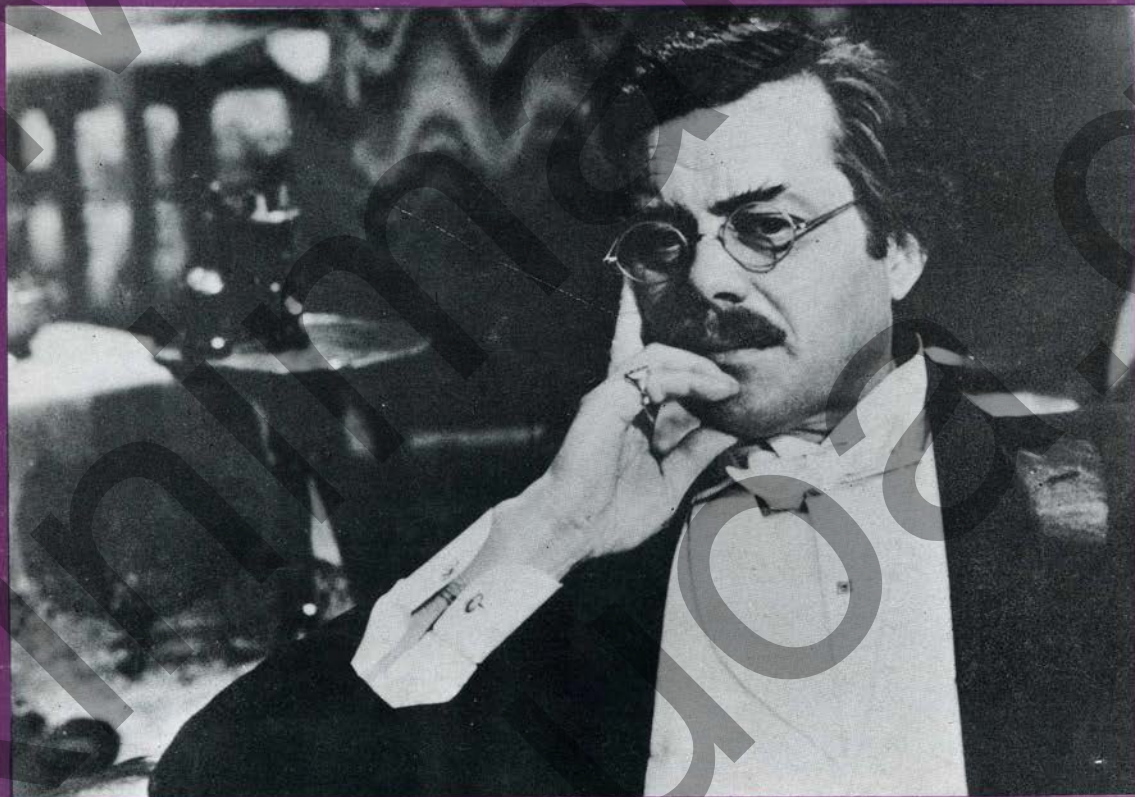


# συγχρονος κινηματογραφος

15

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 71

Όρσον Γουέλλες  
Μαργκερίτ Ντυράς  
Ρόμπερτ Φλάερτυ  
Φεστιβάλ Ύερ  
Φεστιβάλ Καννών  
Ρετροσπεκτιβα βουβοῦ κιν/φου



# Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ "ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ" ΚΑΙ ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΤΗΣ

Άγωνα, αγώνες και κόποι δυό χρόνων κατέληξαν στην πλήρη δικαίωση των αρχικών προθέσεων του "Σύγχρονου Κινηματογράφου": Με βάση και άφετηρά το περιοδικό μας μία ομάδα από κινηματογραφιστές, κριτικούς και συγγραφείς ίδρυσαν Έταιρεία με σκοπό την ενίσχυση των νέων δυνάμεων του ελληνικού κινηματογράφου και την, κατά το δυνατό πληρέστερη αξιοποίηση των ικανοτήτων των νέων κινηματογραφιστών που κατά κανόνα θάβονται κάτω απ' το άχθος του βιοπορισμού ή εξαφανίζονται ενσωματούμενοι στην εμπνευσμένη κινηματογραφική παραγωγή.

Το περιοδικό μας, πιστεύοντας πως μόνο μία συλλογική προσπάθεια θα μπορούσε να ανακόψει τη χυδαιοποίηση - που συχνά φτάνει μέχρι την πλήρη επιβίωση - του σημαντικότερου μέσου μαζικής επικοινωνίας του καιρού μας καλεί τους νέους κινηματογραφιστές να συσπειρωθούν γύρω απ' την Έταιρεία μας που έχει ως διακριτικό τίτλο, τον τίτλο του περιοδικού μας, παραμερίζοντας τις δονκιχωτικές μικροφιλοδοξίες του "καλλιτέχνη-δημιουργού-μικρού-θεού" που, όπως απέδειξε η πείρα, οδηγεί πάντα τους φερέλπιδες Έλληνες κινηματογραφιστές σε πλήρες αδιέξοδο, δημιουργικό και οικονομικό. Βασικός σκοπός της Έταιρείας μας είναι η έμπρακτη ενθάρρυνση των νέων κινηματογραφιστών - οικονομική ενίσχυση από σημαντικότερους πόρους που ήδη έχουν εξασφαλιστεί και που η πηγή τους θα ανακοινωθεί σύντομα - ώστε να μπορέσουν να πραγματοποιήσουν τη δημιουργική τους ικανότητα απερίσπαστοι από κάθε είδους πίεση. Πέρ' απ' αυτό, θεωρούμε την αισθητική - και ειδικότερα την κινηματογραφική αισθητική - διαπαιδαγώγηση του κοινού σαν απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας σωστότερης κινηματογραφικής υποδομής: Μόνο ένας πληροφορημένος και μη-αποβλακωμένος απ' τη σωρεία των παραπλοιδώντων της "φάμπρικας των όνειρων" θεατής θα μπορούσε να στηρίξει με το εισιτήριό του μία ταινία που δεν αποσκοπεί στη βολική παράταση του αφησυχασμού.

Όσον αφορά τον πρώτο στόχο της, η Έταιρεία "Σύγχρονος Κινηματογράφος" θα θέσει στη διάθεση όλων ανεξαιρέτα των νέων κινηματογραφιστών, έντελως δωρεάν, τα βασικά για την πραγμάτωση μιας ταινίας μηχανήματα, και θα χρηματοδοτήσει έξ ολοκληρώσει ή εν μέρει ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους βάσει διαγωνισμού επί του ντεκουπαρισμένου σεναρίου, που θα προκηρυχτεί σύντομα.

Στον τομέα της διαπαιδαγώγησης του κοινού, πέρα απ' τη μορφική βελτίωση και τη θεματική διέγερση του περιοδικού μας, θα εκδοθεί και μία σειρά κινηματογραφικών βιβλίων. (Ήδη έχουν μεταφραστεί τρία: "Μαθήματα σκηνοθεσίας με τον Άιζενστάιν" του Ίβαν Νίζνυ, "Κείμενα για τον κινηματογράφο" του Μπρέχτ, "Μυθολογία του κινηματογράφου" του Πιέρ Λεπροόν). Επίσης θα ενισχυθούν οι ήδη λειτουργούσες Λέσχες του Σ.Κ. με προοπτική την παραπέρα επέκτασή τους με θεσμό σ' όσο το δυνατόν περισσότερες επαρχιακές πόλεις και την τροφοδότησή τους με ταινίες που θα εισάγει η Έταιρεία μας.

Τά ιδρυτικά μέλη της Έταιρείας, στην οποία είναι δυνατό να γίνει δεκτός κάθε νέος κινηματογραφιστής που δεν περιορίζει τη δραστηριότητά του στον εμπνευσμένο κινηματογράφο και που είναι αποφασισμένος να εργαστεί σοβαρά είτε στον τομέα της κινηματογραφικής δημιουργίας είτε σ' αυτόν της θεωρητικής κινηματογραφικής έρευνας, είναι τα εξής: Κινηματογραφιστές: Θόδωρος Άγγελόπουλος, Κ. Άριστοπούλου, Παντελής Βούλγαρης, Τώνης Λυκουρέσης, Θόδωρος Μαραγκός, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Κώστας Σφήκας. Κριτικοί-Συγγραφείς: Άλεξ. Άργυρίου, Θανάσης Βαλτινός, Σωτήρης Δημητρίου, Γιώργος Κόρρας, Θόδωρος Κρητικός, Διαμάντης Λεβεντάκος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντάς, Κωστής Σκαλιώρας, Κώστας Σταματίου.

Η Έταιρεία διοικείται από πενταμελές συμβούλιο που αποτελείται από τους: Σωτήρη Δημητρίου, πρόεδρο, Κωστή Σκαλιώρα, αντιπρόεδρο, Βασίλη Ραφαηλίδη, διευθύνοντα σύμβουλο, Άλεξ. Άργυρίου και Θόδωρο Κρητικό, μέλη.

Με τη βεβαιότητα ότι οι αναγνώστες μας θα κατανοήσουν πλήρως την αξία και τη σημασία ενός τέτοιου έγχειρήματος, τους απευθύνουμε θερμή έκκληση συμπράξεως στο δύσκολο έργο μας του οποίου, άλλωστε, η πραγμάτωση θα ήταν αδύνατη χωρίς την μέχρι σήμερα βοήθειά τους: Μόνο χάρις σ' αυτούς το περιοδικό μας μπόρεσε να επιβιώσει, να ξεπεράσει τις αρχικές δυσκολίες και να ευρύνει, τώρα, τη δραστηριότητά του.

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Το τελευταίο έργο του Βισκόντι περιγράφει τις τελευταίες μέρες ενός δημιουργού που ανακαλύπτει την όμορφη στέγη πρόσωπο ενός δεκαπεντάχρονου νεοσού. Οι σχέσεις καθορίζονται βασικά από τα βλέμματα (και κυρίως πάνω στο κοστούμι). Η άπεικόνισή τους φτάνει μέχρι την παντομίμα-κλόουν. (Ο Ντέρι Μπόγκαρντ στο "Θάνατος στη Βενετία" του Βισκόντι).

## ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 15, ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 71

1. Κινηματογραφική περιήγηση σε μορφή απολογισμού (Ύερ-Κάννες-Βερολίνο)	4
2. Ύερ 71 ή οι δρόμοι της επανάστασης, των Μισέλ Δημόπουλου και Ύβ Ντελυμπάν	5
3. Κάννες 71 ή οι δρόμοι του αφησυχασμού, του Πάνου Κοικινδόπουλου	18
4. Συζήτηση με την Μαργκερίτ Ντυράς για το "Κίτρινος ο ήλιος", του Νοέλ Σιμολό	26
5. Σημάδια καταπίεσης, συζήτηση των Μισέλ Δημόπουλου, Ύβ Ντελυμπάν, Λουί Σεγκιέν με τον Χ. Μπενανί	32
6. Καταστροφή και καταστροφικότητα του μύθου (Άθαναη Ιστορία), του Βασίλη Ραφαηλίδη	38
7. Όρσον Γουέλλες, βιοφιλμογράφις (έπιμέλεια Νίκου Κανάκη)	44
8. Ο βουβός κινηματογράφος στην Άμερική (ρετροσπεκτίβα), του Βασίλη Ραφαηλίδη	50
9. Ρόμπερτ Φλάερτ, του Μαρσέλ Μαρτέν (μέρος τρίτο-τελευταίο)	56

Έκδοτης: Γιάννης Σμαραγδής, Δρόση 14 ο Διευθυντής: Γιώργος Κόρρας, Λιοσίων 131 ο Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ί. Δροσοπούλου 223 ο Ύπεύθυνος τυπογραφείου: Στράτος Γιαννατοής, Άρκαδίας 52, τηλ. 590545 ο Γραμματέας Συντάξεως: Νίκος Κανάκης ο Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίς ο Συνεργάτης: Θόδωρος Άγγελόπουλος, Γιάννης Βασιλειάδης, Άλιντα Δημητρίου, Σωτήρης Δημητρίου, Μισέλ Δημόπουλος, Άκης Καλομοιράκης, Πάνος Κοικινδόπουλος, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήκας ο Έτησια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, έξωτερικού δολλάρια 7 ο Γραφείο: Άναξαγόρα 1, τηλ. 545393, ώρες γραφείου 6-8 ο Έμβασματα: Γιάννη Σμαραγδή, Άναξαγόρα 1 ο Τμήμα τεύχους 10 δραχμές

CINEMA CONTEMPORAIN, REVUE MENSUELLE EDITEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES ο № 15, JUILLET-AOUT-SEPTEMBRE 1971 ο ABONNEMENT POUR L' ETRANGER, 7 DOLLARS ο ADRESSE: ANAXAGORA 1, ATHENES

**κινηματογραφική  
περιήγηση σε μορφή  
απολογισμού**

**οι δρομοί  
της επανάστασης**

1). Έδω και μερικά χρόνια, δημιουργήθηκε ένα σχίσμα σ' αυτό που έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε φεστιβαλικές εκδηλώσεις. Διστακτικό στην αρχή, ένθαρμένο καταναλωτικό προϊόν σήμερα, παίζει το ρόλο του διεγερτικού, και με την ύπαρξή του συμμετέχει στην αναζωπύρωση των εκδηλώσεων, που για χρόνια σάπιζαν μέσα στον κονφορμισμό και τη ρουτίνα. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε, σε μεγάλα φεστιβάλ (Κάννες, Βερολίνο), με μιά πληθώρα παράλληλων εκδηλώσεων (Εβδομάδα της κριτικής, Δεκαπενθέμερο των σκηνοθετών, Φιλμφόρουμ), που πολύ συχνά ίσοφαρίζουν τον άκατανόητο χαρακτήρα της επίσημης επιλογής, κρυμένο κάτω από το μανδύα του γοήτρου και της κοσμικότητας. Αυτό το σχίσμα, που δεν είναι ακριβώς σχίσμα, κάνει να συνυπάρχουν το Έπίσημο με το Περιθωριακό και να δημιουργούνται ανάμεσά τους ακόμα και "διαλεκτικές σχέσεις", έτσι, που να φαίνεται ότι οί περιθωριακές εκδηλώσεις αποκομίζουν κέρδη από τον συνηθισμένο χαρακτήρα του επίσημου συναγωνισμού και της φήμης του (με τις οικονομικές επιπτώσεις του), και από την άλλη μεριά, ο πολιτιστικός και πρωτοποριακός χαρακτήρας των παράλληλων εκδηλώσεων να μην υπάρχει παρά για να χρησιμοποιείται σαν άλλοθι σε μιά επίσημη επιλογή, διαβρωμένη από την βεβαρυμένη συνείδηση της μη-αντιπροσωπευτικότητας, αλλά επαναλαμβανόμενη για εμπορικούς λόγους.

Όσο αφορά τη βράβευση, που αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της τελετουργίας των κινηματογραφικών φεστιβάλ, δεν είναι ανάγκη να πούμε ότι με τη σημερινή της μορφή είναι μάλλον φαιδρή. (Ο Λόουζυ να διεκδικεί το "Χρυσό Φοίνικα" από τον Βισκόντι, ο Ντέ Σίνα τη "Χρυσή Αριτο" από τον Παζολίνι).

Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας της ύπαρξης βραβείων, στη διάρκεια του επεισοδιακού (και ήμιτελου) φεστιβάλ των Καννών του 1968 δεν είχε καμιά συνέχεια.

2). Τα μικρά φεστιβάλ (Υέρ, Πέζαρο, Μανχάιμ), που δεν έχουν την ευκαιρία να επωφεληθούν απ' αυτή τη γειτονιά με τους μεγάλους φεστιβαλικούς πόλους και που δεν ευνουούνται από τα συναφή με τον παραλληλισμό πλεονεκτήματα, έχουν δυσκολίες που συνεχώς αυξάνονται και που αφορούν κυρίως προβλήματα επιλογής και χρηματοδότησης. Το πρόβλημα της επιλογής είναι κυρίως πρόβλημα ανταγωνισμού ανάμεσα σ' αυτά τα φεστιβάλ (ή "κινηματογραφικές συναντήσεις"), χωρίς να ξεχνάμε και το ρόλο του κερχάρια που παίζουν μερικές παραφεστιβαλικές εκδηλώσεις (στις Κάννες π.χ. το "Δεκαπενθέμερο των Σκηνοθετών" και η "Εβδομάδα της Κριτικής") χάρη στην πλεονεκτική θέση τους απέναντι στα πρώτα ή δεύτερα φιλμ νέων σκηνοθετών (για παράδειγμα, ένα φιλμ που παρουσιάστηκε στις Συναντήσεις της Υέρ αποκλείστηκε από την επιλογή, που έντούτες διατείνεται ότι "δεν επιλέγει" τις ταινίες του "Δεκαπενθήμερου").

Φυσικά, το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι το οικονομικό που συχνά είναι άξεπέραστο, αλλά καθώς είναι πολύ γενικής τάξης, δεν θεωρείται σκόπιμο να επεξεργασθούμε για αυτό το θέμα.

Μιά τελευταία λέξη: ήταν αδύνατο, εξαιτίας του τεράστιου αριθμού των φιλμ που προβλήθηκαν σ' αυτά τα φεστιβάλ, να τα δούμε όλα και φυσικά να τα αντιμετωπίσουμε.

των απεσταλμένων μας Μισέλ Δημόπουλου και Υβ Ντελυμπάι

Το φεστιβάλ της Υέρ δεν είναι ένα φεστιβάλ σαν όλα τ' άλλα. Για μερικούς δεν είναι παρά ο χώρος όπου εμφανίζεται μιά σύγχυση τόσο ιδεολογική όσο και αισθητική ή καλλιτεχνική. Άλλα κάνουν αυτό το είδος την παρατήρησή, καταλήγουμε σε μιά άδικη σχηματοποίηση. Αυτό που έχει αξία σαν παρατήρηση είναι ότι στο φως της Υέρ σου δίνεται η δυνατότητα να εκτιμήσεις τις ανακατατάξεις και τις αντιφάσεις που αναταράζουν τη νεολαία της Δύσης και ιδιαίτερα της Γαλλίας. Τα φιλμ λοιπόν του νέου κινηματογράφου παρουσιάζονται έδω σαν συμπτώματα, πιδ διαφωτιστικά από χρόνο σε χρόνο. Παραμένει πάντως το ερώτημα αν η έννοια του "νέου κινηματογράφου" δεν πηγάζει παρά μόνο από όρισμένα συγκεχυμένα έργα, ακόμα και πρόχειρα, με το πρόσχημα ότι είναι τά προιόντα μιάς πραγματικής νεότητας. Η πρωιότητα δεν είναι ασυμβίβαστη με την ώριμότητα, αντίθετα, αυτός ο καινούργιος κινηματογράφος δεν πρέπει να χρησιμοποιεί τη "νεότητά" του σαν δικαιολογία για τις ακρότητες του, αλλά μάλλον να ξανασκεφτεί τις δικές του συνθήκες ύπαρξης, τον ρόλο του στην ιδεολογική πάλη, που σήμερα βρίσκεται σε μιά φάση έντασης, και να επανεγγράψει τη λειτουργία του στο εσωτερικό μιάς διαδικασίας κριτικής αποδόμησης του συστήματος της αναπαράστασης. Άλλωστε, τά πιδ συνεπή έργα, με την έννοια που αναφέραμε παραπάνω, που τελικά είναι τά καινούργια, δεν όφειλονται σε πραγματικά "νέους" κινηματογραφιστές (αν εξαιρέσουμε τά φιλμ του Άγγελοπούλου και του Ρομπιόλ), αλλά σ' αυτούς που ήσαν "έκτος συναγωνισμού" (Γιοντάρ, Ντυράς π.χ.) Μπαίνει λοιπόν ένα πρόβλημα: πρέπει, με το πρόσχημα ότι δεν πρόκειται για το πρώτο ή το δεύτερο τους φιλμ, να διαχωρίζονται οί πιδ "εύστοχοι" κινηματογραφιστές, που σε τελευταία ανάλυση είναι και οί πιδ καινούργιοι.

## ΚΙΤΡΙΝΟΣ Ο ΗΛΙΟΣ της Μαργκερίτ Ντυράς (Γαλλία).

1). Η ιστορία: Τόπος κλειστός, που "δίνεται" χωρίς να "σημαίνεται" αλλά κατοικείται από κάποιον έπονομαζόμενο "Έβραϊο". Η Σαμπάνα κι ο Δαυίδ έρχονται να τον φυλάξουν κατά διαταγή του Γκρίνγκισκ. (Πουλάχιστον αυτό λένε). Άγρυπνοῦν... Άλλά δυο άντρες έρχονται να τους συναντήσουν, δυο άντρες που είναι όλο έρωτήσεις και σιωπή. Η Σαμπάνα τους ρωτάει αν είναι κι εκείνοι ο Έβραϊος. Συγκατανεύουν. Ο Γκρίνγκισκ δέν έρχεται να σκοτώσει τον Έβραϊο. Η Σαμπάνα γλυστράει προς εκείνους που έπονομάζουν Έβραϊους κι ο Δαυίδ κοιμάται.

2). Στο προηγούμενο φιλμ της Μαργκερίτ Ντυράς, είχαμε μία "κάμερα" που αναλάμβανε περισσότερους ρόλους. Με τον ίδιο τρόπο τα πρόσωπα (Στάιν, Θέρ) ήσαν σαφώς εναλλάξιμα.

Έδω, στο "Κίτρινος ο ήλιος", ή εναλλαξιμότητα των ήθοποιών τονίζεται περισσότερο, όποια κι αν είναι ή προσωπική ιδιοτυπία τους (ή φυσική εμφάνισή τους, ή όμιλία, τό παζιμο). Δέν είναι πιά παρά οί διάφοροι άξονες, τά σώματα, όπου όμιλεί (όμιλείται) ένα κείμενο, απ' όπου περνούν τά διάφορα εκφερόμενα στοιχεία του. Όσο για την κάμερα, αναλαμβάνει απόλυτα τό κλεισίμο, τή φυλάκιση του χώρου, έγκλιση τά "χρεώδη της αναπαράστασης" δηλαδή τή σκηνή, παρόμοια (άλλά άκόμη πιό ριζοσπαστικά) μέ τό δεύτερο μέρος της προτελευταίας ταινίας της Ντυράς, "Λά Μούζικα". Έδω, οί είσοδοι και οί έξοδοι από τό όπτικό πεδίο υποκαθιστούν τή σχέση του ντεκουπάζ της προηγούμενης ταινίας.

Γιά τό "Λά Μούζικα", και ειδικότερα τό δεύτερο μέρος της, ήταν βέβαια όρθο να αναφέρεται κανείς στο θέατρο (σάν μέσο ρύθμισης του κινηματογραφικού πεδίου) άλλά τό θέατρο αυτό αντικαθιστούσε τή μόνη σκηνή μέ τό χάλ, τό δωμάτιο, τους διαδρόμους, όπου παιζόταν τό ρεσιτατίβο, ή όμιλία του ζευγαριού, μέ μία έκφραση άργή και άκαμπτη, ρυθμισμένη από τίς συγκοπές ενός ντεκουπάζ άποκλειστικά μουσικού.

Στό "Κίτρινος ο ήλιος", άντιθετα, τό θέατρο είναι πιά όλοτελα αυτός ο μοναδικός τόπος, αυτός ο κωδικοποιημένος χώρος που τονίζει τήν αναπαράσταση, άπέναντι στον όποιο έμεις παίρνουμε τή θέση (και τό ρόλο) της τέταρτης πλευράς. Η είσοδος στη σκηνή του κλείνεται από μία πλατεία και άδιαπέραστη λωρίδα σιοτάδι, που θυμίζει τό γερμανικό έξπρεσιονισμό και έπιτελεί τήν ίδια λειτουργία μέ τήν πόρτα του διαμερίσματος του Τζαζής Στιούαρτ στο "REAR WINDOW". Αυτό τό κατώφλι έκφράζει μέ άπειλητικό τρόπο, συγχρόνως τή γειτνίαση και τήν ανταλλαγή, τό άγγιγμα του κυνηγού και του θηράματος του, είναι ή Θύρα, τήν παρακολουθούμε, τρέμουμε μπροστά της, τό νά τή διαβούμε είναι ένας πειρασμός, μία παράβαση, και γενικότερα τή χρησιμοποιεί ο άνθρωπος που έρχεται απ' έξω" (Ρολάν Μπάρτ).

Οί ήθοποιοί "έκθέτουν" ένα κείμενο που συνίσταται σε διαδοχικές "μή άποδοχές" ("Δέν καταλαβαίνουμε τί λέτε" - "τό ίδιο μάς κάνει" - "έξηγήστε μου" - "όχι") και ο θεατής τίθεται σε κατάσταση μή άνάγνωσης, στερείται μία άμεση συμμετοχή στην άπόδραση. Αυτή ή άναχακτική της άπόδρασης τον ξαποστέλνει στη δική του άρνητική αντίδραση, άφου ο θεατής δέ μπορεί πιά νά είσδύσει σ' αυτό τό έργο, παρά μόνο έπανατοποθετώντας αυτή τή "μή άνάγνωση" (της όποίας ύφιστάται τά άποτελέσματα και τήν άποστέρηση) σε μία πλατύτερη κίνηση άνάγνωσης, που δίνει τότε σ' αυτή τή "μή άνάγνωση" ένα ρόλο, μία χρήση, ένα νόημα.

Γιά τό θεατή, τό νά ζεί κατ' άρχήν τήν άποτυχία της προσωπικής έρμηνείας του ίσοδυναμεί μέ μία ύποχρέωσή του νά σκεφτεί, ν' αναζητήσει τή δική του θέση μέσα σ' αυτή τή διαδικασία, νά συλλάβει τό κέντρο που χάνεται άνάμεσα στην ιδεολογική άταξία, ή όποία έκτίθεται, (ή άνατολή, ή δύση, ή νύχτα, ή πολιτική νύχτα) στην ιστορική αναφορά (ψυχικός τραυματισμός του Μαίου 1968) και στη σημαίνουσα διαδικασία (ο συνδυασμός του λόγου και ή ειδικότερη σκηνική έργασία, είσοδος και έξοδος από τό πεδίο κ.λ.π.) αυτή ή τελευταία άφιερωμένη άκριβώς στο νά αναλάβει τήν ιδεολογική άπροσδιοριστία, νά κινήσει τίς αντίφάσεις της. (Βλέπε και τή συνέντευξη σ' αυτό τό τεύχος).

Υ. Π.

## ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ του Θόδωρου Άγγελόπουλου ( Έλλάδα)

"Όλα στην "Αναπαράσταση" έρχονται, φτάνουν από χίλιους δρόμους σ' αυτόν που ξέρει νά περιμένει. Όλα - στοιχεία, φαινομενικά έκτός μύθου, σημάδια έτερδολητα του χώρου, διαδρομές, ά-

ναφορές, συναντήσεις, σιωπές, άναμονές - τρέφουν τελικά τό σώμα του μύθου, σοφά κατανεμημένα μέσα σε μία ύποδειγματική άφηγηματική οίκονομία. Μετέχουν ένός σχεδίου που έκτίθεται προς μέτρηση και άναδιπλώνεται κάθε τόσο για νά έπαναφέρει πάλι τά ίδια στοιχεία σε μία καινούργια παραλλαγή, ή άνοίγεται σε άναφορές ( σεξουαλικές, οίκογενειακές, οίκονομικές, πολιτιστικές, τοπογραφικές, πολιτικές, κοινωνικές ) χωρίς τήν έπίδωξη νά συναρμολογηθούν αυτά τά άνοίγματα ή νά ξεπεραστοῦν μέσα στο τραγικό. Πάνω στον τρόπο, λοιπόν, της προσεκτικής παρατήρησης των δεσμευμένων άντιστάσεων από τά "άντικείμενα του μύθου" τό φιλμ έπιτρέπει τήν άνάγνωση του. Έξάλλου, ή σχέση του θεατή προς τό φιλμ δέν ύποτάσσεται σ' αυτό που όνομάζουμε γενικά "μήνυμα του δημιουργού". Αυτό τό ξεπέραςμα ένός "έσωκεντρισμού" όπου ο άνθρωπος θά ήταν δικαίωση για όλα άποδίδει στο θεατή τήν έλευθερία του, τον φέρνει σε κατευθείαν έπαφή μέ τήν έξυπνάδα μιας ταινίας χωρίς όδηγό.

Έξαιτίας των έπαναλήψεων, άναφορών, άρνήσεων, έπαναφορών στο μύθο, συγκοπών του μύθου, όπισθοχωρήσεων προς τους δευτερεύοντες άξονες του μύθου, άναπτυγμένου γύρω απ' τήν άφορμή της άρχής, αυτή ή "είδηση στα ψιλά" δρᾶ μέσα στο χώρο της ίδιας της της ύπαρξης : τό άνέκδοτο έκρήγνυται σε άφήγημα.

Αυτή ή "είδηση" για τήν όποία δέν θά έχουμε μέχρι τό τέλος παρά μία γνώση έλλιπή, από δεύτερο χέρι, είναι ώστόσο ο άπαραίτητος όρος για τήν "πρώτη άνάγνωση". Η πρώτη άνάγνωση ύποχρεώνει σε μία δεύτερη που έμπεριέχεται στο "σώμα" του φιλμ. Αυτή ή δεύτερη λειτουργεί μέσα απ' τους όρους εμφάνισης αυτής της "είδησης των έφημερίδων", στο πολύπλοκο σύστημα αίτων που όδήγησαν στο έγκλημα άλλά και στην καταγωγική "παρεξήγηση".

Ένα έγκλημα διαπράχτηκε (ένος έργάτης έπιστρέφοντας απ' τή Γερμανία δολοφονείται απ' τή γυναίκα του και τον έραστή της) και μ' αυτή τήν άφορμή του φόνου ένός ανθρώπου που κυριολεκτικά μεταφέρεται από τό μύθο "έκ Γερμανίας" για νά πεθάνει, τίθεται μέσα απ' τίς έρευνες της άστυνομίας, τή συζήτηση μέ τον άνακριτή, τήν άπόπειρα δικαστικής αναπαράστασης κι άκόμη τίς έπίμονες περιπλανήσεις-άναζητήσεις των δημοσιογράφων, τό πρόβλημα του "παίρνω τήν εύθύνη" για καθένα απ' τους δυο παράνομους έραστές άπέναντι στον κρατικό μηχανισμό, άπέναντι στον άστυνομικό μηχανισμό. Η "Αναπαράσταση" είναι ή έκθεση και ταυτόχρονα ή λεπτομερής έξερεύνηση του χώρου " πρόβλημα της σχέσης του ζευγαριού μέ τό έγκλημά του, του ζευγαριού μέ τό κράτος".

Η συγγένεια είναι άναμφισβήτητη μέ τον "Απαγχονισμό", ταινία του Ναγκίσα Όσσίμα όπου τό άνέκδοτο λειτουργεί άνακλαστικά, άντικαθρεφίζοντας τήν Ιαπωνία και τήν ιστορία της. Γιαυτό τό λόγο ή "είδηση των έφημερίδων" μπορεί νά θεωρηθεί άφετηριακή σάν διαμαρτυρία κατά του κράτους, έναντι στις έλλείψεις της δομής του ( βλέπε τή διαρκή έπαναφορά του προβλήματος της έρήμωσης του χωριού απ' τή μετανάστευση στη Γερμανία) διαμαρτυρία έκφρασμένη μέ τή μορφή της πράξης του φόνου, διαμαρτυρία που συνεχίζεται στην άρνηση της γυναίκας νά αναπαρστήσει τή σκηνή του φόνου μπροστά στον άνακριτή όταν ο άστυνομικός της δίνει γιαυτό τό σκοπό τό σκηνικό : Η πράξη του φόνου έχει συντελεστεί γιαυτήν και δέν αναπαρίσταται. Ο φόνος, τό θάψιμο του πτώματος είναι έκφραση της άδυναμίας του ζευγαριού νά ξεπεράσει τό στοιχειώδες πρώτο στάδιο κοινωνικής



συνειδησης όπου οι πράξεις είναι ακόμα τυφλές. Γιαυτό και οι αστυνομικοί (ο ανακριτής-υποκατάστατο του κράτους) αδυνατούν να αναπαραστήσουν την "αλήθεια" καθώς τους λείπουν τα ανακριτικά μέσα, γίνονται ο τυφλός χώρος αυτού του μύθου, μιας αφήγησης που αυτοσφραγίζεται και για την όποια το "έγκλημα" και η ανάκριση συνιστούν το αφηγηματικό πεδίο, το κατάλληλο υλικό προσφοράς μιας αλληγορίας πάνω στους ίδιους τους όρους ύπαρξής της που είναι η "Αναπαράσταση". Ποιος του πέρασε τη θηλιά; ". Ερώτημα που τίθεται και που ζητά έναν ένοχο, ερώτηση που προφέρεται σε κατάσταση αδυναμίας να διευκρινιστεί σε τί και σε ποιόν ανταποκρίνεται αυτή η πράξη, αλλά στην όποια η "δεύτερη ανάγνωση" μάς επιτρέπει να δάσουμε όνομα και απάντηση.

Υ.Δ.

### ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΑΣΤΕΡΙΑ του Ζάκι Ρομπιδόλ (Γαλλία)

"Είναι ο τίτλος του τραγουδιού που μου τραγουδούσε η μητέρα μου όταν ήμουν μικρό παιδί, στο τροχόσπιτό μας στη Νορμανδία. Είναι η ιστορία ενός παιδιού, δηλαδή ενός εξωγήινου πλάσματος που έχοντας κάνει λάθος στον πλανήτη πρέπει να χρησιμοποιήσει (αφού κανονίζει με μερικούς τους λογαριασμούς του) κάθε είδους τέχνασμα για να φτάσει στ' άστρα. "Η τό τραγικό τέλος μιας άραχνης που ήθελε να κάνει φάρσα". (Ζάκι Ρομπιδόλ).

1) Ο τίτλος καθεαυτός, ο τρόπος της άρθρωσής του υποβάλλει και την πρόθεση του φιλμ. Πράγματι, σ' αυτόν παρατηρούμε αφενός μια διπλή κίνηση "ποιητικοποίησης" (τίτλος μιας παιδικής μπαλάντας) και μια αφελή μουσικότητα (ο τίτλος ήχει σαν τραγούδι), και αφετέρου ένα φόρτισμα με σύμβολα (ή μάνα, το βλέμμα της που μοιάζει σαν το λαμπρό άπειρο που "φωτίζει" το παιδί).

2) Το φιλμ είναι βουβό. Θάταν παράλειψη αν δεν αναφερόμασταν στον Άντρέ Μπαζέν που έπεμνε λέγοντας πώς "ή απουσία ήχητικής μπάντας στα "Αρπαχτικά", το "Νοσφεράτου", "Τά πάθη της Ζάν ντ' Αρκ", έχει μια σημασία έντελως αντίθετη με τη σωπή του "Καλιγκάρι", των "Νιμπελούν-γκεν", του "Ελντοράντο": είναι μια αποστέρηση και όχι το αφετηριακό σημείο της έκφρασης. Τα πρώτα φιλμ υφίστανται σε πείσμα της σωπής και όχι χάρις σ' αυτήν. Ο Μπαζέν λοιπόν αντιπαρέθετε την ομάδα Στροχάμ στην ομάδα Λάνγκι, τη σωπή σαν στοιχείο ψυχολογικής αποστέρησης στη σωπή σαν έγγυση μιας κάποιας μουσικότητας. Ήταν ένα κριτικό τέχνασμα για να βρεθούν συσχετισμοί ανάμεσα σ' αυτούς τους δυο ασυντάξιους, το Λάνγκι και τον Στροχάμ.

Σημειώνουμε πώς ο Ρομπιδόλ ανήκει εμφανέστατα στη δεύτερη κατηγορία.

3) Ο μύθος καθεαυτός μοιράζεται ανάμεσα σε δυο συνεχόμενες άρθρωτικές ένότητες: στο πρώτο μέρος χρησιμοποιεί σά μέθοδο μια μουσική συνέχεια που αναπτύσσεται από αρχαίτυπα σε αρχαίτυπα (του στυλ "ο έρωτας είναι πιο δυνατός απ' το θάνατο" των "Τριών φώτων" του Λάνγκι) στο δεύτερο μέρος επικαλείται την "κωμωδία των συμβόλων", δηλαδή αυτού που συνήθως ονομάζουμε "μελέτη χαρακτήρων". Το φιλμ χρησιμοποιώντας στην έμφαση και τον χλευασμό, τα ενσωματώνει στη μεθοδό του με μοναδικό σκοπό να τά φέρει στο προσκήνιο, και τελικά να κανονίζει τους λογαριασμούς του μ' αυτά.

Υ.Δ. και Μ.Δ.

### ΕΙΔΑ ΕΝΑΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ του Άλέξη Δαμιανού (Ελλάδα-έκτός συναγωνισμού)

Για το φιλμ του Δαμιανού για το οποίο θα ξαναμιλήσουμε, ως αρνεστούμε να πούμε πώς αποτελεί ριζικά απομονωμένο απ' την τρέχουσα παραγωγή και αντιτιθέμενο σ' αυτήν - ένα από τα σπάνια πολυφωνικά έργα του ελληνικού κινηματογράφου (μήπως υπήρχε ποτέ;). Ταινία θαυμαστά πολυεδρική προσφέρεται σε κάθε δυνατή ανάγνωση και ταυτόχρονα τις παρακάμπτει τη μία μετά την άλλη. Δουλειά πραγματικά κριτική και ταυτόχρονα άτιση ανατρέπει με μια κίνηση βραδυφλεγής κάποιο ιδεολογικό σύστημα μέσα απ' τις μυθολογικές του αναπαραστάσεις, τις πιο χαρακτηριστικές (ή Γυναίκα-Πόρνη, ο Ήρωας, ο Γάμος, ο Έρωτας, η Ήθιξη, το Καλό γούστο...). Υπόβαθρο αναφορών διαφορετικών προελεύσεων - ενός λαϊκού είδους: το μελοδράμα στην υπερβολή των καταστάσεων - ένοχός τις έγγραφει στη λειτουργία του χωρίς εισαγωγικά αλλά σαν στερεότυπα των κυριαρχιών πολιτιστικών κωδικών που δεν πρόκειται να παρωδηθούν (αν θεωρήσουμε την παρωδία σαν παγίωση του Νόμου) αλλά να παραβιαστούν. Παραβίαση που εκπληρώνεται εδώ με τον τρόπο της πανουργίας (αλλά με τίς ακροβασίες!), πανουργία που συνίσταται στο να παίζεις το παιχνίδι του μελοδράματος και



της αναπαράστασής του ταυτόχρονα με την κατάδειξη για την εξόντωσή τους. Κωμικό και τραγικό μαζί, καθουχαστικό και ανησυχητικό, σιανδαλώδες και επαναστατικό, το "Είδα έναν στρατιώτη" σημαίνουσα διαδικασία του (πλάνα συντεθειμένα και μαζί άταχτα, στο όριο του αισθητικού κανόνα και του "καλού γούστου", μοντάζ διαρκώς αυτοαναιρούμενο) όπως και ο αναπτυσσόμενος λόγος συμμετέχουν σ' αυτή τη λογική των αντιφάσεων (λογική του όνειρου). Χρησιμοποιεί τα περάσματα και τις απότομες αλλαγές, την άνοδο και την πτώση, τις ασυμφωνίες κάθε είδους. Η φαντασμαγορία και ο συμβολισμός (συχνά μυστικιστικός) συμβαδίζουν με τον άγριο και μακάβριο νατουραλισμό. Σ' αυτή τη διαλογική δομή το σέξ και ο θάνατος αποτελούν τα επικρατοριστικά (άσυνειδητα) στοιχεία τα οποία την υποστηλώνουν και που απ' την αντίθεσή τους προέρχονται οι δομικές δυνάμεις του φιλμ: το κάτω και το επάνω, ο έρωτας και η άγνοια, η τροφή και το περίττωμα, το γέλιο και το δάκρυ, ο έπαινος και η ύβρις.

Τελειώνοντας θα λέγαμε πώς το "Είδα έναν στρατιώτη" είναι ένα φιλμ κλειδί και ότι συμβολίζει το σύγχρονο κόσμο στην τερατώδη του αποχαλίνωση.

Μ.Δ.

II

### ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΟΥ ΜΠΙΛΛΥ ΔΕ ΚΙΝΤ του Λύκι Μουλλέ (Γαλλία - έκτός συναγωνισμού)

Το "Μία περιπέτεια του Μπίλλυ δε Κίντ", προσπάθεια κριτικού σφετερισμού με τρόπο παιχνιδιού ενός κινηματογραφικού είδους, του ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ, μπορεί να γίνει νοητό σαν ήχω ανακλώμενη, αυτού του όποιου σ' έναν βιομηχανοποιημένο και εμπορευματοποιημένο κινηματογράφο ήταν τα φιλμ "του μανδύα και του ξίφους", όπως το "Η εξέγερση των μονομάχων" (Κοτταβάφι) και "Οι Τιτάνες" (Τεσσάρι). Αυτό το είδος κινηματογράφου μπορεί να θεωρηθεί, κατά την έκφραση της Συλβί Πιέρ, σαν "λουμπεν σινεμά".

Απ' τη μία ομάδα πλάνων στην άλλη, ή φύση και η αίτιολόγηση του χώρου τροποποιείται, αλλάζει το έδαφος του μύθου (FICTION) είναι εκείνο μιας γεωγραφικής διαδρομής, ο μυθολογικός κατάλογος που αναδιπλασιάζεται από μια σειρά σχεδίων καθέτου τομής της γουστέρνικης γεωλογίας, είναι ψηφιδωπή παραδειγματική των γεωγραφικών ανταποκρίσεων και των ανομοιοτήτων που άρθρώνονται όχι στη λογική της μυθικής διαδρομής αλλά στη σαφή θεώρηση της σειράς αναπαραστάσεων και μύθων γουστέρνικων.

Το γέλιο που προκαλείται απ' το "Μπίλλυ δε Κίντ" και που είναι με φροντίδα προγραμματισμένο απ' το φιλμ είναι, αν θέλετε, ένα γέλιο αναγνωρίσεως, καλύτερα είναι το αποτέλεσμα μιας αναγνωρίσεως μεταποτισμένης: πρόσωπα, διάφορα αξεσουάρ "αναγνωρίζονται", αλλά σαν ένα σημαί-



νον όπλοστάσιο που έκπύπτει στο να σημαίνει τον έαυτό του. Θα τό λέγαμε βεβιασμένο γέλιο· αυτή ή άμεση ικανοποίηση που είναι τό χαρακτηριστικό του είδους τών σχέσεων που ό θεατής περιμένει άπ' τό γουέστερν αναστέλλεται.

Καμία χαλάρωση σ' αυτό τό γέλιο αλλά έπιδοκιμασία της άπογοήτευσης του γουέστερν.

"Αν πάρουμε σαν προϋπόθεση τον όρισμό του μπουρλέσκ σαν : της έννοιας μέσα στην μή έννοια και της μή έννοιας μέσα στην έννοια (Κήτον, Λάνγκτον) τότε τό "Μιά περιπέτεια του Μπάλου δέ Κίντ" δέν παύει να έμπεριέχει στο πλαίσιο του ένα σημαντικό μέρος μπουρλέσκ. Η έννοια του γουέστερν, ή άληθοφάνειά του, άφου ένκινώθηκε, άναποδογυρίστηκε άπ' τον Λεδνε και τον Σολίμα, παρνεται έδω στη σημαντική έννοια της μή-έννοιας του γουέστερν στο φανταστικό του ( θυμίζοντας περισσότερο άπ' ότιδήποτε άλλο τον Ραούλ Γουάις των άρχων του όμιλούντος ή τό "Η περίοχή του Κολοράντο" έπίσης του Γουάις-1949-. Σημειώνουμε έπίσης τό "Στήν παλιά 'Αριζόνα"-1927-μια άπό τίς έντελώς πρώτες παραγωγές του όμιλούντος μέ την όπερετική του κατασκευή που είναι πολύ κοντινή στην άποψη του Μουλλέ για τό θέαμα).

"Ας προσθέσουμε ότι ό Λύκ Μουλλέ μέ την έπιπρόθετη έξπρεσιονίστικη πλευρά, την ήερογλυφική σχέση του δημιουργού μέ τό ντεκόν, παραιάμτει τό πελάγμα του Σκολιμόφσκι της δεύτερης περιόδου (τό "Οί περιπέτειες του Ζεράρ" έπρεπε να άνατεθει στον Μουλλέ). Τό "Μιά περιπέτεια του Μπάλου δέ Κίντ" διατηρεί μέ την "Αναχώρηση" του Σκολιμόφσκι και άλλους δεσμούς εκτός άπ' τό ένωτικό σημείο Ζάν-Πιέρ Λεώ, ήθοποιού και τών δυό. Ο Λύκ Μουλλέ σαν κριτικός θα συμφωνούσε αν άποδίδαμε στη δική του ταινία αυτά που έγραφε σχετικά μέ την "Αναχώρηση" : "Τό παζιμο του Λεώ καθορίζει την εκλογή κάθε σκηνής. Καμία φροντίδα άληθοφάνειας στις πράξεις : όλα είναι άπλοστευτα άπ' την άρχή μέχρι τό τέλος (...) ή "Αναχώρηση" είναι ένα κωμικό φίλμ. Καί τό πρόσωπο που ύποδύεται ό Λεώ είναι τόσο δυνατό όσο τουλάχιστον και τό πρόσωπο που παίζει ό Τσάρλυ Τσάπλιν στα κούρ μετράζ του". (CAHIERS DU CINEMA, No 191).

Y. D.

### ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ των Ζάν Έστάς και Ζ.Μ. Μπαρζόλ (Γαλλία)

"Ένα γουρούνι φιλμαρισμένο στην πιο σημαντική στιγμή της ζωής του, τή στιγμή της θανάτωσης του. Θανάτωση της όποιας ή παρθενικότητα έγκειται στην πραγμάτωση της κατά τον ένεστώτα χρόνο του γυρίσματος της ταινίας. Μέ τή δουλειά αυτή της θανάτωσης του γουρουνιού συνυπάρχει ό "θάνατος επί τό έργον" που έπιβάλλει ή πράξη του φιλμαρισματος, ό "θάνατος επί τό έργον" που τότε βρίσκει την πιο άφογη παραβολή του (όσο κι αν οι χωρικοί δέν παίζουν μπροστά στην κάμερα, ύπάρχει κάποιος που είναι σίγουρο πως δέν παίζει : τό γουρούνι). Καί αν τό "έπιχειρήμα" αυτής της

θανάτωσης παρήγαγε την ιδέα της ταινίας, δέν θάταν ύπερβολή αν έλεγε καιείς πως τό φίλμ δίνει στο έπιχειρήμα άκέρια τή σημασία του.

