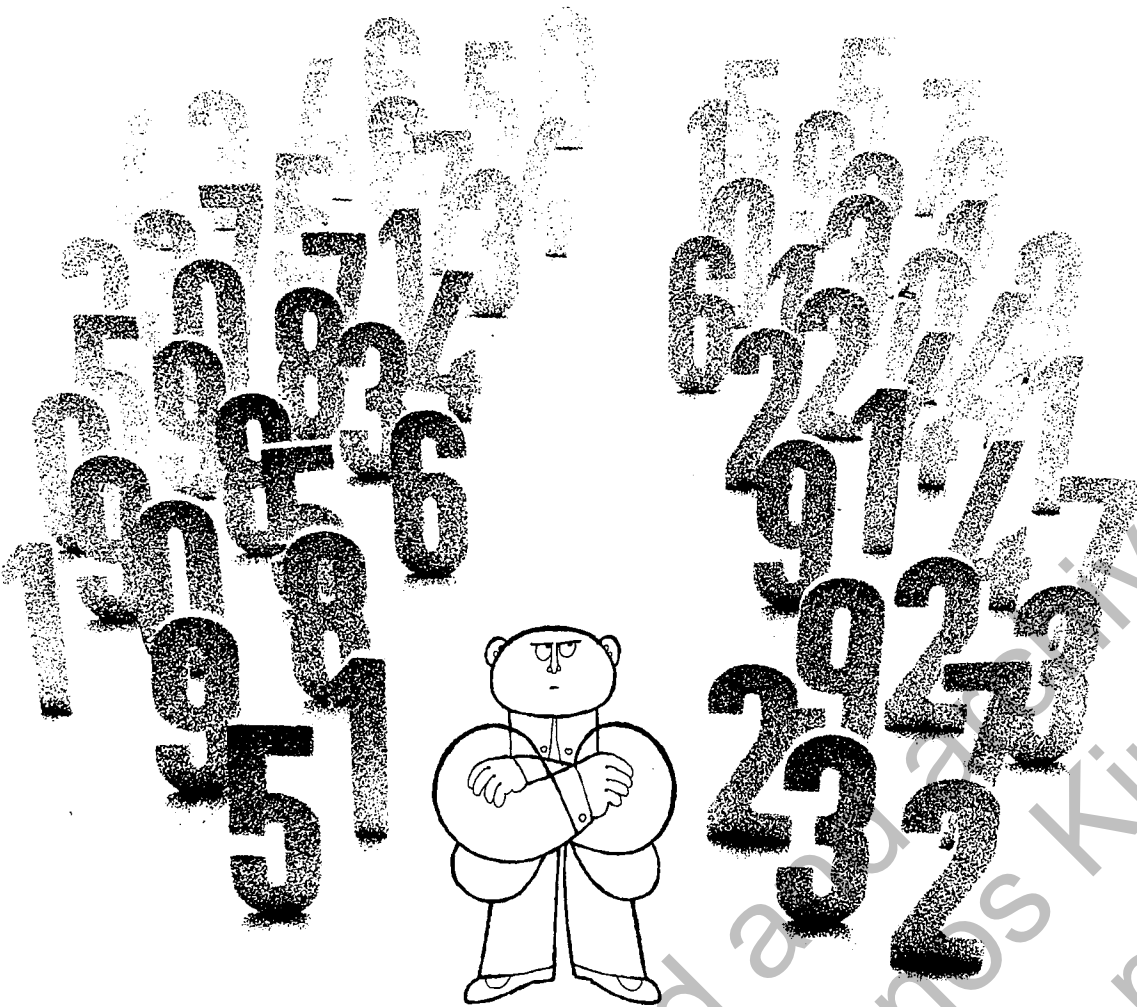


συγχρονος κινηματογραφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΙΟΥΛΙΟΣ - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ '75 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ.



● Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου ● Ίσπανικός
κινηματογράφος ● Άιζενστάιν ● Ζωρζ Φρανζύ ●
Σταβίσιου ● Διεθνές φεστιβάλ Μόσχας και Γκρενόμπλ



ἂν δὲν σᾶς πείθουν...

...γιά σᾶς πού τὰ νοῦμερα δὲν εἶναι ἴσως πειστικά
κατασκευάσαμε ἓνα μηχανισμό
πού ἀπλοστεύει τὶς συναλλαγές...

θυμηθῆτε ἢ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
πρωτοπορεῖ στὴν οἰκονομία ἀπὸ τὸ 1841



Ἡ ἔκκληση πού διατυπώσαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος φαίνεται ὅτι εἶχε ἀπήχηση στοὺς φίλους τοῦ περιοδικοῦ. Στὸ (ἄρκετὰ μεγάλο) διάστημα πού μεσολάβησε μέχρι τὴν ἔκδοση αὐτοῦ τοῦ τεύχους, οἱ συνδρομητὲς αὐξήθηκαν σημαντικά ἐνῶ φίλοι ἔρχονται καὶ προσφέρουν ἐθελοντικά τὴ βοήθειά τους σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἔκδοσης ἀπὸ τὴ σύνταξη μέχρι τὴ διαδικασία ἐκτύπωσης καὶ διακίνησης. Ἔτσι τὰ προβλήματα πού μᾶς ἀπασχολοῦσαν ἀρχίζουν νὰ μπαίνουν σὲ ἓνα δρόμο πρὸς τὴ λύση τους.

Ἀπὸ τὴν πλευρά μας ἐπιδιώξαμε νὰ συγκεντρώσουμε στὸ 7ο τεῦχος ὅσο τὸ δυνατό περισσότερη ὕλη πού νὰ καλύπτει ἱκανοποιητικά τοὺς ποικίλους ἐρεθισμοὺς πού ὑπῆρξαν ἀπὸ τὸν Ἰούνιο μέχρι σήμερα. Τὰ κείμενα πού περιλαμβάνονται τελικά σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος παρουσιάζουν μιὰ μεγάλη θεματολογικὴ ποικιλία, συναντώνται ὅμως ὅλα στὴν κοινὴ ἰδεολογικὴ πλατφόρμα πού λέγεται «προοδευτικὸς κινηματογράφος». Αὐτὸ βέβαια δὲν συνεπάγεται καὶ ἀπόλυτη ἰδεολογικὴ ταύτιση. Κάτι τέτοιο τὸ θεωροῦμε ὄχι μόνο ἀνέφικτο ἀλλὰ καὶ ἄχρηστο, γι' αὐτὸ καὶ δὲν τὸ ἐπιδιώκουμε, ἀφήνοντας ἀνοιχτὸ τὸ χῶρο τοῦ περιοδικοῦ στὴν κριτικὴ ἀνίχνευση καὶ ἀκόμη —γιατὶ ὄχι— καὶ στὴν ἄρνηση.

Σὰν κεντρικὸ πυρῆνα αὐτοῦ τοῦ τεύχους, πήραμε τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Μέσα ἀπὸ τὴν ἐνδιαφέρουσα ποικιλία του προσπαθήσαμε, ἔστω ἐλλειπτικά, νὰ «διαβάσουμε» μερικὰ σημερινὰ ἀλλὰ καὶ μελλοντικά προβλήματα πού προκύπτουν τόσο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν θεσμὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν πού παρουσιάστηκαν. Ἡ πλήρης κάλυψη ὅμως τοῦ Φεστιβάλ ἀπαιτοῦσε ἓναν τέτοιο ὄγκο ὕλικου πού ξεπερνοῦσε τὶς δυνατότητες ἑνὸς μόνο τεύχους. Γι' αὐτὸ τὸ θέμα μένει ἀνοιχτὸ γιὰ νὰ συνεχιστεῖ καὶ στὸ ἐπόμενο τεῦχος μὲ ἄλλα κείμενα καὶ κριτικές.

Παράλληλα, λόγω φόρτου ὕλης, χρειάστηκε νὰ περιοριστοῦν στήλες ὅπως τῆς κριτικῆς τῶν ταινιῶν πού προβάλλονται (στήλη πού ἐπιδιώκουμε νὰ ἀναπτύξουμε περισσότερο) καὶ ἄλλες νὰ παραληφθοῦν ἐντελῶς (ὅπως τῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸν Κινηματογράφο).

Πάντως, πέρα ἀπὸ τὰ προβλήματα πού ἀναγκάζεται κάθε τόσο νὰ ἀντιμετωπίζει, ὁ Σ. Κ. '75 συνεχίζει τὴν πορεία του πιστεύοντας πάντα στὴν ἀναγκαιότητα ὑπαρξῆς ἑνὸς ὀργάνου προβληματικῆς πάνω στὸν κινηματογράφο, καὶ ἀντλώντας τὴ δικαίωσή του ἀπὸ τὴν ἀπήχηση πού ἔχει καὶ πού ἐνδειξὴ τῆς εἶναι ἡ συνέχεια αὐξανόμενη κυκλοφορία του.

Μιὰ συνδρομὴ στὸν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '75» κοστίζει

Γιὰ 6 νοῦμερα : 250 δρχ. (Ἐσωτ.) — 12 δολ. (Ἐξωτ.)

Γιὰ 12 νοῦμερα : 500 δρχ. (Ἐσωτ.) — 24 δολ. (Ἐξωτ.)

Συνδρομὴ ὑποστήριξης: 400 δρχ. γιὰ 6 νοῦμερα 800 δρχ. γιὰ 12 νοῦμερα

Διεύθυνση:

περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75»

Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ

Ἰππίας 5, Τ.Τ. 118

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνῃ καὶ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ

**Ἡ κίνηση τῶν εἰσιτηρίων
καὶ ὁ Θίασος.**

Μεταφέρουμε ἀπὸ τὸ ἐπαγγελματικὸ περιοδικὸ «Θεάματα» τὸν κατάλογο τῶν 5 ταινιῶν ποὺ ἦρθαν πρῶτες σὲ κίνηση εἰσιτηρίων στὴν περιοχὴ Ἀθηνῶν — Πειραιῶς καὶ περιχώρων μέχρι 19-10-75.

Ἡ ἀνατομία τῆς ἐρωτικῆς πράξεως, 103.309, Ἡ Τζούλια καὶ οἱ ἄνδρες τῆς, 69.792, Ὁ Θίασος, 66.265, Θρανίο Νο 2, Ἔτσι μάθαμε τὸν ἔρωτα, 40.4-60, Εἶμαι περίεργη μπλέ, 36.120.

Θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ὁ Θίασος κατέλαβε τὴν τρίτη θέση μὲ 90 μέρες προβολῆς (μιὰ ἐβδομάδα σὲ αἶθουσες πρῶτης προβολῆς τῆς Ἀθήνας). Ἦδη, σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ μπορέσαμε νὰ συγκεντρώσουμε, ἡ ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου ἔκοψε μέσα στὶς 4 πρῶτες ἐβδομάδες στὴν Ἀθήνα τῆς Α' προβολῆς τῆς 130.676 εἰσιτήρια, στὰ ὁποῖα, ἂν προσθέσουμε καὶ τὰ εἰσιτήρια ποὺ ἔκανε στὸν Πειραιά, τὸ Αἰγάλεω καὶ τὴ Νίκαια (τὸν ἀριθμὸ τῶν ὁποίων δὲν γνωρίζουμε αὐτὴ τὴ στιγμή μὲ ἀκρίβεια), θὰ πρέπει νὰ ἔχουμε ἕναν ἀριθμὸ ποὺ ξεπερνάει ἤδη τὶς 150.000.

Ἄν συγκρίνουμε αὐτὸν τὸν ἀριθμὸ μὲ τὰ 98.299 εἰσιτήρια ποὺ ἔκανε πέρυσι ἡ μεγαλύτερη ἑλληνικὴ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία (Ἡ δίκη τῶν δικαστῶν, τοῦ Πάνου Γλυκοφρύδη) σὲ ὅλη τὴ διάρκειά τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου, θὰ καταλάβουμε καλύτερα τὸ μέγεθος τῆς ἐπιτυχίας καὶ τὴ σημασία ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Στὸ ἐπόμενο τεύχος ἐλπίζουμε νὰ ἔχουμε στοιχεῖα καὶ γιὰ τὴν πορεία τῆς ταινίας στὴν ἐπαρχία, γιὰ νὰ δοῦμε ἂν ἡ ἐμπορικότητά τῆς ἐξαντλεῖται στὴν περιοχὴ τῆς πρωτεύουσας ἢ ὄχι, καὶ νὰ μπορέσουμε νὰ συναγάγουμε πληρέστερα συμπεράσματα.



Στὶς 2. Νοεμβρίου 1975 δολοφονήθηκε ὁ Πιέρ Πάολο Παζολίνι ἀφήνοντας ἡμιτελὴ τὴν τελευταία του ταινία «ΣΑΛΟ, 120 Μέρρες τῶν Σοδόμων»

Ἡ πολυπλευρὴ προσωπικότητά του ἔχει σημαδέψει ὄχι μόνο τὴν Ἰταλικὴ ἀλλὰ καί, γενικότερα, τὴ σύγχρονη Δυτικὴ κουλτούρα.

Μὲ τὸν Παζολίνι λογοτέχνη, φιλόσοφο, σκηνοθέτη καὶ θεωρητικὸ τοῦ κινηματογράφου θὰ ἀσχοληθοῦμε στὸ ἐπόμενο τεύχος μας. (Στὴ φωτογραφία ὁ Παζολίνι κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ Οἰδίποδα μὲ τὴ Σουλβάνα Μαγκάνο)

Παράλληλα, ὅμως, θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε καὶ τὴν κίνηση τῶν ἄλλων ἑλληνικῶν ταινιῶν ποὺ παραμένουν ἀκόμη ἐγκλωβισμένες στὸ «γκέτο» τῶν αἰθουσῶν τέχνης. Μιλώντας πάντοτε γιὰ τὴν Ἀθήνα καὶ γιὰ τὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα ἔχουμε: 24 Ἰούλη 1974, 4.394 εἰς. (σὲ 14 μέρες προβολῆς), Νέος Παρθενώνας, 5.675 εἰς. (σὲ 14 μέρες προβολῆς), Ἀγώνας 6.864 εἰς. (σὲ 14 μέρες προβολῆς).

Τὸ χρονικὸ μιᾶς ἐπίθεσης

Μεγάλος θόρυβος ξέσπασε στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. τὴν 28ῃ Ὀκτωβρίου καὶ κρατᾷ μέχρι σήμερα, μὲ ἀφορμὴ τὴ μετάδοση κάποιων τηλεοπτικῶν προγραμμάτων. Πρόκειται γιὰ τὶς ταινίες «28ῃ Ὀκτωβρίου 19-40», σκηνοθεσία Πάνου Κοκκινόπουλου, παραγωγὴ Κινηματογραφικὴ ΕΠΕ, «Μηνύματα τοῦ '40», σκηνοθεσία Μίκας Ζαχαροπούλου, παραγωγὴ Ε.Ι.Ρ.Τ., καὶ τὴν ἐκπομπή



«Πρόσκληση σὲ Γεῦμα», μὲ ἐπίκεντρο τὴν πρῶτη, ποὺ δέχτηκε τὰ πρῶτα πολλὰ πυρά. Ὁ τύπος τῆς Δεξιᾶς ἀντέδρασε βίαια, ὑστερικὰ σχεδόν, προβάλλοντας Ξανά καὶ μονοπωλώντας «ἐθνικοφροσύνη», μὲ ἐκφράσεις ὅπως «κόκκινες ἐκπομπές» (ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ), «κομμουνιστικὴ εἰσβολὴ στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ.» (ΕΣΤΙΑ), μὲ σχόλια τοῦ εἶδους: «Δὲν ἐπολεμήσαμε ἐμεῖς (Σ.Σ. ἐναντίον τῆς Δικτατορίας), γιὰ νὰ ἔρθουν οἱ ἀπόλεμοι καὶ οἱ ἐμικρέδες νὰ ἐγκαταστήσουν, μὲ ἰδικήν μας δαπάνην — εἰς αἶμα τότε καὶ εἰς εἰσφοράς πρὸς τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. — τώρα, τὸ ΕΛΑΣ καὶ τὸν συμφερτὸν τοῦ Μάρκου Βαφειάδη μέσα στὰ σπίτια μας...». («ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΒΟΡΡΑΣ»).

Μοναδικὴ καὶ οὐσιαστικὴ ἐξάφραση ἀποτελέσει ἡ στάση τῆς ἐφημερίδας «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» ποὺ τάσσεται ὑπὲρ τῶν ἐκπομπῶν. «Τὸ κύμα ἀγανακτικῆς ὁλοκαύστησης» τὸ ὁποῖον «ἠγέρθη εἰς ὅλην τὴν χώραν» γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. «τόλμησε νὰ θυμῆσει — ἔστω καὶ δειλὰ — κάτι ποὺ μὲ ἐπιμονὴ θέλουν νὰ μᾶς κάνουν νὰ ξεχνᾶμε: πὼς ὁ πόλεμος τοῦ 1940 δὲν τελείωσε μὲ τὴν εἰσβολὴ τῶν Γερμανῶν. Πὼς ὁ πόλεμος συνεχίστηκε γιὰ ἄλλα τέσσερα χρόνια, μὲ τὴν κατοχὴ καὶ τὴν ἀντίσταση. Πὼς ὁ ἑλληνικὸς λαὸς δὲν παραδόθηκε ποτέ. Πὼς εἶναι ντροπὴ νὰ ἀφήνωμε νὰ ἐννοηθῆ πὼς ἡ περὶφημη γενιά τοῦ '40 πῆθανε ξαφνικὰ τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1941. Καὶ αὐτό, γιὰ πρῶτη φορά, ἀγγίχτηκε, ἔστω ἀπὸ

ἕνα ἐπίσημο κρατικὸ ὄργανο. Τὴν τηλεόραση. Ἐπισημαίνουμε τὸ γεγονός καὶ συγχαίρουμε τοὺς ὑπεύθυνους...»

Ἄμεση ἦταν καὶ ἡ ἀντίδραση τῆς Κυβέρνησης ποὺ μὲ σχετικὴ ἀνακοίνωσή τῆς 29.10.75 μιλάει, μέσω τοῦ ὑφυπουργοῦ Προεδρίας κ. Π. Λαμπρία, γιὰ «τηλεοπτικὰ προγράμματα πανηγυρισμοῦ τῆς 28ῆς Ὀκτωβρίου διὰ τῶν ὁποίων ἐπεχειρήθη διεστράβλωση τῆς προσφάτου Ἑλληνικῆς Ἱστορίας...»

Συγχρόνως ὁ κ. Π. Λαμπρίας ἀπειλεῖ, μὲ ἐπιστολὴ του, τὸ κ. Σάββα Κωνσταντόπουλο μὲ μὴνυση.

Τὸ θέμα φτάνει μέχρι τὴ Βουλῆ. Ἐπερωτήσεις ἀπὸ τὴν Ἀντιπολίτευση, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ βουλευτὲς τῆς «Νέας Δημοκρατίας».

Ἡ Κυβέρνηση ἐξαγγέλλει τὴν ψήφιση νόμου γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ.

Ἀρχίζουν «ἀνακρίσεις» μέσα στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. γιὰ ἀπόδοση εὐθυνῶν, ποὺ καταλήγουν στὴν ἀπόλυση τοῦ διευθυντοῦ τῆς τηλεόρασης κ. Σπύρου Παγιατάκη.

Στὶς 13 Νοέμβρη 1975, 124 ἄνθρωποι τῶν Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν —μεταξύ τους πολλοὶ σκηνοθέτες — συνυπογράφουν διαμαρτυρία ποὺ δημοσιεύεται στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο καὶ δηλώνουν τὴν ἀντίθεσή τους στὴν προσπάθεια ποὺ καταβάλλεται γιὰ διάσπαση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ στὴν στάση τῆς κυβέρνησης. Τὸ κείμενο τῆς διαμαρτυρίας εἶναι τὸ ἀκόλουθο:

«Μὲ ἀφορμὴ τὶς ἐκπομπές τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ. γιὰ τὴν 28ῃ Ὀκτωβρίου καὶ τὸ θόρυβο ποὺ ἐπακολούθησε, δηλώνουμε τὴν ἔντονη ἀντίθεσή μας στὴ νέα προσπάθεια ποὺ καταβάλλε-

ται γιὰ διχασμὸ καὶ διάσπαση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ μὲ τὴν αἰώνια καπηλεία τῆς «ἐθνικοφροσύνης» ἀπ' αὐτοὺς ποὺ τὴν ἐπισημάνουν πάντα κατὰ τῆς πλειοψηφίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ ποτὲ ἐναντίον ἐκείνων ποὺ ἀπειλοῦν τὶς ἐλευθερίες του.

Συγχρόνως μᾶς προκάλεσε δυσμενέστατη ἐντύπωση ἡ κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση ποὺ ἀναφέρεται σὲ «διαστραβλώσεις τῆς ἱστορίας» καὶ ὑποβοηθᾷ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἀνελέητη ἐπίθεση ποὺ ἐξαπέλυσαν κατὰ τῶν ἐκπομπῶν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τῆς ἰδίας τῆς κυβέρνησης τὰ φερέφωνα τῶν χουντικῶν καὶ ἀντιλαϊκῶν μηχανισμῶν.

Μὲ αὐτὴ τὴν ἐννοία τὸ νομοσχέδιο γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ., ποὺ ὑπόσχεται βιαστικὰ ἡ κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση, χωρὶς καμιά ἀναφορά στὸ περιεχόμενό του, μᾶς βάζει σὲ ἀνησυχία γιὰ τὶς κυβερνητικὲς προθέσεις σὲ συνδυασμὸ πάντοτε μὲ τὴν ἀπαράδεκτη ἀνοχὴ ποὺ ἐπιδεικνύει ἡ κυβέρνησις ἀπέναντι στὴν πρόσφατὴ ἐπίθεση».

Ἐνα «παραφροσινιστικὸ» ἄτοπο

Ἀπὸ πολλὰς μεριές προβλήθηκε ἐντυπωσιακὰ ἡ «ταύτιση» τῆς γνώμης τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἴσου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μὲ τὴ γνώμη τοῦ κοινού, ὅπως ἐκφράστηκε μὲ τὰ «βραβεῖα τοῦ Ἐξώστη». Μέλος, μάλιστα, τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, ὁ κ. Νίκος Ζακόπουλος, ἔσπευσε νὰ ὑπογραμμίσαι ἰδιαίτερα αὐτὸ τὸ γεγονός σὲ ἕνα δημοσίευμα στὴν νέα ἀπογευματινὴ ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα μὲ τὴν ὁποία συνεργάζεται — δημοσίευμα στὸ ὁποῖο καὶ ἔλεγε «πολλά» καὶ ὑπονοοῦσε πολὺ περισσότερα. Μᾶς ἄφησε, ὅμως, μὲ μερικές ἀπορίες, τὶς ὁποῖες θὰ θέλαμε πολὺ νὰ μᾶς τὶς λύσει: 1ον. Γιατί θεωροῦνται «βραβευμένες» ἀπὸ τὸ κοινὸ οἱ 4 πρῶτες ταινίες μεγάλου μή-

κους και μόνον οι 2 πρώτες ταινίες μικρού μήκους; Για να «ταυτιστεί» με το ζόρι ή γνώμη του κοινού με την γνώμη της επιτροπής, ή για να αποσιωπηθούν ταινίες σαν την "Άλλη Σκηνή" του Μιχάλη Δημόπουλου που ήρθε τρίτη στις προτιμήσεις του κοινού, ή και τα δύο; 2ον. Γιατί ο κ. Ζακόπουλος αφήνει να εννοηθεί ότι είναι προς τιμήν της επιτροπής το ότι δε βράβευσε την "Άλλη Σκηνή"; Μήπως επειδή ο παραγωγός της είναι στέλεχος του αντίπαλου δημοσιογραφικού συγκροτήματος; Είναι όμως ηθικά επιτρεπτό να θυσιάζονται και (έμμεσα τουλάχιστον) να συκοφαντούνται ταινίες και σκηνοθέτες, στο όνομα επαγγελματικών (ή και άλλων) αντιθέσεων με τις οποίες δεν έχουν καμιά σχέση; 3ον. Στο ίδιο πάντοτε δημοσίευμα, ο κ. Ζακόπουλος «αποκαλύπτει» ότι και οι δύο ταινίες μικρού μήκους που βράβευσαν οι δημοσιογράφοι, έχουν στενή σχέση με τον κόσμο των δημοσιογράφων και των κριτικών: η Μαρία Κομνηνού, δημιουργός της ταινίας *Καβάλα, Νοέμβριος 1974*, είναι κόρη της κ. Άγλαϊας Μητροπούλου, προέδρου της Ένωσης Κριτικών, και η ταινία *Στην ταβέρνα* του Τ. Παπαγιαννίδη είναι παραγωγή του Κώστα Σταματίου, συζύγου της ανταποκρίτριας των «ΝΕ-ΩΝ» στο Φεστιβάλ, Μαρίας Παπαδοπούλου. "Αποσιωπά, όμως, το γεγονός ότι ενώ η κ. Μητροπούλου (καθώς και η αδελφή της Μόνα Μητροπούλου) συμμετείχαν στην ψηφοφορία, ή κ. Παπαδοπούλου, όπως φυσικά και ο ίδιος ο κ. Σταματίου, δεν εμφανίστηκαν καν στη συνάντηση των δημοσιογράφων. Είναι αυτό άσημαντη λεπτομέρεια;

Δεν θέλουμε, βέβαια, σε καμιά περίπτωση να επέμβουμε στη διαμάχη των δημοσιογραφικών συγκροτημάτων. Και ούτε έχουμε την απαίτηση να υιοθετούν όλοι τις δικές μας απόψεις για τον κινηματογράφο. Θέλουμε, όμως, και οι αντίθετες με τις δικές μας απόψεις, να διατυπώνονται καθαρά και τίμια και να αφορούν ξεκάθαρα το κύριο αντικείμενο που μας ενδιαφέρει: τις ταινίες. Και αυτό δε συμβαίνει πάντοτε. Γι' αυτό και διαμαρτυρούμαστε.

Μιά «περίεργη» κριτική

Στο φύλλο της 27/10/75 της εφημερίδας «Θεσσαλονίκη» και κάτω από τον γενικό τίτλο «Ματιές στις νέες ταινίες», δημοσιεύτηκε ένα κριτικό σημείωμα για την ταινία *Ο Θίασος*, για το οποίο υπεύθυνος φέρεται κάποιος Ζ.Σ. Το σημείωμα αυτό συντίθεται από συρραφή αποσπασμάτων κριτικών που είχαν δημοσιευτεί στον αθηναϊκό τύπο. Συγκεκριμένα, εντοπίσαμε έκτενη αποσπάσματα των κριτικών που είχαν δημοσιεύσει οι κυρίες Ροζίτα Σώκου και Ειρήνη Καλκάνη στις εφημερίδες «Ακρόπολις» και «Απογευματινή» αντίστοιχα (και οι δύο με ημερομηνία 14/10/75).

Βέβαια, δεν μπορούμε να απαιτήσουμε από τον συντάκτη Ζ.Σ. να έχει όπωσδήποτε προσωπικές απόψεις και την ικανότητα να τις εκφράζει. Δε θα έπρεπε όμως, τουλάχιστο, να γνωστοποιεί στους αναγνώστες του τις πηγές των δημοσιευμάτων του; Πιστεύουμε ότι έχουν το δικαίωμα οι άνθρωποι να ξέρουν πώς και από ποιόν «ενημερώνονται».

‘Ο Παράδεισος της Κασίμα ή τι μας ενδιαφέρει η ‘Ιαπωνία;

Παίχτηκε πρόσφατα στην Αθήνα μία ταινία που, κατά τη γνώμη μας, είναι ένα από τα καλύτερα πολιτικά ντοκυμαντέρ που έχουν γίνει μέχρι σήμερα: πρόκειται για τον *Παράδεισο της Κασίμα* που γύρισαν στην ‘Ιαπωνία ή γαλλίδα κοινωνιολόγος Μπενί Ντεβάρ κι ο γνωστός γάλλος οπερατέρ και σκηνοθέτης Γιάν Λε Μασόν. Για να διευκολύνουμε το ελληνικό κοινό να προσεγγίσει καλύτερα την ταινία, και επειδή δεν προλαβαίναμε να κάνουμε τώρα μία πληρέστερη παρουσίασή της παραθέτουμε εδώ μερικά έκτενη αποσπάσματα από μία συνέντευξη που είχαν δώσει οι δημιουργοί της στους Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σέρζ Τουμπιανά. Έπίσης, σε άλλο μέρος αυτού του τεύχους παραθέτουμε ένα κριτικό σημείωμα του Πασκάλ Μπονιτσεφ για την ταινία. (Και τα δύο κείμενα αναδημοσιεύονται από τα Cahiers du Cinéma, κατά παραχώρηση της σύνταξης). — Μπ. Κ.

Θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε από το πώς άνταντακλάται στο ‘Ο Παράδεισος της Κασίμα ή δική σας επέμβαση και τοποθέτηση. Σίγουρα, για λόγους που βρίσκονται πάνω από σās, στεκόσαστε λίγο «έξωτερικά», πλάγια ως προς τα φαινόμενα που αναλύετε: κάποιες εκδηλώσεις του καπιταλισμού στην ‘Ιαπωνία, και κάποιες μορφές αγώνων που γίνονται εναντίον τους. “Ετσι εξηγείται κατά τη γνώμη μας το αίσθημα ότι η ταινία βρίσκεται εν μέρει ακόμη, στο πλαίσιο του «επαναστατικού ρεπορτάζ». “Ετσι εξηγείται η άπουσία λόγου αγωνιστών ήθοποιών γι’ αυτούς τους αγώνες, και ακόμη το ότι ο μαρξισμός περνάει στο σχόλιο κάπως σαν «καθαρή αλήθεια».

Γιάν Λε Μασόν: Αυτό που έσεεις λέτε «έξωτερικότητα», εμείς το αποκαλούμε απομόνωση, θα έπρεπε να μιλήσουμε πολύ γι’ αυτό, πάντως, δεν πιστεύω ότι οι αγωνιστές ήθοποιοί είναι ολοκληρωτικά άπόντες, ότι δεν άρθρώνουν κανένα λόγο...

Μπενί Ντεβάρ: "Όταν διαβάζει κανείς τους διαλόγους της ταινίας, μαθαίνει πολλά πράγματα χωρίς να την βλέπει. Γ.Λ.Μ.: Για παράδειγμα, τη στιγμή που γίνεται λόγος για το Γκίρι, ο Ζανζαεμόν εξηγεί και λέει: «Νά, πώς σημειώνω εδώ, τί σημειώνω εκεί, κρατώ λογαριασμό για το κόστος της ζωής» κλπ. Αύτός, άρθρώνει το λόγο του σ’ αυτό το επίπεδο. Οι άνθρωποι της Ναρίτα άρθρώνουν άλλο λόγο. ‘Ο χωρικός άρθρώνει ένα λόγο που αποκαλύπτει αρκετά τις διαθέσεις και τους στόχους του αγώνα ενάντια στο αεροδρόμιο. Βλέπουμε κάμποσους χωρικούς που φτάνουν να μιλούν για το Γκίρι, σε ένα είδος συγκοπτόμενης σύζήτησης. Βλέπουμε το ‘Ιαπωνικό Κομμουνιστικό Κόμμα, σε μία προεκλογική διαδήλωση, να άρθρώνει ένα λόγο, που καθρεφτίζει, σε κάποιο μέτρο, την πολιτική του γραμμή, εκφράζοντας ιδέες που μοιάζουν αρκετά με τις ιδέες του γαλλικού κομμουνιστικού κόμματος.

Μπ. Ν.: Υπάρχει επίσης και η άστική τάξη που εκφράζεται μέσω της έκθεσης της ‘Οζάκα, και τέλος ο λόγος του Νομάρ-

χη. Δεν μπορεί να πει κανείς, ότι οι ίδιοι οι άνθρωποι δεν άρθρώνουν κανένα λόγο μέσα στην ταινία... Δεν είναι αυτό το επίπεδο κυρίως, όπου πρέπει να γίνει κριτική στην ταινία, αλλά σε ένα επίπεδο πιο σφαιρικό: η εργατική τάξη δεν έχει φτάσει να εκφραστεί, και ακόμη λιγότερο οι επαναστάτες αγωνιστές της πρωτοπορείας της εργατικής τάξης. Γιατί είναι άποντες. Και εδώ, δεν είναι πια πρόβλημα λόγου, αλλά είναι πρόβλημα πολύ βασικότερο, που παραπέμπει στην αντίληψη που είχαμε τότε για τον μαρξισμό δηλαδή ο μαρξισμός ήταν ακόμη για μας κάτι λίγο - πολύ κατηγορηματικό. Έγώ, ήμουν πολύ επηρεασμένη από τον Άλτουσερ.

Γ.Λ.Μ.: Και εγώ ήμουν επηρεασμένος από το Γ.Κ.Κ. "Όλα αυτά παντρεύονται πολύ καλά μέσα στην ταινία. Είναι ακόμα και το γεγονός ότι είμασταν ξένοι, ότι είμασταν απομονωμένοι, και αυτή η απομόνωση δεν μας άφηνε να λύσουμε τις αντιφάσεις στις οποίες βρισκόμαστε. Και μού φαίνεται, ότι αυτό θα είναι δυνατό μόνο στη δική μας κοινωνία, μπαίνοντας στον ταξικό αγώνα της χώρας μας... Ένώ εκεί είμαστε σε μία ιδιαίτερη κατάσταση, είμαστε λίγο έξωτικοί. Μπ. Ν.: Πάντως είχαμε επάφες με πολλούς ανθρώπους και οργανώσεις με τροτσιστές, με το Κομμουνιστικό Κόμμα, με μαοϊκούς. Στην πραγματικότητα, όμως, όλα αυτά τα βλέπουμε σαν μέρος του επαναστατικού κινήματος. Είμαι πεπεισμένη ότι στην ‘Ιαπωνία υπάρχουν επαναστάτες μαρξιστές-λενινιστές που μάχονται αυτή τη στιγμή για να παραχθεί το κόμμα της εργατικής τάξης, όμως την εποχή εκείνη, αυτό δεν μας είχε απασχολήσει ακόμη.

Γ.Λ.Μ.: Κατ’ αυτήν την έννοια, είναι σωστό αυτό που είπατε, ότι το σχόλιο της ταινίας έχει λίγο την όψη «καθαρής αλήθειας» (άφηρημένης κάπως) του μαρξισμού. Πραγματικά, δεν σταματήσαμε να μελετάμε το μαρξισμό, ακόμη και επί τόπου διαβάζαμε Λένιν, Μάρξ, και Μάο-Τσε-Τούνγκ. Προσπαθούσαμε εξάλλου να αναλύσουμε τα πράγματα που συνέβαιναν μπροστά μας από μαρξιστική πλευρά, να βρίσκουμε εξηγήσεις και κυρίως να τα

βλέπουμε σφαιρικά. Άναρωτιόμαστε ποιά ήταν ή κύρια αντίθεση στο πλαίσιο των αγώνων που γίνονταν στην περιοχή, και πώς να την μεταφέρουμε πολύ έντονα. Είναι αλήθεια, όμως, ότι δεν είμασταν μέσα σ’ αυτούς τους αγώνες, στο μέτρο που δεν μπορούσαμε να είμαστε.

Μπ. Ν.: Τότε βλέπαμε τα πράγματα από μία σκοπιά γενικά μαρξιστική, από μία σκοπιά που τώρα απορρίπτουμε ολοκληρωτικά, την σκοπιά του «λαού» — εργάτες, αγρότες, φοιτητές — χωρίς να κάνουμε σαφή διάκριση ανάμεσα στο προλεταριάτο και τα άλλα κοινωνικά στρώματα. Δεν παίρναμε τη σκοπιά του προλεταριάτου, αλλά τη σκοπιά ολόκληρου του λαού.

Γ.Λ.Μ.: Πραγματικά, σ’ αυτήν την ταινία ή σκοπιά μας είναι μόνο προοδευτική.

Μήπως υπάρχει και ή τάση να μειώνετε τη σημασία των μύθων, των τελετουργικών, της ειδικής Ιαπωνικής πρακτικής και να τα θεωρείτε απλώς ψεύτικα πράγματα, άρνητικά, σχεδόν άσημαντα, έτσι που να αρκεί ή συνειδητοποίηση για να τα δει κανείς να διαλύονται και να βρει από πίσω τους τις καθολικές πολιτικές αντιθέσεις: άστική τάξη/προλεταριάτο, κλπ.;

Μπ. Ν.: Έδώ, είναι πάλι ή άλλοτεσσανή άποψη για την ιδεολογία, που συνέχισε να λειτουργεί. Στην κοινωνιολογία, στη Σορβόννη, όταν ήμουν εγώ εκεί, αυτά μαθαίναμε, και ακόμη δυσκολευόμαστε να βρούμε απ’ αυτά τα σχήματα.

Γ.Λ.Μ.: Η ιδέα ότι ή άστική κοινωνιολογία θα μπορέσει να γίνει ικανή να διαλύσει όλα αυτά τη μυθολογία...

Μπ. Ν.: Έγώ, δεν θα φτάσω ως εκεί. ‘Ο δρόμος μερικών κοινωνιολόγων, του Μώρ ή του Ντουρκάιμ, για παράδειγμα, με έχει επηρεάσει πολύ. Με ενδιέφερε ο δρόμος, αρνιόμουν όμως τα συμπεράσματά τους (που ήταν έντελώς ιδεαλιστικά), για να φτάσω σε μαρξιστικό συμπέρασμα. Αυτή είναι ή μηχανιστική πλευρά, να παίρνεις, δηλαδή, τον ίδιο δρόμο με την κοινωνιολογία και να κολλās επάνω ένα μαρξιστικό συμπέρασμα. Παίρνεις

θέση χωρίς αυτό να βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την ανάλυση της πραγματικότητας. Και τότε ή ταινία γέρνει μονόπλευρα.

Γ.Λ.Μ.: Το πρόβλημα είναι: τί θέση παίρνει κανείς απέναντι στην επιστήμη; Αυτά είναι ερωτήματα στα οποία δύσκολα δίνεις απάντηση ακόμη και σήμερα. Άπαντά κανείς είτε έχοντας θέση επιστημονική λέγοντας ότι ο μαρξισμός-λενινισμός είναι σαν την φυσική και τη χημεία, είτε του άρνιέται κάθε επιστημονική ιδιότητα. "Όμως ο μαρξισμός-λενινισμός έχει επιστημονικό πυρήνα, χωρίς να είναι ακριβώς επιστήμη, σαν τη φυσική παράδειγμα. Είμαστε πεπεισμένοι ότι αυτή τη θέση πρέπει να έχει κανείς και να την υποστηρίζει, αλλά επίσης και ότι τα πράγματα δεν είναι απλά, και ότι μία μαρξιστική-λενινιστική πρακτική βγαίνει και σε πολλά άλλα πράγματα.

Μέσα στην ταινία, λοιπόν, όλα αυτά φαίνονται. Υπάρχει όμως ένα άλλο στοιχείο: θέλαμε να κάνουμε μία ταινία, να απευθυνθούμε δηλαδή σε ένα κοινό, να δουλέψουμε προς μία κατεύθυνση, στην οποία είχα δουλέψει πριν, να κάνουμε πολιτικό κινηματογράφο και όχι οτιδήποτε κινηματογράφο που κατά τη γνώμη μας όφειλε να κάνει ένα πραγματικό Κομμουνιστικό Κόμμα. Πράγμα που προφανώς δεν συμβαίνει εδώ. Κατάλαξα, στη Γαλλία, να δουλεύουμε χωριστά, ατομικά, σε μικρές ομάδες, να σπάμε άσχημα τα μούτρα μας, στο μέτρο που λείπει ή πολιτική καθοδήγηση, γι’ αυτού του είδους τη δουλειά.

Μπ. Ν.: Δεν είναι μόνον πρόβλημα πολιτικής καθοδήγησης αλλά και πρόβλημα πρακτικής. Πιστεύω ότι δεν μπορεί να κάνει κανένας μαρξιστική-λενινιστική ταινία αν δεν είναι ο ίδιος μαρξιστής-λενινιστής. Πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να έχει και μία πρακτική, όχι στο επίπεδο της ταινίας, αλλά μία αγωνιστική δράση μέσα από μία οργάνωση. ‘Ο μαρξισμός-λενινισμός δεν είναι κάτι που κρέμεται στον άέρα. Είναι κάτι ζωντανό, επαληθεύμενο. Δεν είναι διάφορες άρχες στις οποίες αρκεί να αναφερόμαστε, όπως θελήσαμε να κά-

νομε στον Παράδεισο της Κασίμα. Δεν θέλω να ξανακάνω τέτοια ταινία.

Γ.Λ.Μ.: Έδω, δεν είμαστε ενοποιημένοι. Έγώ πιστεύω ότι πρέπει να πολεμήσουμε σε διαφορετικά μέτωπα. Πρέπει να αγωνιστούμε για την οικοδόμηση του Κόμματος, είναι ύψιστο καθήκον του μαρξιστικού-λενινιστικού κινήματος, που είναι πολύ αδύνατο σήμερα στη Γαλλία. Η μάχη αυτή όμως πρέπει να δοθεί και με τα οπτικο-ακουστικά μέσα.

Μπ. Ντ.: Δε νομίζω, ότι από τη μια υπάρχουν εκείνοι που θα οικοδομήσουν το Κόμμα, και από την άλλη, εκείνοι που θα ασχοληθούν με την προπαγάνδα κάνοντας ταινίες. Δεν μπορεί να κάνει κανείς ταινίες μ' αυτόν τον τρόπο.

Γ.Λ.Μ.: Δεν είπα να κάνουμε ταινίες έτσι, αλλά ταινίες που εντάσσονται στην προοπτική της οικοδόμησης του κόμματος. Το πρόβλημα είναι να ξέριουμε τί είναι μια μαρξιστική-λενινιστική ταινία. Σε κάθε επίπεδο: σύλληψη, σκηνοθεσία, παραγωγή, διανομή.

Κάτι που συναρπάζει στην ταινία σας είναι το σύνολο ειδικών χαρακτηριστικών της 'Ιαπωνίας: το μίγμα ιμπεριαλισμού και φεουδαρχικής ιδεολογίας, το Γκίρι, οι πολύ ιδιαίτεροι τρόποι με τους οποίους εντυπώνεται η άρχουσα ιδεολογία, κλπ.

Μπ. Ντ.: Δεν θελήσαμε, βέβαια, να ισοπεδώσουμε όλες αυτές τις όψεις πάνω στις βασικές αντιθέσεις του καπιταλισμού, υπάρχουν όμως πολλοί θεατές που, βλέποντας όλα αυτά, σκέφτηκαν ότι στη Γαλλία θα πρέπει να υπάρχουν ανάλογα χαρακτηριστικά, που να παίζουν τον ίδιο ρόλο. "Αρχισαν να θέτουν ερωτήματα στον εαυτό τους για την ιδεολογία που κυριαρχεί πάνω τους, και για τον τρόπο με τον οποίο κυριαρχεί.

"Ας πάρουμε το παράδειγμα του Γκίρι. Είχα την εντύπωση ότι ένας κρίκος έλειπε, κάτι μου ξέφευγε: από τη μιά, υπάρχει μια καθαρή και λεπτομερειακή περιγραφή αυτού του τελετουργικού, από την άλλη ένα σχόλιο που λέγει ότι ο καπιταλισμός δυναμώνει με αυτήν την πρακτική, την χρει-



άζεται, δεν βλέπουμε όμως καθαρά σε ποιο επίπεδο παίζεται αυτό: σαν ιδεολογική απαλλοτρίωση, στο οικονομικό επίπεδο, ή σε όλα τα επίπεδα;

Γ.Λ.Μ.: Έχεις δίκιο. Θα μπορούσαμε να κάνουμε ολόκληρη ταινία πάνω στο Γκίρι. Στο Τόκυο είχαμε κινηματογραφήσει πολλά πράγματα πάνω σ' αυτό αλλά κρατήσαμε μόνο τις πιο ευδιάκριτες πλευρές του. Είναι όμως κάτι τεράστιο, που λειτουργεί παντού, ακόμη και μέσα στις επιχειρήσεις όπου όμως είναι πιο δύσκολο να το δείξεις.

Από 30 ώρες προβολής, κάναμε ένα πρώτο μοντάζ και όλη η δουλειά συμπυκνώθηκε σε 4 ώρες, κατόπιν σε 1.50'. Είχαμε ύλικό για το Γκίρι τόσο από τις πόλεις όσο και από τις επιχειρήσεις. Όλα αυτά εξαφανίστηκαν τελικά στην ταινία για ένα σωρό λόγους: για τη διάρκεια της ταινίας καταρχήν, αλλά και επειδή δεν είχαμε κυριαρχήσει επαρκώς πάνω στο ύλικό.

Πληροφοριακά, πρέπει να πούμε ότι στην ύπαιθρο υπάρχει ένα είδος εδαφικής ενότητας: το αγρόκτημα, οι γείτονες, οι άνθρωποι της οικογένειας. Το Γκίρι γίνεται με την ευκαιρία παραδοσιακών κοινωνικών δραστηριοτήτων: η δουλειά στα χωράφια, ο γάμος, οι κηδείες, οι γεννήσεις... Στην πόλη, όπου αυτή η ενότητα σπάει, αυτές οι δομές

ξαναβρίσκονται μέσα στην επιχείρηση. Οι άνθρωποι ανήκουν στην επιχείρηση, όπως σε μια μεγάλη οικογένεια. Μπ. Ντ.: Οικογένεια με την έννοια της ομάδας. Όταν μιλούμε για οικογένεια σε ένα χωριό, είναι με την έννοια της έκτεταμένης οικογένειας.

Γ.Λ.Μ.: Στην πόλη, το να ανήκει κανείς σε μια επιχείρηση, και ειδικότερα σε μια μεγάλη επιχείρηση, είναι κάτι σαν προνόμιο, και έτσι νιώθουν οι άνθρωποι που προσλαμβάνονται εκεί. Μπαίνουν λοιπόν σε μια οικογένεια, όπου υπάρχει εκείνος που είναι υπεράνω όλων, ο Πρόεδρος - Γενικός Διευθυντής. Υπάρχει ολόκληρη διαβάθμιση μέχρι κάτω. Οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων καθορίζονται από ένα σύστημα υποθετικής συγγένειας. Ό καθένας έχει τον πατέρα του που βρίσκεται πάνω από αυτόν — είναι ο προϊστάμενός του στην υπηρεσία ή εκείνος που τον προστατεύει — και αυτός ο ίδιος έχει παιδιά που βρίσκονται πιο κάτω απ' αυτόν.

Μπ. Ντ.: Είναι χαρακτηριστικό της φεουδαρχικής ιδεολογίας.

Γ.Λ.Μ.: Και το Γκίρι, είναι αυτό που κάνει αυτή την κατακόρυφη ιεραρχία να λειτουργεί. Κρύβει τις ταξικές αντιθέσεις, και μεταφράζεται σε ανταλλαγές δώρων.

Μπ. Ντ.: Δεν κρύβουν κατ' ανάγκη τις ταξικές αντιθέσεις.



Υπάρχουν άνθρωποι με πλήρη συνείδηση, όμως όλα αυτά τους εμποδίζουν να θέσουν καθαρά τις ανταγωνιστικές σχέσεις ανάμεσα στην αστική τάξη και το προλεταριάτο. Έμποδίζουν την εργατική τάξη να δει τον εαυτό της σαν τάξη.

Δεν υπάρχει όλο και μεγαλύτερη αντίθεση ανάμεσα στην οικονομική ανάπτυξη της 'Ιαπωνίας και τις προοδευτικές μορφές που την υπηρετούν ακόμη; Ό 'Ιαπωνικός ιμπεριαλισμός μπορεί να φτάσει ως το σημείο να αμφισβητήσει τις παραδόσεις του, αν κάποια στιγμή εμποδίζουν την επέκτασή του;

Μπ. Ντ.: Αυτές οι παραδόσεις εξακολουθούν να δεσποζουν. Είναι αλήθεια ότι σήμερα εμφανίζονται μερικές αντιθέσεις. Μια ολόκληρη μερίδα της αστικής τάξης επιχειρεί να παίξει άλλο παιχνίδι.

Κάτι σαν «αμερικανοποίηση» των ήθων;

Γ.Λ.Μ.: Ναι, αλλά έχει ενσωματωθεί στο σύστημα που κυριαρχεί ακόμη. Η αμερικανοποίηση των ήθων συνυπάρχει πολύ καλά με το σύστημα του Γκίρι. Παντρεύονται πολύ καλά.

Το σύστημα του Γκίρι λειτουργεί και μέσα στο Κ.Κ. Όταν στο τέλος της πορείας της

Πρωτομαγιάς, οι ηγέτες λένε: «Ευχαριστούμε, που ήρθατε», αυτό παραπέμπει στο Γκίρι. Και προσθέτουν: «Ας αγωνιστούμε όλοι για μια κυβέρνηση νέας δημοκρατίας». Ξαναβρίσκουμε την κλασική ρεβιζιονιστική τακτική και στρατηγική: εισδοχή στην κυβέρνηση, ειρηνικό πέρασμα στο σοσιαλισμό κλπ.

Όντας δεδομένα τα εμπόδια και οι δυσκολίες για τα οποία μιλήσατε, τί τύπο έρευνητικής δουλειάς κάνατε στην 'Ιαπωνία, και σε ποιο πλαίσιο; Τί συμπεράσματα βγάξετε για μελλοντικές ταινίες;

Μπ. Ντ.: Μπορώ να σας πω με ποιο τρόπο δουλέψα: κάθε μέρα, έγραφα ό,τι παρατηρούσα, ό,τι άκουγα, ακόμη και αν εκείνη τη στιγμή δεν μου φαινόταν σημαντικό, ούτε σπουδαίο. Έτσι, π.χ. ανακάλυψα, αργότερα, την σπουδαιότητα του Γκίρι. Ξαναδιαβάζοντας πράγματα που είχα σημειώσει, παρατηρούσα ότι μερικά πράγματα αποκτούσαν κάποια σημασία, ενώ τη στιγμή που συνέβαιναν δεν το είχα αντιληφθεί.

Χρειάστηκε να συζητήσουμε όσο γινόταν περισσότερο με τους ανθρώπους, να κάνουμε συζητήσεις ουσίας με μερικούς χωρικούς με τους οποίους είχαμε ευκολότερη επαφή, γιατί μās είχαν συστήσει και γιατί βρήκαμε την θέ-

ση τους πολύ χαρακτηριστική. Μίλησα, επίσης, πολύ με τους εμπόρους, γιατί τα εμπορικά είναι οι τόποι που αντικαθιστούν τα καφενεία, είναι οι τόποι όπου συναντιούνται οι άνθρωποι, σαν σταυροδρόμι.

Γ.Λ.Μ.: Υπήρξε επίσης και μία άλλη μορφή δουλειάς: η δουλειά σχετικά με το χωριό, με τη δομή του. Ένα 'Ιαπωνικό χωριό δεν είναι χτισμένο όπως ένα γαλλικό. Ό τρόπος με τον οποίο είναι χτισμένο άπορρύνει κατευθείαν από τη φεουδαρχία. Γεωγραφικά, αυτό επιτρέπει τη λειτουργία του Γκίρι. Προσπαθήσαμε, λοιπόν, να μάθουμε, πώς ήταν δομημένο το χωριό, που βρισκόταν, για παράδειγμα, ο παλιός γαιοκτήμονας, ό,τι είχε μείνει απ' αυτόν, ποιοί ήταν οι μικροϊδιοκτήτες, τα προλεταριακά στοιχεία, οι φτωχοί και οι μεσαιό χωριάτες. Σαν πρώτη δουλειά κάναμε ανάλυση των κοινωνικών τάξεων στο χωριό. Υπήρχαν χωρικοί που θά τους έλεγες προλεταριους, εργάτες αγρότες, (ό άντρας ήταν χειρόνακτας και η γυναίκα δούλευε στο χωράφι, αν κι αυτή, συχνά, κατέλιγε να πάει να δουλέψει χειρονακτικά στο εργοτάξιο).

Μπ. Ντ.: Ζητούσαμε επίσης να μάθουμε, την προέλευση των ανθρώπων. Αντιληφθήκαμε, για παράδειγμα, ότι εκείνοι που έφταναν στην κατάρτιση του προλεταρίου πιο γρήγορα ήταν αγροκτηματίες που ή γη τους δεν τους ανήκε πριν από το 1945, την απέκτησαν κατόπιν, και, τελικά, δεν ήταν πολύ δεμένοι μαζί της. Προτιμούσαν να εργαστούν σαν εργάτες, γιατί το εύρισκαν καλύτερο από το να παραμείνουν αγρότες. Έκείνοι που ήταν ιδιοκτήτες γης από πολύ παλιά, είχαν τελείως άλλη νοοτροπία και, αν καταντούσαν προλεταριοί, αυτό γινόταν παρά τη θέλησή τους.

Υπήρχε λοιπόν, μια ολόκληρη δουλειά έρευνας, και η γνώση που διαθέταμε μās βοήθησε. Το γεγονός, λ.χ., ότι είχα μελετήσει την κοινωνιολογία της 'Ιαπωνίας μου χρησίμευσε πάρα πολύ, καθώς επίσης και η ανάλυση των τάξεων, και του αγροτικού ζητήματος από τον Λένιν και τον Μάο Τσέ-Τούνγκ.

(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

Έπίσκεψη στον Σέρτζιο Λεόνε

Οι τοίχοι της εισόδου είναι σκεπασμένοι με φωτογραφίες από το *Κάποτε στη Δύση* και το *Κάτω τα κεφάλια*. Η δροσερή ατμόσφαιρα κοντράρει ευχάριστα στη ζέστη του ρωμαϊκού καλοκαιριού που επικρατεί έξω. Και η ήρεμία του Σέρτζιο Λεόνε, αφεντικού της «Rafran cinematografica» έρχεται σε αντίθεση με την ταραχή και την επίδειξη, που επικρατούν στους Ιταλικούς κινηματογραφικούς κύκλους. «Ήσυχος και ήγκαρδος, υποδέχεται τους επισκέπτες χωρίς να νοιάζεται να δημιουργήσει έντυπώσεις γύρω από το πρόσωπό του. Άκούει με την ίδια προσοχή τόσο τις έκμυστηρεύσεις όσο και τις ερωτήσεις, και αν ένα χαρτονάκι βαλμένο πάνω στο τραπέζι του θυμίζει: «είναι δύσκολο να είστε ταπεινός αν είστε τόσο μεγάλος όσο εγώ», είναι, φαίνεται, όχι από προκλητική διάθεση, αλλά μάλλον για να προκαλέσει τη συνομιλία γύρω από ένα «γκάγκ» ή ίσως για να παγώσει, όταν πρέπει, τους υπερβολικούς πολιορκητές του.

Άλλα ακόμη και αν ο Λεόνε χρησιμοποιεί ασταμάτητα το τηλέφωνο και το υπεραστικό τηλέφωνο, ή «Rafran» λειτουργεί στο ρεζαντί. Αυτό που κινητοποιεί ή ενέργεια του Λεόνε, είναι το επικείμενο της αρχής μιας δουλειάς σοβαρής πάνω στο μεγάλο του σχέδιο *Ήταν μία φορά ή Άμερικη*, φιλμ του οποίου αυτή τη φορά δε θα είναι ο παραγωγός, αλλά μόνον ο σκηνοθέτης. Τόσο το καλύτερο, λέει, έτσι θα απελευθερωθώ από οικονομικά προβλήματα. Είναι ή «ΡΕΑ» που αυτή τη φορά παράγει Σ. Λεόνε. Ο παραγωγός Γκριμάλντι μόλις αγόρασε επιτέλους τα κινηματογραφικά δικαιώματα του *Μαπο αμάτα*, αστυνομικό μυθιστόρημα του Χάρρυ Γκρέυ που ο Λεόνε θέλει να μεταφέρει στην οθόνη. Τό θέλει τόσο, ώστε περίμενε περισσότερο από 5 χρόνια για να αποκτήσει αυτά τα δικαιώματα, παρ' όλο που, όπως ομολογεί πολύ πρόθυμα, το επίμαχο μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό από φιλολογική άποψη. Θα χρησιμεύσει σίγου-



Ο Σέρτζιο Λεόνε στο γύρισμα της ταινίας *Κάτω τα κεφάλια*

ρα σαν σκελετός του φιλμ και πολλές σκηνές θα αποτελούν μια αρκετά πιστή μεταφορά του. Άλλα αυτό που τράβηξε την προσοχή του Σ. Λεόνε είναι ή αυτοβιογραφική άποψη αυτού του κειμένου, γραμμένη από έναν πρώην γκάγκο, ή αντανάκλαση σε αυτό του αμερικάνικου κόσμου των χρόνων του 30' είναι με λίγα λόγια μια άφετηρία συλλογής στοιχείων. Μένει τώρα να γίνει το όριστικό σενάριο. Ο Λεόνε θα εύχόταν να εμπιστευτεί αυτή τη δουλειά στο διάσημο Μπάντ Σούλμπεργκ (τόν αμερικάνο συγγραφέα που ήταν σεναρίστας σε ταινίες όπως *Η μικρή ορφανή* *Άννυ* (*Little orphan Annie*), *Το λιμάνι της Αγωνίας* (*On the water front*), *Μιά μορφή μέσα στο πλήθος* (*A face in*

the crowd) αλλά εκείνος δε θα είναι ελεύθερος πριν από τον Δεκέμβρη. Επίσης μια άλλη λύση που αντιμετωπίζουν οί Λεόνε και Γκριμάλντι είναι ή συνεργασία του Νόρμαν Μαίηλερ με τον Κέιτζ, έναν δημοσιογράφο του οποίου οί «Νιού Υόρκ Τάιμς» μόλις δημοσίευσαν μια έρευνα πάνω στη Μαφία. Το γύρισμα πρέπει να αρχίσει τον προσεχή Μάιο ή Ιούνιο, 22 τουλάχιστον βδομάδες στο νότο των ΗΠΑ, στον Καναδά και στη Ν. Υόρκη. Οί κύριοι ήθοποιοί θα είναι ίσως οί Ρ. Ντρέφους, και Τζ. Ντεπαρντιέ. Και ο προϋπολογισμός, αδύνατον βέβαια να καθοριστεί ακριβώς έφ' όσον το σενάριο δεν έχει γραφτεί, θα πρέπει κατά προσέγγιση να κυμαίνεται γύρω στα 10 εκατ. δολάρια.

Άλλα ο Σ. Λεόνε δεν ευχαριστείται να δίνει αυτές τις επεξηγηματικές πληροφορίες για το προσεχές του φιλμ. Σχολιάζει ελεύθερα το *Κάποτε στη Δύση* και το *Κάτω τα κεφάλια*. Αυτό το τελευταίο, λέει, ξαναδοταρίστηκε κατά τρόπο σκανδαλώδη από την United Artists για την αμερικάνικη και εγγλέζικη έκμετάλλευσή του. Ξαναβαπτίσθηκε για την περίπτωση *Γιά μία χούφτα δυναμίτη* και ό,τι μπορούσε να έχει πολιτικό αντίκτυπο, σβήστηκε με φροντίδα. Ο Λεόνε αγαπά ιδιαίτερα το *Κάτω τα κεφάλια*. Οί περισσότεροι τον οδήγησαν να το γυρίσει ενώ την σκηνοθεσία του έπρεπε να την έχει αναλάβει κάποιος άλλος, και ή κατασκευή του έφερε πολλούς περιορισμούς και απρόβλεπτα που δεν ανταποκρίνονται στον περφεκτισμό του Λεόνε. Άλλα αυτές οί ίδιες ελλείψεις έδωσαν στη σκηνοθεσία μια πιο ενδιαφέρουσα άποψη που διακρίνεται σε μια διεύθυνση ήθοποιών ιδιαίτερα φροντισμένη — και το φιλμ έχει κάτι το πιο παθητικό από το *Κάποτε στη Δύση*, ακόμη και αν αυτό είναι «ρητορικά» περισσότερο σύνθετο και προσωπικό.

..

Ο Λεόνε αναφέρει επίσης τα φιλμ του πατέρα του Ρομπέρτο Ρομπέρτι (τους μασίστες του, τον πρώτο *Φρά Ντιάβολο*...) και μιλάει για την ιστορία του κινηματογράφου με μια έντυπωσιακή έμβάθυνση στα πράγματα. Να φανταστεί κανείς ότι γνώριζε και τον τελευταίο κομπάρσο των αμερικάνικων φιλμς για τα όποια φλυαρήσαμε. Γνώση που αποδεικνύει σε ποιο βαθμό ή διάσταση του «σχόλιου» του αμερικάνικου Ουέστερν που μπόρεσαν να ανακαλύψουν στα έργα του δεν είναι τυχαία. Και ίσως στον ίδιο βαθμό το *Ήταν μία φορά στην Άμερικη* θα είναι μια μεγάλη κριτική αναβίωση των κλασσικών φιλμνούαρ.

Πιερ Μπωντρυ
Ρώμη, Αύγουστος '75

Φράνκ Μπορζέιγκι: ένας μεγάλος ρομαντικός (1)

Ο Ιταλικής καταγωγής Άμερικανός σκηνοθέτης Φράνκ Μπορζέιγκι (1893-1962), παρ' όλο που σαν δημιουργός μπορεί να συγκριθεί μ' ένα Τζών Φόρντ, ένα Κίνγκ Βίντορ, ακόμη και με έναν Γκρίφφιθ, παραμένει δυστυχώς ένας από τους μεγάλους παραγωγισμένους του αμερικανικού κινηματογράφου. Πολύ λίγοι ιστορικοί του κινηματογράφου μίλησαν με λεπτομέρεια για το έργο του, τις πιο πολλές φορές γιατί οί ταινίες του είτε είχαν παψει να προβάλονται είτε θεωρούνταν χαμένες (παράδειγμα οί *Lazybones*, *The River*, *Seventh Heaven*). Άνάμεσα στις εξαιρέσεις πρέπει ν' αναφέρουμε τον *Άδωνι Κύρου* που, στο βιβλίο του *Έρωτας-έρωτισμός στον κινηματογράφο*, αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο στον Μπορζέιγκι, χαρακτηρίζοντάς τον σαν «τόν πιο μεγάλο ποιητή του κινηματογραφικού ζευγαριού», καθώς και τον Γάλλο ιστορικό Ζώρζ Σαντούλ που, στη δική του ιστορία, (2) χαρακτηρίζει τον Μπορζέιγκι σαν «ποιητή της τρυφερότητας και της οικειότητας». Πιο πρόσφατα, ο Άμερικανός κριτικός Άντριου Σάρρις, στο βιβλίο του, *Ο αμερικανικός κινηματογράφος*, ταξινομεί τον Μπορζέιγκι στο κεφάλαιο του *Η μακρινή πλευρά του παραδείσου* (3), χαρακτηρίζοντάς τον σαν «σπανιότητα ανάμεσα στις σπανιότητες, άναποχώρητο ρομαντικό». Ένώ οί Ζάν-Πιερ Κουρσοντόν και Μπερτράν Ταβερνιέ, στο βιβλίο τους, *Τριάντα χρόνια αμερικανικού κινηματογράφου*, αφιερώνουν μόνο δυο στήλες στο έργο του σκηνοθέτη (αντίθετα, για παράδειγμα, με τον Τζών Κιούκορ, στον οποίο αφιερώνουν το διπλάσιο χώρο), τουλάχιστο όμως παραδέχονται πως το έργο του τους είναι, στο μεγαλύτερό του μέρος, άγνωστο κι επιφυλάσσονται να μιλήσουν γι' αυτό στο μέλλον όταν τους δοθεί ή ευκαιρία να δουν όλες τις ταινίες του.

Χάρη όμως στο μεγάλο άφιέρωμα της αγγλικής Ταινιοθήκης (4), μάς δόθηκε ή ευκαιρία να πιστοποιήσουμε το

μεγάλο ταλέντο του Μπορζέιγκι και να ανακαλύψουμε μερικές μέχρι σήμερα άγνωστες αλλά πάντα θαυμάσιες ταινίες του.

Άφου άσχολήθηκε με διάφορες δουλειές (από άνθρακωρύχος μέχρι ήθοποιος σε περιοδεύοντες θιάσους), ο Φράνκ Μπορζέιγκι φτάνει, σε ηλικία 20 χρόνων (το 1913) στο Χόλλυγουντ κι αρχίζει να εργάζεται σαν ήθοποιος στα στούντιο του Τόμας Ίνς, παραγωγού και, όρισμένες φορές, σκηνοθέτη των γουέστερν του Γουίλλιαμ Σ. Χάρτ.

Το 1916 ο Μπορζέιγκι αρχίζει να σκηνοθετεί (και να πρωταγωνιστεί στις περισσότερες, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια) ταινίες για την εταιρία «Μιούτσιουαλ» κι αργότερα για τη «Τράιανγλ».

Από τις πρώτες του ταινίες που έχουν διασωθεί, αναφέρουμε τον *Τεμπέλη* (*Lazybones*, 1925), τοποθετημένη στην αμερικανική έπαρχια και με κεντρικό πρόσωπο έναν «άντι-ήρωα» που αρνείται να εκμεταλλευτεί τις διάφορες ευκαιρίες που του προσφέρονται για να πετύχει στη ζωή. Ο σκηνοθέτης καταγράφει με παρατηρητικότητα και ζωντάνια τη ζωή στη μικρή έπαρχιακή πόλη, με τον άργο ρυθμό της μάς φέρνει στο νου το έργο του Τσέχωφ και του Τουργκένιεφ) κι ο Μπάρκ Τζόουνς, στο ρόλο του *Λέιζμποουνς* φτιάχνει ένα θαυμάσιο πορτραίτο. Ο κύκλος (*The Circle*, 1925) είναι διασκευή ενός έργου του Σώμερσετ Μάμ με θέμα τη συζυγική άπιστία ανάμεσα στην αγγλική άριστοκρατία κι ο Μπορζέιγκι δείχνει πως μπορεί να ξεπεράσει τη θεατρική μορφή του σεναρίου του για να καταγράψει, αρκετά κινηματογραφικά, κωμικές καταστάσεις και να αναλύσει τους χαρακτήρες του. Παρόμοια κινηματογραφική προσέγγιση δείχνει και στην άλλη κωμωδία του, *Ο πρώτος χρόνος* (*The First Year*, 1926), γύρω από ένα δειπνο που οργανώνει ένα ζευγάρι και στο οποίο προσκαλείται και ο πρώην έραστής της συζύγου.

Ο Μπορζέιγκι όμως θα ξεελιχθεί, πάνω απ' όλα, σε ποιητή του ζευγαριού και της νίκης του έρωτα πάνω απ' όλα τα εμπόδια και τις δυσκολίες.

Το θέμα αυτό πρωτοπαρουσιάζεται στο άριστουργηματικό έργο "Εβδομος ούρανος (Seventh heaven, 1927), ταινία με την οποία κερδίζει και το Όσκαρ σκηνοθεσίας (5). Το λυρικό αυτό έρωτικό ποίημα μάς περιγράφει τον «τρελλό έρωτα» ενός φτωχού εργάτη, του Τσίκο (Τσάρλς Φάρρελ) για την όμορφη Ντιάνα (Τζάνετ Γκέυνορ), έρωτα που διακόπτεται εξ αιτίας του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Άλλα κι από μακριά, οι αγαπημένοι κατορθώνουν να «συναντιώνται» σε μία μεγαλόπνοη και διαποτισμένη με καθαρή ποίηση «σεκάνς»: κάθε μέρα στις 11 σταματούν ό,τι κάνουν για να σκεφτεί και να μιλήσει ο ένας στον άλλο, αυτή στο έργοσάσιο όπου εργάζεται κι εκείνος στα χαρακώματα. Κι άν, για μία στιγμή, ο πόλεμος φαίνεται να καταστρέφει τον έρωτα του ζευγαριού, η δύναμη του έρωτά τους είναι τέτοια που στο τέλος θα υπερνικήσει όλες τις δυσκολίες και θα ξαναφέρει τον ένα κοντά στον άλλο. (6)

"Εναν άλλο μεγάλο έρωτα, χρησιμοποιώντας παρόμοια μελοδραματικά στοιχεία (στοιχεία όμως που χρησιμοποιούνται στην πιό άτοφια και εϊλικρινή μορφή τους) και με το ίδιο ζευγάρι ήθοποιών, περιγράφει ο σκηνοθέτης στην επόμενη ταινία του, "Άγγελος του δρόμου (Street Angel, 1928). "Όπως και ο εβδομος ούρανος, η ταινία εκτυλίσσεται σε μία μη ρεαλιστική ατμόσφαιρα, όπου κύριο ρόλο παίζουν η ποίηση, η απλότητα κι ένα σχεδόν αέρινο στυλ. Μία άλλη άριστουργηματική ταινία της βουβής περιόδου του σκηνοθέτη είναι *Τό ποτάμι* (The River, 1929), μόνη ταινία που αναφέρουν οι περισσότεροι ιστορικοί του κινηματογράφου (7), από την οποία δυστυχώς σήμερα έχουν παραμείνει μόνο 50 περίπου λεπτά. Άνάμεσά τους κι η θαυμάσια σκηνή, που αναφέρει κι ο "Αδωνις Κύρου στο βιβλίο του, όπου η γυναίκα ξαπλώνει πάνω στο γυμνό κορμί του παραληρούντα νέου για να τον ζεστάνει, σκηνή διαποτισμένη μ' ένα πραγματικά ασύγκριτο έρωτισμό. "Η συγκινητική αυτή ιστορία ενός νέου που έρωτεύεται μία μυστηριώ-



Η Τζάνετ Γκέυνορ σε μία σκηνή του "Εβδομου ούρανού

δη γυναίκα που ζή σε μία καλύτερα στο βουνό δένεται από τον Μπορζέιγκι με τα στοιχεία της φύσης (το χιόνι, τη θύελλα, το ποτάμι) με τρόπο εξαιρετικό, δείχνοντας πως ο σκηνοθέτης είχε φτάσει, με την ταινία του αυτή, στο απόγειο της τέχνης του.

Πρώτο άριστούργημα της ήχητικής περιόδου του Μπορζέιγκι αποδειχεται "Ο αποχαιρετισμός στα όπλα (A farewell to Arms, 1932 έλλ. τίτλο: «Αποχαιρετισμός στη σημαία»), βασισμένο στο μυθιστόρημα του Χέμινγουεϊ με θέμα τον έρωτα ενός ζευγαριού (θαυμάσια δοσμένο από τον Γκάρο Κούπερ και την Χέλεν Χάις) που βρίσκεται αντιμέτωπο με το μακελιό και την καταστροφή του πολέμου. "Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο σκηνοθέτης είναι πραγματικά συγκλονιστική κι οι σχέσεις του ζευγαριού του περιγράφονται με μία τρυφερότητα κι έναν ανθρωπισμό, που αγγίζουν τα όρια της ποίησης. "Η ταινία περιέχει και μιάν έντυπωσιακή χρήση της «υποκειμενικής μηχανής», σωστά δε-

μένη με την υπόλοιπη ταινία, που φέρνει στο νου μία παρόμοια χρήση στο «Δρα Τζέκυλ» του Μαμούλιαν, γυρισμένο την ίδια χρονιά.

Ο έρωτας του ζευγαριού, αντιμέτωπος με μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές κρίσεις, παρουσιάζεται και σ' άλλες θαυμάσιες ταινίες που ο Μπορζέιγκι γυρίζει στη δεκαετία του '30: το ζευγάρι αντιμέτωπο με την οικονομική κρίση στην Άμερική του «ντιπρέσιον», στην ταινία «Διαβατικά πουλιά» (A Man's Castle, 1933), μία από τις τέλειες ταινίες του σκηνοθέτη και μία από τις πιό συγκλονιστικές που γυρίστηκαν με θέμα το «ντιπρέσιον» το ζευγάρι αντιμέτωπο με την οικονομική κρίση της Γερμανίας, στην προ-χιτλερική περίοδο, στη συγκινητική «Ένώ η ζωή διαβαίνει» (Little man what now? 1934) το ζευγάρι αντιμέτωπο με το ναζισμό και την καταπίεση των ολοκληρωτικών καθεστώτων στις ταινίες, «Τρεις σύντροφοι» (Three comrades, 1938) και «Θανάσιμη θύελλα» (The Mortal storm, 1940).



Μαννεκέν (Τζόαν Κράουφορντ) του Μπορζέιγκι

Άπό τις υπόλοιπες ταινίες του σκηνοθέτη αναφέρουμε την αλληγορική «Μεγαλύτερη δόξα» (No Greater Glory, 1934), όπου χρησιμοποιώντας τα πολεμικά «παιχνίδια» δυο ομάδων παιδιών, κάνει μία καυστική επίθεση εναντίον του πολέμου, την κωμικο-τραγική «Έπάνω στα βελούδα» (Living on Velvet, 1935) που περιγράφει τον έρωτα ενός απογοητευμένου από τη ζωή νέου με

μία γυναίκα (έξαιρετική έρμηνεία από την Καϊή Φράνσις) που του ξαναδίνει ελπίδες για το μέλλον, την ανεπανόληπτη «Η ιστορία γράφεται τη νύχτα» (History is made at night, 1937), με θέμα τον έρωτα ανάμεσα σε μία παντρεμένη (Τζήν Άρθουρ) κι ένα Γάλλο (Σάρλ Μπουαγιέ), που ο ζηλιάρης σύζυγος προσπαθεί να καταστρέψει με οποιοδήποτε τρόπο, φτάνοντας στο σημείο να προκαλέσει το ναυάγιο του πλοίου με το οποίο ταξιδεύουν οι δύο έραστές, το καταπληκτικό «Μαννεκέν» (Mannequin, 1938), που περιγράφει με ρεαλιστικά χρώματα τη ζωή μιας εργαζόμενης κοπέλλας

(Τζόαν Κράουφορντ) στη νέα Υόρκη, ανάμιχτα με την ποιητική ατμόσφαιρα που ο σκηνοθέτης περιβάλλει πάντα τις έρωτικές σκηνές του, καθώς και το «Φεγγαβόλημα» (The shining hour, 1938), με θέμα τον παθιασμένο έρωτα μίας χορεύτριας για το γαμπρό της (με θαυμάσιες έρμηνείες από την Τζόαν Κράουφορντ και τη Μάργκαρετ Σάλλαβαν).

Στις αρχές της δεκαετίας του '40, μία δόση άπαισιοδοξίας αρχίζει να παρουσιάζεται στις ταινίες του Μπορζέιγκι, παρ' όλο που ο έρωτας παραμένει πάντα το κεντρικό θέμα των ταινιών του, η επικράτηση του φασισμού στην Ευρώπη και η έπιβολή μίας στενοκέφαλης ήθικης, είναι στοιχεία που αρχίζουν να επιδρούν στους έραστές του. "Ηδη στη «Θανάσιμη θύελλα», η γυναίκα έπεφτε θύμα της φασιστικής τυραννίας, ενώ στο «Αυτοί που ξέχασαν το θεό» (Strange cargo, 1940), παρ' όλες τις θαυμάσιες έρωτικές σκηνές της ανάμεσα στο ζευγάρι Κλάρκ Γκέημπλ-Τζόαν Κράουφορντ, η θρησκεία και η ήθικη τελικά

έπικρατούν. Το πιό χαρακτηριστικό παράδειγμα, όμως, παραμένει το *Moonrise* (1948), η ιστορία ενός έρωτα που τελειώνει τραγικά. "Η ποίηση διαποτίζει τη συγκινητική αυτή έρωτική ιστορία, όπως για παράδειγμα στη σκηνή του ζευγαριού που χορεύει σε μία παλιά φυτεία, εκείνο όμως που κυριαρχεί είναι η άπαισιοδοξία κι η ταινία παραμένει, όπως σωστά παρατηρεί ο Κύρου, «τό παρόνομο ενός υπερήφανου ανθρώπου που τον πρόδωσε τόσο η ζωή όσο κι ο κινηματογράφος».

Νίνος Φένεκ Μικελίδης

Σημειώσεις

(1) Υπάρχουν διάφορες προφορές του ονόματος του *Frank Borzage*, ή πιό σωστή όμως φαίνεται να είναι το Μπορζέιγκι, κι αυτό υίοθετουν στις μονογραφίες τους οι Άνρι Άζελ και Μικαέλ Άνρϋ (έκδόσεις L'avant-scène du cinéma) και Τζών Μπέλτον «Οί επαγγελματίες του Χόλλυγουντ (τρίτος τόμος, έκδ. Tattiny Press).

(2) Στην 'Ιστορία του ο Σαντούλ χαρακτηρίζει τον Μπορζέιγκι σαν σκανδιναβικής καταγωγής.

(3) Κεφάλαιο στο οποίο συμπεριλαμβάνει σκηνοθέτες όπως ο Φράνκ Κάπρα, ο Ρόμπερτ Όλντρις, ο Τζώρτζ Κιούκορ, ο Τζόζεφ Λόζυ, ο Βιντσέντε Μινέλλι, ο Λέο Μακάρεϋ, ο Νικόλας Ραϊή, ο Έριχ Φόν Στροχάιμ, ο Ραούλ Γουώλς, κ.ά. (The american cinema, έκδ. Dutton paperback, 1968)

(4) Άφιέρωμα που περιλάμβανε 25 ταινίες του σκηνοθέτη και που παρουσιάστηκε τον Μάιο-Ιούνιο στο Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ του Λονδίνου.

(5) Ταινία που κέρδισε επίσης άλλα δυο Όσκαρ. Γυναίκεϊας έρμηνείας (στην Τζάνετ Γκέυνορ) και σεναρίου.

(6) "Η ταινία θά ξαναγυριστεί τό 1937, μ' αρκετή εϊλικρινεία και πρωτοτυπία, από τον Χένρυ Κίνγκ και με πρωταγωνιστές τους Τζέημς Στιούαρτ-Σιμόνη Σιμόν.

(7) "Ιδιαίτερα οι Γάλλοι, ανάμεσα τους και οι Σαντούλ, Μιτρώ, Φόντρκ — ο γαλλικός τίτλος της ταινίας είναι *Η γυναίκα και τό κοράκι*.

Το γαλλικό περιοδικό «L' Avant-Scène du Cinema» δημοσιεύει κάθε μήνα το σενάριο μιάς μεγάλου μήκους ταινίας και αποτελεί τη μεγαλύτερη διεθνή συλλογή ολοκληρωμένων σεναρίων με πλούσιο φωτογραφικό υλικό τής κάθε ταινίας, καθώς και αποσπάσματα από τη διεθνή κριτική της.

LE VOYAGE DES COMÉDIENS

Theo ANGELOPOULOS



Η συνδρομή για έντεκα τεύχη είναι: 86 Fr. Η διεύθυνση είναι:

L' Avant-Scène du Cinema
27, rue Saint-Andre-des-Arts
75006 PARIS

Μερικοί από τους τελευταίους τίτλους:

Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ (Καζάν) No 163

Ἡ νύχτα τῶν Βρυκολάκων (Πολάνσκι) No 154

Τὸ γραφεῖο τοῦ Δρ. Καλιγκάρι (Βίνε) No 160/161

Ἡ σκύλα (Ρενουάρ) No 162

Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς (Ζουλάφσκι) No 158

Σταβίσκου (Ρεναι) No 156

Ἡ γοητεία τῆς ἁμαρτίας (Βισκόντι) No 159

Ὁ Θίασος (Ἀγγελόπουλου) No 164

Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διημερσία έκδοση Ἐταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἄρ. τεύχους 7, Ἰούλιος - Ὀκτώβριος. Τιμὴ τεύχους δρχ. 50. Συνδρομὴ γιὰ ἕξι τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250, ἐξωτερικοῦ δολ. 12.

«Cinéma Contemporain '75»
Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 7, Juillet-Novembre '75.
Prix 50 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75». Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ. Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320 Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου. Σὲ αὐτὸ τὸ τεύχος συνεργάστηκαν οἱ François Albera, Pierre Baudry, José Ignacio Fernandez Bourgón, Δημοσθένης Ἀγραφιώτης, Χρήστος Βακαλόπουλος, Δημήτρης Καπετανάκης, Ἄλκης Λελοῦδης, Χριστίνα Μανοπούλου, Νίνος Φένεκ Μικελίδης. Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Ἄ. Καρκαγιάννης, Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Ἐκτύπωση: Δ. Τουμαζάτος. Κεντρικὴ Διάρθρωση: Ἀθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, τηλ. 32.38.157 & 32.46.320. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Ἐρμού 44, τηλ. 22.94.93.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εἰδήσεις καὶ σχόλια

Κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις

16ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἄλαιν Ρεναι

Γράμμα ἀπὸ τὴν Ἰσπανία

Παρουσίαση

Κριτικὴ ταινιῶν

Σ.Μ. Ἀϊξενστάιν

Ἐξώφυλλο

Γκρενόμεπλ '75, 4ο Διεθνὲς Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ ἴτοκυμαντέρ, τῆς Χριστίνας Μανοπούλου. Συνέντευξη τοῦ Φεντερίκο Ἐλτον στὸν Σ.Κ. '75

9^ο Διεθνὲς κινηματογραφικὸ φεστιβάλ τῆς Μόσχας, τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά. Τάσεις τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Τὰ βραβεῖα
Σκέψεις μὲ ἀφορμὴ τὸ Φεστιβάλ
Ἀπὸ τὴν κινηματογράφηση τῶν ἀγῶνων στὸν ἀγωνιστικὸν κινηματογράφο.
Ἡ ἀντάρχεια τοῦ σημείου.
Μιά παραστατικὴ σκηνὴ.
Ἡ δυναμικὴ τῆς ἀκίνησιος.
«Περιθωριακὴ» γοητεία.
Ἐθνολογικὸς ἢ ἐθνογραφικὸς κινηματογράφος;
Οἱ μικροῦ μήκους ταινίες.
Μιά συζήτηση γιὰ τὸν Ἑλληνικὸν κινηματογράφο.

Ἀναζητώντας μιὰ μέση λύση, τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου.

Εἰσαγωγικὸν σημείωμα στὸν Ἰσπανικὸν κινηματογράφο, τοῦ Χοσὲ Ἰγκνάθιο Φερνάντεθ Μπουρζγκόν.

Ζῶρξ Φρανζύ. Γιατὶ ὁ Φρανζύ, τῆς Φρίντας Λιάπα. Τὸ στοιχειωμένο κενό, τοῦ Ζ. Φρανζύ

Ζυντέξ: ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν ντεκουπάξ.
Ὁ Ζάν Κοκτώ γιὰ τὸ Αἶμα τῶν ζῶων.
Ὁ Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ γιὰ τὸ Κακακέφαλα στὸν τοῖχο.
Ὑπεράσπιση καὶ στολισμὸς τῆς ἀρετῆς, τῆς σοφίας καὶ τῆς φάτισης, τοῦ Νίκου Λυγγούρη.

24 Ἰούλιος 1974, Ὑποπτος προδοσίας, Ὁ Νονός, μέρος II, Ὁ παράδεισος τῆς Κασίμα.

Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση.

Ἀγῶνας, τῆς ὁμάδας τῶν 6.

Γκρενόμπλ '75

4ο διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους και ντοκυμαντέρ

της Χριστίνας Μανοπούλου



Αϊτή, ο δρόμος της ελευθερίας.

Οι τρεις προηγούμενες συναντήσεις στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της Γκρενόμπλ, είχαν σκοπό την προώθηση ταινιών μικρού μήκους, περιφρονημένων γενικά από τους παραγωγούς και το κοινό. Το τέταρτο αυτό Φεστιβάλ, χωρίς να έγκαταλείψει τον αρχικό σκοπό του, αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος του σε ταινίες ντοκυμανταίρ μικρού και μεγάλου μήκους.

Παράλληλα με τις προβολές γίνονταν και διαλέξεις με θέμα «ο κινηματογράφος του τρίτου κόσμου», πού, τελικά, μετά από συζητήσεις διευρύνθηκε σε «άντιμπεριαλιστικό κινηματογράφο». Αυτές οι συναντήσεις περιορίστηκαν σε ένα μικρό κύκλο κριτικών και σκηνοθετών και δεν κατέληξαν σε κανένα ουσιαστικό συμπέρασμα, σε καμιά παραπέρα πρακτική δουλειά.

Γενικά, το φεστιβάλ της Γκρενόμπλ παραμένει ένα κλειστό φεστιβάλ, όπου διάφορες κλίκες παραγωγών, κινηματογραφιστών και κριτικών, κινούνται και συζητούν μεταξύ τους. Οί κάτοικοι της Γκρενόμπλ, μένουν αδιάφοροι. Το Πολιτιστικό κέντρο (Maison de la Culture) όπου γίνονται οι προβολές, βρίσκεται μακριά από το κέντρο απομονωμένο ανάμεσα στο μπerton των καινούργιων πολυκατοικιών. Μόνο ένα Σάββατο βράδυ πού έγινε μια υπαίθρια προβολή σε κεντρική πλατεία της πόλης, ή συμμετοχή ήταν πολύ σημαντική κι οί αντιδρά-

σεις του κοινού άμεσες.

Ανάμεσα σε πολλές ταινίες φορμαλιστικών αναζητήσεων, μέτριας ποιότητας, ξεχώρισαν και τράβηξαν το ενδιαφέρον του μεγαλύτερου μέρους του κοινού οί ταινίες ντοκυμανταίρ, πού έχουν επιβληθεί ως ο πιό άμεσος τρόπος πολιτικής έρευνας. Μερικές από αυτές παρουσίαζαν άγνες λαών πού ελάχιστα γνωρίζουμε ή άγνοούμε, όπως ή ταινία *Ο έθνικοαπελευθερωτικός άγώνας της Ναμιβίας (La lutte de libération de Namibie)*, φτιαγμένη για τη σουηδική τηλεόραση, ενδιαφέρουσα τόσο για τις πληροφορίες πού μάς δίνει, όσο και για τη φροντίδα της παρουσιάσής τους μέσα από τις εικόνες. Η ταινία άφορά τόν άγώνα των γκερίλλος της SWAPO στη νοτιο-δυτική Άφρική, ενάντια στο κράτος της Νοτιοαφρικανικής Ένωσης. Μέσα από παλιά ντοκουμέντα και φωτογραφίες έπιχειρείται μια ιστορική άνασκόπηση, ξεκινώντας από τις άρχές του άιώνα, όταν ή Ναμιβία έγινε άποικία των Γερμανών. Τα δύο τρίτα του πληθυσμού τότε έξοντώθηκαν. Μετά την ήττα της Γερμανίας τó 1918, ή Κοινότητα των Έθνών, έμπιστεύθηκε στη Νοτιοαφρικανική Ένωση την έκμετάλλευση της Ναμιβίας. Από τόν Αύγουστο του 1966, ή SWAPO, πού είχε μέχρι τότε όργανώσει ειρηνικές διαδηλώσεις χωρίς κανένα πολιτικό άποτέλεσμα, ξεκινά τόν

ένοπλο άγώνα. Στην ταινία βλέπουμε για πρώτη φορά σκηνές από τά γυμνάσια των γκερίλλος, και τις φοβερές άγριότητες του στρατού της Νοτιοαφρικανικής Ένωσης, πού έξοντώνει όλόκληρα χωριά, καίγοντας ζωντανούς τούς κατοίκους. Ανακαλύπτουμε τήν καθημερινή ζωή των άγωνιστών, τά προβλήματα άνεφοδιασμού και διατήρησης των τροφίμων, τήν όργάνωση ιατρικής περίθαλψης από γιατρούς πού ταξιδεύουν από χωριό σε χωριό, τήν εκπαίδευση σε όπλα και τή θεωρητική τους κατάρτιση για μια πιό όλοκληρωμένη αντίληψη του έθνικοαπελευθερωτικού τους πολέμου. Η ταινία τελώνει με μια συζήτηση γύρω από τήν έννοια του ίμπεριαλισμού και τή σχέση του άγώνα της SWAPO με τούς άγώνες των λαών άλλων χωρών του τρίτου κόσμου.

Δύο άλλες παρουσιάζουν τήν πολιτική κατάσταση στο Πόρτο Ρίκο και τήν Αϊτή. Η ταινία μεγάλου μήκους *Πόρτο Ρίκο (Puerto Rico)*, παραγωγή του Κουβανέζικου Ίνστιτούτου Κινηματογράφου, έξιστορεί τó πώς, κατά τó 1898 οί Η.Π.Α. με τήν πρόφαση να προστατεύσουν τó νησί από τούς ίσπανούς άποικιοκράτες, καταφέρνουν να έπιβάλουν στρατιωρική κατοχή και να έμποδίσουν κάθε κίνηση για άνεξαρτησία. Τó 40% των Πορτορικανών ζούν τώρα στις Η.Π.Α. κάτω από τις χειρότερες συν-



Ημουν, είμαι και θα είμαι (Έλλ. τίτλος: Η Χιλή μετά τó πραξικόπημα).

θήκες άσκουν τά πιό δύσκολα και κακοπληρωμένα έπαγγέλματα. Μέσα από στατιστικούς πίνακες και συνεντεύξεις, δείχνεται πώς μια καινούργια οικονομική πολιτική άρχίζει τώρα να μπαίνει σε λειτουργία. Τó Πόρτο Ρίκο, δέν είναι πιά μόνο μια πηγή εργατικών χεριών αλλά κι ένα απομονωμένο νησί όπου μεταφέρονται όλες οί βιομηχανίες πού προκαλούν μόλυνση του περιβάλλοντος. Έτσι βλέπουμε να κτίζονται τó τεράστιο λιμάνι του Aguadilla, διυλιστήρια πετρελαίου, άτομικές βάσεις, ενώ παράλληλα έξαφανίζονται τά ψάρια, κύρια πηγή τροφής των κατοίκων, και να εμφανίζονται καινούργιες άρρώστιες. Με ντοκουμέντα και σημμένες σκηνές, έξαναζούμε στην ταινία τούς άγώνες του Πορτορικανικού λαού, μέσα από τή ζωή δυό άγωνιστών, του Albirio Campos και του Oscar Collaro σύμβολα της αντίστασης, πού τώρα βασανίζονται στις φυλακές των Η.Π.Α.

