Ο κονφορμιστάς 8) "Ενα καπρίτσιο τό καλοκαίρι 9) Ζούσε τη ζωή της 10) Αναπαράσταση.

Γιάννης Σμαραγδής

1) "Ενα Σαββατοκύριακο 2) Ο Γαλαξίας - Οί Νικημένοι - Ζούσε τη ζωή της - Ο κονφορμιστάς 6) Μιά νύχτα με την Μάντ 7) Ο ήχος της σιωπής 8) Η κόκκινη έρημος 9) Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς 10) Τό πάθος.

Κώστας Σφήκας

1) Ο Γαλαξίας 2) Ο ήχος της σιωπής 3) "Ενα Σαββατοκύριακο 4) Μιά νύχτα με την Μάντ 5) Αναπαράσταση 6) Ο κονφορμιστάς 7) Η κόκκινη έρημος 8) Τό πάθος 9) Άλμπουμ έραστών 10) Σατυρικόν.

Η ΑΠΡΟΣΩΠΗ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ Σ.Κ. ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

1) Ένα Σαββατοκύριακο (WEEK-END) του Ζάν-Λύι Γιοντάρ.....	βαθμοί	99
2) Ο κονφορμιστάς (IL CONFORMISTA) του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι.....	"	82
3) Οί Νικημένοι (SZEGENY LEGENYEK) του Μίλλος Γιάντσο.....	"	75
4) Μιά νύχτα με την Μάυτ (MA NUIT CHEZ MAUD) του Έρικ Ρομέρ.....	"	74
5) Ο Γαλαξίας (LA VOIE LACTEE) του Λουίς Μπουνιουέλ.....	"	65
6) Ο ήχος της σωπής (CSEND ES KIALTAS) του Μίλλος Γιάντσο.....	"	63
7) Ζούσε τη ζωή της (VIVRE SA VIE) του Ζάν-Λύι Γιοντάρ.....	"	57
8) Τό πάθος (EN PASSION) του Ίνγκμαρ Μπέργμαν.....	"	50
9) Η κόκκινη έρημος (IL DESERTO ROSSO) του Μικελάντζελο Άντονιόνι.....	"	45
10) Αναπαράσταση, του Θόδωρου Άγγελόπουλου.....	"	27
11) Άθάνατη ιστορία (THE IMMORTAL STORY) του Όρσον Γουέλλες.....	"	26
12) Υπεράνω πάσης ύποψιας (INDAGINE SU UN CIT. AL DI SOP. DI OGNI SOSP.) του Έ. Πέτρι.....	"	18
13) Άλμπουμ έραστών (LA COLLECTIONNEUSE) του Έρικ Ρομέρ.....	"	17
14) Τό τσίρκο (THE CIRCUS) του Τσάρλυ Τσάπλιν.....	"	16
15) Οί δύο δραπέτες (FIGURES IN A LANDSCAPE) του Τζόζεφ Λόουζι.....	"	10
16) Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς (THE PRIV. LIFE OF S. HOLMES) του Μπ. Γουάιντερ.....	"	9
17) Ρίο Λόμπο (RIO LOBO) του Χάουαρντ Χάικς.....	"	9
18) Τό έστιατόριο της Άλίκης (ALICE'S RESTAURANT) του Άρθουρ Πένν.....	"	9
19) Ένα καπρίτσιο τό καλοκαίρι (ROZMARNE LETO) του Γκρι Μέντσελ.....	"	8
20) Έκει που δέν φτάνει ό ήλιος (THE MOLLY MAGUIRES) του Μάρτιν Ρίττ.....	"	8
21) Δύο άτσίδες στην Ίντερπόλ (ONE MORE TIME) του Τζέρρυ Ληούις.....	"	8
22) Ζαμπρίσι Πόιντ (ZABRISKIE POINT) του Μικελάντζελο Άντονιόνι.....	"	7
23) Σατουριόν (FELLINI SATIRIKON) του Φεντερίκο Φελλίνι.....	"	7
24) Τό μεγάλο άνθρωπάκι (LITTLE BIG MAN) του Άρθουρ Πένν.....	"	5
25) Σκοτώνουν τά άλογα όταν γεράσουν (THEY SHOUT HORSES DON'T THEY) Σ. Πόλλακ.....	"	5
26) Κουεμάντα (QUEMADA) του Τζάλο Ποντεκέρβο.....	"	1
27) Κάτς 22 (CATCH 22) του Μάικ Νίολς.....	"	1

ΟΙ ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Οί 27 καλύτερες ταινίες που υπάρχουν στον πίνακα με τον τίτλο "Η άπρόσωπη άποψη του Σ.Κ για τίς καλύτερες ταινίες της χρονιάς" κατανέμονται, κατά γραφεϊά έμμεταλλεύσεως, σύμφωνα με τον πίνακα που ακολουθεϊ. (Οί φίρμες κατατάχτηκαν ανάλογα με τό "γενικό βαθμό" που συγκέντρωσαν οί ταινίες τους. Ο βαθμός αυτός βγαίνει άπ' την πρόσθεση των έπιμέρους βαθμών της κάθε ταινίας, όπως άναγράφονται στίς συγκεντρωτικό πίνακα).

- 1) ARS GRATIA FILM (Α. Δούρβαρης-Ο. Κοντός Ο.Ε.) Καποδιστρίου 2
βαθμοί 181
Οί Νικημένοι - Ο ήχος της σωπής - Άθάνατη ιστορία - Άλμπουμ έραστών.
- 2) ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜΣ, Άκαδημίας 96
βαθμοί 164
Ένα Σαββατοκύριακο - Ζούσε τη ζωή της - Ένα καπρίτσιο τό καλοκαίρι.
- 3) ΣΑΒΒΑΣ ΦΙΛΜΣ Α.Ε. (Σάββας Πυλαρινός) Εϋπόλιδος 10
βαθμοί 156
Ο-κονφορμιστάς - Ο Γαλαξίας - Έκει που δέν φτάνει ό ήλιος - Κάτς 22.

4) Θ. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε. Άκαδημίας 96
βαθμοί 99

Μιά νύχτα με την Μάυτ - Υπεράνω πάσης ύποψιας - Ζαμπρίσι Πόιντ.

5) ΒΑΣ. ΛΑΜΠΙΡΗΣ Ο.Ε. Φειδίου 18
βαθμοί 83

Τό πάθος - Τό έστιατόριο της Άλίκης - Οί περιπέτειες του Σέρλοκ Χόλμς - Δύο άτσίδες στην Ίντερπόλ - Σατουριόν.

6) ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΦΙΛΜΣ, Άκαδημίας 91
βαθμοί 45

Η κόκκινη έρημος.

7) TWENTIETH CENTURY FOX HELLAS Ε.Π.Ε., Καποδιστρίου 2
βαθμοί 24

Οί δύο δραπέτες - Ρίο Λόμπο - Τό μεγάλο άνθρωπάκι.

8) ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜΣ, Κάνιγγος 2 καί Γαμβέττα
βαθμοί 17

Τό τσίρκο - Κουεμάντα.

9) Α. ΧΑΛΙΩΤΗΣ Α.Ε. Άκαδημίας 95
βαθμοί 5

Σκοτώνουν τά άλογα όταν γεράσουν.

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΜΑΣ

Η άπλή θεωρητική ένασχόληση με τά προβλήματα του κινηματογράφου θάχανε, ίσως, τό νόημα της χωρίς μία παράλληλη, άμεση έπαφή με τίς ταινίες, που άποτελοϋν καί την "πρώτη ύλη" με την όποία δομοϋνται οί θεωρητικές κατασκευές. Αυτός είναι, βασικά, ό λόγος που μάς όδηγησε στή σκέψη ότι είναι άναγκαϊο νά διαδώσουμε όσο τό δυνατόν πλατύτερα τό θεσμό των Κινηματογραφικών Λεσχών, που στην Εϋρώπη ύφίσταται άπ' τό 1920 καί στην Έλλάδα άπ' τό 1950, όποτε ή Άγλαΐα Μητροπούλου ίδρυσε την πρώτη ελληνική Κινηματογραφική Λέσχη. (Τό 1960 περίπου, ό Ρουσσός Κούν-

δουρος δημιούργησε και ένα δεύτερο κύβλημα Κινηματογραφικών Λεσχών, ή λειτουργία του όποιου διακόπηκε το 1967).

Χωρίς πρόθεση "ανταγωνιστική" προς την ήδη λειτουργούσα από είκοσαετίας στο "Άστυ" Κινηματογραφική Λέσχη που σήμερα διευθύνουν οι Άγλατα και Μόνα Μητροπούλου (με την άποτελεσματική βοήθεια του Θόδωρου Αδαμόπουλου), το περιοδικό μας ίδρυσε, πριν από δυό χρόνια, τη δική του Κινηματογραφική Λέσχη, που λειτουργήσει σε κυριακάτικες πρώινες προβολές, κατ' αρχήν στον κινηματογράφο "Στούντιο" και μετά στην "Αλκυονίδα". (Παραρτήματα της έδω Λέσχης λειτουργήσαν επίσης στη Θεσσαλονίκη και τη Λάρισα).

Παρόλες τις οργανωτικές δυσκολίες, νομίζουμε ότι οι προβολές αυτές και οι παράλληλες συζητήσεις με το κοινό ήταν μια σοβαρή προσφορά προς τους φίλους του περιοδικού μας και γενικότερα του κινηματογράφου. Οι μελλοντικές προοπτικές που ξανοίγονται σ' αυτόν τον τομέα είναι άπδυτα αισιόδοξες: Η εξασφάλιση των αναγκαίων πόρων θα μας επιτρέψει, από την επόμενη κινηματογραφική περίοδο, να οργανώσουμε περισσότερες προβολές, με δικιά μας μηχανήματα, πιθανόν σε δική μας ειδικά διαρρυθμισμένη αίθουσα, με ταινίες που θα εισάγουμε έμεις για την τροφοδοσία ενός κατά τό δυνατόν πλατύτερου δικτύου Κινηματογραφικών Λεσχών που θα καλύπτει και τις μεγάλες επαρχιακές πόλεις.

Όφειλουμε, απ' τη θέση αυτή, να ευχαριστήσουμε όλους τους εισαγωγείς που μας βοήθησαν στην κατάρτιση του προγράμματός μας, παραχωρώντας τις ταινίες με μειωμένο ένοίκιο, και έντελως ιδιαίτερα τους κ. κ. Πυλαρινό, Σκούρα και Κοντάκο που μας έδωσαν τις ταινίες τους δωρεάν. Πρέπει ακόμα να σημειωθεί (για την ιστορία) πως η εταιρία Δαμασιηνός-Μιχαηλίδης, ο ισχυρότερος οικονομικά ελληνικός κινηματογραφικός οργανισμός, όχι μόνο δωρεάν δέν μας έδωσε μερικές παλιές ταινίες (που κατ' επανάληψη ζητήσαμε) απ' τό τεράστιο στόκ που υπάρχει στις αποθήκες του, αλλά και ζήτησε τέτοιο ένοίκιο που δέν ήταν δυνατόν να τό απαιτήσει ούτε μία εύρισκόμενη στα πρόθυρα της χρεωκοπίας εταιρία ή όποια θα σωζόταν απ' τά χρήματα του πελάτη "της δωδέκατης ώρας".

Οι ταινίες που προβάλαμε είναι οι εξής:

- 1) Ο νόμος των γιάγκστερ (FORCE OF EVIL) του Άμπραμ Πολόνσκυ. 1/11/70. (Κοντάκος).
- 2) Όταν την είδα γυμνή (LA DONNA SCIMMIA) του Μάριο Φερρέρι. 8/11/70. (Σκούρας).
- 3) Οι δύο ίππότες της κολάσεως (TWO RODE TOGETHER) του Τζών Φόρντ. 15/11/70. (Κολάρος).
- 4) Ο θρόνος του αΐματος (KUMONOSU-JO) του Άκίρα Κουροσάβα. 22/11/70. (Σκούρας).
- 5) Το γεράκι της Μάλτας (THE MALTESE FALCON) του Τζών Χιούστον. 29/11/70. (Κοντάκος).
- 6) Χίτλερ (HITLER) του Βόλφγκανγκ Κάλε. 6/12/70. (Προσφορά του Ίνστιτούτου Γκαίτε).
- 7) Στόν κατήφορο του Πάθους (PEPPERMINT FRAPPE) του Κάρλος Σάουρα. 13/12/70. (ΣΑΚΕ).
- 8) Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη (ROMA, CITA APERTA) του Ρομπέρτο Ροσελίνι. 20/12/70. (ΣΑΚΕ).
- 9) Ο απόκληρος της κοινωνίας (ODD MAN OUT) του Κάρολ Ρήντ. 10/1/71. (Κουρόγλου).
- 10) Έρωτες χωρίς φραγμό (PERSONA) του Ίνγκμαρ Μπέργμαν. 17/1/71. (Λαμπέρης).
- 11) Φίλησέ με, κουτέ (KISS ME, STUPID) του Μπάλνυ Γουάιλντερ. 24/1/71. (Λαμπέρης).
- 12) Φάλσαφ (CHIMES AT MIDNIGHT) του Όρσον Γουέλλες. 31/1/71. (Πυλαρινός).
- 13) Πανικός στους δρόμους (PANIC IN THE STREETS) του Έλντ Καζάν. 7/2/71. (Σκούρας).
- 14) Ο μεγάλος σιληρός (WILL PENNY) του Τόμ Γκρήν. 14/2/71. (Πυλαρινός).
- 15) Το δράμα μιας όμορφης (UNE FEMME DOUCE) του Ρομπέρ Μπρεσσόν. 21/2/71. (Πυλαρινός).
- 16) Το μωρό της Ροζμαρί (ROSEMARY'S BABY) του Ρόμαν Πολάνσκι. 26/2/71. (Πυλαρινός).
- 17) Το τρίγωνο των άμαρτωλών (ACCIDENT) του Τζόζεφ Λόουζυ. 7/3/71. (Λαμπέρης).
- 18) Περφιρόνηση (LE MEPRIS) του Ζάν-Λύι Γκοντάρ. 14/3/71. (Χαλιώτης).
- 19) Θάνατος ενός ποδηλάτη (MUERTE DE UN CICLISTA) του Χ. Ά. Μπαρντέμ. 21/3/71. (Κουρόγλου).
- 20) Τά παιδικά χρόνια του Ίβάν (IVANOVO DIETSTVO) του Ά. Ταρκόφσκι. 28/3/71. (Κουρουνιώτης).
- 21) Στη σκιά του φεγγαριού (STALKING MOON) του Ρόμπερτ Μάλιγκαν. 4/4/71. (Σκούρας).
- 22) Πλαίη-τάψ (PLAYTIME) του Ζαν Τατς. 11/4/71. (Χαλιώτης).
- 23) Τη νύχτα που γεννήθηκε τό στρήπ-τήζ (THE NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S) Γ. Φρτίκιν (Σκούρας).
- 24) Το χρονικό της Άννα-Μαγινταλένα Μπάχ, του Ζάν-Μαρς Στράουμπ. 2/5/71. (Γκαίτε).
- 25) Το κάθαρμα του Λονδίνου (THE CRIMINAL) του Τζόζεφ Λόουζυ. 9/5/71. (Μάνος).

ΤΑ ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ

του Γιάννη Βασιλειάδη

ΓΕΝΙΚΑ-ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ

Τά κινούμενα σχέδια (ANIMATED CARTOONS-DESSINS ANIMES) εμφανίζονται για πρώτη φορά στη Γαλλία, γύρω στα 1892, την εποχή σχεδόν των πρώτων ταινιών των Λυμιέρ (1895). Μία σειρά από προηγούμενες απόπειρες (ή μαγική λυχνία, τό χορευτοσκόπιο, τό ζωοτρόπιο, κλπ.) δείχνουν όσο πάει και πιο σιγνηκριμένα, τη νέα αυτή τεχνική που θα δημιουργηθεί σε λίγο: μία σειρά από διαδοχικές εικόνες που με τη γρήγορη έναλλαγή τους να δίνουν την έντύπωση μιας συνεχούς κίνησης.

Πρώτος ό Έμιλ Ρενώ, αυξάνοντας κατά πολύ τό μήκος της λωρίδας με τις διαδοχικές εικόνες που διαφέρουν ελάχιστα μεταξύ τους, δημιουργεί τό "ταμπλώ" των 10-15 λεπτών που τό παρουσιάζει στο Όπτιό του Θεατρο. Ο Ρενώ θεωρείται δίκαια σήμερα ό πατέρας του κινουμένου σχεδίου. Η τεχνική του θυμίζει εκπληκτικά ό,τι χαρακτηρίζει, στην εξέλιξή του, τό κινούμενο σχέδιο: συνδυασμός ζωντανών σχεδίων και ντεκόρ, διαδοχική εκτύπωση σε διάφανα φύλλα, τρύκι, κλπ. Αυτό διαπιστώνουμε και στα έργα του "Φτωχός Πιερρότος", "Γύρω από μία καμπίνα" όπου υπάρχει ένα έξυπνο σενάριο, τύποι ζωντανόι, ώραϊο ντεκόρ, πολλά γνάγι, τρύκι και μία εύστοχη χρησιμοποίηση του χρώματος.

Παράλληλα, στην Άμερική, γύρω στα 1895, τά σχέδια σε λωρίδες (τά COMIC STRIPS) που δημοσίευαν τότε οι έφημερίδες βοηθούν στη δημιουργία των πρώτων άμερικάνικων κινουμένων σχεδίων που έχουν φυσικά και τό χαρακτήρα γελοιογραφίας. Το 1907 στη Βίταγραφ, στη Νέα Υόρκη, ένας τεχνικός έφευρίσκει τό "γύρισμα με τη μανιβέλα" χάρη στο όποιο ή μηχανή λήψης μπορεί να κάνει λήψη εικόνα προς εικόνα χωριστά, κι όχι με 16 ή 24 καρέ τό δευτερόλεπτο. Ο Στιούαρτ Μπλάκτον χρησιμοποιεί άμέσως τη μέθοδο έγγραφής εικόνα προς εικόνα για να πετύχει την κίνηση άληθινών αντικειμένων ("Τό Στοιχειωμένο Ξενοδοχείο", 1907). Άργότερα, στο "Μαγικό στυλό" του βλέπουμε ένα στυλό να σχεδιάζει μόνο του. Ο Μπλάκτον άνοιγε έτσι τό δρόμο για όλα τά είδη του CINEMA D' ANIMATION, δηλαδή, στην πιο πλατειά του έννοια, του κινουμένου σχεδίου και αντικειμένων.

Στό Παρίσι ό Έμιλ Κόλ, ό νεαρός γελοιογράφος του "CHARIVARI" βρίσκει μόνοις του τη σωστή μέθοδο: ένας γύρος-μιά εικόνα, κ.ο.κ. Χρησιμοποιεί σχεδόν όλες τις δυνατότητες που προσφέρει αυτή ή τεχνική, ενώ παράλληλα εφαρμόζει τά πάντα με εύφυα και ταλέντο: σχέδιο, αποκόμματα έντύπων, αντικείμενα, κινηματογραφημένα πρόσωπα, κλπ. Άργότερα, στον "Μικρούτσικο Φάουστ" (1910) θα χρησιμοποιήσει τις μαριονέτες. Η περίφημη σειρά των "FANTOCHE" ("Ένα δράμα στους Φα-

ντός" κλπ.) είναι ταινίες γεμάτες ποιήση, φαντασία και έφευρετικότητα · τό σχέδιο είναι νευρώ-
δες και άπλουστευμένο · οί σιλουέτες είναι άσπρες πάνω σε μαύρο φόντο.

Τό φωτεινό παράδειγμα του Κόλ (πραγματοποίησε κάπου 200 ταινίες, που αρκετές απ' αυτές
είναι άριστουργήματα), δημιούργησε στη Γαλλία μια πλειάδα νέων ταλέντων. Πριν, όμως, έπεκταθού-
με στην ανάπτυξη και την εξέλιξη των κινουμένων σχεδίων στην Άμερική πρώτα και μετά στην Εύ-
ρώπη, είναι σκόπιμο νά εξεταστεί έδω ή τεχνική γενικά των κινουμένων σχεδίων καθώς και τά διά-
φορα είδη τους.

ΤΕΧΝΙΚΗ

Η τεχνική των κινουμένων σχεδίων βασίζεται-όπως αναφέρθηκε και παραπάνω-στη φωτογράφιση
εικόνα προς εικόνα των ζωγραφισμένων φύλλων σελλυλιδιντ (που ονομάζονται CELLS) σε συνδυασμό
μέ τό σκηνικό (τό BACKGROUND). Η συνδυασμένη αυτή φωτογράφιση συνθέτει τή φάση μιās κί-
νησης ή όποια βέβαια καταλαμβάνει τό 1/24 του δευτερολέπτου.

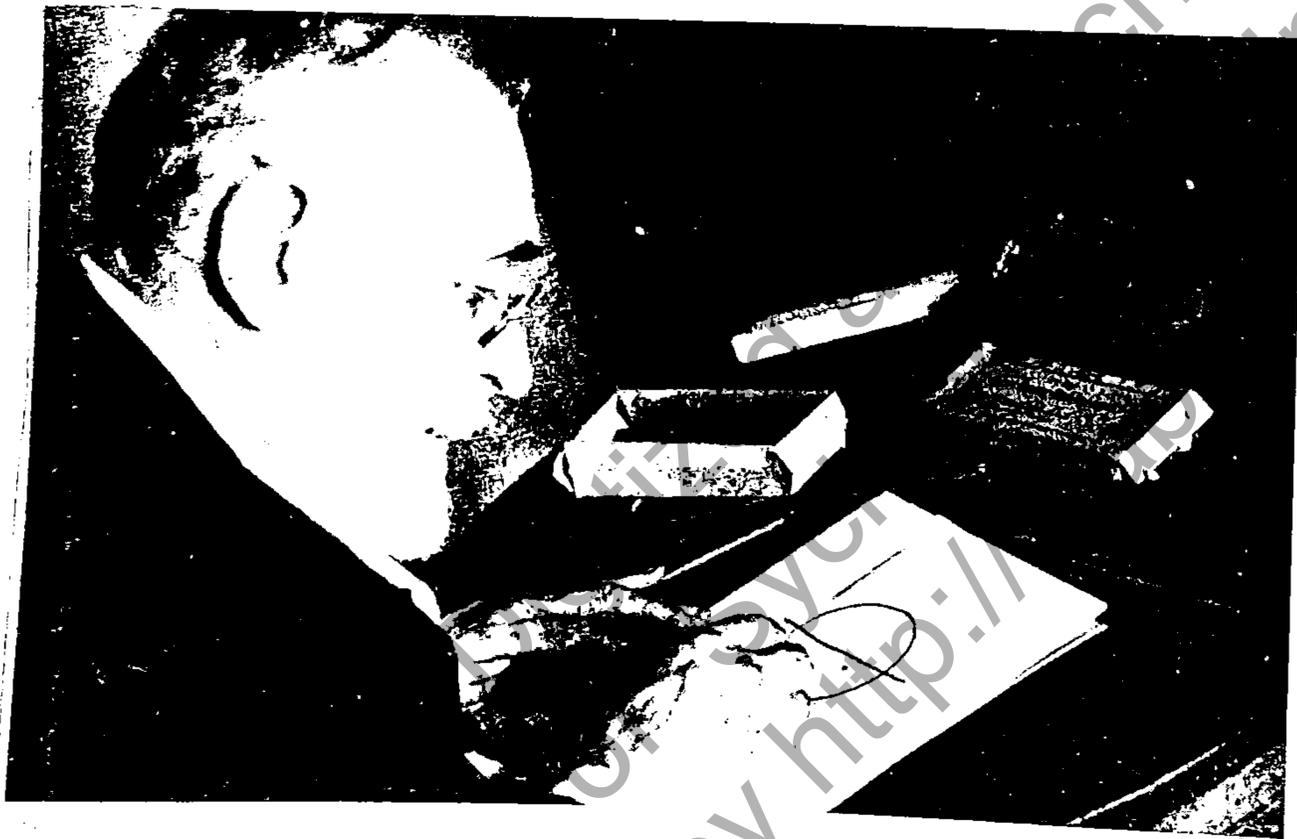
Τά CELLS είναι διάφανα φύλλα στά όποια έχουν ζωγραφιστεί μέ άνεξίτηλο μελάνι τά σχέδια. Έν
συνεχεία γίνεται ό χρωματισμός μέ άδιαφανή παχύρευστα χρώματα που εφαρμόζονται στην αντίθετη
πλευρά τής σχεδιάσεως για νά μήν έπισκιαστεί τό περίγραμμα του σχεδίου. Τά φύλλα τοποθετούνται
στό τραπέζι γυρίσματος πάνω απ' τό όποιο βρίσκεται ή ειδική κάμερα. Στο τραπέζι τοποθετείται
πρώτα τό σκηνικό-άνεξάρτητο σχέδιο σε λευκό χαρτί - και μετά τό CELL. Φωτογραφίζεται τό σύ-
νολο, κι έχουμε μια εικόνα. Άλλάζει τό φύλλο, τοποθετείται τό έπόμενο μέ τήν κίνηση τήν έπόμε-
νη που διαφέρει ελάχιστα, και ξαναφωτογραφίζεται. Αυτό επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, έτσι που
τελικά έχει πραγματοποιηθεί ή φωτογράφιση μιās κίνησης. Μπορεί, επίσης, νά μετακινηθούν και τά
CELLS απ' τή μια πλευρά τής εικόνας προς τήν άλλη, ή άκόμα νά κινηθεί τό σκηνικό αντίθετα.

Όπως στο χρόνο προβολής τής ταινίας, 24 καρρέ προβάλλονται σε 1 δευτερόλεπτο, έτσι κι έδω
κατά μέσον όρο χρειάζονται ισάριθμες λήψεις εικόνα προς εικόνα. Έπομένως μια ταινία κινουμένων
σχεδίων 5 λεπτών απαιτεί 7200 εικόνες.

Στά στούντιο του Ντίσνεϋ γυρίστηκαν ταινίες στο σύστημα MULTIPLANE, ένα σύστημα από
διάφανα τραπέζια που επιτρέπουν τήν αλλαγή των CELLS σε πολλά επίπεδα.

Όπως στις κανονικές ταινίες έχουμε κι έδω τήν έγγραφη των θορύβων, τής μουσικής, του δια-
λόγου.

Emile Cohl



ΤΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΙΔΗ

1) Τό κλασικό κινούμενο σχέδιο. (Ντίσνεϋ, Γκριμώ, Άΐνβερν κλπ.)

Όπως αναφέρθηκε και προηγούμενα είναι ή φωτογράφιση του θέματος, σε συνδυασμό μέ τό σκηνικό,
εικόνα προς εικόνα, πάνω σε έπίπεδη έπιφάνεια.

2) Οί Μαριονέττες. (Τρινκά, Στάρεβιτς)

Τό κλασικό κινούμενο σχέδιο πραγματοποιείται σε δυο διαστάσεις. Στις μαριονέττες έχουμε άντι-
κειμένα στερεά, τρισδιάστατα, που πρέπει νά φωτογραφηθούν εικόνα προς εικόνα στις έλαφρότατα
διαφορετικές διαδοχικές στάσεις τους. Τά κύρια μέρη του σώματος είναι από ξύλο και στηρίζονται
σ' ένα μεταλλικό σκελετό, του όποιου οί γερές άρθρώσεις πρέπει ν' άντέχουν στις διάφορες στά-
σεις που πρέπει νά παίρνει ή μαριονέττα. Τά μέλη είναι από πολύπλεκτο σύρμα, ή στηρίξη γίνεται
μέ αφαιρετούς πασάλους ή καρφιά. Καταλαβαίνει κανείς τόν τεράστιο μόχθο και τήν προετοιμασία
που απαιτεί, π.χ. μια ταινία μέ μαριονέττες μεγάλου μήκους του Γκρι Τρινκά.

3) Τό MULTIPLANE ANIMATION (τό κινούμενο σχέδιο που αναπτύσσεται σε πολλαπλά επίπεδα).

Τά σχέδια, οί μορφές κλπ του κλασικού κινουμένου σχεδίου τοποθετούνται πάνω σε τρεις ή περισ-
σότερες πλάκες από γυαλί και φωτογραφίζονται. Η τεχνική αυτή επιτρέπει τό χειρισμό και τήν ά-
νάπτυξη του θέματος σε βάθος.

4) Σχέδιο πάνω στο φιλμ. (Μάν Λάρεν, Λέν Λάυ)

Είναι ή άπευθείας ζωγραφική πάνω στο φιλμ, τεχνική που πρωτοχρησιμοποίησε ό Λέν Λάυ στην "Του-
σαλάβα" τό 1934 και τελειοποίησε άργότερα ό Μάν Λάρεν. Τό κάθε καρρέ τής ταινίας ζωγραφίζεται
χωριστά μέ τό χέρι, μέ πινάκια, μέ παχύρευστα χρώματα. Μια πιό εξελιγμένη τεχνική είναι, οί εικό-
νες νά σχεδιάζονται απ' εϋθείας στο φιλμ χωρίς νά διατηρούνται τά καρρέ τής εικόνας, δηλαδή ό-
χι πιό κατά πλάτος αλλά κατά μήκος, άνεξάρτητα απ' τό περίγραμμά τής κάθε εικόνας. Στην ούσία έ-
πομένως καταργείται έδω ή κινηματογραφική μηχανή. Ο Μάν Λάρεν σ' άλλες ταινίες του πραγμα-
τοποίησε άκόμα και έγγραφη τής μουσικής πάνω στο φιλμ μέ απ' εϋθείας σχεδίαση κι όχι μέ φωτο-
λεκτρικό τρόπο.

5) Τά φιλμ που χρησιμοποιούν τρύκι. (Κόλ, Μάν Λάρεν κλπ.)

Τό θέμα έδω κινηματογραφείται κανονικά αλλά, είτε στη λήψη είτε στο μοντάζ χρησιμοποιούνται δι-
άφορα τρύκι : ή επιτάχυνση (ACCELERE), ή επιβράδυνση (RALENTI, SLOW MOTION), τό σταμάτημα
τής λήψης (STOP MOTION), τό άνάποδο γύρισμα, κλπ.

6) Η όθόνη από καρφίτσες του Άλεξέιεφ.

Είναι τό πρώτο σύστημα μηχανικής δημιουργίας σχεδίων. Στην όθόνη τήν τρυπημένη από χιλιάδες
βελόνες που μπήγονται στη λεια έπιφάνεια ανάλογα μέ τό σκοπό που επιδιώκεται περισσότερο ή λι-
γότερο, διαμορφώνεται και επιτυγχάνεται τό ανάλογο αποτέλεσμα μέ τή βοήθεια ειδικού φωτισμού.

7) Οί κινέζικες σμιές ή σιλουέττες τής Λόττε Ράινιγκερ.

Είναι πρόσωπα σε άσπρο και μαύρο που κινούνται σ' ένα ντεκό από κιαροσκοϋρο.

8) Τά φιλμ άντικειμένων. (Άλεξέιεφ, Έτιέν Ραίι)

Είναι ή τεχνική των κινουμένων άντικειμένων (χρησιμοποιώντας τρύκι), θά λέγαμε μπαλέτα μορφών
και όγκων.

9) Οί κινούμενοι τίτλοι.

Είναι τά GENERIQUES, οί αρχικοί τίτλοι των ταινιών. Μια βασική ιδέα ή ένας ύπαινιγμός στο θέμα,
κάποτε κι ένα σύμβολο πρέπει νά εκμεταλλευτούν κατάλληλα και αποτελεσματικά, όσο τό επιτρέπει
τό μικρό αυτό χρονικό όριο. Ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης του είδους αυτού είναι ό Σάουλ Μπάς.

Σάν ένα ένδιάμεσο είδος μπορεί νά αναφερθεί και ή τεχνική που χρησιμοποίησε ό Λουτσιάνο Έμ-
μερ σε συνεργασία μέ τόν Ε. Γκράς κατά τά έτη 1941-1950 κινηματογραφίζοντας έργα του Τζιότ-
το, του Ι. Μπός και άλλων. ("Τό δράμα του Χριστού", "Ο έπίγειος Παράδεισος", "Ο θρύλος τής
Άγίας Ούρσουλας"). Χάρη στην κίνηση τής μηχανής, τό μοντάζ, όρισμένα προτσές (FADE OUT-IN)
άκόμα και τή συγκεκριμένη διάταξη των πλάνων, έχουν καταφέρει όχι μόνο νά ζωντανέψουν τή ζω-
γραφική αυτή αλλά και νά άφηγηθούν τήν ιστορία των πινάκων αυτών.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

Άπό τή μελέτη και τήν εξέταση του τρόπου έκφρασης των κινουμένων σχεδίων, σε γενικές γραμ-
μές βγαίνει τό συμπέρασμα ότι έχουν όρισμένα χαρακτηριστικά που είναι κοινά. Τά χαρακτηριστικά
αυτά παρουσιάζουν συνάμα άνάγλυψη και τή διαφορά που ύπάρχει άνάμεσα στα έκφραστικά μέσα που

χρησιμοποιεί το κινηματογράφο κινουμένων σχεδίων και ο κανονικός κινηματογράφος. Χωρίζοντάς τα σε μερικές κατηγορίες βασικές, τα αναφέρω συνοπτικά :

- Οι διάφοροι τύποι που έχει δημιουργήσει το κινούμενο σχέδιο έχουν τη δική τους ύψωση, τη χαρακτηριστική τους ελαστικότητα ή όποια στην ουσία είναι όχι μία αντιγραφή αλλά μία καρικατούρα των αληθινών τύπων. Πρέπει όμως να τονιστεί άμεσα πως η ουσία αυτών των χαρακτήρων και τύπων δεν έχει χαθεί. Στο πάνθεο των "ήρώων" αυτών του κινουμένου σχεδίου πρέπει να αναφερθούν : Ο Γάτος Φέλιξ του Πάτ Σάλλιβαν, ο Κοκό ο Κλόουν, ο Ποπέυ και η Μπέττυ Μπούπ του Μάξ Φλάισερ, ο Μίκυ του "Αμπ" Αιερς (που τον τελειοποίησε ο Ντίσνεϋ), ο Μίκυ, ο Ντόναλντ, ο Πλουτό, ο Γκούφ του Γουόλτ Ντίσνεϋ, ο Γούντυ Γουντπέκερ του Λάντς, ο Τζέραλντ Μάκ Μπίνγκι Μπίνγκι του Ρόμπερτ Κάννον, ο Κύριος Μαγκού των Πήτερ Μπάρνες και Τζών Χάμπλυ, ο Ντρούπη του Τέξ Αϊνβερν, ο Τόμ και Τζέρρυ των Χάννα και Μπάρμπερα.
- Υπάρχει μία τάση για υπερβολή, για μεγαλοποίηση, μία έμφαση στο παρουσιασμά. Ψυχολογικοί και αισθητικοί λόγοι επιβάλλουν να τονιστούν στο κινούμενο σχέδιο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τύπων, π.χ. η εκκεντρικότητα, η ανθρώπινη αδυναμία, η άφελεια, η πονηριά, η νηφαλιότητα, η έξυπνάδα. 'Απ' την άλλη μεριά όμως υπάρχει και η απλοποίηση. Αυτήν την απλοποίηση την επιβάλλει το είδος αυτό καθ' αυτό του κινουμένου σχεδίου, όπως και η αναγκαιότητα της γραφικής οικονομίας.
- Ο σκηνοθέτης εκφράζει τη φυσική κίνηση δημιουργικά, χωρίς απλώς να την αντιγράφει. "Όπου χρειάζεται να γίνει, ή κίνηση ενισχύεται, τονίζεται για λόγους έμφασης.
- Στο κινούμενο σχέδιο υπάρχει ειδικό TIMING, δηλαδή ένας ειδικός ρυθμός εισαγωγής των νέων στοιχείων στην κατάλληλη δραματική σκηνή. Ο ιδιόμορφος κόσμος των "καρτούνς" απαιτεί αυτές τις ιδιαίτερες μορφές τάμιγγι.
- Η γρήγορη δράση είναι πολύ πιο διαδομένη απ' την αργή. Αυτό επιβάλλεται από τη χαρακτηριστική δυναμική του είδους (κυρίως στο αμερικάνικο καρτούν). Η διαπίστωση αυτή όμως δεν είναι απόλυτη.
- Πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα η σημασία της μουσικής στο κινούμενο σχέδιο, όπως και των θορύβων. Ο διάλογος είναι συνήθως περιορισμένος, συχνά ελάχιστος, μερικές φορές ανύπαρχτος. Υπάρχει ρυθμική αντιστοιχία στη σχέση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα.
- Η δυναμική χρησιμοποίηση του χρώματος (όπως κι η ξαφνική αλλαγή του) μπορεί να εξυπηρετήσει έξοχα δραματικούς σκοπούς. (Παράδειγμα, το περίφημο "Ρούτυ-Τούτ-Τούτ" του Τζών Χάμπλυ).
- Η βασική και πιο πρακτική μονάδα χρόνου στα κινούμενα σχέδια είναι το μισό του δευτερολέπτου (12 καρρέ). Μπορεί όμως ο ρυθμός να επιταχυνθεί από 12 καρρέ σε 9 ή 6 ή και αντίθετα να επιβραδυνθεί σε 16 ή 24.
- Λόγω της συμπυκνωμένης δράσης και περιεχομένου, ακόμα και συχνά λόγω έλλειψης διαλόγου, ο θεατής καλείται να έχει την προσοχή του πάντα συγκεντρωμένη για να είναι σε θέση να συλλάβει, ακόμα και κάθε νύξη που περιέχεται στις εικόνες. Ορισμένες ταινίες έχουν πετύχει να φτάσουν στο μέξιμουμ αυτής της μεστότητας και τελειότητας στην έκφραση μέσα στη διάρκεια 10-15 λεπτών ή και λιγότερο. Χαρακτηριστικά, πρέπει να αναφερθούν εδώ : "Τα παιχνίδια των Άγγέλων" και η "Αναγέννηση" του Βαλέριαν Μπορόβζυκ, το "MONSIEUR TETE", το "Α", και "Οί Ρινόκεροι" του Γιάν Λένικα, το "Ρούτυ-Τούτ-Τούτ" και το "MOONBIRD" του Τζών Χάμπλυ, "Οί γείτονες" του Νόρμαν Μάκ Λάρεν, ο " Δόν Κιχάτης" του Βλάντο Κρίστλ, το "Πιστόλι" και η "Μηχανή" του Βόλφγκανγκ Ούρχς, το "Μήλο" του Τζώρτζ Ντάννινγκ, ορισμένες ταινίες του Βούκοτιτς, του Μάμιτσα, του Κούρι, του Μπρντένκα, του Σεσούρα, του Χέρμπερτ, και άλλων. ("Αν δεν αναφέρω εδώ ταινίες του Τρινιά είναι γιατί, αν εξαιρεθεί η αρχή της καριέρας του, όλες σχεδόν οι ταινίες του είναι μέσου ή μεγάλου μήκους.)
- Πριν κλείσει αυτό το κεφάλαιο πρέπει να γίνει η εξής διαπίστωση : Είναι άνοηλο, μη καλλιτεχνικό, ακόμα και εκνευριστικό το να καταπιαστεί κανείς με το κινούμενο σχέδιο για να διηγηθεί μία ιστορία με τρόπο που θα μπορούσε κάλλιστα να είχε χρησιμοποιηθεί εξίσου ή και καλύτερα σε μία κανονική ταινία. Η περίπτωση αυτή, με μία λέξη, είναι άποτυχη. Η απλοποίηση, ή φαντασία ή καρικατούρα, το συμπυκνωμένο νόημα, το στυλιζαρισμένο περιγράμμα, ακόμα και η παραμόρφωση, το χαρακτηριστικό σχέδιο, όλα αυτά είναι γνωρίσματα και προτερήματα των ταινιών κινουμένων σχεδίων.

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΛ ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ ΝΤΙΣΝΕΪ

Μετά την τόσο δημιουργική καριέρα του στη Γαλλία, ο Έμιλ Κόλ φεύγει για την Αμερική όπου

από το 1913 μέχρι το 1915 εργάζεται στη Νέα Υόρκη. Με τη συνεργασία του Μάκ Μάνους δίνει τη σειρά των "Σνούκας", χωρίς όμως μεγάλη επιτυχία. Η τεχνική του κι η προσωπικότητά του έπηρεάζουν πολλούς Αμερικανούς καλλιτέχνες. Με την επιστροφή του στη Γαλλία το 1917 ο Κόλ αρχίζει την υπέροχη σειρά "AVENTURES DES PIEDS NICKELÉS" πάνω στα περίφημα σχέδια του Φορτόν. Πέθανε το 1938 σ' ένα γηροκομείο, ύστερα από χρόνια μιζέριας και φτώχειας - αυτός ο μεγάλος πρωτοπόρος του κινουμένου σχεδίου.

Στην Αμερική, η αϊγλή των COMIC STRIPS των εφημερίδων μεγάλης κυκλοφορίας συνέτειναν πολύ στην ανάπτυξη του είδους. Έτσι ξεκίνησε και ο Ούντσορ Μάκ Καϊν, ο γελοιογράφος : η σειρά του "Γιέρτι ο Δεινόσαυρος" που κράτησε αρκετά χρόνια, ο "Μικρός Νέμος" και άλλα, χαρακτηρίζονται από πλήθος εύρημάτων και άνεση στην εκτέλεση. Η σειρά των "Μάτ και Τζέφ" του Μπάντ Φίσερ γνώρισε επίσης μεγάλη επιτυχία. Εν τω μεταξύ το είδος και η τεχνική του εξελισσόταν : αντί να χαράζεται για κάθε εικόνα και ένα κινούμενο σχέδιο, σχεδιάζεται ένα ντεκόρ το οποίο χρησιμοποιείται για όλο το πλάνο. Έτσι υπάρχει οικονομία χρόνου και μεγαλύτερη ευχέρεια στην παραγωγή κίνησης στα πλάνα. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο αρχίζουν να δημιουργούνται εταιρίες παραγωγής που λανσάρουν διάφορους ήρωες. (Ορισμένοι από αυτούς είναι δημοφιλέστατοι). Το κινούμενο σχέδιο γίνεται βιομηχανία.

Ο Πάτ Σάλλιβαν στον "Γάτο Φέλιξ" (1920) χρησιμοποιεί ένα πολύ απλοποιημένο σχέδιο που συνδυάζεται με μία πολύ σίγουρη τεχνική. Η επιτυχία του "Γάτου Φέλιξ" συμβάλλει στη δημιουργία νέων τύπων : του "Φλίπ ο Βάτραχος" του "Αμπ" Αιερς και τέλος του ποντικού "Μίκυ" πάλι του Αιερς αλλά που τελειοποίησε και έκανε πασίγνωστο αργότερα ο Ντίσνεϋ.

Οι πιο δυνατές προσωπικότητες αυτής της εποχής σε πλήρη άνθηση του αμερικάνικου καρτούν είναι οι αδελφοί Μάξ και Νταϊντ Φλάισερ. Πρώτη επιτυχής και δημοφιλής σειρά τους ήταν το "Έξω απ' το μελανοδοχείο" και ο "Κοκό ο Κλόουν" του Μάξ Φλάισερ. Σ' αυτά, συνδυάζεται η φωτογραφία με το σχέδιο. Ο Κοκό κάνει χιλίες δυο άταξες και στον δημιουργό του αλλά και στους γύρω του. Στο τέλος τον καταπίνει το μελανοδοχείο απ' όπου έχει βγει. Στις αρχές του δεκαετηθίου ο Μάξ Φλάισερ καταπιάστηκε με ανθρώπινους ήρωες : ο "Ποπέυ" γνώρισε επίσης μεγάλη επιτυχία. Ο Ποπέυ είναι ο ακατανίκητος ναύτης που τρώει σπανάκι (!) και πάντα ξεινιά με την Όλβ για νέες απίθανες περιπέτειες. Μετά τον Ποπέυ ήρθε η "Μπέττυ Μπούπ" (1935-36) που πολλοί κριτικοί το θεωρούν σαν το αριστούργημα των αδελφών Φλάισερ. Αυτή η Μπέττυ Μπούπ, η σεξουαλική και αισθησιακή, που υπήρξε μία πρώιμη γελοιογραφία της "πίν-άπ" ήταν τόσο αληθινή και ζωντανή ώστε ο Κώδικας της Αϊδούς την απαγόρευσε. (Αργότερα ο Νταϊντ Φλάισερ υπήρξε λιγότερο πρωτότυπος και επιτυχής, όταν καταπιάστηκε με μεγάλου μήκους ταινίες, όπως "Τα ταξίδια του Γκισλίβερ").

Ενώ λοιπόν το αμερικάνικο κινούμενο σχέδιο γνώριζε μέρες δόξας, στην Ευρώπη η κίνηση περιοριζόταν σε μερικές μεμονωμένες αλλά ενδιαφέρουσες προσπάθειες. Πρέπει όμως να τονιστεί άμεσα πως τα επιτεύγματα και οι αναζητήσεις αυτές άνοιξαν κινούμενους δρόμους στο κινούμενο σχέδιο. Ο Ρώσος Λάντισλας Στάρεβιτς, πρώτα στη Ρωσία και μετά το 1917 στη Γαλλία δημιούργησε ένα κινούμενο είδος : ζωντανέψε πρώτα έντομα και ζώα παρμένα από μύθους και παραμύθια. Αργότερα στα έργα του χρησιμοποίησε μαριονέτες, σχεδόν πάντα σε μορφές ζώων : "Ο Τζιτζικας και το Μυρμήγκι", "Ρουσάκος και Λουντμύλα", "Η φωνή του αηδονιού", κλπ. Τα έργα του τα χαρακτηρίζει εμπνευση, φαντασία, πολλή φροντίδα και μία τάση στη λεπτομέρεια. Η μεγάλου μήκους ταινία του "LE ROMAN DE RENART" (1928-1939) είναι ένα αριστούργημα.

Στη Γερμανία, η Λόττε Ράινγκερ δημιουργεί τα μοναδικά στο είδος τους φιλμ κινέζικων σκιών ή σιλουετών : "Οί περιπέτειες του Πρίγκιπα Αχμάντ" (1928), "Κάρμεν" (1933), "Παπαγιένο" (1935) σ' ένα ραφινάτο στυλ γεμάτο χάρη. Απ' την άλλη μεριά οι Έγκελινγκ, Ρίχτερ, Φίσιγκερ εγκαινιάζουν μία κατηγορία αφηρημένων ταινιών που θα μπορούσαν να ονομαστούν μπαλέτα ζγκων και γεωμετρικών σχημάτων. Ο Βίνιγκι Έγκελινγκ ζωντανεύει διάφορα έλικοειδή ή και εμβύγραμματα σχήματα στη "Διαγώνιο Συμφωνία". Ο Χάνς Ρίχτερ έπηρεασμένος απ' την τεχνολογία DADA, γεωμετρικά σχήματα (τετράγωνα, ορθογώνια κλπ.) στο έργο "Ρυθμός 21", κλπ.

Ο πιο σημαντικός απ' όλους είναι ο Όσκαρ Φίσιγκερ στους τολμηρούς πειραματισμούς του, ένας πρωτοπόρος που συνδυάζει τη μουσική και ζωγραφική στο ειδικό αυτό κινηματογραφικό είδος. Ταινίες του στη Γερμανία : "Σπουδές", "Γαλάζια Σύνθεση", "5ος χορός του Μπράμς" (1926-37), στην Αμερική : "Οπτικό ποίημα" (1939), "Γαλάζια Ραψωδία". Ο Φίσιγκερ ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τολμηρά χρώμα και ήχο, συνδυάζοντας και τη μουσική στα κινούμενα γεωμετρικά σχήματα δύο ή τριών διαστάσεων.

Τέλος, ο Λέν Λάου στην Αγγλία είναι ο πρώτος που εισήγαγε την απευθείας σχεδίαση πάνω στο φιλμ χωρίς να χρησιμοποιήσει μηχανή λήψεως. Τήν επαναστατική αυτή τεχνική θα ακολουθήσει αργότερα κι ο Μίκι Λάρεν.

Ο ΓΟΥΛΑΤ ΝΤΙΣΝΕΪ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΟΓΕΙΟ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ,

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

Φτάνουμε έτσι στη δυνατή προσωπικότητα του Γουόλτ Ντίσνεϋ που έπεσκέιασε τους πάντες κατά τη διάρκεια της βασιλείας του και που η επίδραση της τεχνοτροπίας του απλώθηκε σχεδόν παντού, ακόμα και μετά την παύση της ακτινοβολίας του. Κι όμως, το όνομα του Ντίσνεϋ δεν μου έμπνέει απόλυτο θαυμασμό. Όχι επειδή δεν εκτιμώ το έργο του : απεναντίας πιστεύω πως στις καλύτερες στιγμές του-κι είναι πολλές αυτές-είναι ό,τι το θαυμαστό έδωσε το κινούμενο σχέδιο. Η αίτια βρίσκεται αλλού : Το όνομα και μόνο του Ντίσνεϋ στη συνείδηση του 90 ο/ο των θεατών σημαίνει το Α και το Ω του κινηματογράφου κινουμένων σχεδίων. Για την τεράστια αυτή πλειονότητα άλλος δημιουργός δεν υπάρχει. Αυτό, βέβαια, προέρχεται σχεδόν αποκλειστικά από την άγνοια και άνωριμότητα του κοινού (αυτό ισχύει και στην περίπτωση αρκετών "κανονικών" ταινιών, πόσο μάλλον και στον ειδικό αυτό τομέα). Χαρακτηριστικά μάλιστα ονομάζουν "Μίκι Μάους" κάθε ταινία κινουμένων σχεδίων. Για τους, θέμα ταινίας καρτούν είναι τα ανθρωπόμορφα ζώα που καταδιώκουν το ένα το άλλο και σκαρώνουν ένα σωρό φάρσες, ή εικονογράφηση μύθων συνήθως για παιδιά. Καταλαβαίνει κανείς τί τεράστια απόσταση χωρίζει την αντίληψη αυτή από το περιεχόμενο των έργων και την τεχνοτροπία που εφαρμόζουν σ' αυτά ένας Μπορδβζικ, ένας Λένικα, ένας Κοϋρι, ένας Κίτροικ, ένας Μπρντέια, ένας Ούρχς, ένας Βούκοιτις, ένας Χάμπλυ, ένας Ντάννινγκ, ένας Φόλντες και τόσοι άλλοι. Για την αντίληψη που ανέφερα παραπάνω δεν ευθύνεται ο Ντίσνεϋ. Έκείνος ευθύνεται, έμμεσα, για την εξάπλωση αυτού του βιομηχανοποιημένου εκλαϊκευτικού πνεύματος που επικράτησε σε πολλούς τομείς του αμερικάνικου κινηματογράφου και για τη μετέπειτα παρακμή του : την αντικατάσταση της ελεύθερης φαντασίας του γνήσιου καρτούν με την στερεοτυπία και τον ακαδημαϊσμό, τη διήγηση εικονογραφημένων ιστοριών". Πάντως είναι περίεργο το γεγονός ότι δεν ενδιαφέρθηκε καθόλου-τουλάχιστον μετά το 1955-για τους νέους τρόπους έκφρασης του κινουμένου σχεδίου και τις νέες προοπτικές που χάραζε στις άλλες χώρες.