"Πρέπει να ξαναπώ πως μία ζωή σ' όλες τίς εκφάνσεις της δέν είναι πραγματικά και έξολοκλήρου άναγνώσιμη παρά μόνο μετά τό θάνατο : τότε οι στιγμές της ζωής συμπιέζονται, γκρουπάρονται και τό άσήμαντο άποβάλλεται, έπιπύπτει" ( Π. Π. Παζολίνι).

Κατά συνέπεια τό καθήμιον ( έργο που πρέπει να γίνει σε καθορισμένο χρόνο, κι έδω αυτός άκριβώς ό όριακός χρόνος της θανάτωσης μέσα στην αύλή τούτης της φάρμας του Μασίφ Σαντραλ δέν είναι δυνατό να επαναληφτεί για τό σινεμά) του φίλμ είναι να κάνει δυνατή, άίσθητή την άνάγνωση της βασικής πρότασης που άφορά τή ζωή του γουρουνιού, τή θεώρησή του σαν άξια. Μία άξια της όποιας τό όλον άφήνει να ύπονοηθεί τό τέλος του φίλμ και ή όποια θα ύπηρετήσει τήν κατανάλωση του παραγωγού και της οίκογένειάς του ( που μπορεί ώστόσο να προορίζεται και για ανταλλακτική άξια) μία άξια χρήσης που ίλιανοποιεί την άνάγνη της διατροφής σ' αυτή τή χωριάτικη κοινωρία που λειτουργεί σε κλειστό κύκλωμα (κλεισίμο που γίνεται άίσθητό στο τελευταίο πλάνο της ταινίας και τό πρώτο, που είναι γυρισμένο έξω άπ' τή φάρμα, καθώς άποκαλύπτεται τό μικρό χωριδί βυθισμένο μέσα στην όμίχλη μ' ένα ζούμ πύσω).

"Όπως είναι, "Τό γουρούνι" μάς φαίνεται σαν παράδειγμα άναμφισβήτητο αυτού που μπορεί να κάνει σήμερα ό άμεσος κινηματογράφος (CINEMA DIRECT). Μ' αυτή την έννοια δέν θα ήταν άχρηστο αν προστρέχαμε σε μερικά παλιότερα έπιχειρήματα του Ζάν-Λουί Κομολλί ( στο άρθρο του LE DETOUR PAR LE DIRECT) άκριβώς για να έπιβεβαιώσουμε την άπόλυτη άποτελεσματικότητά του.

"... Άλλα φίλμ που άνήκουν κατά κύριο λόγο στον άμεσο κινηματογράφο καταλήγουν στο να γίνουν άφηγηματικά, να στραφούν εν μέρει ή έξολοκλήρου προς την πλευρά του μύθου (FICTION)-μύθων που παράγουν και όργανώνουν π.χ. "Τό βασίλειο της ήμέρας" του Πιέρ Περρώ καθώς έπίσης και όλα τά φίλμ του Ζάν Ρους, μερικά του Γουώρχολ και άκόμα, στην άκραία πλευρά του παραδόξου, τό "Η Ροζιέρ του Πεσσάκ" (LA ROSIERE DE PESSAC) του Ζάν Έστάς και τό "Η έπιστροφή στα έργοστάσια Βοντέρ" (LA RENTREE DES USINES WONDER), φίλμ του Μάη". Η περίπτωση του "Γουρουνιού" τένει στο να έπιβεβαιώσει την άποψη του Κομολλί για τό "Ροζιέ του Πεσσάκ". Τό φίλμ όντας ντοκουμέντο αν ημφισβήτητο άποχτᾶ μία χροιά ύπερμυθική. Διότι, για να επανέλθουμε στον Κομολλί, και στον άμεσο κινηματογράφο έπίσης αυτοεπιβάλλεται ένα όλόκληρο παιχνιδι ανταλλαγών, αντίστροφών, άνατροπών άνάμεσα σ' αυτό που θα μπορούσαμε να όνομάσουμε άίσθηση της πραγματικότητας (EFFET DE REALITE) - άποτύπωση του βιωμένου, του άληθινού κ.λ.π. - και τό άποτέλεσμα του μύθου (EFFET DE FICTION), άίσθητό π.χ. στο έπίπεδο της κοινής έκφρασης "πολύ ύραίο για να είναι άληθινό". Έκτός τούτου, πιο συγκεκριμένα, στο "Γουρούνι", τό διαλεκτικό παιχνιδι άνάμεσα στο "πραγματικό" και τό "μυθικό" δημιουργείται άπ' τό ίδιο τό γουρούνι που παράγει μία έπικίνδυνη άίσθηση της πραγματικότητας (που προστιθέμενη στην έντύπωση του βιωμένου τό ξεπερνάει) : ό θεατής δέν μπορεί να άρνηθεί την πραγματικότητα του κομμένου λαϊμού, του αίματος που άναβρύζει, που κοχλάζει άπ' τό άποκεφαλισμένο ζωο, την πραγματικότητα του κομμένου κεφαλιού του, την πραγματικότητα αυτού που θα μπορούσαμε να άποκαλέσουμε ένα σ θάνατος (χωρίς ήθικό ύπόβαθρο). Τούτο τό θέαμα άξασκει βία πάνω στο θεατή, έξασκει βία στο πραγματικό, τον κάνει να άποβάλει τίς "αυτολογοκριτικές του" άναστολές, άποίεροποιεί την "Ιερότητα του θανάτου άπογυμνώνοντας την σιγά σιγά άπ' τον άλλόκοτο χαρακτήρα της" (Λερς).

Η μή έπέμβαση των κινηματογραφιστών Έστάς και Μπαρζόλ δέν έμποδίζει (όπως στην περίπτωση του φίλμ του Έστάς "Ο 'Αη-Βασίλης έχει γαλάζια μάτια") να μεταφερθεί τό φιλμαρισμένο γεγονός - άκόμα κι αν είναι περισσότερο παρά ποτέ έξολοκλήρου αυτόνομο καθεαυτό - σε μία σκηνή, στο έσωτερικό ενός πλαισίου που άναγκαστικά αξιολογεί και ξεχωρίζει. Πρόκειται για τή σκηνή αυτής της χοντροκομμένης φάρμας, της γεωμετρικά περιορισμένης, στη μία πλευρά της όποιας ύπάρχει μία σιάλα έξωτερική, άξεσουάρ κατεξοχήν θεατρικό, που όγηγεί στο άνωί όπου μεταφέρονται τό διάφορα κομμάτια του γουρουνιού για να άλατιστούν και να μετατραπούν σε άλαντια. Άπ' τό πάνω γίνεται φανερό πως είμαστε καλεσμένοι σε ένα δράμα (δρόση θεατρική έξαιτίας της κάμερα που φιλμαρεί/γεγονός τρομαχτικό). Η καλύτερα : ή κάθε άνάγνωση ύποβάλλεται σε μία συνέχεια διαδοχικών πορειών άνάμεσα : α) σε μία πράξη που για τους εκτελεστές είναι τό λιγότερο δυνατό τραγική, μία δουλειά κατ' έλάχιστο πιο άσυνήθιστη άπό άλλες, και β) τή φιλμική της πραγμάτωση που έχει τελικά έναν χαρακτήρα μοναδικό - άνάγνωση συμπτωματολογική, πλάγια" σαν ό μύθος να μην είναι ποτέ πιο διαθέσιμος, περισσότερο πληρέστερος παρά μόνο όταν δέν είναι έγγεγραμμένος σαν σχέδιο μέσα στο φίλμ, όταν δέν προβλέπεται έξαρχής, όταν τό φίλμ έπιβάλλει κατά κάποιον τρόπο

πάνω στο μύθο είτε απότομα και περιστασιακά σ' όρισμένα 'καθαρά' ρεπορτάζ ("Η Ροζιέρτου Πεσσάν", "Τά έργαστάσια του Βοντέρ") είτε εκχύνοντάς την μέσα στο φιλμ τήν κατασκευή στο μέτρο που και τό ίδιο κατασκευάζεται (περίπτωση ταινιών πολύ κατασκευασμένων : Περρώ, Ρούς). (Ζ. Λ. Κομολλι). Τότε, τό πεποιημένο ένδυναμώνεται ταυτόχρονα μέ τήν αποκάλυψη τών βαρβαρικών, άμεσών και κατά τό δυνατόν περισσότερο ύλικών συμπερόντων τών χωρικών που άπορέουν άπ' τή θανάτωση αύτου του γουγουιού.

Καταλαβαίνουμε πώς τό γουρούνι μās μεταφέρει στο πεδίο "μιας χαρās μπροστά στο θάνατο-χαρά που άντικείμενό της δέν είναι παρά ή άμεση ζωή. Τή χαρά μπροστά στο θάνατο δέν τή νιώθει παρά αύτός για τόν όποιο δέν ύπάρχει ύπερπέραν (. . .). Άποστερεί του νοήματος κάθε τί που άναφέρεται στο ύπερπέραν τό νοητικό ή τό ήθικό, στην Ούσία, τό Θεό, τήν Άμετάθετη Τάξη ή Σωτηρία". (Ζώρζ Μπατάγι).

Η έρωτικοποίηση του ίδιου του ρόλου του θεατή ύποβαστάζεται άπό τήν πράξη τής θανάτωσης και του γδαρσίματος που άκολουθεί, πράξη που έπιτελεί μία διπλή κίνηση τρόμου και γοητείας, άποστροφής και έπιθυμίας και που έξουσιοδοτείται άπό μία διαδικασία όμοια μ' αύτήν που άναφέρει ο Ζώρζ Μπατάγι : "Τίποτα δέν φαίνεται πιο άθλιο και πιο πεθαμένο άπό τό άκίνητο πράγμα, τίποτα δέν είναι πιο έπιθυμητό άπό αύτό που σύντομα θά έξαφανιστεί, ταυτόχρονα όμως τό κρύο τής άπόγνωσης κάνει νά τρέμει αύτόν που αισθάνεται ότι εκείνο που άγαπάει του ξεφεύγει. . .".

Υ.Δ.

#### ΣΗΜΑΔΙΑ του Χαμέντ Μπενανί (Μαρόκο)

Ματιά διαυγής και στοχαστική ένός ανθρώπου που βρίσκει περιπελεγμένος σ' ένα σύμπλεγμα άντιφάσεων, καθοριστικών τής ποιότητάς του σαν διανοούμενου Μαροκινού ο όποιος είναι άγκιστρωμένος άφενός σε μία κουλτούρα εύρωπαϊκή και άφετέρου σ' ένα σύνολο μυθικών σχέσεων μέ τή Φύση, προσαρτημένου, μ' άλλα λόγια, στην άντίθεση Φύση/Κουλτούρα, τό φιλμ του Μπενανί προσφέρεται σε δυό τουλάχιστον μορφές συμπληρωματικών αναλύσεων : ή πρώτη άνθρωπολογική ή έθνολογικού τύπου που θά προσάπτονταν στη μελέτη τών "μύθων" και τής άποτελεσματικότητάς τους (άνάλυση περιθωριακή), ή δεύτερη ψυχαναλυτική τύπου που θά έπέμενε στο μνημονικό ρόλο του ίχνους ("μνημονικό ίχνος"), διόδου τής άντίληψης στη μνήμη, δουλειάς διερευνητικής του ίχνους που τό ίδιο διανοίγει τό δρόμο του στο άσυνείδητο και που ή μακριά αναζήτηση του Μεσσαούντ (ο ή-



ρας του φιλμ του Μπενανί) δέν θά ήταν παρά ή γενικευμένη μεταφορά του. Ο Μεσσαούντ άπωθείται άπό έναν χώρο στον όποιο δέν ήταν παρά ένας παρελκτικός, έννας άνεπιθύμητος του όποιου ή μάταιη φιλοδοξία συνίσταται σε μία μμητική οικειοποίηση μέσω ένός έιθειασμού τών φαντασματικών τελετουργιών, ένός όμοιώματος έξουσίας και μιας ταυτότητας που δέν είναι παρά παραισθητική, δεδομένου ότι ή ριζική τελική έξάλειψη, ή έξαφάνισή του άπ' τή "σιγή" του μύθου άποτελεί άδιάσπαστο μέρος του καθορισμού του προσώπου, τής λειτουργίας του μέσα στο μύθο. (Η έξαφάνισή του ώστόσο δέν όφείλεται σ' έναν άπό "μηχανής Θεό", παρόλο που στις μέρες μας τήν εύθύνη του ρόλου αύτου τήν άναλαμβάνει ο δημιουργός). Μ' άλλα λόγια, τό πρόσωπο του Μεσσαούντ που φέρνει μέσα του τό σημάδι μιας άρχικής έλλειψης (παιδί έιθετο, παράνομο) τήν όποία δέν πετυχαίνει ποτέ νά γεμίσει δεδομένου ότι τό σημάδι είναι ήδη έγγεγραμμένο στο σώμα του σαν καθοριστικό, άνακαλει μία μαγική γλώσσα χάρις στην όποία έλπίζει νά προσχωρήσει στο Νόμο (στη "Συμβολική Κατηγορία" του Λακάν). Άρνημένος άπ' τό νόμο, τόν άρνεύται κι αύτός μέ τή σειρά του στο πρόσωπο του Πατέρα. Άπ' αύτή τή βασική παραγνώριση που στο δεύτερο μέρος τής άφήγησης τόν ώθεί σε όρισμένες πράξεις βίας (κλοπή, φόνος του άφεντικού) ο Μεσσαούντ άποχτά τό στίγμα, τό τατουάζ, έγγεγραμμένο πάνω στο χέρι του, στη σάρκα του, κατά τή διάρκεια μιας άποκαλυπτικής ίεροτελεστίας. Δέν του μένει παρά νά έξαφανιστεί χωρίς ν' άφήσει ίχνη, έκτός άπ' αύτό τής είσβολής του σ' έναν μύθο που δέν μπορούσε νά τόν άποδεχτεί.

(Βλέπε και τή συνέντευξη που δημοσιεύεται σ' αύτό τό τεύχος).

Μ.Δ.

#### ΤΟ ΑΓΡΙΟ ΣΧΟΛΕΙΟ των Κώστα Νάτση και Άντάμ Πιανιό (Έλλάδα-Γαλλία)

"Παιδεία είναι ή έπίδραση που άσκειται άπ' τους ένήλικες στις άνερχόμενες στην κοινωνική ζωή δυνάμεις".

Ντιουρχάμ

"Τό άγριο σχολείο" είναι έξολοκληρού κεντροποιημένο πάνω σ' ένα σχολείο (Ίδρυμα όπου διδάσκουν), σ' ένα χώρο όπου γίνεται μία προσπάθεια έλεύθερης παιδαγωγικής (ο όρος παιδαγωγική δέν ταιριάζει έδω μέ τόν ύπερακαδημαϊκό όρισμό του : "Τέχνη για τή μάθηση και τήν άνατροφή τών παιδιών"), ένα σχολείο όπου τό ζεύγος μαθητής-δάσκαλος (παράλληλο του ζεύγους βρβση-λειάνη) δέν ισχύει πια όπως δέν ισχύει και ή παθητικότητα που άποτελούσε τήν ασφάλεια του ζεύγους.

Θά λέγαμε ότι ή λειτουργία αύτου του σχολείου βασίζεται στη "συμπάθεια", δηλαδή στην ίκανότητα νά προβάλλεται κανείς μέσα στους άλλους, νά επενδύεται, νά ανταλλάσσεται, άνάλογα μέ τήν τεχνική του ψυχοδράματος ή του κοινωνιοδράματος πράγμα που άπαιτεί τήν άπόρριψη τής "άγαθής έβραϊκής άμιλλας" (συναγωνισμός στον άγώνα για έπιβίωση, φροντίδα για μία άμεση ανταπόδοση, τρόμος μπροστά σε κάθε "αυθόρμητη" πράξη).

"Τό άγριο σχολείο" δέν είναι - αύτό είναι προφανές - ένα διδαχτικό φιλμ. Πρόθεσή του δέν είναι μόνο τό νά μάθει κανείς νά θέτει συγκεκριμένα τό προβλήματα τής έκπαίδευσης τών παιδιών. Τό φιλμ τοποθετείται σε μία διευρυμένη προβληματική, όχι μακριά άπό τόν άναδιπλασιασμό του "πραγματικού" αύτου του πειράματος, παράγει τή γνώση τής προκαιρότητας τής προβληματικής, τής "μυθικότητάς" της (FICTIONNALITE). Άς θεωρήσουμε λοιπόν τό "Άγριο σχολείο" σαν μύθο που βγαίνει άπ' τή σύγκρουση άνάμεσα σ' ένα πραγματικό γεγονός (τούτο τό σχολείο και ή πρωτοβουλία του για μία μή κατευθυνόμενη παιδαγωγική) και σ' ένα όργανο που παράγει τήν άναπαράσταση (τήν κάμερα).

"Όσον άφορά τό έξωτερικό αύτου του σχολείου, αύτου που βρίσκεται έξω άπ' τό πεδίο του άναπόφεικτου άναδιπλασιασμού τής διαμάχης άνάμεσα στο παιδί και τις εύνοχιστικές έφοδους του περιβάλλοντός του δέν γίνεται καμία άλλη νύξη έκτός άπ' τό διάλογο άνάμεσα σε δυό "έπιθεωρητές" που βαδίζουν στις ίσιες γραμμές μιας σιδηροδρομικής γραμμής.

Τό νά προτρέξει κανείς λέγοντας πώς αύτή ή στοιχειώδης άρθρωση του χώρου του σχολείου σε μία γελοιογραφική άναπαράσταση τών τυπικών άντιρήσεων που μπορεί νά ύπάρχουν γιαυτό είναι τό μυθικό κατάλοιπο άπ' όπου άπουσιάζει ή πληροφόρηση τής πολιτικής πρόθεσης του φιλμ μέχρι τό πιο βαθύ σημείο τών δομών του, θά ήταν στο έπακρο μηχανιστικό. Τό φιλμ έτσι θά άρνιόταν νά παίζει πάνω : 1) στις άντιφάσεις αύτου του τύπου παιδαγωγικού πειράματος και 2) στις άντιφάσεις τών μέχρι θανάτου άντιστάσεων (ίδεολογιών, οικονομικών, πολιτικών) μιας ταξιμής κοινωνίας που δέν



μπορεί παρά να αντιτίθεται σε κάθε προσπάθεια αποϊεραρχοποίησης ( με την αντίθεση της αυτή ή ταξική κοινωνία μπορεί απλώς να απομονώσει την ενέργεια για να της αφαιρέσει όλες τις πιθανότητες των επακόλουθων). "Αν αντιμετωπίσουμε έτσι το φιλμ είναι σε να μη θέλουμε να δούμε ότι δεν παύει να διακηρύσσει πως το αντιτιθέμενό του είναι ένα παράδοξο που αίρεται στα σύννεφα.

Ο Ρολάν Μπάρτ στο "Ο βαθμός μηδέν της γραφής" έγραψε σχετικά με τη νέα λογοτεχνία "ότι στο μέτρο που η φιλολογία δεν εφευρίσκει τη γλώσσα της παρά για να την κάνει αυτοσκοπό, ή λογοτεχνία γίνεται ή ούτοπία της γλώσσας". "Αν προεκτείνουμε την άποψη του Μπάρτ και στον κινηματογράφο με τη βοήθεια του όρισμού του απ' τον Παζολίνι (ο κινηματογράφος είναι ή γραμμένη γλώσσα της πραγματικότητας) μπορούμε να θεωρήσουμε "Τό άγριο σχολείο" σαν ούτοπία της ύψιστης πραγματικότητας.

Φυσικά και ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος π.χ. είναι μία ούτοπία, καθορισμένη απ' τους χολλυγουντιανούς κώδικες σαν μάσκα και αντανάκλαση του καπιταλισμού. "Όμως, ή ύψιστη ούτοπία στο "Άγριο σχολείο" ούτοπία δεν καλύπτει (μασκάρει) την αυτοκαταστροφική μοναδικότητα αυτού του "παιδαγωγικού ποιήματος". Αποκαλύπτει, ενεργώντας με κάποιον εμπειρισμό, τον απομονωμένο χαρακτήρα του ποιήματος, την περικύκλωση του πειράματος, και παράγει μία αξία αγωνιστική και τραυματική: δείχνει τη σημασία ενός δυνατού... αδύνατου.

Υ. Δ.

### III

#### ΚΑΤΕΒΑΙΝΟΝΤΑΣ ΓΟ ΔΡΟΜΟ του Ντόν Σέμπιμπ (Καναδάς).

Αυτή ή ιστορία της απογοήτευσης δύο νεαρών Άγγλο-καναδών από την άφιξη τους στην πόλη όπου είχαν αποθέσει όλες τους τις ελπίδες, δεν παύει να θυμίζει στην ίδια της τη βάση, το τερατούργημα που λεγόταν "Ο καουμπόν του Μεσονυκτίου", με τη μοναδική αλλά σημαντική διαφορά ότι ή διαδικασία της φθοράς που συντελείται στο φιλμ δεν διενεργείται παρά με τη συσσώρευση γεγονότων που μπορούν να χαρακτηριστούν σαν "κοινωνικά". Άνεργα, καταναλωτική ψευδαίσθηση, αντι-επαρχιακές διακρίσεις, κακομοιριά των πτωχών συνοικιών των μεγάλων πόλεων (έδω του Τορόντο). Τα πάντα αντιμετωπιζόμενα χωρίς συνέπεια και φυσικά, με τον λιγότερο πειστικό τρόπο. Παρακολουθούμε λοιπόν όλον αυτό το νεοοριζικό μοντερνισμό (ζούμ-γρήγορο και νευρικό μοντάζ-πλάνα δόσης του "Ηλιου συνδυασμένα με κινήσεις μηχανής και με φόντο μουσική πόπ" π.ρ.β.λ. τον "Ξε-

νοιαστο καβαλλάρη" - κλεισίματα ματιών όλο σημασία κ.λ.π.) και όλα αυτά προσθεμένα στην τόσο αγαπητή στους καναδούς αισθητική του άμεσου κινηματογράφου (CINEMA DIRECT).

Μ. Δ.

#### ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟ ΦΙΛΜ του Ροζέ Φραπιέ (Καναδάς)

Τό φιλμ του Φραπιέ προσπαθεί να σημασιολογήσει μέσα από ένα πρόσωπο "μυθικό" - ο ύπότιτος της ταινίας είναι όρνετά εύγλωτος επ' αυτού: "Η Ζάν ντ' Άρκι δέν πέθανε και ζει στο Κεμπέκ" - τον άγωνα των Γαλλοκαναδών του Κεμπέκ για την "ταυτότητά" τους. Τουτό το σημαντικό βασίζεται σε δύο πρωταρχικά σημαίνοντα: τό θέατρο (πρόκειται για μία θεατρική παράσταση στην όποία έκθειάζεται ή πολιτική ανεξαρτησία και ή πολιτιστική αυτόνομία του γαλλικού Καναδά) και τό ζωντανό ντοκουμέντο που έχει σχέση με την καθημερινή ζωή του Κεμπέκ.

Όμως, τό "Μεγάλο συνηθισμένο φιλμ" καθώς διαπερνιέται πέρα για πέρα από μία έντελως θεολογική έμπιστοσύνη στις έπιφανειακές άρετές του θεάματος έξοφανίζει μέσα στην ύστερία της άναπαράστασης κάθε πολιτική προέκταση. Τό "θέατρο", ή πράξη του παιξίματος, δίνεται σαν δράση ή όποια παίρνει την εύθύνη όλόκληρης της πραγματικότητας μιας χώρας - μιας πραγματικότητας βασισμένης στο "γέλιο και την κίνηση". Ο θεατρικός χώρος, ή σχέση σκηνής και αίθουσας, ήθοποιών και κοινού είναι βαθύτατα έσφαλμένη. Αυτό τό λανθάνον κοινό δέν καταφέρνει να κάνει τίποτα άλλο απ' τό να χειροκροτεί, έπιτείνοντας μ' αυτόν τον τρόπο την θεατρική ιεροποίηση. Άλλωστε, ό άλλος θεατής, ό θεατής του φιλμ έρχεται να καταλάβει την άδεια θέση του θεατή του θεάτρου, περιριζόμενος στο να "ζει" την πολύ φτηνά πληρωμένη με τό είσιτήριο του πραγματικότητα του Κεμπέκ. Έχουμε λοιπόν μία "ιδανική" είσχώρηση του θεατρικού στο κινηματογραφικό θέαμα, του θεάματος στο θέαμα.

Υ. Δ.

#### ΠΡΟΛΟΓΟΣ του Ρόμπιν Σπράυ (Καναδάς).

Συγκρίνοντας αυτό τό φιλμ με τό φιλμ του Ρόμπερτ Κράμερ "Πάγος" βλέπουμε άμεσα την άποσταση που τά χωρίζει. Έδω, μία τυφλή και χωρίς έλεγχο διαμαρτυρία, εκεί, τό προίον μιας νοητικής διαδικασίας που όφειλει τά πάντα στον τρόπο της λειτουργίας της. Στόν "Πρόλογο", ή κοινωνία αντιμετωπίζεται σαν άπάνθρωπη, άνυπόφορη, ένας τρόπος άντίληψης που έχει άμεση σχέση με τό ιδεολογικό κομφορζιο μιας μεγάλης μερίδας της βορειοαμερικάνικης νεολαίας και με τό θεωρητικό του υπόστρωμα: τον ούμανισμό, που δέν είναι, όπως πολύ σωστά σημειώνει ό Άλτουςέρ, παρά "μία ιδεολογική (και όχι έπιστημονική) άντίληψη που ύποδηλώνει πολύ καλά ένα σύνολο πραγματικοτήτων που ύπάρχουν, αλλά που άντίθετα με μία έπιστημονική άντίληψη, δέν παρέχει τά μέσα για να τις γνωρίσουμε". Τό φιλμ, σαν άντανάκλαση των αντιφάσεων της άμερικάνικης νεολαίας, προτείνει μέν μία έκλογή, σαν λύση άνάμεσα στον πρακτικισμό απ' τη μία μεριά και στην ήθική και έιρηνική άρνηση απ' την άλλη, αλλά διαφορετικά απ' τό φιλμ του Κράμερ, που: 1) Άποκεντρώνει τά άμεσα πολιτικά "σημαινόμενα", έγγράφοντας τα σε μία "σημαίνουσα" διαδικασία (οί διαφορετικές ιδεολογίες, που φορείς τους είναι τά διάφορα πρόσωπα του φιλμ, δέν αντιμετωπίζονται παρά για να συγκρουστούν, να συμπλακούν, στο "σημαίνον" έπίπεδο του φιλμ) που άποτελεί και τη γραφή του. 2) Άπευθύνεται στις μορφές, στις ενέργειες, στους λόγους των προσώπων σαν "σημαίνοντα" στοιχεία και με μία διαδικασία αλληλοεπίδρασης άπαγορεύει (πρβλ. J. L. COMOLLI, CAHIERS N° 225) κάθε πρόχειρη ταύτιση του "νοήματος" του φιλμ με τά "νοήματα" των διαφόρων έπιπέδων του, κάθε άναγωγή του φιλμ στο ένα ή στο άλλο από τά μηνύματά του, ή σ' ένα από τά σημαίνόμενά του, που άυθαίρετα θα καθιστούσε προνομιοϋχο ό θεατής. 3) Διέπεται από ένα άφηγηματικό και μορφικό σύστημα βασισμένο στην άσυνέχεια. 4) Λειτουργεί σαν σύμπτωμα και όχι σαν έκτόνωση: στο φιλμ του Σπράυ τον πρώτο ρόλο κρατάει τό "ζωντανό", τό ντοκουμανταίρ, ή ρεαλιστική πλευρά των προσώπων χάρη στις μεθόδους του "άμεσου κινηματογράφου", βάν-για να θυμηθούμε τον Μπρέχτ-να μπορούσε ή άπλή άναπαράγωγή της πραγματικότητας να πεί κάτι γι' αυτή την πραγματικότητα... αλλά ή παλιά έννοια της τέχνης, αυτή που έχει για βάση της την πείρα, είναι άπαρχαιωμένη. Γιατί αυτός που δέν δίνει από την πραγματικότητα παρά μόνο αυτό που μπορεί να βιωθεί, δέν άναπαράγει την πραγματικότητα. Πάει καιρός τόρα που δέ μπορούμε να τη ζήσουμε στην όλότητά της". Σε συμπέρασμα, ή δουλιά του Σπράυ συνίσταται σε μία μή-δουλιά, που, παράδοξα, συναντάει τον άθρομητισμό (πολιτικό) των προσώπων του.

Μ. Δ.



Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ του Ύβαν Λαγκράνζ (Γαλλία).

Ωχροή απομίμηση του κόσμου του Γκαρρέλ, όπου τά πάντα τείνουν να μας οδηγήσουν στο πρότυπο (ήθοποιος, ο Πιέρ Κλεμαντί, ή Ζουζού που τ'όλιθ' τους αλλά προμελετημένο παζιμο περιορίζεται τελικά σ' ένα μανιερστικό πληθωρισμό - όρισμός του φιλμ από το σκηνοθέτη "όπερα - κραυγή"). Αυτό που στον Γκαρρέλ είναι μία καλορυθμισμένη φαντασματική παραγωγή, ένα άσυνεχτο με ένεργητικό ρόλο, μία ένοχλητική δύναμη που τήν προκαλεί ένα "αναπνευστικό" μοντάζ, όπου κάθε πλάνο γεννημένο από το προηγούμενό του, αναπτύσσεται, φτάνει σε μία κορύφωση και πεθαίνει μ' ένα θάνατο δύσκολο, κυοφορώντας ήδη το επόμενο πλάνο (απ' όπου άπορέει και ή άναγκαιότητα των μεγάλων πλάνων-σεκάνς), στον Λαγκράνζ δέν είναι παρά κρύα σύγκριση, άσκοπη περιπλάνηση, άφελής εικονογράφηση, όπτικοποίηση των ιδεών (ή γέννηση, ό έρωτας, τό οίδιπόδειο, ό θάνατος), πρωτόγονος ιδεαλισμός. Έχοντας πάρει σαν δεδομένο τήν "πλαστικότητα των πραγμάτων", ή "Οίοιγένεια" είναι μία άκραιά περίπτωση, όπου ή γυναίκα άντιμετωπίζεται και χρησιμοποιείται σαν καθαρά αισθητικό-διακοσμητικό άντικείμενο, ένας τρόπος να έπιβεβαιωθεί ή πιό παλιά "άναπαράσταση τής θηλυκότητας". Άπομένει μόνο ένα άριετά άραίο πλάνο, τό πρώτο, πολύ γκαρρελικό άλλωστε, τής συμβολικής γέννησης του Κλεμαντί, χρονική συμπύκνωση τής έμβρυακής και τής ανθρώπινης ύπόστασης, πάνω σ' ένα σιδερένιο κρεβάτι, κάτω άπ' τον άνοιχτό ουρανό.

Μ.Δ.

ΖΑΝ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΞΑΒΙΕ ΝΤΕ... του Μισέλ Ξντύ (Καναδάς).

Τυπικό παράδειγμα φιλμ που ή σπουδαιοφάνεια του θέματος (μεταφορική πορεία του ύποκειμένου μέσα από τους "δαίδαλους τής ψυχής του" και ή άπελευθέρωσή του από τό πρόβλημα του σέξ, από τή γυναίκα "μητέρα", από τό θάνατο, τέρατα έξολοθρευμένα τό ένα μετά τό άλλο) δέ βρίσκει τό αντίστοιχο της παρά στή γελοιοότητα τής σκηνοθεσίας (άφελής μυστικισμός, ίερατικοποίηση των προσώπων, διχασμός και τριχασμός τής προσωπικότητας, μάσκα χωρίς πρόσωπο και πρόσωπο χωρίς μάσκα, μεταφυσικός παιδισμός, που μέχρι τώρα, δέν άνήκει παρά στά χειρότερα δείγματα βόρειου κινηματογράφου-κυρίως του γερμανικού). Άν προσέσουμε ότι ή μουσική είναι του Μπάχ και ό ρόλος της είναι ό υπερτονισμός τής σαφώς μεγαλομανιακής έπισημότητας τής σκηνοθεσίας, καταλαβαίνουμε εύκολα τήν άντίδραση του κοινού τής Ύέρ που δέ βρήκε στο φιλμ παρά μόνο κωμικές άρετές.

ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΣΤΗ ΜΟΛΟΠΟΛΗ του Φιλίπ Μορά (Η. Π. Α.).

Άπό αυτό τό φιλμ που τείνει χονδροειδώς στην παράδοση τής έποχής του 20-30 στο Σινιάγο (θέμα από μόνο του ήδη παρωδιακό) με τή μορφή τής μουσικής κωμωδίας, δέν άπομένει παρά ένα συνολικό άντικείμενο (ρούχα έποχής, ντεκόρ, διανομή ρόλων και μύθων), που ή άνα-παράσταση, τό υπερβολικό στυλιζάρισμα μιας έποχής και του μύθου της, τό άπογυμνώνει από κάθε είδους άγνότητα. Αυτό τό θέαμα, που χαρακτηρίζεται από τή συσάρωση όλων των μέσων άναπαράστασης, "σκεπάζει αυτό που θα μπορούσε να ήταν μία καινούργια "Άνοδος και πτώση του Άρτούρο Ούι" και καταλήγει να είναι μία μακρυνή παρωδία του (τό χολλυγουντιανό του ύποκατάστατο). Για να τελειώσουμε, παρατηρούμε πώς τό γκαγκστερικό φιλμ, ή "μαύρη" κωμωδία, μετατίθεται (σαν μυθολογικός μηχανισμός) στο συγκεκριμένο έπίπεδο τής έπιθεώρησης και πώς θα μπορούσε να βρεϊ τήν κατάλληλη χρήση του άν πλησίαζε περισσότερο στο "κοινωνικό", στις συνθήκες που έπέτρεψαν στον γκαγκστερισμό και τή διαφθορά να πάρουν τήν έξουσία. Όπως είναι, μη μπορώντας ή μη θέλοντας να βρεϊ τήν έπαφή με τήν ιστορία και με τήν ιδεολογία, τό φιλμ είναι ή μάταιη άσκηση μιας "κουλτούρας". ΕΝΑ φιλμ παραπάνω.

Υ.Δ.

ΓΙΑ ΜΕΡΙΚΑ ΑΛΛΑ ΦΙΛΜ - ΟΧΙ ΑΔΙΑΦΟΡΑ

Έίδαμε δυό άκδια ένδιαφέροντα φιλμ για τό όποια έλπίζουμε να έπανέλθουμε σ' ένα άπ' τά επόμενα τεύχη : τό "Βλαντιμίρ και Ρόζα" ( έντός συναγωνισμού) των Ζάν-Λύι Γκοντάρ και Ζάν - Πιέρ Γκιόρέν. τό μόνο πραγματικά θεωρητικό φιλμ του φεστιβάλ, και τό "Η άνοιξη" του Μαρσέλ Άνούν

που ένεργοποιεί διαλεκτικά με τρόπο σύνθετο και άπόλυτα φορμαλιστικό τή δομική άρθρωση, βασική στο μοντέρνο σινεμά - που σ' αυτό τό σημείο προσεγγίζει τή μορφική τεχνική του γαλλικού Νέου Μυθιστορήματος ( Ρόμπ-Γιριγιέ, Μισέλ Μπυτόρ, Ζάν Ρικαρντό) - άρθρώσεις όπως (στο μοντάζ) του διπλού μύθου που συνθέτει τό φιλμ ( ένας άνθρωπος που άποφεύγει κάτι τρέχοντας-τι άποφεύγει; - ένα κοριτσάκι που ζει με τή γαγιά του σ' ένα χωριουδάκι-ποιές σχέσεις τς ένώνουν ; ) οι σχέσεις του ένός μύθου με τον άλλο ( σχέσεις γενετικές : ό άνδρας είναι προιόν τής φαντασίας του κοριτσιού και άντίστροφα, τό κοριτσάκι δέν είναι ή έπιθυμία του άντρα ; - σχέσεις συνάφειας : είναι ίσως ό πατέρας του κοριτσιού που πηγάνει να τό άνταμώσει ) , οι σχέσεις εικόνα/ήχος, ή σχέση θεατής/μύθος, ό θεατής παραγωγός του μύθου (σχέσεις ριζικά διαφορετικές άπ' τς σχέσεις γοητείας, τς συνηθισμένες στα φιλμ τά λεγόμενα συσπάνς ) , όλα προβλήματα τής μοντέρνας κινηματογραφικής άφήγησης.

Μερικά άλλα φιλμ που έφτασαν στο φεστιβάλ με τς καλύτερες συστάσεις άποδειχτηκαν κατώτερα του μετρίου : "Πάει και έρχεται" του Πιέρ Μπαρό. Δέν καταφέρνει έννεκα δημαγωγίας και μικροαστικού πατερναλισμού στην περιγραφή τής καθημερινής ζωής δύο εργατών παρά να γίνει μία άφησυχαστική άπολογία του λαουτζίκου ( φρικαλέος λαϊκισμός) όπου δέν έμφανίζεται ούτε κατ' έχνος μία όποιαδήποτε πολιτική δουλειά. Μία έκπληξη : "Οί άποχαιρετισμοί" του Έγκον Γκούντερ ( Άνατολική Γερμανία), διασκευή ένός έργου του Γερμανού μυθιστοριογράφου Γιοχάνες Μπέκερ που άφηγείται τήν ιδεολογική εξέλιξη τής έφηβείας ένός νεαρού τό 1914, τήν παραμονή τής εισόδου τής Γερμανίας στον πόλεμο. Άναπαράσταση θεληματικά έξωτερική, που ανατρέπει τς χρονολογίες, που δίνει τή σημασία του στο παρελθόν με ένδειξεις σαφώς σύγχρονες, τό φιλμ περιγράφει τή σύγχυση αισθημάτων σε μία φθίνουσα κοινωνία με κοινωνικό και εκπαιδευτικό σύστημα τυραννικό, περιγράφοντας ταυτόχρονα, με μία σύγχρονη όπτική, τον άφελή ένθουσιασμό ένός πλουσιόπαιδου για τς επαναστατικές ιδέες. Δυστυχώς τό φιλμ βαραίνει άπ' τς στυλιστικές άδεξιότητες ( ύπερβολική ποιητικοποίηση των έρωτικών σκηνών / ύπερβολική προσκόλληση στην άφήγηση) που βλάπτουν τή γενική έντύπωση.

"Όσο για τά άλλα φιλμ που προβλήθηκαν στην Ύέρ ήταν τόσο άσήμαντα που θάταν προτιμότερο να μη μιλήσουμε.

Μ.Δ.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Μεγάλο βραβεϊο : Δέν δόθηκε σε καμία ταινία.

Εϊδικό βραβεϊο τής κριτικής έπιτροπής : LES YEUX DE MAMAN SONT DES ETOILES ( Τά μάτια τής μαμάς είναι άστέρια) του Ζάν Ρομπιόλ ( Γαλλία).

Βραβεϊο Καλιμέρ (καλύτερης ξένης ταινίας) : ANATAPASTASH του Θόδωρου Άγγελόπουλου ( Ελλάδα).

Βραβεϊο "Εϊκοσι χρόνων" : LES YEUX DE MAMAN SONT DES ETOILES του Ζάν Ρομπιόλ ( Γαλλία) και NO PINCHA του Τομπίας Ένγκελ ( Γαλλία), φιλμ γυρισμένο με τή μέθοδο του "σινεμά ντιρέκτ" και με θέμα τήν άντίσταση των Νέγρων στην Πορτογαλική Γουινέα.

Μεγάλο βραβεϊο ταινίας μικρού μήκους : LA QUILLE BON DIEU των Ντυμαρσά και Ζινγκό.

Εϊδικά βραβεϊα σε τρεις ταινίες μικρού μήκους : LE VOYAGE DE MONSIEUR BONNAFOUX του Μπόμπ Σουάν - LA TERRIFIANTE DIABLERIE DE PETRIFIX του Μώρς Σοκέ - JEMINA, FILLE DE MONTAGNE τής Άνιέλ Βάινμπεργκερ.

Διακρίσεις τής Διεθνούς Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών σε τέσσερις ταινίες : ΕΙΔΑ ΕΝΑΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ του Άλέξη Δαμίανου ( Ελλάδα) - APOLLON του Ούγκο Γκρεγκορέτι ( Ιταλία) - TRACES του Χαμίντ Μπενανί ( Μαρόκο) - PAQUES FLEURIES του Ίμρε Γκύνγκουσου ( Ούγγαρια).

Η κατάταξη των ταινιών είναι άξιολογική και έγινε άπ' τον Μισέλ Δημόπουλο. Ό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" εύχαριστεί θερμότατα τον Γάλλο κριτικό Ύβ Ντελυμπάν που μαζί με τον μόνιμο συνεργάτη μας Μισέλ Δημόπουλο μας εκπροσώπησε στο Φεστιβάλ τής Ύέρ.

# Η οι δρομοί του αφησυχασμού

του άπεσταλμένου μας Πάνου Κοικινδπούλου

Σ' ένα φεστιβάλ που πάσχει από μόνιμο γιγαντισμό (φέτος στις Κάννες προβλήθηκαν συνολικά 320 ταινίες) ο κριτικός ή ο θεατής, για να μην πελαγώσει σ' αυτόν τον κυκλώνα της σελλυλίντ, είναι υποχρεωμένος να κάνει μια αρχική επιλογή βάσει "τεκμηρίων". Θεωρητικά, τó ασφαλέστερο "τεκμήριο" θάπρεπε να ήταν ή συμμετοχή μίας ταινίας στο Έπίσημο Πρόγραμμα, τó οποιοσδήποτε είναι και ή πιο διαβλητή άπ' τις τέσσερις παράλληλες φεστιβαλικές εκδηλώσεις ( Έπίσημο Πρόγραμμα, Έβδομάδα Κριτικής, Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών, Άγορά του Φόλμ). Πνιγμένο στην κοσμικότητα, τó Έπίσημο Πρόγραμμα μάταια προσπαθεί να καλύψει μ' αυτήν, την έλλειψη ποιότητας. Άπό τις 40 "έπίσημες συμμετοχές" μόλις και μετά βίας θά μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς τρεις ή τέσσερις αξιοπρόσεχτες ταινίες. Άλλωστε, τó Έπίσημο Πρόγραμμα πρέπει να εκπληρώσει και τους έμπορικούς του στόχους, τους καλυμένους κάτω από μία έπιφάση "καλλιτεχνικότητας". Για τó σκοπό αυτό πολλαπλασιάζει, ανάλογα με τις "ανάγκες", τά βραβεϊά υπό τύπον διπλών βραβεύσεων ή έντακτων διακρίσεων. Φέτος, π.χ., ή κριτική έπιτροπή ( με πρόεδρό της την Μισέλ Μοργκάν) ξεπέρασε τó δόγμα της άπονομής του Μεγάλου Βραβείου άνάμεσα στο Βισκόντι και τόν Λδουζι κατά τόν άπλούτερο και άνοητότερο τρόπο : Καθιέρωσε έκτακτο βραβεϊό που τó βάφτισε "Βραβεϊό 25ης έπετέου" (τó φετεινό φεστιβάλ ήταν τó 24ο) και τó έδωσε στον Βισκόντι, άφηνοντας για τόν Λδουζι τó Μεγάλο Βραβεϊό. Έτσι, και οί δυό έφυγαν ίκανοποιημένοι.

Τó καλλιτεχνικό παραπλήρωμα του έπίσημου προγράμματος άποτελούν δυό εκδηλώσεις : Η Έβδομάδα Κριτικής την όποία οργανώνει ή Ένωση Γάλλων Κριτικών Κινηματογράφου και στην όποία φέτος προβλήθηκαν 10 ταινίες ( κάτω του μετρίου οί περισσότερες) και τó Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών που τó οργανώνει ή Ένωση Γάλλων Κινηματογραφιστών. Στο τελευταίο, φέτος προβλήθηκαν 85 συνολικά ταινίες ( 4 κάθε μέρα) και ήταν ή εκδήλωση με τó μεγαλύτερο, άπό άποψη ποιότητας, ενδιαφέρον.

Όσο για την Άγορά του Φόλμ, την καρδιά του φεστιβάλ, που άποτελεί και τόν πραγματικό λόγο ύπαρξής του, δεν θάξιζε να γίνει καν λόγος άν, σ' αυτήν άκριβώς, τó φεστιβάλ δεν έβρισκε την πλήρωσή του : Άγοραπωλήσεις, τζέρος έκατομμυρίων, διαπραγματεύσεις άνάμεσα σε παραγωγούς και διανομείς. Στη φετεινή Άγορά προβλήθηκαν συνολικά 185 φιλμ σε 6 αίθουσες ταυτόχρονα που "δούλευαν" όλοκληρο τó είκοσιτετράωρο. Τó "έμπόρευμα" ήταν κατά κέριο λόγο πορνογραφικές ταινίες, τó πιο καλοπληρωμένο σήμερα κινηματογραφικό ( ; ) "είδος". Και ένα παράδοξο, άπό κείνα που δεν σπανίζουν καθόλου σε φεστιβάλ αυτού του είδους : Μία αξιολογώτατη ταινία, τó ΛΕΥΚΗ του Βαλέριαν Μπορόβτσικ την είδαμε στην "Άγορά του Φόλμ". Δεν έγινε δεκτή ούτε στο έπίσημο πρόγραμμα, ούτε στις δυό άλλες εκδηλώσεις. Στην Άγορά έπίσης είχαμε την εύτυχία (!) να δούμε και ένα "μαλιντ έν γκρής" κινηματογραφικό προίον: τή "Χαραυγή της νύχτας" του Ντίμη Δαδήςρα.

Εϊδικότερα όσον άφορά τó Έπίσημο Πρόγραμμα που θά μς άπασχολήσει σ' αυτό τó τεύχος, έπιβάλλονται οί μονοπωλιακές παραγωγικές δυνάμεις ( πράγμα πολύ φυσικό άλλωστε σ' ένα φεστιβάλ σαν των Καννών) : Φέτος παύτηκαν 7 γαλλικές ταινίες, 6 άμερικάνικες, 5 ίταλικές, 3 άγγλικές και 1 γερμανική. Δηλαδή πάνω άπ' τά δυό τρίτα των ταινιών του Έπίσημου Προγράμματος άνηκαν στη μονοπωλιακή κινηματογραφική παραγωγή της Δύσης.