Με τήν ταινία *Αϊτή, ο δρόμος της Έλευθερίας (Haiti, le chemin de la liberte)* έπιχειρείται μια άνάλυση, μελέτη και κριτική της πολιτικής κατάστασης στην Αϊτή. Παρόλο πού ή ταινία είναι κουραστική, πικνή, στην προσπάθεια να μεταδώσει πολλές πληροφορίες, ό θεατής συγκρατεί μερικά βασικά σημεία του μηχανισμού της καταπίεσης πού λειτουργεί σήμερα στην Αϊτή.

Από τó 1915 ως τó 1934, τó νησί βρισκόταν κάτω από άμερικανική στρατιωτική κατοχή, ό ίδιος ό στρατός των Η.Π.Α. έδινε τήν έξουσία σε προέδρους-μαριονέτες πού κατέπνιγαν κάθε προοδευτική κίνηση. Μετά τó θάνατο του δικτάτορα Duvalier, τόν Άπριλη του 71, ό κληρονόμος του, ό Jean-Claude Duvalier συνεχίζει τήν ίδια πολιτική, δημιουργεί τούς «Λεοπάρδαλεις», σώμα άντι-γκερίλλος, ειδικά εκπαιδευμένο από τούς άμερικάνους, πού τώρα έλέγχουν όλη τήν οικονομία. Τó 90% του πληθυσμού είναι αναλόβητοι, τó 50% του άνεργού πληθυσμού είναι άνεργοι, οί μέρες εργασίας δωδεκάωρες και οί μισθοί πολύ χαμηλοί. Αυτή ή ταινία είναι ή πρώτη μεγάλου μήκους πού φτιάχτηκε από Αϊτινούς και άφορά τήν Αϊτή.

Μια άγνωστη πλευρά άγώνων πού γίνονται στις Η.Π.Α. δείχνει ή άμερικανική ταινία *Πολεμώντας για τή ζωή μας (Fighting for our lives)*. Παρουσιάζει μια άπεργια εργατών σε φυτείες άμπελιών, όργανωμένη από τούς νοτιοαμερικανούς μετανάστες εργάτες, άντρες και γυναίκες, πού ζητούν αύξηση των μισθών. Η άπεργία διαρκεί 100 μέρες, ή παρουσίαση των γεγονότων και τής άγωνιστικότητας των άπεργών είναι άμεση και ζωντανή. Έχουμε τήν έντύπωση ότι ή κάμερα βρίσκεται παντού και καταγράφει κάθε λε-

πτομέρεια του άγώνα. Με τραγούδια της πατρίδας τους, με συνθήματα, μέσα σε μια άτμόσφαιρα γιορτής και άγώνα, με άκούραστη άισιοδοξία και μαχητικότητα, οί μετανάστες άντιμετωπίζουν τις έπιθέσεις της άστυνομίας. Μέσα από αυτήν τήν ταινία βλέπουμε ότι ό άντιμπεριαλιστικός άγώνας μπορεί να διεξάγεται όχι μόνο από τις χώρες του τρίτου κόσμου αλλά άκόμη και στις ίδιες τις Η.Π.Α.

Με τήν ταινία *Για τούς παλαιστίνιους, μια Ίσραηλίτισσα μαρτυρά (Pour les Palestiniens une israélienne temoigne)* γίνεται μια άπόπειρα να δείχτούν οί συνθήκες έκμετάλλευσης και καταπίεσης των Παλαιστίνιων μέσα στο κράτος του Ίσραήλ. Η σκηνοθέτης, «άριστερή σιωνίστρια» όπως ίσχυρίζεται ή ίδια ότι είναι, άγνοεί τις θέσεις της Όργάνωσης για τήν Άπελευθέρωση της Παλαιστίνης, και δέν άμφισβητεί τήν ύπαρξη του Ίσραήλ στη Μέση Άνατολή. Φαντάζεται ένα Ίσραήλ όπου οί Παλαιστίνιοι θα ζούν με καλύτερες συνθήκες από ό,τι σήμερα.

Η Άλγερινή ταινία *Τά δάχτυλα μέσα στα γρανάζια, (Les doigts dans l'engrenage)*, ίσχολεϊται με τούς άλγερινούς μετανάστες στη Γαλλία. Όμως, οί μετανάστες πού βλέπουμε στην ταινία είναι, τις περισσότερες φορές, εργάτες με ψηλή θέση, πού μιλούσαν άπταιστα τά γαλλικά και δείχνουν άφομοιωμένοι μέσα στη γαλλική κοινωνία.

Ένώ κρύβονται τά ουσιαστικά προβλήματα των εργατών, κατηγορείται παράλληλα τó γαλλικό κράτος, ότι καλλιεργεί τó ρατσισμό, ότι δέ φροντίζει για τις συνθήκες εργασίας, πληρωμής και κατοικίας των μεταναστών. Μέσα από τήν ταινία, πού είναι ή θέση του Άλγερινού κράτους, παρατηρείται μια μετατόπιση των πραγματικών αίτιών και ευθυνών για τούς άλγερινούς μετανάστες, σε δευτερεύοντα προβλήματα.

Άλλες δυό ταινίες προσπαθούν να άποκαταστήσουν τήν ιστορική άλήθεια, και οί δυό άφορούν τή Χιλή. Η ται-

νία "Hμουν είμαι και θα είμαι (Ich war, ich bin, ich werde sein, έλλ. τίτλος "Η χιλή μετά τὸ πραξικόπημα), τῶν Γερμανῶν Heynowski και Scheuman, ἃ ποτελεῖ μοναδική μαρτυρία γιὰ τὶς συνθήκες ζωῆς στὰ στρατόπεδα συγκεντρώσεων στὴ Χιλή. Οἱ σκηνοθέτες κατάφεραν νὰ μποῦν στὴ χώρα μὲ πλαστά χαρτιά και νὰ ἀποσπάσουν μιά ἀδεια πού τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἐπισκεφθοῦν και νὰ ἐρθοῦν σὲ ἐπαφὴ μὲ κρατούμενους, στὸ στρατόπεδο τοῦ Chacabuco μέσα στὴν ἔρημο, και στὸ κάτεργο τῆς Pisagua.

Οἱ κρατούμενοι δὲν γνῶριζαν ποιοὶ ἦταν οἱ κινηματογραφιστὲς, οἱ συνεντεύξεις γίνονταν μὲ τὴν ἐπιτήρηση στρατιωτικῶν. Μέσα ὁμως ἀπὸ τὰ βλέμματα και τὰ λόγια τους, διαφαίνονται ἡ ἰδιουριά και ἡ ἐλπίδα τους γιὰ ἕναν ἀγῶνα πού συνεχίζεται μέσα στὴ Χιλή. Ἡ ταινία δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουμε τὰ ὀνόματα και τὰ πρόσωπα, μερικῶν «αἰχμαλώτων πολέμου», ὅπως διαβάζουμε στὴν πόρτα τοῦ στρατοπέδου, τῆς χούντας τοῦ Πινোসέ.

Στὸ χῶρο πού τώρα βρίσκεται τὸ στρατόπεσο, ὑπῆρξαν κάποτε κατοικίες μεταλλωρύχων πού ξεσηκώθηκαν ἐνάντια στοὺς καταπιεστές. Οἱ κρατούμενοι ἔχουν βρεῖ ἕνα φυτᾶρι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη κατὸ κρατοῦν σὰ σύμβολο ἀντίστασης. "Ἐτσι ἀποβάτῃ βαθὺ νόημα ὁ τίτλος τῆς ταινίας «"Hμουν, είμαι και θὰ είμαι».

Ἡ ἄλλη ταινία πού ἀφορᾷ τὴ Χιλή "Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα (La Bataille de Chili, la lutte d'un peuple sans armes), εἶναι μιά παραδειγματικὴ δουλειὰ στρατευμένου κινηματογράφου. Τὸ δέσιμο τοῦ περιεχομένου μὲ τὴ δουλειὰ τῆς κάμερας και τοῦ μοντάζ εἶναι συγκροτημένο και δυνατό, ὥστε νὰ παρακολουθεῖ ὁ θεατὴς, ἕνα κομμάτι τῆς ἱστορίας τοῦ Χιλιάνικου λαοῦ, μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα. Ἡ ταινία αὐτὴ πήρε τὴν πρώτη διάκριση στὸ φεστιβὸ φεστιβάλ τῆς Γκρενόμπλ. Γι' αὐτὴν τὴν ταινία συζητήσαμε μὲ τὸν Federico Elton, μέλος τῆς ὁμάδας πού συνεργάστηκε γιὰ τὴν πραγματοποίησὴ τῆς.



"Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα.

Συνέντευξη τοῦ Φεντερίκο "Ελτον στον Σ.Κ. '75

"Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα, εἶναι μιά ταινία, πού ἡ ὁμάδα μας, μιά ὁμάδα 5 ἀνθρώπων, ἐφτιαξε στὴ διάρκεια τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς "Ενότητος τοῦ "Αλιέντε, στὴ Χιλή.

Ἐχουμε φτιάξει συνολικά τρεῖς ταινίες. Ἡ πρώτη "Ο πρῶτος χρόνος (La premiere année) εἶναι ταινία πού παίχτηκε πολὺ στὴ Χιλή και ἀφορᾷ τὸν πρῶτο χρόνο πού ὁ "Αλιέντε βρισκόταν στὴν ἐξουσία. Ἡ δεύτερη, "Απάντηση στὸν "Οκτώβρη (Réponse à Octobre), πού προβλήθηκε σὲ ἐργοστάσια και μιά φορὰ στὴν τηλεόραση, φτιάχτηκε στὴ διάρκεια τῆς πρώτης ἀπεργίας τῶν φορτηγατζήδων και τῶν ἐμπόρων, τὸν "Οκτώβρη τοῦ 72. Εἶναι μιά ἐρευνα γιὰ τὸ πῶς και γιὰ τὴν ἐργοστάσια συνεχίζαν νὰ δουλεύουν, τότε πού ἡ οἰκονομία ὅλης τῆς χώρας εἶχε παραλύσει, κι οἱ ἐργάτες ἐφταναν στὶς δουλειές τους μὲ δικά τους μεταφορικά μέσα.

Ἡ τρίτη, "Η μάχη τῆς Χιλῆς ἀφορᾷ, κυρίως, τὸν τρίτο χρόνο τοῦ "Αλιέντε, και δὲν εἶχε παίχτει ἀκόμη στὴ Χιλή. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη, πού τὸ καθένα εἶναι μιά αὐτοτελὴς ταινία 100 λεπτῶν. Τὸ πρῶτο

μέρος λέγεται Τὸ Ξεσήκωμα τῆς ἀστικῆς τάξης (L'insurrection de la bourgeoisie) και δείχνει τὰ γεγονότα ἀπὸ τὸν Μάρτη τοῦ 73, ὅταν ἐγίναν οἱ ἐκλογές γιὰ συντακτικὴ συνέλευση. Ἡ ἀντιπολίτευση εἶχε ὀργανώσει αὐτὲς τὶς ἐκλογές και ἐπιδίωκε νὰ πάρει τὸ 75% τῶν ψήφων, γιὰ νὰ μπορεῖ συνταγματικὰ νὰ ἀνατρέψει τὸν "Αλιέντε. Τελικά, ὁμως, ἀπέτυχαν. "Υστερα ἀπὸ τρία χρόνια διακυβέρνησης, μετὰ ἀπὸ τὸν οἰκονομικὸ ἀποκλεισμὸ πού ἐπέβαλε ὁ ἀμερικανικὸς ἰμπεριαλισμὸς, ὅταν ἡ Χιλή βρισκόταν σὲ κακὴ οἰκονομικὴ κατάσταση, ὅταν τὸ 80% τοῦ τύπου βρισκόταν στὰ χέρια τῆς ἀντιπολίτευσης ἢ Κυβέρνησης Λαϊκῆς "Ενότητος ἐμφανίστηκε πῶς δυνατὴ παραποτὲ μετὰ ἀπὸ τὶς ἐκλογές αὐτές. Ἐπὶ τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη ἡ ἀντιπολίτευση ἄρχισε νὰ ψάχνει ἕναν ἄλλον τρόπο γιὰ νὰ ἀνατρέψει τὸν "Αλιέντε: Τὸ πραξικόπημα. Ἐπὶ τὸ Μάρτη τοῦ 73, ἡ ἀντιπολίτευση, πού μέχρι τώρα ἐπαίξε τὸ παιχνίδι τῆς δημοκρατίας, ἀλλάζει στρατηγικὴ, και ἀρχίζει νὰ ὀργανώνει τὸ πραξικόπημα. Τὸ πρῶτο μέρος Τὸ Ξεσήκωμα τῆς ἀστικῆς τάξης, ἀρχίζει μὲ τὶς ἐκλογές τοῦ Μάρτη 73 και τελειώνει μὲ τὴν πρώτη ἀπό-

πειρα πραξικοπήματος, στὶς 25 "Ιοῦνη τῆς ἴδιας χρονιάς. Τὸ δεύτερο μέρος Τὸ πραξικόπημα (Le coup d'état), ἀρχίζει στὶς 29 "Ιοῦνη και τελειώνει μὲ τὸ πραξικόπημα, στὶς 11 Σεπτέμβρη 1973. Τὸ τρίτο μέρος Οἱ λαϊκὲς ἐξουσίες (Les pouvoirs populaires), εἶναι ἕνα παράρτημα, ἕνα συμπλήρωμα, στὰ δύο πρῶτα, και μιλά γιὰ τὶς λαϊκὲς ὀργανώσεις πού ὑπῆρχαν και δροῦσαν στὴ διάρκεια τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς "Ενότητος.

Πῶς εἶχατε ὀργανωθεί, οἱ κινηματογραφιστὲς, στὴ διάρκεια τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς "Ενότητος;

Οἱ περισσότεροι κινηματογραφιστὲς εἶχαμε συσπειρωθῆ τότε γύρω ἀπὸ τὴν Chile Film, ἕναν κρατικὸ ὀργανισμὸ πού ἀσχολεῖται μὲ τὴν παραγωγή και διανομὴ ταινιῶν. Στὴ διάρκεια τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς "Ενότητος, ὅλες οἱ ἀμερικάνικες ἐταιρίες διανομῆς ἔκαναν ἀποκλεισμὸ, ἔτσι μιά και τὸ 90% τῶν ταινιῶν πού παίζονταν πρὶν ἦταν ἀμερικάνικες, ἔπρεπε νὰ κάνουμε ὁλόκληρον ἀγῶνα γιὰ νὰ βρεθοῦν ἄλλες ταινίες. Οἱ σοσιαλιστικὲς και ὀρισμένες προοδευτικὲς χώρες μᾶς βοήθησαν. Τότε ὁμως οἱ αἰθουσιάρχες ἔκαναν κι αὐτὸ ἀποκλεισμὸ, κι ἀρνιόνταν νὰ παίξουν ταινίες πού προέρχονταν ἀπὸ τὶς χώρες αὐτές, θέλοντας ἔτσι νὰ ἐντείνον τὴν ἐντύπωση τοῦ «χάους», πού ὅπως ἔλεγαν, εἶχε προκαλέσει ἡ κυβέρνηση τοῦ "Αλιέντε. Προκειμένου νὰ μὴ σβῆσει ἡ κινηματογραφικὴ ἐπικοινωνία κανάμε τότε ἀπαλοτριώσεις μερικῶν αἰθουσῶν γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ συνεχιστεῖ ἡ διανομὴ ταινιῶν. Ὁ κόσμος ἄρχισε νὰ ἀνακαλύπτει ὅτι ὑπῆρχε και ἕνα ἄλλο εἶδος προβληματισμοῦ πού ἔβγαине μέσα ἀπὸ ταινίες χωρῶν, πού μέχρι τότε ἀγνοῦσε. Ἐνακάλυψε τὸν μετεπαναστατικὸ Κουβανέζικον κινηματογράφον, πού παίζει σημαντικό ρόλον στὴ Λατινικὴ Ἄμερικῇ.

Ἡ Chile Films εἶχε ἀκόμη ὀργανώσει και μαθήματα κινηματογράφου. "Ολοι οἱ κινηματογραφιστὲς τότε, δίναμε μαθήματα, καθέννας σύμφωνα μὲ τὴν εἰδικότητά του. Ἡ παρακολούθηση δὲ στοίχιζε τίποτε.

"Επειδὴ τὸ πρόβλημα τῆς διανομῆς ταινιῶν πού ἀντιμετωπίζαμε στὴ Chile Films ἦταν πρωταρχικόν, τὸ νὰ ζητήσουμε λεφτὰ γιὰ νὰ φτιάξουμε ταινίες ἦταν παράλογο. Καὶ μιά και τὰ γεγονότα ἐξελίσσονταν πολὺ γρήγορα, μιά ὁμάδα ἀπὸ 5 ἄτομα ἀποφασίσαμε νὰ προχωρήσουμε μόνοι μας, βρίσκοντας λεφτὰ ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ. Ἀντιμετωπίζαμε πολλὰς δυσκολίες γιὰ τὴν ὑπῆρχε ἀποκλεισμὸς και σὲ ὅλα τὰ κινηματογραφικὰ εἶδη. Ἐτσι ἦταν ἀδύνατον νὰ βροῦμε ἢ νὰ εἰσαγάγουμε φιλμ ἐμεῖς οἱ ἴδιοι. Ὁ Γάλλος σκηνοθέτης Κρίς Μαρκέρ μᾶς ἔστειλε μηχανήματα και φιλμ συνείχεια, τὸ Κουβανέζικον "Ινστιτοῦτο τῆς Κινηματογραφικῆς Τέχνης και Βιομηχανίας (ICAIC) μᾶς προσκάλεσε μετὰ τὸ πραξικόπημα νὰ κάνουμε μοντάζ στὴν Κούβα. Ἐν δὲν εἶχαμε τὴ βοήθεια τοῦ Κρίς Μαρκέρ και τοῦ ICAIC ἡ ταινία αὐτὴ δὲν θὰ εἶχε πραγματοποιηθεῖ ἢ θὰ εἶχε μείνει σὲ κάποιον συρτάρι.

Πῶς εἶχατε ἐργανώσει τὴν ὁμάδα σας;

Εἴμαστε μιά ὁμάδα 5 ἀτόμων. Ἐνας σκηνοθέτης ὁ Πατρίσιο Γκούσμαν, ἕνας διευθυντὴς παραγωγῆς πού ἦμουν ἐγὼ. Ἐνας ὀπερατέρ ὁ Χόρσε Μίλερ — πού ἔχει συλληφθεῖ, ἐδῶ και 7 μῆνες στὴ Χιλή, βασανίστηκε, κι αὐτὴ τὴ στιγμή ἀγνοεῖται τὸ πού βρίσκεται — ἕνας ἠχολόγητος κι ἕνας βοηθὸς σκηνοθέτης. Ὁ καθένας μᾶς εἶχε ἀναλάβει τὴν εὐθύνη κάποιου τομέα. Πάντως, εἴμαστε πολὺ δεμένοι μεταξὺ μας. Μαζεύομαστε κάθε πρῶτὴ στὶς 8 σ' ἕνα μικρὸ γραφεῖον και φτιάχναμε τὸ πρόγραμμα. Ἐγοράζαμε ὅλες τὶς ἐφημερίδες τῆς ἡμέρας. Εἶχαμε τηλεφωνικὲς ἐπαφές. Φίλοι μας, μᾶς πληροφοροῦσαν γιὰ τὸ τι γίνεται στὴ Βουλή, στὰ Ἐπουργεῖα, στὶς ἐφημερίδες και στὰ ἐργοστάσια. Ἐπῆρχε ὁλόκληρο δίκτιον ἀπὸ συντρόφους ὅλων τῶν κομμάτων τῆς Λαϊκῆς "Ενότητος και τοῦ MIP. Ἐκὼμῃ εἶχαμε πληροφορίες ἀπὸ ἀνθρώπους τῆς δεξιᾶς πού δὲν ἤξεραν τί ἀκριβῶς κανάμε. Πρέπει νὰ προσθέσω ὅτι στὴ διάρκεια τῆς πρακτικῆς μας, χρησιμοποιοῦσαμε τότε πότε, ἀνάλογα μὲ τὴν περίσταση, διάφορα πιστοποιητικά εὐρωπαϊκῶν τηλεοράσε-

ων. Γιὰ παράδειγμα, ὅταν κινηματογραφοῦσαμε διαδηλώσεις τῆς ἀντιπολίτευσης ἢ φασιστικῶν ὁμάδων ὅπως ἡ «Πατρίδα κι Ἐλευθερία» παριστάναμε τὴ Γαλλικὴ τηλεόραση. Ἐν παρουσιαζόμαστε ὡς ἐκπρόσωποι τοῦ κράτους θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ κινηματογραφήσουμε ὅλα αὐτὰ. Χάρη σ' αὐτὸν τὸν ἀνεξάρτητον τρόπο δράσης και τὴν αὐστηρότητα τῆς ὀργάνωσης τῆς ὁμάδας μᾶς μπορέσαμε νὰ τραβήξουμε και νὰ φυγαδεύσουμε τὸ ὑλικόν μας ἀργότερα, μετὰ τὸ πραξικόπημα. Καμιά μπομπίνα τῆς ταινίας δὲ χάθηκε.

"Όταν ξεκινήσαμε τὸ γύρισμα τῆς Μάχης τῆς Χιλῆς, θέλαμε νὰ κάνουμε ἀνάλυση ὅλων τῶν γεγονότων, νὰ δείξουμε πῶς ἡ ἀστικὴ τάξη πού βρισκόταν σὲ μιά χώρα ὅπως ἡ δικὴ μας ἐδρασε γιὰ νὰ ἀνατρέψει μιά κυβέρνηση, γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὸ φασισμὸ. Νὰ δείξουμε τὸν ἀγῶνα ἐνὸς λαοῦ πού παλεύει νὰ φτιάξῃ μιά κοινωνία πῶς δίκαιη, νὰ ὑποστηρίξει μιά κυβέρνηση πού τὴ θεωροῦσε δική του.

Ἡ μορφὴ τῆς πάλης τῶν τάξεων στὴ Χιλή βγαίνει μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους πού μιλοῦν και ἀγωνίζονται μὲ τὴν ταινίας. Δὲν προσπαθήσαμε νὰ προσθέσουμε δραματικὴτητα σὲ καταστάσεις χρησιμοποιοῦντας γιὰ παράδειγμα μουσικὴ κλπ. Κάθε καρρὲ τῆς ταινίας, κάθε ἤχος εἶναι τόσο πλούσια, τόσο φορτισμένα πού δυσκολευτήκαμε πολὺ σὲ τὸ μοντάζ, παρ' ὅλο πού τελικά τὸ ὑλικόν μᾶς ἦταν λίγο, μιά και εἴμασταν περιορισμένοι ἀπὸ τὴν ποσότητα φιλμ πού διαθέταμε.

Τὸ πρῶτο μέρος τῆς Μάχης τῆς Χιλῆς, Τὸ ξεσήκωμα τῆς ἀστικῆς τάξης, τελειώνει μὲ τὴν πρώτη ἀπόπειρα πραξικοπήματος στὶς 25 "Ιοῦνη τοῦ 73. Ἐκεῖνη τὴ μέρα, ἕνας φίλος ἀργεντινὸς εἶχε τὴν κάμερα. Ὅταν προσάθησε νὰ τραβήξει τὴ σκηνὴ πού τὰ τάνκς μπαίνουν στὴν πόλη, ἕνας στρατιώτης τὸν σημάδεψε μὲ τὸ ὄπλον. Ἡ κάμερα κατέγραψε και τὸ θάνατον τοῦ συντρόφου μᾶς.

Αὐτὴ ἡ ταινία εἶχε φτιαχτεῖ γιὰ νὰ τὴ δει μιά μέρα ὁ λαός

της Χιλής. Στις 11 Σεπτέμβρη, όταν έγινε το πραξικόπημα είχαμε προγραμματίσει ένα γύρισμα, που όμως δεν μπορούσαμε να κάνουμε τελικά.

‘Η Chile Films είχε οργανώσει ένα μη εμπορικό δίκτυο διανομής ταινιών 16 χιλ. σε όλη τη Χιλή. Παίρναμε ταινίες που κι άλλοι σύντροφοι είχαν φτιάξει, και τις προβάλαμε στα εργοστάσια, στα χωριά, παντού. Πηγαίναμε με ένα φορτηγάκι, δυο τρεις άνθρωποι, με ένα σεντόνι που τεντώνουμε πάνω σε τοίχους κι έναν προβολέα, κι όταν ο κόσμος έβλεπε την ταινία συζητούσαμε όλοι μαζί.

Πηγαίναμε σε μέρη όπου δεν είχαν δει ποτέ κινηματογράφο, και μάλιστα ταινίες με θέματα που έθιγαν τα προβλήματα τους. Κινηματογράφος δε σημαίνει μόνο να φτιάχνονται ταινίες, πρέπει και να δείχνονται.

Τι έγινε με τη δική σας ταινία ‘Απάντηση στον ‘Οκτώβρη;

‘Η άπεργία του ‘Οκτώβρη του 72 ήταν η πρώτη μεγάλη άπεργία των φορηγατζήδων και των εμπόρων, οργανωμένη από τη CIA. Με την άπεργία αυτή που κράτησε ένα μήνα, προσπάθησαν να παραλύσουν τη χώρα. Οι συγκοινωνίες είχαν άτονισει, οι δεξιοί έμποροι είχαν κλείσει τα μαγαζιά τους, οι τεχνικοί είχαν εγκαταλείψει τα εργοστάσια. Οι εργάτες, όμως, έφταναν με δικά τους μέσα και συνέχιζαν να δουλεύουν, γιατί καταλάβαιναν ότι ο σκοπός της άπεργίας ήταν η άνατροπή της Κυβέρνησης.

Πήγαμε στα εργοστάσια αυτά κι άρχισαμε την έρευνα: γιατί βρίσκονταν εκεί, πώς έφταναν στη δουλειά τους, πώς κατάφεραν να κινούν τα έργοστάσια χωρίς τεχνικούς και μηχανικούς; Είχαμε ελάχιστο φιλμ, ωστόσο με τα στοιχεία αυτά φτιάξαμε σε μία βδομάδα μία ταινία 55’. Μέσα σ’ ένα μήνα είχε παιχτεί σε όλόκληρη τη Χιλή από το δίκτυο διανομής ταινιών 16 χιλ., και βοηθήσε πολύ στη συνειδητοποίηση των προβλημάτων μέσω των συζητήσεων που έπακολουθούσαν μετά την προβολή.

Αυτή η ταινία τότε ήταν απλώς μία έρευνα, τώρα είναι μία μαρτυρία για την πάλη των τάξεων στη Χιλή. Αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία σε μία ταινία είναι η ιδεολογία που βρίσκεται πίσω της. ‘Όταν έμεις, που ανήκουμε σε χώρες του τρίτου κόσμου, φτιάχνουμε ταινίες, γιατί τις φτιάχνουμε; Για να πάρουμε την εξουσία, αυτός είναι ο σκοπός μας. Δεν κάνουμε κινηματογράφο δημιουργού ή ταινίες για τον εαυτό μας. Φτιάχνουμε ταινίες για να πάρουμε την εξουσία.

Το πραξικόπημα του Σεπτέμβρη, απέδειξε ότι η μέθοδος των εκλογών, που ίσως για μία στιγμή έφερε το λαό στην εξουσία, όπως συνέβη με τον ‘Αλιέντε, δε μπόρεσε να πετύχει στη Χιλή. ‘Όπως φαίνεται από την ταινία, πολύς κόσμος πίστεψε και διάλεξε αυτή τη μέθοδο. Οι ίδιοι αυτοί που άνέτρεψαν τον ‘Αλιέντε μας την επέβαλαν, οι ίδιοι είχαν φτιάξει το σύνταγμα με τέτοιον τρόπο που ο λαός να μη φτάσει ποτέ στην εξουσία. Στηριζόμενοι στο σύνταγμα αυτό φτάσαμε στην εξουσία, μάς πολέμησαν με όλα τα μέσα, για να καταλήξουν στη βίαιη άνατροπή της κυβέρνησης με το πραξικόπημα, και να στήσουν το φασισμό.

Δώσαμε μία μάχη και τη χάσαμε. ‘Ηταν η μάχη της Χιλής, ενός λαού χωρίς όπλα. Μας κήρυξαν τον πόλεμο και τον κέρδισαν, προς στιγμήν. Γιατί είμαστε σίγουροι πως το δικό είναι με το μέρος μας, η δύναμη είναι με το δικό τους. Σκοπός μας τώρα είναι ν’ άνατρέψουμε τη δικτατορία και υπάρχει ένας τρόπος, ο ίδιος που κι αυτοί χρησιμοποίησαν για να μας πάρουν την εξουσία.

Στη Χιλή τώρα έχουν άρchiσει να οργανώνονται πυρήνες αντίστασης ενάντια στο φασισμό, από όλα τα κόμματα της Κυβέρνησης Λαϊκής ‘Ενότητας. Πολύς κόσμος που δεν ήταν στρατευμένος πριν, σήμερα άρχίζει και οργανώνεται για την άνατροπή της δικτατορίας. Στο χώρο του κινηματογράφου όμως τα πράγματα είναι πολύ δύσκολα. Οι άμερικάνικες εταιρείες διανομής ται-

νιών έχουν πάρει στα χέρια τους όλη την κινηματογραφική κίνηση. Παίζονται ταινίες που προπαγανδίζουν έμμεσα ή άμεσα το φασισμό, ταινίες που άποπροσανατολίζουν τον κόσμο από τα δικά του προβλήματα. ‘Η λογοκρισία είναι πολύ άυστηρή και άπαγορεύει κάθε προοδευτική ταινία.

Είναι άδύνατο αυτή τη στιγμή, να γίνει κινηματογράφος αντίστασης μέσα στη Χιλή. Είναι πολύ επικίνδυνο να συγκεντρωθούν άνθρωποι για να δουν μία ταινία, ή άστυνομία παρακολουθεί κάθε κίνηση. Οι κινηματογραφιστές που έμειναν εκεί, εγκατέλειψαν, προς το παρόν, το έπάγγελμά τους και κτυπούν τη δικτατορία με όποιον άλλο τρόπο μπορούν.

‘Ο κινηματογράφος μπορεί σήμερα να παίζει σημαντικό ρόλο έξω από τη Χιλή, κάνοντας γνωστό τον άγωνα του Χιλιάνικου λαού σε όλόκληρο τον κόσμο κι επιδιώκοντας να άγγίξει τη διεθνή κοινή γνώμη.

‘Όλοι οι κινηματογραφιστές που μετά το πραξικόπημα βρεθήκαμε έξω από τη Χιλή, είμαστε περίπου 30, κάναμε την ομάδα: «Κινηματογραφιστές της Χιλιάνικης ‘Αντίστασης», που ρόλος της είναι να φτιάχνει και να διανέμει ταινίες με σκοπό την άνατροπή της δικτατορίας στη Χιλή. Προσπαθούμε να μην κάνουμε προσωπικό κινηματογράφο ή κινηματογράφο δημιουργού. Είμαστε, κατά κάποιο τρόπο, στρατιώτες της αντίστασης. Κι αν εγώ βρίσκομαι τώρα εδώ στη Γκρενόμπλ, είναι γιατί πρέπει η ομάδα μας να έχει έναν αντιπρόσωπο χιλιανό χιλιανό στο φεστιβάλ της Γκρενόμπλ, να στείλει μία ταινία που καταγγέλλει τη δικτατορία. Και βρίσκομαστε παντού, σε κάθε χώρα, σε κάθε έκδηλωση.

‘Η ταινία μας δεν άφορά τη Χιλή μόνο. ‘Αντικατοπτρίζει μία παγκόσμια κατάσταση, γι’ αυτό θεωρώ σημαντικό το να προβληθεί και στην ‘Ελλάδα. Για να δει ο κόσμος τι έγινε στη Χιλή, να καταλάβει ότι το ίδιο μπορεί να επαναληφθεί σε κάθε χώρα του κόσμου.

Ιούλιος 75



Το κόκκινο Μήλο, του Τολομούχ ‘Οκέφ (Σ.Δ. της Κιργισίας).

Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ δεν σπανίζουν κατά τη διάρκεια της χρονιάς, αλλά το κοινό σημείο των Καννών, του Βερολίνου, της Γκρενόμπλ, της Θεσσαλονίκης ή του Λοκάρνο κ.λ.π είναι πάντα το ίδιο. Πρόκειται για την πώληση ταινιών σε μία άγορά και, κατά συνέπεια, για την — θέλοντας και μη — άποδοχή των κριτηρίων και των περιορισμών αυτής της άγοράς.

Οι σκοποί του φεστιβάλ της Μόσχας καθορίζουν την πρωτοτυπία του και συνοψίζονται στο έμβλημά του: «Για μία κινηματογραφική τέχνη στην ύπηρεσία του ανθρώπου, της ειρήνης και της φιλίας ανάμεσα στους λαούς» ‘Ο Λεονίντ Μπρέζνιεφ, στο χαιρετιστήριο μήνυμά του προς τους φιλοξενούμενους κι όλους εκείνους που συμμετείχαν στο φεστιβάλ, επέμεινε άποφασιστικά στην άναγκαιότητα της

συμβολής του φεστιβάλ στην άνάπτυξη της κουλτούρας και στην πάλη για την ειρήνη και τη φιλία ανάμεσα στους λαούς. «‘Ο κινηματογράφος είναι ικανός να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στην έμβάθυνση αυτών των στόχων «πρόσθεσε.» Με τα έργα τους, οι προοδευτικοί κινηματογραφιστές όλόκληρου του κόσμου συμβάλλουν έντονα στην επίλυση βασικών προβλημάτων, στην κοινωνική πρόοδο της ανθρωπότητας και στην πάλη για έθνική άνεξαρτησία, ενάντια σ’ όλες τις μορφές καταπίεσης και βίας».

Τα φιλμ με ύπόθεση, τα ντοκυμαντέρ και οι ταινίες για παιδιά αντιμετωπίζονται, όλοφάνερα, με ύπευθυνότητα, θεωρούμενα σαν πρακτική επέμβαση στην αντίληψη για τον κόσμο, την ιστορία και την κοινωνία.

‘Ο τουρκομάνος σκηνοθέτης Κοτζακούλι Νάρλιεφ (δημιουργός του φιλμ ‘Η Προγονή) έχει έκφρασει άσωτά την ιδιαιτερότητα αυτού του φεστιβάλ λέγοντας ότι, στα φιλμ που παρουσιάζουν, «οι σκηνοθέτες τη ζωή των λαών και τα θεμελιακά έπίκαιρα προβλήματα που άπασχολούν τους λαούς των διαφόρων περιοχών του πλανήτη μας». Πραγματικά, προσδιορίζοντας σαν βασικό στοιχείο την ζωή των λαών, τα φιλμ έπεμβαίνουν σ’ ένα δεύτερο επίπεδο που άναφέρεται στην αντίληψη των λαών για την κοινωνία, πάντοτε μέσα άπ’ την κουλτούρα τους.

Το πρώτο φιλμ που προβλήθηκε «εικονογραφούσε» τελικά αυτές τις γενικές άρχές. ‘Ηταν το Κόκκινο μήλο του Τολομούχ ‘Οκέφ, παρα-

γωγής της Σοβιετικής Δημοκρατίας της Κιργισίας.

Ο Όκεφ, που είναι ο σκηνοθέτης των *Ο ουρανός των παιδικών μας χρόνων* και *Ο Τρομερός*, θίγει σ' αυτό το φιλμ ένα βασικό πρόβλημα του τόπου του, το πρόβλημα της εθνικής κουλτούρας. Το κείμενό του λειτουργεί σε πολλά επίπεδα και βασίζεται σε μια νουβέλλα του Άιτμωφ ο οποίος και συνεργάστηκε στη συγγραφή του σεναρίου. Μπορεί να διακρίνει κανείς τρία επίπεδα ανάγνωσης αυτού του φιλμ που έχει σαν θέμα του ένα ζωγράφο, τη γυναίκα και την κόρη του σε μια στιγμή κρίσης για το ζευγάρι. Η αντίθεση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, που οι υποκειμενικές της ρίζες βρίσκονται στην ανάμνηση μιας γυναίκας που υπήρξε άλλοτε ανάμεσά τους για να γίνει αργότερα ένα άπλησιαστο ιδανικό, αναπτύσσεται σε δύο αντικειμενικά επίπεδα.

Πρώτα-πρώτα στην αντίθεση πόλης-χωριού. Ο Τεμίρ (ο άνδρας) γεννήθηκε στο βουνό και μεγάλωσε ανάμεσα σ' άλλα λόγια και τα πρόβατα. Ζώντας στην πόλη, υποφέρει απ' αυτό το ξεριζώμα. Μια γριά συγγωριανή του, που ποζάρει για λογαριασμό του, του λέει στο άτελιέ του: «Μην ξεχνάς τα βουνά γιέ μου, αλλιώς θα γίνεις μοναχικός».

Αυτή η τελική αντίθεση πόλης-χωριού εξειδικεύεται σε τελευταία ανάλυση στην αντίθεση ανάμεσα στην *αίσθητικότητα* του Τεμίρ, στην «σαρκική» του επαφή με τα πράγματα και τα όντα και στην *ήθικη*, στην θρησκευτική αντιμετώπιση της εργασίας και στον πουριτανισμό που χαρακτηρίζει την γυναίκα.

Αυτές οι αντιθέσεις μετατοπίζονται αδιάκοπα μέσα στην αφήγηση όπου αντιτίθενται δύο πολιτισμοί (νοούμενοι ως νοητικές αναφορές στην πραγματικότητα και κατανόησή της). Ο Τεμίρ, στο πρόσωπο της γριάς με το φολκlorικό παραδοσιακό κοστουμι υποκαθιστά πάνω στο πανί του το πρόσωπο της ιδανικής γυναίκας, την άπλησιαστη έξοχη ή νόμιμη σύζυγος, που είναι τηλεπαρουσιάστρια, διευθύνει μια έκπομπή με το όνομα *«Δόξα στην Έργασία»* όπου παρουσιάζει δύο έργα-

τες των κολχόζ, φορτωμένους από μετάλλια σε διάταξη γιρλάντας, να ψελλίζουν ότι θα επόμενη φορά προσκαλεσμένος σ' ένα χωριάτικο γάμο, ο Τεμίρ παρατηρεί την αντικατάσταση των λαϊκών τραγουσιών από τα τραγουδάκια δυτικού τύπου· τέλος, βλέπει την έγγνη του να αποκόβεται απ' όλα εκείνα που αποτελούν το πολιτιστικό της υπόστρωμα, την γη κι όσα αυτή «αναπνέει», αλλά κι από τις προφορικές έποποιίες της Κιργισίας που απαγγέλλαν κάποτε οι παραμυθάδες (Ο τελευταίος, ο Σαίακμπάϊ Καραλλάεφ, που μπορούσε ν' απαγγέλλει χιλιάδες στίχους, μόλις έχει πεθάνει)

Θα ήταν μάταιη μια προσπάθεια ανάλυσης όλων των φιλμ που προβλήθηκαν στη Μόσχα. Μπορούμε ωστόσο να σημειώσουμε μερικά σημαντικά και παραγνωρισμένα έργα, τοποθετώντας τα φιλμ σε τρεις κατηγορίες: Τα φιλμ που προσέρχονται από τις σοσιαλιστικές χώρες, τα φιλμ των υπαναπτύκτων χωρών και τα δυτικά φιλμ.

Στο πρώτο γκρούπ, πέρα απ' τα σοβιετικά φιλμ, στα οποία θα επανέλθουμε, θα πρέπει να διακρίνουμε την ταινία του Βάιντα *«Η γη της Έπαγγελίας»* (Πολωνία). *«Η φράση που δεν τέλειωσε ποτέ του Ζόλταν Φάμπρι (Ούγγαρια), «Ο άλλος Φρανσίσκο του Σέρτζιο Ζιράλ (Κούβα) και «Η χρονιά της έκλειψης του Μογγόλου Γ. Κουντάρ».*

Η τελευταία αυτή ταινία τοποθετεί τη δράση της στα 1939, την εποχή της επίθεσης της Ιαπωνίας ενάντια στη Λαϊκή δημοκρατία της Μογγολίας. Ο σκηνοθέτης έγγράφει πολύ απλά την αντίθεση ανάμεσα σ' ένα κόσμο «χωρίς ιστορία», τον κόσμο των βοσκών, των νομάδων και των καβαλλάρηδων της στέππας και στην εισβολή του πολέμου που έρχεται ν' αναταράξει τα πάντα.

Είναι ταυτόχρονα φιλμ λυρικό και φιλμ παρατηρητικό, που μάς δείχνει την καθημερινότητα, κινήσεις που πάντα είναι όμοιες, και παραδοσιακά αντικείμενα. Οι νεαροί φεύγουν καθάλα για να συναντήσουν τις μονάδες τους, εγκα-

ταλείποντας τις σκηνές όπου ζούν οι γονείς και οι γυναίκες τους. Τοποθετούν φεύγοντας μια πέτρα στο τελευταίο βουνό της χώρας τους, αφού έχουν ανταλλάξει μεταξύ τους τις ζώνες τους κι ενώ οι γυναίκες τους έχουν ευλογήσει ριχνοντας γάλα φοράδας μπροστά απ' τα βήματά τους.

Όταν γυρίζουν, σαν τον πρωταγωνιστή που παρασημοφορήθηκε για την κατάρριψη ενός αεροπλάνου με το τουφέκι του, διαπιστώνουν ότι δεν τους περίμεναν πάντοτε. Κάμποσα απ' τα κορίτσια τους έχουν παντρευτεί με κάποιον άλλον.

Η γη της Έπαγγελίας του Βάιντα έγγράφει το πέρασμα στον καπιταλισμό ενός κόμου όπου κυριαρχεί η φεουδαρχική οργάνωση παράλληλα με το εμπόριο και τη βιοτεχνία στην μικρή πόλη της Πολωνίας Λότζ, τον 19ο αιώνα.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα φιλμ, ο Βάιντα, δεν εξετάζει μια ιστορική στιγμή μέσα από εξατομικευμένους ήρωες, ξεκινώντας δηλαδή από έντυπώσεις γύρω απ' την συμπεριφορά και την ψυχολογία τους, αλλά έγγράφει την ίδια την ιστορική διαδικασία. Τα άτομα καθορίζονται από την πορεία της κοινωνίας, ο καπιταλισμός εγκαθιδρύει μια αντικειμενική λογική που ξεφεύγει απ' τη θέλησή τους, τη λογική του κεφαλαίου. Αυτή η λογική καταστρέφει την πολωνική αριστοκρατία και εγκαθιδρύει νέες αξίες: Το χρήμα και την κερδοσκοπία. Ένα κομμάτι της Πολωνίας βρίσκεται εκείνη την εποχή κάτω απ' την κατοχή της τσαρικής Ρωσίας, οι Έβραίοι χρηματιστές και οι Γερμανοί έμποροι κυριαρχούν απ' άκρη σ' άκρη και παρακολουθούμε, στο τέλος του φιλμ, την κυοφορημένη απ' τις παραγωγικές σχέσεις άνοδο και εξέλιξη της εργατικής τάξης σαν υποκειμένου της ιστορίας. Σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ, το προλεταριάτο έχει ένα ρόλο δούλου και μια συμπεριφορά σκλάβου και υποδουλωμένου. Στα τελευταία πλάνα οι μάζες εισβάλλουν βίαια. Γενική άπεργία, επανάσταση του 1905.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ζόλταν Φάμπρι, Ούγγρος σκηνοθέτης της «παλιάς γενιάς» υίοθετεί στην *Φράση που*

δεν τέλειωσε ποτέ μια αντίθετη άποψη.

Η αφήγηση της περιόδου του μεσοπολέμου που επιχειρεί είναι εξαιρετικά πολύπλοκη αλλά πάντα σε σχέση με τις φαντασιώσεις ενός προσώπου, του Λόρινκ, γόνου μιάς παρακμασμένης αστικής οικογένειας. Τα γεγονότα εμφανίζονται σαν αποτέλεσμα μιάς ψυχολογικής κι όχι μιάς λογικής σύνδεσης. Η σύνδεση γίνεται μέσα στο νου του Λόρινκ, ενώ το φιλμ χαράσσει την πορεία του ήρωα προς τον κομμουνισμό μέσα απ' τις αντιφάσεις του. Άλλα ή κατάληξη αυτής της πορείας (Ο Λόρινκ λιποτακτεί στα 1944, τον φυλακίζουν και τουφεκίζεται) πραγματοποιείται έξω απ' το χώρο της αφήγησης. Την μαθαίνουμε από ένα κείμενο που διαβάζεται όφ. Το φιλμ μένει στο επίπεδο των συνθηκών που επιτρέπουν την ύπαρξη πιθανοτήτων συνειδητοποίησης (οικογενειακές συγκεντρώσεις γεμάτες ύποκρισία και βρωμιά, διώξεις των εργατών από την αστυνομία κ.λ.π.). Άλλα αυτή η συνειδητοποίηση δεν έρχεται σαν αποτέλεσμα οποιασδήποτε πρακτικής και δεν είναι παρά ή άλλοτριωμένη συνείδηση που καταφέρνει ν' αυτοξεπερασθεί...

Ο άλλος Φρανσίσκο του Κουβανού Σ. Τζιράλ είναι ένα απ' τα πιο ενδιαφέροντα φιλμ του φεστιβάλ στο βαθμό που εξετάζει την μυθιστορηματική αναπαράσταση μέσα απ' τις ιδεολογικές της παραδοχές.

Η υπόθεση έχει σαν βάση ένα διάσημο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, ένα είδος «καλύβας του μπαρμπα-Θωμά» γραμμένο από τον φιλελεύθερο συγγραφέα Άνσελμο Σουαρέζ Ραμέρο, που ήταν ενάντια στη δουλεία. Ο «ήρωας» είναι ένας μαύρος, ο Φρανσίσκο, που αγαπάει την ύπρετρα της κυρίας του και κάνει ένα παιδί μαζί της. Τον τιμωρούν γι' αυτό και τον στέλνουν στις φυτείες όπου υπομένει την εξουθενωτική δουλειά της συλλογής του ζαχαροκάλαμου και το μαστίγωμα απ' τους επιστάτες. Αυτόκοτνεϊ. Ο σκηνοθέτης αρχίζει ν' αφηγείται αυτή την ιστορία, έπειτα σταματάει το φιλμ και ρωτάει «Ήταν καλά έτσι;» Και τότε αρχίζει ή αποκάλυψη των πραγματικών βάσεων του συ-

στήματος της δουλείας κι από κεί και πέρα ή αποδιάρθρωση της ιδεολογίας του μυθιστορηματογράφου που αντιπαράθετει βαρβαρότητα και ευσπλαχνία, καμουφλάροντας έτσι τους πραγματικούς μηχανισμούς της υποδούλωσης των μαύρων στην Κούβα.

Άλλα ο Ζιράλ δεν υίοθετεί μόνο την αντίθεση μυθιστορημα-ιστορική πραγματικότητα, αλλά αντιπαράβαλλει στο μυθιστόρημα, σαν μιά αποπροσανατολιστική μυθοπλασία που χρησιμοποιεί συστατικά του είδους «αστικό έρωτικό τρίγωνο», «χριστιανική ήθικη» κ.λ.π, μιά άλλη μυθοπλασία που ξεκινάει απ' το πραγματικό για να γίνει ένα κάλεσμα στον άγωνα, ένα εργαλείο γνώσης και πάλης.

Ανάμεσα στα υπόλοιπα φιλμ των σοσιαλιστικών χωρών ήταν *«Ο χωριάτης με το ποδήλατο του Βούλγαρου Λιουντμίλ Κύρκωφ (σεναρίστα της Άπογραφής των λαγών, που ξεκινάει απ' την αντίθεση πόλης-χωριού για να βυθιστεί, τελικά, στο ρομάντζο. «Ο αδερφός μου έχει ένα αδερφάκι πολύ εντάξει του Στανισλάβ Στρνάντ (Τσεχοσλοβακία) που πήρε και ένα βραβείο. Είναι ένα εργάκι άσημαντο που έχει σαν θέμα του τα παιδιά. «Ανάμεσα στη μέρα και τη νύχτα του Χόρστ Μπράντ (Ανατολική Γερμανία), Κοπέλα του Άνσί του Χάϊ Νιν (Δημοκρατία του Βιετνάμ), «Ο ήθιοποιός κι οι άγριοι του Μανόλ Μάρκουτς (Ρουμανία) και «Η Δημοκρατία του Ούζικ του Ζβοράντ Μίτροβιτς (Γιουγκοσλαβία). Η Δημοκρατία του Ούζικ ήταν μιά περιοχή που είχαν απελευθερώσει οι παρτιζάνοι κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής».*

Από τα φιλμ του λεγόμενου «Τρίτου Κόσμου» θα πρέπει να σημειώσουμε πρωταρχικά το τελευταίο φιλμ του Μωχάμεντ Μπουαμάρι *«Η κληρονομιά»* (Άλγερια). Ο δημιουργός του *Καρβουνιάρη* ξεπέρασε σ' αυτό τον σχετικά νεορεαλιστικό προσανατολισμό που φάνερωνε το προηγούμενο. Η δομή του φιλμ είναι εδώ πολύ περισσότερο έπεξεργασμένη και ή άρθρωσή της ως προς το γεγονός που αφηγείται σκοπεύει την παραγωγή αισθητικών έντυ-

πώσεων κι όχι την ίδια της την «απόκρυψη».

Στην πρώτη σεκάνς, οι Γάλλοι στρατιώτες βομβαρδίζουν ένα χωριό, διώχνουν τους κατοίκους, κρατώντας μόνο μερικούς αιχμαλώτους και μεταξύ τους τον δάσκαλο Μπελκάσεμ που έχει κριθεί ένοχος γιατί μάθαινε πατριωτικά τραγούδια στα παιδιά. Στη συνέχεια έρχεται γρήγορα το τέλος του πολέμου, ή αναχώρηση των Γάλλων, ή επίστροφή των χωρικών.

Άλλα ο έγκαταλειμμένος μέσα στα ερείπια Μπελκάσεμ έχει τρελλαθεί απ' τα βασανιστήρια. Ο τρελλός θα γίνει το έκφραστικό μέσο πολλών πραγμάτων σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ. Απ' τη μιά αποτελεί, μέσα στο παρόν της ανεξαρτησίας, τη μαρτυρία του κοντινού αποικιακού παρελθόντος, μιά και είναι το ζωντανό του αποτέλεσμα (όπως ακριβώς και οι διασπαρμένες νάρκες που εκρήγνυνται κάτω απ' τα βήματα των προβάτων). Απ' την άλλη ή άρνηση απ' τη μεριά του μερικών πλευρών της νέας κοινωνικής τάξης πραγμάτων, ή ταύτιση, μέσα στο παραλήρημά του, των άλγερικών στρατιωτών του FNL με τους Γάλλους βασανιστές, ή άρνηση της εξουσίας του άρχηγού του χωριού (που είναι ταυτόχρονα και ιμάμης, θρησκευτικός άρχηγός) επιτρέπουν την πολυδιάστατη λειτουργία του όρου «κληρονομιά». Η κληρονομιά είναι επίσης οι θρησκευτικές πεποιθήσεις, ή ιεραρχία μέσα στη φυλή κ.λ.π.

Ο Μπουαμάρι πετυχαίνει να διακρίνει με καθαρή ματιά τι είναι καλό για το λαό και τι δεν είναι μέσα στους στους κόλπους της εθνικής κουλτούρας, της μουσουλμανικής κληρονομιάς. Ο άρχηγός του χωριού διατηρεί ένα σκοταδισμό που του επιτρέπει να πλουτίσει. Ενώ οι πιστοί γονατίζουν σε μιά θρησκευτική τελετή οι μπράβοι του κλέβουν το άχυρο του χωριού...

Στο τέλος του φιλμ ο άρχηγός του στρατιωτικού αποσπάσματος λέει στους στρατιώτες του: «Δεν κάναμε αυτό που έπρεπε, έπρεπε να βρισκόμαστε ανάμεσα στο λαό. Πέρασαμε τον καιρό μας καθιζόντας τον τόπο απ' τις νάρκες ενώ ήταν πολύ περισ-

σότερο επιτακτικό να μάθουμε στο λαό να ξεχωρίζει τους έχθρους του».

Το τελευταίο φιλμ του Ίνδου σκηνοθέτη Μρινάλ Σέν, δημιουργού πριν τρία χρόνια του *Καλκούτα 72*, ονομάζεται *Υμνοι*. Περισσότερο συγκροτημένο απ' το πρώτο του φιλμ όπου η ισορροπία παιζόταν άσχημα ανάμεσα στο αφήρημένο και το αληθοφανές, το φιλμ σκιαγραφεί την ταξική πάλη στην Ίνδια, την ανεργία, τη διαφθορά της δημόσιας διοίκησης, με μια σταθερή, αυστηρή και διδακτική διαδικασία που δεν έχει πιά τίποτα κοινό με τον νατουραλισμό.

Σ' αυτή την κατηγορία των φιλμ σημειώθηκε μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στα έργα που υιοθετούσαν ένα αφηγηματικό και αναπαραστατικό μοντέλο μιμητικό του δυτικού κινηματογράφου κι εκείνα που προσπαθούσαν να επεξεργασθούν τη δικιά τους αντίληψη για τα προβλήματα του λαού τους.

Έτσι *Ο βρυχηθμός της Τίγρης* του Σάκο Ζαρουτσίνο (Ταϊλάνδη) με θέμα τα επεισό-

δια του αγώνα ενάντια στους Γιαπωνέζους κατά τη διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, υιοθέτησε το στυλ του κινηματογράφου «καράτε» και του γουέστερν. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Le Quema de Judas* του Ρομάν Σαλπότη (Βενεζουέλα) που είναι το αστυνομικό έλλειπτικό φιλμ με συσπένς κ.λ.π., στοιχεία που χρησιμοποιούνται τελικά ενώ το φιλμ είχε την πρόθεση να καταγγείλει την κυβερνητική προπαγάνδα ενάντια στους γκουερίλλοσ πάνω στο θέμα της διατήρησης της τάξης κ.λ.π. Το ίδιο ισχύει για το αϊγυπτιακό φιλμ *Οί γιοί της σιωπής* του Μωχάμεντ Ράντι όπου οι τραυματικές καταστάσεις από την ήττα του 1967 τίθενται στην προκρούστεια κλίση του αστικού δράματος.

Τα φιλμ θεμελιώνονται πάνω στην παραγνώριση του «βιασμού» της μορφής του περιεχομένου, που είναι ό κατ' έσοχην χώρος διαμόρφωσης της ιδεολογίας (βλ. Πιέρ Μασερέ, *Για μία θεωρία της λογοτεχνικής παραγωγής*).

Τα δυτικά φιλμ υπήρξαν και τα μετριοτέρα κι αυτό οφείλεται στα κριτήρια επιλογής τους. Τα φιλμ απ' τη Δυτική Γερμανία, Αυστρία, Ίταλία, Βέλγιο, Φιλανδία, Νορβηγία, Σουηδία, επιλέχτηκαν για τον ποπουλαρισμό και τον ούβριερισμό τους. Νατουραλιστική περιγραφή των συνθηκών εκμετάλλευσης στην καπιταλιστική Ευρώπη, αναπαράσταση της εκμετάλλευσης με σχήματα του τύπου «δολοφονία εργατών» στο *(Σπίτι για την Πρωτοχρονιά, φιλανδέζικο φιλμ, ο εργάτης σκοτώνεται δουλεύοντας με ρυθμό καταναγκαστικών έργων για να κατασκευάσει το σπίτι του! Στοές Καταδικασμένους, αυστριακό φιλμ, ένας νεαρός οικοδόμος, που φυλακίστηκε μετά από μία φιλονικία με το άφεντικό του που τον κακομεταχειριζόταν, αυτοκτονεί...)*.

Δεν επιβίωσε παρά το *Οί μικρές μου έρωτευμένες* του Ζάν Έσταρ που ξέφευγε απ' αυτόν τον αναπαραστατικό τύπο αν και είχε επιλεγεί όχι γι' αυτό που ήταν αλλά γι' αυτό που έμοιαζε να είναι!

Τάσεις του σοβιετικού κινηματογράφου

Το φεστιβάλ της Μόσχας μας έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσουμε καλύτερα την σοβιετική παραγωγή χάρις σε μία σειρά προβολές εκτός συναγωνισμού.

Σε γενικές γραμμές, η εμπορική διανομή στις καπιταλιστικές χώρες δίνει μία λανθασμένη εικόνα της κινηματογραφικής πραγματικότητας σ' αυτή τη χώρα.

Μετά τον πόλεμο, ο σοβιετικός κινηματογράφος γνώρισε скаμπανεβάσματα. Κι αν ο πόλεμος είχε αναζωογονήσει την παραγωγή με μία κάποια άποψη για τα πράγματα, στη συνέχεια εγκαθιδρύθηκε η βασιλεία του κονφορμισμού.

Στα 1956-57 το *Όταν περνούν οι γερανοί* του Καλατόζωφ είναι το σημάδι μιάς ανανέωσης που εκδηλώνεται στα 1962 με *Τα παιδικά χρόνια του Ίβαν* του Ταρκόφσκι. Γύρω στα 1966-67 *Τά άλογα της φωτιάς* του Παρατζάνωφ, *Ο πρώτος δάσκαλος* των Μικάλκωφ-Κουτσαλόφσκι εγκαινιάζουν την ανάπτυξη του Έθνικού κινηματογράφου στις διάφορες δημοκρατίες (Γεωργία, Ουζμπεκιστάν, Ουκρανία, Αρμενία) και την εμφάνιση μεγάλων σκηνοθετών όπως ο Όκέεφ και ο Τσουκίιν. Στην εθνική αυτή ποικιλία έρχεται να προστεθεί μία ποικιλία στα είδη. Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς είναι ότι η παραγωγή φαίνεται να εξελίσσεται προσανατολισμένη σε μία αντιμετώπιση των σύγχρονων προβλημάτων της σοβιετικής κοινωνίας και να μην αφιερώνεται αποκλειστικά στις περιόδους πατριωτικού πολέμου. Δεν πρόκειται για μία άποψη που θεωρεί ότι τα θέματα που αφορούν τις περιόδους εκείνες είναι ξεπερασμένα, το αντίθετο μάλιστα. Αλλά με το να θεωρούνται σημαντικές μόνο οι εξωτερικές αντιφάσεις, αγνοήθηκαν για πάρα πολύ καιρό οι αντιφάσεις που ήταν και είναι έσωτερικές της σοβιετικής κοινωνίας.

Οι κινηματογραφιστές λοιπόν, πρέπει να επέμβουν σ' αυτό ακριβώς το πεδίο. Η ανάπτυξη της Κεντρικής Επιτροπής δυο χρόνια πριν είναι

ξεκάθαρη σ' αυτό το σημείο. Άς μην ξεχνάμε ότι επίσημamente σοβαρές ανεπάρκειες στον κινηματογράφο της ΕΣΣΔ.

Την αναγκαιότητα αυτή καταμαρτυρούν φιλμ σαν *Το κόκκινο Μηλο* ή *Το βραβείο* του Άρμεν Μικελιάν, που έχει σαν θέμα του την σοσιαλιστική δημοκρατία μέσα σε μία επιχείρηση οικοδομών.

Απ' την άλλη φαίνεται ότι αυτή η τάση υλοποιείται σ' ένα κάποιο μορφικό πειραματισμό. Η δομή του «κειμένου», οι πειραματισμοί πάνω στα χρώματα και το μαυρόασπρο, ή παρωδία κ.λ.π. φανερώνουν μία πρακτική που παίρνει επιπέδους υπ' όψη της την σημασία της φόρμας κι απορρίπτει τον μηχανισμό του σχήματος: μορφή = έκφραση του περιεχομένου, μία πρακτική που «κινείται» κ.λ.π. *Ο καθρέφτης* του Ταρκόφσκι και *Ο Μαγιακόφσκι γελά* των Γιούτκεβιτς-Κοράνοβιτς ήρθαν για να επιβεβαιώσουν αυτές τις αναζητήσεις κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ.

Μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι αυτό το άνοιγμα αντανακλά το συσχετισμό των δυνάμεων μέσα στους καλλιτεχνικούς και λογοτεχνικούς κύκλους ανάμεσα στους όπαδούς-ένός σοσιαλιστικού ρεαλισμού με *δοσμένες κατευθύνσεις* κι εκείνους που τον αντιλαμβάνονται ως μία σφαιρική κι εξέλιξη θεωρία. Ο Μιχαήλ Κραπτσένκο στο βιβλίο του «Η προσωπικότητα του συγγραφέα και η εξέλιξη της λογοτεχνίας» (Έκδόσεις της Μόσχας, 1974) άντηχει σαφέστατα σαν ή ήχω αυτής της αντίφασης. «Γνωρίζουμε, λέει, ότι όχι μόνο το περιεχόμενο της τέχνης αλλά επίσης και τα συμβολικά και έκφραστικά της μέσα, ή «γλώσσα» της με τον καιρό μετασχηματίζονται. Η αναζήτηση νέων καλλιτεχνικών μεθόδων αναπαράστασης της ζωής και του έσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, ή αναζήτηση νέων έκφραστικών μέσων, οδηγούν καμιά φορά τους ταλαντούχους συγγραφείς, που οι ρίζες τους βρίσκονται στο λαό, στη δημιουργία έργων που ή «γλώσσα» τους δεν άφομοιώνεται παρά

σιγά-σιγά απ' τα πλατιά στρώματα των άναγνωστών, των θεατών, των άκροατών, πράγμα που δέν μειώνει καθόλου την κοινωνική και αισθητική άξια αυτών των έργων γιατί ποιότητα και δεκτικότητα δέν σημαίνουν και εύκολία άφομοίωσης» (σελ. 243).

Το τελευταίο φιλμ του Ταρκόφσκι, που προβλήθηκε εκτός φεστιβάλ, είναι όπωσδήποτε το πιο σημαντικό φιλμ του σοβιετικού κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων. *Ο δημιουργός των παιδικών χρόνων του Ίβαν* του Άντρέι Ρουμπλιώφ και του Σολάρις, πραγματοποίησε ένα φιλμ έξαιρετικά δύσκολο στο πλησίασμα κι ώστόσο με μία ακρίβεια και μία συγκρότηση γραφής που δέν έχουν ξαναγίνει. Αντιλαμβάνομαστε το ζένημα του σοβιετικού κοινού μπροστά σ' αυτό το φιλμ αλλά πιστεύουμε ότι οι έμπειρίες που χαράσσουν μία πρωτοπόρα γραμμή είναι αναγκαίες για την εξέλιξη του κινηματογράφου και του κοινού.

Ο Ταρκόφσκι πάντα μπόλιαζε τα φιλμ του μ' ένα κάποιο σπιριτουαλισμό κι αυτό το τελευταίο δέν ξεφεύγει απ' τον κανόνα. Αλλά είτε θέλησε ο δημιουργός του είτε όχι, μπορούμε να μιλήσουμε για μία πάλη στο έπικεντρο του φιλμ ανάμεσα στον όμολογημένο ιδεαλισμό του σκηνοθέτη και στην κινηματογραφική του πρακτική. Δεν μπορούμε να διηγηθούμε την υπόθεση του φιλμ, γιατί δέν άναπτύσσει μέσα του καμιά ιστορία. Αλλά ενώ στο φιλμ του Φάμπρι, για παράδειγμα, μπορούμε να εξετάσουμε όρθολογικά τις «άκαταστασίες» της άφήγησης, έδω κάτι τέτοιο άποβαίνει άδύνατο. Κι αυτό γιατί ο Φάμπρι παραπέμπει στην ψυχολογία του ήρωά του. Σε άναμνήσεις, συνθέσεις, συγκρίσεις κ.λ.π., ενώ στον *Καθρέφτη* ή λογική των σκηνών είναι εκείνη του άσυνειδήτου. Σ' όλο το φιλμ κυκλοφορούν όρισμένα μοτίβα που μετατοπίζονται σε διάφορα έπίπεδα, αλλά που επανέρχονται άσταμάτητα: Μία φωτιά και ή βροχή, μία πληγή στο χέλιος, λίγο ξεραμένο αίμα, ένα σπασμένο

Η Γη της Έπαγγελίας, του Άντρέι Βάιντα (Πολωνία).



κλαδί. "Όλα αυτά θυμίζουν Μαρσέλ Χανούν. Οί αναλογίες, οί μετατοπίσεις, οί συμπυκνώσεις είναι οί λειτουργικοί τύποι του όνειρου, του άσυμειδητου.

Μιά σκηνή του φίλμ καταδείχνει στην κυριολεξία, επιγραμματικά, αυτόν τον τύπο λειτουργίας. Μιά νεαρή γυναίκα που δουλεύει σάν διορθώτρια σ' ένα τυπογραφείο γυρνάει πανικόβλητη και γεμάτη άγχος μετά τη δουλειά της νομίζει ότι άφησε ένα λάθος άδιόρθωτο σ' ένα κείμενο κι ακόμα χειρότερα, ότι άλλαξε την έννοια του κειμένου, μιá έννοια άνομολόγητη μιás και βλέπουμε να την ψιθυρίζει μόνο στο αύτι της συναδέλφου της. "Όστόσο λάθος δεν υπάρχει... "Η άγωνία βασιζεται πάνω στο λάπσουσ, προμοιούχο τρόπο έκφρασης του όνειρου.

"Αλλά δεν υπάρχουν μόνο αυτές οί φανταστικές σχέσεις ανάμεσα σε σκηνές όπου δρούν πρόσωπα χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα. "Υπάρχει επίσης και ή "Ιστορία. Στη σκηνή που μόλις προαναφέραμε ένα πορτραίτο του Στάλιν που κρέμεται στον τοίχο δηλώνει την εποχή. "Η άγωνία της γυναίκας λοιπόν έχει σάν πρώτη αίτια της την σταλινική «τρομοκρατία». «"Εδώ, λέει ή γυναίκα, οί μισοί από μάς φοβούνται κι οί άλλοι μισοί δουλεύουν»

"Αλλωστε, ό Ταρκόφσκι καταχώρησε στο φίλμ του κομμάτια επικαίρων. Τόν πόλεμο της "Ισπανίας, εκείνο του 1941-45, την άμερικανική άτομική βόμβα στον εϊρηνικό, την σινο-σοβιετική μάχη στο Ούσσούρι. Σ' αυτό άκριβώς τό σημείο θάπρεπε να εξετάσουμε τό φίλμ ως προς καταχώρησης ιδεολογία του. Τό σύστημα κταχώρησης επικαίρων με την έννοια της «ανάμνησης» ενός προσώπου του φίλμ έγγραφει μιá αντίθεση έλευθερίας/ τυραννίας που ή τελευταία της εκδήλωση αποδίδει στη Λαϊκή Κίνα ένα «τυραννικό» ρόλο μέσα σ' ένα πλαίσιο που πρέπει να αναλυθεί.

"Η σεκάνς άρχίζει με τό διάβασμα, από μιá γυναίκα, ενός γράμματος του Πούσκιν προς τόν Σατάγιεφ (γραμμένο στα γαλλικά) με χρονολογία 1836.

"Η Ρωσσία, που δεν πήρε μέρος στα γεγονότα της Εύ-

ρώπης, έμπόδισε τά κατακτητικά σχέδια των Μογγόλων. Οί Τάταροι δεν τόλμησαν να περάσουν τά δυτικά σύνορά μας. Τραβήχτηκαν πίσω στις έρημους τους και ό χριστιανικός πολιτισμός διασώθηκε.

Βέβαια ή Ρωσσία έμεινε ξένη προς τόν χριστιανικό κόσμο κι ή πηγή άπ' όπου άντλήσαμε τόν χριστιανισμό ήταν μολυσμένη. "Αλλά τά ήθη του Βυζαντίου δεν έγιναν ποτέ ήθη του Κιέβου. "Ο ρωσικός κλήρος ήταν σεβαστός, μέχρι τόν Θεοφάνιο... Πιστεύω ότι ό σημερινός κλήρος μας είναι όπισθοδρομικός. Θέλετε να μάθετε την αίτια; "Επειδή είναι μουσάτος: αυτό είν' όλο. Il n'est pas de bon compagne.

"Όσο για την ιστορική μας άνυπαρξία, θά διαφωνούσα μαζί σας χωρίς διαταγμό. Οί πόλεμοι του "Ολέγκ και του Σβιατοσβάλ κι ακόμα οί πόλεμοι για την άρχοντική προίκα⁽¹⁾ δεν είναι ένδεικτικά του περιπετειώδους αναβρασμού της ζωής και της τραχιάς και άσκοπης εκείνης πρακτικής που χαρακτηρίζει την νεότητα όλων των λαών;

... "Η άφύπνιση της Ρωσσίας, ή ανάπτυξη της δύναμής της, ή πορεία της προς την ένότητα (τήν ρωσική ένότητα φυσικά), οί δυό "Ιβάν, τό μεγαλειώδες δράμα που άρχισε στο Ουζλίτς και τελείωσε στο μοναστήρι του "Ιπάτιεφ. όλα αυτά δεν άποτελούν "Ιστορία, παρά μόνο ένα μισοξεχασμένο χλωμό όνειρο:

"Αν και είμαι προσωπικά και από καρδιάς συνδεμένος με την Εύρώπη απέχω πολύ από τό να θαυμάζω ό,τι βλέπω γύρω μου: σάν άνθρωπος των γραμμάτων, έρεθίζομαι σάν άνθρωπος με προκαταλήψεις αισθάνομαι προσβεβλημένος — αλλά σας όρκίζομαι στην τιμή μου ότι για τίποτα στον κόσμο δεν θά επιθυμούσα ν' αλλάξω πατρίδα και να έχω μιá ιστορία διαφορετική από εκείνη των προγόνων μας, έτσι όπως μάς την έδωσε ό Θεός.

... "Οφείλουμε να όμολογήσουμε με ειλικρίνεια ότι ή κοινωνική μας επιβίωση είναι μιá θλιβερή υπόθεση. Και πώς αυτή ή έλλειψη κοινής γνώμης, αυτή ή άδιαφορία για ό,τι ονομάζεται καθήκον, δικαιοσύνη και αλήθεια, αυτή ή κυνική περιφρόνηση για την σκέψη και την άξιοπρέπεια του άν-

θρώπου είναι κάτι τό πραγματικά άπογοητευτικό.»

Την άνάγνωση αυτού του γράμματος (άπ' όπου ό Ταρκόφσκι δεν κρατάει παρά μόνο την πρώτη και τις δυό τελευταίες παραγράφους) ακολουθούν επίκαιρα πάνω στη Λαϊκή Κίνα, πλήθος εικόνων γύφινων πουούτων του Μάο, εικόνες έρυθροφρουρών που κουνάνε στο χέρι τό κόκκινο βιβλιαράκι. "Επειτα, ή επιστροφή στη διήγηση πραγματοποιείται μ' ένα γκρό πλάν ενός βιβλίου για τόν Λεονάρντο Ντά Βίντσι. Αυτά τά τρία «κείμενα» λοιπόν συνδέονται για να παράγουν νοήματα όπως «κίτρινος κίνδυνος» μαοϊκή βαρβαρότητα = καταστροφική δύναμη κάθε κουλτούρας και Ρωσσία = ή καλύτερη έγγύηση για την «άμυνα της Δύσης»!

Τό πρόχειρο κατασκευάσμα του Σέργιου Γιούτκεβιτς (61 χρονών) και του Καράνοβιτς δεν άξίζει άνάλογης προσοχής. "Όστόσο "Ο Μαγιακόφσκι γελά έχει προτερήματα σάν εκείνα της ζωηράδας, κάποιας χάρης κι ενός μπριού. "Αναφορές στον Μαγιακόφσκι και κομμάτια άπ' τά έργα του μπλέκονται μέσα σ' ένα φίλμ που χρησιμοποιεί όλες τις δυνατότες υπάρχουσες τεχνικές. Κινούμενα σκίτσα, μαριονέττες, ήθοποιούς, ντοκιμαντέρ, άποσπάσματα από φίλμ της δεκαετίας του 20. Οί δυό σκηνοθέτες είχαν ήδη γυρίσει, με τόν ίδιο τρόπο, *Τά μπάνια* (1962).

Τό φίλμ έχει σάν επίκεντρο τόν άγώνα του Μαγιακόφσκι ενάντια στο μικροαστικό πνεύμα και άποδεικνύει τόν επίκαιρο χαρακτήρα της σάτιρας του ποιητή. "Ο καλλιτέχνης Πριούπκιν κλεισμένος σ' ένα όγκο πάγου τό 1923 ξυπνάει στα 1975. "Αλλά ενώ ό Μαγιακόφσκι προέβλεπε ότι ό μελλοντικός κόσμος, ή άταξική κοινωνία, θά τόν έβαζε στον ζωολογικό κήπο, ό Γιούτκεβιτς τόν αυτοεξορίζει στον «έλεύθερο κόσμο» όπου τελικά βρίσκεται «καρφωμένος» σ' ένα σταυροδρόμι ανάμεσα στους CRS και σε άπεργούς εργάτες, άνίκανος να διαλέξει τό ένα ή τό άλλο στρατόπεδο...

Πρέπει να σημειώσουμε ιδιαίτερα τό φίλμ του "Ακίρα Κουροσάβα *Ντέρζου Ουζάλα*, γυρισμένο στην ΕΣΣΔ και βασισμένο σ' ένα διήγημα του Β. "Αρσένιεφ. "Η δράση εκτυλίσσεται στα Σιβηρικά σύνορα, στην τσίγκα, ανάμεσα στα έτη 1902-1910. "Ο λοχαγός "Αρσένιεφ, που έχει σάν άποστολή την χαρτογράφηση της περιοχής, συναντάει διασχίζοντας τά δάση με την ομάδα του ένα μοναχικό κυνηγό, τόν Ντέρζου. "Ο Ντέρζου γίνεται ό οδηγός της ομάδας και εκπλήσσει όλο τόν κόσμο με την οξύτητα των αισθήσεών του, την ευφυΐα του κ.λ.π. Είναι κατά κάποιο τρόπο ό τύπος του γέρου πεπειραμένου κυνηγού-παγιδευτή που συναντά κανείς στον Φένιμορ Κούπερ. Παράλληλα, ή άνεμελιά των νεαρών έθελοντών που άστειεύονται, παίζουσ, τραγουδούν έρχεται σ' αντίθεση με την «φιλοσοφία» της ζωής αυτού του «άνθρώπου της φύσης». Αυτή ή φιλοσοφία έγκειται στο σεβασμό της φύσης, αλλά και των

ιδίων των ζώων όταν δεν πρόκειται για κυνήγι που εξασφαλίζει την διατροφή, στη διάθεση ζωντανών και καυσίμων μέσα σε μικρές καλύβες για κάποιους τυχαίους ταξιδιώτες κ.λ.π.

Σ' αυτό τό πρώτο μέρος ό Κουροσάβα επιχειρεί ένα είδος εξύμνησης της συμβίωσης άνθρωπου-φύσης. Κατά τη διάρκεια μιás νέας άποστολής ό "Αρσένιεφ συναντάει ξανά τό φίλο του. "Αλλά ό Ντέρζου γερνώντας, εκδηλώνει σημαδια άδυναμίας. Δεν βλέπει πιá καλά, φοβάται ένα ιερό τίγρη που έχει σκοτώσει σε μιá στιγμή πανικού. "Ο "Αρσένιεφ παίρνει τόν Ντέρζου στο σπίτι του, στην πόλη. "Αλλά ό κυνηγός δεν μπορεί να υποφέρει τη ζωή εκεί και θέλει να ξαναγυρίσει στο δάσος του. "Ο λοχαγός του χαρίζει τότε ένα υπερμοντέρνο τουφέκι που θά του άντικαταστήσει τη χαμηλή του όραση. Τρεις μέρες άργότερα φτάνει ένα τηλεγράφημα που αναγγέλλει ότι ό Ντιέρζου βρέθηκε νεκρός, δο-

λοφονημένος από ένα ληστή που ήθελε να του κλέψει τό τουφέκι του...

"Η θέση του Κουροσάβα είναι όλοφάνερη. "Ο πολιτισμένος άνθρωπος που έρχεται να χαρτογραφήσει τη φύση φέρνει μαζί του μιá καταστροφική βία. Την βία της έπιστήμης (γεωγραφίας, τοπογραφίας) που, σ' αυτή την περίπτωση, δένεται αναπόσπαστα με τόν στρατό. "Η χαρτογράφηση γεννάει την έκμετάλλευση και την καταστροφή των δασών και τελικά τόν θάνατο του «Φυσικού» ανθρώπου (θύματος της προόδου, κ.λ.π.).

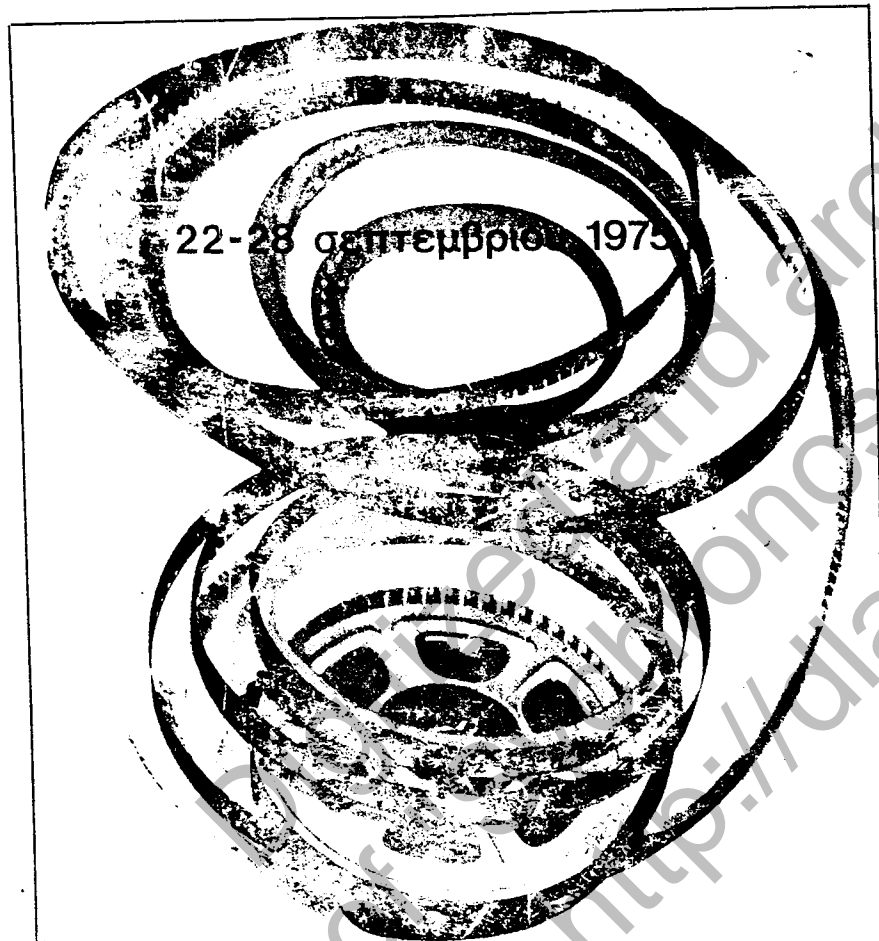
Μετάφραση: *Χρήστος Βακαλόπουλος*

¹ "Η άρχοντική προίκα, σύμφωνα με τό έθιμο, ήταν ένα μέρος γής που παραχωρούσαν οί άρχοντες στους διαδόχους ή τούς αδερφούς τους με την υποχρέωση να ξαναγκρίσουν τά εδάφη στην κατοχή τους μετά τό θάνατο των τελευταίων. (Σ.τ.Μ.)

Ντέρζου Ουζάλα, του "Ακίρα Κουροσάβα (Ε.Σ.Σ.Δ.)



16° ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Κριτική Έπιτροπή

Πρόεδρος: Μανώλης Ανδρόνικος (Καθ/τής Παν/μίου) **Μέλη:** Κλέαρχος Κονιτσιώτης (παραγωγός), Γρηγόρης Γεηγορίου (σκηνοθέτης), Ειρήνη Καλκάνη (κριτικός κινημ/φου), Μίμης Πλέσσας (μουσικοσυνθέτης), Λυκούργος Καλλέργης (ήθοποιός), Πάνος Καλατζής (τεχνικός κινημ/φου), Γιάννης Μαγής (λογοτέχνης).

Τὰ βραβεία του τύπου

Οι δημοσιογράφοι που παρακολούθησαν τὸ Φεστιβάλ ὡς εκπρόσωποι ἡμερησίων, περιοδικῶν καὶ μέσων ἠνθμερώσεως Ἀθῆνας καὶ Θεσσαλονίκης, μετὰ ἀπὸ ψηφοφορία, στὴν ὁποία δὲν συμπεριέλαβαν τὴν ταινία Ὁ Θίασος (ὡς ταινία ἀναγνωρισμένης ἤδη ἀξίας γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφου), ἀπένεμαν τὰ παρακάτω βραβεία:

Ὁργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ

Πρόεδρος: Ἰωάννης Βελλίδης (Πρόεδρος Δ.Σ. Δ.Ε.Θ.).
Μέλη: Ἐμμανουὴλ Ψαλιδάκης (μέλος Δ.Σ. Δ.Ε.Θ.), Κλεῖτος Κύρου (Λογοτέχνης), Ντίνος Κατσουρίδης (Παραγωγός), Παντελῆς Βούλαρης (Σκηνοθέτης).

Προκριματικὴ Ἐπιτροπὴ

Πρόεδρος: Μανώλης Σκουλούδης (Συγγραφέας) **Μέλη:** Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (κριτικός κινημ/φου), Νίκος Ἰωαννίδης (Παραγωγός), Γιώργος Τσεμπερόπουλος (σκηνοθέτης), Γῶνης Τσιριμπίνας (κριτικός κινημ/φου), Μαρία Φωκᾶ (ήθοποιός), Γιώργος Στεργίου (τεχνικός κινημ/φου), Γιώργος Χατζηγάσιος (μουσικοσυνθέτης), Βαγγέλης Γκούφας (συγγραφέας σεναριογράφος).

Ἐκπρόσωπος τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας (σὲν ὅλες τὶς ἐπιτροπές): Νικόλαος Ἀρβανίτης.

Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους με ὑπόθεση: *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037*.
Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους χωρίς ὑπόθεση: *Polemonta*.
Καλύτερη ταινία μικροῦ μήκους με ὑπόθεση: *Στὴν Ταβέρνα*.
Καλύτερη ταινία μικροῦ μήκους χωρίς ὑπόθεση: *Καβάλα, Νοέμβριος 1974*.

Εἰδικὴ μνεία στὴν ταινία *24 Ἰούλη 1974* ποὺ (κατὰ τὴν κρίση τῶν δημοσιογράφων) θὰ ἔπρεπε νὰ περιλαμβάνεται στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

Τὰ βραβεία τοῦ κοινού

Ψηφοφορία ποὺ ἔγινε ἀνάμεσα στὸ κοινὸ τοῦ ἐξῆστη ἔδωσε τὰ παρακάτω ἀποτελέσματα:
Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους: *Polemonta*, *Ἀγῶνας*, *Ὁ Θίασος*, *Βιογραφία*.
Καλύτερες ταινίες μικροῦ μήκους: «*Συμπτώσεις*» *μιᾶς διαδρομῆς*, *Τελευταῖος σταθμὸς Κρωῦτομπεργκ*.

Τὰ βραβεία τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς

- 1ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στὸν Γιώργο Παπαλῆ γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (200.000 δρχ.).
- 2ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στοὺς Δ. Γιαννικόπουλο, Ἡ. Ζαφειρόπουλο, Γ. Θανασούλα, Θ. Μαραγκό, Φ. Οἰκονομίδη, Κ. Παπανικολάου γιὰ τὴν ταινία *Ἀγῶνας* (200.000 δρχ.).
- 3ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στοὺς Θανάση Ρεντζῆ καὶ Χρήστο Μάγκο γιὰ τὴν ταινία *Βιογραφία* (200.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας στὸν Θόδωρο Ἀγγελόπουλο γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (50.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στὸν Νίκο Νικολαΐδη γιὰ τὴν ταινία *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037* (50.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης ἔρμηνείας ἀντρικοῦ ρόλου στὸν Βαγγέλη Καζάν γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης ἔρμηνείας γυναικείου ρόλου στὴν Εὐα Κοταμανίδου γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης φωτογραφίας στὸν Γιώργο Ἀρβανίτη γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης μουσικῆς στὸ Σταμάτη Σπανουδάκη γιὰ τὴν ταινία *Προμηθεὺς σὲ δεύτερο πρόσωπο* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερου σενάριου στὸ Θόδωρο Ἀγγελόπουλο γιὰ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνογραφίας καὶ ἔνδυματολογίας στὴν Μαρί Λουίζ Βαρθολομαίου γιὰ τὴν ταινία *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037* (30.000 δρχ.).
- 1ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία «*Συμπτώσεις*» *μιᾶς διαδρομῆς* (50.000 δρχ.).
- 2ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία *Τελευταῖος σταθμὸς Κρωῦτομπεργκ* (50.000 δρχ.).
- 3ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία *Ὁ Ταῦρος καὶ τὸ ἄγαλμα* (50.000 δρχ.).
- 4ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία *Πίστομα* (50.000 δρχ.).

Τιμητικὲς διακρίσεις

- Στὸν Σάκη Μανιάτη — γιὰ τὴν πέτυχε στὴν ταινία *Ἡ Μάνη*, νὰ συγκεντρώσει καὶ νὰ παρουσιάσει κινηματογραφικὰ, ἱστορικὰ καὶ πολιτιστικὰ στοιχεῖα τῆς Μάνης.
- Στὸν Ἀνδρέα Θωμόπουλο — γιὰ τὴν τολμηρὴ του κινηματογραφικὴ παρουσία μετὰ τὴν ταινία *Ἀλδεβαράν*.
- Στὸν Ἀκη Ψαῖλα — γιὰ τὴν αἰσθητικὴν παρουσία τῶν κινουμένων σχεδίων στὴν ταινία *Τερμίτες*.
- Στὸ Γιάννη Σμαραγδῆ — γιὰ τὴν καταγγελία τῆς βίας στὴν ταινία *Τὸ κελλὶ μηδέν*.
- Στὴν Ἐλένη Βουδούρη — γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ διάσωση ἑνὸς πολύτιμου λαογραφικοῦ ὕλικου στὴν ταινία *Καραγκιόζης*.

Σκέψεις με άφορμή τὸ φεστιβάλ

1. Ἀπὸ τότε ποὺ ὑπάρχει σχεδὸν, τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἦταν τόπος σύγκρουσης τῆς «ὀργανωμένης παραγωγῆς» ἀπὸ τὴ μία καὶ τῆς λεγομένης «ἀνεξάρτητης παραγωγῆς» ἀπὸ τὴν ἄλλη. «Ὄργανωμένη παραγωγή» σήμαινε ἀναπαραγωγή τῶν ἰδιῶν λίγο-πολὺ μοντέλων, ἐπανάληψη τῶν ἰδιῶν θεμάτων, συντηρητικότητα στὴ μορφή. «Ἀνεξάρτητη παραγωγή» σήμαινε εἰσδοχὴ νέων ἀνθρώπων ποὺ ἐπιχειροῦσαν νὰ ἀγγίξουν καινούργια θέματα, ἀπὸ ἄλλη σκοπιὰ καὶ μέσα ἀπὸ ἄλλες φόρμες. Ἡ σύγκρουση αὐτὴ, παλιὸ/νέο, ἦταν φυσικὸ νὰ παιχτεῖ, ὅπως ἐπίσης ἦταν φυσικὸ νὰ καθρεφτίζει, ἢ καὶ ἀκόμα νὰ ταυτίζεται σχεδὸν μὲ τὴν οὐσιαστικότερη ἀντίθεση συντηρητικὸ/προοδευτικὸ, ἀντιδραστικὸ/ριζοσπαστικὸ. Τὸ 1966 διαγράφηκε ἡ ἐλπίδα ὅτι τὸ νέο, τὸ προοδευτικὸ ρεῦμα θὰ καταλάμβανε πιά φυσιολογικὰ τὴ θέση του.