Ο Γουόλτ Ντίσνεϋ άρχισε την καριέρα του με τη σειρά " Άλγιη" που την ακολούθησε η σειρά του " Λαγού Όσβαλντ" (26 φιλμ) που είχε σαν πρότυπο τον "Γάτο Φελίξ". Λίγο αργότερα ο Ντίσνεϋ υιοθέτησε τον "Μίκι" του Άιερικς τον οποίο τελειοποίησε από ταινία σε ταινία και τον

έκανε έναν απ' τους πιο δημοφιλείς ήρωες καρτούν. Το 1928 εμφανίζονται τα πρώτα ήχητικά "Μίκι" το "STEAMBOAT WILLIE" κλπ. Ο πασίγνωστος "Μακάβριος χορός" (1929), ή πρώτη απ' τις SILLY SYMPHONIES, είναι ένα μπαλέτο σιλετών πάνω στη γνωστή μουσική του Σαίν-Σάνς.

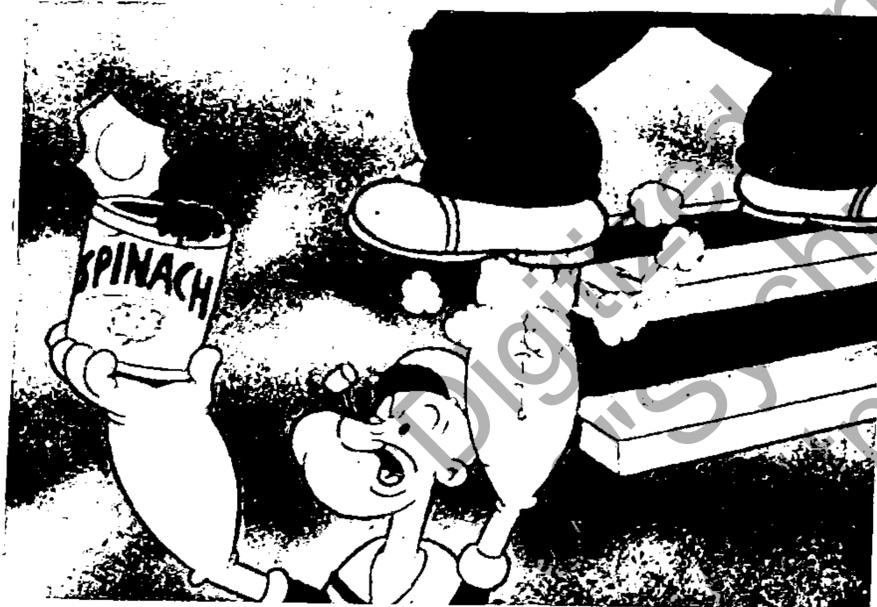
Οι καλύτερες απ' τις SILLY SYMPHONIES εμπνεύστηκαν από μύθους και φολκλόρ : "Το τζιτζικί και το μυρμήγκι", "Ο λαγός και η χελώνα", "Ποιος σκότωσε τον Κόκκι Ρόμπιν", "COUNTRY COUNTRY" κλπ. Ποιός δε θυμάται τη θαυμάσια καταγωγή στη "Φιλαρμονική του Μίκι" ; Ο Μίκι είναι πάντα εύφυος, αίσιδοξος, καταστοφείας χωρίς να το θέλει αλλά και γεμάτος καλή θέληση. Το κωμικό στοιχείο στα πρώτα "Μίκι" αλλά και γενικά σ' όλες τις ταινίες της εποχής αυτής δίνεται με μουσικά γκάγκι και θορύβους, μ' έναν άστειρευτο οίστρο.

Αργότερα ο Ντίσνεϋ δημιούργησε νέους ήρωες - πάντα ανθρωπόμορφα ζώα : ο Πλούτο, ο ήλιος καλός σκύλος ο γεμάτος ζήλο, ο Ντόναλντ ή ρινόφθογγη πάπια, καυγατζής αλλά αυθόρμητος που παθαίνει ατυχίες, ο Γκούφν με τη συμπαθητική τρέλλα του. Η εμπνευση βασίζεται ουσιαστικά στα ζώα και την αγροτική-βουκολική ζωή σε συνδυασμό με τους παιδικούς μύθους. Μια άπεραντη πινακοθήκη από ανθρωπόμορφα ζώα που κινούνται και ζούν με την πιο θαυμαστή άνεση προσφέρεται έτσι στα μάτια μας. Ο Ντίσνεϋ και οι θαυμάσιοι βοηθοί-συνεργάτες του κατάφεραν περισσότερο από κάθε άλλον να δώσουν στα ζώα κινήσεις και εκφράσεις ανθρώπινες.

Η περίοδος 1932-37 είναι η καλύτερη της δημιουργικής καριέρας του Ντίσνεϋ. Στο θαυμάσιο ρευστό περίγραμμα του σχεδίου τώρα έχουν προστεθεί κι οι χρωματικές μεταμορφώσεις που κι αυτές έχουν έναν δικό τους ρυθμό. Η φαντασία και η έπινοητικότητα δίνουν θαυμάσια δείγματα : "Τα τρία μικρά γουρουνάκια" (1933), ή σειρά "Λουλούδια και δέντρα" (1932 και μετά), "Ο παλιός μύλος" (1937) κατά κάποιον τρόπο αντιπροσωπεύουν την κορυφή της τεχνικής τελειότητας στο έργο του.

Ο Ντίσνεϋ έφτασε στο απόγειο της τέχνης του με τη "Χιονάτη και τους έπτά Νάνους" (1938) την πρώτη μεγάλη μήκους ταινία κινουμένων σχεδίων-κάτι το πρωτοφανές για την εποχή του- που είχε τεράστια έπιτυχία σ' όλον τον κόσμο, αλλά που όρισμένες πλευρές της έδειχναν την άπαρχή της παρακμής του. Στη "Χιονάτη" υπάρχουν θαυμάσια και συγκλονιστικά μέρη αλλά μια "φιλολογική" ποίηση κακικλύζει τις εικόνες, άρχίζει ή συμβατική μίμηση της κίνησης της μηχανής όπως στα κανονικά φιλμ. Ο Ντίσνεϋ δοκιμάζει να μιμηθεί τον πραγματικό κόσμο αντί να δημιουργήσει το δικό του, τον ιδιόρρυθμο κόσμο του "καρτούν". Φαίνεται ή προσπάθεια να αποδοθεί ρεαλιστικά ή τρίτη διάσταση, ή προοπτική. Η άληθινή ποίηση χάνει έδαφος σε βάρος μιας γλυκερής συναισθηματικότητας, μιας εικονογράφησης παραμυθιών.

Ο "Πινόκιο" (1940) που δέ γνώρισε την έπιτυχία της "Χιονάτης" είχε έντονοι θαυμάσιο μέρη (όπως το μαγαζί των παιχνιδιών του γέρου, ή το ταξίδι στο Νησί της Χαράς). Ο "Ντάμπο" περιέχει μόνο όρισμένα έξοχα μέρη που έχουν γνήσια εμπνευση. Η "Μπάμπι" (1942) μ' όλη την τεχ-



ΠΟΠΕΪ
ΤΟΥ
ΜΑΞ
ΦΛΑΪ ΣΕΡ



MIKY
ΤΟΥ
ΓΟΥΛΑΤ
ΝΤΙΣΝΕΪ

νική της (όπως π.χ. ή σενάριο της πυρκαγιάς στο τέλος), υποφέρει από έναν άνοστο συναισθηματισμό και πολυλογία.

Στή "Φαντασία" (1940), το πιο φιλόδοξο έργο του, ο Ντρίσνεϋ θέλησε να πετύχει όπτικές αντι-στοιχίες σε όρισμένα κλασικά μουσικά κομμάτια. Ο Μίκι εμφανίστηκε στο καλύτερο μέρος του έργου που ήταν διασκευή του συμφωνικού ποιήματος του Πάολ Ντυκά "Ο Μαθητευόμενος Μάγος". Ένω τον καταδίδωκαν άμελικτες σκοούπες, ο Μίκι πνιγμένος σε κουβάδες νερό, μάταια πάλευε κόντρα στην κακή τύχη που είχε προκαλέσει ο ίδιος.

Στο πρώτο μέρος του έργου, την "Τοκιάτα και Φούγκα" του Μπάχ, υπήρχαν πολύ ενδιαφέροντες πειραματισμοί με αντίστοιχες όγκων, μορφών και μουσικής. Όμως το κομμάτι αυτό στην ούσα είναι ή εκλαϊκευμένη βερσιόν του συνάνυμου έργου του Όσκαρ Φάισινγκερ (που όπωσδήποτε στην αρχική του μορφή θά ήταν πιο ενδιαφέρον και πωτάτυπο). Έξυπνα εύρηματα και ώραία τεχνική βρίσκονται και στα κομμάτια απ' τόν "Καρυοθραύστη" του Τσαϊκόφσκυ και στο "Μιά νύχτα στο φαλακρό βουνό" του Μουσσόργκσκυ (άνιας τό τελευταίο αυτό καταφεύγει λίγο στο γκράν-γκινιδόλ). Έπίσης πολύ πρωτότυπη είναι ή παρουσίαση στην όθόνη της ίδιας της ήχητικής κολώνας (ήχοι διαφόρων όργάνων).

Τι να πουν όμως για τή δολοφονία της μουσικής του Μπετόβεν στην παιδαριώδη και γελοία εκκείνη εικονογράφηση της "Ποιμενικής" μέ τους Πηγάσους και τίς Κενταυρίνες; ή το χειρίστου είδους καιόγουστο "Χορό τών Όρών" του Πονικιέλλι; ή άκόμα τήν κοσμογονία μέ δεινοσαύρους, και ήφαίστεια στην "Ιεροτελεστία της Άνοξέως" του Στραβίνσκυ όπου υπάρχουν, βέβαια, έντυπωσιακά τεχνικά έφφέ που δέν έχουν όμως καμιά σχέση μέ τό πνεύμα του μπαλέτου; Και γενικότερα, ή άποστολή του έργου στο να μηθει τό πλατύ κοινό στην κλασική μουσική μέ τή βοήθεια τών κινουμένων σχεδίων, σά να έγκαινιαζόταν έτσι μία νέα εποχή; ή τεράστια έμπορική έπιτυχία όδηγησε τόν Ντρίσνεϋ σ' έναν πλούσιο άκαδηματισμό. Τά μεγάλα εικονογραφημένα άλμπουμ συνεχίστηκαν: "Η Άλλική στή χώρα τών θαυμάτων", "Η Σταχτοπούτα" (1950), "Η ώραία κοιμωμένη του δάσους" (1958). Πάντως, στή δεύτερη αυτή περίοδο της καριέρας του, στα στούντιο του Ντρίσνεϋ μονταρίστηκαν και ντοκιμαντάρ από διάφορα κομμάτια που είχαν τραβήξει άλλοι σκηνοθέτες. Η καλύτερη ταινία απ' αυτές ήταν ή έξοχη "Ζωντανή έρημος".

Στά τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ντρίσνεϋ είχε γίνει ένας συνετός και έξυπνος παραγωγός όπως και τόσοι άλλοι. Όταν πέθανε, τό 1966, ο αδερφός του ήδη είχε αναλάβει τή διεύθυνση τών τεραστίων έπιχειρήσεων, όπως και τίς έγκαταστάσεις του μεγάλου πάρκου παιχιδιών "Ντρίσνεϋ-υλάντ".

ΝΕΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Ένω στις ΗΠΑ τό καρτούν διανύει τή χρυσή εποχή του και ή βασιλεία του Ντρίσνεϋ συνεχίζεται, ή Εύρώπη δίνει τό παρόν μέ σκρόπια ίσως αλλά ύψηλο έπιπέδου έπιτεύγματα στις διάφορες χώρες.

Στή Γαλλία ο Μπέρτολντ Μπάρτος έπηρεασμένος από τήν άβάν-γκάρντ και τόν γερμανικό έξπρεσιονισμό δίνει κίνηση στις γκραβούρες του Φράντς Μασερέλ χρησιμοποιώντας μία τελείως προσωπική τεχνική: χρησιμοποιεί σιλουέτες κομένες που κινούνται πάνω σ' ένα φωτισμένο φόντο. "Η Ίδέα" (1934), τό μοναδικό του έργο, είναι ένα τραγικό άριστούργημα, επαναστατικό για τήν εποχή του.

Τήν ίδια σχεδόν περίοδο ο Ρώσος Άλεξάντρ Άλεξέιεφ που εργάζεται στή Γαλλία έπινει τήν πρωτότυπη συσκευή του: μία όθόνη μέ χιλιάδες καρφίτσες που είσχωρούν στην έπιφάνειά της ανάλογως του έπιδιωκομένου σκοπού, λιγότερο ή περισσότερο. Μέ τόν κατάλληλο φωτισμό που πέφτει σ' αυτές τίς μύτες και τίς φωτοσκιάσεις, δημιουργούνται ανάγλυφα σχέδια στην όθόνη. Μ' αυτόν τόν τρόπο γύρισε ο Άλεξέιεφ τήν ύπέροχη εκείνη ταινία "Μιά νύχτα στο φαλακρό βουνό" (1933) πάνω στή μουσική του Μουσσόργκσκυ. Οί ζωντανές γκραβούρες ήταν γεμάτες λεπτότητα και φινέτσα.

Στή "Χαρά της ζωής" οί Έκτορ Χόππιν και Άντονυ Γκρόντ σχεδίασαν τους ύπερμετρους ήρωές τους μέσα σε μοντέρνα ντεκόρ μέ μία θαυμαστή έλευθερία στο στυλ που ξεφεύγει τελείως από τήν όμοιομορφία του παραδοσιακού καρτούν. Μ' αυτόν τόν τρόπο άπελευθέρωσαν τό σχέδιο απ' τήν τυποποίηση.

Η ξεχωριστή προσωπικότητα του Πάολ Γκριμώ που εμφανίστηκε λίγο άργότερα δεσπόζει όλης της παραγωγής του κινουμένου σχεδίου της εποχής εκείνης στην Εύρώπη. Είναι ο πρώτος σκηνοθέτης που στο έργο του σά σύνολο κατόρθωσε να ξεφύγει απ' τήν παντοδύναμη έπιδραση του Ντρίσνεϋ (κάτι τό πρωτοφανές για τότε) δημιουργώντας προσωπικό στυλ. Μία πρωτότυπη αίσθηση προοπτικής στο

σχέδιο κι ένα περίγραμμα ρευστό, προσωπικό, γεμάτο χάρη δίνουν μία άναμφισβήτητη γοητεία στα έργα του. Οί τύποι είναι ζωντανόι χωρίς ίχνος στερεοτυπίας. Αυτό φαίνεται από τίς πρώτες κινδίες διαφημιστικές του ταινίες, όπως "Οί Έπιβάτες της Μεγάλης Άρικής". Στόν "Κλέφτη τών Άλεξικερασώνων" δίνει όλη τή γοητεία στις στέγες του Παρισιού και στή μορφή του μικρού ήρωα που θυμίζει τόν Τεντέν, μία θελλώδη νύχτα. Στο "Σκιάχτρο", ένα σκιάχτρο για σπουργίτια προφυλάγει δυό πουλιά που τό καταδίδωκει ένας γάτος. Το άριστούργημα όμως του Γκριμώ είναι εκείνος ο συγκλονιστικός "Μικρός Στρατιώτης" (1948), σε σενάριο του Ζάν Πρεβέρ - στην ούσα του, ένα παθιασμένο κατηγορώ ένάντια στόν πόλεμο. Η ταινία είναι πλημμυρισμένη από τρυφερότητα και ποιηση, οί κινήσεις γεμάτες πλαστικότητα, ή προοπτική γενικά τών πλάνων πολύ αξιόλογη. Όρισμένα γενικά πλάνα (όπως π.χ. ο τραυματισμένος στρατιώτης που περπατάει στο χιονισμένο τοπίο) είναι άξέχαστα.

Η έπόμενη μεγάλη του ταινία του Γκριμώ χρειάστηκε 5 χρόνια για να ολοκληρωθει και τελικά πάλι δέν τελείωσε. "Η Βοσκοπούλα και ο Καπνοδοχοκαθαριστής" (1953) είναι μία έξοχη φαντασμαγορία που συνδυάζει τό χιούμορ και τήν τρυφερότητα μέ τή μαγαλοπρέπεια του μπαρόκ. Οί δυσκολίες που αντιμετώπισαν ο Γκριμώ και οί συνεργάτες του κατά τό γύρισμα αυτής της μεγάλης φιλοξοξής ταινίας ήταν ή αίτία που διαλύθηκε τό συνεργείο τους. Ο Γκριμώ γύρισε πάλι στις διαφημιστικές ταινίες. Άργότερα έγινε ένας αξιόλογος παραγωγός. (Είναι παραγωγός τών δυό βραβευμένων ταινιών του Ζάν-Φρανσουά Λαγιονί "Η Δεσποινίδα και ο βιολοντσελίστας" και "Μιά βόμβα τυχαία").

Μία ειδική περίπτωση είναι και ο "Κυανοπάγων" του Ζάν Παινλεβέ, του πατέρα του εκλαϊκευτικού έπιστημονικού κινηματογράφου, που γύρισε σε συνεργασία μέ τόν Ρενέ Μπερτράν. Είναι μία αξιοθαύραστη ταινία που χρησιμοποιεί μόνο έγχρωμα άγαλματάκια από πλαστίλην σε κίνηση. Η μουσική είναι του Μωρίς Ζωμπέρ.

Στή Σοβιετική Ένωση, μετά τήν άναχώρηση του Στάρεβιτς, τό κινούμενο σχέδιο περιορίζεται σε άνάμιτες άποπειρες: άλλοτε είναι μία στυλιζαρισμένη προσπάθεια μέ άρκετά ενδιαφέροντα άποτελέσματα ("Διαπλανητικό ταξίδι" του Μερκούλφ, "Η μικρή βίδα" του Άγκουιτσώφ), άλλοτε πάλι είναι τό άνάδυνο παραδοσιακό καρτούν μέ τίς άπλοποιημένες ήθικοπλαστικές προεκτάσεις που στερείται κάθε φαντασίας. Πάντως για πολύ καιρό τό ρωσικό καρτούν ύπέφερε απ' τόν άκαδηματισμό τή στερεοτυπία και τήν έλλειψη έφευρετικότητας. (Χρειάστηκε να περιμένουμε μέχρι τό "Λουτρά" του Γιούτιεβιτς, και τόν Κιτρούκι). Μία αξιόλογη πηγή έμπνευσης είναι τά λαϊκά παραμύθια. Δυό αξιόλογα έργα ξεχωρίζουν αυτή τήν περίοδο: πρώτα ο "Νέος Γκιούλιβερ" του Πτοούτσκο (1935) ταινία μέ μαριονέτες που τήν χαρακτηρίζει ένα πνεύμα άφέλειας, χάρης και άπλότητας, συγγενικό μέ τόν Μελιές, και μετά ο "Μικρός Τσάρος Ντουραντάι" (1935) του Ίβάνωφ-Βάνο που έχει τήν άφελη έλευθερία τών παιδικών σχεδίων.

Στήν Άγγλία οί βετεράνοι του κινουμένου σχεδίου Τζών Χάλας και ή γυναίκα του Τζού Μπά - τσελор έχουν δημιουργήσει δική τους έπιχειρήση παραγωγής. Στήν μακρόχρονη καριέρα τους (άρχίζει από τό 1936) κατά καιρούς χρησιμοποίησαν ένα πρωτότυπο στυλ, άπελευθερωμένο από τόν άμερικάνικο κλασικισμό, άλλοτε πάλι, ένα στυλ συμβατικό, έπηρεασμένο κατευθείαν απ' τόν Ντρίσνεϋ. Απ' τίς ταινίες τους της εποχής αυτής μπορούν ν' άναφερθούν ή σειρά τών "KOALA BEARS" τό "DUST BIN PARADE", ή σειρά "Τσάρλυ". Η έξελιξη τους θά έξεταστεί σε έπόμενα κεφάλαια. Ο Τζών Χάλας είναι και ένας πολύ αξιόλογος θεωρητικός του κινουμένου σχεδίου.

Στήν Άγγλία έπίσης ο Λέν Λάυ χρησιμοποίησε τήν επαναστατική τεχνική του όταν ο μεγάλος ντοκιμανταριστάς Γκρήρσον του ζήτησε να γυρίσει για λογαριασμό τών Βρετανικών Ταχυδρομικών δυό ταινίες: τήν "Τουσαλάβα" (1934) και τό "Κουτί μέ τά χρώματα" (1935). Έδώ πιά ύπάρχει ριζοσπαστικά άνανέωση που άνατρέπει τήν κλασική τεχνική και δομή του καρτούν: είναι ή άπευθελάς χάραξη του σχεδίου πάνω στο κάθε καρέ του φιλμ. Κι όπως στο έργο του Μάκ Λάρεν άργότερα, έτσι και στον Λέν Λάυ τά διάφορα σχήματα, οί μορφές, οί γραμμές, οί τελείες, άκόμα και οί αριθμοί - όλα αυτά τά φαινομενικά σκρόπια "σήματα" έχουν μία συμπυκνωμένη έκφραση όλότελα ιδιόζουσα, έναν συμβολικό τρόπο γραφής. Το σχέδιο είναι όσο τό δυνατόν πιο σχηματικό και άπλοποιημένο. Η μηχανή λήψης έχει καταργηθεί. Άργότερα ή τεχνική του έξελίσσεται άκόμα: χρησιμοποιεί φωτοχημικές μεθόδους στο "COLOUR CRY". Το έργο του Λέν Λάυ έχει μία μεγάλη όπτική δύναμη: είναι αυτή που χαρακτηρίζει τόν άγνό κινηματογράφο. Ο Μάκ Λάρεν τόν θεωρεί δάσκαλό του.

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ (ΑΠΟ ΤΡΙΑ) ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ

Ο ΧΑΜΑΙΛΕΩΝ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ

" Ο ΚΟΝΦΟΡΜΙΣΤΑΣ "

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Μόνο ο ιδεαλισμός οδηγεί τους ανθρώπους στη θελημένη αναγνώριση του προνομίου της δύναμης και της ισχύος, και τους κάνει, έτσι, να γίνονται μέρη σκόνης αυτής της τάξης που σχηματίζει και μορφοποιεί το Σύμπαν όλδκληρο.

Άδολφος Χίτλερ ('Ο Άγών μου)

Η λέξη κονφορμιστής, πριν υιοθετηθεί απ' όλες τις ζωντανές γλώσσες σαν προσδιοριστικό επίθετο του "συμμορφούμενου προς το έκαστοτε επικρατέστερο δόγμα" ανήκε στη θρησκευτική όρολογία και σήμαινε τον όπαδό της αγγλικανικής εκκλησίας. Ο Έρρίκος Δ' τό 1562 και σε συνέχεια ή βασίλισσα Έλισάβετ Α' διέταξαν τους όπαδούς τους να συμμορφοθοούν και να πιστεύουν αυτό που συνέφερε στους ίδιόντες να πιστεύουν, ότι δηλαδή κοσμική και θρησκευτική έξουσία δέν πρέπει να διαχωρίζονται. Η διαφορά ήταν καθαρά τυπική-φορμαλιστική, και ή διαμάχη ανάμεσα στους Πάπες και τους βασιλείς δέν τροποποιεί καθόλου την έννοια καθεαυτή της έξουσίας. Αυτό γίνεται φανερό και απ' τό ότι, μερικά χρόνια νωρίτερα απ' τον κοσμικό Έρρίκο Δ', τό 1529, ένας κληρικός, ο Λούθηρος, είχε διακηρύξει στο "Πρακτικό Διαμαρτυρίας" την ανάγκη για κοσμικοποίηση της εκκλησιαστικής έξουσίας προς όφελος όχι, βέβαια, της κοινωνίας στο σύνολό της αλλά των φεουδαρχών. Η Διαμαρτυρία του βρήκε άμεση ανταπόκριση γιατί τό κηρύγματά του άπευθύνονταν στη στρατιά των δυσαρεστημένων κατώτερων μεσαίων τάξεων που όνειρευονταν ένα γρήγορο πέραςμα στην ανώτερη άστική τάξη. Μ' άλλα λόγια ο μεγαλύτερος στην ιστορία δημαγωγός, ο Λούθηρος, κατάφερε να έξαπατήσει με τό πιό άποτελεσματικό μέσο-την άποδεσμευση από τις έξωκοσμικές έξαρτήσεις- τους πάντα ιδεολογικά ταλαντευόμενους μικροαστούς και να τους οδηγήσει εκ του άσφαλους στην άπόλυτη ύποταγή στους ισχυρούς της γής-κι όχι του Ούρανο, όπως προφασιζόταν μέχρι τότε ή παπική έξουσία.

Η ιστορία του φασισμού, στην πιό πλατιά του έννοια, αρχίζει με τον Λούθηρο. Οι "πνευματικοί" του διάδοχοι δέν είχαν παρά να παραλλάξουν, κατά τις περιστάσεις, τά βασικά του δόγματα του προστατευτισμο, εκμεταλλευόμενοι την άνασφάλεια (οικονομική και ψυχολογική) που πάντα νοιάθει ο άμφίροπος μικροαστός. Η προοδευτική ισχυροποίηση της άστικής τάξης και ή παράλληλη άνοδος της εργατικής, έκαναν τον μικροαστό να αισθάνεται όλοένα και περισσότερο άπειλούμενος κι απ' τά πάνω κι απ' τά κάτω. Αυτόν ακριβώς τό φόβο έκμεταλλεύτηκαν όλοι οι Άρχηγοί (Ντούτσε, Φέρερ, Καουντλάιλο κλπ.) για να βάλουν στην ύπηρεσία των ισχυρών αυτούς τους κατ' έξοχήν αδύνατους. Η κατάληψη της έξουσίας απ' τους φασίστες προετοιμάζεται, και μετά συντηρείται, από μία έντονα εκφοβιστική προπαγάνδα-κι όταν ο έχθρός δέν ύπάρχει πρέπει να έφευρεθεί. Φασισμός είναι τό καθεστώς του φόβου, με διπλή έννοια: στηριγμένο στο φόβο και τρεφόμενο απ' τό φόβο.

ποτελεί κατά κάποιον τρόπο την άσφαλιστική βαλβίδα του άστισμο, που την άνογει κάθε φορά που βλέπει πώς ή πρέση απ' τά κάτω κιντεύει να διαρρήξει τό σύστημα και να τό άχρηστέψει όριστικά.

Έτσι, ή συσσωρευμένη δυσαρέσκεια όχι μόνο έπτονώνεται αλλά και καναλιζάρεται έπωφελώς για τό σύστημα που την προιάλεσε. Φυσικά, οι μόνοι που δέν καταλαβαίνουν τίποτα απ' αυτό τό παιχνίδι που παίζεται με διαλείμματα απ' τον 16ο αιώνα και μετά σε βάρος τους είναι οι μικροαστοί που νοιώθουν πανευτυχείς όταν είναι σε θέση να ζήσουν ήρεμα στο παρόν απ' τό όποιο και γαντζώνονται με τά δόντια, άγνοώντας παντελώς την έννοια της ιστορικής προοπτικής.

Ο φασισμός δέν ύπήρξε ποτέ συγκροτημένο ιδεολογικό κίνημα. Όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν μαζικό κίνημα ή τουλάχιστον έγινε μαζικό στην πορεία της άνάπτυξής του. Αυτό τό παράξενο από πρώτη ματιά φαινόμενο έφερε σε άμχανία τους κοινωνιολόγους που, πιστοί στα δόγματα του κοινωνιολογικού θετικισμο, του Κόντ έπέμεναν να θεωρούν την κοινωνία σαν ύπερατομικό άθροισμα μονάδων, άποξενωμένων από τό προσωπικό τους Έγώ. Οι άπλόιές κοινωνιστικές άστικές έρμηνείες του "φαινομένου φασισμού" άποδειχτηκαν όχι μόνο άνεπαρκείς αλλά και έντελώς λανθασμένες στο μεθοδολογικό τους σύστημα. Έτσι, ή έπικουρία της κοινωνιοψυχολογίας, έγινε άναγκαία παρά την άγανάκτηση των όρθόδοξων όπαδών του Κόντ απ' τή μία και των "οικονομιστών" απ' την άλλη: Οι ρίζες του φασισμού, σαν κίνημα μαζικό, πρέπει να άναζητηθοούν στο γόνιμο έδαφος της χαοτικής ψυχοσύνθεσης και της άλλοπρόσαλλης ήθικής του νόμιμα φοβισμένου και πάντα άίωρούμενου στη συμπεριφορά του μικροαστού, έξω και πέρα απ' τή θέση του στο σύστημα των παραγωγικών σχέσεων. Και, πιό συγκεκριμένα, τό "προσές της φασιστικοποίησης" πρέπει να όριστεί σαν τάση άλλοτρώσης, σαν προσπάθεια έξαγοράς της θετικής έλευθερίας (έλευθερίας για να) από τό συντηρητικό αίσθημα της άσφάλειας. (Οι άπόψεις των Φρόμ, Μίτσερλιχ, Χορκχάιμερ και Μαρ-κούζε συμπίπτουν σ' αυτό τό σημείο). Ο ύπήκοος, αν θέλει να διαφυλάξει την κερτημένη του άνεση όφελει να ύπακούει σε έντολες άνωθεν και να δέχεται τις πιέσεις πιστεύοντας πώς είναι όχι μόνο σωστές αλλά και άφέλιμες για την διασφάλιση της προσωπικής του εύτυχίας ή όποια παύει πιά να είναι προσωπική του ύπόθεση και μετατίθεται στη σφαίρα της δικαιοδοσίας του Άρχηγο. Ο τελευταίος, έχοντας στα χέρια του τά μέσα μαζικής καταπίεσης (και "ένημέρωσης") παίρνει τή θέση του Μεγάλου Πατέρα της άρχέγονης όρδης που σκέπτεται για λογαριασμό του άτόμου, βούλεται για λογαριασμό του άτόμου και προπαντός πρώττ ει για λογαριασμό του άλλοτρωμένου άτόμου.

Έτσι, ή πολυδιάστατη δυναμική με την όποια κάθε άτομο άπογο,σε και διαπλο,σε τή δική του



ισοροπία ανάμεσα στην αυτονομία και την έτερονομία, στην ελευθερία και την απώθηση, στην ήδονή και τον πόνο αντικαταστάθηκε από μία μονοδιάστατη στατική ταύτιση του ατόμου με τους άλλους και με τη δεδομένη αρχή της πραγματικότητας" (Μαρτινούζε).

Θά δανειστούμε ακόμα μία άποψη του Μαρτινούζε που νομίζουμε πως είναι ο μόνος ο οποίος αντιμετώπισε σφαιρικά το πρόβλημα του άσυνειδητα ύποταγμένου ατόμου: "Τό 'Εγώ, στερημένο από τη δύναμη της άρνησης και στην προσπάθειά του να ταυτιστεί με τον έτερονομο κόσμο ξεδεύεται σε διάφορες πνευματικές και συναισθηματικές ασθένειες που καταλήγουν στην ψυχοθεραπεία, ή υπόκειται γρήγορα στους απαιτούμενους τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς άφομοιώνοντας τον έαυτό του με τους άλλους". Με τον τρόπο αυτό, "ή άπόγνωση του ατόμου που έγινε αυτόματο, άποτελεί γόνιμο έδαφος για τους πολιτικούς σκοπούς του φασισμού" ("Έριχ Φρόμ). Οί "μηχανισμοί φυγής" του ατόμου σε κατάσταση άπόγνωσης αρχίζουν να μπαίνουν ένστικτωδώς σε λειτουργία μέχρι που "ο κομφορμιστής άποδέχεται ένα έγώ που δέν είναι δικό του. "Όσο περισσότερο δείχνει τον κομφορμισμό του, τόσο άνίσχυρος αισθάνεται, τόσο ύποχρεώνεται να ύποκύπτει" (Φρόμ).

Πάντα κατά τον Φρόμ, ή άρνητική ελευθερία (ελευθερία άπό) έξακολουθεί να βαραίνει πάνω στη θετική ελευθερία (ελευθερία για να): Τό άπειλούμενο άτομο δέν είναι ελεύθερο για να πράξει παράλο που, άπό τη βιομηχανική επανάσταση και μετά, άπελευθερώνεται όλοένα και περισσότερο άπό τους πρωτογενείς δεσμούς του με τό φυσικό περίγυρο. Αύτή ή έτερονομία ανάμεσα στον άρνητικό και τό θετικό προσδιορισμό της ελευθερίας δέν είναι δυνατόν να εκλείψει παρά μόνο με μία ριζική άναθεώρηση του συσχετισμού των κοινωνικών δυνάμεων.

Άπ' τά παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο φασισμός είναι μία σχεδόν φυσική κατάληξη του άστικου τρόπου του σκέπτεσθαι που ύπαγορεύεται άπ' την άστική κοινωνική δομή ή όποια για να ύπάρξει σάν τέτοια προϋποθέτει (ή, καλύτερα, καλλιεργεί) μία ίσοπεδωμένη συμπεριφορά που πετυχαίνεται είτε άμεσα (μέ εϋθύ και άπροκάλυπτο καταναγκασμό) είτε, στις περισσότερες περιπτώσεις, έμμεσα, (μέ τους γενικής ισχύος ήθικούς νόμους και την προπαγάνδα). Πρέπει να τονίσουμε έδω πως ο φασισμός σάν ψυχολογική κατάσταση ή σάν συμπεριφορά δέν συνδέεται άναγκαστικά μ' ένα φασιστικό κόμμα: είναι καθήμερινος (Μιχαήλ Ρόμ). Για να θυμηθούμε κι έναν άλλο κινηματογραφιστή (τον Λύκ Μουλλέ), αυτό που έχει σημασία για τον προσδιορισμό της πολιτικής τοποθέτησης ενός ατόμου δέν είναι ή νοηματική του ταυτότητα, ούτε άρκει ή δήλωσή του για την "προοδευτικότητα" ή τον "συντηρητισμό" του: ο προοδευτικός και ο συντηρητικός διαφέρουν στον τρόπο ζωής και όχι στον τρόπο σκέψης. Η άλήθεια της πρότασης του Μουλλέ είναι καταφάνερη: "Η μέγιστη πλειοψηφία των 'προοδευτικών' μιλοϋν άριστερά και ζοϋν δεξιά". Ο κομφορμισμός λοιπόν δέν είναι άσφαλές κριτήριο της τοποθέτησης στα δεξιά. Ισχύει έξίσου και για τη λεκτική τοποθέτηση στα άριστερά. Μ' άλλα λόγια προσδιορίζει καίρια την άστική νοοτροπία, την κατεξοχήν χαμαιλεοντική συμπεριφορά του άναριχώμενου μικροαστού με την τερατώδη προσαρμοστική του ικανότητα.

"Ήδη έχουμε πεϊ σχεδόν αυτά που θά θέλαμε να πούμε για την ταινία του Μπερτολούτσι. Θά προσπαθήσουμε, ώστόσο, να δοϋμε πως οί παραπάνω άπόψεις, που άποτελούν και τη θέση της ταινίας μεταφράζονται σε σήματα κινηητικά-εϊκαστικά στο συγκεκριμένο πλέγμα των σημαινόντων του "Κομφορμιστά".

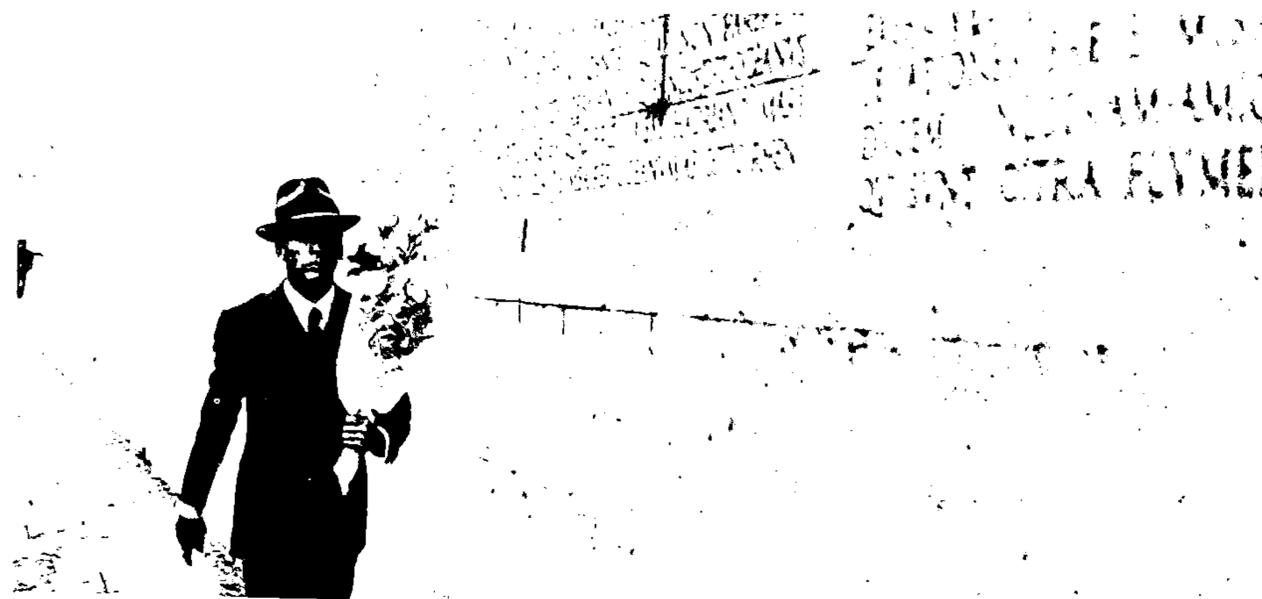
Αυτό που ένδιεφερε περισσότερο τον Μπερτολούτσι δέν ήταν ο φασισμός καθεαυτός σάν ιστορικό (προσδιορισμένο τοπικά και χρονικά) κίνημα, αλλά οί άστικές καταβολές του, έξω άπ' τό συγκεκριμένο χώρο (Ίταλία του 1928-1944). Η ταινία μόνο λεκτικά (μέ τό διάλογο) τοποθετείται σε χώρο και χρόνο: Τό ντεκόρ και τά άλλα εϊκαστικά στοιχεία της ταινίας (κοστούμια, άξεσουάρ, φωτισμοί) όχι μόνο δέν διαφοροποιούν τους χώρους αλλά έπιτείνουν θελημένα τη χωρική σύγκριση, ούδετεροποιώντας τό χώρο μέσα στον όποιο κινούνται οί χαρακτήρες: τό Παρίσι και ή Ρώμη μοιάζουν σά νάταν πόλεις δίδυμες. Ο χώρος του Μπερτολούτσι δέν έχει καμιά σχέση με τον γεωγραφικά (ρεαλιστικά) καθορισμένο άπ' την τοποθέτηση της ιστορίας χώρο. Είναι μία πολυδαίδαλη, ροιχιό έπιφάνεια κατασκευασμένη άπ' τον ντεκορατέρ σύμφωνα με τις έκφραστικές-ποιητικές κι όχι τις ιστορικές άνάγκες της ταινίας. Ο έξπρεσιονιστικός φωτισμός αυτής της έπιφάνειας και οί σχεδόν σουρεαλιστικές χρωματικές μίξεις έπιτείνουν την έντύπωση του μή ρεαλιστικού. Τά κοστούμια επίσης προσθέτουν μία ακόμα άχρονική διάσταση: Η Σαντρέλλι είναι ντυμένη κατά τη μόδα της μέλ έποχί ένω ή Σαντά μοιάζει με σημερινή Παριζιάννα· ο Τρεντινιάν και ο Μοσιν έραψαν τά κοστού-

μία τους σε διαφορετικές έποχές και κινούνται με αυτοκίνητα τρέχουσας μάρκας· οί φοιτητές-σωματοφύλακες του αυτοεξόριστου καθηγητή δέν διαφέρουν έξωτερικά άπ' τους σημερινούς άμφισβητικές κάποιου άμερικάνικου κολλεγίου. Τά εϊκαστικά σήματα της ταινίας, στο σύνολό τους, είναι άνιστορικά.

Τό ίδιο άνιστορικό είναι και οί χαρακτήρες: Ο Μαρτσέλλο (Τρεντινιάν) δέν είναι ο τυπικά Ίταλός φασίστας αλλά ένας δειλός μικροαστός που μπορείτε να τον συναντήσετε παντού γύρω σας, ένας άπροσανατόλιστος άνθρωπάκος κυνηγημένος άπό κάποιο άδριστο συναίσθημα ένοχής (νομίζει πως σιότωσε κάποιον όμοφυλόφιλο όταν ήταν μικρός, παρασυρμένος στο δωμάτιό του άπ' τη λάμψη μιας λιμουζίνας) τρομοκρατημένος άπ' τό ένδεχόμενο μιας κληρονομικής ψυχολογικής άρρώστιας (ντρέπεται για τον τρελλό πατέρα του που προτίμησε τον εύκολότερο τρόπο για να κρύψει την άσημαντότητά του) άηδιασμένος άπ' την κατάπτωση της μάννας του (σκοτώνει τον Ίάπωνα έραστή της όταν γίνεται "ίσχυρός" ξεκόβοντας έτσι όριστικά κι άπ' τον τελευταίο δεσμό του με τό μίζερο παρελθόν).

Η μέλλουσα σύζυγος (Σαντρέλλι), άνόητο θηλυκό ζώο που έπί έξαιτία τό "βάζε" ο νουνός του δέν έχει μάθει να κάνει τίποτα άλλο στη ζωή της έκτός άπ' τό να κουνάει τά όπίσθιά της προς άγραν του "εύπρεπούς" γαμπρού. Διηλαδή, άποτελεί τέλειο δείγμα άνθρωπόμορφου "φυτού"- σάν αυτά που εύδοκιοϋν ιδιαίτερα στο εύκρατο κλίμα της μικροαστικής οίκογένειας κάθε τόπου και χρόνου. Η σχεδόν άνήλικη σύζυγος του σχεδόν γέρου καθηγητή (Σαντά) είναι ή φροντισμένη έκδοση του κλασικού άρχετύπου της ήδη "φτασμένης" μικροαστής που άναριχήθηκε κι αυτή με τον τυπικά μι-





κροαστικό τρόπο της "σύζευξης σάρκας και πνεύματος". Ο Έρωτας του Μαρτσέλλο γιαυτήν δηλώνει την κρυφή του επιθυμία για επιτυχία και της δικής του αναρχικής στην άμεσως επόμενη κοινωνική βαθμίδα.

Ο καμπούρης καθηγητής, αντιφασίστας κατ' επιταγήν μιας άδριστης φιλελευθεριάζουσας αξιοπρέπειας-και καθόλου από πεποιθησή-πήρε τό δρόμο της έξορίας για να εξασφαλίσει, μεταξύ άλλων και την άνεση του "φιλοσοφείν" ἐν τοῦ ἀσφαλοῦς, ὅπως γίνεται συνήθως με τους εύθικτους αστούς που προτιμοῦν τή βολική "διαθεσιμότητα για μάχη σε εύθετο χρόνο" ἀπ' τήν ἐπικίνδυνη μάχη σε χρόνο ἐνεστώτα.

Όλοι οί χαρακτήρες λοιπόν δέν εἶναι οὔτε τυπικά "ἰταλικοί" οὔτε τυπικά "φασιστικοί": εἶναι ἀπλά και καθαρά μικροαστοί ἤ, σπανιότερα, μεσοαστοί - δειλοί, ἀριβίστες, ἀσήμαντοι, σεξοκρατούμενοι, ἐπαναστάτες τοῦ σαλονιοῦ, πού θά μπορούσε νά τους συναντήσει κανείς σε κάθε τόπο και σε κάθε ἐποχή (ἀπ' τόν 16ο αἰώνα και μετά πού ἄρχισε νά διαμορφώνεται ἡ ἀστική και ἡ ἐργατική τάξη και μαζί τους ἡ νόθα μικροαστική).

Ἡ ταινία δέν περιγράφει τό φασισμό σάν τέτοιο ἀλλά τό προσέξ τῆς ἀλλοτρίωσης σε τρία ἐπίπεδα: τοῦ ἀστού, τῆς οἰκογένειάς του, τῆς κοινωνίας του - μιας ἀλλοτρίωσης πού, ὅπως εἴπαμε, ἀποτελεῖ προϋπόθεση για τήν ἐγκαθίδριση τοῦ φασισμού και μέσο για τή διαρκή ἀνανέωση τῶν ὁπαδῶν του. Θάλεγε κανείς πώς ὁ Μπερτολούτσι τοποθετεῖ τήν ταινία του σ' ἕναν χρόνο, οὐσιαστικά, προφασιστικό, κι ὅτι χρησιμοποιεῖ τόν χρονικό προσδιορισμό σά μέσο πού βοηθάει τή γενικοποίηση και τήν ἐξαγωγή συμπερασμάτων καθολικοῦ κύρους: "Ὁ κομφορμιστάς" μοιάζει με ταινία τεκμηρωμένης (και βεβαιωμένης ἀπ' τήν ἱστορία) ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἱστορικός χρόνος χρησιμοποιεῖται ἐδῶ πρωθυστερα χωρίς ὥστόσο νά χάνει τήν ἀξία και τή βαρύτητά του σάν χρόνος ἤδη βιωμένος - ὅπως ἀκριβῶς σε μία ταινία ἱστορική. Τό ἀπόλυτο μορφικό στυλιζάρισμα ἑνός θέματος κατ' ἀρχήν ρεαλιστικοῦ (πρόσφατη ἱστορία) δικαιώνεται με τήν, ποιητική ἀδεία, χρονική ἀντιστροφή, με τό χειρισμό δηλαδή ἑνός θέματος πού ἴδη ἀνήκει στό παρελθόν σά νά ἐπρόκειτο νά συμβεῖ στό μέλλον. Τό μέτρο τῆς δημιουργικῆς ἰκανότητας τοῦ Μπερτολούτσι πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στόν τρόπο με τόν ὁποῖο ἀνήγαγε στό ἐπίπεδο τοῦ πιθανοῦ ἕνα πρόβλημα βεβαιωμένο ἀπ' τό γεγονός και μόνο πώς τά γεγονότα ἔχουν ἤδη τελεσθεῖ.

Γιά νά πετύχει τήν ἀντιστροφή και τή γενικοποίηση τῶν ἀρχικῶν ρεαλιστικῶν δεδομένων, ὁ ἰδιοφυής κινηματογραφιστής υἱοθετεῖ ἕνα στυλ καθαρά χορογραφικό. Ὡστόσο, ἡ ρευστότητα στήν κίνηση ἡθοποιῶν και κάμερας και ἡ ὀπερετική διεύθυνση τῶν ἡθοποιῶν δέν ὑπαγορεύονται ἀπό τήν ἀποδεικτική ἀναγκαιότητα, ὅπως π.χ. στόν Γιάντσο (ἀφοῦ τό πρόβλημα πού θέτει ἡ ταινία εἶναι ἡδη λυμένο ἀπ' τήν ἱστορία και τό μόνο πού ἀπομένει νά γίνει πάνω σ' αὐτό εἶναι ἡ ποιητικῆ του μεγέθυνση) ἀλλά ἀπό ἕναν δυναμικό ρυθμό σε συνεχές κρεσέντο: Ὁ Μπερτολούτσι δουλεύει στό ἐπίπεδο τῆς καθαρῆς μορφῆς, ὄντας ἐκ τῶν πρωτέρων βεβαιός πώς δέν θά πέσει στήν παγίδα τοῦ φορμαλισμοῦ ἀφοῦ ὁ ἐννοιολογικός φόρτος τοῦ θέματος καθαυτοῦ ἀποτελεῖ σταθερό ἀντίβαρο. Αὐτή ἡ ἀκροβασία στό χεῖλος τοῦ γκρεμοῦ μόνο ἀπό ἕναν δημιουργό μ' ἀπόλυτη σιγουριά σίς ἰκανό-



τητές του θά ἦταν δυνατόν νά ἐπιχειρηθεῖ.