Όντας φεστιβάλ συντηρητικό στη βάση του, δεν "ριψοκινδυνεύει" τά βραβεϊά του ούτε προσπαθεί να άνιχνεύσει καινούργιες άξίες. Για σιγουριά, τά βραβεϊά πίν κατά κανόνα σε άναγνωρισμένα όνόματα κι όχι σε ταινίες ( ή φετεινή περίπτωση Λδουζι-Βισκόντι είναι ένδεικτική). Φεστιβάλ καθέ άλλο παρά "προωθητικό" των νέων δυνάμεων ( όπως συνήθως είναι τά μικρά) πνίγεται μέσα στην κοσμικότητα, τις δεξιώσεις, τις τουαλέτες, τά φώτα, τó θόρυβο, τις μπίζνες κάθε είδους.

Η πρόκριση 7 γαλλικών ταινιών έγινε με κριτήρια έντελώς "παρακαλλιτεχνικά", πράγμα που στόχισε στο γαλλικό κινηματογράφο τó τέλειο "θάψιμό" του, στο δικό του φεστιβάλ. Η προκριματική έπιτροπή άπορίπτει τó ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΝΥΧΤΕΣ ΕΝΟΣ ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΟΥ του Ρομπέρ Μπρεσόν που δεν άνηκε στο μονοπωλιακό σύστημα παραγωγής και τó άντικαθιστά με ταινία ένταγμένη σ' αυτό.

Η ίδια προκριματική έπιτροπή, πάλι για να έξοικονομήσει μιά "θέση" σε ταινία του "συστήματος" άπορίπτει την έπίσημη σοβιετική συμμετοχή Η ΦΥΓΗ για "έλλειψη ποιότητας". Άστερα άπ' αυτό κοντεύει να ξεσπάσει διπλωματικό σκάνδαλο, ένώ ο Τσουχράι και ο Γιούστκεβιτς, μέλη της κριτικής έπιτροπής, άπειλούν με άποχώρηση. Σά συνέπεια αυτής της πείσης, ή προκριματική έπιτροπή άναγκάζεται να όμολογήσει δημοσώς ότι "έκανε λάθος" και ή ταινία τελικά μπαίνει στο πρόγραμμα.

ΜΑΚΡΥΑ ΠΟΡΕΙΑ (WALKABOUT) του Νίκολας Ραζγκι (Άγγλία).

Δεύτερο έργο του πρώην διευθυντή φωτογραφίας Νίκολας Ραζγκι (Φαρενάιτ 451, Πετοβλία, Μακρυά άπό τó άγριέμένο πλήθος), μετά τó άφόρητο PERFORMANCE, που γύρισε με τόν Ντόναλντ Κάμπελλ. Ύμνος στην έπιστροφή στη φύση και τόν πρωτογονισμό, όπου μία κοπέλλα κι ό μικρός της άδελφός, χαμένοι σε μιά έρημο της Αύστραλίας (ό πατέρας τους κατά τή διάρκεια ένός πίν-νόν προσπαθεί να τούς σκοτώσει κι άποτυγχάνοντας αυτοκτονεί) και καταπιεσμένοι άπό μιά άδριστη έννοια "πολιτισμού" άνακαλύπτουν τή φύση με τή βοήθεια ένός νεαρού ίθαγενή. Μετά άπό την έφημερη άτή περιπέτεια γυρνούν στον "πολιτισμό", ή κοπέλλα παντρεύεται και στην άγκαλιά του άντρα της ξαναβλέπει τόν έαυτό της να κολυμπάει γυμνή (= άγνή) στη φύση. Ο άκρατος συμβολισμός και τά στυλ φωτογραφικά έμφέ, ήλιοβασιλέματα, ψευτολურიζμός και ψευτοποίηση καταντούν τó έργο άφορητο άπό τά 10 πρώτα λεπτά.

OUTBACK του Τέντ Κότσεφ (Αύστραλία).

Φόλμ κι αυτό γυρισμένο στην Αύστραλία, τó έκτο κατά σειρά του Τέντ Κότσεφ. Στην αρχή, ένα καλό σενάριο, δομημένο με καθαρά άμερικάνικο τρόπο. Η συνεχής όμως τάση συμβολοποίησης (ίδιον των σκηνοθετών που δουλεύουν στην Άγγλία) εκεί που θά ταίριαζε μιά "διάφανη" άμερικάνικη σκηνοθεσία, καταλήγει στη γνωστή άπάτη του ψευτομοντέρνου έργου. Τελικά τó ενδιαφέρον του έργου παραμένει καθαρά πληροφοριακό ( ή ζωή των κατοίκων της Κεντρικής Αύστραλίας) άκριβώς γιατί δεν μπορεί να ξεπεράσει τó επίπεδο του καλού σεναρίου: τó πέραςμα ένός δάσκαλου άπό μιά άύστραλέζικη πόλη όρυχείων που τόν φέρνει έξελικτικά στα πρόθυρα της αυτοκτονίας.

ΤΟ ΦΥΣΗΜΑ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ (LE SOUFFLE AU COEUR) του Λουί Μάλλ (Γαλλία)

Κι έδω, άκόμα μιά φορά, σύσσωμη ή γαλλική κριτική χαρακτήρισε τó καινούργιο έργο του Μάλλ σαν "τολημρό"; έργο που σπάει τά ταμπού", κ.λ.π.

Όπως πολλά έργα του φετεινού φεστιβάλ των Καννών άσχολεϊται κι αυτό με τó πρόβλημα της έφηβείας : Η ίστορία ένός δεκαπεντάχρονου νεαρού άπό άστιακή οίκογένεια, με τις ψευτοεπαναστάσεις του άέναντι στο "κατεστημένο" (φυσικά, ύπάρχει κι έδω, όπως σ' όλα τά άνάλογα "μοντέρνα" έργα και ένα φόντο πολέμου : της Ινδοκίνας), τά σεξουαλικά του προβλήματα : Τελικά κάνει έρωτα με τή μητέρα του.



Τό αποκορύφωμα τής γελοιότητας είναι τό ότι κάνει έρωτα μέ τή μητέρα του τυχαῖα καί ἡ αίμομιξία λειτουργεῖ σά λύτρωση, σάν μιά πράξη-κλειδί πού τόν ἀπελευθερώνει ὄχι μόνο ἀπό τά σεξουαλικά του συμπλέγματα (κι ἔτσι μπορεῖ νά κάνει έρωτα καί μ' ἄλλες κοπέλλες) ἀλλά καί ἀπ' τά ὑπόλοιπα προβλήματά του.

TAKING OFF τοῦ Μιλός Φόρμαν (Η. Π. Α.).

Φίλμ γυρισμένο στήν Ἀμερική ἀλλά ὄχι φιλμ πάνω στήν Ἀμερική, τό "Ταίηκινγκ ὄφ" εἶναι μιά ἐπανάληψη ὀλόκληρης τής θεματικῆς τοῦ Φόρμαν. Κλεισμένος μέσα στήν παλιά του θεματική-προβλήματα ἐφηβείας (πάλι) καί σχέσεις παλιῶς καί νέας γενιᾶς-δέν μπορεῖ νά ἀναπτύξει περισσότερο τό ἤδη ἐξαντλημένο στά προηγούμενα ἔργα θέμα του. Οἱ ὁμοιότητες εἶναι προφανεῖς καί ὁ χειρισμός τοῦ θέματος ὀλόιδιος: ὁ διαγωνισμός τραγουδιοῦ στό πρῶτο του φιλμ "Ὁ διαγωνισμός" ἐπανεμφανίζεται αὐτοῦσιος. Οἱ σχέσεις γῶν-γονέων τοῦ "Ἐρωτες μᾶς ξανθιάς" λειτουργοῦν μέ τόν ἴδιο τρόπο κι ἐδῶ, καί τό ἀνοικτό τέλος τοῦ "Πέτρος καί Πάολα" ἐπαναλαμβάνεται. "Ὅσο γιά τήν περίφημη "ἐπιμονή στίς λεπτομέρειες καί στήν καθημερινή ζωή", εἶναι τόσο τονισμένη-σατιρική-ὥστε φτάνει (δυστυχῶς χωρίς νά τό ξεπεράσει) στό ὄριο τοῦ Μπουρλέσι.

Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ (JOHNNY GOT HIS GUN) τοῦ Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ)

Ἡ ἴδια ἡ ζωή τοῦ Ντάλτον Τράμπο εἶναι πολύ πιδ ἐνδιαφέρουσα ἀπό τήν ταινία του. Ὦντας ἕνας ἀπό τούς μεγαλύτερους καί γνωστότερους ἀμερικάνους σεναριογράφους ("Ἐξοδος, Σπάρτακος, Οἱ γενναῖοι εἶναι μόνι, Τό τελευταῖο ἡλιοβασιμα) εἶναι κι ὁ γνωστότερος τής Μαύρης Λίστας. Πρίν ἀπό τήν καθιέρωση τής λίστας (1951), δεκαευνέα σεναριογράφοι καί σκηνοθέτες, καλοῦνται τό 1947 νά ἀπολογηθοῦν μπροστά στήν Ἐπιτροπή Ἀντι-Ἀμερικανικῶν ἐνεργειῶν στήν Οὐάσιγγκτον. Ἐντεκα, ἀνάμεσα στούς ὁποίους κι ὁ Μπέρτολντ Μπρέχτ, ἀνακρίνονται, κι ὁ σάλος πού προκαλοῦν ἀναγκάζει τήν Ἐπιτροπή νά σταματήσει γιά λίγο τίς ἐρευνές τής. Οἱ ὀκτώ ὑπόλοιποι δέν ἀνακρίνονται, πράγμα πού τούς σώζει, γιατί οἱ "10 τοῦ Χόλλυγουντ" (ὁ Μπρέχτ εἶχε φύγει γιά τήν Ἑλβετία) καταδικάζονται σέ φυλάκιση γιά προσβολή τοῦ Κοιμηθέντος, ἀρνούμενοι νά ἀπαντήσουν στό ἄν ἦσαν ἢ εἶναι κομμουνιστές. Ὁ Τράμπο κάνει ἕνα χρόνο φυλακή καί ἡ πρώτη του ἐπίσημη ἐπανεμφάνιση γίνεται 13 χρόνια μετά, τό 1960, μέ τήν "Ἐξοδος" τοῦ Πρέμινγκερ.

Ἐνας νεαρός ἀμερικάνος στρατιώτης ξυπνάει στό νοσοκομεῖο τραυματισμένος βαριά, οὐ λείπουν τά χέρια, τά πόδια κι ὄλο τό πρόσωπο. Τό μόνο ἄθιτο μέρος εἶναι τό μυαλό του, καί μ' αὐτό θά προσπαθήσει νά ἐπικοινωνήσει μέ τόν κόσμο.

Βασισμένο σ' ἕνα θαυμάσιο σενάριο (διασκευή τοῦ ὁμώνυμου βιβλίου του πού ἔγραψε τό 1938) τό

πρῶτο φιλμ τοῦ Τράμπο σάν σκηνοθέτη, ἀποτυγχάνει οἰκτρά. Ἡ κριτική σύσσωμη ἔσπευσε νά γράψει διθυράμβους, ἐπαινώντας το γιά τή "λιτότητα" του, τήν "κραυγή ἐνάντια στόν πόλεμο", τό "μεγαλειώδες τοῦ θέματος", πράγματα πού ἀφοροῦν τό σενάριο κι ὄχι τήν ταινία. Πράγματι, ἡ δραματικότητα τοῦ θέματος εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε, ἀντί ἡ σκηνοθεσία νά δρᾷ ἀνασταλτικά γιά νά ἀποφευχθεῖ τό μελόδραμα, ἐπιδεινώνει τήν κατάσταση φορτώνοντας τό μῦθο μέ νέα δραματικά στοιχεῖα, π.χ. τό συνεχῆ ἔγχρωμα φλάς-μπάν (στήν πρίν ἀπό τόν πόλεμο ζωή τοῦ Τζῶννου) πού λειτουργοῦν σάν διεγερτικά τοῦ δράματος: παλιά ζωή-ἔγχρωμο-εὐτυχία, νοσοκομεῖο-μαυράσπρο-δυστυχία, θάνατος κλ.

Η ΦΥΓΗ (BIEG) τῶν Ἀλεξάντρ Ἀλάφ καί Βλαντιμίρ Ναούμωφ (Ε. Σ. Σ. Δ.).

Οὐσιαστικά, ἡ ἐπιτροπή προκρίσεως δέν εἶχε κανένα λόγο νά ἀπαγορεύσει τό φιλμ αὐτό, ἐφόσον ἐπέτρεψε ἔργα πολύ χειρότερα. Βασισμένο στό θαυμάσιο θεατρικό ἔργο τοῦ Μπουλγκίνωφ, περιγράφει, σέ δύο μέρη, τίς τελευταῖες μέρες τής Ἐπανάστασης ἀπό τή μεριά τῶν Λευκοράων καί τήν κατοπινῆ μιζέρια τους, σάν πρόσφυγες στήν Κωνσταντινούπολη καί τό Παρίσι. Ρώσικη ὑπερπαραγωγή σέ 70ΜΜ διάρκειας 3 ὥρῶν (ἡμεῖς εἶδαμε μιά κόπια 2.30 ὥρῶν κατά διαταγή τοῦ Φεστιβάλ) ἐμπεριέχει ὄλα τά ἀρνητικά στοιχεῖα τής οποιασδήποτε ὑπερπαραγωγῆς: σχηματοποίηση, συνεχῆ τάση γιά μεγαλειο, ἔντονος σιηνές καί, κυρίως, ἀκαδημαϊσμός καί κλασικισμός στή σκηνοθεσία, πού οἱ Ρῶσοι δέν κατάφεραν νά ξεπεράσουν ἐδῶ καί 30 χρόνια. Ἀντιθέτα, τό τελευταῖο ἔργο τοῦ Κόζιντσεφ (ἕνας ἀπό τούς λίγους βετεράνους τοῦ βωβῶ πού γυρίζουν ἀκόμα ταινίες) "Βασιλεῖς Λήρ", πού εἶδαμε στήν "Ἀγορά τοῦ φιλμ", ἔχει πολύ μεγάλο ἐνδιαφέρον. Σ' ἕνα ἀπό τά ἐπόμενα τεύχη θά ἀσχοληθοῦμε ἀναλυτικότερα μ' αὐτό καθῶς καί μ' ὄλο τό ἔργο τοῦ Κόζιντσεφ.

Ο ΜΕΣΑΖΩΝ (THE GO-BETWEEN) τοῦ Τζόζεφ Λόουζυ (Ἀγγλία).

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Λόουζυ, σέ σενάριο τοῦ σχεδόν μόνιμου συνεργάτη του Πίντερ, ἀσχολεῖται (ὅπως καί πολλές ἄλλες ταινίες τοῦ φεστιβάλ) μέ τό πρόβλημα τής ἐφηβείας. Ἐνα διττό σενάριο: ἡ αἰσθηματική διαπαιδαγώγηση ἑνός ἔφηβου καί ὁ δεσμός μῆς νεαρῆς ἀριστοκράτισσας καί ἑνός χωρικοῦ, πού χρησιμοποιοῦν τό νεαρό σάν μεσάζοντα γιά τίς μυστικές τους συναντήσεις. Ἡ καταπίεση τῶν προσώπων ἀπό τό περιβάλλον καί τό τελικό ἀδιέξοδο-βασικά στοιχεῖα τής θεματικῆς τοῦ Λόουζυ-δένονται στόν "Μεσάζοντα" μέ μιά ἐπίφαση ρεαλισμοῦ καί καθημερινότητας, πίσω ἀπό τήν ὁποία, ὅμως, τό δραματικό στοιχεῖο εἶναι πολύ ἔντονο (ὅπως ἀκριβῶς καί στό "Δυστόχημα"). Φιλμ βασικά πάνω στόν ἔρωτα, ὁ "Μεσάζων" δέν φέρνει τίποτα καινούργιο στό μέχρι τώρα ἔργο τοῦ Λόουζυ.



ΜΙΡΑ ( MIRA) του Φόνς Ραντμάηκερς ( Βέλγιο)

"Αν εξαιρέσουμε τον Άντρέ Ντελβώ, ο βελγικός κινηματογράφος είναι ανύπαρχτος. Και φυσικά το "Μιρά" δεν τον βοηθάει καθόλου να βγει απ' την ανυπαρξία του. Το φιλμ, παρμένο από ένα μυθιστόρημα του Φλαμανδού συγγραφέα Στρέβελς και σκηνοθετημένο από έναν πρώην φωτογράφο, είναι γεμάτο από φωτογραφικά έφέ, έτελεωτα, αδικαιολόγητα κυνηγητά και πάλες μέσα στη λάσπη και την όμιχλη, επαναλαμβάνοντας έτσι όλα τα κλισέ του δήθεν μοντέρνου κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης δεν κατάλαβε προφανώς τίποτα απ' το θέμα του: "Ένα φλαμανδικό χωριό, στις αρχές του αιώνα, που αρνείται την πρόοδο και προσπαθεί να μείνει δεμένο στις παραδόσεις του.

ΜΙΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ ΨΥΧΗ (YAMI NO NAK NO CHIMIMORYO) του Κό Νακαχίρα (Ιαπωνία).

Πρώην βοηθός του Κανέτο Σίντο και νυν αντίξιος μαθητής του ο Νακαχίρα συνεχίζει κατά γράμμα το έργο του δασκάλου του: πλήρης σχηματοποίηση των προσώπων, που καταλήγουν μαριονέτες, ψεύτικος λυρισμός, αδικαιολόγητα τεράστια τράβελινγκ, "ποίηση στη βία" και όλες οι γνωστές άπατες του "Όνιμπάμπα" και του "Γυμνού νησιού". Το σενάριο (κι αυτό του Σίντο)-ή ζωή και το έργο του γιαπωνέζου ζωγράφου Κίνζο, στά τέλη του περασμένου αιώνα-είναι μία δικαιολογία για τον σκηνοθέτη να παρουσιάσει μία άτελεωτη σειρά από χαρακίρι, βιασμούς, βασανιστήρια, θανάτους, που επαναλαμβάνονται με όλους τους πιθανούς και απίθανους τρόπους. Τελικά, το μόνο που μένει για τους θεατές είναι να στοιχηματίσουν σε ποιό χαρακίρι-θάνατο το αίμα πηδάει πιο μακριά.

ΑΓΑΠΗ (SZERELÉM) του Κάρου Μάν (Ούγγαρια).

14ο έργο του Κάρου Μάν, βασισμένο σε μία παράξενη νουβέλλα του Ούγγρου συγγραφέα Τίμπολ Ντέρυ: Μία νέα κοπέλλα επισκέπτεται την κρεβατωμένη πεθερά της και της φέρνει που και που κανένα γράμμα από το γιό της, που είναι στην Αμερική. Αλλά ένα απ' αυτά τα γράμματα, πολύ παράξενο, μάς οδηγεί στην αλήθεια: Ο γιός είναι στη φυλακή για πολιτικούς λόγους και η γυναίκα του κρύβει το μυστικό από την πεθερά, καθώς αυτή ξαναθυμάται τα εύτυχημένα της νιάτα. Μία μέρα, ο γιός ελευθερώνεται. Αλλά όταν φτάνει σπίτι του μαθαίνει από τη γυναίκα του ότι η μητέρα του μόλις πέθανε. Έργο, το οποίο έχει σαν υποτιθέμενο φόντο μία κριτική του σταλινισμού, το "Αγάπη", αποτελεί προέκταση του τίτλου του: αγάπη παρμένη μισόπλευρα, αγάπη τραβηγμένη στο όριο της σεμνοτυφίας είναι και η βάση του φιλμ, καθοριστικό αίτιο των σχέσεων πεθεράς-κοπέλλας, μητέρας-γιού και κοπέλλας-άντρα. Ακόμη και η σκηνή της έρωτικής επαφής του ζευγαριού παίζει καθαρά το ρόλο της ένωσης των δύο ανθρώπων-και μόνον αυτών.



ΑΠΟΚΑΛ (APOKAL) του Πάβλ Άντσικόφσκυ (Δ. Γερμανία).

"Αναμφισβήτητα το Άποκάλ είναι ένα από τα χειρότερα (μαζί με τις Τρωάδες) φιλμ του φεστιβάλ. Έργο φιλόδοξο, που υποτίθεται πως είναι εμπνευσμένο από την νουβέλλα του Πόε "Ο Μαύρος γάτος" και από τους πίνακες του Άλμπερτ Ντύρερ, αναπτύσσοντας τα πρόσωπα του διαβόλου, του θανάτου και του ίππότη της Άποκαλύψεως, σε ένα φανταστικό, μεταφυσικό, αλληγορικό σύμπλεγμα-όπως διατείνεται ο σκηνοθέτης-φορτωμένο από συμβολισμούς της δεκάρας, του τύπου: το πρόσωπο του θανάτου παρουσιάζεται σαν ανάπηρος, κωφάλαλος και ποιητής συγχρόνως... κ.λ.π.

ΤΡΩΑΔΕΣ (THE TROYAN WOMEN) του Μιχάλη Κακογιάννη (Η. Π. Α. - έκτος συναγωνισμού)

- 1). Ο Κακογιάννης προσπαθεί να έκισυγχρονιστεί, μεταφέροντας τις κοινωνικές βάσεις της τραγωδίας στη σημερινή εποχή (κάτι ανάλογο με το "Σατυρικόν"). Αφιερώνει άλλωστε την τραγωδία αυτή τη του Εύριπιδη "σε όλους όσους καταπολεμούν την καταπίεση του ανθρώπου από τον άνθρωπο"!
- 2). "Όλοι οι ήθοιοι (εξαιρεί της Είρηνης Παππᾶ) ξαναβρίσκουν-στά χέρια του Κακογιάννη-τά θεατρικά τους κατάλοιπα. Το φιλμ χωρίζεται σε σκηνές μονολόγων: σκηνές Χέμπερτ, σκηνές Ρέντγκραϊφ, σκηνές Μπουζόντ... κ.ο.κ.  
Ο Κακογιάννης βρίσκεται ακόμα στο επίπεδο των εύρημάτων (τρύκι) για να στηρίξει τη σκηνοθεσία. Παράδειγμα: Τρία διαφορετικά πλάνα τ'όνα πίσω απ' τ'άλλο για να τονιστούν τρεις λέξεις της Μπουζόντ-Κασσάνδρας μέσα στο μονόλογό της.

ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ (MORTE A VENIZIA) του Λουίνο Βισκόντι (Ιταλία).

Κινηματογραφική διασκευή της θαυμάσιας νουβέλλας του Τόμας Μάνν: "Θάνατος στη Βενετία" και εμπνευσμένο από τη ζωή του Γιούσταβ Μάλερ, το τελευταίο έργο του Βισκόντι περιγράφει τις τελευταίες μέρες ενός συνθέτη που ανακαλύπτει την όμορφη στο πρόσωπο ενός 15χρονου νεαρού. Έργο καθόλου "ποιητικό" όπως πολλοί ισχυρίστηκαν, αλλά έργο πάνω στα βλέμματα και κυρίως πάνω στο κοστύμα: Δεδομένου ότι το φιλμ είναι σχεδόν βουβό (πλήρης, σχεδόν, έλλειψη διαλόγων) οι σχέσεις καθορίζονται βασικά από τα βλέμματα (συνήθως σαν-κόντρ-σάν) αλλά κυρίως από ένα μουγγό κοστύμα του οποίου η απεικόνιση φτάνει μέχρι την παντομίμα-κλόουν (π.χ. ο Μπόγκαρτ βάφει τα μαλλιά του και μακιγιάρεται για να πλησιάσει τον νεαρό-όμορφο). Με το φιλμ θα ασχοληθούμε αναλυτικότερα, όταν προβληθεί, αυτή την κινηματογραφική περίοδο, στην Αθήνα.





**ΤΖΟ ΧΙΛΛ (JOE HILL)** του Μπόβιντερμπεργκ (Σουηδία)

Τό φιλμ τού Βίντερμπεργκ, βασισμένο σε μία αληθινή ιστορία (αναφέρεται στη ζωή ενός Σουηδοῦ πρόσφυγα στην Ἀμερική στις αρχές τού αἰώνα, ὁ ὁποῖος μπαίνει στό συνδικαλιστικό κίνημα τῆς ἐποχῆς. Ἀποτελώντας ἔμπειρο γιά τίς ἀρχές καταδικάζεται καί τουφεκίζεται μέ πρόφαση τῆς δολοφονίας ἑνός μπακάλη) εἶναι ἕνα ἀπ' τά ἐλάχιστα "πολιτικά" ἔργα πού εἶδαμε στό ἐπίσημο πρόγραμμα τού φετεινοῦ φεστιβάλ.

"Ὦντας βασικά ἐλλειπτικό φιλμ, τό ενδιαφέρον του ἔγκειται κυρίως στό ὅτι κινεῖται μέσα σέ ἕνα καί μόνο ἐπίπεδο ἀναφορᾶς -πράγμα πού τού δίνει τή δυνατότητα νά συγκεντρώσει τήν προβληματική του σ' ἕνα κεντρικό σημείο καί ν' ἀποφύγει ἔτσι τούς ιδεολογικούς πλατυασμούς καί τή γενίκευση ἑνός τέτοιου θέματος, ὅπως συμβαίνει π.χ. στό "Σάκκο καί Βαντσέττι".

**ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟ ΝΗΝΤΛ ΠΑΡΚ (PANIC IN NEEDLE PARC)** τού Τζέρι Σάτζμπεργκ (Η. Π. Α.).

Ἡ περιγραφή τῆς ἀγάπης δύο νεαρῶν τοξικομανῶν πού σιγά-σιγά αὐτοκαταστρέφονται, ἐξαγγίζονται (στή φυλακή) καί ξαναρχίζουν ἀπό τήν ἀρχή τῆς ζωῆς τους, εἶναι τό θέμα τού δεύτερου ἔργου τού Σάτζμπεργκ, πρώην φωτογράφου (καί αὐτοῦ). Φωτεινό δείγμα τού ψευτομοντέρνου "ἐπαναστατικοῦ" ἡμερικάνικου κινηματογράφου, ἀναμιγνύει τό ρομαντισμό μέ τή "φρίκη τού κόσμου τῶν ναρκωτικῶν". Ἐκτός ἀπ' αὐτά, τό φιλμ εἶναι γυρισμένο σέ "ντιρέκτ" πού χρησιμοποιεῖται ἐδῶ γιά νά δώσει στό γονότα ἀληθοφάνεια καί ρεαλισμό-ἀντίθετα μέ τό ἐμπληκτικό TRASH τού Πάλ Μορισσέ (ἐβδομάδα κριτικῆς), στό ὁποῖο τό "ντιρέκτ" ἐνεργεῖ λειτουργικά σέ σχέση μέ τόν αὐτοσχεδιασμό, ἔχοντας τό ἴδιο θέμα διατριβῆς. Ἀποτέλεσμα: ἕνα εἶδος "Λάβ στόρυ" τοποθετημένο στό χώρο τῶν τοξικομανῶν.

**ΛΕΙΑ (LOOT)** τού Σόλβιο Ναρτσάνο (Ἀγγλία).

Μία φαρσοκωμωδία σάν αὐτές πού ξέρετε νά σερβίρει ὁ ἀγγλικός κινηματογράφος. Ἡ χρησιμοποίηση τού ἀγγλικοῦ χιούμορ-βασισμοῦ κώδικα τῆς ταινίας-δέν μπορεί νά δίνει συνεχῶς θετικά ἀποτελέσματα καί νά ἐπαναλαμβάνεται ἀπό ταινία σέ ταινία. "Ἄλλωστε, τό ἐπιφανειακό "θράσος" τού Ναρτσάνο ἔγκειται στό νά εἰρωνεύεται εὐγενικά ὀρισμένες ἀγγλικές ἀξίες (βασιλίσσα, ἔθιμα, Σκῶτλαντ-Γιάρντ, θρησκεία), τό νά μιλάει δηλαδή κανείς ἐπιτόλεια γιά πράγματα σοβαρά.

## ΤΑ ἌΛΛΑ ΦΙΛΜ

Γιά ἀπλή ἐνημέρωση παραθέτουμε καί τή λίστα τῶν ὑπόλοιπων ταινιῶν πού δέν προλάβουμε νά δοῦμε :

- Η ΙΕΡΗ ΦΩΤΙΑ (LE FEU SACRE) τού Βλαντιμίρ Φορζένου (Γαλλία - ἐκτός συναγωνισμοῦ).
- LA CALIFFA τού Ἀλμπέρτο Μπελιβάνου (Ἰταλία).
- ΟΙ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ ΔΥΟ (LES MARIÉS DE L'AN II) τού Ζ. Π. Ραπενώ (Γαλλία).
- ΟΙ ΦΙΛΟΙ (LES AMIS) τού Ζεράρ Μπράν (Γαλλία - ἐκτός συναγωνισμοῦ).
- PINDORAMA τού Ἀρνόλτο Ζαμπόρ (Βραζιλία).
- ΓΚΟΓΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ (GOYA, STORIA DE UN SOLEDAD) τού Νίνο Καβέντο (Ἰσπ.).
- ΓΙΑ ΠΑΡΜΕΝΗ ΧΑΡΗ (PER GRAZIA RICEVUTA) τού Νίνο Μανφρέντι (Ἰταλία).
- ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΣΤΟ ΓΡΑΣΙΔΙ (LE BATEAU SUR L'HERBE) τού Ζεράρ Μπράν (Γαλλία).
- ΟΔΗΓΗΣΕ, ΕΙΠΕ (DRIVE, HE SAID) τού Τζέι Νόιολσον (ΗΠΑ).
- Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ (ZYCIE RODZINNE) τού Κ. Ζάνουσι (Πολωνία).
- ΑΡΡΩΣΤΑ ΖΩΑ (ANIMALE BOLNAVE) τού Νικολάε Μπρέμπαν (Ρουμανία).
- ΕΙΣ ΤΟ ΤΟΠΟ τού Ἀλεσσάντρο Ζοντορφσκι (Μεξικό).
- ΡΑΦΑΕΛ ἢ Ο ΑΚΟΛΑΣΤΟΣ (RAPHAEL OU LE DEBAUCHE) τού Μισέλ Ντεβέλ (Γαλλία).
- ΣΑΚΚΟ ΚΑΙ ΒΑΝΤΣΕΤΤΙ (SACCO E VANZETTI) τού Τζουλιάνο Μοντάντο (Ἰταλία).
- ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ (LA MAISON SOUS LES ARBRES) τού Ρενέ Κλεμάν (Γαλλία-ἑνισιν)

## ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Βραβεῖο 25ης ἐπετείου: στόν Λουκίνο Βισιόντι γιά τόν ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ καί "γιά τό σύνολο ἑνός ἔργου πού τιμᾶ τόν παγκόσμιο κινηματογράφο" (Ἰταλία).

Μεγάλο βραβεῖο: Ο ΜΕΣΑΖΩΝ τού Τζόζεφ Λόουζι (Ἀγγλία)

Εἰδικό βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς σέ δύο φιλμ: TAKING OFF τού Μίλος Φόρμαν (ΗΠΑ) καί Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τού Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ).

Βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς σέ δύο φιλμ: ΑΓΑΠΗ τού Κάρολου Μάν (Ούγγαρια) μέ εἰδική διάκριση γιά τήν ὑποκριτική τῶν δύο πρωταγωνιστῶν Λόου Ντάρβας καί Μάρι Τόροτσι, καί ΤΖΟ ΧΙΛΛ τού Μπόβιντερμπεργκ (Σουηδία).

Βραβεῖο πρώτου ἔργου: στό Νίνο Μανφρέντι γιά τόν ΓΙΑ ΠΑΡΜΕΝΗ ΧΑΡΗ (Ἰταλία).

Βραβεῖο ὑποκριτικῆς: στήν Κίττυ Οὐν γιά τόν ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟ ΝΗΝΤΛ ΠΑΡΚ (ΗΠΑ) καί τόν Ρικάρντο Σουστόλλα γιά τόν ΣΑΚΚΟ ΚΑΙ ΒΑΝΤΣΕΤΤΙ (Ἰταλία).

Μεγάλο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους: Δέν δόθηκε σέ καμία ταινία.

Εἰδικό βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους: STAR SPANGLED BANNER τού Ρότζερ Φλόιντ (Ἡνωμένες Πολιτεῖες).

Διακρίσεις σέ ταινίες μικροῦ μήκους: UNE STATUETTE τού Κάρλος Βιλαντέμπο (Γαλλία) καί STUITER τού Γιάν Όονι (Ὁλλανδία).

### Ἀνεπίσημα βραβεῖα

Βραβεῖο Ἀνωτέρας Τεχνικῆς Ἐπιτροπῆς: THE HELLSTROM CHRONICLE τού Γουάλλας Γιρην (ΗΠΑ).

Βραβεῖο τού Διεθνoῦς Καθολικοῦ Γραφείου Κινηματογράφου: ΑΓΑΠΗ τού Κάρολου Μάν (Ούγγαρια).

Βραβεῖο Ἰντερφίλμ (Εὐαγγελικό Κέντρο τού Φίλμ): Ο ΜΕΣΑΖΩΝ τού Τζόζεφ Λόουζι (Ἀγγλία).

Διάκριση τῆς Ἰντερφίλμ (Εὐαγγελικό Κέντρο τού Φίλμ): Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τού Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ).

Βραβεῖο Διεθνoῦς Κριτικῆς: Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τού Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ)

Οἱ κριτικές τῶν ταινιῶν πού προβλήθηκαν στήν "Εβδομάδα Κριτικῆς" καί τό "Δεκαπενθήμερο τῶν σκηνοθετῶν" τού Εἰκοστοῦ τετάρτου Φεστιβάλ Καννῶν, καθώς ἐπίσης καί ἡ κριτική τῶν ταινιῶν τού Φεστιβάλ Βερολίνου θά δημοσιευτοῦν στό ἐπόμενο τεῦχος.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

Γιά μερικούς, ή γυναίκα-κινηματογραφίστριάς είναι ένα διασκεδαστικό αξιοπερίεργο. Δέν τήν παίρνουν στά σοβαρά. Έντούτοις, απ' τήν Άντα Λουπίνο μέχρι τήν Άνιές Βαρβτά, απ' τήν Σερλεθ Κλάρι μέχρι τή Βέρα Σντλοβα οί γυναίκες ήξεραν νά δώσουν στον κινηματογράφο μιά ανάγλυφη όψη του κόσμου καί τής δουλειάς τους.

Η Μαργκερίτ Ντυράς είναι διαφορετική. Διότι δέν μπορούμε νά πούμε ότι τό "Νά καταστραφεϊ, λέει" καί τό "Κίτρινος ό ήλιος" είναι φίλμ-τό φινιάξιμο των όποιων στηρίζεται στην ανάκλιση ενός προσωπικού κόσμου ή στην εικονοποίηση μιās φαντασίωσης. Πρίν απ' όλα, αυτές οί ταινίες είναι παιχνίδια εικόνων καί ήχου. Παιχνίδια, ώστόσο, αύστηρά καί άδρά σέ τρόπο ώστε τά λόγια νά δένονται εύκαμπτα μέ τίς κινήσεις του σώματος, χωρίς νά υποκαθίστανται άμοιβαία.

Τά βιλιά της καί τά σενάρια της μεταφέρθηκαν άσχημα στην όθόνη ("Μοντεράτο Καντάμπιλε"). Μόνο ό Ρενάλ κατάλαβε τήν αξία της σαν σεναριογράφου ("Χιροσίμα άγάπη μου"). Η πρώτη σκηνοθετική της άπόπειρα ήταν μιά συσκηνοθεσία μέ τον Πάλ Σεμπάν ("Λά μούζικα").

Δεδομένου ότι έργαψε θεατρικά έργα, ή κριτική άρέσκειται νά τονίζει : "Η Ντυράς κάνει φιλομαρσιμένο θέατρο". Η φράση αυτή επανέρχεται συνεχώς στά χειλία τους μέ μιά πρόθεση ύποτιμητική καί έντελώς άδικη, γιατί οί ταινίες τής Ντυράς είναι άπόλυτα κινηματογραφικές. Βέβαια, πρόκειται γιά κινηματογράφο αυτοαποδιαρθρωμένο, αλλά όπωσδήποτε όχι γιά εικονοποιημένο θέατρο. Θεωρούμενη σαν άριστερή διανοούμενη ( σημαίνει τίποτα ή λέξη αυτή μετά τό Μάη του 68 ; ) δημιούργησε πολλούς έχθρους προσπαθώντας νά παραμείνει "έκείνη" χωρίς νά επιβάλλει τό "έγώ" της στά έργα της.

Τό "Κίτρινος ό ήλιος" είναι ή δεύτερη ταινία της. Άπλά πράγματα καταγρά - φονται άπό μιά άκίνητη κάμερα - έκτός άπό δυό πλάνα που δέν είναι φίλμ. Τό φίλμ είναι τό όπτικό πεδίο αυτής τής κάμερα. Πεδίο που καίει, πεδίο τρομαχτικό ίσως που τό διασχίζουν οί ήθοποιοί.

Υπάρχει καί ό λόγος που λέγεται ή άνακλάται στην εικόνα άπό μιά φωνή όφ-όπως καί ή εικόνα. Η δομή του "Κίτρινος ό ήλιος" είναι άπλή. Άλλά ό θεατής πρέπει νά πραγματοποιήσει μιά δουλειά ανάγνωσης όχι άναπαραστατικής, πράγμα δύσκολο έξαιτίας του περιεχομένου τής κουλτούρας του καί τής ύποκειμενικότητάς του. Έντούτοις τό "Κίτρινος ό ήλιος" οδηγεί στό χρώμα.

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- "Άς μιλήσουμε γιά τό "Κίτρινος ό ήλιος". Πώς έγινε αυτό τό φίλμ ;
- Άποφασίσαμε νά τό γυρίσουμε στά 16 χιλιοστά γιατί δέν είχαμε χρήματα, κι άκόμα γιατί θέλαμε νά κάνουμε ένα φίλμ στά 16 χιλιοστά. Γιά μās τό δεκαεξάρι είναι ή λευτεριά καί τό μέλλον.
- Πρόκειται γιά συλλογική δουλειά ;
- Ναι. Δέν λογαριάσαμε τήν ιεράρχηση τής δουλειάς καί του μεροκάματου. Φάγαμε ένα μήνα προσπαθώντας νά κάνουμε ένα συμβόλαιο σωστό καί δίκαιο, παίρνοντας υπ' όψιν τήν ιεράρχηση τής δουλειάς. Άδύνατο! Τό παρατήσαμε. Μ' ένα συμβόλαιο βασιζόμενο στην ιεράρχηση τής δουλειάς πέφταμε ξανά κατ' εύθειαν στό "σόστημα". Στο τέλος υίοθετήσαμε τήν άποψη τής ποσότητας τής προσφερόμενης δουλειάς : Τό μεροκάματο είναι ίδιο γιά όλους. Έκτιμήθηκε σέ 2.000 φράγκα κατά βδομάδα. Η κατανομή του κέρδους θα γίνει μέ βάση αυτό τό βασικό μεροκάματο. Μιά "μετοχή παραγωγής" 4.000 φράγκων αντίστοιχεί σέ δουλειά δυό βδομάδων. Προσπαθήσαμε νά διαχωρίσουμε τον άριθμητικό πολλαπλασιαστή τής αξίας τής δουλειάς απ' τήν αξία τής "μετοχής παραγωγής", άλλ-

λά στάθηκε άδύνατο.

- Πόσο στοιχίσε τό φίλμ ;
- Ξοδέσαμε 50.000 φράγκα. Άλλά τό θεωρητικό κόστος είναι 180.000 φράγκα.
- Η οίκονομική σας μέθοδος συνάντησε δυσκολίες απ' τή μεριά των ήθοποιών ;
- Όχι. Τήν ισοότητα του μεροκάματου τήν πρότειναν πρώτοι οί Ζεράρ Ντεζάρτ καί Σάμου Φρέυ.

### ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

- Στο ιδεολογικό επίπεδο υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στό "Κίτρινος ό ήλιος" καί τό " Νά καταστραφεϊ, λέει".

- Ούτε στη μιά ούτε στην άλλη ταινία υπάρχει ιδεολογία στην κυριολεξία. Δέν υπάρχει παρά μιά άντι-ιδεολογία. Στο "Κόκκινος ό ήλιος" ή άντι-ιδεολογία είναι ενεργητική. Στο "Νά καταστραφεϊ λέει" ή άντι-ιδεολογία σιαγραφείται. Στη δεύτερη ταινία μου, ή άντι-ιδεολογία είναι σαφής : είναι τό κενό που δημιουργείται γιά νά μπει μέσα του ή Σαμπάνα. Μπαίνει στην "τρύπα" που δημιουργήσε "Ο Έβραϊός". Βρίσκεται σέ μιά συνεχή κίνηση. Πηγαίνει προς τους Έβραϊους καί συναντά τό κενό ( είναι ή μιά πλευρά τής Σαμπάνα), ξανάρχεται προς τον Δαυίδ καί συναντά τό πλήρες ( είναι ή άλλη πλευρά τής Σαμπάνα). Άναζητά τίς άπαντήσεις στην πλευρά των Έβραίων καί άπευθύνει έρωτήσεις χωρίς τέλος προς τήν πλευρά του Δαυίδ.

- Τό όνομα Δαυίδ είναι έβραϊκό ;

- Ναι. Κατά τή γνώμη μου, ό Δαυίδ τής ταινίας είναι Έβραϊός. Άλλά δέν τό ξέρει. Μιά φράση του μου φαίνεται ουσιαστική : Έβραϊοί είναι οί άλλοι... Έβραϊοί είναι αυτοί που έφυγαν, αυτοί που έσπασαν τή σχέση Ένότητα/Ταυτότητα γιά τήν όποία μιλάει ό Μπλανσό : Ένότητα/Ταυτότητα μέ τό Κράτος. Ο Άβραάμ έφυγε... Η νομαδικότητα τής σύγχρονης νεολαίας θαρῶ πως είναι ιουδαϊκό φαινόμενο. Αυτοί που φεύγουν, όλοι αυτοί που άρνούνται τή σχέση Ένότητα/Ταυτότητα είναι Έβραϊοί.

- Παίρνεις τή λέξη Έβραϊός μέ τήν ιστορική κι όχι τή θρησκευτική της έννοια ;

- Φυσικά. Ιουδαϊκότητα είναι ή φυγή του Άβραάμ, του πρώτου που έφυγε.

- Έντούτοις υπάρχει μιά σχέση ιουδαϊκο-μαρξιστική στό "Κίτρινος ό ήλιος", ένῶ ή μαρξιστική έννοια τής Ένότητας/Ταυτότητας έρχεται σέ αντίθεση μέ τήν ιουδαϊκή έννοια τής Φυγής.

- Υπάρχει μιά τέτοια σύγκρουση στό "Κίτρινος ό ήλιος", αλλά θαρῶ πως είναι λιγότερο συγκεκριμένη απ' ό,τι έσύ νομίζεις. Η σύγκρουση αναφέρεται σ' αυτό που γενικά ονομάζουν ένταση τής αγωνιστικής πειθαρχίας που κατά κανόνα γίνεται άισθητή αλλά καταντάει μοιραία. Λίγους αγωνιστές ξέρω που δέν κατάληξαν στά μονοσήμαντα λόγια, που δέν πιάστηκαν στην παγίδα του σχετισμού, δηλαδή τής άπλοποίησης. Η άπλοποίηση είναι ένα είδος φασισμού. Πρόκειται γιά άποψη βασική καί στοιχειώδη.

### ΤΟ ΣΗΜΑΙΝΟΝ

- Στο επίπεδο τής καθροθεσίας τό φίλμ μιάζει δομημένο μέ βάση τήν άπόριψη.

- Τι θα πεί καθροθεσία, καί άπόριψη τίνος πράγματος ;

- Καθροθεσία είναι ή επιλογή του όπτικού πεδίου που βλέπουμε στην όθόνη. Άπόριψη είναι ή... άπόριψη αυτού του πεδίου απ' τήν κάμερα. Άπόριψη, π.χ. των προσώπων γενικά ή κάποιων συγκεκριμένων προσώπων των όποιων τή φωνή άκούμε όφ. Έδώ άκριβώς βρίσκεται τό ενδιαφέρον μιās φωνής που έρχεται έξω απ' τό όπτικό πεδίο.

- Ναι, υπάρχουν άνθρωποι που άπορίπτουν, που δέν προτείνουν τίποτα. Άπορίπτουν άπλως, άσχετα μέ τό αν υπάρχουν ή όχι στό όπτικό πεδίο τής κάμερα. Τό όπτικό πεδίο τής κάμερα πολύ συχνά είναι άδειο. Άν τό πάρουμε έτσι, τότε άξνας του φίλμ πρέπει νά είναι ή σκηνή του τζακιού.

- Τό φίλμ μιάζει φιαγμένο μέ βάση τό έρέθισμα καί τήν άπόριψη.

- Μήπως θέλεις νά πεις τήν ψυχολογική άποστέρηση ; Μέ κατηγόρησαν πως δέν έδειξα αρκετά πράγματα. Σέ μιά στιγμή τής ταινίας λέν σχετικά μέ "Τόν Έβραϊό" : Κύττα τον, γελάει. Άλλά δέν βλέπουμε ούτε τον Έβραϊό ούτε τό γέλιο του. Γιατί λοιπόν έπρεπε νά δείξω τό γέλιο αυτό, τό δικό του γέλιο ; Τό γέλιο του Έβραϊού είναι γέλιο όλων. ( Αυτή είναι μιά βασική διαφορά απ' τό βιβλίο )

- Η άναμενόμενη βία δέν ξεσπάει ποτέ.

- Άκούγονται πυροβολισμοί. Πυροβολούν στον άέρα, στην πόλη.

- Λές : Στόν άέρα, στην πόλη. Άλλά έγώ, ό θεατής, δέν μπορώ νά ξέρω ότι πυροβολούν στον ά-

έρα, ούτε ότι ο πυροβολισμός ρίχτηκε στην πόλη.

- Φυσικά, αλλά το σημαντικό είναι ότι πυροβόλησαν κάπου έξω (όφ, όπως λέει) κι ότι ο πυροβολισμός ακούγεται ενώ ο Δαυίδ κοιμάται. Οι σφαίρες που προορίζονται για τους Έβραους είναι οι ίδιες που προορίζονται και για τον Δαυίδ. Ο πρώτος πυροβολισμός ξυπνάει λιγάκι τον Δαυίδ. Ο δεύτερος δεν τον ξυπνάει πιά. Κοιμάται πολύ βαθιά. Έδώ υπήρχε μία σιωπή 32 δευτερολέπτων που την περιόρισα άνοητα γιατί μούπαν πώς δεν ήταν καθόλου λογικό να απαιτώ απ' το θεατή να βλέπει ύπνο επί 32 δευτερολέπτα. Λυπάμαι που τους άκουσα. Δεν ήθελα να δω πώς ο Δαυίδ αποκοιμιέται. Ήθελα να δω πώς ο Δαυίδ ΚΟΙΜΑΤΑΙ... Οι άνθρωποι συνήθισαν να βλέπουν στο σινεμά άλλους ανθρώπους να αποκοιμούνται μέσα σ' ένα χρονικό όριο απόλυτα καθορισμένο. Τους δείχνουν να αποκοιμούνται, και όταν τους πάρει ο ύπνος τους εγκαταλείπουν: ή διαδικασία της αποκοιμησης κρα-

ΚΙΤΡΙΝΟΣ Ο ΗΛΙΟΣ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠ' ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ



τάει δέκα κινηματογραφικά δευτερολέπτα. Λυπάμαι που μίμρινα το πλάνο. Ο χρόνος του πλάνου έπρεπε να επιτρέπει στο θεατή να αποκαλύπτει μαζί με τον Δαυίδ την έξυπνάδα της απελπισίας του και στη συνέχεια να τον κάνει να αναπαύεται μετά από αυτή την όδυνηρή αποκαλύψη, πάντα μαζί με τον Δαυίδ.