Καὶ ἴσως νὰ γινόταν πραγματικὰ αὐτό, ἂν δὲν ἐρχόταν ἡ δικτατορία νὰ παγώσει κάθε ἐξέλιξη στὴ χώρα μας. Γιὰ 7 ὀλόκληρα χρόνια στὸν κινηματογράφο μας ἀνακόπηκε κάθε φυσιολογικὴ ἐξέλιξη. Παράλληλα, ὅμως, ἔγινε καὶ κάτι ἄλλο: ἀλλοιώθηκε ἡ ἔννοια τῶν λέξεων καὶ ἐπειδὴ πολλοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ μένουν στίς λέξεις, πολλοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχασαν τὴν οὐσία ἀπὸ τὰ μάτια τους. Ἡ χρονικὴ καθυστέρηση προκάλεσε μιὰ μετατόπιση τῆς διαχρονικῆς γραμμῆς: ἔννοια «παλιό, συντηρητικὸ, ἀντιδραστικὸ» στένεψε καὶ ἡ ἔννοια «νέο, προοδευτικὸ, ριζοσπαστικὸ» πλάτυνε. Ἔτσι φέτος (καὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ ἤδη πέρυσι) ποὺ κυριάρχησε στὸ Φεστιβάλ ἡ «νέα γενιά», οἱ ὡς τώρα οὐσιαστικὰ ἀποκλεισμένοι, «ἀπαγορευμένοι», εἶδαμε ταινίες πού, ὅσο καὶ νὰ διαφέρουν ὅλες ἀπὸ ὅ,τι παρήγαγε μέχρι τώρα ὁ κινηματογράφος μας, διαφέρουν ὅμως τὸ ἴδιο πολὺ καὶ μεταξύ τους. Μὲ λίγα λόγια, ἡ φετεινὴ χρονιά ἀποκάλυψε, ὅτι οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔδωσαν (καὶ κέρδισαν) ἕναν κοινὸ ἀγῶνα ἐνάντια στὸ «κινηματογραφικὸ κατεστημένο» ἔκρυσαν ὁ καθένας ἕνα διαφορετικὸ ὄραμα, γιὰ τὸ τι θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ ἀντικαταστήσει. Διαφορετικὸ ἀπὸ κάθε ἄποψη: αἰσθητικὴ, ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ.

2. Μιλῆσαμε παραπάνω γιὰ «νίκη» τῶν νέων κινηματογραφιστῶν. Ἄς προσπαθῆσουμε ὅμως νὰ δοῦμε τι συγκεκριμένο περιεχόμενο εἶχε αὐτὴ ἡ νίκη, γιὰ νὰ μὴν καλλιεργοῦμε ψευδαισθήσεις. Τὸ ἔξωτερικό σύμπτωμα εἶναι ὅτι δὲν ὑπῆρχε στὸ φετεινὸ φεστιβάλ καμιά ταινία τῆς «ὀργανωμένης παραγωγῆς». Τὸ θεωροῦμε ὅμως «ἔξωτερικό σύμπτωμα», γιὰτὶ τὸ περιεχόμενο τῆς μάχης ποὺ ἔδο-

σαν τόσα χρόνια οἱ νέοι κινηματογραφιστές, πιστεύουμε ὅτι δὲν ἦταν νὰ «κλείσουν» τὶς ἐταιρεῖες παραγωγῆς, ἀλλὰ νὰ μποροῦν οἱ ἴδιοι νὰ κάνουν ταινίες καὶ οἱ ταινίες αὐτὲς νὰ φτάνουν στὸν φυσικὸ κριτὴ τους: τὸ κοινό. Ἐπομένως, αὐτὸ ποὺ θὰ πρέπει νὰ δοῦμε εἶναι πῶς ἔκαναν φέτος τὶς ταινίες τους καὶ ἂν θὰ μπορέσουν νὰ ξανακάνουν. Γιὰ τὸ «πῶς» διακρίνουμε τρεῖς κατηγορίες: α) χρηματοδότηση ἀπὸ παραγωγὸς λίγο-πολὺ «ἐρασιτέχνες» (ἀφοῦ δὲν κάνουν ταινίες παρὰ μόνο εὐκαιριακά). β) Συμπαράγωγή μὲ τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου γ) Αὐτοχρηματοδότηση. Καὶ στίς τρεῖς περιπτώσεις ἡ διανομὴ τῶν ταινιῶν εἶναι πολὺ ἀμφίβολη, ἢ τουλάχιστο δὲν εἶναι ἐκ τῶν προτέρων ἐξασφαλισμένη.

Εἶναι φανερὸ λοιπὸν ὅτι, αὐτὸ ποὺ ἔγινε φέτος (καὶ λίγο-πολὺ πέρυσι) σημαίνει μόνο, ὅτι δόθηκε ξαφνικὰ ἡ εὐκαιρία σὲ νέους κινηματογραφιστές νὰ δώσουν δείγματα τῆς δουλειᾶς τους. Ποιὸς θὰ ἀποφασίσει ὅμως γιὰ τὴ συνέχεια τῆς δουλειᾶς του ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου σκηνοθέτη; Ποιὸς θὰ διαιτητεύσει ἀνάμεσα στίς διάφορες τάσεις ποὺ ἐκδηλώθηκαν; Ποιὸς θὰ κρίνει τὸ μέλλον τοῦ κινηματογράφου μας;

3. Φτάνουμε ἀναπόφευκτα στὸ κεντρικὸ πρόβλημα: τὸ πρόβλημα παραγωγῆς καὶ διανομῆς τῶν ταινιῶν. Ἄς μὴ φοβηθοῦμε τὶς λέξεις: τὴν παλιὰ ὀργανωμένη παραγωγή τὴν ἔχει διαδεχτεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή μιὰ παραγωγή ἀπόλυτα «ἀναρχοῦμενη».

Καὶ τὸ ρόλο τοῦ «διαιτητῆ» φαίνεται νὰ ἀναλαμβάνει αὐτὴ τὴ στιγμή τὸ δίκτυο διανομῆς, πού, αὐτό, ἔμεινε οὐσιαστικὰ ἀνέπαφο (ἢ τουλάχιστο δὲν ἐπηρεάστηκαν οἱ βασικὲς δομὲς του) ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ντόπιας κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Ὁ κίνδυνος; Μιὰ κατευθυνόμενη «ἀνταπόκριση» τοῦ κοινοῦ σὲ ὀρισμένες ταινίες θὰ δώσει — ἀναπόφευκτα σχεδὸν — τὸ πρόσχημα γιὰ μιὰ ἐπιλογή ἀνθρώπων καὶ κατευθύνσεων. Τί μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ γίνε; Νὰ περιοριστεῖ ὅσο γίνεται ἡ λογικὴ τοῦ «μέγιστου κέρδους» ποὺ διέπει κατὰ τεκμήριο τὸ σύστημα παραγωγῆς-διανομῆς, μὲ τὸ νὰ ἀσκηθεῖ πάνω του ἔλεγχος ἀπὸ ἐκείνους ποὺ φτιάχνουν τὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα. Αὐτὸ ἀπαιτεῖ πάντα ἀπ' ὅλα συνένωση δυνάμεων (τῶν σκηνοθετῶν, τῶν τεχνικῶν κλπ.) καὶ συνειδητοποίηση ὅτι ὁ κινηματογράφος, πέρα ἀπὸ τέχνη, εἶναι καὶ βιομηχανία, καὶ σὰν τέτοια ἔχει δύο πόλους: τὸ κεφάλαιο καὶ τὴν ἐργασία. Καὶ εἶναι μᾶλλον περιττὸ νὰ προσθέσουμε ὅτι κάθε διάσταση στὸ χῶρο τῆς ἐργασίας ἐνισχύει τὸ κεφάλαιο, ποὺ ἔχει πάντα μιὰ ἐνιαία λογικὴ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἄτομα ποὺ τυχαίνει νὰ εἶναι κάθε φορὰ φορεῖς καὶ «διαχειριστές» του.

Ἀπὸ τὴν κινηματογράφηση τῶν ἀγῶνων στὸν ἀγωνιστικὸ κινηματογράφο

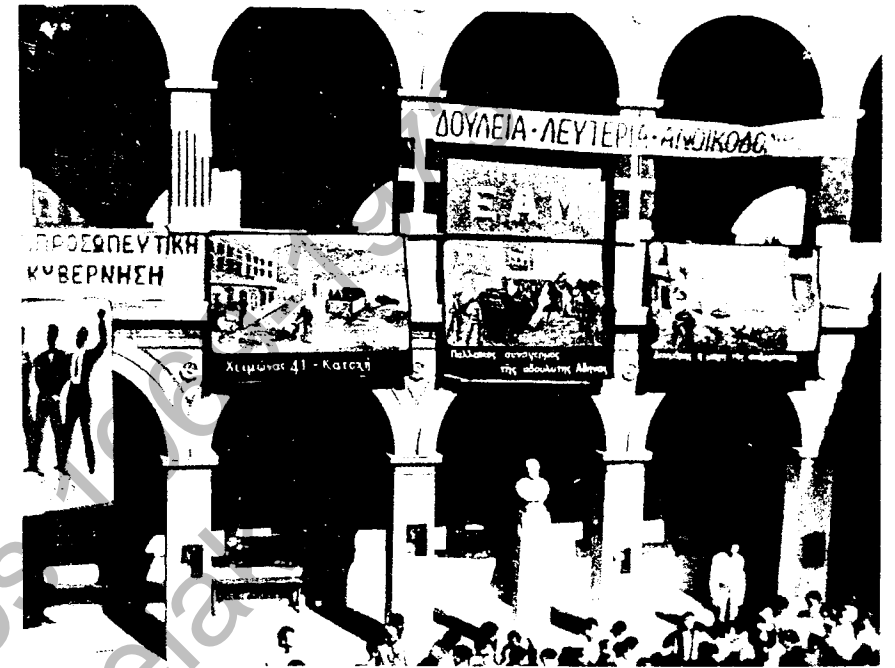
(*Νέος Παρθενώνας — Ἀγῶνας — Μαρτυρίες*)

Τρεῖς ἀπὸ τὶς ταινίες πὺ ἀρουσιάστηκαν στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, φέτος καταπιάνονται μὲ τὴν λίγο-πολύ πρόσφατη ἱστορία τῆς Χώρας μας. Μὲ τὸ δικό της τρόπο ἢ κάθε μιά, καὶ μὲ ἀποτελέσματα λιγώτερο ἢ περισσότερο πετυχημένα.

Ὁ *Νέος Παρθενώνας* τῆς Ὀμάδας τῶν 4 ἀρχίζει μὲ ἕνα προσκύνημα σὲ δύο ἀπὸ τοὺς τόπους ἐξορίας, τοὺς πιὸ θλιβερὰ γνωστούς: τὴν Γιάρο καὶ τὴν Μακρόνησο. Ξεκινώντας ἀπὸ ἐκεῖ, ἡ ταινία ἀρθρώνεται, ἀπὸ τὴν μιά πᾶνω σὲ μαρτυρίες πρῶν ἐξόριστων ἀγωνιστῶν πὺ δίνονται μὲ τὴν μορφή συνεντεύξεων, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πᾶνω σὲ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου πὺ πιάνει χοντρικὰ ἀπὸ τὴν δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἐμφυλίου. Μὲ τὸ ἀπαραίτητο τελικὸ πλάνο (σὲ photo-fixe) τῶν γεγονότων τοῦ Πολυτεχνείου μὲ τὴν συνοδεία ἑνὸς ἀντιστασιακοῦ τραγουδιοῦ. Θὰ ἀποφύγουμε νὰ κάνουμε ἐδῶ μιᾶ ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση αὐτῆς τῆς τελικῆς πτώσης, νὰ δοῦμε, δηλαδή, τὸ ρόλο τοῦ τελευταίου πλάνου μέσα στὴν ὅλη οἰκονομία τῆς ταινίας, τὸν αὐθαίρετο καὶ δημαγωγικὸ χαρακτήρα, τὴν βεβιασμένη ἐπίκληση πὺ κάνει στὴ συγκίνηση τοῦ θεατῆ ὁ ὁποῖος, παγιδευμένος στὸ κάθισμά του, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ χειροκροτήσει. Εἶναι προτιμότερο νὰ ἐπισημάνουμε, πὺ χαλαίνει τὸ ὅλο ἐγχείρημα.

Κάθε στρατευμένη ταινία στηρίζεται λίγο-πολύ στὴν ἄμεση ἀποτελεσματικότητα τῶν εἰκόνων. Ὑπὸ τὸν ὄρο, βέβαια, ὅτι κάποιος σκέφτεται τὴν παραγωγή, τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν οἰκονομία αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε (ὅπως φαίνεται ὅτι τὸ ἔχασαν οἱ 4 τῆς ὀμάδας) ὅτι μιᾶ ταινία, εἴτε εἶναι στρατευμένη εἴτε ὄχι, γίνεται μὲ τὴν βοήθεια εἰκόνων καὶ ἤχων, καὶ δὲν μπορούμε νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν ὁποιαδήποτε εἰκόνα μὲ τὸν ὁποιοδήποτε ἤχο: μιᾶ συνέντευξη κακοκινηματογραφημένη (μὲ ἀπαντὰ ζούμ), ἕνας ἤχος κακογραμμένος, μποροῦν νὰ ἔχουν συνέπειες συχνὰ καταστροφικῆς, ἀκόμη καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν κατανόηση. Παίρνω συνέντευξη ἀπὸ κάποιον, δὲν σημαίνει μόνο νὰ τὸν ἀκούω νὰ μιλάει στὸ γύρισμα (ἀκόμη καὶ ἂν ὄσα λέει εἶναι συναρπαστικά — ἢ μᾶλλον κυρίως τότε), σημαίνει ἐπίσης ὅτι σκέφτομαι καὶ ζυγίζω τὴν ἐντύπωση πὺ θὰ

Ὁ *Νέος Παρθενώνας*
Παραγωγή: Γ. Παπαλη-
ὸς καὶ ἡ Ὀμάδα τῶν 4.
Σκηνοθεσία: Κώστας
Χρονόπουλος, Γιώργος
Χρυσοβιτσιάνος, Σενά-
ριο: Σπύρος Ζάχος. Φω-
τογραφία: Θανάσης
Σκρούμπτελος. Μουσική:
Λουκιανὸς Κηλαηδόνης.
Διάρκεια: 110'



δώσει στὴν ὀθόνη. Ἀπὸ τὶς 4-5 συνεντεύξεις πὺ συλλέχθηκαν σὰν μαρτυρίες στὴν ταινία, ἡ μία δὲν μπορεῖ νὰ ἀκουσθεῖ, καὶ μάλιστα ἐνοχλεῖ (μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου πὺ μιλάει κρυμμένο στὸ σκοτάδι χωρὶς φανερό λόγο), καὶ οἱ ἄλλες, χρωματισμένες ἀπὸ ὀλότρελα φανταζιστικῆς κινήσεις τῆς κάμερα — ὅπου τὸ τρέμουλο δὲν εἶναι, ὅπως ὑποθέτουμε, ἀπλὸ σκηνοθετικὸ ἐφέ, — εἶναι ἀνεπαρκῆ καὶ γλυτώνουν μόνο χάρη στὴ δύναμη τοῦ λόγου, χάρη στὸ βάρος τῶν ὀδυνητῶν δοκιμασιῶν πὺ μᾶς μεταφέρει ἢ φωνή, καὶ εἶναι κριμα, πολὺ περισσότερο ἐπειδὴ εἶναι ἴσως ἡ πρώτη φορὰ πὺ ἀρθρώνεται στὴν ὀθόνη ἕνας τέτοιος λόγος (πᾶνω στὰ βασανιστήρια στὴν Γιάρο καὶ στὴν Μακρόνησο), συνοδευόμενος ἀπὸ τὴν εἰκόνα ἐκείνου πὺ τὸν προφέρει, πὺ τολμάει νὰ τὰ πεί δημόσια, ἄφοβα καὶ θαρραλέα. Ἀκόμα, εἶναι περισσότερο κριμα γιατί, σὲ σχέση μ' αὐτῆς τῆς μαρτυρίας, τὰ ντοκουμέντα (ἐπίκαιρα γυρισμένα μᾶλλον ἀπὸ τὸ BBC) ἀποκοτῶν μιᾶ ποιότητα πὺ βαθαίνει πᾶνω στὸ σύνολο. Ἡ ταινία γίνεται ταινία - ἀρχεῖο, ἕνα ἀρχεῖο βέβαια ἀνέκδοτο μὲχρι τῶρα καὶ συχνὰ ἀποκαλυπτικὸ, πὺ ἡ δύναμή του ἐνισχύεται στὸ βαθμὸ πὺ ἐλαττώνεται ἡ δύναμη τῶν συνεντεύξεων, τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου.

Ὅσο γιὰ τὸ σχόλιο, (μὲ φωνὴ ἐκτὸς πλάνου προσανατολίζει πολιτικὰ τὴν ταινία παρεμβαίνοντας σὲ πολλῆς στιγμῆς καί, κατὰ κάποιον τρόπο, «ἀνακρίνοντας» τὴν εἰκόνα) εἶναι μιᾶ δῆθεν γνώση. Μισο-διδασκτικὸ μισο-ἐρασιτεχνικὸ, ὑποτίθεται ὅτι προσφέρει μιᾶ ἀποψη γιὰ τὴν Ἱστορία, πράγμα πὺ, προφανῶς δὲν γίνεται χωρὶς κάποιες σχηματοποιήσεις, χωρὶς κάποιες ἀπλοποιήσεις πὺ ἴα ἐπρεπε νὰ ἀναλυθοῦν πιὸ λεπτομερειακά.

Στηριγμένη στὴ συγκίνηση καὶ ὄχι στὴ σκέψη, δομημένη στὸ μοντᾶζ κάπως χαλαρὰ καὶ χωρὶς αὐστηρότητα, ἡ ταινία τῶν 4 καθρεφτίζει μιᾶ κάποια τάση μὲσα στὸν στρατευμένο κινηματογράφο, γιὰ τὴν ὁποία ἔλεγα σὲ ἄλλη περίπτωση ὅτι «πλέει στὴν ἐπιφάνεια τῆς ἰδεολογίας (πὺ θέλει νὰ τὴν ἀπλουστεύει χωρὶς νὰ τὴν διαταράξει), καὶ οὔτε μπορεῖ νὰ ἀνατρέψει τοὺς (συντακτικούς - ρητορικούς - σκηνογραφικούς) νόμους τῆς ἀναπαράστασης πὺ ὀργανώνει τὴ σκηνὴ αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου¹. Μὲ μοναδικὸ στήριγμα τὴ συγκίνηση, κορεσμένος ἀπὸ ὀδύνη, ὁ λόγος τῆς ταινίας βυθίζεται ἀναπόφευκτα στὴ λασπώδη περιοχὴ τοῦ πάθους.

1. I.S.K.R.A. ἢ τὰ προ-
βλήματα τοῦ στρατευμέ-
νου κινηματογράφου,
Σ.Κ. '75, ἀρ. 5, σελ. 37,
ὑποσημείωση 2.



*Άγώνας
Παραγωγή. Σκηνοθεσία.
Σενάριο. Φωτογραφία:
Δ. Γιαννικόπουλος, Ή.
Ζαφειρόπουλος, Γ. Θα-
νασούλας, Θ. Μαραγκός,
Φ. Οικονομίδης, Κ. Πα-
πανικολάου, Μουσική:
Φοίβος Οικονομίδης, Διάρ-
κεια: 140'*

Όλοτετα διαφορετικός είναι ο λόγος που αναπτύσσουν οι δυο άλλες ταινίες, ο Άγώνας και οι Μαρτυρίες (που ή πραγματοποιήσή τους σήμερα, όπως και του Νέου Παρθενώνα, έγινε δυνατή λόγω της πολιτικής συγκυρίας, και σ' αυτό το σημαντικό σημείο θα έπρεπε να επανέλθουμε κάποτε πιο λεπτομερικά).

Ο Άγώνας, άμφισβητώντας τον επίσημο λόγο που διαδίδεται από τα μέσα πληροφόρησης της εξουσίας, παρουσιάζει όλα όσα αυτός ο λόγος προσπαθεί να καταπνίξει, «κυκλοφορεί» όλα όσα η δλιγαρχία προσπαθεί να σταματήσει: πιστοποιεί το λαϊκό κίνημα στην περίοδο της δικτατορίας και τη συνέχειά του στην καραμανλική περίοδο, ενάντια στο μεγάλο κεφάλαιο και τα μονοπώλια.

Το μόνο που θα μπορούσε να καταλογίσει κανείς στην ταινία είναι ότι, σ' αυτήν, παρατίθενται τα γεγονότα που θεωρούνται σημαντικά, χωρίς να θεμελιώνονται σε μια έπεξεργασμένη πολιτική σκέψη, σε μια συγκεκριμένη ανάλυση, και έτσι εξισώνονται συγκρούσεις που ο ιστορικός τους ρόλος και ο χαρακτήρας τους είναι ποιοτικά διάφοροι. Αυτό κινδυνεύει να οδηγήσει σε μια σύγχυση ως προς την πολιτική εκτίμηση των γεγονότων, την οποία δεν μπορεί να καλύψει το γενικό σύνθημα «λαϊκοί αγώνες».

Υπάρχουν, όμως, οι εικόνες που, αυτές καθαυτές, έχουν τη δύναμη να στέκονται ενάντια στην καθεστηκυία τάξη, να μαρτυρούν τους αγώνες, να μιλούν για ελευθερία, να βοηθούν την αλληλεγγύη, να υποστηλώνουν τη ζωντανή μνήμη κάθε στιγμής του λαϊκού κινήματος. Τέτοιες ταινίες καταγράφουν την Ιστορία, την ιστορία του λαϊκού κινήματος στην καθημερινή του πάλη, και αντιπαραθέτουν αυτή την καταγραφή στην ήγemonική εικόνα που διαδίδει η αστική τάξη. Και, πάνω απ' όλα, αποτελούν κι αυτές ένα κομμάτι των γεγονότων. Αυτό είναι το σημαντικό που πετυχαίνει ο Άγώνας. Οι κινηματογραφιστές της ομάδας των 6, δέθηκαν οι ίδιοι με τους αγώνες που κινηματογραφούσαν και ενεργητικά πήραν μέρος σ' αυτούς. Δεν «άποτύπωσαν» τα γεγονότα, ούτε έβγαλαν θριαμβικούς ή διδακτικούς λόγους πάνω σ' αυτά. Δεν κινηματογράφησαν τους αγώνες, κινηματογράφησαν μέσα από την καρδιά των αγώνων.

Δεν μπορούμε να πούμε, όμως, το ίδιο για τις Μαρτυρίες του Νίκου Καβουκίδη, μια ταινία που αν και χρησιμοποιεί το ίδιο υλικό και συχνά κινηματογραφεί τα ίδια γεγονότα με τον Άγώνα, παραμένει όμως ένα προϊόν «άποσταγμένο», έπιμελημένο, τοποθετημένο άμφίροπα, ως προς το ρόλο που ζητάει να παίξει: παραπαίει ανάμεσα στην αυστηρότητα της ιστορικής ανάλυσης (από όπου όμως λείπει ή απαραίτητη απόσταση από τα γεγονότα που περιγράφονται και δείχνονται) και στην παραφορά



*Μαρτυρίες
Παραγωγή: Tele Film N.
Καβουκίδης — Κ. Πίτσι-
ος και Στα Ο.Ε. Σκηνο-
θεσία. Φωτογραφία: Νί-
κος Καβουκίδης. Διάρ-
κεια: 100'*

του βιωμένου, τον παλιό εικόνων «καυτών» (ενώ υπάρχει ήδη μεγάλη απόσταση από αυτά τα γεγονότα), σαν τις εικόνες του Άγώνα (προφανώς ή σύγκριση ανάμεσα στις δύο ταινίες είναι αναπόφευκτη).

Αυτές τις εικόνες, ο Καβουκίδης τις αποσπεί από τη διαδικασία παραγωγής τους, τις χρησιμοποιεί σαν «άρχειο» και τις μοντάρει, τις ντεκουπάρει, τις παραλληλίζει και τις καλουπώνει, με μια λογική που είναι πιο κοντά σε ένα «άλμπουμ εικόνων» παρά σε μια ταινία επέμβασης. Στην ζωντανή μνήμη του Άγώνα, οι Μαρτυρίες αντιπαραθέτουν μια μνήμη απολιθωμένη.

Οι εικόνες είναι όμορφες, ή άμεση κινηματογράφηση έχει ακρίβεια, ή συγκίνηση οξύνεται συχνά, αλλά, παρ' όλα αυτά, έχουμε την εντύπωση ότι παρακολουθούμε μια ταινία για γιορτασμό κάποιας έπετειού, στραμμένης ολοκληρωτικά προς το παρελθόν. Ενώ αυτό που ενδιαφέρει πάνω απ' όλα είναι το παρόν. Από το παρόν το στραμμένο προς το μέλλον γεννιέται ή επιθυμία για αγώνες για την αλλαγή, από εκεί ή λαϊκή μνήμη ενεργοποιεί το παρελθόν, τα μαθήματα του παρελθόντος, και τα κάνει ζωντανή κινητήρια δύναμη.

Και γι' αυτή την πραγματικότητα στην οποία ήθελαν να πάρουν θέση συγκεκριμένη αυτές οι εικόνες, οι Μαρτυρίες δεν λένε πια και πολλά πράγματα. Έχουν χάσει την αναφορική τους ένταση, διατηρώντας μόνο (και με φορά) μια κάποια συναισθηματική ισχύ.

Και το ίδιο το πολιτικό σημαίνουν, ξεκομμένο από τη διαδικασία γέννησής του, αναδιαρθρωμένο σε μια άπαριθμηση, μάταιη τελικά, δεν απομένει παρά σαν κοινοτυπία. Κινηματογράφηση αγώνων αίχμης, και μάλιστα των πιο ακραίων, θεαματικών, έκδηλώσεων αυτών των αγώνων, με τέτοιο τρόπο που δεν αντανakλά τίποτε από το πολιτικό προχώρημα που προκύπτει από τους κινηματογραφούμενους αγώνες. Τίποτε δεν μοιάζει περισσότερο σε μια εικόνα διαδήλωσης, όσο μια άλλη εικόνα διαδήλωσης. Κυρίως, όταν «αφήνουμε να μιλήσουν τα γεγονότα», όπως εδώ, που ή απουσία σχολίου αποτελεί πρόβλημα.

Όταν βρισκόμαστε μπροστά σε τόσες «στρατευμένες» ταινίες που αναφέρονται σε γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία μας και που ή κάθε μια μιλάει γι' αυτά με διαφορετικό τρόπο, είναι φυσικό να θέλουμε να ξεετάσουμε τη λειτουργία τους και να συναγάγουμε συμπεράσματα για το μέλλον. Και αυτό θα επιχειρήσουμε να κάνουμε σε ένα προσεχές κείμενο.

Μιχάλης Δημόπουλος

Ἡ αὐτάρκεια τοῦ σημείου

(Εὐρυδίκη ΒΑ — 2037)

Ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη κινεῖται ἀπὸ ἀποψη χώρου σ' ἓνα διαμέρισμα, πὸν σπάνια τὸ ἐγκαταλείπει μὲ κάποια ἀνοίγματα «ἔξω» (θὰ ἀσχοληθοῦμε στὴ συνέχεια μ' αὐτά). Ὁ χώρος εἶναι ὀλόκληρος ἓνα περιέχον. Τὸ περιεχόμενό του δὲν εἶναι μόνο τὰ ἀντικείμενα — ἔμψυχα καὶ ἄψυχα — ἀλλὰ καὶ οἱ φαντασιώσεις πὸν ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ γυναῖκα πὸν τὸν κατοικεῖ, μὰ πὸν ἀποδεσμεύονται ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα. Ὁ χώρος «ζωντανεῖται» καὶ βρίσκεται σὲ συνεχῆ διάλογο μὲ τὴ γυναῖκα.

Τὰ ἀντικείμενα ἀνήκουν σ' ἓναν οἰκεῖο χώρο σὲ σχέση μὲ τὴ γυναῖκα. Οἱ «ἀπέξω» ἀποκλείονται σ' αὐτὴ τὴ στεγανοποιημένη περιοχή. Ἡ μόνη στιγμή πὸν τὸ «ἔξω» ἀπειλεῖ νὰ εἰσχωρήσει μὲ ὑλικὴ μορφή — ὁ φάκελος κάτω ἀπὸ τὴν πόρτα — συναντᾷ τὴ μανιακὴ ἀπόκρουση τῆς γυναίκας. Τὸ «ἀπέξω» τελικὰ δὲν εἰσχωρεῖ, τὸ «ἄλλο σῆμα», ἢ ἄλλη σημασιολογία. Ἡ ταινία οἰκοδομεῖ τὴν αὐτάρκεια ἑνὸς σημείου, τὴ μανιακὴ ἀπόκρουση τῆς ἀποδόμησής του — τελικὰ ἐγγράφει τὴ μανιακὴ φύση τῆς θέλησης γιὰ ἀπόλυτη κυριαρχία πάνω στὸ σημεῖο καὶ ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἐπιτυχία τῆς.

Ἡ γυναῖκα: βρίσκεται ἀποκλεισμένη, στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τῆς ταινίας· ἓνα εἰκονικὸ σχῆμα μᾶς δηλώνει πὸς οἱ ἀπέξω τὴν ἀπειλοῦν. Τὸ διαμέρισμα εἶναι ὁ χώρος τῆς ὥσπου νὰ «μεταφερθεῖ» κάπου. Ὁ λόγος καθὼς καὶ ὁ τόπος αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς δὲν διευκρινίζονται. Ἡ γυναῖκα ξέρεει πὸς ἔπρεπε ἀπὸ μέρους νὰ ἔχει μεταφερθεῖ, τὸ περιμένει μοιρολατρικὰ καὶ μερικὲς φορὲς μὲ ἐπιθυμία. Οἱ τηλεφωνικὲς συνδιαλέξεις γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἀπλᾶ ὑπενθυμιστικὲς, δὲν ἀμφισβητοῦν τὸ μελλοντικὸ γεγονός. Στὸ τέλος τῆς ταινίας βλέπουμε πὸς ἡ «μεταφορὰ» δὲν ἔχει γίνεи ἀκόμη — ἀλλὰ ἴσως καὶ νὰ ἔχει συμβεῖ, χωρὶς νὰ τὸ ἔχουν πάρει εἶδηση, οὔτε ἡ γυναῖκα οὔτε ὁ θεατὴς, ἴσως ἐπειδὴ ἡ μεταφορὰ δὲν ἦταν ἀλλαγὴ, ἐπειδὴ σ' αὐτὸν τὸν χώρο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀλλαγὴ. Τὸ μοτίβο τοῦ «Περιμένοντας τὸ Γκοντὸ» δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἀποκαλύψει τὴ μεταφυσικὴ θέση του.

Τὰ ἀντικείμενα: ἀδιάφορα ἢ ἐξυπηρετικά στὴν ἀρχὴ, διεκδικοῦν στὴ συνέχεια μὴν αὐτοτέλεια. Ἡ καφετιέρα ξεχειλίζει τὸν καφέ, τὸ τοιγάρο πέφτει ἀπὸ τὴ θέση του, οἱ κοῦκλες «παρακολουθοῦν» τὴ γυναῖκα. Συγχρόνως ἀποκοῦν προεκτάσεις πὸν ἔχειν σχέση μὲ «μνήμες» — καὶ ἐδῶ μπαίνομε στὸν χώρο τῶν φαντασιώσεων.

Οἱ φαντασιώσεις: τὸ κρεβάτι ἀποδεσμεῖ τὴν παρουσία ἑνὸς ἀντρα. Εἶναι αὐτὸς πὸν θὰ ἐμφανιστεῖ καὶ στὸ τέλος, αὐτὸς πὸν κάνει τὸ δεύτερο κύκλο τηλεφωνημάτων καὶ ζητάει κάποια Βέρα πὸν μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ ἡ ἴδια γυναῖκα. Ἡ Βέρα εἶναι νεκρὴ, ἐπιμένει ἢ ἡρωίδα, ἀλλὰ καὶ δὲν ἀποκλείει τὴ δυνατότητα νὰ ταυτιστεῖ μαζί της. Βέρα/γυναῖκα = νεκρὴ. Μπροστὰ στὸν καθρέφτη τῆς τουαλέτας «παρουσιάζεται» μιὰ φίλη, προσπαθεῖ νὰ παρηγορήσει τὴ γυναῖκα τοῦ διαμερίσματος, λέγοντάς της πὸς αὐτοὶ πὸν τὴν πολιορκοῦν (σκηνὴ ἀρχῆς καὶ τέλους) μπορεῖ νὰ τὴν ἀφήσουν ἐλεύθερη. Ἡ γυναῖκα ὁμῶς ἔχει συμβιβαστεῖ μὲ τὴν κατάστασιν τῆς.

Ἄνοιγματα πρὸς τὰ «ἔξω»: εἶναι αὐτὰ πὸν ἀναφέραμε στὴν ἀρχὴ. Ἐνα ἀνοικτὸ παράθυρο πὸν προκαλεῖ μιὰ νοσταλγικὴ διάθεση, χωρὶς νὰ καθάρεται τίποτα ἐξωτερικῶς. Μιὰ αὐλὴ καὶ κάποια κοπέλα πὸν προσπαθεῖ νὰ διαφύγει ἀπὸ ἓναν τοῖχο, ἄνθρωποι πὸν κάνουν κινήσεις νὰ τὴ βοηθήσουν ἢ νὰ τὴν ἀπωθήσουν. Βλέπουμε δηλαδὴ μιὰ κατάσταση πὸν θυμίζει τὴν κατάσταση τῆς γυναίκας καὶ εἶναι θεμιτὸ νὰ υποθέσουμε πὸς ἡ δῆθεν ἀπέξω εἰκόνα δὲν εἶναι παρὰ μιὰ προβολὴ αὐτῆς πὸν κοιτάζει. Στὴν ἴδια κατηγορία μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε καὶ τὶς «φυγὲς» τῆς

Εὐρυδίκη ΒΑ 2.037
Παραγωγή, Σκηνοθεσία,
Σενάριο: Νίκος Νικολαΐ-
δης, Φωτογραφία: Γιώρ-
γος Πανουσόπουλος,
Παίζουν: Βέρα Τσέχοβα,
Νίκη Τριανταφυλλίδη,
Τζὼν Μούρ, Διάρκεια:
100'



γυναίκας. Φυγὲς στὴ βροχὴ, στὸ νερό, στὸ ἀσυνείδητο. Ἡ φύση ἀρχίζει καὶ ἀναδεύεται αἰσθησιακὴ, ἀπειλητικὴ. Οἱ σκιὲς πυκνώνουν, πίσω ἀπὸ τὴ νάυλον κουρτίνα τοῦ μπάνου ζωντανεῖται μιὰ πιθανὴ ἐρωτικὴ κίνηση. Ἡ γυναῖκα ὁρμᾷ πρὸς τὴν πόρτα γιὰ νὰ βρεῖ τὸ «ἐξωτερικὸ» μήνυμα, δὲ βρίσκει ὁμῶς τίποτε. Τὴν ἐπόμενη στιγμή παρακολουθοῦμε μιὰ κίνηση τῆς γυναίκας νὰ κλειστεῖ περισσότερο. Στὸν ἤδη ἀσφυκτικὰ κλειστὸν χώρο τοῦ διαμερίσματος, ἐκείνη πὸν τὸ κατοικεῖ δημιουργεῖ ἓναν ἄλλο πὸν κλειστὸ καὶ στενὸν χώρο ἐκφράζεται στὸ τῦλιγμά της μὲ τὸ σεντόνι τοῦ κρεβατιοῦ.

Ἐπιβολὴ-εὐνουχισμός: τὰ ἀντικείμενα διεκδικοῦν τὴν αὐτοτέλειά τους, οἱ ἐρωτικὲς φαντασιώσεις, τὸ μοτίβο τῆς φύσης — βροχὴ, νερό, ἔνστικτο — δημιουργοῦν τὴν κίνηση μιᾶς ἐξέγερσης. Ἡ ἀντικίνηση τῆς γυναίκας εἶναι εὐνουχιστικὴ. Ἐπιβολὴ κυριαρχίας στὰ ἀντικείμενα (ἐρωτικὴ σκηνὴ μὲ τὶς δυὸ κοῦκλες πὸν κατολήγει στὸν εὐνουχισμὸ τῆς ἀρσενικῆς). Ἡ ἴδια στάση ἐπαναλαμβάνεται καὶ ἀπέναντι στὴν ἐξέγερση τῶν φαντασιώσεων. Τὰ στοιχεῖα πὸν καθορίζουν τὴ συμπεριφορὰ τῆς γυναίκας κλιμακώνονται (αὐτοεγκλεισμός - ἐπιβολὴ - εὐνουχισμός).

Τὸ ἀμέσως ἐπόμενο στοιχεῖο πὸν βγαίνει, εἶναι ἐκεῖνο τῆς ἀποστροφῆς, Ἡ τροφή (τὰ δυὸ ψάρια), τὸ περιττώμα (ὁ λαϊκὸς τύπος καὶ τὸ παπούτσι του), εἰσβάλλουν στὸν χώρο μὲ τὴν ἔννοια τοῦ βρωμεροῦ, σὰν ἀντικείμενα ἀποστροφῆς. Χρειάζεται μήπως νὰ εἰπωθοῦν περισσότερο γιὰ νὰ γίνεи ἀντιληπτὸ πὸν ἄλλο ἐγγράφει πραγματικὰ ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη, ποῖα εἶναι ἡ περιοχή πὸν δηλώνει τὴ νεύρωση τῆς, πὸν ἀπορρίπτει τὸ περιττώμα καὶ τὸ «αἰσχρὸ» καὶ διεκδικεῖ τὴν αὐτάρκεια τοῦ σημείου τῆς, τὴ μανιακὴ ἀπόκρουση τῆς ἀποδόμησής της;

Στὴν ταινία δὲν ὑπάρχει τὸ «μέσα» καὶ τὸ «ἔξω» — τὸ ἔξω μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Ἄλλου. Ἐγγράφεται μόνο τὸ «μέσα», ἀκόμα καὶ στὴν ἀπατηλὴ προβολὴ του σὰ σῆμα «ἀπέξω». Οἱ ραδιοφωνικοὶ σταθμοὶ καὶ ἡ τηλεόραση πὸν ἐπαναλαμβάνουν τὸ ἴδιο ἐμβατήριον ἀνταποκρίνονται στὴ θέληση τῆς «γυναίκας» νὰ προφυλάξει τὸν ἑαυτὸ της ἀπὸ τὸ ἀνόμοιο, οἱ εἰκόνας θανάτου καὶ οἱ ἴχνη τῶν πολυβόλων δὲν εἶναι παρὰ οἱ διαθέσεις τοῦ «μέσα» (χαρακτηριστικὸ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τὸ τελευταῖο πλάνο πὸν «παγώνει» τὴν εἰκόνα γυναίκας μὲ τὴν ὑπόκρουση τῶν πολυβόλων). Ὁ μὲ μαστρία οἰκοδομημένος κινηματογραφικὸς χώρος τῆς ταινίας, εἶναι ἡ ἐγγραφή, στὸ σχῆμα τῆς νεύρωσης, τῆς κυριαρχῆς ἰδεολογίας.

*Ἄλκης Λελοῦδης

Μιά παραστατική σκηνή

Προμηθέας σὲ δεύτερο πρόσωπο

Ο Προμηθέας τοῦ Κώστα Φέρρη βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τοῦ ρεαλισμοῦ — τοῦ ὁποιοῦδήποτε ρεαλισμοῦ: χώρου, χρόνου, σύνθεσης εἰκόνας, ἀφήγησης, ἀναπαράστασης... Εἶναι κάτι πὸν δὲν ἀνήκει σ' αὐτὸ πὸν συνηθίσουμε (γιατὶ ἔτσι μᾶς «ἐμαθάν») νὰ θεωροῦμε ὅτι εἶναι ὁ κινηματογράφος. Οἱ καταβολές αὐτοῦ τοῦ Προμηθέα εἶναι (ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενο) καθαρὰ θεατρικές: προέρχονται ἀπὸ τὸ «θέατρο» ὅπως αὐτὸ ὑπῆρξε σὰν ζωντανὴ πράξη σὲ ὄλους σχεδὸν τοὺς λαοὺς πρὶν κωδικοποιηθεῖ, πρὶν κλειστεῖ στὸ κουτί πὸν εἶναι ἡ Ἰταλικὴ σκηνή, πρὶν γίνεῖ «ἀναπαράσταση»: ὅταν ἦταν ἀπλὰ καὶ μόνο παράσταση.

Παραστατικὸς λοιπὸν κινηματογράφος σὲ μιὰ περίοδο πὸν βασιλεύει τὸ βιομηχανοποιημένο ἀναπαραστατικὸ θέαμα. Πολὺ πίσω ἢ πολὺ μπροστὰ τὴν ἐποχὴ μας; Ἀδιέξοδη ἐπιστροφή σὲ κάποιες «ρίζες» καὶ μάταια ἀνάκληση μιᾶς λαϊκῆς μνήμης χαμένης γιὰ πάντα; ἢ μήπως ἀνοιγμὰ καινούργιων δύσβατων ἴσως δρόμων πὸν ὀδηγοῦν στὴν ἀπόκτηση μιᾶς νέας παρθενικότητος, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ νικήσουμε τὴν σημερινὴ στειρότητά μας;

Γιὰ νὰ δώσουμε ἀπάντηση σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα, θὰ πρέπει νὰ δοῦμε ἀπὸ πὸν κοντὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Κώστα Φέρρη: ὄντας θέαμα μὴ ἀναπαραστατικὸ, ὁ Προμηθέας ὅπως ὅποτε δὲν ἀναπαράγει κανένα νόημα προϋπάρχον ἤδη καὶ ἐκφρασμένο σὲ κάποια ἄλλη γλώσσα (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ). Τὸ ἄμεσο παραστατικὸ θέαμα, ἀπὸ φύση του, παράγει νόημα τὴ στιγμὴ πὸν ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ του, καὶ μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι συνίσταται ἀπὸ «κομμάτια» μαζικῆς μνήμης καὶ κοινῆς ἐμπειρίας.

Ἄν δὲν συμβαίνει αὐτὸ, πέφτει στὸ κενὸ — ἀποτυχαίνει.

Ὁ Προμηθέας δὲν πέφτει στὸ κενὸ. Ἦδη μὲ τὰ πρῶτα, εἰσαγωγικά, πλάνια τοῦ ἀποκαθιστᾷ μιὰ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ, ἐπιβάλλοντας τὴν ἀποδοχὴ τῶν σχηματικῶν «σημείων» του, τὰ ὁποία στὴ συνέχεια θὰ ἐπιχειρήσει νὰ συνθέσει σὲ ἓνα νοηματικὸ σύνολο, ἀναλύοντας ὁμως ταυτόχρονα τὸ καθένα ἀπὸ τὰ «σημεῖα» σὲ ἐπὶ μέρους συνιστώσες. Ὅπως ὅποτε ἡ διπλὴ αὐτὴ δουλειὰ δὲν φαίνεται νὰ ὀλοκληρῶνεται (τουλάχιστον στὴν — ἡμιτελὴ — μορφή στὴν ὁποία παίχτηκε ἡ ταινία στὸ Φεστιβάλ).

Δίνει ὁμως τὴν εὐκαιρία νὰ βεβαιωθοῦμε πὸς ὅτι φαίνεται (σὲ μερικὸς) νὰ εἶναι «αὐθαίρετο» στὴ δουλειὰ τοῦ Φέρρη, δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα παρὰ σημάδι κατάκτησης μιᾶς ἐλευθερίας — καὶ γιὰ τὸ σκηνοθέτη καὶ γιὰ τὸ θεατὴ. Μιᾶς ἐλευθερίας, νέας ἴσως σὰν συγκεκριμένη, προσωπικὴ γιὰ τὸν καθένα, κινηματογραφικὴ ἐμπειρία, ἀλλὰ καὶ πολὺ παλιὰς σὰν λαϊκὴ - ἱστορικὴ μνήμη.

Αὐτὸ τὸ κείμενο δὲν ἀποβλέπει, ὅπως ὅποτε, στὸ νὰ ἐξαντλήσει τὸ θέμα του. Προτείνει μόνο ἓνα ὀρισμένο πρίσμα μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἡ δουλειὰ τοῦ Φέρρη (τόσο στὸν Προμηθέα ὅσο καὶ στὴ Φόνισσα). Ἐλπίζουμε σύντομα νὰ ἐπανέλθουμε γιὰ νὰ ἐξετάσουμε πὸν ἀναλυτικὰ τὰ συγκεκριμένα, τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα, γόνιμα, χρήσιμα. Σὰν τέτοια στοιχεῖα πὸν θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν, ἀναφέρουμε ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὴν χρῆση τοῦ χρώματος, τὴν χρῆση τῆς μουσικῆς, τὸν ρόλο τοῦ μοντάζ, τὴν ἀναίρεση (Φόνισσα) ἢ τὴν παντελὴ ἀπουσία (Προμηθέας) τοῦ «ρεαλιστικοῦ» χρόνου, καὶ ἀκόμα τὴν σημασία τῆς (ὑπὸ) λειτουργίας τοῦ ρόλου στὴν ταινία τοῦ Φέρρη.

Μπάμπης Κολώνιας

Προμηθέας σὲ δεύτερο πρόσωπο

Παραγωγή: Στέφι Φίλμ Ε.Ε. Β. Κατσούφης — Β. Πιέτρα, Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης. Σενάριο: Κώστας Βρεττάκος, Κώστας Φέρρης. Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης. Μουσική: Σταμάτης Σπανουδάκης, Παίζουν: Γιάννης Κουνουπάκης, Μυρτὴ Παράσχη. Διάρκεια: 75'





Ἡ δυναμικότητα τῆς ἀκίνησιος (Μητροπόλεις)

Τὸ βασικὸ ὕλικό στὴν ταινία τοῦ Σφήκα εἶναι ἡ φωτογραφία, ὕλικό πού τὸ χαρακτηριστικὸ του εἶναι ἡ ἀκίνησιος. Στὴν προηγούμενη ταινία του, *Τὸ Μοντέλο*, ἡ μονότονη καὶ ὑπαινικτικὰ ἐξακολοθούμενη καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς προβολῆς κίνηση, ὑπέβαλλε τὴν αἴσθησι μιᾶς οὐσιαστικότερης ἀκίνησιος. Στὶς *Μητροπόλεις*, τὸ ὀπτικὸ μέρος καλύπτεται ἐξολοκλήρου ἀπὸ φυσικὰ ἀκίνητο ὕλικό καὶ ὁ Σφήκας τὸ μεταχειρίζεται ἀκριβῶς ὡς ὅταν τέτοιο. Δὲν ὑπῆρχε ἄλλωστε λόγος νὰ μᾶς παρασύρει στὴν ψευδαίσθησι τοῦ ζωντανέματος τῆς φωτογραφίας, ἀφοῦ ἡ ἀκίνησιος ὡς χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τοῦ ὕλικου πού καλύπτει ὀπτικὰ τὴν ταινία του, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού μεταχειρίζεται γιὰ τὴ διαλεκτικὴ οἰκοδόμησι ἐνὸς στοχασμοῦ πάνω στὸ γιγαντισμό, τὴν πτώσι καὶ τὸ θάνατο τῶν κυρίαρχων πολιτισμῶν τοῦ αἰῶνα μας. Τὰ ἄλλα στοιχεῖα πού μεταχειρίζεται — στὸ ἠχητικὸ μέρος — εἶναι ὁ λόγος, ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἐξάλειψι τοῦ ἤχου.

Ὁ λόγος δὲν σχολιάζει ἄμεσα τὴν εἰκόνα. Εἶναι λόγος ποιητικὸς, σὲ δύο «φωνές», ἀνήκει στὸν πολιτισμὸ πού φεύγει, ἀλλὰ τὸν ἀντιμετωπίζει διαφορετικὰ. Ὁ λόγος τοῦ Προῦστ εἶναι ἡ «ἀναζήτησι τοῦ χαμένου χρόνου», ἡ ἀνοβίωσι μέσα στὴν τέχνη. Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ρίλκε εἶναι ἡ ἀδρὴ ὀργισμένη φωνὴ γιὰ τὶς ἀθλιότητες ἐνὸς «πολιτισμοῦ». Ἡ πρώτη κολλάει στὴν εἰκόνα, τῆς δίνει ἓνα «νόημα», ἐκεῖνο μιᾶς ἐκλεπτυσμένης τέχνης ἐνὸς δύοντος πολιτισμοῦ στὸ ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης πού αὐτὸς παρήγαγε. Ἡ ἄλλη φωνὴ προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο πολιτισμὸ καὶ εἶναι ἡ

Μητροπόλεις
Παραγωγή: Cinetic, Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. Σενάριο: Κώστας Σφήκας. Φωτογραφία: Διαμάντης Ἀνανίδης, Μανώλης Ἀδαμάκης, Θανάσις Ἀνανίδης. Διάρκεια: 105'

ἀδρὴ ἐλεγεία τῆς δύσης του. Ὁ «θρίαμβος» τῆς εἰκόνας, σὲ στιγμὲς ἀπεικόνισις ἐνὸς «μεγαλείου», βγαίνει ποτισμένος ἀπὸ τὴ νεκρικὴ ἀκίνησιος τῆς φωτογραφίας πού γεμίζει τὴν ὁθόνη, ἐνῶ ὁ φακὸς πού τὴ διατρέχει, δὲν ἐπιχειρεῖ νὰ τὴ ζωντανέψει, ἀλλὰ νὰ σταθεῖ σὲ κάποια λεπτομέρεια — κίνηση φακοῦ πού δημιουργεῖ τὴν αἴσθησι περιπλάνησις πάνω σὲ τοιχογραφία γιγαντιαίων διαστάσεων, μὲ τεράστιο ἀριθμὸ ἀπεικονίσεων.

Ἡ μουσικὴ — θριαμβικὴ ἢ δραματικὴ — ἔχει τὴν ἴδια λειτουργία μὲ τὸν πεζὸ καὶ δραματικὸ λόγο, στὴ χρῆσι πού τοῦ γίνεται: νὰ σχολιάσει τὸν πολιτισμὸ τῶν μητροπόλεων πού τὴν παρήγαγε, νὰ ὑψωθεί μέχρι τὸν θρίαμβό του, νὰ τὸν ἀκολουθήσει στὸ προανάγκρουσμα τῆς δύσης του. Καὶ ξαφνικὰ παύει — τὸ ἴδιο ὅπως καὶ ὁ λόγος — γιὰ νὰ ἔρθῃ ἡ σιωπὴ, προμήνυμα ἀνάδυσις ἄλλων δυνάμεων, ἀπειλητικῶν γιὰ τὴν πολιτικὴ τῶν μητροπόλεων. Σ' αὐτὲς τὶς δυνάμεις ὑπὸ ἀνάδυσι, τὸ ἀδιαμόρφωτο ἀποκρούει τὸ σχολιασμὸ — τῆς μουσικῆς, τοῦ λόγου — πού παρήγαγε ὁ πολιτισμὸς τῶν καταπιεστών.

Οἱ ἐναλλαγὲς τοῦ ἤχου καὶ τῆς ἐξάλειψις του βρῖσκονται σὲ διαλεκτικὴ σχέση. Ἄλλὰ ὄχι μονοσήμαντα. Ἡ πολιτιστικὴ ἐπιρροὴ δὲν εἶναι ἓνα δεδομένο πού ἀπουσιάζει. Καὶ ἐνῶ ἡ μουσικὴ παύει νὰ ἀκούγεται ἔξω ἀπὸ τὸ περιβάλλον πού τὴ γέννησε, ἐνῶ ὁ ἐλεγειακὸς λόγος τοῦ Ρίλκε ἐπιτελεῖ τὸ ρόλο του μέχρι τὴν καταγγελία, ὁ λόγος τοῦ Προῦστ ἀρχίζει καὶ ἀφήνεται μέχρι τὶς εἰκόνας πού ὑποδηλώνουν ὡστόσο τὴν ἀντίθεσή τους στὶς μητροπόλεις. Καὶ φυσικὰ δὲν εἶναι τυχαίον, πού ὁ λόγος πού ἀκούγεται σ' αὐτὴ τὴ φάσι τοῦ περάσματος, εἶναι πάνω στὸ οἰδιπόδειο σύμπλεγμα: Πέρα ἀπὸ τὴν πολιτικὴ-οἰκονομικὴ ἀντίθεσι, ἐπισημαίνεται ἡ πιθανότητα ἐπιβίωσις τοῦ λόγου μέσα σὲ νέο πλέγμα δομῶν ἐνὸς πολιτισμοῦ πάλι πατριαρχικοῦ.

Ἄλκῃς Λελοῦδῃς



«Περιθωριακή» γοητεία (*Άλδεβαράν*)

Ένας υπερλεξιστής ποιητής, ένας μουσικός ροκ και μία πόρνη είναι τα πρόσωπα της ταινίας του Θωμόπουλου. Η πρακτική τους στο διάστημα ενός διμήνου πριν από τον επικείμενο θάνατο του ποιητή θεμελιώνει τον θεματικό άξονα της ταινίας: το περιθωριακό, το άσημαντο, το περαστικό. Τα στοιχεία αυτά υλοποιούνται σαν «στάσεις» μέσα στην ταινία για να φορτισθούν έτσι ιδεολογικά.

Άλλωστε, η ίδια η ταινία είναι μία «στάση» αφού αντιμετωπίζει το αντικείμενό της «έκ των έσω», χωρίς να το μελετά. Δεν θα μπορούσαμε ωστόσο να την ορίσουμε σε μια «περιθωριακή» ταινία παρά σαν ταινία για το «περιθωριακό» κι όχι πάνω στο «περιθωριακό».

Περιθωριακή ταινία δεν υπάρχει, λοιπόν, όπως δεν υπάρχει και περιθωριακή ιδεολογία. Μια ταινία που έχει ως θέμα της το «περιθωριακό» δεν μπορεί να είναι παρά η αποτύπωση μιας «διάθεσης» μάλλον, παρά η έκφραση μιας ιδεολογίας που αποτελεί κομμάτι της άρχουσας ιδεολογίας. Στο *Άλδεβαράν*, η «διάθεση» θεμελιώνεται πάνω στην αντίθεση μαγεία του μύθου / άρνηση του μύθου. Αυτή είναι και η αιτία της μελαγχολικής αδιεξοδικής της ουσίας. Η μαγεία του «περιθωριακού» μύθου γεννά τη μελαγχολία, ή άρνησή του το αδιέξοδο. Όλα αυτά, βέβαια, είναι προϊόντα κάποιας ιδεαλιστικής προβληματικής και πάρα λίγο να βρισκόμαστε μπροστά σε μια ταινία του Λελούς.

Λέμε παρά λίγο γιατί η ταινία καταφέρνει να αποφύγει μια σειρά από παγίδες και να αποκτήσει μεγάλο ενδιαφέρον για το θεατή, που βρίσκεται εκπληκτος μπροστά στην ίδια την αιτία αυτού του ξεπεράσματος: στο διαφορούμενο. Το διαφορούμενο ανεβαίνει με επιμέλεια στην επιφάνεια ως έκφραση της αντίθεσης μαγεία/άρνηση του μύθου και εκδηλώνεται σε 2 επίπεδα:

1) Στο επίπεδο της χρήσης της μουσικής μέσα στην ταινία. Η μουσική του Κρις είναι μια αποδιάρθρωση του ροκ, ένας έκφυλισμός του, μια άρνηση της μαγικής τους ουσίας. Ταυτόχρονα είναι και μια ανάφορα σε

Άλδεβαράν
Παραγωγή: Σκηνοθεσία:
Σενάριο: Ανδρέας Θω-
μόπουλος, Φωτογραφία:
Γιώργος Πανουσόπου-
λος, Μουσική: Δημήτρης
Πουλικάκος, Σταμάτης
Σπανουδάκης, Παίζουν:
Δημήτρης Φινινής, Ελέ-
νη Μανιάτη. Διάρκεια:
85'



ολόκληρη τη μυθολογία του ροκ μέσα από τους «δαιμόνιους ήρωές» του. (Αναφορά στον Φράνκ Ζάππα και τον Κάπταιν Μπήφχαρτ). Παράλληλα, η μουσική επένδυση επιτελεί ακριβώς την ίδια λειτουργία (το «Τζούλια» είναι ένα τραγούδι ρομαντικό και νοσταλγικό αλλά επίσης και η ρομαντική ιδεολογική επένδυση της έμπορευματικής σχέσης μεταξύ της πόρνης και του πελάτη, ή χρήση του Μπόμπ Ντύλαν είναι αρχικά σατιρική, έπειτα μελαγχολική κ.λ.π.)

2) Στο επίπεδο της πρακτικής των προσώπων. Ο Κρις (πέρα από την ιδιότητά του ως μουσικού, που αναλύσαμε πιο πάνω) ταξιδεύει. Το ταξίδι του εμπεριέχει την ιδεολογία του ταξιδιώτη (μαγεία του μύθου) όπως φαίνεται από το γράμμα του (περιπλάνηση, ελευθερία του ταξιδιώτη κ.τ.λ.) αλλά και την αποκάλυψη των μηχανισμών του ταξιδιού που συγκροτούν αυτή την ιδεολογία (άρνηση του μύθου), (Σχέσεις με Ρόζα κ.τ.λ.).

β) Ο ποιητής είναι υπερλεξιστής, πράγμα που σημαίνει ότι αρνείται, σε τελευταία ανάλυση, να δώσει οποιοδήποτε νόημα στη δημιουργία του. Παράλληλα, οι μονόλογοί του στο μαγνητόφωνο είναι μια απεγνωσμένη προσπάθεια να βρει αυτό το νόημα. γ) Η πρακτική της πόρνης (ιδιαίτερα στη σκηνή της «έξωσης» του ποιητή και της περιστασιακής γνωστής του) δεν ξεφεύγει από αυτό το σχήμα. Η αδιαφορία της (στοιχείο απελευθέρωσης) είναι ή άλλη όψη μιας συναισθηματικής εγωϊστικής εξέγερσης (στοιχείο ρομαντικής ευαίσθητης φύσης).

Όμως, μια προβληματική του είδους δεν μπορεί να εγγράψει την «περιθωριακή» διάθεση μέσα σε ένα ιδεολογικό σύστημα και να προχωρήσει σε μια παραπέρα ανάλυσή της. Γι' αυτό, το στοιχείο-του διαφορούμενου παραμένει ανεκμετάλλευτο, αν και η «αισθητική της φτώχειας» της ταινίας συμβάλλει — αρχικά — στην αξιοποίησή του. (Πλάνα λαϊκής αγοράς, καθράρισμα προσώπων στο δρόμο, πλάνα της πόλης και της κυκλοφορίας σ' αυτήν κ.τ.λ., δηλαδή μια κινηματογραφική πρακτική που προσπαθεί να εγγράψει το διαφορούμενο του άσημαντου και το άσημαντο του διαφορούμενου). Έτσι, η επιστροφή στον Λελούς είναι τόσο αναπόφευκτη όσο και οδυνηρή. Ο ποιητής περπατάει με την κοπέλλα σε ένα μεγάλο δρόμο, ενώ ένα τράβελινγκ μάς τους απομακρύνει. Την ίδια στιγμή ακούγεται μια γνωστή μελωδία. Το τέλος της «περιθωριακής» γοητείας ή η άρχη του κινηματογράφου-γλύκωμα;

Χρήστος Βακολόπουλος

Ἐθνολογικὸς ἢ ἐθνογραφικὸς κινηματογράφος;

(Μάνη — Polemonta — Καραγκιόζης)

Σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, ἡ βιομηχανικὴ κοινωνία διαπίστωσε ὅτι συνυπάρχει μαζί με ἄλλους τύπους κοινωνιών. Δημιουργήθηκε ἔτσι ἕνα ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς «πρωτόγονες κοινωνίες» ἢ ὅπως τὶς ὀνόμασαν ἐπιστημονικά: «κοινωνίες δίχως γραφή». Ἡ ἀνθρωπολογία διεκδικεῖ τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσει γι' αὐτές. Ἄλλὰ ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἔφερε μαζί της μιὰ ὑπόθεση εὐνοϊκὴ — καὶ ὑπεροπτικὴ συνάμα — γιὰ τὴ βιομηχανικὴ κοινωνία. Ἀναγνωρίστηκε ὅτι κάθε κοινωνία ἀκολουθεῖ τὴν τροχιά της, ἀλλὰ ἡ βιομηχανικὴ τοποθετήθηκε στὸ σημεῖο τὸ πιὸ προχωρημένο. Φαινόμενο κατανοήσιμο, μιὰ καὶ οἱ ἐπιστήμονες της ἦταν αὐτοὶ ποὺ ὄρισαν τὰ κριτήρια τῆς «ἀνάπτυξης». Καὶ ἐφόσον ἡ βιομηχανικὴ κοινωνία χρησιμοποιεῖ τὸν ἐπιστημονικὸ λόγο σὰν μέσο διατύπωσης τῆς «ἀλήθειας», ἡ κατανόηση τῶν πρωτόγονων κοινωνιών, περνάει ἀπὸ μιὰ θεωρία.

Ἄλλὰ, ἐν ξεπεράσουμε πρὸς στιγμή τὴν πολιτικὴ σκοπιμότητα, πίσω ἀπὸ τὶς ἀνθρωπολογικὲς ἀποστολὲς ἢ τὴν φαντασίωση, ποὺ γεννᾷει στοὺς ἀνθρώπους τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας ἢ ἔννοια τοῦ «πρωτόγονου», μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν μεταφύτευση αὐτῆς τῆς πρακτικῆς στὸ πλαίσιο μιᾶς μόνης κοινωνίας, π.χ. τῆς ἑλληνικῆς. Ἔτσι μιὰ κυριαρχοῦσα μορφὴ κοινωνίας ἐπιχειρεῖ τὴν μελέτη κοινωνικῶν ομάδων ποὺ ἡ δομὴ τους φαίνεται πιὸ ἀρχαίκα ἀπὸ τὴ δική της. Ἐμφανίζονται λοιπὸν μιὰ σειρά ἀπὸ πρακτικὲς καὶ φαινόμενα: λαογραφικὲς μελέτες, ἀνακάλυψη τοῦ «γνήσιου», τὸ λαϊκὸ ἀντικείμενο γίνεται σημεῖο ἀναγνώρισης μιᾶς «εὐαισθησίας» ἀλλὰ καὶ πλοῦτου...

Μὲ μιὰ ταινία πᾶν σὲ μιὰ «ἀρχαίκα» κοινωνία, μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία στὰ μέλη τῆς «προχωρημένης» κοινωνίας νὰ δοῦν τὴν «ἄλλη κοινωνία» ἢ ἡ δυνατότητα στὴν «ἀρχαίκα» κοινωνία νὰ «μιλήσει». Μπορεῖ νὰ καταγραφοῦν οἱ διαφορὲς, ἴσως νὰ ἐξηγηθοῦν, ἢ νὰ κατανοηθεῖ ἡ «ἄλλη κοινωνία» παρὰ τὶς διαφορὲς. Ἄσχετα μὲ τοὺς στόχους τῆς ταινίας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ εἶναι ἀναγκαῖα ἡ συλλογὴ τῶν στοιχείων ἢ τοῦ ὕλικου — ἐργασία ἐθνογραφικὴ — καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ὁργάνωση τοῦ ὕλικου καὶ ἡ «ἐκμείωση» μιᾶς θεωρίας ἀπὸ αὐτὸ τὸ ὕλικό — ἐργασία ἐθνολογικὴ. Ἡ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς δύο ἐργασίες εἶναι προφανής. Ἄλλὰ ἐδῶ πρέπει νὰ γίνει μιὰ βασικὴ διευκρίνιση. Ὁ ἐθνογράφος ποὺ ἐπισκέπτεται μιὰ «πρωτόγονη φυλὴ» δὲν ἔχει τὰ ἴδια βιώματα μὲ τὴν φυλὴ ποὺ πρόκειται νὰ μελετήσῃ. Στὴν περίπτωση ὅμως τῆς μιᾶς κοινωνίας, «προχωρημένη» δομὴ καὶ «ἀρχαίκα» συνυπάρχουν καὶ ὑπόκεινται σὲ ἀμοιβαία σχέση. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ κάνει πολὺ πιὸ δύσκολη τὴν μελέτη ἢ τὴν κατανόηση τῆς «ἀρχαίκα» δομῆς.

Στὸ σχῆμα ἐθνολογία-ἐθνογραφία, ὁ κινηματογράφος σὲ ποιά μεριὰ μπορεῖ νὰ λειτουργήσει; Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ ἀναζητήσῃ μιὰ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια ἢ μιὰ καλλιτεχνικὴ συνένεπα; ἢ καὶ τὰ δύο;

Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ κινηματογράφος μὲ τὶς ἐκφραστικὲς του δυνατότητες μπορεῖ νὰ δώσει μὲ τρόπο ἄμεσο αὐτὸ τὸ «πνεῦμα τῆς ομάδας», αὐτὸ τὸ συλλογικὸ καὶ ὑποσυνειδήτο προῖόν ποὺ εἶναι ἡ κουλτούρα. Χωρὶς νὰ περάσει ἀπὸ μιὰ γραμμικὴ ἐπιστημονικότητα, μπορεῖ νὰ δώσει τὸ περιεχόμενο τῶν κοινωνικο-πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων, χάρις στὴ δυνατότητά του νὰ συλλάβῃ ἕνα συμβάν σὰν μιὰ ὁλότητα, δηλαδὴ νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ τὴν κατανόηση καὶ ὄχι στὴν «φιλοδοξία» ἐξήγηση. Δηλαδὴ ὁ κινηματογράφος, χωρὶς νὰ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐπιστημονικὲς φιλοδοξίες, μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ σὲ ἕνα ἐπίπεδο ἀνθρωπολογικὸ μὲ τρόπο ἄμεσο καὶ αὐτόνομο.

Δ. Ἀγραφιώτης



Ἡ Μάνη
Παραγωγή, Σκηνοθεσία,
Σενάριο, Φωτογραφία:
Σάκης Μανιάκης, Διάρ-
κεια: 83'

Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ἡ Μάνη τοῦ Σάκη Μανιάτη μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν μιὰ ταινία «ἐθνογραφικὴ», γιατί ἐνῶ καταγράφει μιὰ σειρά ἐκδηλώσεων δὲν κατορθώνει νὰ συλλάβῃ τὴν κοινωνία τῆς Μάνης, σὰν μιὰ ὁλότητα. Πράγμα ποὺ κατορθώνεται στὸ *Νανού* τοῦ Φλάερτυ ἢ στὸ *Βαλπαρέζο* τοῦ Γ. Ἴβενς. Οἱ λόγοι;

Δὲν ξεκινᾷ ἀπὸ συγκεκριμένες ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς τῶν Μανιατῶν. Οὔτε ἀπὸ τὶς σχέσεις τῆς συγγένειας, οὔτε ἀπὸ τὶς οικονομικὲς συναλλαγές, οὔτε ἀπὸ τοὺς ἀναπαραστατικούς τρόπους π.χ. ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῶν οἰκιῶν καὶ ἡ συσχέτισή της μ' ἕνα τρόπο ζωῆς... Ἀποτέλεσμα, νὰ μὴν γίνεται διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ καθαρὰ μανιάτικο, παράδοση-διαχρονία, οὔτε στὸ σύγχρονο, σχέση μὲ τὴν προχωρημένη δομὴ-σύγχρονα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἔχουμε πότε μιὰ ψυχολογικὴ καὶ πότε μιὰ ἱστορικὴ ἀναφορά. Π.χ. «ὁ παπὸς καὶ ἡ γιαγιά» ρωτιοῦνται καὶ σχεδὸν ξέρομε τὴν ἀπάντηση — ἡ Μάνη εἶναι βασιλικὰ καὶ δεξιὰ, μήπως καὶ ἄλλες ὀρεινὲς περιοχὲς δὲν εἶναι ἔτσι; Οἱ ἐρωτήσεις προβάλλουν τὸ «παράξενο»: ἡ θέση τῆς γυναίκας — μήπως ἡ ἑλληνικὴ κοινωνία εἶναι λιγότερο πατριαρχικὴ; Εἶναι γνωστὸ ὅτι εἶναι ζήτημα βαθμοῦ.

Οἱ ἐξηγήσεις ποὺ δίνει εἶναι σχεδὸν ὅλες φονεξιοκρατικὲς, γιατί ἀπομονώνει αὐθαίρετα γεγονότα ἢ τοὺς δίνει μιὰ γενικότητα. (Ὁ μετανάστης Μανιάτης τῆς Γερμανίας εἶναι τὸ ἴδιο «θλιβερός» ὅπως καὶ ἕνας Πακιστανὸς στὴν Ἑλλάδα). Οὔτε στιγμή δὲν φαίνεται ὅτι οἱ Μανιάτες ἔχουν ἀναπτύξει ἕναν δικό τους τρόπο ἀναπαράστασης καὶ ἐπεξεργασίας τοῦ νοήματος τῶν κοινωνικῶν σχέσεων. Π.χ. ὁ Μανιάτης εἶναι δόλιος ἢ «παλικάρι», κατηγορίες ποὺ ἀναφέρονται σ' ἕνα εἰδικὸ ψυχισμό τοῦ μανιάτη ἢ στὴν παγκοσμιότητα μιᾶς συμπεριφορᾶς;

Αὐτὴ ἡ διάρθρωση καὶ ἡ δόμηση τῆς πραγματικότητας, ὅπως γίνεται ἀπὸ τοὺς Μανιάτες, τελικὰ δὲν ἐκμεινεται, γιατί μὲν στὴν παρουσία τῶν διαφορῶν ποὺ ἴσως δὲν εἶναι ἀρκετὲς γιὰ νὰ δώσουν τὴν ἰδιοτυπία. Νομίζουμε πὼς οἱ Μανιάτες μπορεῖ νὰ γίνουν ἀντικείμενο μελέτης, ὄχι ὅμως μιᾶς εὐκολῆς ἐξήγησης. Σημασία ἔχει νὰ ἀποδοθεῖ ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς Μάνης, καὶ ὄχι νὰ καταδικαστεῖ στὸ δῆμα ἕνας «προχωρημένης» κοινωνικῆς πραγματικότητας.

Τέλος, δηλώνουμε ὅτι δὲν καταγόμαστε ἀπὸ τὴν Μάνη.



Polemonta
 Παραγωγή: Δημήτρης Ποντίκας, Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μαυρίκιος, Φωτογραφία: Λευτέρης Παυλόπουλος, Μουσική: Έλενη Καραϊνδρόου, Διάρκεια: 70'

Στο *Polemonta* ο Δημήτρης Μαυρίκιος καταφέρνει να αποδώσει το «πνεύμα της ομάδας» που φαίνεται να αγνοεί μια ταινία σαν την *Μάνη*. Ἀπόδοση ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, μια και βασίζεται πάνω σ' ένα μοντέλο ανάλυσης που, ακολουθώντας ένα δρόμο διαφορετικό από τον *Γάζωρο Σερρών* για παράδειγμα, καταλήγει στο ίδιο σημείο, στο ίδιο αποτέλεσμα. Ἐδώ, δὲν πρόκειται για τὸν πρωταρχικό καθορισμό τῶν παραγωγικῶν σχέσεων καὶ τὴν ἄρθρωση τῶν στοιχείων τοῦ ἐποικοδομη-ματος γύρω ἀπ' αὐτές. Ἡ πορεία εἶναι ἀντίστροφη. Ἔτσι, βρισκόμαστε μπροστά στη συστηματικὴ διερεύνηση τῶν στοιχείων ποὺ ἀποτελοῦν τὴν κουλτούρα τῆς κοινότητας (Ἑλληνόφωνοι τῆς Νοτίου Ἰταλίας). Διερεύ-νηση ποὺ ἐντάσσει τὶς ἐκδηλώσεις αὐτῆς τῆς κουλτούρας σὲ μιὰ διαλεκτι-κὴ πορεία μετάβασης ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις, τὶς παραστάσεις, τοὺς ἀναπα-ραστατικὸς κώδικες, στὸν πυρήνα τῆς πραγματικῆς οὐσίας, στὸν καθο-ρισμὸ τῆς ἴδιας τῆς ὑπαρξῆς τῆς κοινότητας: καθορισμὸ τοῦ τί εἶναι διάλεκτος, τί γλῶσσα, καί, τελικά, τί εἶναι κοινότητα, μὲ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, μέσα σὲ μιὰ καπιταλιστικὴ κοινωνία. Ὁρισμὸς ποὺ (ἀντίθετα μὲ τὰ «ιδεολογικὰ φαντάσματα» τῆς *Μάνης*) ἀποφεύγει τὶς φιλολογικὲς παγίδες γιὰ νὰ καταλήξει στὴ συγκεκριμένη ἀνάλυση τῆς πάλης ποὺ διεξάγει ἡ κοινότητα.

Ἡ κατάδειξη αὐτῆς τῆς πάλης, μέσα ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ πορεία μετάβασης, ἀρθρώνεται σὲ τρία ἐπίπεδα:

- α) πάλη στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κοινότητας, ἐναντὶα στοὺς οἰκονομικὰ ἰσχυροὺς μέσα σ' αὐτήν, ἐναντὶα στὰ μονοπώλια (οἰκονομικὴ πάλη),
- β) πάλη (ποὺ συγκλίνει μ' ἐκείνη τοῦ ἰταλικοῦ προλεταριάτου) ἐναντὶα στὸ φασισμό (πολιτικὴ πάλη),
- γ) πάλη γιὰ τὴ διατήρηση τῆς γλώσσας καὶ τῆς κουλτούρας τῆς κοινότητας (ιδεολογικὴ πάλη).

Ἡ κουλτούρα τῆς κοινότητας (ἀλλὰ καὶ ἡ δυναμικὴ της, δυναμικὴ ἑνὸς ἀγωνιστικοῦ κῦτταρου - κυριαρχούμενης κοινότητας μέσα στὸν καπιταλισμὸ) ἀποδίδεται μὲ μιὰ σπάνια πλαστικότητα στὸν τελικὸ χορὸ, ποὺ κλείνει καὶ τὴν ταινία. Ὁ χορὸς αὐτὸς εἶναι καὶ τὸ ἐπιστέγασμα τῆς σκηνοθετικῆς δουλειᾶς τοῦ Μαυρίκιου: μιᾶς διαδικασίας ποὺ ἀνατραπέι τὴν κυρίαρχη πρακτικὴ τοῦ ντοκμαντερίστα ποὺ θέλει τὸ ντοκμαντέρ σὰν ἀποτύπωση τῆς «ἀποψῆς» τοῦ σκηνοθέτη» στὴν διάρκειά ποὺ ξετυλίγεται ἡ ταινία στὴν ἴδια τὴν κοινότητα — ἀληθινὸ δημιουργὸ τοῦ *Polemonta*. Τὸ «πνεῦμα τῆς ομάδας» παραμένει σῶο καὶ παρουσιάζεται αὐτούσιο στὸ θεατὴ, καταστρέφοντας παράλληλα τὴν ὑπεροπτικὴ ματιὰ τῆς «προχωρημένης κοινωνίας».

Χρήστος Βακαλόπουλος



Ὁ Καραγκιόζης
 Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Ἐλένη Βουδούρη, Φωτο-γραφία: Βαγγέλης Ἡλιό-πουλος, Διάρκεια: 90'

Οἱ λαογραφικὲς ἔρευνες καὶ οἱ μελέτες πάνω στὴ λαϊκὴ τέχνη κινοῦνται, μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια καὶ σιγουριὰ ἀξιωματικῆς πίστης, πάνω σ' ἕναν βασικὸ ἄξονα: τὴν ἀπώθηση τοῦ πραγματικοῦ περιεχομένου τοῦ ἀντικειμένου τους (ἔκφραση μιᾶς μορφῆς κοινωνικῆς συνείδησης) καὶ τὴν πλήρωση τοῦ κενοῦ ποὺ δημιουργεῖται μὲ μιὰ ἐπένδυση μερικῶν φανταστικῶν σχέσεων προσδιορισμοῦ του. Σχέσεων ποὺ δὲν εἶναι ἄλλες ἀπὸ τὴν «αὐθεντικότητα», τὴν «γνησιότητα» καὶ τὴ «λαϊκὴ εὐαισθησία». Ἡ διπλὴ αὐτὴ κίνηση (ἀπώθηση / πλήρωση) εἶναι προῖον τῆς μεθοδολο-γίας (ἀλλὰ καὶ τῆς ιδεολογίας) ἐκείνης ποὺ ἐπιδιώκει ἀδιάκοπα τὴν ἀποσύνδεση τῆς ἀναπαράστασης ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ τῆς gestus (βλ. καὶ Ρολάν Μπάρτ, *Ντιντερό - Μπρέχτ - Αἰξενστάιν*, Σ.Κ. '74, ἀρ. 1).

Τυπικὸ παράδειγμα οἱ μελέτες γύρω ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη, ὅπου ἡ παραπάνω μεθοδολογία δὲν εἶναι παρὰ ἀποτυχία οἰκτρῆ, μιὰ καὶ φτάνει συχνὰ στὸ «κραυγαλέο», γερονὸς ποὺ περιορίζει τὴν ἀποτελεσματικότητά της. Ἡ Ἐλένη Βουδούρη φαίνεται νὰ συνειδητοποιεῖ αὐτὴ τὴν πραγματι-κότητα. Ἡ ταινία της εἶναι μιὰ προσπάθεια ἐγκαθίδρυσης καὶ μελέτης τῶν πραγματικῶν σχέσεων (ἱστορία / ἀναπαράσταση / κοινωνικὴ συνεί-δηση) ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης της, δηλαδὴ τὸν Καραγκιόζη - κομμάτι τῆς λαϊκῆς τέχνης.

La belle fille de Roumélie

Είναι όμως έπαρκή αυτά τα στοιχεία, για μιὰ ταινία που διαπραγματεύεται ένα τέτοιο θέμα; Σε μιὰ μεθοδολογία που άπορρέει κατευθείαν από τον ιδεαλισμό δεν μπορεί παρά να αντιπαρατεθεί μιὰ «άλλη» μεθοδολογία. Πέρα από τη συνείδηση των άδυναμιών της λαογραφικής έρευνας, πέρα από την «άοριστη» γνώση ενός πραγματικού περιεχομένου του αντικειμένου της, που μόλις μαντεύουμε, ή ταινία *Καραγκιόζης* σημαδεύεται από την άπουσία της διαλεκτικής μεθόδου που θα έκανε δυνατή την έγγραφη σ' αυτήν των *πρακτικών* γνώσης, ανάλυσης και έρμηνείας του πραγματικού αυτού περιεχομένου της έρευνας.

Άλλά άς δώσουμε μερικά παραδείγματα.

α) Η έπιλογή του ύλικού πάσχει από σημαντικές άδυναμίες. Είναι άπωσδήποτε ένα ύλικό τόσο πάνω στην κοινωνική, οίκονομική και πολιτική πραγματικότητα έποχών ιστορικά καθορισμένων, όσο και πάνω στην άρχουσα ιδεολογία, στις κυρίαρχες ιδέες της κάθε έποχής. Το ύλικό αυτό συμπληρώνεται από παραστάσεις του Καραγκιόζη που υποτίθεται ότι συνδέουν την ιστορία με την κοινωνική συνείδηση, άπως αυτή εκφράζεται από τη λαϊκή τέχνη - Καραγκιόζη. Συμβαίνει όμως πράγματι αυτό; Πρώτα απ' όλα το ύλικό δεν διακρίνεται για την «καθαρότητα» του. Και τούτο γιατί 1) δεν είναι ξεκάθαρο αν (στο πρώτο επίπεδο ανάγνωσης) εκφράζει την κυρίαρχη άποψη ή την αντίσταση σ' αυτήν. Το έρώτημα αυτό γεννιέται κάθε στιγμή από όλα τα στοιχεία της ταινίας (είκόνα, κείμενο) και οδηγεί στο τελικό έρώτημα: 'Ο Καραγκιόζης εκφράζει (πάντα στο πρώτο επίπεδο ανάγνωσης φυσικά) την κυρίαρχη άποψη ή την αντίσταση σ' αυτήν; 2) Τα πράγματα μερδεύονται όταν υπεισέρχεται το στοιχείο της λανθασμένης έκλογής του ύλικού (Η παράσταση του Κατσωντώνη, είναι μιὰ λανθασμένη έκλογή, μιὰ και είναι προίον της έποχής του 'Οθωνα, όπου η αντίσταση στους Τούρκους ενισχύει τον πατριωτισμό κι όχι τα αντιδεσποτικά αισθήματα του λαού).

β) Η σύνθεση ιστορικού ύλικού - παραστάσεων Καραγκιόζη δεν γίνεται αντιθετικά, αλλά ούτε και ενισχυτικά. Γεγονός που ενισχύει την αντιδιαλεκτική δομή της ταινίας, που είναι και το κύριο αίτιο της σύγχυσης και της άπορίας που γεννιούνται στο μυαλό του θεατή. Τελικά, το κύριο έρώτημα που του δημιουργείται είναι το που βρίσκεται ο δομικός άξονας της ταινίας.

Ο άξονας αυτός δεν υπάρχει. Γιατί, τελικά, ή ταινία της Έλένης Βουδούρη παραμένει άνολοκλήρωτη. Είναι μιὰ πρώτη ματιά πάνω στο ύλικό, ένα βιαστικό βλέμμα στο αντικείμενο της μελέτης. Βλέμμα επικίνδυνο άλλωστε, μιὰ και ούτε ο Καραγκιόζης ούτε ή ιστορική πραγματικότητα που τον γεννά, καταφέρνουν να γίνουν τα θέματα της ταινίας. 'Ο Καραγκιόζης περνάει δίπλα στην 'Ιστορία κι άνοίγει έτσι το δρόμο για έναν νέο «κοινωνιολογικό λαϊκισμό» που άπλα και μόνο δίνει περιεσσότερο βάρος «εις το κοινωνικόν περιβάλλον». Τα έγχειρήματα παύουν να είναι τολμηρά από τη στιγμή που ολοκληρώνονται. Και τότε ή τόλμη άπωθείται στο φόντο για να ξεπροβάλλουν τα άποτελέσματά τους.

Χρ. Β.

Ο άναγνώστης σίγουρα θα έκπλαγει που δεν θα βρει σ' αυτό το τεύχος του Σ.Κ. '75 κριτική για την ταινία *Θιάσος* του Θόδωρου Άγγελόπουλου. Σκεφτήκαμε όμως πως μιὰ άπλή κριτική παρουσίαση της ταινίας δεν θα ήταν έπαρκής. Πολλά έχουν γραφτεί για την ταινία, τόσο στην Έλλάδα όσο και στο έξωτερικό, και ή σημασία της ξεπερνά τα πλαίσια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Γι' αυτό θεωρήσαμε ότι άπαιτείται συστηματική ανάλυση της ταινίας, που θα την έπιχειρήσει στο έπόμενο τεύχος ο Τέλης Σαμαντάς, καθώς και μιὰ κριτική ανάγνωση των βασικών κειμένων της διεθνούς κριτικής. Έλπίζουμε πως οι άναγνώστες μας θα μάς συγχωρήσουν γι' αυτή την παράλειψη. Επίσης κριτική για τις ταινίες *Βιογραφία του Θανάση Ρεντζή*, *Κελί* Ο του Γιάννη Σμαραγδή και *Χρονικό* μιὰς Κυριακής του Τάκη Κανελλόπουλου, θα βρει ο άναγνώστης στο έπόμενο τεύχος.

Οί μικρού μήκους ταινίες που είδαμε στο φετινό φεστιβάλ παρουσιάζουν άρκετη ποικιλία τόσο θεματολογικά, όσο και μορφικά. Λίγες όμως ανάμεσά τους είναι σε θέση να κινήσουν πραγματικά το ενδιαφέρον μας.

Το *Τοπίον 'Ολέθρου*, του Σίμου Βαρσαμίδα και το *Βαθμού άπροσδιορίστου* των Γ. Βασιλόπουλου και Δ. Κομητούδη, είναι δυο ντοκυμαντέρ που ακολουθούν την πεπατημένη πολύ κακώς, όσο και διαδομένης δημοσιογραφίας: ο στόχος τους ταυτίζεται άπόλυτα με το θέμα που βρίσκεται στην άφετηρία τους (ή μόλυνση του περιβάλλοντος Θεσσαλονίκης στην πρώτη, και την κατασκευή ενός μουσείου τη στιγμή που δεν υπάρχουν σχολικά κτίρια, στη δεύτερη) σαν το δημοσίευμα που επαναλαμβάνει με έλάχιστες παραλλαγές όσα λέει ο τίτλος του. Κινηματογραφικό ενδιαφέρον άνύπαρκτο.

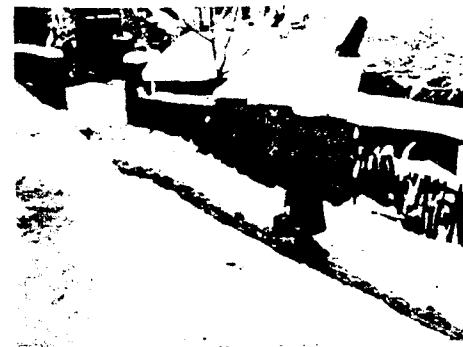
Η μοναξιά στην ποίηση του Ζάκ Πρεβέρ.

Είναι μιὰ πολύ προσωπική ταινία του Μιχάλη Παπανικολάου που δεν μπορεί να άντέξει το φορτίο που κουβαλάει ο τίτλος της.

Οί *Τερμίτες* του Άκη Ψαίλα προδιαθέτουν ευνοϊκά, χάρη στη στέρεη αισθητική των σκίτσων τους (τόσο σαν γραμμή, όσο και σα χρώμα), καταποντίζονται όμως από μιὰ σκηνοθεσία άστοχα κραυγολέα και φτηνά έντυπωσιακή.

Με την *Κόκκινη σιωπή, 1950*, ο Βασίλης Μπουντούρης μάς έδωσε να καταλάβουμε τι είδους κινηματογράφο θέλει να κάνει, κι έλπίζουμε ότι κάποτε — ίσως σύντομα— θα τα καταφέρει. Γιατί το πρωτόλειό του δεν είναι άδιάφορο. Σκοπεύει όμως πολύ ψηλά και μοιραία οδηγείται σε άδιέοδο. Η προσπάθεια να δέσει ή κυρίως αφήγηση (ένας άντάρτης γυρίζει στο χωριό του και τον σκοτώνουν οί φασίστες) με μιὰ σύγχρονη έπιτόπια έρευνα, άποτυχαίνει. Πιστεύουμε ότι το άποτέλεσμα θα ήταν έντελώς διαφορετικό, αν ή έρευνα έπαιρνε ξεκάθαρα την πρώτη θέση και ή κινηματογραφική ανάπτυξη του ιστορικού έπεισοδίου έντασσόταν μέσα σ' αυτήν ως άπλό δραματουργικό στοιχείο (πράγμα που ίσως ήταν ως ένα βαθμό και πρόθεση του σκηνοθέτη, αν έρμηνεύσουμε σωστά το τράβελινγκ της άρχής με την είσοδο του συννεργείου στο χωριό).

Μπάμπης Κολώνιας



«Συμπτώσεις μιάς διαδρομής, και συγκεκριμένα της διαδρομής από την Πλ. Κάνιγγος ως τη Στέγη Πατρίδος. Είναι οι ονομασίες των δρόμων, των στάσεων, των καταστημάτων, είναι ακόμη τα αγάλματα οι εκκλησίες, τα ιδρύματα κτλ. Ο Τάκης Δαυλόπουλος τα υπογραμμίζει όλα αυτά με το μοντάζ, τη μουσική, το σχόλιο, βομβαρδίζοντας το θεατή αδιάκοπα με έντυπώσεις, αρκετά οικείες άλλωστε, ώστε όλα αυτά αφομοιώνονται άμεσα και εύκολα. Παράλληλα, μέσα στο τρόλεϋ με το οποίο γίνεται η διαδρομή, «στήνει» σχέσεις όχι πάντοτε το ίδιο ξεκάθαρες και εύληπτες. Άλλα ο γρήγορος ρυθμός και η μοιραία δημαγωγία που έστω και άθελγητα άσκει η ταινία στο θεατή, ευνοούν την άκριτη κατανάλωσή της.

Μπ. Κ.

«Συμπτώσεις» μιάς διαδρομής, του Τάκη Δαυλόπουλου.



Παρασκευή με Δευτέρα, του Βασίλη Βαφέα

Για την ταινία του Βασίλη Βαφέα, μπορούμε να πούμε ότι ήταν η πιο αντιδημαγωγική από τις μικρού μήκους ταινίες του φεστιβάλ. Πικρό πορτραίτο ενός σύγχρονου άλλοτριωμένου εργάτη. Πορτραίτο τυπικό — όσο κι αν αυτό ενοχλεί όσους στηρίζουν τη δική τους (πολιτική) ύπαρξη σε έναν ιδιόρρυθμο και καθαρά θεωρητικό «εργατισμό». Και πού ο Β. Βαφέας το δίνει απογυμνωμένο από κάθε γραφικότητα— όσο κι αν αυτό σοκάρει τους έσπετο που δε θέλουν να παραδέχονται ότι η «αθλιότητα» μπορεί να έχει σήμερα άλλες, πιο έξυγνισμένες μορφές. Επιπλέον, ο Βαφέας δίνει μ' αυτήν την ταινία του δείγματα ώριμης κινηματογραφικής δουλειάς που διαθέτει συνέπεια ύφους, ασφαλή αίσθηση ρυθμού και σωστή ισορροπία ανάμεσα στην αισθητική και τη λειτουργικότητα του κάθε πλάνου.

Μπ. Κ.

Ο Ταῦρος και το άγαλμα, του Κώστα Νάτσου

Στην ταινία του Κώστα Νάτσου, Ο Ταῦρος και το άγαλμα, το ντοκυμαντέρ συμπλέκεται με την φιξιών και ο αντικειμενικός σχολιασμός με στιγμές άκρως υποκειμενικής κινηματογράφησης, με τρόπο τόσο ανεξέλεγκτο— σχεδόν ασύδοτο— που άγγίζει τα όρια της σχιζοφρένειας. Φυσικά, σαν κάθε σχιζοφρενική κατασκευή, έχει στιγμές έρεθιστικά ενδιαφέρουσες, άλλα και στιγμές έκνευριστικές στην αυθαιρεσία τους. Εκείνο που σίγουρα δεν έχει, είναι η ισορροπία.

Μπ. Κ.