Ἐδῶ ὅμως τίθεται ἕνα ἄλλο πρόβλημα: Ἡ ποιητική διόγκωση ἐπιβάλλει τή μέθεξη. Ὁ θεατής τῆς ταινίας δέν καλεῖται νά κρίνει τήν ἱστορία ἀλλά νά μετάσχει σ' αὐτήν, ξαναζώντας στό χώρο τῆς πρῶτης τῆν προσωπική του, τήν καθημερινή ἐμπειρία. Ὁ Μπερτολούτσι βομβαρδίζει τόν ἀπροσάπτουτο θεατή του μ' ἕναν καταγισμό σχεδόν αἰσθησιακῶν ἐρεθισμάτων (ἡ ταινία ἀποπνέει σεξουαλισμό σ' ὅλα τῆς τά ἐπίπεδα). Ἀφοῦ τό πρόβλημά του εἶναι κατ' ἀρχήν ψυχολογικό (ἐρευνᾷ, ὅπως εἴπαμε, τίς ψυχολογικές καταβολές τῆς φασιστικοποίησης κι ὄχι τό φασισμό) μόνο προκαλώντας μιά ἀνάλογη συναίσθηματική διεγερση στό μικροαστό θεατή του θά ἦταν δυνατόν νά τόν κάνει νά συνειδητοποιήσει τή δύσκολη κατάστασή του, πού τόν ἀφορᾷ προσωπικά. Μιά τέτοια μεθοδολογία θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν προσπάθεια ἐκβιασμοῦ τοῦ θεατή, σάν τάση νά τοῦ ἐπιβληθοῦν ἐκβιαστικά κάποιες ἀπόψεις (ὅσο σωστές κι ἄν εἶναι αὐτές καθαυτές) με τήν ἴδια μέθοδο πού χρησιμοποιοῦν οἱ δημαγωγοί για νά ἐπιταχύνουν τό προσέξ τῆς φασιστικοποίησης, δηλαδή με τήν ὑπόβολή και ὄχι τήν πειθῶ. Μιά τέτοια μομφή θάταν πολύ πιθανή ἄν ὁ Μπερτολούτσι δέν φρόντιζε νά τοῦ δώσει ἕνα σταθερό σημεῖο προσανατολισμοῦ πού τόν βοηθᾷ νά ξεπεράσει τήν ἀρχική φάση τῆς γοητείας και νά πάρει ἀέναντι στό θέμα (μετά τό τέλος τοῦ θεάματος κι ὄχι κατά τή διάρκειά του) μιά στάση περισσότερο κριτική: τήν ἀναφορά σε γεγονότα ἐπαληθευμένα ἀπ' τήν ἱστορία. Ἐτσι, ἡ ἀρχική ταῦτιση μεταλλάσσει σε κριτική στάση μετὰ τό τέλος τῆς συναίσθηματικῆς (θά λέγαμε αἰσθησιακῆς) ἐπίρροιας. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρῖσκεται ἡ διαφορά τῆς μεθόδου τοῦ Μπερτολούτσι τόσο ἀπ' τήν μπρεχτική ὅσο κι ἀπ' τήν κλασικίστη.

Ἴσως, τά δύο ἐπίπεδα σά ὅποια τοποθετεῖται ἐναλλακτικά ἡ ταινία (τό τεκμηρωμένο-ἱστορικό και τό πεποιημένο-ποιητικό) ν' ἀποτελοῦν τή χρυσή τομή ἀνάμεσα σε μιά προσπάθεια καθαρῆς διαδραχῆς ἀφενός και ἀφετέρου ἀπόλυτης αἰσθητικῆς ἰκανοποίησης.

Ὅπως και νάναι, ὁ Μπερτολούτσι κατάφερε, μέσα ἀπ' τοῦς μαιάνδρους ἑνός ἐκθαμβωτικοῦ μπλέτου βασισμένου σ' ἕνα λιμπρέτο ἱστορικό νά δώσει μιά μοναδική ἀναγλυφικότητα σ' ἕνα θέμα πάντα ἐπίκαιρο: τή διαρκή φασιστικοποίηση τοῦ μικροαστοῦ ἀπό ψυχολογική ἀδράνεια, ἀπό χαμαιλεοντισμό, ἀπό δειλία, ἀπό ἀναποφασιστικότητα, ἀπό φόβο μπροστά στό καινούργιο. Ὄταν ὁ Μαρτσέλλο, στήν τελευταία σεῖάνς, προσπαθεῖ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τοῦς ἐφιάλτες ἑνός γάμου χωρίς ἀγάπη, μιᾶς στράτευσης χωρίς πίστη κι ἑνός φόνου χωρίς μίσος μεταθέτοντας τήν προσωπική εὐθύνη τῶν πράξεων του σ' ἕναν ὁμοφυλόφιλο (πού στή φαντασία του ταυτίζεται μ' ἐκεῖνον τῶν παιδικῶν του χρόνων) και σ' ἕναν τυφλό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) ὑπέρητη τοῦ φασισμού, ἔχει κιόλας "ἀποκαθαρθεῖ" κι εἶναι ἕτοιμος για μιά καινούργια χαμαιλεοντική προσαρμογή. Στό τελευταῖο πλάνο στυλάνει ἐπίμονα (ἀλλά πάντα με προφύλαξη) τό βλέμα του πάνω μας προσπαθώντας νά πετύχει τή συγκάταθεση τοῦ συνενόχου τοῦ θεατή πού ξέρει πώς θά τόν βρεῖ ὅπως ὅποτε σ' ὅποια αἴθουσα, ὅποια γωνιά τῆς γῆς.

‘Ο Μπερνάρντο Μπερτολούτσι συζητᾷ μέ τόν Γιού Μπρωιούρ

- Παλιότερα είχατε δηλώσει ότι ο "Πάρνερ" ήταν ένα φιλμ πάνω στην κατάλυση της αφήγησης. Αντίθετα, ο "Κονφορμιστάς" είναι ένα μυθιστορηματικό φιλμ. Φαίνεται σά νά ξαναγυρίζετε στον κινηματογράφο του "Πρίν απ' τήν επανάσταση", μέ τή διαφορά ότι απ' τό πρωτότυπο σενάριο περνάτε στην απόδοση ενός μυθιστορήματος.

- Ναί, μιλώντας μέσα στά κινηματογραφικά πλαίσια, είναι μία επιστροφή στό "Πρίν απ' τήν επανάσταση" καί αντίθετο του "Πάρνερ" όπου ζητούσα απ' τό κοινό μία απόσταση (για τήν ακρίβεια του τήν επέβαλα) θυμίζοντάς του τήν κατάστασή του, σάν κοινό, καί εμποδίζοντάς το νά ταυτιστεί μέ τά πρόσωπα του φιλμ. Άλλά τό γεγονός ότι τό σενάριο του "Πρίν..." ήταν πρωτότυπο ενώ του "Κονφορμιστά" απόδοση ενός μυθιστορήματος, πολύ λίγο ενδιαφέρει. Η πηγή ενός φιλμ δέν έχει καμία σημασία σχεδόν γιατί τό φιλμ δέν αρχίζει νά υπάρχει παρά μονάχα μπροστά στην κάμερα, πάνω στη ζελατίνα, κι όχι σέ σχέση μ' αυτά που έχουν γραφεί από πρίν. Αὐτά λοιπόν τά δυό ἔργα είναι ἐξίσου προσωπικά μου, χι βέβαια νά μπερδεύουμε τό προσωπικό μέ τό αυτοβιογραφικό παρόλο που τό "Πρίν..." είναι ἀναμφισβήτητα ἐκφρασμένο περισσότερο στό πρώτο πρόσωπο απ' τόν "Κονφορμιστά". Ὅπωςδήποτε είναι ἀλήθεια, παρόλο που δέν είναι ἀπόλυτα συνειδητή, τό ότι νοιώθω τήν ἀνάγκη νά τοποθετοῦμαι σέ μία κάποια απόσταση απ' τόν ἑαυτό μου, κι ἄν τό "Πρίν..." καί ο "Κονφορμιστάς" ἀντιστοιχοῦν σαφῶς σέ δυό στιγμές τῆς ζωῆς μου, δέν ἔχω ζήσει τήν ἐποχή του δευτέρου (τή φασιστική Ἰταλία του 28-43, ἀφού γεννήθηκα τό 41) κι αὐτό μούδινε τήν εὐκαιρία νά κάνω μία ἀνάλυση που πάντα ἤθελα : του φασισμού σάν ἀρρώστια τῆς ἀστικής τάξης.

- Ὡστόσο, δέ μπαίνει μέ τόν ἴδιο τρόπο τό πρόβλημα του φασισμού στή σημερινή Ἰταλία καί στήν Ἰταλία του Μουσολίνι.

- Δέν ἤθελα νά κάνω ἕνα φιλμ πάνω στό φασισμό σάν ἱστορικό φαινόμενο. Ὑπάρχουν ἤδη πολυάριθμα ἰταλικά φιλμ-καταγγελίες, που προσπαθοῦν νά καταδείξουν τίς πολιτικές καί κοινωνικές ρίζες του φασισμού. Ἐγώ σ' αὐτό τό φιλμ δέν ενδιαφέρομαι παρά για τό ψυχολογικό φαινόμενο καί για τίς σχέσεις ἐκείνης τῆς ἀστικής τάξης του 30 μέ τή σημερινή. Ἡ τάξη που ἔχει τήν πολιτιστική καί οἰκονομική ἡγεμονία στή χώρα είναι ἡ ἴδια μ' αὐτήν που τήν εἶχε τήν ἐποχή του Μουσολίνι. Ἡ ἰταλική κριτική δέχτηκε εὐνοϊκά αὐτή τήν ἔννοια του φιλμ μέ ὀρισμένες, βέβαια, ἐπιφυλάξεις απ' τή σοσιαλδημοκρατική πλευρά πάνω στον τρόπο που ματαχειρίστηκα τόν ἀντιφασίστα καθηγητή καί τή γυναίκα του, βρίσκοντας πῶς ἡ κριτική μου στάση ἀπέναντί τους παραῖταν αὐστηρή. Για μένα ὅμως πρόκειται σαφῶς γιά ἕνα ἀστικό ἀντιφασισμό, που δέν ἀνταποκρίνεται δηλαδή σέ καμία ταξική ἀπαίτηση, ἀλλά σ' ἕνα εἶδος προοδευτικοῦ φιλελευθερισμοῦ, κάπως ἰδεαλιστικοῦ. Ὅσο για τό κοινό, ἦταν τό πρώτο φιλμ μου που εἶχε ἐμπορική ἐπιτυχία. Ἐπιτυχία που ὀφείλεται, κατά πᾶσα πιθανότητα, στή συναισθηματική βιαιότητα του θέματος. Προσπάθησα νά κινηθῶ ἀντίθετα απ' ὅτι στον "Πάρνερ", θέλοντας νά φτάσει ὁ θεατής στον προβληματισμό ξεκινώντας απ' τή συγκίνηση. Περὶπου ὅπως στό "Πρίν...", μόνο που τότε αὐτό δέν εἶχε γίνει καί τόσο συνειδητά ἀπό μένα.

- Ὁ ἀντιφασίστας καθηγητής του "Κονφορμιστά" μοιάζει σάν ἀντίγραφο του κομμουνιστή καθηγητή του "Πρίν απ' τήν επανάσταση". Ἡ ὁμοιότητα είναι τυχαία ;

- Δέ νομίζω, παρόλο που-τό ξαναλέω-δέν ἔχω ἀπόλυτη συνείδηση τήν ὥρα που γράφω τά σενάρια μου. Είναι ἕνας τύπος που βρίσκεται πάντα σχεδόν στά φιλμ μου : ὁ δάσκαλος ἢ ὁ πατέρας. Καί μά-

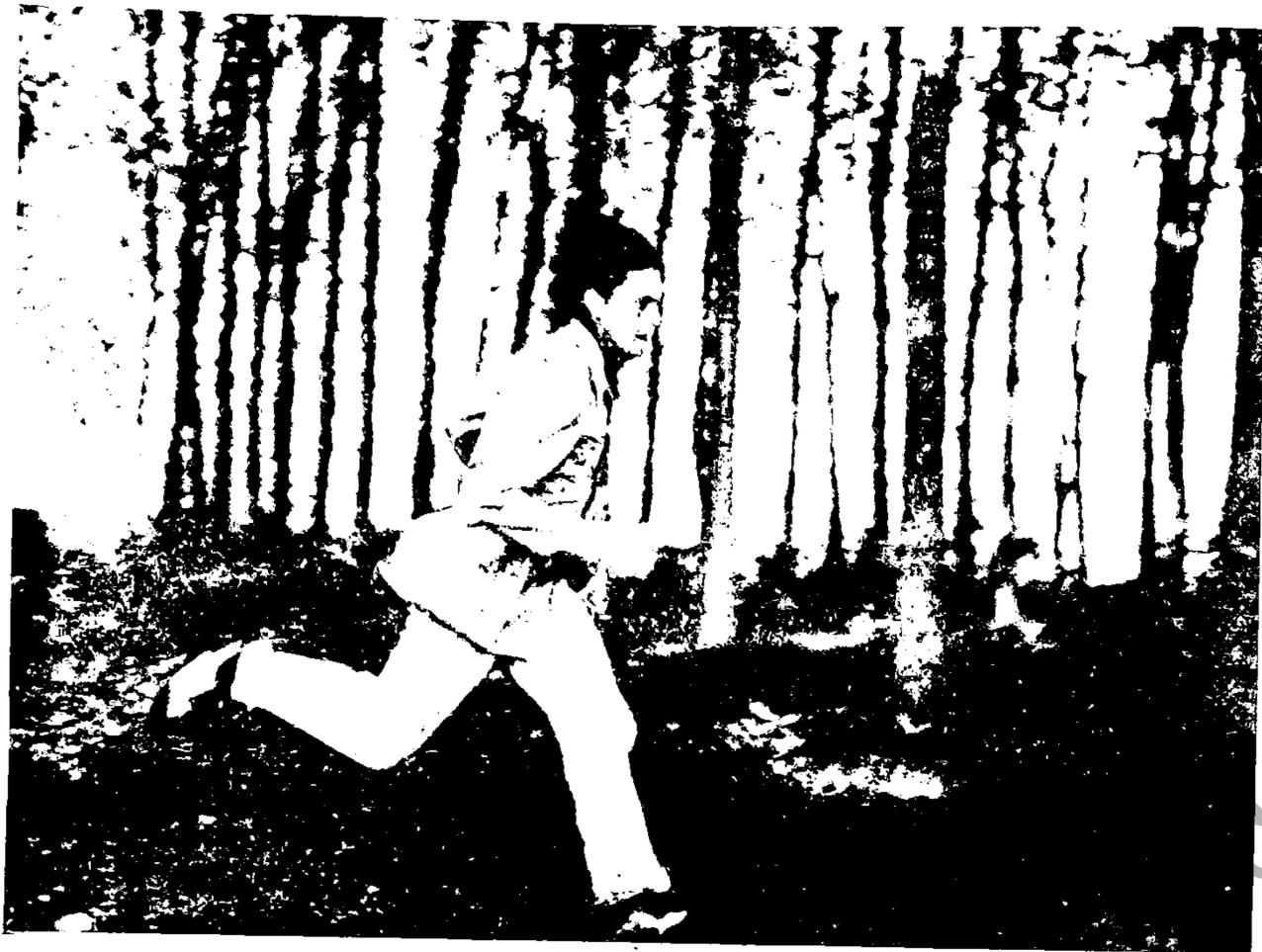
λιστα, προσαρμόζοντας τό διήγημα του Μπόργκες "Θύμα του προδότη καί του ἔρωτα" γιά νά κάνω τή "Στρατηγική τῆς ἀρχῆς" ἔστρεψα ὅλη τήν ἱστορία πρὸς τήν κατεύθυνση τῶν σχέσεων γιου -πατέρα. Ὁ Μπόργκες εἶχε ἕναν νεαρό που ψάχνει νά βρεῖ τήν ἀλήθεια γιά τό θάνατο του παπῦ του στήν Ἰρλανδία, στήν ἀρχή του τελευταίου αἰώνα. Ὁ παπῦς του, ἕνας ἀρχηγός-ἥρωας τῶν Ἰρλανδῶν ἐπαναστατῶν σκοτώθηκε στό θέατρο κατά τή διάρκεια μιᾶς παράστασης Σαίξπηρ. Ἐπανατοποθέτησα τήν ἱστορία ξεκινώντας απ' τό θάνατο του πατέρα, ἀρχηγού τῆς ἀντίστασης κατά του φασισμού στήν περίοδο του 30 καί δολοφονημένου κατά τή διάρκεια μιᾶς παράστασης του Ριγκολέτο. Ὁ νεαρός ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ πατέρας του ἦταν ἀρχηγός μιᾶς συνωμοσίας που ἀπέτυχε μέ τήν ἐπέμβαση ἑνός προδότη. Κάνοντας τήν ἐρευνά του βρίσκεται στήν ἴδια κατάσταση, στό ἴδιο θέατρο ὅπου παίζουν καί πάλι Ριγκολέτο καί τότε ἀνακαλύπτει τήν πορεία τῆς ἱστορίας του πατέρα του ὁ ὁποῖος ἦταν ταυτόχρονα ὁ ἀρχηγός καί ὁ προδότης που ἀνακαλύφθηκε απ' τούς φίλους του κι ἀποφάσισε ὁ ἴδιος τήν ἐκτέλεσή του σιγνοθετώντας τήν στό πρότυπο ἑνός μεγάλου θεάματος δίνοντας ἔτσι τήν ἐντύπωση πῶς σκοτώθηκε απ' τόν ἐχθρό. Γιατί ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἡ διατήρηση ἑνός ἥρωα απ' τήν κατάδειξη ἑνός προδότη. Ἴσως κιόλας ἡ προδοσία νά μήν ἔγινε παρά γι' αὐτό τό σκοπό. Ἀναγνωρίζετε ἐδῶ, βέβαια, τή λαβυρινθοειδῆ πλευρά τῆς προβληματικῆς του Μπόργκες. Ἀλλά αὐτό που κυρίως ἤθελα νά βγάλω απ' τό σχῆμα τῆς ἱστορίας είναι ἡ ταυτοποίηση του γιου μέ τόν πατέρα.

- Τί ἀντιπροσώπευε γιά σᾶς αὐτό τό μυθιστόρημα του Μοράβια απ' ὅπου βγάλατε τόν "Κονφορμιστά" ;

- Τήν εὐκαιρία νά ξαναγυρίσω, μέσα ἀπό ἕναν συγγραφέα που ἐνσαρκιώνει στά μάτια μου τόν κλασικισμό, σέ μία παραδοσιακή ἀφηγηματική δομή, σ' ἕνα πρώτο βαθμό ἐπικοινωνίας μέ τό κοινό. Τήν εὐκαιρία ἐπίσης νά βυθιστῶ σ' ἕνα κοινωνικό σύμπλεγμα που ἰσχύει τόσο γιά τήν μεγαλοαστική ὅσο καί γιά τή μικροαστική τάξη καί που τό γνωρίζω πολύ καλά : ἤθελα νά ἐπαληθεύσω ἄν αὐτή ἡ τάξη, ἡ τάξη του Μοράβια, εἶχε χαθεῖ, ἄν αὐτή ἡ ἀντίληψη τῆς ζωῆς που ἀντιπροσώπευε ἰσχύει ἀκόμα σήμερα. Ἐ, λοιπόν, ναί, ἰσχύει ! Ἀλλά δέν πῆρα απ' τό μυθιστόρημα παρά μόνο τήν ἀρχή τῶν ἐπεισοδίων.

ΤΡΙΝ ΑΠ' ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ





Η ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΑΧΝΗΣ

ων (δολοφονία, γάμος, ταξίδι στο Παρίσι) κι αναποδογύρισα την αφηγηματική του δομή. Ένώ το βιβλίο εξελίσσεται σε μία απόλυτα γραμμική χρονολογική σειρά, σαν ένα είδος κλασικής τραγωδίας με σαφέστατη την παρουσία του Πεπρωμένου, το φιλμ ακολουθεί μία διακεκομμένη, σπασμωδική πορεία, όπου το βάρος του Πεπρωμένου έχει αντικατασταθεί από τη δύναμη του άσυνειδητου. Έκανα επίσης και μερικές αλλαγές στα πρόσωπα και στην ιστορία : προσθέτοντας τον τυφλό φίλο που δουλεύει στο φασιστικό ραδιόφωνο και μου ήταν χρήσιμος για να δώσω την ευκαιρία στο Μαρτσέλο να περμερικά πράγματα που στο μυθιστόρημα λέγονταν σε έσωτερικό μονόλογο, για να δείξω επίσης μερικές σχέσεις με το φασισμό που είναι περισσότερο συμβολικές παρά ιστορικές. Αλλάζοντας το ρόλο της Άννας, της γυναίκας του καθηγητή που στον Μοράβια ήταν πολύ λιγότερο σύνθετη (ήταν απλώς μία λεσβία που ήθελε να κοιμηθεί με τη Τζούλια, τη γυναίκα του Μαρτσέλο και που χρησιμοποιούσε το Μαρτσέλο για να φτάσει σ' αυτήν) και που εγώ αντίθετα βρήκα το χαρακτήρα της πολύ οργανικό και προτίμησα εξαιτίας της να έχει ο Μαρτσέλο τη μοναδική στιγμή της αμφιβολίας του : ν' αφήσει τα πάντα και να ξαναγίνει ο εαυτός του. Αλλάζοντας επίσης το τέλος που ήταν πολύ καθολικό για μένα : αφού συναντούσε τον όμοφυλόφιλο, ο Μαρτσέλο έφευγε μ' αυτοκίνητο με την οικογένειά του και σκοτωνόταν από τον πολυβολισμό ενός αεροπλάνου... Πιστεύω ότι το να σκοτώνεις έτσι ένα πρόσωπο είναι ο να νά το σώζεις στα μάτια του κοινού μετατρέποντάς το σε θύμα. Είναι πιο τρομερό, κατά τη γνώμη μου, να τ' αφήνεις να ζήσει παρά να το στέλνεις τέτοια έξ ουρανού χάρη.

- Έχω την εντύπωση πως πήρατε μία κριτική στάση απέναντι στο μυθιστόρημα του Μοράβια, στα-ση που μερικές φορές άγγιζε την παρωδία.

- Ο Μοράβια περιγράφει καταστάσεις τόσο τυπικά αστικές που όταν μετατρέπονται σε εικόνες δέ μπορεί παρά να γίνονται κωμικές. Είχα προειδοποιήσει το Μοράβια ότι θα άλλαζα το μυθιστόρημά του γιατί ήταν ο μοναδικός τρόπος να μείνω πιστός στο πνεύμα του, και το είχε δεχτεί. Έκανα το ίδιο που έκανε κι ο Γιοντάρ στην "Περιφρόνηση". Είχε πει νομίζω πως φέρθηκε στο μυθιστόρημα όπως σε κάποιο βιβλίο που αγοράζουμε σ' ένα σταθμό : το διαβάζουμε στο ταξίδι και μετά το πετάμε. Στο μυθιστόρημα δεν έψαξε παρά για ένα σχήμα, με αρχέτυπα καταστάσεων και σχέσεων ανάμεσα

στα πρόσωπα, για να τ' αδειάσει στη συνέχεια και να τ' ξαναγεμίσει με διὰ του πράγματα. Και βρίσκω πως έτσι έμεινε πολύ πιο πιστός στο Μοράβια απ' όλες τις μοραβικές ιταλικές ταινίες που έμειναν πιστές στο γράμμα. Δυστυχώς στην Ιταλία ή "Περιφρόνηση" παύτησε σε μία βερσιόν που το μοντάζ της τότε ξανακάνει ο Κάρλο Πόντι, ερήμην του Γιοντάρ αλλάζοντας ταυτόχρονα και τη μουσική. Αλλά μου φαίνεται πως αμφιβάλλετε για τη χιουμοριστική ικανότητα του Μοράβια. Για να σας πείσω : μόλις τέλειωσε ένα μυθιστόρημα που τιτλοφορείται "Εγώ κι αυτός" και που είναι ένας κωμικός διάλογος ανάμεσα σ' έναν άνδρα και τα γεννητικά του όργανα. Ένα είδος απομυθοποίησης της σεξουαλικότητας. Πρόκειται για ένα συγγραφέα που θέλει να δουλέψει για τον κινηματογράφο αλλά η σεξουαλικότητα του άποροφα όλη την ενεργητικότητα. Οπότε δημιουργούνται σχέσεις με-σους ανάμεσα σ' αυτόν και τα γεννητικά του όργανα.

- Νά ένα μυθιστόρημα που δε μπορεί να παρουσιαστεί στο πανί.

- Αυτό είπα κι εγώ στο Μοράβια και μου απάντησε : Γιατί όχι ; Νά γυριστεί ολόκληρο σε άμε-ριάνικα πλάνα και με φωνή όφ.

- Άς επανέλθουμε στον "Κονφορμίστα". Γιατί δεν διανέμετε έξω απ' την Ιταλία την πρωτότυπη ιταλική βερσιόν αλλά τη γαλλική ;

- Δεν υπάρχει πρωτότυπη βερσιόν αφού δυό απ' τους κύριους ήθοποιούς, ο Τρεντινιάν και η Σαντά είναι Γάλλοι. Γυρίσαμε λοιπόν την ταινία γαλλικά και την ντουμπλάραμε ιταλικά για την Ιταλία. Φαίνεται πως είμαι απ' τους ελάχιστους Ιταλούς σκηνοθέτες που κάνω σύγχρονο ήχο. Άπεχ-θάνομαι τη μη σύγχρονη λήψη που σε υποχρεώνει να βάζεις τους ήθοποιούς να ξαναμιλούν δυό μή-νες αργότερα, ξεκομμένα απ' την ατμόσφαιρα του γυρίσματος. Ο Ιταλικός κινηματογράφος ζει πάν-τα μ' αυτόν τον αναρχισμό. Ακόμα και τα μεγαλύτερα του όνματα, ακόμα και στην εποχή του νεορεαλισμού : κάτι που ήταν έντελως συμβατικό. Δηλαδή, χρησιμοποιούσαν έρασιτέχνες, ανθρώ-πους απ' το δρόμο σαν ήθοποιούς γιατί έβρισκαν πως έχουν ώρα, αυθεντικά πρόσωπα, αλλά τους ντουμπλάρουν τη φωνή με φωνή επαγγελματιών γιατί έκριναν πως οι αυθεντικές φωνές τους ήταν άσχημες. Και πάν ακόμα μακρύτερα : όχι μόνο ντουμπλάρονται όλοι οι ήθοποιοι αλλά συχνά ντουμ-πλάρονται από άλλους ήθοποιούς έτσι που μία βεντέτα έχει τη δική της φωνή σε μία ταινία αλλά, στην άλλη τη χάνει. Η Στεφανία Σαντρέλλι χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη φωνή της ύστερα από καμιά δωδεκάδα φιλμ που γύρισε. Η τηλεδραση με τα ντοκιμαντάρ, τα ρεσιτάλ, συνηθίζει το κοινό στο σύγχρονο ήχο, στις "άτελεϊς" φωνές. Στη "Στρατηγική της άραχνης" οι ήθοποιοι εξέφρασαν πα-ράπονα γιατί μερικές φωνές ακουγόταν άσχημα την ώρα που περνούσε ένα καμión. Πάντως για τον "Κονφορμίστα" πιστεύω ότι το γεγονός πως ντουμπλαρίστηκε και μιλήθηκε σε μία άλλη γλώσσα δεν έχει σημασία γιατί είναι ένα φιλμ βασισμένο στο "τεχνητό"-προσπαθεί να ανακαλύψει μία πραγμα-τικότητα μέσα από το τεχνητό-κι αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που μ' άρεσει τόσο ο κινημα-τογράφος του Μάξ Όφουλς που πετυχαίνει να είναι το μάξιμουμ του τεχνητού και του πραγματι-κού ταυτόχρονα.

- Προς ποιά κατεύθυνση θα συνεχίσετε τώρα ;

- Μία διπλή κατεύθυνση : έναν πολιτικό κινηματογράφο έξω απ' το βιομηχανικό σύστημα, έναν κινηματογράφο ανάλυσης που όμως δεν θα απευθύνεται όπως ο κινηματογράφος του Γιοντάρ απο-κλειστικά στους στρατευμένους αλλά σ' όλους αυτούς που τα γενιού ενδιαφέροντος προβλήματα που θα εξετάσω στα φιλμ μου θα είναι δυνατόν να αφορούν και που θα μπορούσαν να τα δουν π. χ στα "Σπίτια του Λαού", τ' ανοιχτά για όλους. Έχω επίσης ένα σχέδιο για δουλειά συλλογική, δου-λειά που θάχει σά σκοπό την ανατροπή των παραδοσιακών σχέσεων σκηνοθέτη και συνεργείου. Το πάρισμο της απόφασης για τη σκοπιά που θα υιοθετήσει το φιλμ (ντοκιμανταιριστική, αφηγηματική, ανάμικτη κλπ.) θα είναι δουλειά της ομάδας κι όχι μόνο του σκηνοθέτη. Αλλά θα συνεχίσω και προς την κατεύθυνση του "Κονφορμίστα", δηλαδή προς έναν κινηματογράφο μέσα στο έμπορικό κύκλωμα με κατασκευασμένο σενάριο, ήθοποιούς επαγγελματίες, ακόμα και βεντέτες. Πιστεύω πως το ούσια-στικό είναι ο διαχωρισμός των δύο κατευθύνσεων γιατί αλλιώς ξαναπέφτουμε στην παρανόηση που μās οδήγησε στο να πιστέψουμε πως μπορούμε να κάνουμε την επανάσταση με τον κινηματογράφο , πως είναι δυνατό να κάνεις κινηματογράφο που θα είναι ταυτόχρονα και μέσα στο σύστημα και στρατευμένος. Είναι πιο χρήσιμο το να τοποθετείσαι σε δυό διαφορετικά επίπεδα. Ένας πολιτικός κινηματογράφος δουλεύοντας με την ομάδα και ταυτόχρονα ή συνέχιση της άλλης μορφής του κινη-ματογράφου είναι ο δικός μου τρόπος για να ξεπεράσω την ανωριμότητά μου.

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΟΣ

Σ' ΕΝΑ ΔΩΜΑΤΙΟ

Δουλεύοντας με τό Λίβινγκ Θήατερ

του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι

Ρώμη. Δουλεύουμε στο σκοτάδι. Κάνουμε κινηματογράφο χωρίς φως! Τό Λίβινγκ Θήατερ μ' έχει οδηγήσει στον τέλειο παραλογισμό. Πρώτος ο Τζούλιαν Μπέκ, ο αρχηγός του συγκροτήματος, έκανε μία βουτιά και έπεσε στο κρεβάτι. Είκοσιτέσσερα άλλα σώματα διέγραψαν κύκλο στον αέρα και σωριάστηκαν πάνω του. Στο ήμισφο, βλέπω μόνο τις γάμπες του Τζούλιαν. Ένας ψυχίατρος θά όνόμαζε τή συμπεριφορά τους "ομαδική παράκρουση" ή "μεταδοτική τρέλλα". Έγώ πάντως θά τήν όνόμαζα "άπόλυτη εύτυχία". Μέ τον φωτογράφο μου, τον Πικόνε, είχαμε συμφωνήσει νά λούσουμε τό Λίβινγκ Θήατερ μέσα στο φως. Αυτή, άλλωστε, ήταν και ή γνώμη του τεχνικού μας συμβούλου για τό χρώμα, του Τουρναμπουόνι. Ο Τουρναμπουόνι, τό άλλο μου Έγώ πού συχνά γινόταν ό έφιάλης μου, επί ένα μήνα όλδιληρο μου τρυπούσε τ' αυτιά λέγοντας άκατάπαυστα : Τό Λίβινγκ Θήατερ πρέπει νά κινηθεϊ μέσα σέ τοίχους κάτασπρους σά φρεσκοπλυμένο σεντόνι. Άπαγορεύω και τήν παραμικρή σκιά.

"Αν μ' έβλεπε τώρα θά καταλάβαινε τί σημαίνει σκιά.

Ψάχνω νά βρω τήν κάμερα, μάρκας Μίτσελ, ειδικά διαρυθμισμένη για τό πολύ φως. Έξαφανίστηκε. Τουλάχιστον, έτσι μου σφύριξε κάποιος δίπλα μου. Ψάχνω νά βρω τό υπερευαίσθητο μικρόφωνο μάρκας Έλεντροβόις πού υποοεί νά καταγράψει και τον πιο ανεπαίσθητο αναστεναγμό. Έξαφανίστηκε κι αυτό. Δεν μπορώ νά κάνω τίποτα. Τίποτα άπολύτως. Βρισκόμουν σέ μία κατάσταση τέλειας παραλυσίας.

Τά παραπάνω δεν είναι παρά μία στοιχειώδης περίγραφή ενός τρομαχτικού όνειρου πού τόβλεπα άπαραλλάχτο τουλάχιστον μία φορά κάθε νύχτα, σ' όλη τή διάρκεια του γυρίσματος τής "Άγωνης σκυιάς". Ξυπνούσα πάντα μουσικίδη στον ιδρώτα. Για νάμαι ειλικρινής, όνειρευόμουν τήν ταινία όπως ακριβώς θάθελα νά τή γυρίσω : μέσα στο σκοτάδι. Μ' άλλα λόγια, δουλεύοντας με τό Λίβινγκ Θήατερ είχα χάσει κάθε συναίσθηση τής πραγματικότητας. Τή μέρα όνειρευόμουν ξύπνιος τό όνειρο τής νύχτας τό όποιο, έτσι, καταντούσε "όνειρο ενός όνειρου".

Ποτέ δεν μου άρεσαν οι σπονδυλωτές ταινίες, κυρίως εξαιτίας του χρονικού τους περιορισμού. Άκόμα και σκηνοθέτες πού αγαπώ πολύ, όπως ο Γιοντάρ ή ο Παζολίνι, γύρισαν τά "έπεισόδια" τους με μισή καρδιά. Έμοιαζαν κι αυτοί με άριστερόχειρες πού κάποιος τους υποχρέωνε νά γράφουν με τό δεξί - χωρίς νά καταλαβαίνουν γιατί πρέπει κανείς νά γράφει σάνει και καλά με τό δεξί.

Τό δικό μου έπεισόδιο τής σπονδυλωτής ταινίας VANGELO 70 ήταν μία διασκευή τής ευαγγελικής παραβολής τής άγωνης σκυιάς τήν όποία ό Κύριος ήθελε νά καταστρέψει άμέσως. Ωστόσο, ύστερα άπ' τά παρακάλια του ιδιοκτήτη τής έδωσε μία πιθανότητα νά καρπίσει πριν τήν έξαφανίσει. όριστικά και άμετάλητα άπ' τό πρόσωπο τής γής. Τήν έπόμενη χρονιά, τό άμοιρο δέντρο έμεινε και πάλι στείρο. Κι έτσι, ή σκυιά πέθανε μία και ή άχρηστεία της άποδείχτηκε και πειραματικά.

Κατάπια τίς άντιρήσεις μου σχετικά με τό μήκος τής ταινίας (τήν ήθελα μεγάλου μήκους) μόνο όταν μου έρχε ή ιδέα πώς θά μπορούσα νά περιοριστώ στο φιλμάρισμα των τελευταίων στιγμών τής ζωής ενός άνθρώπου : είκοσιπέντε λεπτά άγωνίας, και μετά ό θάνατος. Είχα τήν έντύπωση πώς άνακάλυψα τό "άπόλυτο κινηματογραφικό θέμα". Όμως, για νάμαι ειλικρινής, ή χαρά μου προερχόταν άπ' τή δυνατότητα πού μου έδιναν νά γυρίσω ταινία ύστερα από άναγκαστική άπραξία τριών χρόνων. Ά-

κόμα, θά δούλευα με τό Λίβινγκ Θήατερ κι έπιπλέον θά μου δινόταν ή δυνατότητα νά πειραματιστώ με τό χρώμα και τό σινεμασιόπ.

Τό άμάρτημα του άνθρώπου για τό όποιο έπρεπε νά πληρώσει με τή ζωή του ήταν ή στείρότητα - όπως και τής σκυιάς. Όπως κι ή σκυιά λοιπόν, ό άνθρώπος μου δεν έκανε κανένα κακό στή ζωή του αλλά δεν έκανε επίσης και κανένα καλό. Όντας ζωντανός, δεν ήταν παρά ένας ζωντανός νεκρός.

"Όπως και τής σκυιάς, του δόθηκε κι αυτού μία τελευταία δυνατότητα νά νικήσει τήν άχρηστεία του. Στήν περίπτωση μας, τό λίσασμα για τό όποιο μιλάει ό ευαγγελιστής Λουκάς θάπρεπε νά ναι ή ζωντανή έπαφή με τους άλλους άνθρώπους, δηλαδή αυτό ακριβώς πού ό μελλοθάνατος απέφυγε σ' όλη του τή ζωή. Η πραγματικότητα θάπρεπε νά εισβάλει στή μικρή του κρεβατοκάμαρα και ν' άγκιστρωθεί στο κρεβάτι, τους τοίχους, τό πάτωμα, τίς κουρτίνες. Η πραγματικότητα έπρεπε νά πλανώσει τό στήθος του μέχρι σκασμού.

Ο άνθρώπος μου λοιπόν, είναι μία άπ' αυτές τίς αξιολύπητες ψυχές "πού έζησαν χωρίς πείνα και χωρίς δόξα", ένας άπ' τους άγγέλους "πού δεν έπαναστάτησαν ποτέ κατά του Θεού, αλλά και ποτέ δεν τον ύπηρετήσαν" ούτε για τήν κόλαση δεν είναι άξιοι". Μ' άλλα λόγια, είναι ένας δειλός, ένας καιροσιόπος, ένας όμφαλοσιόπος, ένας ύποταγμένος πού βολεύεται μ' ό,τι βρεϊ κι όπως τό βρεϊ.

Αυτό πού μ' έντυπώσασε ιδιαίτερα στήν ευαγγελική παραβολή ήταν τά μαρτύρια πού υπέστη ή σκυιά όταν άποδείχτηκε άθεράπευτα στείρα : Έμοιαζαν σάν μυστηριώδης προφητεία πού διατυπώθηκε πριν πεϊ ό Άρτώ τή σκέψη του για τήν τύχη των δειλών - κι ή δουλειά του Λίβινγκ Θήατερ βρίσσεται πολύ κοντά στις άπόψεις του Άρτώ. Τά μέλη του Λίβινγκ Θήατερ κάθε άλλο παρά δειλά άνθρώπια είναι.

Ο ΤΖΟΥΛΙΑΝ ΜΠΕΚ ΣΤΗΝ "ΑΚΑΡΠΗ ΣΥΚΙΑ"





Ο ΤΖΟΥΛΙΑΝ ΜΠΕΚ ΚΑΙ ΤΟ ΛΙΒΙΝΓΚ ΘΗΑΤΕΡ ΣΤΗΝ "ΑΚΑΡΤΗ ΣΥΚΙΑ"

Θά προσπαθήσω τώρα νά ἀφηγηθῶ περιληπτικά καί χωρίς τάξη μερικές ἐμπειρίες μου ἀπ' τή δουλειά μου μέ τό Λιβινγκ Θήατερ. Ίσως νά μή σᾶς φωτίσω ἀρκετά γιά τό τί σημαίνει λογική τοῦ παράλογου, ἀλλά οὔτε καί ἡ ταινία θά σᾶς φωτίσει περισσότερο ὅταν τή δῆτε.

Πρώτη μέρα. Πρώτη χαρά, πρώτες φλυαρίες : πρώτη συνάντηση μέ τό Λιβινγκ Θήατερ στή Σινετσιτά. "Μέ τιμᾶει ιδιαίτερα τό γεγονός πῶς θά δουλέψω μαζί σας - μέ σᾶς πού μοῦ δώσατε τήν πιό βαθειά καί ἴσως τή μοναδική θεατρική συγκίνηση τῆς ζωῆς μου. Θά σεβαστῶ τό στυλ σας. Εἴσαστε εἰκοσιπέντε σὺν ἑνας, εἴμαστε εἰκοσιεξι." Ἀς συζητήσουμε λιγάκι ὅλοι μαζί πάνω στήν κοινή δουλειά μας!

Στή συζήτηση πού ἀκολούθησε ἀκούγα νά ἐπαναλαμβάνουν συχνά τίς λέξεις ψυχρός, αἰσθηματίας, σκουνοφύλης, τζέντλεμαν. Αὐτός ἦμουν ἐγώ. Δέν ὑπῆρχε λόγος νά τραινάρω τή συζήτηση γιά νά μάθω τή γνώμη τους γιά τήν κοινή δουλειά μας. Οἱ παραπάνω λέξεις τάλεξαν ὅλα.

Ζήτησα καί μοῦ ἔδωσαν μία αἶθουσα γιά τίς πρῶτες καί μία ἄλλη γιά προβολές ἐπεξηγηματικῶν σχεδίων. Καί οἱ δύο ἦταν πολυτελεῖς, μέ λινά ταπέτα καί τά τέτοια... Μόλις οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ στούντιο εἶδαν νά βρωμίζονται τά ταπέτα τους ἀπ' τᾶ γυμνά πόδια τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Λιβινγκ Θήατερ μᾶς πέταξαν ἔξω πῆξ λάξ, οὐρλιάζοντας γιά τή ζημιά. Μᾶς περιμάζεψαν, ὡστόσο, σέ μία ἄλλη αἶθουσα, σκοτεινή καί σκονισμένη. Αὐτήν, τήν ἐγκαταλείψαμε μόνι μας καί προτιμήσαμε τό γρασιδί σέ μία γωνιά τῆς Σινετσιτά. Θᾶλεγε κανείς πῶς εἴμασταν Ἐρυθρόδερμοι πού δραπέτευσαν ἀπό κάποιο γουέστερν γιά νά ζητήσουν πολιτικό ἄσυλο στή Ρώμη.

Ἐδῶ, στό γρασιδί, κάναμε μία χαρά τή δουλειά μας. Μᾶς ἐνοχλοῦσαν μόνο κατά τίς ὀχτῶ τό βράδυ, ὅταν ἐκλεινε ἡ Σινετσιτά. Ποτέ στή ζωῆ μου δέ μίλησα τόσο ὅσο σ' αὐτές τίς πρῶτες, καί ἤλπιζα πῶς οἱ ἀπειθαρχητοί αὐτοί ἠθοποιοί κάτι θά καταλάβαιναν γιά τό ὕφος καί τό νόημα τῆς ταινίας πού ἐπρόκειτο νά γυρίσουμε. Ἐπαναλάμβανα ἀνατάπαυστα πῶς τό βασικό ἦταν νά διαφυλαχτεῖ ἡ "φυσική κατάσταση" τόσο τῶν ἠθοποιῶν ὅσο καί τῶν χαρακτήρων πού θά ὑποδυόταν : δέν χρειαζόταν οὔτε μακιγιάζ, οὔτε διπλοτυπίες, οὔτε καθρέφτες στους τοίχους τοῦ ντεκὸρ, κλπ.

Κυττοῦσα κάθε τόσο τόν Τζούλιαν Μπέκ καί αἰσθανόμουν πανευτυχῆς πού ταίριαζε σά γάντι στό χαρακτήρα τοῦ κεντρικοῦ προσώπου τοῦ σεναρίου μου : Τό προφίλ του εἶχε μία πνευματικότητα ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακή.

Δεύτερη μέρα. Σήμερα μιλοῦν ἐκεῖνοι. Εἶμαι καταγοητευμένος ἀπό μερικές ἀπρόσωπες ἰδέες, πού φορμάρονται ἔτσι, αὐτοματικά, ἀπ' ὀδὸ κληρη τήν ομάδα. Προσέχω ἰδιαίτερα νά φέρομαι σ' ὅλους ὅμοια, θεωρώντας τους σά μία οἰκογένεια πού ἔχει ἰσοπεδώσει τά προσωπικά γούστα τῶν μελῶν της. Ἦξερα, ὡστόσο, πῶς κατά τό γύρισμα θᾶπρεπε ν' ἀλλάξω συμπεριφορά καί νά τοὺς ἀντιμετωπίσω σάν ξεχωριστές προσωπικότητες.

Κατά τό ἀπόγευμα μοῦ ῥθε ἡ ἐπιθυμία νά τοὺς δῶ νά κάνουν κάτι, μία πρῶτα π.χ., μία κίνηση... Πράγματι, ἡ ἐπιθυμία μου ἐκπληρώθηκε πρὶν προλάβω νά τή διατυπώσω καλά καλά : ἡ Νόνα ἀποσπᾶται ἀπ' τήν ομάδα καί ξαπλώνει κάτω, βγάζοντας μία μονότονη κραυγή σάν παρατεταμένη νότα κλαρινέτου. Ὁ Στήβ Μπέν Ἰσραελ καί ὁ Χένρυ ἀρπάζονται ἀπ' τό κορμί της καί προσθέτουν τά οὐρλιαχτά τους σ' ἐκεῖνα τῆς Νόνα.

Γράφοντας γιά τά ὄρια τῶν δυνατοτήτων τῶν ἠθοποιῶν τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου, ὁ Ἀρτώ ἔλεγε πῶς οἱ ἠθοποιοί αὐτοί, μιλῶντας διαρκῶς ἔχασαν τήν αἴσθησή τῆς κραυγῆς. Μέ τά οὐρλιαχτά τους. λοιπόν, ἡ Νόνα, ὁ Στήβ καί ὁ Χένρυ φέρνουν τούμπα μέσα σέ δευτερόλεπτα ὀδὸ κληρο τά ἀστικό θέατρο. Ἐπιτέλους ἀκούσα τήν ἀνθρώπινη φωνή, καθαρῆ κι ἀμόλυντη.

Τρίτη μέρα. Γύρισα τό πρῶτο πλάνο μέ τόν Τζούλιαν Μπέκ, τή Μιλένα Βούκοιτις καί τόν Τζούλιο Τσέζαρε Καστέλλο. Ἡ Μιλένα μέ κοιτοῦσε μέ τά πελώρια μάτια της, περιμένοντας νά τῆς πῶ κάτι γιά τό ρόλο της : ποιά εἶναι, τί σκέπτεται, τί ὑπάρχει μέσα της... Ἀπαντῶ χωρίς νά ἐκπληρώσω τήν ἐπιθυμία της: "Νᾶσαι φυσική, ἔλα ἐδῶ, στάσου ἐκεῖ, ἀνοίξε τήν πόρτα..." Αἰσθανόμουν ἐνοχλημένος γιατί Ἦξερα πῶς ἡ Μιλένα μέ συνέκρινε μέ τόν Τζεφφιρέλλι, πού ἕνας Θεός ξέρεي τί ὅμορφες ἱστοριοῦλες θά διηγόταν στους ἠθοποιούς του σχετικές μέ τά πρόσωπα πού ἔπρεπε νά ὑποδυθοῦν. Ἐγώ, δέν λέω ποτέ οὔτε ἱστορίες οὔτε ἀνέκδοτα.

Ὁ Τζούλιαν, φοβερά γοητευτικός καί τρομαχτικά ἔξυπνος παρατηροῦσε σιωπηλά καί καταλάβαινε τά πάντα.

Τέταρτη μέρα. Μέρα γιορτῆς. Κλειστήκαμε ὅλοι στό θέατρο Ροσσίνι. Σέ τούτη τήν πρῶτα εἶδα νά ζωντανεύει τό παλιό μου ὄνειρο τῆς δημιουργίας τοῦ κόσμου : ἕνας σωρός ἀπὸ κεφάλια, μπράτσα πόδια ἀνακατωμένα πού σιγά σιγά μοντάρονται σέ ὄντα ἀνθρώπινα. Ὁ χορός, σ' αὐτή τήν πρῶτα, ἦταν τρομαχτικός καί ὑπνωτικός μαζί.

Πέμπτη μέρα. Σήμερα γυρίζουμε ἕνα πλάνο πολύ μεγάλο, μονολιθικό θᾶλεγα, πού μοιάζει ὡστόσο



Η ΝΤΑ Γ' ΑΝΑ ΧΑΟΥΑΡΝΤ ΚΑΙ Ο ΤΖΙΜ ΑΝΤΕΡΣΟΝ ΣΤΗΝ "ΑΚΑΡΤΗ ΣΥΚΙΑ"

μέ ογκόλιθο που κυλάει σε ρόδες. Στη μέση περίπου των τρισήμις λεπτών που κρατάει το πλάνο γίνεται ένα μικρό τράβελινγκ που θα δώσει θάρω μια γεύση κινηματογραφική σε μία σκηνή καθαρά θεατρική. Το Λιβινγκ Θήατερ ζητάει να απομονωθεί για να επιδοθεί σε μία από κείνες τις τελετουργίες που λίγοι έχουν το προνόμιο να παρακολουθούν. Δέχτηκαν να παρευρεθούμε μόνο τρεις απ' όλο το συνεργείο : η κάμερα, εγώ και ο βοηθός μου Τζιανλουτζι. Και οι "τρείς" είμασταν έξισου "ψυχροί". "Όλους τους άλλους τους έβγαλαν έξω απ' το πλατώ γιατί δεν θεωρήθηκαν αρκούν-

τως "ψυχροί". Όταν έφτασε στη μύτη μου η μυρουδιά του θυμιάματος άρχισα να τρέμω : νόμιζα πως η μυρουδιά θα τους κάνει να χάσουν την εκπληκτική δύσμηνη έκφρασης που είχαν κατά την πρόβα. Έκανα λάθος. Το αποτέλεσμα ήταν θαυμάσιο. Γυρίσαμε το πλάνο μόνο δυό φορές. Είναι μεγάλοι επαγγελματίες.

"Εκτη μέρα. Μέρα του θανάτου. Τους άφησα να επαναλάβουν τέσσερις φορές τη σκηνή όπως την αισθάνονταν αυτοί. Μετά τους ζήτησα να συνεργαστούν μαζί μου, δηλαδή να παίζουν τη σκηνή του στραγγαλισματος για πέμπτη φορά, αλλά τώρα πιο ψυχρά, με χειρονομίες περισσότερο μηχανικές. "Ίδρωσα μέχρι να τους πελώ. Στο τέλος ο Τζούλιαν κατάλαβε πως είχα δίκιο.