- Το πιο περίεργο είναι πώς το φιλμ είναι πολύ απλό, χωρίς έλλειψεις, χωρίς περιπλοκές της λαλιᾶς (LANGAGE), χωρίς αναδρομές στο παρελθόν. Όλα συμβαίνουν στον ίδιο τόπο, και εντούτοις ο θεατής αισθάνεται ένοχα όντας θεατής και θάταν αδύνατο να μην πει: "είναι απλό αλλά δύσκολο".

- Ο μόνος τρόπος να συζητήσουμε για την ταινία είναι αυτός. Το φιλμ είναι απλό, τα λόγια είναι απλά (ο Δαυίδ μιλάει σαν προλετάριος) αλλά οι άνθρωποι λέν πώς το φιλμ δεν είναι απλό, ενώ είναι ολοφάνερο πώς είναι απλό... μπορώ να σας κάνω έρωτήσεις;

- Ναί.

- Το βρίσκετε δύσκολο απ' την πλευρά της χρησιμοποιούμενης λαλιᾶς (LANGAGE)-της πολύ απλής-ή απ' την πλευρά των σχέσεων των προσώπων;

- Όλα τα πρόσωπα μιλούν για τα ίδια πράγματα και συνεννοούνται καλύτερα απ' ότι έμεις νομίζουμε, αλλά ή κουβέντα τους γίνεται σ' ένα χώρο κλειστό και ο θεατής, εξαιτίας αυτών των σχέσεων στο επίπεδο της λαλιᾶς βρίσκεται μπροστά σε μία αλυσίδα σημαινόντων. Ο θεατής δεν μπορεί να κάνει δικό του το φιλμ. Θάθελε πολύ κάτι να του πει το φιλμ αλλά τον εμποδίζει ή δομή του.

- Βρίσκεται μπροστά σε μία αδιάσπαστη αλυσίδα διαδοχικών αναιρέσεων: αναιρέσεων του σημαίνοντος μέχρι το τελευταίο πλάνο όπου, μετά απ' αυτή τη σειρά των αναιρέσεων, το σημαίνον αναιρείται μόνο του.

- Αυτό το τελευταίο πλάνο (που για μένα είναι ή τελική αίτια της απόρριψης του φιλμ απ' το θεατή) είναι αποτέλεσμα του συλλογικού πνεύματος με το οποίο έγινε ή ταινία, και παράλληλα κλείνει όριστικά και αμετάκλητα τον ήδη κλειστό χώρο. Αυτός ο τέλεια κλειστός χώρος δεν διαποτίζεται ούτε από συνείδηση, ούτε από ήθικη, ούτε από κάποιο ιδανικό. Δεν είναι παρά μία πρόταση για δουλειά που αρνείται και την υποκειμενικότητα και τον ανθρωπισμό. Άκόμα κι αν θέλησες να έθεσες τις απόψεις σου για την πολιτική....

- Όχι, δεν είχα την πρόθεση να πελώ κανέναν. Το μόνο πράγμα που υπάρχει σε θέση μέσα στην ταινία είναι ή δυνατότητα του λάθους. Είναι ένα αξίωμα.

- Κι ο Δαυίδ;

- Ο Γκρίνγκου έπιχειρήσε να τον κάνει αγωνιστή κατά παραγγελία, καθ' όμοίωσιν των Ρώσων στρατιωτών που βρισκόταν μέσα στα τάνκς, στην Πράγα, πριν από τρία χρόνια.

- Όμως, αρχίζει να "μαθαίνει".

- Νά μαθαίνει, αυτός!! Ναί, σωστά, στο τέλος βρίσκεται πολύ κοντά στη γνώση. Έμαθε ένα ψέμμα, το ψέμμα του Γκρίνγκου που ήθελε να τον κάνει δολοφόνο. Ο Γκρίνγκου του είπε: "Πήγαινε να φυλάξεις τον Έβραίο. Θα επιστρέψω πριν απ' τα ξημερώματα να τον σκοτώσω", αλλά δεν επέστρεψε και ο Δαυίδ καταλαβαίνει ότι ο Γκρίνγκου λέγοντάς του πώς θάρθει (ενώ δεν ήρθε) ήθελε να του υποβάλει την ιδέα πώς αυτός έπρεπε να σκοτώσει τον Έβραίο. Ο Δαυίδ καταλαβαίνει αυτό το ψέμμα και κοιμάται, χωρίς να καταλαβαίνει και το άλλο ψέμμα του Γκρίνγκου: εκείνο της ύπαρξης σκυλιών. Έξακολουθεί να πιστεύει σ' εκείνα τα ώρατα σκυλιά που έφευρε ο Γκρίνγκου: ο Γκρίνγκου έλεγε πώς στις καπιταλιστικές χώρες οι Έβραίοι έχουν κυνηγόσκυλα πολύ ακριβά, πολύ όμορφα.

- Στο τελευταίο πλάνο, τα σκυλιά περιβάλλουν τον Δαυίδ.

- Ναί. Όταν μιλάς για επίδραση του ομαδικού πνεύματος χαμογελώ γιατί πράγματι είχαμε την πρόθεση να ανακατώσουμε τα γαυγίσματα των σκυλιών με τις φωνές των ανθρώπων που βρισκόταν απ' την άλλη πλευρά της κάμερα. Λοιπόν, ο λόγος απορρυθμίζεται και αδειάζει απ' το νόημά του. Τώρα δεν ακούγονται παρά μερικές σκόρπιες λέξεις: Σβυσμένες φωτιές στο δάσος = νομαδισμός, κίτρινος ήλιος = χρώμα του άστεριου των Έβραίων, "έφυγαν"... Πού πήγαν; Δεν υπάρχει απάντηση. Έφυγαν, απλώς.

- Αυτά τα λόγια είναι έντελως άδριστα γιατί, ακριβώς, βρίσκονται αποκεντρωμένα στο τέλος.

- Απολύτως! Πρόκειται για μία μηχανή που έσπασε.

- Στην αρχή-αρχή της ταινίας βλέπουμε μία βίαιη χειρονομία αποδοκιμασίας που κάνει ο Δαυίδ προς τον Έβραίο. Όμως αυτή ή χειρονομία κόβεται, αναιρείται απ' τα γράμματα του τίτλου που είναι χωρισμένα στα δύο: στη μία πλευρά της οθόνης διαβάζουμε ΚΙΤΡΙΝΟΣ και στην άλλη Ο ΗΛΙΟΣ. Είναι μία κίνηση άρνησης. Στη συνέχεια, υπάρχει μία άρνηση της σημασίας της συμπεριφοράς

των ανθρώπων (χειρονομίες της Έβραϊκής, των άλλων...) Παράλληλα οι φράσεις αλληλοαναιρούν τη σημασία τους και, στο τελικό πλάνο, οι ίδιες οι λέξεις, (οι λέξεις-έννοιες) δεν είναι πια σημαίνουσες. Σ' αυτό το πλάνο οι λέξεις χάνουν το σημαίνον τους και η ΚΑΜΕΡΑ ΦΙΛΜΑΡΕΙ. Αυτό είναι όλο. Δεν υπάρχει πια αυτοσχεδιασμός.

- Ναί. Στο τελευταίο πλάνο δεν υπάρχει σκηνοθεσία. Η χαλάρωση ήταν απόλυτη.

- Τη στιγμή αυτή, ήθοιοι, τεχνικοί και θεατές (αν το καταλάβει αυτό, ο θεατής αποδέχεται το τέλος και συνεπώς την ταινία) εγκαταλείπουν όλες τις σκέψεις τους. Μπροστά ή πίσω απ' την κάμερα κανείς πια δεν σκέφτεται. Δεν υπάρχουν παρά λέξεις που αδειάζουν απ' το νόημά τους. Ο θεατής δεν έχει παρά να παρακολουθήσει αυτό το άδειασμα.

- Δεν έχει παρά να πάρει ή να μην πάρει μέρος σ' αυτό το άδειασμα.

- Αυτό διαφέρει απ' τη διακεκομμένη μουσική στο "Νά καταστραφεῖ, λέει".

- Έκει, τα πράγματα ήταν σαφή. Λέγονται. Υπήρχαν και παρεμβάσεις προς την υπερβολή, αλλά ήταν πολύ περιορισμένες. Στη δεύτερη ταινία μου κυριαρχεί το χάος. Στο "Νά καταστραφεῖ, λέει" υπήρχαν αναφορές στο χάος, όχι τόσο στον πολιτιστικό τομέα όσο στον ιστορικό. Οι άνθρωποι ήταν ακόμα καθηγητές και μιλούσαν στους μαθητές τους. Υπήρχαν βιβλία. Βλέπαμε το δάσος ενώ στο "Κίτρινος ο ήλιος" δεν το βλέπουμε πια. Το δάσος βρίσκεται παντού. Βρίσκεται στο κεφάλι του Δαυίδ. ..στά σιυλιά... στο σώμα του Έβραίου...στά γιαγιά...

- Ούτε η σωπή είναι η ίδια.

- Στο "Νά καταστραφεῖ, λέει" επιβάλλονταν στους ανθρώπους μία εξωτερική σωπή και όχι μία σωπή που προέρχεται απ' τους ίδιους. Ο Στάιν ήταν ένα πρόσωπο που θα μπορούσε να υπάρχει και στο "Κίτρινος ο ήλιος". Αλλά και το "Κίτρινος ο ήλιος" βασίζεται κι αυτό στην αναπαράσταση.

- Έδώ δεν υπάρχει η δυνατότητα για αναφορές στο παρελθόν των ήρώων.

- Ναί, υπάρχει μία. Ο Δαυίδ είναι χτίστης, είναι μετονατζής στά γιαγιά, φιάφνει σπύτια, είναι μεροκαματιάρης, ή κοινωνία που τον χρησιμοποιεί έχει ένα όνομα: Κοινωνία των Ακινήτων.

- Ο θεατής εύχεται ο Δαυίδ και η Σαμπάνα να γίνουν ζευγάρι, αλλά αυτό που τον εμποδίζει να ολοκληρώσει την εύχή του είναι το ότι αγνοεί τη σχέση ανάμεσά τους. Και σ' αυτό το σημείο δεν υπάρχουν αναφορές.

- Δεν ξέρουμε αν είναι γυναίκα ή μητέρα του. Ίσως νά'ναι και τα δυό.

- Δίστεσες να κάνεις φανερό το μοναδικό άξεσουάρ της ταινίας: το ρεβόλβερ του Δαυίδ.

- Όχι, δεν το ξέχασα. Το πιστόλι βρίσκεται πάντα στον τόπο του για να αποτελεί αντίθεση μετά αδειά χέρια των Έβραίων. Οι Έβραίοι, γενικά, έχουν αδειά χέρια. Η αχρηστεία του ρεβόλβερ επισημαίνεται γρήγορα. Το όπλο ένοχλει τον Δαυίδ. Δεν ξέρεי πια τί να το κάνει. Είναι άχρηστο. Το βάσει στην τσέπη του, πολύ γρήγορα. Η μόνη λειτουργικότητα αυτού του άξεσουάρ είναι πώς, χάρη στο όπλο ο Δαυίδ μπορεί να κοιμηθεί, γιατί ο Γενικός Γραμματέας του Κόμματος του είπε πως οι Έβραίοι είναι πολύ επικίνδυνοι. Ο Γκρίνγκου του έδωσε ένα όπλο για να φυλάει τον Έβραίο αλλά αυτό το όπλο προοριζόταν για το σιότμά του. Είναι το όπλο του εγκλήματος. Όμως ο Δαυίδ δεν ξέρει αυτό, γιατί δεν ξέρει ότι πρέπει να σκοτώσει τον Έβραίο. Φοβάται τη νύχτα. Ταυτόχρονα, φαβᾶται τη μέρα που έρχεται. Ο Γκρίνγκου του είπε πως θάρθει πριν απ' το ξημέρωμα. (Ο Γκρίνγκου πρέπει υποχρεωτικά να σκοτώνει τη νύχτα, γιατί τη νύχτα ή πόλη ανήκει στο Κόμμα και τη μέρα στους καπιταλιστές). Το γεγονός πως ή νύχτα περνάει χωρίς νάρθει ο Γκρίνγκου αποτελεί ταυτόχρονα πιθανότητα ζωής για τον Έβραίο και έναν επιπρόσθετο λόγο για να γίνει εγκληματίας ο Δαυίδ. Μόνο τη μέρα παίρνει μορφή ο φόβος του Δαυίδ. "Όταν κοιμάται υπάρχουν πολύ σκοτεινές αναλαμπές έλπίδας". Μιλούν για τις πολύ σκοτεινές αναλαμπές έλπίδας του Δαυίδ. Καταλαβαίνει πως ο Γκρίνγκου δεν θάρθει. Πρόκειται για κώδικα στοιχειώδη. Σύζυγος του Δαυίδ είναι το δάσος. Όχι ή Σαμπάνα. Η Σαμπάνα είδε τον Έβραίο να κοιμάται καταγής, πριν αρχίσει το φιλμ. Αλλά είχε έπίσης και έπαρική στοιχειά για να αναλύσει τον Έβραίο. Στην αρχή φτάνουν στα σκοτεινά. Ο ένας Έβραϊός ανάβει και προχωρεί. Δημιουργείται το όπτικό πεδίο, σταματούν και ο Έβραϊός κάνει το δεύτερο βήμα.

- Ο Έβραϊός είναι δημιούργημα της φαντασίας της;

- Πολύ πιθανό.

- Και τα άλλα πρόσωπα της ταινίας είναι δημιουργήματα φαντασίας;

- Δεν νομίζω. Υπάρχουν. Είναι παρμένα ανάμεσα από ένα τό ή χίλια πρόσωπα... Ο πραγματικός πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Γκρίνγκου. Αλλά απουσιάζει. Ο πραγματικός χαρακτήρας είναι ο Γκρίνγκου. Σε κανέναν άλλο δεν βλέπω να ταιριάζει ο χαρακτηρισμός πως είναι χαρακτήρας.

Ούτε ο Δαυίδ είναι χαρακτήρας.

- Όσο, ο Δαυίδ καθορίζεται κάπως σά χαρακτήρας, παρόλο που ο χαρακτηρισμός είναι μόνο κοινωνιολογικός.

- Ναί. Είναι αναγνωρίσιμος. Τα ρούχα του, ή όμιλία του... σχεδόν φορεῖ τη στολή της εργατιάς, δεν είναι ψεύτικος χτίστης. Είναι αληθινός. Ένώ δεν ξέρουμε τίποτα για την κοινωνική κατάσταση του Σάμου Φρέυ. Για τον Δαυίδ ο καθορισμός αυτός είναι αναγκαίος.

- Το "Κίτρινος ο ήλιος" βασίζεται σε μυθιστόρημα.

- Βασίζεται σ' ό,τι θέλετε. Υπάρχει ένα μυθιστόρημα, υπάρχουν πλάνα, υπάρχει ντεκουπάζ, υπάρχει ή δουλειά με τους ήθοιους, και στο τέλος τέλος υπάρχει το γύρισμα. Και κατά το γύρισμα όλα τα πριν απ' αυτό πᾶν περίπατο. Γυρίζοντας τρελαίνεται κανείς και τα κάνει όλα τότε. Σε 12 μέρες. Η πραγματική διάρκεια της δράσης είναι σχεδόν ή διάρκεια προβολής της ταινίας, πολλή πλασιασμένη επί τρία. Πέταξα το σούρουπο. Η ταινία διαφέρει απ' το μυθιστόρημα κατ' αυτό. Έπίσης έκοψα σκηνές στο μοντάζ: δυό σκηνές που υπήρχαν πριν απ' το τελικό πλάνο. Ακόμα, πέταξα όλα τα έξωτερικά που γύρισα στο Σκάντ. Δηλαδή την άφιξη της Σαμπάνα και του Δαυίδ. Όλα πιτάχτηκαν.

- Συνεπώς δεν έμεινε παρά ο χῶρος που λέγαμε.

- Ο χῶρος όπου μπαίνουν τα πρόσωπα στο πρώτο πλάνο.

- Όπως σε μία σκηνή θεάτρου.

- Έντοτοις βρισκόμαστε μακριά απ' το θέατρο αφού υπάρχει μία συνάφεια ανάμεσα σ' όλα τα πράγματα. Δεν βλέπεις τον Δαυίδ όταν μιλούν γιαυτόν. Οι θεατές υποφέρουν γιατί δεν τον βλέπουν. Πρόκειται για ψυχολογική αποστέρηση, λέν. Κατά τα άλλα, το φιλμ είναι όπως ένα σπύτι.

- Δεν παίρνω υπ' όψιν μου αυτή τη σύγκριση, αλλά για να μείνω σ' αυτό το σπύτι, δεν μπορώ να καταλάβω-όντας θεατής-αν βρίσκομαι στο πρώτο, στο τρίτο ή στο δεύτερο πάτωμα. Όπως, ακόμα, δεν μπορώ να καταλάβω αν είναι Έβραϊοι αυτοί που λέν πως είναι Έβραϊοι. Βρίσκομαι μπροστά σ' ένα λογοπαίγιο.

- Προσοχή. Δεν λέν οι ίδιοι πως είναι Έβραϊοι. Τους ρωτούν: "Μήπως είσαστε και σεῖς Έβραϊοι;" "Απαντούν: "Ναί". Από μόνοι τους δεν λέν τίποτα. Στο μυαλό τους ή έννοια του Έβραίου δημιουργήθηκε ως έξης: "Έβραϊός είναι αυτός που τον ονομάζουν Έβραϊό". Αυτή τη φράση τη λέει ή Σαμπάνα.

- Όσο, ή λέξη Έβραϊός είναι ή πρώτη που συνειδητοποιεί απόλυτα ο θεατής, όπως το ρεβόλβερ. Το περίστροφο είναι το πρώτο πράγμα που συνειδητοποιεί, μ' έναν άλλο τρόπο. Στο τελευταίο πλάνο, όταν ο λόγος αδειάζει απ' το περιεχόμενό του, ή λέξη Έβραϊός εξαφανίζεται.

- Έξαφανίζεται έπίσης και ή λέξη δάσος. Λέγεται μόνο μία φορά. Αλλά στο τελευταίο πλάνο ακούγονται λέξεις που δεν είχαμε ακούσει μέχρι τότε: "χρώμα", "βυθισμένες φωτιές", "κίτρινο", "δέντρα", "χίλια χρόνια". Ο μηχανισμός νοματιάζεται. Κι έτσι, μένουν δυό τρία πολύ συγκεκριμένα κομμάτια που ήταν άθεατα όταν ή μηχανή ήταν ανέρια.

- Όμως κι αυτά δεν σημαίνουν τίποτα στο φιλμικό επίπεδο.

- Όλα μπορούν να ξαναρχίσουν παίρνοντας σά βάση αυτές τις λέξεις. Ένα άλλο θέμα έρχεται. Καμία χρωματισμένη λέξη δεν λέγεται στο φιλμ. Το χρώμα δεν έρχεται παρά μόνο όταν οι λέξεις αδειάζουν απ' το νόημά τους. Αλλά ίσως οι άνθρωποι να μην τις ακούν πια. Όταν βρήκα το τελικό κείμενο κατάλαβα ότι το φιλμ υπήρχε. Δεν καταλάβαινα πια τίποτα. Το φιλμ άρχισε να βαδίζει μόνο του πια προς την αποδιάρθρωσή του. Έβλεπα βυθισμένες φωτιές. Δεν ήξερα το γιατί. Μετά κατάλαβα πως βυθισμένες φωτιές σημαίνουν νομαδικότητα, έξορία. Λοιπόν, ή ταινία λειτουργεί γιατί παρήγαγε από μόνη της μία λαλιά (LANGAGE) που προϋπήρχε από μένα. Αλλά, ακόμα δεν άρχισα να μιλώ για το φιλμ... ακόμα δεν είπα τη λέξη: ούτοπία.....

Τό παραπάνω κείμενο στο όποιο γίνεται υποδειγματική χρήση της Σημειολογίας (για την όποια τό περιοδικό μας θ' αρχίσει απ' τό επόμενο τεύχος τη δημοσίευση μίας σειράς θεωρητικών κειμένων σχετικών με την έφαρμογή της στην κινηματογραφική κριτική) παραχωρήθηκε στο Σ.Κ. ταυτόχρονα με τό περιοδικό IMAGE ET SON απ' τον Νοέλ Σιμσολό τον όποιο και εύχαριστούμε θερμότατα.

Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ



# ΣΗΜΑΔΙΑ ΚΑΤΑΠΙΕΣΗΣ

οί  
Μισέλ Δημόπουλος  
"Υβ Ντελυμπάν  
και Λουί Σεγκιέν  
συζητούν  
μέ τον Χαμίντ Μπενανί

- 1
- Πριν μιλήσουμε για την ταινία, μπορείς να μας πεις με λίγα λόγια ποιά είναι η πολιτική και κοινωνική κατάσταση στο Μαρόκο ;
  - "Ας αρχίσουμε από πράγματα απλά. Το Μαρόκο ήταν πάντα Μοναρχία. Έζησε σ' ένα είδος απομόνωσης. Δεν κατακτήθηκε, π.χ, απ' τους Τούρκους. Απ' την άλλη μεριά, ήταν μία χώρα νομάδων αποτελούμενη από μικρά φέουδα. Είχαμε λοιπόν, αφενός μία χώρα ύποταγμένη στην απόλυτη κυριαρχία του σουλτάνου και εφετέρου φυλές που είχαν μία σχετική αυτονομία. Απ' την αποικιοποίηση και μετά, η κεντρική εξουσία ενισχύθηκε ενώ η εξουσία των φυλάρχων έπαψε να υψίσταται, πράγμα τούτο οδήγησε σε έναν ισχυρό συγκεντρωτισμό της εξουσίας. Το Μαρόκο είχε ένωση επίτελους. Σ' αυτή την έντελως σχετική ένοποιηση αντιστοιχοῦσε και μία πολιτιστική ένοποιηση, δηλαδή μία ένοποιηση των προφορικών και των μουσικών παραδόσεων. Τα μαροκινά αραβικά μιλιούνται αποκλειστικά στις πόλεις και σε μερικές επαρχίες. Σ' όλες τις άλλες περιοχές μιλοῦν την βερβερνική διάλεκτο που κι αυτή χωρίζεται σε τρεις μεγάλες υποδιαλέκτους. Απ' την ανεξαρτησία και μετά, η χώρα τένει προς μία γλωσσική ένοποιηση. Ο εξαραβισμός των φυλών επιταχύνθηκε χάρις στά μαζικά μέσα επικοινωνίας, όπως τού ραδιόφωνο.
  - Τι σημασία είχε αυτή η ένοποιηση από άποψη πολιτιστική ;
  - Φυσικά, ένοποιηση σημαίνει θρίαμβο της αραβικής κουλτούρας σε βάρος των αυτόχθονων.
  - Θα μπορούσες να μας πεις σε πολύ γενικές γραμμές ποιά διαφορά υπάρχει ανάμεσα σ' αυτή την αραβική κλασική κουλτούρα και στις αυτόχθονες ;
  - Πρέπει να διευκρινίσω κατ' αρχήν ότι τούτα τά φαινόμενα του πολιτιστικού συγκεντρωτισμού κατέστρεψαν μία όλοκληρη πολιτιστική μορφή. Αυτό που σε μερικές φυλές ήταν ζωντανή κουλτούρα έγινε τότε θέαμα, έγινε φολκλόρ. Ωστόσο, τού αυθεντικό υπόβαθρο της κουλτούρας μερικῶν φυλών

έχει την τάση να ζει μία ζωή μυστική. Δεν έννοω, βέβαια, τίς παραστάσεις μερικῶν φολκλορικῶν συγκροτημάτων αλλά την αναζωογόνηση της βερβερνικής κουλτούρας που θα μπορούσαμε να πούμε πως στίς έστίες της κρατάει αιώμα τον καθαρό άρχικό της χαρακτήρα. "Όσον αφορά τώρα τή βερβερνική κουλτούρα, αυτή ήταν πάντα ύποταγμένη γιατί η ιστορία του Μαρόκου φιαχτήκε με βάση τήν αραβική και τή μουσουλμάνικη κουλτούρα. Οι μεγάλες μουσουλμανικές δυναστείες που ένοποίησαν τή Βόρεια Αφρική και κατάχτησαν τήν Ισπανία ( Άνδαλουσία) πέτυχαν αυτή τήν ένδοτητα χρησιμοποιώντας σά φορέα τήν αραβική κουλτούρα. Λοιπόν, η βερβερνική κουλτούρα παρέμεινε μειοψηφοῦσα, αλλά, κατά κάποιον τρόπο, επηρεάστηκε απ' τήν αραβική. Δεν ξέρω καλά αυτά τά θέματα. Κατοιῶ σε πόλη και όπως κάθε Άραβας αστός είμαι περισσότερο έπιρεπής προς τή Δυτική κουλτούρα. Αυτό μάς δημιουργεί έρωτήματα, μάς προκαλεί ένα είδος άνησυχίας όντας Μαροκινός κι όχι Εύρωπαῖος. Είναι ένα μυστικό και σίκοτεινό σημεῖο που δεν μπορούσαμε να τού διαλευκάνουμε.

2

- Πως τοποθετείς τήν ταινία σου σε σχέση μ' αυτή τήν πολιτική και πολιτιστική κατάσταση του Μαρόκου ;
- Προς αυτή τήν κουλτούρα, τήν κουλτούρα μου, αντιδρούσα πάντα με τρόπο άγριο. Απ' τή μία μεριά έχω μία μνήμη απ' τήν όποία δεν μπορῶ να απαλλαγῶ, μία μνήμη που τήν κουβαλάω στή σάρκα μου, στο σώμα μου, τού δικό μου σώμα, κι απ' τήν άλλη νιώθω τήν τάση να ξεφύγω απ' αυτή τήν πιεστική μνήμη. . . . Θέλησα να έρευνήσω, να αναθεωρήσω τή μνήμη μου. Νομίζω πως τού θέμα της ταινίας μου είναι αυτό. Ποτέ δεν ένωσα ξένος όσον αφορά τήν κουλτούρα της πατρίδας μου. Δεν αντιμετώπισα αυτή τήν κουλτούρα σάν αντικείμενο μελέτης. Τούτη η κουλτούρα είναι τού σώμα μου, είναι τού πεδίου μου. Και μέσα σ' αυτό τού πεδίο προσπάθησα να κάνω αυτή τή δουλειά του ξεκαθαρίσματος τῶν λογαριασμών, της ψυχολογικής διευθέτησης. Θαρῶ πως η λέξη κουλτούρα έχει μία διάσταση κάπως διανοομενίστικη που μ' ένοχλει λιγάκι εδώ.
- Νοοῦμε τή λέξη κουλτούρα με τήν ιστορική και τήν κοινωνική της έννοια. Στην περίπτωση αυτή μία ταινία πρέπει να είναι ( και ό τίτλος της δικής σας ταινίας "Σημάδια" είναι αρκετά αποκαλυπτικός) μελέτη τῶν σημαδιῶν που άφησε αυτή η κουλτούρα σ' ένα άτομο. Θα λέγαμε λοιπόν πως κουλτούρα είναι ένας χώρος γενετικός τῶν σημασιῶν.
- Σύμφωνα, αλλά προτιμῶ τίς λέξεις "σώμα" και "μνήμη" που θαρῶ πως είναι περισσότερο καθοριστικές.
- Έχει κανείς τήν έντύπωση πως η ταινία σου είναι μία επένεργεια πάνω στή βασιική και κυριαρχική ιδέα της κουλτούρας της πατρίδας σου, τήν ιδέα του πεπρωμένου. Θα μπορούσες να μάς διασαφηνίσεις ποιό ήταν τού αφετηριακό σημεῖο της ταινίας σου ;
- Για μένα, η αφετηριακή ιδέα ήταν ένα είδος άρνησης του πατέρα και της πατρότητας, μία κατάδειξη του αδύνατου του να έχεις έναν πατέρα. Μέσα απ' αυτό, ξαναβρίσκουμε τήν ιδέα του πεπρωμένου γιατί σε τελική ανάλυση τού πεπρωμένο είναι ό πατέρας, είναι η υπέρτατη αξία, είναι ό Θεός. Θέλησα να δειξω τήν άποτυχία του πατέρα μέσα απ' τού αδύνατο της πατρότητας.
- Μπορεί να πει κανείς πως στο βάθος η δουλειά σου συνίσταται στο ότι, τήν ίδια στιγμή που άρνείσαι αυτή τήν κουλτούρα ξέροντας πως κανείς έτσι μία παραχώρηση, στο σενάριο καθεαυτό διακυβεύεις τούτη τήν παραχώρηση. Έτσι, δίνεις τή δυνατότητα στή δράση να αναπτυχτεί μέσα από διανοητικές αντιστροφές που καταλήγουν σε μία ανάλυση αυτής της άποψης για τού πεπρωμένο για τήν όποία μιλούσαμε παραπάνω. Απ' τήν άλλη μεριά όμως είναι εύκολο να καταλάβει κανείς πως αυτή η άποψη σου για τόν πατέρα παραπέμπει σε μία ψυχαναλυτική άντληση, σε μία έπικουρική και έμμεση χρησιμοποίηση της ψυχανάλυσης στή μελέτη της ιστορίας.
- Άκριβῶς. Η προσφυγή στην ψυχανάλυση δεν είναι ποτέ άνειδοτική. Η ψυχανάλυση είναι πάντα κάτι σά σωματική διάσταση της ιστορίας.
- Στην αφήγηση καθεαυτή της ταινίας σου υπάρχουν δυό σειρές πραγμάτων που θαρῶ πως είναι καθοριστικά και ίσως να αποτελοῦν τή βάση αυτής της ιδεολογικής παραμόρφωσης : απ' τή μία μεριά υπάρχουν "σημάδια", σημάδια ποικίλα όπως τού σημάδι στο χέρι και η άφισα που τή σχίζουν, η μάσκα που τήν τραβούν, τά αντικείμενα που συλλέγει τού παιδάκι, τού όμοίωμα του όπλου που φιαχνει, και τού όποιο καταστρέφει μετά, τού ρεβόλβερ που κλέβει και τού πετάει. Υπάρχουν λοιπόν παραλλαγές της έννοιας "σημάδι". Απ' τήν άλλη μεριά υπάρχει, επίσης στο έσωτερικό της αφήγησης η όποια σε τελική ανάλυση είναι αρκετά γραμμική, ένας όρισμένος αριθμός δεδομένων βάσει που έκδη-

λάνονται έντελῶς ξαφνικά. Έχει κανείς τήν έντύπωση πῶς βλέπει ἕνα φιλμ τοῦ Κανέτο Σίντο ὅπου έντελῶς ξαφνικά συμβαίνουν πράγματα τρομαχτικά. Καί στήν ταινία σου συμβαίνουν πράγματα τρομαχτικά : ἡ μικρή οὐρά πού τήν καίν, ἡ τελετή τῆς μαστίγωσης, τά δυστυχήματα. Ἀπ' αὐτή τήν πλευρά, τήν πλευρά τῆς καταλυτικῆς μανίας, δέν εἰσάγεται ἄμεσα στήν ταινία σου ἡ έννοια τῆς βίας ;

- Θέλησα ἡ ἀφετηριακή γραμμή νά εἶναι πολύ ξεκάθαρη. Καί αὐτή ἡ ἀφετηριακή γραμμή εἶναι τό πεπρωμένο : ἕνα ἐγκαταλειμμένο παιδί πού δέν προσαρμόζεται στό καινούργιο του περιβάλλον, πού ἐπιστρέφει σέ μιά ζωή παρακοινωνική καί πού στό τέλος πεθαίνει. Ἀφετηριακή γραμμή εἶναι ἐπίσης καί ἡ ἠθική μιᾶς κάποιας κοινωνικῆς κατάστασης πού βασίζεται στήν ὀρφάνεια ἡ ὁποία, ἀκριβῶς, ἀρνεῖται τήν πατριαρχική κοινωνία. Ἀπ' τήν ἀποψη αὐτῆς τῆς ἠθικῆς τό παιδί δέ γνώρισε ποτέ τή νομιμότητα, ἀρνεῖται τή γενναιοδωρία. Πρέπει λοιπόν νά τιμωρηθεῖ. Τήν ἴδια γραμμή θέλησα νά ἀκολουθήσω περιγράφοντας καί τήν ἀκατάπαυστη πορεία του πρὸς τήν καταστροφή καί τή διαφθορά. Στό τέλος αὐτῆς τῆς πορείας τό παιδί βρίσκεται ἀντιμέτωπο μέ τήν ἄρνηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του, τό τέλος, δηλαδή ἡ στιγμή πού ὁ νεαρός ἐξαφανίζεται ἐνῶ τό παραδοσιακό πρόσωπο ἐπεμβαίνει γιά νά πεῖ τήν ἀποψη του, αὐτό τό τέλος δέν εἶναι λοιπόν παρά ἕνας ὑπερθεματισμός. ὀλδκιληρης τῆς ἀφήγησης, ἕνα εἶδος γενικευμένης περιπλοκῆς τῆς θέσης τῆς ταινίας πού ἤδη ἀναπτύχθηκε. Γιά νά χαράξω τήν ἀφήγηση καί νά τῆς δώσω μιά μορφή παραβολῆς προσπάθησα ἐπίσης νά κάνω ἕνα εἶδος ἀποχροντοποίησης, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τή χρονική διαστολή καί τίς γρήγορες ἐλλείψεις πού στήν ταινία παράγουν ἕνα εἶδος ἀπαγκίστρωσης ἀπ' τό πραγματικό καί ἀπ' τόν ρεαλισμό.

- Ὑπάρχει, π.χ., μιά στιγμή στήν ταινία, ὅταν ὁ ἥρωας σκαρφαλώνει σ' ἕναν τοῖχο. Τό πλάνο ἐπιμένει στήν πράξη τῆς ἀναρρίχησης στόν τοῖχο χωρίς νά βλέπουμε καί νά τόν πηδαίει τελικά. Αὐτή ἡ ἀργοπορεία στήν ἐκτέλεση τῆς πράξης, αὐτή ἡ προσπάθεια δέν καταλήγει στή δραματοποίησή της. Τό γεγονός πῶς δέν βλέπουμε τό παιδί ἀφοῦ πέρασε τόν τοῖχο ἐπιτείνει τή σημασία τοῦ ἐμποδίου.....

Ἄς περάσουμε σ' ἕνα ἄλλο θέμα : Δίνει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στήν ἀφήγηση τό γεγονός πῶς τό ἀγόρι εἶναι υἱοθετημένο ὀρφανό καί ὄχι νόμιμο παιδί ;

- Θάθελα νά φέρω ἕνα ἀκραῖο παράδειγμα. ἕνα ἐγκαταλειμμένο παιδί χωρίς μητέρα καί πατέρα εἶναι τό κατεξοχὴν μή-νόμιμο παιδί, εἶναι ὁ ἐκπτώτος. Γιά νά ἀμφισβητήσω τήν πατρότητα καθ'αυτή μου χρειαζόταν μιά ἀκραία περίπτωση, ἡ περίπτωση ἑνός προσώπου στιγματισμένου ἐξαρχῆς. Στό Μάρκο δέν ὑφίσταται ὁ νομικός θεσμός τῆς υἱοθεσίας. Ὁ ὀρφανός μένει πάντα ὀρφανός, ὀλδκιληρη ἡ

ΣΗΜΑΔΙΑ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠ' ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ (ὁ Μπενανί, ἀριστερά)



ΣΗΜΑΔΙΑ

ζωή του μπαίνει κάτω ἀπ' τίς εὐλογίες τούτης τῆς θεικῆς γενναιοδωρίας τοῦ θετοῦ πατέρα. Ἄνά πάσα στιγμή ὁ θετός πατέρας μπορεί νά τοῦ ἀρνηθεῖ τή γενναιοψυχία του καί, ὅπως καί νά ναι, δέν τόν κληρονομεῖ μετά τό θάνατό του. Μοῦ χρειαζόταν λοιπόν, ἐπαναλαμβάνω, μιά ἀκραία περίπτωση γιά νά δεῖξω τήν οὐσία αὐτῆς τῆς πατριαρχίας τῆς βασιμμένης σέ ἀξίες ὀντολογικῆς, μοῦ χρειαζόταν ἕνα πρόσωπο έντελῶς ἐκπτώτο σέ σχέση μέ τό Θεό, δηλαδή σέ σχέση μέ τήν πατριαρχική κοινωνία. Αὐτή ἡ ἀποψη δίνει νόημα στό νόμιμο παιδί, καί στή συνέχεια δίνει νόημα στό πεπρωμένο του. Σέ τελική ἀνάλυση, προσπάθω νά προσβάλω αὐτή τήν ἀντληψη γιά τό Θεό-Προστάτη.

- Τί ἀκριβῶς θά μᾶς ἔκανε νά υἱοθετήσουμε τήν ἀποψη σου, ὅτι δηλαδή πρόκειται γιά μιά παραβολή ὅσον ἀφορᾷ τό περιεχόμενο τῆς ταινίας ;

- Ὅπως εἶπαμε ἤδη, οἱ καταστάσεις εἶναι ἀκραῖες : ἕνα ἐγκαταλειμμένο παιδί, ἕνας γενναῖος καί αὐταρχικός πατριός, μιά τομή πού χωρίζει τό φιλμ στά δύο καί γιά τήν ὁποία δέν μιλήσαμε ἀκόμα, μιά ζωή παρακοινωνική. Πολλά μορφικά στοιχεῖα πού παίρνουν τή θέση ἀξιώματος καί μαθηματικού τύπου μπλέκονται μεταξύ τους γιά νά ὀδηγήσουν τά πάντα στόν προκαθορισμένο στόχο. Ἡ δομή τῆς ταινίας εἶναι σχεδόν μαθηματική. Ὁ ἠθικός τομέας δέν βαραίνει στήν ἀνέλιξη τῆς δράσης.

- Μπορεῖ νά παρατηρήσει κανείς ὅτι ἡ ἀφήγηση ὀργανώνεται μέ βάση μερικά ἀρκετά δυνατά κομμάτια τῆς δράσης καί σέ σχέση μ' αὐτά τά κομμάτια. Πῶς δικαιώνεται αὐτός ὁ ὑπερτονισμός μερικῶν στιγμῶν τῆς ζωῆς τοῦ παιδιοῦ ;

- Ὅπως προσπάθησα νά πῶ καί παραπάνω, ἡ ταινία μου εἶναι ἡ ἀπόδειξη μιᾶς θέσης. Συνεπῶς ὑπάρχει σ' αὐτήν μιά κάποια θεατρικότητα. Στό πρῶτο μέρος κυρίως μπορεί νά βρεῖ κανείς μερικῆς στιγμῆς πού ἀποτελοῦν ὀλδκιληρης φορτισμένες μέ σημασία. Θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε τίς στιγμῆς αὐτές θεατρικές. Τά σημεῖα αὐτά, γύρω ἀπ' τά ὁποία ἀρθρώνεται ἡ δράση, εἶναι θαρῶ κατ' ἀρχήν ἡ στιγμή κατὰ τήν ὁποία, μέσα στά πλαίσια τῆς κατάστασης τῆς ὀρφάνειας, περιγράφεται τό παιδί σάν "ἐπιδεικτικό τελειοποίησης". Ἡ σκηνή αὐτή στήν ὁποία ἀντιμετωπίζεται ὁ χαρακτήρας σάν ἀντικείμενο τοῦ προγράμματος μιᾶς κάποιας παιδείας, εἶναι πολύ θεατρική. Ἄλλες θεατρικές στιγμῆς : τό κοίταγμα στόν καθρέφτη, ἡ ἱεροτελεστία τῆς ἴδιοποίησης τῆς ἐξουσίας. Ἐνεῖνο, παιδί παράνομο, δέν μπορεί νά κατέχει τίποτα, δέν μπορεί νά ἔχει τίποτα, συνεπῶς δέν μπορεί νά εἶ ν α ι . Γιά

κεινο μπαίνει πάντα το πρόβλημα του κόσμου, των πραγμάτων, της δικής του εικόνας, και πολλά άλλα προβλήματα ακόμα. Οί σιηνές της τελετής είναι οί θεατρικές στιγμές της οικειοποίησης κατά τις οποίες το παιδί δοκιμάζει να αποχτήσει μια έξουσία, να την σφετεριστεί, μια και ή πραγματική έξουσία, εκείνη του πατέρα, δεν του ανήκει γιατί είναι νόμιμη.

- Επίσης, ενεργεί μμητικά όταν δοκιμάζει, π.χ., να κατασκευάσει μια καραμπύνα ανάλογη μ' εκείνη του πατέρα, όταν προσπαθεί να μμηθεί τις χειρονομίες του πατέρα.

- Η καραμπύνα του πατέρα του είναι πραγματικό αντικείμενο, είναι ένα αντικείμενο δύναμης. Το κατασκευασμένο αντικείμενο είναι ή οικειοποιημένη έξουσία του πατέρα δηλαδή ή καθρέφτης, το όμοίωμα που επιτρέπει στο παιδί να δοκιμάσει να επαναποχτήσει ένα είναι. Μιμείται τις χειρονομίες του πατέρα γιατί είναι παιδί μη-νόμιμο, δηλαδή άνθρωπος χωρίς υπόσταση. Με τή μίμηση ανακλύεται πάνω του ή νομιμότητα. Δεν μπορεί να ανακλύσει μόνο του το είναι. Πρέπει να το αντιγράψει. Μια άλλη ολοφάνερα θεατρική στιγμή είναι αυτή της έκπληξης που του προκαλεί ή πατέρας του που έρχεται από πίσω, τή στιγμή που το παιδί ανακαλύπτει το μικρό ρεβόλβερ. Τότε συνειδητοποιεί τή μη-νομιμότητά του και ή δράση επιταχύνεται μέχρι μια άλλη θεατρική στιγμή, αυτή της τιμωρίας πάνω στο χέρι. Πρόκειται για μια στιγμή αλληγορική κατά τήν όποια έγγραφεται στο κορμί του το σημάδι, το τατουάζ, χωρίς να ξέρουμε πώς και από ποιόν. (Ο άραβικός τίτλος WECHMA σημαίνει μάλλον τατουάζ παρά ούλή ή σημάδι. Το WECHMA δεν είναι μόνο κάτι που γίνεται περιστασιακά με μια έξωτερική συγκεκριμένη επέμβαση· είναι αποτέλεσμα μιας κοινωνικής διεργασίας, είναι το πεπρωμένο, είναι αυτό που έγινε το παιδί μέσα σε μια πατριαρχική οικογένεια).

- Φτάσαμε στη βασική καμπή της αφήγησης, όταν επικυρώνεται το πέραςμα απ' τήν κατάσταση της παιδικής ηλικίας στην κατάσταση της έφηβειας. Απ' τή στιγμή που περνούμε αυθαίρετα το όριο της ηλικίας με τή δυνατότητα μιας τέτοιας αυθαιρέσας που δίνει ή αφήγηση, υπάρχει ένα πρόβλημα έκπληξης του μύθου. Το πρόβλημα αυτό συνίσταται στο να ξέρουμε τί ταυτότητα αποχτήσει το παιδί, ποιος είναι μέσα σ' αυτή τή συμμορία των καιοποιών που βλέπουμε στην όδονη και τί έκανε ή δημιουργός για να τον ξεχωρίσει απ' τήν ανώνυμη ομάδα.

- Θέλησα να δημιουργήσω μια αίσθηση χασμωδίας. Έπρεπε ή θεατής να βυθιστεί στο δεύτερο μέρος μ' ένα είδος διασκορπισμού και σιγά σιγά να επισήμάνει το κύριο πρόσωπο.

- Πριν περάσουμε στο δεύτερο μέρος θέθελα να σε ρωτήσω τί είδους λειτουργικότητα ή αξία δίνει σ' εκείνη τή μυστηριώδη σιηνή όπου ή πατέρας μπαίνει στο νερό τής σπηλιάς για να κολυμπήσει. Έχει μόνο μια σημασία "αποκαθαρμού πριν απ' το θάνατο".