Στην Ταβέρνα, του Τάκη Παπαγιαννίδη



Η ταινία του Τάκη Παπαγιαννίδη Στην Ταβέρνα συγκεντρώνει αναμφισβήτητες σκηνοθετικές άρετες που εκδηλώνονται στο χειρισμό των χώρων, στο στήσιμο των έπισοδίων, στην καθοδήγηση των ήθοποιών, και, ακόμη στους σωστούς ρυθμούς που υιοθετεί.

Αν γεννιέται κάποιο πρόβλημα στην ταινία, αυτό αφορά περισσότερο τη σχέση της μορφής της με το θέμα της: η γραμμικότητα που χαρακτηρίζει τη δομή της έρχεται από μια άποψη, σε αντίθεση με τη θεματική συμπύκνωση που υπάρχει, κυρίως στο πρώτο μέρος (ή παλιά ταβέρνα της δεκαετίας '50-60). Η αντιστικτικότητα που επιδιώκεται με την αντιπαράθεση του δεύτερου μέρους (σημερινή κοσμική ταβέρνα) δεν αρκεί από μόνη της για να παραγάγει νόημα. Μπορούμε, μάλιστα να πούμε ότι κατά κάποιο τρόπο η έρμηνευτική ματιά «μπλοκάρει» ανάμεσα στους ξεχωριστούς «δγκους» που αποτελούν τα δύο μέρη της ταινίας. Σίγουρα η «είκόνα» (με την κινηματογραφική έννοια, που περιλαμβάνει και τους φυσικούς ήχους και διαλόγους και μουσική που ή πηγή τους βρίσκεται μέσα στο πλάνο) έμπεριέχει δύναμη όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τη δυναμική του φαινομένου το οποίο αποτελεί την άφορμή της ταινίας (το ιστορικό - κοινωνικό φαινόμενο της ταξικής μετατόπισης όρισμένων κοινωνικών στρωμάτων). Η ίδια όμως ή δυναμική αυτή δεν αναπτύσσεται, «άποκλείεται» σχεδόν από την ταινία, άπωθείται — όχι βέβαια από πρόθεση. Οί διάσπαρτες, υπαινικτικές μάλλον αναφορές σε αίτια και παράγοντες της μεταβολής δείχνουν ότι έγινε συνειδητή και φιλότιμη προσπάθεια να έγγραφει με τρόπο έλλειπτικό και ταυτόχρονα να έξηγηθεί ή δυναμική αυτής της μεταβολής. Όμως δεν έπαρκούν. Η παρενθετική εισδοχή της πρόσφατης ιστορίας παραμένει κι αυτή τελικά, ένας ακόμη υπαινιγμός, ενώ ο «Καραϊσκάκης» γίνεται σύμβολο χωρίς να προσλαμβάνει συγκεκριμένο περιεχόμενο.

Συνοπτικά, πρόκειται για μία από τις πιο φιλόδοξες ταινίες του φεστιβάλ, και το γεγονός ότι δίνεται άφορμή για παρατηρήσεις σαν τις παραπάνω (άλλα και για σκέψεις πολύ γενικότερες, τις οποίες δεν μπορούμε να εκθέσουμε σ' αυτό το σύντομο σημείωμα) δίνει το μέτρο της έπιτυχίας της.

Μπ. Κ.

Καβάλλα, Νοέμβρης 1974, της Μαρίας Κομνηνού



Πίσω από την εικόνα διαφαίνονται τα πραγματικά έρωτήματα που διερευνώνται. Η όργανωση όμως αυτού του σκοπού, μέσα από το ύλικό που παρατίθεται, είναι άνώμαλη. Πολιτικές άποψεις, κομματικές επιδιώξεις, ό χώρος και οι άνθρωποι, κομματιαστά και συγκεχυμένα, όλα μαζί ρίχνονται στο ίδιο τσουβάλι. Οί στόχοι τεμαχίζονται και έξαφανίζονται στο μέτρο που ανακαλύπτεται ή ύπαρξή τους, και ή αντίστοιχη κινηματογράφηση τους (όπου συνυπεύθυνος δηλώνεται ο Θόδωρος Αδαμόπουλος) έπεμβαίνει άνασχετικά στην όποια προσπάθεια, έστω και άτελείωτη, κατάδειξής τους. Αν αισθανόμαστε συνέγεια ότι ή άμήχανη συσσώρευση ύλικού έχει σαν αποτέλεσμα να καλύπτεται το άληθινό πρόσωπο της έρευνας, άδυνατούμε αντίστοιχα να παρακολουθήσουμε το άγκομαχητό του πλάνου που, άσχετο και αυτόνομο τις περισσότερες φορές από το περιεχόμενό του, ενισχύει συνεχώς την όπτική άδυναμία του έργου. Σ' όλο το μήκος της ταινίας που οι παραπάνω λόγοι δείχνουν υπερβολικό, παραμένουμε, άναγκαστικά, παθητικοί θεατές μιάς δουλειάς που δομημένη άλλωστε θα έδειχνε το άληθινό της πρόσωπο, μιά κοινωνιολογική δηλαδή έρευνα πάνω σ' ένα χώρο και τα προβλήματά του στη συγκεκριμένη στιγμή και όχι μιά άτροφική προσπάθεια διείσδυσης, που το σκηνοθετικό άγχος στα μέσα πραγματάωσής της την έχει «νεκρώσει» άνεπανόρθωτα.

Ι.Α.



Ἀντιδημαγωγικό, ἀντικραυγαλέο, τὸ ντοκυμανταῖρ *Τελευταῖος σταθμὸς Κρώυτομπερκ* ἦταν ἀναμφισβήτητα μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ λεπτοδουλεμένες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Κινηματογράφος στράτευσης, πολιτικός με τὴν πλατεία ἔννοια τῆς λέξης ἔχει μιὰ ἰδιότυπη πολιτικὴ λειτουργία: Ἀπευθύνεται στὴ συνείδηση περισσότερο παρὰ στὴν πολιτικὴ κατανόηση τοῦ προβλήματος, ὠθώντας ἔτσι τὸ θεατὴ, ἀφοῦ δεῖ τὴν ταινία, ν' ἀναζητήσει τὴν πολιτικὴ ἐπανατοποθέτηση καὶ λύση τοῦ προβλήματος στὸ πεδίο ἐκεῖνο, ὅπου μπορεῖ νὰ γίνεῖ αὐτό, πεδίο ποὺ ὀπωσδήποτε δὲν εἶναι τὸ φιλικό. Εἶναι τὸ πολιτικὸ πεδίο με τὴ στενὴ ἔννοια.

Θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ κατάσταση τῶν μεταναστῶν ἐργατῶν (κι ὄχι μόνο εἰδικὰ τῶν Ἑλλήνων, πράγμα ποὺ δίνει στὴ ταινία τὴ διεθνιστικὴ, κι ἔτσι ταξικὴ, χροιά τῆς) στὴ Δυτικὴ Γερμανία.

Ἡ ταινία λειτουργεῖ διαλεκτικά, με τὴν ἔννοια ὅτι καθορίζει τὴ σχέση, τὶς ἀντιθέσεις καὶ τὴν ἀλληλεξάρτηση δύο ἀναφορικῶν πόλων: Τὸ πολιτικὸ, συνδικαλιστικὸ πρόβλημα, τὸ ὁποῖο ἀπλῶς καταδειχίνεται, καὶ τὸ πολιτιστικὸ, δηλαδή ὁ περιβάλλοντας χώρος, τὸ «κλίμα», γενικὰ ἡ κουλτούρα. Ἡ ἰδιαίτερη κατασκευὴ ἔγκειται λοιπὸν στὴν τοποθέτηση τοῦ πολιτιστικοῦ προβλήματος μέσα στὸν πεδίο ποὺ τὸ περιβάλλει, δεμένο δηλαδή με τὰ καθημερινά, πολιτιστικά, —γιατὶ ὄχι: αἰσθητικά— γνωρίσματα τῶν ἰδιαιτέρων συνθηκῶν μέσα στὶς ὁποῖες ἀναπτύσσεται. Ἔτσι ὁ ἠχητικὸς λόγος, ὅταν εἶναι πολιτικός, εἶναι πάντα off καὶ φαίνεται σὰν νὰ βγαίνει ἀπὸ τοὺς δρόμους, τοὺς διαβάτες, τὰ σπίτια, κι ὄχι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ τὸν λένε, πράγμα ποὺ θὰ μπορούσε ν' ἀποκαταστήσει μιὰ μυθολογικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ πρόσωπο καὶ τὸ λόγο του. Αὐτὴ ἡ τίμια προσπάθεια, μιᾶς ταινίας ποὺ δηλώνεται σὰν τέτοια, δὲν προσπαθεῖ νὰ εἶναι πολιτικὸ δοκίμιο οὔτε καταντάει κείμενο προπαγάνδας, μεταδίδει στὸ θεατὴ τὴν ἀρετὴ τοῦ δημιουργοῦ. Τὴ συνείδηση, με τὴν εὐρεία πολιτικὴ ἔννοια, ἑνὸς προβλήματος στὴν ὁλότητά του.

Πολλὰ θὰ μπορούσαν νὰ λεχτοῦν. Θὰ περιοριστοῦμε στὴ παρουσίαση τῆς σκηνῆς με τὸ τραγούδι τοῦ Μπαγιαντέρα. Τὸ περιεχόμενο τοῦ τραγουδιοῦ παραπέμπει στὴ δυστυχία, τὴ φτώχεια καὶ τὴν ἐρημιὰ τῶν Μεταναστῶν. Παράλληλα ἡ μουσικὴ σὰν ἦχος, ἡ αἰσθητικὴ παρουσία τοῦ ρεμπέτικου, πλημμυρίζοντας τοὺς πανάθλιους, σκοτεινιασμένους καὶ βρώμικους χώρους μιᾶς «πόλης γιὰ Μετανάστες» καταδειχίνει τὴν ἀρνητικὴ «πολιτιστικὴ» παρουσία τοῦ χώρου τῆς ζωῆς, τῆς καθημερινότητας. Τὸ τελευταῖο πλάνο — ἡ κάμερα με ἕνα ἀργὸ τράβελινγκ πλησιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ Μπαγιαντέρα, τοῦ τυφλοῦ ρεμπέτη ποὺ ὁμως ἔχει καρφωμένα τὰ μάτια του ἀπάνω μας καὶ τραγουδάει γιὰ λευτεριά σ' ἕνα χρόνο, ἕνα χωρὸ καὶ κάποιες συνθήκες ποὺ ἔχουν ἤδη καταδειχτεῖ στὴν ταινία καὶ ἀναπαρίστανται μῶρα ποιητικὰ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπεγνωσμένη ἀποκατάσταση ἐπαφῆς καὶ προσέγγισης με τὸν τυφλὸ — ἐπιστεγάζει ἀριστουργηματικὰ τὴν ταινία, ποὺ στὸ χέρι μας εἶναι μέσα ἀπ' τὶς διαδικασίες τῆς στράτευσης, νὰ τὴ δούμε καὶ νὰ τὴν ἀλλάξουμε ὅπως δὲν τὴν εἶδε ἀλλὰ τὴν τραγούδησε ὁ τυφλὸς τραγουδιστής.

Δημήτρης Καπετανάκης

Τελευταῖος σταθμὸς: Κρώυτομπερκ, τοῦ Γιώργου Καρυπίδη.



Πίστομα, τοῦ Πάνου Κοκκινόπουλου.



Ἡ ἄλλη σκηνή, τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου.

Τὸ Πίστομα τοῦ Πάνου Κοκκινόπουλου, ἦταν ἀπὸ τὶς λίγες ταινίες τοῦ φεστιβάλ ποὺ ἔτυχαν μιᾶς ὁμόφωνης ἀποδοχῆς. Καὶ δικαιολογημένα. Γιατὶ ἡ ταινία ἐπιβάλλεται με τὴν αὐστηρή, ἀλλὰ καὶ πυκνὴ δόμησή της, τὴν ἔλλειπτικὴ ἀλλὰ καὶ σαφὴ ἀφήγηση, τὴν μεθοδικότητα ἀλλὰ καὶ εὐριματικότητα τῆς σκηνοθεσίας. Τὸ ὁμώνυμο διήγημα τοῦ Κ. Θεοτόκη, στὸ ὁποῖο στηρίζεται ἡ ταινία, ἀναπλάθεται δημιουργικὰ μέσα σὲ πέντε πλάνα, ἐνῶ ἤδη τὰ δύο προλογικὰ πλάνα καὶ οἱ μεσοτίτλοι ἔχουν πετύχει ἕναν διπλὸ στόχο: ἀφενὸς νὰ ἐντάξουν τὴν κυρίως ἀφήγηση στὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ της πλαίσιο, καὶ ἀφετέρου νὰ τὴν διευρύνουν, ἀποδίδοντας τῆς μιὰ δυναμικὴ διαχρονικότητα. Κι αὐτὸ εἶναι ἡ πιὸ οὐσιαστικὴ καὶ πιὸ δημιουργικὴ ἐρμηνευτικὴ ἐπέμβαση ποὺ πετυχαίνει ὁ Π. Κοκκινόπουλος πάνω στὸ λογοτεχνικὸ του πρωτότυπο.

Μπ. Κ.

Ἡ ἄλλη σκηνὴ τοῦ Μ. Δημόπουλου δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα σχόλιο πάνω στὸν «Θίασο», ἀλλὰ ἀγγίζει μερικὰ σχήματα, ποὺ θεωροῦνται ἔξω ἀπὸ ἕναν καθιερωμένο χωρὸ ἀνάλυσης. Ξεχωρίζουμε δύο σχήματα: τὸ πρῶτο ἀναφέρεται στὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει στὴν ταινία, ὅπως παρουσιάζεται στὴν ὀθόνη καὶ τὶς διαδικασίες παραγωγῆς της· τὸ δεύτερο, στὴ δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιον, δηλαδή με μιὰ ταινία-κριτικὴ.

Τὸ πρῶτο σχῆμα καλύπτει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ταινία, ὡς τελικὸ προϊόν, καὶ τὴν πρακτικὴ τῆς ἐπεξεργασίας καὶ τῆς παραγωγῆς της. Ποιὰ εἶναι ἡ σειρά αὐτῆ ἢ σκηνοθετῆς κάνει τὴν ἀνάγνωση τῆς πραγματικότητας, δηλαδή ξεκινώντας ἀπὸ τὰ γεγονότα προχωρεῖ στὴ διατύπωση τῶν ἐρμηνεϊῶν τους· οἱ ἐρμηνεῖες μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν «οἱ πρῶτες ὕλες» τῆς ταινίας. Εἶναι, βέβαια, προφανὲς ὅτι οἱ ἐρμηνεῖες δὲν περνοῦν αὐτούσιες στὴν ταινία, ἀλλὰ μεταφράζονται ἢ μετατρέπονται σὲ σημεῖα. Ἔχουμε λοιπὸν τὴ σειρά:

[πραγματικότητα / σημεῖα] / νόημα-ἐρμηνεῖες / [σημεῖα ταινία]. Για νὰ γίνεῖ ἡ ἀνάγνωση τῆς πραγματικότητας, ὑποτίθεται ὅτι ἡ τελευταία μπορεῖ νὰ ὁργανωθεῖ σὲ κάποιο ὕλικό, δηλαδή νὰ δοθεῖ μέσα ἀπὸ ἕνα σύνολο στοιχείων ποὺ βρίσκονται σὲ συσχέτιση, καὶ κάθε στοιχεῖο ἔχει μιὰ ὀρισμένη ἀξία. (Γι' αὐτὸ γράφουμε [πραγματικότητα / σημεῖα]). Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ σκηνοθετῆς ἐπιλέγει τὰ στοιχεῖα καὶ τὴν συσχέτισή τους προχωρεῖ στὴν ἐρμηνεία. Κι' ὅταν πλέον διαλέγει τὸ ὕλικό τῆς ταινίας, δημιουργεῖ ἕνα νέο σύστημα σημεῖων. (Γι' αὐτὸ γράφουμε [σημεῖα ταινία]).

Ὁ θεατῆς, τελικά, τοποθετεῖται μπροστὰ στὴν ταινία καὶ στὴν «ἰδανικὴ» περίπτωση θὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξει σὲ ὅλη τὴν σειρά, ποὺ περιγράψαμε πιὸ πάνω, γιὰ τὴν ἀνάγνωση καὶ τὴν ἀπόλαυσή της. Ἡ ἀνάγνωση καὶ ἡ ἀπόλαυση ἀποκτᾶ μιὰ προσωπικὴ χροιά, ὅταν ὁ θεατῆς



τοποθετεί την ταινία, στο σύνολο των ταινιών που έχει δει*. Η ταινία έτσι αποκτά μια σχετική αξία στο σύνολο αυτό και γίνεται ένα σημείο.

Η άλλη σκηνή τοποθετείται στη φάση που ο σκηνοθέτης του Θιάσου οργανώνει τα σημεία-σκηνές και παράγει την ταινία. Στην ταινία του ο Μ. Δημόπουλος μάς παρουσιάζει σκηνές από τον Θίασο αλλά και τις διαδικασίες παραγωγής τους. Αυτή η παρουσίαση δεν είναι τυχαία, αλλά γίνεται με τέτοιο τρόπο που θυμίζει μια παράλληλη προβληματική διατυπωμένη από τον Φρόντ**.

Η άλλη σκηνή παρουσιάζει τη σχέση ανάμεσα στην ταινία ο Θιάσος και το γυρισμά της, ενώ ο Φρόντ ψάχνει τη σχέση ανάμεσα στο όνειρο και την επεξεργασία του όνειρου. Άλλα τί είδους «παράλληλια» μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στις δύο αυτές προβληματικές;

Ο Φρόντ αναζητώντας ένα νόημα στο όνειρο οδηγείται στην «υποσυνείδητη λογική» που το διέπει, δηλαδή στους κανόνες που οργανώνουν και δομούν το όνειρο και που είναι διαφορετικοί από τους κανόνες της εγρήγορσης. Το κύριο ενδιαφέρον του Φρόντ ήταν να περάσει από το εκδηλο περιεχόμενο του όνειρου, στο λανθάνον με βάση τις αρχές της επεξεργασίας του όνειρου, που αποτελούν και το κύριο μέσο για τη μελέτη του υποσυνείδητου. Ως βασική αρχή της έρμηνείας των ονείρων δέχεται, ότι το όνειρο είναι ή σκηνή όπου «εμφανίζεται» ο πόθος. Ο πόθος όμως δεν εμφανίζεται αυτούσιος αλλά επιβάλλεται «μεταμφιεσμένος». Στην εγρήγορση ή άλλη σκηνή υποχωρεί μπροστά στη συνειδητή σκέψη.

Με την «άλλη σκηνή» ο Μ. Δημόπουλος προτείνει μια δόμολογη προβληματική ανάμεσα στην επεξεργασία του όνειρου και το γύρισμα μιας ταινίας. Δηλαδή, όπως ο πόθος εμφανίζεται μεταμφιεσμένος στο όνειρο, έτσι και η έρμηνεία της πραγματικότητας από το σκηνοθέτη περνάει μεταμφιεσμένη μέσα στην ταινία.

Το δεύτερο σχήμα αναφέρεται στη δυνατότητα —ίσως στην αναγκαιότητα— για τον κινηματογράφο να κριθεί από τον ίδιο· προνόμιο, που μέχρι τώρα το είχε ο γραπτός λόγος. Ένα ανάλογο πρόβλημα έχει απασχολήσει και τον Λακάν, όταν επιμένει, πώς μια θεωρία για το υποσυνείδητο πρέπει να είναι ισόμορφα δομημένη με το υποσυνείδητο. Ακριβώς γι' αυτό αρνείται τη γλώσσα που υπακούει στους κανόνες της εγρήγορσης για να αναλύσει το υποσυνείδητο, γιατί αυτό διέπεται από άλλους κανόνες. Παρόλο που αυτό δεν είναι απόλυτα έφικτό, τουλάχιστον ελαττώνει προς αυτή την κατεύθυνση την ιδεολογική αυθαιρεσία.

Αν και ο Μ. Δημόπουλος με την ταινία του επιχειρεί μια κριτική του κινηματογράφου μέσω της παραγωγής μιας συγκεκριμένης ταινίας και όχι μετά την ολοκλήρωσή της, ή χρησιμοποίηση της κινηματογραφικής γραφής στο χώρο της κριτικής άγγιζει μια παράλληλη προβληματική με αυτήν του Λακάν.

Άλλα πώς άλλη σκηνή προβάλλει τα δύο σχήματα. Μια απάντηση στο ερώτημα αυτό μπορεί να δοθεί με την αντιπαράθεση της γραφής του Θιάσου και της γραφής της άλλης σκηνής.

* Αυτή η τοποθέτηση δεν είναι βέβαια και η μόνη.

** «Έρμηνευτική των ονείρων».



Νομίζουμε πως ο Θιάσος στην ανέλιξη του υπακούει στην αποδεικτική αναγκαιότητα της δικαίωσης της αντίστασης. Ο σκηνοθέτης του Θιάσου, κάτω από τις απαιτήσεις μιας σύγχρονης προβληματικής, προσοφάσισε το νόημα που δίνει στην περίοδο αυτή της Έλληνικής ιστορίας και αναζήτησε την κινηματογραφική μορφή που θα στηρίξει αυτό το νόημα. Μερικές σκηνές του Θιάσου αναφέρονται σε πραγματικά γεγονότα, μόνο που γυρίζονται σε άλλους χώρους (π.χ. ή Μάχη της Αθήνας αναπαράσταινεται σε μιάν έπαρχιακή πόλη) με αποτέλεσμα το ιστορικό νόημα να είναι παρόν και απόν από την ταινία. Ο Θ. Αγγελόπουλος, συνδέοντας τη ζωή του θιάσου με τα ιστορικά γεγονότα, πετυχαίνει μια ελευθερία στο χειρισμό της ταινίας αλλά όμως φορτώνεται με μια γραφικότητα ή με μιάν εξαίρεση που ενυπάρχει στο θίασο. Παρά το γεγονός αυτό, ή όλη ταινία διατρέχεται από μιά λειτουργικότητα. Ο σκηνοθέτης του Θιάσου δομεί την ταινία του με άσκητικότητα, με το να έχει «έξοστρακίσει» το διαφορούμενο των ιστορικών γεγονότων και με το να έχει προβλέψει «το τυχαίο» τους. Η άμφισβήτηση της ίδιας της ταινίας έχει άπωθηθεί και τελικά ή συνοχή της ταινίας αποκτά χαρακτήρα πουριτανικό, όχι στο επίπεδο της ήθικης βέβαια, αλλά σε αυτό της γραφής.

Η άλλη σκηνή χωρίς να επιχειρεί μιά κριτική της συγκεκριμένης ταινίας, μένει στις διαδικασίες παραγωγής της και ενδιαφέρεται κυρίως για τους μηχανισμούς του κινηματογράφου.

Ο Μ. Δημόπουλος ασχολείται με το «τυχαίο», με αυτό που μένει έξω από τον στενό έλεγχο της παραγωγής.

Προσπαθεί να πιάσει τους χώρους του γυρίσματος, την προετοιμασία των ήθοποιών, τις επιθυμίες του σκηνοθέτη του Θιάσου, τους συνεργάτες του γυρίσματος. Αυτό το «παιχνίδι» με το απρόβλεπτο μάς δίνει την ευκαιρία να βρούμε ένα νόημα έξω από μιά αποδεικτική και να σταθούμε μπροστά στο ξεσκέπασμα μιας ψευδαισθησης.

Ο Θ. Αγγελόπουλος θέλει να δώσει μιά ταινία «διαφανή», όπου ο ίδιος θα είναι απάν και μόνο ή ιστορία θα είναι παρούσα, τελικά μάς φανερώνει το αναπόφευκτο της ιστορικότητας. Ο σκηνοθέτης της άλλης σκηνής με την «ιστορία» του γυρίσματος είναι αναγκαστικά παρών.

Ο σκηνοθέτης του Θιάσου κάνει τα περάσματα στην ιστορία με τον θίασο, θυμίζοντας ότι την ιστορία ίσως την ενεργοποιεί ένας μύθος. Ο Μ. Δημόπουλος οδηγεί ο ίδιος το αυτοκίνητο από πόλη σε πόλη, θυμίζοντας έτσι ότι ή άλλη σκηνή δεν είναι παρά ότι μένει από το πέρασμα μιας ψυχικότητας σε μιάν άλλη.

Με μιά μεταφορά —αυθαιρέτη βέβαια— θα λέγαμε ότι ο Θιάσος επιβάλλεται με την συμφωνική του δομή, ενώ ή άλλη σκηνή είναι εμπνευσμένη από τους αυτοσχεδιασμούς της τζάζ.

Ο Μ. Δημόπουλος λοιπόν με την άλλη σκηνή προτείνει με έναν τρόπο καθαρά κινηματογραφικό έναν ισομορφισμό ανάμεσα στο όνειρο, την επεξεργασία του όνειρου, το υποσυνείδητο και στην ταινία, το γύρισμα της ταινίας τον πόθο του σκηνοθέτη.

Δημοσθένης Αγραφιώτης



Μιά συζήτηση για τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο

Ἡ συζήτηση πὸ ἀκολουθεῖ ἔγινε μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν Κώστα Φέρρη, Θόδωρου Ἀγγελόπουλου, Κώστα Παπανικολάου (τῆς Ὀμάδας τῶν 6), Γιάννη Σμαραγδῆ καὶ Θανάση Ρεντζῆ μετὴ συμμετοχῆ τῶν Μιχάλη Δημόπουλου καὶ Τῶνη Λυκουρέση τοῦ Σ.Κ. '75. Ὁ Θ. Ρεντζῆς δὲν παρακολούθησε τὴ συζήτηση ἐξαρχῆς.

Εἶχαν προσκληθεῖ κι ἄλλοι σκηνοθέτες πού, γιὰ διάφορους λόγους, δὲν μπόρεσαν νὰ παρευρεθοῦν στὴ συζήτηση.

...

Δημόπουλος: Σκεφτήκαμε νὰ ὀργανώσουμε μία συζήτηση μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πάνω σὲ δύο θέματα. Τὸ ἓνα εἶναι τὸ φεστιβάλ καὶ τὰ προβλήματα πὸ θέτει τὸ ἴδιο, σὰν θεσμὸς καὶ σὰν προσωπικὴ ἐμπειρία. Καὶ ἂν ἔχετε προτάσεις γιὰ τὸ πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι αὐτὸ τὸ φεστιβάλ καὶ γιὰ τὸ πῶς θὰ ἐνισχυθεῖ ὁ κινηματογράφος μέσω τοῦ φεστιβάλ ἢ καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτό. Τὸ δεύτερο εἶναι οἱ δικές σας προσωπικὲς ἐργασίες πὸ ἢ κάθε μία ἀντιπροσωπεύει μία διαφορετικὴ τάση καὶ ὅλες μαζί διαμορφώνουν αὐτὸ πὸ μπορούμε νὰ ποῦμε ἑλληνικὸς κινηματογράφος σήμερα.

Φέρρης: Νομίζω ὅτι αὐτὸ πὸ πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶναι ὅτι ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος γίνεται αὐτὴ τὴ στιγμή. Δὲν ὑπάρχει κινηματογράφος χαρακτηρισμένος μετὴ κλειστὰ ὄρια, μὴ σχολῆ στὴν ὁποία κινούμαστε, γι' αὐτὸ καὶ ἔχουμε ὅλες αὐτὲς τὲς τάσεις. Ὅσες ταινίες εἶχαμε στὴ Θεσσαλονίκη, τόσες καὶ τάσεις, μετὴ ἀκραία περίπτωση τὸν Ἀγῶνα ἀφενὸς καὶ τὲς *Μαρτυρίες* ἀφετέρου πὸ εἶχαν ἀκριβῶς τὸ ἴδιο θέμα, πολλὲς φορὲς τοὺς ἴδιους χώρους, γυρισμένους μετὴ τελείως διαφορετικὴ γλώσσα. Ἡ πρώτη διαπίστωση πὸ πρέπει νὰ κάνουμε εἶναι ὅτι αὐτὴ τὴ στιγμή σίγουρα ἔχουμε σκηνοθέτες, καὶ καλοὺς, πὸ ξέρουν νὰ χειριστοῦν τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει καὶ πολλὰ πράγματα γιὰ τὸ ἀπὸ τὲς ταινίες πὸ εἶδα ἐγὼ φέτος (τὸ φέρνω πάντα σὲ πρῶτο πρόσωπο γιὰ τὸ ὅτι μπορεῖ νὰ διαφανοῦν οἱ ἄλλοι) εἶχα τὴν αἴσθηση ὅτι πρὶν ἀκόμη φτάσουμε νὰ ἐκφράσουμε δικές ἀπόψεις γιὰ τὸν κινηματογράφο, πὸ πολὺ χτυπιόμαστε στὸ ἐπίπεδο τοῦ πῶς νὰ «κατασκευάσουμε» μὴ ταινία, μετὴ ὅλα ὅσα κουβαλάει αὐτὴ ἢ λέξη: πῶς νὰ φτάσει ὡς τὸ τέλος τοῦ γυρίσματος, πῶς νὰ χρηματοδοτηθεῖ, πῶς νὰ ἀποσβεσθεῖ, πῶς νὰ ἔχει κάποια ἀπήχηση σὲ ἓνα ἄλλα κοινὸ, εἴτε γαλαρία λέγεται, εἴτε ἐπιτροπὴ βραβεύσεως, εἴτε Ἐπιτροπὴ Προστατευόμενων Ταινιῶν, εἴτε κοινὸ. Αὐτὸ τὸ εἶδα σὲ ὅλες τὲς ταινίες τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ. Βρισκόμαστε σὲ μὴ ἀγωνιώδη προσπάθεια νὰ πραγματοποιη-

Ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος γίνεται τώρα

Ἀντικείμενο ὁ τόπος μας

σουμε αὐτὲς τὲς ταινίες, ἀλλὰ ἔχουμε προδιαγραφές, μπορεῖ νὰ μὴ λέγονται ἐμπορικὲς προδιαγραφές, ἀλλὰ ἀπήχησης ἢ κάλυψης τῶν ἐξόδων ἔχουμε ὅμως, καὶ αὐτὸ φαίνεται στὲς ταινίες. Πρέπει, λοιπόν, ἐμεῖς οἱ ἴδιοι νὰ ψάξουμε νὰ βροῦμε τὲς ἰδανικότερες προδιαγραφές πὸ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν στὸ νὰ κάνουμε ταινίες πὸ θὰ μᾶς ἐκφράζουν πραγματικά.

Ἡ ἐπιθυμία νὰ κάνεις ἓνα ντοκυμαντέρ μεγάλου μήκους ὑπάρχει, ἢ πληθῶρα ὅμως τῶν ντοκυμαντέρ μεγάλου μήκους μὴ ἔδωσε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἦταν λύση εὐκολίας. Τὸ ἴδιο, ἴσως, ἀφορᾷ ἐν μέρει καὶ τὴ δουλειὰ τῆς τρικέζας. Βέβαια, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πὸ δικαιώνει ἢ ὄχι τὸ δημιουργό, ὅμως αὐτὴ ἢ τὰση πὸ θὰ πάει τοῦ χρόνου, θὰ βρεθοῦν ξαφνικὰ 40 ντοκυμαντέρ καὶ ἄλλες 20 ταινίες μετὴ τρικέζα, πὸ θὰ γίνουν ἀπλῶς καὶ μόνο γιὰ νὰ στοιχίσουν λίγο καὶ νὰ ἀρπάξουν τὰ λεφτὰ τῆς Προστατευόμενης; Ἡ θὰ ὀδηγηθοῦμε σωστὰ σ' αὐτὸ πὸ πραγματικὰ μᾶς κάνει κέφι; Πέρα ἀπὸ τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἢ μαζί μετὴ τὸ φεστιβάλ, τί οἰκονομικὲς δυνατότητες ἔχει ἓνας σκηνοθέτης στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ κάνει ταινία καὶ πῶς μπορούμε νὰ ἐκμεταλλευτοῦμε καὶ νὰ τροποποιήσουμε τοὺς θεσμούς, ὥστε νὰ ἐξυπηρετηθεῖ αὐτὴ ἢ δημιουργία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου; Ἐδῶ πρέπει νὰ ψάξουμε.

Παπανικολάου: Ἐγὼ ἤδη μὴ εἰσήγησα πάνω στὸ θέμα. Κατ' ἀρχὴν, ἐπειδὴ ἐκπροσωπῶ μὴ ὀμάδα, θέλω νὰ πῶ ὅτι στὸ βαθμὸ πὸ πολλὰ πράγματα δὲν ἔχουν ζυμωθεῖ μέσα στὴν ὀμάδα, ὅσον ἀφορᾷ τὸ φεστιβάλ, καὶ ἐπειδὴ οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ μᾶς ἦσαν πρῶτη φορὰ σὲ ἐπαφὴ μ' αὐτό, δὲν μπορῶ νὰ κάνω προτάσεις.

Ὅπως ὅποτε τὸ φεστιβάλ ἔχει μὴ ἱστορία. Ἐγὼ, στὸ βαθμὸ πὸ ἔχω τὴν ἐμπειρία τῶν προηγούμενων φεστιβάλ, (βέβαια, βλέποντας σκόρπια τὲς ταινίες, γιὰ τὸ πὸ δὲν εἶχα παρακολουθήσει) θέλω νὰ πῶ μερικὰ πράγματα πὸ μὴ ἔκαναν ἐντύπωση στὸ φετινὸ φεστιβάλ, σὲ ἀντίθεση μετὴ τὰ προηγούμενα. Κατ' ἀρχὴν ὑπῆρχαν μερικὰ κοινὰ κριτήρια ἀνάμεσα στὴν ἐπιτροπὴ καὶ στὸ κοινὸ τοῦ ἐξώστη, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ μερικὲς διαφωνίες στὲς ταινίες μικροῦ μήκους. Κι αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ, δείχνει τὴν ἰδεολογικὴ βάση τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ. Κάτι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ πὸ ἰδιαίτερα μὴ ἐνόχλησε εἶναι ἓνας νοσηρὸς, θὰ ἔλεγα, ἀνταγωνισμὸς πὸ κυκλοφορεῖ ἐκεῖ, ἀνάμεσα στὸ φεστιβάλ καὶ στὸ ζαχαροπλαστεῖο «Ντορέ», μὴ διάθεση νὰ ἐπανερχόμαστε σ' ἓνα κουτσομπολιό στυλ στὰ ἴδια καὶ στὰ ἴδια, ἢ ταινία σου, ἢ ταινία μου κλπ. Κάτι ἄλλο πὸ θέλω νὰ τονίσω εἶναι ὅτι, μετὴ ἐξαιρέση ἴσως τὴν κριτικὴ τῆς «Αὐγῆς» (σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο — σὲ ἄλλα διαφωνῶ) δὲν τονίστηκε ἢ παρουσία τῆς ὀμαδικῆς δουλειᾶς. Φαίνεται, τελικὰ, ὅτι εἶναι ἀντικειμενικὰ δύσκολο νὰ ἐπιβληθεῖ μὴ τέτοια δουλειὰ.

Μπορῶ νὰ χαρακτηρίσω τὸ φετινὸ φεστιβάλ σὰν καμπὴ, σὲ σχέση μετὴ τὲς ταινίες πὸ παρουσιάστηκαν σ' αὐτό. Ἦταν μὴ προσπάθεια τὸ κινηματογραφικὸ μᾶς ἀντικείμενο νὰ εἶναι αὐτὸς ἐδῶ ὁ τόπος. Ἐχοντας αὐτὸν τὸν προσανατολισμὸ εἶδα στὸ φετινὸ φεστιβάλ μὴ τομῆ. Εἶδα δύο στρατόπεδα δὲν ξέρω ἂν θὰ ἔπρεπε νὰ μιλήσω γιὰ τὲς ταινίες πὸ συγκεκριμένα, ἀναφέρω τὲς ταινίες τοῦ Ρεντζῆ *Βιογραφία* καὶ τοῦ Σφήκα *Μητροπόλεις* πὸ ἔχουν ἓναν γενικότερο προβληματισμὸ σὲ ἀντίθεση μετὴ πληθῶρα ἄλλων ταινιῶν πὸ ἔχουν τὸν κινηματογραφικὸ τους ἀντικείμενο στραμμένο σὲ τούτη ἐδῶ τὴ ζωὴ. Φυσικὰ, τὸ ὅτι ἐμεῖς κάναμε ἓνα τέτοιο ντοκυμαντέρ, ὅπως εἶναι ὁ Ἀγῶνας, καὶ πιστεύουμε σ' αὐτό, δὲ σημαίνει ὅτι μόνο τέτοιες ταινίες πρέπει νὰ γίνονται, ὅπως ὅποτε ὅμως βλέπουμε σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση μὴ ἀγάπη καὶ μὴ στοργικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Αὐτὴ ἢ προσπάθεια πιστεύω ὅτι ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ πῆρσι καὶ ἴσως καὶ ἀπὸ παλαιότερα φεστιβάλ. Φέτος βλέπω νὰ πλησιάζονται περισσότερο καὶ σὰν ἀντικείμενο καὶ σὰν περῶντας σ' ἓνα καθαρὸ σμα τοῦ καθένα, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ *Θίασο* καὶ περῶντας σ' ἓνα καθαρὸ ντοκυμαντέρ ὅπως τὸ δικὸ μᾶς, ἀκόμη ἀναφέρω τὴν ταινία τῆς Βουδούρη *Καραγκιόζης* πὸ κάνει μὴ προσπάθεια νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ ζήτημα μέσα ἀπὸ ἓνα παράλληλο κοίταγμα τοῦ Καραγκιόζη καὶ, στὸ ἴδιο διάστημα, τῆς ἱστορίας τῆς Ἑλλάδας.

σας, να πάρετε την κόπια υπό μάλης και να τρέχετε σε μία περιπέτεια. Αυτόι οι 40 άνθρωποι που θα είχαν ξρθει γι' αυτή τη συγκεκριμένη δουλειά, θα έβλεπαν τις ταινίες και όλος ο ευρωπαϊκός χώρος θα είχε μία πλήρη ἐνημέρωση.

Άγγελόπουλος: Ύπηρξε ή σκέψη να γίνει αυτό, και ειπώθηκε και κάτι άλλο, ένα μέρος των χρημάτων να διατίθεται για να μπαίνουν υπότιτλοι στις ταινίες.

Ρετζής: Για να γίνει αυτό, Θόδωρε, πρέπει να υπάρχει ένας άνθρωπος εκεί να μπορούμε να συνεννοηθούμε. Τό άλλο που έχω να σας πω, είναι ότι αυτοί πάνε να κείσουν τό ελληνικό φεστιβάλ και να κρατήσουν τό διεθνές. Φέτος έκαναν δύο βήματα: πρώτον έκαναν ξεχωριστά τὰ 2 φεστιβάλ και δεύτερον, στό διεθνές υπήρχε αφθονία χρήματος που έρρεε για ότιδήποτε, και, τελικά, έφαγαν και τὰ μισά λεφτά που αναλογούσαν στό ελληνικό. Στο δικό μας, απεναντίας τί έγινε, ένα σύστημα που δέν έβρισκε κανείς άκρη.

Άγγελόπουλος: Δέν είναι μόνον αυτό. Δύο φορές, τουλάχιστον, τό φεστιβάλ κινδύνευσε να διακοπεί. Ύπάρχει και ή σχετική ανακοίνωση που βγήκε τὴν Πέμπτη τὸ πρωί. Και έγινε και τὴν ήμέρα τῆς προβολῆς τοῦ *Θίασου*. Όταν ειπώθηκε κάτι για τὴν πορεία έξω και ήρθαν και με βρήκαν άνθρωποι από τις οργανώσεις να μου ζητήσουν να μὴν κάνω τὴν προβολή, τούς εἶπα: ἀν σταματήσω ἐγὼ τὴν προβολή σημαίνει ότι παύει τό φεστιβάλ.

Άγγελόπουλος: Νομίζω ότι πρέπει να αντιμετωπίσουμε τό πρόβλημα γενικότερα. Τό πρόβλημα ελληνικός κινηματογράφος και πρὸς τὰ που τείνει. Με ποιὰν ἔννοια και, πότε θα μπορούμε να μιλήσουμε για κινηματογράφο ὁ ὁποῖος θα έχει ἔθνικὸ πρόσωπο και ταυτόχρονα θα είναι βιώσιμος και ἐδῶ, στό χώρο δηλαδή που λειτουργεί, και έξω σὰ δυνατότητα ἀνταλλαγῆς και ἐπιστροφῆς κάποιου χρηματικοῦ ποσού. Ὁ Ἕλληνικὸς κινηματογράφος, κατὰ τὴ γνώμη μου, πρέπει να ξεπεράσει αυτό τό στάδιο τοῦ ἀποκλεισμοῦ, που είναι ὄχι ἀπλῶς οικονομικὸς ἀποκλεισμός ἀλλὰ ταυτόχρονα πολιτιστικὸς και ἰδεολογικός. Και δέν είναι μόνον τό γεγονός ότι ή γλώσσα μας μιλιέται πολὺ λίγο ἀλλὰ ότι φτιάχνουμε προϊόντα προορισμένα ειδικὰ για τό ἐσωτερικό. Ύπάρχει και ή ἄλλη τάση που τὴν εἶδαμε να ἐκφράζεται ἀκόμη και φέτος, ταινίες που δέν ἀφοροῦν τὸν χώρο, μόνον προσπαθοῦν να χτυπήσουν μιὰ ξένη ἀγορά, ἀλλὰ με στοιχεία ἤδη ξεπερασμένα. Αυτό δείχνει ἔλλειψη ἐπαφῆς με αυτό που γίνεται στόν παγκόσμιον κινηματογράφο σὰν προβληματική και, ταυτόχρονα, ένα εἶδος πνευματικοῦ σνομπισμοῦ. Κι αυτό είναι μιὰ ἀπὸ τις πιὸ ἐπικίνδυνες τάσεις.

Εἶναι πολὺ δύσκολο να μιλήσει κανείς για τάσεις, ὑπάρχει μιὰ βεντάλια τελείως ἀνοιχτή, δέν μπορεί κανείς να καθορίζει μέσα ἀπὸ τις περισυνές οὔτε ἀπὸ τις φτεινές ταινίες μιὰ κατεύθυνση, ἔτσι που μαζεμένες κάποιες ταινίες να ἀποτελοῦν ένα ἔθνικὸ πρόσωπο, ἕνα κινηματογράφο που θα μπορούσε να ὀνομαστει «Νέος Ἕλληνικὸς Κινηματογράφος». Εἴμαστε στό στάδιο τῆς ἀναζητήσης και ὁ καθένας χωριστά. Ίσως και ή ἐπόμενη χρονιά να καταναλωθεῖ σ' αὐτὴν τὴν προσπάθεια, ἀλλὰ τό ἐλπιδοφόρο είναι ότι ὑπάρχει μιὰ σαφῆς ἀνοδος σὴν ποιότητα. Παρακολοῦθῶ τό φεστιβάλ ἀπὸ τό 1965, φέτος ἦταν ή πρώτη φορά που όλες οι ταινίες λειτούργησαν ἀπὸ ένα ἐπίπεδο πνευματικὸ και πάνω.

Δέν ξέρω ποιά φόρμουλα θα βρεθεῖ ὥστε τό φεστιβάλ να διαμορφωθεῖ ἔτσι που να μὴν ἀποτελεῖ τὸν ἀποκλειστικὸ στόχο κάθε ταινίας που γίνεται σὴν Ἑλλάδα, και, ἔτισης, να μὴν είναι ἀπαραίτητη ή ἔλεγχοςύννη τοῦ κράτους γι' αὐτὲς τις ταινίες. Ύπηρξε μιὰ σκέψη για ένα κέντρο κινηματογράφου, που θα χρηματοδοτοῦσε τις ταινίες σὴν βάση κάποιου προῦπολογισμοῦ...

Φέρρης... "Αν περιμένουμε τό κέντρο κινηματογράφου, θα νυχτώσουμε. Για μένα ή λύση αὐτὴ τὴ στιγμή είναι ή ἔξῃς: θα πρέπει τό ἐπόμενο φεστιβάλ να δουλέψει για τό μεθεπόμενο. Πρώτον να ἀπελευθερωθοῦν τὰ βραβεῖα τελείως ἀπὸ τις οικονομικὲς ἐνισχύσεις. Να δοθοῦν ὁσαδήποτε βραβεῖα, έχει καθαρῆσει ἕνα θαυμάσιο κατάλογο ὁ Ρετζῆς με 52 ειδικότητες, να βραβευτοῦν ὅσες ειδικότητες ἀπὸ αὐτὲς θέλουν. Τὰ χρήματα, όμως, κατὰ κανένα τρόπο δέν πρέπει να τὰ βγάλλουμε ἀπὸ τό φεστιβάλ και να τὰ ρίξουμε στις προστατευόμενες ταινίες γιατί ἔτσι πέφτουμε σὴν ἴδια παγίδα. Πρέπει να φυλαχτοῦν αὐτὰ τὰ λεφτά μέσα στό φεστιβάλ πάντα. Τό θέμα, πάντως, είναι αὐτὰ τὰ λεφτά να μὴν πηγαίνουν σὴν τσέπη σὰ δῶρο ἀλλὰ να δίνονται στόν παραγωγὸ που θα χρηματοδοτῆσει τὴν ἐπόμενη ταινία τοῦ τάδε σκηνοθέτη που ἀξίζει τὸν κόπο να κάνει ἄλλη μιὰ ταινία.

Άγγελόπουλος: Και ποιός θα τό κρίνει αυτό;

Φέρρης: Καλά, αυτό είναι ένα πρόβλημα που δέν λύνεται ποτέ. Ποιός κρίνει τώρα τις ταινίες, ή ἴδια παγίδα είναι. Ἐτσι όμως, όταν θα βραβεύσει σὰ σκηνοθέτη θα μπαίνουν στό ταμειό 200 χιλιάδες και μόλις τελειώσκει τὴν ἐπόμενη σου ταινία μπορείς να κάνεις ένα μέρος τῆς ἀπόσβεσης.

Θα κάνω μιὰ ταινία ὅπως μου ἀρέσει, ἔχω ἐκεῖ 200 χιλιάδες, θα πάρω ἴσως και τις 300 τῆς προστατευόμενης, και ἄλλα ἀπὸ δέν ξέρω ποιὲς ἄλλες ἐνισχύσεις, θα πετύχουμε ἀπὸ δῶ και πέρα φορολογία στις ξένες ταινίες κλπ., θα βγάλω και ἀπὸ τὴν τηλεόραση αὐτό, ἀπὸ τὴν ἀγορὰ αὐτό, κάποια πιθανότητα και στό ἐξωτερικό...

Άγγελόπουλος: Δέν λύνονται ἔτσι τὰ προβλήματα βρὲ Κώστα. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαδικασία που λές θα ὑπάρξει, ἀναγκαστικά, ἕνας προσανατολισμός πρὸς φτηνές ταινίες, ὅπου τό ἀναγκαστικὸ καθορίζει και τό αἰσθητικὸ περιεχόμενο και τὴν πληρότητα τὴν ἰδεολογική και τις δυνατότητες ἐξαγωγῆς, και τίς δυνατότητες διανομῆς σὴν Ἑλλάδα, που ἔχουμε πολὺ καλὰ ότι είναι πολὺ συγκεκριμένες γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τις ταινίες. Θέλω να ρωτήσω: πῶσες ἀπὸ τις ταινίες που παίχτηκαν φέτος στό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θα βγοῦν στοὺς κινηματογράφους φυσιολογικά;

Διανομή Παπανικολάου: Στο μεγάλο κύκλωμα ἔννοεῖς;

Άγγελόπουλος: Ναί, μὴν κοιτᾶς, τὴ δική σας τὴν ταινία που μπορείτε να τὴν παίξετε ἀπὸ σύλλογο σὲ σύλλογο, ὁ Κώστας δέν μπορεί να κάνει τό ἴδιο με τὴ δική του.

Παπανικολάου: Δέν ξέρω ἀν θεωρεῖται φυσιολογικὸ να παιχθεῖ μόνον στό Στούντιο.

Άγγελόπουλος: Για μένα αὐτό είναι γκέτο. Τό φυσιολογικὸ είναι ή ταινία να πηγαίνει παντοῦ.

Φέρρης: Αὐτό όμως είναι ἄλλο πρόβλημα. Εἶναι πρόβλημα ἐκμετάλλευσης. Ἡ ταινία τοῦ Παναγιωτόπουλου στοίχισε 3 ἑκατομμύρια κι όμως είναι ταινία για γκέτο πάλι. Δὲ νομίζω ότι τό κόστος καθορίζει τὴν ἀπήχηση που θα έχει μιὰ ταινία.

Άγγελόπουλος: Ὅχι πάντοτε, εἴμαστε όμως δροσθετημένοι ἀπὸ τὴ διανομή. Οι ἄνθρωποι που ἐλέγχουν τις αἵθουσες είναι ἄλλοι, δέν εἴμαστε ἐμεῖς, παίζουμε με τούς δρους που αὐτοὶ θέλουν. Ἄν ὁ *Θίασος* δέν είχε ἀκολουθήσει τὴ γνωστὴ πορεία, δηλ. τὴ φασαρία με τὸν Λαμπρία, τό θόρυβο, δέν ξέρω ἀν θα είχε τὴν τύχη να έχει τὴ διανομή που είχε και να παίχεται ὅπου παίζεται αὐτὴ τὴ στιγμή. Γιατί, ὅπως και να τό κάνουμε μιὰ ταινία που παίζεται σὲ 13 κινηματογράφους θα κάνει πολλὰ εἰσιτήρια, ἔστω και ἀν δέν κάνει τόσα, ὅσα θα περιμένε κανείς.

Φέρρης: "Αν όμως χαρίσουμε και το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στις μεγάλες παραγωγές δεν θα μείνει κανένα περιθώριο για κανέναν.

Άγγελόπουλος: Έγώ δεν είπα να χαρίσουμε το φεστιβάλ, πιστεύω όμως ότι θα πρέπει να υπάρξει ένας τρόπος χρηματοδότησης που να μην βγαίνει από το φεστιβάλ.

Η συζήτησή μας δεν μπορεί να είναι για τα 200 χιλιάδικα που αφορούν μόνον ένα είδος ταινιών...

Φέρρης: πού, για μένα, πρέπει να ενισχυθεί, αυτό είναι όλο.

Άγγελόπουλος: Για μένα, πρέπει το φεστιβάλ να χάσει τον ανταγωνιστικό του χαρακτήρα. Να είναι φεστιβάλ που θα παρουσιάζει την παραγωγή μις χρονιάς, όπου θα γίνεται βέβαια, μια σχετική επιλογή. Δεν μπορείς να βάλεις τα πορνό μέσα. Μέσα από τη διαδικασία αυτή θα υπάρχει και η διαφήμιση γι' αυτές τις ταινίες. 'Απ' όσα θα γράψουν οι εφημερίδες, απ' ό,τι θα συζητηθεί και όχι από τα βραβεία που θα δώσει κάποια κριτική επιτροπή. Γιατί να επιτρέψουμε σε οποιαδήποτε επιτροπή να καθορίσει ιδεολογικά και αισθητικά την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου;

Για μένα όλο το πρόβλημα είναι η διανομή. Η ενημέρωση του κόσμου, τα μέσα ενημέρωσης σε σχέση με τις ταινίες και η διανομή. Η διανομή αυτή τη στιγμή ελέγχεται από μεγάλα μονοπώλια. Η δυνατότητα να αποκτήσουμε έμεις κάποια τη διανομή...

Λυκουρέζης: ... όλο και απομακρύνεται. "Αν το 1965 που πρωτοσυζητήσατε το θέμα μπορούσατε να βρείτε τα χρήματα για να νοικιάσεις μια αίθουσα, τώρα αυτά τα πράγματα βρίσκονται σε απόστασεις απλησίαστες.

Φέρρης: Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτά τα χρήματα του φεστιβάλ είναι που έκαναν τόσα χρόνια να γίνονται όλο και περισσότερες ταινίες, ακόμη κι αν μας οδήγησαν πολλές φορές σε στραβές λύσεις. Δεν έχω καμία αντίρρηση να φύγουν ή να μείνουν τα βραβεία, όμως, είναι παράλογο να επιστραφούν τα χρήματα στο υπουργείο ή να συγχωρευτούν με τα λεφτά της προστατευόμενης (έκει κι αν είναι ανεξέλεκτες οι επιτροπές). Αυτά τα χρήματα, όμως, πώς λειτουργούν σε σχέση με τις ταινίες.

Ο Θίασος είναι, από οικονομική άποψη, ένα φαινόμενο, για μās τουλάχιστον είναι υπερπαραγωγή, που καλό είναι να ανοίξει για να αρχίσουμε να σκοπεύουμε το εξωτερικό. Εκεί ανήκουν, νομίζω, και οι ταινίες που χρηματοδοτεί η ΕΤΒΑ. Αυτές οι ταινίες δεν έχουν, σε τελευταία ανάλυση, τόσο μεγάλη ανάγκη την οικονομική ενίσχυση του φεστιβάλ και εξ' άλλου κινδυνεύουν οι άλλες ταινίες να αποκλειστούν από αυτές.

Εξετάζοντας τις ταινίες σαν οικονομικά φαινόμενα, ανεξάρτητα από τί είναι ή καθεμία σαν είδος και σαν ποιότητα, έχουμε αφενός το φαινόμενο του Θίασου. Ο Θίασος είναι ταινία άψογη στην τεχνική της, ακριβή σαν παραγωγή, ένα είδος κινηματογράφου που δεν μπορεί να κάνει ο καθένας από μās, ένα φαινόμενο το οποίο μάλλον φαίνεται να ενθαρρύνεται — και γιατί όχι. Αφετέρου έχουμε τις άλλες ταινίες που τις κάνουμε μόνοι μας, όσο το δυνατόν πιο φτηνά, έξω από κάθε κύκλωμα. Τι κάνουμε έμεις γι' αυτές, τις ενθαρρύνουμε ή τις εγκαταλείπουμε και περνάμε όλοι μαζί στο ποιός θα κάνει την πιο ακριβή ταινία;

Άγγελόπουλος: Δεν είναι θέμα ακριβής ή φτηνής ταινίας, πάλι το τοποθετείς εκεί και νομίζω ότι αυτό είναι λάθος. Έγώ πιστεύω ότι η ταινία του Θανάση πρέπει να στοιχίσει περίπου 800 χιλιάδες.

Ρετζής: Το κανονικό κοστολόγιο, αν πληρώνονταν όλα, θα ήταν δύο εκατομμύρια.

Άγγελόπουλος: Βέβαια, τί, στους άλλους που δουλέψανε τζάμπα για σένα;

Φέρρης: Και μένα εκεί κυμαίνεται: 1,5 εκατομμύριο, κι αν βάλουμε και την άμοιβή του σκηνοθέτη 1.600.

Άγγελόπουλος: "Αρα, είναι ένα επίσης πολύ ποσό σημαντικό που δεν το καλύπτει καμιά από τις μικροχρηματοδοτήσεις που θέτουμε σε κίνηση για να μιλάμε για έναν φτωχό κινηματογράφο. Πιστεύω ότι ο Θίασος είναι μια ταινία άντεργράουντ, στον ίδιο βαθμό που είναι και η δική σου, Κώστα, μόνο που το θέμα που εγώ διάλεξα είχε άλλες απαιτήσεις. Σε πληροφορώ ότι δεν έγινε καθόλου με την άνεση που θα μπορούσε να υποθέσει κανείς.

Και σ' ου μου έλεγες ότι ήθελες να κάνεις τις Βάκχες με 6 εκατομμύρια. Και δεν είναι επειδή θέλεις να κάνεις ακριβό κινηματογράφο, αλλά επειδή το θέμα το ίδιο απαιτεί αυτά τα λεφτά. "Αρα είναι ψευδοπρόβλημα. Και δεν πιστεύω ότι υπάρχει καμιά τάση ενίσχυσης του ακριβού κινηματογράφου, γιατί, αν κοιτάξεις το πραγματικό κόστος της ταινίας του Παντελή, ή ίδια ταινία αν είχε γίνει εκτός κυκλώματος θα είχε κοστίσει πολύ λιγότερα, αλλά όταν μπαίνουν μέσα διάφοροι φορείς, ούτε ξέρεις από πού φεύγουν τα λεφτά.

Σμαραγδής: Για μένα δύο πράγματα θα μās οδηγήσουν στη λύση. Πρώτα τι πιέσεις θα ασκήσουμε σαν κινηματογραφιστές στο κράτος, είτε για μια ειδική φορολογία, είτε για άλλες ενισχύσεις, και μετά οι ταινίες να έχουν τη δυνατότητα να κυκλοφορήσουν στο εξωτερικό, να ανοιχτεί ο χώρος. Να μās γίνει συνείδηση ότι η ταινία θα πρέπει να έχει στόχο και το εξωτερικό, γιατί αλλιώς, το βλέπουμε, ή ελληνική παραγωγή είναι μπλοκαρισμένη. Καμιά ταινία, ούτε καν της Βουγιουκλάκη, δεν φέρνει τα λεφτά της, πίσω, θα τα φέρουν οι δικές μας;

Άγγελόπουλος: Αυτό που είπε ο Γιάννης για το φόρο είναι πολύ σημαντικό. "Αν αυτές οι ταινίες, που δεν είναι πορνό κλπ., απαλλάσσονταν από το φόρο, ο οποίος παίρνει στο εισιτήριο τα μισά, αυτό θα ήταν πολύ σημαντική ενίσχυση για τον παραγωγό, και θα ήταν και λογική ενίσχυση, αφού θα ήταν σε σχέση με τα εισιτήρια. Δεν θα ήταν όπως όταν σου δίνουν 200 χιλιάδικα που, αυτόματα, σε βάζει σε πλαίσιο. Σκέψου ότι κάνεις μια ταινία που έρχεται σε αντίθεση με την ιδεολογία του κράτους, πώς μπορεί να στην υποστηρίξει το κράτος;

Έμπορικότητα

Παπανικολάου: Σίγουρα αν ψάξουμε τις τρύπες και τα παράθυρα για να παίρνουμε ευκολότερα λεφτά, θα τα βρούμε. Αλλά εγώ είδα από την κουβέντα να τίθεται κι ένα άλλο θέμα. Αυτό που λέμε έμπορικότητα, με την έννοια της ανταπόκρισης στο κοινό. Υπολογίζοντας την κρίση του κινηματογράφου σε παγκόσμια κλίμακα, τον άνθρωπο που δε βγαίνει από το σπίτι του κι όλα αυτά, θα πρέπει να εξετάσουμε μήπως, τελικά, οι ταινίες που κάνουμε δεν έχουν ανταπόκριση στον κόσμο. "Αν είναι καλό ή κακό, αυτό είναι άλλη ιστορία, αλλά μήπως συμβαίνει και αυτό;

Άγγελόπουλος: Στο βαθμό που μετέχουμε σε μια κοινωνική ζωή που μās αφορά και που αυτό περνάει μέσα στις ταινίες που φτιάχνουμε, θα πρέπει, φυσιολογικά, οι ταινίες μας να ανταποκρίνονται σε κάποια ανάγκη του κοινού.

Παπανικολάου: Συμφωνεί όμως ο Φέρρης σ' αυτό; Γιατί πολλές φορές είτε ότι το πρόβλημά του είναι πώς δεν μπορεί να κάνει την ταινία που θέλει. Έγώ θα έλεγα ότι το πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε έμεις ήταν να είναι η ταινία μας όσο το δυνατόν πιο κατανοητή. Νομίζω ότι είναι τεράστια ή δυσκολία αυτού του πράγματος και ότι κάποτε θα πρέπει να

μᾶς ἀπασχολήσει πιὸ σοβαρὰ αὐτὸ τὸ κοινὸ. Τὸ ὅτι τὸ κοινὸ δὲν ἀρέσκεται σήμερα στὴν Βουγιουκλάκη νομίζω ὅτι κάτι δείχνει.

Ἀγγελόπουλος: Ἄν βάλεις τὴ δική σας ταινία καὶ τῆς Βουγιουκλάκη δίπλα, τὸ κοινὸ θὰ πάει στὴ Βουγιουκλάκη.

Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἄλλο πρόβλημα, πολὺ σημαντικό, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀγωγή τοῦ κοινοῦ. Ὄταν αὐτὴ τὴ στιγμή τὰ μέσα ἐνημέρωσης εἶναι μπλοκαρισμένα, ὅταν ἡ ἀγωγή τοῦ κοινοῦ, ἀπὸ τὰ σχολεῖα ἤδη, εἶναι αὐτὴ ποὺ εἶναι, δὲν μπορεῖς νὰ κατηγορήσεις κανέναν ἄνθρωπο ποὺ θὰ προτιμήσει τὴν τηλεόραση ἀπὸ τὴν ταινία σου.

Παπανικολάου: Δὲν ὑπάρχει θέμα νὰ τὸν κατηγορήσουμε. Ἄν, ὅμως, περιμένουμε νὰ ἀλλάξει αὐτὴ ἡ ἀγωγή θὰ περάσουν πολλὰ χρόνια. Πρέπει νὰ γίνουν διάφορα πράγματα...

Ἀγγελόπουλος: Οἱ ταινίες ποὺ κάνουμε δουλεύουν καὶ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση τῆς ἐπιμόρφωσης, τοῦ ἐποικοδομήματος.

Παπανικολάου: Τὸ θέμα εἶναι τὸ ἐξῆς: Ὄταν φτιάχνουμε μιὰ ταινία, ἔχουμε σὰν ἓναν ἀπὸ τοὺς δυὸ-τρεῖς ξεκάθαρους στόχους μας νὰ πιάσουμε τὸ κοινὸ ἢ τὸ ξεχνᾶμε τελείως;

Ἀγγελόπουλος: Νομίζω ὅτι ἀκόμη κι ὁ Κώστας, ποὺ εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν μεταφυσικός, τὸ λογαριάζει. Μπορεῖ νὰ προσπαθῆσει νὰ μὲ πείσει γιὰ τὸ ἀντίθετο...

Φέρρης: Ὄχι. Ὅμως, προσωπικὰ πιστεύω ὅτι ὅσο πιὸ εἰλικρινὴς εἶσαι, τόσο περισσότερες πιθανότητες ἔχεις νὰ γίνεις κατανοητὸς στὸ κοινὸ.

Παπανικολάου: Τώρα ξαναθυμᾶμαι κάτι ποὺ εἶπε ὁ Θόδωρος πρὶν, γιὰ τὸ πρόβλημα ποὺ τίθεται αὐτὴ τὴ στιγμή περὶ δημιουργίας ἐθνικοῦ κινηματογράφου.

Εἶπαμε γιὰ ἐθνικὸ κινηματογράφο, χωρὶς νὰ ποῦμε τί εἶναι ἐθνικὸς κινηματογράφος. Μήπως στὴν ἐποχὴ ποὺ ζοῦμε καὶ ξυπνᾶμε κάθε πρωὶ καὶ λέμε, τί ἔγινε στὴν Ἰσπανία, τί ἔγινε στὴν Πορτογαλία, καὶ τὴ στιγμή ποὺ ὅλο καὶ περισσότερος κόσμος ἐνδιαφέρεται γι' αὐτά, μήπως πρέπει νὰ στραφοῦμε σ' αὐτὸ τὸ ἐμπορικὸ κοινὸ μὲ μεγαλύτερη ἀγάπη;

Ἀγγελόπουλος: Αὐτὸ ἔχει τὸν ἐξῆς πολὺ μεγάλο κίνδυνο: νὰ κάνεις μιὰ ταινία ποὺ δὲ θὰ σὲ ἀφορᾷ, ἀλλὰ θὰ γίνεῖ, εἰδικὰ, γιὰ νὰ ἀρέσει. Ὄποτε ὑπάρχει ἓνα ἄλλο πρόβλημα: τῆς γυναίκας ποὺ μακιγιᾶρεται γιὰ νὰ ἀρέσει.

Σμαραγδῆς: Αὐτὸ τὸ πρόβλημα εἶναι πολὺ σημαντικό. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ ἄνθρωποι, π.χ. οἱ ποιητὲς ποὺ δούλεψαν πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση τῆς ἀμεσης ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινὸ, μὲ ἐξαίρεση ἐλάχιστες περιπτώσεις, ἔχουν ἀποτύχει. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε ἀκόμη ὅτι πολλές ταινίες, εἶναι γνωστὰ τὰ παραδείγματα, ποὺ θεωροῦνται ἀριστουργήματα στὸν παγκόσμιον κινηματογράφο καὶ ἔφτιαξαν ἐθνικὲς σχολές, ἦταν ταινίες αὐστηρές. Ἦταν ταινίες ποὺ τὸ κοινὸ ἀναγκάστηκε νὰ λειτουργήσει μαζί τους.

Παπανικολάου: Συμφωνῶ ὅτι εἶναι ἐπικίνδυνο, ἀλλὰ μήπως αὐτὸ τὸ ἐπικίνδυνο πρέπει νὰ τὸ κινήσουμε κάπως; Μήπως πρέπει νὰ συνδυάσουμε τὶς ἱκανότητές μας καὶ τὸ κέφι μας γιὰ ἓνα τέτοιο κινηματογράφο λαϊκὸ ποὺ νὰ εἶναι προοδευτικὸς;

Ἀγγελόπουλος: Ἐγὼ πιστεύω ὅτι ὅλοι θέλουμε νὰ κάνουμε κινηματογράφο ποὺ νὰ εἶναι λαϊκὸς μὲ τὴν ἐξῆς ἔννοια: νὰ χρησιμοποιεῖ ὅ,τι ἔχει σὰν παράδοση καὶ ἱστορία αὐτὸς ὁ χώρος. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, λαϊκὸς μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀνταπόκρισης. Ὅμως αὐτὸ εἶναι μιὰ χρυσὴ τομὴ καὶ

μόνον οἱ καθαρὰ ἔμποροι τὴν πέτυχαν, ξεγελώντας βέβαια τὸν κόσμο. Τὸ θέμα εἶναι νὰ προσπαθῆσουμε νὰ ἐνημερώσουμε τὸν κόσμο ποὺ ζεῖ, ἀναγκαστικά, σὲ μιὰ σύγχυση γιὰ τὸ τί εἶναι ἀλήθεια καὶ τί ὄχι, καὶ ὅτι αὐτὲς τὶς ταινίες ἀξίζει νὰ δεῖ καὶ κείνες ὄχι. Γιατὶ αὐτὲς οἱ ταινίες δουλεύουν πάνω στὸ ἐποικοδομημά του, δὲν τὸν θεωροῦν παθητικὸ καταναλωτὴ, ἀλλὰ συμμετέχοντα ἄνθρωπο, μὲ προβλήματα, ποὺ συνδιαλέγεται μὲ τὴν ταινία καὶ δὲν τὴν χάνει σὰν ἓνα πολὺ ὠραῖο γλυκὸ.

Παπανικολάου: Ὄταν λέω νὰ ἀρέσει μιὰ ταινία, μιᾶ γιὰ μιὰ τέτοια διαλεκτικὴ σχέση ὅπως πολὺ ὠραῖα τὴν περιέγραψες. Λέω, ὅμως, μήπως ἡ προσπάθεια νὰ ἀποστασιοποιήσουμε τελείως τὸ θεατὴ ἀπέναντι σ' αὐτὸ ποὺ βλέπει φτάνει, τελικά, στὸ σημεῖο νὰ τὸν ἀπωθεῖ, νὰ μὴν τὸν ἐνδιαφέρει;

Ἀγγελόπουλος: Δὲν μιᾶ γιὰ τὴν ἀποστασιοποίηση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ψυχρότητας, μιᾶ γιὰ μιὰ δευτερογενὴ συγκίνηση ποὺ εἶναι πιὸ πολὺ πιὸ οὐσιαστικὴ.

Παπανικολάου: Θὰ σοῦ πῶ κάτι ἄλλο. Ἄν ἡ Ἄναπαράσταση παιζόταν σ' ἓνα εὐρὸ κοινὸ, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι θὰ τὸ κρατοῦσε λίγα μακριά. Ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ θὰ ἄρχιζε νὰ μὴν τὸ ἐνδιαφέρει. Πιστεύεις ὅτι θὰ γινόταν κάτι τέτοιο, καὶ ποῦ τὸ ἀποδίδεις;

Ἀγγελόπουλος: Ἡ «Ἄναπαράσταση» παίχτηκε στὴ Λάρισα. Ἔνας, τελειώνοντας ἡ ταινία, εἶπε: «Δὲν κατάλαβα αὐτὰ τὰ μπρὸς πίσω, ἀλλὰ ἦταν δικό μας πράγμα», δηλαδή κάτι ποὺ τὸν ἀφοροῦσε. Μπορεῖ, βέβαια, πάρα πολλοὶ ἄλλοι νὰ βαρέθηκαν βλέποντας τὴν ταινία. Ἐγὼ ἔκανα αὐτὴ τὴν ταινία μὲ ἀπόλυτη εἰλικρίνεια καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔχω νὰ ἐκφράζομαι, ἂν ἔκανα κάτι ἄλλο θὰ ἦταν ψεύτικο καὶ δὲν εἶχα κανέναν ἄλλο λόγο νὰ τὸ κάνω ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ κερδίσω χρήματα. Ἐξ ἄλλου πιστεύω ὅτι αὐτὴ ἡ ταινία, μιᾶς καὶ μιᾶμε γι' αὐτὴν συγκεκριμένα, ἦταν μιὰ ἐργασία πάνω στὸ ἐποικοδομημα, πάνω σ' αὐτὸ ποὺ λέμε: ὀλοκλήρωση μιᾶς ἐλληνικῆς συνείδησης σὲ σχέση μὲ τὰ προβλήματά της.

Ὅπως ὅποτε μιὰ ταινία δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ὄλη τὴ δουλειά. Ὅλοι θὰ θέλαμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία ποὺ νὰ ἀρέσει σὲ ὅλο τὸν κόσμο καὶ ταυτόχρονα οἱ σχέσεις μ' αὐτὴν νὰ εἶναι ὑγιεῖς, ὅμως δὲν εἶναι δυνατό.

Παπανικολάου: Δέχομαι μιὰ πραγματικὴ πρωτοπορεία. Γιὰ νὰ δικαιωθεῖ ὅμως ἱστορικὰ ἡ πρωτοπορεία θὰ πρέπει νὰ ἔχει μιὰ ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα, νὰ ὑπηρετεῖ τὴν πραγματικότητα. Θέλω νὰ τονίσω ὅτι, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ ἡ γλώσσα ποὺ μιλάει ὁ κόσμος, ἡ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία ἔχει μάθει νὰ διαβάσει τὶς ταινίες...

Ἀγγελόπουλος: Τὴ γλώσσα αὐτὴ ποῖς τοῦ τὴν ἔχει δώσει; Δὲν εἶναι ὅ,τι χειρότερο ἔχει γίνεῖ στὸν κινηματογράφο; Τὸν συνήθισαν σὲ ἓνα εἶδος διαβάσματος ποὺ εἶναι στὴν οὐσία παραμόρφωση τῆς ἔννοιας τῆς ἀνάγνωσης. Ἐχουν συνηθίσει τὸ κοινὸ σὲ ἓνα εἶδος πνευματικῆς ὀκνηρίας. Στὸ κάτω-κάτω μιὰ γλώσσα προχωρεῖ, ἐξελίσσεται.

Παπανικολάου: Ναι, ἀλλὰ ἡ γλώσσα δὲν φτιάχνεται μόνο ἀπὸ τὴν τάξη ποὺ κυριαρχεῖ, φτιάχνεται καὶ ἀπὸ ἄλλους, δὲν πρέπει νὰ τὸ βλέπουμε σὰν κάτι τὸ ἀπόλυτο καὶ νὰ μᾶς ἀπωθεῖ.

Ἀγγελόπουλος: Ὄταν ἐμφανίστηκαν οἱ πρῶτοι δημοτικιστές, σὲ βεβαιώνω, ὁ λαὸς ἀπεχθανόταν τὴ δημοτικὴ παρόλο ποὺ ἦταν ἡ ἴδια του ἡ γλώσσα. Ἀργότερα, πέρασε στὴ λογοτεχνία καὶ ἀπὸ κεῖ διοχετεύτηκε. Ὁ Ἀϊζενστάιν εἶπε ὅτι δὲν ὑπάρχει ἐπαναστατικὸ περιεχόμενο χωρὶς ἐπαναστατικὴ μορφή, ἐγὼ τὸ πιστεύω. Ἄν μιᾶμε γιὰ ἐθνικὸν κινηματογράφο, εἶναι γιὰ κινηματογράφο ποὺ κρατᾷ τὴν ἐπαφὴ του μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ ὅπως ὅποτε πρέπει νὰ μὴν ὑποτιμᾶς τὸ κοινὸ.

Δημόπουλος: Έδω' υπάρχει μιὰ σύγκρουση. 'Υπάρχει τὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας πὸν περνάει σὲ δύο ταινίες στὸν «Θίασο» καὶ στὸν «'Αγώνα», μὲ διαφορετικὴ γλῶσσα καὶ διαφορετικὸ προβληματισμὸ. 'Ἡ δική σας δουλειὰ πηγαίνει μαζὶ μὲ τὴν ἱστορικὴ διαδικασία, ἡ ἀπεργία πὸν δείχνεται μέσα στὴν ταινία εἶναι κι αὐτὴ ἓνα ἱστορικὸ γεγονὸς πὸν συντελεῖ στὸ νὰ διαμορφωθεῖ μιὰ κατάσταση. Στου' Ἀγγελόπουλου εἶναι ἓνας μῦθος στὸν ὁποῖο ἔρχεται καὶ ἐπεμβαίνει ἡ ἱστορία. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα καὶ ἡ γλῶσσα πὸν χρησιμοποιεῖ ὁ καθένας εἶναι διαφορετικὴ, χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μιὰ ταινία πρέπει νὰ γίνεται μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλον τρόπο. Κάθε ταινία ἔχει διαφορετικὴ λειτουργία. Στὴν μία εἶναι ἡ ἀμεση ἱστορία, στὴν ἄλλη εἶναι ἡ ἀνάγνωση τῆς ἱστορίας μέσω τοῦ μῦθου.

Ὁ Ἀγγελόπουλος εἶπε πρὶν ὅτι αὐτὴ τῆ στιγμή ὑπάρχουν πολλὲς τάσεις καὶ ἡ κάθε μία ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Καί, ὅπως εἶπε κι ὁ Φέρρης, ἀνιχνεύουμε. Μιλῆσαμε ἀκόμη, πολὺ γιὰ ἐθνικὸ κινηματογράφο. Λοιπὸν, ποιά θὰ ἦταν ἡ ἔννοια τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου, θὰ ἦταν κινηματογράφος μὲ κοινὸ προβληματισμὸ, θὰ ἦταν κινηματογράφος πὸν οἱ σκηνοθέτες θὰ πηγαίνουν χέρι μὲ χέρι, καὶ πὸν ὁ ἓνας θὰ ἐφτιαχνε τὸ σενάριο τοῦ ἄλλου κλπ.;

Ἀγγελόπουλος: Ἐθνικὸς κινηματογράφος μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ ὁ κινηματογράφος πὸν ἔχει κοινὰ χαρακτηριστικά, ὅπως ἦταν, ἂς ποῦμε, ὁ θεορραλιστικὸς στὴν Ἰταλία ἢ ὁ Βραζιλιάνικος κινηματογράφος στὸ ξεκίνημά του μὲ τὰ *Τουφέκια* κλπ. Μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ διάφορες τάσεις ἀλλὰ καὶ νὰ εἶναι σηματοδεδειγμένος ἀπὸ ἓναν συγκεκριμένο χῶρο καὶ πολὺ κοντὰ στὰ προβλήματά του. Στὸν ἐθνικὸ κινηματογράφο ὁπωσδήποτε χωράει καὶ ἡ ταινία τοῦ Φέρρη πού, ἰδεολογικὰ εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, ἀλλὰ πὸν ὁπωσδήποτε εἶναι σηματοδεδειγμένη ἀπὸ πράγματα αὐτοῦ τοῦ χώρου.

Φέρρης: Τὸ πρόβλημά μου, ἐμένα, εἶναι τι εἶναι ἐκεῖνο πὸν καθορίζει τὸν κινηματογράφο σὰν ἐθνικὸ, εἶναι ἡ θεματολογία του ἢ ἡ φόρμα του; Γιατὶ εἶπες πρὶν γιὰ τὰ *Τουφέκια*, καὶ μοῦ ἔκανε ἐντύπωση, γιατί καὶ γιὰ μένα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς ταινίες τοῦ Σινεμα Νουόβο, κι ὅμως ὁ Γκουέρα δὲν εἶναι βραζιλιάνος, κι ὅμως τὸ σενάριο εἶχε σκοπὸ νὰ γυριστῆ στὴν Ἑλλάδα. Τί εἶναι πὸν κάνει μιὰ ταινία νὰ εἶναι ἐθνικὸς κινηματογράφος;

Ἀγγελόπουλος: Καλὰ, ὁ Γκουέρα εἶναι μιὰ ἰδιόμορφη περίπτωση ὁ ἴδιος, ἀλλὰ γιὰ τὸν Ρόσα καὶ τοὺς ἄλλους ἀναγνωρίζεις ὅτι ἡ δουλειὰ τους βγαίνει μέσα ἀπὸ ἓνα χῶρο, μὲ τὰ προβλήματά του, μὲ τὴν ἱστορία του, μὲ ὅ,τι σέρνει αὐτὸς ὁ χῶρος πίσω του.

Παπανικολάου: Προσωπικὰ πιστεύω πὸς αὐτὴ τῆ στιγμή θὰ ἔρπετε νὰ δοῦμε τὸ θέμα πολιτικὰ, καὶ ὁ καθένας νὰ ξεκαθαρίσει τὴ θέση του πάνω σ' αὐτό. Ἄν πιστεύει, δηλαδὴ, ὅτι αὐτὴ τῆ στιγμή στὴν Ἑλλάδα γίνονται μερικὲς ἀλλαγές, ὅτι ὑπάρχουν μερικὰ δείγματα ἀνεξαρτησίας. Καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς κουλτούρας ὑπάρχει μιὰ τάση νὰ μιλήσουμε γιὰ ἀπαγορευμένα πράγματα. Μέσα σ' ἓνα τέτοιο κλίμα βλέπω ἐγὼ τὴ δυνατότητα νὰ χτιστῆ ἓνας ἐθνικὸς κινηματογράφος, ὁ ὁποῖος νὰ ἔχει δεῖ σωστὰ τὶς ρίζες καὶ νὰ δίνει τὴν προοπτικὴ γιὰ τὸ καινούργιο, ἀντανάκλαση τοῦ καινούργιου σὲ πολιτικὸ ἐπίπεδο.

Φέρρης: Τὸ ἐρώτημα εἶναι, οἱ συνθήκες σήμερα σὲ διεθνή κλίμακα ἐπιτρέπουν τὴ δημιουργία ἐθνικοῦ κινηματογράφου τέτοιου ὅπως τὸν ἐννοοῦμε ὅταν μιλάμε γιὰ τὸν γερμανικὸ ἑξπρεσιονισμό, ἢ τὸν ἰταλικὸ νεορραλισμὸ, ἢ μήπως εἶναι ἓνα σύγχρονο φαινόμενο τὸ νὰ μὴν ὑπάρχει ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ εἶδος παρὰ μόνον κινηματογράφοι χωρῶν, χώρων, ἂν θέλεις, πὸν ὅμως στὴ φόρμα τους σκορπίζονται σὲ διάφορες κατευθύνσεις.

Πάντως ἐγὼ νοιώθω πὸς, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ δική μου κινηματογραφικὴ παράδοση, εἶναι περισσότερο ἢ τεχνικὴ τοῦ ἀμερικάνικο κινηματογράφου παρὰ ὁ Καραγκιόζης.

Ἀγγελόπουλος: Ναί, ἀλλὰ ἡ γλῶσσα δὲν φτιάχτηκε ἀπὸ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Ἡ γλῶσσα διαμορφώθηκε μέσα ἀπὸ διάφορες τάσεις καὶ διάφορες ἀναζητήσεις. Ἐκτὸς ἂν τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο τὸν τοποθετεῖς στὴν παιδικὴ σου ἡλικία, πὸν τὸ ἔσκαγες ἀπὸ τὸ σχολεῖο γιὰ τὴν ΑΛΛΑΣΚΑ γιὰ νὰ δεῖς ταινίες μὲ ἓνα εἰσιτήριο. Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἄλλη ἱστορία.

Φέρρης: Θέλω νὰ τὸ κάνω πιὸ σαφές. Ἀκόμη κι ἂν ἡ στάση μου εἶναι νὰ διαβρῶσω αὐτὴ τῆ γλῶσσα πὸν μοῦ ἔμαθαν, πάλι ἡ σχέση μου εἶναι περισσότερο μ' αὐτὸν τὸν κινηματογράφο παρὰ μὲ τὸν Καραγκιόζη. Καλῶς ἢ κακῶς ὁ Καραγκιόζης εἶναι γιὰ μένα μουσειακὸ φαινόμενο. Ἄν θελήσω νὰ ψάξω στὶς λαϊκὲς πηγές θὰ καταφύγω στὸ τσίρκο, στὸ φαινόμενο τῆς διαδήλωσης σὲ ὅλα τὰ φαινόμενα τοῦ θεάματος μὲ τὴν πολὺ γενικὴ τὴν ἔννοια.

Φοβάμαι ὅτι, ὅταν ἡ ἔρευνα γιὰ ἐθνικὸ κινηματογράφο περιορίζεται μὲ προδιαγραφές τῆς παράδοσης, ἢ τῆς σύγκρουσης τῶν τάξεων, κατατάει νὰ εἶναι ὑποκριτικὴ.

Ρετζῆς: Ὁ Θόδωρος ψεύτης ἦταν πὸν ἔκανε κάτι τέτοιο;

Φέρρης: Μιλᾶς συγκεκριμένα;

Ρετζῆς: Γιὰ τὴν τελευταία του ταινία. Εἶναι φτιαγμένη πάνω σὲ ἓνα τυπολογικὸ σύστημα ἀπ' αὐτὰ πὸν εἶναι κι ὁ Καραγκιόζης.

Φέρρης: Μπορεῖ ὁ Θόδωρος νὰ μεγάλωσε μὲ τὸν Καραγκιόζη ἢ μπορεῖ νὰ τὸν ἀφομοίωσε μέσα ἀπὸ ἄλλα πράγματα.

Ρετζῆς: Τὸν ἀνακατασκεύασε.

Φέρρης: Ξέρω, ἂς μᾶς πεῖ ὁ ἴδιος, δὲν νομίζω πάντως ὅτι τὸ ἔκανε ἐν ψυχρῶ, πῆρε ἓνα ὑποδεκάμετρο καὶ μέτρησε...

Ἀγγελόπουλος: Σαφῶς ἔχουμε διαφορετικὰ βιώματα. Καὶ ἐγὼ πέρασα ἀπὸ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, καὶ ἔχω περάσει κι ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη. Νομίζω ὅμως ὅτι ἐξειδικεύεις στὰ βιώματα πάρα πολὺ, ἐνῶ δὲν εἶναι τόσο ἐκεῖ τὸ πρόβλημα.

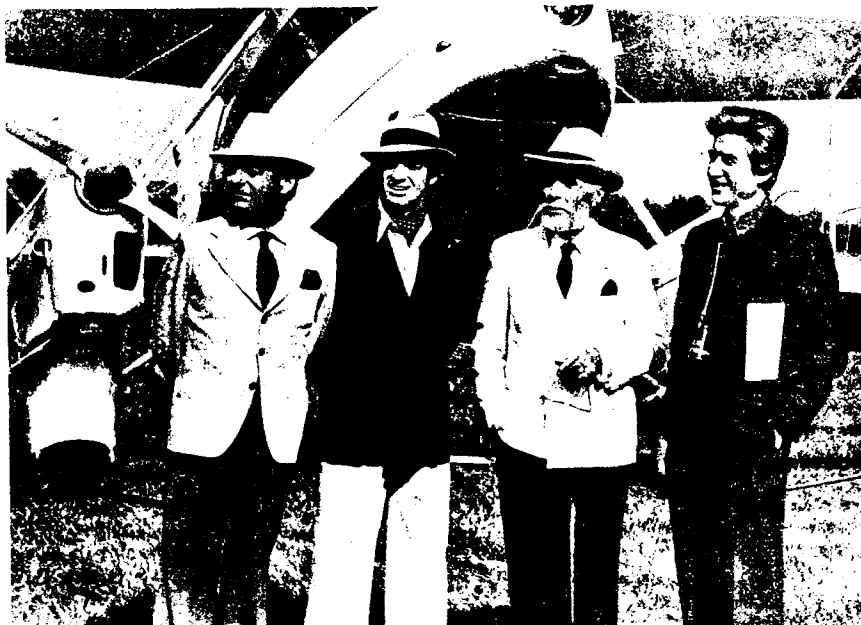
Ρετζῆς: Δὲν ὑπάρχει ἐθνικὸς κινηματογράφος πουθενά, δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει ἂν τὸν περιορίσουμε στὰ τοπικὰ σύνορά του. Ἔχουμε τὸ παράδειγμα δύο μεγάλων ἰμπεριαλιστικῶν κινηματογράφων, τοῦ ἀμερικάνικο καὶ τοῦ ἰταλικοῦ οἱ ὁποῖοι κατασκευάζουν φοβερὰ γουέστερ, ἀλλὰ τί σχέση μπορεῖ νὰ ἔχουν μὲ ὅτιδήποτε δικό τους. Ὡστόσο ἡ βιομηχανία, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν κεφαλαίων, εἶναι ἀπολύτως ἐθνικὴ. Ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη, νὰ χαρακτηρίσεις ἓνα εἶδος κινηματογράφου σὰν ἐθνικὸ, δὲν γίνεται, γιατί δὲν θὰ τὸν χαρακτηρίσεις ἀπὸ τὰ κινηματογραφικὰ του χαρακτηριστικά, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ πολιτιστικὰ του.

Ἐθνικὲς ταινίες εἶναι ἀναμφισβήτητα οἱ συγχρονικὲς ταινίες. Ὁ Ἄγώνας εἶναι ἀπολύτως ἐθνικὴ ταινία, ὁ Θίασος ἐπίσης. Τοῦ Φέρρη δὲν εἶναι ἐθνικὴ ταινία, γιατί τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ παρελθὸν ἀνήκει σὲ ὅλον τὸν κόσμον, καὶ οἱ φόρμες πὸν χρησιμοποίησε δὲν εἶναι τῆς τρέχουσας ἐδῶ κινηματογραφικῆς ἀναζήτησης, γιὰ νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι δικές μας. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ δική μου ταινία καὶ γιὰ τοῦ Σφήκα... Τὸ ζήτημα ὅμως εἶναι ὅτι αὐτὰ τὰ πράγματα γεννιόνται ἐδῶ.

Άλαιν Ρεναί:

Αναζητώντας μιὰ μέση λύση

του Μιχάλη Δημόπουλου



Σταβίσκι
Stavisky

Σκηνοθεσία: Άλαιν Ρεναί, Σενάριο: Ζωρζ Σεμπρούν, Φωτογραφία: Μωρίς Σαπιρόν, Μουσική: Στέφεν Σοντχάιμ, Παίζουν: Ζάν Πωλ Μπελμοντό (Άλεξάντερ Σταβίσκι), Σαρλ Μπουαγιέ (Βαρώνος Ραούλ), Φρανσουά Περιέ (Μποργελί), Άννι Ντυπερέ (Αρλέτ), Μισέλ Λουστνάλ (γιατρός Μεζύ), Κλώντ Ρις (Μπόνου), Σίλβια Μπαντέσκο (Έρνα Βόλφγκανγκ).

(Η φωτογραφία είναι από το γύρισμα της ταινίας. Από αριστερά προς τα δεξιά: Σεμπρούν, Μπελμοντό, Μπουαγιέ, Ρεναί.)

1. Σημειώσεις πάνω στη Νουβέλ - Βάγκ.

«Η Νουβέλ-Βάγκ της δεκαετίας του '60 κινηματογράφησε (αποτύπωνε) αδιάκοπα άτομα που ή τύχη, ή αλαζονεία τους ή η κακία του περιβάλλοντός τους, τα έβγαζε στο περιθώριο της «κοινωνίας», του «κόσμου».

Μιά τέτοια υποκειμενική εκτίμηση, ισχύει και για τον Άλαιν Ρεναί; Για να απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα θα πρέπει πρώτα να επιχειρήσουμε μιὰ ιδεολογική προσέγγιση αυτού του φαινομένου που εμφανίστηκε από το 1959 στη γαλλική αγορά με τη διαφημιστική όνομασία «νουβέλ-Βάγκ», και να δούμε τί σήμαινε πραγματικά (πράγμα που σήμερα μπορεί να γίνει). Δηλαδή, να το τοποθετήσουμε, από τη μιὰ στην τότε πολιτική κατάσταση: ο Ντέ Γκωλ στην έξουσία, εθνικισμός κλονισμένος κάτω από γερά χτυπήματα, κατάρρευση της γαλλικής αποικιακής αυτοκρατορίας (μετά τη φυγή από την Ινδοκίνα, θά ακολουθήσει η Άλγερία), οίκονομία χαοτική αλλά υπό άνορθωση, κοινωνικές συγκρούσεις, κλπ., και από την άλλη, στην κινηματογραφική κατάσταση της εποχής: κρίση, ολιγάριθμο κοινό, όλο και πιό δύσκολη χρηματοδότηση ταινιών. Δεν θά ήταν άχρηστο να επαναλάβουμε εδώ, τί όφειλει ή νουβέλ-βάγκ στην ώθηση της 5ης Δημοκρατίας και να θυμίσουμε τις μεταθέσεις που χαιρέτησαν την άφιξη του Άντρέ Μαλρώ στο Υπουργείο Πολιτισμού.