"Εβδομη και όγδοη μέρα. "Όλοι είμαστε κατάκοποι. Αγωνιάσαμε. Μουρμούριζα αντί να μιλώ. Έ-

κεινοι έμοιαζαν απομακρυσμένοι. Φαίνεται πως χάθηκε ο ένθουσιασμός των πρώτων ημερών. Γιαυτό άκριβως αγωνιάσαμε όλοι. Ένοιωθα το κενό που δημιουργούσε η μη συμμετοχή τους. Ξαφνικά συνειδητοποίησα πως μέχρι τότε έχτιζα στην άμμο. Είχε έρθει η στιγμή να σπάσω τη γοητευτική άναρχική ένδοτητα της ομάδας τους. Τώρα άκριβως έπρεπε να καταβάλω τη μεγαλύτερη προσπάθεια.

Κάνω πρόβες σε μία καινούργια σκηνή : Τρείς ή τέσσερις απ' το Λιβινγκ Θήατερ πλησιάζουν τάνθρωπο που θα πεθάνει και προσπαθούν να του δώσουν ένα μάθημα : να του μάθουν να γελάει και να κλαίει, πράγματα που τάχε ξεχάσει ο καινομοίρης. Καταστροφή. Οί ήθοιοιόι που διάλεξα κάνουν ό,τι μπορούν για να μην καταλάβουν αυτό που τους ζητώ : ότι το μάθημα πρέπει να είναι "εύγενικό" και "ποιητικό". Οί υπόλοιποι είκοσι μένουν παράμερα και κυττούν αδιάφορα. Ο Τζούλιαν προσπαθεί να με βοηθήσει. Μάταιος κόπος. Ούτε αυτόν τον άκουω. Έπιμένω ότι η δράση πρέπει να είναι, κατά το δυνατόν απομονωμένη, προσωπική. Προσπαθώ να τους πελώ να παίζουν τη σκηνή σά να κάνουν έρωτα. Έπιτέλους καταλαβαίνουν τó σημαίνει "δράση προσωπική".

Κατά το γύρισμα μυρίζομαι πως κάτι συμβαίνει, κάτι που μ' εύχαριστεί - και τους τó λέω. Η Τζέννυ να ούρλιάζει : Κατά τη φωνακλάδικη γνώμη της χάνουμε τον καιρό μας με άνοησίες. Της λέω πως λέει κουταμάρες γιατί δεν καταλαβαίνει ότι μόλις τώρα άρχίζουμε να πιάνουμε την άτμόσφαιρα που θέθελα. Μου λέει : Σκατά ! Αισθάνομαι έντονα την έπιθυμία να τη στραγγαλώ για να μην άκούω τη χυδαία φωνή της. "Όσο κι εγώ δεν ήμουν λιγότερο χυδαίος : την έβρισα με την ψυχή μου.

Νά η ούσία της διαμάχης : Το Λιβινγκ Θήατερ δεν καταλαβαίνει πως γίνεται να μένουν άκίνητοι οί ήθοιοιόι τη στιγμή που παίζουν έρωτική σκηνή. Καταβάλλουν προσπάθειες να άκολουθήσουν, όσο μπορούν, τις έντολές μου, παίρνουν τις στάσεις που τους λέω - αλλά όταν άρχίζουν να παίζουν όλα πάν κατά διαόλου : Έπιμένουν πως ο έρωτας δεν είναι στατική πράξη, κι άρχίζουν να κουνιούνται. Στα μάτια τους φαίνομαι άστείος που άγνωω τόσο στοιχειώδη πράγματα.

Και τότε, παίρνω τη μεγάλη άπόφαση: Άρχίζω να γυρίζω όταν όλοι είναι άκίνητοι, ξαφνικά. Κανείς δεν περιμένε πως θα φωνάξω "μοτέρ".

Θάθελα πολύ ναχα καιρό να τους μιλήσω για σινεμά, να τους δώσω να καταλάβουν ότι διαφέρει απ' το θέατρο. "Όμως, πρέπει να τελειώνουμε.

Τη νύχτα μου τηλεφώνησαν οί Πούτσι και Μπανταλάσι, οί δυό καθολικοί δημοσιογράφοι που είχαν την ιδέα να φιαχτεί μία ταινία σαν το VANGELO 70. Ήταν σκισισμένοι : μία έφημερίδα έγραψε πως η ταινία μας είναι βλάσφημη. Τους καθησύχασα. Θα μπορούσε κανείς να πεί τά πάντα για την "Άγωνα σκυιά" - όχι όμως πως είναι και βλάσφημη !

Την όγδοη μέρα ξαναβρήκα τά κουράγιο μου. Κατηγόρησα τους ήθοιοιόους του Λιβινγκ Θήατερ σά ίσια λέγοντας πως τó παζιμό τους είχε ένα ήθελημένο στύλ μπαλέτου, ή μιμικής ά-λά Μαρσέλ Μαρσώ, ή φτηνού παραμιμαίου συμβολισμού. Για παράδειγμα ανέφερα τον Ντ' Άννουντσιό αλλά μόνο ο Τζούλιαν Μπέν τον είχε άκουστά.

"Η έπιθεσή μου είχε σαν άποτέλεσμα να χάσουμε την εύεξαπτη Τζέννυ, την κόρη του Μπέν Χέιτ, που πήρε δρόμο βροντώντας πίσω της την πόρτα. Έγώ άπαθής συνέχισα τη "διδασκαλία" μου. Ο Τζούλιαν με παρακολουθούσε προσεχτικά. "Ίσως να μην καταλαβαίνει τί άκριβώς έλεγα αλλά ήταν σε θέση να παρακολουθήσει τη σκέψη μου στο καθαρά θεωρητικό έπίπεδο που μιλούσα τώρα και που ήταν πολύ απομακρυσμένο απ' τις άπλες σκηνοθετικές οδηγίες. Έντυπωσιάστηκε πολύ όταν είπα :

- Έμφανιστήκατε στο θεατρικό χώρο τριάντα χρόνια μετά τον Άρτώ, και έντούτοις έπιμένετε να συνθέτετε ταμπλώ-βιβάν σά να ποζάρατε για εικονογραφήσεις άλμπουμ του 1890. Για να ξεπεράσετε αυτό τó μειονέκτημα, περάστε ένας ένας μπροστά απ' την κάμερα. Ο καθένας να λέει τó όνομά του και την πρώτη τυχαία φράση που θα του έρθει στο στόμα. Θέλω τά πρόσωπά σας, τις φωνές σας - τά πρόσωπα και τις φωνές του καθένα σας κι όχι ένα ταμπλώ ή μία όμαδική φωνή. Θέλω μία σειρά από γρήγορες σύντομες και παράλογες συνενεντεύξεις.

Μετά απ' την παρέλαση μπροστά στην κάμερα, όλα πήγαν καλά. Ξαναβρήκαν τη χάρη, την ευτυχία τη βαρβαρική ένταση των πρώτων ημερών. Έγώ κι η κάμερά μου είμασταν έρωτευμένοι μαζί τους.

Μ' αγαπούσαν κι εκείνοι : Δεν τó ξερω. Πάντως, έξεπλάγην όταν είδα πως άρχισαν να μου χαμογελούν έτσι, σά καλά καθούμενα. Αυτό δεν είχε ξανα συμβεί. Είχαν γίνει κι αυτοί λιγάκι συναισθηματικοί.

Τελειώσαμε τη δουλειά μας μία μέρα νωρίτερα απ' ό,τι προέβλεπε τó πλάνο έργασίας.

Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε στην Πάρμα την 16η Μαρτίου 1940. Γιος του καθηγητή, ποιητή και κριτικού του κινηματογράφου Άττιλιο Μπερτολούτσι. Ασχολείται κατ' αρχήν με την ποίηση, και ταυτόχρονα (από ηλικίας 12 χρόνων) γυρίζει τις πρώτες του ερασιτεχνικές ταινίες σε 16 χιλιοστά. Στο τέλος της δεκαετίας του 50 η οίκογένειά του εγκαθίσταται στη Ρώμη όπου, μέσω του πατέρα του, γνωρίζει τον Παζολίνι ο οποίος και τον παίρνει σά βοηθό του στην πρώτη του ταινία "Αγκαπτόνε" (1961). Το 1962 ο μεγάλος του φίλος και προστάτης του δίνει για σεναριακή προσαρμογή ένα θέμα του, το οποίο ο Μπερτολούτσι παρουσιάζει στον παραγωγό Αντόνιο Τσέρβι. Ο τελευταίος του εμπιστεύεται χωρίς επιφυλάξεις τη σκηνοθεσία της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του, σε ηλικία 22 χρόνων.

1962 : LA COMMARE SECCA. ('Η στεγνή κουμπάρα-Ίταλισμός που δηλώνει το Θάνατο). Σενάριο: Π. Π. Παζολίνι, Μπερνάρντο Μπερτολούτσι και Σέρτζιο Τσίττι. Φωτογραφία: Τζιάννι Ναρτσόζι. Μουσική: Πιέρο Πιτσιόνε. Ντεκόρ: Αντριάνο Σπαντάρο. Μοντάζ: Νάνο Μπαράλι. Κάστ : Φραντσέσκο Ρούιου, Τζιανκάρλο Ντέ Ρόζα, Βιντσέντσο Τσιγκόρα, Άλβανο Ντ' Ερικολε, Ρομβί-Σ. C. CERVI S. P. A. Διανομή: CINERIZ. Διάρκεια: 100 λεπτά.
- Την ίδια χρονιά ο Μπερτολούτσι εκδίδει μία συλλογή στην οποία συγκεντρώνει όλα τα ποιήματά του, με τον τίτλο IN CERCA DES MISTERO που παίρνει, άμεσα μετά την έκδοση, το βραβείο VIAREGGIO.

1964 : PRIMA DELLA RIVOLUZIONE. (Πριν απ' την επανάσταση). Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι και Τζιάννι Άμικο. Φωτογραφία: Άλντο Σναβάρντα. Μουσική: Τζίνιο Πόλι και Ένιο Μορριόνε. Μοντάζ: Ρομπέρτο Περπινιάνι. Κάστ: Αντριάνο Άστι, Φραντσέσκο Μπαράλι, Άλλεν Μίντγχετ, Μοράντο Μοραντίνι, Κριστίνα Παριζέτ, Σειρόπε Μπαράλι, Έβελνα Άλπι, Τζιάννι Άμικο. Παραγωγή: IRIDE CINEMATOGRAFICA-MILAN. Διανομή: CINERIZ. Διάρκεια: 115 λεπτά.
- Μετά την εμπορική αποτυχία του "Πριν απ' την επανάσταση", ο Μπερτολούτσι προτείνει στους παραγωγούς, το ένα μετά το άλλο, πολλά θέματα που όλα απορρίπτονται. Το Μάρτιο του 1965, μετά το άδιεξοδο στο οποίο οδηγήθηκε, αρχίζει να γυρίζει κατά παραγγελία μία σειρά τριών φιλμ για την Ιταλική τηλεόραση, με το γενικό τίτλο "Ο δρόμος του πετρελαίου". Τά τελειώνει το 1966.

1965 : LA VIA DEL PETROLIO. 1) Οι ρίζες (48 λεπτά). 2) Το ταξίδι (40 λεπτά). 3) Διαμέσου της Ευρώπης (45 λεπτά). Σενάριο και σχόλιο: Μπ. Μπερτολούτσι. Έμφωνηση κειμένου: Νίνο Καστελνιούβο, Μάριο Φιλίτσιανι, Τζιούλιο Μποζέττι, Νίνο Ντάλ Φάμπρο, Ρομπέρτο Κουτσιόλα. Φωτογραφία: Ούγκο Πικιόνε, Λούις Σαλντάνχα, Τζιόρτζιο Πελλόνι. Μουσική: Έγκιστο Μάνι. Μοντάζ: Ρομπέρτο Περπινιάνι. Διεύθυνση παραγωγής: Τζιοβάννι Μπερτολούτσι.

1966 : IL CANALE. ('Η Διώρυγα). Ντοκιμαντέρ διάρκειας 13 λεπτών. Φωτογραφία: Μασουρίτσιο Σαλβατόρι και Ούγκο Πικιόνε. Μουσική: Έγκιστο Μάνι. Μοντάζ: Ρομπέρτο Περπινιάνι. Παραγωγή: Τζιόρτζιο Πατάρα.

- Το ντοκιμαντέρ αυτό γυρίστηκε στο Σουέζ, παράλληλα με τη δεύτερη ταινία της σειράς "Ο δρόμος του πετρελαίου". Ο Μπερτολούτσι δεν ολοκλήρωσε το γύρισμα που το συνέχισε κάποιος άλλος. Ωστόσο υπέγραψε την ταινία.

1967 : IL FICO INFRUTTOSO. ('Η άκαρπη συκιά). Έπεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας " Έρωτας και Λύσσα" (αρχικός τίτλος VANGELO 70), διάρκειας 28 λεπτών. Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι, εμπνευσμένο από την ευαγγελική παραβολή της άκαρπης συκιάς. Φωτογραφία: Ούγκο Πικιόνε. Τεχνικός σύμβουλος: Λορέντσο Τορναμπουόνι. Μοντάζ: Ρομπέρτο Περπινιάνι. Κάστ: Τζούλιαν Μπέι, και τα υπόλοιπα 24 μέλη του Λιβινγκ Θήατερ, Μιλένα Βοβιότιτς, Τζούλιο Τσέζαρε Καστέλλο, Αντριάνο Άπρα. Παραγωγή: Κάρλο Λιτάνι για λογαριασμό της CASTORO FILM Διανομή: ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO.

- Το 1966 και 1967 ο Μπερτολούτσι γράφει σε Ιταλικά περιοδικά κριτικές και θεωρητικά κείμενα. Ίδιαίτερη εντύπωση προκάλεσε ο απροκάλυπτος θαυμασμός για τον Ζάν-Λυκ Γιοντάρ που τον θεωρεί δάσκαλό του και γενάρχη ολοκληρωτού μοντέρνου κινηματογράφου. Το 1967 επίσης γράφει το θέμα του σεναρίου της ταινίας του Σέρτζιο Λέονε "Κάποτε στη Δύση" που γυρίστηκε το 1968.

1968 : PARTNER. Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι και Τζιάννι Άμικο, άδριστα εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι "Ο σωσίας". Φωτογραφία: Ούγκο Πικιόνε. Ντεκόρ: Ζάν-Ρομπέρ Μαρκίς. Μοντάζ: Ρομπέρτο Περπινιάνι. Μουσική: Ένιο Μορριόνε. Παραγωγή: Τζιοβάννι Μπερτολούτσι-RED FILM. Κάστ: Πιέρ Κλεμαντί, Στεφανία Σαντρέλλι, Τίνα Ώμόν, Σέρτζιο Τοφάνο Νινέττο Νταβόλι, Ζάν-Ρομπέρ Μαρκίς, Νικόλ Λεγινέ, Σύμπιλλα Σεντάντ, Τζιανπάολο Καπιόβιλα, Ουμπέρτο Σάλβα, Γκιουζέππε Μανγκιάνο, Σάντρο Μπερνάρντονε, Ντάβιντ Γκιριέκο, Τζιάν Βιττόριο Μπάλντι.

1970 : STRATEGIA DEL RAGNO. ('Η στρατηγική της άραχνης). Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι, από διήγημα του Χόρχε-Λούις Μπόρχε, σε συνεργασία με τους Έντορντο ντέ Γκρεγιόριο και Μαριλού Παρολίνι. Φωτογραφία: Βιττόριο Στοράτο και Φράνκο ντε Τζιάνκομο. Ντεκόρ και κοστούμια: Μαρία-Πάολα Μαίνο. Μουσική: Γκιουζέππε Βέρντι (Ριγκιολέττο). Κάστ: Άλντα Βάλι Τζούλιο Μπρότζι, Τίνο Σκόττι, Πίππο Καμπανίνι, Φράνκο Τζιοβανέλλι. Παραγωγή: R. A. I και Τζιοβάννι Μπερτολούτσι (RED FILM). Διάρκεια: 100 λεπτά.

1970 : IL CONFORMISTA. Σενάριο: Μπερνάρντο Μπερτολούτσι - ελεύθερη διασκευή του δράματος μυθιστορημάτων του Άλμπερτο Μοράβια. Φωτογραφία: Βιττόριο Στοράτο. Ντεκόρ: Φερνάντο Σιαρφιόττι. Μουσική: Ζόρζ Ντελερύ. Κάστ: Ζάν-Λουί Τρεντινιάν, Στεφανία Σαντρέλλι, Ντομινί Σαντά, Γκαστόν Μοσιόν, Πιέρ Κλεμαντί, Έντσο Ταράσκιο, Ζοζέ Κουάλιο, Μάλυ, Γκιουζέππε Άντομπάττι, Υβόν Σανσόν, Φόσκο Τζιακέττι, Μπενεντέττο Μπενεντέττι, Πασκουάλε Φορτουάτο, Τζίνιο Βάνι Λούκα. Παραγωγή: MARS FILM PRODUZIONE (Ρώμη) - MARIANNE PRODUCTIONS (Παρίσι) - MARAN FILM (Μόναχο). Διάρκεια: 110 λεπτά.

η γαλλική κριτική βρίσκεται σε ακμή

του Λουί Μαριόρέλ

Ο γαλλικός κινηματογράφος είναι ζωντανός και άκμαος, αν κρίνουμε απ' τον άρκετά μεγάλο αριθμό των ειδικευμένων περιοδικών που αναφέρονται σ' αυτόν. Οι εκδόσεις τής οποίας θ' αναφέρω σ' αυτό το άρθρο αντιπροσωπεύουν, με μία συνολική κίνηση 90.000 τευχών, τον σημαντικό και συνεχώς αυξανόμενο ρόλο που παίζει ο κινηματογράφος στη γαλλική πνευματική κίνηση.

Τά περισσότερα απ' αυτά δουλεύουν με βάση ένα μικρόχρονο ή μακρόχρονο πλάνο και ασχολούνται κυρίως με συνεντεύξεις και κινηματογραφικές κριτικές. Μερικά άλλα δίνουν την πρώτη θέση σε θεωρητικά ή ακόμα και σε πολιτικά προβλήματα, παραβλέποντας κατ' αυτόν τον τρόπο σοβαρά οικονομικά προβλήματα παραγωγής και διανομής.

Για πολλά χρόνια, τά γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά ήταν ή εύχαριστηση λίγων φανατικών φίλων του κινηματογράφου. Τώρα όμως μπορεί να τά διαβάσει ο καθένας, είτε κριτικός είναι, σκηνοθέτης ή απλός θεατής, που θέλει να ασχοληθεί περισσότερο με μία τέχνη ή οποία σήμερα έχει αποκτήσει μία οικουμενικότητα.

Με τον κίνδυνο ότι θα ήταν δυνατόν να υπεραπλοποιήσουμε τά πράγματα, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τά γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά σε δύο κατηγορίες: α) Σε κριτικές επιθεωρήσεις οι οποίες κλίνουν προς την αριστερή παράταξη και στις οποίες δεν υπάρχει πάντα ή διάθεση και τό πρόσφορο έδαφος για πολεμική, και β) Σε πληροφοριακές που είναι διαθέσιμες για την οποιαδήποτε άποψη, βοηθούν στην παγίωση παραδεγμένων θέσεων και ταυτόχρονα εξοικιώνουν, θα λέγαμε, τό μέσο θεατή με γνωστούς σκηνοθέτες και έργα. Οι εκδόσεις αυτές, τής δεύτερης κατηγορίας, που είναι συνδεδεμένες με τς ισχυρότατες ενώσεις των κινηματογραφικών εταιριών, απευθύνονται σ' ένα σαφώς διαφορετικό τμήμα (συντηρητικό βασικά) τής κοινής γνώμης.

ΛΥΤΡΩΤΙΚΗ ΑΠΕΛΠΙΣΙΑ

Τό πιο γνωστό παγκόσμια γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό είναι τό "Κινηματογραφικά τετράδια" (Καγιέ ντύ Σινεμά). Ίδρύθηκε τον Απρίλιο του 1951 από τους Ζάν Ντονιόλ-Βαλιρόζ και Λό Ντυνά με σκοπό να διαδεχτούν την "Κινηματογραφική Επιθεώρηση" του Ζάν-Ζορζ Ώριόλ που είχε κλείσει δύο χρόνια νωρίτερα. Τό περιοδικό κατάφερε να καλύψει ένα μεγάλο κενό σε μία εποχή κατά την οποία καμιά σοβαρή έκδοση δεν αναφερόταν σε θέματα που ενδιέφεραν τους νέους φίλους του κινηματογράφου που άρχισαν να πολλαπλασιάζονται άμεσα μετά την απελευθέρωση.

Ο Αντρέ Μπαζέν που προστέθηκε στο συντακτικό δυναμικό τής έκδοσης αυτής από τό δεύτερο μόνιμο τεύχος τής επηρέασε βαθύτατα τό περιοδικό με τς αντιλήψεις του, μέχρι τό 1958 που πέθανε. Τά άρθρα του, όπως κι εκείνα του Έρικ Ρομέρ και του Ζάν Ριβέτ, βασίζονταν πάνω σε μία νέα θεωρία, τή θεωρία τής κινηματογραφικής "διαφάνειας".

Ο Μπαζέν ήταν ένας απ' τους πρώτους κριτικούς που έδωσαν στον όμιλο των κινηματογράφο τή

θέση που τού άρμοζε. Έπίσης, έδωσε έναν νέο όρισμό του ρεαλισμού, επηρεασμένο βασικά απ' τον ιταλικό νεορεαλισμό και τον Όρσον Γουέλλες. Ο Έρικ Ρομέρ σε μερικά άρθρα του όπως "Η ματαιότητα τής ζωγραφικής" ή "Ο Ρενουάρ στην Αμερική" παρότρυνε τον αναγνώστη του να θαυμάζει τον τρόπο με τον οποία ή πραγματικότητα γίνεται "αυταπόδεικτη" πάνω στην όθνη, καθώς επίσης και ν' απομακρυνθεί από μερικούς πειρασμούς ελιψιστικούς, τους οποίους θεωρούσε επικίνδυνους.

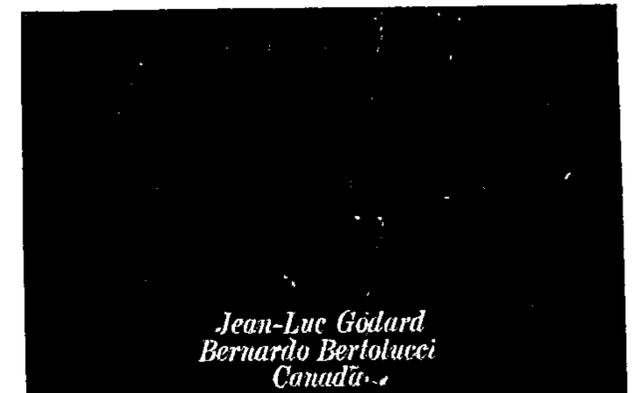
Και ο Ζάν Ριβέτ με τό πασίγνωστο "Γράμμα στο Ροσελίνι" έγινε ένθερμος υποστηρικτής μιας καθαρά ιδεαλιστικής μορφής κινηματογράφου ή οποία "με τήν επίμονη αλλά και διακριτική ταυτόχρονα προσπάθεια κατορθώνει να εξαφανίσει κάθε δική τής επιφανειακότητα και να μάς εμπνεύσει μία λυτρωτική απελπισία".

Με τήν πάροδο λοιπόν του χρόνου, αυτή ή ιδιαίτερη ιδεολογία ή οποία είναι δυνατόν να διαγνωστεί και αργότερα (αν και με λιγότερη σαφήνεια) στα άρθρα των Φρ. Τρυφώ, Κλ. Σαμπρόλ και Ζ.Λ. Γιοντάρ είχε καταλήξει σε γερά θεμελιωμένες θέσεις, τόσο που θα ήταν πιά δυνατό να εξηγηθεί να αναγνωριστεί ή υπεροχή του αμερικανικού κινηματογράφου που τό κοινό στην πλειονότητά του περιφρονούσε τήν περίοδο του ψυχρού πολέμου, γύρω στα 1950.

Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ και ο Χάουαρντ Χωκς καθώς και μερικοί Γάλλοι όπως ο Ζάν Βιγκό και ο Ζάν Ρενουάρ, έγιναν οι ήμίθεοι τής Νουβέλ Βάγι γιατί όλοι τους ήταν δημιουργοί που αρνήθηκαν κατηγορηματικά να καταφύγουν σε τεχνικά έπινοήματα και ψεύτικες ψυχολογικές έρμηνείες, τονίζοντας έτσι τήν αξία ενός κόσμου καθαρά φαινομενολογικού.

Όταν ο Έρικ Ρομέρ, μετά τό θάνατο του Μπαζέν έγινε άρχισυντάκτης του περιοδικού συνέχισε στην ίδια ιδεολογική γραμμή μέχρι τό 1963 που εγκατέλειψε τήν ενεργό κριτική. Τά φιλμ του "Η συλλέκτρια" (έλ. τίτλος "Άλμπουμ έραστών"), "Η νύχτα μου τής Μάντ" και πάλι απ' αυτά "Τό ζώδιο του Λέοντος" αποτελούν τή λογική πραγμάτωση αυτής τής στάσης και διάθεσης.

Από τό 1963 μία ομάδα νέων κριτικών, οι Ζάν-Λουί Καμολλι, Ζάν Ναρμπονί και Ζάν-Αντρέ Φιεσκι ανέλαβαν τή διεύθυνση τής έκδοσης. Έδωσαν στο περιοδικό μία κλίση προς τά άριστερά, προσπάθησαν να τό κάνουν λιγότερο επηρεασμένο απ' τό Χόλλυγουντ κι άρχισαν ν' ανακαλύπτουν νέους σκηνοθέτες από χώρες κινηματογραφικά άγνωστες. Τώρα πιά όρισμένα κριτικά μέσα όπως οι δομικές αναλύσεις και ή ψυχανάλυση πέρασαν στην ήμερήσια διάταξη, χρησιμοποιώντας τό Μάρξ σαν υπόβαθρο. Κατάρτισαν μία νέα θεωρία του αφήγηματικού κινηματογράφου και άμφισβήτησαν τήν κινημα-



τογραφική φαινομενολογία γιατί δημιουργεί μια ψεύτικη πραγματικότητα που είναι υπερβολικά ωραία για να είναι γνήσια.

ΑΛΛΗΛΟΑΠΟΚΗΡΥΞΕΙΣ

Τό περιοδικό "Σινετί" είναι δημιούργημα των γεγονότων του Μάη του 68. Ηγετική του φυσιογνωμία είναι ο Αντονέν Άρτώ. Τό περιοδικό δημιούργησε την πραγματική του φυσιογνωμία στο τρίτο τεύχος όπου δημοσιεύτηκε μια συνομιλία με τους Μαρσελέν Πλεύνέ και Ζάν Τιμπωντώ, δυο συγγραφείς που συνεργάζονται ταχτικά με την πρωτοποριακή επιθεώρηση "Τέλ-Κέλ". Οί δυο νεαροί αρχισυντάκτες του περιοδικού Ζ.Λ. Φαρζιέ και Γκ. Λεμπλάν προσπαθούν να κάνουν ό,τι και οί συντάκτες του "Τέλ-Κέλ" με τη λογοτεχνία: να προσδιορίσουν τη "μαρξιστική φύση του κινηματογράφου".

Αναρωτιούνται για τον τρόπο με τον οποίο παράγονται τά φιλμ και από οικονομική και από ιδεολογική σκοπιά, κι απορίπτουν κατηγορηματικά την "άθωότητα" και "επιφανειακότητα" της λεγόμενης 7ης Τέχνης. Η βασική θεωρητική τους θέση είναι η εξής: Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε κινηματογράφο εξαρτάται από κριτήρια κληρονομημένα απ' την Αναγέννηση και που παραμένουν αμετάβλητα από τότε. Ο ήχος και ο διάλογος μās έξωθουν, μās εξαναγκάζουν να δεχόμαστε σαν αδιάσειστη αλήθεια κάτι που είναι πέρα για πέρα ψεύτικο.

Κάθε κινηματογραφικό έργο που σέβεται τον έαυτό του πρέπει να καταγγέλει όχι μόνο την κοινωνία στην οποία ζούμε αλλά και τη "φιλμική φύση του". Ταυτόχρονα πρέπει να αποκαλύπτει όλοκληρη την πορεία κατασκευής μιας ταινίας. Τό "Σινετί" έτσι, προεκτείνει μερικές ιδέες που είχαν μισοεπιβεβαιωθεί στα "Κινηματογραφικά Τετράδια". Τό αποτέλεσμα είναι μια εξύμνηση της "κινηματογραφικής ούσας" πράγμα που μου φαίνεται περισσότερο ιδεαλιστικό απ' τις αρχικές θεωρίες των "Τετραδίων" (του Μπαζέν).

Σ' ένα ειδικό τεύχος αφιερωμένο στην πολιτική, του κινηματογραφικού περιοδικού "Ποζιτίφ" (Φεβρουάριος 70), ο Λουί Σεκέν αναλύει μ' αρκετή πειστικότητα νομίζω, τις θεωρητικές θέσεις και την "μαγική" φύση της μαρξιστικής θεωρίας που χρησιμοποιείται απ' τη "Σινετί", και προεκτείνοντας την επίθεσή του και κατά των "Κινηματογραφικών Τετραδίων" αποκαλεί τους κινηματογραφικούς κριτικούς αυτού του περιοδικού "ελάχιστους φιλοσόφους που ασχολούνται με τον κινηματογράφο".

Για πολλούς λόγους τό "Ποζιτίφ" μπορεί να θεωρηθεί σαν τό μοναδικό γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό που αντιπροσωπεύει την ιδεολογία της άριστερας. Τό κοινό γνώρισμα της συντακτικής επιτροπής στην οποία συμπεριλαμβάνεται και μία αξιόλογη ομάδα σουρεαλιστών και παλιών αγωνιστών του πολέμου της Αλγερίας, είναι τό πάθος τους για τον κινηματογράφο. Τό περιοδικό περιφρονεί κάθε μεθοδολογία στη δομή της ύλης και παραβλέπει κάθε πράξη της οργανωμένης παραγωγής και διανομής. Οντας άριστερό πριν την ώρα του (από τότε που ιδρύθηκε είναι τοποθετημένο στην άριστερά) έχει τό προτέρημα να θεωρεί έξισου σημαντικά τά αμερικάνικα φιλμ και τις σύγχρονες πολιτικές ταινίες.

ΤΙ ΑΡΕΣΕΙ ΣΤΟΝ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

Τό περιοδικό "Σινεμά 71", που ενισχύεται από την πανίσχυρη "Συνομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Γαλλίας", από τότε που πρωτοεκδόθηκε τό 1954, τείνει να γίνει ένας τέλειος οδηγός του κινηματογράφου. Διαβάζεται εύκολα, δέν έχει μία όρισμένη πολιτική κατεύθυνση, και βασικά είναι πληροφοριακό. Από τό 1968 που αποχώρησε ο αρχισυντάκτης του Πιέρ Μπιγιάρ, ή συντακτική επιτροπή με επικεφαλής τους Μαρσέλ Μαρτέν, Ανρύ Μορέ και Γκαστόν Ωστράτ, πλαισιώνεται και με ανταποκριτές στην έπαρχία. Ήταν και εξακολουθεί να είναι ένα περιοδικό που δίνει πρόθυμα την ευκαιρία σε νέους κριτικούς να αποδείξουν την αξία τους.

Τό "Εικόνα και ήχος", όργανο της "Εκπαιδευτικής Ένώσεως" και του κινηματογραφικού της τμήματος, της UFOLEIS, όφειλει πολλά στον διευθυντή του τον Φρανσουά Σεβασσύ, όπως ακριβώς και τό "Τελεσινέ", τό Καθολικό πανομοιότυπο του (που κι αυτό είναι συνδεδεμένο μ' ένα δίκτυο από κινηματογραφικές ενώσεις) όφειλει πολλά στον διευθυντή του Ζιλμπέρ Σαλασά. Τό "Εικόνα και ήχος" συνήθως κάνει ειδικές εκδόσεις σε ένιαία θέματα ή σκηνοθέτες και συχνά δημοσιεύει μεταφράσεις ξένων μονογραφιών. Κατά τον Σεβασσύ σκοπός του περιοδικού είναι να κάνει τον κόσμο να σχηματίζει τις δικές του ιδέες έξω από οποιαδήποτε θρησκευτική προκατάληψη.

Η πρωτοτυπία του "Τελεσινέ" βρίσκεται στ' ότι δίνει ίση σημασία στον κινηματογράφο και στην

τηλεόραση. Σε κάθε τεύχος περιέχει έπιτενεϊς και μεθοδικές αναλύσεις ταινιών πολλές απ' τις οποίες είναι υποδειγματικές. Είναι Καθολικό περιοδικό αλλά δηλώνει ότι είναι έντελώς ανεξάρτητο απ' τό καθολικό κατεστημένο. Δηλώνει επίσης περήφανα ότι άρέσει στον Μπουνιουέλ.

Τό "Ζέν Σινεμά" που διευθύνεται με πυγμή από έναν καθηγητή της Ιστορίας, τον Ζάν Ντελμάς είναι όργανο της "Όργάνωσης Κινηματογραφικών Ένώσεων Ζάν Βιγκό". Τό βοηθούν νεαροί κινηματογραφόφιλοι. Ανάμεσα στ' άλλα, προώθησε και ανάδειξε στη Γαλλία τον Νέο Τσέχικο κινηματογράφο και κάμποσες καναδέζικες ταινίες.

Πάντως, μέχρι στιγμής, τά "Κινηματογραφικά τετράδια" έχουν αποδειχτεί αναντικατάστατα όσον άφορά την τεκμηριωμένη συλλογή πληροφοριών και ντοκουμέντων. Αλλά αν μαζέψετε όλα τά περιοδικά που άνέφερα παραπάνω θά σχηματίσετε μία τεράστια σε όγκο και αξία κινηματογραφική βιβλιοθήκη. Άσχετα απ' τις ιδεολογικές τοποθετήσεις και τά ρεύματα της έποχής όλα συνετέλεσαν στο να δημιουργήσουν περισσότερο ενημερωμένους και συνειδητοποιημένους θεατές και προπαντός βοήθησαν στο να αξιολογηθούν σωστότερα ταινίες, σχολές, τάσεις και να αναδειχτούν οί νέες κινηματογραφικές δυνάμεις, όχι μόνο στη Γαλλία. Τό κοινό αγάλιασε με συμπάθεια και άγάπη τη γαλλική κινηματογραφική φιλολογία, την πλουσιότερη σε διεθνή κλίμακα.

Η ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΤΩΝ ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΚΙΝ/ΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

CINEMA 71	:	κυκλοφορία	25.000	τεύχη	Τιμή	3,5	φράγκα
CAHIERS DU CINEMA	:	"	16.500	"	"	6	"
IMAGE ET SON	:	"	16.500	"	"	3,5	"
TELECINE	:	"	15.000	"	"	4	"
JEUNE CINEMA	:	"	7.300	"	"	2	"
POSITIF	:	"	6.000	"	"	6	"
CINETHIQUE	:	"	3.500	"	"	6	"

Μετάφραση: ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ξενοφώντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230698

Τό Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο "Ωρα" εξέδωσε 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 που ζούμε: Αρχιτεκτονική, Πολεοδομία" του Γιάννη Μιχαήλ, που θά κυκλοφορήσει σύντομα, αποτελούν απομαγνητοφωνημένη καταγραφή των διαλέξεων-σεμιναρίων που όργάνωσε πέριξ ή "Ωρα". Η τελική διαμόρφωση των κειμένων έγινε με την ευθύνη των συγγραφέων, χωρίς αυτά να χάσουν την οικεία, ζεστή μορφή του προφορικού λόγου. Η "Ωρα" εξέδωσε επίσης δυο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα βιβλία σχετικά με τις εικαστικές τέχνες: Κ. Πλακωτόρη: "Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και διακοσμητική" και Α. Αστεριάδη: "Λεβωμά". Άκόμα, έναν επαγγελματικό οδηγό των Έλλήνων καλλιτεχνών με τίτλο "Σύγχρονη Έλληνική Τέχνη" (Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική) και τό "Χρονικό 70", μία έτήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης για την καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα στην Ελλάδα.

η ομάδα 'ΝΤΥΝΑΝΤΙΑ'

μιά συζήτηση των Γιού 'Εννεμπέλ και Μαρσέλ Μαρτέν μέ τους υπευθύνους της ομάδας

- Πώς δημιουργήθηκε η κινηματογραφική ομάδα Ντυναντία ;

- 'Η ομάδα μας είναι δημιούργημα των γεγονότων του Μάη του 68. Τήν αποτελούν κινηματογραφιστές, άνθρωποι της τηλεόρασης, φωτογράφοι, γραφιστές κ.ά.

Τό Μάη του 68, μερικοί από μᾶς δούλευαν στήν 'Επιτροπή Διανομής Ταινιών των 'Ενωμένων Τάξεων του Κινηματογράφου. Έργο της επιτροπής ήταν κυρίως η οργάνωση προβολών για τους άπεργους που είχαν καταλάβει τις επιχειρήσεις όπου δούλευαν, τήν περίοδο των μεγάλων άπεργιών. Μετά τό Μάη, πολλοί κινηματογραφιστές, ή και ομάδες κινηματογραφιστών, σχεδίασαν τό γύρισμα ταινιών που τις όνόμασαν "συνδικαλιστικές". Μερικοί άπ' αυτούς δούλευαν ήδη στον κινηματογράφο και πριν άπ' τό Μάη του 68. Αυτός είναι ό λόγος που οί "συνδικαλιστικές" ταινίες ανήκουν σε διαφορετικές τάσεις και εκφράζουν ποικίλλες άπόψεις. Τούτη ή πολλαπλότητα άπόψεων δέν πρέπει να μᾶς εκπλήσσει, μιά και, τόσο ή όπτική όσο και οί στόχοι των κινηματογραφιστών παραμένουν κοινωνικοί.

Μετά τό Μάη, βασικό μέλημά μας ήταν τό πολιτικό ξεισθάρισμα της σύγχισης που επικρατούσε ανάμεσα μας. Όρισμένες άπόψεις για τόν κινηματογράφο μᾶς φαίνονταν ξεπερασμένες. Είχαμε πειστεί για τήν αναγκαιότητα ύπαρξης ταινιών βασισμένων σε προτάσεις και λύσεις συγκεκριμένες. Για να μπορέσουμε να δουλέψουμε προς αυτή τήν κατεύθυνση σχηματίσαμε τήν κινηματογραφική ομάδα Ντυναντία.

Τό κατεστημένο χρησιμοποιεϊ όλο και περισσότερο τό όπτικοακουστικά μέσα πληροφόρησης στήν ιδεολογική μάχη που δίνεται, και μάλιστα σε μιά στιγμή που ή μάχη αυτή άποχτᾶ ούσιαστική σημασία. Είναι, λοιπόν, αναγκαϊό ν' άπαντήσουμε-στό μέτρο των μέσων που διαθέτουμε και που δέν είναι, βέβαια, ίδια μ' αυτά της αστικής τάξης-σ' αυτή τήν δημαγωγική (και συχνά επιτήδεια) προπαγάνδα, ύπερασπίζοντας τά συμφέροντα των λαϊκών τάξεων τά όποια άγνοεϊ ή πολιτική των μονοπωλίων. Γιαυτό, παράλληλα με τά παραδοσιακά μέσα πληροφόρησης όφειλουμε να έναρμονίσομε τήν προσπάθειά μας και με τά σύγχρονα όπτικοακουστικά μέσα.

- Ποιές ταινίες έχετε γυρίσει μέχρι σήμερα ;

- 'Απ' τήν αρχή, σκοπός μας ήταν ή παραγωγή ταινιών που να μπορούν να χρησιμοποιηθοϋν από τους συνδικαλιστικούς και, ένδεχομένως, κι από άλλους οργανισμούς. Τά οικονομικά και τά τεχνικά μέσα που διαθέτουμε δέν επέτρεπαν τήν παραγωγή τέτοιων ταινιών. Πολύ σύντομα καταλάβαμε πως δέν ήταν αναγκαϊό ν' αρχίσουμε με ταινίες 16 χιλιοστών. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήξαμε ύστερα από μιά εξέταση των μέσων διανομής που θα μπορούσαμε να διαθέσομε.

Ό συλλογισμός που κάναμε ήταν πολύ άπλος : τό περισσότερο διαδομένο μέσο, που ύπάρχει σχεδόν παντού στή Γαλλία, είναι ό προβολέας σλάιντς βέβαια, πρόκειται για μέσο που στους κινηματογραφιστές ίσως να φαίνεται στοιχειώδες. Έμεϊς όμως είμαστε πεπεισμένοι για τήν αποτελεσματικότητα του: Είναι εύκολο χρηστο και μπορεί, ανάλογα με τις συνθήκες του χώρου όπου γίνονται οί προβολές, να προσθέσει ή να αφαιρέσει κανείς σλάιντς να κάνει ή να μην κάνει σχόλια, κλπ.

Τό θέμα της πρώτης μας δουλειᾶς καθορίστηκε άπ' τήν πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στή Γαλλία μετά τό Μάη: Κάναμε τόν άπολογισμό της Γκιωλινης Δεκαετίας. Τό τελικό άποτέλεσμα είχε αρκετά λάθη-παρασυρθήκαμε άπ' τις κινηματογραφικές μεθόδους ένω οί γνώσεις μας στον τομέα αυτό ήταν έλλιπεις - αλλά είχαμε τεράστια έπιτυχία και τό γεγονός αυτό μᾶς έδωσε κουράγιο: πεντακάσιοι προβολεϊς σλάιντς χρησιμοποιήθηκαν σ' όλόκληρη τή χώρα. Και, τό σημαντικότερο, οί συνδικαλιστές ένθουσιάστηκαν άπ' τήν προσαρμοστικότητα του ύλικού που μπορούσαν να τό τροποποιήσουν ανάλογα με τις τοπικές ανάγκες.

Η διάδοση αυτού του μέσου μᾶς έδωσε τή δυνατότητα ν' άποχτήσομε τις πρώτες οικονομικές βάσεις, περιορισμένες βέβαια αλλά αρκετές ώστε να μπορούμε να συντηροϋμε ένα μικρό γραφείο με τηλέφωνο, ένα εργαστήριο μοντάζ για ταινίες 16 χιλ., κλπ. Ακόμα, μπορέσαμε να βοηθήσομε τους συναδέλφους-συνδικαλιστές του εργοστασίου Ντασώλτ, στο Σαιν-Κλοϋ, να τελειώσουν ένα φιλμ που είχαν γυρίσει μόνοι τους κατά τις άπεργίες του Μάη. (Αυτή ή συνεργασία συνεχίζεται και σήμερα: γύρισαν πολλά αξιοσημείωτα πληροφοριακά φιλμ μέσα στο εργοστάσιό τους).

Τήν περίοδο του δημοψηφίσματος, τόν 'Απρίλη του 69, άποχτήσαμε κι έναν δεύτερο τύπο προβολέα σλάιντς, αλλά μᾶς πρόλαβαν τά γεγονότα: όταν τό μηχάνημα ήταν έτοιμο άρχισε ή προεκλογική περίοδος. Αυτή ή άρνητική έμπειρία ήταν για μᾶς ένα μάθημα.

"ΛΑΟΣ, ΑΓΡΙΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ" ΤΗΣ ΜΑΝΤΛΕΝ ΡΙΦΦΩ (ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ "ΝΤΥΝΑΝΤΙΑ")



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΗ

[2]

τῶν Ζάν Ναρμπονί
καὶ Ζάν-Λουί Κομπολλί

Ἄυτό πού εἶναι, ἀλλά δέν εἶναι (ἐνῶ θά ἔπρεπε νά εἶναι) ἡ κριτική τοῦ κινήματος, ἀποτελεῖ ἕνα πρόβλημα στό κέντρο τῶν προβλημάτων μας. Κι ἐδῶ ἐπίσης, ὅπως ἐπιχειρήσαμε νά τό κάνουμε μέ τίς ταινίες, πρέπει, πρὶν ἀπ' ὅλα, νά ἀναλύσουμε τήν κατάσταση τῶν πραγμάτων.

Στήν παράγραφο 3 τοῦ προηγούμενου ἄρθρου μας (Κριτική λειτουργία) γράψαμε γιά τήν κριτική πού ἐφαρμόζεται σήμερα στό κινήματογραφικό περιοδικό (τά γαλλικά-ἀλλά τοῦτο ἰσχύει καί γενικότερα) : " Συνεχίζοντας τήν ἀκαμπτη παράδοση σέ πολυάριθμα, ἀχρηστα καί ἀσήμαντα γραπτά γιά τό σινεμά, ἡ κινήματογραφική κριτική προσδιορίζεται, σήμερα, στό σύνολο τῆς, ἀπό ἰδεαλιστικές προκαταλήψεις καί ἀπό τάσεις ὑποταγῆς στόν ἐμπειρισμό. " Οἱ γραμμές αὐτές ἔχουν ἀνάγκη ἀπό μιά πλατύτερη ἀνάπτυξη. Προτιμοῦμε ὅμως νά ἀναβάλουμε γιά ἄλλη φορά τήν ἀνάπτυξη αὐτή, γιατί ὑπάρχει ἕνα περιοδικό, τό " Σινετί", πού διατείνεται ὅτι διακρίνει ὀριστικά κάθε σχέση μέ τόν ἐμπειρισμό, ἐπικαλεῖται ἐπιστημονική διαλεκτική, ἐπιδιώκει νά διαμορφώσει μιά ἀληθινή θεωρία τοῦ κινήματος καί ταυτόχρονα νά στρατευτεῖ στήν ὑπηρεσία τοῦ κοινωνικοῦ ἀνταγωνισμοῦ, διακηρύσσει παντοῦ τήν ἐπανάσταση, μέ ἄλλα λόγια παρουσιάζεται σάν πολέμιος τοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἐκείνου ἀκριβῶς τοῦ ὁποῦοι τηρεῖ τό πνεῦμα τῆς κινήματογραφικῆς κριτικῆς.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία, σύμφωνα ἄλλωστε καί μέ τίς θέσεις τοῦ προηγούμενου ἄρθρου μας, ὅτι ἐνα τέτοιο πρόγραμμα μᾶς βρῖσκει σύμφωνους. Ἄλλά δέν μποροῦμε νά στεκόμαστε σέ ἀρχές καί σέ "προγράμματα", ὅσο κι ἂν εἶναι ὑπέροχα. Ἡ καλή θέληση δέν ἀπαλάσσει ἀπ' τό χρέος τῆς πράξης. Ἐτσι, ἀφοῦ τό " Σινετί" δέν παραλείπει νά σκοπεύει στήν ἴδια κριτική πού σκοπεύουν καί τά "Κα-

Ἄπό τό δημοψήφισμα καί μετά γυρίσαμε ταινίες πολιτικοῦ περιεχομένου στά 16 χιλ. Ἡ πρώτη, πού τή γύρισε ὁ Ζάν Ντυκλό, εἶχε σά θέμα τήν ἐξοχική προεδρική κατοικία. Τυπώθηκε σέ 50 κόπιες, καί μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τήν ἴδια μέρα τήν εἶδαν 80.000 θεατές. Ἡ δεύτερη ταινία μας ("PHAM TI LIEU") εἶναι ἕνα πολύ ἀπλό φῶμα καί ἀναφέρεται στή σφαγή τοῦ SONG MY. Πρόκειται γιά κινήματογραφημένη συνέντευξη μέ μιά κοπέλλα πού διασώθηκε καί κατέφυγε στή Γαλλία. Τήν ἐποχή ἐκείνη δέν εἶχε γίνει ἀκόμα γνωστό τό γεγονός τῆς σφαγῆς. Ἡ ταινία προβλήθηκε ἰδιαίτερα ἀπ' τήν "Ἐνωση Γαλλῶν" καί τήν "Κίνηση Εἰρήνης".

Σέ συνέχεια, γυρίσαμε μιά ταινία διάρκειας 55 λεπτῶν πάνω στό πρόβλημα τῶν ἐμικρέδων. Τίτλος, "Οἱ ἐμικρέδες στή Γαλλία: Ἡ κατοικία". Ἀκολούθησε τό "Ἄγριες Εἰκόνες" σέ συνεργασία μέ τήν Μαντλέν Ριφώ, τή γνωστή δημοσιογράφο πού ἔγραψε καί τό βιβλίο "Μέ τούς ἀντάρτες τοῦ Βιετνάμ". Πρόκειται γιά ταινία-μοντάζ τοῦ ὑλικοῦ πού τράβηξε ἡ ἴδια στό Λάος καί ἔφερε μαζί της ὅταν ἐπέστρεψε στή Γαλλία. Τώρα μελετοῦμε καί δοκιμάζουμε ἠλεκτρονικά μέσα γυρίσματος καί προβολῆς (μαγνητοσκόπιο, κλπ.)

- Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τόν πολιτικό κινήματογράφο, ἀπό ἀποψη αἰσθητική καί δραματουργική; Ἀποβλέπετε στήν ἀμεση ἀποτελεσματικότητα, τήν ἀμεση ἀποδοχή τῶν μηνυμάτων σας ἀπ' τό πλατύ κοινό, ἢ ἀντιμετωπίζετε καί προβλήματα φόρμας; Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας, π.χ., γιά τό ἐπιποδιαλεπτικό στυλ τοῦ Κλάουμπερ Ρόσα;

- Ὁ τύπος μέ τόν ὁποῖο διατυπώσατε τό ἐρώτημά σας ἐπιβάλλει μιά ἀπάντηση σχηματική γιά νά νά σαφῆς. Πολύ περισσότερο μάλιστα, ἀφοῦ ἡ ἐρώτησή σας προϋποθέτει σύζευξη ἀντιθέτων στοιχείων, ἀσχετων μεταξύ τους: ἀποτελεσματικότητα-τέχνη, κλπ. Γιά μᾶς τό πρόβλημα δέν τίθεται ἔτσι.