- Δεν πρέπει να αντιμετωπίζεις τή σιηνή αυτή με τρόπο ρεαλιστικό. Όταν μου κάνουν τήν ερώτηση αυτή απαντώ: μπαίνει στο νερό για να καθαρίσει τή θέλησή του ώστε ή τιμωρία να είναι εκείνη μιας καθαρής θέλησης. Στην πραγματικότητα επανέλαβα έναν θρύλο που μιλάει για τις σπηλιές που μέσα τους κυλάει νερό και που κατοικούν από δυνάμεις σκοτεινές και καιοποιές. Βούτηξα λοιπόν τον πατέρα εκεί μέσα περιβάλλοντάς τον με σάβρα και άλατι γιατί, όπως λέν, αυτά τά πράγματα προστατεύουν απ' τά καιοποιά πνεύματα. Η παράδοση λέει επίσης πώς, παρόλ' αυτά, όποιος μπαίνει σε τέτοιο νερό πεθαίνει έτσι κι αλλιώς. Έδω εμφανίζεται ένα παράδοξο: το άτομο προστατεύεται αλλά παρά τήν προστασία πεθαίνει. Το γεγονός πώς επανέλαβα το μύθο κατά γράμμα, σύμφωνα με τήν παράδοση, του δίνει κατά τή γνώμη μου μια χλευαστική χροιά. Γιαυτό ακριβώς, αυτή τή σιηνή δεν πρέπει να τήν αντιμετωπίζουμε παρά μόνο απ' τήν ψυχολογική της πλευρά, δηλαδή σαν ένα σύμβολο αποστέρησης ή απογύμνωσης. Πριν περάσουμε στο δεύτερο μέρος της ταινίας, θαρῶ πώς κάτι έχουμε να πούμε ακόμα για το πρώτο. Αφήνοντας κατά μέρος τις θεατρικές στιγμές και τις εμφανισιακά προφερόμενες δραματικές ένότητες υπάρχει στο πρώτο μέρος αυτό που ή Μπάρτ ονόμασε "μανεκέν" δηλαδή μια φόρμα ταυτόχρονα ασύλληπτη και αποσπασματική που στην ταινία μου σχηματίζεται από διάφορες στιγμές (το παιδί που παίζει τήν τυφλόμυγα στην αύλη, το πλάνο στο όποιο το βλέπουμε να πηγαίνει προς τον τοίχο, οί λόγοι, οί πομπώδεις φράσεις του πατέρα που μιλάει για το παιδί που το βρήκε στην όχθη) που επιτείνουν τή θεατρικότητα, και των όποιων ή παραγόμενη έντυπωση θα γίνει αίσθητή μόνο στο τέλος του φιλμ. Είναι οί πρώτες διακλαδώσεις αυτού του "μανεκέν" που έλεγα και που σε τελική ανάλυση δεν είναι παρά μια επανάληψη του οιδιπόδειου μύθου του παιδιού που βρέθηκε και που αρνείται τον πατέρα. Πρόκειται για διάσπαρτες φόρμες που προστίθενται σταδιακά, χωρίς προς το παρόν να έχουν μια πολύ ισχυρή δραματουργική βαρύτητα. Ρίχτηκαν μέσα στο στόρυ της ταινίας αλλά δεν είναι οργανικά δεμένες μ' αυτό. Η σύλληψη του δεύτερου μέρους είναι διαφορετική. Οί θεατρικές στιγμές είναι λιγότερο ισχυρές. Για το πρώτο μέρος μπορεί

να είς να πει πώς είναι περισσότερο ιστορικό και για το δεύτερο πώς είναι περισσότερο χωρικό, δηλαδή του λείπει ή χρονική και συνεπώς ή ιστορική διάσταση. Το πρώτο μέρος αποτελεί, θα λέγαμε, το ιστορικό πλαίσιο στο όποιο αναφέρεται το δεύτερο. Η μόνη ισχυρή δραματική στιγμή του δεύτερου μέρους είναι ή στιγμή της κρίσης, ή στιγμή που ή ήρωας προσπαθεί να βγάλει τά μάτια του. Αλλά ή στιγμή αυτή δεν έχει πια τήν ίδια λειτουργικότητα με τις θεατρικές στιγμές για τις οποίες μιλήσαμε, δεν είναι οργανικά δεμένη στην αφήγηση, είναι ένα στοιχείο στατικό. Θαρῶ πώς το δεύτερο μέρος είναι πολύ πιο στατικό, παρά τήν αφθονία των επεισοδίων.

- Έχω τήν εντύπωση ότι ενήργησες κατά ζεύγη: υπάρχει μια "μονομαχία" στο επίπεδο των θέσεων στο επίπεδο των καταστάσεων, στο επίπεδο των χαρακτήρων. Δημιουργείται ένα ζεύγος τήν ίδια στιγμή με τήν ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στα δύο μέρη αυτού του ζεύγους. Στο δεύτερο μέρος, ή ήρωας βρίσκεται σ' ένα πανηγύρι όπου ξανασυναντάντον παιδικό του κόσμο και ή γοητεία που νοιώθει βλέποντας τον άνθρωπο που κάνει το νόμμο με τή μοτοσυκλέτα, τον "κύριο-μετά-το-θεό-της-μηχανής-του", θυμίζει τή σχέση πατέρα-παιδιού του πρώτου μέρους.

- Πράγματι, στο δεύτερο μέρος ξαναβρίσκουμε μερικές καταστάσεις του πρώτου. Ξαναβρίσκουμε έναν υπάλληλο-προσάτη, δηλαδή τον πατέρα του. Ξαναβρίσκουμε αυτόν τον τσαρλατάνο σαν υποκατάστατο του πατέρα, δεδομένου ότι στο μεταξύ παντρεύτηκε τήν μητριά του, μετά το θάνατο του πατέρα του. Για τον ήρωα ή μητριά είναι το πουλί, είκόνα φαλική, και ή φύση που πάντα τον οδηγεί σε τήν άποτυχία. Για κείνον αυτή ή γυναίκα είναι το σεξ-φύση και το σεξ-πρόβλημα. Ξανανοιώθει τήν ίδια ναυτία όταν σχίζει τή μάσκα. Νιώθει τήν ίδια ναυτία που ένωθε και στο πρώτο μέρος όταν επιδίδονταν σ' εκείνη τήν τελετουργία της οικειοποίησης των αντικειμένων. Συνεπώς στο δεύτερο μέρος ξαναβρίσκει τά φαντάσματα του πρώτου. Σε τελική ανάλυση είναι ένας χαρακτήρας παρελθοντολογικός που φαντασματοποιεί τά γεγονότα της ύπαρξής του.

- Απ' τή στιγμή που το φιλμ αρνείται τήν ιδέα του πεπρωμένου προσεγγίζει τήν ιστορία.....

- Το φιλμ απορρίπτει το πεπρωμένο, αυτή τήν καθαρά ιδεαλιστική έννοια. Ο ιδεαλισμός απορρίπτεται. Αυτό που απομένει είναι μια επίκληση στην ιστορία. Ο ήρωάς μου παραμένει χαρακτήρας αναρχικός, ρομαντικός, όνειροπόλος, πάντα περιβεβλημένος απ' αυτή τή φαντασμαγορία. Δεν καταφέρνει να βγει απ' αυτήν παρά σε μερικές στιγμές άφύπνησης. Στην πραγματικότητα δεν συνειδητοποίησε τίποτα. Το μόνο που συνειδητοποίησε είναι κάποιες στιγμές έξεγερσης.

- Άς μιλήσουμε για το τελευταίο πλάνο όπου ή κεραυνός δεν πέφτει για να σκοτώσει τον ήρωα, αλλά για να τον "σβύσει".

- Είναι ή στιγμή του χλευασμού, του σαρκασμού, είναι ή γελοιοποιημένη θεική επέμβαση. Γιατί, σε τελική ανάλυση τήν ευθύνη του κεραυνού τήν έχω εγώ κι όχι ή Θεός. Είναι ή στιγμή κατά τήν όποια το δικό μου "εγώ" ύλοποιείται.

- Τι είδους μουσική είναι αυτή που ακούμε στην ταινία;

- Τή συνέθεσε για τήν ταινία ένας φίλος μου. Είναι εμπνευσμένη από τήν άραβική και τή βερβερική μουσική. Είναι λαϊκή μουσική.

- Τελειώνοντας, μπορείς να μās πεις αν το φιλμ προβλήθηκε στο Μαρκό και τί αντιδράσεις προέκυψαν αν προβλήθηκε;

- Η ταινία δεν προβλήθηκε ακόμα στο Μαρκό μέσα από το υπάρχον δίκτυο διανομής. Τήν έδειξα μόνο μια φορά σ' ένα είδος φεστιβάλ. Οί άνθρωποι ένωσαν να τους άφορα, κι αυτό είναι θετικό στοιχείο. Στο Μαρκό υπάρχει μια μικρή κινηματογραφική ύποδομη, αλλά κινηματογραφική βιομηχανία στην κυριολεξία δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει κανένας νόμος που να κατοχυρώνει τον κινηματογράφο. Προς το παρόν ή μαροκινός κινηματογράφος κάνει τά πρώτα του βήματα. Γύρισα τήν ταινία μου με χρήματα ανθρώπων που μου είχαν εμπιστοσύνη. Είχαν δεϊ προηγουμένως τά φιλμικά μου πρώτολεια των εξετάσεων της IDHEC. Οί τεχνικοί, κι αυτοί έμαθαν τή δουλειά τους στη Γαλλία.

Η μαγνητοφώνηση έγινε στην Ύερ τον Μάιο του 71 ειδικά για τον "Σύγχρονο Κινηματογράφο" απ' τον άπεσταλμένο μας Μισέλ Δημόπουλο και τους Γάλλους κριτικούς και φίλους μας Ύβ Ντελυμπάν και Λουί Σεγιέν.

Απομαγνητοφώνηση: ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ  
Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

# «αθανάτη ιστορία»

## ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

του Βασίλη Ραφαηλίδη

"Κανείς δεν μπορεί να βασιλεύει άθωα"  
Σαίν-Ζυστ

"... άθωα είναι μόνο η άπουσία δράσης, ή κατάσταση μιᾶς πέτρας, αλλά όχι και η ύπαρξη ενός παι-  
διοῦ" (Χέγκελ). Ο Γουέλλες στά πενηνταέξι του παραμένει πάντα τό "άθωο" παιδί-θαῦμα τῶν εἰ-  
κοσιπέντε χρόνων (τόσο ἦταν ὅταν γύρισε τόν "Πολίτη Καίην") πού παρατηρεῖ ἔκθαμβο "τά θαῦμα-  
τα τοῦ κόσμου τοῦτου", πού κρίνει ανέλεητα τή μικρότητα και τήν ἀσημαντότητα τῶν ἐπιβιασμένων  
ἀπ' τή ματαιοδοξία τους "δημιουργῶν", πού χαιρέται γιά τήν ἀνικανότητα τῶν τελευταίων νά κατα-  
λάβουν πῶς ἡ δημιουργία καθεαυτή ἀποτελεῖ ἄβρι μέ τήν ἔννοια πού ἔχει ἡ λέξη αὐτή στήν ἀρ-  
χαία ἑλληνική τραγωδία. Ἡ "άθωα" ἰδιοφυία του τοῦ δίνει δικαίωμα στό σαρκασμό και τήν εἰρωνεία,  
στόν ἔγκρισμό και τήν ἀσυνείδηση.

Ἀλλά, πιστεύοντας φανατικά στήν ὑπερβατικότητα (γιά τόν Γουέλλες τό κάθε τί ἀναιρεῖται ἢ  
συνθλίβεται ἀπό μιᾶ δύναμη πού τό ὑπερβαίνει εἴτε μέ τή μορφή θεϊκῶν, εἴτε ἀνθρώπινων, εἴτε ἀ-  
κόμα αὐτοεπιβεβλημένων νόμων) δέν ἐξαιρεῖ οὔτε τόν ἑαυτό του ἀπ' τή μοίρα πού περιμένει πάντα  
τήν ἀτέρμονη χορεία τῶν ἄβριστων-Προμηθεῶν: "Ὅλα τά φιλμ τοῦ Γουέλλες δέν εἶναι παρά μιᾶ ἀ-  
νελέητη αὐτοκριτική, πράγμα πού συνιστᾶ, ἄλλωστε, τή δύναμη και τό μεγαλεῖο τους. Αὐτός ὁ βάρ-  
βαρος πού αὐτοανακηρύσσεται βασιλιάς βρίζοντας χυδαιότατα τοὺς "νόμους" βασιλιάδες πού σφε-  
τερίστηκαν τό δικό του θρόνο, αὐτός ὁ δικτάτορας-φιλόσοφος πού περιφρονεῖ ἐπιδειχτικά κάθε ἰσ-  
χυρό πού δανεισθηκε τήν ἰσχύ του ἀπό ἕναν κόσμο σιωπηλῶν δούλων, ξέρεي θαυμάσια πῶς και ἡ δική  
του δύναμη εἶναι ἐξέλιξις ἐτοιμόδοξη. Κρίνει, λοιπόν, και κρίνοντας αὐτοκρίνεται: "Ὁ Καίην εἴτε ἔ-  
χει σάν πρότυπο τόν Γουίλιαμ Ράντολφ Χήρστ εἴτε ὄχι (ὁ Γουέλλες τό ἀρνεῖται), παραμένει πάντα  
ὁ ἀλαζών Ὁρσον πού δέν παραιτήθηκε ποτέ ἀπ' τό ὄνειρό του νά χτίσει τήν προσωπική του Αὐτο-

κρατορία, βασιζόμενος στήν ἀπυρόβλητη ἐντιμότητά του και τήν ἀπεραντσύνη τῆς καλωσύνης του.  
Ἀλλά ἡ ἄβρις μεταλάσσει τόν Τσάρλς Φόστερ Καίην-Γουέλλες σέ ἀδίστακτο δικτάτορα πού χάνει  
σιγά σιγά ὅλους τοὺς ὁπαδούς του και πεθαίνει ἐγκαταλειμμένος στήν ἀπέραντη μοναξιά τῶν αἰ-  
θουσῶν τοῦ Ξαναντοῦ, αὐτοῦ τοῦ πύργου τῆς ματαιοδοξίας τοῦ χτισμένου στήν ἄμμο τῆς ἀλαζωνεί-  
ας του. Ὁ Ἀριαντίν, κατασκευαστής ὄπλων και ἔμμεσα κυρίαρχος τοῦ κόσμου, σκοτώνεται μέ ὄπλο  
πού βγῆκε ἀπ' τά ἐργοστάσιά του. Οἱ Μεγαλειώδεις Ἀμπερσονς τῶν ὄπλων τό μεγαλεῖο συνίσταται  
σέ μιᾶ κληρονομημένη ἰσχύ χάνουν τό μεγαλεῖο τους προοδευτικά και καταστρέφονται, ἀκριβῶς γι-  
ατί χρησιμοποίησαν καθ' ὑπερβασιν μιᾶ ἰσχύ πού δέν τους ἀνήκε. Ὁ ἐπιθεωρητής Κουήνλαν ("Δίψα  
τοῦ Κακοῦ") ὑπερβαίνει κι αὐτός τή δανεισμένη ἀπ' τοὺς νόμους ἰσχύ του και, παρόλη τήν ἐντιμ-  
τητα τῶν προθέσεών του, καταλήγει στό χαμό γιὰτί ξεπέρασε κάποιο "μέτρο". Στό "Μάιβεθ" και  
τόν "Ὁθέλλο" ἡ ἀρχική ἀθωότητα καταλήγει στό ἔγκλημα κι ἀπό κεῖ στήν αὐτοκαταστροφή. Ἡδη ὁ  
Γουέλλες, μέ τίς δυό αὐτές ταινίες του ἐξομολογεῖται και δημόσια τήν πίστη του στόν μεγάλο πρό-  
γονο και θεό του Σαίξπηρ, τοῦ ὁποῦο θέλει νά ναι ὁ κατ' εὐθείαν διάδοχος και συνεχιστής τοῦ προ-  
σαρμοσμένου στά μέτρα τῆς ἐποχῆς μας ἔργου του. Ἡ ἄβρις ἐδῶ, στό προσωπικό ἐπίπεδο αὐτή τή  
φορά, εἶναι ὀλοφάνερη. Τόπαμε ἤδη, στόν Γουέλλες προσωπική ζωή και καλλιτεχνική δημιουργία εἴ-  
ναι γραμμές παράλληλες.

Ὡστόσο, ὁ κατὰ Γουέλλες Τζόζεφ Κ. ("Δίκη") συντριβεται γιά τοὺς ἀντιθετοὺς ἀκριβῶς λόγους:  
δέν χρησιμοποίησε τή δύναμη τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασής του και μόνο ἀρριούντως ἀποτελεσματικά.  
Παραῆταν "ἐκτός" - ὅπως και τό παραπλήρωμά του, ὁ περὶ τά πάντα ἐκτός τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ ἀδιάφο-  
ρος Φάλοσαφ. Σ' αὐτές τίς δυό ταινίες ἡ ἔννοια τῆς ἄβρις ἀρχίζει νά διαφοροποιεῖται: ὁ προσ-  
διορισμός της γίνεται πιά μέ ὄρους κοινωνικούς. Τό τρομερό παιδί ἀρχίζει ἐπιτέλους νά ἐνηλικίω-  
νεται και νά καταλαβαίνει: Ἡ ἄβρις ἀντιστρέφει τή φορά τῆς ἐπενέργειάς της. Δέν κατευθύνε-  
ται ἀπ' τή μονάδα-ἄτομο πρὸς τήν Ὀλότητα (τό κατοικημένο ἀπό μιᾶ στρατιά θεῶν ἀρχαιοελλη-  
νικό Σύμπαν ἢ τήν ἐγκαθιδρυμένη σαιξπηρική κοσμική τάξη) ἀλλά ἀπ' τήν πανίσχυρη και ἀλαζωνική  
Ὀλότητα πρὸς τό ἀνίσχυρο ἄτομο. Ὁ Ὁρσον ὁ Μέγας, ὕστερα ἀπό μιᾶ ἐπίμονη μέν ἀλλά σχεδόν  
ἀσυνείδητη προσπάθεια τριάντα χρόνων καθιερώνει ἕναν καινούργιο ὄρισμό τῆς μοντέρνας τραγω-  
δίας: "Ἔστι οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως ἀτελεστάτης και εὐτελεστάτης". Τό δεύτερο σκέλος  
τοῦ παραποιημένου ἀριστοτελικοῦ ὁρισμοῦ παραμένει σχεδόν ἀμετάλλαχτο - πράγμα πού μᾶς δίνει  
τί δικαίωμα νά μιλάμε γιά γουελλική τραγωδία.

Πρὶν φτάσουμε στή μελέτη τῆς κατ' ἐξοχήν γουελλικῆς τραγωδίας ("Ἀθανάτη Ἱστορία") πρέπει  
νά ποῦμε ὅτι και στίς δυό ἐκδοχές τοῦ γουελλικοῦ τραγικοῦ, ὁ Γουέλλες ἀποφεύγει συστηματικά νά  
πάρει θέση ἀπέναντι στό δόγμα τοῦ τραγικοῦ ἥρωα. Δέν ξέρει ἀκόμα ἂν φταίει ὁ ὑβριστής ἢ ὁ ὑ-  
βριζόμενος: Ὁ ἐπιθεωρητής Κουήνλαν ἔχει ὅλο τό ἄδικο μέ τό μέρος του (ὁ Γουέλλες δηλώνει  
πῶς τόν θεωρεῖ σάν τήν προσωποποίηση τοῦ δικτάτορα-ὑπεραστυνομικοῦ). Ὡστόσο, ἡ συμπάθειά του  
γιά τόν παντοδύναμο Κεφαλοδικτάτορα πού ἡ συντριβή του ἐκμαιεῖται σ' ἀλήθεια τό ἔλεος τοῦ θεα-  
τῆ. (Σ' αὐτό ὀφείλεται, κατὰ τή γνώμη μας, και ἡ ἀπογορευση τῆς εἰσαγωγῆς τῆς ταινίας στή Σοβι-  
ετική ἔνωση). Ὁ ἀρχικακελάρης Ἀριαντίν, καταντάει στό τέλος φιγούρα ἀξιοσεβαστή, ἔτσι πού  
βρίσκεται περικυκλωμένος ἀπ' τό τρομαχτικό παρελθόν του. Ὁ Γουέλλες, ὅπως ὅλοι οἱ βάρβαροι, ὅ-  
πως ὅλα τά παιδιά, δέν ἔχει ἀκόμα καμιά αἴσθηση τῆς κλιμάκωσης τῶν ἠθικῶν ἀξιών: "Ὁχι μόνο δια-  
βαθμώσεις δέν ὑπάρχουν ἀνάμεσα στό καλό και τό κακό, ἀλλά οἱ δυό ἔννοιες συγχέονται ἀξεδιάλυτα  
- ὅπως ἀκριβῶς στόν Ζωροαστρισμό ἀπ' τόν ὁποῖο γεννήθηκε και ἡ χριστιανική αἵρεση τῶν μανιχεισ-  
τῶν πού λατρεύουν μέ τήν ἴδια θέρη και τό θεό και τό ἀναγκαῖο γιά τήν ὑπαρξή του συμπλήρωμα,  
τό διάβολο. Ὁλοι οἱ χαρακτήρες τῆς γουελλικῆς τραγωδίας εἶναι ἠθικά ἐπιληψίμοι ἀλλά και ὅλοι  
τείνουν πρὸς τήν ἀγιότητα γιὰτί "πολύ ἀμάρτησαν". Ὁ Γουέλλες τάσσεται σαφέστατα μέ τήν πλευ-  
ρά τῆς ἱστορίας ἀρνούμενος πεισματικά κάθε φραγμό στήν πρόοδο, ἀλλά παράλληλα στέκεται μέ δέ-  
ος μπροστά σ' αὐτό τό φραγμό. Ἡ λύση τῆς τραγωδίας του ξανοίγει πάντα προοπτικές γιά μιᾶ πιθαν-  
νὴ ἀλλαγὴ, ἀλλά τό παρελθόν ἀγκιστρώνεται πεισματικά στό παρὸν ἐμποδίζοντας ἔτσι τήν ὀμαλή ἀ-  
νέλιξη τοῦ προοσῆς. Νά κι ἕνας ἄλλος ὄρισμός τῆς τραγωδίας - τοῦ Γουέλλες αὐτή τή φορά - πού  
δείχνει πεντακάθαρα τό μανιχεισμό του: "Τραγωδία εἶναι ὁ ξεπεσμός μιᾶς καλῆς ψυχῆς". Θά μπο-  
ρούσαμε, λοιπόν, νά ποῦμε ὅτι ἡ αἴσθηση τοῦ τραγικοῦ γιά τόν Γουέλλες καθορίζεται ἀπ' τήν ἀντί-  
θεση ἀνάμεσα στό συναίσθημα και τή νόηση - μιᾶ ἀντίθεση πού δέν τήν ξεπέρασε οὔτε καν στό ἐ-  
πίπεδο τῆς προσωπικῆς του ζωῆς. Σάν διανοούμενος ξεχωρίζει θαυμάσια τίς ἠθικές ἀπ' τίς ὄντολο-  
γικές κατηγορίες, ἀλλά σάν ψυχοσύνθεση ἀπορίπτει κάθε μορφή διαφοροποίησης τοῦ ὄντος. Μ' ἄλ-

λα λόγια, μέσα στον όρθολογισμό του παραμένει βαθύτατα παγανιστής. Είναι ένας "βάρβαρος" που μάταια προσπαθεί να κρύψει το μίσος του για το φάουστικό πνεύμα : "Ο Φάουστ γιαυτόν παραμένει πάντα το ύψιστο σύμβολο της υπέρβασης μέσα απ' τή νόση, κι αυτή ακριβώς ή υπέρβαση τόν κάνει ένοχο άσυγχώρητης "Υβρεως άπέναντι στην παγωμένη τάξη του Σύμπαντος. Θα μπορούσαμε να πούμε πώς ένας ήρωας του Γουέλλες είναι πρόσωπο που έχασε τήν ταυτότητά του και προσπαθεί να τήν ξαναβρεί, κι αυτή ακριβώς ή λογικά δικαιωμένη προσπάθεια τόν οδηγεί στο χαμό : "Απ' τή στιγμή που αρχίζει ή δράση χάνεται ή άθωότητα, ή όποια ώστος, για τόν Γουέλλες, άποτελεί τόν στερεό πυρήνα τής ανθρώπινης προσωπικότητας. Και τούτος ό πυρήνας τής θυσιασμένης στή δράση άθωότητας είναι που κάνει συμπαθητικούς και τους πιδ βδελυρούς δολοφόνους του. "Όμως ή δράση, και κατά συνέπεια τό χάσιμο τής άθωότητας είναι μία αναγκαιότητα. Συνεπώς δεν υπάρχει δίλημμα έκλογής ανάμεσα στα δυό : ό άνθρωπος δρα άναγκαστικά και καταστρέφεται άναγκαστικά. "Ένας Φάουστ και ένας άντι-Φάουστ συνυπάρχουν άλληλοσπαρασσόμενοι μέσα στην ίδια προσωπικότητα.

"Η "Αθάνατη "Ιστορία" συνοψίζει και ταυτόχρονα αναθεωρεί τή γουελλική φιλοσοφία. "Ο υπέρ-πόντιος πολίτης τής άμερικάνικης Αυτοκρατορίας Κλέη που έζησε, έκλεψε και θησαύρισε στο Μακάο είναι κατ' εύθελος άπόγονος του πολίτη Καίην ή καλύτερα ό ίδιος πολίτης Καίην που έπιβίωσε ποιητική άδεια και συνέχισε τή δράση του σ' ένα περιβάλλον στο όποιο δεν ισχύει ή ψευδοδημοκρατική άρχή τής "ισότητας τών εύκαιριών". "Ο πανίσχυρος "Αρχων του Τρόμου έχει ολοκληρώσει πια τό καταχτητικό του έργο. "Ο νέος Καίην ζει όλομόναχος σ' ένα άποικιακό και έκκεντρο παλιού του πύργου Ξαναντού, και τίποτα δε φαίνεται να άπειλεί τήν άποξηραμένη και άποστειρωμένη "εύ-τυχία" του, καθάριο άπόσταγμα καθαρής νόησης απ' τήν όποία έχει άπομακρυνθεί έπιμελώς κάθε συναισθηματική πρόσμιξη. "Ο πραγματισμός του Γουίλιαμ Τζαίης βρήκε τήν τέλεια εικόνα του. Τό δίλημμα έκλογής ανάμεσα στή νόση και τό συναίσθημα δεν υπάρχει πια, ή πρακτικιστική νοσηρχία



έχει γίνει άπόλυτη, αλλά ή ρωγή απ' τήν όποία θα είσχωρήσει τελικά ό δαίμονας τής καταστροφής έχει μείνει άνοιχτή άπό λανθασμένο ύπολογοισμό του μαθητή του πρώτου διδάξαντος τό δόγμα τής άπόλυτης άποτελεσματικότητας Τζαίης: "Τά φανταστικά πρόσωπα έπηρεάζουν κατά μεγάλο ποσοστό τή δυνατότητα για δράση. "Η τέχνη ικανοποιεί μία όντολογική άνάγη" (Λούκατς). "Ο άκίνητο-ποιημένος κόσμος του Κλέη ύφίσταται μία τρομαχτική άναταραχή απ' τή θριαμβική είσβολή σ' αυτόν του φανταστικού μορφοπλαστικού πυρήνα τής καλλιτεχνικής και μη δημιουργίας, δηλαδή του μύθου. "Ο Κλέη, τόν όποιο ό Γουέλλες, στο έπίπεδο τής καλλιτεχνικής του μορφοποίησης (άμφίεση-μακι-γιαζ-ζωική παρουσία) έκανε πανομοιότυπο του "Εβραίου "Ιεχωβά - του άτεγκτου και άδιάφορου για τή μοίρα του κόσμου Θεού, του κυρίαρχου άκόμα και τών μύθων που άποτελούν τήν ούσα τής ύπόστασης του - δέχεται κατακέφαλα τόν κεραυνό που ό ίδιος ξαπόλυσε : "Η πραγμάτωση του μύθου και ή προσπάθεια ύποταγής του στον πραγματισμό είναι ή "Υπέρτατη "Υβρις του Θεού προς τή θείκη του ύπόσταση. Τό 1793 ό Σαιν-Ζυστ άποφάσισε να σκοτώσει τό Θεό εν όνόματι τής Γαλλικής "Επανάστασης και να βάλει στον άδειο θρόνο του τόν θεοποιημένο άνθρωπο, δηλαδή τόν πανίσχυρο άστό-άτομο που άργότερα ό Κίργκεργκωρτ τό χρεϊ όμοιοούσιο του Πατρός και τό κατοχυρώνει άπό κάθε προσβολή έξωθεν. ("Ο Λούκατς ύποστηρίζει πώς οι σημερινές έκκλησίες γεμίζουν άπό θρησκευόμενους άθεους που πρό πολλού έπασαν να πιστεύουν στην όντολογική ύπαρξη ενός Θεού-προστάτη). "Όμως, ποιός θα μπορούσε ή θα τόλομούσε να δολοφονήσει τόν θεοποιημένο άνθρωπο, αυτή τή μεταφυσική τερατώδια που τόσο πονηρά ύποκατάστησε στην άστική συνείδηση τόν δολοφονημένο απ' τόν όρθολογισμό Θεό ; "Αφού οι καλιοί θεοκτόνοι δεν τόλμησαν να ρίξουν και τή χαριστική βολή και να άπαλείψουν και τά θεοποιητικά πρότυπα (βούληση για δύναμη-καθυπόταξη μέσω του κεφαλαίου-έξόντωση μέσω του κεφαλαίου-κυριαρχία μέσω του κεφαλαίου) κι άφού όλοι οι "Άγιοι θεοκτόνοι-άπελευθερωτές πέθαναν στην κρεμάλα τό 1905 μαζί με τόν τελευταίο τους εκπρόσωπο, τόν Καλιάγιεφ, δεν άπομένει άλλη έλπίδα σωτηρίας απ' τήν άναμονή τής αυτοκτονίας και τής άυτοεξόντωσης του ανίδετου άστού. ("Ο Γιοντάρ τόδειξε ήδη μ' έναν τρόπο συγκλονιστικά παραστατικό στο "Γουήκ "Έντ").

"Ο Γουέλλες δεν σκοτώνει τόν Παντοδύναμο (Κλέη) όπως κάνει στις άλλες του ταινίες με τις διαφορετικές παραστάσεις του ίδιου Παντοδύναμου (Καίην, "Αρκαντζ, Κουήνλαν) αλλά τόν ώθει στην αυτοκαταστροφή, που έρχεται σά συνέπεια τής "Υβρεως τής πραγμάτωσης του μύθου.

Στόν τομέα τής ιδεολογίας, ή οικειοποίηση τών μυθικών άρχαιτύπων ήταν πάντα τό σταθερότερο στήριγμα του άστισμού. "Ένα σύστημα θρεμένο με τους μύθους του και στηριγμένο σ' αυτούς είναι φυσικό να διογκώνεται άνατάπαυστα μέχρι τή διάρρηξη του απ' τά ιδεολογικά ύποπροϊόντα τής έμπόρευματικής παραγωγής. "Ο Κλέη- "Ιεχωβάς προσπαθεί να ένσαρκώσει (στην κυριολεξία) τό μύθο τής δημιουργίας του κόσμου χρησιμοποιώντας σάν πρώτη κοσμογονική ύλη, τήν "Ιδέα : "Εν άρχή ήν ό Λόγος, και ό Λόγος ήν παρά τω Θεώ, και Θεός ήν ό Λόγος. Για τό σκοπό του διαλέγει μία πληρωμένη Βιρτζίνια (Παρθένο) και έξαναγκάζει έναν λούμπεν όνόματι Πάλ ( Παύλο, που μπορεί να σημαίνει και "Ιωσήφ - θα δούμε τό γιατί) και προχωρεί στην πραγμάτωση του δαμονιακού σχεδίου τής ύλοποίησης τής "Ιδέας στην κυριολεξία - δηλαδή παίζει τό Θεό, δημιουργό του Σύμπαντος εκ του μηδενός, χρησιμοποιώντας σάν καταλύτη τό χρυσάφι : 300 λίρες για τήν πρό πολλού άνύπαρκτη παρθενία τής Βιρτζίνια και μόνο 5 λίρες για ένα (ανάμεσα σε δυσεκατομμύρια) σπερματοζώαριο του Πάλ. "Απ' αυτό τό σπερματοζώαριο θα ξεπηδήσει ό Νέος "Ανθρωπος, ό δικός του άνθρωπος, ό δικός του άπόγονος, τό τέκνο τής "Ιδέας του και θεματοφύλακας τών ιδεών του. Τά ποσά είναι σοφά ύπολογοιμένα : όλος ό κόσμος ξέρει πώς ό ρόλος του κάθε "Ιωσήφ στην κάθε μυθολογία είναι μόνο "συμβολικός". Σοφά ύπολογισμένοι στην άποτελεσματικότητά τους είναι επίσης και οι ύποβλητικοί-τατοι, σχεδόν άπόκρισμοι λόγοι του "Εβραίου διαχειριστή-προφήτη του Κλέη. Αυτός ό μετά Χριστόν Προφήτης έκτός απ' τό ότι προλέγει δς τό θάνατο του Κλέη, προετοιμάζει "πρακτικά" και τά τής διαδικασίας τής κάθε άλλο παρά άμωμης σύλληψης του Κλέη του Νεωτέρου. "Ο καλός σπορέας Πάλ (Παύλος, έπιμένουμε) δεν είναι μόνο ό φυσικός αλλά έκπτωτος λόγω τής ανθρώπινης ιδιότητάς του πατέρας του Νέου Θεανθρώπου, αλλά και ό πνευματικός Σπορέας τής Νέας "Ιδέας : Στην έκπληκτική μεταβιβλική γουελλική παραβολή παραμένει προς τό παρόν στο έπίπεδο τής άμφιβολίας του άπιστου Σαθλου που σε λίγο θα κάνει τό Σ, Π. "Όσο κρατάει ή πραγμάτωση του μύθου άρνεϊται τό θαύμα τής ύλοποίησης τής "Ιδέας, αλλά άργότερα (μετά τό τέλος τής ταινίας) θα άποδεχτεί όπωσδήποτε τό θαύμα. Αυτό άφήνει να ύπονοηθεί ή άδιαλλαξία του, ή ικανότητά του για "άξιοπρεπείς συνδιαλλαγές", τό πάθος τής περιπλάνησης και κυρώς τό κοχύλι-άπόδηχος του κόσμου που έγκαταλείπει στα πόδια του Κλέη.



"Όλοι λοιπόν έπαιξαν τέλεια τó ρόλο τóυς στήν θεαυθρωπογέννηση. 'Όστόσο, ή ρωγή άπ' τήν όποία ό μύθος εισχώρησε στήν πραγματικότητα τού Κλέη και τόν κατέστρεψε είναι ή ίδια άπ' όπου ή πραγματικότητα θά εισχωρήσει στό μύθο τής Βιρτζίνια και τού Πάωλ για νά τόν μεταλλάξει στό μέλλον σέ "νάτι τó χρήσιμο". ('Εδω ίσως νά πρόκειται για μία άναφορά τού Γουέλλες στό πασίγνωστο τυπικά ρομαντικό μυθιστόρημα τού δύσκολου και γιαυτό καταδικασμένου έρωτα "Παύλος και Βιργινία"). 'Ήδη, τόσο ή Βιρτζίνια όσο και ό Πάωλ έχουν διαβρωθεϊ άπ' τόν πραγματισμό : 'Εξαργύρωσαν τή συμμετοχή τους στήν πραγμάτωση τού μύθου, σόζοντας ώστόσο τά προσχήματα : ή πρώτη μέ τó άλλο στήν αυτοκτονία, και ό δεύτερος χρησιμοποιώντας τήν κολοσσιαία άπάτη-πρόσχημα σύμφωνα μέ τήν όποία ή ένδεια εξαγιάζει τά μέσα για τήν άπάλειψη της - μία άπάτη που τίς τραγικές της συνέπειες για μία ριζική κοινωνική άλλαγή ( που έπικτείνεται άπ' τήν κοινωνική όμάδα στό έπιμέρους άτομα που τήν αποτελούν) τίς διεϊδε ό Νίτσε άπ' τó 1870 κιόλας. 'Ετσι, ό καρπός τής Βιρτζίνια δέν μπορεί παρά νά είναι τó άθροισμα τού 300 σόν 5, όπου οϊ αριθμοί δείχνουν λίρες. Τó θαύμα τής πραγμάτωσης τού μύθου σκότωσε μέν τόν μαθητευόμενο Μάγο-Θεό Κλέη αλλά όχι και τó μύθο του - όπως ακριβώς συνέβη και στό έπίπεδο τής Ιστορίας τó 1793. 'Ο μύθος θά ύπάρχει και θά σκοτώνει πάντα τούς άποταμειυτές άπανταχού τής γής και έπί παντί χρόνο, όσο θά ύπάρχει αυτός ό θεσμός τής άποταμείωσης/σύμβολου τής άπανθρωπιάς και δείκτης τής ψυχολογικής άνασφάλειας.

'Ακόμα μία φορά τó άδιέξοδο τού Γουέλλες είναι άπόλυτο. "Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, ό ύβριστής έξοντάνεται. 'Αλλά τώρα, ό ύβριστής είναι και ύβριζόμενος. 'Ο ιδιοφυής αϊώνιος έφηβος ακόμα δέν έπεσήμανε ακριβώς τίς συγκεκριμένες και τόσο άπλές αίτιες τού Κακού, αλλά τουλάχιστον έκανε ένα τεράστιο βήμα προστά : 'Αναάλυψε τή διαλεκτική. Τώρα ξέρει πώς ύπάρχει στήν Ιστορία τού κόσμου και τού άτόμου μία αίτιακή σχέση άυστηρά καθορισμένη άπό νόμους διανώσιμους : 'Η γουελλική τραγωδία άπόχτησε μία Ιστορική διάσταση που δέν τήν είχε προηγούμενα. Προς άποφυγήν παρεξηγήσεων πρέπει νά πούμε ότι ή διαλεκτική τού Γουέλλες πρέπει νά νοείται στήν καθαρά χεγκελιανή της έννοια, δηλαδή σάν ταυτότητα τής ταυτότητας και τής μή-ταυτότητας και όχι σά σύνθεση τών αντιθέτων. ('Ο θάνατος τού Κλέη και ή ύπονοούμενη γέννηση τού Κλέη τού Νεώτερου δέν είναι γεγονότα άντιθετικά στήν κυριολεξία. Είναι διαφοροποιημένες μορφές τής ίδιας κατάστασης τού Είναι, ένταγμένες σέ μία ένιαία σύνθεση προωθημένη, σέ σχέση μέ μία προηγούμενη κατάσταση, σέ μία διαφορετική βαθμίδα τού άδιάσπαστου γίνεσθαι).

'Η διαλεκτική αυτή άνακλάται θαυμάσια στή φόρμα. Σχεδόν σ' όλες τίς προηγούμενες ταινίες του έχουμε μία πολυδιάστατη χρονικά δράση, όμοια μέ αυτήν τής λογοτεχνίας τού Προύστ. 'Ήδη μέ τόν "Πολίτη Καίη", για πρώτη φορά στόν κινηματογράφο, ό χρόνος δέν άποτελεί τόν καθοδηγητικό άξονα τών γεγονότων. Τό παρελθόν διασπάται σέ δραματικά αϊτάρηεις σενάρια που άναδιαρθρώνονται σύμφωνα μέ τίς ψυχολογικές ανάγκες τής άφήγησης κι όχι σύμφωνα μέ τήν άριστοτελική λογική. Τό πολυσυζητημένο βάθος πεδίου, ένταγμένο κι αυτό σ' αυτή τή διαλεκτική στήν όποία τó γεγονός αυτοαναρείται άπ' τήν ίδια του τήν άντιφατικότητα κι όχι άπ' τή σύγκρουση του μέ ένα έξωτερικό δεδομένο, δοξολογήθηκε κάποτε σάν έφεύρεση επαναστατική - κυρίως άπ' τόν Μπαζέν - και σάν τεκμήριο σεβασμού προς τήν άδιάσπαστη και άσημαιοδότητη πραγματικότητα ένω στήν πραγματικότητα αυτή ή σφαιρική όλότητα ύπονομεύεται άπό τίς ένυπάρχουσες άντιθετικές δυνάμεις που

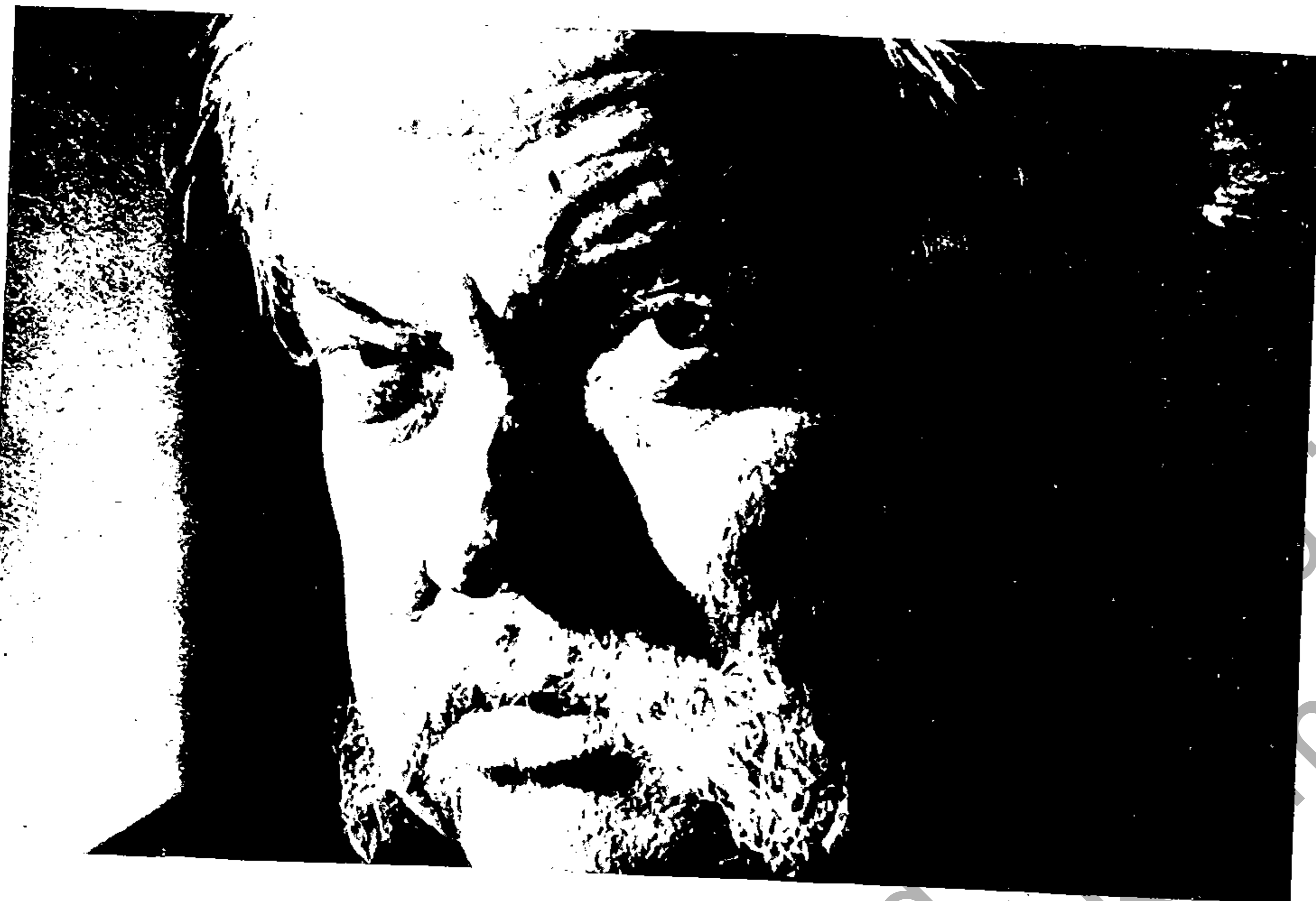
γίνονται φανερές μέ τή συνεχή μεταβλητότητα τού κάδρου και τίς άκατάπαυστες παλινδρομήσεις, τόσο τής κάμερα όσο και τών ήθοποιών μέσα στό χώρο ό όποιος σέ καμία περίπτωση δέν όροθετείται άπ' τίς τέσσερις πλευρές τού κάδρου. Τό ντεκόρ τού Γουέλλες περισφύγγει άπό παντού τόν άνθρωπο (χτίζει ακόμα και ταβάνια, πράγμα που θεωρήθηκε σκάνδαλο άπ' τούς ντεκορατέρ που έξαιολογοούν νά άντιμετωπίζουν διαδιάστατα τόν όλοφάνερα τρισδιάστατο κινηματογραφικό χώρο έν όνόματι τής όπτικής άπάτης τής προοπτικής) αλλά αυτή ακριβώς ή συμπέση έπιτείνει τήν έντύπωση τής έπιειμένης έκρηξης που έρχεται πάντα άπ' τά μέσα σά συνέπεια τής διαλεκτικής σχέσης τής ταυτότητας τής ταυτότητας και τής μή-ταυτότητας. Τό συνθετικό ντεκουπάζ (δραματική σημασιολόγηση τών όπτικών έπιπέδων μέσα στό ίδιο πλάνο) δέν είναι παρά προσπάθεια ένδειξης τής φορās τής έντίναξης που πάει άπ' τά μέσα προς τά έξω σά συνέπεια τής άντιθετης (κεντρομόλου) δράσης τού πιεστικού ντεκόρ. 'Αλλωστε, πολύ συχνά, ό ένιαίος χώρος τεμαχίζεται όχι μέ κάτ αλλά μέ τή συνεχή κίνηση τής κάμερα τού Γουέλλες που δέν δέχεται τούς έγγενείς στό κάδρο περιορισμούς τής χωρικής συνέχειας. 'Αν τó πρώτο, τεράστιο πλάνο τής "Δίψας τού κακού" θεωρήθηκε σάν ό ύψιστος σταθμός στήν Ιστορία τού συνθετικού ντεκουπάζ, ή συνεχής κίνηση τής κάμερα που σάρωνε κυριολεκτικά τήν ακαδημαϊκή κλιμάκωση τών πλάνων (γρή-κοντινό-μέσο-μ.λ.π.) καταργούσε κάθε έννοια σύνθεσης, άποκαθιστώντας έτσι, μέ μία διαφορετική τεχνική, τó παραδοσιακό άναλυτικό ντεκουπάζ (πέραςμα άπό πλάνο σέ πλάνο μέ κάτ). Βλέπουμε λοιπόν πώς στόν Γουέλλες, τόσο ή σύνθεση όσο και ή άνάλυση ύπηρετούν πάντα μία άναίρεση τού νοήματος άπ' τά μέσα. Θυμηθήτε π.χ. τó άπροσδόκητο γρή πλάνο τού κρεμασμένου 'Ακίμ Ταμάρω στη "Δίψα τού κακού", όταν τόν άνακαλύπτει ή Τζάννερ Λή. Δέν ύπάρχει καμία έννοια συσπάνς σ' αυτό. 'Εκφράζει άπλως μία ψυχολογική έντίκωση τής Τζάννερ Λή ύστερα άπ' τήν τρομαχτική πείση που τής δημιούργησε μία παρατεινόμενη κατάσταση πολιορκίας.

Στήν "Αθάνατη Ιστορία" τόσο ή σύνθεση όσο και ή άνάλυση δέν παίζουν πιά κανένα ρόλο σάν μέσα έκφρασης. Τό ντεκουπάζ ξαναβρίσκει τήν αρχική σημασία που είχε στούς πριμιτιφ : Τεμαχίζει τή δράση για νά τήν περιγράψει σαφέστερα χωρίς καμία πρόθεση δραματοποίησης. 'Η τεχνική που άφορά πάντα τή φόρμα, έδω ταυτίζεται άπόλυτα μέ τó περιεχόμενο. 'Η σιγουριά τού μάτρ δέν τού επιτρέπει καμία παραχώρηση όσον άφορά τήν έκφραστική έπιχειρηματικότητα τής τεχνικής. Τό μόνο που τόν ενδιαφέρει πιά είναι ή σαφήνεια στήν περιγραφή ενός σαφέστατου άπό πρώτη ματιά μύθου. Πάρτε για παράδειγμα τή σκηνή τού σερβιρίσματος τού Πάωλ άπ' τούς Κινέζους ύπηρετες : Τά άλλεπάλληλα κάτ αποτελούν κατάφωρη άντίθεση στήν άκαμψία τού ντεκουπάζ τής ύπόλοιπης ταινίας. 'Όστόσο, όπως και τά μεγάλα πλάν-φίξ ή οϊ άπαλές περιγραφικές κινήσεις τής κάμερα, ύπηρετούν κι αυτά τήν περιγραφή και μόνο, χωρίς καμία άπολύτως πρόθεση δραματοποίησης ή άπλης ύπογράμμισης μιας δραματικής κατάστασης.