Θάπρεπε έτσι να δούμε γιατί ο γαλλικός κινηματογράφος ήταν «άποκομμένος από την πραγματικότητα», γιατί, μ' άλλα λόγια δεν έπαιρνε υπόψη, δεν άντανανκλούσε σοβαρά τίποτα ή σχεδόν τίποτα από ό,τι πραγματικά συνέβαινε στη γαλλική κοινωνία (ή πάλη των τάξεων).

Θά καταλήγαμε ίσως τότε να βάλουμε το πρόβλημα του φανταστικού, να αναρωτηθούμε δηλαδή, μήπως ή επιχείρηση «νουβέλ-βάγκ» ανταποκρινόταν σε ένα όρισμένο αίτημα της άρχουσας τάξης: να κάνει θέαμα την εικόνα του μικροαστικού πρότυπου, με καινούργιους ήχους και καινούργιες εικόνες.

1. Σερζ Ντανέ, (σε μιὰ πολυφωνική συλλογή κειμένων, με τους Παρκάλ Κανέ, Ζάν-Πιερ Ούντρε και Σερζ Τουμπιανά): «Μιὰ όρισμένη τάση του γαλλικού κινηματογράφου», 1. Νατουραλισμός και τυπολογία (Cahiers du Cinéma, No 257, Μάης - Ιουνής 1975). Σ' αυτά τα άποσπάσματα ύποστηρίζεται, σωστά, ότι ο γαλλικός κινηματογράφος (σε αντίθεση με την περίοδο της Νουβάλ-Βάγκ, ή όποια άπωθούσε την κοινωνική διάσταση) ύφίσταται σήμερα τις επιπτώσεις του Μάη '68. Αυτή ή κοινωνική διάσταση επιστρέφει λοιπόν στο έργο των νέων σκηνοθετών και συνοδεύεται τις περισσότερες φορές από ένα νατουραλισμό, σαν «κινηματογραφικό» είδος, έτικέτα, συνταγή, τρόπο κινηματογράφησης και θεώρησης του κόσμου». Διευκρινίζεται, ακόμα, ότι αυτός ο νατουραλισμός «παραμένει ο κυρίαρχος τρόπος με τον όποιο συνειδητοποιείται τί άκριβώς δεν είναι «φυσικό» (: naturel), μέσα στο κοινωνικό σώμα». (Οι ταινίες στις όποιες άναφέρονται είναι το Dupont Lajoie του Ύβ Μπονασέ, το Les doigts dans la tête του Ζάν Ντουαγιόν, το La coupe    dix francs του Φιλίπ Κοντρουαγι  , το On s'est trompé d'histoire d'amour του Ζάν-Πιερ Μπερτουτέλι, και μερικ  ς άλλες...)

2. Αυτός ο ήρωας του Τρουφ   προκαλεί τη συμμετοχή του θεατή από την άρχή. Όντας το κύριο πρόσωπο, και μάλιστα φειχτοποιημένο (πόθος άτομικός, πόθος κυριαρχίας: τί αντιπροσωπεύει; μιὰ όλόκληρη τάξη; τον έαυτό του;), είναι ο ιδανικός ήρωας για να συσκοτιστεί ή πραγματική κυριαρχία των κεφαλαιοκρατών πάνω στους μικροαστούς. Έπιθυμούμε να πάρουμε τη θέση που έχει αυτός

Καινούργιες εικόνες, καινούργιοι ήχοι; Ναι, βέβαια — αλλά που τις ύπαγόρευαν οίκονομικ  ς έπιταγ  ς (ο χαμηλός προϋπολογισμός των πρώτων ταινιών «νουβέλ-βάγκ», γιαιτρικό για μιὰ βιομηχανία που περνούσε κρίση, καθόριζε καινούργιες τεχνικές άνάγκες καθώς και καινούργια αισθητική: έλαφριά κάμερα, γυρίσματα στο δρόμο, έγκατάλειψη των στούντιο, άμεσο κινηματογράφο, κλπ).

Μαζική άνανέωση των εικόνων; Σίγυουρα — αλλά εικόνες τέτοιες που οί μικροαστοί να μπορούν να άναγνωρίσουν μέσα σ' αυτές τον έαυτό τους (χωρίς να διακινδυνεύουν πολλά πράγματα): εικόνες «μη-ούσιαστικές, άσήμαντες μικροαστικές και όμφαλοσκοπικές», που έρχονταν να σκεπάσουν αυτή την «κρίση του στοχασμού» για την όποια μιλάει ο Σερζ Ντανέ, εικόνες μι  ς τάξης «που δεν την ενδιαφέρει ο ρεαλισμός».

Έγκλωβισμένη μέσα στο φανταστικό των μικροαστών, κυριεμένη από την ύπερτατη άνάγκη να γοητεύει (βλ. σχετικά μ' αυτό τους ήρωες του Φρανσουά Τρουφ  , και κυρίως τον Άντουάν Ντουανέλ²), να μην ξεφύγει με κανένα τρόπο την άτομική οίκονομισή³ — ή Νουβέλ-Βάγκ χάνει, όπως είναι εύλογο, όχι μόνο την πραγματικότητα από την όποια προέρχεται, αλλά και τό τί είναι ή ίδια, πώς φτάνει να σκέφτεται αυτό που σκέφτεται, πώς φτάνει να ποθεί αυτό που ποθεί.

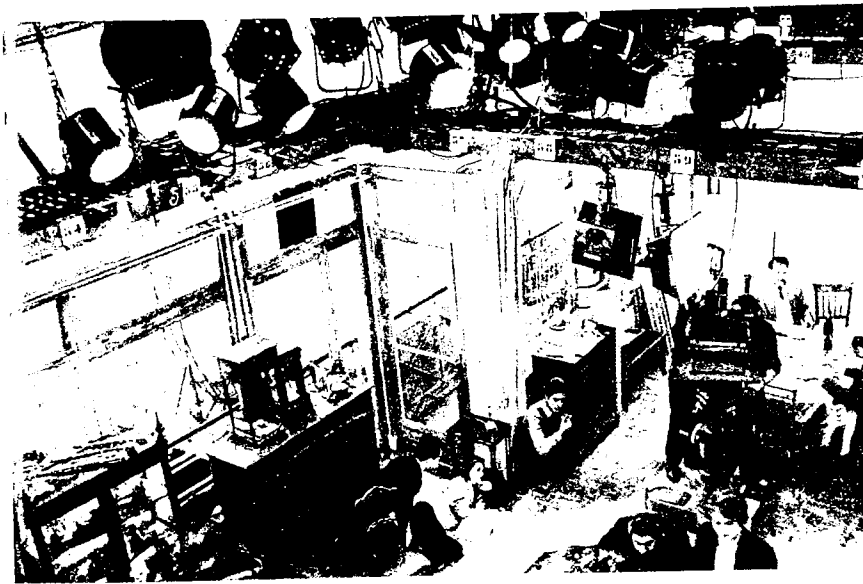
Όδηγούμαστε έτσι στο συμπέρασμα ότι ή Νουβέλ-Βάγκ, όχι μόνο δεν έπιτέλεσε καμιά μεταβίβαση πολιτικοποίησης όπως έχει λεχθεί, αλλά και προκάλεσε στην πράξη ένα κενό πολιτικοποίησης, ένα κενό που συνοψίζεται στη φράση «δεν θέλω να ξερω τίποτα έγώ, γιαιτι δεν θέλω ιστορίες»⁴.

2. Άλαιν Ρεναί: περιθωριακός ή ένταγμένος;

Και ο Άλαιν Ρεναί; Συντέλεσε στο να ένισχυθεί ή θεωρητικοποιημένη και ώραιοποιημένη εικόνα της άστικής ιδεολογίας, ή μήπως επιδόθηκε στο να διαταράξει, να την κλονίσει;

Άν και το Πέρου στο Μαρίενμπαντ μοιάζει, εκ πρώτης όψευς, να παραπέμπει σε μιὰ άπάρνηση της Ιστορίας, χαρακτηριστική για την Νουβέλ Βάγκ, και να ύποτάσσεται σ' αυτό που θά όνομαστεί λίγο άργότερα μόδα «ρετρό»⁵, δεν συμβαίνει το ίδιο στις άλλες του ταινίες (με έξαιρεση το Σ' αγαπ  , σ' αγαπ  , άποτυχημένη προσπάθεια ζεύξης της μυθοπλασίας με την έπιστημονική φαντασία, που όταν πρωτοπαίχτηκε τον Μάη του '68 φάνηκε κάπως άναχρονιστική), ούτε στις μικρού μήκους: άς θυμηθούμε μόνο την Γκουέρνικα που γύρισε το 1950 με σόχλιο του Π  λ Έλύαρ, Και τα άγάλματα πεθαίνουν (Les Statues meurent aussi) που γύρισε το 1951 με τον Κρίς Μαρκ  ρ (αυτή ή ταινία που καταγγέλλει τις επιπτώσεις της γαλλικής αποικιοκρατίας πάνω στην άφρικανική κουλτούρα, ήταν άπαγορευμένη μέχρι το 1965), το Νύχτα και Όμίχλη (Nuit et brouillard) που γύρισε το 1955 με τον Ζάν Κερ  λ για τον κόσμο των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης. Όσο για τις μεγάλου μήκους ταινίες του, το Χιροσίμα, άγάπη μου (Hiroshima, nom amour) ξεκίνησε και σαν μεσαιού μήκους, άφιερωμένο στον κίνδυνο της άτομικής βόμβας και στην πάλη για την Ειρήνη, το Ό Γυρισμός του αγαπημένου (Muriel) στην πάλη για την Ειρήνη, το Ό Γυρισμός του αγαπημένου (Muriel) σημαδεύεται έντονα από τον Πόλεμο της Άλγερίας στον όποιο και κάνει σημαδεύεται για να μη μιλήσουμε για το Ό πόλεμος τελείωσε (La guerre est finie)⁶ — για να μη μιλήσουμε για το Ό πόλεμος τελείωσε (La guerre est finie) που για πολλούς παραμένει ακόμα πρότυπο προοδευτικού κινηματογράφου. Ό Άλαιν Ρεναί δεν συμμετέχει, λοιπόν, σ' αυτήν την άδιαφορία που χαρακτήριζε τους σκηνοθέτες της Νουβέλ-Βάγκ (Σαμπρόλ, Τρουφ  , Ροζι  , Κάσι).

Σε αντίθεση με κείνους, ήταν ο μόνος (μαζί με τον Γκοντάρ, αλλά από διαφορετικό δρόμο) που παρήγαγε ένα καινούργιο τύπο άρθρωσης του κινηματογράφου στην πραγματικότητα του θεατή (μεθοδεύοντας την κινηματογραφική διάταξη στη βάση μι  ς ιδεολογίας της άναπαράστασης) και που έκανε να ξεπηδήσει μι   έντελως καινούργια σχέση θεατή/ταινίας, που δεν βασιζόταν στην γοητεία ή στην ταύτιση.



Από το γύρισμα του Μυριέλ.
Από το γύρισμα του Πέρου στο Μαριένμπαντ.



μέσα σε μια μυθοπλασία στην οποία βασιλεύει κυρίαρχα — αφού όλοι είμαστε βυθισμένοι σε μια κοινή μοίρα μ' αυτόν τον συμπαθητικό μικροαστό. (Ο Ζαν-Πιέρ Λεώ βοήθησε πολύ στο να χαλκευθεί αυτή η εικόνα, ακόμα και στην ταινία του Γκοντάρ Άρσενικό - Θηλυκό.

3. Τίποτα δεν πρέπει να θυσιάζεται τζάμπα. Κάθε στοιχείο του λόγου πρέπει να αποταμιεύεται, να αποδοθεί, δηλαδή πρέπει να εξοικονομείται όσο γίνεται περισσότερη ζωτική δύναμη και ύστερα, σύμφωνα με μια κανονισμένη αλυσίδα ανάπτυξης να εγκαθιδρύεται αποτελεσματικά ή αποδοτικότητα αυτής της οικονομίας. Μέγιστη υπερ-άξια, ή γοητεία οδηγεί έντελώς «φυσικά» τον θεατή στο να μη βλέπει τίποτα.

4. Αυτό που αγνοεί ή Νουβέλ-Βάγκ είναι η Ιστορία: αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι η αδιαφορία. Καμιά προβληματική πάνω στην εκφορά του λόγου (ο χώρος απ' όπου κινηματογραφούν οι σκηνοθέτες της Νουβέλ-Βάγκ αμελείται καταγωνιάζεται). Αυτή η αδιαφορία μας εκπλήσσει σήμερα, στο βαθμό που αποσιωπούσε πολλά σημαντικά γεγονότα (και κυρίως τον Πόλεμο της Άλγερίας — αλλά μπορούσε να μιλήσει κανένας γι' αυτόν, εκείνη την εποχή, χωρίς να γίνει στόχος των αστικών δυνάμεων καταστολής;) και απέθωσε τους πόθους της σε πρόσωπα φετιχοποιημένα, σύμφωνα με μια ναρκισσιστική συνείδηση σφραγισμένη από την ψευδή ιδεολογία της. Η αδιαφορία δεν σημαίνει απολιτικότητα.

Η αδιαφορία λειτουργεί σαν ενεργειακή πηγή που δουλεύει για λογαριασμό του ατόμου: Θα έπρεπε, ίσως, να αναλύσουμε βαθύτερα αυτή την αδιαφορία για να βρούμε, όπως κάνει ο Ντανιέλ Σιμπονύ, σε ποιά ναρκισσιστικό βάθος, σε ποιά ώθηση θανάτου, αθρούνεται («De l'indifférence en matière politique» στο «Psychanalyse et Politique», έκδ. Seuil, 1974). Πίσω απ' αυτή την αδιαφορία κρύβεται, σαν σε οφθαλμαπάτη, μια δολοπλόκη ιδεολογία, ή ιδεολογία του προφλαγμένου, απρόσιτου ατόμου, του ξεκομμένου από την πάλη των τάξεων.

5. Βλ. πάνω σ' αυτό την ανάλυση του Νίκου Λυγούρη (Σ.Κ. αρ. 24-26, Οκτ.-Δεκ. 1972, σελ. 74-76) όπου επισημαίνονται πολύ σωστά, αν και κάπως «τρομοκρατικά», τα θεμελιακά στοιχεία του λόγου του Ρεναι σ' αυτή την ταινία: φετιχισμός (τό λευκό, τό αντικείμενα), τό φανταστικό σαν υποκατάστατο του πραγματικού, ό λόγος του κυρίου...

6. Ο κινηματογράφος δεν μπορούσε, εκείνη την εποχή, να έγγραψει, τόν πόλεμο της Άλγερίας, παρά μόνο στο επίπεδο του απλού υπαινιγμού. Για τό πρόβλημα της έγγραφης του πολέμου της Άλγερίας στο Μυριέλ, βλ. «Muriel, histoire d'une recherche» των Claude Baiblé, Michel Marie και Marie-Claire Ropars (έκδ. Galilée, 1974) και ιδιαίτερα τό κεφάλαιο «Contexte» του Μ. Marie (σελ. 323-337) και «Mors-texte» του C. Baiblé (σελ. 338-354).

7. Στο άρθρο «D'une lunde l'autre» (Cahiers du Cinéma, No 258-259, Ιούλιος - Αύγουστος 1975).

Άλλά, σήμερα, μάς ξεχεται τό Σταβίσκυ που βυθίζεται δλόκληρο σ' αυτό τό «νέο κύμα» που λέγεται μόδα-ρετρό. «Ρετρό» έχουμε ήδη γενθεί (ή, μάλλον, έχουμε «καταπιεί» με δυσκολία) τόν Θυρωρό της Νύχτας (Il Portiere di Notte) της Καβάνι, τό Έπίθετο: Λακόμπ, όνομα: Λυσιέν (Lacombe Lucien) του Λουί Μάλλ, και ακόμα μερικά έκτρωματικά κακέκτυπα, όπως τό Κολασμένο Τρίο (Trio Infernal) κ.ά... Δέν μπορεί να μνή μάς άνησχει αυτή ή μόδα που στηρίζεται σε μία διαφορούμενη, θολή, άρρωστημένη τάση ενός αυξανόμενου αριθμού σκηνοθετών να ανακαλούν, νοσταλγικά και άστοχαστα, τά πολιτικά γεγονότα που σημάδεψαν τις πρόσφατες δεκαετίες και ταυτόχρονα τά επιφανειακά άσήμαντα σημάδια που συνέπεσαν μ' αυτά τά γεγονότα. Χλευασμός της Ιστορίας και σνομπιστικός φετιχισμός του παληού (κοστούμια, ντεκόρ), μαζί με μία «(οραφισμένη) σαγήνη της ήδονής των άφεντικών, δηλαδή μιάς άπόλυτης υπερ-ήδονής» για την όποία μιλάει ό Πασκάλ Μποντισέρ — αυτά είναι τά συστατικά της περιβόητης μόδας «ρετρό». Μία έκστρατεία που την κατευθύνει ή αστική τάξη — όπως είχε προγραμματίσει, δεκαπέντε χρόνια πριν, την Νουβέλ-Βάγκ.

3. Σταβίσκυ: Λάμψη και ρηχότητα.

Άς γυρίσουμε στο Σταβίσκυ. Και άς πούμε πρώτα-πρώτα ότι αναπτύσσεται καλυμμένα. Ένώ διεκδικεί επίμονα τόν χαρακτηρισμό της πολιτικής ταινίας, άμελει όμως αυτή τη διάσταση και επιδίδεται στη διευθέτηση ενός δικτύου από «σημεία εποχής» που συσκοτίζουν τό μήνυμα και τραβούν τελικά επάνω τους όλο τό ενδιαφέρον της σκηνοθεσίας και όλο τό νόημα της αφήγησης — μιάς αφήγησης που, ξεστρατίζοντας, μετατρέπει τόν Σταβίσκυ σε ένα είδος έκκεντρικού και μελαγχολικού έξωτικού αφέντη, πιο κοντά στον Γκάτομπυ του Σκώτ Φιτζέραλντ ή στον Ζιλ του Ντριέ Λά Ροσέλ, παρά στον άπατεώνα που ό θάνατός του έφερε τις άναταραχές του 1934. Αυτή είναι ή θέση μας, που θα προσπαθήσουμε τό στην στηρίζουμε με έπιχειρήματα μέσα από την ταινία.

Τί προκαλεί την καλλιτεχνική άποτυχία του Σταβίσκυ; Λάθη στην παραγωγή-διανομή (με τόν Μπελμοντό στο ρόλο του Σταβίσκυ); Η σκηνοθεσία που παραμένει ακαδημαϊκή παρά τό μοντάζ με τά φλάς-μάτα και τά φλάς-φόρουαρντ στο όποιο μάς έχει συνηθίσει ό Ρεναι (και τό όποιο επιτρέπει στην αφήγηση να παίζει έλεύθερα με τό χρόνο και με την ιστορία);

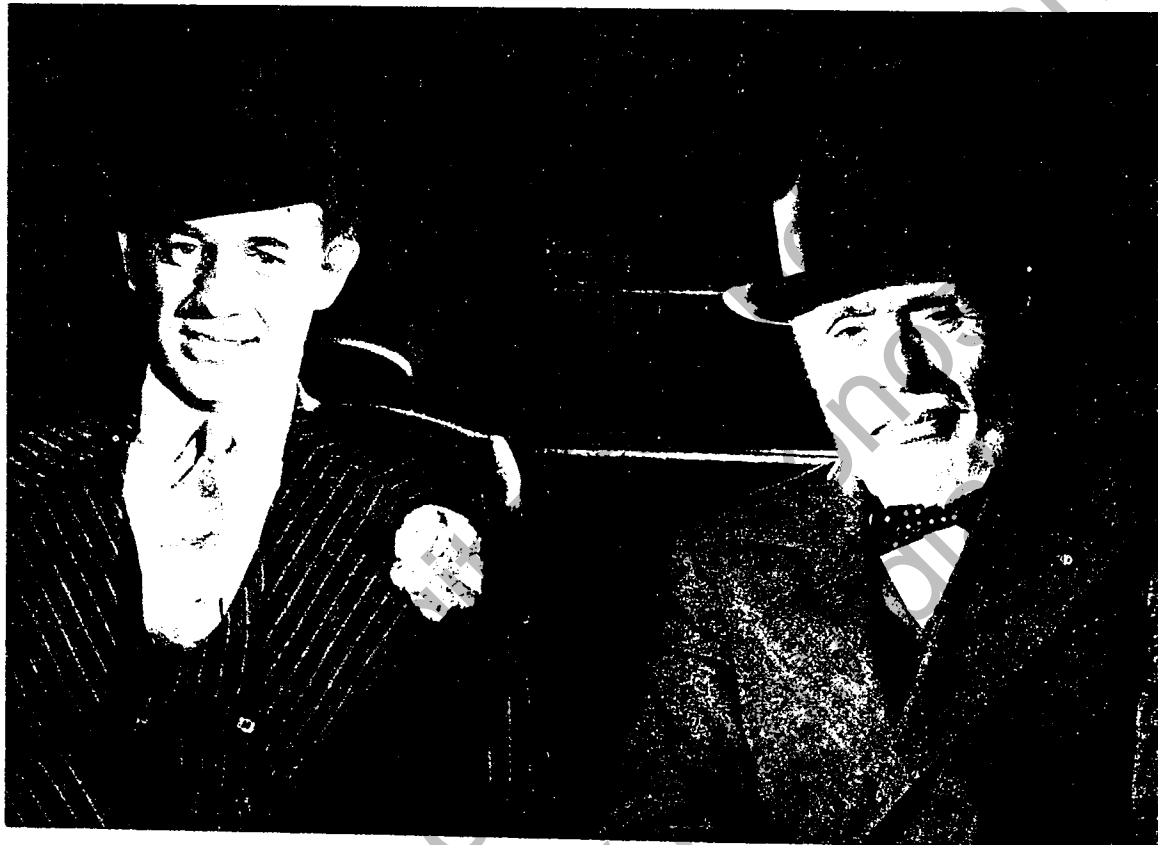
Άκριβώς, όμως, αυτό τό σπάσιμο της συνέχειας σε γρήγορα, σύντομα πλάνα, αυτό τό δίκτυο που επιδιώκει να παραγάγει τις ποικίλες πλευρές της υπόθεσης, αυτό τό μοντάζ, δέν είναι μήπως κάπως «σύντομο» σε σχέση με τη συνθετότητα του θέματος; Δέν είναι κάπως μάταιο τό να κεντρώνεται αυτό τό δίκτυο γύρω από μία και μόνο μορφή, τη μορφή του ώραιου Άλεξάντρ, και να επιδιώκεται να «διαλυθεί τό μυστήριο» του κοσμικού άπατεώνα; Άπό τό πολιτικό υπόβαθρο και τόν πολιτικό περιγύρο της υπόθεσης δέν βλέπουμε τίποτε — μόνο έναν πολιτευτή, μερικούς αστυνομικούς και μερικούς-σάπιους χρηματιστές: αυτά δέν μερικούς αστυνομικούς και μερικούς-σάπιους χρηματιστές: αυτά δέν φτάνουν. Και ή βη Φεβρουαρίου 1934 μόλις που αναφέρεται. Είναι τόσο σαγηνευτική ή μορφή του Σταβίσκυ ώστε να πρέπει να υπερκαλύπτει τις πολιτικές διαστάσεις του δράματος σε τέτοιο σημείο; Η ματαιότητα της ταινίας μοιάζει να αντιγράφει αυτή την θορυβώδη αλλά άδεια — και, τουλάχιστο στην ταινία, πληκτική — πολυτέλεια που άρέσει στον Άλεξάντρ, αυτό τό ξεχύλισμα της λευκότητας (έριμίνα, τριαντάφυλλα, διαμάντια, τουαλέτες...) που ντύνει συστηματικά την ώραία Άννι Ντυπερέ, και που προσδιορίζει — όπως άλλωστε και ή πολυτέλεια και ή ύπερτατη λαμπρότητα — τη στείροτητα.

Ένδιαφέρονται λοιπόν οι δημιουργοί της ταινίας (και ό πρωταγωνιστής- παραγωγός) μόνο για τό πρόσωπο του Σταβίσκυ και χάνουν κάθε πολιτική όπτική; Σίγουρα όχι. Γι' αυτό και θα πρέπει να δούμε κριτικά τό σύστημα ιστορικής προσέγγισης που χρησιμοποιείται και που όφείλεται κατ' άρχην στον Σεμπρούν.



Σταβίσκου. (Αννύ Ντυπερέ - Ζάν-Πόλ Μπελμοντό).

Σταβίσκου. (Ζάν-Πόλ Μπελμοντό - Σαρλ Μπουασιέ).



Ἀρχικά, παίρνουν — ή θέλουν να πλασάρουν — τὸ «μυστήριο τῆς ψυχῆς» τοῦ Σταβίσκου σὰν κάτι πὸ ἔχει ἀξία. Διογκώνουν τεχνητὰ αὐτὸ τὸ «μυστήριο» πὸ (ὅπως λέει ὁ Μπορελι-Φρανσουά Περιέ στὴν ἀνακριτική ἐπιτροπή, σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ φλὰς-φόρουαρντ τῆς ταινίας) συνίσταται στὸ ὅτι ὁ Σταβίσκου «ἔκανε τὸν κόσμον νὰ μιλάει γι' αὐτόν, ἐνῶ θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν κάνει νὰ τὸν ξεχάσει». Στὴ συνέχεια προτείνουν μιὰ ἔρμηνεῖα ψυχαναλυτικοῦ τύπου: ὁ πατέρας τοῦ Σταβίσκου «ἤθελε νὰ τὸν ξεχάσουν», νὰ ξεχάσουν κυρίως ὅτι ἦταν ἔβραϊος» καὶ αὐτοκτόνησε (οἰδιπόδειος φόνος), ὅταν ἀποκαλύφθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀπάτες τοῦ γιοῦ του. Ὁ Ἀλεξάντρ, ὁ κοσμικὸς ἀπατεώνας, ὁ πομπώδης Ἀλεξάντρ, εἶναι, ἔτσι, κατὰ κάποιον τρόπο, ἡ «ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου», ἐπιθυμία γιὰ ρήξη μὲ τὴν πατρικὴ ὑποτακτικότητα στὴν ἱστορικὴ καταπίεση τῶν ἔβραϊων, τῶν μέτοικων, κλπ.

Ὅμως, τὸ σενάριο τοῦ Σεμπρούν δὲν περιορίζεται στὸ νὰ ἀνιχνεύει αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ ἥρωα — πὸ θὰ μπορούσε πραγματικὰ νὰ εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Υἱοθετώντας, μὲ μιὰ περιέργη ἀσυνειδητότητα, στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης τὴν παράνοια τοῦ Ἀλεξάντρ, ὁ Σεμπρούν συνδέει, μὲ ἓνα σεναριακὸ τέχνασμα καὶ μὲ μιὰ ἀντιστικτικὴ πὸ φαίνεται βεβιασμένη, τὴ μορφή τοῦ ἔβραϊοῦ Ἀλεξάντρ μὲ τὴ μορφή τοῦ ἔβραϊοῦ Τρότσκι, ἐξόριστου στὴ Γαλλία πὸ θὰ ἀπελαθεῖ ὅταν, μετὰ τὴν 5 Φεβρουαρίου 1934, ἔρθει στὴν ἐξουσία μιὰ κυβέρνηση ἐθνικῆς ἐνότητος. Διατηρώντας αὐτὴ τὴ σχέση — «τελικὰ», ὁ Τρότσκι ἀπελάθηκε ἀπὸ τὴ Γαλλία ἐξ αἰτίας τοῦ Σταβίσκου, μᾶς ἐξηγεῖ μιὰ νεαρή καὶ ἀρκετὰ ἀφελῆς τροτσκίστρια διανοούμενη πὸ παίζει τὸ ρόλο τῆς κορυφαίας — ὁ Σεμπρούν στήνει κατὰ κάποιον τρόπο ἓνα δράμα ὑπόγειο πὸ διατρέχει τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἱστορίας. Αὐτὸ τὸ δράμα φωτίζεται κάπως μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς Ἔρνα Βόλφγκανγκ, μιᾶς νεαρῆς γερμανοεβραίας προσφυγοπούλας πὸ ἔρχεται νὰ ζητήσει ἓνα ρόλο στὸ Empire (: Αὐτοκρατορία), τὸ θέατρο τοῦ Ἀλεξάντρ. Μπροστὰ στὴν ἀπόλυτητα καὶ τὴν ἀλήθεια αὐτῆς τῆς κοπέλας, πὸ δηλώνει μπροστὰ σὲ ὅλους ὅτι εἶναι ἔβραία, κάτι ἔξυπναί μὲσα στὸν Ἀλεξάντρ. Τῆς μιλάει γιὰ τὸν πατέρα του καὶ λυπᾶται πὸ δὲν μπορεῖ νὰ τῆς προσφέρει τὴν εὐτυχία. Μετὰ, χωρίζουν. Ἀργότερα μαθαίνουμε ὅτι ἐκεῖνη ἔγινε γραμματέας τοῦ Τρότσκι.

Ἡ Ἔρνα Βόλφγκανγκ ἀντιπροσωπεύει, προφανῶς, τὴν ἀπωθημένη «ἀλήθεια» τοῦ Ἀλεξάντρ, «ἀλήθεια τοῦ καταπιεσμένου μέτοικου» πὸ γίνεται ἐπαναστάτης καὶ ἀναγκτὰ ἐπαναστατικὰ τὴν ταυτότητά του: αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ταυτότητα πὸ ὁ Ἀλεξάντρ Σταβίσκου, ἀρνούμενος τὴν ὑποτακτικότητα καὶ τὴ συσκότηση τοῦ πατέρα του μὲ τὸν παρανοϊκὸ πόθο γιὰ λάμψη καὶ δόξα, πρέπει νὰ τὴν κρῦβει κάτω ἀπὸ διάφορα ὀνόματα καὶ μέσα στὴν ἀπομίμηση μιᾶς ζωῆς λαμπερῆς, ἀλλὰ μάταιης. Ἔτσι μόνον μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ λογικὰ τὸ μεγάλο κοντινὸ πλάνο τοῦ προσώπου τῆς Ἔρνα Βόλφγκανγκ καὶ τὸ σκληρὸ καὶ αἰνιγματικὸ βλέμμα τῆς, ὅταν φεύγει ἡ Ρὸλς Ρόυς — γιὰ πάντα.

Αὐτὴ ἡ βασικὴ ἰδέα θὰ μπορούσε ἴσως νὰ βρεῖ ἐπιχειρήματα. Ἀλλὰ ὅλα τὰ καταστρέφει ἡ ἀντίληψη πὸ προσφέρει ὁ Σεμπρούν γιὰ τὸν ἐπαναστατικὸ ἠγέτη, γιὰ τὸν ἐπαναστάτη διανοούμενο, καὶ ἡ εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ ἐπαναστάτη πὸ μᾶς δίνει ἡ ταινία⁸. Αὐτὴ ἡ συναισθηματικὴ, ρομαντικὴ, συγκινητικὴ εἰκόνα τοῦ μεγάλου ἐξόριστου, τοῦ κνηνημένου ἀπὸ παντοῦ, ὁ ὁποῖος συνομιλεῖ μέσα στὴ βίλλα του μὲ διασημότητες, ἐκφέρει βαθειὰς ρήσεις (πὸ δὲν τις ἀκοῦμε), στεφανωμένος μὲ δόξα καὶ μὲ ἀδυναμία: αὐτὴ ἡ εἰκόνα σίγουρα δὲν ἀποτελεῖ καλὴ ἀλτερνατίβα στὴν εἰκόνα πὸ προσφέρει ὁ Σταβίσκου· δὲν πιστεύουμε σ' αὐτὴν, καὶ πρέπει νὰ ἐλπίζουμε ὅτι ποτὲ δὲν ἀνταποκριθῆκε στὴν πραγματικότητα. Καὶ ἐδῶ εἶναι πὸ καταρρέει ἡ ταινία.

Αὐτὸ πὸ μένει εἶναι ὁ Ἀλεξάντρ καὶ ἡ μάταιη αὐτοκρατορία του — πασπαλισμένη μὲ μεγαλόπρεπα νεκρὰ σημεῖα πὸ ἐξασφαλίζουν ἓναν γοητευτικὸ συμβιβασμὸ ἀνάμεσα στὸ μοντέρνο καὶ τὴν ἐλαφριά ἀναπόληση ἓνός παρελθόντος πὸ δὲν ἀναβιώνει, ὠραία πλάνα τῆς Ἀννύ Ντυπερέ — δηλαδὴ πάντα ἡ μόδα ρετρό.

Ἡ πολιτικὴ ρηχότητα δὲν μένει ἀτιμώρητη.

Μιχάλης Δημόπουλος

8. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα μοιάζει, ἀν καὶ κάπως πιὸ κενὴ καὶ ἐπιπόλαιη, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ντιέγκο στὸ Ὁ πόλεμος τελείωσε, πάλι τοῦ Σεμπρούν, ὁ ὁποῖος σίγουρα δὲν ἔχει ἀλλάξει μεθόδους. Μιὰ συγκριτικὴ μελέτη τῶν δύο αὐτῶν πορτραίτων θὰ εἶχε ἴσως ἐνδιαφέρον.

Γράμμα από την Ίσπανία

Εισαγωγικό σημείωμα στον ισπανικό κινηματογράφο

Του Χοσέ Ίγκνάθιο Φερνάντεθ Μπουργκόν

La prima Angelica (Η εξαδέλφη Άγγελικη, 1973), του Κάρολος Σάουρα



Άπό την άρχή του ναζισμού, ό Γιόζεφ Γκέμπελς, συνήθιζε νά φωνάζει, κραδαίνοντας τό χέρι του στον άέρα: «Ένα καλό καθεστώς χωρίς προπαγάνδα δέν μπορεί νά σταθεί, αλλά ούτε μιá καλή προπαγάνδα χωρίς καλό καθεστώς. Αυτά τά δύο πάνε μαζί.» Ό στρατηγός Φράνκο μέχρι και τήν παραμονή του θανάτου του άκόμη πίστευε στη διεφθαρμένη λογική αύτης τής αναντίρρητης δήλωσης. Τά φρανκικά μέσα επικοινωνίας σφυρηλατούν επίμονα, έδώ και σαράντα περίπου χρόνια, τυποποιημένα σλόγκαν, έφησυχαστικά και άνώδυνα, για νά άποπολιτικοποιήσουν τόν ισπανικό λαό πού, έξ άλλου, βρίσκεται συνέχεια άντιμέτωπος μέ τήν κοινωνική άδικία, τήν άστυνομική κτηνωδία και μέ κάθε είδους ύπερβάσεις τής έξουσίας.

Μέσα στό πλαίσιο αυτό έγκαθιδρύθηκε και ένα δρακόντειο σύστημα λογοκρισίας άπό τά πιό σκληρά του κόσμου, πού προσπαθούσε νά άσκει διαρκή έλεγχο πάνω σέ κάθε καλλιτεχνική και πνευματική παραγωγή τής χώρας, για νά άποκλείσει, μεταξύ άλλων, και σάν τομέα του κινηματογράφου, κάθε πολιτική ή κοινωνική αίχημή και νά φτάσει τήν καλλιτεχνική παραγωγή σέ επίπεδο έφησυχασμού, χωρίς προβλήματα, έξω άπό κάθε κοινωνική διαμάχη.

Αύτη τή διπλή διαδικασία μάς περιγράφει στό γράμμα του άπό τήν Ίσπανία πού λάβαμε τόν Αύγουστο του 1975, ό φίλος μας Χοσέ Ίγκνάθιο Φερνάντεζ Μπουργκόν, παλιός συνεργάτης τής Ταινιοθήκης τής Μαδρίτης. Τό δημοσιεύουμε όλόκληρο, μέ τήν έλπίδα ότι μέ τό θάνατο του Φράνκο (πού όμως δέ σημαίνει και θάνατο του φρανκισμού) και μέ τήν πίεση των λαϊκών δυνάμεων κάτι μπορεί νά αλλάξει στον τόπο αυτόν πού τόσο χρόνια στενάζει κάτω άπό τή φασιστική μπότα.

Έδώ θά έπρεπε νά ύπογραμμίσουμε τις προσπάθειες πού έγιναν για άντι-πληροφόρηση και άντι-προπαγάνδα στο έσωτερικό τής χώρας και κάτω άπό συνθήκες ιδιαίτερα επικίνδυνες, σέ συνεργασία μέ τις δημοκρατικές οργανώσεις, μέ σκοπό νά άποκατασταθεί ή άλήθεια πού άπό τή φύση τής διεγείρει και κινητοποιεί, και τά γεγονότα πού ή έπίσημη έκδοχή διαστρεβλώνει και νοθεύει, νά μεταδοθούν μαζίκα τά ντοκουμέντα, γνήσια και όλοκληρωμένα. Μετά τή δημιουργία, και τή σταθεροποίηση, τό 1962, των εργατικών έπιτροπών, εξασφαλίστηκε περισσότερο ή άντιπολίτευση, και ή παρανομία έγινε άποτελεσματικότερη. Σιγά-σιγά, οι εργατικές οργανώσεις έγκατέλειψαν τή στάση τής αναδίπλωσης και άποφάσισαν νά πάρουν στα χέρια τους τήν πληροφόρηση πού άφορούσε τους άγώνες πού έκαναν οι ίδιες: έφημερίδες και προκηρύξεις κοινοποιούν τους στόχους των άγώνων, παραθέτουν τις πολιτικές συζητήσεις, έκθέτουν τις δυσκολίες, μαρτυρούν για τήν καταπίεση πού ύφίσταται ή εργατική τάξη. Άπό τό 1967 άρχισαν νά παράγονται ταινίες άντι-πληροφόρησης και προπαγάνδας, πού σκοπό τους είχαν τήν προώθηση διαλεκτικής σκέψης και πού συνέβαλαν στην κινητοποίηση των μαζών. Οι εργατικές έπιτροπές μάζεψαν αυτούς τους κινηματογραφιστές πού δούλευαν όμαδικά και τους διέθεσαν ό,τι στοιχεία είχαν, καθώς και τά μέλη τους. Έτσι γεννήθηκε, μέ άρκετες δυσκολίες και κινδύνους, βέβαια, ό ισπανικός άντιφρανκικός παράνομος κινηματογράφος. Ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, πού προβλήθηκαν σέ διάφορα εύρωπαϊκά φεστιβάλ ή έκδηλώσεις άλληλεγγύης, μάς έδωσαν τή δυνατότητα νά τό διαπιστώσουμε. Ταινίες για τή φυλακή πού γυρίστηκαν τό 1972 για νά ευαισθητοποιήσουν τήν κοινή γνώμη για τήν άποφυλάκιση του συνδικαλιστή εργάτη μαρτσελίνο Καμάτσο και των συντρόφων του, όπως ή ταινία «Φυλακισμένοι» ή ή «Δίκη 1001», ταινίες πού έκθέτουν τήν κακομεταχείρηση των φοιτητών τής Μαδρίτης και τή δίωξη των Καταλωνών διανοουμένων, όπως ή ταινία μικρού μήκους «Τό Βουνό» πού γύρισαν οι κινηματογραφιστές τής Βαρκελώνης ή τό «Πανεπιστήμιο» πού παρουσιάζει τις φοιτητικές άπεργίες, και άλλες ταινίες για τους άγώνες του προλεταριάτου όπως «Τό μακρύ ταξίδι τής όργης» ή τό «Πατίνο» πού καταγγέλλει τή δολοφονία ενός οικοδόμου κατά τή διάρκεια μιás πολύ σκληρής άπεργίας οικοδόμων τό 1971, και, τέλος ή αξιόλογη ταινία «Εργατικοί άγώνες στην Ίσπανία» πού δείχνει μιá όλόκληρη σειρά συγκρούσεων μέσα στις πολυεθνικές έπιχειρήσεις σέ όλη τήν Ίσπανία. Όλες αυτές οι ταινίες και άλλες άκόμη πού μαρτυρούν τους συνεχείς άγώνες, πού ένθαρρύνουν τήν άλληλεγγύη, πού καταδειχνουν στο λαό ότι ή οργανωμένη συλλογική διαμαρτυρία παραμένει δυνατή. Και σήμερα περισσότερο παρά ποτέ.

Μ.Δ.

Ο Γκίντερ Πέτερ Στράσεκ στο αξιόλογο βιβλίο του *Handbuch Wider Das Kino* (Έγχειρίδιο κατά του κινηματογράφου, έκδοση Suhrkamp, σ. 446, Frankfurt Am Main, 1975), λέγει σχετικά με τον ισπανικό κινηματογράφο: «Στη διάρκεια του Έμφυλιού Πολέμου οι δημοκρατικοί έκαναν ταινίες με επίκαιρα, με έρευνες, αλλά και ταινίες προπαγάνδας πρόβαλλαν ακόμη και «ρωσικές επαναστατικές ταινίες». Έκαναν πολιτικές-καλλιτεχνικές ταινίες ισάξίες με τη *The Spanish Earth* (ΗΠΑ, 1937, Η Ίσπανική Γη) του Ζόρις Ίβενς και τη *L' espoir* (Γαλλία, 1938/39 (19-45), Η Έλπιδα) του Αντρέ Μαλρώ (1901). Η προσωρινή νίκη του φασισμού στην Ίσπανία οδήγησε τον κινηματογράφο της σε μία από τις πιο αντιδραστικές θέσεις στον κόσμο».

Στο βιβλίο του *Arte y Estado* (Τέχνη και Κράτος, 1935), ο Έρνέστο Χιμένεθ Καρπαλιέρο (ένας από τους εισηγητές των φασιστικών ιδεών στην Ίσπανία) λέγει: «Η Ίσπανία, χώρα καθολική, ρωμαιοκαθολική στη μέγιστη πλειοψηφία, και με δαιμόνιο πανανθρώπινο, ίσως έχει σαν αποστολή τη δημιουργία κινηματογράφου οικουμενικής ήθικης. Κινηματογράφου που θα είναι ανώτερος από τον άτομιστικό, καπιταλιστικό, και δυτικό τύπο κινηματογράφου, αλλά ταυτόχρονα και ανώτερος από τον σοβιετικό κινηματογράφο της απόλυτης μάζας, και της κοινωνικής ανατροπής».

Κατά τη διάρκεια του Έμφυλιού Πολέμου, οι φρανκιστές, με διαταγή του Υπουργείου Έσωτερικών, συγκρότησαν Έπιτροπή Κινηματογραφικής Λογοκρισίας και στη συνέχεια Ανώτερη Έντεταλμένη Έπιτροπή Κινηματογραφικής Λογοκρισίας.

Στις 15 Ιουλίου του 1939, τρισημίσι μήνες μετά τη νίκη του Φράνκο, σε διαταγή του Υπουργείου Έσωτερικών γράφονταν τα εξής: «Πολλές φορές εκφράσαμε την αναγκαιότητα συνεχούς Κρατικής επέμβασης που θα μεριμνά για την πολιτική και ήθικη εκπαίδευση των Ίσπανών. Η αναγκαιότητα αυτή γεννήθηκε από τον πόλεμό μας και από την Έθνικη Έπανάσταση». Συγκροτήθηκε λοιπόν Παράρτημα Λογοκρισίας και επιφορτίστηκε με τη λογοκρισία του σεναρίου πριν κάθε έναρξη εργασιών της κινηματογράφησης. Η κατάσταση αυτή, επίβλημένης λογοκρισίας, διαρκεί μέχρι σήμερα.

Στην κινηματογραφική επιθεώρηση *Primer plano* (όργανο των υπηρεσιών του νέου καθεστώτος), και στο τεύχος 14 του Ιανουαρίου του 1941 διαβάζουμε: «Καθιέρωσαμε τη λογοκρισία στην Ίσπανία με βάση τα πρότυπα του Ισχυρού, σύγχρονου, και διορατικού κράτους απέναντι σ' αυτό που είναι και σ' αυτό που θα πρέπει να είναι η Ίσπανική κινηματογραφική ταινία. Διευκρινίζουμε, πώς πρόκειται για κίνητρο και καθοδήγηση,

κάθε άλλο, δηλαδή, από εμπόδιο και ανασταλτικό στοιχείο, και πώς δε μειώνεται κανένα από τα στοιχεία που σήμερα συνθέτουν τη βάση και την έμπνευση της κινηματογραφικής τέχνης».

Την εποχή αυτή, εποχή του αποκλεισμού από το έξωτερικό και της αυταρχικής πολιτικής της ισπανικής κυβέρνησης, που διακρίνεται για τον έθνικισμό της, το Υπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου με διαταγή του, στις 23 Απριλίου του 1941, κάνει υποχρεωτική τη μεταγλώττιση για κάθε ξένη ταινία. Ορίζει πώς κάθε ξένη ταινία πρέπει να καταβάλλει στο Έθνικό Συνδικάτο των θεαμάτων ένα φόρο που ποικίλλει με την κατηγορία της ταινίας (τα ελάχιστα όρια για κάθε κατηγορία είναι, 25.000 πεσέτες, 50.000 πς και 75.000 πς). Επιπλέον η μεταγλώττιση της ξένης ταινίας απαιτεί και άδεια που στοιχίζει 25.000 πς.

Για τα κεφάλαια αυτά το Υπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου συγκροτεί με άλλη διαταγή του, στις 11 Νοεμβρίου του 1941, το Κινηματογραφικό Πιστωτικό Ίδρυμα που στόχο θα έχει την προστασία της έθνικης κινηματογραφίας.

Ο υποχρεωτικός χαρακτήρας της μεταγλώττισης επέβαλε στον ισπανικό κινηματογράφο έντελώς έχθρική στάση απέναντι στον ξένο κινηματογράφο. Η κρατική προστασία ήταν η μόνη λύση και στην ουσία ήταν έλεγχος, ιδεολογικός και οικονομικός, του κινηματογράφου της ίδιας της Ίσπανίας, έφόσον για την παραχώρηση πίστωσης το Συνδικάτο έκανε έλεγχο του σεναρίου, του προϋπολογισμού, του τεχνικού και καλλιτεχνικού προσωπικού της ταινίας κ.τ.λ.

Η υποχρέωση μεταγλώττισης έληξε το 1947, με διαταγή του Υπουργείου Έθνικης Εκπαίδευσης και ήμερομηνία: 31 Δεκεμβρίου του 1946. Όμως, το κοινό είχε συνηθίσει στις μεταγλωτισμένες ταινίες, και εξ άλλου, τα κυκλώματα διανομής και προβολής είχαν διαπιστώσει πολύ μεγαλύτερα κέρδη. Έτσι, λοιπόν, συνεχίστηκε η προϋπάρχουσα κατάσταση, με ταινίες δηλαδή μεταγλωτισμένες, μέχρι το 1967. Τότε δημιουργήθηκαν Ειδικές Αίθουσες προβολής ταινιών ποιότητας. Η προβολή γινόταν στο πρωτότυπο και υπήρχαν υπότιτλοι στα ισπανικά. Το ποσοστό των ταινιών αυτών ήταν, όμως, ελάχιστο.

Ο Ζαν-Μαρί Στράουμπ λέγει σχετικά με τη μεταγλώττιση στην Ίταλία: «Φασιστικός νόμος που έκανε την Ίταλία θάλαμο αερίων για τις ξένες ταινίες». Και ήταν αλήθεια. Στην Ίσπανία, όμως, ο νόμος ήταν έχθρικός ακόμη και με τις ισπανικές ταινίες.

Την ίδια εποχή καθιερώνονται και τα βραβεία του Έθνικού Συνδικάτου Θεάματος για τον ισπανικό κινηματογράφο, και συνθέτουν μια ακόμη όψη του ασκούμενου ελέγχου. Το

ύψος των βραβείων φτάνει το αρκετά μεγάλο, για την εποχή, ποσό των 400.000 πεσέτων.

Το 1942 δημιουργείται το NO-DO (*Noticias y documentales cinematograficos*, κινηματογραφικά επίκαιρα και έρευνες). Κάθε εβδομάδα παράγεται από το Κράτος μία ταινία επίκαιρων, και προβάλλεται υποχρεωτικά στους κινηματογράφους. Η πρώτη προβολή έγινε τον Ιανουάριο του 1943, συνεχίστηκαν μέχρι πρόσφατα, και φέτος έγινε προαιρετική. Η παραγωγή άλλων επίκαιρων ήταν απαγορευμένη, πράγμα που εμπόδιζε την ανάπτυξη ντοκουμαντερίστικου κινήματος στην Ίσπανία (πολύ σημαντικού τότε σε άλλες χώρες).

Η επιθεώρηση *Primer Plano* στις 3 Ιανουαρίου έγραφε: «(το ντοκουμαντέρ) πρέπει να είναι ένα αποτελεσματικό όχημα για την προπαγάνδα των πολιτικών δογμάτων της κάθε χώρας και κατάλληλο όργανο για την πνευματική εκπαίδευση του μεγάλου κοινού. Αυτός είναι ο λόγος που η κινηματογραφία μας έχει έναν ιδιαίτερα ισπανικό τόνο, τον οποίο της έχει έμφυσησει ο Κασουντίλιο (Φύρερ), μέσω των ντοκουμαντερικών οργανισμών που δημιουργήθηκαν για το σκοπό αυτό. Το NO-DO είναι ακριβώς ένας από αυτούς τους οργανισμούς».

Στις 18 Μαΐου του 1943 το Υπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου εκδίδει νέα διαταγή. Σύμφωνα με αυτήν οι άδειες για την εισαγωγή ξένων ταινιών θα χορηγούνται μόνο στους παραγωγούς ισπανικών ταινιών που έχουν «καλλιτεχνικό και τεχνικό επίπεδο αξιόλογο κατά την γνώμη της κατατακτικής επιτροπής».

Υπήρχαν τρεις κατηγορίες ταινιών, κατά την γνώμη πάντοτε της επιτροπής, ανάλογα με τον προϋπολογισμό και την ποιότητα της κάθε ταινίας. Στις ταινίες της πρώτης κατηγορίας έδιναν τρεις έως πέντε άδειες εισαγωγής για κάθε εκατομμύριο έγκεκριμένου προϋπολογισμού. Δύο έως τέσσερις άδειες ανά εκατομμύριο σε ταινίες έντεταγμένες στη δεύτερη κατηγορία. Καμιά άδεια σε ταινίες της τρίτης κατηγορίας.

Οι παραγωγοί, επιθυμώντας να αποκομίσουν τα μεγάλα κέρδη από την εκμετάλλευση των ξένων ταινιών, παρήγαν ταινίες με μοναδικό στόχο την ευνοϊκότερη κατάταξή τους από την επιτροπή. Έτσι, δηλαδή, που να έχουν όσο το δυνατό περισσότερες εισαγωγικές άδειες, τις οποίες μετά είχαν το δικαίωμα μεταβίβασης με πώληση. Είχαμε, λοιπόν, το φαινόμενο παραγωγών που δε θεώρησαν αναγκαία την προβολή ταινιών, επειδή είχαν ήδη αποκτήσει αρκετά κέρδη.

Μια και η κατάταξη ήταν συνάρτηση του προϋπολογισμού και ο έθνικισμός ήταν σε έξαρση, μερικοί αλάνθαστοι τρόποι για την εξασφάλιση της εύνοιας της επιτροπής ήταν: κατασκευή ταινιών με θέματα άντλημένα από λαϊκά λογοτεχνήματα, ή με φολκλορικά ή ψευδοϊστορικά στοιχεία σε πλήρη όμοφονία με τις επίσημες απόψεις για την ιστορία, και με πολλές σκηνές πλήθους, πράγμα που επέτρεπε τη διόγκωση του προϋπολογισμού. Έπακόλουθο της διεργασίας αυτής ήταν, βέβαια, και η υπερβολική αύξηση των εξόδων παραγωγής της ταινίας.

Η Υπο-Γραμματεία Λαϊκής Εκπαίδευσης, την 1η Ιουνίου του 1944, με νέα διαταγή της συνιστά ειδική κατηγορία ταινιών «έθνικου συμφέροντος», που θα περιλάμβανε τις ταινίες εκείνες που «με σαφήνεια εκφράζουν τεκμήρια έξαρσης των χαρακτήρων της φυλής, αλλά και διδάγματα από τις πολιτικές και ήθικες αρχές μας». Η επιτροπή εύεργετούσε τις ταινίες της κατηγορίας αυτής με ειδική μεταχείριση της προβολής και με χορήγηση περισσότερων αδειών εισαγωγής ξένων ταινιών.

Στις 31 Δεκεμβρίου του 1946 το Υπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου με διαταγή του απαιτεί άδεια μεταγλώττισης για όλες τις ξένες ταινίες. Πρόκειται, όμως, για την άδεια που χορηγείται μόνο στους παραγωγούς ισπανικών ταινιών. Γίνεται, επίσης, και διευκρίνιση των κατηγοριών.

- A) Τέσσερις άδειες μεταγλώττισης.
- B) Δύο άδειες.
- Γ) Καμιά.
- Δ) Κατηγορία «έθνικου συμφέροντος»: πέντε άδειες.

Από το 1939 ως το 1952 παράχθηκαν στην Ίσπανία 566 ταινίες μεγάλου μήκους. Η πλειοψηφία των ταινιών αυτών γεννιόταν μετά την επιτυχία κάποιας προηγούμενης ταινίας, και πολύ φυσικά μπορούσε να ήταν επιτυχία επίσημη και μόνο, σε σχέση με τους οργανισμούς.

Στην αρχή της περιόδου αυτές γίνονται ταινίες ανοικτής φασιστικής προπαγάνδας ή «έξαρσης της φυλής», όπως λ.χ.: *Raza* (1942, *Φυλή*) του — όπως λέει ο Στράσεκ στο βιβλίο του — «επίσημου σκηνοθέτη του καθεστώτος», του Χοσέ Λουίς Σάενθ ντε Έρεδία, με σενάριο του Χαίμε ντε Αντρέδε, ψευδώνυμο του στρατηγού Φρανθίσκο Φράνκο Μπασαμόνδε. Ο ίδιος σκηνοθέτης θα κάνει το 1964 τον *Franco, ese hombre* (Φράνκο, ο άνθρωπος). *Harka* (1940) του Κάρλος Άρεμπάλο. *El crucero Baleares* (1940-41, *Το πολεμικό Μπαλεάρες*), του Ένρικε ντελ Κάμπο. *A mi la Legion* (1941, *Η Λεγεώνα μου ανήκει*) του Χουάν ντε Όρντονια. *Escuadrilla* (1941, *Στολίσκος*) του Αντόνιο Ρομάν. *Legion de heroes* (1941, *Λεγεώνα ήρώων*) των Άρμάνδο Σεμπίλια και Χουάν Φορτουγγί.

Ἄλλα ἴσπαν κές ταινίες κινηματογραφήθηκαν ἀκόμη καί στήν, τότε φασιστική, Ἰταλία. Ὅπως λ.χ.: *Frente de Madrid* (1939-40, *Τὸ Μέτωπο Μαδρίτης*) τοῦ Ἐντγκαρ Νεμπίλιε ντέ Ρονρέ καί *Sin novedad en el Alcazar* (1940, *Στὸ φρούριο χωρὶς νέα*) τοῦ Ἄουγκου-στο Χενίνα.

Ἐπίσης κινηματογραφήθηκαν ταινίες θεαματικές μὲ θέματα ἱστορικά, ποὺ ἀλλοιώθηκαν γιὰ νὰ προσαρμοστοῦν στὶς ἐπίσημες ἀπόψεις, ὅπως λ.χ.: *Los ultimos de Filipinas* (1945, *Οἱ τελευταῖοι τῶν Φιλιπίνων*) τοῦ Ἀντόνιο Ρομάν Γκαρθία ντέ Κεμπέδο, *Alba de America* (1951, *Ἡ Αὐγή τῆς Ἑμερικῆς*) τοῦ Χουάν ντέ Ὀρντουνία, *Locura de amor* (1948, *Ἐρωτική τρέλλα*) τοῦ ἴδιου, *Agustina de Aragon* (1950) τοῦ ἴδιου.

Στὰ ἄλλα εἶδη ταινιῶν, ποὺ κατασκευάστηκαν τὴν ἐποχὴ αὐτῆ, ἀνήκουν καί ταινίες μὲ φολκλωρικά στοιχεῖα, μὲ χοροὺς δηλαδὴ καί μὲ τραγούδια, ἢ *Zarzuelas* (λαϊκὴ ἰσπανικὴ ὀπερέττα), ὅπως λ.χ.: *El huesped del sevilliano* (1939, *Ὁ φιλοξενούμενος τοῦ σεβιλιάνου*) τοῦ Ἐνρίκε ντέλ Κάμπο, *La Dolores* (1939) τοῦ Φλόριαν Ρέι, *Goyescas* (1942, *Ὁπως ὁ Γκόγια*) τοῦ Μπενίτο Περόχο, *Alma Canaria* (1945, *Κανάρια ψυχὴ*) τοῦ Χοσὲ Φερνάνδεθ, *Alma Batura* (1947, *Ἀραγκόνια ψυχὴ*) τοῦ Ἀντόνιο Σάου.

Ἐγιναν ἀκόμη καί πολλές διασκευὲς λογοτεχνικῶν, λαϊκίστικου τύπου, ἔργων.

Ἀπὸ ὅλη τὴν περίοδο αὐτὴ ξεχωρίζουν μερικὲς ταινίες τοῦ Ἐντγκαρ Νεμπίλιε ντέ Ρόνρε. Ἰδιαίτερα *La vida en un hilo* (1944, *Ἡ ζωὴ κρέμεται ἀπὸ μιὰ κλωστή*) καί *La torre de los siete jorobados* (1944, *Ὁ πύργος μὲ τοὺς ἐπτὰ καμπούρηδες*). Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς ταινίες αὐτὲς εἶναι μιὰ κωμωδία ποὺ ἀποδέχεται τὴν κλασικὴ ἀμερικάνικη κωμωδία μὲ τρόπο ἰσπανικὸ καί μὲ κριτικὸ πνεῦμα. Ἡ δευτέρη εἶναι μιὰ ἱστορία παράφορου ἔρωτα περίπου σουρρεαλιστικῆ. Τὴν ἐποχὴ τους, στὸ τότε πλαίσιο τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογράφου, ἦταν ταινίες πολὺ σύγχρονες καί ἔξαιρετικὲς σὰν περιπτώσεις. Ἦταν ταινίες μὲ κάποια κατὰ τόπιση, τόσο στὴ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν, ὅσο καί στὸ ντεκουπάζ, πράγμα ποὺ ἦταν ἀρκετὰ λογικὸ.

Στὶς 16 Ἰουλίου τοῦ 1952 τὰ Ὑπουργεῖα Ἐμπορίου, Πληροφοριῶν καί Τουρισμοῦ μὲ διάταγμα παρουσιάζουν ἓνα νέο τρόπο προστασίας τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογράφου. Δημιουργεῖται Ἐντεταλμένη Ἐπιτροπὴ Ταξινόμησης καί Λογοκρισίας τῶν Κινηματογραφικῶν Ταινιῶν, στὴν ὁποία θὰ πρέπει νὰ ὑποβάλλονται, ὅπως πάντοτε, τὰ σενάρια καί οἱ προϋπολογισμοὶ τῶν ταινιῶν. Τὸ μόνο ποὺ ἄλλαξε ἦταν τὸ ὄνομα: Ἐντεταλμένη Ἐπιτροπὴ, ἀντὶ γιὰ Ἐπιτροπὴ, ὁ ἀριθμὸς τῶν κατηγοριῶν: ἕξ καί τέλος, ὁ τρόπος ποὺ στὸ ἔξῃ θὰ χορηγοῦσαν τὶς ἄδειες εἰσαγωγῆς.

Γιὰ νὰ ἀποτρέψουν τὴν κερδοσκοπία ἔδιναν ἓνα πάγιο ποσό.

Κατηγορία «ἐθνικοῦ συμφέροντος»: 50% τῶν ἐξόδων παραγωγῆς τῆς ταινίας.

1. A : 40%
1. B : 35%
2. A : 30%
2. B : 25%
3. : 0%

Συμπληρωματικὴ διαταγὴ τῆς 17ης Φεβρουαρίου τοῦ 1957 ὀρίζει ὅτι ταινίες ποὺ ἔχουν καταταγῆ στὴν κατηγορία 2. B δὲν ἔχουν δικαίωμα πιστοδότησης ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Σινδικάτο Θεαμάτων, οὔτε δικαίωμα προβολῆς στὴ Μαδρίτη καί στὴ Μπαρσελόνα. Στὴν κατηγορία αὐτὴ ἀνήκουν γιὰ παράδειγμα οἱ ταινίες: *Los golfos* (1959, *Οἱ κατεργάρηδες*) τοῦ Κάρλος Σάουρα, καί *Los chicos* (1959, *Τὰ Ἀγόρια*) τοῦ Μάρκο Φερέρι.

Τὸ 1947 δημιουργεῖται τὸ Ἰνστιτούτο Κινηματογραφικῶν Ἐρευνῶν καί Πειρατισμῶν, τὸ I.I.E.C., στὸ ὁποῖο θὰ σπουδάσουν π.χ. οἱ Χουάν Ἀντόνιο Μπαρδέμ Μουνιόθ καί Λουῖς Γκαρθία-Μπερλάνγκα Μαρτί. Οἱ μαθητὲς τοῦ I.I.E.C. ὀργανώνουν κινηματογραφικὲς λέσχες, ἐκδίδουν τὴν κινηματογραφικὴ ἐπιθεώρηση *Objetivo* στὰ 1953 (ἀπαγορεύεται τὸ 1956), καί τὸ Μάιο τοῦ 1955 διοργανώνουν τοὺς Πρώτους Κινηματογραφικοὺς Διαλόγους τοῦ Σαλαμάνκε. Ἐδῶ, ὁ Χουάν Ἀντόνιο Μπαρδέμ λέγει σχετικὰ μὲ τὸν ἰσπανικὸ κινηματογράφο: «Πολιτικὰ ἄγονος, κοινωνικὰ προσποιητός, πνευματικὰ ἀμελητέος, αἰσθηματικὰ μηδαμινός, καί βιομηχανικὰ ραχητικός». θεωρεῖ, δηλαδὴ, πὼς ὑπάρχουν ταινίες ἄγονες πολιτικά, ἀπολιτικές. Πράγμα ποὺ εἶναι, ὅμως, θεμελιακὸ λάθος.

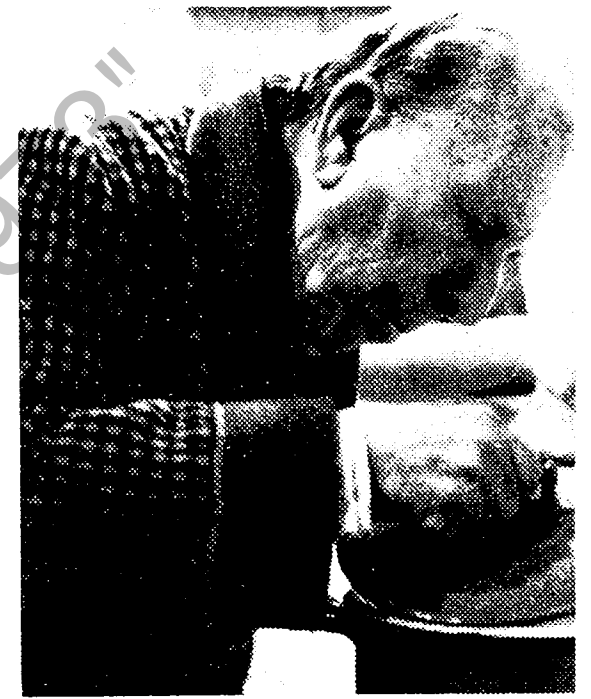
Ὡστόσο οἱ δυὸ τους, κάπως ἰδιαίτερα ὁ Μπερλάνγκα, κάνουν τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἰσπανικὲς ταινίες τῆς περιόδου αὐτῆς.

Οἱ Μπερλάνγκα καί Μπαρδέμ συνεργάζονται στὶς δυὸ ταινίες *Esa pareja feliz* (1951, *Αὐτὸ τὸ εὐτυχισμένο ζευγάρι*) καί *Bienvenido Mr. Marshall* (1953, *Καλωσόρισες κ. Μάρσαλ!*) καί ἔχουν, σὰν εἰσαγωγεῖς τοῦ νεορρεαλισμοῦ, πολὺ μεγάλο ἀντίκτυπο στὸν ἰσπανικὸ κινηματογράφο. Ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες ταινίες τους διαπιστώσαμε πὼς πραγματικὰ καλὸς ἦταν μόνο ὁ Μπερλάνγκα, γιὰ τὶς ταινίες του πῆρε ὅ,τι καλύτερο εἶχε ὁ νεορρεαλισμὸς, ἀποβάλλοντας καί τὴν ἀνυπόστατη σπουδαιότητά του, ἀλλὰ καί τὸν κοινωνιολογιστικὸ ψυχολογισμὸ του. Ὁ Μπαρδέμ καί οἱ σὺν τὸν καλύτερες στιγμὲς του, δὲν κάνει παρὰ ταινίες ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ νεορρεαλισμὸ, καί μάλιστα χωρὶς τὴν παραμικρὴ κριτικὴ ἀντιμετώπιση. Καί οἱ

καλύτερες ταινίες του, ὅπως ὁ *Calle mayor* (1956, *Μεγάλος δρόμος*), εἶναι σὲ θέματα στερεότυπα καί πάντα μὲ κάποια προκατάληψη. Ὁ Στράουμπ λέγει σχετικὰ: «Ταινία μὲ θέμα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μαρξιστικὴ ταινία, γιὰ αὐτὸ εἶναι ἀντιδιαλεκτικὸ». Ἐφόσον «θέμα εἶναι κατασκευάσμα ἀπὸ ἔννοιες, ἐνῶ ὑποκείμενο εἶναι σῶμα ἀπὸ πραγματικότητες (...) Τὸ ὑποκείμενο, ὅμως, δὲν εἶναι μετέωρο. Ἐχει κοινωνικὲς καί ἱστορικὲς ρίζες. Ἐχει ὅλα αὐτὰ ποὺ προσπαθῶ νὰ φέρω στὸ φῶς, νὰ ἀποκαλύψω σὰν κοινωνικὲς, ψυχολογικὲς, καί ἱστορικὲς ρίζες του».

Τὸ 1955, μὲ τὴν πῶση τοῦ στρατηγοῦ Περόν, φτάνουν στὴν Ἰσπανία πολλοὶ ἀργεντινοὶ σκηνοθέτες. Ὁ Λεὼν Κλιμόβσκι, ὁ Λουῖς Θέσαρ Ἀμαντόρι, ὁ Τούλιο Ντεμιτσέλι, ὁ Ἐρνέστο Ἀρανθιμπιά, Θὰ κάνουν ἐντελῶς ἀδιάφορες ταινίες. Μόνο δύο ἀπὸ αὐτοὺς θὰ πλεῦσουν πάνω ἀπὸ τὸν μέσο ἰσπανικὸ ὄρο. Ὁ Λουῖς Σασλάβσκι μὲ τὸ *La corona negra* (1950, *Τὸ Μαῦρο Στέμμα*), διασκευῆ ἀπὸ θέμα τοῦ Ζάν Κοκτώ, καί ὁ Λεοπόλδο Τόρε Νίλσον μὲ τὸ *La mano en la trampa* (1961, *Τὸ χέρι στὴ φάκα*).

Τὸ 1955, ὁ Ρομπέρ Ροσέν κινηματογραφεῖ στὴν Ἰσπανία τὸ *Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας*. Πολλοὶ ἀμερικάνοι θὰ ἀκολουθήσουν. Ἡ παραγωγὴ εἶναι φθηνότερη. Δὲν φορολογοῦνται οὔτε οἱ σκηνοθέτες οὔτε οἱ ἠθοποιοί. Ἡ κυβέρνηση θέλει νὰ μειώσῃ τὴν ἀνεργία, ἀρκετὰ μεγάλη τότε, νὰ ἀποκτήσῃ συνάλλαγμα, νὰ δημιουργήσῃ ὑποδομὴ, καί νὰ ἀνοίξῃ διόδους μὲ τὸ ἔξωτερικόν. Ἐτσι κινηματογραφοῦνται: *The pride and the passion* (1957, *Ἐπερηφάνεια καί πάθος*) τοῦ Στάνλεϊ Κράμερ, *Solomon and Sheba* (1959, *Ὁ Σολομῶν καί ἡ βασίλισσα τοῦ Σαβᾶ*) τοῦ Κινγκ Βίντορ, *Suddenly last summer* (1959, *Ξαφνικὰ πέρυσι τὸ καλοκαίρι*) τοῦ Τζόζεφ Λ. Μάνκεβιτς. Τὸ 1957 ἔρχεται ὁ Σάμιουελ Μπρόνστον, καί τὸ 1959 δημιουργεῖ τὸ *Samuel Bronston Productions Inc.*, ποὺ θὰ παράγῃ στὴν Ἰσπανία ταινίες ἐντελῶς ἀμερικάνικες, μετὰ ἀπὸ μερικὲς παραχωρήσεις ἀπέναντι στὸν ἐθνικισμὸ τοῦ Κράτους. Ταινίες ὅπως: *King of Kings* (1961, *Ὁ Βασιλεὺς τῶν Βασιλέων*) τοῦ Νικόλας Ρέι, *The Cid* (1961, *Ἐλ Σὴντ*) τοῦ Ἄντονου Μάν, *52 days at Peking* (1962, *55 μέρες στὸ Πεκίνο*) τοῦ Νικόλας Ρέι, *The fall of the Roman Empire* (1963, *Ἡ Πτῶση τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας*) τοῦ Ἄντονου Μάν, *The great circus* (1964, *Τὸ Μεγάλον Τσίρκο*) τοῦ Χένρυ Χαταγουέι. Μὲ ὅλες, ὅμως, τὶς ταινίες αὐτὲς θὰ προκληθεῖ αὔξηση ἐξόδων παραγωγῆς ἰσπανικῶν ταινιῶν, πράγμα ποὺ θὰ ἔχει σὰν ἐπακόλουθο τὴν φυγὴ τῶν ἀμερικανῶν παραγωγῶν γιὰ ἄλλες πιὸ φτηνὲς χώρες.



El cochecito (Τὸ καροτσάκι, 1960), τοῦ Μάρκο Φερέρι.

Τὸ 1958, ἔρχεται στὴν Ἰσπανία ὁ Μάρκο Φερέρι. Μὲ σενάρια τοῦ Ραφαὲλ Ἀθκόνια (θὰ λησμονηθοῦν γιὰ πολὺ καιρὸ παρ' ὄλο ποὺ ἦσαν πολὺ σημαντικὲς γιὰ τὸν ἰσπανικὸ κινηματογράφο τῆς ἐποχῆς): *El pisito* (1958, *Τὸ διαμερισμάκι*), *Los chicos* (1959, *Τὰ ἀγόρια*), καί *El cochecito* (1960, *Τὸ καροτσάκι*). Οἱ ταινίες τοῦ Φερέρι ὅπως καί οἱ ταινίες τοῦ Μπερλάνγκα, εἶναι ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὸν νεορρεαλισμὸ ἀλλὰ κρατοῦν κριτικὴ στάση. Ἄναιροῦν τὸ συναισθηματισμὸ του καί τὸν ἀντικαθιστοῦν μὲ τὸ μαῦρο πολὺ δηκτικὸ χιοῦμορ, πράγμα ποὺ ἀποδίδει ἀρκετὰ τὸ ἰσπανικὸ ὕφος. Θεμελιακὴ διαφορὰ μεταξὺ Φερέρι καί Μπερλάνγκα εἶναι πὼς οἱ ταινίες τοῦ Φερέρι εἶναι χαοτικὲς στὴν κατασκευὴ καί στὸ ντεκουπάζ, ἀλλὰ καί ὑπερφορτωμένες μὲ ἀχρηστες λεπτομέρειες, ἐνῶ οἱ ταινίες τοῦ Μπερλάνγκα (*El Verdugo*, 1963, *Ὁ Δῆμιος*, κ.ἄ.) εἶναι πιὸ λογικὲς, πιὸ μετρημένες, κάθε στοιχεῖδ δένεται καλύτερα μὲ τὸ σύνολο.

Ἐνας ἄλλος πολὺ ἐνδιαφέρων ἰσπανὸς σκηνοθέτης, ξεχασμένος καί περίπου ἀγνωστος σήμερα, εἶναι ὁ Φερνάνδο Φερνάν Γκόμεθ, ποὺ ἔχει ἐργαστεῖ καί σὰν ἠθοποιὸς σὲ πολλὲς ταινίες. Σκηνοθέτησε μερικὲς ἀρκετὰ ἄνισες ταινίες, ἀλλὰ ὁ *El mondo signe*

(1963, 'Ο Κόσμος συνεχίζεται) και ειδικότερα τὸ *El extraño viaje* (1964, *Τὸ παράξενο ταξίδι*) εἶναι θεμελιώδη ἔργα γιὰ τὸν ἰσπανικὸ κινηματογράφο. Ἡ πρώτη εἶναι μιὰ πολὺ νατουραλιστικὴ ταινία πάνω στὴ ζωὴ μιᾶς μικροαστικῆς πρωτευουσιάνικης οἰκογένειας. Ἡ δεύτερη ἔχει σχέση μὲ τὶς ταινίες τῶν Μπερλάνγκα καὶ Φερέρι, ἀλλὰ κυρίως μὲ τὸν κόσμο τοῦ σεναριογράφου Ἀθκόντα. Πρόκειται γιὰ ταινία κατασκευασμένη πάνω στὰ χνάρια τῆς παράδοσης *Esperanto* (τύπος παράδοξης καὶ πολὺ καυστικῆς κωμωδίας πού προώθησε ὁ Ραμόν ντέλ Μπάιλιε Ἰνκλάν). Διηγείται τὴ ζωὴ τοῦ ἰσπανικοῦ λαοῦ, τὶς σχέσεις ἰδιοκτητῶν καὶ λαοῦ, μέσα σὲ ἔντονο ἐρωτικὸ κλίμα, γεμάτο ἀπογοητεύσεις.

Τὸ 1958, ἡ κυβέρνηση δημοσιεύει ἕνα Σχέδιο Ἐθνικῆς Σταθεροποίησης. Ἐπιχειρεῖ νὰ σταματήσει τὴν αὐταρχία καὶ νὰ ἀνοίξει τὴν οἰκονομία στὸ ἐξωτερικόν.

Τὸ 1960, συνεχίζοντας τὴν προηγούμενη προσπάθεια, ἐπιχειρεῖ ἐλάττωση τοῦ τελωνειακοῦ προστατευτισμοῦ.

Τὸ 1962, ζητεῖται ἡ ἔνταξη στὴν Κοινὴ Ἀγορά.

Τὸ 1963, ψηφίζεται Πρῶτο Σχέδιο Ἀνάπτυξης.

Νέοι κανόνες προστασίας τῶν ἰσπανικῶν ταινιῶν ἀκολουθοῦν τὴν ἀλλαγὴ κυβερνητικῆς πολιτικῆς, μὲ διάταγμα τὴν 19η Αὐγούστου τοῦ 1964. Ἐχει γίνει πιά ὁ διαχωρισμὸς ἰσπανικῶν ταινιῶν καὶ ἀδειῶν εἰσαγωγῆς. Ἐπιχορηγεῖται ὁ παραγωγὸς μὲ ποσὸ ἀντίστοιχο πρὸς τὰ 15% τῶν εἰσπράξεων προβολῆς, στὴ διάρκεια τῶν ἑξῆ ἐτῶν πού διαρκεῖ ἡ ἀδεια προβολῆς. Ἐπιχορηγεῖται, ἐπίσης, μὲ ποσὸ ἀνάλογο μὲ τὴν διανομὴ τῆς ταινίας στὸ ἐξωτερικὸ σύμφωνα μὲ ἕνα ποσοστὸ καθοριζόμενον κάθε χρόνο ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Πληροφοριῶν καὶ Τουρισμοῦ. Καὶ τέλος ἐπιχορηγεῖται μὲ δάνειο ἄτοκο, ἑνὸς ἑκατομμυρίου πεσετῶν ἀνὰ ταινία. Στις 14 Ἰανουαρίου τοῦ 1965 μὲ διάταγμα δημιουργεῖται εἰδικὴ κατηγορία ταινιῶν, ἐπονομαζόμενη, «εἰδικῶν συμφέροντος». Γιὰ τὴν κατάταξη στὴν κατηγορία αὕτη πρέπει νὰ ὑποβληθοῦν προσχέδια καὶ ἔτοιμες ταινίες στὴν Ἐντεταλμένη Ἐπιτροπὴ Ἐκτίμησης καὶ Λογοκρισίας. Στις ταινίες τῆς κατηγορίας αὕτης παραχωροῦσαν δάνειο ἑνὸς ἐπιπλέον ἑκατομμυρίου. Μετὰ μιὰ πρώτη προβολὴ τὰ δάνειο μποροῦσε νὰ φτάσει στὰ 50% τῶν ἐξόδων παραγωγῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀνώτατο ὄριο 5 ἑκατομμύρια πεσέτες. Τὸ ἐπιπλέον δάνειο ἦταν δυνατό νὰ παραμείνει ἀνεξόφλητο, ἀν οἱ εἰσπράξεις προβολῆς δὲν εἶχαν τὴν ἀπαιτούμενη κάλυψη.

Ἡ κατηγορία αὕτη προοριζόταν ἀποκλειστικὰ γιὰ ταινίες νέων σκηνοθετῶν τῆς Ἐπίσημης Σχολῆς Κινηματογραφίας. Ἡ κατάσταση ἐπέτρεψε λοιπὸν σὲ μεγάλο ἀριθμὸ νέων σκηνοθετῶν νὰ κάνει τὶς πρώτες του ταινίες. Ἦταν ἐκεῖνοι πού τὸ 1955 εἶχαν πάρει μέρος στοὺς διαλόγους τοῦ Σαλαμάνκε καὶ μπορούσαν ἐπιτέλους τώρα νὰ σκηνοθετήσουν.

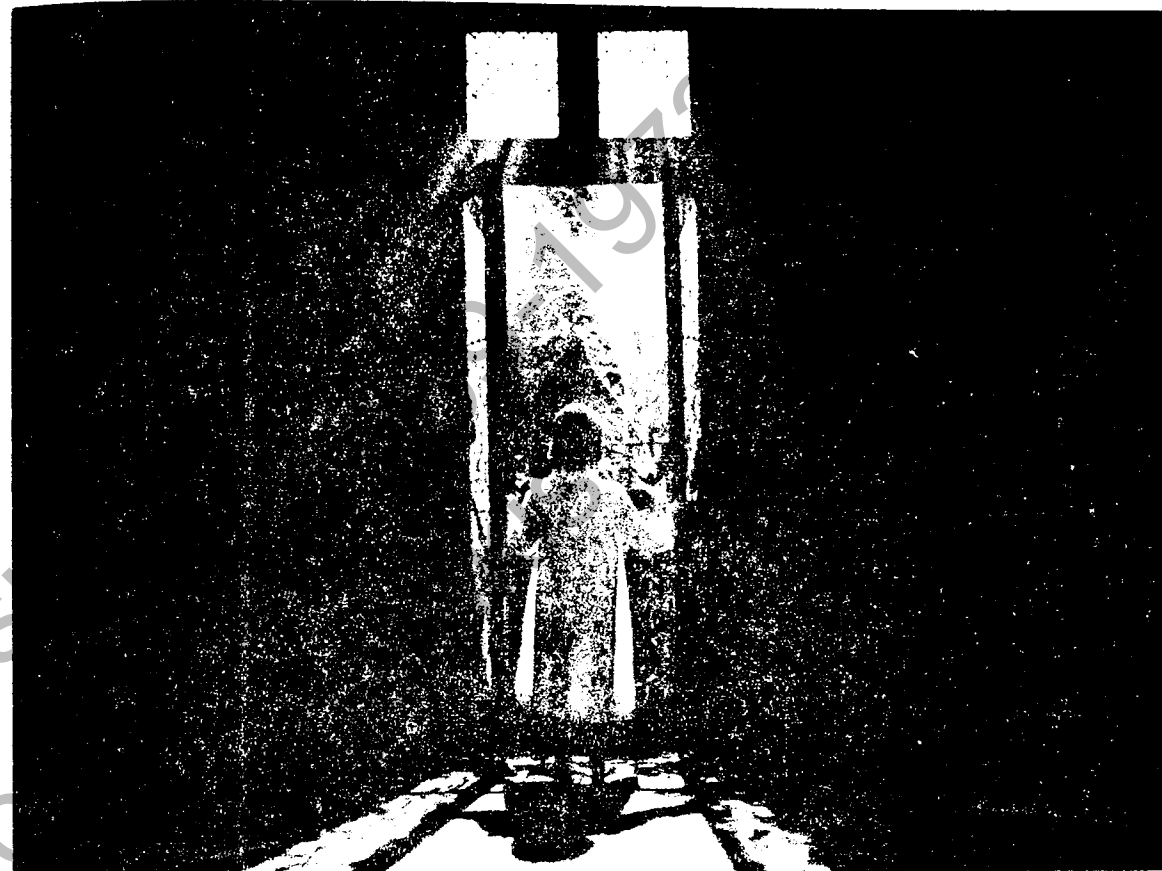
Μετὰ, λοιπὸν, τὴ νέα πολιτικὴ τοῦ ἀνοίγματος, ἡ κυβέρνησις κατάφερε νὰ παρουσιάσει ἕνα νέο πρόσωπο στὸ ἐξωτερικόν, καὶ νὰ ἐξουδετερώσει μιὰ κάποια «ἀριστερά».

Τὰ 1965, γιὰ παράδειγμα, κινηματογραφήθηκαν οἱ ἐξῆς ταινίες: *La caza* (*Τὸ κυνήγι*) τοῦ Κάρλος Σάουρα, *Nueve cartas a Berta* (*Ἐννιά γράμματα γιὰ τὴ Μπέρτα*) τοῦ Μπασίλιο Μαρτίν Πατίνο, *El juego de la oca* (*Τὸ παιχνίδι τῆς χήνας*) τοῦ Μανουέλ Σουμμερς, *Acteón* τοῦ Χόρχε Γκράου, *De cuervo presente* (*Σωματικὰ παρών*) τοῦ Ἀντόνιο Ἐθέιθα, *Con el viento solano* (*Μὲ τὸν ἀνατολικὸ ἄνεμο*) τοῦ Μάριο Κάμους.

Ὅλες ἦταν ταινίες σκηνοθετῶν πού δὲν εἶχαν ἀκόμη δημιουργήσει προσωπικὸ ὄψος, οὔτε εἶχαν τὸν ἐλεγχὸ αὐτοῦ πού ἔκαναν. Μὲ ἐξαιρέσεις, ἴσως, τὸ *La caza* (μεγάλῃ καὶ μοσοχωμενέμῃ ἐπιρροῇ τοῦ Μπουνιουέλ), καὶ τὸ *Nueve cartas a Berta* (ταινία παλῆ καὶ νατουραλιστικὴ, μὲ λογοτεχνικὴ προκατάληψη).

Ἡ νέα νομοθεσία προώθησε νέους παραγωγούς εἰδικευμένους σὲ αὐτὸ πού ὀνομάστηκε νέος Ἰσπανικὸς Κινηματογράφος (:). Τέτοια εἶναι καὶ ἡ εἰδικὴ περίπτωση τοῦ Ἐλίας Κερεθέτα, παραγωγοῦ ὅλων τῶν ταινιῶν τοῦ Κάρλος Σάουρα, μετὰ τὸ *La caza*. Εἶναι παραγωγὸς - σκηνοθέτης πού δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ σκηνοθετεῖ προσωπικὰ ταινίες. Μὲ ἐξαιρέση, λοιπὸν, μερικὲς ἀπὸ τὶς παραγωγές του (κυρίως τὸ *El espíritu de la colmena* (1973, *Τὸ πνεῦμα τῆς κυψέλης*) τοῦ Μπίκτορ Ἐρίθε, καὶ ἴσως, τὶς ταινίες τοῦ Σάουρα), ὅλες οἱ ὑπόλοιπες ἔχουν τὴν «ὀπτικὴ» τοῦ Κερεθέτα, πού συνίσταται ἀπὸ ἕνα φωτιστὴ φανο σπουδαιοφάνειας, ἀφοῦ τὰ θέματά του εἶναι «σπουδαῖα», ἀπὸ κάποιο βαθμὸ ἀπόκρυψης, ἀφοῦ στηρίζονται στὴν ἀλληγορία, καὶ ἀπὸ τὴν αἴτηση συνενοχῆς πού μᾶς ὑποβάλλει μὲ τοὺς ὑπαινιγμούς τοὺς σχετικούς μὲ τὰ προβλήματα τῆς ἰσπανικῆς πολιτικῆς κατάστασης.

Σχετικὰ μὲ αὐτὸ πού ἐπίσημα ἔχει ὀνομαστεῖ Νέος Ἰσπανικὸς Κινηματογράφος, γενικά, λέμε πὼς πρόκειται γιὰ ταινίες, στὴν πλειοψηφία τους, βασισμένες στὸν νεορρεαλισμὸ. Ὁχι κατὰ τρόπο ἄμεσο, οὔτε πάνω στὰ καλύτερα δείγματα. Ὁ θαυμασμὸς κατευθύνθηκε, κυρίως, στὶς ταινίες τῶν Μπαρδέμ καὶ Μπερλάνγκα, καὶ, δυστυχῶς, μεγαλύτερη ἦταν ἡ προτίμησις γιὰ τὸν Μπαρδέμ. Ὅ,τι, ἄλλωστε, ἤθελαν νὰ πάρουν ἀπὸ τὸν



El espíritu de la colmena (Τὸ πνεῦμα τῆς κυψέλης, 1973), τοῦ Μπίκτορ Ἐρίθε



Μπερλάνγκα ήταν κακοχωνεμένο και κακή απομίμηση. Ο Φερέρι και ο μεγαλύτερος Φερνάνδο Φερνάν Γκόμεθ είχαν λησμονηθεί. Οί ταινίες των νέων σκηνοθετών δεν είχαν τίποτε το νέο. Ήταν κοινωνιολογιστικές και πλαστογραφοῦσαν την κοινωνική πραγματικότητα. Κυρίως, όμως, ἦσαν ψυχολογιστικές και μελοδραματικές. Δεν είχαν κανένα ἔλεγχο — ὄχι βέβαια στην μακρυνή γι' αὐτοὺς ἰδεολογία— ἀλλὰ στὸ ντεκουπάζ και τὴ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν. Μὲ ἔξαιρηση, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ τελευταῖο σημεῖο, τὸν Μιγκουέλ Πικάθο μὲ τὰ *La tia Tula* (1964, *Ἡ θεία Τούλα*). Ταινία, κάπως ἐνδιαφέρουσα, διασκευὴ ἀπὸ μυθιστόρημα τοῦ Μιγκουέλ ντέ Ούναμοῦνο.

Ἄλλες ταινίες τῆς περιόδου αὐτῆς ἦταν, ὅπως πάντοτε, οἱ ταινίες εἰδους, μετὰ τὸ 1960 ἔγιναν πολλές ταινίες μὲ παιδιά τραγουδιστές: Μαρσιόλ, Χοσελίτο, Παμπλίτο Κάββο, κ.ἄ. Μετὰ τὸ 1963 κινηματογραφήθηκαν πολλά σπαγκετογουέστερν, εἶδος ποὺ συνεχίζεται και σήμερα μὲ 20% ἢ ἀκόμη και 30% τοῦ συνόλου τῆς ἰσπανικῆς παραγωγῆς. Διευκρινίζουμε, πῶς οἱ συμπαραγωγῆς ἀντιπροσωπεύουν τὰ 50%, περίπου, τοῦ συνόλου. Μετὰ τὸ 1965 ἐπεκράτησαν οἱ μυστικοὶ πράκτορες, ἀκολουθώντας τὴ μόδα τοῦ Μπόντ. Μετὰ ἤλθαν οἱ ταινίες τρόμου, ποὺ συνεχίζονται και σήμερα. Τὸ ἄλλο μέρος τῆς παραγωγῆς, κατέχεται, ὅπως και πάντοτε, ἀπὸ τὴν ἰσπανικὴ κωμωδία ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴ σεξουαλικὴ καταστολὴ τῶν Ἰσπανῶν μὲ κοπέλλες μισόγυμνες.

Ἐδῶ και μερικὰ χρόνια ἄρχισε ὁ λεγόμενος τρίτος δρόμος τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογράφου, μὲ τὸν παραγωγὸ Χοσὲ Λουῖς Ντιμπλδος. Τοποθετεῖται στὴν ἐνδιάμεση θέση, μεταξὺ τοῦ ἐμπορικοῦ και τοῦ αὐτοθεωρούμενου σοβαροῦ κινηματογράφου. Θέλει, δηλαδή, νὰ εἶναι ὅσο τὸ δυνατό πιὸ ἐμπορικός, ἔχοντας και μιὰ σχετικὴ κριτικὴ τοποθέτηση. Τὸ πρόβλημα μὲ τὸν Ντιμπλδο εἶναι πῶς θὰ ἤθελε νὰ εἶναι σκηνοθέτης ἀλλὰ τοῦ λείπει τὸ θάρρος. Ἐπεμβαίνει πολλές φορές στὴ σκηνοθεσία αὐτῶν ποὺ δουλεύουν γιὰ λογαριασμό του.