Κατ' ἀρχήν, εἴμαστε "στρατευμένοι". Αὐτό ὅμως δέν ἐμποδίζει τόν καθένα μας νά διατηρεῖ τήν προσωπική του γνώμη γιά τόν Ρόσα, ἢ ὅποιον ἄλλο. Κατόπιν, γιά νά ἔρθουμε σ' αὐτό πού ἐσεῖς ὀνομάζετε "πλατύ κοινό" ἢ ἀποψη μας θάχε κάποιο νόημα ἂν διαθέταμε δίκτυο διανομῆς ταινιῶν. Ὅμως δέν διαθέτομε. Αὐτό δέ σημαίνει πῶς δέν θά θέλαμε νά κάνουμε γνωστές τίς ἀπόψεις ὅσο τῶν δυ-νατόν πιό πλατεῖα. Ἄφοῦ ὁ κινήματογράφος μας εἶναι καθαρά πολιτικός κι ἀφοῦ περιορίζομαστε σέ δικά μας μέσα διανομῆς, εἶναι φυσικό τό κοινό μας νά μὴν εἶναι "πλατύ" μέ τήν ἀριθμητική ἔννοια πού ἐσεῖς δίνετε στή λέξη. Τώρα, ὡς πρὸς αὐτό πού ὀνομάζετε "πολιτικό σινεμά", θά ἦταν λάθος ὁ μορφικός ἀκαδημαϊσμός: Θά πρέπει νά ὑπάρχει καί σ' αὐτόν τόν κινήματογράφο μιά ὅσο γίνεται μεγαλύτερη δυνατότητα ἐπιλογῆς ὅσον ἀφορᾷ τό χῶρο, τά γεγονότα, τίς αἰσθητικές τάσεις. Δέν ἰσχυρίζομαστε πῶς ἐμεῖς μονοπωλοῦμε τήν "καθαρότητα" τοῦ πολιτικοῦ σινεμά. Κάναμε, ἀπλῶς, μιά ἐκ-λογή καί προσπαθοῦμε νά τήν τηρήσουμε. Αὐτό πού κάνουμε ἐμεῖς στή Γαλλία δέν εἶναι ἀναγκαστικά ἐφαρμόσιμο κατὰ γράμμα, π.χ. στή Βραζιλία ἢ ὅπου ἄλλοῦ.

- Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τό πρόβλημα τῶν "παλιῶν καί τῶν νέων μορφῶν";

- Σύμφωνα μέ τή διαλεκτική, οἱ παλιές μορφές δέν ἀποκλείουν ὅπωςδήποτε τίς καινούργιες. Μετά τήν ταινία JACQUOU LE CROQUANT οἱ ἐκδηλώσεις τῶν χωρικῶν δικαιολογοῦν τό ἐγχείρημα, ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει πῶς πρὸκειται γιά τή μοναδική φόρμα στήν ὁποία θά μπορούσαμε νά ἐντάξουμε ἕνα ἔργο. Πρέπει νά εἴμαστε ἐπιφυλακτικοί καί ὡς πρὸς τήν ἐμπειριοκρατία τῆς σχολῆς Πρόδλε-κουλτ καί ὡς πρὸς τήν διαιώνιση τῶν παλιῶν μορφῶν. Γιά νά συζητηθοῦν προβλήματα τόσο σοβαρά, ἀπαιτεῖται χῶρος διαφορετικός ἀπ' αὐτόν πού προσφέρει μιά συνέντευξη.

- Τί πιστεύετε γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ "παράλληλου" σινεμά στή Γαλλία σήμερα;

- Δέν κάνουμε "παράλληλο" σινεμά - ἐκφραση πού ἀνήκει σ' ἄλλους καί δέν ἀπηρεῖ καθόλου. Δέν ἐπιζητοῦμε νά μεταμορφώσουμε τή Γαλλία σ' ἕνα ἀπέραντο κινήματογραφικό στούντιο, οὔτε πι-στεύουμε ὅτι ὁ κινήματογράφος θά ὀδηγήσει σέ μιά κοινωνική ἀλλαγῆ. Θέλουμε, μόνο, νά πετύχου-με, μέ τά μέσα πού διαθέτομε, νά γίνει γνωστή ἡ κοινωνική καί πολιτική μας θέση.

- Δέν θά ἔπρεπε νά διακρίνουμε δυό ἐπίπεδα, ἕνα τῆς πληροφόρησης στήν εὐρεία ἔννοια τῆς λέ-ξης κι ἕνα δεύτερο, τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας;

- Δέν θέλουμε νά ὑποκαταστήσουμε τήν τέχνη μέ τήν πολιτική καί δέν πρέπει νά τά συγχέουμε αὐτά τά δυό. Στό δικό μας τομέα, ἡ διάκριση πού κάνετε δέν ἔχει καμιά ἔννοια, ἀφοῦ δέν προσπα-θοῦμε νά ἐπιβάλλουμε μιά ὀρισμένη θεματική. Ἄλλωστε, ἡ καλλιτεχνική δημιουργία δέν βρῖσκεται πάντα ἐκεῖ πού πιστεύουμε πῶς βρῖσκεται. Ὁμολογοῦμε ἀπλά καί χωρὶς ὑπερβολή πῶς προσπαθοῦμε νά κάνουμε τή δουλειά μας ὅσο καλύτερα μποροῦμε.

Μετάφραση: ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

γιέ ντύ Σινεμά", ως δοῦμε τί κείμενα διαβάζουμε στο "Σινετί" και κατά πόσον συνιστοῦν κάτι πα-
ραπάνω ἀπὸ διακήρυξη ἑνὸς προγράμματος, κατά πόσον ἀποτελοῦν ἀσκηση ὀρισμένων ἀρχῶν και ὄχι
μονάχα τή διαβεβαίωση τους-σάν ἀποζημίωση γιὰ τήν ἄλλειψή τους.

Θεωροῦμε ἐπείγουσα τήν ἔρευνα αὐτή, ἐπειδή τό "Σινετί" ἰσχυρίζεται ὅτι προσφέρει τό παρά-
δειγμα μιᾶς "στρατευμένης κριτικῆς". Δηλαδή, χαράζει τό δρόμο στήν κριτική πού ἔχει ἄμεση ἀνα-
φορά μέ τόν διαλεκτικό ὑλισμό-τήν ἀναβίωση πού εὐχηθήκαμε κι ἐμεῖς στο προηγούμενο ἄρθρο-δι-
δάσκοντάς τον ταυτόχρονα στοὺς κινηματογραφιστές. Αὐτό τό τελευταῖο μᾶς ἐνδιαφέρει πολύ και
θά πρέπει νά πρυτανεύσει σέ κάθε σκέψη σχετική μέ τόν κινηματογράφο και τήν κριτική.

1

Ἀπὸ τά περιεχόμενα τοῦ τεύχους Νο 5 τοῦ "Σινετί" σημειώνουμε κατ' ἀρχήν τά κείμενα τῶν
τεσσάρων μονίμων συντακτῶν του, γιατί ἐκφράζουν τή "διεύθυνση" τοῦ περιοδικοῦ: Ζεράρ Λεμπλάν
("Διεύθυνση", "Γιοντάρ: ἀξία χρήσης ἢ ἀξία ἀνταλλακτικῆς"; "Τό καλοκαίρι"), Ζάν-Πῶλ Φαρζιέ ("Ἡ
παρένθεση και ἡ ὑπεκφυγή: δοκίμιο θεωρητικοῦ προσδιορισμοῦ τῶν σχέσεων κινηματογράφου-πολι-
τικῆς", "Λόγος-ταινία (ἐπανάσταση)-μεταλλαγή"), Ἐλιάν Λέ Γκριβέ-Σιμόν Λουσιανί ("Γέννηση μιᾶς
θεωρίας").

Ἐφόσον οἱ τέσσερις αὐτοί συντάκτες ἀποτελοῦν τή συντακτική ἐπιτροπή τοῦ "Σινετί" μπορού-
με ἀκίνδυνα νά θεωρήσουμε τίς συνεργασίες τους σάν ἕνα ἑνιαῖο κείμενο, τό "Κείμενο τοῦ Περιο-
δικοῦ". Ἄλλωστε, κατά τόν ἴδιο τρόπο προσδιορίζει ἐπανειλημμένα τό "Σινετί" και τή θέση του :
στο "Ἐνα κείμενο: Σινετί" γράφει : "ἀπ' αὐτό τό κείμενο σέ γίνεσθαι (μῆ-κλειστό ἱστορικά) μπο-
ροῦμε νά πούμε ὅτι τείνει, μέσω μιᾶς θεωρητικῆς ἐργασίας, νά ἀνατρέψει τήν ἰδεαλιστική θεωρία
πού κυριαρχεῖ σήμερα στόν κινηματογράφο, ἀποσυνθέτοντας μεθοδικά τίς μεθόδους του ἄλλοτρώ-
σης και δικαιολόγησής.", κλπ. Πράγματι, ἀπὸ παράγραφο σέ παράγραφο, ἀπὸ ἀναφορά στά ἴδια παρα-
δείγματα και ἀπὸ διατυπώσεις ταυτόσημες τῶν ἴδιων θεωρητικῶν ἀρχῶν προκύπτει ἕνα ἑνιαῖο κείμε-
νο. Αὐτοῦ τοῦ κειμένου θά πρέπει νά ἐξεταστῆ ἡ ἀπόκλιση ἀνάμεσα στήν ἀπόσπαση πού διακηρύσ-
σει και στήν ἀπόσπαση πού πραγματοποιεῖ ἀπὸ τήν ἰδεολογία τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Θά ἐξακριβώσουμε ἔ-
τσι ἂν τό "σχίσμα" πού ὑποστηρίζει πῶς δημιουργεῖ δέν εἶναι μιᾶ ἀπλή ἰδεολογική ἐκφραση πού πε-
ριέχεται μέσω στο γενικό ἰδεολογικό πλαίσιο. Θά ἐξακριβώσουμε ἂν τό στρατευμένο "Σινετί" εἶ-
ναι ταυτόχρονα και ἐπαναστατικό ἢ ἂν ἡ ἐπανάσταση (τό πέρασμα σέ μιᾶ νέα θεωρία τοῦ κινηματο-
γράφου και τῆς κριτικῆς) δέ χρησιμοποιεῖται σά βιτρίνα τῆς στρατευμένης μανίας.

Λοιπόν, μῶλις ξεκινήσει αὐτή ἡ ἐξέταση, σκονταῦτει σέ μιᾶ δυσκολία. Τό Κείμενο χρησιμοποιεῖ
σέ ἀφθονία ἕναν ὀρισμένο ἀριθμό ἐννοιῶν, χωρίς νά δημιουργεῖ ἀπ' αὐτές κάποια θεωρία, χωρίς νά
τίς σχηματιστοῦν σέ σύστημα, σά νά ἀρκοῦσε ἡ ἀπλή διατύπωσή τους γιὰ νά συλλάβουμε νέα νοήμα-
τα. Οἱ ἐννοίες αὐτές εἶναι : σχίσμα, ἐγγραφή, ἴχνος, ἐργασία, ἀναπαράσταση, ἀφῶνα, παραγωγή, ἀπό-
διάρθρωση, μεταλλαγή, θεωρία, φιξιδόν, ἀντανάκλαση, ὁμοίωμα κ. ἄ - ἐννοίες πού ἔχουν γίνεῖ μανιέρα
ἀλλά τους λείπει ἡ ἐπαρκῆς ἀνάλυση και προσδιορισμός στο συγκεκριμένο χῶρο τοῦ κινηματογρά-
φου. Καί κάθε φορὰ πού ἐπιχειρεῖ τό Κείμενο νά τυποποιήσει θεωρητικά κάποια ἐννοια (π.χ. τήν
"παρένθεση" ἢ τήν "πολιτική") τό κάνει κατά πολύ περίεργο και ἀποκαλυπτικό τρόπο, ὡς ἐξῆς: Ὁ-
ρίζει ὅτι αὐτή ἡ ἐννοια δημιουργεῖ πρόβλημα και ὅτι αὐτό τό πρόβλημά δέν εἶχε μέχρι τώρα ἀντιμε-
τωπιστεῖ. Ἐξηγεῖ γιατί συμβαίνει αὐτό (ἐξαιτίας τῆς ἰδεολογίας κλπ.) και προσποιεῖται ὅτι τό ἀ-
νακαλύπτει, μακρυγορῶντας σέ περιπτώσιακές ἀναφορές. Κι ἀφοῦ ἐξαντλήσει τό πρόβλημα τῆς ἐν-
νοιας ἐπιστρέφει σ' αὐτήν χωρίς νά τήν ἔχει συστηματοποιήσει θεωρητικά, οὔτε και νά τήν ἔχει
προσάθει. Ἐτσι μπλεγμένος ὁ κόμπος ἑνὸς προβλήματος πού θά ἔρθει γιὰ νά λυθεῖ, ἀφήνει στήν
ἄκρη τό ἴδιο τό πρόβλημα τοῦ ὀρισμοῦ και τῆς θεωρητικῆς τυποποίησης τῆς ἐννοιας. Εἶναι ἀκριβῶς
ἡ περιπέτεια τῆς ἐννοιας "παρένθεση" : τό κείμενο μᾶς λέει γιὰ τή σημασία πού ἔχει ἡ χρησιμο-
ποίηση τῆς ἐννοιας στήν κατανόηση τῶν σχέσεων κινηματογράφου-πολιτικῆς, ἀλλά δέν μᾶς λέει οὔ-
τέ τί εἶναι "παρένθεση", οὔτε τί εἶναι αὐτό πού μπαίνει σέ παρενθέσεις.

Ἐτσι, ἡ ἀνάγνωση τοῦ κειμένου σκοντάφτει σέ δυὸ ἐμπόδια : Πρῶτο, ἡ ἀνάλυση πού κάνει τό "Σι-
νετί" γιὰ τίς σχέσεις κινηματογράφου και ἰδεολογίας παραμένει σέ ἕνα ἀόριστο και ἀσαφές ἐπί-
πεδο ἐννοιῶν, τέτοιο ὥστε, οἱ βασικές σημασίες νά προκύπτουν ἀπὸ τόν ἐπαναστατικό βερμπαλισμό
και ἡ θεωρητική ἀκριβολογία νά ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τήν ἐπιστημονική ψευτο-ἀκριβολογία. Μέ
αὐτή τή θεωρητική ὀκνηρία και τήν ἀσάφεια, τό Κείμενο ἐμφανίζεται νά ἀνήκει σ' αὐτό ἀκριβῶς
πρός τό ὅποιο πιστεύει ὅτι διακρίπτει τίς σχέσεις, στο κατεστημένο ἰδεολογικό πλαίσιο. Δεύτερον

ὅταν ἐπιχειρεῖ νά ἀναπτύξει τή θεωρία τῶν ἐννοιῶν του, συγχίζει τήν ἀνάλυση τῶν ἰδεολογικῶν ἐ-
πιχειρημάτων αὐτῶν τῶν ἐννοιῶν μέ τήν ἀνάλυση τῶν ἐπιστημονικῶν τους ὀρισμῶν και, μοιραῖα, ξα-
ναβρίσκειται ἐγκλωβισμένο μέσα στο σύστημα τῆς κατεστημένης ἰδεολογίας. Ἄς πάρουμε μερικά πα-
ραδείγματα ἀπ' αὐτή τήν ἀσάφεια τοῦ Κειμένου.

α) Τό σχίσμα (ἢ ρήξη). Κατά τό "Σινετί" πού τό χρησιμοποιεῖ ἔντονα, δηλώνει τήν ἀρχή τοῦ δι-
αχωρισμοῦ ἀνάμεσα στά ἰδεολογικά προλόντα (ταινίες, περιοδικά) τῶν ἄλλοτριωμένων ἀπὸ τήν κατεστη-
μένη ἰδεολογία και στά ἰδεολογικά προλόντα (ταινίες, περιοδικά) πού εἶναι ἐπαναστατικά. Τρία ἀπο-
σπάσματα: 1) "Τό σχίσμα: ἕνας ὀρισμένος ἀριθμός κειμένων και περιοδικῶν εἶναι, παρ' ὅλα αὐτά, ἀ-
νεπηρέαστος ἀπὸ τήν ἀστική ἰδεολογία: π.χ. "Οχτώβρης στή Μαδρίτη" ("Ἀνοῦν), "Σινετί". 2) "Τό
κείμενο αὐτό (τοῦ "Σινετί" πάντα) ὀρίζει, λοιπόν, αὐτό πού μπορούμε νά ὀνομάσουμε "σχίσμα", δη-
λαδή τό μετασχηματισμό ἑνὸς νευρωτικοῦ ἰδεολογικοῦ λόγου σέ ἕναν ἐπιστημονικό λόγο". 3) "Ἐγ-
γεγραμμένος ἀπὸ τή "φύση" του και τήν ἱστορία του μέσα στήν ἰδεαλιστική ἰδεολογία, ὁ κινηματο-
γράφος δέν ἔχει παρά μιᾶ μόνο δυνατότητα νά τήν παραβιάσει: τήν θεωρητική πραχτική. Ἐνταγμέ-
νος σέ μιᾶ θεωρητική πραχτική, θά μπορέσει νά ξεπεράσει ἐμπράγματα τήν ἰδεαλιστική ἰδεολογική
του λειτουργία. Τό σχίσμα πού χωρίζει γενικά μιᾶ θεωρία ἀπὸ τήν προκάτοχό της ἰδεολογία εἶναι
γιὰ τόν κινηματογράφο, ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού χωρίζει τή λειτουργία τῆς γνώσης ἀπὸ τή λειτουργία
τῆς ἀναγνώρισης".

Ἐδῶ, ἡ σύγκριση εἶναι διάχυτη. Ὄταν ὁ Ἄλτουσερ μιλάει γιὰ σχίσμα ἐπανερχεται στήν ἐννοια τοῦ
"ἐπιστημονικοῦ σχίσματος" πού προσδιόρισε ὁ Μπασελάρ, και διασαφηνίζει μ' αὐτήν τή διαφορά
ἀνάμεσα στά νεανικά κείμενα τοῦ Μάρξ και στήν καθαυτὸ θεωρία του, ἀνάμεσα σ' αὐτό πού ἦταν φι-
λοσοφία ("Θέσεις στόν Φόβερμαχ") και σ' αὐτό πού ἔγινε ἐπιστήμη ("Τό Κεφάλαιο"). Ὄταν τό "Σι-
νετί", ἔχοντας διαβάσει καλά τόν Ἄλτουσερ μιλάει γιὰ "σχίσμα" χωρίς νά τό προσδιορίζει διαφο-
ρετικά ἀπὸ ὅ, τι ὁ Ἄλτουσερ, ἐκτελεῖ μιᾶ ἐκβιασμένη ἐπέκταση τῆς ἐννοιας σέ μιᾶ περιοχὴ ὅπου ἔ-
χει αὐτοματικά ἀποκλειστεῖ ἀπὸ τόν ἴδιο τόν ἀλτουσεριανό της ὀρισμό: "ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕ-
να ἰδεολογικό προλόν", τό πεδίο ὀρισμοῦ και δράσης του εἶναι ἡ ἰδεολογία και ὄχι ἡ ἐπιστήμη. Μέ
μόνη διαφορά ὅτι σήμερα ὑπηρετεῖ τήν ἀστική κυρίαρχη ἰδεολογία, και αὐριο θά ὑπηρετεῖ μιᾶ ἄλλη
κυρίαρχη ἰδεολογία. Ἄλλά, ἀνάμεσα στο πρῖν και στο μετὰ δέν θά ὑπάρξει μετασχηματισμός τῆς φύ-
σης τοῦ κινηματογράφου. Ἐφόσον εἶναι ἰδεολογικό ὄργανο δέν μπορεῖ νά γίνεῖ ἐπιστήμη. Ματασχη-
ματισμός μπορεῖ νά ὑπάρξει μόνο ὡς πρὸς τή χρήση του και τόν προορισμό του. Ἄν, λοιπόν, θέλου-
με νά μιλάμε γιὰ "σχίσμα" στόν κινηματογράφο, μπορούμε νά τό κάνουμε μόνο μεταφορικά, ποιητικά
και ὄχι στο ἐπίπεδο τῆς θεωρίας. Καί ἂν τό "Σινετί" χρησιμοποιεῖ τήν ἐννοια τοῦ σχίσματος με-
ταφορικά δέν συνταυτίζεται τότε μέ αὐτό τό "κείμενο πού ἔχει ὀρσει ἕνα σχίσμα δηλαδή τό μετα-
σχηματισμό ἑνὸς νευρωτικοῦ ἰδεολογικοῦ λόγου μέ ἕναν ἐπαναστατικό ἰδεολογικό λόγο". Ἐφαρμό-
ζοντας τή σύγκριση, τήν ψευδο-ἀναφορά και τήν ψευδο-ἐπιστήμη τό περιοδικό αὐτό συσκοτίζει τίς
ἐννοίες και, κατά συνέπεια, ἐμποδίζει τήν ἀνάπτυξη τοῦ ἐπιστημονικοῦ λόγου.

β) "Θεωρία". Γιὰ νά μειώσει τή δυσκολία αὐτή πού τή διαισθάνεται ἀόριστα, τό "Σινετί" προ-
σπαθεῖ νά μεταβάλει ἐκβιαστικά τόν κινηματογράφο σέ ἐπιστήμη. Κι ἐπειδή μιᾶ τέτοια μεταμόρφωση
εἶναι ἀδύνατη, καταλήγει σέ ἕναν "θεωρητικό" λόγο, ἐντελῶς ἀλλόκοτο. Διάβασε στόν Ἄλτουσερ ὅ-
τι αὐτό πού ἀντιτίθεται στήν ἰδεολογία εἶναι ἡ ἐπιστήμη, ἡ θεωρία. Ἐπιχειρεῖ λοιπόν νά προσηλυ-
τίσει τόν κινηματογράφο σέ μιᾶ "θεωρητική πραχτική" τοῦ ἑαυτοῦ του : "ὁ κινηματογράφος δέν ἔ-
χει παρά μιᾶ μόνο δυνατότητα παραβίασης : τήν θεωρητική πραχτική". Μποροῦμε νά δεχτοῦμε - και
ἀρχίζοντας ἀπ' τόν Ἄιζενστάιν ὑπάρχουν τέτοια παραδείγματα-μιᾶ θεωρητική στάση σύμφυτη πρὸς
μιᾶ πραχτική τοῦ κινηματογράφου, τέτοια ὥστε αὐτός νά μῆ δημιουργεῖ κατά τρόπον τυφλό και σέ
ἀπόλυτη ἐξάρτηση ἀπ' τήν ἰδεολογία ἀλλά μέ κριτική σκέψη σ' ὅλα τά στάδια παραγωγῆς τῆς ταινί-
ας και τῆς διανομῆς της. Μιᾶ τέτοια "θεωρητική πραχτική" τοῦ κινηματογράφου θά ἐπαρκοῦσε γιὰ
νά ἀγωνιστεῖ κατά τῶν ἰδεολογικῶν ἐξαρτήσεων πού κυβερνοῦν γενικά τόν κινηματογράφο, νά ἐναν-
τωθεῖ και νά διαβρῶσει τήν κυρίαρχη ἰδεολογία, δικιμάζοντας νά τήν ἐκδιώξει ἀπὸ ἕνα ἀπὸ τά οἰ-
κόπεδά της, ἀλλά σέ καμιά περίπτωση δέν μπορεῖ νά μετασχηματίσει τόν κινηματογράφο σέ ἐπιστη-
μονικό σύστημα.

Ἐντούτοις, δέν εἶναι αὐτό πού ἐννοεῖ τό "Σινετί". Ἐχοντας μιλήσει ἀρχικά γιὰ "θεωρητική πρα-
χτική", δέν προχωρεῖ πρὸς πέρα σ' αὐτή τήν κατεύθυνση, ἐπανορθώνει, και συνεχίζει νά μιλά γιὰ τό
ρόλο πού μπορεῖ νά παίζει ὁ κινηματογράφος-θεωρία : "Μέσα στή θεωρητική διαδικασία, ὁ κινημα-
τογράφος μπορεῖ νά παίζει δυὸ ρόλους: α) Ἀναπαράγει τίς γνώσεις πού ἔχουν παραχθεῖ ἀπὸ τίς δι-
άφορες ἐπιστήμες. Παίζει ἕναν ρόλο προσανατολισμοῦ στήν κυκλοφορία τῶν γνώσεων. β) Παράγει μιᾶ

ιδιαιτέρη, δική του γνώση. Έμφανίζει τή φυσική και κοινωνική του ύλικότητα. Αφήνει να διαβαστεί ή ιδεολογική, πολιτική και οικονομική του λειτουργία μέσα στις διαφορετικές ειδικεύσεις του. Και μέσα από τήν πράξη αυτής τής αποκάλυψης οδηγείται στο θεωρητικό επίπεδο, γιατί έτσι αποκόπτεται από τήν ιδεολογία "έντύπωση τής πραγματικότητας", αφού τήν άρνηθει.

Όστε, ό "κινηματογράφος-έπιστήμη" του "Σινετίκ" θά ήταν κατ' αρχήν ένα μέσο διάδοσης επιστημονικών γνώσεων. Τουτό αποτελεί, πράγματι, έναν ρόλο που τόν παίζει ό κινηματογράφος και που ανήκει στην έκλασικευση τής επιστήμης αλλά που δέ μεταβάλλει κατά τίποτα τή φύση του κινηματογράφου σαν ιδεολογικού προιόντος. Μονάχα που, σ' αυτή τήν περίπτωση, συντελεΐται, λόγω τής ταινίας, μιά τροποποίηση τής επιστήμης σε ιδεολογία. Ένας δεύτερος ρόλος έντοτούς θά ένισχυε τόν πρώτο : ό κινηματογράφος-έπιστήμη θά ήταν τέτοιος, αν έκανε να διαφανεί ή διαδικασία τής παραγωγής του, τό πολύπτυχο των όρων ύπαρξής του. Η ταινία θά αποκάλυπτε όλα όσα έγγράφονται σ' αυτήν. Αλλά μιά τέτοια αποκάλυψη δέ μπορούμε να ίσχυριστούμε ότι είναι επιστημονική. Όλο ό,τι μπορούμε να πούμε είναι ότι ή ταινία, αντί να είναι τυφλή για τόν έαυτό της γίνεται πραγματεία του έαυτού της - κινηματογραφική πραγματεία, έννοείται. Έπειδή ή ταινία μεταδίδει κάποια γνώση για τόν έαυτό της και τόν κινηματογράφο δέ σημαίνει όπωσδήποτε ότι αποτελεί επιστημονικό μέσο μετάδοσης αυτής τής γνώσης ούτε και ότι ή γνώση αυτή είναι επιστημονική. Μιά κάμερα που κινηματογραφεί τόν έαυτό της (όπως είναι τό "Οχτώβρης στη Μαδρίτη") δέν είναι ούτε επιστήμη ούτε θεωρία ούτε "ύλιστικός κινηματογράφος". Μάλλον μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί άντανάκλαση τής άντανάκλασης, καθρέφτισμα τής ιδεολογίας.

Και τό "Σινετίκ" καταλήγει : "Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι ή λειτουργία (α) είναι πρωταρχική και καθορίζει τήν άσκηση τής λειτουργίας (β). Για να μπορούν πράγματι να κυκλοφορουν οι γνώσεις, πρέπει κατ' αρχήν ή ταινία να παράγεται στο θεωρητικό επίπεδο. Και καταλήγουμε με τόν έξής άποφασιστικό νόμο : ή κυκλοφορία των γνώσεων στον κινηματογράφο είναι συνακόλουθη με τήν παραγωγή των γνώσεων σ' αυτόν. Αν οι δύο λειτουργίες δέν συμπίπτουν έχουμε άποτυχία, έκπτωση μέσα στην ιδεολογία : ή εμπιστοσύνη μπροστά σε μιά άλήθεια άποκομίζεται από τήν άρετή άνανπλασιασμού τής άληθοφάνειας κι όχι άπ' τή δύναμη τής ίδιας τής άλήθειας, σα θεωρητική γνώση."

Συμπεράσματα που άποτελούν άθροισμα συγχύσεων : 1) "ότι ή ταινία παράγεται στο θεωρητικό επίπεδο" δέν σημαίνει ότι θά διατηρήσει τά άποτυπώματα αυτής τής θεωρητικής εργασίας. 2) Η συσώρευση γνώσεων δέ σημαίνει ότι έγκαταλείπουμε τήν ιδεολογία αφού ή συσώρευση αυτή διεξάγεται μέσα στην ιδεολογία. 3) Καμιά "άλήθεια" δέν είναι για τόν κινηματογράφο "θεωρητική γνώση". Είναι γνώση αλλά όχι θεωρητική. Με τήν ίδια εύκολία που ζευγαρώνουμε "θεωρία" και "κινηματογράφο" χωρίζουμε ταυτόχρονα "κινηματογράφο" και "ιδεολογία". Τό "Σινετίκ" πιστεύει ότι οι λέξεις "έπιστήμη" και "θεωρία" περιέχουν μαγικά ώστε να εξασφαλίζουν και τίς άλλες έννοιες ("σχίσμα", κλπ.)

γ) Τά παραδείγματα. Τό "Σινετίκ" μνημονεύει επανειλημμένα τίς ταινίες "Οχτώβρης στη Μαδρίτη" και "Ο παίχτης με τίς μποτλίες" σαν έργα που εκπληρώνουν τό "σχίσμα" και τό πέραςμα στη "θεωρία". Τό ένα λόγω τής διαδικασίας παραγωγής τής ταινίας που μάς τήν διηγείται ή ίδια ή ταινία. Τό άλλο, γιατί είναι "άφωνο", έντός από τό "λόγο του θεού". Αφήνουμε κατά μέρος τίς άδυναμίες αυτών των ταινιών και έντοπίζουμε τό πρόβλημα στους "λόγους" που βρίσκει τό "Σινετίκ" για ν' άποδώσει σ' αυτά τά έργα τήν ποιότητα του "ματεριαλιστικού σινεμά" και τή χρησιμότητα μέσα στους κοινωνικούς άνταγωνισμούς.

Τό "Οχτώβρης στη Μαδρίτη" είναι, πράγματι, ή ιστορία ενός φίλμ που έπρόκειτο να γυριστεί στη Μαδρίτη, αλλά απέτυχε. Παίζει στην ταινία ό ίδιος ό Άνουν, διηγείται τό έργο, ύποκρίνεται ότι θέλει να γυρίσει μερικές σηνές, δείχνει ότι δέν τίς γυρίζει, κι αυτό τό πήγαινε-έλα άνάμεσα στο πρόγραμμα τής ταινίας και στο λόγο του κινηματογραφιστή που τήν έμποδίζει να πραγματοποιηθεί, συνθέτει τήν ταινία. Είναι φανερό ότι, έντελώς άπλοϊκά, τό "Σινετίκ" συγχίζει τήν εργασία που έγινε και δείχτηκε άπ' τήν ταινία με τή μυθοποίηση αυτής τής εργασίας, που είναι και ή μυθοποίηση τής ταινίας. Τό "Οχτώβρης στη Μαδρίτη" είναι μιά ταινία που διηγείται (όπως και άλλες ταινίες) μιά ιστορία, τήν ιστορία τής παραγωγής μιάς ταινίας. Που χρησιμοποιεί τήν άγωνία (όταν ό Άνουν λέει μισοχαμογελώντας: θά τήν τελειώσω αυτή τήν ταινία ;), που δημιουργεί με τόν κινηματογράφο ένα φανταστικό στοιχείο, όπως κάνουν και οι άλλες ταινίες. Τό να γίνεται πιστευτή αυτή ή φαντασία είναι ό,τι ακριβώς καταδικάζει βίαια στις άλλες ταινίες τό "Σινετίκ", γιατί αποτελεί είσβολή τής ιδεολογίας μέσα στον κινηματογράφο και άλλοτρίωση του θεατή. Απέχουμε πολύ από μιά επιστημονική κριτική που θά μάς έβγαζε από τή σύγχυση και που θά μελετούσε από πιο κοντά τίς ταινίες, πράγμα που θά έπρεπε να τό κάνει, αλλά δέν τό κάνει τό "Σινετίκ".

"Όσον άφορα τόν "Παίχτη με τίς μποτλίες", θά ήταν φίλμ "ματεριαλιστικό" αν συνέβαινε κάθε λόγος σήμερα να ήταν ιδεολογικός και να μιλούσε στον κινηματογράφο μόνο ή κεφαλοκρατία, τότε, κάνοντας τήν ταινία του βουβή, ό Λαζουρνάντ θά ξεφευγε άπ' αυτήν τήν ιδεολογική άρπάγη! Θά ήταν σαν να έκφέρεται ό "Λόγος" τής ιδεολογίας μέσα στον κινηματογράφο μονάχα με τό διάλογο των προσώπων και να άρκοϋσε να κάνουμε τό μουγγό για να είμαστε επαναστατικοί! (Αφήνουμε τή φοβερή άσυνέπεια μιάς τέτοιας ταχτικής για τήν πάλη των ιδεών). Η σωπή δέν είναι άφασική άπουσία, αλλά άρνηση να μιλάμε σε χώρους που έχουν καταληφτεί".

Ξεκινώντας άπ' αυτήν τήν γλωσσική άφασία τό "Σινετίκ" άναπτύσσει έναν μακρύ συλλογισμό ζητώντας να άποδείξει ότι, έφόσον ή ταινία δέν αποτελεί ούτε συμβολικό κείμενο (αφού δέ λέει τίποτα) ούτε ρεαλιστικό κείμενο (αφού δέν είναι παρά μόνο εικόνες), "αλλάζει τόν άξονα άναφορών του κινηματογράφου". Γιατί ή ταινία έμφανίζεται σαν μιά όδότητα χωρίς άναφορές, όπου όλα τά στοιχεία της δέν έχουν άλλη άναφορά παρά μόνο σ' αυτή τήν όδότητα (π.χ., τά πρόσωπα παύουν να είναι πρόσωπα, αφού άντιδρούν στις άλλαγές χώρου τής εικόνας και όχι σε κάποια ψυχολογία). Η σκηνοθεσία τής ταινίας περιορίζεται σε τοποθέτηση πάνω στη σηνή των μέσων παραγωγής τής ταινίας. Και μ' αυτόν τόν τρόπο ή ταινία θά άποσπώνταν άπ' τόν φορμαλισμό (τόν όποιο, κατά περιεργό τρόπο όρίζει σαν άνάκλαση ενός Κόσμου ή ενός Έγώ). Η ταινία δέν λέει παρά τήν ταινία αλλά λέει όλη τήν ταινία". (Είναι φανερό ότι τό "Σινετίκ" δέν ξεφεύγει από τήν κλασική ιδεαλιστική ταυτολογία). . . Και μιά μέρα, συμπληρώνει τό "Σινετίκ", μιά μέρα θά μιλάμε χωρίς μεταφορές."

Τί άλλο να πούμε για τόν "Παίχτη με τίς μποτλίες" παρά ότι είναι όδοληρος μεταφορά, τερατώδης μεταφορά τής δικής του άδυναμίας και άσημαντότητας. Άλοίμονο αν έπρεπε να καταταχτούν στο χώρο του "ματεριαλιστικού σινεμά" όλες οι ταινίες που μαρτυρούν, σαν αυτήν, τήν άδυναμία όπου έχει καταλήξει ό μικροαστικός ιδεαλισμός. Να θεωρήσουμε ότι αυτή ή ταινία είναι εκκίνη που καταργεί τό δεσμό με τόν φορμαλισμό και τόν ιδεαλισμό είναι σα να θεωρούμε επαναστατικό γεγονός τό συμβιβασμό με τήν ταυτολογία (ή ταινία είναι μιά ταινία). Δέν πρέπει να ταυτίζουμε τήν ύλικότητα του κινηματογράφου με τό ματεριαλιστικό σινεμά.

δ) "Θεωρία του κινηματογράφου". Πρέπει να διασαφηνίσουμε τή βεβαίωση που επαναλαμβάνει εκκατό φορές τό "Σινετίκ", ότι, δηλαδή, άσχολείται με τήν έπεξεργασία μιάς επιστημονικής θεωρίας του κινηματογράφου. Αν είναι γελοίο να θέλουμε να "μήν ύπάγεται πλέον στην ιδεολογική ύπαρξη" ή ταινία και να κατακτήσει μιά "θεωρητική" ή "έπιστημονική" ύπαρξη, έντούτοις δέν είναι καθόλου γελοίο να εργαστούμε για μιά θεωρία του κινηματογράφου και να εφαρμόσουμε μιά επιστημονική κριτική για αυτόν. Δέν όφειλεται στο ότι ή ταινία αποτελεί ιδεολογικό προιόν που δέν μπορεί να μελετηθεί επιστημονικά. Αντίθετα, μάλιστα. Αλλά είναι φανερό ότι επιστημονική άκρίβεια και θεωρητική άνάλυση άποκλείουν κάθε νοητική άσάφεια. Τό άδριστο και τό άτυποποίητο δέν μπορούν να παράγουν άλλο πράγμα από έκείνο του όποίου άποτελούν συμπτωματικά : μιά κριτική πάντα ιδεολογική, κι όταν άνόμα στρατεύεται κατά τής ιδεολογίας. Για να δημιουργήσουμε μιά κριτική θεωρία του κινηματογράφου, δέν άρκει να δανειστούμε έτοιμες έννοιες και όρους (τό συνηθέστερο) και να τούς έντοιχίσουμε στο πεδίο του κινηματογράφου.

Τό "Σινετίκ" δείχνει τήν ίδια άνυπομονησία και βιασύνη στη θεωρία, όπως και στην άλλαγή. Αυτό τό ξεκινά από τό αίσθημα ότι και τά δύο είναι πολύ άπλο να γίνουν και ότι δέν μένει παρά να τό θελήσουμε. Δέν θέλουμε να πιστέψουμε ότι αυτό τό αίσθημα είναι ένδειξη του ίδιου ιδεαλισμού τόν όποιο μάχεται τό "Σινετίκ".

2

Στό μέσο του Κεμένου για τό όποιο γίνεται λόγος τό "Σινετίκ" προβάλλει ένα μακρό και σημαντικό άρθρο του Μ. Πλεύνε με τίτλο "Ο Άτζενστάιν και οι παλιοί νεοεγγελιανοί". Αφήνουμε τό πρόβλημα που θέτει ή παρουσία αυτού του άρθρου και ή κεντρική του θέση στο περιοδικό, καθώς και τή σημασία που έχει. Θά μάς άπασχολήσει όμως για δύο λόγους διαφορετικούς αλλά άχώριστους.

Πρώτα για τίς εύστοχες έρωτήσεις που διατυπώνει, τά προβλήματα που έπισημαίνει και τίς λύσεις που προδιαγράφει. Και μετά, γιατί θίγει θέματα που άπασχολούν στο βάθος και τά "Καγιέ ντύ Σινεμά".

Η πρόθεσή μας είναι σαφής : δέν πρόκειται να εμπλακούμε εδώ σε πολεμική παρόμοια με έκείνες τίς άτέλειωτες έριδες που θηρεύουν με χαιρεκακία οι σχολιαστές των λαθρόβιων έντύπων, αλλά να έπιμείνουμε στη θέση μας που δώσαμε σε γενικές γραμμές με τό προηγούμενο άρθρο μας.

Άς έρθουμε τώρα στο άρθρο του Πλεύνε κι άς δοϋμε τίς γενικές θεωρητικές του συνιστώσες.

Με τις πρώτες λέξεις, το πρόβλημα μπαίνει στη γενικότητά του : ή άστική ιδεολογία, που κυριαρχεί ακόμα σήμερα σε κάποιο κρίσιμο σημείο των οικονομικοπολιτικών ανταγωνισμών, και ενώ μένει τυφλή ως προς τη δύναμη της κατανοητότητάς της (έδω βρισκείται και ο όρισμός της) έντοτους άναγνωρίζει το άναπόφευκτο της δύσης της. Καί, όπως κάνει πάντα μπροστά στην άνοδο ενός άντιπαλου ιδεολογικού ρεύματος προσπαθεί, στο πολιτιστικό κυρίως επίπεδο, να προσαρτήσει και να χρησιμοποιήσει για λογαριασμό της ό,τι άπ' αυτή την ιδεολογία νομίζει ότι μπορεί να διαστρέψει. Χάρη στα ισχυρά μέσα έπιροής και διάδοσης, χάρη στην οικονομική της κυριαρχία και τη συνοχή(θεληματική ή όχι) "ένέργων ιδεολόγων", προσποιείται ότι έγγραφει στο πρόγραμμα της και έκθέτει σαν έμπορεύματα που της άνηκουν, όσα της είναι βαθύτατα έχθρικά, με μία διπλή διεργασία συσκότισης και πληθωρισμού. Άγωνίζεται να υπαγάγει την αντίπαλή της ιδεολογία σε μία " ρυθμισμένη άγορά", και να πλημμυρίσει την άγορά αυτή με κείμενα δήθεν επαναστατικά, που αντιφάσκουν και άλληλόδαναιρούνται, με την έλπιδα να διακηρύξει μ' αυτόν τον τρόπο τον φιλελευθερισμό της , και ταυτόχρονα, να όδηγήσει τα κείμενα αυτά σε άποτόνωση, με βαθμιαίο κορεσμό. Παράλληλα προς αυτές τις τάσεις υπάρχουν και άλλες, καλοπροαίρετες, "προοδευτικές", που ενώ διαφέρουν στους προσδιορισμούς τους είναι ταυτόσημες στο άποτέλεσμα και εύθυγραμμίζονται τελικά σ' ένα κοινό ιδεολογικό μέτωπο, που πρέπει να χτυπηθεί, έξαιτίας των θεωρητικών του λαθών, του έιλεκτικισμού και της σύγχυσης, της πολιτικής του άσυνέπειας (που προσφέρει άφειδώς ύλικό για κατανάλωση). Στις δυό αυτές τάσεις, που τα άποτέλεσμά τους είναι κοινό, ο Πλευνέ αντιθέτει την άνάγκη ενός έπιπνου έργου άσστηρών θεωρητικών έρευνών και την άπηνή αντιμετώπιση των κειμένων. Πιστεύουμε ότι δέν παραμορφώσαμε αυτό που άποτελεί το βάθος του άρθρου του Πλευνέ.

"Αν, σε ό,τι άφορα τη γενική προβληματική του άρθρου του και τη βασική του άρχή συμφωνούμε σε όλα τα σημεία με τον Πλευνέ, ή συνέχεια έντούτους του άρθρου του μας δημιουργεί πολύ σοβαρές έπιφυλάξεις. Έπιφυλάξεις των όποιών ή διατύπωση θα είναι δύσκολη, γιατί άφορούν ένα άρθρο σωστό στο σύνολό του, στ έρεο και άρκετά άσστηρό αλλά που ή στρατηγική του δικαιολογεί την ίδια μομφή που άπηύθυε ο Φ. Σολέρ στον Μ. Πινγκώ, δηλαδή : " άναφορές άκρωτηριασμένες, άμάλγαμα, έπιταχυνόμενη δραματοποίηση, άυθαίρετη καταδίκη". Τουτό μας προκαλεί κατάπληξη γιατί πρόκειται για ένα άρθρο που θέλει να έχει σαν άρχή του την άρνηση κάθε άμαλγάματος, σύγχυσης και ψευδαίσθησης.

Τό άρθρο του Πλευνέ είναι ταχτική των άμαλαμάτων, με σωρεία παραδειγμάτων. Στόχος του είναι να βεβαιωθεί, έν πρώτοις, ή ταυτότητα των "Καγιέ ντύ Σινεμά" με το περιοδικό "Άλλαγή" όπό-τε γίνεται έπιτρεπτή, σε συνέχεια, όποιαδήποτε μετακίνηση, συμπύκνωση και άπότμηση των κειμένων. "Έτσι, μία φράση μπορεί να άρχίζει από το ένα περιοδικό, να συνεχίζει στο άλλο και να ξαναγράφει στο πρώτο, συχνά χωρίς να το έπισημαίνει. Μία τέτοια μέθοδος έντονης σύγχυσης, μία τέτοια παρουσίαση "πρώτου ύλικού" σε άναγνώστες που μπορεί να είναι άκατατόπιστοι είναι έντελώς άτοπο, για ένα κείμενο που θέλει να καυτηριάζει τα κολάζ φράσεων και τα παρόμοια "αναλυτικά μοντέλα". Φέρνουμε ένα παράδειγμα. Στην τελευταία του άρθρου του ο Πλευνέ ξεκινά από ένα άρθρο του "Ά-μένγκουαλ στα "Καγιέ ντύ Σινεμά", για να περάσει άνεπαίσθητα στο άμετάβατο της κινήματογραφικής προβληματικής προς όποιαδήποτε άλλη, και να τελειώσει με την καταγγελία μιας γενικής έπικοινωνίας στην όποια άκριβώς πιστεύει ή "Άλλαγή" όταν γράφει : "ό Όμηρος και ο Άλέξανδρος μπορούν να συμφωνήσουν με τον Ρουσό, ο Ναπολέων με τον Λένιν, ο Ζάν Παρλ με τον Σωύρ, όλος ο κόσμος με όποιοδήποτε και ο όποιοσδήποτε με όλους". Όρατο παράδειγμα μιμητικού άναδιπλασιασμού της γλώσσας-άντικείμενο από τη μεταγλώσσα !

Θά μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι έπισημαίνοντας στην άρχή του κειμένου του, ο Πλευνέ, το άστικό ιδεολογικό μέτωπο στο σύνολό του, παρέλειψε στη συνέχεια να διακρίνει τα "Καγιέ ντύ Σινεμά" από την "Άλλαγή" πιστεύοντας ότι στις γενικές τους γραμμές συμμετέχουν στο ίδιο στρατόπεδο. Αυτό ήμως ή συμμετοχή και ή συγγένεια θα έπρεπε να άποδειχτούν. Γιατί, αν τα "Καγιέ ντύ Σινεμά" μνημόνευσαν δυό φορές την "Άλλαγή", δέν τό έκαναν ούτε σά να ήταν πρότυπο, ούτε σαν παράδειγμα αλλά άπλα και μόνο γιατί σε κάποια στιγμή μας φάνηκε ότι είχαμε κοινά αντικείμενα μελέτης (και όχι μεθόδους). Καί συγκειριμένα, τα κείμενα του Άιζενστάιν και ή προβληματική του μοντάζ (του κινήματογραφικού και του δυναμικού μοντάζ για μας). Η άλλη κατηγορία που είναι πιο σοβαρή και δέν πρέπει να την παρασιωπήσουμε συνίσταται στον χαρακτηρισμό του περιοδικού μας σαν αντιδραστικού. Άν αυτό ίσχυε κάποτε, σήμερα τό θεωρούμε άπαράδεκτο.

Βλέπουμε τώρα πόσο δύσκολο είναι να άπαντήσουμε σε ένα συγγραφέα, που δέν παρακολουθεί την εξέλιξη του περιοδικού μας και έχει σκοπούς άποκλειστικά πολεμικούς. Θά δεχτούμε ότι όλες οι έπιθέσεις του Πλευνέ άφορούν μόνο τα "Καγιέ ντύ Σινεμά" και ότι κανένα άλλο περιοδικό δέ μιλά

στο άρθρο μας άκτός άπ' αυτό.

α) Άιζενστάιν. Άν μας άναγνωρίζει κάποια άσστηρή μεθοδολογία ως προς τη δημοσίευση που κάνουμε από μήνες των γραπτών του Άιζενστάιν και όμολογεί ότι προσπαθούμε να δώσουμε μαζί με κάθε κείμενο τό μέγιστο της ιστορικής άκρίβειας καθώς και ένα πλούσιο-σύστημα έρμηνευτικών σημειώσεων, ο Πλευνέ παρατηρεί ότι παραλείψαμε να εφαρμόσουμε την άρχική μας διακήρυξη για την έξιολόγηση των κειμένων, τη μελέτη τους, την ένταξή τους μέσα στο ιστορικό και θεωρητικό τους περιγύρο, τό αντίκρουσμά τους κάτω από τό φως νέων θεωρητικών άρχών. Με λίγα λόγια μας κατηγορεί ότι προσφέρουμε χύμα και χωρίς είδικές συστάσεις, ύποπτεβεται ένα ύπουλο ιδεολογικό σχέδιο. Ένώ άποσιωπά τό άρθρο του Ζ. Όμνόν "Η έννοια του μοντάζ" (No 221) και τό σημείωμά μας "Μοντάζ" (No 210).

Άπό τον σημαντικό όγκο κειμένων του Άιζενστάιν, στη Γαλλία δέ γνωρίζουμε παρά έλάχιστα, που συγκεντρώθηκαν με τον τίτλο "Σκέψεις ένός κινήματογραφιστή" καθώς και μερικά σκίθρια σε περιοδικά. Η έπιλογή όλων των κειμένων του ξεεδόθη τό 1964 από τις έκδόσεις Ισθιούστβο της Μόσχας, σε έξι τόμους. Αυτά άκριβώς άνέλαβαν τα "Καγιέ ντύ Σινεμά" να τα μεταφράσουν και να τα κάνουν γνωστά στη Γαλλία, χωρίς καμία έπίδραση ή πίεση και χωρίς κανένα κρυμένο σχέδιο. Εί-ναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί κατηγορείται αυτή ή δημοσίευση σε ένα περιοδικό που είναι πριν άπ' όλα κινήματογραφικό. Ο Πλευνέ δέν μας άρνεύεται αυτή την άρμοδιότητα.