'Ο Γουέλλες διακήρυττε κάποτε ότι ή κινηματογραφική τεχνική μαθαίνεται σέ μισή ώρα. Δέν ύπερέβαλλε. 'Η δωρική λιτότητα τής "Αθάνατης Ιστορίας" είναι μία σαφέστατη πρόκληση για τούς "δεξιότητες τής κάμερα" που τó μόνο που έχουν νά έπιδείξουν είναι μία θαυμαστή, συχνά, ικανότητα νά παίζουν μέ τó έκπληχτικό αυτό παιχνίδι για μεγάλους. 'Η ιδιοφυία περιφρονεί, χωρίς νά τήν άγνοεί, τήν κινηματογραφική τεχνική. Στήν τεχνική του, ό Γουέλλες ήταν πάντα διαλεκτικός. 'Αλλά, όπως ήδη είπαμε, και δω ή διαλεκτική πρέπει νά νοείται στήν πιό άπόλυτη και "καθαρή" της μορφή : όχι σάν άντίθεση αλλά σά σύνθεση τής ταυτότητας και τής μή-ταυτότητας, σάν ένότητα αυτού που "είναι" και ταυτόχρονα δέν "είναι", αυτού που άναιρείται άπ' τόν ίδιο του τόν έαυτό κι όχι άπ' τή σύγκρουση του μέ τó άντιθετό του. Τό τόσο γνωστό σχήμα τής διαλεκτικής "Θέση-άντιθεση-σύνθεση" είναι μία άπλοποιημένη άπ' τó Μάρξ μορφή τής διαλεκτικής τού Χέγκελ, που σά σκοπό έχει νά κάνει έμφανές τó άποτέλεσμα τής δράσης κι όχι νά περιγράψει τή δράση καθαυτή. Τό σχήμα τού Χέγκελ είναι μία θαυμαστή περιγραφή τής έννοιας τού γίνεσθαι ένω τó σχήμα τού Μάρξ τής μερικότερης έννοιας τού πράττειν. Δέν ύπάρχει καμία άντίθεση άνάμεσα στούς δυό όρισμούς. 'Ο δεύτερος έμπεριέχεται στόν πρώτο. 'Ο Μάρξ τó τόνιζε συνεχώς αυτό αλλά οϊ μελετητές του, άπό όκηνηρά μάλλον, προτίμησαν τόν πολύ πιό άπλο και κατανοητό δεύτερο όρισμό μέ τόν όποιο είχαν ήδη έξοικειωθεϊ άπ' τήν αρχαία έλληνική φιλοσοφία. 'Ο Γουέλλες άγνοεί και τόν Χέγκελ και τόν Μάρξ, χωρίς αυτό νά τόν έμποδίζει νά είναι βαθύτατα διαλεκτικός. 'Ο μορφικός άδογματισμός του άποτελεί τήν ούσα τής διαλεκτικής, άφου περιορίζει τή σύγκρουση στό είναι καθαυτό χωρίς νά τήν προεκτείνει για έντολεια και στις ποικίλλες έκφάνσεις τού είναι (σά φαίνεσθαι). Αυτό είναι σαφέστατο στήν "Αθάνατη Ιστορία" όπου ή μορφή είναι έντελως ούδέτερη, δηλαδή δέν μετέχει στή διαλεκτική σύγκρουση ή όποια μετατίθεται καθ' όλοκληρίαν στό περιεχόμενο.

# ΟΡΣΟΝ ΓΟΥΕΛΛΕΣ

## βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1915 στην Κενόσα (Γουισκόνσιν). Το 1931-2 σπουδάζει σχέδιο και ζωγραφική. Κατόπι φεύγει για το Δουβλίνο, όπου ασχολείται με το θέατρο. Το 1934 παντρεύεται την Βιρτζίνια Νόολσον. Χωρίζει, και το 1943 ξαναπαντρεύεται με τη Ρίτα Χαίγγουορθ. Τέλος, το 1955 παντρεύεται την Κόμησα Πάολα Μόρι. Το 1938 σκηνοθετεί έκπομπές στο ραδιόφωνο για την C. B. S. 'Η έκπομπή του για τον "Πόλεμο των κόσμων" σπέρνει τον πανικό στις 'Ηνωμένες Πολιτείες. Στη συνέχεια συνδυάζει τη θεατρική και ραδιοφωνική δραστηριότητα, δημοσιεύει άρθρα, παίζει σε πολυάριθμα φιλμ και σκηνοθετεί έκπομπές στην τηλεόραση, παράλληλα προς την ένασχόλησή του με τον κινηματογράφο.

### ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1941: CITIZEN KANE. ('Ο πολίτης Κάνη). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Ορσον Γουέλλες). Έκμετάλλευση: R. K. O. Σενάριο: Χέρμαν Μάνκιεβιτς και 'Ορσον Γουέλλες (έπίσης έβοήθησαν ο Τζόζεφ Κόττεν και ο Τζόν Χάουμαν). Φωτογραφία: Γιεργκ Τόλαντ. Μοντάζ: Ρόμπερτ Γουάιζ και Μάρι Ρόμπσον. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Βάν Νέστ Πόλγυλάις. Κωστούμια: 'Εντουαρντ Στήβενσον. Ντεκόρ: Ντάρρελ Σιλβέρα. Μουσική: Μπέρναρντ Χέρμανν. Σπέσιαλ έφφέ: Βέρνον Γουώκερ. Διάρκεια: 119'. Κάστ: Τζόζεφ Κόττεν, Ντόροθυ Κάμινγκντουν, 'Ανιές Μούρχεντ, 'Εβερρεττ Σλάδαν, Ροσθ Γουώρι, Ραίη Κόλλινς, Τζόρτζ Κουλοβίς, 'Ορσον Γουέλλες. Γυρίστηκε από τις 30 'Ιουλίου έως 23 'Οκτωβρίου 1940.

1942: THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Οι υπέροχοι 'Αμπερσον). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Ορσον Γουέλλες). Έκμετάλλευση: R. K. O. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από μία νουβέλλα του Μπούθ Τάρκινγκτον. Φωτογραφία: Στάνλεϋ Κορτέζ. Μοντάζ: Ρόμπερτ Γουάιζ. Κωστούμια: 'Εντ. Στήβενσον. Ντεκόρ: Μάρι Λή Κέρκ. Μουσική: Μπέρναρντ Χέρμανν. Σπέσιαλ έφφέ: Βέρνον Γουώκερ. 'Αφήγηση: 'Ορσον Γουέλλες. Διάρκεια: 88'. Κάστ: Τζιμ Χόλτ, Τζόζεφ Κόττεν, Ντολδρες Κοστέλλο, 'Αν Μπάξτερ, 'Ανιές Μούρχεντ, Ραίη Κόλλινς. Γυρίστηκε από τις 28 'Οκτωβρίου 1941 έως τις 22 'Ιανουαρίου 1942.

1946: THE STRANGER ('Ο ξένος). Η. Π. Α. Έλλ. τίτλος: "Ο έγκληματίας". Παραγωγή: 'Ιντερνάσιοναλ (Σ. Π. 'Ηγιλ). Έκμετάλλευση: Γιουνάιτεντ 'Αρτιστς. Πρωτότυπο σενάριο: Βίκτωρ Τρίβας. Διασκευή και διάλογοι: 'Αντονι Βάιλερ, Τζόν Χιούστον, 'Ορσον Γουέλλες. Φωτογραφία: Ράσελ Μέττυ. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Πέρρυ Φέργκιουσον. Μουσική: Μπρονισλόου Κάπερ. Διάρκεια: 95'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Λορέττα Γιάνγκι, 'Εντουαρντ Ρόμπινσον, Φίλιπ Μεριβέιλ, Ρίτσαρντ Λόνγκι, Μπάιρον Κήθ, Μπαλυ Χάουζ, Πιέτρο Σάσσα.

1947: THE LADY FROM SHANGHAI ('Η Κυρία από τη Σαγκάη) Έλλ. τίτλος: "Η Κυρία της Σαγκάης". Παραγωγή-έκμετάλλευση: Κολούμπια. Η. Π. Α. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από μία νουβέλλα του Σέργουντ Κάνγκι. Φωτογραφία: Τσάρλς Λϋτον Τζούνιορ. Ντεκόρ: Γουόλπερ Μένεφν και Χέρμαν Σένμπρεν. Μουσική: Χάινς Ρέμχελντ. Διάρκεια: 86'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Ρίτα Χαίγγουορθ, 'Εβερρεττ Σλάδαν, Γιλέυν 'Αντερς, Τέντ ντέ Κόρσια, Λούις Μέρριλλ, Σάμ Νέλσον.

1948: MACBETH (Μάκβεθ). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Ορσον Γουέλλες). Έκμετάλλευση: Ρεπάμπλικ. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από το θεατρικό έργο του Σαξπηρ. Φωτογραφία: Τζόν Λ. Ράσελ. Μοντάζ: Λούις Λίντσαϋ. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Φρέντ Ρίττερ. Μουσική: Ζάν 'Ιμπέρτ. Διάρκεια: 86'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Ζανέτ Νόλαν, Ντάν 'Ο Χέρλιχ, Ρόντυ Μάν Ντόουαλ, 'Εντγκαρ Μπάριερ, 'Αλλαν Νάπιερ, Κρίστοφερ Γουέλλες. Γυρίστηκε σε 23 μέρες.

1951: OTHELLO ('Οθέλλος). Μαρόκο. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Ορσον Γουέλλες). Έκμετάλλευση: Φίλμς Μαρκ και Γιουνάιτεντ 'Αρτιστς. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από το θεατρικό έργο του Σαξπηρ. Φωτογραφία: 'Ανιζε Μπρίτζι, Γ. Ρ. 'Αλντο, Γκεόργιο Φάντο, 'Ομπαντάν Τροϊόνι, Ρομπέρτο Φοϋζι. Μοντάζ: Τζήν Σάσσα, Ρέντζο Λουτσόντι, Τζόν Σέπριντζ. Καλλιτεχνικός διευθυντής: 'Αλεξάντερ Τρόνιερ. Κωστούμια: Μαρία ντέ Ματτέι. Μουσική: Φραντζέσκο Λαβανίνο, 'Αλμπέρτο Μπαρμπέρις. Διάρκεια: 91'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Μικεάλ Μάν Λιαμπίρ, Σουζάν Κλουτιέ, Ρόμπερτ Κόουτ, Χάιτον 'Εντουαρντς, Μάικλ Λώρενς. Γυρίστηκε από το 1949 έως το 1952 σε διάφορες πόλεις του Μαρόκου και της 'Ιταλίας.

1955: CONFIDENTIAL REPORT ή MR. ARKADIN ('Εμπιστευτική αναφορά ή 'Ο Κοσ 'Αρκάντιν). Έλλ. τίτλος: "Ο Σατανᾶς αυτοπροσάπως". 'Ισπανία. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Ορσον Γουέλλες). Έκμετάλλευση: Γουώρνερ Μπράδερς. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από τη νουβέλλα του "Ο Κοσ 'Αρκάντιν". Φωτογραφία: Ζάν Μπουργκουάν. Μοντάζ: Ρέντζο Λουτσόντι. Μουσική: Πάολ Μισρακί. Διάρκεια: 99'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Πάολο Μόρι, Ρόμπερτ 'Αρντεν, Μάικλ Ρέντγκρέβ, Πατρίσια Μεντάν, 'Ανί Ταμάρωφ, Μίσα 'Αουερ, Κατίνα Παξινού, Γκρεγκουάρ 'Ασλάν, Πήτερ Βάν 'Εικ. Γυρίστηκε σε 8 μήνες στη Γαλλία, 'Ισπανία, Γερμανία και 'Ιταλία.

1958: TOUCH OF EVIL ('Ο άρχων του τρόμου, Έλλ. τίτλος). Η. Π. Α. Παραγωγή-έκμετάλλευση: Γιουνιβέρσαλ- 'Ιντερνάσιοναλ. Διευθυντής παραγωγής: 'Αλπερτ Τζακάμθ. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από τη νουβέλλα του Γουάλτ Μάστερσον "Έμβλημα του κακού". Φωτογραφία: Ράσελ Μέττυ. Μοντάζ: Βίρτζιλ Βόγκελ, 'Ααρόν Στέλλ. Καλλιτεχνικοί διευθυντές: 'Αλεξάντερ Γκίλιτςεν, Ρόμπερτ Κλατγουάρθου, Μουσική: Χένρυ Μαντσίνι. Διάρκεια: 93'. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Τσάρλτον 'Ηστον, Τζάνετ Λή, Τζόζεφ Καλέια, 'Ανί Ταμάρωφ, Τζοάννα Μούρ, Ραίη Κόλλινς, Μάρλεν Νττήτριχ, Τζόζεφ Κόττεν, Κήναν Γουήν, Ζά-Ζά Γιαμπόρ, Βίκτωρ Μίλαν, Μόρτ Μάις.

1962: THE TRIAL ή LE PROCES ('Η Δίκη). Γαλλία, 'Ιταλία, Γερμανία. Παραγωγή: PARIS EUROPA PRODUCTIONS (FI-C-IT), HISA-FILMS. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από το όμώνυμο μυθιστόρημα του Κάφκα. Διευθυντές παραγωγής: 'Αλεξάντερ και Μάικλ Σάλκιντ. Φωτογραφία: 'Εντμοντ Ρίτσαρντ. Μοντάζ: 'Υβόν Μαρτέν, Ντενίζ Μπαμπύ, Φρίτς Μούλλερ. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Ζάν Μαντάρου. Μουσική: Ζάν Λεντρώ και το 'Αντάτζιο του 'Αλμπινόνι. Σκίτσα προλόγου: 'Αλεξάντερ 'Αλεξίεφ, Κλαρ Πάρνερ. Διάρκεια: 120'. Κάστ: 'Αντονι Πέρνις, 'Ορσον Γουέλλες, Ζάν Μορώ, 'Ελσα Μαρτινέλλι, Ρόμυ Σνάιντερ, Σουζάν Φλόν, Μαντλέν Ρομπινσόν, 'Ανί Ταμάρωφ. Γυρίστηκε από τις 26 Μαρτίου έως τις 5 'Ιουνίου 1962 στο Παρίσι, Γιλδμπους, Ντουμπρόβα, Ζάγκρεμπ και Ρώμη.

1965: CHIMES AT MIDNIGHT (Φάλσταφ - Οι καμπάνες του μεσονυχτίου). Ίσπανία. Παραγωγή: Ίντερνάσιοναλ Φιλμ Έσπανιόλα. Σενάριο: Όρσον Γουέλλες, από τα θεατρικά έργα του Σαξπηρ Έρρικός IV, Ριχάρδος II και Οι εύθυμοι κυράδες του Ουίνσορ. Φωτογραφία: Έντμ. Ρίτσαρντ. Μοντάζ: Όρσον Γουέλλες. Κάστ: Σέρ Τζόν Γιάουοντ, Όρσον Γουέλλες, Κηθ Μπάξτερ, Μάργκαρετ Ράδερφορντ, Ζάν Μορώ, Μάρνα Βλαντύ, Βάλτερ Κιάρι. Γυρίστηκε το χειμώνα 1964-65 και την άνοιξη 65 στη Βαρκελώνη και σε άλλα μέρη της Ίσπανίας.

1955... DON QUIXOTE (Δόν Κιχότης). Το γύρισμα συνεχίζεται. Σενάριο: Όρσον Γουέλλες, από το δμάνυμο μυθιστόρημα του Θερβάντες. Φωτογραφία: Τζάκι Ντρέιπερ. Κάστ: Όρσον Γουέλλες, Φραντσέσκο Ριγκιούερα, Άκλι Ταμίρωφ, Πάττυ Μάι Κόρμαν.

Επίσης, το 1942 γύρισε αρκετές σκηνές της ταινίας JOURNEY INTO FEAR (Ταξίδι μέσα στο φόβο), που τελικά υπογράφηκε από τον Νόρμαν Φόστερ.

1968: THE IMMORTAL STORY (Άθάνατη Ιστορία). Παραγωγή: Μισλαίν Ροζάν. Σενάριο: Όρσον Γουέλλες, από την δμάνυμη νουβέλλα της Τάνια Μπλιξεν. Φωτογραφία: Βάλου Κουράντ. Μουσική: Έρρίκ Σατί. Κάστ: Όρσον Γουέλλες, Ζάν Μορώ, Ροζέ Κοτζιό, Νόρμαν Έσλεϋ.

### ΗΘΟΠΟΙΟΣ

1940: CITIZEN KANE - Πολίτης Κάνιν, του ίδιου.

1942: JOURNEY INTO FEAR - Ταξίδι μέσα στο φόβο, του Νόρμαν Φόστερ.

1943: JANE EYRE - Τζαϊν Έυρ, του Ρόμπερτ Στήβενσον.

1944: FOLLOW THE BOYS - Ακολουθήστε τ' αγόρια, του Έντμ Σάδερλαντ.

1945: TOMORROW IS FOREVER - Το αύριο είναι παντοεινδ, του Ίρβινγκ Πίσελ.

1946: THE STRANGER - Ο ξένος, του ίδιου.

1947: BLACK MAGIC - Μαύρη Μαγεία, του Γκρέγορι Ρατάφ.

1947: THE LADY FROM SHANGHAI - Η Κυρία από τη Σαγκάη, του ίδιου.

1948: MACBETH - Μάιβεθ, του ίδιου.

1948: PRINCE OF FOXES - Ο πρίγκιπας των άλεπούδων, του Χένρυ Κίνγκ.

1949: THE THIRD MAN - Ο τρίτος άνθρωπος, του Κάρολ Ρήντ.

1950: THE BLACK ROSE - Το μαύρο τριαντάφυλλο, του Χένρυ Χαταγουαίη.

1951: RETURN TO GLENNASCAUL - Επιστροφή στο Γιλέννασκωλ, του Χάιτον Έντουαρντς.

1951: OTHELLO - Οθέλλος, του ίδιου.

1953: TRENT'S LAST CASE - Η τελευταία υπόθεση των Τρέντ, του Χέλμπερτ Ούλνιοξ.

1953: SI VERSAILLES M' ETAIT CONTE - Αν μιλούσαν οι Βερσαλλίες, του Σασά Γκιτρώ.

1953: L' UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU - Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή, του Στένο.

1954: NAPOLEON, του Σασά Γκιτρώ.

1954: THREE CASES OF MURDER - Τρεις περιπτώσεις φόνου, του Τζώρτζ Μόρ Ό Φερράλ.

1955: CONFIDENTIAL REPORT (MR ARKADIN) - Εμπιστευτική αναφορά, του ίδιου.

1955: TROUBLE IN THE GLEN - Ταραχή στο Γιλέν, του Χέλμπερτ Ούλνιοξ.

1956: MOBY DICK - Μόμπυ Ντίκ, του Τζόν Χιούστον.

1957: PAY THE DEVIL - Πλήρωσε το διάβολο, του Τζάκι Άρλοντ.

1957: THE LONG HOT SUMMER - Το μακρύ καυτό καλοκαίρι, του Μάρτιν Ρίττ.

1958: TOUCH OF EVIL - Το άγγιγμα του κακού, του ίδιου.

1958: THE ROOTS OF HEAVEN - Οι ρίζες τ' ουρανού, του Τζόν Χιούστον.

1958: COMPULSION - Έξαναγκασμός, του Ρίτσαρντ Φλέισερ.

1959: DAVID E GOLIA - Δαβίδ και Γολιάθ, των Ρισάρ Πιτιέ και Φερντινάντο Μπάλντι.

1959: FERRY TO HONG KONG - Φέρρυ για το Χόνγκ Κόνγκ, του Λιούις Τζόμπερτ.

1960: AUSTERLITZ - Αούστερλιτς, του Άμπέλ Γιάνας.

1960: CRACK IN THE MIRROR - Ράγισμα στον καθρέφτη, του Ρίτσαρντ Φλέισερ.

1960: I TARTARI - Οι Τάταροι, του Ρίτσαρντ Θόρπ.

1961: LA FAYETTE - Λαφαγιέτ, του Ζάν Ντρεβίλ.

1962: THE TRIAL - Η Δίκη, του ίδιου.

1963: V.I.P.S - Οι βίπες (Διεθνές ξενοδοχείο), του Άντονι Άσκιουιθ.

1963: ROGOPAG, στο σκέτος του Πιέρ Πάολο Παζολίνι.

1964: L' ECHIQUIER DU DIEU - Το άβάνκιον του Θεού, του Ντενύς ντέ Λά Παρτελιέρ.

1965: CHIMES AT MIDNIGHT - Οι καμπάνες του μεσονυχτίου, του ίδιου.

1965: THE ISLAND OF TREASURE - Το νησί του θησαυρού, του Χερσούς Φράνκο.

### ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

1931: THE JEW SUSS - Ο Έβραϊός Σους, του Λάιον Φόιτβάνγκερ.

1931: THE DEAD RIDE FAST - Οι νεκροί ίππεύουν γρήγορα, του Ντέιβιντ Σίρς.

1931: THE ARCHDUKE - Ο αρχιδούκας, του Πέρου Ρόμπινσον.

1931: MOGU OF THE DESERT - Ο Μόγκου της έρημου, του Πάντράικ Ό Κόνερ.

1932: DEATH TAKES A HOLIDAY - Ο θάνατος κάνει διακοπές, του Άλβέρτο Καζέλλα.

1932: HAMLET - Άμλετ, του Σαξπηρ.

1932: THE CIRCLE - Ο κύκλος, του Σόμερσετ Μάμ.

Επίσης έπαιξε σε δεκάδες μικρούς ρόλους κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Δουβλίνο (1931-32).

1933: THE BARRETS OF WIMPOLE STREET - Οι Μπάρρετ της οδού Γουίμπολ, του Ρούντολφ Μπεζιέ.

1933: CANDIDA - Κάντιντα, του Μπέρναρντ Σω.

1934: Ρωμαίος και Ίουλιέττα, του Σαξπηρ.

1934: TRILBY, του Τζέραρντ ντέ Μωριέρ.

1934: Άμλετ, του Σαξπηρ.

1934: CZAR PAUL - Ο Τσάρος Παύλος, του Μερεινίφσκυ.

1935: PANIC - Πανικός, του Άρτσιμπαλντ Μακλίσ.

1936: TEN MILLION GHOSTS - Δέκα εκατομμύρια φαντάσματα, του Σίντνεϋ Κίνγκλεϋ.

1937: DR. FAUSTUS - Δρ. Φάουστους, του Κρίστοφερ Μάρλοου.

1937: Ίούλιος Καίσαρ, του Σαξπηρ.

1938: Το θλιβερό σπίτι, του Μπέρναρντ Σω.

1938: Ο θάνατος του Νταντόν, του Γιεόργκι Μπύχνερ.

1939: Οι πέντε βασιληάδες. Προσαρμογή θεατρικών έργων του Σαξπηρ από τον Γουέλλες.

1939: Η πράσινη Θεά, του Ούιλλιαμ Άρτσερ.

1942: Το σβου των θαυμάτων της Μέρκιουρυ.

1946: Ο γύρος του κόσμου, των Γουέλλες και Κόουλ Πόρτερ.

1947: Μάιβεθ, του Σαξπηρ.

1950: Ο χρόνος τρέχει, του ίδιου.

1950: Ο άδολγιστος άσταίος, του ίδιου.

1951: Οθέλλος, του Σαξπηρ.

1955: Μόμπυ Ντίκ, του ίδιου.

1956: Βασιληάς Λήρ, του Σαξπηρ.

1960: Οι καμπάνες τα Μεσάνυχτα. Προσαρμογή έργων του Σαξπηρ από τον Γουέλλες.

### ΑΦΗΓΗΤΗΣ

1942: THE MAGNIFICENT AMBERSONS - Οι υπέροχοι Άμπερσον, του ίδιου.

1946: DUEL IN THE SUN - Μονομαχία στον ήλιο, του Κίνγκ Βιντόρ.

1951: RETURN TO GLENNASCAUL - Επιστροφή στο Γιλέννασκωλ, του Χάιτον Έντουαρντς.

1956-58: LES SEIGNEURS DE LA FORET - Οι κύριοι του δάσους, των Χ. Σήλμαν και Χ. Μπράντ.

1959: HIGH JOURNEY - Ψηλό ταξίδι, του Πήτερ Μπέλις.

1959: SOUTH SEAS ADVENTURE - Περιπέτεια στις Νότιες θάλασσες, του Κάρλ Ντάντλυ.

1961: KING OF KINGS - Ο Βασιλεύς των Βασιλέων, του Νικόλας Ραή.

1962: THE TRIAL - Η Δίκη, του ίδιου.

1963: THE FINEST HOURS - Οι πιο ώριμες ώρες, του Πήτερ Μπέλις.

Επίσης, κατά τη διάρκεια του πολέμου, σε ένατοντάδες φιλμ για την αμερικάνικη τηλεόραση.

### ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

1953: Έπαιξε το Λήρ στον "Βασιληά Λήρ" (Σκηνοθεσία Πήτερ Μπρούι, για το C. B. S. Νέα Υόρκη)



- 1955: THE ORSON WELLES SKETCHBOOK. (Έξη προγράμματα για τὸ B. B. C. Λονδῖνο)  
 1955: MOBY DICK. Ταινία ἀπὸ τὴ θεατρικὴ παράσταση τοῦ ἔργου, γυρισμένο στὸ Χάννυ Ἐμπάιρ καὶ στὸ Σιάλα Θηατερ. Δὲν προβλήθηκε ποτέ.  
 1955: Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου μὲ τὸν Ὀρσον Γουέλλες. 13 μισάωρα προγράμματα γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ τηλεδραση. Δὲν συμπληρώθηκαν.  
 1956: TWENTIETH CENTURY-20ος αἰώνας, τοῦ Μπέν Χέχτ καὶ Τσάρλς Μάν Ἀρθουρ. Γιά τὸ C. B. S. Νέα Ὑδρην.  
 1957: Ἡθοποιὸς σὲ συντομευμένες παραστάσεις τοῦ "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας", "Μάνβεθ", "Ὁθελ-λου". Γιά τὸ C. B. S. καὶ N. B. C. Νέα Ὑδρην.  
 1957: Ἀφηγητὴς στὸ "Πτώση τῆς πόλης" τοῦ Ἀρτσιμπαλντ Μακλῆς.  
 1958: THE METHOD-Ἡ μέθοδος. Ἐνα ντοκυμαντάρ γιὰ τὸ Ἄκτορς Στούντιο. Γιά τὸ B. B. C.  
 1958: Ἐνα μισοτελειωμένο φιλμ γιὰ τὴν Τζάνα Λολομπρύντζιτα.

#### Σ ΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

- 1934: Ἐπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Μαικ Γιάφφερτυ σὲ μιὰ συντημημένη ἔκδοση τοῦ "Πανικοῦ" τοῦ Ἀρτσιμπαλ Μακλῆς.  
 1934-35: Ἐπαιξε στὸ σήριαλ "Πορεία τοῦ χρόνου" γιὰ τὸ N. B. C. Ἐπίσης ἔπαιξε πολλοὺς κλασσικοὺς ρόλους γιὰ τὸ N. B. C.  
 1936: Ἀφηγητὴς τῶν "Μουσικῶν ρεμβασμῶν" γιὰ τὸ C. B. S.  
 1936: Ἐπαιξε τὸν Ἀμλετ σὲ σκηνοθεσίᾳ Ἴρβινγκ Ράις, γιὰ τὸ C. B. S.  
 1937: Ἐπαιξε τὸν Λάμοντ Κράνστον στὴ "Σκιά", ἕνα ἀστυνομικὸ σήριαλ γιὰ τὸ C. B. S.  
 1937: Προσάρμοσε, σκηνοθέτησε καὶ ἔπαιξε τὸν Γιάννη Ἀγιάννη στοὺς "Ἀθλιους" γιὰ τὸ Μιούτσουαλ Μπρόουντικαστινγκ.  
 1938: Ἐνα σήριαλ μὲ τίτλο "Πρῶτο Ἐνικὸ Πρόσωπο", ποὺ περιλάμβανε διασκευές τῶν ἔργων: "Ἡ νῆσος τῶν Θησαυρῶν", "Ἱστορία δύο πόλεων", "39 βήματα", "Τζάιν Ἑυρ", "Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἦταν Πέμπτη", "Ἰούλιος Καῖσαρ", "Δράκουλας" καὶ ἕνα πρόγραμμα μὲ ἱστορίες τῶν Σέργγοντ Ἀντερσον, Κάρλ Ἡγουολντ καὶ Σάμι.  
 1938: "Νέες σειρές": "Δεκαεφτάχρονα", "Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου σὲ 80 ἡμέρες", "Ὀλιβερ Τουίστ", "Ὁ πόλεμος τῶν κόσμων". Γιά τὸ C. B. S.  
 1941: "Ἡ αὐτοῦ ἐντιμότης ὁ Δήμαρχος": Ἐργο γραμμένο ἀπὸ τὸν Γουέλλες, σὲ παραγωγή καὶ ἀφήγηση τοῦ ἴδιου. Γιά τὴν C. B. S.  
 1941: Ἐμφανίστηκε στὸ "Σ δού τῆς κυρίας Ἐσθέρ". C. B. S.  
 1942-43: "Γιὰ σας ἀμερικάνοι": Ἐβδομαδιαῖο προπαγανδιστικὸ πρόγραμμα. C. B. S.  
 1943: THE ORSON WELLES SHOW-Τὸ σόου τοῦ Ὀρσον Γουέλλες. C. B. S.  
 1943: Μιά σειρά ἀπὸ πολιτικὲς ἐκπομπές γιὰ τὴν A. B. C.  
 1945: Μιά σειρά ἀπὸ ὁμιλίες γιὰ διάφορα θέματα γιὰ τὸ W. J. Z.  
 1947: Μιά σειρά ἀπὸ πολιτικὲς ἐκπομπές γιὰ τὴν A. B. C.  
 1951: THE ADVENTURES OF HARRY LIME-Οἱ περιπέτειες τοῦ Χάρρυ Λάιμ. Μιά σειρά 39 προγραμμάτων. Μερικὰ γραμμένα ἀπὸ τὸν Γουέλλες. Ἐπαιξε τὸν Χάρρυ Λάιμ. B. B. C. Λονδῖνο.  
 1952: THE BLACK MUSEUM-Τὸ Μαῦρο Μουσεῖο. Μιά σειρά ἀπὸ 39 προγράμματα πάνω σὲ ὑποθέσεις τῆς Σκὸτλαντ Γιάρντ. Μὲ τὸν Γουέλλες σὰν ἠθοποιὸ καὶ ἀφηγητὴ. B. B. C. Λονδῖνο.  
 1952: SHERLOCK HOLMES-Σ ἔρλοκ Χόλμς. B. B. C. Λονδῖνο.

#### ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ

- 1931: THE LADY FROM THE SEA-Ἡ κυρά τῆς θάλασσας, τοῦ Ἰψεν.  
 1931: Οἱ τρεῖς ἀδελφές, τοῦ Τσέχωφ.  
 1931: Ἡ Ἀλίκη στὴ χώρα τῶν θαυμάτων.  
 1934: TRILBY-Τριλμπυ, τοῦ Τζέραλντ ντὲ Μωριέρ.  
 1934: Ὁ Μέθυσος, τοῦ Κ. Σμῆθ.  
 1936: Μάνβεθ, τοῦ Σαῆξπηρ.  
 1936: HORSE EATS HAT-Ἄλογο τρώει καπέλλο. Προσαρμογὴ ἀπὸ τὸν Γουέλλες τοῦ ἔργου τοῦ Λαμπέρτς Ἐνα ψάθιστο καπέλλο ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν.  
 1937: DR. FAUSTUS-Ὁ δρ. Φάουστους, τοῦ Κρίστοφερ Μάρλοου.

- 1937: THE CRADLE WILL ROCK-Ἡ κούνια θὰ κουνιέται, τοῦ Μάρι Μπλῆτζαίν.  
 1937: Ἰούλιος Καῖσαρ, τοῦ Σαῆξπηρ.  
 1938: THE SHOEMAKER'S HOLIDAY-Οἱ διακοπές τοῦ τσαγνάρη, τοῦ Τόμας Ντένερ.  
 1938: THE HEARTBREAK HOUSE-Τὸ θλιβερό σπίτι, τοῦ Μπέρναρντ Σῶ.  
 1938: TOO MUCH JOHNSON-Πάρα πολὺ Τζόνσον, τοῦ Γουίλιαμ Ζιλλέτ, σὲ διασκευή τοῦ Γουέλλες.  
 1938: Ὁ θάνατος τοῦ Νταντὸν, τοῦ Γκεόργκι Μπύχνερ.  
 1939: THE FIVE KINGS-Οἱ πέντε βασιλεῖδες. Ἀπὸ τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Σαῆξπηρ, Ἐρρίκος IV, V, VI, Ριχάρδος II, III, σὲ διασκευή ἀπὸ τὸν Γουέλλες.  
 1939: THE GREEN GODDESS-Ἡ πράσινη θεά, τοῦ Γουίλιαμ Ἀρτσερ, σὲ διασκευή Γουέλλες.  
 1939: THE SECOND HURRICANE-Ἡ δεύτερη καταιγίδα. Ὀπερα τοῦ Ἄαρων Κόπλαντ.  
 1941: NATIVE SON-Ὁ ἰθαγενὴς γιόκος, τῶν Πῶλ Γκρήν καὶ Ρίτσαρντ Ράιτ.  
 1942: Τὸ σόου τῶν θαυμάτων τῆς Μέρκιουρυ. Παραστάσεις γιὰ τὸ στρατὸ στὸ Λῶς Ἀντζελλες.  
 1946: Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου, τῶν Γουέλλες καὶ Κόουλ Πόρτερ.  
 1947: Μάνβεθ, τοῦ Σαῆξπηρ.  
 1950: TIME RUNS-Ὁ χρόνος τρέχει, τοῦ ἴδιου.  
 1950: THE UNTHINKING LOBSTER-Ὁ ἀλόγιστος ἀστακὸς, τοῦ ἴδιου.  
 1951: Ὁθέλλος, τοῦ Σαῆξπηρ.  
 1955: Μόμπυ Ντίι, τοῦ ἴδιου.  
 1956: Βασιλεῖς Λήρ, τοῦ Σαῆξπηρ.  
 1960: Ὁ ρινδιερως, τοῦ Ἰονέσκο.

#### Σ ΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

- 1933: EVERYBODY'S SHAKESPEAR-Ὁ Σαῆξπηρ τοῦ καθένα.  
 1953: UNE GROSSE LEGUME-Ἐνα χοντρὸ λάχανο. Σατιρικὸ μυθιστόρημα. Παρίσι.  
 1953: A BON ENTENDEUR-Ὁ νοῦν νοεῖτω. Περιλαμβάνει τὸ δίπρακτο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Γουέλλες: FAIR WARNING (Δίκαιη προειδοποίηση). Παρίσι.  
 1956: MR. ARKADIN-Ὁ κος Ἀρκάντιν. Λονδῖνο. Ἡ πρώτη ἔκδοση ἦταν γαλλικὴ μετάφραση. Παρίσι 1954.

#### ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΟΣ

- 1954, 25 Αὐγούστου. "Μάχομαι σὰ γίγαντας, μέσα σ' ἕναν κόσμο νάνων, γιὰ τὸν διεθνῆ κινηματογράφο", στὸ ARTS, Παρίσι.  
 1958, 5 Ἰουνίου. "Μιά κορδέλλα ἀπὸ ὄνειρα", στὸ L' EXPRESS, Παρίσι. Ἀναδημοσίευση στὰ ἀγγλικά στὸ INTERNATIONAL FILM ANNUAL, No 2, Λονδῖνο 1958.  
 1957: Ἡ κρίση τοῦ σεναρίου. Στὸ INTERNATIONAL FILM ANNUAL No 1, Λονδῖνο.  
 1958, 24 Μαΐου. Μιά ἐπιστολὴ στὸ NEW STATESMAN, Λονδῖνο, ἀναφερόμενη στὴν ταινία τοῦ "Τὸ ἄγγιγμα τοῦ καιοῦ".  
 1952: Πρόλογος στὸ "Βάλε χρήματα στὸ πορτοφόλι σου" τοῦ Μίκαελ Μαι Λιαμμίρ. Λονδῖνο.  
 1951: Πρόλογος στὸ βιβλίο "Τὰ τρεῖς τοῦ κινηματογράφου" τοῦ Μωρίς Μπεσσὺ. Παρίσι.  
 - : Πρόλογος στὴν "Ἐπιτομὴ ταχυδακτυλουργίας" τοῦ Μπρούς Ἐλλιότ.  
 1954: Τὸ τρίτο ἀκροατήριον. Στὸ SIGHT AND SOUND. Λονδῖνο, Ἰανουάριος-Μάρτιος.  
 1942-45: Μιά σειρά ἄρθρα στὸ FREE WORLDS, NEW YORK POST καὶ THE FARMER ALMANAC.  
 1950: Πρόλογος στὸ "Αὐτὸς ποὺ παίζει τὸ βασιλεῖ", τοῦ Κέννεθ Τάουναν.  
 1952: Μιά σειρά σκέψεων στὸ LA DEMOCRATIE COMBATTANTE. Παρίσι, Ἀπρίλιος-Μάιος.

Ἐπιμέλεια : ΝΙΚΟΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

# Ο ΒΟΥΒΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Ρ Ε Τ Ρ Ο Σ Π Ε Κ Τ Ι Β Α

18 ΜΑΪΟΥ - 12 ΙΟΥΝΙΟΥ

Από 18 Μαΐου μέχρι 12 Ιουνίου, στην αίθουσα προβολών της Έλληνοαμερικανικής Ένώσεως οργανώθηκε από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, την Ταινιοθήκη της Ελλάδος, την Έλληνοαμερικανική Ένωση και το Μορφωτικό Τμήμα της Αμερικανικής Πρεσβείας μια έντε- λως ιδιαίτερου ενδιαφέροντος ρετροσπεκτιβα βουβών αμερικανικών ταινιών. Τα φιλμ, σωστά διαλεγ- μένα στο σύνολό τους (έκτός από δυό-τρείς ταινίες αμφισβητούμενης ιστορικής αξίας και ολοφα- νερα κακής αισθητικής αξίας) από τον Διευθυντή της Ταινιοθήκης του Μουσείου Μοντέρνας Τέχ- νης της Νέας Υόρκης Ντόναλντ Ρίτσι και χρονολογικά καταταγμένα, ήταν μια θαυμάσια "ζωντα- νή" ιστορία του βουβού αμερικανικού κινηματογράφου ή όποια κάλυπτε δόκιμη τη γκάμα εξέλιξης της τέχνης του αιώνα μας, από την "προκινηματογραφική" περίοδο (1894) και τους πριμιτιφούς έν- τελως ένστικτώδη έβραζαν τα θεμέλια της καινούργιας γλώσσας μέχρι τους μεγάλους μάτρ (Γιρίφ- φιν, Στροχάμ, Κήτον, Φλάερτυ, Λιούμπιτς) που οργάνωσαν και συστηματοποίησαν σε τέχνη αυτόνο- μη τά έκφρασιτικά εύρηματα των πιονέρων.

Μία παρατήρηση: Αδύνατο να καταλάβουμε το ρόλο που έπαιξαν τέσσερις οργανωτές τη στιγ- μή που δυό θα περίσσευαν. Σε μια τόσο σοβαρή δουλειά ή έμφαση δεν δίνεται με την παράθεση βα- ρύδουσων τίτλων συλλογών, σωματείων κ. λ. π, ούτε με την βαρβαρική γελοιοποίηση της ρετροσπεκ- τivas που πήρε μορφή "όδου", κυρίως στην "έπίσημη" προεμίρα μ' εκείνο το ανειδιήγητο "ολάιτς- κολλάζ" επί τριπλής όθονης και την άλλοπρόσαλλη "μουσική συνοδεία" του. Θα μάθουν έπιτέλους οι Αμερικανοί να σέβονται τουλάχιστον τις σοβαρότερες έπιτεύξεις του πολιτισμού τους;

Κατά σειρά, οι ταινίες που είδαμε στην παραπάνω ρετροσπεκτιβα είναι οι εξής:

1) ΚΙΝΕΖΙΚΟ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ. Ταινία του "Κινητοσκοπού Έντισον" (μηχάνημα "κλειστής προβολής" για έναν θεατή, όμοιο μ' αυτό που υπάρχει ακόμα στα πανηγύρια) γυρισμένη το 1894 - δηλαδή έναν χρόνο πριν από την πρώτη δημόσια προβολή του "Κινηματογράφου Λυμιέρ" - στο πρώτο κινηματογ- ραφικό στούντιο, την "Μπλάν Μάρια" του Έντισον. Η ταινία είναι μεταγραμμένη σε κανονικό φιλμ ώστε να γίνει δυνατή ή προβολή της επί όθονης.

2) Η ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΤΗΣ ΣΚΩΤΙΑΣ ΜΑΙΡΗΣ. (1895). Ταινία του "Κινητοσκοπού Έν- τισον". Σε αυτό τρέλλιλιπούτειο φιλμ σκηνοθετημένων έπικαιρών, έμφανίζεται δειλά και το όνομα του σκηνοθέτη του: Άλφρεντ Κλάρι.

3) ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ, κινητοσκοπού κι αυτό, γυρισμένο το 1895 (πιθανώς) από τον Ντίκσον, στενό συνεργάτη του Έντισον, "έντεταλμένο για τις κινηματογραφικές ύποθεσεις". Το "ήχητικό" έγκνεται στην προσπάθεια παράλληλης με την εικόνα έγγραφής του ήχου ενός βιολιού (στην ταινία δεν βλέπουμε παρά την παντομίμα ενός βιολιστή) σε φωνογράφο Έντισον. Η ήχογρά- φηση υπάρχει στα αρχεία Έντισον, αλλά κανείς δεν μπόρεσε να προσδιορίσει την "ταυτότητα" της.

4) ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΗΣ ΕΡΓΟΥΙΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΑ·Ι·Σ. Ένα γεροντοσυζυγικό φιλμ του 1896 που έφερε πολύ χρήμα στον Έντισον ένεκα... της δόξης του. Ταινιούλα γυρισμένη για το "Βιταφόν", μηχανήμα για προβολή των Άρματ και Τζένικινς που αγοράστηκε από τον Έντισον, όμοιο περίπου με τον "Κινημα- τογράφο Λυμιέρ". Πρόκειται για το πρώτο κινηματογραφημένο φιλμ.

5) ΤΑ·Ι·Σ ΜΑ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΩΝ. Μονόλεπτο "ντοκουμανταρ" της έταιρίας του Έντισον (1896). Θέμα: αυτό που δηλώνει ο τίτλος - με την προσθήκη: από μια κοπέλλα.

6) ΠΡΩ·Ι·ΝΟ ΜΠΑΝΙΟ. Φιλμ του Έντισον (1896). Μία νέγρα πλένει το μωρό της. Μετά δεδομέ- να της έποχής, πρόκειται για ταινία κωμική: Ο άσπρος άφρος στο μαύρο δέρμα ήταν ήδη ένα γκάγκι.

7) ΦΩΤΙΑ ΣΤΟ ΣΤΑΥΛΟ. (1896) Ταινία πιθανώς του Έντισον. Η σύγχυση όφειλεται στις πολλές κινηματογραφημένες "φωτιές σε σταύλους", θέμα "έμπορικότητας" χάρις σ' ένα θαυμάσιο έφε που τότε έκαμνε μεγάλη έντύπωση: "Άλογα που τρέχουν μέσα σε καπνούς."

8) ΤΟ ΕΞΠΡΕΣ ΜΠΛΑΚ ΝΤΑ·Ι·ΑΜΟΝΤ. (Έντισον, 1896). Ένα τραίνο παίρνει μία στροφή. Θέμα συναρπαστικό για την έποχή του.

9) ΣΚΗΝΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ. Παραγωγός άγνωστος, πιθανός χρόνος γυρίσματος 1896-98. Θέμα: τυχαίες λήψεις στην Τρίτη ή Πέμπτη λεωφόρο της Νέας Υόρκης. Ένα θαυμάσιο ντο- κουμέντο της τρέχουσας άσημασιολογητής ζωής του τέλους του περασμένου αιώνα.

10) ΦΑΤΙΜΑ. Παραγωγή πιθανώς της Ίντερνάσιοναλ Φιλμ Κόμπανυ (1897). Υπερτολμηρό υπερθέα- μα δυό λεπτών: Η Φατίμα χορεύει το χορό της κοιλιās σε δυό βερσιόν: α) μία άλογκριτη και β) μία λογοκριμένη (μαύρες λουρίδες σε σχήμα φράχτη, από τη μέση και κάτω του καρέ και του στη- θους).

11) ΕΝΑ ΜΕΓΑΛΟ ΑΣΤΕΙΟ. (Έντισον, 1899) Μικρή σκηνή της καθημερινής ζωής: Το έταχτο παι- δάκι και ή μπουγάδα της μαμάς.

12) ΣΚΩΤΣΕΖΙΚΟ ΟΥΙΣΚΥ ΝΤΙΟΥΑΡΣ. Η πρώτη στην ιστορία κινηματογραφική διαφήμιση - είδος κινηματογραφικό που εξακολουθεί να ταίξει (και συχνά να πλουτίζει) πολλούς λιμοκτονούντες "καλλιτέχνες" (1897).

13) Η ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΥ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗ. Σκηνοθεσία: Έντβιν Πόρτερ (1903). Η ένσυνε- δητή άφηγηματική δομή μέσω του ντεκουπάζ κάνει τη θριαμβική (αν και έντελως άδεξια άκμα) εί- σοδο-ής στην ιστορία του κινηματογράφου μ' αυτή την ταινιούλα του Πόρτερ, του πιο γνωστού πι- ονέρι του αμερικανικού κινηματογράφου - που θάρπεπε να τον ζηλεύουν (αν είχαν φιλότιμο) πολ- λοί σημερινοί Έλληνες κινηματογραφιστές.

14) Η ΚΑΛΥΒΑ ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑΘΩΜΑ. Η πιο γνωστή καλύβα της λαϊκοπαιδικής λογοτεχνίας όπως την έχτισε, με χαριτωμένη άφέλεια και συμπαθητική άδεξιότητα, ό πάντα θαρραλέος Έντβιν Πόρ- τερ (1903).