Λίγο μετὰ τὰ πρῶτα δείγματα τοῦ ἐπονομαζόμενου νέου ἰσπανικοῦ Κινηματογράφου (ἀναπτύχθηκε κυρίως στὴ Μαδρίτη), γεννήθηκε αὐτὸ ποὺ ὀνομάστηκε Σχολὴ Μπαρθελόνε, μὲ ταινίες ποὺ γίνονται στὸ περιθώριο τῶν συστημάτων ἐλέγχου. Πρόκειται γιὰ κινηματογράφο μὲ βαθὺ φορμαλιστικὸ προσανατολισμὸ, πάντα σχεδὸν πολὺ διφορούμενο και ἀμφισβητήσιμο. Πρῶτη ταινία ἦταν ἡ *Fata morgana* (1965) τοῦ Μπιθέντε

Ἀράνδα και μαζί μὲ τὴν κατοπινότερη *Dante no es unicamente severo* (1967, *Ὁ Δάντης δὲν εἶναι πάντοτε αὐστηρὸς*) τῶν Χαθίντο Ἐστέμπα Γκρέβε και Χοακίν Χορδά, ἦταν τελείως ἀδιάφορες. Ἄν, βέβαια, ἔξαιρέσουμε τὸ γεγονός ὅτι ἔκαναν τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα ἀπὸ ὅσα γίνονταν στὴ Μαδρίτη, πράγμα ποὺ τοὺς ἔδινε μιὰ προκλητικὴ ποιότητα στὴν Ἰσπανία τῆς ἐποχῆς και πῆγαζε ἀπὸ τὴν ἐπιπολαιότητά τους. Μόνες ταινίες τῆς Σχολῆς ποὺ παρουσιάζουν κάποιο ἐνδιαφέρον εἶναι: *Nocturno 29* (1968) τοῦ Πέδρο Πορταμπέλια, ταινία πραγματικὰ νέα ποὺ μὲ ὑπονοούμενα διηγεῖται τὴ ζωὴ ἑνὸς ζεύγους ἀστῶν σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὴ ζωὴ ἄλλου ζεύγους νέων. Μέσα στὴν διήγηση ὑποβάλλονται στοιχεῖα γιὰ τὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς Ἰσπανίας γύρω στὰ 1930. Τὸ κύριο λάθος εἶναι ἡ σχηματοποίηση και ἡ ἀλληγορικὴ χρῆση σουρρεαλιστικῶν στοιχείων. *Ditirambo* (1967) και *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969, *Ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ δόκτορα Φάουστ*) τοῦ Γκονθάλο Σουάρεθ. Ἡ πρώτη διηγεῖται τὶς περιπέτειες ἑνὸς ἀνδρα, τοῦ Ντιτιράμπο, σὲ κλίμα μαύρης ταινίας. Ἡ δεύτερη εἶναι ἐντελῶς παράξενη, γεμάτη ἐπινοήματα. Τὸ ἐλάττωμα τοῦ Σουάρεθ (στὶς πρῶτες ταινίες του, γιατί ἀργότερα ἔπαυσε νὰ εἶναι ἐνδιαφέρων) εἶναι πῶς δὲν ἔχει και τὸν παραμικρὸ ἔλεγχο αὐτοῦ ποὺ διηγεῖται. Ὁ Σουάρεθ ἦταν μυθιστοριογράφος πολὺ παράξενος, γεμάτος φαντασία. Μιὰ μέρα, ἀποφάσισε νὰ κάνει κινηματογράφο. κι' ἔτσι, πολὺ ἀγνά, τὸ ἔκανε. Σ' αὐτὸ ἐγκεῖται και ἡ ἀξία του. Μιὰ ταινία, ὅμως, δὲν καταξιώνεται μὲ τὸν τρόπο αὐτό. Τοῦ ἔλειπε ἡ ἰκανότητα ὑλοποίησης. Οἱ ταινίες του ἦσαν ἰδεαλιστικές, δὲν εἶχαν ὕπαρξη και πραγματικὴ ἀξία. Ἐκεῖνο ποὺ πραγματικὰ ἀξίζει, ἦταν ἡ στάση ἀπόσπασης ποὺ κρατοῦσε.

Στὴ συνέχεια ἀναφέρουμε πρόσφατες και μὲ κάποιο ἐνδιαφέρον ταινίες.

Οἱ τελευταῖες ταινίες τοῦ Σάουρα και ἰδιαιτέρως *Ana y los lobos* (1972, *Ἡ Ἄννα και οἱ λύκοι*) και *La prima Angelica* (1973, *Ἡ ξαδέλφη Ἀγγελικὴ*). Ἡ πρώτη διηγεῖται μὲ ἀλληγορικὰ σχήματα τὴ σχέση τῆς νέας δασκάλας μὲ τοὺς κυρίους τῆς: σέξ, ἐκκλησία, στρατός. Εἶναι πολὺ σχηματικὴ και προφανῆς. Προτιμοῦμε τὴ δεύτερη γιατί εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ εὐαίσθητες και πολὺπλοκες ταινίες τοῦ Σάουρα. Ἐνα παιδί ζεῖ τὸν Ἐμφύλιο πόλεμο, μέσα σὲ ἕνα κόσμο γεμάτον ἀντιφατικὲς ἰδέες. Οἱ ἴδιοι ἠθοποιοὶ ἐρμηνεύουν διαφορετικὰ πρόσωπα και σὲ διαφορετικὲς ἐποχές. Ἐλάττωμα εἶναι ἡ ὑπερβολικὴ σχηματοποίηση ποὺ προκαλεῖ ἡ δόμηση τῆς διήγησης, γιατί ἡ τελευταία τονίζεται ὑπερβολικά, δειχνεται, κατὰ κάποιον τρόπο, μὲ τὸ δάκτυλο, ὅπως στὴ σκηνὴ ποὺ γίνεται λόγος γιὰ τὴν Μαντλέν τοῦ Προύστ.



Ana y los lobos (Ἡ Ἄννα και οἱ λύκοι, 1972), τοῦ Κάρολος Σάουρα

Que se puede hacer con una chica? (τί θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ κοπέλα; 1969) τοῦ Ἀντόνιο Ντρούουβ



Παραγωγή του Κερεθέτα είναι η πρώτη και μόνη ταινία του Μπίκτορ Ερίθε *El espíritu de la colmena* (1973, *Το πνεύμα της κυψέλης*), από τις καλύτερες ίσως ταινίες της Ισπανίας. Δείχνει τη ζωή σε μία μικρή πόλη της Καστίλιε, την εποχή του μεταπολέμου. Η φωτογραφία του Λουίς Κουανδράδο είναι εξαιρετική, όπως εξαιρετική είναι και η διεύθυνση των ήθοποιων, και ειδικά δύο μικρών κοριτσιών. Το κλίμα είναι φανταστικό και ενοχοποιητικό. Καθρεφτίζει τη ζωή της ισπανικής επαρχίας στα 1940. Είναι ταινία αύστηρη και άδυσώπητη, ήρεμη και διαυγής, πολύ σύγχρονη, χωρίς άπατηλα στοιχεία. Όλα ύπονοοῦνται, τίποτε δὲ λέγεται ρητά, δὲν ὑποδεικνύεται μετὰ τὸ δάχτυλο. Μετὰ τὴν ταινία αὐτῆν, ὁ σκηνοθέτης δὲν κατάφερε νὰ βρεῖ παραγῶγὸ γιὰ δεῦτερον, καὶ ἔτσι ἔχει ἀρκεστεὶ στὴ διαφήμισήν.

Ἄλλη παραγωγή τοῦ Κερεθέτα εἶναι τὸ *Habla, mudita* (μίλα, ἄφωνα μικρὴ) τοῦ νέου σκηνοθέτη Μανόλο Γκουτιέρρεθ. Ἄρκετὰ ἐνδιαφέρουσα, σὲ ὕφος Κερεθέτα.

Συμπαγωγὲς Κερεθέτα καὶ Filmverlag der Autoren (München) ποὺ κινηματογραφήθηκαν στὴν Ἰσπανία εἶναι καὶ οἱ ἐξῆς ταινίες: *La letra escarlata / Der scharlachrote Buchstabe* (1973, *Τὸ κόκκινο γράμμα*) τοῦ Βίμ Βέντερς, διασκευὴ ἀπὸ τὸν Νατάλιελ Χόουθορν, καὶ *La banda de jaider / Verflucht, dies Amerika!* (1973-1974, *Ἡ Συμμορία Γιάντερ / Στὸ διάβολο, εἶναι ἡ Ἀμερικὴ*) τοῦ Φόλκερ Φόγκελερ. Δὲν προβλήθηκαν στὴν Ἰσπανία γιατί ὁ Κερεθέτα δὲν ἱκανοποιήθηκε μετὰ τὸ ἀποτέλεσμα.

Ἀπὸ τὸν περισσότερο ἐμπορικὸν κινηματογράφο ξεχωρίζουμε τὸν Ἀντόνιο Ντρόουβ Σόου, ποὺ σκηνοθέτησε γιὰ τὸν ντιμπλῶδος («τρίτος δρόμος») τὴν *Tocata y fuga de Lolita* (1974) καὶ *Mi mujer es muy decente... dentro de lo que cabe* (1974, *Ἡ γυναίκα μου εἶναι πολὺ σεμνή... ὅσο μπορεῖ βέβαια*). Ἡ πρώτη εἶναι μία καλὴ κωμωδία ἐπιρρασμένη ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἀμερικάνικη. Ἐλάττωμά της εἶναι κάποιος βαθμὸς χυδαιότητος ποὺ ὑπάρχει, καὶ τὸ ὅτι θέλει νὰ ἐκφραστεῖ πάνω σὲ μεγάλα θέματα (χαρακτηριστικὰ τοῦ ὕφους Ντιμπλῶδος). Ἡ δευτέρη ταινία εἶναι ἀκράϊα περιπτώση καὶ πολὺ κακὴ ταινία. Τῆς ἐπιβλήθηκε πολὺ κακὸ σενάριο, κι αὐτὸ γιατί ὁ Ντιμπλῶδος, δὲν ἐγκαταλείπει ποτὲ ἐντελῶς τὸ σενάριο στὰ χέρια τοῦ σκηνοθέτη. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς ὁ Ντρόουβ εἶναι ἴσως ὁ πιὸ ταλαντοῦχος ἰσπανὸς σκηνοθέτης τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ποιότητος. Τὸ 1969 ἔκανε τὴν μικροῦ μήκους ταινία *Que se puede hacer con una chica* (Τί θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε μετὰ μία κοπέλα;). Ἀπὸ τῆς καλύτερες ποὺ ἔγιναν στὴν Ἰσπανία, καὶ πρώτη μετὰ σύγχρονον ἤχο. Ἡ ταινία αὐτὴ εἶχε ἀποφασιστικὴ σπουδαιότητα. Τὸ 1973 κάνει

ἓνα ἐνδιαφέρον πρόγραμμα γιὰ τὴν τηλεόραση, τὸ *Pura coincidencia. El pajarero* (Καθαρὴ σύμπτωση. Τὸ πουλὶ). Ἦταν διακήρυξη ἀρχῶν κάτω ἀπὸ σχῆμα πολὺ ἐπιθετικῆς κωμωδίας, τόσο ἐπιθετικῆς ποὺ τῆς ἔκοψαν μισὴ ὥρα καὶ διέκοψαν τὴ συνέχισή της ἐκπομπῆς. Ἦταν τὸ πρῶτον κεφάλαιον μίας σειρᾶς.

Ἡ *Hay que matar a B.* (1973, *Πρέπει νὰ σκοτώσουμε τὸν Β.*) τοῦ Χοσὲ Λουίς Μποράου εἶναι, ἐπίσης, μιά ἐμπορικὴ ταινία. Παίρνει τὴ μορφή προετοιμασίας πολιτικοῦ ἐγκλήματος σὲ φανταστικὴ χώρα τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. Μιά καθαρὴ καὶ λογικὴ ταινία.

Στὸν ἀνεξάρτητον κινηματογράφο, ἐπισημαίνουμε τὴν παρουσίαν τοῦ Ἀντόνιο Ἀριέτα. Στὴν Ἰσπανία ἔκανε τῆς μικροῦ μήκους ταινίες *El Crimen de la Pirindola* (1964-65, *Τὸ ἐγκλημα τοῦ γύναιου*) καὶ *Imitacion del angel* (1965-66, *Ἀπομίμηση τοῦ ἀγγέλου*), καὶ, ἀργότερα στὴ Γαλλία τῆς τρεῖς μεγάλου μήκους *Le jouet criminel* (1969-70, *Τὸ ἐγκληματικὸ παιγνίδι*), *Le chateau de Pointilly* (1971-72, *Ὁ Πύργος Πουαντιγι*), καὶ *Les intrigues de Sylvia Cousky* (1973-74, *Οἱ ἰντριγκες τῆς Σίλβια Κουσκί*). Οἱ δύο πρῶτες εἶναι πολὺ ποιητικῆς ταινίες, παρόμοιες μετὰ τῆς ταινίας τοῦ Κοκτώ. Ἡ τρίτη πλησιάζει μᾶλλον τὸν Βέρνερ Σρέτερ. Πρέπει τέλος νὰ ἀναφέρουμε τὸ *Ere erera baleibu icik subue aruaren* (1968-70) τοῦ Χοσὲ Ἀντόνιο Σιστιάγκα. Ὁ τίτλος (εἶναι μᾶλλον στὰ μπάσκικα, ὅπως μπάσκος πρέπει νὰ εἶναι καὶ ὁ σκηνοθέτης) δὲν ἔχει συγκεκριμένον νόημα. Εἶναι ταινία χωρὶς ἤχο, μεγάλου μήκους, ζωγραφισμένη ὁλόκληρη μετὰ τὸ χέρι, καὶ ἀνεικονικὴ. Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ἡ ἀλλαγὴ τῆς θεώμενης ὕλης, ἀφηρημένης καὶ συγκεκριμένης.

Ὅλες οἱ ταινίες ποὺ ἀναφέραμε εἶναι μεμονωμένες περιπτώσεις. Εἶναι ἀδύνατον νὰ ὑπάρξει ἀληθινὸς ἰσπανικὸς κινηματογράφος, ὅταν ὑπάρχει Κρατικὸς ἐλεγχος. Μέχρι, λοιπόν, τὴν ἡμέραν ἐκείνην, ποὺ θὰ ἔλθει μόνο μετὰ πολιτικὴ ἀλλαγὴ, τὸ μόνο πράγμα ποὺ γενικὰ καὶ ἐντιμα μποροῦμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸν ἰσπανικὸν κινηματογράφο, εἶναι ἡ ἐξῆς φράση τοῦ Μπρέχτ ποὺ εἰπώθηκε γιὰ τὸ γερμανικὸν θέατρο, στὰ 1920. «Πάντα σκεπτόσασταν πῶς κι αὐτὸ κάτι εἶναι. Ἀλλά, ἐγὼ σὰς λέω: εἶναι αἴσχος. Αὐτὸ ποὺ συμβαίνει εἶναι ἡ ὁλοκληρωτικὴ σας χρεωκοπία, ἡ ἀνοησία σας ποὺ ἐκδηλώνει τὴν δημόσια, ἢ διανοητικὴ τεμπελιά καὶ διαφθορά σας».

Μαδρίτη, Αὐγουστος 1975.

(Μετάφραση: Γ. Ζυκογιάννης)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Μετὰ τὴν εὐκαιρίαν τοῦ «εἰσαγωγικοῦ σημειώματος στὸ Ἰσπανικὸν Κινηματογράφον» θεωρήσαμε χρῆσιμο νὰ δημοσιεύσουμε ἓναν κατάλογον, σχεδὸν πλήρη, τῶν ταινιῶν ποὺ ἔχουν βασικὸν θέμα ἢ ἀναφέρονται στὸν ἐμφύλιον πόλεμον τῆς Ἰσπανίας. Αὐτὴ ἡ συγκέντρωσις τοῦ ὕλικου, ποὺ ὀφείλει πολλὰ στὴν μπροσούραν ποὺ δημοσιεύθηκε τὸ '73 στὸ Βερολίνον ἀπὸ τοὺς «Freunde der Deutschen Kinemathek», στὴν σειρὰ «Materialen zur Filmgeschichte nr 2: Der Spanische Bürgerkrieg im Film», ἀποτελεῖται ἀπὸ μίαν παρουσίαν ταινιῶν-ντοκυμαντέρ μετὰ ὑπόθεσιν. Δὲν περιέχει ὅμως τὰ «ἐπίκαιρα» (UFA-TONWOCHE, GAUMONT BRITISH NEWS, MARCH OF TIME - 3rd year - Rehearsal for war, People's newsreel 1938...) ποὺ ἀκολουθοῦσαν ἀπὸ κοντὰ τὰ γεγονότα καὶ τὴν σύρραξιν, καὶ ποὺ συχνὰ ἐμπεριέχονται στὰ ντοκυμαντέρ στὰ ὁποῖα ἀναφερόμαστε.

I: Ντοκυμανταῖρ

ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ (Las Hurdes)

Ἰσπανία 1932-37. Σκην.: Λουίς Μπουνιουέλ. Βοηθὸς σκην.: Πιέρ Ὑνίκ, Σάνσεζ Βεντούρα, Σεν: Λ. Μπουνιουέλ. Φωτ.: Ἐλί Λοτάρ. Σηκάζ.: Πιέρ Ὑνίκ, Χιούλιο Ἀσίβ. Μουσ.: 4η Συμφ. τοῦ Μπράμς. Παραγ.: Ραμόν Ἀσίβ. Διάρκ.: 40'.

Ἀριστοῦργημα τοῦ Λ. Μπουνιουέλ ποὺ περιγράφει ἓνα στύλ ἀνάμεσα στὸν ρεαλισμὸν καὶ τὸν ὑπερρεαλισμὸν τῆς ζωῆς τῆς πιὸ ἐξαθλιωμένης περιοχῆς τῆς Ἰσπανίας, τῆς Λὰς Χούρντες, κοντὰ στὰ πορτογαλικὰ σύνορα.

SPANISH EARTH (Ἰσπανικὴ Γῆ)

Ἡ.Π.Α. 1937 Σκην. - Σεν.: Γιόρις Ἰβενς. Φωτ.: Τζὼν Φέρνου. Σηκάζ.: Ἔρνεστ Χεμινγκουαίη. Μουσ.: Μάρκ Μπλιτσοτάιν. Μοντάζ.: Ἐλὲν Βὰν Ντόνγκεν. Παραγ.: Contemporary Historians Inc. 35 χιλ. Διάρκ.: 58'.

«Στὴ διάρκεια τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, οἱ 1500 ἀγρότες τοῦ Φουέντεοβέχουνα, στὴν περιοχή τοῦ Τάγη, δουλεύουν στὰ χωράφια, διδάσκονται, ἀρδεύουν τὰ χθεσινὰ φέουδα, ἐνῶ οἱ ἀγωνιστὲς ὑπερασπίζονται τὸν ζωτικὴν σημασίαν δρόμον ποὺ συνδέει τὴν Μαδρίτην μετὰ τὴν Βαλέντσιαν» (Ζὼρζ Σαντούλ).

K SOBYTIJAM W ISPANII (Τὰ γεγονότα στὴν Ἰσπανία)

ΕΣΣΔ 1936-37. Σκην. καὶ Φωτ.: Ρόμαν Κάρμεν καὶ Μπορίς Μακασέγιεφ. Παραγ.: Moscow Newsreel Studio.

Μετὰ τοὺς ἔντεκα μῆνες ποὺ πέρασε στὴν Ἰσπανία, συγκεντρώνοντας μαρτυρίες τοῦ ἡρωικοῦ ἀγῶνα τῶν δημοκρατικῶν δυνάμεων μετὰ τὴν κάμεραν στὸ χέρι, ὁ Ρόμαν Κάρμεν δὲν ἔκανε ἀνάλυση τῶν γεγονότων ἀλλὰ ἀποτύπωσε τῆς δικῆς του ἐμπειρίας. (Ἡ σειρὰ αὐτῶν τῶν φιλμ τροφοδότησε τοὺς κινηματογράφους τῆς Μόσχας μετὰ εἰκόνες ἀπὸ τὴν Ἰσπανία, ἐπὶ 22 ἑβδομάδες).

DAWN OVER SPAIN (Χάραμα στὴν Ἰσπανία)

Ἰσπανία 1936. Παραγωγή: C.N.T.

Ἡ μοναδικὴ ἀναρχικὴ ταινία γιὰ τὸν πόλεμον τῆς Ἰσπανίας.

MADRID TODAY (Ἡ Μαδρίτη σήμερα)

Μ. Βρετανία 1937. Σκην. - Σεν. - Μοντάζ.: Χέρμπερτ Μάρσαλ. Παραγ.: Progressive Film Institute.

Ντοκυμαντέρ σχετικὰ μετὰ τὴν ἄμυνα τῆς Μαδρίτης.

MODERN ORPHANS OF THE STORM (Νέοι ὄρφανοὶ στὴν καταιγίδα)

Μ. Βρετ. 1937. Παραγ.: Victor Seville Productions and Realist Film Unit for National Joint Committee for Spanish Relief. Σηκάζ.: Ε.Β. Ἔμεττ

Περιγραφή τῶν παθῶν τοῦ ἀμάχου πληθυσμοῦ καὶ ἰδιαιτέρως τῶν παιδιῶν.

MADRID '36 (ou MADRID '37)

Ίσπανία - Γαλλία 1937. Σκην: Λουίς Μπουνιουέλ. Παραγ: Ίσπανική Δημοκρατία.
Αυτή ή μικρού μήκους ταινία περιλαμβάνεται στην ταινία «España leal en Armor».

HELDEN IN SPANIEN ("Ηρωες στην Ίσπανία)

Γερμανία 1938. Σκην: Φρίτς Μάρκ, Πάβλ Λάβεν, Γιοακείμ Ράϊκ, Γκονσάλμπες. Φωτ: Γκέστα Νορχάους. Μουσ: Βάλτερ Βίννικ. Παραγ: Hispano-Film - Production Johann. W. Ther. (σε συνεργασία με την ισπανική φάλαγγα)

IN KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND (Έναντι στον παγκόσμιο έχθρο)

Γερμανία 1939. Σκην: Κάρλ Ρίτερ. Σεν: Βέρνερ Μπούμελμπουργκ. Φωτ: Έμπερχαρτ Χάυντεν και Χάινς Ρίτερ. Μουσ: Χέρμπερτ Βίντ. Σηκάζ: Πάβλ Χάρτμαν και Ρόλφ Βέρνικε. Παραγ: U.F.A.

Δύο ναζιστικές ταινίες πάνω στον πόλεμο της Ίσπανίας - το δεύτερο ένα ντοκιμαντέρ για τους γερμανούς έθελοντές στην Ίσπανία και συγκεκριμένα στην πολύ γνωστή Λεγεώνα Κόνδωρ.

THE HEART OF SPAIN (Η καρδιά της Ίσπανίας)

ΗΠΑ 1938. Σκην.-Σεν: Πάβλ Στράντ, Λέο Χούρβιτς. Φωτ: Γκέζα Καρφάτι - Χέρμπερτ Κλάιν. Σηκάζ: Ντέιβιντ Γουόλφ - Χέρμπερτ Κλάιν. Μουσ: Άλεξ Νόρθ. Παραγ: Frontier Films.

«Η ταινία περιγράφει τη δραστηριότητα του Νόρμαν Μπετιούμ, ενός канаδοῦ χειρουργοῦ που εργαζόταν σ' ένα αμερικάνικο νοσοκομείο της Μαδρίτης και που πρώτος είχε την ιδέα να δημιουργήσει Τράπεζα Αίματος σε περίοδο πολέμου (τουλάχιστον απ' ό,τι ξέρω). Η ταινία δείχνει με αξιοσημείωτο τρόπο τη συμμετοχή των ανθρώπων του λαού στο έργο αυτού του ανθρώπου που αγωνιζόταν για την Ίσπανική Δημοκρατία. Κάναμε αυτή την ταινία πιστεύοντας πως κινδύνευε να οδηγήσει σε παγκόσμια σύρραξη αν χανόταν ή υπόθεση της Δημοκρατίας»... (Paul Strand στο Ecran '75, Mars 1975 No 34).

SPANISH A.B.C.

Μ. Βρετανία 1938. Σκην. - Σεν: Άιβορ Μόνταγκιου. Φωτ: Άρθουρ Γκράχαμ και Άλλαν Λώουσον. Μοντάζ: Θόρολντ Ντίκινσον, Σίντεϋ Κούουλ. Βοηθ. σκηνοθ: Φίλιπ Λήκοκ. Παραγ: Progressive Film Institute.

Η ταινία είναι παραγγελία του Υπουργείου Παιδείας της Ίσπανικής Δημοκρατίας.

Ο ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ (ISPANIA)

Ε.Σ.Σ.Δ. 1939 Σκην.: Έσοφρ Σούμπ. Σεν: Σβιεβόλοντ Βισνιέφσκι. Παραγ: Sovexport Film. Διάρκεια: 90'.

Μοντάρισμα υλικού που είχε συγκεντρώσει ο Ρόμαν Κάρμεν, και που έγινε σύμφωνα με την όπτική του Ντζίνγκα Βέρτωφ.

GUERNICA

Γαλλία 1950. Σκην: Άλαϊν Ρεναί. Σεν: Ρομπέρ Έσοένς. Φωτ: Άνρϋ Φερρώ. Σηκάζ: Πάβλ Έλυαρ με τη φωνή της Μαρία Καζαρές. Μουσ: Γκϋ Μπερνάρ. Μοντάζ: Άλαϊν Ρεναί. παραγ: Les Films du Panthéon, Διάρκεια: 11'

«Ένα ντοκιμαντέρ όχι τόσο για τον Πικασό, όσο για τον ισπανικό εμφύλιο που εκφραζόταν από τους πίνακες και τα γλυπτά του καλλιτέχνη και τα ντοκιμαντέρ της εποχής» (Ζώρζ Σαντούλ).

ΠΕΘΑΙΝΟΝΤΑΣ ΣΤΗ ΜΑΔΡΙΤΗ (MOURIR A MADRID)

Γαλλία 1962 Σκην: Φρεντερικ Ροσσίφ. Φωτ. και τρυκέζα: Ζώρζ Μπαρσκι. Μουσ: Μωρίς Ζάρ. Σηκάζ: Μαντλέν Σαπζάλ. Παραγ: Avinex. Τò γνωστό στην Ελλάδα έργο του Ροσσίφ.

UNBÜNDIGES SPANIEN

Λ. Γερμ. Δημοκρατία 1962. Σκην: Κούρτ και Ζάν Στέρν. Παραγ: DEFA

Η ταινία περιλαμβάνει α) την κατάσταση κατά την έναρξη του εμφύλιου, β) σύντμηση της ταινίας Spanish Earth, γ) εξιστόρηση του πολέμου, από την επιστροφή της λεγεώνας Κόνδωρ στο Βερολίνο μέχρι τη δυτική βοήθεια στην Ίσπανία τότε, και δ) μιá ματιά στον Τρίτο Κόσμο, που απελευθερώνεται από τον ιμπεριαλισμό.

GRENADA, GRENADA, GREADA MOJA (Γρανάδα μου)

Ε.Σ.Σ.Δ. 1967. Σκην: Ρόμαν Κάρμεν - Κονσταντίν Σιμόνωφ, Φωτ: Ρ. Κάρμεν, Μπόρις Μακασέγιεφ.

Ποιητική ταινία του Ρ.Κ. που αποτελείται από ντοκιμαντέρ της πρώτης του ταινίας, γυρισμένης τριάντα χρόνια πριν και από νέο υλικό γυρισμένο στην Ίσπανία του 1967 και συχνά στους ίδιους χώρους με τò τότε.

EL LARGO VIAJE HACIA LA IRA (Τò μεγάλο ταξίδι μέσα στην όργη).

Ίσπανία 1969. Σκην. - Σεν. - Φωτ. - Παραγ: Λορέντζο Σολέρ. 16 χιλ. Διάρκεια: 23'.

SPANIEN!

Δ. Γερμανία 1973. Σκην. - Σεν. - Φωτ. - Μοντάζ: Πέτερ Νέστλερ, Ζόκα Νέστλερ, Τέστο Ζάλαμο. Παραγ: Π. Νέστλερ. 16 χιλ. Διάρκεια: 43'.

Σχετικά με την ταινία υπάρχει σημείωση στον Σ.Κ. 74, No 1, σελ. 28.

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (Οί Έλβετοι στον Ίσπανικό Έμφυλιο)

Έλβετία 1973. Παραγ. - Σκην. - Μοντάζ: Ρίτσαρντ Ντιντό. Φωτ: Ρόμπερτ Γκνάν. Ήχος: Ρομπέρ Μπονέρ. Παραγ: Film-pool des Schweizerischen Filmzentrums.

Η ταινία αποτελείται από παρουσιάσεις, συνεντεύξεις και ντοκιμαντέρ Έλβετών αγωνιστών που πήραν μέρος, άμεσα ή έμμεσα στον Ίσπανικό Έμφυλιο.

DREAMS AND NIGHTMARES ("Όνειρα και Έφιάλτες)

Η.Π.Α. 1974 Σκην. - Σεν: Έϊμπου Όσοφ. Διάρκ: 60'.

II. Ταινίες με υπόθεση

BLOCKADE

ΗΠΑ 1938. Σκην: Γουίλλιαμ Ντίτερλε. Σεν: Τζών Χάουαρντ Λώουσον. Φωτ: Ρούντολφ Ματέ. Έρμην: Χέντρυ Φόντα, Μάντλεν Κάρολ, Λίο Καρίγιο. παραγ: Ουώλτερ Βάνγκερ - UNITED ARTISTS

Η δράση του έργου, του οποίου ο σεναριογράφος Τζών Χάουαρντ Λώουσον ανήκει στους δέκα της Μαύρης Λίστας του Χόλλυγουντ, εξελίσσεται στην Ίσπανία τò 1936. Ο Χ. Φόντα παίζει τò ρόλο ενός μικροαγρότη που εξεγεργμένος από τη φασιστική βία, εντάσσεται στις γραμμές των δημοκρατών. Δίπλα του αγωνίζεται και μιá Λευκορωσίδα που έχει συνειδητοποιήσει ότι εκείνο που νόμιζε συνθηματολογία είναι αγώνας για την ελευθερία και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Στο τέλος της ταινίας ο ήρωας γυρίζει προς τò θεατή και δηλώνει ότι η ισπανική τραγωδία δεν είναι απλώς ένας πόλεμος, αλλά η δολοφονία ενός λαού: «που είναι η συνείδηση του κόσμου.»

KAMERADEN AUF SEE

Γερμανία 1938. Σκην: Χάιντς Πώλ. Σεν: Πήτερ Φράνκε, Ζ.Α. Ζέρμπε από μια ιδέα του Τόνου Χιούπερτς και του Ζ.Α. Ζέρμπε. Φωτ: Χάνς Σνιμπεργκέρ. Μουσ: Ρόμπερτ Καίσελ. Έρμην: Πώλ Βάγκνερ, Φρέντ Ντενερλάιν, Ρόλφ Βάιχ, Κάρολα Χέν. Παραγ: Terra-Film Kunst
Ναζιστική ταινία που προσπαθεί να παρουσιάσει τον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο σαν μια μπολσεβικική ανταρσία ενάντια στη νόμιμη κυβέρνηση, πράγμα που θα δικαιολογούσε την παρέμβαση και τη βοήθεια του Γερμανικού στόλου.

L'ESPOIR (Sierra de Teruel) - ('Η Έλπίδα)

Γαλλία 1939. Σκην: Άντρέ Μαλρώ. Βοηθ. σκην: Μάξ Όμπ, Ντενί Μαριόν. Σεν: Άντρέ Μαλρώ, Μπορίς Πεσκίν και Ντενί Μαριόν. Φωτ: Λουί Παζ Άντρέ Τομά, Μανουέλ Μπερενγκέρ. Μοντ: Άντρέ Μαλρώ. Μουσ: Νταριούς Μιλώ. παραγ: Corniglion-Moliner 90'

«Η πραγματοποίηση της ταινίας άρχισε τον Ιούνιο 1938, στη Βαρκελώνη, σ' ένα από τα τρία στούντιο που υπήρχαν στην πόλη, αλλά όπου δεν υπήρχαν τεχνικά μέσα. Άρκετά έξωτερικά γυρίστηκαν στα στρατιωτικά αεροδρόμια, ανάμεσα σε δύο βομβαρδισμούς. Για πρώτη φορά στον κινηματογράφο, γυρίστηκαν σκηνές στο έσωτερικό ενός βομβαρδιστικού· η κάθοδος από το βουνό γυρίστηκε στη Sierra de Teruel με 2500 νεοσύλλεκτους σχεδόν χωρίς όπλισμό. Το Γενάρη του 1939, η ταινία ήταν ακόμη άνολοκλήρωτη, ενώ τα στρατεύματα του Φράνκο έμπαιναν στη Βαρκελώνη» (Ντενί Μαριόν).

«Το 90% της ταινίας, που έρμηνεύεται, στην καρδιά του εμφυλίου πολέμου, από αγωνιστές που αναπαριστούσαν όσα είχαν ζήσει, διαπνέεται, από μίαν αυθεντικότητα, από τον παλμό της Ισπανικής Έπανάστασης και αναγγέλλει την αντιφασιστική πάλη του δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου» (Ζώρζ Σαντούλ).

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR ('Η πολιορκία του Άλκαζάρ)

Ίταλία 1939. Σκην: Άουγκουστο Τζένινα. Σεν: Άουγκουστο Τζένινα, Άλεσάντρο Ντέ Στεφάνι, Πιέτρο Καπορέλι. Φωτ: Ζαν Σταλίσ και Φραντζέσκο Ίτζαρέλι. Μουσ: Μαέστρο Άντόνιο Βερέτι. Έρμην: Φόσκο Τζιακέτι, Μιρέλλα Μπαλίν.
Η φασιστική αυτή Ιταλική ταινία, παίρνει το ύφος μιας έποποιίας για να ύμνησει τη λυσσαλέα αντίσταση που άντέταξε στον Ισπανικό λαϊκό στρατό μια χούφτα από φρανκιστές που είχαν καταφύγει με τις οικογένειές τους στο Άλκαζάρ του Τολέδου.

LEGION CONDOR

Γερμανία 1939. Σκην: Κάρλ Ρίτερ. Φωτ: Γκύντερ Άντερς. Έρμην: Πώλ Χάρτμαν, Άλμπερτ Χαίν, Χάινς Βέλτσελ. Παραγ: UFA.
Ταινία αφιερωμένη στους έθελοντές αεροπόρους της Λεγεώνας Κόνδωρ, που έμεινε ήμιτελής.

WUNSCHKONZERT

Γερμανία 1940. Σκην: Έντουαρντ φόν Μπορσόντνυ. Σεν: Φέλιξ Λέτσκεντορφ. Φωτ: Φράντς Βάιμερ, Γκόντερ Άντερς. Μουσ: Βέρνερ Μπόχμαν. Έρμην: Ίλζε Βέρνερ, Κάρλ Ράντατς, Γιοακείμ Μπρένεκε. παραγ: UFA.
Αυτή η μουσική κωμωδία υπήρξε μεγάλο σουξέ του ναζιστικού κινηματογράφου. Ο πόλεμος της Ίσπανίας δεν είναι παρά μια φάση μέσα στην περιπετειώδη καριέρα ενός γερμανού αεροπόρου.

FOR WOHOM THE BELL TOLLS (Για ποιόν χτυπά ή καμπάνα)

ΗΠΑ 1943. Σκην: Σάμ Γούντ. Σεν: Ντάντλεϋ Νίκολς. Φωτ: Ράυ Ρένεχαμ. Μουσ: Βίκτορ Γιάνγκ. Έρμην: Γκάρυ Κούπερ, Ίνγκριντ Μπέργμαν, Κατίνα Παξινού, Άκιμ Ταμίροφ. Παραγ: RCS.

Διασκευή από το όμώνυμο μυθιστόρημα του Χεμινγκουαίη.

SOLANGE DU LEBST ('Όσο ζεις)

Δ. Γερμανία 1955. Σκην: Χάρολντ Ράινλ. Έρμην: Άντριαν Χόφεν, Μαριάν Κώχ, Κάριν Ντόρ. παραγ: Eva.

Ίστορία ενός μέλους του φρανκικού κόμματος που ανήκει στην αεροπορία της φασιστικής Λεγεώνας Κόνδωρ. Καταγγέλλεται ή Διεθνής Ταξιαρχία και οι κομμουνιστές που μετείχαν σ' αυτήν.

MICH DÜRSTET ('Εγώ ο διψασμένος)

Λ. Γερμ. Δημοκρατία 1960: Σκην: Κάρλ Παρίλα. Σεν: Γουώλτερ Γκόρις και Κάρλ Παρίλα. Φωτ: Όττο Μέρτς. Μουσ: Έμπερχαρτ Σμίτ. Έρμην: Έντβιν Μάριαν, Ίλσαμπέ Καρενιάτο. παραγ: DEFA-Film

FÜNF PATRONENHÜLSEN (Πέντε σφαίρες)

Λ. Γερμ. Δημοκρατία 1960. Σκην: Φράνκ Μπέγιερ. Σεν: Γουώλτερ Γκόρις. Φωτ: Γκούντερ Μαρζινκόφσκι. Μουσ: Γιοακείμ Βερτολάου. Έρμην: Έρβιν Γκεσόνεκ, Ούλριχ Τάιν, Έντβιν Μάριαν, Έρνστ Γκέοργκ Σβίλ. Παραγ: DEFA-Film.

BEHOLD A PALE HORSE ('Η ήμερα της έκδικήσεως)

ΗΠΑ 1964. Σκην: Φρέντ Τσίννεμαν. Σεν: Ζ. Π. Μίλλερ. Φωτ: Ζαν Μπαντάλ. Μουσ: Μωρίς Ζάρ. Έρμην: Γκρέγκορυ Πέκ, Άντονου Κουίν, Όμαρ Σαρίφ. Παραγ: Highland-Brentwood.

Η σύγκρουση ανάμεσα σ' έναν Ισπανό πολιτικό αυτόεξόριστο και στον αρχηγό της αστυνομίας μιας μικρής πόλης, που προσπαθεί να παγιδεύσει τον πρώτο αναγκάζοντάς τον να γυρίσει στον τόπο του για να προλάβει ζωντανή τη μητέρα του. Κλείσιμο λογαριασμών αντιπάλων μιας «άλλης εποχής», που στην ταινία υπάρχει σαν απόηχος.

LA GUERRE EST FINIE ('Ο πόλεμος τελείωσε)

Γαλλία - Σουηδία 1966. Σκην: Άλαίν Ρενάι. Σεν: Γιόργκε Σεμπρούν. Φωτ: Σασά Βιερνύ. Μουσ: Τζιοβάνι Φοϋσκο. Έρμην: Υβ Μοντάν, Ίνγκριντ Τουλίν, Ζενεβιέβ Μπουζόλντ.

LE MUR ('Ο τοίχος)

Γαλλία 1967. Σκην: Σέρζ Ρουλέ. Σεν: Σ. Ρουλέ. Φωτ: Ντενίς Κλερβάλ. Μουσ: Έντγκάρντο Κάντον. Έρμην: Μισέλ ντέ Καστιγιό, Ντενίς Μαχφέυ, Ματιέ Κλοσόφσκι. Παραγ: Procinex.

Τρεις δημοκράτες καταδικασμένοι σε θάνατο περιμένουν την εκτέλεση. Ο Ισπανικός εμφύλιος στην ταινία αποτελεί το φόντο μιας ήθικης τραγωδίας. (Από το όμώνυμο αφήγημα του Σάρτρ.)

DURRUTI-BIOGRAPHIE EINER LEGENDE (Ντουρούτι - Βιογραφία ενός μύθου)

Γερμανία 1972. Σεν. και Σκην: Χάνς Μάγκνους Έντσερμπεργκέρ. Φωτ: Κάρλος Μπουσταμάντε.

(Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος)

Ζωρζ
Φρανζύ

Ποιός όμως μπορεί να πει πώς αυτός ο κινηματογράφος του χτές, αν όχι του σήμερα, δε θα είναι ο κινηματογράφος του αύριο;

Ζαν-Λυκ Γκοντάρ
(Από την κριτική του για το Κατακέφαλα στον Τοίχο, Cahiers du Cinéma, No 95, Μάιος 1959)

Μετά τις παρουσιάσεις των Γιοσίντα, Γουάιτχεντ, Ριβέτ, Σρέτερ, που έγιναν από το Σ.Κ. '75, ή παρουσίαση του Ζωρζ Φρανζύ ίσως θεωρηθεί ανακόλουθη, άτοπη ή παράξενη. Αναρωτιέται ίσως κανείς, γιατί ένας δημιουργός που ανήκει, κατά πώς φαίνεται, στην ιστορία του κινηματογράφου, όταν υπάρχουν τόσοι «μοντέρνοι» κινηματογραφιστές και που μοιάζει να μας αφορούν άμεσώτερα μένουν να γίνουν γνωστοί στο ελληνικό κοινό. Τελικά, γιατί ο Φρανζύ, που ή τελευταία του ταινία, *Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο*, βρίσκεται στην αντίπερα όχθη των σημερινών «πρωτοποριακών» αναζητήσεων και που οι επαγγελματίες της σκέψης έχουν ξεμπερδέψει μαζί του, είτε με κατατάξεις του τύπου, «νοσταλγικός», «μουσειακός» κινηματογράφος είτε με χαρακτηρισμούς-κλισέ, ταινίες «βίαιες», «υπερβολικά σκληρές», «ανατρεπτικές».

Μια πρώτη απάντηση σ' αυτή την άπορία θα ήταν πώς ή παρουσίαση του Φρανζύ είναι απαραίτητη, αν θέλουμε να στοχαζόμαστε πάνω στον κινηματογράφο. Και το έργο του Φρανζύ είναι στοχασμός πάνω στον κινηματογράφο, επιστροφή στις ίδιες τις ρίζες του, ή εκ νέου αποκάλυψη της εικόνας μέσα από το τυπικό μιας άγνωστης τελετουργίας, ή όπως λέει ο ίδιος: «Για μένα ο κινηματογράφος είναι το αντικείμενο». Κι ακόμη είναι απαραίτητη, σαν μια απόπειρα ξαναδιαβάσματος του έργου μιας σειράς δημιουργών, αντίθετα με την ταξινόμησή τους από την αστική κριτική σε ήσσονες και κλασικούς, παλιωμένους και μοντέρνους, αν θέλουμε να ξεκαθαρίσουμε το έδαφος από συγχύσεις και μυθολογίες καινούργιες, αν θέλουμε να διαβάσουμε σωστά το έργο των νέων φιλομορφών. Γιατί ή κατανόηση του ρόλου και της χρήσης της μυθοπλασίας στις ταινίες λ.χ. του Ζαν



Ο Φρανζύ στο γύρισμα του *Μάτια χωρίς Πρόσωπο*

Γιατί ο Φρανζύ;

Της Φρίντας Λιάπη

Ριβέτ είναι σέ άμεση σύνδεση με το πώς διαβάζουμε το έργο του Φρίτς Λάνγκ και του Ζωρζ Φρανζύ.

«Νά έχετε οίκτο για τους τρελλούς και τις τρελλές» έλεγε ο Φρανζύ τσιτάροντας τον Μπωντλαίρ. Για τούτον όμως τον μακρινό απόγονο του Τ.Α. Χόφμαν, το μαθητή του Σάντ, του Φρόντ και του Μάρξ δεν υπάρχει οίκτος. Γιατί ή τρέλλα, ή όμορφιά, ό έρωτας, ό θάνατος, ό τρόμος κι ή πρόκληση στον έφησυχασμένο λόγο δεν συγχωρείται. Όταν ή επανάσταση γίνεται μόδα, ή εξέγερση αποτελεί παράβαση. Όταν ό μετα-σουρεαλιστικός λόγος των ταινιών του Φρανζύ καταστρέφει την ήσυχη συνείδηση της μυθοπλασίας και της αφήγησης καταστρέφει συνάμα και τις γερασμένες καρτεσιανές ιδέες του πολιτισμού μας κι αυτό αποτελεί ανόσια ανατροπή. Και άπωθείται. Γιατί αν σήμερα άπωθείται —όπως παρατηρεί ό Ν. Λυγγούργης στο κείμενό του για το Σρέτερ— «ή δουλειά του σημερινού κινηματογράφου που πάει ενάντια στις μικροαστικές έλπίδες των περισσότερων έστ'ετ κινηματογραφόφιλων και τις φοβίες μας μπροστά στην ανάδυση ενός πραγματικά πολιτικού προσοδευτικού κινηματογράφου», αυτή ή άπώθηση δεν είναι φαινόμενο τωρινό αλλά θεμελιακό χαρακτηριστικό όλόκληρου του δυτικού πολιτισμού, είτε λειτουργεί σαν άπόρριψη, είτε σαν λήθη είτε σαν άφομοίωση.

Ίσως ή τελευταία ταινία του Φρανζύ να έχει κιόλας λησμονηθεί. Μας έχει όμως άποκαλύψει πώς ό Φρανζύ, μη ανήκοντας σε καμιά σχολή ή τάση, περιφρονώντας τις παγίδες του «μοντερνισ'ου», μένοντας ό πιο «ρομαντικά κλασικός» κοντά τριάντα χρόνια τώρα, είναι ό μοντέρνος που τον είχαμε για χαμένο.

Τὸ Στοιχειωμένο Κενὸ

τοῦ Ζωρζ Φρανζῦ



Ἐνιωθα πάντοτε μιὰ ἔλξη γιὰ τὸ ἀσυνήθιστο, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ τὸ παράξενο (*insolite*)¹. Φαντάζομαι πὼς αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πὸς οἱ ταινίες μου ἀνήκουν στὸ εἶδος πού, τυπικὰ ἀλλὰ καὶ κάπως ἀόριστα, ὀνομάζεται κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ. Μέσα σ' αὐτὴ τὴ μάλλον ἀκαθόριστη περιοχὴ διακρίνω τρεῖς ζῶνες: *κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ (le cinéma fantastique)*, *κινηματογράφος τοῦ παράξενου (le cinéma de l'insolite)* καὶ *κινηματογράφος τῆς ἀγωνίας (le cinéma de l'angoisse)*. Τὸ φανταστικὸ βρῖσκεται στὴ μορφὴ, τὸ παράξενο στὴν ἀτμόσφαιρα, ἡ ἀγωνία στὸ ἀβέβαιο, στὸ ἄγνωστο. Τὸ φανταστικὸ πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ, τὸ παράξενο νὰ φανερωθεῖ, ἡ ἀγωνία πρέπει νὰ γίνῃ αἰσθητὴ.

Μοῦ φαίνεται πὼς τὸ παράξενο, πού μὲ γοητεύει ἰδιαίτερα, μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ ἀν μιὰ συναισθηματικὴ εἰκόνα φορτιστεῖ μὲ μιὰ σημασία πού τὴν αἰσθάνεσαι ἀλλὰ δὲν ἀντιλαμβάνεσαι τὴν ἔννοιά της. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση μιλάμε γιὰ δραματικὸ ρεαλισμὸ τοῦ παράξενου. Τὸ ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο (*L'Homme sans Visage*) εἶναι μιὰ ταινία τοῦ παράξενου καθόλου ρεαλιστικὴ οἱ δραματικὲς πλευρὲς της δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ γεγονός πὼς εἶναι ταινία τοῦ παράξενου. Τότε πὼς ἐκδηλώνεται τὸ παράξενο στὴν ταινία; Σίγουρα ξεπηδάει ἀπὸ στοιχεῖα πού εἶναι φτιαγμένα γιὰ νὰ ἀλληλοσυγκρουστοῦν (δράση καὶ ὄνειρικό, διασκέδαση καὶ δράμα) μιὰ κατάσταση πού περιφρονεῖ τὴν ἀνάλυση καὶ κάθε προσπάθεια νὰ ταξινομηθεῖ ἡ ἀτμόσφαιρά της. Τὸ ἔργο ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο εἶναι καθαρὰ ἕνας πολλαπλὸς θεατρικὸς ρόλος. Δημιουργεῖ πρόσωπα γιὰ τὸν ἐαυτὸ του καὶ εἶναι μιὰ συνθετικὴ δημιουργία ὁ ἴδιος.

Κάθε του ἐμφάνιση ἐναρμονίζεται τόσο μὲ τὴ δράση πού εἶναι πρωτότυπη, ὑπερβολικὴ καὶ ἠθελημένα ἀφελής, ὅσο καὶ μὲ τὴ δική του συμπεριφορὰ. Τὸ πρόσωπο πού παριστάνει εἶναι μιὰ συλλογὴ ἀπὸ ἔτοιμες συμπεριφορὲς. Δὲν παίζει τὸ ρόλο του, παίζει μὲ τὸ ρόλο του. Τὸ στυλ του εἶναι ἕνα μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴν ἐκφρασή της. Ἄπὸ αὐτὸ βγαίνει — δεδομένου ὅτι μόνο ὁ ρεαλισμὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ φορέας τοῦ δράματος — ρόλος τοῦ χιούμορ σ' αὐτὸ τὸ πολὺ δραματικὸ παραμῦθι. Τὸ χιούμορ μαζί μὲ τὸ παράξενο εἶναι τὸ κλειδί αὐτῆς τῆς νυχτερινῆς (nocturnal) γεμάτης ὑπνοβάτες ταινίας πού τὴν ξυπνάει ἕνας ἄνθρωπος μὲ ἕνα τόσο γοητευτικὸ δολοφονικὸ σχέδιο.



Ὁ μεγάλος Μελιὲς

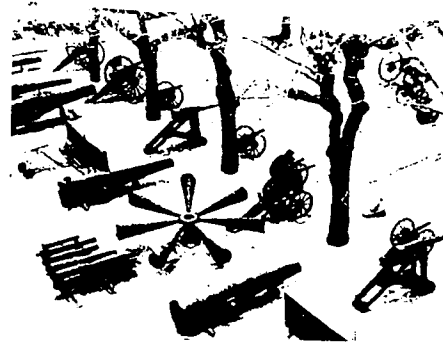
1. Εἶναι δύσκολο νὰ ἀποδοθεῖ μὲ ἀκρίβεια ἡ λέξη *insolite*. Σημαίνει περίεργο, ἀσυνήθιστο, ἀλλόκοτο, παράξενο... Χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ περιγράψῃ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἢ μιὰ κατάσταση, ὅπως π.χ. τὴν περιπέτεια τῆς Ἀλίκης στὴ χώρα τῶν θαυμάτων ἢ τοὺς ἔρωτες τοῦ Κίνγκ Κόνγκ. (Σ. τοῦ Μ.)

Ἦθελα νὰ κάνω ἕνα θέαμα, δηλαδή μιὰ ταινία πού νὰ βγαίνει ἀπὸ μιὰ ὀπτική αἰσθητικὴ ὅπου συνυπάρχουν σὲ τέλεια ἁρμονία ἡ μοχθηρία καὶ τὸ χιούμορ. Ἐνα θέαμα, ὅπου ἡ ὄνειρική δράση νὰ φωτίζεται «ἀλύπητα» ἀπὸ δυὸ ρεαλιστικὲς καὶ σκληρὲς σκηνές, ἀφοῦ εἶναι καλὸ νὰ θυμᾶσαι πὼς δὲν μπορεῖς νὰ τὰ ξεορκίζεις ὅλα μὲ τὸ γέλιο. Ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἶναι προικισμένη μὲ τὴ δύναμη τῆς ψυχολογικῆς ἐνόρασης καὶ τὴ δύναμη τῆς ἔλξης, τῆς γοητείας. Σὰ θέαμα Ὁ ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο χρησιμοποιεῖ τὴ δεύτερη καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ὡς θέαμα καρναβαλιοῦ πού σοῦ ζητᾶ νὰ ἀνακαλύψεις ἐκ νέου τὴν ἀθωότητά σου.

Ἡ ἴδια ἡ ἀναζήτηση τῆς γοητείας εἶναι μιὰ γοητευτικὴ δουλειά. Ἡ γοητεία προϋποθέτει μιὰ βέβαιη ἀντίσταση καὶ μαζί μιὰ συνείδηση τοῦ προσώπου πού γοητεύεται. Ἡ ἔλξη τοῦ κακοῦ. Δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ ξελόγιασμα πού ἀποβλέπει σὲ ἕνα συγκεκριμένο σκοπὸ. Ἄν καὶ ἡ ἔλξη τοῦ κακοῦ ὑπάρχει στὴ γοητεία πού ἀσκεῖ μιὰ γυναίκα στοὺς ἄντρες.

Φανταστικὸ καὶ Παράξενο

Στὴν ταινία *Les Yeux sans visage* (Μάτια Χωρὶς Πρόσωπο), τὸ φανταστικὸ εἶναι ἡ χειρουργικὴ ἐπέμβαση... γιατί τὸ φανταστικὸ πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ. Τὸ παράξενο βρῖσκεται στὸ πρόσωπο πού ὑποδύεται ὁ Πιερ Μπρασσέρ. Ἄν ἕνα ἀφύσικο πρόσωπο κάνει κάτι ἀφύσικο αὐτὸ εἶναι φυσικό, δὲν τρομάζει. Ὁ γιατρὸς Ζενεσσιέ, πού ὑποδύεται ὁ Μπρασσέρ δὲν εἶναι καθόλου τρομαχτικός, ἀγαπᾷ τὴν κόρη του, εἶναι εὐγενικός. ὅταν ὅμως ἕνας φυσικὸς ἄνθρωπος ὡς καὶ αὐτὸν κάνει ἀφύσικες πράξεις, αὐτὸ εἶναι ἀφύσικο καὶ γι' αὐτὸ τρομαχτικό. Ὅταν λέω ὅτι τὸ παράξενο φανερώνεται... θυμᾶμαι ἕνα ἐπεισόδιο στὸ γύρισμα τῆς σκηνῆς ὅπου ὁ Μπρασσέρ ἔρχεται στὸ νεκροτομεῖο γιὰ νὰ ἀναγνωρίσει ἕνα νεκρὸ κορίτσι πού ἐνδεχομένως εἶναι ἡ κόρη του. Ἡ μηχανὴ καθάριζε ἀπὸ ἕνα ἄλλο παράθυρο μιὰ ἄδεια, ἀρκετὰ συδέτερη αὐλὴ καὶ περιμέναμε τὸν ἐρχομὸ του. Τὴν πρώτη φορὰ πού κάναμε τὶς δοκιμὲς τὸ αὐτοκίνητο στήματσε πολὺ κοντὰ στὴν ἄκρη τοῦ κάδρου. Τὸ ἔβαλα νὰ σταματᾷ λίγο μακρύτερα καὶ ἔπειτα γύρισα τὸ πλάνο. Ἐνοιωσα πὼς ὑπῆρχε μιὰ αἴσθηση παράξενου στὸν ἐρχομὸ τοῦ αὐτοκινήτου, πού μπορούσε νὰ προημενᾷ κάτι. Ὅταν ὅμως εἶδα τὸ πλάνο στὴ μουβιόλα ἀπλῶς δὲν μπορούσα νὰ τὸ καταλάβω: δὲν ὑπῆρχε πιά παράξενο, δὲν ὑπῆρχε ἀπολύτως τίποτε. Ἐτσι ἀποφάσισα νὰ τὸ ξαναγυρίσω ἐλπίζοντας νὰ ξανασυλλάβω ἐκεῖνο πού εἶχα αἰσθανθεῖ. Στάθηκα στὸ παράθυρο κοιτάζοντας τὴν ἄδεια αὐγλή, ἐνῶ ἡ μηχανὴ γύριζε καὶ μετροῦσα ἀπὸ μέσα μου «ἕνα, δύο, τρία...». Ξαφνικὰ φώναξα, τὸ αὐτοκίνητο μπῆκε στὸ κάδρο καὶ μπάνγκ... αὐτὸ ἦταν. Γιατί τὸ ἀπλὸ γεγονός, πὼς κράτησα τὴν αὐτὴ ἄδεια, γιὰ πέντε δευτερόλεπτα ἔκανε τὸ θεατὴ νὰ σκεφτεῖ: Γιὰ νὰ ἐπιμένει αὐτὸς τόσο κάποιος λόγος θὰ ἔχει. Ποιὸς λόγος; Ὑπάρχει ἡ ἀβεβαιότητα, τὸ ἄγνωστο. Καὶ ἀκριβῶς τότε τὸ αὐτοκίνητο μπαίνει στὸ κάδρο. Καὶ ἀφοῦ τὸ αὐτοκίνητο ἦταν μιὰ ἀληθινὰ ἀπροσδόκητη ἐμφάνιση προημενοῦσε κάτι. Ἐφερνε ἕνα μήνυμα. Κι ἀφοῦ ἡ σκηνὴ γινόταν σὲ ἕνα νεκροτομεῖο ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀγγελιοφόρος θανάτου. Βέβαια σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο δὲν προημενοῦσε τίποτε ἀφοῦ τὸ παραμικρὸ μήνυμα δὲν ὑπῆρχε.



Μέγαρο τῶν ἀπομάχων (Hotel des Invalides) 1951. Σενάριο: Ζωρζ Φρανζῦ. Φωτογραφία: Μαρσέλ Φραντετάλ. Μουσική: Μωρίς Ζαρ.

Φεγιάντ, Σουβέστρ και Άλν

Πραγματικά δεν υπάρχει καμιά σύνδεση ανάμεσα στο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* και στο *Ζυντέξ (Judex)* που γύρισα το 1963. Ο *Ζυντέξ* είναι μια ταινία ασπρόμαυρη με ειδικό ενδιαφέρον για τα χρωματικά έφέ, ο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* είναι ξεχωριστή. Ο *Ζυντέξ* είναι τοποθετημένος στο 1914 με μοντερνίστικα σκηνικά ο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* είναι μια ταινία σύγχρονη και μοντέρνα. Ο *Ζυντέξ* είναι μια ταινία φανταστικού, συναισθηματική και μελοδραματική, στο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* συναισθηματική σύγκρουση δεν υπάρχει αφού δεν υπάρχει τρεμάμενο θύμα και επομένως μελόδραμα, και το στυλ του δεν βγαίνει από το φανταστικό, βγαίνει από το παράξενο. Ο *Ζυντέξ* είναι εκδικητής, απονέμει δικαιοσύνη, ο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* είναι εγκληματίας. Το *Ζυντέξ* είναι μια μανιχειριστική ταινία όπου το καλό θριαμβεύει, το *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* δείχνει το κακό να θριαμβεύει και να έτοιμάζεται για ένα ένδοξο μέλλον, παρόλη τη μη ρεαλιστική τελική μεταμφίεση του ήρωα, που το κάνει ανώδυνο και μάλλον διασκεδαστικό.

Ίσως όμως να υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στο *Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο* και στο *Φαντομά*. Άλλωστε και οι δυο άρχιεγκληματίες άρεσκονται να κρύβουν το πρόσωπό τους πίσω από τη μάσκα τους και ο σεναριογράφος του, ο Ζακ Σαμπρέ (που είναι έγγονος του Φεγιάντ) δεν έκρυψε ποτέ τη συμπάθειά του για το *Φαντομά*, τον έκρυψε ποτέ το Τρόμου. Αν όμως υπάρχει σχέση με κάποιον δεν είναι με το Φεγιάντ αλλά με τον Πιέρ Σουβέστρ και τον Μαροέλ Άλν. Ο κόσμος λέει «Φεγιάντ» γιατί δεν έχει διαβάσει το πρωτότυπο των Σουβέστρ και Άλν, τους 32 τόμους διαβολικής έπινοητικότητας και αίμοσταγών φρόνων. Ο Φεγιάντ ποτέ δεν έδειξε τα ανατριχιαστικά αίμοχαρη εγκλήματα του Φαντομά και η ποιότητα της δουλειάς του βρίσκεται αλλού. Αλλά η συναρπαστική δύναμη των μυθιστορημάτων βρίσκεται ακριβώς στη σαδιστική τους εφευρετικότητα, στην άμετρη βία, στη θεαματική ακραία σκληρότητά τους.

Για την ακρίβεια δέ δίνω πεντάρα για το Φεγιάντ και προσωπικά δην νομίζω πως με έχει επηρεάσει. Είδα το Φαντομά του Φεγιάντ γύρω στα 30 μου ενώ μεγάλωσα με τους Σουβέστρ και Άλν. Διάβασα τα βιβλία των Σουβέστρ και Άλν όταν ήμουν περίπου 14 χρονών, όπως άλλωστε και ο Ζακ Σαμπρέ που είχε διαβάσει το Φαντομά πολύ πριν δει οποιαδήποτε ταινία του παπού του. Το άστείο είναι πως όταν κάναμε το *Ζυντέξ*, πήγαμε μαζί στο Βέλγιο για να δούμε μια κόπια τής ταινίας του Φεγιάντ που υπήρχε στην ταινιοθήκη. Οι γαλλικές κόπιες εξαφανίστηκαν γύρω στα 1925 και από τότε δεν είχαν παιχτεί στη Γαλλία. Οι κριτικοί, επομένως, που έκριναν δυσμενώς την ταινία μου σε σχέση με την ταινία του Φεγιάντ είναι άπιθανο να είχαν δει την ταινία του (αν και βέβαια το *Les Vampires (Οι Βρυκόλακες)* είχε παιχτεί και ήταν άρκετά γνωστό.

Αν πάντως επιμένετε να βρείτε κάποια ομοιότητα ανάμεσα στο *Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο* και στο *Φαντομά*, θα πρέπει να λύσετε ένα μάλλον διασκεδαστικό αίνιγμα: Πώς μπορεί ένας Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο να μοιάζει με έναν άλλον Άνθρωπο χωρίς Πρόσωπο;



Το Αίμα των Ζώων (Le Sang des bêtes) 1949. Σενάριο: Ζωρζ Φρανζύ. Σχόλιο: Ζαν Παινλεβέ. Φωτογραφία: Μαροέλ Φραντετάλ. Μουσική: Ζοζέφ Κοσμά (και Η θάλασσα του Σαόλ Τρενέ)



Η πρώτη νύχτα (La première nuit) 1958. Σενάριο: Μαριάν Όσβαλντ και Ρέμο Φορλάν, σε διασκευή του Ζωρζ Φρανζύ. Μοντάζ: Άντν Κολπί. Μουσική: Ζωρζ Ντελερύ. Διάρκεια: 21'.

Ο πολύ ειδικός ρόλος που παίζουν τα πουλιά και τα σκυλιά στο δικό μου *Ζυντέξ* είναι κάτι ακόμα διαφορετικό από ότι στην ταινία του Φεγιάντ. Τα σκυλιά είναι φύλακες - τιμωροί, όπως τα σκυλιά στο *Μάτια χωρίς Πρόσωπο*. Οποσδήποτε θα χρησιμοποιούσα τα ίδια στοιχεία και στο *Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο* αν μπορούσα να χρησιμοποιήσω εξωτερικούς χώρους. Γύρισα την ταινία στη Γιουγκοσλαβία σε συμπαθέστατα σκηνικά, αλλά, μολονότι οι Γιουγκοσλάβοι κάνουν καλές και γερές κατασκευές, σε θέματα καλλιτεχνικά είναι άπελπισία. Όλα τα φόντα ήταν τόσο κακοζωγραφισμένα ώστε έπρεπε να αποφεύγω τα παράθυρα. Το αποτέλεσμα ήταν να επιστρέψω στο Παρίσι με μια σχεδόν τελειωμένη ταινία χωρίς ούτε ένα εξωτερικό πλάνο. Ούτε καν ένα παράθυρο, μολονότι οι ταινίες μου είναι συνήθως γεμάτες από παράθυρα. Η ταινία έλασχε από λειστοφοβία. Γύρισα μερικά εξωτερικά στο Παρίσι, για την ακρίβεια πλάνο - ρακόρ σκηνών που δειχνόντουσαν μέσα από παράθυρα αλλά δεν ήταν το ίδιο. Αυτό που θέλω να πω είναι πως όταν έκανα το γύρισμα δεν μπορούσα να δω τι ήταν έξω και όταν γύρισα εκείνο που ήταν έξω, δεν ήμουν πια μέσα. Δεν μπορούσα να δώσω την ίδια αίσθηση των παραθύρων που βγάζουν σε κάτι που βρίσκεται έξω. Η ταινία μεταδίδει ένα τελείως διαφορετικό αίσθημα εξ αιτίας του τρόπου που γυρίστηκε. Είναι πολύ τεχνητή. Υπάρχουν εξωτερικά, επειδή οι άνθρωποι πηγαίνουν έξω, αλλά η ταινία εκτυλίσσεται μέσα σε υπόγεια τούνελ, πάνω σε σκεπές τη νύχτα, σε τρένα. Τα ζώα, ο φυσικός κόσμος, δεν έχει θέση εκεί.

Τα Παράθυρα και το στοιχειωμένο Κενό

Όταν μίλησα σε μια συνέντευξη για το «Στοιχειωμένο Κενό» ήταν κάτι που πραγματικά είχε σχέση με τοίχους και όχι με παράθυρα. Όλο αυτό ξεκινάει από κάτι που μου συνέβη όταν ήμουν 7 χρονών και κόντεψα να πνιγώ. Έπεσα στο ποτάμι, και είναι αλήθεια αυτό που λένε για τον άνθρωπο που πνίγεται: Με άπιστευτη ταχύτητα και καθαρότητα πέρασε μπροστά στα μάτια μου, σαν αστραπή, όλο μου το παρελθόν, ή μητέρα μου, ή παπούς μου, ή γιαγιά μου. Πήγα μακριά πίσω στο παρελθόν μου - φυσικά δεν μπορούσα να πάω και πολύ μακριά, ήμουν έφτα χρονών. Έτσι, σήμερα, όταν σκέφτομαι το παρελθόν, αυτό το επεισόδιο λειτουργεί σαν σταθμός που με βοηθάει να φτάσω σε μνήμες που είναι ακόμη πιο πίσω από τις συνηθισμένες μνήμες που έχει κανείς στα έφτα του χρόνια. Βασικά, ανάμεσα σε κείνες τις πρώιμες μνήμες υπήρχε μία που μου έκανε τεράστια εντύπωση: η καταστροφή του μαγαζιού του παπού μου από πυρκαγιά. Εκείνο που με συγκλόνισε ήταν οι τοίχοι. Όλο το έσωτερικό ήταν καταστραμένο. Όταν στεκόσουν απέναντι από την πρόσοψη με τα παράθυρα που έμοιαζαν με άδειες κόγχες ματιών, αισθανόσουν πως δεν υπήρχε πίσω τους τίποτα πια κι ωστόσο δεν ήσουν και τελείως σίγουρος γι' αυτό.

Τελικά, ένιωθες πως κάποτε είχε κατοικήθει. Βλέποντας μια τέτοια πρόσοψη, από τα πλάγια, δεν έχει κανένα ενδιαφέρον. Όπως και τα ελληνικά ή ρωμαϊκά ερείπια δεν προκαλούν το ίδιο συναίσθημα, γιατί ανήκουν στην ιστορία. Βλέποντάς το όμως από εμπρός, χωρίς κανένα βάθος, ακατοίκητο αλλά και μη κατοικήσιμο, ένα άδειο

καβούκι, δημιουργεί μιὰ ἀπίστευτη αἰσθησιὴ παράξενου. Κι αὐτὸ ἐννοῶ λέγοντας παράξενο, ὄχι φανταστικό (fantastique) ἀλλὰ παράξενο (insolite). Ἐνα κενὸ ἀλλὰ ἕνα στοιχειωμένο κενό. Τὸ Ἄδειο ποὺ κάποτε ἦταν κατοικημένο.

Τὰ παράθυρα εἶναι μιὰ διέξοδος, μιὰ ἐλπίδα. Τὸ τραβελλινγκ μπροστὰ στὸ παράθυρο καθὼς φεύγουν οἱ καλεσμένοι στὴ σκηνὴ τοῦ χοροῦ, στὴν ἀρχὴ τοῦ *Τομάς ὁ Ἀπατεώνας* (Thomas l'Imposteur) ὑποβάλλει ἴσως ἕνα ἄγγιγμα τοῦ πεπωμένου: Γιατί φεύγουν; ποῦ πᾶνε; Στὸ *Τερέζ Ντεκερου* τὰ παράθυρα ὑποβάλλουν πρὸς τὴν ἀπελπισία παρὰ τὴν ἐλπίδα. Ἐάν εἶσαι μέσα ἀπὸ ἕνα παράθυρο καὶ κοιτάξεις ἔξω, αὐτὸ σημαίνει ἐλπίδα, ἂν εἶσαι ἔξω καὶ κοιτάξεις μέσα, εἶναι ἀπελπισία. Θυμᾶμαι ὅταν ἠχογραφοῦσα τὴ μουσικὴ τοῦ Μωρίς Ζάρ γιὰ τὴν ταινία — ἕνα θέμα γιὰ πιάνο — τοῦ εἶπα πὼς ἤθελα τὸ πιάνο νὰ ἀκούγεται πολὺ δυνατὰ στὸ ἐξωτερικὸ πλάνο τοῦ ποταμοῦ. Ἐπειτα θὰ κάναμε ἕνα πανοραμικὸ καὶ θὰ καταλήγαμε στὸ σπῆτι καθὼς ἡ Τερέζ ἐρχόταν πρὸς τὸ παράθυρο. Πλησιάζουμε τὸ παράθυρο καὶ ἡ ἔνταση τοῦ πιάνου χαμηλώνει, γίνεται ὄλο καὶ πρὸς ἀμυδρὴ καθὼς φεύγουμε ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ, γιὰ νὰ σταματήσει πρὸς τὸ τέλος ὅταν εἴμαστε μέσα στὸ δωμάτιο. Ὁ Ζάρ δὲν μπορούσε νὰ καταλάβει γιατί ἤθελα αὐτὸ τὸ ἐμφέ. Αἰσθανόταν πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαμε κάνει ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο. Τὸ πιάνο εἶναι βασικὰ ἕνα ὄργανο δωματίου, ἀνήκει στὸ σαλόνι. Ἐτσι, ὅταν εἶσαι μέσα στὸ σπῆτι καὶ ὑπάρχει πιάνο στὴν ἠχητικὴ μπάντα, ἀκούγεται ὡς κάτι φυσικὸ. Ἀλλὰ στὴν περίπτωσή τῆς Τερέζ δὲν ἔπαιζε κανεὶς πιάνο στὸ σπῆτι. Ἐτσι, ἀκόμη καὶ σὲ ἕνα μὴ σουρρεαλιστικὸ ἐπίπεδο, ὁ ἦχος θὰ μπορούσε τελειῶς νόμιμα νὰ χρησιμοποιηθεῖ σουρρεαλιστικά. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἕνα πιάνο ποὺ ἀκούγεται ἀπ' ἔξω ἔχει πρὸς δυνατὴ ἐπίδραση ἀπὸ ὅτι ἕνα πιάνο ποὺ παίζει σὲ ἕνα δωμάτιο. Ἐπειδὴ δὲν μπορεῖς νὰ δεῖς ποῖος παίζει, φαντάζεσαι ἴσως ἕνα ὠραῖο εὐθραυστο κορίτσι, κι ἔτσι ἡ μουσικὴ φορτίζεται ἀκόμη περισσότερο συγκινησιακά. Ἀνατρέποντας τὴ συνηθισμένη διαδικασίαν θαρρῶ ὅτι συνέλαβα τὸ ἀληθινὸ νόημα αὐτῆς τῆς σκηνῆς, δίνοντας μιὰ ἐκπληκτικὴ αἰσθησιὴ τῆς μοναξιάς τῆς Τερέζ. Βαλμένα μαζί, μουσικὴ καὶ εἰκόνα καταλήγουν σὲ ἕνα πράγμα: φυλάκιση.

Ἡ Ἔλεξ τοῦ Ἰλίγγου

Τὸ «*Μετρό*» εἶναι μιὰ ἀσήμαντη χωρὶς καμιά συνέπεια ταινία ποὺ ἔκανα μὲ τὸν Ἄνρι Λαγκλουὰ τὸ 1934, δηλαδὴ πολὺ πρὶν μὲ οὐσιαστικὰ στὴν κινηματογραφικὴ βιομηχανία. Ἦταν ἕνας ἐρασιτεχνισμὸς καὶ ἔγινε ὄχι ἀκριβῶς γιὰ πλάκα, ἀλλὰ μάλλον γιατί τὸ μετρό εἶχε κάτι ποὺ μὲ γοήτευε κάτι ποὺ μὲ φόβιζε, ἕναν ἐλκυστικὸ ἰλίγγο. Τώρα καταλαβαίνω πὼς στὶς μικροῦ μήκους ταινίες μου, ὅταν εἶχα τὴν δυνατότητα νὰ διαλέγω ἐγὼ τὸ θέμα, βυθίζομαι πάντοτε σὲ θέματα ποὺ δὲν ἤθελα νὰ τὰ ἀγγίξω γιατί μὲ φόβιζαν. Ἐπειδὴ ὅμως τὰ θέματα αὐτὰ προκαλοῦσαν σὲ μένα ὀρισμένα ἐξαρτημένα ἀνταντακλαστικά εἶχα τὴν δυνατότητα νὰ καλλιεργήσω μιὰ ἀνάλογη ἐξάρτηση στὸ θεατὴ καὶ προκαλώντας του τὰ ἴδια ἀνταντακλαστικά, νὰ ἐπικοινωνήσω μαζί του.

Ἐκανα τὸ *Μετρό* (καὶ τὴν *Première Nuit* — *Πρώτη Νύχτα*) γιατί ὁ ὑπόγειος ἀσκούσε πάντα πάνω μου μιὰ



Κατακέφαλα στὸν τοῖχο
(La tête contre les murs)
1958. Σενάριο: Ζάν-Πιέρ Μοκὺ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἐρβέ Μπαζέν. Διάλογοι: Ζάν-Σάολ Πισόν. Φωτογραφία: Εὐγένιος Συφτάν. Μουσικὴ: Μωρίς Ζάρ. Παίξουν: Ζάν Πιέρ Μοκὺ, Πιέρ Μπρασέ, Πῶλ Μερῖς, Ἀνὼν Αἰμέ, Σάολ Ἀζναβού, Ζάν Γκαλάντ, Ἐντίθ Σκόμπ. Διάρκεια: 98'



Ζυντέξ

Τὰ παράθυρα σὲ ταινίες τοῦ Φρανζύ

Τερέζ Ντεκερου



νοσηρή γοητεία. Το *Αίμα τῶν Ζώων* (*Le sang des Bêtes*) γιατί ἀγαπῶ τὰ ζῶα, τὸ *Hotel des Invalides* (*Τὸ Μέγαρο τῶν Ἀπομάχων*) γιατί εἶμαι ἀντιμιλιταριστὴς, τὸ *Notre Dame de Paris* (*Ἡ Παναγία τῶν Παρισίων*) γιατί εἶμαι ἀντίθρησκος καὶ ὑποφέρω φοβερὰ ἀπὸ Ἴλιγγο. Ἄν καὶ ὑποφέρω ἀπὸ αὐτὸν τὸν δῆξ Ἴλιγγο, ἔχω γυρίσει δύο ταινίες γιὰ τὸν Πύργο τοῦ Ἄιφελ καὶ οἱ θεατὲς πραγματικὰ ζαλιζοῦνται στὴν προβολὴ ὅπως κι ἐγώ.

Ἐπάρχει πάντοτε μιὰ πένθιμη πλευρὰ στὶς ταινίες μου, μιὰ αἰσθησι φρικιαστικῆς τελετουργίας. Ἴσως αὐτὸ νὰ ἐξηγεῖ τὶς ὁμοιότητες ποὺ βρίσκετε ἀνάμεσα στὶς δικές μου ταινίες καὶ στὶς ταινίες τοῦ Κοκτώ. Τὸ γεγονός εἶναι πῶς δὲν εἶχα δεῖ τὸν Ὀρφέα ὅταν γύρισα τὸ *Μάτια Χωρὶς Πρόσωπο*. Ἀφοῦ τελείωσα τὴν ταινία, τὴν ἔδειξα στὸν Κοκτώ κι αὐτὸς μοῦ ἔστειλε ἓνα λαμπρὸ ἄρθρο του, μὲ τίτλο «Τὸ κορίτσι μὲ τὴ μάσκα». Μετὰ μὲ φώναξε νὰ δῶ τὸν Ὀρφέα. Ὁ Κοκτώ ἔγραψε ἐπίσης ἓνα ἀξιόλογο ἄρθρο γιὰ τὸ *Αἷμα τῶν Ζώων*. Ἦταν ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ κατάλαβαν τὸν τελετουργικὸ χαρακτῆρα τῆς ταινίας... οἱ χασάπηδες στὰ σάβανά τους κ.ο.κ. Γνωρίζετε πῶς τὸ σφάξιμο τῶν ζώων εἶναι μιὰ ἱερὴ τελετὴ τῶν Ἑβραίων καὶ τῶν Ἀράβων; Ἐνῶ ἔκανα τὴν ταινία γύρισα μερικὰ πλάνα ἀπὸ μιὰ τέτοια τελετουργία στὸ σφαγεῖο τῆς Λά Βιλέτ. Στὸ τέλος δὲν τὰ χρησιμοποίησα γιατί ἦταν ὑπερβολικὰ φρικιαστικά. Δὲ σκοτώνουν τὰ ζῶα, τὰ ἀφήνουν νὰ πεθάνουν. Θυμᾶμαι πῶς, ἀφοῦ εἶχα γυρίσει τὴ σκηνή, ὁ Ἀραβὰς ἔκρυβε τὸ πρόσωπο στὴν κελεμπία του.

Ζολά, Μωριάκ καὶ Προῦστ

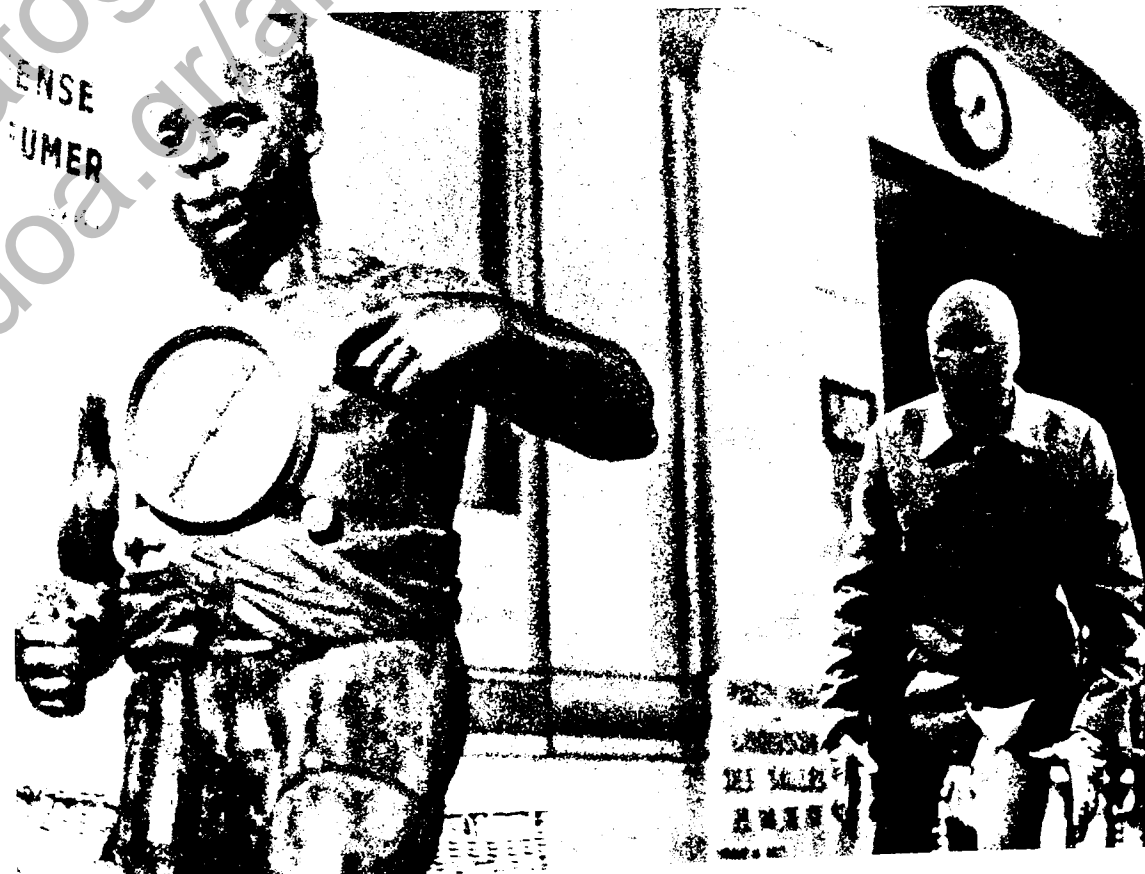
Ὁ Ζολὰ θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του νατουραλιστὴ συγγραφέα. Στὴν πραγματικότητα ἦταν ρεαλιστὴς μόνο στὸ μέτρο ποὺ, ὄντας σοσιαλιστὴς καὶ γι' αὐτὸ συγγραφέας κοινωνικῶν θεμάτων δεσμευόταν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα. Ἀλλὰ, ὅσον ἀφορᾷ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ ἔργου του, ἦταν ὀραματιστὴς καὶ, πάνω ἀπ' ὅλα ποιητὴς: Ὁ Παραντοῦ, ὁ κῆπος στὸ *La Faute de l'Abbé Mouret* (*Τὸ Λάθος τοῦ Ἀβὰ Μουρέ*) εἶναι ὅπως τὸν περιγράφει, κάτι τὸ πρακτικὰ μὴ δυνατό, ἓνα δημιούργημα τῆς φαντασίας. Ἀγαπῶ πολὺ τὸ Ζολὰ, κι ἄς τὸν θεωροῦν ὅλοι φτωχὸ συγγραφέα. «Ὁ Ζολὰ γράφει ἄσχημα», λένε «ἐνῶ ὁ Προῦστ εἶναι θαυμάσιος συγγραφέας». Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ στυλ αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια: τὸ στυλ τοῦ Προῦστ, σὲ καθαρὰ λογοτεχνικὸ ἐπίπεδο, εἶναι καταπληκτικὸ, τοῦ Ζολὰ δὲν εἶναι. Ἄν καὶ δὲν εἶμαι φανατικὸς τῆς λογοτεχνίας μοῦ ἀρέσει νὰ διαβάζω, ἀλλὰ μὲ ἐνδιαφέρει περισσότερο ἢ ὀπτικὴ ἔκφραση τῶν πραγμάτων. Ὁμολογῶ πῶς, προσωπικὰ, βρίσκω τὰ μυθιστορήματα τοῦ Προῦστ βαρετά, ἐνῶ ἐκεῖνα τοῦ Ζολὰ τὰ βρίσκω τρομερὰ ἐλκυστικά. Γιὰ τὸν πολὺ ἀπλὸ λόγο πῶς βρίσκω τὴν κοινωνία ποὺ περιγράφει ὁ Προῦστ βαρετὴ, ἐνῶ ἡ κοινωνία τοῦ Ζολὰ εἶναι ζωντανή γιατί ὑπάρχει μέσα της: συγκίνηση, πάθος, πόθος γιὰ ζωὴ. Ὁ Προῦστ εἶναι πολὺ ψυχρὸς, ἓνας τεχνίτης ποὺ τοιγυρίζει στὰ σαλόνια παρατηρώντας καὶ σχολιάζοντας. Ὁ Ζολὰ δὲν περιπλανιέται στὰ σαλόνια ἀλλὰ στὸν κόσμον τῶν ἀστῶν, στὸν κόσμον τῆς ἐργατικῆς τάξης, σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ ὑποφέρει, ποὺ εἶναι ἀρρωστη, μιὰ κοινωνία ὀργισμένη, μιὰ ἐξεγερμένη κοινωνία καὶ συμμετέχει κι ὁ ἴδιος μὲ πάθος σ' αὐτὴν τὴν ἐξέγερση. Εἶναι μιὰ ποιότητα σπάνια.



Μάτια χωρὶς πρόσωπο (*Les yeux sans visage*) 1959. Ζῶρζ Φρανζῦ, Ζάν Ρεντόν, Κλώντ Σοπέ, Πιερ Μπουαλιώ, Τομὰς Ναρσεζὰ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ σενάριο τοῦ Ζάν Ρεντόν μὲ βάση τὸ μυθιστόρημα τοῦ ἴδιου. *Διάλογος*: Πιερ Γκασκάρ. *Φωτογραφία*: Εὐγένιος Σουφτάν. *Μοντάζ*: Ζιλμπέρ Νατό. *Μουσική*: Μωρίς Ζάρ. *Παίξουν*: Πιερ Μπρασσέρ, Ἀλίντα Βάλι, Ἐντίθ Σκόμπ, Φρανσουά Γκερέν, Ζυλιέτ Μαινιέλ. *Μεατρὶς*: Ἀλτασίμπα, Κλώντ Μπρασσέρ. *Διάρκεια*: 90'



Ὁ ἄνθρωπος χωρὶς πρόσωπο



Ίσως ο Μωριάκ βρίσκεται ανάμεσα στους δυο και μολονότι απορρίπτει το Ζολά, είναι πολύ πιο κοντά σ' αυτόν παρά στον Προύστ, από την άποψη ότι και αυτός όπως κι ο Ζολά είναι συγγραφέας της έπαρχιας. Και κατά τη γνώμη μου από τους συγγραφείς της έπαρχιας προέρχονται αναμφίβολα οι μεγαλύτεροι μυθιστοριογράφοι έπειδη περιγράφουν την έπαρχιακή κοινωνία, και η έπαρχιακή κοινωνία, άστική στην ουσία της, δεν αλλάζει. Οι έπαρχιώτες είναι άμετακίνητοι, έχουν στέρεες ρίζες και γι' αυτό κινδυνεύουν λιγότερο να ξεπεραστούν από τη μόδα. Ο Μωριάκ, που γεννήθηκε στο Μπορντώ, έγραψε γι' αυτήν άκριβως την κοινωνία: 'Η Τερές Ντεκερου είναι το πρότυπο έπαρχιακή μικροαστού. Η διαφορά του Κοκτώ με τον Μωριάκ αποκλίνουν. Γι' αυτόν άκριβως το λόγο δεν είχα καμιά δυσκολία να διασκευάσω το μυθιστόρημα του Μωριάκ. Αφού η άτμόσφαιρα συγκλίνει σε ένα σημείο, είναι πολύ εύκολο να τ'α νιάξεις όλα στον άερα. Με τον Κοκτώ αυτό είναι αδύνατο. Δεν μπορώ να πάω πέρα από αυτόν.

Το Τομάς ο Απατεώνας άρχίζει με ένα πρόσωπο, την πριγκίπισσα ντε Μπόρι. Μαθαίνουμε ότι είναι Πολωνή κι ότι την ύποπτεύονται για κατάσκοπο. Στην πραγματικότητα όμως δεν ξέρουμε τίποτε γι' αυτήν. Μετά γνωρίζουμε τον Τομάς, που αυτοαποκαλείται ντε Φοντενός, ενώ το πραγματικό του όνομα είναι άλλο, είναι ψεύτης και άπατεώνας· και γι' αυτόν επίσης δεν ξέρουμε τίποτε. Συναντιούνται, ξεκινούν να φτιάξουν τη ζωή τους βρίσκονται σε έχθρικό έδαφος και καταλήγουν στο πεδίο της μάχης με φόντο έναν άπέραντο δραματικό πόλεμο.

Ο Κοκτώ κλείνει με μια άποθέωση που είναι ο θάνατος του Τομάς. Τι μπορώ να κάνω πάνω σ' αυτό; Στον Μωριάκ οι άνθρωποι ύποφέρουν, στον Κοκτώ όνειρεύονται. Κι όπως μου είπε κάποτε ο Κοκτώ «Τι μπορεί να κάνει ένας όνειροπόλος με έναν άλλο; Τίποτε... μπορεί να πεθάνει».

Με τον Μωριάκ έξ' άλλου έχεις τη γη, και πάνω στη γη δυο σπίτια, δυο οικογένειες: Τον Μπερνάντ, από την οικογένεια των Ντεκερου και την Τερές από την οικογένεια των Λαρόκ. Παντρεύονται, οι δυο οικογένειες γίνονται μια και όλα συγκλίνουν στην Τερές. Άλλά σ' αυτό το ένα πρόσωπο ύπάρχει διπλή διάσταση. Στην πραγματικότητα είναι δύο πρόσωπα: η Τερές ή μικροαστή και η Τερές που θέλει να αλλάξει, που όνειρεύεται μια ζωή γεμάτη και η σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο Τερές προκαλεί την ήθική της εξέγερση. Η μια χωρίς την άλλη δεν θα είχε κανένα ενδιαφέρον και αυτή είναι η δύναμη του έπαρχιακού συγγραφέα: η Τερές γνωρίζει πολύ καλά τις ρίζες της και το τείχος που όρθώνεται μπροστά της. Αυτή άκριβως η συνείδηση την πείθει πώς κάτι θετικό μπορεί να βγει από μια εξέγερση.

Ο Κόνραντ και η Γραμμή της Σκιās

Ο Κόνραντ. Μεγάλος συγγραφέας. Είχαμε τεράστιες δυσκολίες με το *La Ligne d'ombre* (Γραμμή της Σκιās) που γύρισα για την τηλεόραση. Αρχικά αποφασίσαμε να γυρίσουμε ταινία σε φυσικούς χώρους, όπως στην Κουάλα Λουμπούρ, στη Σιγκαπούρη, την Μπαγκόγκ και άλλου, ακολουθώντας τη διαδρομή του Κόνραντ. Όλοι με βεβαίωναν ότι θα ήταν μια χαρά χωρίς κανένα πρόβλημα, αλλά άκριβως όταν έτοιμάστηκα να ξεκινήσω για να βρω



(Pleins feux sur l'assassin)
1960. Σενάριο: Πιέρ Μπουαλώ, Τομάς Ναρσεζάκ. Διάλογοι: Ρομπέρ Τομάς, Πιέρ Μπουαλώ, Τομάς Ναρσεζάκ. Φωτογραφία: Μαροσέλ Φροντετάλ Μοντάζ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάο. Παίζουν: Πιέρ Μπρασερό, Μαριάν Κόχ, Ντανύ Σαβάλ. Πασκάλ Ώντρέ, Ζάν-Λουί Τρεντινιάν. Διάρκεια: 95'.