β) Φορμαλιστές και φουτουριστές. Θά λέγαμε ότι δέν μας άποσχολούν άμεσα, γιατί προέρχονται από μία έξωκινήματογραφική περιοχή και γιατί τα "Καγιέ ντύ Σινεμά" δέν έχουν δημοσιεύσει κείμενα ούτε των μέν ούτε των δέ. Έντούτοις, θά φερθούμε σά να άπευθύνονταν στα "Καγιέ ντύ Σινεμά" οι κατηγορίες του Πλευνέ, κατ' άρχήν για λόγους μιας γενικής άπάντησης, όπως τη δεχτήκαμε πιο πάνω, αλλά και γιατί θά άναφερθούμε σε φορμαλιστές και φουτουριστές σε έπόμενο τεύχος, άφιερωμένο στη Ρωσία του 1920. Κατά τον Πλευνέ, ή δημοσίευση κειμένων των Ρώσων φουτουριστών και φορμαλιστών κάτω από τό γενικό τίτλο "επαναστατικός", χωρίς να έρευνήσουμε την ιστορική τους εξέλιξη, τη μικροαστική καταγωγή εκείνων που τους ύποστήριξαν (ιδεαλιστικές προ-καταλήψεις, έμπειρισμός) και τους ιστορικούς λόγους για τους όπόλους ή όκτωβριανή επανάσταση τους καταδίκασε, άποκαλύπτει την ταχτική της πολιτιστικής σύγχυσης και τη σφραγίδα του άστικού πνεύματος. Λοιπόν, τί άκριβώς συμβαίνει ;

Τό 1965 ή περιοδική έκδοση "Τέλ-Κέλ" δημοσίευσε κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών (άγνωστα μέχρι τότε στο γαλλικό κοινό) που είχε συγκεντρώσει σε τόμο ο Τ. Τοντόρωβ με τον τίτλο "Θεωρία της Φιλολογίας". Η δημοσίευση αυτή είχε μία σημαντική άπήχηση, τα κείμενα χρησιμοποιούνται σαν άπαραίτητο όργανο σε πολυάριθμους έρευνητές, βοηθούν στη γνωριμία μ' ένα σοβαρό κίνημα στην ιστορία της φιλολογίας και με τη διασκεπτική πάνω στη φιλολογία, και όδήγησαν να θεωρηθούν οι φορμαλιστές σαν θεμελιωτές μιας έπιστήμης της φιλολογίας. Ο Φ. Σολέρ γράφει : "Οι Ρώσοι φουτουριστές συνδυάζοντας ταυτόχρονα τη γλωσσική δομική που ήταν στις άρχές της με την πολιτική άναθεώρηση, είχαν πρόγραμμα να δημιουργήσουν για κάθε μία ένα ενεργό κάτοχο της γλώσσας".

Κατά τον Τ. Τοντόρωβ : "Η ποίηση και ή θεωρία της ποίησης δέν κάνουν παρά τό ίδιο... . Στά γραφτά των φουτουριστών έχει άξαιλιφτεί ή διαφορά μεταξύ κειμένου και μετακειμένου. Η ποίηση είναι έπιστήμη... . Έπανάσταση στη φιλολογία θά πεί επαναστασιοποιή την ποίηση και όχι πολιτικοποιή την επανάσταση".

Έάν σήμερα τα φορμαλιστικά και φουτουριστικά κείμενα ύποκινούνται σε έναν πιο άσστηρό έλεγχο και αν χαρακτηρίζουν μάλιστα τον φορμαλισμό σαν τάση που "άποσυντίθεται ακόμα και στα γλωσσικά της θεμέλια" (στα κείμενα του Ζάν Ντεριντά και της Τζούλια Κρίστεβα) πέρασε έντούτοις άρκετός καιρός άνάμεσα στην παρουσίασή τους στο γαλλικό κοινό και στη στροφή της κριτικής έναντι-των τους. Αυτό δέν σημαίνει καθυστέρηση ή έλλειψη, που δέν θά ήταν λάθος του Πλευνέ να μας την έπισυνάψει, αλλά, αν πάρουμε ύπ' όψιν μας την έξαιρετικά πολύπλοκη και ταραγμένη ιστορικο-πολιτιστική περίοδο για την όποια μας λείπουν τα δεδομένα και τό πέρασμα του χρόνου που θά μας έπέτρεπαν να την κρίνουμε, είναι φανερό ότι είναι άναγκαία για όλους μας έπίπονη έργασία έρευνας, φωτισμού, σύνθεσης και θεώρησης για να καταλήξουμε σε όρθά άποτελέσματα.

γ) Αντικειμενικότητα. Άναγνωρίζοντας την επαναστατική στάση αλλά και την μικροαστική καταγωγή των φορμαλιστών, και θεωρώντας τους όχι "σαν ένα βασικό μετασχηματισμό της άστικής κουλτούρας αλλά σαν μία εκδήλωσή της άνάμεσα στις άλλες", ο Πλευνέ ξεγεγύρεται έναντιόν της σύγχρονης τάσης να άξιοποιηθούν αυτά τα κείμενα, που προβάλλονται στο όνομα "της έλευθερίας της τέχνης". Πιάνεται μάλιστα από μία σημείωση των Λ. και Ζ. Σνίτσερ σε ένα άρθρο του Άιζενστάιν.

τάιν (Καγιέ Νο 213, σημ. 20) όπου υπενθυμίζουν τον θαυμασμό του Άιζενστάιν για τον Μέγιερ - χολντ και συμπληρώνουν : " Ο Μέγιερχολντ κατηγορήθηκε για υπερβολικό φαναλισμό. Συνελήφθη το 1939 και πέθανε σε στρατόπεδο ". Ο Πλευνέ λοιπόν γράφει : "... Χωρίς αμφιβολία έχουν σιοπο να δώσουν μια αντικειμενική πληροφορία, για να αποκαταστήσουν έτσι τον άνθρωπο του θεάτρου ; Άλλα ποιά πραγματική αντικειμενικότητα κάτω από ένα ιδεολογικό πλέγμα μιας τέτοιας άοριστίας ; Αυτό που παραμένει από τον Μέγιερχολντ είναι θεωρητικά μηδέν και δεν μπορεί να εκτιμηθεί παρά μέσα από άναφορές φαναλιστικές και φουτουριστικές, άναφορές όμως που κανείς δεν τις εκτιμά. "

Δέν μπορούμε, φυσικά, να εμποδίσουμε τον Πλευνέ να αποικρυπτογραφεί ύπουλες μανούβρες μέσα σε μία σημείωση που δόθηκε έντιμα και αντικειμενικά, χωρίς κανένα ύπονοούμενο. Άντιστροφή, μπορούμε να αναρωτηθούμε με τή σειρά μας, τί σημαίνει αυτή ή όργη του Πλευνέ να μή θέλει να δεχτεί σαν αντικειμενικό αυτό που είναι, και, κυρίως άναφορικά με τον Μέγιερχολντ. Πράγματι σε μία στιγμή ο Πλευνέ γράφει : " Εάν μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο νεαρός Άιζενστάιν διαμορφώθηκε μέσω της συμμετοχής του στην επανάσταση, δέν ισχύει τό ίδιο για τό δάσκαλό του που ή δραστηριότητά του άνάγεται πριν άπ' αυτήν. Συνεργάτης του Στανισλάβσκι, ο Μέγιερχολντ ήταν κιόλας διάσημος τό 1915, ώστε ο τσαρικός κινηματογράφος του έμπιστεύτηκε τή σκηνοθεσία δύο ταινιών ". Άλλά :

1) Άν υπήρξε κάποιο διάστημα συνεργασία του Στανισλάβσκι, ο Μέγιερχολντ χάρισε πολύ γρήγορα άπ' αυτόν για λόγους θεωρητικούς (όχι προσωπικούς) άντιτιθέμενος στις νατουραλιστικές και ψυχολογικές προϋποθέσεις που έβαζε τό "Θέατρο Τέχνης".

2) Άν άνέβασε όρισμένα θεάματα πριν τήν επανάσταση και πραγματοποίησε, άκόμα, δύο ταινίες, ο Μέγιερχολντ δέν υπήρξε ποτέ "τσαρικός" κινηματογραφιστής, ούτε και εύνοούμενος ή έπίσημος σκηνοθέτης. Άναφέρουμε άπόσπασμα άπό τήν εισαγωγή της Ν. Γκουρφίνκελ στο "Θεατρικό Θέατρο" : "... Ο Μέγιερχολντ ήξερε άπό χρόνια να προσαρμόζεται στο περιβάλλον των συντηρητικών θεάτρων, άλλά οί επαναστατικές του συμπάθειες επεκτείνονταν μακριά. Κάτω άπό τό τσαρικό καθεστώς, ή "Πέντζα" είχε γίνει κέντρο διαμονής των "πολιτικών" : δημοκρατικοί, Πολωνοί και μεταξύ τους πολλοί φοιτητές και συγγραφείς. ... "

3) Και φτάνουμε σε ένα πολύ σοβαρό σημείο, σχετικό με τήν περίφημη έννοια της αντικειμενικότητας. Πριν άκριβώς τά γραφόμενά του για τον Μέγιερχολντ, ο Πλευνέ άναφέρει τήν άμεση εύνυγράμμιση των φαναλιστών και φουτουριστών με τήν επανάσταση. Άναφέρει μάλιστα τις διακηρύξεις των δύο άπό τους πέντε εκπροσώπους της ρώσικης "ίντελιγκέντσιας", που τήν έπομένη της επανάστασης άπάντησαν θετικά στην πρόσκληση της Έκτελεστικής Έπιτροπής, άνώτατου όργανου της νέας έξουσίας. Και αυτοί οί δύο ήσαν ο Μαγιακόβσκι και ο Μπλόκ. Άλλά ο Πλευνέ δε λέει τίποτα για τά τρία άλλα πρόσωπα της "ίντελιγκέντσια" που συνόδευσαν τον Μπλόκ και τον Μαγιακόβσκι, τους Ριούρι Ίβνέφ, Νάθαμ Έλμαν και Βοέβολοντ Μέγιερχολντ, ούτε ότι ο τελευταίος συμμετείχε άμεσα με τό νέο καθεστώς.

4) Τέλος, για να τελειώνουμε με τον Μέγιερχολντ μπορούμε να υπενθυμίσουμε τά εξής : Ο Πλευνέ δείχνει πολύ σωστά στο κείμενό του ότι τά θεωρητικά γραπτά του Άιζενστάιν άνταποκρίνονται με σταθερότητα στην εμπειρία και τις πραγματοποιήσεις του σκηνοθέτη, και ότι, είναι άναφορικά προς αυτές βασικά που "προσδιορίζει συνήθως τις έννοιες που χρησιμοποιεί". Διατυπώνει τήν άνάγκη να συνδέει πάντα τή θεωρητική σκέψη με τις πρακτικές πραγματοποιήσεις και με ιδιαίτερη έπιμονή, όταν πρόκειται για πρακτική και θεωρία που άνήκουν σε έτερογενείς περιοχές. Άπαίτηση που θά έπρεπε να ισχύει και στην περίπτωση του Μέγιερχολντ (θεατρική πρακτική και γραπτά). Κι όμως ο Πλευνέ όχι μόνο διαστρεulώνει τά βιογραφικά του στοιχεία και τις αισθητικές και πολιτικές θέσεις του, όχι μόνο άποφαίνεται πως όσα άφησε ο Μέγιερχολντ στη θεωρία είναι μηδέν, άλλά, έπιπλέον μόλις και άναφέρει τή μεγάλη σημασία των πρακτικών έπιτεύξεων του Μέγιερχολντ ως προς τό θεατρικό του έργο, σημασία με έπιπτώσεις στη θεατρική πρακτική, άν κρίνουμε άπό τή θεωρία του θεάτρου που έπεξεργάστηκε ο Ά. Άρτά. Άναφέρουμε ένα σχέδιο έπιστολής του τελευταίου προς τον Ρενέ Ντωμάλ, με ήμερομηνία 14 Ίουλίου 1931 : " Και στο εξής θά πρέπει να ύπολογίζουμε στην ίδρυση ενός θεάτρου με τις άπαιτήσεις θεατρικής άρμονίας. ... όπως, σύμφωνα με τον Μέγιερχολντ και τον Άππια θάπρεπε να ύπολογίζουμε σε μία άρχιτεκτονική άντίληψη του σκηνοποιή, όχι μόνο σε βάθος άλλά και σε ύψος, και που παίζει με τήν προοπτική των όγκων και των μαζών, άντί της προοπτικής των έπιπέδων έπιφανειών. ... "

δ) Έτσι όμως όδηγηθήκαμε πολύ μακριά άπό τό βάθος των κειμένων του Άιζενστάιν. Έπανερχόμαστε στον Άιζενστάιν για τον όποιο ο Πλευνέ γράφει, άρκετά σωστά, ότι : "... πρέπει να δε-

ξουμε πως τά κείμενα του Άιζενστάιν συνδέονται στενά με μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και ότι δέν μπορούν να έχουν νόημα έξω άπό τις σχέσεις τους μ' αυτήν. ... "

"Κατ' αυτόν τον τρόπο, άπό τό ένα κείμενο στο άλλο και σε σύνδεση με τή βιογραφία του (συμμετοχή στην επανάσταση, ταξίδια στην Εύρώπη και στις ΗΠΑ, έπιστροφή άπό τις ΗΠΑ) παρεμβάλλεται μία συσάρευση άπό θεωρητικές διευκρινήσεις, μεθοδολογικές διορθώσεις, άντιφάσεις. ... " Λοιπόν, για άλλη μία φορά σε άντίθεση με τό αίτημα της φρόνησης, ο Πλευνέ πιάνεται άπό ένα χαλαρό και λυρικό-έμπρεισιονιστικό κομμάτι του κειμένου "Προοπτικές" (Καγιέ Νο 209), καθώς και άπό μία διακήρυξη του Άιζενστάιν στο τέλος της ζωής του, κατά τήν όποία δέν είχε βρει άκόμα τή λύση των θεωρητικών του έρευνών, για να συναγάγει τή θεολογική του άντίληψη για τον κινηματογράφο, τή μεταφυσική του πλάνη άπό τήν όποία ποτέ δέν έλευθερώθηκε, τον μαχο-μπογδανοβικό ιδεαλισμό του και τήν έξάρτησή του άπό τον έγγελανό ιδεαλισμό. Άν, μερικά, οί διαβεβαιώσεις αυτές είναι σωστές, έντούτοις άπέχουν πολύ άπό τό να έχουν άπαρηκή θεμελίωση. Τό πρόβλημα είναι πολύπλοκο και τό παράξενο είναι ότι ένω ο Πλευνέ τό γνωρίζει, καμώνεται πως τό άγνοεί. Χωρίς να μιλήσουμε για τή σχέση των κειμένων του Άιζενστάιν με τις ταινίες του, μπορούμε να βρούμε σ' αυτά :

- έννοιες καθαρά ιδεαλιστικές και με ιδεαλιστική διατύπωση,
- διακηρύξεις ενός όρμητικού ύλισμου,
- έννοιες ματεριαλιστικές διατυπωμένες με άσάφεια,
- έννοιες ματεριαλιστικές με άύστηρή και πλήρη διατύπωση.

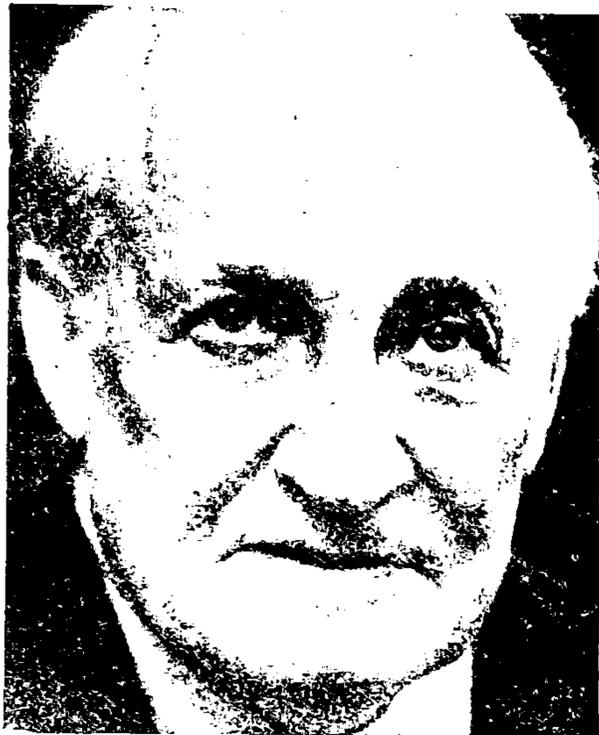
Πρέπει να άντικρύζουμε κάθε κείμενο στην όλότητά του, να σκεπτόμαστε πάνω στην ιδιαίτερη προβληματική του, σαν προσδιορισμένη κατασκευή ένότητας (σχέσεις που διατηρεί ή σκέψη με τά άντικείμενά της, τρόποι της σκέψης) και σε συνέχεια να συσχετίζουμε τήν ιδιαίτερη αυτή προβληματική με άλλες σύγχρονες της, που άνήκουν στο ίδιο ιδεολογικό στρατόπεδο, και, τέλος, να συλλαμβάνουμε τήν αίφνιδια είσβολή και τον τρόπο είσβολής της πραγματικής ιστορίας μέσα στο πεδίο των ιδεολογιών που μελετούμε. Με τό να δηλώνουμε ότι τά κείμενα του Άιζενστάιν έγγράφονται μέσα στην ιστορία του πνεύματος, που περνά άπό τον Μπέρνλεϋ στον Χέγκελ ή άπό τον Μάχ στον Μπογκντάνωφ, αυτοπεριοριζόμαστε μέσα στην ήρεμη, άυτόνομη και άυτάρκη συνέχεια της ιστορίας της ιδεολογίας, μέσα σ' αυτό τό "τίποτα" της ιδεολογίας που δέν έχει ιστορία, ύιοθετούμε, τέλος, αυτή τήν ίδια τή χεγκελιανή ή νεοχεγκελιανή άποψη που σκοπεύαμε να καταγγείλουμε στους άλλους.

Μετάφραση: ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΜΙΑ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ"

Στό τεύχος 9-10 δημοσιεύτηκε μία διαφημιστική άγγελία του κινηματογράφου "Άλκυονίς". Σ' αυτήν, μεταξύ άλλων γραφόταν και ή παρακάτω φράση, ή όποία προκάλεσε κάποια παρανόηση, όπως άποδείχτηκε άπό πολλά γράμματα άναγνωστών που έκφράζαν τό θαυμασμό τους για τή γενναιοδωρία των διευθυνόντων τον κινηματογράφο : "... ο κινηματογράφος Άλκυονίς... έρχεται άπό σήμερα να βοηθήσει οικονομικά στη συνέχιση της έκδοσης του περιοδικού... ". Η άλήθεια είναι πως ο παραπάνω κινηματογράφος μάς βοήθησε άποτελεσματικά, κυρίως όσον άφορρά τις κυριακάτικες προβολές μας και τή διοργάνωση του Πρώτου Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους. Όστόσο, ποτέ δέν είχε καμία σχέση με τό περιοδικό μας, και πολύ περισσότερο δέν "ήρθε" ούτε "άπό σήμερα" ούτε άπό ποτέ "να βοηθήσει στη συνέχιση της έκδοσης". Ο Σ. Κ. όφειλει τή μέχρι τώρα ύπαρξή του στην άπλήρωτη δουλειά των συνεργατών του κι όχι σε Μαικήνες. Η συμβολή της Άλκυονίδας στην όλη προσπάθειά μας περιορίζεται στο ότι μάς παραχωρείται ή αίθουσα κάθε Κυριακή πρωί χωρίς βεβαρυμένο ένόμιο (πληρώνουμε μόνο τά έξοδα προβολής). Και, για τό λόγο αυτό, δέν μπορούμε παρά να εύχαριστήσουμε τον ιδιοκτήτη και τό διευθυντή του κινηματογράφου με τους όποιους ή συνεργασία υπήρξε πάντα άρμονική και έπινοδομητική - και για τις δύο πλευρές.

ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

ΡΟΜΠΕΡΤ
ΦΛΑΕΡΤΥμεταφράζει
ὁ Φώντας Κουνδύλης

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΓΙΓΑΝΤΩΝ

"Ὁ Φλάερτυ", γράφει ὁ ἀδελφός του, "διηγήθηκε στὸν Μουρνάου τὴν ἱστορία ἐνὸς ἀλιεύου μαργαριταρῶν ποὺ τὴν εἶχε ἀντλήσει ἀπ' τὴν ἀτυχὴ ἐμπειρία του τῶν "Λευκῶν Σκιῶν", στὴ Ταϊτή. Ὁ Μουρνάου γοητεύτηκε: "Αὐτὴ θὰ εἶναι ἡ πρώτη ταινία τῶν Μουρνάου καὶ Φλάερτυ".

"Ἡ εἶδηση πὺς ὁ Μουρνάου καὶ ὁ Φλάερτυ ἐγκατέλειπαν τὸ Χόλλυγουντ γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴ δική τους ταινία σὲ μιά περιοχὴ πολὺ ἀπομακρυσμένη, προκάλεσε πραγματικὸ σέκι. Ἡ ἔξοχη τεχνικὴ τοῦ Μουρνάου καὶ ὁ ὀξυδέρκειος τοῦ Φλάερτυ γιὰ τίς ἱστορίες τῶν πρωτόγονων λαῶν ἐξασφάλισαν γρήγορα κεφάλαια γιὰ τὴν ἐπιχειρήση."

"Ἡ οἰκογένεια Φλάερτυ ἔφτασε στὸ Παπτή μὲ τὸ συνθησιμένο δρομολόγιο, τὸν Μάιο τοῦ 1929, ἐνῶ ὁ Μουρνάου ἔφτανε μὲ τὸ γιῶτ του μερικὲς βδομάδες ἀργότερα. Μὰ ἡ "Κολοράτ" χρεωκόπησε σύντομα καὶ οἱ δύο δημιουργοὶ καταδικάστηκαν στὸ ν' ἀρχίσουν δρακόντιες οἰκονομίες.

"Ἔτσι ὁ Μουρνάου, ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δύο παρτναίρ, συνεχίζει ὁ Νταϊνβιντ, ἔγινε ὁ δυνάμει ρυθμιστὴς τοῦ βαλλαντινοῦ. Ἄν ἦταν σπάταλος ἐκ φύσεως καὶ ὁ Φλάερτυ οἰκονόμος, ἡ συμφωνία θὰ μπορούσε νὰ εὐρωθεῖ. Μὰ καθὼς ἦταν φυσικὰ οἰκονόμος ὁ Μουρνάου καὶ ὁ Φλάερτυ παγκοίνως γενναϊδῶρος, ἡ κατάσταση καὶ γιὰ τοὺς δύο ἔγινε δύσκολη. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ Φλάερτυ στὴν ταινία δὲν ἦταν στὴ σκηνοθεσία, ποὺ ὁ Μουρνάου τὴν ἐπιφορτίστηκε μόνος οὔτε στὴ φωτογραφία, ποὺ γι' αὐτὴν ὁ ὀπερατέρ Φλόυντ Κρόσμπυ πήρε βραβεῖο Ὁσκαρ, ἀλλὰ στὴν ἱστορία. Μέχρι τότε, ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Μουρνάου εἶχαν ἀντληθεῖ ἀπὸ ἔργα ποὺ εἶχαν ἐκδοθεῖ

(Γκαϊτε, Σάντερμαν καὶ ἄλλων, λιγότερο γνωστῶν) μόνον τὸ "Ταμπού" ἦταν πρωτότυπο καὶ "ἰθαγενές". Μὲ μιά λέξη, ὁ Φλάερτυ ὀδήγησε τὸν Μουρνάου σ' ἐκεῖνο τὸν παράδεισο τοῦ νησιοῦ, τοῦ χάρισε μίαν ἱστορία, καὶ ὁ Μουρνάου ἀπ' αὐτὴν ἔφτιαξε μιά ταινία μὲ τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα.

"Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι τὸ "Ταμπού" γυρίστηκε σάν βουβὴ ταινία στὴν ἀπαρχὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ ὁμιλοῦντος. Ἦταν μιά ἐκλογή ποὺ ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ σκέψη, ποὺ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ αἰτίες ὄχι οἰκονομικὲς, ἀλλὰ αἰσθητικὲς. Ἄν τὸ "Ταμπού" χάριζε παγκοσμιοφίτιες καὶ καταξιώθηκε στὴν αἰωνιότητα, τὸ ὀφείλει σ' ἐκεῖνη τὴν τολμηρὴ (γιὰ τὴν ἐποχὴ) ἀπόφαση."

"Ἡ συνεργασία λοιπὸν τῶν δύο μεγάλων ἀνθρώπων τοῦ σινεμά θὰ τελειώσει μὲ μίαν ἀποτυχία. Ἀκόμα μιά φορά, ἀποτραβιέται ἀπὸ ἕνα ἐγχείρημα ποὺ ἡ καλλιτεχνικὴ του πορεία δὲν τὸν ἱκανοποιῆσε. Κι εἶναι φανερό - ὁ Φλάερτυ τὸ ἀναγνώριζε - πὺς τὸ "Ταμπού" εἶναι μιά ταινία ποὺ ἀνήκει στὸν Μουρνάου περισσότερο παρά στὸν ἴδιο, στὸ μέτρο ποὺ τὸ ἔργο ἀνήκει περισσότερο στὸ χῶρο τοῦ μύθου (στὴν δραματογραφικὴ του τουλάχιστον κατασκευὴ) παρά στὸ χῶρο τοῦ ντοκουμανταίρ, ἀκόμη καὶ ἂν ξαναβρίσκει κανεὶς τὴν παρουσία μερικῶν δραματικῶν καὶ ἰδεολογικῶν θεμάτων ποὺ παραμένουν θετικὰ γιὰ τὸν δημιουργὸ τοῦ "Μαύου", ἰδιαίτερα τὸ θέμα τῆς διαφθορᾶς τῶν ἰθαγενῶν ἀπ' τὸ λευκὸ πολιτισμό.

"Ὁ Ρίτσαρντ Γκρίφιθ, ὁ ὁποῖος κατέγραψε τίς ἀναμνήσεις τοῦ Φλάερτυ, προσπάθησε νὰ φωτίσει τοὺς λόγους τῆς διάστασης ἀνάμεσα στοὺς δύο ἄντρες: "Δὲν μπορῶ νὰ προσδιορίσω τίς λεπτομέρειες, γράφει. Ἡ σύνοψη τοῦ "Ταμπού" εἶναι τὸ ἀκριβὲς σχεδὸν ρεζουμέ τοῦ τελειωμένου φιλμ, καὶ ἀφοῦ ὁ Φλάερτυ τὸ ὑπέγραψε,

πρέπει ὡς ἕνα σημεῖο νὰ τὸ ἔχει ἐγκρίνει. Ἀργότερα, χρειάστηκε νὰ ἀναθεωρήσει τὸ δόγμα του. Πρέπει νὰ θυμίσουμε μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία ὅτι γιὰ τὸν Φλάερτυ τὸ σενάριο ἦταν κάτι περισσότερο ἀπὸ σχέδιο παραγωγῆς, ἀπὸ δόγμα ποὺ τὸ δάγκωσε ὁ χρηματοδότης, εἴτε ἦταν ἡ "Κολοράτ", εἴτε ἦταν ὁ Μουρνάου (...).

"Μπρὸς στὴν πιεστικὴ μου ἐπιμονή, ὁ Φλάερτυ μοὺ δῆλωσε τελικὰ ὅτι κατὰ τὴ γνώμη του ἡ βερσιὸν τοῦ Μουρνάου γιὰ τὸ "Ταμπού", ὄχι μόνον "ρομάντζε" ἀλλὰ καὶ δυτικοποιῶσε τὰ ἔθιμα τῆς Πολυνησίας, καὶ αὐτὸ βέβαια ἀπ' τὴν ψυχολογικὴ καὶ ὄχι ἀπ' τὴν ἀποψη τῶν κινήτρων. Καθὼς τὸν ρωτοῦσα ἀκόμη γιὰ τὸ φωτογραφικὸ στυλ τῆς ταινίας, δῆλωσε πὺς ἡ εἰκόνα καὶ ὁ φωτισμός τοῦ φαινόνταν περισσότερο εὐρωπαϊκὰ παρά σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ Εἰρηνικοῦ". Κατ' ὀρίσαρντ Γκρίφιθ γράφει ὅτι ὁ Φλάερτυ θεωρεῖ κατὰ τὴν γνώμη του τὴν ἱστορία τοῦ "ταμπού" (τὸ πρῶτο μισὸ τῆς ταινίας) σάν ἀνωμαλία καὶ ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς συγκεντρώνεται στὸ δεύτερο μισὸ, τὴν ἐκμετάλλευση τῶν ἰθαγενῶν ἀπ' τοὺς Λευκοὺς, τοὺς Κινέζους καὶ τοὺς μιγάδες, θέμα ποὺ τὸν ἀποσχολοῦσε ἀπὸ κατὰ.

"Ὑστερ' ἀπὸ δεκαοκτὼ μῆνες δουλειᾶς, ἡ ταινία τελειώνει στὸς ἀρχές τοῦ 1931. Στὶς 11 Μαρτίου, πάνω στὸ δρόμο ποὺ τὸν ἔφερε στὸ Χόλλυγουντ, πληγώνεται θανάσιμα ὁ Μουρνάου σ' ἕνα αὐτοκινητικὸ δυστύχημα, μίαν ἐβδομάδα πρὶν ἀπ' τὴν πρεμιέρα τῆς ταινίας ποὺ τόσο εὐχαρίστησε τοὺς διευθυντὲς τῆς Παραμάουντ, ὥστε ἐτοίμασαν γιὰ τὸ σινηνοθέτη ἕνα συμβόλαιο γιὰ δέκα χρόνια. Τὸν Ἀπρίλιο, ἡ σκωρὸς φτάνει στὸ Βερολίνο: στὴν κηδεῖα θὰ παραστοῦν πολλὲς προσωπικότητες τοῦ κινηματογράφου, ἀνάμεσα στὶς ὀποιες καὶ ὁ Φλάερτυ, ποὺ πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὴν πρωτεύουσα. Παράξενη εἰρωνία τῆς τύχης...

Αὐτῆς τῆς τύχης ποὺ ἔπαιξε τόσο μεγάλο ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ Μουρνάου (ὁ ὁποῖος ἦταν ἄρρωστα προληπτικῶς) καὶ εἰδικότερα στὸ γύρισμα τοῦ "Ταμπού" (κατηγορήθηκε ὅτι βεβήλωσε τὰ "ταμπού" ὑπογράφοντας ἕτσι τὴν καταδίκη του σὲ θάνατο), ὅπως καὶ στὸ σενάριο τῆς ταινίας. Πρόκειται, πράγματι, γιὰ τὴν ἱστορία μιάς νέας κοπέλλας, τῆς Ρέρι, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς θεοὺς καὶ ἀποτελεῖ κατὰ συνέπειαν ταμπού: μὰ ὁ Ματάχι τὴν ἀγαπᾷ καὶ τὴν παρνεὶ μαζί του. Ἐγκαταλείπουν τὸ νησί τους ποὺ παραμένει παρθένο ἀκόμη ἀπὸ κάθε λευκὴ ἐπίδραση, γιὰ κάποιο γειτονικὸ νησί, βορρὰ τοῦ διαφθορᾶ πολιτισμοῦ: εἶν' ὁ χαμένος παράδεισος. Ὁ Ματάχι θέλει νὰ φύγει μακρύτερα ἀκόμα γιὰ νὰ ἀποφύγει τίς ἔρευνες τοῦ Χίτου, τοῦ ἱερέα τῆς φυλῆς ποὺ εἶναι ἐπιφορτισμένος μὲ τὸ καθῆκον νὰ διατηρεῖ τὸ "ταμπού" σεβαστὸ, ἀλλὰ δὲν ἔχει χρήματα. Ἐνῶ ἀλιεύει μαργαριτάρια γιὰ νὰ πληρώσει τὰ εἰσιτήρια τοῦ πλοίου, ἡ Ρέρι θὰ παραδοθεῖ στὸν Χίτου ὁ ὁποῖος τὴν φέρνει στὸ δικό του τὸ πλοῖο. Ὁ Ματάχι ἀγωνίζεται κολυμπώντας νὰ πιάσει τὸ πλοῖο: τὸ φτάνει, κρεμιέται ἀπὸ ἕνα παλαμάρι, ἀλλὰ ὁ Χίτου τὸ κβει. Τότε ὁ Ματάχι ἀφήνεται νὰ παρασυρθεῖ ἀπ' τὸ ρεῦμα, ἐνῶ ἡ Ρέρι, κλεισμένη στ' ἀμπάρι, δὲν βλέπει τίποτε.

"Ὁ παθητικὸς αὐτὸς ρομαντισμὸς, θὰ συμφωνήσουμε πὺς βρισκεται ἀρκετὰ μακριὰ ἀπ' τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ Φλάερτυ. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὺς ἂν εἶχε ὁ ἴδιος τὴν εὐθὴν τῆς ταινίας, θὰ τὴν ἔστρεφε πρὸς μιά κατεῦθυνση λιγότερο τραγικὴ ἔξ αἰτίας αὐτῆς τῆς βαθεῖας πίστης στὴ ζωὴ καὶ στὸν ἄνθρωπο, ποὺ διαφαίνεται μέσα σ' ὀδὸ κληρο τὸ ἔργο του.

Στὰ 1931 λοιπὸν, ὁ Φλάερτυ βρῖσκεται στὸ Βερολίνο. Ἐχει ἕνα σχέδιο συμπαραγωγῆς μὲ τὴν Σοβιετικὴ Ἐνωση, μιά ταινία ποὺ θὰ 'χει σάν θέμα τὴν Ρωσίδα γυναίκα: ἡ ΟΥΦΑ πρέπει νὰ προμηθεύσει τὸ φιλμ, ἐνῶ ἡ Ἐταιρεία Μεζραμπου-Ράος ἀντιπροσωπεύει τὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση. Ἡ ὑπόθεση ὅμως ναυαγεῖ, καθὼς ὁ Φλάερτυ δὲν μπορεῖ μόνος του ν' ἀνταποκριθεῖ στὰ ἔξοδα τοῦ ταξιδιοῦ του στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση, ὅπου ἄλλοι ξένοι, ὁ Ρίχτερ, ὁ Ἴβενς, ὁ Πισκάτορ θὰ γύριζαν σὲ λίγο ἀξιόλογες ταινίες. Ἔτσι ἦταν ποὺ δέχτηκε τὴν προσφορά τοῦ Τζᾶν Γκρήρσον νὰ πάει νὰ ἐργαστεῖ στὴν Ἄγγλα.

"Ὁ Γκρήρσον ἦταν κατὰ κάποιο τρόπο ὁ ἰδρυτὴς τῆς Ἀγγλικῆς Σχολῆς τοῦ Ντοκουμανταίρ, ὁ κυνηγὸς τάλεντων ποὺ θὰ δημιουργοῦσαν αὐτὴ τὴν κίνηση ποὺ τόσο λαμπρὰ ἀντιπροσώπευε ὁ ἴδιος, καὶ μαζί μ' αὐτὸν ὁ Μπάζιλ Ρέιτ, ὁ Πῶλ Ρόθα, ὁ Χάρρυ Βάττ, ὁ Ἔντγκαρ Ἄνστειν, ὁ Ἀρθουρ Ἐλτον, ὁ Καβαλκάντι καὶ πολλοὶ ἄλλοι, συγκεντρωμένοι τότε στὸν ἐπισκοπικὸ διαφημιστικὸ ὄργανισμὸ ποὺ ὀνομαζόταν Ἐμπάιρ Μάρκετινγκ Μπόουντ, προτοῦ νὰ ἐνταχθεῖ στὸ φημισμένο Γ.Π.Ο., τὸ κινηματογραφικὸ τμήμα τοῦ Ὑπουργεῖου τῶν Τ.Τ.Τ.

"Ἡ βιομηχανικὴ Βρετανία", πρώτη δουλειὰ τοῦ Φλάερτυ στὴν Ἄγγλα, εἶναι μιά ταινία μικροῦ μήκους ποὺ διαρκεῖ 22 λεπτά, καὶ θέλει νὰ εἶναι ἕνα ντοκουμανταίρ γύρω ἀπ' τὴ βιοτεχνία, ποὺ ἡ ὑπαρξὴ τῆς καταδικάστηκε προοδευτικὰ ἀπ' τὴν ταχύτατη ἐξέλιξη τῆς βαρεῖας βιομηχανίας. Καθὼς ἀλλάζουν ριζικὰ οἱ μέθοδοι παραγωγῆς, τὸ τοπίο μεταμορφώνεται: οἱ παντοδύναμες σιλουέτες τῶν ἐργοστασίων κλείνουν τὸν ὀρίζοντα μὲ τίς καμινάδες καὶ τοὺς καπνοὺς τους. "Κι ὅμως" λέει ὁ σχολαστὴς, "ὁ ἄνθρωπος εἶν' αὐτὸς ποὺ ἀποτελεῖ τὸν ὕψιστο παράγοντα αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης" καὶ τὸ ἄτομο πρέπει ἀκόμα νὰ παίζει τὸν προσωπικὸ του ρόλο, αὐτὸν τοῦ ἀγγειοπλάστη τοῦ ὕδατοποιοῦ".

"Ἔτσι καὶ ἐδῶ, ξοναβρίσκουμε τίς συνηθισμένες ἐπιδιώξεις τοῦ Φλάερτυ: τὸν ἄνθρωπο, θύμα τῶν νέων περιστάσεων ποὺ μεταμορφώνουν τὴ ζωὴ του· νιώθουμε πὺς τὸ ἄτομο εἶν' ἐκεῖνο, πὺς πολὺ ἀπ' τὴ μάζα, ποὺ ἐνδιαφέρει τὸ δημιουργὸ καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς του γιὰ τὴ βαρεῖα βιομηχανία περιέχει στοιχεῖα μιάς μυστικῆς νοσταλγίας γιὰ τὴν ὁμορφὴ προσωπικὴ δουλειὰ τοῦ βιοτέχνη. Ἄλλωστὲ ἡ ταινία, ἀπὸ τὴν πλαστικὴ τῆς ἀποψη, εἶναι ὑπέροχη, καὶ ὁ κινηματογραφιστὴς δὲν εἶναι ἀσυγκίνητος ἀπ' τὸ βιομηχανικὸ τοπίο, ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται τὸ χειμῶνα: τὰ πρῶτα σκοτεινὰ πλάνα ἀντιπαραβάλλονται μὲ μακρινὰ γεμάτα φῶς καὶ μ' ἀδιδρατὴ δμύχλη, μὲ ἐπισκιάσεις καὶ ἀποχρωματισμοὺς ἀξίας, ἰδιαίτερα τετυχημένους. Ἀκόμα καὶ γι' αὐτὸ τὸ μικρὸ ντοκουμανταίρ, ὑπῆρχε ἕνας ποιητὴς πλῆσ ἀπ' τὴν κάμερα.

Μερικοὺς μῆνες πρὶν, πάνω στὸ πλοῖο ποὺ τὸν ἔφερε στὴν Ἄγγλα, ἀποκαλύφθηκαν στὸν Φλάερτυ τὰ νησιά τοῦ Ἀράν ἀπὸ μιά τυχαία συνομιλία μ' ἕνα νεαρὸ Ἴρλανδέζο: τὸ ἄγριο αὐτὸ τοῦ τὸ περιέγραψε σάν ἕνα τόπο ποὺ βρῖσκεται στὴν ἄκρη τῆς γῆς, ὀλοκληρωτικὰ ἀκαλλιέργητο, ποὺ τὸν χτυποῦν οἱ θύελλες καὶ κατοικεῖται ἀπὸ φαράδες ἀφωσμένους σ' ἕναν ἀδιάκοπο ἄγωνα ἐναντία στὸν Ὀκεανὸ. Μιά τελικὴ συνάντηση μὲ τὸν παραγωγὸ Μάιλν Μπάκκον σφράγισε ἄμεσα μιά συμφωνία παραγωγῆς μὲ τὸν Γνωμὸν-Μπρίτς.

"Τὰ νησιά τοῦ Ἀράν", διηγεῖται ὁ Φλάερτυ, "εἶναι

τρία τόν αριθμό, κι αποφασίσαμε νά ἐγκαταστήσουμε τὸ στρατηγεῖο μας στὸ μεγαλύτερο ἀπ' αὐτὰ, τὸ "Αἰνισμορ. Τὸ πρῶτιστο μέλημά μας ἦταν νά ἐξασφαλίσουμε νερὸ γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ φιλμ καὶ τὸ "Αἰνισμορ διέθετε καλύτερες πηγές ἀπ' ὅ,τι τ' ἄλλα νησιά. Τὸ "Αἰνισμορ ἔχει μῆκος ἑννέα μιλίων, ἐνάμιση περὶπου μίλι πλάτος, καὶ ἀριθμεῖ 1200 κατοίκους(...)

Ἐγκαταστήσαμε σὲ μιά τοποθεσία πού ὀνομάζεται Κόλμερβάν. Βρήκαμε καὶ νοικιάσαμε ἕνα ὄμορφο σπιτί τὸ ὁμορφότερο τοῦ νησιοῦ. Ἐκεῖ κοντὰ ὑπῆρχαν δυὸ πηγές, κι αποφασίσαμε νά μετατρέψουμε σὲ χημικὸ ἐργαστήριο ἕνα παλιὸ πέτρινο σπιτάκι, κοντὰ στὴν παραλία (...). Πέρασαν ἀρκετές ἐβδομάδες πρὶν τελειώσουν τὸ σπιτί καὶ τὸ χημεῖο. Μά ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ, ἀπασχοληθήκαμε μὲ μιά φάση ἀκόμη σπουδαιότερη ἀπ' τὴν παραγωγή μας, νά κερδίσουμε δηλαδὴ τὴν ἐμπιστοσύνη καὶ τὴ φιλία τῶν νησιωτῶν καὶ ν' ἀναζητήσουμε τὰ κατάλληλα πρόσωπα. Γιὰ τὴν κάθε ταινία μας ξεχωριστά, ἀνατρέχουμε στὶς ἴδιες μεθόδους. Ψάχνουμε νά βροῦμε μιά ομάδα ἀνθρώπων πού μᾶς ταιριάζουν καλύτερα, ψυχολογικά καὶ φυσιολογικά. Τούς ἐνάμουμε ὕστερα σὲ μιά οἰκογένεια καὶ τούς βάζουμε νά διηγηθοῦν τὴν ἱστορία τους. Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση κατάλληλων τύπων μεταφράζεται πάντα σὲ μιά μακρόχρονη καὶ δύσκολη πορεία, γιατί διαπιστώνει μὲ ἐκπληξη κανεὶς πόσο λίγα πρόσωπα μποροῦν νά "σταθοῦν" μπρὸς στὸ φακὸ".

Ἔτσι οἱ Φλάερτυ κάνουν τὸ γύρω τοῦ νησιοῦ, ἐξετάζοντας μὲ προσοχὴ τὶς φυσιολογικές, βγάζοντας φωτογραφίες. Ἀνακαλύπτουν διαδοχικά, τὸ ἀγοράκι (Μικελὸν Ντιλλαίην) πού ἡ μητέρα του δὲν τὸν ἀφήνει νά φύγει παρά μόνον κρυφά τὴ γυναικία (Μάγκυ Νιτρηάην) εὐτυχισμένη πού τῆς δίνεται ἡ εὐκαιρία νά βελτιώσει τὴν κατάστασή του σπιτιοῦ μὲ τὰ τέσσερα μικρὰ παιδιά της, καὶ τὸν ἄντρα (Κόλμαν "Τάιγερ", Κίνγκ), ἕνα δυνατὸ τύπο πού εἶναι ταυτοχρόνα σιδηρουργὸς, κλειδαρᾶς, ψαρᾶς καὶ ναυπηγὸς καὶ πού κάνει νά περιμένουν τὴ συγκατάθεσή του μὲ πολλές βδομάδες διαπραγματεύσεων. Σχεδὸν δυὸ χρόνια διαμόνῃς στὸ νησί, καὶ γιὰ νά γίνει ἡ δυσκολότατη αὐτὴ ταινία θά ἀπαιτήσει μιά μεγάλη ποσότητα φιλμ, ἐξ αἰτίας τῶν ἀτμοσφαιρικών συνθηκῶν καὶ τῆς κατάστασης τοῦ Ὠκεανοῦ πού διαρκῶς ἀλλάζει, μὰ καὶ ἐξ αἰτίας τοῦ Φλάερτυ πού συνήθιζε πάντα νά δουλεύει σύμφωνα μὲ τὸ κέφι του, στὸ βαθμὸ τῆς ἐμπνευσης, ἢ κυρίως, τῆς ἐνδράσης ὅπως μαρτυρᾷ τὸ παρακάτω κείμενο τῆς Φράνσις Φλάερτυ: "Τρεῖς φορές γυρίσαμε τὴ σεκάνς τοῦ τοπίου, ἀπ' τὴ μιά ὡς τὴν ἄλλη ἄκρη, καὶ σὲ τρεῖς διαφορετικὲς τοποθεσίες. Ἀποτύχαμε δύο φορές: ἡ κάμερα δὲν μᾶς ἔδινε τίποτε. Ἀφήσαμε κατὸ μέρος αὐτὴ τὴ σεκάνς καὶ συνεχίσαμε μ' ἄλλες σκηνές. Ὄταν τέλειωνε σχεδὸν ἡ ταινία, δοκιμάσαμε νά γυρίσουμε γιὰ τετάρτη φορά τὴν σεκάνς γιὰ τὴν ὁποία συζητᾶμε. Οἱ ἄνθρωποι ἦταν οἱ ἴδιοι, ἡ πράξη ἀπαράλλαχτη: δὲν ὑπῆρχε τίποτ' ἄλλο νὰ κάνουμε παρά ν' ἀλλάξουμε ἀπλῶς τὸπο γυρίσματος. Αὐτὴ τὴ φορά δὲν ξερω γιατί, ἦταν τὸ φῶς ἐκείνη τὴν ἡμέρα; ἦταν ἡ σκηνογραφία; ἦταν ὁ τρόπος συμπεριφορᾶς τῶν προσώπων τῆς ταινίας; οἱ σχέσεις μὴπως ἀνάμεσα τους καὶ στὴ γῆ; - ὅ,τι κι ἂν ἦταν, ἦταν ἕνα μυστήριον πού δὲν μπορέσαμε νά τὸ ἐξηγήσουμε, μὰ τελικὰ ὑπῆρχε ἐκεῖ, τὸ εἶχαμε, ἡ κάμερα τὸ ἔχει ἀνακαλύψει. Πολλές φορές, θά ἐπιστρέψουμε ἀπὸ μῆς μέρας γύρισμα, εὐτυχισμένοι κι ἐνθουσιασμένοι, σίγουροι ὅτι αἰχμαλωτίσαμε κάτι θεῖο."

Τὸ φιλμ ἐφανίστηκε ὅσο διαρκοῦσε τὸ γύρισμα, ἡ λήψη ἦταν σύγχρονη, μὰ ὅλοι οἱ διάλογοι συγχρονίστηκαν ἔπειτα, στὸ ἐργαστήριον. Τὸ ἐπεισόδιον τοῦ γυρίσματος τῆς βάρκας μέσα στὴ θύελλα ἔμεινε θρυλικό: ἡ σκηνὴ δὲν τέλειωσε ποτέ, γιατί οἱ ψαράδες δὲν μποροῦσαν πιά νά φτάσουν στὴν ἀκτὴ καὶ κινδύνευαν νά κομματιαστοῦν ἀνὰ πᾶσα στιγμή.

"Ὁ ἄνθρωπος τοῦ "Ἀράν" εἶναι μιά ταινία τέτοιας εὐγένειας καὶ ὁμορφιάς πού δὲν ὑπάρχει ἀντίστοιχὴ τῆς στὴν ἱστορία τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου: δὲν μπορεῖ κανεὶς νά ξεχάσει τούς ἀνθρώπους αὐτούς, ἔτσι καθὼς ἀρπάζονται ἀπ' τὸ βράχο τους πού τὸν χτυποῦν οἱ ἄνεμοι καὶ τὰ νερά, γιὰ ν' ἀποσπᾶσιν ἀπ' τὸν Ὠκεανὸ τὴ συντήρησή τους. Τὸ φιλμ ἀρχίζει μὲ τὴν ἤρεμη καὶ ἀστεία εἰκόνα τοῦ χαμινιοῦ πού πιάνει ἕνα μικρὸ καβούρι καὶ τὸ χώνει στὸν μπερέ του ὕστερα ἀνακαλύπτουμε τὴ μητέρα πού ναι ἀπασχολημένη μὲ τὶς φροντίδες τοῦ νοικοκυριοῦ καὶ τοῦ μωροῦ της. Οἱ ἄντρες τὴν ὠρα ἐκείνη ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὸ ψάρεμα: ἡ μητέρα καὶ τὸ ἀγόρι πηγαίνουν νά τούς συναντήσουν καὶ τούς βοηθᾶνε, ἀνάμεσα στὰ κύματα πού χτυποῦν ἄγρια τὴν ἀκτὴ, νά βγάλουν τὴ βάρκα στὴ στεριά καὶ νά μαζέψουν τὸ δόχτυ πάνω στὸ γκρεμὸ, ὁ ἄντρας σπάει πέτρες γιὰ νά φτιάξει ἕνα τοιχάκι γύρω ἀπ' τὸν ἀγρὸ τοῦ ἡ οἰκογένεια θά φάξει χῶμα μὲς στὶς ρωγμές τοῦ βράχου, γιατί σ' αὐτὸ τὸ νησί δὲν ὑπάρχει καλλιεργήσιμη γῆ. Τὸ κυνήγι τοῦ καρκαρία ἀπ' ὅλες τὶς βάρκες τῆς κοινότητος: τὸ ψάρι συλλαμβάνεται καὶ τὸ λίπος του γίνεται λάδι γιὰ τὶς λάμπες. Ἡ θύελλα, τὰ κύματα: δύσκολη ἐπιστροφή τῆς βάρκας σὲ ἤρεμη ζώνη, ἡ βάρκα πού κομματιάζεται στὰ βράχια τῆς ἀκτῆς, ἡ οἰκογένεια πού βαδίζει πρὸς τὸ σπιτί της.