15) Η ΜΕΓΑΛΗ ΛΗΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΙΝΟΥ. Ένα κλασικό πρωτόλειο του Πόρτερ: Το πρώτο στην ισ- τория γουέστερν. Πολλή κίνηση ("δράση") αλλά λανθασμένη άφήγηση (1903).

16) ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΑΚΟΥ. Έφτάλεπτη ταινιούλα του δαμνίου Πόρτερ που πηδούσε με άπισθαν εύκολα από είδος σε είδος. Έδώ παίζει με τα φωτογραφικά έφε δημιουργώντας έναν συμ- παθέστατο όνειρικό κόσμο (1906).

17) ΣΩΣΜΕΝΟΣ ΑΠ' ΤΗ ΦΩΛΗ ΤΟΥ ΑΕΤΟΥ. Σκηνοθεσία (ύποτυπώδης) του Τζ. Σήρλ Ντάουλυ. Ο μεγάλος Ντέιβιντ Γουόρι Γιρίφφιν έρχεται σε έπαφή με τον κινηματογράφο (σαν ήθοποιός) μ' αυτή την ταινία: Έπί ένα λεπτό παίζει το ρόλο του "ήρωικού πατέρα" (1907).

18) Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΤΗΣ ΓΕΝΗΑΣ. Σκηνοθεσία: Τζαζή Χάντ. Σενάριο-Παραγωγή-Σκηνοθετική έπι- βλεψη: Τόμας Χάρπερ Ίνς. Γουέστερν-μοντέλο για την κατοπινή εξέλιξη του είδους. Ο ιδιοφυής Τόμας Ίνς (1882-1924), μορφή θρυλική στην ιστορία του κινηματογράφου, έπιβάλλει στους πάντες (και, φυσικά, και στο σκηνοθέτη του που δεν είναι παρά έκτελεστής δικών του ιδεών) την άναμφι- σβήτητη προσωπικότητά του (1914).

- 19) Η ΜΟΝΑΧΙΚΗ ΒΙΛΛΑ, του Ντέιβιντ Γουόρι Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1909). Μελο-δραματικό πρωτόλειο του κατοπινά μεγάλου δημιουργού.
- 20) ΤΟ ΜΟΝΟΠΩΛΙΟ ΤΟΥ ΣΤΑΡΙΟΥ, του Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1909). Ένα τεράστιο βήμα μπροστά: Ο Γκρίφφιθ έχει θητεία μόλις δυό χρόνων στον κινηματογράφο. στο διάστημα αυτό, ένστικτώδεις, βρήκε εμπειρικά μία σωστή μορφή αφήγησης. Και κάτι πιο σημαντικό: χρησιμοποιεί ειδήσεις έφημερίδων για να φτιάξει, έδω, ένα σενάριο με κοινωνικό προβληματισμό.
- 21) Ο ΜΗΧΑΝΟΔΗΓΟΣ, του Γκρίφφιθ, Σενάριο: Μάν Σέννετ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1911). Διάρκεια: 14'. Θαυμάσιο ντεκουπάζ, βασισμένο σ' αυτό που σήμερα θα μπορούσαμε να ονομάσουμε συσπάνς.
- 22) ΟΙ ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΕΣ ΤΗΣ ΠΙΓΚ ΑΛΛΕΥ, του Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1912). Διάρκεια: 14'. Ένα μικρό άριστούργημα. Μίγμα γκαγκιστερικής ταινίας και ντοκυμανταρ με σοβαρότατες προθέσεις κοινωνικού προβληματισμού.
- 23) ΤΟ ΝΕΟΎΡΚΕΖΙΚΟ ΚΑΠΕΛΛΟ, του Γκρίφφιθ. Σενάριο: Άντζα Λούζ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1912). Διάρκεια: 14'. Η Μαίρη Πίφορντ ντεμπουτάρει με την καθοδήγηση του Γκρίφφιθ που έδω δείχνει το μέτρο της ικανότητάς του στη διεύθυνση των ήθοποιών.
- 24) Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΠΡΟΝΚΟ ΜΠΙΛΛΥ. Σκηνοθεσία-Σενάριο: Γιάμπερτ Άντερσον. Παραγωγή Έσσεναϊ (1913). Διάρκεια: 12'. Ο Άντερσον, γνωστός σαν Μπρόνκο Μπάλυ, πολυμήχανος, πολυτεχνήτης και γραφικότατος είναι ο πρώτος γνωστός κάου-μπόυ της όθόνης.
- 25) ΤΡΕΛΟ ΠΙΣΤΟΛΙΔΙ. Σκηνοθεσία: Τζέσε Ρόμπινς (1918). Και πάλι ο χοντρο-Μπρόνκο Μπάλυ, ο κάου-μπόυ που δεν ήξερε να ήπνυει, που δεν είχε ιδέα από λάσσο, που φοβόταν τα πιστόλια και που λάνσαρε παρόλ' αυτά τον τύπο του άτρόμητου πιστολά με τη βοήθεια των τρύνι και του μοντάζ. Η κινηματογραφική τεχνική στην ύπηρεσία της ήρωοποίησης.
- 26) ΣΥΝΤΡΟΦΟΙ. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μάν Σέννετ. Παραγωγή: Μπάλιογραφ (1911). Διάρκεια: 14'. Ο Μάν Σέννετ, ο δαίμονας του αμερικάνικου μπουρλέσι και δάσκαλος όλων των μεγάλων κωμικών του βουβού, δεν είχε βρει ακόμα τα κέφια του όταν έφτιαχνε αυτή την ταινία. Τα γιόγκι του είναι προς το παρόν φαρσογενή.
- 27) Η ΕΝΤΥΠΩΣΙΑΚΗ ΚΑΡΙΕΡΑ ΤΗΣ ΜΑΙΗΜΠΕΛ. Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Μάν Σέννετ (1913). Κι έδω κυριαρχεί το φαρσικό στοιχείο. Η παρουσία της Μαίημπελ Νόρμαντ δίνει στην ταινία ένα κάποιο ενδιαφέρον.
- 28) Ο ΑΡΤΟΣ Ο ΕΠΙΟΥΣΙΟΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετική έπβλεψη: Μάν Σέννετ (1916). Διάρκεια: 20'. Μία τρελή, πραγματικά σεννετική κωμωδία όπου το στόρι σχεδόν εξαφανίζεται έντελώς κάτω απ' τα γιόγκι.
- 29) ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΟΥ ΑΦΡΟΥ. Παραγωγή-Σκηνοθετική έπβλεψη: Μάν Σέννετ (1916). Διάρκεια: 17'. Χάρμα σεννετικού παραλογισμού. Ο χείμαρος των γιόγκι σαρώνει κάθε ίχνος του αρχικού ύποτυπώδους σεναρίου. Ο μεγάλος Σέννετ σέ μία απ' τις καλύτερες στιγμές του.
- 30) ΤΟ ΕΞΥΠΝΟ ΡΟΜΠΟΤ. Παραγωγή-Σκηνοθετική έπβλεψη: Μάν Σέννετ (1917). Διάρκεια: 20'. Έδω ο Σέννετ στρέφεται, χωρίς μεγάλη έπιτυχία, στην κωμωδία χαρακτήρων. Ωστόσο, τον σώζει τελικά ο υπεραλοθωρος Μπέν Τάρμπιν, το άπτόητο άνθρωπάκι με το λιγότερο μυαλό και το υπερτροφικό ένστικτο αυτόσυντήρησης. Μία παρατήρηση: Η έπιλογή των ταινιών του Σέννετ ήταν μάλλον άποτυχημένη.
- 31) ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΕΝΑΣ ΤΡΕΛΟΣ. Σκηνοθεσία: Φράνκ Πάουελ (1914). Διάρκεια: 78'. Τίποτα δεν θα δικαιολογούσε την παρουσία αυτής της ταινίας στην ρετροσπекτιβα, εκτός ίσως απ' την άνεκδιήγητη Θέντα Μπάρα, φρικτή ήθοποιό που κατέχει ως τόσο έναν τίτλο: είναι η πρώτη κινηματογραφική βιάμ (= γυναίκα-βρυκόλακας που τρέφεται μόνο με ανδρικό αίμα).
- 32) Ο ΔΕΙΛΟΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετική έπβλεψη: Τόμας Χάρπερ Ίνς (1915). Σκηνοθεσία Ρέτζιναλντ Μπάρκερ. Διάρκεια: 75'. Και πάλι ο μεγάλος Ίνς. Μία σωστά άφηγημένη περιπέτεια, τοποθετημένη στην περίοδο του έμφυλλου πολέμου που από τον Ίνς και μετά τροφοδοτεί άκατάπαυστα ένα παραιλόδι του αμερικάνικου γουέστερν. Το σενάριο ως τόσο ξεφεύγει συχνά προς το μελό.
- 33) Ο ΛΙΠΟΤΑΚΤΗΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετική έπβλεψη: Τόμας Χάρπερ Ίνς (1916). Σκηνοθεσία: Σκότ Σίντνεϋ. Διάρκεια: 55'. Ένα υποδειγματικό γουέστερν. Βλέποντάς το κανείς αναρωτιέται για τη συνεισφορά στην εξέλιξη του είδους των κατοπινών μεγάλων μαίτρ.
- 34) Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή: Κήστοου (1914). Διάρκεια: 9'. Πρωτόλειο χωρίς ιδιαίτερη αξία.
- 35) Ο ΑΛΗΤΗΣ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή: Έσσεναϊ (1915). Διάρκεια: 22'. Σ' αυτή την ταινία ο

- Τσάπλιν δίνει την τελική έξωτερική μορφή στον τύπο του, και πλουτίζει το χαρακτήρα του αλητάκου με μία ζεστή ανθρωπιά.
- 36) ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή Έσσεναϊ (1915). Διάρκεια: 27'. Θεατρογενείς φαρσικές έπιδράσεις.
- 37) ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή Έσσεναϊ (1916). Διάρκεια: 20'. Η πρώτη σημαντική ταινία του Τσάπλιν, και η τελευταία από 14 που γύρισε για λογαριασμό της Έσσεναϊ. Έδω, εισάγει για πρώτη φορά έναν όξο κοινωνικό προβληματισμό.
- 38) ΕΙΚΟΣΙ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΛΕΥΓΕΣ ΥΠΟ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑ. Σκηνοθεσία: Στιούαρτ Πάτον. Παραγωγή: Γιουνιβέρσαλ (1916). Διάρκεια: 90'. Άσήμαντη και μάλλον άνοητη έπδειξη ύποβρύχιων λήψεων.
- 39) ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ, του Ρόμπερτ Φλάερτ (1922). Διάρκεια: 75'. Ένα κλασικό άριστούργημα. Το πρώτο στην ιστορία του κινηματογράφου σημαντικό ντοκυμανταρ στο όποιο "η δημιουργική έκμετάλλευση της πραγματικότητας" (Γκρήσον) είναι άψογη.
- 40) ΜΙΣ ΑΛΛΟΔΟΞΙΑ, του Ντέιβιντ Γουόρι Γκρίφφιθ (1916). Διάρκεια: 175'. Μία μεγαλόπνοη σύνθεση. Φόλμ που σημάδεψε αποφασιστικά όλόκληρη την ιστορία του κινηματογράφου, και έπηρεασε βαθειά τον Άιζενστάιν.
- 41) ΜΙΚΥ. Σκηνοθεσία: Φ. Ρίτσαρντ Τζόνς. Παραγωγή: Μάν Σέννετ (1918). Διάρκεια: 95'. Μία έκπληχτική "ζωική παρουσία" του "θηλυκού Σαρλά" (Μαίημπελ Νόρμαντ) σέ μία έντελως άσήμαντη, κατά τα άλλα, ταινία.
- 42) ΤΥΦΛΟΙ ΣΥΖΥΓΟΙ, του Έριχ φόν Στροχάιμ. Παραγωγή: Γιουνιβέρσαλ (1919). Διάρκεια: 90'. Η πρώτη σπθα της σαρναστικής ιδιοφυίας του μεγάλου Έριχ (που δεν ήταν καθόλου "φόν") Στροχάιμ. Άνελέγητή είρωνική παρουσίαση του "τριγώνου" (που δεν έχει σχέση με τη γεωμετρία) και μέσα απ' αυτό, σαρναστική κριτική του άστικού νομοφορμισμού.
- 43) Η ΠΥΛΗ ΤΩΝ ΔΙΟΔΩΝ. Σκηνοθεσία: Λάμπερτ Χάλιαρ. Παραγωγή: Γουόλιαμ Χάρτ (1920). Διάρκεια: 80'. Ο πιο γνωστός κάου-μπόυ του βουβού, "ο άνθρωπος με τα άτσαλένια μάτια" Γουόλιαμ Χάρτ καλπάζει, πυροβολεί κ.λ.π. σέ μία κακότεχνη (άκόμα και για την έποχή της) ταινία.
- 44) Ο ΥΠΟΜΟΝΗΤΙΚΟΣ ΝΤΕΒΙΝΤ, του Χένρυ Κίνγκ (1921). Διάρκεια: 100'. Η μοναδική καλή ταινία του βετεράνου σήμερα (και ρουτινιέρη) Χένρυ Κίνγκ. Θαυμάσια διαγραφή χαρακτήρων και καταστάσεων.
- 45) ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΙΠΠΟΤΕΣ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ. Σκηνοθεσία: Ρέξ Ίνγκραμ (1920-21). Διάρκεια: 111'. Ταινία-θρύλος: 1) γιατί είναι ένα άνυπόφορο μπαρόκ μελόδραμα, και 2) διότι ο Βαλεντίνο χορεύει σ' αυτό το πιο γνωστό ταγκό της ταγκικής ιστορίας.
- 46) ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΑΜΜΟΣ, του Φρέντ Νάμπλο (1922). Διάρκεια: 100'. Πάλι ο Ρούντολφ Βαλεντίνο αλλά αυτή τη φορά σωστά αξιοποιημένος απ' τον Νάμπλο, σ' ένα σενάριο παρμένο απ' την πασίγνωστη ήμφοκλορική-ήμιτραγική νουβέλλα του Μπλάσκο Ίμπάνιεθ.
- 47) ΘΕΟΤΡΕΜΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, του Έριχ φόν Στροχάιμ (1922). Διάρκεια: 112'. Μετά από άλλεπάλληλα κοψίματα σώθηκαν ένατόν δώδεκα λεπτά (απ' τ' αρχικά 400 περίπου). Ο,τι άπόμεινε είναι ένα θαυμαστό μωσαϊκό, φιαγμένο από μία υπερεκχειλίζουσα προσωπικότητα που ποτέ δεν ύποτάχτηκε σέ κανέναν κανόνα - ούτε καν σ' αυτόν του φυσιολογικού περιορισμού του θεάματος στά άνεικά απ' το θεατή όρια. Και σ' αυτή την ταινία ο Μέγας Σαρναστής καγχάζει ανακατεύοντας τη βρυμιά μιας τάξης (της μεγαλοαστικής) που την ήξερε καλά και τη μισούσε όσο τίποτα - εκτός ίσως από τους παραγωγούς του.
- 48) ΩΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ. Σκηνοθεσία: Λύν Ρέυνολντς. Παραγωγή: Φόξ (1922). Διάρκεια: 65'. Ο Τόμ Μιξ, κάου-μπόυ από γέννα, βάλθηκε ν' άποδειξει πώς στον κινηματογράφο ύποκριτική σημαίνει, πριν απ' όλα, παρουσία. Και το πετυχαίνει: δεν "παίζει" ποτέ - άπλως συνεχίζει μπροστά στην κάμερα την πριν απ' την επαγγελματική του ένασχόληση με τον κινηματογράφο ζωή.
- 49) ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ. Σκηνοθεσία: Τόντ Μπράουνινγκ. Παραγωγή: Μέτρο Γκόλντσουιν Μάγερ (1925). Διάρκεια: 75'. Ο Τέντ Μπράουνινγκ, ο ύπ' αριθμόν ένα κατασκευαστής τεράτων, δράκων, βρυκόλακων κ.λ.π., δείχνει έδω το μέτρο του ίδιότυπου ταλέντου του: Δημιουργεί τέρατα (και σημεία) μόνο με το σκηνοθετικό του στυλ και τις ήμισουρεαλιστικές καταστάσεις του σεναρίου χωρίς να προστρέχει στη βοήθεια του μακιγιάζ σά μοναδικό έκφραστικό μέσο, όπως κάνει κατά κανόνα στις κατοπινές ταινίες του. Σ' αυτό, τον βοήθησε πολύ κι ένας έξοχος Λόν Τσάνεϋ.
- 50) Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ, του Έρνστ Λιούμπιτς (1924). Διάρκεια: 90'. Δουλειά ιδιοφυίας: ένα γελοίο βουλεβαρδιέρικο σενάριο μετατρέπεται, απ' αυτόν το μάγο της κινούμενης εικόνας, σέ άριστούργημα. Πώς; Η άπάντηση προϋποθέτει όλόκληρη μελέτη του στυλ του. Οί μελετητές του όγδ-

μασαν αυτή του την ικανότητα "άγγιγμα του Λιούμπιτς". Η ευστοχία του ντεκουπάζ, ή ακριβεία του μοντάζ, οί τέλεια μελετημένες κινήσεις ήθοποιων και κάμερας δημιουργούν ένα "τάμινγκ" (έσωτερικό ρυθμό) ανέπανάληπτο. Κανείς δεν μπόρεσε να μιμηθεί με επιτυχία τον Λιούμπιτς. Ένα θαυμαστό δείγμα "καθαρού κινηματογράφου".

51) ΤΟ ΣΙΔΕΡΕΝΙΟ ΑΛΟΓΟ, του Τζών Φόρντ. Παραγωγή: Φόξ (1924). Διάρκεια: 115'. Γουέστερν απ' τὰ περισσότερο αντιπροσωπευτικά αυτού του "κατ' έξοχήν αμερικάνικου κινηματογράφου". Ο βετεράνος σήμερα Φόρντ, τó 1924 ήταν ήδη ένας μάτρ του είδους - κυρίως όσον αφορά τὰ έξωτερικά και ειδικότερα τίσ έξοχες ίππηλασίες του.

52) Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ, του Μπάστερ Κήτον. Παραγωγή: Γιουνάιτεντ Άρτιστς (1927). Διάρκεια: 80'. Ο μεγαλύτερος κωμικός στην ιστορία του κινηματογράφου (προσωπικά τον θεωρούμε πολύ πιο σημαντικό απ' τον Τσάπλιν) στην καλύτερη δουλειά του. Η ακριβεία και ή αποτελεσματικότητα των αλυσιδωτών γκάγκι, ή αιδουροειδής ευναμψία του Κήτον που κινείται μέσα σ' έναν κόσμο ύποταγμένο στη δύσκαμπτη αϊτιοκρατία, ή χρησιμοποίηση αυτής ακριβώς της αϊτιοκρατίας για τήν έκμαυση ενός τέλεια "λογικού" παραλογισμού, ό πεισματικός αγώνας του Κήτον με δυνάμεις που τον υπερβαίνουν και ή τελική έπιβολή του πάνω σ' αυτές (δέν τó βάζει ποτέ στα πόδια όπως κατά κανόνα κάνει ό πονηροόλης Σαρλά) όλα αυτά συνιστούν τήν απόλυτα ανθρώπινη πλευρά του γελοίου κι άποτελούν τó μέτρο τής αξίας τούτης τής μεγαλοφυΐας.

53) ΟΙ ΔΥΟ ΑΤΣΙΔΕΣ. Σκηνοθεσία: Τζαίμς Πάρροτ. Σκηνοθετική έπιβλεψη: Λήο Μάνι Κάρευ. Παραγωγή: Χάλ Ρότς (1928). Διάρκεια: 22'. Ο έκ πεποιθήσεως άναρχικός Λήο Μάνι Κάρευ βρήκε δυό ιδανικούς φορείς του ιδιότυπου καταστροφικού του χιούμορ, τó όποιο ξεκινώντας από ένα άπλουστατο περιστατικό θά μπορούσε να καταλήξει στην καταστροφή του σύμπαντος: Οί "Ολιβερ Χάρντυ και Στάν Λώρελ (Χοντρός και Λιγνός) δέν ήταν ποτέ περισσότερο σωστοί απ' ό,τι στην περίοδο τής συνεργασίας τους με τον Μάνι Κάρευ.

54) ΔΟΥΛΕΙΕΣ ΜΕ ΦΟΥΝΤΕΣ. Σκηνοθεσία: Τζ. Γουέσλυ Χόρν. Σκηνοθετική έπιβλεψη: Λήο Μάνι Κάρευ. Παραγωγή: Χάλ Ρότς (1929). Διάρκεια: 20'. Πάλι ό Μάνι Κάρευ, ξεκινώντας από ένα και μοναδικό γκάγκι (σε μιά άπειρία παραλλαγών του) και χρησιμοποιώντας σε φορείς αυτού του γκάγκι τον Λώρελ και τον Χάρντυ έπεκτείνει τó διαβρωτικό κωμικό του μέχρι τίσ έσχατες συνέπειες του άρχικού εύρηματος.

55) ΑΥΓΗ, του Φρήντριχ Βάλχελμ Μουρνάου. Παραγωγή: Φόξ (1927). Διάρκεια: 95'. Ταινία άμφιλεγόμενη μέχρι πριν από μερικά χρόνια που τελικά πήρε τή θέση της στη λίστα των άριστουργημάτων του διεθνούς κινηματογράφου. Ο Γερμανός Μουρνάου, δουλεύοντας για λογαριασμό του Χόλλυγουντ κατόρθωσε να έπιβάλει τήν προσωπικότητά του μέσα από ένα σενάριο που συνεχώς ξεφεύγει προς τó μελό και συνεχώς επανέρχεται στο "έντεϋθεν όριο" χάρις στην εϊκαστική εύρηματικότητα και κυρίως χάρις στην ψυχογραφική ικανότητα του σκηνοθέτη.

56) Ο ΑΝΕΜΟΣ, του Βίκτορ Σγιάστρομ (1928). Διάρκεια: 80'. Ο δάσκαλος του Μπέργμαν, στην έπαφή του με τó Χόλλυγουντ καταφέρνει να μεταφύτσει στην Καλλιφόρνια τήν καθαρά βόρεια-σκανδιναυική μεταφυσική του: Μιά φύση καταστροφικά όλοζώντανη, κατοικημένη θά λέγαμε απ' τίσ ύποχθόνιες θεότητες των Βίκινγκς, άνθρωποι-έξαρτήματα αυτής τής παντοδύναμης φύσης, αγώνας μέχρι θανάτου μέσα στη φύση.

57) ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΒΟΛΟΣ. Σκηνοθεσία: Κλάρενς Μπράουν (1927) Διάρκεια: 95'. Η τρίτη αμερικάνικη ταινία τής Γκρέτα Γκάρμπο. Παρτεναίρ της, ό παρτεναίρ της και στη ζωή Τζών Τζόλμπερτ. Υπερφίλο μελοδραματικό κατασκευάσμα, χωρίς ίχνος αξίας.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ



Λόγω πληθώρας έπιχειρηματικής ύλης, ή συνέχεια τής μελέτης του Γ. Βασιλειάδη "Κινούμενα Σχέδια" άναβάλλεται για τó έπόμενο τεϋχος.

## ΕΝΘΑΡΡΥΝΣΗ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Μιά κολοσσιαία έπιτυχία τής Σχολής Σταυράκου

Η "Σχολή Κινηματογράφου-Θεάτρου" του Λυκούργου Σταυράκου γνώρισε πρόσφατα τή μεγαλύτερη έπιτυχία στην υπερεικοσαστη σταδιοδρομία της: Στó έξής, παλιοί άποφοίτοι και τωρινοί σπουδαστές της θάχουν τήν εύχέρεια να προβάλουν σε διεθνή κλίμακα τή δουλειά τους και να τήν αξιοποιήσουν οικονομικά μέσω τής UNIVERSITY FILM ASSOCIATION που ίδρυσε και διευθύνει ή SCHOOL OF COMMUNICATIONS AND THEATER του Πανεπιστημίου TEMPLE τής Φιλαδέλφειας, (ΗΠΑ). Συγκεκριμένα, ή παραπάνω Έταιρεία που άρχικά ιδρύθηκε με σκοπό τήν προώθηση και τήν οικονομική αξιοποίηση ταινιών γυρισμένων από άποφοίτους και σπουδαστές των κινηματογραφικών παραρτημάτων των αμερικανικών Πανεπιστημίων διέβρυσε τή δραστηριότητά της συμπεριλαμβάνοντας και τίσ κινηματογραφικές σχολές τής Εύρώπης. Η Σχολή Σταυράκου είναι ή τρίτη (μετά τó Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου τής Ρώμης και τήν IDHEC του Παρισιού) εύρωπαϊκή κινηματογραφική σχολή που προσεχώρησε στην παραπάνω Έταιρεία, κατά τó Διεθνές Συμπόσιο Σχολών Κινηματογράφου που έγινε στη Ζυρίχη στις 9 του περασμένου Μαρτίου και στο όποιο μετείχαν 72 χώρες.

Οί ταινίες μικρού μήκους των άποφοίτων και σπουδαστών τής Σχολής Σταυράκου αγοράζονται, κατόπιν είσηγήσεως του ίδρυτου και διευθυντού τής Σχολής, από τήν Ταινιοθήκη τής UNIVERSITY FILM ASSOCIATION άντις 2.000 δολλαρών απ' τά όποια τά 1.000 καταβάλλονται στον παραγωγό τής ταινίας και τά υπόλοιπα έμβάζονται στο Ταμείο του Διεθνούς Κέντρου Ένώσεως Σχολών Κινηματογράφου και Τηλεόρασεως για τήν ενίσχυση των σκωπών του και τήν έπέκταση των δραστηριοτήτων του.

Άπότερος στόχος τής UFA είναι ή προώθηση των άγορασμένων απ' αυτήν ταινιών στα κυκλώματα διανομής των δικτύων τηλεόρασεως και κινηματογραφικών αίθουσών των ΗΠΑ. Σ' αυτό τó δεύτερο στάδιο ή έπιλογή γίνεται από δυό εκπροσώπους τής Ένώσεως Παραγωγών Τηλεόρασεως και δυό τής Ένώσεως Κινηματογραφικών Παραγωγών Άμερικης, και στην περίπτωση άγοράς μιάς ταινίας απ' αυτούς τó ποσό που καταβάλλεται στον παραγωγό τής ταινίας μικρού μήκους άνέρχεται σε 100.000 δολάρια κατά ταινία.

Σ' ένα τρίτο στάδιο ή UFA μεσολαβεϊ για τήν χρηματοδότηση ταινιών μεγάλου μήκους, γυρισμένων από σκηνοθέτες των όποιων τó ταλέντο διαπιστώθηκε σε κάποια μικρού μήκους ταινία. Στην περίπτωση αυτή, ή UFA ένεργεί σαν άνιχνευτής ταλέντων σε διεθνή κλίμακα.

Ήδη ή Σχολή Σταυράκου πόλησε στην ταινιοθήκη τής UFA τίσ παρακάτω μικρού μήκους ταινίες, γυρισμένες από πρώην σπουδαστές της: "Τζάιμς ό τίγρης" και "Ο κλέφτης" του Π. Βούλγαρη, "Μικρή σπουδή" και "Τό δελφίνο" του Φ. Λαζαρίδη, "Παρτίτα" του Γ. Μαρή και "40-38, 22-57" του Τ. Φαρά. Απ' αυτές ό "Τζάιμς ό τίγρης" προτάθηκε ήδη για άγορά από τά κυκλώματα διανομής έναντι 100.000 δολλαρών και άναμένεται ή άπόφαση των εκπροσώπων των παραγωγών ή όποια, κατά πάσα πιθανότητα, θά είναι θετική.

Η Σχολή Σταυράκου, θεωρώντας τή σύνδεσή της με τήν UFA σαν ούσιαστικό έπίτευγμα για τήν ένθάρρυνση και τήν οικονομική ενίσχυση των νέων σκηνοθετών καλεί τους άποφοίτους και τους σπουδαστές της να προσκομίσουν στα γραφεία της τίσ ταινίες που γύρισαν μέχρι τώρα για τήν ύποβολή τους στους άρμοδούς τής UFA.

Τηλεφωνείστε ή γράψτε στα κεντρικά γραφεία τής σχολής:  
Σχολή Κινηματογράφου-Θεάτρου Λ. Σταυράκου, Πατησίων 65, τηλ. 830124

(Άκαιοδύωση)



ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

# ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

μεταφράζει

ο Φώντας Κονδύλης

Μές απ' αυτό τό γύρο τού κόσμου συντροφιά μέ τόν κινηματογραφιστή Φλάερτυ "έπί τά ίχνη τού ανθρώπου", όπως πολύ ώραία εκφράζει ο Ζάν Γκρεμιγιόν, είδαμε νά σχεδιάζεται λίγο-λίγο ή φυσιογνωμία τού ανθρώπου Φλάερτυ. Καμιά ίσως βιογραφία δέν είναι σημαντικότερη απ' τή δική του. "Αν υπάρχουν σκηνοθέτες πού μπορεί κανείς νά μελετήσει τίς ταινίες τους χωρίς νά γνωρίζει τό δημιουργό τους, είναι φανερό ότι αυτή δέν είναι ή περίπτωση τού Φλάερτυ, πού όλες του οί πράξεις κι οί κινήσεις είναι αποκαλυπτικές μιάς σύλληψης τής ζωής και τής τέχνης. Παραφράζοντας ένα γνωστό σχήμα λόγου, θά μπορούσε νά πει κανείς ότι ο Φλάερτυ έβαλε πολλή απ' τή ζωή του μέσα στην τέχνη του και πολλή απ' τήν τέχνη του μέσα στη ζωή του. Το θέμα πού δεσπόζει σ' όλοκληρο τό έργο του - τό θέμα τού ανθρώπου πού στέκεται αντιμετώπος σ' ένα φθοροποιό ή καταστρεπτικό πολιτισμό - αποτελεί και τό κλειδί τής ζωής του σάν κινηματογραφιστή, πού μπλεκόταν αιώνα στά γρανάζια τών έμπορικών απαιτήσεων μιάς τέχνης, πού θά 'θελε νά διατηρήσει κάθε έπαφή μέ τήν μπύγκι μπίζνες - τήν κερδοσκοπική δηλαδή δουλειά. Κι αν συμβιβάστηκε τό λιγότερο δυνατό μέ τήν κινηματογραφική βιομηχανία τού Χόλλυγουντ ή τού Λονδίνου, και αποσύρθηκε κάθε φορά πού ένωσε πώς κινδύνευε ή εκφραστική του έλευθερία, ήταν για νά παραμείνει πιστός στην ύψηλή ιδέα πού έτρεφε για τόν καλλιτέχνη, αλλά και για τόν άνθρωπο, αυτόν τόν έλεύθερο, απειλούμενο άνθρωπο πού είναι ο ήρωας όλων τών ταινιών του.

Ήρθε ή στιγμή για νά κάνουμε τόν ίσολογισμό αυτής τής συνάντησής μ' έναν άνθρωπο τού κινηματογράφου ύψηλης αξίας.

Ο έξερευνητής.

"Κάθε τέχνη, έλεγε ο Ρόμπερτ Φλάερτυ, είναι ένα είδος έξερευνησης. Η ανακάλυψη κι ή αποκάλυψη είναι ο

τρόπος δουλειάς τού κάθε καλλιτέχνη. Οί έξερευνητές, οί "ανακαλυπτές" είναι οί μετασχηματιστές τού κόσμου. Αποτελούν τό σοφό πού ανακαλύπτει ένα καινούργιο γεγονός, τό φιλόσοφο πού μέσα σ'όδ καινούργιο γεγονός ανακαλύπτει μια καινούργια ιδέα. Πάνω απ' όλα όμως, αποτελούν τόν καλλιτέχνη, τόν ποιητή, τόν προφήτη, πού μέσ απ' τά σπλάχνα τού καινούργιου γεγονότος και τής καινούργιας ιδέας, κάνουν νά ξεπηδήσει ή καινούργια ζωή, ή καινούργια δύναμη, ή καινούργιος λόγος και μία βαθειά φρεσκάδα. Ανακαλύπτουν για μās μια καινούργια εικόνα".

Συγγραφέας τών παραπάνω φράσεων είναι ή χήρα τού σκηνοθέτη, και περιλαμβάνονται σ' ένα μικρό βιβλίο πού τού αφιέρωσε, τήν "Οδύσεια ενός κινηματογραφιστή". Το παραπάνω κείμενο είναι απ' τά πιό διεισδυτικά πού γράφτηκαν γι' αυτόν, πού σ'ό έργο του ή φράσεις παραστήθηκε τριάντα χρόνια. Και συνεχίζει:

"Ο Ρόμπερτ Φλάερτυ ήρθε σ'όν κινηματογράφο σάν έξερευνητής, κι αυτό όχι πριν σαράντα χρόνια. "Όπως είπε κι ο ίδιος: "Υπήρξα έξερευνητής πριν απ' όλα, κι ύστερα κινηματογραφιστής, πολλά χρόνια μετά..." Αυτά τά χρόνια έξερευνησης σ'ό βορρά μέ τους Έσκιμώους υπήρξαν τό σχολείο όπου ο Ρόμπερτ Φλάερτυ σπουδασε τόν κινηματογράφο. "Απ' τους Έσκιμώους είναι πού έμαθε νά βλέπει όπως ποτέ πριν δέν είχε δε".

Αυτή ή έννοια τού έξερευνητή μοιάζει πράγματι ούσιαστική. Ο Φλάερτυ, από τήν ίδια του τή διαμόρφωση είναι ένας "κνηγός εικόνας": όπως ο κνηγός, βάζει τήν ύπομνη και τήν καρτερία του στην ύπηρεσία τής τέχνης του, χρησιμοποιώντας άπλως μία κάμερα στη θέση τού τουφεκιού, μά ένεδρεύει κι αυτός, όπως ο κνηγός. Πρώτου "προσφέρει μία εικόνα" έμαθε νά παρατηρεί, κι επειδή άκριβώς ξέρει νά βλέπει, οί ταινίες του περιέχουν τόσες άκριβείς περιγραφές τεχνικής τού ό-

περατέρ. "Υπάρχει μία τέχνη, τής ανάλυσης, γράφει ο Τζαβ Λέυντα, στην όποία ο Φλάερτυ δέν έχει τόν όμοιο του. Σε καθεμιά απ' τίς ταινίες του, υπάρχει μία σκηνή (πού 'ναι για μένα ή κρίσιμη στιγμή τής ταινίας) στην όποία μās δείχνει "πώς" δημιουργείται κάτι, "πώς" μία δουλειά, ή ένα γεγονός οδηγείται σ'ό τέρας του. Αυτό μπορεί νά 'ναι τό "πώς" κνηγούν μία φώκια, "πώς" χτίζον μια καλύβα στους πάγους, "πώς" κάνουν τατουάζ σ' ένα ανθρώπινο κορμί (και "πώς" νιώθει αυτό τό κορμί τή στιγμή εκείνη), "πώς" στρογγυλεύουν ένα βάζο ή "πώς" ξεραίνουν ένα γυάλινο κύπελλο, "πώς" δημιουργούν ένα πάρκο για έλεφαντες, "πώς" ανοίγουν ένα πηγάδι για νά βρουν πετρέλαιο, κι άμέσως νιώθουμε τή συγκίνηση τού Φλάερτυ και τή συγκινητωμένη προσοχή του".

Από τόν έξερευνητή πού υπήρξε, ο σκηνοθέτης, διατήρησε τό πάθος τής μοναχικής δουλειάς. "Μόνος του δημιουργούσε τίς ταινίες του, γράφει άκόμα ή φράσεις Φλάερτυ. Ήταν οί ταινίες ενός μόνον ανθρώπου, απ' τήν πρώτη στιγμή τής σύλληψής τους ως τό τελευταίο ψαλλίδισμα σ' αυτό πρέπει νά προστεθεί τό μοντάζ πού τό έφτιανε πάντοτε ο ίδιος μέσα σ' ένα εργαστήριο πού τό κουβαλούσε μαζί του". Οί συνεργασίες του μέ άλλους δέν ευδοκίμησαν: δέν μπόρεσε ποτέ νά φτάσει ως τό τέλος μέ κάποιον πού είχε δικαιώματα νά άμφισβητεί και νά έλέγχει τίς συλλήψεις του. Αυτή ή έμμονή συνουδούταν από μία καθαρότητα χωρίς προηγούμενο: τίς παραχωρήσεις πού δέν έκανε στους φίλους του και συνεργάτες, δέν τίς έκανε ούτε στους έμπορικούς και οικονομικούς παράγοντες, και αποσύρθηκε από συνδυασμούς πού τού φάνηκαν πώς δέσμευαν μέ συμβιβασμούς τήν έλευθερία του και τήν αξιοπρέπεια του, διακυβεύοντας άκόμα και τά ύλικά του συμφέροντα. Ο Ροζέ Ρεζάν έγγυάται τήν άλήθεια τού παρακάτω ανέκδοτου. Στίς Κάννες, τό 1949, ο Στροχάμι ρωτάει τόν Φλάερτυ:

- Εργάζεστε σ'όν κινηματογράφο σχεδόν τριάντα χρόνια...
- Μάλιστα! άπαντάει ο Φλάερτυ.
- Και έξακολουθετέ πάντα νά είστε φτωχός;
- Μάλιστα! λέει ο Φλάερτυ. Δόςτε τώ θεώ...
- Σ'όν 'έ βέρο - ή όπως λέει ή λαϊκή σοφία: "Δέν δα-νεύζει κανείς παρά μόνο στους πλοσίους..."
- Από τήν έπαφή του μέ τή φύση, ο Φλάερτυ διατήρησε άκόμα τό πάθος τής αυθεντικότητας. Καθαρά από ένστικτο, άρνείται απ' τήν άρχή τής καριέρας του τους ήθοποιούς και τά στούντιο. "Επιστρατεύω πάντα αυθεντικούς χαρακτήρες - ανθρώπους πού ζούν εκεί όπου γυρίζω τίς ταινίες μου - γιατί αυτοί είναι πράγματι καλύτεροι απ' τους ήθοποιούς". Για τόν "Νανούκ τόν Έσκιμώο", τό είδαμε, αναλαμβάνει νά κατασκευάσει μία αρκετά μεγάλη καλύβα για νά μπόρσει μέσα κεί νά γυρίσει σ'ό "Έλεφάν πού", υπάρχει μία μεγάλη σκάνες πού ξετυλιγεται σ'ε μία τροπική έκταση πού έχει μετατραπεί σ'ε στούντιο: σ'ε σύγκριση μέ τά άληθινά έξωτερικά, ή σκάνες αυτή άποκαρδιώνει μέ τήν ψευτιά της, και καταλαβαίνουμε πολύ καλά γιατί ο Φλάερτυ δραπέτευσε από κείνο τό κάτεργο.
- Αυτό τό πάθος τής αυθεντικότητας μεταφράζεται άκόμα μέ τήν άρνηση τού σκηνοθέτη νά καλοπιάσει, νά δραματοποιήσει (μέ τή δραματογραφική έννοια), νά άνασκειάσει τήν πραγματικότητα. Άνεφερα παραπάνω τήν παρατήρηση τής φράσεις Φλάερτυ πού ύπογραμμίζει ότι ή "Ιστορία στή Λουιζιάνα" είναι ή πρώτη ταινία τού Φλάερτυ πού, όπως τό δείχνει κι ό τίτλος της, διηγεί-

ται μία "ιστορία": κι άκόμα, σ' αυτή τήν ιστορία, δέν έχεις τίποτε νά δείς από τίς ιστορίες πού παράγει ή Χόλλυγουντιανή δραματοουργία.

Όμως τό θέμα άπαιτεί μία συναρμοδολόγηση. Ο Πάολ Ρόθα, για νά όρίσει τήν φλαερτυανή δραματοουργία, χρησιμοποιεί τήν έκφραση "αδιόρατα άφηγηματικός", κάτι πού μπορούσε νά τό αποδώσουμε και μέ τήν έκφραση "διήγηση πού άκνοδιαγράφεται", ή "δράση, πού μόλις καταδειχίνεται" προσθέτει πώς ο σκηνοθέτης προτιμά τήν καθημερινή ρουτίνα τών ίθαγενών από ένα άσυνήθιστο ή έπινοημένο γεγονός. Άναφέρεται έτσι σ'ε μία φράση - κλειδί τού Φλάερτυ πού λέει ότι "ή ιστορία πρέπει ν' άναπηδήσει απ' τή ζωή τού λαού, κι όχι απ' τίς πράξεις ιδιαίτερων άτόμων". Αυτή ή φράση ένισχύει τήν άποψη τού Γκρήσον όταν γράφει: "Μέ τόν Φλάερτυ, γίνεται άπόλυτη βασική άρχή τό γεγονός ότι ή ιστορία θά διαλεγόταν σ'όν τόπο τού γυρίσματος, και θά γινόταν έτσι όπως τήν θεωρεί ο σκηνοθέτης - ή βασική ιστορία τού τόπου γυρίσματος. Έδώ λοιπόν έχουμα νά κάνουμε μέ μία ιστορία από μέρες και νύχτες μέ μία ιστορία διαδοχής τών έποχών, άθρώπων πού πολεμούν άμελλοίτα για τή συντήρησή τους και για τήν εκπλήρωση τής νομαδικής τους ζωής, ή τής αξιοπρέπειας τής φυλής τους". Το "αδιόρατα άφηγηματικό" λοιπόν, είναι μία σειρά ξεχωριστών έπεισοδίων, πού ένώνονται στενά λίγο-πολύ, όχι μέ μία δράση - μέ τή συνθησμένη και άυστηρή έννοια τής λέξης - μά απ' τήν ίδια τή χρονολογική άναγκαιότητα και τήν άναγκαιότητα τής ζωικής εξέλιξης. Ο Ζήγκφριντ Κρακόauer παρατηρεί πώς αυτό τό είδος δράσης δέν έπιβάλλει σ'ό θεατή τόσο όλοκληρωτική συμμετοχή όσο έπιβάλλει ή παραδοσιακή ταινία "ύπόθεσης": "Μ' αυτή τήν έννοια, σημειώνει, μπορούμε νά δώμε μέσ απ' αυτό τόν τρόπο σύλληψης, μία έρμηνεία τής πραγματικότητας πού πλησιάζει τήν πραγματικότητα τής ποιήσης".

Ο ποιητής.

Αυτό είναι σ' άλήθεια τό δεύτερο "κλειδί" τού ανθρώπου. "Ο Φλάερτυ, γράφει ο Γκρήσον, μίλησε μέ μυστικοπάθεια σχεδόν για τή δύναμη τής κάμερας νά βλέπει, πέρα απ' τίς δυνατότητες τού ανθρώπινου ματιού, τίς έσωτερικές άρετές τών πραγμάτων". Σ'ό βιβλίο της, ή φράσεις Φλάερτυ χρησιμοποιεί συχνά τή λέξη "μαγεία" μετάφερα ένα κείμενο αποκαλυπτικό πάνω σ'ό "δέν ξέρω τί", πού τ' άρπαξα τυχαία. "As τήν άνούσουμε άκόμα μία φορά: "Ο Ρόμπερτ άφηνε τή μηχανή του νά τά βλέπει όλα, άπληστος σάν παιδί, γεμάτος παιδική κατάπληξη. Η άγαπημένη του λέξη ήταν "ύπέροχο". Όλα ήταν ύπέροχα, κι εκείνο πού θά μπορούσε νά συγκριθεί μέ τόν ένθουσιασμό του, είναι ή ύπομνη του. Υπομονετικός σάν σοφός, όπως πράγματι ήταν, άφηνε τήν κάμερα νά τά δεί όλα, όλοκληρωτικά, και έπειτα, θυμόσαστε, τά βλέπε όλα στην όθον, ύστερα έβγαίνει και φωτογράφιζε άκόμα, για ένα και μόνο λόγο: ήθελε νά δώσει στην κάμερα τήν εναίριά νά βρει εκείνη τήν "άληθινή στιγμή", κείνη τήν άστραπή τής νόησης, εκείνη τή διεκδούση στην καρδιά τής ύλης. Όλ' αυτά ήξερε πώς ή κάμερα, αν τήν άφηνες μόνη, μπορούσε νά τά βρει. Το κίριο σημείο σ' αυτό τόν τρόπο διαδικασίας, είναι πώς ή διαδικασία αυτή ήταν καθαρά όπτική. Τά λόγια έδω δέν είχαν καμιά θέση: αυτή τά ξεπερνούσε. Ήταν άπλως ένας βαθμός δράσης. Όπως άκριβώς ο πάγος γίνεται νερό και τό νερό άτμός, όπως άκριβώς ένας βαθμός θερμοκρασίας προκαλεί μεταμόρφωση, έτσι κι ένας βαθμός δράσης μπορεί νά προκαλέσει μία παρόμοια μεταμόρφωση".

Πιο κάτω ακόμα, αναφέροντας τον Πουντβριν, που σύμφωνα με την άποψη του "ο βασικός σκοπός του κινηματογράφου είναι να μάθει στους ανθρώπους να βλέπουν όλα τα πράγματα με καινούριο τρόπο, να ξεκαταλείψουν το συνηθισμένο κόσμο που ζούν, και να ανακαλύψουν τελικά τη σημασία και την όμορφιά του σύμπαντος," συμπεραίνει: "Γι' αυτόν, ο τρόπος δράσης του κινηματογράφου είναι η εξερεύνηση, δηλαδή η πόηση". Ο κύκλος κλείνει.

Γιατί ο ποιητής είναι "δημιουργός", όχι μόνον μάρτυς. "Η σπουδαιότητα του Φλάερτυ στο ντοκιμανταίρ με την απόλυτη έννοια, γράφει ο Ρότζερ Μάνβελ, ξεκινάει στο ότι υπήρξε ο πρώτος δημιουργός ταινιών που έθεσε σε εφαρμογή την ιδέα του Γκρήρσον, τη "δημιουργική μετάπλαση της πραγματικότητας". Η διαφορά ανάμεσα σε μία ταινία επικαίρων και στον "Νανούκ" είναι ότι η επικαιρότητα δεν αποτελεί παρά καταγραφή της πραγματικότητας, ενώ ο "Νανούκ" αποτελεί έρμη-νεύρα".