Τερές Ντεκερου (Therèse Desqueyroux)
1962. Σενάριο: Φρανσουά Μωριάκ, Κλώντ Μωριάκ, Ζωρς Φρανζύ από το μυθιστόρημα του Φρ. Μωριάκ. Διάλογοι: Φρανσουά Μωριάκ. Φωτογραφία: Κριστιάν Ματράς. Μοντάζ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάο. Παίζουν: Έμμανουέλ Ριβά, Φιλίπ Νουαρέ, Έντιθ Σκόμπ, Σάμου Φρεί. Διάρκεια: 109'

αυτές τις τοποθεσίες, ξέσπασε εκεί μια πολιτική άναταραχή. Η επόμενη πρόταση ήταν να κάνω το γύρισμα στην Ίσπανία, αλλά δεν έχω πατήσει εκεί το πόδι μου από τη μέρα που κατέλαβε ο Φράνκο την έξουσία. Συμφώνησα να κάνω το γύρισμα στο Μαρόκο, τελικά καταλήξαμε να χρησιμοποιήσουμε τη Νίκια για Μπαγκόγκ και την Βιλφράνς για Σιγκαπούρη. Όσο μέναμε στην ξηρά δεν ήταν καθόλου άσχημα, καθώς χρησιμοποιούσαμε ανατολικές σημαίες, σήματα και διάφορα τέτοια πράγματα. Καταφέραμε μάλιστα να βρούμε ένα παλιό ναυπηγείο που ήταν από το 1850 — για την άκριβεια την άγορά κροσιού στο Μπερσού — που πήρε τη θέση του λιμανιού της Μπαγκόγκ.

Βρήκαμε άκρη και μια πολύ ωραία βάρκα, ένα Παναμέζικο μπρίκι που βρισκόταν άραγμένο στη Βιλφράνς. Τραβήξαμε όλες τις σκηνές που χρειαζόμασταν στην κουβέρτα και τέλος αποφασίσαμε να σαλπάρουμε. Τελικά μπαρκάραμε μετά από πολλές καθυστερήσεις και δικαιολογίες. Κοιτάζοντας τριγύρω στο καράβι κατάλαβα πώς τον άνθρωπο που ήταν στο πηδάλιο κάπου τον είχα ξαναδεί. Ήταν ο ιδιοκτήτης της τοπικής πιτσερίας. Μετά ανακάλυψα πώς και όλοι οι ναύτες ήταν γκαρσόνια στην ίδια πιτσερία. Όσο άπομακρυνόμασταν από τη Βιλφράνς το καράβι πήγαινε σά μεθυμένο όχι γιατί είχε θάλασσα, άπλουστάτα κανείς δεν ήξερε να το κουμαντάρει. Δεν μπορούσα να τραβήξω ούτε ένα πλάνο, με τη μηχανή να πέφτη από δω κι από κεί, τελικά καταφέραμε να φτάσουμε στις Κάννες αφού ύποστήκαμε τον έξευτελισμό — προς μεγάλη διασκέδαση του κόσμου που είχε μαζευτεί και χάζευε — να μās ρυμουγκήσει ένα σκουπιδαίριο καράβι και να βγούμε στη στεριά βουτηγμένοι μέχρι το λαιμό στη σάλτσα και το μακαρόνι.

Όταν γύρισα στο Παρίσι η ταινία είχε τελειώσει άλλά, δεν είχε ούτε μια σκηνή στη θάλασσα, έτσι έπρεπε να πάω στην Ίταλία και να χρησιμοποιήσω ένα άλλο καράβι που βέβαια δεν είχε καμιά όμοιότητα με το πρώτο. Είναι άρκετά παράξενο πώς ούτε ο Κόνραντ ούτε η ταινία χάνουν έξ' αιτίας της περιορισμένης δράσης, αφού δεν είναι μια ιστορία βασισμένη στη δράση άλλά στην άδράνεια: αναφέρεται σε κάποιο καράβι που δεν πάει πουθενά. Η Γραμμή της Σκιās είναι ένας στοχασμός. Η γραμμή της σκιās δεν έχει καμιά σχέση με την όμιχλη, είναι η στιγμή του δισταγμού, κατά την όποια ένας άνθρωπος αποφασίζει τη μοίρα του. Ο Κόνραντ δέ γράφει περιπέτειες, είναι ποιητής.

Χένρυ Τζαίημς και Δουμάς Υιός

Δεν ξέρω γιατί, ποτέ δεν μπόρεσα να κάνω μια ταινία από το «Τί ήξερε ή Μείζη». Ίσως έπειδη ο Χένρυ Τζαίημς δεν ήταν άρκετά γνωστός στη Γαλλία. Ίσως τώρα είναι εύκολότερο για την τηλεόραση. Είναι ένα ύπεροχο βιβλίο και τόσο γεμάτο από έρωτα και δράμα που θα σκεφτόταν κανείς πώς άνταποκρίνεται άπόλυτα στα γούστα του κοινού: «Όλα αυτά τα ζευγάρια που σμίγουν, χωρίζουν, μεπεδεύονται, για να μην αναφέρουμε το παιδί — και τα παιδιά είναι χρυσωρυχείο: Γεμίζουν πάντα το ταμείο.

Όμως όλοι λένε έντάξει, άλλά αυτή ή Μείζη τί ρόλο παίζει, και έπειδη δεν ύπάρχουν βεντέτες σ' αυτήν την ήλικία, όλοι άρχίζουν να σκέφτονται τα ζευγάρια. Ποιός θα είναι ο πρωταγωνιστής...; και καταλήγεις σε μια

ταινία όπως όλες οι άλλες. Αυτό που φυσικά με γοήτευσε ήταν το διφορούμενο, αυτή ή αίσθηση των ταραγμένων νεφρών. ή δυσφορία... Κι όλο το πράγμα ιδωμένο με τα μάτια του μικρού κοριτσιού. Μοιάζει λίγο με την Έντιθ Σκόμπ στο *Μάτια χωρίς Πρόσωπο*: άπλη, καθαρή, άθωα.

Δέν προχώρησα ποτέ στο να γράψω ένα σενάριο από το «Τί ήξερε ή Μείζη». Άλλα έγραφα ένα σενάριο για την εγγλέζικη αγορά, που όμως ούτε αυτό γυρίστηκε. Ήταν μετά το Ζιντέξ. Πήρα ένα γράμμα από τον Νίγκελ Γκόσλινγκ, που μου έλεγε πόσο του άρεσε ή ταινία και πόσο του θύμιζε τον Μάξ Έρνστ και με καλούσε σε μιá παράσταση του μπαλέτου του Φρέντερικ Άστον «Μαργαρίτα και Άρμάνδος», με την Φοντέν και τον Νουρέγιεφ.

Πήγα στο Λονδίνο, είδα την παράσταση, μου άρεσε, αλλά δέν μπορούσα να καταλάβω τι με χρειάζονταν για να κάνουν μιá ταινία 30 λεπτών πάνω σ' ένα μπαλέτο 30 λεπτών. Προσπαθώντας να βρω μιá εναλλακτική λύση διάβασα για πρώτη φορά το μυθιστόρημα του Δουμά και μου ήρθε μιá ιδέα που θά μπορούσε να είναι αυθεντική ιδέα του Μάξ Έρνστ. (Ο Ζιντέξ δέν έχει βέβαια καμιá σχέση με τον Μάξ Έρνστ. Φαντάζομαι πώς τον σκέφτηκα έξ αιτίας του ανθρώπου με τη μάσκα του πουλιού). Η ιδέα μου ήταν να το μετατρέψω σε ταινία-μπαλέτο, κάνοντας ένα κολάζ, ενσωματώνοντας το μπαλέτο (κατάλληλα τροποποιημένο) στο μυθιστόρημα, έτσι που τά πέντε μέρη του να αναπαριστούν τις έρωτικές σκηνές. Το σενάριο, διάρκειας περίπου 100 λεπτών μετατόπιζε συνεχώς τη δράση από τους πραγματικούς στους σκηνηκούς χώρους και αντίστροφα.

Άς πάρουμε για παράδειγμα τή σκηνή στην έπαυλη του Μπουγκιβάλ, όπου ή Μαργαρίτα εγκαταλείπει τον Άρμάνδο. Είναι μόνος στη κρεβατοκάμαρα, βρέχει, τά σκηνακά είναι πραγματικά. Η ώρα περνάει. Γίνεται όλο και πιο άνησυχος, κοιτάζει το άστροτο κρεβάτι· εκείνη εμφανίζεται. Άποσύρεται μαζί της και στή συνέχεια χορεύουν σε μιá σκηνή θεάτρου. Και τή στιγμή που αυτή λιποθυμáει, το κεφάλι της στο μαξιλάρι γίνεται καμέλια, δηλαδή όλα όσα του άφησε. Άπελπισμένος τρέχει στα παρασκήνια, και φαίνεται για πρώτη φορά ό κόσμος να τον παρακολουθεί από ένα θεωρείο. Έκείνο όμως που βλέπει ό κόσμος είναι ό Άρμάνδος να τρέχει σε έναν κήπο, μέσα στη βροχή, στο δρόμο περνούν αυτοκίνητα, ό Άρμάνδος φωνάζει «Μαργαρίτα!» Άργότερα φτάνει στο Παρίσι, οί χώροι είναι πραγματικοί. Στην όδο Ριβολί βλέπει το παράθυρο της Μαργαρίτας φωτισμένο. Άνεβαίνει πάνω, άνοίγει μιá πραγματική πόρτα και μπαίνει σε ένα σαλόνι σκηνή θεάτρου. Έκει καλείται σε μονομαχία επειδή πρόσβαλε τή Μαργαρίτα, χορεύει προς το πίσω μέρος της σκηνής και ετοιμάζεται να φύγει. Καθώς πάει να πιάσει το ζωγραφισμένο χερούλι της πόρτας άνηχηί ένας πυροβολισμός. Ο Άρμάνδος γυρίζει. Και έμεις βλέπουμε τον αντίπαλό του σε ένα λιβάδι την αυγή, καθώς ό Άρμάνδος ανταποδίδει τον πυροβολισμό. Νομίζω πώς το άποτέλεσμα του κολάζ μπορεί να σήμαινε σ' αλήθεια κάτι, αλλά με τά συμβόλαια και την τηλεόραση και τά άμερικάνικα συμφέροντα, ήταν πάρα πολύ δύσκολα να πραγματοποιηθεί.

Ένα άλλο σχέδιο που δούλευα για την τηλεόραση ήταν ένα μισοξεχασμένο έργο του Χόφμαν «Η ποιγκή-πισσα Μπραμπίλα». Το πρόβλημα είναι πώς κάθε φορά



Τομάς ό άπατεώνας (Thomas Gimposteur) 1964. Σενάριο: Ζάν Κοκτώ, Μισέλ Βόριμ, Ζωρζ Φρανζύ από το μυθιστόρημα του Ζ. Κοκτώ. Διάλογοι: Ζάν Κοκτώ, Ραφαέλ Κλουζέλ. Φωτογραφία: Μαρσέλ Φραντετάλ Μοντάζ: Ζυμπιέρ Νατό. Μουσική: Ζωρζ Ωριζ. Παίζουν: Έμμανουέλ Ριβά, Φαμπρίς Ρουλό, Ζάν Σερβαί. Διάρκεια: 93'



Τομάς ό άπατεώνας

2. Το όνομα της μητέρας του Χίτλερ. Άποδίδεται και στον ίδιο τον Χίτλερ επειδή πολλοί ύποστηρίζουν ότι ήταν νόθος. (Σ. του Μ.)

Άυτό το κείμενο προέρχεται από μιá συνέντευξη που έδωσε ό Φρανζύ, στο Λονδίνο το 1974, με άφορηή τήν προβολή της ταινίας του *Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο* στο Φεστιβάλ Λονδίνου. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο Sight and Sound, Άνοιξη 1975, σελ. 68-72.

ύπάρχει ένας καινούργιος διευθυντής στην τηλεόραση και το πρώτο πράγμα που κάνει είναι να ματαιώσει όλες τις συμφωνίες του προκατόχου του. Κι επειδή πάντοτε προτείνω θέματα που κανείς έτσι κι αλλιώς δέν τά θέλει, σκέφτομαι πώς ίσως πράγματι να είναι καλύτερα να άναζητήσω κάποιον άλλο δρόμο.

Ο Άδόλφος Σρικελγκρούμπερ ζει?

Μιá άπολαυστική πλευρά στο *Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο* είναι ή γερμανική αντίδραση στην ταινία. Η ταινία τελειώνει με το σατανικό δολοφόνο που τά σχέδιά του έχουν διακοπεί, καθώς ετοιμάζεται να εξαφανιστεί στο τοπίο μεταμφιεσμένος σε γριά που έχει ένα φιλικατζίδικο, όταν ξαφνικά εμφανίζεται μιá γριά πελάτισσα και «τήν» ρωτάει αν θά γυρίσει γρήγορα «ά! ναί!» άπαντάει, «θά γυρίσουμε γρήγορα, πολύ γρήγορα». Στη Γερμανία βρήκαν το τέλος πολύ ωραίο, μόνο που θεωρούσαν πώς θά έπρεπε να τó αλλάξω. Δέν μπορούσαν να τó καταλάβουν και τελικά μου έξηγησαν: «Θά πρέπει να σκοτωθεί. Βλέπεις οί γερμανοί θεατές θά τον δούν σαν σύμβολο των Ναζί». Έτσι στη γερμανική παραλλαγή τον σκότωσα. Ένα άληθινό Βαγκνεरिकό τέλος με σκηνακά, μουσική και τά λοιπά. Βέβαια, αν όλη ή ταινία βυθίζεται χωρίς χιούμορ μέσα στον «Πάρισφαλ», τόσο τó χειρότερο. Άυτοί τó ζήτησαν...

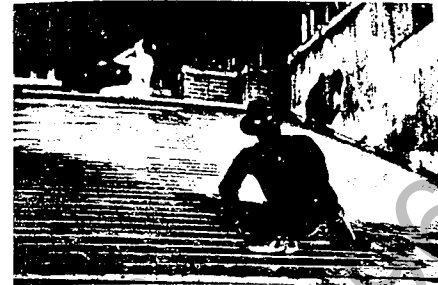
Μετάφραση: Φρόντα Λιάππα Μαρία Νικολακοπούλου

Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο: τó τοπίο του φινάλε.



Ζυντέξ

ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ντεκουπάξ



Ἡ Ντιάνα Μοντι καὶ ὁ συνεργὸς τῆς Μοράλες, μετὰ τὴν ἀπαγωγή τοῦ τραπέζιτῃ Φαβρό, ἔχουν καταφύγει σ' ἓνα ἐγκαταλειμμένο σπίτι. Ἐχουν καταφέρει νὰ πιάσουν τὸν Ζυντέξ...

463. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ, ΠΛΟΝΖΕ

Στὸ βᾶθος τοῦ δωματίου.

Τὸ τζάκι.

Ἡ Ντιάνα μπαίνει στὸ κάδρο, πλάτη στὴ μηχανή.

Σκύβει.

Ἀνασηκώνει τὴ σιδερένια πλάκα πού εἶναι στὸ βᾶθος τοῦ τζακιού καὶ πού σκεπάζει μιὰ κρύπτη.

Βγάζει ἀπὸ τὴν κρύπτη ἓνα πακέτο κακοδεμένο.

Ξανασηκώνεται.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, παρακολουθοῦμε τὴ Ντιάνα πού ἀκουμπάει

τὸ πακέτο στὸ τραπέζι.

Ἡ Ντιάνα εἶναι 3/4 πλάτη στὴ μηχανή.

Λύνει τὸ πακέτο, τὸ ἀνοίγει.

ΤΡΑΒΕΛΙΝΓΚ μπροστὰ μέχρι πολὺ κοντινὸ, πλονζέ πλάνο

τοῦ πακέτου.

Ἀμόρσα τὰ χέρια τῆς Ντιάνας.

Τὸ πακέτο εἶναι ἀνοιχτό.

Μέσα ὑπάρχουν τρία ρεβόλβερ τυλιγμένα σὲ χαρτιά,

τέσσερα κουτιά μὲ σφαῖρες,

δύο γκλόμπς, μιὰ σιδερένια γροθιά

καὶ ἓνα σιλέτο.

Ἡ Ντιάνα ἀνοίγει ἓνα κουτὶ μὲ σφαῖρες, καὶ μὲ μεγάλη ἐπιδεξιότητα γεμίζει ἓνα ἀπὸ τὰ ρεβόλβερ.

464. ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΙΝΟ ΠΛΑΝΟ, ΚΟΝΤΡ—ΠΛΟΝΖΕ

Τὸ πρόσωπο τῆς Ντιάνας.

Τὸ βλέμμα τῆς καρφωμένο σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα τοῦ πακέτου, πού εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, φανερώνει ξαφνικά

μιὰ τραγικὴ καὶ ἀνεξιχνίαστη ἀποφασιστικότητα.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, καθάροουμε ξανά τὰ χέρια τῆς Ντιάνας.

Ἄργα ἀφήνει στὸ τραπέζι

τὸ γεμάτο ρεβόλβερ.

Τὸ χέρι τῆς ἀρπάζει τὸ σιλέτο.

Τὸ χέρι τῆς σηκώνεται.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ καὶ ΤΡΑΒΕΛΙΝΓΚ πίσω, ξαναποκαλύπτεται

τὸ πρόσωπο τῆς Ντιάνας.

Κοιτάζει τὸ σιλέτο καὶ

ἐλευθερώνει τὴ λεπίδα.

Σηκώνει τὸ κεφάλι.

Μὲ ἄγρια ὄψη κατευθύνεται πρὸς

τὴν πόρτα τοῦ δωματίου.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, παρακολουθοῦμε τὴν κίνηση

τῆς Ντιάνας.

Βγαίνει χωρὶς νὰ ξανακλείσει τὴν πόρτα.



Ζυντέξ
(Judex)

1963. Σενάριο: Ζὰκ Σαμπρέ, Φρανσίς Λακασέν ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη ταινία τῶν Ἀστυρ Μπερνέντ καὶ Λουί Φειγιάντ. Φωτογραφία: Μαρσέλ Φραντετάλ. Μοντάξ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάρ. Παίζουν: Τζάνιγκ Πόλοκ, Φρανσίς Μπερζέ, Ἐντιθ Σκόμπ, Μισέλ Βιτόλ, Ζὰκ Ζουανώ, Σὺλβα Κοσίνα, Τεὸ Σιαρόπ. Διάρκεια: 95'.



ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΣΥΝΩΜΟΣΙΑΣ. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ Ο ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ/ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ/. ΝΥΧΤΑ.

465. ΚΟΝΤΙΝΟ ΠΛΑΝΟ

Στο δωμάτιο της συνωμοσίας.

Ἡ Ντιάνα μπαίνει στο δωμάτιο χωρίς νὰ ξανακλείσει τὴν πόρτα.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, ἀκολουθοῦμε τὴ Ντιάνα.

Εἶναι πλάτη στὴ μηχανὴ καὶ πηγαίνει πρὸς τὸ Ζυντέξ, ἐπίσης πλάτη στὴ μηχανή, πού τὸν βλέπουμε δεμένο σὲ ἓνα πάσαλο, τὸ πρόσωπο σκεπασμένο μὲ σάρπα.

Χτυπιέται.

Ἡ Ντιάνα στέκεται μπροστά του.

Εἶναι πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ζυντέξ εἶναι πλάτη δεξιά.

Εἶναι σὲ ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ.

Ἡ Ντιάνα μὲ φλογισμένα μάτια,

σὲ φοβερὴ ἔξαψη, σηκώνει

τὸ σιλέτο καὶ χτυπάει τὸ Ζυντέξ στὸ στήθος.

466. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ζυντέξ πρόσωπο στὴ μηχανή, στὸ δεξιό.

(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης)

Ἡ Ντιάνα σηκώνει τὸ σιλέτο καὶ χτυπάει τὸ Ζυντέξ στὸ στήθος.

Ἄ Ζυντέξ σφαδάζει καὶ βγάζει ἓνα πνιχτὸ βογγητό.

467. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ 465)

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, δεξιά.

(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης)

Ἡ Ντιάνα σηκώνει τὸ σιλέτο καὶ χτυπάει τὸ Ζυντέξ στὸ στήθος.

Ἄ Ζυντέξ σφαδάζει καὶ βγάζει ἓνα πνιχτὸ βογγητό.

467a. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ 465)

Ἡ Ντιάνα πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ζυντέξ πλάτη, δεξιά.

Ἡ Ντιάνα ἐτοιμάζεται νὰ τὸ σκάσει.

Ἄλλὰ μένει ἀπολιθωμένη στὴ θέση της.

Κοιτάζει σὰν ὑπνωτισμένη πρὸς τὸ παράθυρο, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, δεξιά.

καὶ κοντὰ στὴ μηχανή.

Ἄ ἓνα ὄνομα ξεφεύγει ἀπὸ τὸ στόμα της.

ΝΤΙΑΝΑ: Ζυντέξ...

468. ΓΕΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

Ἄπὸ τὸ σκοτάδι τοῦ μπαλκονιοῦ ἔρχεται ὁ Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, καὶ μπαίνει στὸ δωμάτιο.

Μὲ ἀνέκφραστο πρόσωπο κοιτάζει τὴ Ντιάνα, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, πρὸς τὰ ἀριστερά.



Προχωρεῖ πρὸς τὸ μέρος της. Πίσω ἀπὸ τὸ Ζυντέξ ἐμφανίζεται ἡ Νταιζη. Ἔρχεται κοντὰ του, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πόρτας πού εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο Ἡ Νταιζη παρακολουθεῖ αὐτὴ τὴ σκηνή (ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο) μὲ φοβικὴ. (Νὰ γίνει λήψη, μὲ τὸ Ζυντέξ καὶ τὴ Νταιζη, μέσα στὸ δωμάτιο καὶ βγαίνοντας ἀπὸ τὴ σκιά. ἄλλα μιά σκιά ὄχι σταθερή).

469. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΠΛΑΝΟ 467.)

Ἡ Ντιάνα πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ψεύτικος Ζυντέξ, πλάτη, ἀριστερὰ.

Ἡ Ντιάνα κοιτάζει τὸν ἀληθινὸ Ζυντέξ, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο.

Μετὰ κοιτάζει τὸν ψεύτικο.

Μὲ μιὰ ἀπότομη κίνηση ἀρπάζει

τὰ σάρπα πού τοῦ καλύπτει τὸ κεφάλι.

Βγάζει μιὰ κραυγή.

Ἡ Ντιάνα μὲ μάτια τρελλοῦ κοιτάζει

τὸ πρόσωπο πού βρισκεται μπροστά της.

470. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ 466)

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ἄ Ψεύτικος Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, δεξιά.

(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης)

Ἡ Ντιάνα κοιτάζει τὸν Ζυντέξ, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο καὶ μετὰ κοιτάζει τὸν ψεύτικο.

Ἄρπάζει τὴ σάρπα πού τοῦ καλύπτει τὸ κεφάλι.

Ἐμφανίζεται τὸ πρόσωπο τοῦ θύματός της.

Εἶναι τὸ πρόσωπο τοῦ Μοράλες, σημαδεμένο κιάλας ἀπὸ τὸ θάνατο.

Ἡ Ντιάνα βγάζει μιὰ κραυγή.

Πετάγεται ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ τοῦ Μοράλες

(ὁ Ζυντέξ εἶναι δεξιά), ρίχνεται

στὴν πόρτα πού βγάζει στὸ διάδρομο.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ παρακολουθοῦμε τὴν κίνηση τῆς Ντιάνας πού περνάει ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα καὶ βγαίνει στὸ διάδρομο, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο.

ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ.ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ.Η ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΟΥ No 2.ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΦΑΒΡΩ/.ΝΥΧΤΑ.

471. ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

Στὸ διάδρομο.

Ἡ Ντιάνα τρέχοντας μπαίνει πλάτη στὸ κάδρο.

Τρέχει πρὸς τὸ τέλος τοῦ

διαδρόμου, στρίβει στὴ γωνία τοῦ διαδρόμου

No 2 καὶ βγαίνει ἀπὸ τὸ κάδρο.

Τὴν ἴδια στιγμή μπαίνει στὸ κάδρο

ἡ Νταιζη, πλάτη κυνηγώντας τὴ Ντιάνα καὶ

μετὰ ὁ Ζυντέξ πού μπαίνει στὸ κάδρο

σὰ σίφουνας καὶ ἀκολουθεῖ τὴ Νταιζη.

Ἄ ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο ἀκούγεται ἡ βροντερὴ

φωνὴ τοῦ Φαβρῶ πού διατάζει.

ΦΑΒΡΩ: (off)

Ἄλτ!....

Ο Ζολά είναι μεγάλος ποιητής και μεγάλος κινηματογραφιστής. Λίγοι τὸ ἀμφισβητοῦν. Ξακουστός, καταραμένος στὸ εἶδος του. Ἡ ἀτμομηχανή πού πεθαίνει κάτω ἀπὸ τὸ χιόνι, τὰ ἄσπρα ἄλογα τοῦ ὄρυχειου, τὸ κορίτσι πού ἀδειάζει τὶς τσέπες του μέσα στὸ τούνελ, τὸ κορίτσι πού αἰμορραγεῖ κάτω ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Ἐπινάλ, ὁ μέθυσος πού καίγεται, παράξενα γκάγκ πού τὴν παρεξηγημένη τους ἔνταση μόνο στὸν κινηματογράφο βρίσκει κανείς.

Αὐτὰ σκεφτόμουν βλέποντας τὸ ἀξιοθαύμαστο ντοκυμανταίρ γιὰ τὰ σφαγεῖα πού μᾶς παρουσιάζει ὁ Ζώρζ Φρανζύ. Δὲν ὑπάρχει οὔτε μιὰ λήψη πού νὰ μὴ συγκινεῖ, σχεδὸν χωρὶς νὰ ξέροουμε γιατί, ἀπὸ μόνη τὴν ὁμορφιὰ τοῦ στυλ, τῆς μεγάλης ὀπτικῆς γραφῆς. Σίγουρα, εἶναι ἀνώδυνο. Σίγουρα, θὰ τὸ κατηγορήσουν γιὰ σαδισμό. Γιατὶ δὲν ἀποφεύγει τὸ δράμα. Τὸ ἀγκαλιάζει. Μᾶς δείχνει τοὺς χωρὶς μίσος ἐκτελεστὲς γιὰ τοὺς ὁποίους μᾶς μιλάει ὁ Μπωντλαίρ. Μᾶς δείχνει τὴ θυσία τῶν ἀθῶων ζώων, φτάνοντας μερικὲς φορὲς στὴν τραγωδία μέσα ἀπὸ τὴν τρομακτικὴ ἔκπληξη πού μᾶς προκαλοῦν χειρονομίες καὶ στάσεις πού τὶς ἀγνοοῦμε καὶ πού ἡ ταινία μᾶς σπρώχνει βίαια νὰ τὶς ἀντικρύσουμε: τὸ γονατισμένο, χτυπημένο κατὰ μέτωπο ἄλογο, ἤδη νεκρό, οἱ ἀνταντακλαστικές, πασσωδικὲς κινήσεις τῶν βοδιῶν πού τὰ κάνουν νὰ φαίνονται ὡς νὰ παλεύουν ἀκόμη. Μὲ λίγα λόγια, ἕνας κόσμος εὐγενικὸς καὶ χυδαῖος στραγγίζει τὸ αἷμα του σὲ ἕνα ἄσπρο τραπεζομάντηλο, ὅπου ὁ καλοφαγὰς δὲν πρέπει νὰ ἀναλογίζεται τὸ μαρτύριο τῶν θυμάτων, ὅταν καρφώνει τὸ πηροῦνι του στὴν σάρκα τους.

Γύρω ἀπὸ τὴν τράπεζα τῶν θυσιῶν βρίσκεται ἡ πόλη, ἡ φτιαγμένη ἀπὸ πολλὲς πόλεις καὶ ἀπὸ πολλὰ χωριά, ἡ πόλη πού νομίζουμε ὅτι τὴν ξέροουμε καὶ ὅμως δὲν τὴν ξέροουμε, μὲ ἕναν οὐρανὸ καθαρὸ καὶ ἀπειλητικὸ μαζὶ πάνω ἀπὸ τὸ ἀλλόκοτο σκηνικὸ τοῦ καναλιοῦ τοῦ Οὐρκ.

Ποτὲ δὲν θὰ ξεχάσετε τὸ ἀλιμένιστο καράβι, τὸ στολισμένο μὲ ἀσπρόρουχα ἢ σάβανα μέσα στὸ νεκροτομεῖο τῶν ζώων, σάβανα πού εἶναι τὸ ἴδιο τους τὸ δέγμα.

Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ θαρραλέοι κινηματογραφιστὲς πού θέτουν στὸν ἑαυτὸ τους τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιτυχίας, μᾶς ἀποδείχνουν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐργαλεῖο ρεαλισμοῦ καὶ λυρισμοῦ καὶ ὅτι ὅλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ γωνία μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία καθρεφτίζονται τὰ θεάματα τῆς ζωῆς. Γωνία μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ δοῦμε καὶ μεις μιὰν ἰδιαίτερη ὄψη τῶν πραγμάτων καὶ μᾶς ὑπογραμμίζουν τὸ καθημερινὸ τους θαῦμα.

Μετάφραση: Μπ. Κ.

(Τὸ κείμενο τοῦ Ζὰν Κοκτώ γράφτηκε τὸ 1949 καὶ ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinéma, τεῦχος 149, σελ.18-19)



Ὁ Φρανζύ στὸ γύρισμα
τοῦ Ζυντέξ

Ὁ Ζὰν Κοκτώ γιὰ τὸ Αἷμα τῶν ζώων

Ὁ Ζὰν-Λὺκ Γκοντάρ γιὰ τὸ Κατακέφαλα στὸν τοῖχο

Σὲ ὅλα τὰ ντοκυμανταίρ τοῦ Φρανζύ, ἀκόμη καὶ στὰ λιγότερο πετυχημένα, μιὰ ἀστραπὴ τρέλλας σχίζει τὴν ὀθόνη καὶ ἀναγκάζει τὸ θεατὴ νὰ κοιτάξει τὴν πραγματικότητα, κάτω ἀπὸ ἄλλο φῶς. Στὸ *La Tête contre les Murs* (Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο),¹ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ σκηνοθέτη τῆς ταινίας *Première Nuit* (Πρώτη Νύχτα), πού συμπληρώνει τὸ πρόγραμμα, αὐτὴ ἡ ποιητικὴ φωτοχυσία εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας. Τὸ ἀστροπελέκι πέφτει ἀπὸ τὸ πρῶτο κιάλας πλάνο, καθὼς ἕνας μοτοσυκλετιστὴς βουτάει σὲ μιὰ ρεματιά, ἐνῶ τὸν παρατηροῦν τὰ καστανά, ὡς ἀπὸ ποίημα τοῦ Νοβάλις, μάτια τῆς Ἀνοὺκ Αἰμέ. Μετὰ τὸ ἀστροπελέκι συνεχίζει μὲ ζιγκ-ζάγκ ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο, περνώντας ἀπὸ ἕνα μισόγυμνο κορίτσι πού κολυμπᾷει στὸ σκοτεινὸ νερὸ σὲ μιὰ πολυχρωμὴ αἶθουσα μπυλιάρδου στὴν Πλατεία Κλιού γιὰ νὰ καταλήξει σὲ ἕνα ρομαντικὸ τράβελινγκ στοὺς τοίχους τῆς ψυχιατρικῆς κλινικῆς τῆς Ἀμιέν, φωτισμένους ἀπὸ τὸν Σουφτάν, ἔτσι ὅπως μόνο ὁ Ρούντολφ Ματέ μπόρεσε νὰ φωτίσει τὸ *Βαμπιρ* τοῦ Ντράγιερ.

Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας εἶναι τόσο ὡραία, ὅσο καὶ ἀπλή. Ἀπὸ τὸ πυκνὸ καὶ μπερδεμένο μυθιστόρημα τοῦ Ἐρβέ Μπαζέν, οἱ σεναριογράφοι (Ζὰν Πιερ Μοκὺ καὶ Σαρλ Πισόν) κατάφεραν νὰ βγάλουν ἕνα σεναριο ἀξιόλογης λογικῆς. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη. Πρῶτο, ἡ πραγματικότη-
τα: Ὁ Ζερὰν καὶ τὸ κορίτσι του, τὸ πάρτυ στὴ μαούνα, ὁ Ζερὰν κλέβει τὰ λεφτὰ τοῦ πατέρα του, καίγοντας τὰ ἔγγραφα του. Ἐπειτα ἡ τρέλλα: ὁ Ζερὰν ἐγκλειστος, πόρτες χωρὶς χερούλια, καλοθερμένα περιστέρια σὲ πτηνοτροφεῖο, συμπλοκὴ μὲ πριόνι, μιὰ τρελλὴ κάλλονη πού ψέλνει Λειτουργία, μιὰ ἄλλη, πού κρύβεται πίσω ἀπὸ τεράστιους θάμνους, ἀνώμαλοι γιατροί, ἕνας ἀπαγχονισμὸς, ἕνα ἠλεκτρικὸ τρενάκι. Μετὰ, ξανά ἡ πραγματικότητα: ὁ Ζερὰν δραπετεύει καὶ γυρίζει στὸ Παρίσι.

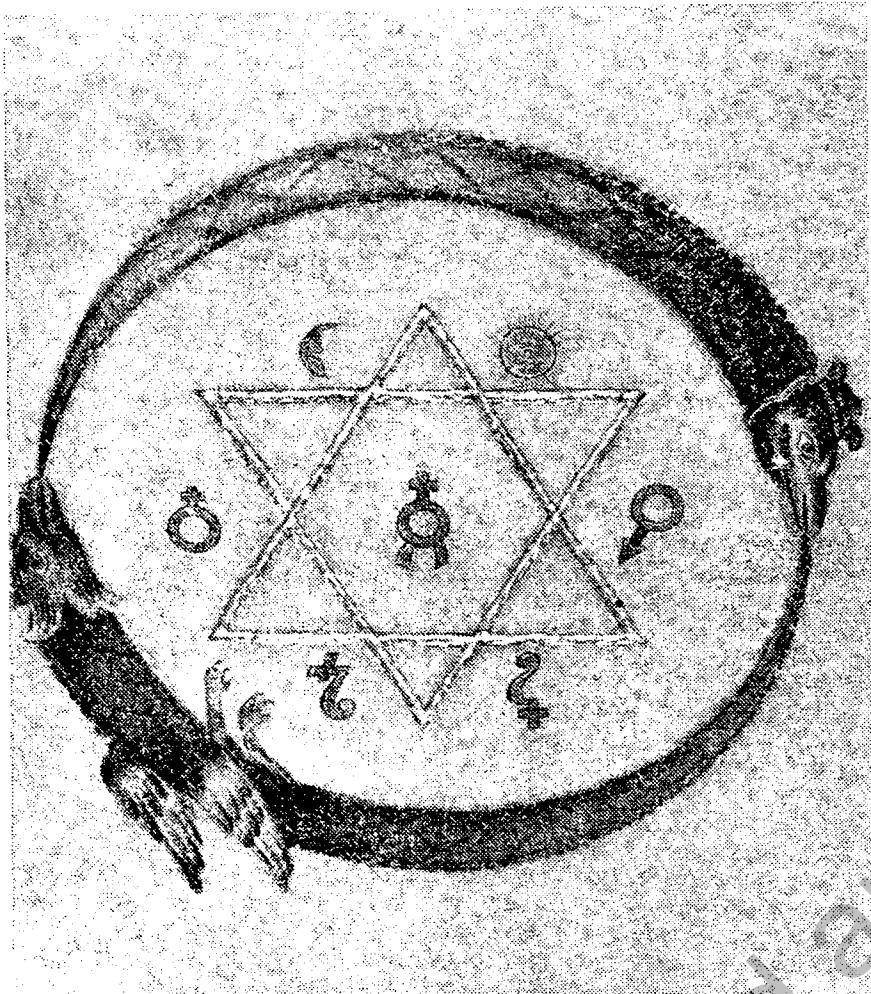
Καί, ἐδῶ, ἀνακαλύπτουμε τὸ μυστικὸ τῆς τέχνης τοῦ Φρανζύ. Αὐτὴ ἡ δευτέρη πραγματικότητα δὲν εἶναι πιά ἴδια μὲ τὴν πρώτη. Ἐγὼ εἶναι τώρα ἕνας ἄλλος.² Ἡ τράπουλα ἀνακατεύτηκε τόσο καλὰ ὥστε ἡ πρώτη πραγματικότητα ἔχει πάρει τὸ χρῶμα τῆς τρέλλας. Δείχνοντάς μας τὸν ἥρωά του Ζερὰν ὡς φυσιολογικὸ πλάσμα, μᾶς πείθει ὅλο καὶ πὺ πὺ πὺ πὺ εἶναι πραγματικὰ τρελλός. Ἡ τὸ ἀνάποδο. Ἡ ἀδιανόητη μεταφορὰ στὴν ὀθόνη τοῦ περίφημου βιβλίου τοῦ Ροζέ Γκρενιέ *Le Rôle d' accusé* ἔχει γίνεи καὶ λέγεται *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο*.

Γιατὶ ἐδῶ βρίσκεται ἡ δύναμη καὶ τὸ ταλέντο τοῦ Φρανζύ. Ἀναζητᾷ πάση θυσία, τὸ παράξενο (*insolite*) καὶ πίσω σὲ αὐτὴ τὴ σύμβαση πρέπει πάση θυσία νὰ ἐπιστρέψει ἡ πρώτη ἀλήθεια. Ἀναζητᾷ τὴν τρέλλα πίσω ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ, γιατί γι' αὐτὸν εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ ἀνακαλύψει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ πρόσωπο τοῦ ρεαλισμοῦ, πίσω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς τρέλλας. Γι' αὐτὸ σὲ κάθε γκρὸ πλάνο ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὺς ἡ μηχανὴ «σφουγγίζει» αὐτὰ τὰ πρόσωπα, ὅπως τὸ μαντῆλι τῆς Βερενίκης σφουγγί-
σε τὸ πρόσωπο τοῦ Κυρίου, παρόμοια ὁ Φρανζύ ἀναζητᾷ καὶ βρίσκει τὸν κλασικισμὸ πίσω ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ. Μὲ πὺ σύγχρονους ὄρους θὰ λέγαμε πὺς ὁ Φρανζύ μᾶς ἀποδείχνει ὅτι ὁ Σουρεαλισμὸς εἶναι ἀναγκαῖ-
ος, ἂν τὸν θεωρήσουμε ὡς προσκῆνημα στὶς πηγές. Καὶ τὸ *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο* τὸν δικαιώνει.

Μετάφραση: Φρίντα Λιάππα

1. Ὁ Γκοντάρ ἔγραψε τρεῖς φορὲς κριτικὴ γιὰ τὸ *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο*. Τὴν πρώτη φορὰ στὸ τεῦχος 90 τῶν *Cahiers du Cinéma*, Χριστούγεννα τοῦ 1958. Ἡ δεύτερη κριτικὴ του (πού ἀναδημοσιεύεται ἐδῶ) δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Arts*, τεῦχος 715, Μάρτιος 1959. Στὸ τεῦχος 95 τῶν *Cahiers du Cinéma*, Μάιος 1959, ὁ Γκοντάρ ξαναγράφει γιὰ τὴν ταινία, χτυπώντας τὴν ψυχρότητα μὲ τὴν ὁποία τὴν δέχτηκε ἡ ἐπίσημη γαλλικὴ κριτικὴ καὶ χαρακτηρίζοντας τὸν Φρανζύ ὡς ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους σκηνοθέτες. Ἐπίσης, τοποθέτησε τὴν ταινία πέμπτη κατὰ σειρά, ἀνάμεσα στὶς δέκα καλύτερες ταινίες τοῦ 1959. (Σ.τ.Μ.)

2. Ρεμπώ: *Je est un autre*



Ὁ κύκλος, σύμβολο τῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς κυκλικῆς ἐπιστροφῆς τῶν μεγάλων ἐποχῶν καὶ τὸ μαγικὸ ἐξάγραμμο μετὰ ἀστρολογικὰ σημεῖα.

«Καὶ ἀπεκρίθη εἷς ἐκ τῶν πρεσβυτέρων λέγων μοι· οὗτοι οἱ περιβεβλημένοι τὰς στολὰς τὰς λευκὰς τίνες εἰσὶ καὶ πόθεν ἦλθον; καὶ εἶρηκα αὐτῷ· κύριέ μου, σὺ οἶδας. καὶ εἶπε μοι· οὗτοί εἰσιν οἱ ἐρχόμενοι ἐκ τῆς θλίψεως τῆς μεγάλης, καὶ ἔπλυναν τὰς στολὰς αὐτῶν καὶ ἐλεύκαναν αὐτὰς ἐν τῷ αἵματι τοῦ ἀρνίου. διὰ τοῦτό εἰσιν ἐνώπιον τοῦ θρόνου τοῦ Θεοῦ καὶ λατρεύουσιν αὐτὸν ἡμέρας καὶ νυκτὸς ἐν τῷ ναῶ αὐτοῦ. καὶ ὁ καθήμενος ἐπὶ τοῦ θρόνου σκηνώσει ἐπ' αὐτούς. Οὐ πεινάσουσιν ἔτι, οὐδὲ διψήσουσιν ἔτι, οὐδ' οὐ μὴ πέση ἐπ' αὐτούς ὁ ἥλιος οὐδὲν πᾶν καῦμα, ὅτι τὸ ἀρνίον τὸ ἀνά μέσον τοῦ θρόνου ποιμαίνει αὐτούς, καὶ ὀδηγήσει αὐτούς ἐπὶ ζωῆς πηγᾶς ὑδάτων, καὶ ἐξαλείψει ὁ Θεὸς πᾶν δάκρυον ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν»

Ἀποκάλυψις Ἰωάννου
Κεφ. Ζ. 13-17

Ὁ Νίκος Λυγγούρης
γιὰ τὸ
"Ἀνθρώπος
χωρὶς πρόσωπο

Θέλω νὰ γράψω ἐδῶ αὐτὸ πού με ἔκανε γρήγορα νὰ πιστέψω ὅ,τι ὁ Φρανζὺ ἐπίσης πίστεψε. Θέλω νὰ μεταδώσω αὐτὴ τὴν πίστη χωρὶς νὰ τὴν ἐρευνήσω καὶ νὰ τὴν ἀποκρυπτογραφήσω. Θέλω νὰ παραμείνω μέσα τῆς καὶ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν κριτική. Τὸ μικρὸ αὐτὸ γραφτὸ μου δὲν διαφωτίζει τίποτε, γιατί τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὸ βαθὺ μυστήριο τῆς Καββάλα, τοῦ Ἐλευθεροτεκτονισμοῦ καὶ τοῦ Τάγματος τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων. ὅπως τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ρίξει φῶς στὰ λησμονημένα μυστικά τῆς γνώσης τῶν ἀλχημιστῶν, τῆς σοφίας τοῦ Ἑρμῆ τοῦ Τρισμέγιστου καὶ τῆς παντογνωσίας τοῦ Πίκο ντελλά Μιράντολα.

Γιατί;

Γιατί γιὰ νὰ καταλάβω μιὰ γλώσσα πρέπει νὰ τὴν γράψω καὶ νὰ τὴν μιλήσω. Ὁ Φρανζὺ τὴ γράφει μὲ πρωτοφανή, γιὰ μένα, ποιητικὴ πληρότητα καὶ μὲ γράμματα πού σέβονται τὴν ἱστορικὴ καὶ τὴν ἱερὴ ἀλήθεια.

Εἶναι φανερὸ πὼς ἡ πάλη ἀνάμεσα στὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακὸ, αὐτὸ τὸ σημαντικὸ μυστήριο πού κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ καταστρέψει καὶ αὐτὸ πού ἔφτασε ὡς ἐμᾶς ἀπὸ τὴν πιὸ μακρινὴ ἐποχὴ, ἀπὸ τὸν πρῶτο ἄνθρωπο, τοποθετεῖται στὴν περιοχὴ τῆς ἱστορίας, τῆς μυθοπλασίας καὶ τοῦ Ἱεροῦ.

"Ἄς μὴ βιαστοῦν οἱ μεταφυσικοὶ ὕλιστές. Ἄς μὴ διαστρεβλώσουν τὴν ἔννοια τοῦ Ἱεροῦ — ὅπως πάντα — οἱ καταδικασμένοι ὀπαδοὶ τοῦ ὀρθολογισμοῦ τῆς μεγάλης ἀστικῆς ἐποχῆς.

Ἡ πάλη Καλοῦ καὶ Κακοῦ καὶ τὸ Ἱερό.

Τὸ παντοδύναμο Τάγμα τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων μὲ τὰ λευκὰ κοστούμια καὶ τὸν κόκκινο σταυρὸ στὸ στήθος. Ὁ Φρανζὺ δὲν ἀναποδογυρίζει τὴ σημασία τῶν σημερινῶν του, ὅπως π.χ. ἡ Ἀιξενστάιν στὸν Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ, ὅπου οἱ κακοὶ φοροῦν λευκὰ: Τεῦτονες Ἴπποτες, κι οἱ καλοὶ μαῦρα: ὁ στρατὸς τοῦ Νιέφσκυ. Ἀντίθετα τὴν διατηρεῖ, μὲ ὑψιστο σεβασμὸ πρὸς τὴν παράδοση καὶ τὸ Δόγμα. Τὴν ἀνυψώνει σὲ ἓνα πιὸ ψηλὸ μυθικὸ ἐπίπεδο; Σίγουρα ναί. Ἄς δοῦμε μόνο πόσο θριαμβευτικὰ εἰσάγει κάθε φορὰ τὰ θέματα τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων, πὼς ἡ θριαμβεύουσα μουσικὴ τονίζει τὸν ἀπόλυτο σεβασμὸ πρὸς τὸ τυπικὸ· καὶ ἄς δοῦμε στὸ τέλος τῆς ταινίας τὴν ἐξευγενισμένη καὶ τέλεια κοινότητα τῶν Ἴπποτων.

Οἱ κακοὶ φοροῦν, λοιπόν, μαῦρα ἢ ξέρον νὰ μεταμφιεζόνται, ὅπως ἡ γριά στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας. Τὸ ἔνδυμα τοῦ Ναϊτῆ εἶναι τὸ σημεῖο τῆς δύναμης καὶ τῆς ἀγνότητος (ὅπως ἡ λευκὴ ποδιὰ τῶν ἐλευθεροτεκτόνων), ἐνῶ τὸ ἔνδυμα τοῦ συμμοριτῆ σκεπάζει τὶς φοβίες του. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ναϊτῆ εἶναι εὐγενικὸ, φωτισμένο καὶ ἐνάρετο (δὲς τὴ σκηνὴ τοῦ αὐτοκινήτου στὸ τέλος τῆς ταινίας, κατὰ τῶν ἰδιοτήτων τοῦ χρυσοῦ κι ἀκόμη τῶν τριῶν πρῶτων στοιχείων, τοῦ ὑδράργυρου, τοῦ ἀλατιοῦ καὶ τοῦ θειαφιοῦ;)

Κάθε ἀφήγημα σὲ πρῶτο πρόσωπο καὶ γενικότερα κάθε ἀφήγημα εἶναι ἡ πορεία πρὸς τὴν καταγωγὴ μου, τίς ρίζες μου, τὴ γνώση τῶν αἰτίων μου. Κάθε μυθοπλασία δηλαδὴ ἀντλεῖ τοὺς κόσμους τῆς ἀπὸ τὸ Οἰδιποδειο ἀφήγημα, ἔλεγε περίπου ὁ Μπάρτ στὴν «Ἥδονή τοῦ κειμένου».

Κι ἐδῶ: ὁ Πατέρας πεθαίνει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας. Εἶναι νεκρὸς, ὅπως πάντα. Ὁ Γιὸς ψάχνει τὰ ἴχνη τῆς ἀλήθειας του, τῆς προσωπικῆς του ἀλήθειας, κι ἄς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ ἀντικείμενό του δὲν εἶναι ἡ μητέρα ἀλλὰ τὸ χρυσάφι.

(Τί εἶναι τὸ Ἱερό; Ἡ διάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ γλώσσα στὴν ἄλλη, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἴδιας γλώσσας, ὅπως τονίζει ὁ Σολλέρς; Αὐτὸ πού μᾶς ὑποχρέωσε νὰ γελάμε μὲ τὴν ἡδονὴ καὶ νὰ κλαίμε μὲ τὸ θάνατο, σύμφωνα μὲ τὸν Μπαταγι;))

Καὶ τί εἶναι τὸ χρυσάφι;

Εἶναι ἐκείνη ἡ λαμπερὴ οὐσία πού προέρχεται ἀπὸ τὴ μετουσίωση τῶν ἀγενῶν μετάλλων, ὅπως τὴ στοχάστηκε ἡ ἔρμητικὴ φιλοσοφία τοῦ Μεσαίωνα; Εἶναι παγκόσμιο φετιχ πού τὴ σημασία του ἀποκάλυψε ὁ Μάρξ στὸ Κεφάλαιο;

Εἶναι χρῆμα, νόμισμα, ἀξία, θησαυρὸς;

Εἶναι ἓνα πράγμα ἰσοδύναμο κι ἐναλλάξιμο μὲ ἓνα ἄλλο, ὅπως μᾶς ἔδειξε ἡ Ἀθάνατη Ἱστορία τοῦ Γουέλλες;

Ἡ ἀντίθετα κατέχει μιὰ μοναδικότητα, ἡ ὁποία δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ κανένα ἄλλο ἀντικείμενο, ὅποτε ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἓνα «μικρὸ ἀντικείμενο α»;

Είναι ή σκηνή του πόθου, ή μήτρα των μητρών;
Είναι τάχα, στη συμβολική σφαίρα, ή αξία που άρθρώνεται μέσα στο σύστημα των κυρίαρχων αξιών του πολιτισμού μας: χρυσάφι/φαλλός/ Πατέρας/σημαίνον;

Η μιὰ προνομιούχα μορφή μεταφοράς, που τείνει άσυνείδητα να πάρει διαστάσεις παγκόσμιας σταθεράς (καθώς έδειξε ο Ντερριντά) δίπλα στις μεταφορές του ήλιου και των λουλουδιών;

Ο Φρανζύ μου δείχνει κάτι: τὸ χρυσάφι είναι όλα αυτά και τὸ χρυσάφι δὲν υπάρχει. Δὲν παραδοξολογῶ.

Ποτέ στην ταινία δὲ βλέπω τὸ θησαυρὸ και καμιά απόδειξη τῆς υπαρξῆς του δὲν ἔχω. Κι όμως πιστεύω σ' αὐτόν! Τὸ χρυσάφι είναι εκείνο που βρίσκεται ἔξω από τὸ χώρο κάθε Ἔργασίας.

Ἐννοῶ τὴν ἔργασία σὰν παραγωγική διαδικασία, τὴν ἔργασία σὰν ἐνέργεια τοῦ οὐνεῖρου και τὴν ἔργασία σὰ δράση τοῦ σημαίνοντος.

Ἄς μὴ δημιουργηθεῖ παρεξήγηση ὅτι προσκυνῶ κάποιον φροῦδομαρξισμό γιατί ἀπλούστατα φροῦδομαρξισμὸς δὲν υπάρχει, κανείς δὲν τὸν ἐφεῦρε, παρὰ μόνον οἱ ὑστερικοί ἔχθροι και «φίλοι» τοῦ Μάρξ και τοῦ Φρόνντ.

Τὸ χρυσάφι, λοιπόν, δὲν υπάρχει παρὰ σὰν τόπος συγκέντρωσης ὄλων των οὐτοπιῶν μιᾶς Ὑπερεργασίας, μιᾶς συνεχοῦς και πολὺτιμης χρησιμοποίησης χωρὶς αἷτια και ἀποτελέσματα, σὰν ἀντικείμενο ἐπιδεκτικὸ σὲ κάθε ἀντιστροφή, ὑποκλοπή, διαστροφή και ξεγέλασμα. Τὸ χρυσάφι είναι ἐδῶ ή ἀπόλυτη, ή δίχως ὄρια, ή αὐστηρή και παθιασμένη μορφή τῆς Σχιζοφρένειας. Ἄν μὲ τὸν τελευταῖο ὄρο ὁ ἄνθρωπος, που δὲ γνωρίζει οὔτε τὸν Ἐμπεδοκλή, οὔτε τὸ Σούμαν, οὔτε τὸ Λακάν ἐννοεῖ ὅτι δὲν μπορούμε πιά να διακρίνουμε τὸ πραγματικὸ ἀπὸ τὸ φανταστικὸ, θὰ ἔπρεπε να υἱοθετήσουμε αὐτὴ του τὴν ἀποψη: εἶναι πολὺ πρακτική. Προσθέτω μόνον πὼς οἱ ὑπερμυθικές μυθοπλασίες τοῦ Φρανζύ ἀπαιτοῦν ἀπὸ μᾶς τὴν ἀνάλογη πίστη. Γιατί δὲν ἀνήκουν οὔτε σὲ τὸν χώρο τοῦ ψεύδους, οὔτε σὲ τὸν κώδικα τοῦ τεχνάσματος: εἶναι ἀληθινές και ὄχι ἀληθοφανεῖς.

Διευκρινίζω; ἀληθινές και πραγματικές.

Ἄν ἦταν ἀληθινές και μὴ πραγματικές, τότε θὰ βρισκόμαστε ἀπλῶς σὲ τὸν χώρο τῆς τέχνης, ὅπου ή κοινὰ ἀποδεκτὴ σχιζοφρένεια ἐπιβάλλει τὸ μῦθο σὰν ὀρθὸ ήθικά, κοινωνικά και αἰσθητικά.

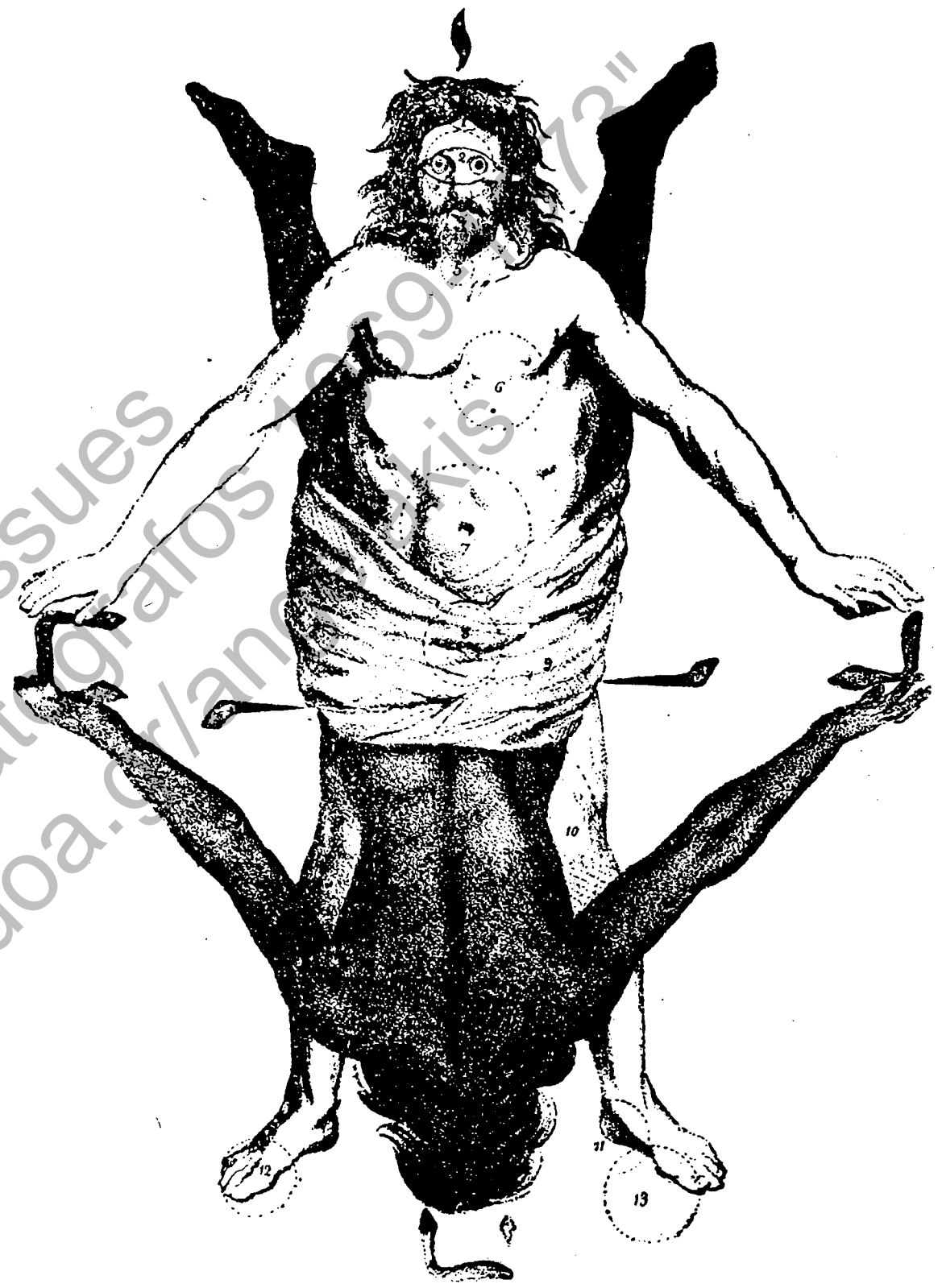
Ἐδῶ όμως τολμῶ να πῶ, ὅτι ἀντικρύζω κάτι που πραγματικὰ εἶναι ἀπελευθερωτικῆς τάξης: μιὰ μεγαλόπρεπη και ἀτέρμονη Σχιζοφρένεια, ἕναν ὠκεανὸ δράσης, σκέψης και πάθους, γεμάτο ἀπὸ μὴ-ὄρια σὲ καθετὴ. Μέσα τῆς ἀναδεύονται ὄλες οἱ μυστικές ἑταιρεῖες και οἱ ναοί, οἱ μάχες των ιδεῶν, τὰ λησμονημένα μαθηματικά θεωρήματα, τὸ τετράγωνο μὲ τὶς τέσσερις κρυφές ἀλήθειες, οἱ ἑπτὰ ἀρετές που ἀντιστοιχοῦν σὲ τὰ ἑπτὰ σκαλοπάτια τοῦ Ναοῦ τοῦ Σολομώντα, τὸ ἱερογλυφικὸ που ἀποκαλύπτει τὸ δόγμα τῆς ἑταιρείας, οἱ παλιωμένοι μῦθοι για τὸν ήλιο, τὸ φεγγάρι, τὸ σφυρί, τὸ ἀλφάδι και τὴν κυβισμένη πέτρα, οἱ σκουριασμένες δοξασίες για τὸν Ἀρχιτέκτονα τοῦ σύμπαντος.

Κι ἀκόμη: οἱ δρόμοι που ὀδηγοῦν σὲ τὴν ἀρετὴ και ἐκεῖνοι που ὀδηγοῦν σὲ τὶς τελετουργίες δίχως νόημα, σὲ τὶς γλώσσες δίχως μήνυμα, σὲ τὸν κώδικα για τοὺς κώδικες.

Ὁ Ἄνθρωπος χωρὶς Πρόσωπο δὲν εἶναι παραμῦθι: διόλου!

Για μένα εἶναι μιὰ ὑψηλὴ και σοβαρὴ περιπέτεια τῆς σκέψης που ὀδηγεῖται λογικά μέχρι τὶς ἀκρότατες συνέπειές τῆς. Μιᾶς σκέψης σχιζοειδοῦς και γι' αὐτὸ κοινωνικά ἐπικίνδυνης, δηλαδή μιᾶς συνειδητὰ ἀνατρεπτικῆς σκέψης, που σέβεται ὅσο καμιά ἄλλη τὴ νοσησύνη και τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ. Μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς αὐτὸς θὰ πάψει να εἶναι ὑποκείμενο τῆς σκέψης του, δηλαδή τῆς σκέψης των ἄλλων, δηλαδή τῆς ἀπάνθρωπης και θριαμβεύουσας Δόξας. (Δόξα: ή κοινὴ γνώμη, ὁ κοινὸς τόπος, ή λογική, ή τροφή των νευρώσεων).

Ὁ Φρανζύ εἶναι ἕνα φαινόμενο δημιουργοῦ. ὁ ὁποῖος σὲ τὰ χρόνια μας κάνει κινηματογράφο μὲ τὸν τρόπο τοῦ βουβουῦ, ἀδιαφορώντας για τὰ πάντα.



Σύμβολο τοῦ ἱεροῦ βιβλίου Ζοχάρ των Καρβαλιστῶν. Διακρίνει σὲ τὸν ἄνθρωπο δύο βαθμοὺς: τὴν καθαρὴ ψυχὴ ή «νεσάμα» στραμμένη πρὸς τὸν οὐρανὸ και τὴν ἐμψυχωτικὴ και ζωικὴ λειτουργία ή «νεφές» στραμμένη πρὸς τὴ γῆ.



Ζεϊ ἔξω ἀπὸ τοὺς μοντέρνους καιροὺς, ὅπως κανεῖς δὲν τολμᾷ πιά νὰ κάνει· κι ἡ τόλμη του εἶναι ἴση μὲ κείνη τοῦ Λάνγκ, ὅταν ἔφτιαχνε τὸν *Τίγρη τῆς Ἐσναπούρ*, ἀνακαλύπτοντας πάλι τὸν βουβὸ κινηματογράφο.

Βουβὸς δὲν εἶναι ὁ κινηματογράφος ποὺ δὲ μιλά, ἀλλὰ ἐκεῖνος στὸν ὅποιο κάθε πέρασμα ἀπὸ τὸ ἓνα πρᾶγμα στὸ ἄλλο πραγματοποιήθηκε μέσα ἀπὸ συστήματα ποὺ σήμερα ἔχουν λησμονηθεῖ (ἐξαίρεση: ὁ Στράουμπ, ὁ Σρέτερ...)

Εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ μελετήσω ἐδῶ βέβαια, εἶναι πέρα ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό μου. (Δές ὁμως τὸ «Σύστημα τῆς Ἀπεργίας» Σ.Κ. '75, ἀρ. 7). Θὰ πῶ μόνον αὐτό: ὁ Φρανζὺ σήμετα παράγει τὶς κινηματογραφικὲς δομὲς ποὺ ἤδη ἄλλοι σήμερα (Γκοντάρ, Στράουμπ...) ἐπανεγγράφουν. Δηλαδή εἶναι ἓνας κλασικός κι ἓνας κλασικιστής.

Κι αὐτὸ ἀκόμη τὸν ρίχνει στὸν καταραμένο χῶρο τῆς σχιζοφρένειας καὶ τῆς ἀποτυχίας.

Ὅπως ἡ Καββάλα, ὅπως τὰ τάγματα τῶν Ροδοσταύρων, εἶναι κι αὐτὸς καταδικασμένος νὰ λησμονηθεῖ. Ὅχι βέβαια γιὰ πάντα, ἀλλὰ γιὰ τὸ μεγάλο χρονικὸ διάστημα τῆς κυριαρχίας τοῦ ἤδη παρακμάζοντος καρτεσιανοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Ἄς μὴ φανταστεῖ κανεῖς πὼς ὑπερασπίζομαι ἐδῶ τὸ «μυστικισμό». Κάθε ἄλλο.

Ἄπλοῦστα, ἤδη οἱ σημερινὲς πρωτοπορεῖες, ξεπερνώντας τὴν ἀπαστράπτουσα καὶ κάποτε-κάποτε ὑποπτη αἴγλη τῆς Ἀναγέννησης, ξαναβρίσκουν στοὺς δρόμους τοὺς τοὺς κρυφοὺς κι ἀπεριόριστους θησαυροὺς τοῦ Μεσαίωνα κι ὄλων τῶν «σκοτεινῶν» ἐποχῶν.

Ξέρουμε πιά σήμερα ὅτι οἱ Σχολαστικοὶ παραδείγματος χάρι δὲν ἦταν διόλου κατώτεροι ἀπὸ τοὺς Οὐμανιστές.

Ὁ μεγάλος πατριαρχικός πολιτισμὸς δὲν ἀνέχτηκε, τὶς μορφὲς τῆς μὴ ὀρθολογικῆς γνώσης, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ σημερινὸς ὕλισμὸς — ποὺ βρίσκεται πέρα τοῦ λογικοῦ καὶ τοῦ μὴ λογικοῦ — ἀντλεῖ νέα ὄπλα.

Δὲν ζητοῦμε νὰ ἀναστήσουμε τὴν Καββάλα (εἰπώθηκε κι αὐτὸ σχετικὰ μὲ τὶς ἐργασίες τῆς Τζούλια Κρίστεβα γύρω ἀπὸ τὶς ἰδεολογίες), οὔτε νὰ τὴν ἀποκαταστήσουμε (αὐτὸ εἶναι δουλειὰ τῶν ἐχθρῶν τῆς), ἀλλὰ, ἀπλοῦστα, νὰ βροῦμε τὶς ἀλήθειες τῆς γιὰ τὸ σέξ, τὸν ἔρωτα καὶ τὸ ἱερό.

Εἴμαστε ἀπλοὶ ἀρχαιοφύλακες κι ὁ Φρανζὺ τολμᾷ νὰ εἶναι ἓνας Ἱερέας καὶ νὰ συγγράφει τὴν ὑψιστὴ τρέλλα του μέσα στὴ σημερινὴ πόλη, τὶ δίχως φανερὴ σοβαρότητα.

Πιστεύω πὼς ὁ Ἄνθρωπος χωρὶς Πρόσωπο εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιο σοβαρὲς ταινίες ποὺ ἔγιναν ποτέ.



Σοβαρότητα εἶναι ἡ χαμέρπεια τῆς σκέψης, τὸ γλιόστημά της μέσα σὲ γλοιώδεις καὶ βρώμικες στοῦς ποὺ γεμίζουν σκοτάδι. Ἡ σοβαρότητα εἶναι χαμέρπης ὅσο καὶ ὁ πόνος καὶ τὰ δάκρυα ποὺ σχηματίζονται μέσα στὴ νύχτα τοῦ νοήματος, ἐκεῖ δηλαδή ποὺ τὸ νόημα ὑπερφορτίζεται κι ἐν τούτοις μοιάζει νὰ λείπει, προκαλώντας μας ἓνα σύντομο καὶ διηκτικὸ γέλιο.

Κι ἡ φωτεινὴ χαμέρπεια ποὺ ἀνυψώνεται σοβαρὰ πρὸς τὸ θρίαμβο δὲν εἶναι παρὰ ἡ περιφρονημένη τρέλλα, ποὺ ἀργὰ καὶ τελετουργικὰ κατακτᾷ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἀξιοπρέπειά της.

Αὐτὴ ἡ τελετουργικὴ κίνηση εἶναι ἀπὸ μόνη τῆς κριτικῆς καὶ γιὰ νὰ διατυπωθεῖ γραπτὰ ἀπαιτεῖ τὴν ἀπόρριψη τῆς κρίσης καὶ τὴν ἀγνή ἀποδοχὴ τοῦ πάθους.

Κι ἀντίστροφα: τὸ γραμμένο πάθος ἔχει σὰν σκοπὸ καὶ πηγὴ του τὸ δρῶν πάθος τῆς Ἀρετῆς (οἱ Ναῖτες δὲν ζητοῦν τὸ κακὸ κανενός, ἀντίθετα φροντίζουν γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἱερουσαλήμ), τῆς Σοφίας (οἱ Ναῖτες γνωρίζουν τὶς ιδιότητες τοῦ χρυσοῦ) καὶ τῆς Φώτισης (οἱ Ναῖτες χροῖονται καὶ μεταδίδουν τὴ γνώση ἀπὸ μύστη σὲ μύστη).

Τὸ ἐκπληκτικὸ τέλος τῆς ταινίας μὲ τὴ νίκη τοῦ Καλοῦ ὑπερβαίνει πιά τὸ Οἰδιπόδειο ἀφήγημα, μεταθέτοντας τὴ σφαῖρα τοῦ ἐνδιαφέροντός μου ἀπὸ τὸν ἥρωα στοὺς θεοὺς κι ἐξολοθρευτὲς ἀγγέλους.

Πανούργα, αὐστηρὴ λύση, ποὺ εἶναι κι ἡ ἀκραία συνέπεια τῆς παραδοχῆς τῆς χαμέρπειας τῆς Σοβαρότητας:

Οἱ συμμοριτεῖς δὲν ἔχουν πρόσωπο (ὁ πρωτεϊκὸς Σατανάς).

Οἱ νεκροζώντανοι μπράβοι ἔχουν ἓνα ὑπὸ-πρόσωπο (οἱ Δαίμονες, τὰ Στοιχεῖα, τὰ Τέρατα).

Οἱ ἥρωες ἔχουν πρόσωπο (οἱ ἄνθρωποι).

Οἱ Ναῖτες ἔχουν ἓνα ὑπὲρ-πρόσωπο (οἱ Θεοί, οἱ Ἄγγελοι, τὰ Πνεύματα).

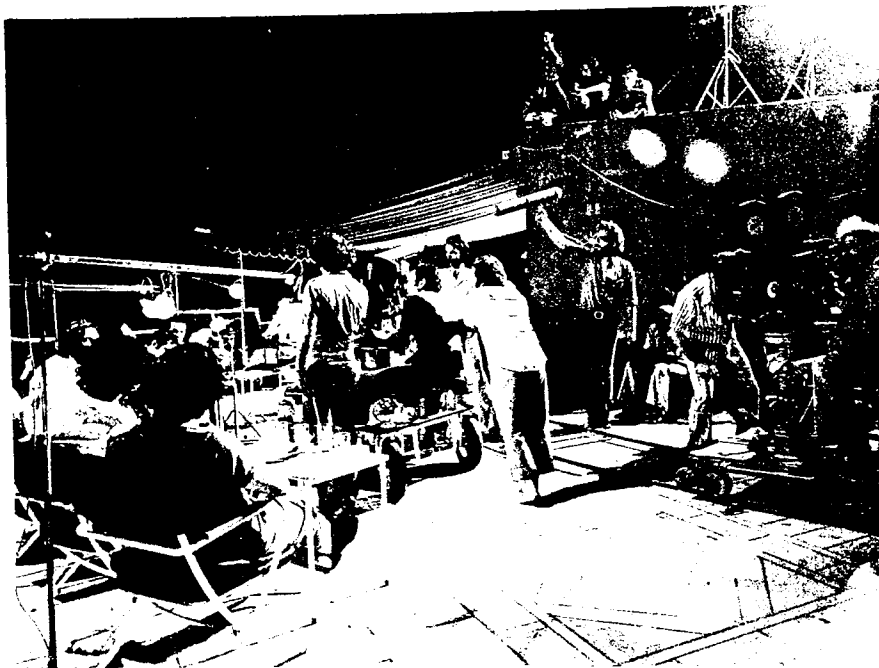
Πὼς τὸ ἀντίθετο εἶναι δυνατό;

Φρὴν ἱερά καὶ ἀθέσφατος ἔπλετο μόνον φροντίσι κόσμον ἅπαντα καταΐσσουσα θοῆσι* (Ἐμπεδόλης ὁ Μέτωνος).

*Ὁ Θεὸς δὲν ἔχει μορφή καὶ διατρέχει σὰν πνεῦμα τὸν κόσμον φροντίζοντας γι' αὐτόν.

24 Ιούλη 1974

Μια ταινία του Λευτέρη
Χαρωνίτη



Η ταινία του Α. Χαρωνίτη απορρίφθηκε από την πλειοψηφία της Προκριματικής Έπιτροπής του 16 ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με ένα περίεργο σκεπτικό, για το τι είναι και τι δεν είναι κινηματογράφος. Ή πέρα για πέρα άδικη απόρριψή της μάς βάζει για άλλη μια φορά μπροστά στο πρόβλημα της σύνθεσης και λειτουργίας των έπιτροπών του Φεστιβάλ, χωρίς καθόλου να αποκλείει την ίδια την ταινία από τις τάσεις και τις προοπτικές του ελληνικού κινηματογράφου, έτσι όπως διαγράφηκαν στο φετινό φεστιβάλ.

Η ταινία είναι ένα πείραμα άμεσου κινηματογράφου που βάζει μια σειρά από προβλήματα κινηματογραφικής και πολιτικής πρακτικής. Από τον τίτλο κιόλας δηλώνεται ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός: ή μέρα της μεταπολίτευσης. Στους τίτλους, με μουσική υπόκρουση Γιάννη Ξανάκη εισάγεται ένα δεύτερο ιστορικό γεγονός:

το πραξικόπημα και ή εισβολή στην Κύπρο. Μαζί μια πληροφορία: στη φιλμαρισμένη συζήτηση παίρνουν μέρος εκπρόσωποι των πολιτικών νεολαιών ΕΣΟΝ, ΚΝΕ, ΠΑΣΟΚ Ρήγας Φεραίος και αρνούνται να συμμετάσχουν μερικές έξωκοινοβουλευτικές οργανώσεις και ή οργάνωση της ΟΝΝΕΔ. (Στην πορεία της συζήτησης παρακολουθούμε και την αποχώρηση του «νεολαίου» της ΕΔΗΝ.). Στο πρώτο πλάνο στήνεται το φιλικό τελετουργικό ή άλλοιώς ή διαδικασία της συζήτησης: τὰ θέματα της ήμερησίας διάταξης (τεράστιου εύρους τὸ καθένα), ὁ χρόνος τοῦ κάθε ὀμιλητῆ (10' γιὰ κάθε θέμα) και ὁ τρόπος ὑποβολῆς ἐρωτήσεων και ἀπαντήσεων. Ὁ χρόνος τῆς συζήτησης, πὸν ἔχει καθοριστῆ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη, εἶναι 21 ὥρες και 20', σὲ ὥρα ἀπογευματινῆ καθὼς πιάνει νὰ βραδιάζει, κι ὁ χῶρος ἢ ταρατσα ἐνὸς ξενοδοχείου στὸ Λυκαβητὸ μὲ φόντο τὴν Ἀθήνα.

Σ' ὄλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας παρακολουθοῦμε τὴν ἀνάπτυξη τεσσάρων παράλληλων λόγων ἀπὸ τοὺς ὀκτὼ ἐκπρόσωπους τῶν τεσσάρων πολιτικῶν νεολαιῶν. Τέσσερις λόγους πὸν οὔτε σὲ μιὰ στιγμή τῆς ταινίας δὲν διαλέγονται, δὲν βαθταίνουν τὴ βασικὴ ἰδεολογικὴ του σύγκρουση ἀλλὰ τὴν ἀπώθουν συνεχῶς, δὲν φωτίζουν τὴν πολιτικὴ τους πρακτικὰ, παρὰ ἀγωνίζονται νὰ βροῦν τὴν καλλίτερη ρητορικὴ τους δικαίωση. Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν νεολαιῶν ἀποκομμένοι ἀπὸ τὸ φυσικὸ τους χῶρο πὸν εἶναι τὸ ἀμφιθέατρο, τὰ μαζικὰ φοιτητικὰ ὄργανα ἢ οἱ κομματικὲς τους ὀργανώσεις και μὲ πλήρη αἰσθησιὴ πὸς ὑπάρχουν τρεῖς κάμερες γύρω τους ἀναπαράγουν τὶς λεζάντες, ἢ στὴν καλλίτερη περίπτωση, τὰ κύρια ἄρθρα τῶν κομματικῶν τους ἐντύπων, κάνουν ἀπόπειρες ἀνάλυσης πὸν ἐκείνο πὸν τὶς καθορίζει δὲν εἶναι ἢ διαλεκτικὴ τους ἀναγκαιότητα ἀλλὰ ἢ πιὸ πετυχημένη χρήση τῶν κλισέ. Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς πολιτικῆς παράστασης, ἢ Κύπρος ἔχει μείνει διακοσμητικὸ στοιχείο τῶν τίτλων και ὁ τίτλος τῆς ταινίας μοιάζει ἀμήχανο τέχνασμα τοῦ σκηνοθέτη.

Κι ἐδῶ βρίσκεται τὸ οὐσιαστικὸ πολιτικὸ-κινηματογραφικὸ πρόβλημα πὸν βάζει ἢ ταινία και ἢ ἀντίρρησή μας. Γιατί, τὰ ὅσα ἐπισημαίνονται παραπάνω δὲν ἀναφέρονται στὴν πολιτικὴ ἀποτελεσματικὴ ἢ στὴν ἰκανότητα τῶν νεολαιῶν νὰ ὑποστηρίξουν τὶς πολιτικὲς τους θέσεις (και εἶναι φανερὸ πὸς ἀπολιτικὴ θὰ ἦταν μιὰ τέτοια ἀνάγνωση τῆς ταινίας) ἀλλὰ στὸν τρόπο πὸν δηλώνεται ἢ ἰδεολογικοπολιτικὴ ταυτότητα κάθε νεολαίας μέσα ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ πὸν ἢ ἴδια ἢ ταινία ἐπιβάλλει.

* * *

«Ἐν πάσει περιπτώσει και ὁ ἄμεσος κινηματογράφος ἀνήκει στὴ μυθοπλασία, γιατί τὴ στιγμή τῆς κινηματογραφικῆς συντελείται μιὰ ἐπέμβαση στὸν πρὸς κινηματογράφιστο κόσμον πὸν ἀποκλείει τὴν ἄμεση καταγραφή του. Στὰ 90% τῶν περιπτώσεων τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου οἱ ἄνθρωποι, καθὼς

ξέρον πὸς κάποιος τοὺς κινηματογραφεῖ χάνουν τὸν ποθητὸ ἀυθορητισμὸ τους και γίνονται λίγο ὡς πολὺ ἠθοποιοί», λέει μιὰ συνέντευξή του ὁ Ζὰκ Ριβέτ.

Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση τοῦ Ριβέτ ἰσχύει 100% γιὰ τὴν περίπτωση πὸν μάς ἀπασχολεῖ ἐδῶ. Ἐκείνο πὸν μάς προσφέρεται σὰν θέαμα δὲν εἶναι, ὅπως δηλώνεται, μιὰ συζήτηση ἀνάμεσα σὲ ἐκπρόσωπους πολιτικῶν νεολαιῶν. Αὐτὸ εἶναι ἓνα «δοσμένο θέμα» και τίποτα παραπάνω. Οἱ ὀκτὼ ἄνθρωποι πὸν βλέπουμε αὐτοσχεδιάζουν πᾶν ὁ αὐτὸ τὸ θέμα, προσπαθώντας ὁ καθένας νὰ παίξῃ τὸ «ρόλον», πὸν πιστεύει ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει. Ἔτσι, πολὺ γρήγορα τὸ ἀντικείμενον τῆς συζήτησης ἀπώθειται οὐσιαστικὰ και ὁ ἀνταγωνισμὸς μετατίθεται σὲ σύγκρουση γιὰ τὴ διεκδίκηση τοῦ πρώτου ρόλου. Στὴ θέση τῶν πολιτικῶν ἐκπροσώπων ἀνακαλύπτουμε σιγά-σιγά γνήσιους δραματικὸς χαρακτήρες (μὲ τὴ θεατρικὴ ἔννοια τῆς λέξης). Ἡ δραματικὴ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὴν παθητικὴτητα τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Α. Χαρωνίτης ἔστεισε μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ πιστεύοντας ὅτι, βάζοντας μέσα σ' αὐτὴν πολιτικὰ στοιχεῖα, θὰ ταυτιζόταν μὲ τὴν πολιτικὴ σκηνή. Ἡ πολιτικὴ σκηνὴ ὅμως δὲν εἶναι ἄμορφη — ἢ τουλάχιστο δὲν μπορεῖ νὰ παραμείνει γιὰ πολὺ ἄμορφη. Γιὰ νὰ διαμορφώσει τὴν θεατρικὴ σκηνὴ τῆς ταινίας σὲ πολιτικὴ σκηνή (και λόγῳ, πάντα, τῆς «οὐδετερότητας» τοῦ σκηνοθέτη), συγκρούονται τελικὰ τέσσαρες διαφορετικὲς «σκηνοθετικὲς» γραμμές, ἀπὸ τοὺς ἐκπρόσωπους τῶν τεσσάρων πολιτικῶν ὀργανώσεων. Στὴ σύγκρουση τῶν «ἠθοπιῶν» γιὰ τὸν «πρῶτον ρόλον» προστίθεται και ἢ σύγκρουση τῶν «σκηνοθετικῶν» γραμμῶν γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς «σκηνῆς».

Παρασκήνια τῆς πολιτικῆς και παρασκήνια τῆς κατασκευῆς μιᾶς ταινίας: αὐτὸ ἐγγράφεται τελικὰ μέσα στὴν ταινία τοῦ Χαρωνίτη ἀλλὰ μὲ τρόπο φανερὰ μὴ συνειδητὸ και γι' αὐτὸ — ἀναπόφευκτα — ἀνολοκλήρωτο. Μένει ἢ ἐμπειρία (και μὲ τὶς δυὸ συνιστώσες τῆς πολιτικῆς και κινηματογραφικῆς).

Φρίντα Λιάπα
Μπάμπης Κολώνιας



“Υπόπτος προδοσίας

(Il sospetto)

Σκηνοθεσία: Φραντσέσκο Ματζέλι. Σενάριο: Φράνκο Σολίνας. Παίζουν: Τζιάν Μαρία Βολοντέ, Άννι Ζιραντό, Ρενάτο Σαλβατόρε.

“Ας ξεκινήσουμε από την κατασκευή της ταινίας σαν πρώτη πλατφόρμα αναφοράς. Ο σκηνοθέτης Φραντσέσκο Ματζέλι και οι συνεργάτες του, άριστεροι όλοι, καλλιτέχνες και κινηματογραφιστές, δούλεψαν με την έμμεση βοήθεια του ΚΚ Ιταλίας, που υλοποιήθηκε τουλάχιστον με τη χρήση των αρχείων του και τη συμπαράσταση στο θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο της ταινίας. Στόχος λοιπόν, όπωσδήποτε φιλόδοξος, ή πλατεία έκφραση, μέσω του κινηματογράφου, της πολιτικής σκέψης και των πτυχών της εξέλιξης του ΚΚΙ στα ζοφερά χρόνια. Το πατρонаρίσμα αυτό της ταινίας από το κόμμα, όπως τουλάχιστον έγινε στην Ιταλία, παρουσιάζει ενδιαφέρον σαν σφήνα διείσδυσης μάς συγκεκριμένης πολιτικής δύναμης στα «κεφαλαιοκρατικά» μονοπώλια που κυριαρχούν στο Δυτικό κινηματογράφο. Η επιτυχία όμως ή αποτυχία αυτής της σφήνας, που προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα της έμπορικης πολιτικοποίησης της τέ-

χνης — ειδικά της κινηματογραφικής — είναι κάτι που δεν πρόκειται να ξεκαθαρίσει ή συγκεκριμένη ταινία. Γιατί εδώ, ακόμα μια φορά, οι στόχοι και τα όπλα μερδεύονται. Το θέμα αλλά και η γραφή δουλεύουν πάνω στα αντίστοιχα πρότυπα των άστικων μηχανισμών σκέψης, καθώς ή ιδεολογία της ενεργητικότητας του κεντρικού ήρωα τόσο κοντά στους κλασικούς χολγουντιανούς δρισμούς. Έτσι, το πλαίσιο δράσης που επιδιώκεται ενισχύει έμμεσα, όπως και στα πρότυπά του, την παθητικότητα του θεατή, καθώς παρακολουθεί από ένα σημείο και ύστερα την αποτυχία ή επιτυχία μόνο του πρωταγωνιστή που λειτουργεί σαν το πολιτικό πρόσωπο της ταινίας, σαν ό μοναδικός καταλύτης δράσης και σκέψης. Το όλο έργο προσπαθεί να καταξιωθεί σαν φορέας πολιτικών θέσεων και να χρησιμεύσει διαλεκτικά, αλλά μοιραία καταλήγει σε μια πολιτικοποιημένη και μόνο ίντριγκα, εύαλητη σε πολύπλευρες επικρίσεις.

Στο αρχικό μοτίβο συμπυκνώνεται το όλο ενδιαφέρον. Βρισκόμαστε στο 1934 όταν το ΚΚΙ, αυτοεξόριστο στο Παρίσι και καταδιωγμένο στη χώρα του, προσπαθεί να ανακαλύψει τους προδότες και να προστατέψει τα παράνομα μέλη του στη φασιστική Ιταλία. Το θέμα αντιμετωπίζεται μέσα από μια σύγχρονη πολιτική προβληματική που εκφράζεται από τον συνδυασμό της «προσωπικής» κριτικής με την «ιστορική» κριτική. Υπάρχει ή εξελικτική θέση ήρωας - παγίδα - θύμα - ήρωας, σαν σύγχρονη αποψη του ΚΚΙ, όπου τα ερωτηματικά που δημιουργούνται από τα σεναριακά στοιχεία καλύπτονται από τον τελικό σεβασμό της ταινίας στο πρόσωπο του επαναστάτη μαχητή - κομμουνιστή, παραδοχή της ύστατης στρατευσης που απαιτούσε ή Διεθνής. Οι συνθήκες της παρανομίας, απ' όπου πηγάζουν «έσπευσμένα» τολμήματα και «ασυλλόγιστες» θυσίες, όχι μόνο κατά την κρίση της φασιστικής αστυνομίας, είναι αυτές που σε συνδυασμό με το γραμμικό πλαίσιο του πρωταγωνιστή κομμουνιστή καθορίζουν τους στόχους, αλλά και τη θετική κριτική του σεναρίου στη δύσκολη πορεία ενός κόμματος που πολεμάει όχι με μια ήθικη - ανθρωποκεντρική λογική, όπως πιστεύουν οι αντίπαλοι διώχτες του, αλλά με την επιστημονική του (πρακτική) μεθοδολογία πέρα από θυσίες και περιοδικά λάθη.

Το σενάριο λοιπόν έχει καθορισμένο ενδιαφέρον καθώς εγγράφει τα προβλήματα, τότε, ύπαρξης, και όχι ακόμα δικαίωσης, της κομμουνιστικής Διεθνούς στο πέρασμά της από τη φασιστική Ευρώπη του '30.

Έκει όμως που το έργο αρχίζει να κλονίζεται είναι ή «είκονογραφηση» του ιστορικού χώρου και χρόνου και ή σκηνοθεσία της κεντρικής προσωπικότητας. Ο Ματζέλι, αφήνοντας στην άκρη τη μαρξιστική του διαλεκτική, δουλεύει με μια ανθρωποκεντρική λογική, επεξηγηματική στο βαθμό που έχει καθορίσει, για άλλους στόχους και σε άλλες εποχές, W40 με '60, ο Αμερικάνικος κινηματογράφος. Ο θεατής δομεί μέσα του αναγκαστικά, την αίσθηση του αστυνομικού σοσπένς, σε βαθμό

που ή λειτουργία των στόχων του σεναρίου να μηδενίζεται υπέρ του ενδιαφέροντος της αγωνιώδους και λογικής ταυτόχρονα παρακολούθησης. Ο «Βολοντέ», πρόσωπο σηματοδομένο πιά στον κινηματογράφο πολιτικά, φορτίζεται με όλες τις αναφορές του καλού επαναστάτη, και τις κακές επιφυλάξεις συνάμα, στο βαθμό που τις καλύπτει ή μυθική του παρουσία. Η πορεία της ταινίας αναδιπλώνεται συνέχεια με τρόπο που αισθανόμαστε ότι λέγονται όσα πρέπει να λεχτούν τη συγκεκριμένη και παραλείπονται, όσα θα είπωθούν πιο κάτω. Η ενεργητικότητα του «άόμματου» ήρωα, που συνδέει σιωπηλά τα επαναστατικά νήματα, έτσι τουλάχιστον πρέπει να πιστεύουμε ότι πιστεύει, έχει σαν αποτέλεσμα να παραμένουμε παθητικά θεατές, στο γνωστό «κρυφτό» ανάμεσα στους προοδευτικούς και τους αντιδραστικούς, στο βαθμό που χρόνια τώρα ζωντανεύει ο άστικός δυτικός κινηματογράφος χωρίς την ανάπτυξη της πολιτικής σκέψης των μεν και των δέ, τα επαναστατικά όπλα ενάντια στους φασιστικούς μηχανισμούς. Αντίθετα έχουμε απλά και μόνο την πορεία ενός προσώπου, που ο φακός αρνείται να εγκαταλείψει ξοσω και μια στιγμή, ένα «θετικό» ήρωα της πολιτικής, επίμονα τονισμένο από τον σκηνοθέτη μέσα από τη δράση του, που ή ίδια της δμης ή ανάλυση απορρίπτεται συνεχώς σαν άχρηστη.