Ἡ φωτογραφία (πού πάρθηκε συχνά μὲ τηλεφῶν) εἶναι θαυμαστή: ἀτέλειωτοι θαλασσινοὶ ὀρίζοντες, λυσσασμένα τινάγματα κυμάτων πάνω στὸν ἀπόκρημνο βράχο, πού τότε περιβάλλον ὅσν φωτοστέφανο τὰ νερά τῆς θάλασσας μὲ μεγαλόπρεπα κεντήματα ἀφροῦ. Ἡ κάμερα γιὰ μιά στιγμή ἀκολουθεῖ τὸ κύμα ἀπ' τὴ μιά ὡς τὴν ἄλλη ἄκρη, ὕστερα ἔρχεται τὸ ἀργὸ γύρισμα πού ἀπομονώνει τὴ φοβερὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ ἀποχαλιωμένου Ὠκεανοῦ.

Εἶναι ἡ πρώτη ἡχητικὴ ταινία τοῦ Φλάερτυ ("Ἡ βιομηχανικὴ Βρετανία" συνδεθεῖται μόνον ἀπὸ ἕνα σχόλιον) ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ἡχοῦ σ' αὐτὴ εἶναι πολὺ ἔντεχνη: λίγα λόγια, ἐλάχιστη καὶ διακριτικὴ μουσικὴ πού ὑπογραμμίζει μερικὰ ρυθμικά ἐφέ (τὸν ἄνθρωπο πού σπάει πέτρες, ἢ δραματικὰ (τὴ θύελλα, μὰ πρὶν ἀπ' ὅλα τούς ἀθηντικὸς θορύβους τῆς φύσης: τὸ χτύπημα τῶν κυμάτων πάνω στὸν ἀπόκρημνο βράχο, καὶ κυρίως τὸ ἀδιάκοπο τραγοῦδι τοῦ ἄνεμου, πού ἀκούγεται πότε ὅταν παρᾶπονο, πότε ὅταν οὐρλιαχτὸ, καὶ πού προσφέρει στὴν ταινία τὴ δικὴ του συμβολή γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ἀτμόσφαιρας, δένοντας τὴ δεσποδύουσα ἡχητικὴ του μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ὠκεανοῦ, πανταχοῦ παροῦσα, καὶ τὴν εἰκόνα τ' οὐρανοῦ σὲ μιά δραματικὴ καὶ πλαστικὴ σύνθεσι.

Ὁ θρίαμβος τοῦ "Ἀνθρώπου τοῦ Ἀράν" ἐνάχυσε ἀμέσως τὸν Φλάερτυ. Ὁ Ἀλεξάντερ Κόρντα, παραγωγὸς, ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὸ σχέδιόν του νά γυρίσει μιά ταινία στὶς Ἰνδίες, πάνω σὲ μιά πρωτότυπη ἱστορία πού θά ἔχε ὅσν ἐπίκεντρο ἕνα ἀγοράκι καὶ τὸν ἔλεφαντά του ὑπέδειξε ὅμως στὸν Φλάερτυ νά προσαρμόσει γιὰ τὴν ὀθόνη τὸ "Τουμὰ τῶν Ἐλεφάντων" τοῦ Κρίλιγκ. Ὁ Φλάερτυ πῆρε τὸ πλοῖο γιὰ τὶς Ἰνδίες τὸ 1935.

Στὴ διάρκεια τῶν δύο χρόνων σχεδὸν τῆς διαμονῆς

του, θά μελετήσει τὴ χώρα, θά φάξει νά βρεῖ τοὺς ἠθοποιούς του (εἶν' αὐτὸς πού ἀνακαλύπτει τὸν Σαμποῦ), θά γυρίσει τὶς ἐξωτερικὲς σκηνές. Ἀναφθονοῦν ὅμως διαφωνίες μὲ τὸν Ἀλεξάντερ Κόρντα, ὁ ὁποῖος στέλνει τὸν ἀδελφὸ του Ζόλταν νά ἐπιβλέπει τὸ τέλος τοῦ γυρίσματος: ἐμφελεῖται ὁ Φλάερτυ ἀπ' αὐτὸ γιὰ ν' ἀποτραβηχτεῖ ἀπ' τὴν ταινία, πού θά τελειώσει ἐρμηγῆ του καὶ πού τὰ ἐσωτερικὰ του θά γυριστοῦν σὲ στούντιο τοῦ Λονδίνου.

Μπρὸς τὴν ἀνοησία τοῦ "Ἐλεφαντοῦ", μποροῦμε νά νιώσουμε τὴν ἀπογοήτευσή τοῦ Φλάερτυ. Τὰ ἐξωτερικὰ, ἀκριβέστερα, στὰ ὅποια ἔβαλε τὴν ὑπογραφή του, εἶναι ὑπέροχα, κι ἡ φιλία πού δένει τὸ παιδί μὲ τὸ ζῷο εἶναι γεμάτη εὐγένεια καὶ συγκίνηση μὰ οἱ μεγάλοι, ἔτσι ὅπως τοὺς παρουσιάζει, κυρίως ὁ βρετανὸς διοικητῆς - δήμιος, εἶναι πολὺ γκροτέσκοι, ψεύτικοι γιὰ νά δημιουργήσουν φόβο, κι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Ἄγγλο καὶ στοὺς Ἰνδοὺς ἀνταναντικῶν μὴν ἀποικιοκρατικὴ νοοτροπία, ἀπαράδεκτη γιὰ τὴν ἐποχὴ μας. Ἐκτός ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς σκηνές, εἶναι ἕνα φιλμ ἕξο πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ δημιουργοῦ.

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΑΠΟΘΕΩΣΗ

Στὰ 1939, ὁ Φλάερτυ ἐπιστρέφει στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες: ἐπιστρέφει ὀριστικὰ πιά, ὡς δημιουργός. Ὁ γύρος τοῦ κόσμου πού πραγματοποιοῦσε τελειώνει. Καλεῖται ἀπ' τὸν ντοκουμανταριστὰ Πάρε Λόρεντζ, πού ἐγγινε διάσημος ἀπ' τὶς θαυμάσιες μελέτες του πάνω στὰ προβλήματα τῆς ἀμερικανικῆς γεωργίας, πού συνδέονται μὲ τὴν καιροποίηση τῆς φύσης μὲσω μίως ἐκμετάλλευσης πού δὲν κατανοήθηκε, καὶ τῆς ἀπουσίας μίως προστατευτικῆς πολιτικῆς: "Τὸ ἄροτρο πού κατέστρεψε τὶς πεδιάδες" καὶ "Τὸ ποτάμι".

Ὁ Πάρε Λόρεντζ εἶναι ἐπικεφαλῆς σὲ κάποια ἀπ' τὶς ὑπηρεσίες πού δημιούργησε ὁ Ρούζβελτ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Ὑπουργείου Γεωργίας, σκοπεύοντας νά ἐκλιθεῖ μὲσω τοῦ κινηματογράφου τὴν ἀμυντικὴ πολιτικὴ του στὸ ζήτημα τῆς γεωργίας, καὶ νά κηρύξει προστατευόμενες τὶς καθυστερημένες καὶ ταισιωπημένες περιοχές. Ὁ Φλάερτυ ἀναλαμβάνει νά διαπραγματευτεῖ τὰ προβλήματα πού πηγάζουν ἀπ' τὴν διάβρωση τῶν ἔδαφῶν, ἀπ' τὴν ἐξασθένηση τῆς γῆς μὲ τὶς ἐντατικὲς καλλιέργειες, καὶ τὴν χρονία ἀνεργία πού συνδέεται μὲ τὴν ἐποχιακὴ καὶ μεταναστευτικὴ ἐργασία. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, οἱ Ἠνωμένες Πολιτεῖες ὑπομένουσαν ἀκόμη τὶς συμμορίες τοῦ οἰκονομικοῦ κρᾶχ τοῦ 1929, κι ὁ Ρούζβελτ προσπαθεῖ μὲ τὸ Νιού Ντῆλ νά θεραπεύσει τὴν κοινωνικὴ κρίση, κρίση ἰδιαίτερα φανερὴ σ' αὐτὸ πού ἀφορᾷ "τὴ γῆ", καὶ πού σ' αὐτὴν ἀναφέρεται τὸ ἀξιόλογο μυθιστόρημα τοῦ Στάινμπεκ, "Τὰ σταφύλια τῆς ὀργῆς".

Ἐἶχε ἐτοιμαστεῖ ἕνα σενάριο στὴν Οὐάσιγκτον γράφει ὁ Γκρεμλιγόν, "μὰ ὅπως πάντα, οἱ Φλάερτυ τὸ παραμέρισαν καὶ πῆραν τὸ δρόμο, διασχίζοντας γιὰ πρώτη φορά τὴ δικὰ τους χώρα, φωτογραφίζοντας ὅ,τι τοὺς ἐρχόταν βολικὸ. Στὴν ἀρχὴ πῆγαν στὸ Νότο, γιὰ τὴ συγκομιδὴ τοῦ μπαμπακιοῦ. Ὑστερα στὴ Δύση, στὶς μηχανοποιημένες καὶ ἀδρευόμενες φάρμες τῆς Ἀριζόνας. Στὸ Βορρᾶ, στὶς Πολιτεῖες πού τὶς ἀάρωναν οἱ ἀμμοθύελλες, στὴν Ἰόβα καὶ στὴ Μινεζότα. "Κάλυψαν" τὴν ἱστορία τῆς ἀμερικανικῆς γεωργίας ὅπως κανένας ρεπόρτερ δὲν ἔκανε ποτέ, οὔτε γιὰ ἐφημερίδα, οὔτε φωτογραφικὰ, καὶ γύρισαν στὴν Οὐάσιγκτον (τὸ Μάρτιο τοῦ 1940) μ' ἕνα αἶσθημα ἀνάσφαλειας.

"Ὁ Φλάερτυ ἔγραφε στὸν Τζαυ Λέβντα, στὶς ἀρχές

τοῦ 1940: "Φτύνω αἶμα γι' αὐτὴ τὴν ταινία πού πασιζοῦ νά τελειώσω γιὰ τὴν κυβέρνησι. Ποτέ δὲν ἀνέλαβα δουλειὰ πῶς σκληρὴ καὶ πῶς συγκεχυμένη. Ὑπάρχουν μέρες πού ἀναρωτιέμαι ἂν περπατᾷ ἡ ὄχι μὲ τὸ κεφάλι."

"Τὸ ντοκουμέντο τοὺς ἦταν ἀπέραντο, μὰ συγκεχυμένο. Τοὺς ἔλειπε ἕνα κέντρο ἐνδιαφέροντος. Τὸ θέμα τους γύρω ἀπ' τὸ χάσιμο τῆς γῆς τοὺς ὀδήγησε σὲ τὸσες περιοχές τῆς ἀχανοῦς αὐτῆς χώρας, ὥστε δὲν εἶχαν τὴ δυνατότητα νά ριζώσουν κάπου καὶ νά ζήσουν. Γύρισαν ὅ,τι βρῆκαν στὸ πέρασμά τους. Αὐτὸ τοὺς μετέβαλε τὸ συνηθισμένο τρόπο διαδικασίας καὶ τοὺς βαρύνει. Στὰ κομμάτια ταινίας πού κουβαλοῦσαν μαζί τους, ἔβλεπε κανεὶς πῶς πολὺ ἕνα προσχέδιο τῶν προθέσεών τους, παρά τὰ συμπεράσματα πού τὰ εἶχαν σκληρὰ κερδίσει, κι ἀπ' τὰ ὅποια δὲν μποροῦσαν νά ξεφύγουν ἀπὸ τὶς πρῶτες ταινίες τους".

Τὸ φιλμ βρισκόταν ἀκόμα στὸ στάδιο τοῦ μοντάζ ὅταν ἡ Ἀμερικὴ εἶχε ἤδη ἀρχίσει νά κινεῖται καὶ ἔμπαινε στὸν πόλεμο. Ἡ πολιτικὴ τῆς κυβέρνησης μεταβαλλόταν, σὲ ὅ,τι κυρίως ἀφοροῦσε τὴ γεωργία. Ἐπίσημα, τὸ πρόβλημα τῆς γῆς δὲν ἦταν ἡ διατήρησις μὰ ἡ στὸ ἐπαρκο παραγωγή: χρειαζόταν ν' ἀρχίσει ἡ καλλιέργεια στὰ ἐγκαταλειμμένα ἔδαφη τὸ ταχύτερο δυνατόν. Τὸ ἀνθρώπινο πρόβλημα δὲν ἦταν πῶς πρόβλημα ἀνεργίας, ἀλλὰ ἐξέυρεσης τῶν γεωργικῶν ἐργατικῶν χερῶν τὰ ὅποια θά ἀντικαθιστοῦσαν τοὺς νέους ἀγροκτήμονες πού ἔφευγαν γιὰ τὸ στρατό.

Ναί, ἀφοῦ τελειώσε, ἡ "ΓΗ" βρέθηκε σχετικὰ καὶ πρὸς στιγμὴν ξεπερασμένη. Ἐπὶ πλέον, ἡ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας πού ἔδινε ἦταν τόσο ἀπαισιόδοξη - ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἦταν διασπῆς - ὥστε τρομοκρατήθηκαν οἱ ὑπεύθυνοι κυβερνητικοί: δὲν ἔγινε λοιπὸν ἐπίσημη προμερία, οὔτε ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευσις. Τίποτα ἄλλο ἐκτός ἀπὸ μιά ἰδιωτικὴ μυστικὴ προβολὴ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1942. Ὅλες οἱ ἄλλες προβολές ἀπογορεύτηκαν. Ὡστόσο, εἰκοσι χρόνια ἀργότερα, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν

NANOYK TOY BOPPA



προβλημάτων που θέτει ή ταινία, δεν έχει τίποτα χάσει απ' τήν επικαιρότητά του. Μ' αυτό το θαυμάσιο ντοκουμέντο, πιά πολύ κοινωνικά και ανθρώπινα δεσμευμένος απ' ό,τι άλλο είχε δημιουργήσει, ο Φλάερτυ, αποκαλύπτεται να συγγενεύει πολύ με τον Γιώργι Ιβενς, τον ακούραστο πολεμιστή, τον Γιώργι Ιβενς του "Ζούντερ", του "Μπορινάτζ" και της "Ισπανικής γής". Μερικά πρόσωπα άνεργων παιδιών της "Γής" φέρνουν στη μνήμη τα πρόσωπα του "Ζούντερ" και τα προβλήματα που θέτουν κι οι δυο ταινίες άνηκουν στην ίδια τάξη: είναι ή κατάληψη ή ή ανακατάληψη της μάνας γής.

Η "Γή" περιγράφει κατ' αρχή τήν καταστροφή του έδαφους από τα φυσικά στοιχεία: στην Πενσυλβανία, ή πλημμύρα απ' τής βροχές παρασύρει τό καλλιέργησιμο χώμα· στίς μεγάλες πεδιάδες ό άνεμος σηκώνει έκατομμύρια τόνους καλής γής και τήν πετάει στά ποτάμια· έξαντλημένη άλλωστε απ' τής έντατικές καλλιέργειες, ή γή φτάνει στιγμή που γίνεται άγονη. Τότε οι χωρικοί ή τήμονες αναγκάζονται να έγκαταλείψουν τά χωράφια τους και να φύγουν, σαν νεοειπιονιέρηδες, πρὸς τή Δύση. Στην Άριζόνα, πανόχουρα φράγματα συγκρατούν τά νερά και έπιτρέπουν τήν άδρευση τών έδαφών· ή συγκομιδή στό τέλος, έπιληθτική: μά δεν υπάρχει άρκετή δουλειά για όλα τά έργατικά χέρια που ξεφυτρώνουν, τόσο περισσότερο μάλιστα όσο οι Μεξικάνοι μετανάστες συμπράττουν με τους Άμερικάνους γεωργούς· από δω ξεκινάει και ή ένδημική άνεργία και τά άσχημαντα μεροκάματα. Στίς πεδιάδες τής Ιόβα, οι περισσότερες καλλιέργειες γίνονται κατά τρόπο μηχανικό: ή άνεργία ακολουθεί κι έδω, κι από τήν άλλη πλευρά, αποθέματα που πρέπει ν' αποθηκευθούν σέ γιγάντια σιλό, πράγμα που έξαναγκάζει σέ σημαντικές επενδύσεις. Μά ή κατάσταση βρὶσκειται στό στάδιο τής αλλαγής της: εισάγονται νέες μέθοδοι για να καταπολεμηθεί ή διάβρωση του έδαφους και να προφυλαχτεί ή καλλιέργησιμη γή. Από τήν άλλη, ή γή είναι αναγκασμένη τώρα (έξ αίτιας του πολέμου) να παράγει όλο και περισσότερα για να θρέψει τό έθνος και τον κόσμο όλοκληρο: ή μηχανοποίηση πρέπει να έξαπλωθεί με ταχύτατο ρυθμό. Αυτό όμως θέτει ένα σοβαρό πρόβλημα παραρμολγής, που ό Φλάερτυ τό σχηματοποιεί έξής: "Πότε θα μάθει άραγε ό άνθρωπος να ζει με τής μηχανές του; Μ' αυτές τής θαυμάσιες μηχανές! Ένας καινούργιος κόσμος βρὶσκειται μπροστά μας, έτσι όπως δεν τον έχουμε όνειρευτεί. Η πρωτογενής ούσια είναι ή γή, ή γή και οι άνθρωποι, και τό πνεύμα τών ανθρώπων".

Τέτοιο είναι τό μήνυμα τής ταινίας: βλέπει κανείς πώς τίποτα δεν χάθηκε απ' τήν επικαιρότητά της και πώς ό Φλάερτυ, περιπλέκοντας άντιθετικές πραγματικότητες και περαστικούς νεοεργμνισμούς, είχε μάθει ν' απογυμνώσει τό πραγματικό πρόβλημα, τό θεμελιώδες θέμα - τής σχέσεις του ανθρώπου και τής μηχανής - τήν ίδια στιγμή που ξανάβρισκε μπροστά του τό άγαπημένο του θέμα, τό θέμα τής άναμέτρησης του ανθρώπου μ' ένα πολιτισμό νέου τύπου.

Περνούν μερικά χρόνια, μέχρι τήν άνοιξη του 1946· ύστερα κάποιος θυμάται πώς υπάρχει ένας κινηματογράφιστής που όνομάζεται Φλάερτυ.

"Μιά μέρα, μου είπε κάποια κυβερνητική έπιτροπή: "Θέλετε να γυρίσετε μιά προπαγανδιστική ταινία για τό πετρέλαιο;" Ένωθα κάπως σαν τον άνθρωπο που τότε προσκαλούν σέ δείπνο και που ή κυρία του σπιτιού του λέει άψήνιδαστικά: "Θά θέλατε να μάς παζέτε λίγο πιάνο; ...". Άπάντησα στην Άμερικανική Έπιτρο-

πή όπως θά άπαντούσα στην έρασιτέχνιδα κυρία: " Δεν έπαιξα ποτέ πιάνο, αλλά θά προσπαθήσω". Πέρασα τρεις μήνες στη Λουιζιάνα, μελετώντας τή χώρα, τους κατοίκους της, ρουφώντας τά έθιμα και τό τοπίο. Τους άπάντησα: "Έντάξει, θά διηγηθώ μιάν ιστορία στη Λουιζιάνα."

Σ' αυτό τό σημείο, φαίνεται πώς ό Φλάερτυ (ή ό συνομιλητής του) κάνει ένα μικρό λάθος: "Η ιστορία στη Λουιζιάνα" δεν ήταν άποτέλεσμα τής Νέας Ύερωσης να γυρίσει μιά ταινία που θά παρυσίαζε, με πλήρη έλευθερία του σκηνοθέτη, "τίς δυσκολίες και τους κινδύνους που υπάρχουν για να άντληθεί τό πετρέλαιο απ' τό έδαφος - μιά ταινία καθαρά βιομηχανικής ύψης, που θά διέτετε ώστόσο μιά άρκετά μεγάλη καλλιτεχνική και ψυχαγωγική αξία, για να μπορέσουν να τήν έκμεταλλευτούν στίς έμπορικές αίθουσες". Δέχθηκε ό Φλάερτυ και τό ζευγάρι φεύγει για τά Νοτιο-δυτικά, σέ άναζήτηση χώρου και τής δράσης τής νέας του δουλειάς. Η περιοχή τών πετρελαιοπηγών τους φάνηκε άπελπιστικά στατική, χωρίς ν' αφήνει τίποτα να φαίνεται απ' τήν έπιποια του πετρελαίου, που τό μεγαλύτερο μέρος της έξελίσσεται κάτω απ' τή γή. Έφτασαν ύστερα στη Λουιζιάνα, όπου τους έπεσε κεραυνός με τήν ύπεροχή του γαλλικού πληθυσμού που ζει εκεί, "χαριτωμένος, εύχάριστος και γραφικός". Καμιά ιδέα ώστόσο για τήν ταινία γύρω απ' τό πετρέλαιο.

Μιά μέρα, διηγείται ό Φλάερτυ, σταματήσαμε να γευματίσουμε σ' ένα "μαγαζιού". Ξαφνικά, πάνω απ' τά ψηλά βούρλα του βάλτου, μάς φάνηκε πώς ύψωνόταν ένα γαιοτρύπανο. Άλλαξε θέση πάνω στό μαγαζιού καθώς τό έσερνε μιά ρυμούλκα. Τό συνηθισμένο αυτό κατασκευασμα, έν κινήσει, γινόταν ξαφνικά ποιητικό, με τής λεπτές του γραμμές να ύψωνονται ξεκόθαρες και να τρυπούν τον άτέλειωτο όριζοντα τών βάλτων.

"Κοίταξα τή Φράνσις. Με κοίταξε κι αυτή. Ξέραμε πώς κρατούσαμε στό χέρια μας τό θέμα τής ταινίας.

"Σχεδόν άμέσως, μιά ιστορία άρχισε να παίρνει μορφή στό μυαλό μας. Ήταν μιά ιστορία που φτιάχτηκε γύρω από κείνο τό γαιοτρύπανο που άργασάλευε τόσο σιωπηλά, τόσο μεγαλόπρεπα μέσα σέ κείνη τήν άγρια έρημιά, να βυθίζει τό ρύγχος του για να βρει πετρέλαιο, μέ απ' τά λασπωμένα νερά, κι ύστερα πάλι να προχωρεί και ν' αφήνει τό τοπίο παρθένο όσο ήταν πριν περάσει.

"Έπρεπε όμως να μεταγράψουμε τή σύλληψη μας - τή σύγκρουση τής έπιστήμης σέ μιά άγροτική κοινότητα - με όρους δραματικούς.

(...) Ύστερα ήρθε ή δύσκολη δουλειά τής έπιλογής τών ήθοποιών. Σ' αυτό τον τομέα ίσως ν' αφιερώνω περισσότερο χρόνο απ' ό,τι στους άλλους τομείς τής παραγωγής τής ταινίας, γιατί πιστεύω ότι τό μυστικό τής έπιτυχίας σ' αυτό του είδους ταινίες βρὶσκειται στην έξεύρεση τών κατάλληλων άνθρώπων.

"Χωριστήκαμε σέ πολλές ομάδες και "χτενίσαμε" κυριολεκτικά τήν περιοχή άναζητώντας τους τύπους που θέλαμε, και παφνοντας έκατοντάδες φωτογραφίες ανθρώπων."

"Η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" άντιπροσωπεύει δουλειά σχεδόν δύο χρόνων, μερικές έκατοντάδες χιλιάδων μέτρων ταινίας για μιά τελική κόπια 2.100 μέτρων· τό μοντάζ έγινε επί τόπου, όπως πάντα, ένω τό νεγκατίφ αποστέλλοταν καθημερινά στη Νέα Ύόρκη άεροπορικώς για τήν εμφάνιση και τήν κόπια έργασίας, και ξαναγυρνούσε τήν ίδια μέρα στην Άμπιλ (Λουιζιάνα) όπου τό συνεργείο είχε έγκαταστήσει τό στρατηγείο του. Η

ταινία παρουσιάστηκε τό 1948 στό Φεστιβάλ Έδιμβούργου και Βενετίας και βραβεύτηκε και στό δυό.

"Η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι ή άνακάλυψη μίας "άλλης" Άμερικής, μιά μικρή γωνιά τών Ηνωμένων Πολιτειών που δεν τήν άγγιξε άκόμα ό πολιτισμός, τοπίο άγριο και παρθένο, στό όποιο ζει ένας πολιτισμός κλεισμένος στον έαυτό του και μιλάει μιά γλώσσα "ξένη", τή γαλλική: μιά κοινότητα που ύπερβαίνει τους 600.000 άνθρώπους, κι άποτελείται από άπογόνους τών Άκαθών που διώχτηκαν απ' τους Άγγλους κι έγκατέλειψαν τον Καναδά, ή από μιγάδες άριστοκράτες που μετανάστευσαν από τής γαλλικές Άντλλες. Η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι άσφαλώς μιά έπιποια του πετρελαίου, αλλά τήν ίδια στιγμή, κι άκόμα πιο έντονα, είναι ό θαυμασμός μπροστά σ' ένα τοπίο μίας όμορφιάς χωρίς προηγούμενο, και σέ άνθρώπους που έμειναν άνέπαφοι απ' τή διαφθορά του σύγχρονου κόσμου.

Η ταινία άρχίζει με τό περίπατο του μικρού άγοριού πάνω στό κανώ, μέσ στό πλημμυρισμένο δάσος: περιγραφή του ζωικού και φυτικού βασιλείου. Έξατμίσαις άκούγονται, μιά πειρασματική ύδρόβια μηχανή που άνοίγει δρόμο ανάμεσα στό ψηλά βούρλα του έλους. Ένας μηχανικός του πετρελαίου έρχεται να έπισκεφτεί τον πατέρα Λατούρ: Ύπογραφή κάποιου συμβολαίου για τή διάτρηση τής γής. Τό άγόρι κάνει περίπατο με τό σκυλί του, τό Γιούρι, που κληγάει ποντικούς: τό γρήγορο πέρασμα τής προφυλακής τών μηχανικών άναποδογυρίζει τό μικρό του πλοίο. Άφξη τής πετρελαιοητας και του μηχανικού έξοπλισμού: τό άγόρι κοιτάζει με περιέργεια τήν έγκατάσταση και τή διαδικασία τής διάτρησης τής γής. Βρὶσκει μιά κροκοδειλωφιλία με μικρά κροκοδειλάκια και μένει κατάπληκτος με τή μητέρα τους· όλη αυτή τήν ώρα, ό σκύλος του τό χε σκάσει. Τό άγόρι στήνει μιά κροκοδειλωπαγίδα: ένας κροκοδειλος πιάνεται, μά καταφέρνει να έλευθερωθεί ύστερ' όπό λυσάλα μάχη· ξαναπιάνεται γρήγορα, κι ό πατέρας Λατούρ δείχνει τό δέρμα του στους έργάτες τής πετρελαιοητας. Άτύχημα στον καταυλισμό: τό πηγδί βγαλάζει και νερό κάτω από πίεση προτού μπορέσουν να τό χτίσουν οι έργάτες. Τό άγόρι άδειάζει μέσ στό πηγδί τό περιεχόμενο του μικρού του σάκου: άλάτι που φέρνει γούρι. Η διάτρηση έχει φτάσει ως τό στρώμα του πετρελαίου: ή δουλειά τέλειωσε. Ο πατέρας Λατούρ πηγαίνει στην πόλη και έπιστρέφει φέρνοντας μαζί του δώρα για τή γυναίκα του και τό γιό του. Στό γιό του χαρίζει μιά ύπεροχη ναρμαλίου· τήν ίδια στιγμή ό σκύλος του ξαναγυρίζει στό σπιτάκι του. Σκαρφαλωμένος στό "Χριστουγεννιάτικο Δέντρο" όποχαιρετά τους έργάτες, ένω ή πετρελαιαντία μεταφέρεται άλλοι.

"Η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι ένα ύπεροχο ποιήμα ειόδων. Σπάνια ύπήρξε τόσο όμορφη ή φωτογραφία, τόσο φροντισμένη: είναι ή πρώτη φορά που ό Φλάερτυ δεν γίνεται ό ίδιος κάμεραμαν σέ μιά ταινία που ή πατρότητα του άνήκει ολοκληρωτικά ό κάμεραμαν είναι ένας νεαρός πύ κάνει τό ντεμπούτο του στην κάμερα, ό Ρίτσαρντ Λήκοκ, μά είναι φανερό ότι τίποτα δεν γίνεται χωρίς τήν έγκριση, ή καλύτερα χωρίς τή συμπάθεια, χωρίς τή "συμβάση" θά μπορούσαμε να πούμε, του μεγάλου κινηματογραφιστή. Και για πρώτη φορά ό Φλάερτυ περιγράφει τή φύση με τόση έπιμονη σχολαστικότητας: αυτός που λάτρευε πάντα τά άπέραντα γενικά πλάνα όπου μπορούσε να μάσει στό άψε σβύσε όλη τήν άπεραντοσύνη του τοπίου, πολλαπλασιάζει έδω τής εικόνες τής λεπτομέρειας. Η ποιότητα του ήχου έρχεται φανερό να ένισχύσει, άντιιστικτικά, τήν έκφραστικότητα



Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΑΠΑΝ

τής εικόνας. Ο Φλάερτυ ύπογραμμίζει τής δυσκολίες που συνάντησαν για να αϊμαλωτίσουν τους ήχους στη φύση, για να τους άποκτήσουν καθαρούς, και παροτρει ό,τι οι σεκάνς τών διατρήσεων περιλαμβάνουν έως έπτά διαφορετικές μαγνητοταινες που ήχογραφήθηκαν ξεχωριστά, για να έξασφαλισθεί ή καθαρότητα του κάθε ιδιαίτερου ήχου, και ένώθηκαν στό μοντάζ. Η ποιότητα τής μαγνητικής ταινίας ποτέ δεν ήταν τελειότερη απ' ό,τι σέ κανέναν που ή διάτρηση γίνεται νύχτα, κι είναι ή ώραιότερη σεκάνς του φιλμ κινηματογραφικά πολύ εύγλωττη. Έδω, ή τέχνη του μοντάζ άγγίζει τήν τελειότητα· ένω στίς πρόσφατες ταινίες του Φλάερτυ τό μοντάζ σαν πλαστική και δραματική έκφραση δεν διεικνούσε ποτέ μεγάλη θέση, φτάνει έδω σέ μιά θαυμαστή ρυθμική δύναμη που ύπογραμμίζει σχολαστικά τήν όμορφία και τό δυναμισμό τής δουλειάς του ανθρώπου και τής μηχανής.

Ο Μπάζιλ Ράιτ γράφει: "Στην "Ιστορία στη Λουιζιάνα" ό Φλάερτυ ξαναγυρίζει στην καθαρότητα τής σύλληψης που κάνει τής πρώτες ταινίες του, "Νανούκι" και "Μοόνα", να ξεχωρίζουν". Έδω, δεν υπάρχει κανείς απ' τους κινδύνους με τής μεθόδους του στούντιο που χαρακτηρίζαν τό "Έλεφαν μου". Κι ώστόσο αυτή ή έπιστροφή στό καθαρό ντυκιμανταρ δεν είναι όπισθοχώρηση. Είναι ή άπόδειξη πιά πολύ ότι ό Φλάερτυ, με τήν καλύτερη ματιά για τήν φιλμική (σύμφωνα με τήν έκφραση του Γρήρσον) και με τήν άμεση και ποιητική ροπή του προς τής άρχικες μορφές τής ζωής του ανθρώπου, πετυχαίνει τό καλύτερα άποτέλεσμα όταν δημιουργεί με βάση τής δικές του προσωπικές ιδέες". Είναι άληθεια

ότι η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" κλείνει τον κύκλο ενός έργου ολοκληρωτικά αφιερωμένου στον άνθρωπο και θεμελιωμένου πάνω στην παρατήρηση. Την ίδια όμως στιγμή που η ταινία αυτή, πραγματωμένη με κάθε δημιουργική ελευθερία, επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να εκφραστεί όπως εκφρόσθησε στην αρχή της σταδιοδρομίας του, αθόρυχα και κατά τρόπο μεγαλοφυή, σηματοδοτεί ταυτόχρονα μία διαλεκτική πρόοδο με την άποψη - όπως τ' ανέφερα πάρα πάνω - μίας ένδελεχους τεχνικής του μοντάζ, στην όποια τό ταλέντο της "Ελεν Βάν Ντόνγκεν, που δούλεψε με τον Γίβρις "Ιβενς προτού συνεργαστεί στη "Γη" και στην "Ιστορία στη Λουιζιάνα", δεν είναι ασφαλώς ξένο.

Την πεποθηση αυτού του κάτι νέου, την άποικία κανείς βλέποντας τό μοντάζ ολοκληρης της κόπιας έργασίας που παρουσιάστηκε με τον τίτλο: ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΣΤΟΥΔΗΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΥΙΖΙΑΝΑ. ΤΟΥ ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ, κι όφειλεται στό νεαρό μελετητή Νίκο Κομινό, στην οικονομική βοήθεια του ΧΑΛ Φαουνταίον και στό πατρονάρισμα του Πανεπιστημίου της Μινεζότα. Τό σύνολο του έμφανισμένου φιλμ διατηρήθηκε στην πραγματικότητα κατανεμημένο λογικά σε 18 μέρη που γεμίζουν 49 μπομπίνες διαφόρων μεγεθών και αντιπροσωπεύουν 18 σχεδόν ώρες προβολής. (Πρόκειται για μία κόπια 16 μιλιμέτρ που άποσπάσματό της παρουσιάστηκαν τον Νοέμβριο του 1964 στη γαλλική Ταινιοθήκη και στό φεστιβάλ της Λειψίας). Η κάθε σκηνή της ταινίας, έτσι όπως παρουσιάζεται τελεωμένη και καθώς προηγείται του συνόλου του φιλμ που γυρίστηκε για αυτήν (βουβό, φυσικά) και ή προσέγγιση, είναι άκρως διδακτικές: άπ' αυτή τή διαδοχή των μεγάλων πλάνων, που επαναλαμβάνονται πολλές φορές, και που τίς περισσότερες είναι άκίνητα, δημιουργείται μία έντυπωση άσκητικής γοητείας και περιγραφικής στατικότητας, που μάς κάνουν πάλι πολύ άπ' όλα να φέρνουμε στό νοΰ τίς παλιές ταινίες του Φλάερτυ, κάτι που δεν θυμίζει ό ρυθμός του ολοκληρωμένου έργου. Αυτή ή αντιπαράθεση κάνει έντονα φανερό τό σπουδαίο ρόλο που παίζει τό μοντάζ στην "Ιστορία στη Λουιζιάνα", φαινόμενο που, πέρα άπ' τίς έξωτερικές επιδράσεις (ό κινηματογράφος έξελχθηκε γύρω του, κι ό Φλάερτυ δεν μπόρεσε να μήν τό λάβει άπ' όψη του παρά για να εκπληρώσει τον άπαράβατο όρο των παραγωγών να φτιάξει μία ταινία "έμπορική") μετέφραζε άναμφίβολα τό γεγονός ότι, για πρώτη φορά, ό Φλάερτυ "διηγείται μία ιστορία" ενώ στις προηγούμενες ταινίες του περιοριζόταν να παραστένει μάρτυρας μίας πραγματικότητας, την όποια ισχυριζόταν ότι παραποιοΰσε τό λιγότερο δυνατό με την παρουσία του και διαφοροποιΰσε τό λιγότερο δυνατό πάνω στη ζελατίνα. Στο "Νανού", στον "Μοάνα" και στον "Άνθρωπο του Άράν", δεν υπάρχει "ιστορία" για να μιλήσουμε καθαρά αντίθετα, για την "Ιστορία στη Λουιζιάνα" ό Φλάερτυ σκαρώνει ένα σενάριο (κάτι που δεν έκανε ποτέ πριν) και σκηνοθετεί μία συνέχεια γεγονότων που τό προκαθορίζει μία χρονολογική και δραματική πρόοδος: άόγουρα τό διοικητικό Συμβούλιο της Στάνταρ "Οίλ είναι εκείνο που ζήτησε να δει ένα σενάριο πριν δώσει την τελική του συγκατάθεση, αυτό όμως δεν άφαιρεί τίποτα άπό τό γεγονός ότι για πρώτη φορά ό δημιουργός Φλάερτυ γνωρίζει άκριβώς πριν άρχίσει να γυρίζει, που θα καταλήξει, ενώ μέχρι τότε ή τελική μορφή του έργου ξεπερνούσε αθόρυχα λίγο-πολύ (και άναγκαστικά λίγο-πολύ) άπό τήν ποσότητα του φιλμ που είχε γυρίσει με μάτι παρθένο, και με πνεΰμα ελεύθερο άπό ιδέες προκαθορισμένες.

Σπεύδω να προσθέσω ότι μία τέτοια διαπίστωση δεν περιέχει κανένα στοιχείο κριτικής, κι ότι αυτή ή κατά παραδοσιακό τρόπο καλλιτεχνική δημιουργία, είναι άναμφίβολα ή μόνη παραχώρηση που έκανε ό Φλάερτυ στις "έμπορικές" έπιταγές του κινηματογράφου, σε μία ταινία που ή αξία κι ή ύπευθυνότητά της άνήκουν ολοκληρωτικά σ' αυτόν. Αυτό που είναι τό περισσότερο ένδιαφέρον, είναι ή άπόπειρα να βρούμε τή βαθειά αίτία αυτής της "έπιστροφής στις πηγές" που συνιστά την τελευταία ταινία του Φλάερτυ. Έκφράζεται ίσως μ' αυτή την παρατήρηση της Φράνσις Φλάερτυ: "Η "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι άυτοβιογραφική. Είναι ό Ρόμπερτ που άναθυμάται τήν παιδική του ήλικία με τον πατέρα του, μηχανικό όρυχεών, που άναζητούσε στά Καναδικά σύνορα όχι τον "μαύρο χρυσό", τό πετρέλαιο δηλαδή, μά τό άληθινό άστραφτερό μέταλλο. Αυτός ό ύπέροχος κόσμος που ύπάρχει στό πνεΰμα και στην καρδιά ενός παιδιού, είναι ή άλήθεια της ταινίας και ή γοητεία της". (Όπως έξ άλλου, ή φυσική όμοιότητα του πατέρα Λιονέλ λέ Μπλάν με τον κινηματογραφιστή, ίδιο περπάτημα, ίδιο πρόσωπο, μάς κάνει να σκεφτούμε ότι ό Φλάερτυ παρουσιάζεται διπλά και συμβολικά στην ταινία, σαν παιδί και ταυτόχρονα σαν ένήλικος).

Τό 1948, ή "Ιστορία στη Λουιζιάνα" έτυχε θριαμβευτικής ύποδοχής στη Βενετία και πήρε τό "Διεθνές βραβείο για την ποιητική της όμορφιά", μά ήταν ό "Άμλετ" που άπέσπασε τον Χρυσό Λέοντα. Η έπιτυχία της ταινίας στην Εύρώπη κίνησε τό ένδιαφέρον του Κρατικού Όργανισμού να στελεει τον Φλάερτυ σαν ένα είδος πρεσβευτού της άμερικανικής πνευματικής προσφοράς στην γηραιά ήπειρο, στην Όμοσπονδιακή Γερμανία κυρίως. Έπιστρέφοντας στις Ηνωμένες Πολιτείες, έτύχησε να δει να του έμπιστεύεται ή κυβέρνηση μία ταινία για τό νησιά της Χαβάης, όταν πέθανε στό κτήμα του της Ντάμμερσον (Βερμόντ), στις 23 Ιουλίου της 1951.

Τήν προηγούμενη χρονιά, είχε άνακηρυχτεί διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Μίτσιγκαν. Τό 1953 θα δημιουργηθεί ή Φλάερτυ Φουνταίσιον, που σκοπός της είναι να διατηρηθεί ή μνήμη του και να προτρέψει σε έργασίες πάνω στό έργο του: ή πραγματοποίηση της "ταινίας-μελέτης" για την "Ιστορία στη Λουιζιάνα" είναι ή πάλι θεαματική έπιβεβαίωση αυτής της δραστηριότητας, όσο δε για τό σπίτι του Νησιού του Άράν όπου ζήσαν οι δυο σύζυγοι, έτέθη θέμα να μετατραπεί σε μουσείο, με πρωτοβουλία της δυναμικής Κυρας Φράνσις Φλάερτυ.

Τελειώνοντας, άς δώσουμε τό λόγο στον Ζάν Γκερεμγιόν: "Υπήρχε μέσα στά πεντακάθαρα μάτια του Φλάερτυ, μία ένταση και μία τρυφερότητα ήταν ή ένταση κι ή τρυφερότητα ενός παιδιού που κοιμόταν πάνω σε μοκασίνια κι όνειρευόταν μία χώρα Ινδιάνων όπου ύπρχε χρυσάφι...

"Αυτό τό χρυσάφι τό βρήκε, είναι αυτό που μάς άφήνει. Μπορούμε εύκολα να πούμε πώς ό κινηματογράφος ήταν για αυτόν ένα πρόσχημα για να έξερευνησει μία νέα γωνιά της γήινης σφαίρας, για να προσφέρει "μερικές σταγόνες" όπως σενά έλεγε, για να μπόρουν οι αυτόχθονες ν' άναγνωρίσουν τον έαυτό τους.

"Στην πραγματικότητα, αυτό που άναζητούσε ήταν τό ίδιο πράγμα: τό άχνάρι του ανθρώπου, τόσο μέσ στον άγώνα του ένάντια σε μία φύση που δεν μπορεί να τήν ύποτάξει, όσο και μέσα στον γοητευτικό κόσμο της παιδικής ήλικίας..."

ΤΟ Γ' (ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ)ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Γ. Βασάλιαδης (Σ.Κ.)	Εύρηνη Καλλιθή (Διευθύντρια)	Νίκο Κομινό (Σ.Κ.)	Γιόργος Κόρρας (Σ.Κ.)	Μισοκισσινός-Πολλάς (Σ.Κ.)	Β. Ρομανιόλης (Σ.Κ.)	Κ. Σιαλκάρης (Βραμ)	Γ. Σιμοσιόλης (Σ.Κ.)	Κ. Στανιόπου (Σ.Κ.)	Γιάνης Τσιφρινός (Σ.Κ.)
Αθάνατη Ιστορία THE IMMORTAL STORY	XX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX		XXX
Πέτρος και Πάουλα PETER AND PAUL	XX	XXX	X	XXX	XXX	XX	XXX	XXX		XX
Άλμπουμ έρεστών LA COLLECTIONNEUSE	XX		XXX	XXX		XXX	XX		X	XX
Τό μεγάλο άνδρατάκι LITTLE BIG MAN	XXX	XXX	X	XX	XX	XX	XXX	X		XXX
Η μεγάλη λευκή έλπίδα THE GREAT WHITE HOPE	XX		XX	X		XX	XX	X	XX	XX
Ό πρόσθετος BEGUILLED	XX		XX	X		XX	XX	X		XX
Οί δυο έραστές IN THE PURSUIT OF HAPPINESS	X			X	X	X	X			XXX
Η παθένα κι ό τσιγγάνος THE VIRGIN AND THE GYPSY		XXX					X			X
Παιχνίδι με τό διάβολο LES CREATURES	XX	X				X	X			X
Πες μου πώς μ' άγαπάς Τζούνι TELL ME THAT YOU LOVE ME JUNNIE MOON	XX	X				X	X			X
Ό Μιρανιόλης στυαυρόφορος BRANCALEONE ALLE CROCIATE	X	X					X			
Άρχισε την άναστάση χωρίς έμένα START THE REVOLUTION WITHOUT ME	X	X					X			XX
"Ένα νύ κέρης τον καφέ σε μέε VENGIA A PRENDERE IL CAFFE DA NOI	XX	X					X			XXX
Συλλέβετε τον Κάρτερ GET CARTER		X					XX			X
"Ένας μεγάλος έρωτας LYKA							X			O
"Έρωτά μου ύπέροχο FOOLS							X			O
Η μύση της έρημου RAID ON ROMMEL							X			X
Ό άνδρας του νόμου THE LAWMAN							X			O
Ό έξόριστος I WALK THE LINE							X			X
Ιστορία άνδρα LOVE STORY							X			XX

● κανό - Ο έξιόμορος - X έξιόμορος με έπαυλα - XX έξιόμορος - XXX νύ τό έπτε έπιόμορος - XXXX έπιόμορος

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΧΡΩΚΟΤΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ

ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ ΧΟΛΜΣ

(THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES). Σκηνοθεσία: Μπάλυ Γουάιλντερ. Σενάριο: Μπάλυ Γουάιλντερ και Ι. Α. Λ. Ντάιαμοντ. Φωτογραφία: Κρίστοφερ Τσάλλις. Διεύθυνση καλλιτεχνική: Άλεξάντερ Τράουνερ και Τόνυ Ίνγκλις. Μοντάζ: Έρνεστ Βάλτερ. Μουσική: Μάιλος Ρόζα. Με τους: Ρόμπερτ Στέφενς (Σέρλοκ Χόλμς), Κόλιν Μπλέηλι (Δρ Γουάτσον), Ζενεβιέβ Πάτζ (Γκαμπριέλ), Κρίστοφερ Λή (Μάικραφτ Χόλμς), Ίρέν Χάντλ (Κα Χάτσον). Παραγωγή: Μπάλυ Γουάιλντερ, Φόλανξ προντάξιον γιά τήν Γιουνάιτεντ Άρτιστς. 130'.

Τήν καριέρα του Μπάλυ Γουάιλντερ οί ιστορικοί του κινηματογράφου τή χωρίζουν σέ δύο περιόδους. Τών σοβαρών έργων (1942-1951) και τών κομεντί (1951 μέχρι σήμερα). Από τές δύο αυτές περιόδους, εκείνη γιά τήν όποια γίνεται συνήθως λόγος είναι ή πρώτη, ενώ υπάρχει μία τάση νά παραγνωρίζεται ή δεύτερη, γιάτι δὴθεν ἐκφράζει λιγότερο τές προθέσεις του δημιουργού. Είναι γεγονός ότι ο Γουάιλντερ είχε άσχημα μπλεξίματα με τούς παραγωγούς του Χόλλυγουντ μετά τήν έμπορικη άποτυχία τών ταινιών του μέχρι τό 1951 και άναγκάστηκε από τότε νά γυρίζει έλαφρές κωμωδίες. Αυτό όμως δέν μεύωσε σέ τίποτα τήν καλλιτεχνική του προσφορά, αφού βρήκε τρόπο νά εκφραστεί έμμεσα και νά φτάσει πολλές φορές σέ πιό ολοκληρωμένα άποτελέσματα. Άρκει νά φέρουμε στή μνήμη μας τούς ήρωες διαφόρων ταινιών του Γουάιλντερ, γιά νά διαπιστώσουμε τήν ένότητα του έργου του. Οί ήρωες τής "Διπλής ταυτότητας" (1944), τής "Λεωφόρου τής Δύσης" (1950), του "Τελευταίου ά- του" (1951), τής "Τροπέζας" (1963), του "Υπέροχου άπατεώνα" (1967), καθώς και ή ήρωίδα τής "Γαρσονιέρας" (1960), είναι όλοι τους θύματα του άμερικάνικου τρόπου ζωής και χαρακτηριστικότερα, του φάσματος τής εύκολης επιτυχίας, δηλαδή του άμερικάνικου μύθου. Μπλεγμένοι στά γρανάζια του συστήματος, ή καταστρέφονται ή κερδίζουν τήν ανθρωπιά τους. Η διαφορά ανάμεσα στίς δύο περιόδους είναι διαφορά τακτικής. Στήν πρώτη ο Γουάιλντερ χρησιμοποίησε τό μύθο εύθως, ενώ στή δεύτερη άνατρέπει τό μύθο με τά ίδια του τάδεομένα.

Άναφερόμενοι περισσότερο στή δεύτερη περίοδο, θα πρέπει νά επισημάνουμε τήν έπίδραση ενός παλαιότερου γερμανού σκηνοθέτη που δούλεψε στό Χόλλυγουντ, του Έρνστ Λούμπιτς, με τόν όποιο ο Γουάιλντερ - γερμανός κι αυτός - είχε στό παρελθόν συνεργαστεί. Ο Λούμπιτς ξεκινούσε τές ιστορίες του από τό σημείο που οί ήρωές του άποφάσιζαν νά συμπράξουν σ' ένα παιχνίδι περισσότερο ή λιγότερο σοβαρό και τές τέλειωνε στό σημείο που τό παιχνίδι θα μπλέξει και αυτούς που τό άρχισαν μέσα στά γρανάζια του και θα θέσει πλέον τό δεδομένα του "δράματος". Χαρακτηριστικά παραδείγματα, τό "Φασαρία στόν Παράδεισο" (1932) και τό "Ένα σχε-

διάγραμμα ζωής" (1933). Ούσιαστικά ο Γουάιλντερ κάνει άκριβώς τό ίδιο πράγμα σ' όλες του σχεδόν τές ταινίες. "Άς πάρουμε τήν πιό χαρακτηριστική, τό "Τελευταίο ά- του". "Ηρώας, ένας δημοσιογράφος που όνειρεύεται νά πιάσει τήν καλή. Βρίσκει τήν εύκαιρία όταν συναντά τήν περίπτωση ενός εργάτη μισοθαμένου σ' ένα όρυχείο. Πάνω σ' αυτό τό γεγονός στήνεται ένα όλοκληρο παιχνίδι. Η διάσωση πρέπει νά γίνει τήν ύστατη στιγμή, θεαματική και συγκινητική, μπροστά σ' όσο τό δυνατό μεγαλύτερο κοινό, αφού προηγηθεί ο σχετικός ντόρος. Άποτέλεσμα: Έκτός από τές έπιπτώσεις που έχει τό γεγονός πάνω στόν δημοσιογράφο και στίς σχέσεις του με τούς άλλους, έχουμε τό ότι ο εργάτης τελικά πεθαίνει. Οί ήρωες λοιπόν του παιχνιδιού γίνονται τά θύματά του είτε τό ξέρουν είτε όχι.