Κι αλήθεια ο Φλάερτυ, "ντεκουπάρι" και "μοντάρι" την πραγματικότητα. Ο Φούαντ Κούνταρ διακρίνει στη μέθοδο του μία αναλυτική φάση (την περίοδο του γυρίσματος) και μία συνθετική (την περίοδο του μοντάζ). Και αναφέρει, για να δώσει έμφαση στην άποψή του, αυτή τη δήλωση του σκηνοθέτη: "Η κίνηση βγαίνει από μόνη της, δεν προκαλείται. Το ίδιο όπως δεν κράτησα διαρκώς την κάμερα στο χέρι για να αιχμαλωτίσω την κίνηση που είχα άναγνη. Πρέπει λοιπόν κανείς να γυρίσει τόσο φως, όσο χρειάζεται για να αποκτήσει τελικά στη ζελατίνη κείνο που έψαχνε να βρει". Οπότε, ανακαλύπτω μία κάποια αντίφαση ανάμεσα στο ένα (την αναφορά του Φλάερτυ), και στο άλλο (τη σημασία που έδωσε ο Κούνταρ στο μοντάζ): γιατί το μοντάζ επιτρέπει να δημιουργήσεις τεχνητά πάντα στο πανί αυτό που δεν μπόρεσες άμεσα να αποσπάσεις απ' την πραγματικότητα. Συνεπώς ο Φλάερτυ αρνείται αυτό το είδος τεχνάσματος, γιατί αυτό είναι υποχρεωμένος να γυρίζει δεκάδες χιλιάδες μέτρα ταινίας, πριν αποκτήσει αυτό που θέλει. Το απαραίτητο μοντάζ αυτών των χιλιάδων μέτρων που επακολουθεί, μου φαίνεται πως αποκαλύπτει την ανάγκη για περιγραφή ή διήγηση περισσότερο, παρά μία θελήση για έκφραση ή για συμβολισμό. Θέλω να πω πως το μοντάζ του Φλάερτυ δεν έχει τίποτε κοινό με κείνο των Ρώσων ή των Γάλλων πρωτοποριακών την ίδια εποχή, τη μεγάλη εποχή του εμπρεσιονιστικού μοντάζ του τέλους του βωβού. Μέσα σε όλοκληρο τον Φλάερτυ, δεν υπάρχει λεπτομέρεια μοντάζ που δεν υπαγορεύεται από λόγους απλής σαφήνειας στη διήγηση ή από λόγους συνέχειας στην πλαστική κίνηση" ακόμα περισσότερο, δεν βλέπω στο μοντάζ του Φλάερτυ παρά ένα μονάχα λόγο, που υπογορεύεται από μια θέληση συμβολικής έκφρασης: πρόκειται για το παράλληλο μοντάζ, στη "Γ", παιδικών πεινασμένων προσώπων και σταριού που κυματίζει. Νά γιατί είπα πιο πάνω πως το μοντάζ δε φαινόταν να έχει για αυτόν πρωταρχική σημασία, με εξαίρεση ίσως μερικές σκηνές της "Ιστορίας στη Λουίζιάννα". Έτσι λοιπόν, αν ο Φλάερτυ είναι πραγματικός ποιητής, είναι κυρίως από την ένταση του δράματος του κι όχι απ' την πρωτοτυπία αυτού του δράματος, που κάνει την εικόνα της φύσης να μην επιδέχεται καμία βαθεία μεταμόρφωση, καμιά ριζική άνασκηψή.

Νά γιατί συμφωνώ με τον Κούνταρ όταν γράφει πως, για τον Φλάερτυ, "τό κάθε τι αποτελεί αντίκείμενο αποθαυμασμού και κατανόησης. Βλέποντας τα πράγματα

μ' αυτόν τον τρόπο μόνο, είναι που κατορθώνει να μας κάνει να κοιτάζουμε πέρα απ' τα πράγματα...". Εν ό-λγους, μπορούμε να καθορίσουμε τον κόσμο του Φλάερτυ σαν ένα δράμα του κόσμου που βασίζεται στον πανθειστικό θαυμασμό όλων των στοιχείων της δημιουργίας. Αυτός ο θαυμασμός υπογραμμίζεται από ένα κοινό παρανομαστή, που ναι ο αγώνας του ανθρώπου για την ύπαρξή του κι η μυστηριακή συμφωνία που κλείνει ο άνθρωπος με τον περιβάλλον του, για να υπερπηδήσει τα εμπόδια και να επιβιώσει εν αρμονία με τη φύση".

Ο άνθρωπιστής.  
Ένας εξερευνητής, ένας ποιητής. Άλλα κι ο εξερευνητής, παρά την αντικειμενικότητά του, κι ο ποιητής, παρά την εμπνευσμένη αφέλειά του, διαθέτουν κι οι δυο ένα δράμα του κόσμου. Είναι κι άνθρωπιστής ο Φλάερτυ, ολόκληρο το έργο του τ' αποδεικνύει πανηγυρικά. Είναι δίκαιο άραγε να τον ερμηνεύσουμε με τον σχεδόν μυστικοπαθή τρόπο που φαίνεται να περιέχει η άποψη του Κούνταρ, και που την ανέφερα πριν από λίγο; Μερικές εκφράσεις της Φράνσις Φλάερτυ τείνουν να ενισχύσουν μία τέτοια έρμηνεία. "Ο Ρόμπερτ Φλάερτυ, γράφει, έφτιαξε τρεις βιογραφίες λαών: τον "Νανούκ", τον "Μοσάνα", τον "Άνθρωπο του Άράν". Τις απέκλεισαν ταινίες του Πνεύματος του Άνθρώπου. Και τα τρία έχουν το ίδιο θέμα - το Πνεύμα με το ό-

ΛΟΥΖΙΑΝΝΑ ΣΤΟΥ



ποιο οι άνθρωποι αυτοί εύθυγαμίζονται με τον περιγυρβ τους. Από εποχή σε εποχή, ή Ιστορία γράφτηκε μέσα στο Πνεύμα των λαών, όπως ακριβώς σήμερα γράφτηκε μέσα στο δικό μας Πνεύμα". Τα κεφαλαία είναι της συγγραφείως κι η επανάληψη της λέξης "σπρίτ" δίνει σε αυτό το κείμενο έναν αρκετά ιδιαίτερο τόνο: πραγματικό, ή λέξη "σπρίτ" σε άγγλικά σημαίνει ταυτόχρονα, δύναμη, κουράγιο, ζέση, κέφι κιάτι που περιλαμβάνει μία αποδοχή λιγότερο πνευματική και περισσότερο ανθρωπιστική, φυσιολογική από μέρους ενός ανθρώπου που δεν ήταν θρησκος μά που μπορούσε να διατηρεί απ' τις Ιρλανδικές του πηγές ένα κάποιο λανθάνοντα μυστικισμό. Η Φράνσις Φλάερτυ πάντα, διατυπώνει μία κριση ~~άνθρωπιστική~~ "Ο Ρόμπερτ Φλάερτυ ήταν ένας μύστης της σύγχρονης εποχής" με στην προσέγγισή του μιας παντοδύναμης μηχανής, έφαρμοσε την πειθαρχία του σοφού "να δίνεται στο θέμα και στο όργανο" για να φτάσει ως την έκταση, ως την μυστικοπαθή χαρά και σοφία".

Αυτός ο άνθρωπιστής ενδηλώνεται πριν απ' όλα με ένα προσωποκεντρισμό χωρίς λιποψυχία στη συμπεριφορά του (το είδαμε) μά και στην εμπνευσή του: δεν τον ενδιαφέρει τίποτε άλλο εκτός από το άτομο, γιατί αυτόν το πλήθος δεν υπάρχει. Στο "Νησί των 24 δολλαριών", ή Νέα Υόρκη παρουσιάζεται σαν ένα έρημο νησί, δεν

βλέπουμε ποτέ τους ανθρώπους, λες και τους έχει καταπιεί ή εφιαλτική πρωτεύουσα. Κι οίτι τλοι των άλλων ταινιών του που φαίνονται χαρακτηριστικοί: είναι κύρια όνματα ξεχωριστών ανθρώπων, ή όροι που γηγασίνου από το γενικό στο μερικό (όπως ο "Άνθρωπος του Άράν" που σκισάρει βέβαια όχι τον "άντρα" σε αντίθεση με την γυναίκα του, αλλά τον κάτοικο γενικά αυτού του νησιού, μία ιδιαίτερη περίπτωση που λαμβάνεται σαν παράδειγμα συμβολικό).

Έννοείται ότι το άτομο αυτό, όπως το περιγράφει ο Φλάερτυ, δεν είναι μεμονωμένο: μά αναλύεται πιο πολύ σε σχέση με το περιβάλλον του, παρά σε σχέση με τους συνανθρώπους του, κι είν' ο ίδιος αυτός που προσφέρει τά στοιχεία του δράματος. Ο Άνδρ' Άζελ έξεφρασε περίφημα τη βασική αυτή αλήθεια: "Για τον Φλάερτυ, ή ευγένεια, ή αξιοπρέπεια σε αυτή την επώδυνη, την τεταμένη σχέση, που συμφωνεί όμως με μία παγκόσμια αρμονία, ανάμεσα στον άνθρωπο και στο φυσικό του περιβάλλον, είναι ή μυστική μελωδία που βγαίνει απ' αυτή την ύπαρξιακή σχέση, για να χαθεί όμως ή αντίληψή της μέσα στο μηχανιστικό και βιομηχανικό κόσμο του 20ού αιώνα...".

Τό ενδιαφέρον λοιπόν του Φλάερτυ μοιάζει να έλκεται αποκλειστικά απ' τους πρωτόγονους λαούς ή απ' εκείνους τους ανθρώπους που οι συνθήκες ζωής τους έχουν κάτι το πρωτόγονο, όπως είναι οι κάτοικοι του Άράν ή οι χαρακτήρες της "Γης". Ο ίδιος καθόρισε, σε ένα θεμελιώδες κείμενο, την άποψη που τον έμψυχωνε όταν γύρισε τον "Μοσάνα": "Δεν με ενδιαφέρει να γυρίσω ταινίες με θέμα τη διαστρέβλωση αυτών των ανθρώπων απ' τους λευκούς, με τά κουρέλια τους και με τά φρικαλέα και άθλια κοπέλλα τους. Δεν είναι ή παρακμή αυτών των λαών απ' την κυριαρχία των Λευκών που με ενδιαφέρει. Αντίθετα, επιθυμώ να δωξω την αρχική μεγαλοπρέπεια και την αδιάφορη συνείδηση αυτών των λαών όσο είναι ακόμα δυνατά, προτού έμμηδενίσουν οι λευκοί όχι μόνον τό χαρακτήρα τους αλλά αυτούς τους ίδιους τους λαούς, που τείνουν ήδη προς την εξαφάνιση".

Αυτό ανταποκρίνεται στην αντίρρηση που έγινε συχνά στο σκηνοθέτη, ότι φέρεται σαν άλλος Ζάν Ζακ Ρουσσώ, που χτενίζει τους καλόβλους άγριους που ζούν στο περιθώριο κάθε πολιτισμού, μέσα σε μία ειδυλλιακή εύτυχία". (Η έκφραση άνηκει στον Ζάρζ Σαντούλ). "Ανέφεραν συχνά, γράφει ή μοντέρ του Έλεν βάν Ντόγκεν, ότι ο Φλάερτυ ήταν άφελής, κι ότι έβλεπε τον κόσμο με τά άθωα μάτια ενός παιδιού. Χρειάζεται μία μεγάλη διάνοια για να παρουσιαστεί ένας κόσμος που δημιουργείται ολοκληρωτικά απ' αυτήν, έτσι όπως θά ήταν όταν τον έβλεπαν τά μάτια ενός παιδιού. Τό πνεύμα του δεν ήταν ούτε τόσο άθωο όπως τό πνεύμα ενός παιδιού, ούτε και τόσο άφελές. Ήταν μία διεισδυτική διάνοια και διέθετε μία όξυμένη παρατηρητική ικανότητα. Είχε τέλεια συνείδηση της δυστυχίας του, των αγώνων και της άσκήμιας του κόσμου, μά όλα αυτά τον αποδιοργάνωναν".

Είναι αδύνατο λοιπόν να θεωρήσουμε τον Φλάερτυ άφελή, και χωρίς συνείδηση της μαυρίας του κόσμου. Αν απ' τη ζωή των ανθρώπων δίνει ένα πατριαρχικό και ειδυλλιακό πινάκα, τό κάνει ύστερα από σκέψη κι από τέλεια αιτιολογική γνώση ή εικόνα που δημιουργήσε γύρω απ' την "φυσική κατάσταση" και τον "χαμένο παράδεισο" είναι θεμελιωμένη σε μία προσωπική νοσταλγία που συνδέεται, τό είδαμε, με την παιδική ηλικία. Όσοσο, κι εδώ άγγίζουμε τό βάθος του "προβλήματος



### Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΑΡΑΝ

Φλάερτν", είν' ακριβώς αυτή ή λυρική καί παρθενική εικόνα που δεσπόζει "αντικειμενικά" πάνω στο έργο του: ή πραγματικότητα του έξωτερικού κόσμου αποτελεί τήν ούσία του έργου του. "Ετσι είναι που μαθαίνουμε πώς ο Νανούκ πεθαίνει απ' τήν πείνα, πώς οι κάτοικοι τής Πολυνησίας είναι θύματα φριχτής έκμετάλλευσης καί διαφθοράς απ' τους Λευκούς, πώς τό νησί Άράν κι ή Λουιζιάνα είναι υπανάπτυκτες χώρες" ή "Γη" αποτελεί έξαφραση που επιβεβαιώνει τόν κανόνα. Ο Πάλ Ρόθα έκφράζει στά παρακάτω λόγια μιιά άποψη κατηγορηματική: "Η μέθοδος του Φλάερτν είναι ένας τρόπος ν' άποφύγει τά ερωτηματικά που εισβάλλουν πιδ πολύ στό σύγχρονο αυτό κόσμο; είν' άποστερημένη από οποιαδήποτε προσπάθεια για μιιά σοβαρή κοινωνική ανάλυση. Άσ λάβουμε υπ' όψη μας τίς άρετές του Φλάερτν" είναι άναρθμητες. "Άσ παραδεχτούμε τή βαθειά εύγνωμοσύνη μας πρós τό άνήσυχο πνεύμα του, στίς λυσοσαλές μάχες του μέ τήν έμπορική ήλιθιότητα καί στή γενναϊότητα του άγώνα του κόντρα στίς άποτροπαιές μεθόδους έκμετάλλευσης που τόν βασάνιζαν άσ καταλάβουμε όμως ταυτόχρονα, καί μέσα στό πλαίσιο του ντοκιμανταίρ, ότι ή κατανόησή του του παρελθόντος είναι μιιά συναισθηματική αντίδραση αντίκρυ σ' αυτό τό παρελθόν, μιιά δραπέτευση πρós ένα κόσμο που έχει ελάχιστη σύγχρονη σημασία καί πρós τήν προτεραιότητα του συναισθηματισμού πάνω στίς πιδ έπεύγουσες απαιτήσεις του ύλισμού".

Αυτή ή διαπίστωση πρέπει να γίνει: άλλωστε είναι τό αποτέλεσμα μιιάς άποδειξης. Καί δε γίνεται έξ αίτιας τής πνευματικής τιμιότητας του σκηνοθέτη, που τίς ριζες καταγωγής τής θύμιας πρίν από λίγο πάνω σ' αυτό τό θέμα. Τό λιγότερο όμως που μπορούμε να πούμε, είναι ότι ο Φλάερτν δεν είχε ποτέ ένα "κοινωνικό ό-

ραμα", γιατί μάς δείχνει συχνότατα πρίν απ' όλα, άτομα που ζούν άπομονωμένα κι όχι μέσα σ' ένα κοινωνικό σύνολο, κι ύστερα έπειδή δεν θίγει τά τρέχοντα προβλήματα που συνδέονται μέ τίς σύγχρονες κοινωνίες.

Η σύγκριση απ' αυτή τήν άποψη μέ τόν Ήβενς είναι πολύ χαρακτηριστική: κι οι δυο τους βρίσκονται στους αντίποδες, ακόμα κι αν ή "Γη", όπως τό είπα, συγγενεύει σέ πάρα πολλά μέ τό "Ζούντερζη". Νά μιιά τυπική λεπτομέρεια: ο Νανούκ πηγαίνει να πουλήσει τά δερμάτα του σ' ένα καταυλισμό που άνήκει σέ Λευκό, τό πρόβλημα όμως τής τελικής έκμετάλλευσης του ίθαγενή πωλητή απ' τό λευκό άγοραστή, που ναι ο κύριος τής άγοράς, δεν θίγεται άσ θυμηθούμε, για να κάνουμε τή σύγκριση, τήν έξανάσταση του ήρωα τής "Θυελλας ιστήν Άσία" για τίς τίμες που έπέβαλαν οι κεφαλαιοκράτες έμποροι.

Τό επαναλαμβάνω, ή πνευματική καί ή ήθική τιμιότητά του δεν συζητείται: δεν ζήτησε να κρυφτεί, απλώς δεν τόν ενδιαφέρει αυτή ή άποψη των ανθρώπινων σχέσεων, τουλάχιστον όχι αρκετά για να διαπραγματευθεί στίς ταινίες του, ακόμη καί στή "Γη" όπου έχει τήν εύκαιρία να θίξει τά καυτά οικονομικά προβλήματα. Τό έρώτημα όμως μένει άκέραιο: Γιατί αυτή ή στάση;

Προσάθησα να βρω τή θεμελιώδη απάντηση σ' αυτό τό έρώτημα μέσα στην ίδια τή μορφή τής κινηματογραφικής έκφρασης του Φλάερτν. Ο σκηνοθέτης θέλησε πάντα (κι ή Φράνσις Φλάερτν, στο βιβλίο τής, έπιμένει πάνω σ' αυτή τή φόρμουλα) "να δείξει κι όχι να πεί". Θά ήταν λάθος, έννοείται, ή καθαρά έξωτερική άποδοχή τής λέξης "λέγω", ώστόσο είναι σαφές ότι ο Φλάερτν ένιωθε άνετα μέσ στην αίσθητική του βωβού, καί σίγουρα δεν είναι τυχαίο που, όπως τό τόνισα, ο Μουρνάου κι αυτός συνέλαβαν τό "Ταμπού" βουβό στην αρχή του δμιλοϋντος άργότερα, στον "Άνθρωπο του Άράν", οι διάλογοι περιορίστηκαν σέ μερικές φράσεις.

Η άποψη όμως αυτή, ή καθαρά "λεικτική" είναι προφανώς δευτερεύουσα: αυτό που θέλει να πεί ο Φλάερτν, είναι ότι άρνιέται να παράσχει έξηγήσεις που ήδη έχουν παρασχεθεί κι άναλαμβάνει να δείξει τά φαινόμενα. Οπότε τό πρόβλημα έγκνεται σ' αυτό που κινεί απλώς άδύνατη τήν "κατάδειξη" των φαινομένων, όταν αυτά τά φαινόμενα περιέχουν μιιά κάποια συνθετικότητα. Τό κινήγι τής φάκας, ή συγκομιδή τής καρύδας, τό κομμάτιασμα του καρχάρια, άποτελούν άπλά γεγονότα: ή έξελιξη τής βρετανικής βιομηχανίας κι ή κρίση τής άμερικανικής γεωργίας άποτελούν διαδικασίες σύνθετες, τίς οποίες ή εικόνα δε μπορεί να δείξει. Απ' αυτό κι ή ανάγκη του σχεδίου (που ναι πιθανή μέθοδος, ή άπλούστερη, μά που μπορεί να γίνει ταυτόχρονα μιιά εύκολη λύση) ή του μοντάζ (στή "Γη" βλέπουμε τό σκηνοθετή να καταφεύγει σέ μιιά σύνθεση συμβολικού, παράλληλου μοντάζ ανάμεσα στην υπερπαραγωγή του σιταριού καί στο παιδικό πεινασμένο πρόσωπο). Όσο διαρκούσε τό γύρισμα τής "Γης" (βλέπε τό γράμμα του στον Τζαυ Λέυντα), ο Φλάερτν πανιοβλήθηκε πρός στή συνθετικότητα των προβλημάτων που του παρουσιάστηκαν για να φτάσει σέ μιιά ξεκάθαρη σύλληψη καί έκφραση των αίτιων τής κρίσης στην άμερικανική γεωργία: μπορούμε να υποθέσουμε πώς τότε άπόκτησε για πρώτη φορά συνείδηση - άντιμέτωπος καθώς βρέθηκε μέ ερωτήματα που δεν ήθελε, ούτε μπορούσε ν' άποφύγει - τής σχετικής άδυναμίας τής εικόνας να "δείξει" σύνθετα φαινόμενα χωρίς τή βοήθεια του προφορικού "λόγου", ή του μοντάζ που είναι μιιά άλλη μορφή. "όμι- λας".

Γιατί τό μοντάζ συνδέεται μέ ένα διαλεκτικό όραμα του κόσμου. Ο σοβιετικός κινηματογράφος άποτελεί μιιά τρανταχτή άποδειξη σ' αυτό: οι Ρώσοι έπρεπε να έκφράσουν μέσα του κινηματογράφου ίδέες πάρα πολύ σύνθετες για τόν άνθρωπο καί τήν κοινωνία. Τό φλαερτιανό όραμα είναι αντίθετα άντιδιαλεκτικό διπλά: καλλιτεχνικά καί ιδεολογικά: τό όραμα του έμεινε σχεδόν δλοκληρωτικά ξένο πρós τήν αίσθητική του διανοητικού μοντάζ απ' τή μιιά, κι απ' τήν άλλη ξένο πρós τήν επαναστατική καί άγωνιστική ιδεολογία που υποβάσταξε, συχνά, αυτή τήν αίσθητική.

Λοιπόν: δεν μπορούμε να μη δεχτούμε τά λόγια τής Φράνσις Φλάερτν όταν γράφει: "Ο Ρόμπερτ Φλάερτν έγινε γνωστός σαν ο "πατέρας του Ντοκιμανταίρ" κι είναι άλήθεια ότι υπήρξε ο πρώτος που έφτιαχνε τίς ταινίες του ξεκινώντας απ' τήν πραγματική ζωή κι άπό πραγματικούς ανθρώπους. Δεν πρέπει όμως να συγχέουμε τήν οποιαδήποτε ταινία του Φλάερτν μέ τό κίνημα του ντοκιμανταίρ που εξαπλώθηκε σ' όλο τόν κόσμο, για τό λόγο ότι τό κίνημα αυτό (που τό προκάλεσε όχι ο Φλάερτν, μά ένας Σκωτσέζος, ο Τζαν Γκρήρσον) άπό τίς άρχές του κιόλας, τό είχαν συλλάβει μέσα στό πλαίσιο ενός κοινωνικού καί μορφωτικού σκοπού, όπως ακριβώς άπόλλες απ' τίς πιο φημισμένες ταινίες μας τίς συνέλαβαν μέσα στό πλαίσιο ενός προπαγανδιστικού καί πολιτικού σκοπού, ή - κατά τό Χόλλυγουντιανό τρόπο - ενός έμπορικού σκοπού. Οι ταινίες αυτές ύπαγορεύονται από πρόκαιρους καί περιστάσιους λόγους, καί ύπηρετούν, συχνά μέ δύναμη καί διακριτικότητα, τους πρόκαιρους σκοπούς για τους όποιους φτιάχτηκαν. Υπάρχουν όμως κι άλλες ταινίες, κι έδώ πρόκειται για τίς ταινίες του Φλάερτν, που βρίσκονται έξω απ' τό χρόνο. Βρίσκονται έξω απ' τό χρόνο έννοια ότι δεν διατυπώνουν επιχειρήματα, αλλά έξυμνούν. Κι αυτό που έξυμνούν έλεύθερα καί αυθόρμητα μέ άγνότητα κι άπλότητα, τό έξυμνούν απλώς για να τό έξυμνήσουν". Θά έμενε ώστόσο να μάθουμε αν αυτό άξίζει περισσότερο από τούτο: ότι μετά απ' τήν έκθεση των δεδομένων του προβλήματος, θά προσπαθώ να τό λύσω, μέ τό ίδιο τρόπο που ο καθένας μπορεί να δώσει σ' αυτό τή δική του απάντηση.

Φαίνεται όμως ότι τά σχέδια τής Φράνσις Φλάερτν πάνω στο έργο του άντρα τής, τό "βλέπουν" από μιιά μυστικιστική κι έλεύθερη έννοια που δεν συμφωνεί τέλεια ίσως μέ τήν ιδέα που μπορούμε να σχηματίσουμε κατευθείαν απ' αυτό. Θά προσθέσω, για να καθορίσω ακριβώς τή σκέψη μου, ότι οι προσωπικές κρίσεις του σκηνοθέτη για τό έργο του δεν είναι τόσο άυστηρά "ιδεολογικές" κι ότι ο Φλάερτν φαίνεται να σκέφτηκε πάντα πώς ήταν άποχρεωμένος σαν ντοκιμανταίρ σ' ας να προαγάγει τήν άμοιβαία κατανόηση ανάμεσα στους λαούς, σύμφωνα μέ τή δική του άρχή όπως τή διατυπώνει στο άρθρο του για "Τή λειτουργία του ντοκιμανταίρ".

### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Οι επιφυλάξεις που μπορεί δίκαια κάποιος να έκφράσει γύρω απ' τόν ιδεολογικό καί θεματικό προσανατολισμό του έργου του Φλάερτν, δεν μπορούν να σκιαώσουν τή μεγίστη φυσιογνωμία του κινηματογραφιστή. Είναι άδιαφιλονίκητα ένας απ' τους γίγαντες του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Είναι ο "έφευρέτης" του ντοκιμανταίρ: ή έκφραση "ντοκιμανταίρ φλαμ" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά για έργο κινηματογραφικό τό 1926, απ' τόν Τζαν Γκρήρσον σέ μιιά κριτική του για τόν "Μόανα". Η έπίδραση του υπήρξε μεγάλη, όμως ή έμμεσα. "Εμείς, οι άλλοι Ρώσοι, είχε δηλώσει ο Άιζενστάιν, μάθαμε περισσότερο απ' τόν "Νανούκ" παρά από οποιαδήποτε άλλη ξένη ταινία. Τόν μελετήσαμε, άντλήσαμε τήν πεμπτούσα του. Υπήρξε, άσ πούμε, ή άρχή μας". Κι ο Ζώρζ Σαντούλ υπογραμμίζει: "Η παρουσία του Φλάερτν στή Μεγάλη Βρετανία συνετέλεσε στην έξελιξη τής Σχολής του Ντοκιμανταίρ σέ μιιά άνθρωπινότερη κατεύθυνση. Η ταινία του "Βιομηχανική Βρετανία", γενική άποψη διαφορετικών άγγλικών εργοστασίων, άπελευθέρωσε - κατά τήν άποψη του Γκρήρσον - τους ντοκιμαντερτίστες από τήν τυραννία τής έμπρεσιονιστικής μεθόδου. "Εριξαν τό βάρος τής προσοχής τους όχι πιδ στό συμφωνικά γεγονότα, αλλά στό θέματα που άπόρρεαν περισσότερο απ' τήν άμεση καί συνειδητή παρατήρηση... απ' ότι απ' τήν ένορχήστρωση των αίσθητικών πλευρών". Τέλος, ο Τζαυ Λέυντα υπογραμμίζει: "Δεν ύπάρχει κανείς κινηματογραφιστής που να μη δέχτηκε τήν έπίδραση τής φλαερτιανής μεθόδου στο να δείξει τους ανθρώπους τής δουλειάς. Σ' αυτόν, κατά τέτοιο γίνεται ζήτημα ζωής ή θανάτου - κι έδώ βρίσκεται τό μικρότερο μάθημα που προσφέρει". Μά αν είναι άλήθεια τό ποιητικό καί λυρικό στυλ του Φλάερτν υπήρξε πρότυπο καί άφετηρία για όλους τους ντοκιμαντερτίστες έδώ καί τριάντα χρόνια, σπάνιοι είν' ώστόσο οι σκηνοθέτες που έδηλώνουν άληθινές άναλογίες ύψους κι ένα ταλέντο άντάξιο του έμπνευστή τους: Ο Σάτυαζιτ Ραυ κι ο Άρνε Σάνστορφ είναι σχεδόν οι μόνοι σκηνοθέτες που τό αισθηματικό τους όραμα πλησιάζει σταθερά κι άληθινά τό όραμα του δημιουργού τής "Ιστορία στή Λουιζιάνα" καί θά μπορούσε κανείς στό δυό αυτά όνόματα να προσθέσει καί των Ντοβζένκο, Ρενουάρ, Γκρεμιγιόν, καθώς καί του Ζαν Ρους, για κάποιες άπόψεις τής πλαστικής έκφρασης τους.

### NANOYK TOY BOPPA



Μπορούμε να θεωρήσουμε τον Φλάερτυ σαν μύστη ένδου ρεύματος που καθορίζεται σήμερα με τις φόρμουλες "άνοθευτη κάμερα" ή "άθωο μάτι". Κι ωστόσο, σαν άποτέλεσμα μερικών παρατηρήσεων που κάναμε παραπάνω για τό καινωτικό δράμα του σκηνοθέτη, κι από μιά τελεώς διαφορετική έννοια απ' αυτήν που βγαίνει απ' τό λεγόμενο "σινεμά-βεριτέ", μπορούμε να το αποδώσουμε αυτές τις φόρμουλες: αποτελούν για τό χώρο του κάτι τό επιδεινωτικό που μπλέκεται μέ τις λέξεις "άγνους" καί "άθως" αυτό τό ύπογραμμίζει ο Πάλ Ρόθα που όριζει τόν κόσμο του Φλάερτυ σαν τόν "παραμυθένιο κόσμο του πραγματικού". Ο Φλάερτυ υπήρξε βασιικά ο ζωγράφος ένός κόσμου που βόδιζε προς τό θάνατό του, ο ποιητής τών τελευταίων ύπολεμμάτων του γήενου πααάδεισου που διατηρείται στην επιφάνεια του κόσμου μας εν πλήρει μεταμορφώσει, ο ύμνητής τών αιώνωνήθικων αξιών καί του ανθρώπου, ένός ανθρώπου που 'ναι ταυτόχρονα Προμηθέας καί Σίσυφος.

"Σήμερα, περισσότερο από ποτέ, ο κόσμος έχει ανάγκη να προαγάγει τήν άμοιβαία κατανόηση τών λαών. Ο πιό σύντομος δρόμος, ο πιό σίγουρος για να φτάσουμε σ' αυτό τό σκοπό είναι να προσφέρουμε γενικά στον άνθρωπο, στον άνθρωπο του δρόμου όπως λένε, τήν εύκαιρία να συνειδητοποιήσει τά προβλήματα που βασανίζουν τούς συνανθρώπους του. Απ' τή στιγμή που ο άνθρωπος ανθρωπός μας ρίξει ένα συγκεκριμένο βλέμμα στις συνθήκες ζωής τών αδελφών του που κατοικούν πέρα από σύνορα, στους καθημερινούς αγώνες τους για τή ζωή μέ τις άποτυχίες καί τις νίκες που τούς συνοδεύουν, θ' αρχίσει να κατανοεί τόσο τήν ένδοτητα όσο καί τήν πολυεδρικότητα τής ανθρώπινης φύσης, καί να καταλαβαί-

νει ότι ο "ξένος", όποια κι αν είναι ή εξωτερική του εμφάνιση, δέν είναι μόνον ένας "ξένος", μά κι ένα άτομο που έχει τις δικές του απαιτήσεις καί τις δικές του επιθυμίες, ένα άτομο σε τελευταία ανάλυση, αντίξιο συμπάθειας καί προσοχής", (Ρ. Φλάερτυ: ΗΛΕΙ ΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ).

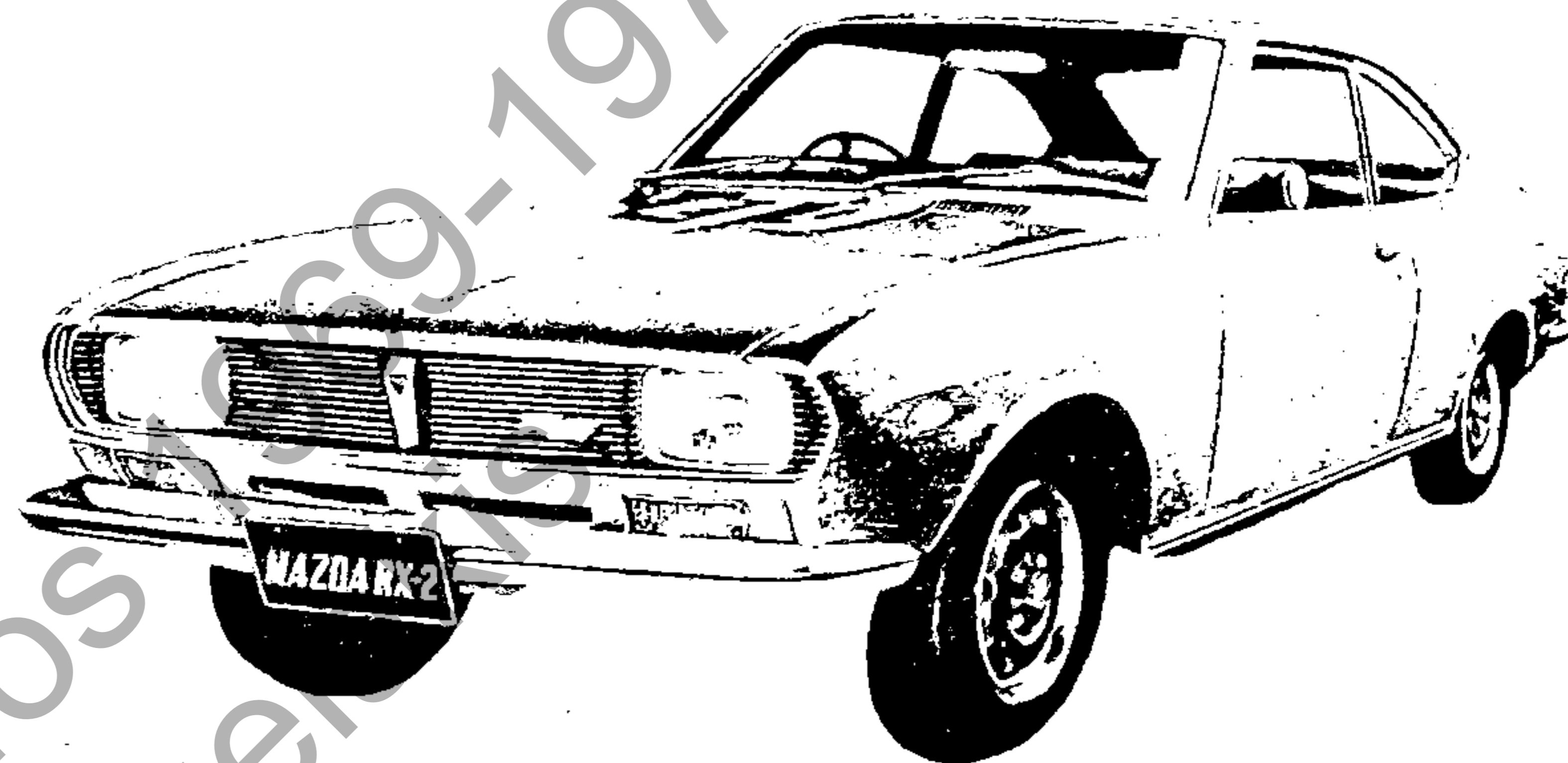
Δέν έχει μικρότερη αξία ότι είν' αυτός που φώτισε καλύτερα από όποιονδήποτε άλλο αυτές τις θεμελιώδεις αρχές του ντοκυμανταίρ, τις όποτες καθορίζει ο Τζών Γκρήσον: "1. Πιστεύουμε ότι ή ικανότητα του κινηματογράφου να αναπτύσσει, να παρατηρεί καί να συλλέγει μέσ απ' τούς κόλπους τής ίδιας τής ζωής, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μιά νέα καί ζωντανή μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Τό ντοκυμανταίρ φωτογραφίζει μιά πράξη καί μιά ιστορία που είναι πραγματικές (...). 2. Πιστεύουμε πως ο μη επαγγελματίας ήθοποιός (ή ο ύθαγενής), ή ή άνόθευτη πράξη, είναι οί καλύτεροι όδηγοί για μιά κινηματογραφική έρμηνεία του σύγχρονου κόσμου. Αποτελούν για τόν κινηματογράφο μιά άπειρωσ μεγαλύτερη πρώτη ύλη (...). 3. Πιστεύουμε ότι τό υλικό κι οί ιστορίες που λαμβάνονται μ' αυτό τόν τρόπο από τήν άκατέργαστη πραγματικότητα μπορεί να είναι όμορφότερα (περισσότερο ρεαλιστικά, μέ τή φιλοσοφική έννοια τής λέξης) απ' ό,τι μπορεί να 'ναι τό προτόν μιάς σκηνοθέτησης. Οί άυθόρμητες κινήσεις άποικούν στο πανί μιά ειδική αξία".

Ο Ρόμπερτ Φλάερτυ μπήκε στο χώρο τής αϊωνιότητας, μέ τό να άγνοήσει πάθη καί μύδους. Μέ τό να μη διαπραγματευτεί ποτέ τήν καλλιτεχνική κι ανθρώπινη τιμή του, κέρδισε τό γενικό σεβασμό δημιουργώντας ποίηση καί όμορφιά, απέσπασε τόν παγκόσμιο θαυμασμό.

#### ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) "Μιά ταινία γύρω απ' τή ζωή τών 'Εσκιμών" (1914-1916)
- 2) "Ο Νανούκι του Βορρά" (1920-1921)
- 3) "Μοάνα" (1923-1925)
- 4) "Ο άγγειοπλάστης" (1925)
- 5) "Τό νησί τών 24 δολλαρών" (1926-1927)
- 6) "Κάμ" (1926) Σχέδιο προσαρμογής του βιβλίου του Κίπλινγκ, που δέν πραγματοποιήθηκε.
- 7) "Λευκές σκιές στις θάλασσες του Νότου" (1927)
- 8) "Μιά ταινία γύρω απ' τούς 'Ινδιάνους Πουέμπλο" (1928). "Αρχισε τό 1927 για τήν Φόξ, κι έγκυαταλείφτηκε στη διάρκεια του γυρίσματος.
- 9) "Μπενίτο ο ταύρος" (1928). Δέν πραγματοποιήθηκε. Τό σενάριο αγοράστηκε τελικά απ' τόν "Όρσον Γουέλλες, τό μετέτρεψε για τήν ταινία του "Όλα είν' άλήθεια", που κι αυτή δέν τέλεωσε.
- 10) "Ταμπού" (1929-1931)
- 11) "Μιά ταινία γύρω απ' τήν Κεντρική 'Ασία" (1931). Σχέδιο γερμανοσοβιετικής συμπαραγωγής που καταστράφηκε στο Βερολίνο, μέ θέμα τις γυναίκες. Δέν πραγματοποιήθηκε.
- 12) "Βιομηχανική Βρετανία" (1931)
- 13) "Ο άνθρωπος του 'Αράν" (1932-1934)
- 14) "Έλεφαν Μπού" (1935-1937)
- 15) "Μιά ταινία για τόν έμπορικό όργανισμό γιαζιού" (1939). Δέν πραγματοποιήθηκε.
- 16) "Η Γη" (1939-1942)
- 17) "Η κατάσταση του 'Εθνους" (1942). Έγκυαταλείφτηκε.
- 18) "Ιστορία στη Λουιζιάνα" (1946-1948)
- 19) "Η Άνατολή είναι Δύση" (1950). Παραγγελά τής Μόσιον Πίκτσερς Ντιβίζιον του Σταύτη Ντηπάρτμεντ για τό νησιά τής Χαβάης. Δέν πραγματοποιήθηκε.

"Ένα άστέρι άνατέλλει!



# CAPELLA

**RX-2 COUPE SEDAN** με τόν πανίσχυρο περιστροφικό κινητήρα Ισχύος 130 HP σε 6500 στροφές

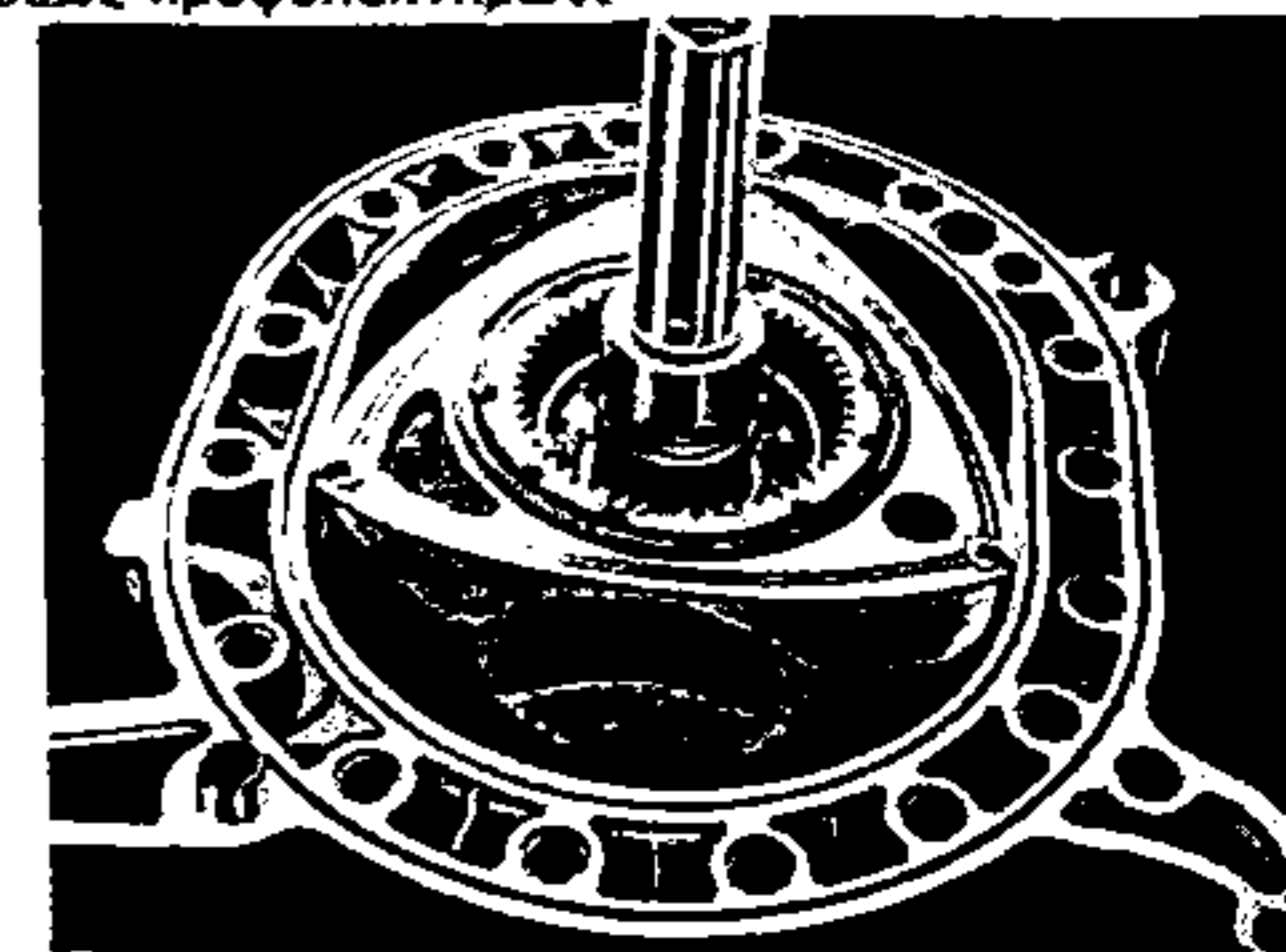
CAPELLA... Αυτό είναι τό αυτοκίνητο! Η Κορυφή! Αυτό που προσπαθούσαν χρόνια καί χρόνια να επιτύχουν οί τεχνικοί.

- Οδηγήστε τό νέο άστέρι μας. Είναι ένα ταξίδι στον κόσμο τής ταχύτητας, τής άνέσεως καί τής κομψότητας. Τό CAPELLA είναι τό μοναδικό 5θέσιο ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ αυτοκίνητο με επιδόσεις που δέν μπορούν να συναγωνισθούν καί τό πλέον Ισχυρά άγωνιστικά αυτοκίνητα.

**Κινητήρ WANKEL:** MAZDA ROTARY ENGINE; LICENSED BY NSU/WANKEL

- Καταλαμβάνει πολύ λιγώτερο χώρο από τόν έμβολοφόρο!
- Τά εξαρτήματά του με τά παρελκόμενα άνέρχονται σε 60, ενώ του έμβολοφόρου σε 175. Αυτό σημαίνει: Έλαχίστη τριβή - ολιγώτερη φθορά. "Αν λάθη δε κανείς ύπ' όψιν του μόνο τό ABANSI καμμία άπολύτως άλλη εξωτερική ρύθμιση επιδέχεται ο WANKEL δεδομένου ότι ούτε έκκεντροφόρο έχει ούτε βαλβίδες ούτε όσθήρια ούτε έλατήρια βαλβίδων κ.λ.π.
- Η συντήρησις του WANKEL είναι άπλουστάτη.
- Η διαφορά σε ύπεροχή, του κινητήρος WANKEL, από τόν έμβολοφόρο είναι άσύλληπτη.

- \* Άστραπιαία επιτάκυνσις 0-400 μ. σε 15,7" (Είναι έγγύσις προπεράσματος με όποιαδήποτε ταχύτητα) \* Ταχύτης διαρκούς πορείας 200 χιλμ. ώριαώς. \* Διπλό κύκλωμα φρένων με ένίσχυση ΣΕΡΒΟ, διακόφρενα στους έμπροσθιους τροχούς, κατανομέα πιέσεως καί ράβδο έίσορροπήσεως στους έμπροσθιους τροχούς. \* Πτυσσόμενα εύλινο τιμόνι \* Στροφόμετρο \* Κονσόλα \* Κλειδαριά άσφαλείας τιμονιού. \* Έλαστικά RADIAL \* Ραδιόφωνο με αυτόματη κεραία \* Ρολόι ηλεκτρικό. \* Άνακλιόμενα καθίσματα \* Άνάκλινα έμπροσθίων καθισμάτων \* Έλαστικά κρούσεως προφυλακτήρων.



**Στό CAPELLA... όλοι βγάζουν τό καπέλο τους.**

## MAZDA

From the world's most creative automaker. Toyo Kogyo Co., Ltd., Hiroshima, Japan.

ΓΕΝΙΚΗ ΑΝΤ/ΛΕΙΑ ΕΛΛΑΔΟΣ: ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ  
**ΜΟΥΖΕΛΗΣ - ΠΟΥΛΟΥΚΟΣ Α.Ε.**  
 ΑΧΑΡΝΩΝ 375 (ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ) - ΑΘΗΝΑΙ - ΤΗΛΕΦ. 2012484 - 286-396 - 2028927  
 ΕΚΘΕΣΙΣ: Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 82 - ΤΗΛ. 817-422 \* Α. ΣΥΓΓΡΟΥ 65 \* Α. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 97