Όμως ο Γουάιλντερ προχωράει πιό μακριά στός δρόμους που άνοιξε ο Λούμπιτς. Στό "Μερικοί τό προτιμούν καφέ" (1959) και στό "Φόλησέ με κουτέ" (1964), ο μύθος γίνεται πολύπλοκος. Οί αίτιες άνατροπής του άνιχνεύονται μέσα στά ίδια τά πρόσωπα, αφού τό παιχνίδι που άρχίζουν δέν εκφράζει παρά τές καταπιεσμένες επιθυμίες τους, που γυρεύουν κάποια κρυφή ίκανοποίηση. Ο Τζάκ Λέμμον του "Μερικοί τό προτιμούν καφέ" παραμένει ντυμένος στά γυναικεία μέχρι τό τέλος, ενώ ο συνοδός του συνεχίζει τό παιχνίδι και μετά τήν άποκάλυψη του μυστιού. Οί ήρωες του "Φόλησέ με κουτέ" παίζουν τό παιχνίδι τους σέ συνεργασία. Ο σύζυγος, θύμα τές εύκολης επιτυχίας, θέλει νά εκπορευθεί τή γυναικεία του και νά χαρεί τόν παράνομο έρωτα τής γυναικείας του μπάρ. Η σύζυγος ήδονίζεται με τήν εικόνα του έλευθεριάζοντος βίου και με τήν πιθυμία κατάκτησης του ειδώλου. Ο διάσημος τραγουδιστής άναζητά τές ζωάδες χαρές του κρυφού έρωτα και ή πόρνη όνειρεύεται τή ζωή τής καλής νοικοκυράς. Τό παιχνίδι άναγκάζει και τούς τέσσαρες νά κάνουν αυτό που προσπαθούσαν νά άποφύγουν, δηλαδή αυτό που ή κοινωνική ζωή ποτέ δέ θα τούς επέτρεπε και που είναι τελικά αυτό που έτρεφαν μέσα τους σάν καταπιεσμένη επιθυμία. Στήν πραγματικότητα, λοιπόν, ο Γουάιλντερ κάνει κι έδω αυτό που έκανε και στίς ταινίες τής πρώτης περιόδου, με τή διαφορά ότι τώρα τό άποτέλεσμα προηγείται του αίτιου.

Βλέποντας τώρα τές "Περίπετειες του Σέρλοκ Χόλμς" παρατηρούμε νέα στροφή στήν όπτική του σκηνοθέτη. Τώρα ο Γουάιλντερ έχει έγκαταλείψει άκόμα και τό μύθο, γιά χάρη μιας πιό άμεσης έκφρασης. Η ταινία άποτελείται από έπεισόδια που παρατάσσονται τό ένα κατόπιν του άλλου σ' ένα τόνο φαινομενικά ήρεμο, χωρίς πολλή έπέμβαση από μέρος του σκηνοθέτη και χωρίς νά οδηγούνται σέ δραματικές κορυφώσεις. Πολύ περισσότερο δέν υπάρχει καμιά σοβαρή άνατροπή στή διάρκεια όλου του φιλμ. Η μοναδική στιγμή που γίνεται ύπαιγιμός γιά τό γνωστό γουάιλντερικό παιχνίδι είναι όταν ο γιατρός Γουάτσον προτείνει στόν Χόλμς νά σταματήσουν τή συμβίωση και νά βλέπονται κρυφά. Τό έπεισόδιο όμως δέν έχει συνέχεια. Παρά τό βασικό αυτό κανόνα, υπάρχει μία άνατροπή μικρότερης σημασίας προς τό τέλος τής ταινίας, που άποτελεί μία πρόκληση του σκηνοθέτη προς τόν τυπικό ρεαλισμό και τήν άποδοχή του από μέρος του θεατή. Είναι τό πρόσωπο τής βασίλισσας, που όντας τό τελευταίο σκαλοπάτι του συστήματος, θάπρει νά φέρνει και τά χαρακτηριστικά του στό άπόλυτο. Άντιθέτα όμως, είναι ένα πρόσωπο άστείο και γραφικό. Αυτό μονάχα. "Όλα τ' άλλα τοποθετούνται από τό σκηνοθέτη εύθως, χωρίς πλάγιες βολές.

Άφού ξεκαθαρίσαμε τά παραπάνω, είναι εύκολο τώρα



νά διαλύσουμε μία βασική παρεξήγηση: Ο Γουάιλντερ, δέν άπομυθοποιεί κανένα Σέρλοκ Χόλμς, άπλούστατα, γιάτι ο Χόλμς δέν υπάρχει ούτε στιγμή σάν μύθος, που νά τουίζεται ιδιαίτερα και νά "πλασσορέται" έτσι από τό σκηνοθέτη προς τόν θεατή. Ο Χόλμς έχει τό άνάστημα ενός κοινού ανθρώπου. Σ' αυτό συντελεί, όπως είδαμε, ή έλλειψη δραματικών κορυφώσεων, τό αντιδραματικό τής άφήγησης. Ο Σέρλοκ Χόλμς είναι ο άνθρωπος τής εποχής μας. Ο άνθρωπος που φέρνει έναντι του τές πληγές μιας κοινωνίας άπάνθρωπης και που γιά νά επιβιώσει χρειάζεται τήν έπέμβαση ενός προσωποποιή- ο υ μ ύ θ ο υ που τόν τρέφουν οί άλλοι με τή βοήθεια του ίδιου. Σ' αυτό τό επίπεδο μόνο ύφίσταται ο μύθος Σέρλοκ Χόλμς. Ο Γουάιλντερ τόν πιάνει τή στιγμή τής κρίσης του, δηλαδή τή στιγμή που άρχίζει νά ραγίζει μέσα του ο προσωπικός μύθος και προσπαθεί άπεγνωσμένα νά τόν στερεώσει ή νά τόν συμπληρώσει με τήν κατάλληλη δόση ναρκωτικού. Έτσι, ο κυνισμός του δέν είναι παρά ή μάσκα τής άπελπισίας του. Τό πράγμα γίνεται πιό φανερό με τήν παρουσία του γιατρού Γουάτσον, που, άντιθέτα από τόν Χόλμς, είναι ο άνθρωπος σέ "φυσική κατάσταση", αυτός που γεύεται στό άπόλυτο αυτό που του προσφέρει ή ίδια ή φύση, ο άπλος έμπειριστής, που πιστεύει μονάχα στήν άμεση λειτουργία τών αισθήσεων. Ολοκληρη ή ταινία δέν είναι παρά ή άντιπαράθεση τών δύο. Ο εύθυσ λόγος του Γουάτσον προσκρούει άδιάκοπα στό τείχος τής κυνικής έπιγραμματικότητας του Χόλμς. Μοιάζει σάν ένας συνεχής κρυφός πόλεμος, που περιέχει έντούτοις μιάν άπελπισμένη προσπάθεια νά άλληλοσυμπληρωθούν οί δυό άνθρωποι χαρακτηρισ.

Ο Χόλμς είναι λοιπόν μία έλλειμματική προσωπικότητα, που όμως έχει πικρά συνειδητοποιήσει τήν πολυπλοκότητα τών ένδηλώσεων τών ανθρώπινων πραγμάτων. Άντιθέτα ο Γουάτσον δέν φαίνεται νά προχωρεί σέ δευτερογενείς συλλογισμούς, και αυτό θέτει τά όρια του σάν δρών άτομο, τή στιγμή που οί προοπτικές που ξανοίγονται στόν Χόλμς γιά δράση μοιάζουν τεράστιες. Η βασική αυτή διαφορά τους γίνεται φανερά και καθορίζει τόν καθένα στήν κρίσιμη στιγμή, όταν θα τοποθετηθούν έναντι σ' ένα σημαντικό φαινόμενο, όπως τό τέρας του Λόχ-Νέες. Ο Γουάτσον, δέσμιος τής άπλης κι άλάθευτης έμπειρίας είναι ανά πάσα στιγμή στή διάθεση

του κοινωνικού μύθου, που θα τόν άποροφήσει χρησιμοποιώντας τά ίδια του τά όπλα: τό προφανές. Και με τή βοήθεια άλλων ανθρώπων σέ φυσική κατάσταση" (π.χ. του νεκροθάφτη) ο μύθος θα έδραωθεί στήν ψυχή ενός λαού κρύβοντας τό πραγματικό του πρόσωπο. Άντιθέτα, ο Χόλμς προχωράει πιό πέρα. Προσπαθεί νά βρεί τήν πραγματική εικόνα του μύθου και τές αιτίες που τόν προκαλέσαν. Και βρίσκει άντιμέτωπος μ' ένα κοινωνικό σύστημα φοβερό μέσα στή στερεότητά του άντιμέτωπος με μία δύναμη τεράστια που εργάζεται έρμήνη τών "ανθρώπων σέ φυσική κατάσταση", συνειδητοποιώντας τές οικονομικές δυνάμεις που στηρίζουν ένα Κράτος και που προετοιμάζουν έναν πόλεμο. Έδώ ο Χόλμς αισθάνεται και τά όρια τής δράσης του. Άνήμπορος πιά νά ένεργήσει μπροστά σ' αυτό τόν τεράστιο μηχανισμό, γίνεται άπλος παρατηρητής. Ο ίδιος συναισθάνεται με άπογοήτευση τό τέρας τής άπομυθώσεως του προσφοράς. (Η σκηνη με τόν άδερφό του δείχνει καθαρά τή μειονεκτική του θέση).

Όμως, τά όρια του Σέρλοκ Χόλμς δέν καθορίζονται μόνο από τό γεγονός ότι ένα άτομο είναι άνίσχυρο μπροστά σ' ένα κοινωνικό σύστημα, αλλά και από τό πόσο θα ύποκύψει άπέναντι στους κοινωνικούς μύθους. Σ' αυτό τό σημείο, ή έλλειμματική προσωπικότητα του Χόλμς, που τόν βοηθούσε μέχρι τώρα νά συνειδητοποιεί δρά άνασταλτικά. Κι ο Χόλμς ύποκύπτει στό μύθο τής γυναικείας, στό μύθο που έχει πλάσει ο άντρας γιά τή γλυκειά "αίώνια σύντροφο", που θα του δίνει πάντα τήν ίκανοποίηση νά τήν προστατεύει και νά τήν καθοδηγεί. Η άποτυχία του Χόλμς έχει κι έδώ τές ρίζες τής.

Ο Γουάιλντερ μας έστησε ένα τέλειο πορτραίτο του σύγχρονου ανθρώπου. Ποτέ δέν τόν είχαμε δει τόσο λιτό και τόσο στοχαστικό. Μας χάρισε μία έλεγεία που ξεχειλίζει από συναισθήματα πίσω από μία άπατηλή μάσκα ήρεμης άδιαφορίας. Κι όπως φαίνεται, πλήρως πάλι άκριβά τό τάλμημά του. Από τές 2 3/4 ώρες προβλεπόμενο μήκος ταινίας, στό μοντάζ έμειναν περίπου 2 ώρες. Οί παραγωγοί έβαλαν καθώς φαίνεται πάλι τό χέρι τους, με άποτέλεσμα ή ταινία νά παρουσιάζει σκοτεινά σημεία και ή ένότητά της νά είναι προβληματική.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

“Αλμπουμ έραστῶν

(LA COLLECTIONNEUSE) Σκηνοθεσία-Σενάριο: Έρβι Ρομέρ. Φωτογραφία: Νέστωρ Άλμντρινος. Μοντάζ: Ζακλίν Ρενάλ. Κάστ: Χαύντε Πολιτόφ, Πατρίκ Μποσά, Ντανιέλ Πομερέλ, Άλαν Ζουφρούα, Άννι Μορίς, Ντενύς Μπερτύ. Παραγωγή: Μπαρμπέ Σρεντέρ. Διάρκεια: 90 λεπτά.

Μη περιμένετε να σας κυνηγήσουν για να κρυφτείτε.

Σάμουελ Μπέκετ

Γυρισμένη τρία χρόνια πριν απ' τὸ "Η νύχτα μου στὴς Μάντ" (τὸ 1966), "Η συλλέκτρια" (ἑλληνικὸς τίτλος "Αλμπουμ έραστῶν") ἔμπεριέχει ὄχι μόνο τὴν προβληματικὴ τῆς πρώτης ταινίας μ' ἕναν τρόπο ἀπλοῦστερο καὶ σαφέστερο, ἀλλὰ καὶ ὀλοκλήρωτο τὸ μπαζετισμὸ. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε μὲ σιγουριά πῶς "Η συλλέκτρια" ἀποτελεῖ τὴν ἄφογη εἰκονοποίηση τῶν θεωρητικῶν θέσεων τοῦ Μπαζέν καὶ ὅτι, ὡς ἕνα σημεῖο, προσδιορίζει τὴν κινηματογραφικὴ φαινομενολογία στὸ σύνολο τῆς: Τὰ πράγματα (οἱ ὀντότητες) καὶ τὰ γεγονότα γίνονται νοητὰ σὲ μὴ ἀδιάσπαστη σειρά σχέσεων, καὶ ἀποτελοῦν ἀξεχώριστα ἀπ' τὴν ὀλότητα ἐπιπέδου ἐπεισόδια. Ἀπ' τὴ στιγμή πού θὰ ξεχωρίσουμε ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια ἀπ' τὸ σύνολο στὸ ὅποιο ἀνήκει, χάνει τὰ ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὰ του καὶ γίνεται μονάδα-μὲ τὴ μαθηματικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου. Τὰ γεγονότα καθεαυτὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μελετηθοῦν παρὰ μόνο τὴν ἀκριβῆ στιγμή

τῆς γέννησής τους ὅποτε καὶ ἀποκαλύπτουν στὸ θεατὴ ἀκέρια τὴν ὀντολογικὴ τους σημασία. Τὸ εἰδικὸ πεδίο μέσα στὸ ὅποιο γίνεται ἀντιληπτὴ ἡ ἔνεργεια τῶν ἐπιμέρους συμβάντων προσδιορίζεται ἀπ' τὶς γενικὲς ἔννοιες (κατηγορίες), ὅπως ἡ ἔκταση, ὁ χρόνος, τὸ σχῆμα, ἡ κίνηση κλπ.

Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ἄποψη πού στή σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ φιλοσοφικὴ σκέψη ξεκινάει ἀπ' τὸν Κάντ καὶ περνώντας ἀπ' τὸν Χέγκελ καταλήγει στὸν Χιούσερλ ἀπὸ τὸν ὅποιο καὶ τὴν κληροδοτοῦν, παραλλάσσοντάς τὴν οὐσιαστικὰ οἱ ὑπαρξιστές, τὰ συμβαίνοντα στὸν γύρω μας κόσμο πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζονται ὡς τελούμενα πέρα ἀπ' τὴ γνωστικὴ περιοχὴ τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης ἢ ὅποια, αὐτὴ νὰ ἐπέμβει σ' αὐτὰ οὔτε νὰ τὰ παραλλάξει μπορεῖ: τὸ γεγονός καθεαυτὸ διατηρεῖ μὴ καθορισμένη ἀπ' τὰ πριν τελεολογικότητα. Ἐδῶ, ὁ ἀντικειμενικὸς ἰδεαλισμὸς εἶναι ὀλοφάνερος, καὶ μὴ παραπέρα προέκταση τοῦ θέματος θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε σ' ἀτέλειωτες νοητικὲς ἀκροβασίες.

Ὡστόσο, πέρα ἀπ' τὴν ὀρθότητα ἢ μὴ αὐτῶν τῶν ἀπόψεων πρέπει νὰ δεχτοῦμε πῶς τὸ ἰδεαλισμὸς (ὑποκειμενικὸς ἢ ἀντικειμενικὸς) εἶναι δυνατὸν νὰ ἐνεργοποιήσει τὴ σκέψη ἀπ' τὴ μὴ, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ ὀδηγήσει σὲ ὀλοκληρωμένες νοητικὲς ἢ καλλιτεχνικὲς κατασκευές, οἱ ὁποῖες νάχουν μὴ αὐτοτέλεια καὶ μὴ συνοχὴ τέτοια πού πολὺ συχνὰ μόνο θαυμασμὸ θὰ μπορούσε νὰ προκαλέσει, τουλάχιστον σ' ἀπροκατάληπτους μελετητὲς πού δὲν περιχαράκωνονται αὐστηρά, γιὰ λόγους πρόνοιας, στὶς διενέσεις τους θέσεις.

Ἡ ταινία τοῦ Ρομέρ θεᾶται, ἀπλῶς, αὐτὸν τὸν αὐστηρὰ συνεκτικὸν κόσμον τοῦ ἀξεδιάλυτου πλέγματος τῶν φαινομένων, τὸν μελετᾷ ἐντελῶς ψυχρὰ καὶ ἀδιάφορα, σχεδὸν ἐπιστημονικὰ ἀλλὰ χωρὶς νὰ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ μέσα του καμιά αἰτιατικὴ σχέση: ὁ ἀντικειμενικὸς κόσμος εἶναι ἐντελῶς ἀπροσπέλαστος μέσα στὴν τέλεια καὶ προκαθορισμένη συνοχὴ του.

Μία τέτοια ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος προϋποθέτει, ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ ὑποκειμένου, ἕναν ἀρχικὸ ἀποκαθαρισμὸ τῆς σκέψης ἀπὸ κάθε προκατάληψη, μὴ ἀναγωγὴ τῆς στὸ μηδέν ἀπ' ὅπου θὰ ξεκινήσει, ὄχι γιὰ νὰ καταλήξει σὲ συμπεράσματα ἀλλὰ γιὰ νὰ "πληρωθεῖ" μὲ τὶς ἐμπειρίες πού θὰ προσφέρει ἡ παρατήρηση. Ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ ἀντικειμένου, ἀποτελεῖ προϋπόθεση μὴ κατάσταση ἀπόλυτης "διαθεσιμότητας" τοῦ πρὸς μελέτη ἀντικειμένου: οἱ χαρακτῆρες δὲν ἀξιολογοῦνται ἀπ' τὸ δημιουργὸ, δὲν προκαθορίζονται ἀπὸ ἠθικὰ συστήματα ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ τοὺς δανείσει, θὰ λέγαμε, τὴ δική του θέση. Ἐξυπακούεται πῶς, χαρακτῆρες ἀντιμετωπιζόμενοι μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ χάνουν τὴν ἐγγενῆ τους πολυπλοκότητα: ὑποβιβάζονται σὲ "στοιχειώδη" ὄντα ἢ συμπεριφορὰ τῶν ὁποῶν μπορεῖ νὰ καθοριστῆ μόνον σὲ σχέση μὲ ἄλλα "στοιχειώδη" ὄντα, πού ὅλα μαζί δημιουργοῦν ἕνα πλέγμα "ὑπερσυνειδησιακῶν" σχέσεων.

Οἱ χαρακτῆρες, ἀποκομμένοι ἔτσι ἀπ' τὴν ἱστορία τους μοιάζουν μὲ φιγούρες ἀπροσδιόριστης σημασίας ἢ ἀξίας γιὰ μᾶς - ὅπως ἀκριβῶς καὶ οἱ ἄγνωστοί μας ἄνθρωποι πού κινοῦνται γύρω μας. Ὁ κόσμος, λοιπὸν, τῆς φαινομενολογίας εἶναι κόσμος παρθένος, ἀσημασιολόγητος, κενὸς ἀπὸ κάθε νόημα - ἕνας κόσμος πού ζεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία, πού βρίσκεται ἀκόμα στὴν "πρῶτη ἡμέρα τῆς δημιουργίας".

Σὲ πρώτη ματιὰ, ἡ ἀλήθεια αὐτῆς τῆς ἄποψης φαίνεται πεντακάθαρη: ὁ κόσμος γύρω μας, ὅπως καὶ ἡ φύση, παραμένει ἀδιάφορος ὡς πρὸς τὴν ἱστορία. Ὡστόσο, αὐτὸ ἀπλῶς φαίνεται. Ἐκεῖνο πού δὲ φαίνεται εἶναι ἡ πο-

λυπλοκότητα τοῦ πλέγματος τῶν ἐπιδράσεων πού δρῶντας συνεχῶς πάνω στὴ συνείδηση τῆ διαφοροποιοῦν ἀπὸ τὸν ἀνόργανο κόσμο καὶ τὴν κίνηση ἰστορικῆς καθορισμένη. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται καὶ ἡ διαφορὰ μας ἀπ' τὸ Ρομέρ καὶ τὸν ἀντικειμενικὸ ἰδεαλισμὸ γενικότερα. Ὅμως, ὅπως εἴπαμε, ἡ διαφορὰ αὐτὴ προσδιορίζεται ἀπ' τὴ διαφορετικὴ μας τοποθέτηση σὲ σχέση μ' ἕνα κοινὸ ἀντικείμενο. Ἄν δὲν εἴμαστε δογματικοί θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ ἀντιμετώπιση ἑνὸς προβλήματος ἀπὸ μὴ διαφορετικὴ ἀπ' τὴ δική μας θέση διατηρεῖ ἀκέρια τὴν ἀξία τῆς ἐφόσον, φυσικὰ, ἔχει μὴ αὐστηρὴ ἔννοιολογικὴ συνέπεια ὡς πρὸς τὸν ἑαυτὸ τῆς.

Ὁ προβληματισμὸς τοῦ Ρομέρ διαφέρει ριζικὰ ἀπ' τὸν δικὸ μας. Ὡστόσο, ἀγαποῦμε εἰλικρινὰ αὐτὸν τὸν δημιουργὸ. Γιατί; Ἰδοῦμε κίβλας: τὸν ἀγαποῦμε γιὰ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς μεθοδολογίας του καὶ κυρίως γιὰ τὴν ἀποπλιστικὰ φανατικὴ του πίστη στὴ δική του, τὴν προσωπικὴ κοσμοθερία. Τὸν ἀγαποῦμε γιατί παραμένει σπαραχτικὰ ἔντιμος μέσα στὴν πλάνη του - πλάνη σὲ σχέση μὲ τὴ δική μας θέση.

Ἄν δοῦμε ἀπὸ πρὸ κοντὰ τοὺς χαρακτῆρες του θὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴν αὐστηρὴ συνέπεια τῶν θεωρητικῶν του θέσεων μὲ τὴν πραγμάτωσή τους στὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης του: Ἡ Χαύντε εἶναι ἡ φύση καθεαυτὴ στὴν καθαρὴ τῆς κατάσταση. Δὲν εἶναι οὔτε καλὴ οὔτε κακὴ, οὔτε ἠθικὴ οὔτε ἀηθικὴ. Ὑπάρχει ἀπλῶς, χωρὶς νάχει καμιά συναίσθηση καμίας κλίμακας ἀξίῶν. Ὡστόσο, ὄντας "φύση ἔμφυχη" προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ μηδέν, τὸ δικὸ τῆς ἠθικὸ κῶδικα, τὸν περισσότερο ταυριαχτὸ σὲ μὴ φυσικὴ ρουσιακὴ ἠθικὴ ἀνεξάρτητη ἀπ' τοὺς κοινωνικοϊστορικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Ντανιέλ καὶ ὁ Ἄντριεν προσπαθοῦν νὰ ἀποβάλουν ἐν συνείδησιν τὸ ἱστορικὰ καθορισμένο ἠθικὸ τους φορτὸ, ἀλλὰ ἡ προσπάθειά τους αὐτὴ εἶναι ἐξαρτημένη καταδικασμένη: ἡ κουλτούρα τους, τοὺς ἔχει ὀριστικὰ ἀπομακρύνει ἀπ' τὴν ἀ-ἠθικότητα τῆς Χαύντε. Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Ρομέρ, ἡ κουλτούρα καταστρέφει τὴν ἰκανότητά μας νὰ χαίρομαστε τὴν ὀμορφιά. Ἀπ' τὴν παραπάνω πρόταση, καὶ ἔχοντας ὑπ' ὄψη καὶ τὴ γενικότερη φιλοσοφικὴ τοποθέτηση τοῦ Ρομέρ γίνεται φανερὸ πῶς, ἀπ' τοὺς παιδικούς ὀρισμοὺς περὶ ὀμορφιάς προτιμᾷ αὐτὸν τοῦ Σταντᾶλ: "ὀμορφιά εἶναι ἡ ὑπόσχεση εὐτυχίας". Ἀλλὰ τοῦτος ὁ ὀρισμὸς δηλώνει μὴ πρόθεση ἠθικοποίησης τοῦ ἠθικὸ ἀδρανοῦς ἀντικειμένου τὸ ὅποιο γίνεται ἠθικὸ ἂν εἶναι καθεαυτὸ ὀμορφο. Μὲ ἀπλοῦστερα λόγια, τὸ ὦρατο δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι καὶ ἠθικὸ. Ἡ Χαύντε εἶναι πάρα πολὺ ὦραία. Ἄρα, ἀκολουθώντας τὸν παραπάνω συλλογισμὸ, πρέπει νὰ εἶναι καὶ πάρα πολὺ ἠθικὴ, ἢ πρὸς συγκριτικὰ, πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἀντικειμενικοποίηση τῆς ἀπόλυτης ἠθικῆς ἀφοῦ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ κάθε κοινωνικοϊστορικὰ καθορισμένο ἠθικὸ σύστημα - ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ φύση πού τὸ μόνο πού θὰ μπορούσε νὰ μᾶς προσφέρει εἶναι ἡ ἔξ ὀρισμοῦ ἀντικειμενικὴ ἔκθεσή τῆς στὸ θαυμασμὸ μᾶς. Ὁ πρῶτος πρόλογος τῆς ταινίας ἀποτελεῖ ἀσχολίαστη λεπτομερειακὴ περιγραφή τοῦ σώματος τῆς Χαύντε: ὁ φακὸς τῆς ἀντιμετωπίζει ὡς ἐμφυχωμένο ἄγαλμα, καὶ περιγράφει τὴν "ὕλη" του ὑψηλῶς. Ὁ δεῦτερος καὶ τρίτος πρόλογος ἀποτελεῖ λεκτικὴ μονοπεριγραφή τῆς "πνευματικῆς συγκρότησης" τοῦ διανοουμένου. Δηλαδή, ἀπ' τὴν ἀρχὴ κίβλας τῆς ταινίας ἐκτιθεταὶ ἡ αἰτία τῆς συγκρούσεως πού θὰ ἀκολουθήσει.

Ἡ Χαύντε ζητάει, σχεδὸν ἐνστικτώδεια, ν' ἀποκαταστήσει ἀσπότερες καὶ ἀπλοῦστερες σχέσεις μὲ τοὺς γύρω τῆς, ἀγνοώντας τοὺς καθιερωμένους ἠθικοὺς κα-

νόνες. Οἱ δύο ἄντρες ἀρνοῦνται τὸ προφανές (τῆ φαινομενολογικότητα, ἂν μᾶς ἐπιτρέπεται ὁ νεολογισμὸς) τῆς ἀξίωσης τῆς Χαύντε. Ἡ ἔνταξή τους στὸ ἱστορικὸ πρόταξ εἶχε σὰ συνέπεια μὴ ἀμβλύνση τῆς ἰκανότητάς τους (τῆς ἰκανότητας τοῦ πρωτόγονου) νὰ ἀλληλομεταθέτουν τὸ ἐννοιολογικὰ συστήματα μεπερθεύοντας τὶς ἠθικὲς μὲ τὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες. Κατὰ συνέπεια ἔγιναν πιά ἐντελῶς ἀνίκανοι γιὰ ἀπόλυτες ἀπαιτήσεις.

Ὁ πολιτισμὸς, πάντα κατὰ τὸν Ρομέρ, ταχτοποιῶντας καὶ κωδικοποιῶντας τὰ ἀποτελέσματα τῆς γνωστικῆς λειτουργίας ἀπέσπασε τὸν ἄνθρωπο ἀπ' τὴν ὀλότητα (τῆ φύση, τὴν κοινωνία καὶ τὸ ἄτομο νοούμενα ὡς ἀδιάσπαστο ἀνιστορικὸ σύνολο).

Ὁλόκληρη ἡ ταινία, ἀπ' τὴ στιγμή πού θὰ τεθεῖ τὸ θέμα στοὺς πρόλογους, ἀρχίζει νὰ κινεῖται πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς φαινομενολογικῆς περιγραφῆς αὐτῆς τῆς συγκρούσεως πού κλιμακώνεται διακριτικὰ-τὸσο διακριτικὰ πού ἡ "περιπέτεια" μετατίθεται σ' ἕνα χῶρο ἐντελῶς ἐσωτερικευμένο: Δὲ συμβαίνει τίποτα τὸ ἐντυπωσιακὸ στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὄρατοῦ - ἀλλὰ οὔτε στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὄρατοῦ (τοῦ ψυχολογικοῦ) εἴμαστε σὲ θέση νὰ διακρίνουμε τὶς ἀλλοιώσεις πού πρέπει νὰ προκαλέσει ἡ σύγκρουση. Τὸ μόνο πού ξερούμε τελικὰ εἶναι ὅτι συνέβη κάποια σύγκρουση καὶ ὅτι αὐτὴ πρέπει νάχει κάποια ἄγνωστα σὲ μᾶς ἀποτελέσματα. Ἡ ρευστότητα τῶν καταστάσεων ὄχι μόνο ἀποκλείει τὴν παγώση συμπερασμάτων ἀλλὰ καὶ δημιουργεῖ ἕνα εἶδος σουρεαλιστικῆς, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ὀμίχλης πού περιτυλγίνει καὶ τοὺς χαρακτῆρες καὶ τὶς καταστάσεις.

Τὰ πάντα μοιάζουν ἀκίνητοποιημένα στὶς θέσεις πού εἶχαν πριν ἐπέμβει ὁ δημιουργὸς ἢ, καλύτερα, ὁ μαθηματικὸς χρόνος παῦει νὰ ὑφίσταται ἀκίνητοποιεῖται ἀπ' τὴν ἐπέμβαση ἑνὸς δημιουργοῦ. (Βλέπε καὶ τὴν ἰδιαιτέρα ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ Μ. Δημόπουλου στὸ τεῦχος 8, καθὼς καὶ τὴν ἀποκλειστικὴ συνέντευξη μὲ τὸ Ρομέρ στὸ ἴδιο τεῦχος). Συνεπῶς, γιὰ τὸν Ρομέρ, τὸ πρόταξ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διαφοροποιήσει τὴν προκαθορισμένη τάξη τοῦ κόσμου. Τὸ μόνο πού θὰ μπορούσε νὰ κάνει εἶναι νὰ θαυμάζει αὐτὴ τὴν ἀκίνητοποιημένη τάξη, θεωρώντας τὴν ὡς ἔκφανση τοῦ θεικοῦ πνεύματος. (Ἡ ἐπίδραση τοῦ Σπινόζα ἐδῶ εἶναι ὀλοφάνερη).

Ὁ Ρομέρ καταλήγει, λοιπὸν, σὲ μὴ θεολογικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη, ἐκκομμένη ἀπ' τὴν ἱστορία, ἀντιδιαλεκτικὴ. Ὡστόσο, ἡ θεολογικὴ αὐτὴ ἀντίληψη εἶναι τόσο φανερὴ, τόσο λίγο ταρτουφικὴ, τόσο εἰλικρινὴς πού, τελικὰ, μᾶς ἀφοπλίζει - μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἀφοπλίζει τὴ λογικὴ ἢ ἀποφατικὴ ἠθολογία ἀρνούμενη κάθε λογικὰ αἰτιολογημένη συζήτηση περὶ Θεοῦ. Κι εἶναι προτιμότερη μὴ τέτοια κατηγορηματικὴ ἀπόφαση ἀπὸ τὸ ὑποκριτικὸτατο "ναί μὲν ἀλλὰ" τῶν ἐκλεκτικῶν ψευδοδιλεκτικῶν.

Ὁ Ρομέρ μένοντας φανατικὰ προσκολλημένος στὰ ἀρχαία του δόγματα αὐτοποθετεῖται, βέβαια, στὸ περιθώριο τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ ὁ κλειστός κόσμος πού "ἀναπαριστᾷ", ὁ τέλεια σιλιβρισμὸς, ὁ ἄψογα ταχτοποιημένος μέσα στὸ πλέγμα μῆς θαυμαστῆς συσάρευσης ἐμπειριοιστικῶν νύξεων, βοηθεῖ τοὺς διαλεκτικούς στὸ νὰ διερευνοῦν μὲ περισσότερη προσοχὴ τὸ συγκεκριμένο χῶρο μέσα στὸν ὅποιο ἐνεργεῖ ἡ διαλεκτικὴ τους.

Εἶναι προτιμότερο νὰ κρύβεται κανεὶς (ὅπως ὁ Ρομέρ) πριν τὸν κυνηγήσουν παρὰ νὰ τὸ βάζει στὰ πόδια κάθε φορά πού χάνει τὸ ἀναγκαῖο γιὰ μὴ ἀποτελεσματικὴ ἔνταξ στὸ ἱστορικὸ πρόταξ ὁ θάρος.



(FIVE EASY PIECES). Σκηνοθεσία: Μπόμπ Ράφελσον. Σε- νάριο: Κάρολ Ήστμαν, σε θέμα των Μπόμπ Ράφελσον και "Αντριαν Τζόυς. Φωτογραφία: Λάζλο Κόβακς. Κάστ: Τζέι Νίκολσον, Κάρεν Μπλάκ, Σούζαν Άνσπας.

"Όταν ανατρέξουμε τόσο στα παλιά στρώματα της λογοτεχνικής κληρονομιάς του αμερικανικού ψυχισμού όσο και στους πιο σύγχρονους εκφραστές της, από τους παιδικούς ήρωες Τόμ Σάγερ και Χάκ Φίνν του Μάρκ Του- ανί ως τους περιπλανώμενους συγγραφείς της γενιάς του 50-60, στους ήρωες του Τζέι Κέροουκ και του Ά- λεξάντερ Τρότσι, το πρόβλημα του από γενετικής άστού 'Αμερικανού παραμένει διαφορετικό στην ποιότητα ό- μοιο, όμως, στην παραφορά του. Η παράρρηση της μετα- κίνησης σε τόσο και κοινωνικά στρώματα προς χάριν της εμπειρίας που επιδιώκεται σαν ξέσπασμα, και η απελπι- μένη αναζήτηση ίσοροπίας οδηγούν σε ψυχολογικό άδι- εξοδο. Το απελπισμένο κυλιότερες βιώσιμο σχήμα αντί ν' αποδεσμεύει τον ήρωα από την αυτοκαταστροφή του επιδεινώνει συνήθως την ένταση.

Ο Ρόμπερτ των "Πέντε εύκολων κομματιών" εντάσ- σεται σ' αυτή την κατηγορία του χόμο- 'Αμερικάνους. Αυτόεξωστρακισμένος γιός οίκογένειας με παραδοσια- κή μουσική φλέβα ξαναγυρίζει μετά από πιέσεις και κα- τάλοιπα άστικων παραχωρήσεων στη βαρετή πατρογονι- κή κοιτίδα, όχι για να αναθεωρήσει ιδέες αλλά για να έ- πιβεβαιώσει για άλλη μία φορά το σύμπλεγμα του της μη ένταξης.

Μή έχοντας ψευδαισθήσεις για το ξεδιάλεγμα των έ- μπειριών του, με πλήρη συναίσθηση της μετριότητας του ταλέντου σαν πιανίστα που ποτέ, άλλωστε, δεν προσπά- θησε ν' αναπτύξει, βασίζει το μόντους βιβέντι του στην ένστικτώδη "έπιβληση του άγριου στοιχείου", όπως θα- λεγε ο Τζέι Λόντον.



Για να αποδείξει της ρήσης το άσφαλές άποφασίζει, σαν έγωπθές, πεισματάριο όν που είναι, ν' ανακαλύψει τον κόσμο μόνος του. Η Άντριαν Τζόυς που έγραψε την ιστορία άκολουθώντας το κάπως λιγότερο πατημένο μονοπάτι της φιλιμικής ψυχολογικής έκθεσης ενός χα- ρακτήρα, υπήρξε άσφαλώς αρκετά έξυπνη ώστε να πα- ρουσιάσει τον ήρωα όχι όπως αντιδρά στις "δουσειαικές" καταστάσεις που ξετυλιγονται επεισοδιακά στα μάτια του θεατή, όπως π.χ. στον "Άνετο καρβαλλάρη". Το σε- ναριακό εύρημα των "Πέντε εύκολων κομματιών" έγκει- ται ακριβώς στο ότι ο ήρωας δεν είναι ο άθώος Άμερι- κανός που πέφτει στους κοινωνικούς βώθρους σχεδόν άθελά του, όπως στα μυθιστορήματα του Θεόδ. Ντράι- ζερ, αλλά στο ότι μας παρουσιάζεται ένας ήδη διαμορ- φωμένος από κάποια συμβέβητα τριαντάρης (ο Ρομπέρτ κάνει μόνο μία φορά σαφή άναφορά σε συμβάν του παρε- λθόντος).

Αυτό που παρακολουθεί ο θεατής καθόλη τη διάρ- κεια της ταινίας είναι το άποτέλεσμα της πόρωσης που έρχεται σά φυσικό επακόλουθο τραυματικών έμπειριών. Το παράδοξο σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι ο ψυχικός αυτός τραυματισμός δεν προέρχεται από συγκεκριμένα περιστατικά αλλά από την έμμονή του έγνωια-πού κα- ταντά και βάσανό του-να μην πάρει θέσεις ποτέ από φθ- βο μη μιωθεί. Αυτό άλλωστε άποτελεί το κλειδί του ψυχισμού του και τη θέση που παρνει στην έσωτερική του πάλη στην ωραιότατη σενάρις της άπολογίας στον παράλυτο πατέρα.

Η προσωρινή λύση λοιπόν για τον ήρωα είναι να συ- νεχίσει να περνά από ψυχολογικές δοκιμασίες αλλάζον- τας ύποσυνείδητα ύφος : από τον μπλαζέ σαδισμό και ά- διαφορία (οι σχέσεις του με την άπολική γκαρσόννα) την μη-ούσιαστική άρσενική παρέα του (η φίλα του με τον συνάδελφο εργάτη) ή την άμχανία που νοιάζει με την αδερφή του. Όπου φτάνουμε στην παραλύο καταλυτι- κή διανοομένη πιανίστρια που συναντά σπύτι του. Ό- πως παρατήρησε και ο Έλντριτζ Κλήβερ, φαίνεται ότι αυτό το είδος γυναίκας άσκει μία έξουθενωτική γοητεία που οδηγεί το άρσενικό στο σημείο της πλήρους έγκα- τόλειψης των παλιών του ιδεών, σε μία στιγμή ά βίαιη στροφή στην απελπισμένη του προσπάθεια να πετύχει το έξης : να τή φτάσει πεθοντάς την ότι μπορεί να γίνει ισόξιος της.

Φυσικά, έχοντας άπέναντί του μία τετραγωνισμένη ύ- παρξη που τον άπορρίπτει ήρεμα άφου κατόλαβε την κε- νότητά του, ο Ρόμπερτ χάνει την εύκαιρία διάσωσης μέ- σω του θηλυκού.

Στην τελική σενάρις θα παραμείνει τόσο γραμμικά πελαγωμένος όσο και στην άρχή της ταινίας. Μην άντέ- χοντας την άντμετώπιση της πραγματικότητας το βά- ζει ύπουλα στα πόδια χωρίς, φυσικά, αυτό να τον άπολυ- τρώνει - έξ ού και η άγωνιώδης έπανάληψη της φρόσης "είμαι εντάξει" μέσα στο φορτηγό που τον μεταφέρει, ο θεός ξέρει σε ποιο τόπο όπου θα διαωνίσει τον άβα- θή βυρνωισμό του.

Τα "Πέντε εύκολα κομμάτια" δένονται μεταξύ τους σε ταινία χάρις στην πλήρη οικιαγράφηση του ήρωα και το βάρος που ρίχτηκε στις πλάτες του Τζέι Νίκολσον. Κατά τά άλλα, οι συνεργάτες του "Άνετου καρβαλλάρη" (ο παραγωγός Σνάιντερ, ο διευθυντής φωτογραφίας Λά- ζλο Κόβακς, και φυσικά η έταιρία Γιουνιβέρσαλ) έπανα- λαμβάνουν το πείραμα μίας ταινίας ήθελήμενα "άτημέ- λητης" που ώστόσο έχει "κάτι να πει" για την ψυχολο- γία του σύγχρονου Άμερικανού.

(LITTLE BIG MAN) Σκηνοθεσία: Άρθουρ Πένν. Σεναριο: Κάλντερ Ουάλλινγκαμ, από μυθιστόρημα του Τόμας Μπε- ργκερ. Φωτογραφία: Χάρρυ Στραντλινγκ. Τζούνιορ. Ντε- κέρ: Ντίν Ταβουλάρης και Άντζελο Γιράχαμ. Μουσική: Τζέι Χάμμοντ. Κάστ: Ντάστιν Χόφμαν, Φαή Ντάνγαου- αιη, Μάρτιν Μπάλασμ, Τσίφ Ντάν Τζώρτζ, Τζέφ Κόρεϋ, Ρίτσαρντ Μάλλιγκαν. Παραγωγή: Στιούαρτ Μόλαρ (1970) και Σένεμα Σέντερ Φόλμ. Διάρκεια: 147 λεπτά.

Ο Άρθουρ Πένν, ένας άπ' τους περισσότερο ταλα- ντούχους Άμερικανούς σκηνοθέτες, με τη νέα του ται- νία έπιβεβαιώνει όριστικά τη φήμη του, προχωρώντας σταθερά στο δρόμο που ήδη χάραξε, έχοντας άποκτήσει τώρα και έλευθερία σ' ότι άφορά τις συνθήκες έργασια- σ. Αυτό, μετά τις καλλιτεχνικές (άλλα και έμπορικές) έπιτυχίες του "Μπόννου και Κλάιντ" και του "Ρεσώραν της Άλνίης", χωρίς να ξεχνάμε το ξεκίνημά του από το πολλά ύποσχομένο "Δραπέτης των 7 πολιτειών", την "Κα- τώδωξη", το "Θαύμα στην Άλαμπάμα" και κυρίως το "Μί- κω Ουάν".

Είναι πολλές οι στιγμές που το "Μεγάλο άνθρωπάκι" έγγίζει την τελειότητα του "Μπόννου και Κλάιντ" βασι- κά όσον άφορά το άψογο μοντάζ και ντεκουπάζ, τη λι- τότητα της άφήγησης, το ένιαίο ύφος, το καντράρίσμα.

Το στόρυ δεν είναι ιδιαίτερα πρωτότυπο: εντάσσεται στη σειρά του "άπομυθοποιημένου ήρωα" (όπως π.χ. το έξοχο "Οι δύο ληστές" του Χόλλ, αν και εδώ ύπάρχει μία διάχυτη νοσταλγία και ένας ρομαντισμός που άπου- σιάζουν άπ' τον Πένν) σε συνδυασμό με την ιστορία του Γουέστ και μία πρόθεση αυτοκριτικής, όπως η γενονκο- νία των Ίνδιάνων.

Αν η άφήγηση είναι έπιπέδη και άκολουθεί τά γεγο- νότα χρονολογικά, το θέμα ώστόσο εκτείνεται σε βά-θος : η περιγραφή των ήθων των Ίνδιάνων είναι από τις πιο γνήσιες που είδαμε ποτέ στην οθόνη - το ίδιο και η κατάδειξη του αμερικανικού τρόπου ζωής. Άκόμα, σε πολλές σκηνές, η αίσθηση του χιούμορ, της αστύρας και της κριτικής είναι άλληλένδετα.

Η ταινία άρχίζει σαν άφήγηση σε πρώτο πρόσωπο έ- νός γέρου 120 (!) χρόνων που πρόλαβε να ζήσει όλη έ- κείνη την ταραχώδη έποχή του Γουέστ. Ο λόγος του ά- πευθύνεται σ' ένα δημοσιογράφο (ή κάτι τέτοιο) που θέ- λει να ξεκαθαρίσει όρισμένα σκοτεινά ιστορικά σημεία και ειδικότερα τά γεγονότα γύρω από μία φοβερή σφα- γή Ίνδιάνων και τον άποδεκατισμό μίας Άλης αμερικά- νικου ίππιού υπό τον στρατηγό Κάστερ. Το "Μεγάλο Άνθρωπάκι" ένηθετεί με ειλικρίνεια την άλήθεια όπως αυτό την άντελήφθηκε μέσα άπ' τά διάφορα κωμικοτρα- γικά γεγονότα της ζωής του, μέσα άπ' την προσπάθειά του για έπιβίωση με κάθε τρόπο. Περνάει διαδοχικά (και μάλλον συμφεροντολογικά) άπ' την παράταξη των Ίνδιάνων σ' αυτή των συμπατριωτών του, και το αντί- στροφο, χωρίς ποτέ να χάνει την έγγενή του ανθρωπιά και την καλωσύνη.

Δουλεβοντας πάνω σ' ένα πλούσιο σε διακυμάνσεις σεναριο που άγκαλιάζει μία όλοκληρη έποχή, ο Πένν κα- τάφερε να διατηρήσει μέχρι τέλους το ένιαίο ύφος, χω- ρίς να ξεφτίζει ο τόνος, πετυχαίνοντας έτσι, με τη σει- ρά, τά έξης :

- 1) Να διατηρήσει το ενδιαφέρον άμέωτο σ' όλη τη δι- άρκεια αυτής της πολυκύμαντης ιστορίας.
- 2) Να άποδώσει γνήσια και άυθεντικά, χωρίς παραχωρή- σεις στη σκοπιμότητα, τη συμπεριφορά και τον τρόπο



ζωής τόσο των Ίνδιάνων όσο και των Άμερικανών της έποχής.

3) Να ένωματώσει, εύστοχα τις περισσότερες φορές, στην άφήγηση ένα χιούμορ και μία διάθεση σατυρική που ποτέ δεν ξεπέφτον στην κοινοτυπία.

4) Να πετύχει μία θαυμαστή ίσοροπία άνάμεσα στα κω- μικά έπεισόδια και τις σκηνές άβάσταχτης σκληρότητας και άμυθητας.

5) Να άνασυστήσει μία όλοκληρη ιστορική περίοδο, στη- νοντας τύπους άληθινούς και ζωντανούς, και κριτικά- νοστορπίας. Μερικές φορές, μία κάποια τάση προς το εύκολο χιούμορ, ή η έλαφρά παραμόρφωση και άπλοοσ- τευση όρισμένων τύπων δεν άποτελούν σοβαρές άδυνα- μίες.

6) Να τά εκφράσει όλα αυτά με μία άγούρη κινηματογ- ραφική τεχνική. Συγκεκριμένα :

Το μοντάζ είναι τόσο σωστό που θα λέγαμε πως περ- νάει άπαρατήρητο. Το κάθε πλάνο κόβεται έκεί που πρέ- πει, είτε είναι σύντομο, είτε διαρκείας. Το ντεκουπάζ είναι έπεξεργασμένο με ιδιαίτερη φροντίδα. Έντύπων προκαλεί ή εύστοχη χρησιμοποίηση των έξωτερικών χώ- ρων, κυρίως στις έπελάσεις του ίππιού σε γενικά (ή πο- λύ γενικά) πλάνα πλονζέ. Όλα τά πλάνα είναι χρονο- χωρικά φορτισμένα: Σχεδόν πάντα ή κινηματογραφική φράση τονίζεται εκφραστικά σωστά, είτε με το είδος του κάδρου, είτε με τη σύνθεσή του, είτε με τη διάρ- κειά του. Η ταινία στο σύνολό της έχει σωστό κινημα- τογραφικό ρυθμό, χωρίς άσκοπες έπιβραδύνσεις ή έντυ- πωσιακές έπιταχύσεις : είναι ο ρυθμός που ύπαγορεύει ή άνέλιξη του σεναρίου το όποιο κινείται πάντα στο ρεαλιστικό έπίπεδο. Σε μερικές σκηνές το τάμιγκι εί- ναι ύποδειγματικό.

Και μία σύγκριση με τον "Στρατιώτη Μπλού" του Ράφ Νέλσον που το θέμα του είναι συγγενικό μ' αυτό της ταινίας του Πένν : "Αν δεν πάρουμε ύπ' όψιν μας τις ώμες σκηνές γενοντονάς του τέλους που κόπηκαν άπ' τη λογοκρισία (στην ταινία του Νέλσον), το φόλμ του Πένν, στις έπί μέρους συγκρίσεις, στέκει πιο ψηλά: το σεναριο έχει μία πολυπλοκότερη και συνεπώς δυσκο- λότερη δομή - ο χειρισμός του όλου θέματος είναι πε- ρισσότερο εύστοχος - τά κομμάτια δράσης της κάθε σκηνής έχουν μία πιο πλαστεία πνοή - οι έπιθέσεις ένα όγριο συγκρατημένο μεγαλειό - ή κριτική άντμετώπιση του προβλήματος έχει μεγαλύτερη βαρύτητα.