Άπουσα από όλο το φιλμ ή φασιστική έξουσία, και δεν έννοώ σαν ατμόσφαιρα αλλά σαν ιδεολογία, εισβάλλει στο φινάλε για να λύσει το μυστήριο και να στηρίξει επεξηγηματικά την αποτυχία - επιτυχία του ήρωα. Μονοδιάστατο κι αυτό πρόσωπο πολιτικής και όχι πολιτικό το ίδιο, ή έξουσία, όπως χρησιμοποιείται, δεν τονίζει παρά την ανυπαρξία της διαλεκτικής στην όλη σύγκρουση που απογυμνώνεται έτσι τόσο από το πολιτικό της όσο και ταξικό περιεχόμενο.

Η πλήρης έλλειψη του πολιτικού λόγου αντικαθίσταται με την αλάνθαστη και σαφή(;) κρίση του φασίστα αστυνομικού που συνδέει όσα νήματα ο θεατής είχε ξανααγκαστεί από τον φιλμικό δημιουργό παθητικά να αγνοήσει.

Παράλληλα ή ατμόσφαιρα της εποχής με λεπτομέρειες έμμεσων αισθητικών ερεθισμών, στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό ταύτισης με την εποχή. Κι' αυτή ή άγχώδης αίσθηση «κατασκευής» καταστρέφει όλο και περισσότερο το ρεαλισμό που θα πρόσφερε ή αφαίρεση. Ο Μαζέλλι έχει ξαναδουλέψει αυτή την ατμόσφαιρα του '30 σε ταινίες. Στους «Αδιάφορους», περνώντας το πολιτικό επίπεδο κάτω από ένα διάχυτο αισθησιασμό, τόνανε πιο άπλά, γι' αυτό πιο καλά. Έδω υπερασπίζοντας το «πολιτικό» ενδιαφέρον του σεναρίου σε πρώτο πλάνο, προσπαθεί να ενισχύσει ισόποσα με τη δράση και την αξία της εικόνας του. Χρησιμοποιεί πια όλα τα μέσα που διαθέτει, θέλοντας να είναι «ακριβής» σε ιστορικότητα και καταλήγει άνυπόφορα πληθωρικός. Υπερβολικά πολλά αυτοκίνητα, άφισες, κτίρια, κομπάρσοι, όλα παλιά αλλά άρνητικά στον αριθμό που προσφέρονται. Κουστούμια καλοσχεδιασμένα αλλά άτσάλακωτα, άκόμα κι' όταν είναι εργατικές φορεσιές. Πλάνα που ξεκινάνε από ένα πέρασμα προσώπου για να καταλήξουν σ' ένα αυθεντικό στοιχείο στο βάθος, κτίριο ή γιγαντοαφίσα, πολλοστή υπενθύμιση του χρόνου των συμβάντων. Αυτή ή μανιακή έπιμονή της περιπλάνησης, της όπτικής της ταινίας πάνω από στοιχεία - ντεκόρ καταλήγει σαν μια άνεξάρτητη αὐτάρκεια που στην ουσία της άχρονικοποιεί και άπολιτικοποιεί το πλάνο. Πίσω από την έντύπωση της εποχής ό δημιουργός κρύβει την αλήθεια. Ποιά αλήθεια όμως; Ο θεατής με ύπομονη περιμένει την εξέλιξη του μύθου για να μάθει. Άλλου ό έλλειπτικός λόγος προσφέρεται ανάμεσα σε αυτοκίνητα που περνούν στη σειρά και βολταρίσματα σε πολύβουες γέφυρες, για να «καλύπτει» χωρίς να σημαίνει, αφήνοντας έτσι κάποιες κινήσεις μισοεμπνευμένες, που άργότερα θα ενισχύσουν το δυναμικό του φινάλε (βλέπε τη σκηνή της Ζιραντό με τον Βολοντέ). Κι' έτσι σιγά-σιγά, μέσα στην εποχή, μέσα σε μια πληθώρα ύφους, βήμα-βήμα, με τονισμένα τα σκαλοπάτια, ό παράνομος σύντροφος θα ανακαλύψει τις πραγματικές διαστάσεις του παιχνιδι-

ού, έχοντας καταλάβει πια μαζί με μās, ποιές από τις λεπτομέρειες της όλης ιστορίας άξιζαν τη προσοχή του, ποιές έκρυβαν τα λάθη και ποιές τις παγίδες. Να λοιπόν ό όλος μηχανισμός άπλωμένος σε μια μη λογική έπιφάνεια, που στην πραγματικότητα από την άρχή της κιάλας δείχνει το πόσο λογική είναι. Η περιπέτεια χρωματισμένη πολιτικά και στα πλαίσια μιας έποχής έντονα χρησιμοποιημένης από την κινηματογραφική μόδα, δείχνει αδύναμη για να έκφράσει ένα ουσιαστικό πολιτικό ρόλο. Το ύφος της ταινίας του Μαζέλλι, ντεκουπάζ και έρμηνεία συνδυασμένα, έπιδιώκει με το πιο κλασικό τρόπο τους «ρεαλιστικούς του στόχους», συγκεντρώνοντας τόσα πολλά στοιχεία ταυτόχρονα και περιορίζοντας τις δυνατότητες του θεατή να λειτουργήσει ένεργητικά πάνω στο σκελετό της συγκεκριμένης δομής. Ο Μπερτουλούτσι στις ταινίες του έποχής τολμά την ύποκειμενική αφαίρεση σε χώρους και σε πρόσωπα, πετυχαίνοντας πολιτική φόρτιση, όπου το κάνει, με μια έμμεση σημασιόδοτηση των ταξικών φορέων - στόχων του. Η έλλειψη αυτής της αφαίρεσης σε σχέση με μια μονοδιάστατη συνεχή προσφορά γίνεται άπωθητική στον Μαζέλλι.

Η σκηνή της τρίτης και τελευταίας συνάντησης του Βολοντέ με τον νεαρό φοιτητή στο Αίγυπτιακό Μουσείο παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η λειτουργικότητα όλων των επιπέδων της, (χώρος, χρόνος σκηνής, λόγος - μη λόγος, βλέπουμε αλλά δεν άκούμε) και ή φυσική πια ένταση που βγαίνει από την έκταση και χρήση της μιάς και μόνης κίνησης της μηχανής, σημασιόδοτει το περιεχόμενό της που δεν κρύβεται από τον θεατή σαν στυλ ατμόσφαιρας, αλλά τον κρατάει «λογικά» έξω από μια παράνομη πολιτική τάξη.

Έτσι πιστεύουμε ότι θαπρεπε να ήταν οργανωμένο τόσο το περιεχόμενο όσο και ή όλη κατασκευή. Άλλά τότε θα είχαμε μια άλλη ταινία...

Τ. Λυκουρέσης

Ο νονός, μέρος II (The godfather)

Σκηνοθεσία: Φράνσις Φόρντ Κοπόλα. Σενάριο: Φράνσις Φόρντ Κοπόλα, Μάριο Πούζο. παίζουν: Άλ Πασίνο, Ρόμπερτ ντέ Νίρο, Ρομπέρτ Ντυβάλ, Ντάιαν Κήτον.

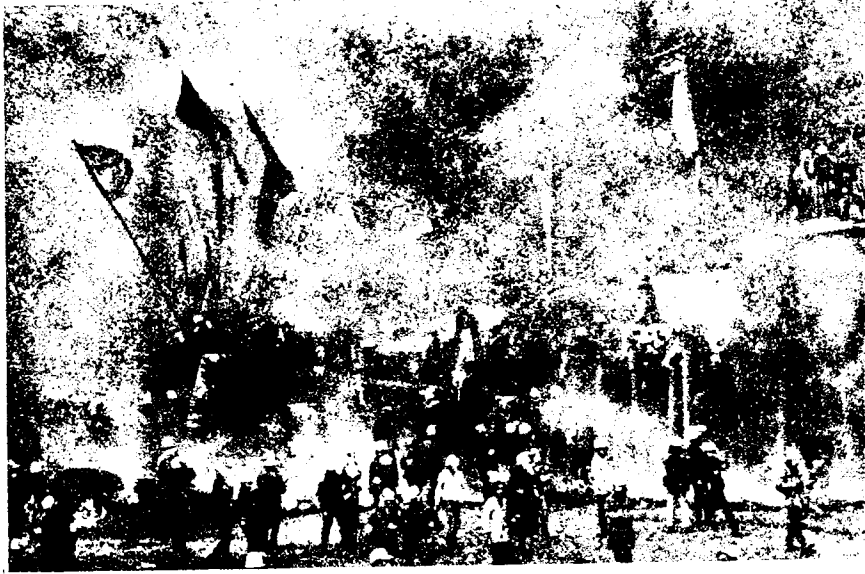


Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας του Κόππολα —γιατί είναι φανερό πως θα υπάρξει και τρίτο— παρακολουθούμε την έδραϊωση της θέσης ενός άλλου μαφιόζου Νονού, γιου του πρώτου και την ανάπτυξη της προσωπικότητάς του, ώστε να ανταποκρίνεται στο μυθικό πλέον πρότυπο. Δεν πρόκειται ωστόσο για ένα αντίγραφο προσώπου αλλά για μια διαφορετική δομημένη προσωπικότητα. Στη θέση του ίταλου μετανάστη και μετέπειτα άρχιμαφιόζου με την πατριαρχική άκτινοβολία, βρίσκεται ένας νέος άνθρωπος που γνωρίζει που πατάει και είναι άποφασισμένος να έπιβληθεί. Άντίπαλοι και συνεργάτες του ένας άμερικανός γερουσιαστής, περήφανος για την «άμερικανικότητά» του και ένας γκάγκστερ που έκπροσωπεί το έβραικό κεφάλαιο. Έμφανής ή πρόθεση να σχηματισθούν μερικές από τις κύριες «έξουσίες» της Άμερικής, με συνακόλουθο τη σύνδεσή τους με πολιτικά γεγονότα. Άλλά σχετικά μ' αυτό ή ταινία δεν προσφέρεται παρά στην έπανάληψη πασίγνωστων ήδη «άποκαλύψεων» που σχετίζονται με τη δράση του άμερικανικού κεφαλαίου. Η οικονομικο-γαγκστερική δραστηριότητα παραμένει το τυπικό πλαίσιο για να σταθεί στην έπιφάνεια κάτι άλλο: τα χαρακτηριστικά της έξουσίας αυτού του δεύτερου νονού σε σχέση με την «οικογένειά» του, με τη στενότερη και ευρύτερη έννοια. Δεν πρόκει-

ται άκόμη για έναν έπίγονο δυναστείας —αυτό θα είναι μάλλον το θέμα της τρίτης ταινίας— αλλά για τον διάδοχο. Το μυθικό πλαίσιο παίρνει «βασιλική» διάσταση. Υπάρχουν τα μοτίβα της αίμομξίας (ό μυθικός βασιλιάς θα παντρευτεί την άδερφή του —στην ταινία την έγκαθιστά στο σπίτι του, στη θέση της γυναίκας του) και το μοτίβο της εκκαθάρισης των βασιλικών συγγενών που άποδυναμώνουν τη δυναστεία— με διαταγή του νονού δολοφονίας του άδερφού του. Η έξουσία έτσι άπανθρωποιείται και διακόπτεται ή έπαφή με τις ρίζες ενός πρωτόγονου πατριαρχισμού που χαρακτήριζε την πρώτη ταινία της σειράς. Ήδη άρχίζει άποχώρηση των μελών και ή «οικογένεια» στενεύει το πλαίσιο της. Η μητέρα, ένωτικός κρίκος μās άλλης έποχής, πεθαίνει μαζί της, ό άδερφός δολοφονείται, ή σύζυγος άρνεϊται τη συνέχεια. Θα μπορούσε να είχε δολοφονηθεί όπως στις βασιλικές τραγωδίες—στην ταινία άποπέμπεται. Η σημασία της διαγραφής της παραμένει.

Ο πρώτος νονός ήξερε τα όρια της δυνάμης του. Ο δεύτερος πραγματοποιεί την Ύβριν. Η πτώση του άρχίζει και χαράζεται στη μοναξιά της έξουσίας του. Η υπέρβαση της μοίρας —άν υπάρξει στον τρίτο νονό— δεν διαγράφεται πάντως στους τραγικούς τόνους αυτού του δεύτερου.

Άλκης Λελούδης



Ο παράδεισος της Κασίμα

(Kashima paradise)

Μιά ταινία των Γιάν Λε Μανσόν και Μπενί Ντεβάρ.

Τα περισσότερα ντοκιμαντέρ επιζητούν να συσκοτίσουν ή να άπαρνηθούν το ερώτημα της οπτικής τους (ποιός κοιτάζει; ποιός μιλάει;), το ερώτημα δηλαδή για τη βία, την αυθαιρεσία που τους επιτρέπει να παραβιάζουν την πραγματικότητα που κινηματογραφούν. Ο βιασμός αυτός της πραγματικότητας που ο Άντρέ Μπαζέν τον έβρισκε συναρπαστικό — γιατί σ' αυτόν έβλεπε την οντολογική εξουσία του κινηματογράφου — δεν είναι μόνο μια ερωτική λειτουργία, αλλά αντικαθρεφτίζει και τη βία μιας εξουσίας, μιας ταξικής εξουσίας, που δεν ομολογείται. Στην άρχουσα ιδεολογία του ντοκιμαντέρ για να φανεί αυτό καθαρά στην οθόνη, πρέπει το μάτι να είναι παρθένο. Σε ταινίες όπως η *Καλκούτα* του Μάλλ, *Η Κίνα* του Άντονιόνι, *Στρατηγός Άμιν Νταντά* του Μπαρμπέτ Σρεντέρ, για να χρησιμοποιήσουμε πρόσφατα παραδείγματα, βλέπουμε να λειτουργεί αυτός ο μύθος της παρθένας ματιάς και της υπερβολικής πραγματικότητας: τα πράγματα, τα όντα μιλούν από μόνα τους· οι δημιουργοί δεν φαίνονται να λένε τίποτα.

Στον *Παράδεισο της Κασίμα*, υπάρχει εξαρχής ένα σκάνδαλο: μια φωνή off, μιλά με τη δική της οπτική, λέει τη θέση της, και ομολογεί με αυτόν τον τρόπο ότι έχει γίνει επιλογή και μοντάζ των εικόνων της ταινίας. Η Ιαπωνία δεν

παραδίδει το «μυστήριό» της στην άπατηλή αφέλεια του μηχανικού ματιού της κινηματογραφικής μηχανής, μεσολαβεί ή φωνή που μπαίνει συνέχεια στη μέση, και καταστρέφει την ψεύτικη αυτή άμεσότητα, κατονομάζοντας αυτά που δείχνονται, διατυπώνοντας τη γνώση που τα έμπειρε (το μαρξισμό) και την ανάγνωση που γίνεται μέσω αυτής (την πολιτική οικονομία). Βέβαια, αυτό περικλείει έναν κίνδυνο όπως φαίνεται, π.χ. στο τέλος της ταινίας με το απόσπασμά του από το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* σε διπλοτυπία πάνω σε ένα πλάνο του χωρικού Ζανζαεμόν («Οί μεσαίες τάξεις... όλοι αυτοί πολεμούν την μπουρζουαζία για να εξασφαλίσουν την ύπαρξή τους σε μεσαίες τάξεις από την καταστροφή. Δεν είναι λοιπόν επαναστατικές, αλλά συντηρητικές. Κι ακόμη πιο πολύ, είναι αντιδραστικές, ζητούν να γυρίσουν προς τα πίσω τον τροχό της ιστορίας. Άν καμιά φορά κάνουν τον επαναστάτη, αυτό γίνεται από φόβο μην τυχόν ξεπέσουν στο προλεταριάτο», κλπ)¹. Η διπλοτυπία αυτή έχει κάτι που ενοχλεί: με ποιο δικαίωμα αυτή η διανοητική γνώση ορίζει τόσο πολύ το μέλλον, όχι μόνο πια μιας δόγκλησης κοινωνικής τάξης ή ενός στρώματος, αλλά και αυτού εδώ του χωριάτη, που η κινηματογραφική μηχανή του άρπαξε — έκλεψε; — άποσπάσματα από τη ζωή του; Έδώ, υπάρχει, βέβαια, ο κίνδυνος του δογματι-

1. Η διπλοτυπία υπάρχει στη γαλλική κópια της ταινίας. Για τη διανομή της έξω από τη Γαλλία δίνονται ρητές οδηγίες για την προσθήκη αυτού του Τσιτάτου πάνω στο τελευταίο πλάνο. Στην Ελληνική κópια αντί για διπλοτυπία χρησιμοποιήθηκαν υπότιτλοι.



σμού. της τεμπελιάς δηλαδή, της ευκολίας: σε μια ειδική πραγματικότητα, να προσαρμόζεται μια γνώση στα μέτρα της. Και δεν θα μπορούσε κανείς να απαντήσει σ' αυτήν την κριτική, ότι αυτό το τσιτάτο μπήκε σαν κάλεσμα για πολιτική δράση, διότι δεν προσκαλεί κανένα.

Πάντως η δογματική κριτική δεν μπορεί να θίξει τον *Παράδεισο της Κασίμα*, σε σύνολο, γιατί αυτή ή ταινία ούτε προσποιείται ότι ανακαλύπτει (κατά την παράδοση του αστικού εξωτισμού) τη γυμνή πραγματικότητα της Ιαπωνίας, ούτε και αρκείται να συγκαλύψει με μια νεκρή γνώση αυτή την πραγματικότητα, να αναγνωρίσει, μέσα στην ιαπωνική ιδιαιτερότητα την καθολικότητα του καπιταλισμού. Και σ' αυτό ακριβώς είναι υποδειγματική ή ταινία των Μπενί Ντεβάρ και Γιάν Λε Μανσόν: κατάφερε να βγάλει πέρα από τη λήψη και τη γνώση off, με το μοντάζ και με την έρευνα, μια ειδική ιδεολογική πρακτική. Αυτή η πρακτική είναι το *Γκίρι*. Το *Γκίρι* αυτό το είδος μικροαστικής ιδεοληψίας, που κάνει όλο τον ιαπωνικό κοινωνικό κορμό έναν κύκλο από οικογενειακούς κύκλους, μάς είναι ταυτόχρονα ξένο και οικείο. Ξένο, γιατί το τελετουργικό του είναι κωδικοποιημένο από την ιαπωνική κουλτούρα, και το ενδιαφέρον για μάς είναι η επιστημονική έστω ανακάλυψη ενός σύνολου κοινωνικών νόμων· οικείο, γιατί προφα-

νώσ. λόγω της καθολικότητας (του καπιταλισμού) που συνενώνει την ιαπωνική κοινωνική διάρθρωση και τη δική μας, έχουμε και εμείς το δικό μας *Γκίρι*, τις οικογενειακές σχέσεις, τις βεγγέρες μας, και νοιώθουμε έτσι στενοί προσκεκλημένοι.

Γιατί ή ματιά στον *Παράδεισο της Κασίμα* δεν είναι μόνο κοινωνιολογική και αντικειμενική. Δεν αρκείται να καταδείξει ένα σύστημα αλλοτριώσης, μια αντικειμενική διαδικασία δέσμευσης των ατόμων, που είναι αυτό το μεγάλο κυκλικό χρέος, το *Γκίρι*. Οί δημιουργοί γνωρίζουν, βέβαια, ότι «παντού όπου υπάρχει καταπίεση, υπάρχει αντίσταση», αλλά δεν έχουν διαπράξει το σφάλμα να το πούν μόνο: αν είναι αλήθεια, πρέπει να το δείξουν και το δείχνουν. Και οί άγωνες της Ναρίτα είναι το πιο ωραίο κομμάτι της ταινίας, όχι γιατί εκεί βλέπουμε βίαιες συγκρούσεις, αλλά γιατί οί ίδιοι οί χωριάτες, οί εργάτες, οί φοιτητές, σκηνοθετούν πολύ δημοφιλή άγώνα τους.

Έτσι, *Ο Παράδεισος της Κασίμα*, που δεν είναι ούτε αυθορμητιστική-εξωτική, ούτε δογματική, ούτε κοινωνιολογιστική ταινία, παρασέρνει το θεατή σε μια δουλειά του ματιού και της σκέψης: τι είναι εκείνο που κάνει τόσο κοντινή αυτή τη μακρινή χώρα;

Μπασκάλ Μποντισέρ
(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν: Que viva Mexico



Ύστερόγραφο

... "Αν ὁ γέρο-βασιλιάς Ζιλὲτ κάνει τὴν ἐμφάνισή του στὶς σελίδες αὐτές, αὐτὸ συμβαίνει... ἐξ αἰτίας τοῦ ξυραφιοῦ του.

Πιὸ συγκεκριμένα, ἐξ αἰτίας τῆς κυριότερης ἀπὸ τὶς δηλώσεις του ποὺ ἐγγυᾶται τὴν τέλεια δουλειὰ τοῦ ξυραφιοῦ,

ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς μικρῆς στρόφης πρὸς τὰ πίσω, ποὺ χρειάζεται νὰ γίνῃ ἀφοῦ πρῶτα στερεωθεῖ τὸ ξυράφι καλά.

Καί, χωρὶς ἀμφιβολία, καταλάβατε ἤδη σὲ ποιὸν λόγο ὀφείλεται ἡ ἐμφάνιση τοῦ ξυραφιοῦ «Ζιλὲτ» ἀνάμεσα στὶς ἄλλες σκέψεις μας.

Ἡ λογοτεχνία τοῦ παλιοῦ καιροῦ γνώριζε μιὰν ὀλόκληρη κατηγορία βιβλίων ταξινομημένων ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο «παιδαγωγικά».

Κατὰ κάποιον τρόπο, θεωρῶ τὶς ταινίες μου ἐξ ἴσου «παιδαγωγικές», ποὺ σημαίνει ταινίες ποῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κυρίως σκοπὸ τους, παρουσιάζουν πάντοτε ἔρευνες καὶ πειραματισμοὺς στὴν περιοχὴ τῆς μορφῆς.

Οἱ ἔρευνες αὐτὲς καθὼς καὶ οἱ πειραματισμοὶ γίνονται γιὰ νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀργότερα — με κάποιαν ἄλλη ἐρμηνεία καὶ κάποιαν ἄλλην ἀτομικὴν ἄποψη — γιὰ νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ χρησιμοποιηθοῦν συλλογικά, ἀπὸ ὅλους ἐμᾶς ποὺ ἐργαζόμαστε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸν κινηματογράφο στὸ σύνολό του.

Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, δὲ φοβᾶμαι νὰ ὀδηγήσω ὡς τὰ ἄκρα τοὺς συλλογισμοὺς μου ποὺ ἀφοροῦν κάθε πρόβλημα ὑπὸ ἐξέταση. Κι αὐτὸ ἀκόμη περισσότερο ποῦ, κανένας ποτὲ ὡς σήμερα «ἔρευνες καὶ πειραματισμοὺς» δὲν ἀποτόλμησε ἐναντία στὸ ρεῦμα τῶν θεμάτων τῶν φιλμ, οὔτε κἀν «πλησίον» στὸ περιεχόμενο τοῦ φιλμ. Ἀντίθετα, οἱ ὑπερβολὲς οἱ ἴδιες ἀπέρρεαν ἀπὸ μιὰν ἐπιθυμία ποὺ ἔφτανε στὸν παροξυσμὸ νὰ ἐκφραστεῖ αὐτὴ ἢ ἡ ἄλλη ὄψη, αὐτὴ ἢ ἰδιοτυπία τοῦ θέματος.

Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, συγκεκριμένα, ἔχοντας πάντοτε κατὰ νοῦ αὐτὸν τὸν «παιδαγωγικὸ» στόχο, θεωρῶ σκόπιμο νὰ σημειώσω ἐδῶ, ἐν εἶδει ἐπιλόγου, τοὺς κινδύνους ποὺ θὰ διέτρεχα ἂν, ἀφοῦ εἶχα ἐπιλέξει καὶ χαράξει αὐτοὺς τοὺς δρόμους, τοὺς ἀκολουθοῦσα κατὰ πόδας.

Στὴν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τοῦ πολυφωνικοῦ μοντάζ καλὸ εἶναι νὰ τηρηθεῖ ὁ «χρυσὸς κανόνας» τοῦ βασιλιᾶ Σ. Ζιλὲτ: ἐλαφρῶν στρόφην πρὸς τὰ πίσω.

Γιατὶ μιὰ ἐφαρμογὴ ὑπερβολικὰ πιστὴ αὐτῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ μοντάζ θὰ ἦταν δυνατὸ, κι αὐτὴ ἐπίσης, νὰ ἀποκαλυφθεῖ... ὄχι ὀλόκληρα ἀκίνδυνα!

Ἐδῶ, ταιριάζει νὰ θυμηθοῦμε αὐτὸ ποὺ ἔγραφε ὁ Σαιν-Σάνς γιὰ τὸν Βάγκνερ — γιὰ ἓναν ἀδιαφιλονίκητο πρόδρομο καὶ πρόγονο τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς πολυφωνίας τοῦ σημερινοῦ μοντάζ (σὲ συνθήκες, εἶναι ἀλήθεια, ἐνὸς ἐκφραστικοῦ ὄργανου τόσο ἀτελοῦς, ὅσο ἦταν τὸ θέατρο, ἀκόμη κι αὐτὸ τοῦ Μπαϊρώιτ.

«Παλαιότερα ξεχνοῦσαν πρόθυμα τὸ δράμα γιὰ νὰ ἀκούσουν τὶς φωνές, καί, ἂν ἡ ὀρχήστρα τολμοῦσε νὰ

1. Ὑπαινιγμὸς στὴν ῥώσικη ὀνομασία «ξυράφι χωρὶς κίνδυνο». Ὁ Σ.Μ. 'Αιζενστάιν εἶχε συναντήσει στὴν Καλιφόρνια τὸν γέρο βασιλιά τοῦ ξυραφιοῦ καὶ διατηροῦσε ἀπὸ αὐτὸν μιὰν ἀνάμνηση διασκεδαστικὴ καὶ συμπαθητικὴ.

συγκρατεί υπερβολικά τὸ ἐνδιαφέρον, παραπονιόνταν γι' αὐτὸ καὶ τὴν κατηγοροῦσαν ὅτι διασπᾶ τὴν προσοχή.

«Τώρα τὸ κοινὸ ἀκούει τὴν ὀρχήστρα, ζητεῖ νὰ παρακολουθεῖ τὰ χίλια σχέδια ποὺ ἀλληλοπλέκονται, τὸ ἀκτινοβόλο παιχνίδι τῶν ἤχων· ἔτσι ξεχνᾶ νὰ ἀκούσει τί λένε οἱ ἠθοποιοὶ πάνω στὴ σκηνή, καὶ τοῦ διαφεύγουν τὰ διαδραματιζόμενα.

Τὸ καινούριο σύστημα ἐκμηδενίζει σχεδὸν ὀλοσχερῶς τὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ καὶ καυχιέται γι' αὐτὸ. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, τὸ κατ' ἐξοχήν ὄργανο, τὸ μοναδικὸ ζωντανὸ ὄργανο, δὲ θὰ εἶναι πλέον ἐπιφορτισμένο νὰ ἀπαγγέλλει μελωδικὰς φράσεις· θὰ εἶναι τὰ ἄλλα ὄργανα, τὰ δημιουργήματα τῶν χειρῶν μας, ὠχρὲς καὶ ἀδέξιεσ μιμήσεις τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς ποὺ θὰ τραγουδοῦν στὴ θέση του.

«Δὲν ὑπάρχει κάτι τὸ ἄτοπο σ' αὐτό;

«Συνεχίζουμε. Ἡ καινούρια τέχνη, λόγῳ τῆς ἄκρας πολυπλοκότητος ποὺ τὴν χαρακτηρίζει, ἐπιβάλλει στὸν ἐκτελεστή, ἀκόμη καὶ στὸ θεατὴ, ὑπερβολικὴ κούραση καὶ προσπάθειες, κάποτε, ὑπερανθρώπινες. Ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ μιὰν ἀνάπτυξη ἀνήκουστη ἕως σήμερα, ἀπὸ τὶς πηγὲς τῆς ἁρμονίας καὶ τῶν συνδυασμῶν τῶν μουσικῶν ὀργάνων, ἀναπηδοῦν ἔντονοι νευρικοὶ ἐρεθισμοί, παράδοξοι ἐξάρσεις, καὶ ὅλα αὐτὰ ἔξω ἀπὸ τὸ στόχο ποὺ ἡ τέχνη πρέπει νὰ προσφέρει.

«Παραφορτῶνει τὸ μυαλό, μὲ κίνδυνο νὰ τοῦ διασαλεύσει τὴν ἰσορροπία. Δὲν ἀσκῶ κριτικὴ: ἀπλῶς, κάνω μιὰ διαπίστωση. Ὁ ὠκεανὸς ξεχειλίζει, ὁ κεραυνὸς σκοτῶνει: ὅμως οὔτε ἡ θάλασσα οὔτε ἡ καταιγίδα ἔχουν, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, λιγότερη μεγαλοπρέπεια.

«Συνεχίζουμε πάντοτε. Ἀντιβαίνει στὴν ὀρθὴ κρίση νὰ τεθεῖ τὸ δράμα στὴν ὀρχήστρα, ὅταν ἡ θέση του εἶναι πάνω στὴ σκηνή! Νὰ σᾶς ὁμολογήσω ὅτι κάτι τέτοιο, στὸ εἶδος αὐτό, μοῦ εἶναι ἀδιάφορο; Ἡ Εὐφυΐα ἔχει τὸ δικαίωμα τῆς πού ἡ λογικὴ δὲν τὸ γνωρίζει.

«Ἀλλὰ ἀρκετὰ εἶπα, νομίζω, γιὰ νὰ ἀποδείξω ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη ἔχει τὰ μειονεκτήματά της, ὅπως κάθε τι στὸν κόσμος, ὅτι δὲν εἶναι ἡ τέλεια τέχνη, ἡ ὀριστικὴ τέχνη...».

Ἀλλὰ ἕνας ἄλλος καὶ σοβαρὸς κίνδυνος ἐδρεῖ μεσα στὸ σύστημα τὸ ἴδιο: ὁ κίνδυνος τοῦ *σολιπλισμοῦ τοῦ ὀπτικο-ακουστικοῦ δράματος*.

Εἶναι γνωστὴ ἡ κλίση πρὸς τὸν ἐγωκεντρισμὸ καὶ τὸ σολιπλισμὸ ὄλων αὐτῶν ποὺ ἐργάζονται στὴν περιοχὴ τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ ἐγωκεντρισμὸς τοῦ Βάγκνερ εἶναι εὐρύτατα γνωστός.

Ὅσο γιὰ τὸν Σκριάμπιν³, ὁ Πλεχάνωφ ἤδη περιγελοῦσε τὴν τάση του πρὸς τὸ σολιπλισμὸ.

Ὡς γνωστό, ὁ σολιπλισμὸς θέτει στὸ κέντρο τοῦ σύμπαντος τὸ ἴδιο τὸ «ἐγὼ» του. Καί, ὅταν συναντοῦσε στὴ Γενεύη τὸν Σκριάμπιν κάποια ἡλιόλουστη μέρα, ὁ Πλεχάνωφ συνήθιζε νὰ τὸν ρωτᾶ εἰρωνικά: «Λοιπόν, Ἀλέξανδρε Νικολάγιεβιτς, σὲ σᾶς ὀφείλουμε αὐτὸν τὸν ὠραῖον καιρὸ;»

Ἀλλὰ στὴν περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νὰ δοῦμε νὰ διεισδύουν παρόμοια στοιχεῖα στὴν ἴδια τὴν συναρμολογία τοῦ ἔργου.

Τὸ τέλειο δέσιμο τῶν μερῶν μεταξύ τους μπορεῖ εὐκόλως νὰ ὀδηγήσει σὲ ἕνα εἶδος ἐνδοσκοπίας τοῦ ἔργου, κλειστῆς στὸν ἑαυτὸ της.

2. Σαιν-Σάνς, «Πορτραῖτο καὶ ἀναμνήσεις» (1909), σ. 295-296. (Calmann-Lévy). Σεβόμαστε τὴ διαίρεση σὲ παραγράφους τοῦ Ἀιζενστάιν, κάπως διαφορετικὲς ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

3. Ἀλεξάντρ Σκριάμπιν (1871-1915). Μεγάλος συνθέτης καὶ πιανίστας, δημιουργὸς πολλῶν «ποιημάτων» γιὰ συμφωνίες καὶ γιὰ πιάνο. Ὁ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν τὸν ἀναφέρει μετὰ τὸν Νβιντερό καὶ τὸν Βάγκνερ μεταξύ τῶν μεγάλων «πρωτεργατῶν τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς σύνθεσης».

Μπορεῖ νὰ ἀποφραγοῦν τὰ κανάλια μέσω τῶν ὁποίων τὸ ἔργο ἀπορροφᾶ τὸ θεατὴ.

μπορεῖ νὰ περιπλακοῦν καὶ νὰ γίνουν κόμποι οἱ πλόκαμοι ποὺ τὸ ἔργο κατευθύνει πρὸς τὶς σκέψεις καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ θεατῆ.

Ὅπως ἕνας σκίουρος στὸ κλουβί του, τὸ ἔργο εἶναι δυνατὸ νὰ ἀρχίσει νὰ στρέφεται «περὶ τὸν ἑαυτὸ του», νὰ ἀπολησιμονήσει τὸν βασικὸ σκοπὸ του — νὰ προσελκύσει σ' αὐτὸ τὸ θεατὴ — καὶ νὰ βυθιστεῖ στὴν αὐτοπαρατήρηση τῆς τέλειας ἁρμονικῆς ἔνωσης τῶν μερῶν ποὺ τὸ ἀποτελοῦν.

Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα ἐπικίνδυνο στὴν κατάσταση ποὺ βρίσκονται οἱ ἀντιλήψεις τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Δὲν μποροῦμε πιά νὰ μείνουμε ἐστατικοὶ μπροστὰ στὴν τέλεια ἁρμονία τῶν μορφῶν τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ποὺ τὸ ἔκανε ὁ Βίνκελμαν⁴ καὶ οἱ σύγχρονοί του.

Ὅτε μποροῦμε νὰ δοκιμάσουμε τὴ μέθη τοῦ Μασπρό⁵ ἢ τοῦ Σαμπολιὸν μπροστὰ στὶς ἐπιφάνειες μὲ τὴν ἀμετρητὴ λαμπρότητα τῶν σμμάτων ἀπὸ νεφρίτη τῆς αἰγυπτιακῆς πλαστικῆς τέχνης.

Συγκινούμαστε περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀνέκφραστη τραχύτητα τῶν μεξικάνικων κεραμεικῶν ἢ ἀπὸ τὴ χαώδη συσσώρευση μικροκομματιῶν τῆς κοσμηματικῆς τους⁶.

Καὶ ἡ ὀπτικο-ακουστικὴ πολυφωνία πρέπει μὲ πολλὴ φροντίδα νὰ ἀποφύγει αὐτὸ τὸ βαθμὸ τῆς συγχώνευσης τῶν μερῶν ὅπου ἐξαφανίζονται ὀλοκληρωτικὰ, ὀριστικὰ καὶ μέχρι τὰ ἄκρα τὰ περιγράμματα ὄλων τῶν στοιχείων ποὺ τὴ συνθέτουν.

Πολὺ περισσότερο ποὺ ὑπάρχει καὶ ἄλλος ἕνας κίνδυνος: ἡ *σύμμετρη συγχώνευση τοῦ ἤχου καὶ τῆς εἰκόνας*, φαινόμενο ποὺ τὸ ὀνομάζουμε «cinesthétique», εἶναι τὸ τυπικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ ποὺ λέμε «μορφὴ τῆς πρωτογενοῦς σκέψης».

Στὸ μέτρο ποὺ ἡ διαφοροποιημένη συνείδηση ἀναπτύσσεται, μόνον μὲ μιὰ ἐσωτερικὴ προσπάθεια ἢ σὲ μιὰ στιγμή ἐμπνευσης ἢ ἀκόμη αἰχμάλωτοι ὄντας ἐνὸς ἔργου εἶμαστε ἱκανοὶ νὰ ἐπιστρέψουμε στὶς ζωγόνες αὐτὲς πηγὲς τῆς σκέψης καὶ τοῦ αἰσθήματος, ἀπὸ τὶς ὁποῖες τὸ πιὸ θαυμάσιο εἶναι ὅτι ἐκεῖ δὲν ἔχει γίνεαι ἀκόμη διάκριση μεταξύ τοῦ αἰσθήματος καὶ τῆς σκέψης.

Σὲ «κανονικὲς» συνθήκες, αὐτὴ ἡ «ἀρχέγονη μακαριότητα» τοῦ *ἀδιαίρετου* καὶ τοῦ *ἀδιάλυτου* γίνεται αἰσθητὴ σὲ μᾶς εἴτε στὴν κατάσταση τῆς μέθης (ἐνεργητικῶς) εἴτε στὴν κατάσταση τοῦ δνείρου (παθητικῶς).

Μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλον τρόπο, σὲ κατάσταση «ἀποσύνδεσης» καὶ «καταποντισμοῦ».

Λοιπόν, γνωρίζουμε ὅτι ἀρκεῖ νὰ τόποθετηθοῦμε σὲ συνθήκες ποὺ προέρχονται ἀπὸ μιὰ κάποια ψυχικὴ ἀτμόσφαιρα γιὰ νὰ γεννιέται ἀδιάλειπτα μέσα μας ἡ ψυχολογικὴ συγκίνηση αὐτῆς τῆς ἀτμόσφαιρας.

Καί, σὸν ἀποτελεσμα, συμπλήρωμα στὴν «ἐνδοσκοπία» εἶναι δυνατὸ νὰ ἐμφανιστεῖ μιὰ κάποια νωθρότητα τῆς γενικῆς ἐντύπωσης.

(Πράγμα στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ συμβάλλει σὲ μεγάλο μέρος ἡ ἀνεπάρκεια τῆς ρυθμικῆς ποιικιλίας ποὺ ἀφήνει σχεδὸν νανουριστικὴ αἰσθησιὴ στὸ ὄλον.)

Μιλῶ ἀπὸ προσωπικὴ πείρα. Σὲ ὀρισμένα σημεῖα του, λίγο ἔλειψε, τὸ *πρῶτο μέρος* ἀπὸ τὸν *Ἰβάν τὸν Τρομερὸ* νὰ βουλιάξει μέσα στὸ ἄρτο

ξετύλιγμα όνειρικών δραμάτων που γλιστρούν και πλευρίζουν στη συνείδηση του θεατή — σύμφωνα με τους δικούς τους νόμους, στο έλεος της διάθεσής τους, σχεδόν αποκλειστικά για τον εαυτό τους», σε «πλαστικό σολιπ-σισμό».

Κατά καλή τύχη, τα σημεία αυτά δεν είναι τόσο πολλά.

Κατά καλή τύχη, το νεύρο της έντασης αναφαίνεται ακριβώς όταν χρειάζεται.

Και, κατά καλή τύχη, το άκροατήριο δεν αποκοιμάται.

Όπωςδήποτε, η επιφυλακτικότητα κι η τιμιότητα με ύποχρώνουν να μην αποσιωπήσω αυτόν τον κίνδυνο και, κατ' άρχήν, προς όφελος της ίδιας της μεθόδου — ώστε οί κατά μέρη ελλείψεις της πρακτικής εφαρμογής της μεθόδου να μην είναι δυνατό να θέτουν εν άμφιβόλω ούτε αυτήν την μέθοδο ούτε τις μορφές του νέου είδους του πολυφωνικού μοντάζ, το όποιο, περιέχεται ήδη εν σπέρματι στο *Ποτέμκιν*, και φτάνει στην τελείωσή του με την *οπτικο-ακουστική* δομή του *Ίβάν του Τρομερού*.

Και κάτι ακόμη.

Οί στυλιστικές παρεκκλίσεις στην εργασία μου, όπως και σε κάθε άλλου από μās την εργασία, δεν είναι ποτέ επίδειξη κακοπροαίρετη ή επινόηση προεσκεμμένη.

Ό λαός μας κι η εποχή μας μās υπαγορεύουν ό,τι γυρίζουμε κατόπιν σε ταινία.

Ό λαός κι η εποχή μας προσδιορίζουν το δράμα μας για τα γεγονότα.

Η ενόραση των πραγμάτων και η στάση απέναντι στα γεγονότα υπαγορεύουν το είδος και τη μορφή που τους δίνουμε.

Η δομή του έργου, οί αρχές της ανάλυσης και η ανάπτυξη των μεθόδων προκύπτουν εξ ολοκλήρου από τη φύση του θέματος και από τον τρόπο με τον όποιο καταπιανόμαστε με το θέμα αυτό.

Αυτό καθορίζει το βιώσιμο του θέματος.

Αυτό αναδειώνει εξίσου την εξέλιξη της μεθόδου.

Κι αυτό το ίδιο πράγμα τροφοδοτεί την εμπνευση κατά τη δημιουργία και τις ατέρμονες αναζητήσεις για το καινούριο.

Έπίλογος

Όταν έμβαθύνει κανείς υπερβολικά στην ανάλυση, αρχίζει να έχει άμφιβολίες: άραγε όλα αυτά παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον για έναν άλλον εκτός από σένα τον ίδιο, μήπως, στην πραγματικότητα, πρόκειται για μιά «ανάλυση για την ανάλυση», κατά τον τύπο του περιφρημού «ή τέχνη για την τέχνη»⁷.

Όφελει πράγματι να είναι κανείς τόσο διεξοδικός μιλώντας για το τοπίο, για τη μουσική, για τη μουσική δομή του συγκινησιακού τοπίου, για τις ιδιορρυθμίες της μουσικής σύνθεσης του τοπίου στη ζωγραφική, κ.τ.λ.;

Μήπως αυτό δείχνει ένα ενδιαφέρον καθαρά άκαδημαϊκό και όπισθοδρομικό;

Και αυτό παρουσιάζει μιά οποιαδήποτε σχέση με ό,τι συμβαίνει στην σημερινό κινηματογράφο και με ό,τι θα συμβεί στο προσεχές μέλλον;

Άλλοίμονο! Πολύ απέχουμε από του να επιχειρούμε την ανάλυση για την ανάλυση, και δεν πρόκειται καθόλου για περιέργεια για το πανάρχαιο, το ξεπερασμένο, αλλά, άπλούστατα, για θέματα πολύ επίκαιρα της κινηματογραφίας των προσεχών δεκαετιών.

7. Στα γαλλικά γραμμένο άπαντá στο κείμενο.



Ό Κλέφτης της Βαγδάτης

Μόλις και μετά βίας κατορθώνουμε να ελέγχουμε την τεχνική του χρώματος, ή όποια παραμένει άκατάληπτη και μη άφομοιώσιμη αισθητικά.

Και, στο φως των «καταστροφών του χρώματος» που είναι σχεδόν όλα τα έγχρωμα φίλμ που πραγματοποιούνται στις μέρες μας, μιά θεωρητική εργασία σχετικά με τα προβλήματα για το αντίκειμενο του φίλμ, για το χρώμα του και τη συνοχή του με τη μουσική άποκτá τεράστια σημασία.

Τό προσδιοριστικό «καταστροφή του χρώματος», που προσδιορίζει τη μη άφομοίωση του χρώματος από τον κινηματογράφο, δε χαρακτηρίζει, δυστυχέστατα, αποκλειστικά τις ταινίες εκείνες όπου το χρώμα δε φιγουράρει παρά σαν έντυπωσιακός νεωτερισμός — όπως ό *Κλέφτης της Βαγδάτης*⁸ και *Τό βιβλίο της ζούγκλας*⁹, αλλά και *Τό Bathing beauty* (*Ό χορός των σειρήνων*) της φίρμας «M.G.M.».

Παρόμοια είναι, άλλοίμονο, δύο ταινίες των όποιων οί αξιώσεις μοιάζουν τελείως διάφορες και πού, από κάποιο τυχαίο γεγονός, είδα σε δυό διαδοχικές μέρες ενώ ήμουν, ακριβώς, βυθισμένος στη δουλειά σχετικά με το κινέζικο τοπίο που έτοιμάζα για τούτο το κείμενο: πρόκειται για *Τό Μπάμπι του φίλου μου του Ντίσνεϋ*¹¹ (τό όποιο είδα με πολλή καθυστέρηση) και *Τό Σοπέν*¹², έργο που γύρισε ή «Κολούμπια» κατά τό 1944.

Πάντως, τό πρώτο από τά δύο με λύπησε περισσότερο για την τέλεια άνεπάρκειά του, την άπόλυτη άπουσία της μουσικότητας τόσο στο τοπίο όσο και στο χρώμα.

Ό Ντίσνεϋ είναι εκπληκτικός δάσκαλος και ιδιοφυία άφθαστη στο να δημιουργεί ίσοτιμία στον όπτικό αλλά και τον άκουστικό τομέα της μουσικής με την *αυτόνομη κίνηση των γραμμών* και την εν είδει *γραφής* έρμηνεία του έσωτερικού ύφους της μουσικής (άκόμη πιο συχνά μελωδία παρά ρυθμός!). Είναι θαυμάσιος στον τομέα αυτόν, ιδίως όταν καταπιάνεται με τό σύστημα της κωμικά υπερτονισμένης κίνησης των ανθρώπινων χαρακτηριστων που κρύβονται πίσω από τη μάσκα των άστείων ζώων — αλλά αυτός ό ίδιος Ντίσνεϋ είναι άπίστευτα τυφλός όταν καταπιάνεται με τό *τοπίο — με τη μουσικότητα του τοπίου* και, ταυτόχρονα, με τη *μουσικότητα του χρώματος* και των *τόνων*.

Ήδη, από τά πρώτα του έργα — οί καλύτερες, κατά τη γνώμη μου, σειρές του, οί «Silly Symphonies» — ό Ντίσνεϋ προκαλούσε τον πανικό με την όλοσχερή *στυλιστική ρήξη* ανάμεσα στον άνίσχυρο παιδισμό του μουντζουρώματος του φόντου και τη θαυμαστή τελειότητα της κίνησης και των κινούμενων προσώπων του πρώτου πλάνου...

Ίδιαίτερα, αυτό χτυπούσε πολύ άσχημα στο μάτι μέσα σ' αυτό τό άριστούργημα κινητικότητας - ίσοτιμίας της μουσικής που είναι ό χορός των σκελετών υπό τον ήχο του «Μακάβριου χορού» του Σαιν-Σάνς¹³, όπου ένα φόντο σκοτεινό, νατουραλιστικά σκιασμένο φάνταζε ιδιαίτερα και φοβερά δυσάρεστο.

Τό πράγμα διορθωνόταν άρκετά στις σειρές του Μίκυ, κυρίως στις άσπρόμαυρες ταινίες, γιατί εκεί τό τοπίο, γενικά, παρουσιαζόταν κατά τον ίδιον γραμμικο-γραφικό τρόπο με συμπληρώματα σε μαύρο των μερών του τοπίου και του φόντου — όπως ακριβώς για τά σχέδια του Μίκυ και της Μίνυ.

8. *The Thief of Bagdad*. φίλμ του Άλεξάντερ Κορντά, γυρισμένο από τους Λούντβιχ Μπέργκερ, Μάικελ Πάουελ και Τιμ Ούιλαν (1960).

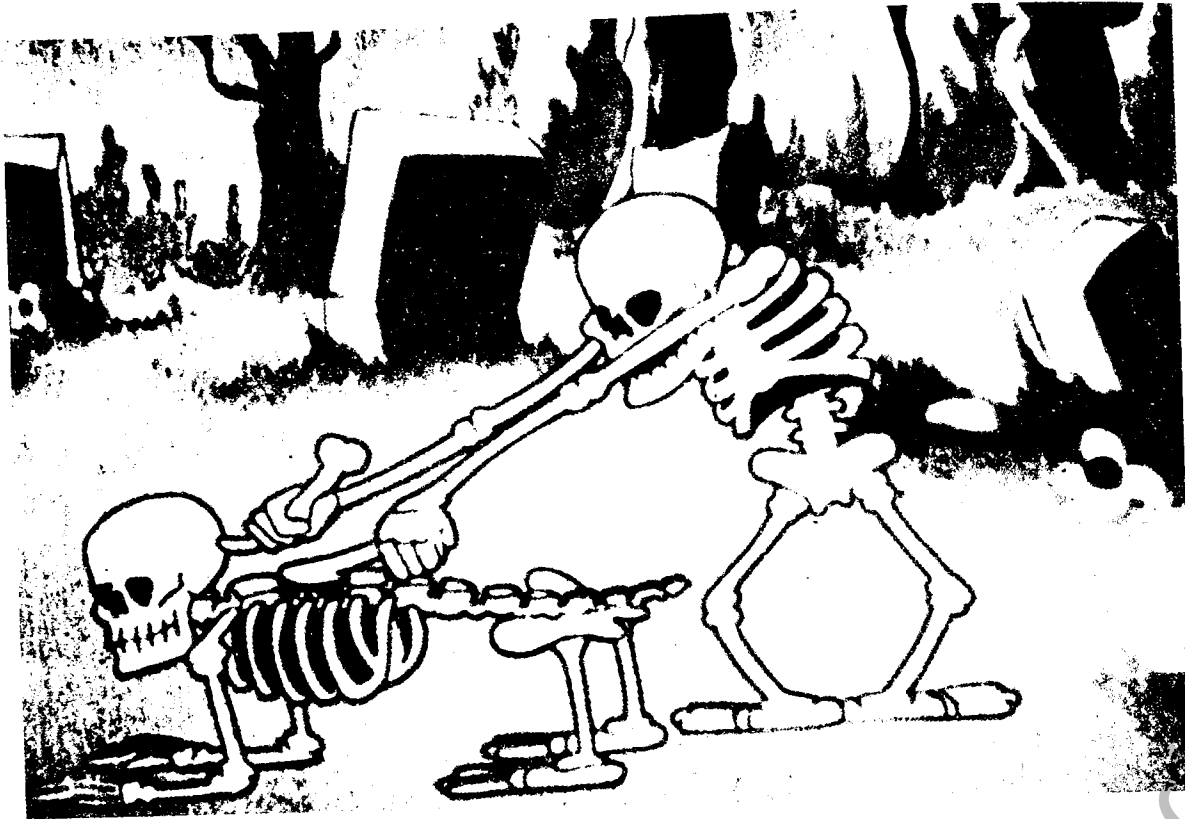
9. *Jungle Book*, φίλμ του Ζόλταν Κόρντα (1941)· στη Ρωσία: Μόγλης.

10. *Bathing Beauty*, του Ζώρζ Σίδνεϋ (1944).

11. Στο «Μικρό άλογο της Βιάτκα», τη μισοτελειωμένη μελέτη του για τό χρώμα, ό Σ.Μ. Άιζενστάιν γράφει: «Τό χρώμα στον Ντίσνεϋ, δεν με ίκανοποιεί... Τό χρώμα, από μουσική άποψη, δεν είναι όργανικό... Και τό χρώμα δε συμμετέχει στο κωμικό των καταστάσεων». (*Μπάμπι*, έτος 1942.)

12. *A Song to Remember* (*Τό Τραγούδι της Άνάμνησης*), φίλμ του Σάρλ Βιντόρ (1944).

13. Πρόκειται για τό *The Skeleton Dance*, πρώτο από τις «Silly Symphonies» (1928).



Γουόλτ Ντίσνεϋ. Πάνω: Silly Symphony. Κάτω: Φαντασία.



Δέν πρέπει νά ξεχνούμε ότι ό Ντίσνεϋ, όπως λένε, φέρει άκέραιη τήν εϋθύνη για ό,τι άφορα τήν άποτυχία τών τοπίων του: αντίθετα με μās τούς άλλους, πού είμαστε ύποχρεωμένοι νά κυνηγούμε τά έφε τής πραγματικής φύσης και νά τής ζητιανεύουμε γονατιστοί τά στοιχεία για τίς συμφωνίες κάποιου ήλιοβασιλέματος ή κάποιας άνατολής του ήλιου, κάποιο όμιγλώδες χάραμα ή τó φευγιό τών σύννεφων τής καταιγίδας, ό Ντίσνεϋ, αυτός, μένει ό μοναδικός αϋθέντης τής άτμόσφαιρας και τών στοιχείων του τοπίου του!

Άκόμη καλύτερα, τά μέσα τής δικής του τέχνης δίνουν στα στοιχεία του τοπίου — σε μιά πραγματική παραμόρφωση — δυνατότητες άπολύτως άπεριοριστες για νά ζήσουν και νά συγκινηθοϋν σε συμφωνία με τόν συγκινησιακό τόνο και τή δράση.

Έδώ είναι δυνατά και ένα πραγματικό *ξετύλιγμα* και μιά εξέλιξη *άποτελεσματική* του τοπίου, τó πέρασμα ενός στοιχείου από ένα τοπίο σε ένα άλλο — και όχι άποκλειστικά με τó μέσο ενός στενοκέφαλου πλάγιου τράβελινγκ, ή με τó μέσο ενός άπλου τράβελινγκ τής κάμερας πρós τά πίσω ή όποια άπομακρύνεται από τó χονδροειδές νατουραλιστικό συνονθύλευμα χρωμάτων του φόντου — όπως συμβαίνει, ως πούμε, στο *Μπάμπι*, όπου αυτό τó άποτέλεσμα είναι ιδιαίτερα δυσάρεστο.

Και ό να μην έφτανε αυτό, έρχεται νά προστεθει ή όλοσχερης στυλιστική ρήξη ανάμεσα στο σχέδιο τών προσώπων — επίπεδο, σε μέγεθος καθαρά συμβατικό — και τόν *επίπλαστο χαρακτήρα του τρισδιάστατου του ντεκόρ*, πού, φροντισμένα, έχει χυδαία χρώματα και όλη τήν επιμέλεια μιάς κίβδηλης εικονογραφίας.

Κι άκριβώς εκεί, ή γνωριμία του κινέζικου τοπίου θά μπορούσε ευρύτατα νά φανεί χρήσιμη, γιατί, εκτός από «έποχειακά» στοιχεία (χειμώνας, άνοιξη), τά τοπία αυτά έχουν, κάποτε, τήν προθέση νά εκφράσουν μιά «άτμόσφαιρα» συγκινησιακά φορτισμένη. Όστόσο, λησμονήθηκε ότι για νά επιτευχθει αυτό, μιά κάποια «άπουλοποίηση» τών στοιχείων του τοπίου είναι άπαραίτητη. Άντι γι' αυτό μās προσφέρουν ένα ντεκόρ πού θυμίζει λεπτοδουλεμένη έλαιογραφία, ένα ντεκόρ *επίμονα αντικειμενικό* τó όποιο, σε αντίθεση με τó κινέζικο τοπίο όπου μπορεί κανείς νά υποθέσει τά πάντα, *δέ βοηθει κατά κανένα τρόπο στη μετάβαση μιάς συγκινησιακής κατάστασης*.

Στο *Μπάμπι*, όπου δέν ύπήρχε πλέον πρόβλημα νά παρωδηθοϋν παράδοξα, αλλά έπρόκειτο για έναν *αϋθεντικό λυρισμό*, θά έπρεπε, άκριβώς, νά άρκεσθει στην άπαλή ρευστότητα τών μορφών του ντεκόρ και του βάθους, επιτρέποντάς τους νά συγχωνεύονται ή μιά μέσα στην άλλη και νά ανταποκρίνονται στις άλλαγές τής συγκινησιακής κατάστασης, συνθέτοντας μιά μουσική με πραγματική πλαστικότητα.

Έξ άλλου, ύπήρξε σφάλμα, πιστεύω, τó γεγονός ότι διατηρήθηκε για τó *Μπάμπι* τó ήδη γνωστό στίχο του Ντίσνεϋ, τó σχέδιο με τó συγκεκριμένο και κλειστό περιόγραμμα και τó πλαίσιο με τίς άμετάβλητες χρωματιστές βούλες.

Στά προηγούμενα έργα του Ντίσνεϋ αυτή ή τεχνική άντιστοιχεί άπόλυτα στη βασική και παράδοξη γοητεία του Μίκυ: ό Ντίσνεϋ ύποχρέωνε μιά μορφή αντικειμενικά παραστατική και κλειστή στον έαυτό της νά συμπερι-

φερθεί με τὸ ἀνετο καὶ στερημένον ὑλικότητα παιχνιδιῶν γραμμῶν τῶν ἐλεύθερων ἐπιφανειῶν. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κυριότερα ἐλατήρια τοῦ κωμικοῦ τῶν ἔργων του. Ἄλλὰ στὸ Μπάμπι πρόκειται γιὰ τελειῶς ἄλλο πράγμα.

Ἐδῶ ὁ λυρισμὸς κρατᾷ τὴν πρώτην θέσιν.

Σὲ ἓνα τοπίο, πού θὰ εἶχε βρεῖ τὴ λύση του κατὰ τρόπο ταιριαστό, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐνσωματωθῶν τὰ πρόσωπα μετὰ *συγκεκριμένα χαρακτηριστικά*—τὰ ὁποῖα γνωρίζουμε ἀπὸ τὸ κινεζικὸ σχέδιο— καὶ τὶς ἀπαλὲς χρωματιστὲς βούλες μετὰ ξεθωριασμένο περίγραμμα. Εἶναι καὶ αὐτὸ τυπικὸ γνώρισμα τῆς κινεζικῆς τέχνης, συγκεκριμένα στὴ ζωγραφικὴ, στὴν ἀπεικόνιση μικρῶν χνουδωτῶν ζώων— μικρῶν πιθήκων ἢ πουλιῶν.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι περισσότερο θλιβερὰ καὶ δυσάρεστα γιὰτὴ ἐνῶ στὰ προσχέδια τοῦ φιλμ Μπάμπι σκιαγραφεῖται κατὰ πῶς φαίνεται, ἢ τέλεια ἄρμονία τοῦ σχεδίου τῶν προσώπων καὶ τοῦ φόντου, ἢ τεχνικὴ τοῦ σχεδίου ἀλλὰ καὶ τῶν ἀναζητήσεων στὸν τομέα τοῦ ἔγχρωμου ἦταν πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ γιὰ τοῦ ὁποῖου τὴ φτώχεια μίλησα πρὸ πάντων¹⁴.

Μιὰ ταινία ἐξ ὀλοκλήρου σχεδιασμένη πού δὲν κατόρθωσε νὰ βρεῖ τὸν τρόπο τὸν γραφικὸ ὅσο καὶ τὸν ζωγραφικὸ γιὰ νὰ ἐκφράσει πλήρως τοὺς στόχους τῆς, μιὰ ταινία ἐξ ὀλοκλήρου σχεδιασμένη πού δὲν κατόρθωσε νὰ βρεῖ τὴ *στυλιστικὴ ἐνότητα τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν προσώπων* εἶναι προφανῶς ἓνα θέαμα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀποκαρδιωτικά.

Καὶ πολὺ περισσότερο, ἂν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι κάποτε αὐτὸ κατορθώθηκε ἀκόμη καὶ στὸ θέατρο, ὅπου χάρη στὸ χρῶμα καὶ τὸ φῶς, ὁ πραγματικὰ τριδιάστατος ἠθοποιὸς καὶ τὰ ἐπίπεδα στοιχεῖα τοῦ σκηنيκοῦ συγχωνεύονταν σὲ ἓνα σύνολο¹⁵!

Στὴν περίπτωση τοῦ δευτέρου φιλμ ἢ εἰκόνα δὲν εἶναι λιγότερο θλιβερή.

Στὴν πραγματικότητα, *ἀπὸ ἀποψη καθαρὰ πλαστικὴ* κάθε ἐπιφάνεια κάθε πλάνου εἶναι ἓνα εἶδος «τοπίου» ἔγχρωμου ἢ μονόχρωμου—ὄχι μετὰ αὐτὸ πού *εἰκονίζει* τὸ πλάνο, ἀλλὰ μετὰ τὴ *συγκινησιακὴ αἴσθησι* πού πρέπει νὰ ἀποπνέει, γινόμενη αἴσθησι ὡς ἓνα σύνολο στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ διαδοχικοῦ ξεδιπλώματος τῶν σεκάνς τοῦ μοντάζ.

Καὶ ἂν τέτοια πλάνα σκοπὸ ἔχουν νὰ ἀπηχῆσουν σὲ πλαστικὴ ἰσοτιμία μιὰ μουσικὴ τόσο ἔντονα ποιητικὴ ὅπως αὐτὴ τοῦ Σοπέν, φαίνεται πῶς θὰ ἦταν δύσκολο νὰ βρεθεῖ ἓνα πρόβλημα πιὸ ὑπέροχο καὶ πιὸ ἐνθουσιαστικὸ.

Νὰ δημιουργήσει κανεὶς τὴν ἔγχρωμη συμφωνία μιᾶς τρυφερῆς ὠρότητας (πού νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ Νυκτερινὰ καὶ Πρελούδια τοῦ Σοπέν) εἶναι ἓνας στόχος γεμάτος γοητεία.

Λοιπόν, ἀντὶ γι' αὐτὸ, τί βλέπουμε στὴν ταινία Σοπέν;

Ἐνα εἶδος χορτόσουπας ἀπὸ χρωματιστὰ ἀποσπάσματα πού τίποτε δὲν τὰ συνδέει οὔτε μεταξὺ τους, οὔτε μετὰ ἄλλα, οὔτε μετὰ τὴ λογικὴ τῶν αἰσθημάτων, οὔτε μετὰ κλίμα καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς, οὔτε—προπαντὸς—τὸ σπουδαιότερο ἀπὸ ὅλα—τὸ πλέον ἀπαραίτητο ἀπὸ ὅλα— μετὰ τὴ μοναδικότητα τοῦ ὕφους τῆς μουσικῆς σκέψης τοῦ συνθέτη!

Καὶ πάλι βρίσκουμε μπροστὰ μας μιὰν ἐπίμονη *χρωμογραφία* τῶν ἀπομονωμένων ἀντικειμένων, ἀντὶ τῆς κοινῆς καὶ αὐστηρῆς χρονικῆς σειρᾶς τῆν ὁποῖαν ἀποτελοῦν.

14. «Γνωρίζω μερικὰ ἀπὸ τὰ προσχέδια αὐτὰ ἀπὸ τὸ ὠραῖο βιβλίον τοῦ Ρομπέρτ Ντ. Φιλντ «The Art of Walt Disney» (1942, εἰκόνες 112-115 καὶ κυρίως 119).». Σημ. τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν.

15. Στὸ «Ἐνας ἔρωτας τοῦ Τσέχοφ», τὸ τελευταῖο φιλμ τοῦ Σεργκέι Γιούτζεβιτς, τὸ ντεκόρ κατὰ τρόπο πειστικὸ σὲ χρῶμα ὁμοιογενὲς καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ὅλο ζωντάνια ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο τέλεια ἄρμονικῶ, γεμάτο γοητεία καὶ χιούμορ.

Πάλι τὸ παιχνίδι μετὰ τὰ *χρωματιστὰ ἀντικείμενα* καὶ ὄχι μετὰ τὸ *χρῶμα τῶν ἀντικειμένων*.

Αὐτὴ ἢ ἀποτυχία εἶναι ντροπὴ γιὰ τὸν κινηματογράφου, τὴ στιγμή πού καὶ τὸ θέατρο ἀκόμη—καί, συγκεκριμένα, σὲ μουσικὴ τοῦ Σοπέν—εἶχε πετύχει νὰ ἐρμηνεύσει μετὰ ἐκπληκτικὴ λεπτότητα τὴν *ἔγχρωμη ἠχητικότητα τῆς μουσικῆς* σὲ μιὰ *σκηνικὴ δράση πλαστικὴ καὶ ἔγχρωμη*.

Θυμᾶμαι ἀκόμη τὸ μπαλέτο «Σοπινιάννα» σὲ σκηνοθεσία τοῦ Φόκιν στὸ πρῶν θέατρο Μαρίνσκυ¹⁷ καί, ἂς ἔχουν περάσει καμιά τριανταριά χρόνια, συγκατατῶ τὴν αἴσθησι τῆς ὀλοκληρωτικῆς συγχώνευσις τῆς μετατόπισις τῆς μουσικῆς καθὼς καὶ τῆς μετατόπισις τοῦ χρώματος—ἀπὸ τὸ ἀσημί στὸ βιολετὶ καὶ ἀπὸ τὸ ἄσπρο στὸ ἀπαλὸ γαλάζιο, καὶ πῶς τὸ φῶς καὶ τὸ χρῶμα ἀπηχοῦσαν τὴν γεμάτη ποιήσι κίνηση τῶν χορευτῶν καθὼς αὐτὴ ἔσβηνε, γλιστρώντας πάνω στὴ λευκότητα τῆς φούστας τους...

Ἐξακολουθῶ νὰ πιστεύω ἀκλόνητα ὅτι τὰ προβλήματα σχετικά μετὰ τὸ χρῶμα θὰ λυθῶν, συγκεκριμένα, ἀπὸ τὴν κινηματογραφία μας, ἢ ὁποῖα ἤδη ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, βεβαιώνει τὴν ξεκάθαρη τάσι τῆς νὰ γίνῃ «ἔγχρωμη» καὶ ὀπτικο-ακουστικὴ.

Τὸ ἴδιο ἔγραφα στὸ «Κινογκαζέτα» κατὰ τὸ 1940 (τὸ Νο τῆς 29.5.40: «Ὅχι μετὰ χρῶματα, ἀλλὰ ἔγχρωμη»)¹⁸.

«...Οἱ καλύτερες ἐργασίαι τῶν ὀπερατέρ μας εἶναι στὴν πραγματικότητά, ἀπὸ καιρὸ, δυναμικὰ ἔγχρωμες.

Χωρὶς ἀμφιβολία, πρόκειται ἀκόμη γιὰ μιὰ «μικρὴ παλέτα», γιὰ ἓνα διαπασῶν ἄσπρο-γκρίζο-μαῦρο, ἀλλὰ ποτὲ τὰ καλύτερα ἔργα δὲ δίνουν τὴν ἐντύπωσι ὅτι ἔχουν αὐτὴ τὴν «τριχρωμία» λόγω ἑλλειψῆς ἐκφραστικῶν μέσων.

Ἐπιπλέον, σὲ αὐτὰ τέτοια δύναμι ζωγραφικῆς σύνθεσις πού θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ ἓναν προϋπολογισμένο αὐτοπεριορισμὸ στοὺς δασκάλους ὅπως ὁ Τισέ, ὁ Μόσκιβιν, ὁ Κοσμάτοφ¹⁹, ὁ ὁποῖος, ὅπως φαίνεται, ἤθελε νὰ ἐκφραστεῖ ἀποκλειστικὰ μέσω τῶν τριῶν χρωμάτων: ἄσπρο, γκρίζο, μαῦρο ἀντὶ γιὰ ὀλόκληρὴ τὴν δυνατὴ χρωματικὴ κλίμακα.

Ἐπιπλέον, ὁ Τισέ, περιοριζόμενος σὲ κάποιον μέρος τῆς εἰσαγωγῆς τῆς «Γιολάντας», ὁ Τσαϊκόφσκυ ἐκφράζεται μόνο μετὰ πνευστὰ ὄργανα.

Καθὼς ἐπίσης στὸ «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα», τοῦ Τσαϊκόφσκυ²⁰, στὴ δεύτερη πράξι τοῦ μπαλέτου, ξαφνικὰ, τὰ μαντολίνα, μόνον αὐτὰ, ἀρχίζουν νὰ μιλοῦν ἀντὶ γιὰ ὅλη τὴν ὀρχήστρα.

«Στὶς καλύτερες ἐργασίαι τῶν ὀπερατέρ μας, τὸ μαῦρο, τὸ γκρίζο καὶ τὸ ἄσπρο δὲν ἀφήνουν ποτὴ τὴν αἴσθησι τῆς ἀπουσίας τοῦ χρώματος, ἀλλὰ πάντοτε μιὰ συγκεκριμένη χρωματικὴ κλίμακα, μέσα στὴν ὁποῖα (ἢ στὶς παραλλαγῆς τῆς ὁποῖας) περιέχονται ὄχι μόνον ἢ πλαστικὴ ἐνότητα τῆς εἰκόνας τοῦ φιλμ, ἀλλὰ ἐπίσης ἢ θεματικὴ ἐνότητα καὶ ἢ κίνηση ὀλόκληρου τοῦ ἔργου.

Ἐπιπλέον, ἡ γκρίζα τονικότητα ὑπῆρξε ἢ κλίμακα τοῦ Ποτέμκιν. Τρία στοιχεῖα τὴν ἀποτελοῦσαν: τὸ σκληρὸ καὶ στιλπνὸ γκρίζο τῶν πλευρῶν τοῦ θωρηκτοῦ, ἢ ἀπαλὴ τονικότητα τοῦ γκρίζου πού σκιαζόταν ἀπὸ τὴν ὀμίχλη θυμίζοντας Οὐίστλερ, καὶ ἓνα τρίτο στοιχεῖο τὸ ὁποῖο, θὰ μπορούσε νὰ πεί κανεὶς, περιεῖχε τὰ δύο πρῶτα, παίρνοντάς ἀπὸ τὸ ἓνα τὴν στιλπνότητα καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο τὴν ἀπαλότητα—οἱ μεταβολῆς τῆς ἐπιφάνειας τῆς θάλασσας, πάντοτε στὴν ἴδια κλίμακα τοῦ γκρίζου.

16. Στὸν Ἀιζενστάιν ἢ λέξι λαμβάνεται πάντοτε μετὰ τὴ μουσικὴ τῆς σημασία.

17. Ἡ πρεμιέρα αὐτοῦ τοῦ μπαλέτου τοῦ Μιχαὴλ Φόκιν (1880-1942) ἦταν κατὰ τὸ 1907 στὸ θέατρο Μαρίνσκυ, ἢ Ὁπερα τοῦ Πέτερσμπουργκ.

18. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ μεταφράστηκε στὰ γαλλικὰ μετὰ τὸν τίτλο «Τὸ χρῶμα στὸν κινηματογράφου ἢ ὁ ἔγχρωμος κινηματογράφος», στὸ «Σκέψεις ἐνὸς κινηματογραφιστῆ».

19. Ἐντουάρ Τισέ (1897-1961), τακτικὸς ὀπερατέρ τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν. Ἀντρέι Μόσκιβιν (1901-1960), ἀνήκε στὴν ὀμάδα «Feks» τοῦ Κοζίντσεφ καὶ Τράουμπεργκ τῶν ὁποῖων γύρισε ὅλα τὰ φιλμ, ἐπίσης εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὶς φωτογραφίαι τῶν ἐσωτερικῶν τοῦ Ἰβάν ὁ Τρομερός. Λεονίντ Κοσμάτοφ (γεν. 1901) ἐργάστηκε μετὰ τὸν Γκιούλη Ράιζμαν καὶ τὸν Γκοργκόρη Ροσσάλ, γύρισε μετὰ τὸν Ντοβζένκο ἓνα ἐνδιαφέρον ἔγχρωμο φιλμ, τὸ Μιτσούριν (μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν).

20. Lapsus calami τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν πού ὑπαινίσσεται τὸ μπαλέτο τοῦ Σεργκέι Προκόφιεβ.



Τὸ Παλὸ καὶ τὸ Καινούριο (Ἡ γενικὴ γραμμὴ)



«Στὸ φιλμ αὐτὸ τὸ γκριζο ξεχυνόταν ὡς τὰ ἄκρα.
«Στὸ μαῦρο χρῶμα. Μαῦρες μπλοῦζες τοῦ προσωπι-
κοῦ τῆς διακυβέρνησης τοῦ πλοίου καὶ τὰ μαῦρα πλάνα
τῆς νυχτερινῆς ἀγωνίας.

«Καὶ στὸ ἄσπρο χρῶμα.

Τὸ ἄσπρο καραβόπανο τῆς σκηνῆς τῆς ἐκτέλεσης. Τὰ
ἄσπρα πανιά τῶν πλοιαρίων ποὺ ὀρμουσαν πρὸς τὸ
θωρηκτό. Τὸ πέταγμα τῶν ἄσπρων μεπερέδων τῶν ναυτῶν
κατὰ τὸ τέλος τῆς ταινίας — ποὺ ἦταν σὰ μιὰ ἐκρηξη τοῦ
πνιγηροῦ σάβανου ποὺ καταστράφηκε ἀπὸ τὸ ἐπαναστα-
τικὸ κύμα τοῦ ἔτους 1905.

«Ὁ Ὀχτώβρης ἦταν ἐξ ὀλοκλήρου σὲ τόνο μαῦρο-
βελουτέ. Μὲ τὴ μαύρη στιλπνότητα ποὺ ἔχουν μέσα στὴ
φύση τὰ μνημεία, οἱ γκριλιες καὶ τὰ πλακόστρωτα κάτω
ἀπὸ τὴ βροχὴ — καί, στὴ φωτογραφία, ὁ χρυσοῦς, τὰ
ἐπιχρυσωμένα καὶ ὁ μπρούντζος. Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Καινού-
ριο» εἶχε τὸ ἄσπρο ὡς βασικὸ χρῶμα. Τὸ σοβκὸς ἄσπρο.
Τὰ σύννεφα. Τὸ γάλα. Τὰ λουλούδια. Στὰ γκριζὰ μοτίβα
τῆς ἀρχῆς — ἡ ἀθλιότητα. Στὰ μαῦρα μοτίβα — τὰ ἐγκλή-
ματα καὶ τὰ ἀδικήματα. Τὸ ἄσπρο παρεμβαλλόταν πάλι
καὶ πάλι, ἄσπρο συνδεδεμένο μὲ τὸ θέμα τῆς χαρᾶς καὶ μὲ
τις νέες μορφές τῆς κοινοβιακῆς οἰκονομίας. Τὸ ἄσπρο
χρῶμα γεννιόταν στὴν ταινία στὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς τῆς
πιὸ μεγάλης ἔντασης: τῆ σκηνῆς τῆς ἀναμονῆς τῆς πρώτης
σταγόνας ἀπὸ τὴν κεντρόφυγο. Καί, ἐμφανιζόμενο μὲ
αὐτὴ τὴ σταγόνα, τὸ ἄσπρο χρῶμα — σὲ πλάνα ἀπὸ τὸ
σοβκὸς, σὲ ποταμοὺς γάλακτος, σὲ κοπάδια
πουλερικῶν — ἐρχόταν νὰ φέρει στὴν ὁθόνη τὸ θέμα τῆς
χαρᾶς.

«Στὸ φιλμ *Τὸ Θωρηκτὸ Ποτέμκιν*, τὸ κόκκινο χρῶμα
τῆς σημαίας εἰσέβαλε κατὰ θριαμβευτικὸ τρόπο, προπαν-
τὸς ὅμως ἦταν ἀποτελεσματικὸ γιατί δὲν ἐπρόκειτο μόνο
γιὰ τὸ χρῶμα, ἀλλὰ κατὰ κύριο λόγο, γιὰ τὴ σημασία²².

«Καὶ θίγοντας τὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα
στὸν κινηματογράφο, ἀκριβῶς αὐτὸ πρέπει κανεὶς νὰ
σκέφτεται: τὸ νόημα, τὴ σημασία τοῦ χρώματος.

Μὲ λιγότερη σαφήνεια ἀπὸ ὅ,τι στὸν Τισέ καὶ κατὰ
τρόπο λιγότερο ἐπίμονο στὴ λογικὴ του, τὸ ἴδιο παιχνίδι
ἐπαναλαμβάνεται στὸν Γκολόβνια²³, στὸ φιλμ *Ἡ Μάνα*:
ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μὲ ἓνα μαῦρο ἐλαιῶδες: μπότες, νυχτερινὴ
ἔρευνα καὶ φωτισμὸς ἀ λὰ Ρέμπραντ — περνώντας ἀπὸ τὸ
μονόχρωμο γκριζο τῆς φυλακῆς — πρὸς τὴ λευκότητα τῶν
πάγων, περισσότερο τονισμένη ἀπὸ τὶς σκοτεινὲς ἀν-
θρώπινες μάζες μὲ τὰ φεγγοβόλα πρόσωπα.

«Διατηρώντας ὅλες τὶς ιδιότητες τοῦ βωβοῦ κινημα-
τογράφου στὴν περιοχὴ αὐτὴν, καί, συγκεκριμένα, κατα-
πλήσσαντας τὸν ξένο τύπο γιατί ἐδῶ δὲν εἶναι τὸ παραδο-
σιακὸ μαῦρο χρῶμα τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται στοὺς κακοὺς,
ἀλλὰ ἓνα ἐκθαμβωτικὸ ἄσπρο· ὁ Νέφσκυ²⁴ φτάνει ἀκόμη
μακρύτερα στὴν κατεύθυνση αὐτὴ.

Ἔνας θεὸς ξέρει πῶς, μὲ ποιὲς τεχνολογικὲς ὑπεκ-
φυγές, πάντως ὁ Τισέ πετυχαίνει κάποτε — ἀναμφι-
σβήτητα, ἀπτά — μιὰ πραγματικὰ χρωματικὴ ψευδαί-
σθηση.

«Ἐγὼ ὁ ἴδιος, πιάνω τὸν ἑαυτὸ μου νὰ βλέπει τὸν
συρᾶνὸ γαλάζιο στὴ μάχη πάνω στὸν πάγο, καὶ τὸ
χορτάρι τῆς ἀρχῆς πρασινωπὸ γκριζο. Ὅπως ἔχω μπρο-
στὰ στὰ μάτια μου τὶς σεκὰνς τῆς «ταφῆς τοῦ Μπάτκο
Μποζζένκο»²⁵ — χρυσαφὶ ποὺ μεταβάλλεται ὡς τὸ λουλακὶ
καὶ τὶς σεκὰνς τῆς ἀρχῆς τοῦ *Ἰβάν*²⁶ μπλε-πράσινο.

«Μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, αὐτὰ τὰ «χρωματοστοι-

21. Κατ' ἀρχὴν εἶχε τιτλοφορηθεῖ *Ἡ γενικὴ γραμμὴ* (*La ligne générale*) καὶ αὐτὸς ὁ τίτλος διατηρήθηκε στὰ γαλλικά.

22. Βίκτορ Σκλόβσκι ἔγραφε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: «Τὸ χρῶμα τὸ κόκκινο εἶναι χρησί-
μο; ... Νομίζω πὼς ναί. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ καταλογίσει στὸν καλλιτέχνη τὸ γεγονός πὼς κατὰ τὴ διάρκειά τῆς προβολῆς δὲ χειροκροτοῦν τὸν ἴδιον ἀλλὰ τὴν Ἐπανάσταση». («Πέντε φυλλάδια γιὰ τὸν Ἀϊξενστάιν», 1928).

23. Ἀνατόλη Γκολόβνια (γεν. τὸ 1901), καθηγητῆς στὸ V.G.I.K., γύρισε περίπου ὅλα τὰ φιλμ τοῦ Βσέβολοντ Πουντόβκιν.

24. Εἶναι περίεργο ὅτι ἐπιμένουν νὰ γράφουν «Newski» ἐνῶ γράφουν ὀρθῶς «Né-
va». (Nevsky σημαίνει «ἀπὸ τὴ Νένα»). Καὶ νὰ γιατί ὁ ἄνθρωπος — λεξικὸ τῆς «Europa I» καλεῖ τὸν ἀκροατὴ νὰ δοῦν τὸ ὠραῖο φιλμ «Ἀλεξάντρ Νεβ-Κι» — μὲ ἐγγλέζικη προφορά!

25. Στὸ φιλμ *Chtchors* τοῦ Ἀλεξάντρ Ντοβζένκο (1939).

26. Πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία τοῦ Ντοβζένκο (1932).

χειά» μιὰς ὄχι ἔγχρωμης φωτογραφίας —σύμφωνα μὲ τὴν ὀρολογία— ἀπέκτησαν ἰδιαιτέρη σημασία. Γιατί, ἀκριβῶς, μὲ τὶς ἰδιότητες αὐτῆς τῆς φωτογραφίας πραγματοποιεῖται ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἡ σύζευξη ἢ πλέον λεπτὴ τοῦ ἤχου καὶ τῆς εἰκόνας— ἡ μελωδικὴ σύζευξη...».

Γιὰ νὰ τελειώσω, δὲν θὰ ἀποφύγω νὰ ἀναφέρω ἐδῶ ἓνα θαυμάσιο παράδειγμα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία μιᾶς ὀπτικο-ακουστικῆς συμφωνίας ἢ ὁποῖα, εἰς ἐπίμετρον, εἶναι μονόχρωμη ὡς πρὸς τὸ χρῶμα, παρουσιάζοντας μιὰν ἐκθαμβωτικὴν ποικιλίαν σὲ ποιότητα καὶ σὲ ἀποχρώσεις διαφορετικῶν ὑλῶν.

Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ γοητευτικὰ παραδείγματα «συμφωνικῆς» δομῆς τοῦ Ζολά, παρμένο ἀπὸ τὴ σκηνὴ πού ἀναφέρεται στὶς «Ἐκπτώσεις λευκῶν εἰδῶν» ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Γιὰ τὴν εὐτυχία τῶν κυριῶν»:

—ὦ! Ἐκπληκτικό! ἐπαναλάμβαναν αὐτῆς οἱ κυρίες. Ἀνήκουστο! «Δὲν κουράζονταν ἀπὸ τὸ τραγούδι αὐτὸ γιὰ τὸ ἄσπρο, τὸ ὁποῖο ὑμνοῦσε τὰ ὑφάσματα ὀλόκληρου τοῦ οἴκου. Ὁ Μουρὲ δὲν εἶχε ἀκόμη κάνει τίποτε τὸ πιὸ σπουδαῖο, αὐτὸ ἦταν μιὰ ἰδιοφυῆς ἰδέα τῆς τέχνης του τῆς βιτρίνας. Κάτω ἀπὸ τὸ κατρακύλημα αὐτῆς τῆς λευκότητος, μέσα στὴν ὀλοφάνερη ἀταξία τῶν ὑφασμάτων, πεσμένων σὰ στὴν τύχη ἀπὸ ξεκοιλιασμένες θῆκες, ὑπῆρχε μιὰ φράση ἁρμονικῆ, τὸ ἄσπρο συνεχῆς ἀναπτυσσόταν σὲ ὅλους τοὺς τόνους, γεννιόταν, αὔξαινε, ἀνθίζε μὲ τὴν περίπλοκη ὀρχήστρωση μιᾶς φούγκας μαέστρου, τῆς ὁποίας τὸ ἀδιάκοπο ξεδίπλωμα συνεπαίρνει τὶς ψυχῆς σὲ ἓνα πέταγμα ὄλο πιὸ ψηλά! Τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ ἄσπρο, καὶ ποτὲ τὸ ἴδιο ἄσπρο, κάθε λογῆς ἄσπρο, τὸ ἓνα πιὸ ἄσπρο ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ ἓνα ἀντίθετο ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἓνα συμπληρωματικὸ τοῦ ἄλλου, φθάνοντας ὡς τὸ ἐκθαμβωτικὸ ἄσπρο τοῦ φωτός. Αὐτὸ ξεκινούσε ἀπὸ τὸ θαμπὸ ἄσπρο τοῦ χασέ καὶ τοῦ μπαμπακεροῦ, ἀπὸ τὸ θολὸ ἄσπρο τῆς φανέλας καὶ τῆς τσόχας, κατόπιν ἔρχονταν τὰ βελούδα, τὰ μεταξωτά, τὰ ἀτλάζια, μιὰ ἀνερχόμενη κλίμακα, τὸ ἄσπρο πού λίγο-λίγο ἄναβε ὥσπου τελείωνε σὲ μικρὲς σπίνθες στὰ ἐνδιάμεσα τῶν πτυχώσεων· καὶ τὸ ἄσπρο πετοῦσε μὲ τὴ διαφάνεια τῶν παραπετασμάτων, γινόταν λάμψη ἐλεύθερη μὲ τὶς μουσελίνες, τὶς γκιπούρ, τὶς νταντέλες, τὰ τούλια κυρίως, τὰ τόσο ἑλαφρὰ πού ἦταν θαρρεῖς ἢ νότα ἢ ὑστατὴ κι ἢ χαμένη, ἐνῶ τὸ ἀσήμι τῶν ἀνατολίτικων μεταξωτῶν τραγουδοῦσε δυνατὰ, στὸ βάθος τοῦ πελώριου δωματίου...».

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἔχει ἰδιαιτέρη θέση ἐδῶ, στὸ τέλος τῆς ἐργασίας μας. Κι ὄχι μόνο γιὰ τὸ προσφέρει ἓνα λαμπρὸ, ἓνα ἐξαισιό μοντέλο γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ταιριάζει νὰ λύνονται τὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα, ὁποιοσδήποτε κι ἂν εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς χρωματικῆς κλίμακας πού ὁ καλλιτέχνης διαθέτει (καί, σχετικὰ μὲ αὐτὸ, δὲν θὰ ἦταν ἄτοπο νὰ θυμηθοῦμε καὶ νὰ ξαναδιαβάσουμε ἀδιάκοπα τὰ ἄλλα μυθιστορήματα τοῦ ἐκπληκτικοῦ αὐτοῦ χρωματογράφου δασκάλου — τοῦ Ἐμίλ Ζολά²⁷).

Ἄλλα πρὶν ἀπὸ κάθε τί, ἴσως, ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ ἐνόραση τῶν φαινομένων τοῦ πραγματικοῦ, τόσο χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἀντίληψη καὶ γιὰ τὴν ἀφηγηματικὴ τέχνη τοῦ Ζολά, ἔχει, ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις, ἐπενεργήσει στὴ διεργασία τῆς μεθόδου τῆς ὀπτικῆς μουσικῆς τοῦ βιβλιοκίνητου κινηματογράφου μας.

Γιὰ τὸ προσωπικὸ μου μερίδιο πού ντροπῆ ἀπὸ αὐτὸ τὸ κοινὸ ἔργο, δὲ θὰ νιώσω ποτὲ ντροπῆ, νὰ «πίνω εἰς



Τὸ Χρῆμα τοῦ Μαρσέλ Λ' Ἐρμιπέ



Νανά τοῦ Ζὰν Ρενουάρ

27. Μαζὶ μὲ τὸν Μωπασάν, ὁ Ζολά εἶναι ἀπὸ τοὺς περισσότερο ἀγαπημένους ξένους συγγραφεῖς τῶν Ρώσων.

ὕγειαν» —ὄσο καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους μου δασκάλους²⁸— τοῦ μεγάλου δασκάλου τῆς ὀπτικῆς μουσικῆς — Ἐμίλ Ζολά.

Εἶναι παράξενο νὰ σημειώσω ὅτι ἡ λογοτεχνικὴ παράδοση τῆς «μὴ ἀδιάφορης φύσης», προερχόμενη κατὰ μέγαλο μέρος ἀπὸ τὸν Ζολά, ἐπαναφέρθηκε ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ δική μας κινηματογραφικὴ παράδοση στὸν δικὸ μας βουβὸ κινηματογράφο.

Εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ ὅτι ἀκόμη οἱ προσαρμογῆς τοῦ Ζολά στὴν ὀθόνη: καὶ ἡ *Τερέζ Ρακέν*²⁹, καὶ *Τὸ Χρῆμα*³⁰, γυρισμένο παλαιότερα μὲ τὴ «μοντερνίστικη» τεχνικὴ, καὶ ἡ *Νανά*³¹ τοῦ Ρενουάρ ἀγνόησαν παντελῶς ἓνα στοιχεῖο ἐκπληκτικὸ καὶ τόσο βαθιὰ μουσικοκινηματογραφικὸ τοῦ μεγάλου Γάλλου.

Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ εἶναι ἰδιαιτέρα ἐξοργιστικὴ —τὴ στιγμὴ μάλιστα πού τὸ ἐπίπεδο ἐρμηνείας εἶναι ἀπόλυτα ἱκανοποιητικὸ— σὲ ἓνα ἔργο τόσο συγκλονιστικὸ στὸν δυναμικὸ πλοῦτο του ὅπως τὸ *Ἀνθρώπινο κτήνος*³². Στὴν ταινία αὐτὴ δὲν εἶδαμε τίποτε ἀπὸ τὴν καταπληκτικὴ συμφωνία τοῦ σιδηροδρόμου, τῶν ἀτμομηχανῶν, γραμμῶν, λαδιοῦ τῶν μηχανῶν, κάρβουνου, ἀτμοῦ καὶ σηματοδοτῶν, ὅλα ὅσα ἐμπνέουν τόσο πάθος μὲ τὸ ρυθμὸ, τὸ τέμπο, τὸ χρῶμα, τὴν οὐσία καὶ τὸν ἦχο στὸ ἴδιο τὸ μυθιστόρημα.

Κάποια ἀμυδρὰ περάσματα τραίνων, γυρισμένα λὲς καὶ ἦταν ἐπίκαιρα... Κάποιες γωνιὲς σταθμῶν, ἀνέκφραστον. Δυὸ-τρεῖς ἀποβάθρες ξηρῆς... Ἴσως ὅλα αὐτὰ ἀντιστοιχοῦσαν στὶς ξεπερασμένες καὶ σχολαστικὲς «ὀδηγίες» τῆς νατουραλιστικῆς σχολῆς, ἀλλὰ δὲν ἐβρισκε κανεὶς οὔτε ἓναν κόκο ἀπὸ τὴν ὀρμὴν καὶ τὸν παλμό, τὸ πάθος καὶ τὸ λυρισμὸ πού ὑπάρχουν στὶς σελίδες τοῦ μεγάλου μάγου, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα, ποιητῆ: τοῦ Ζολά.

Κι ἐκεῖ εἶναι ἴσως τὸ κλειδί τοῦ μυστηρίου —ὁ λόγος γιὰ τὴν ἀκριβῶς σὲ ἐμᾶς, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἰδιαιτέρα δραστηρίας περιόδου τῆς κινηματογραφίας μας, ἀνθῆσε τόσο πλούσια ὁ πρόγονος τοῦ ὀμιλοῦντος κινηματογράφου— ὁ κινηματογράφος τῆς «μὴ ἀδιάφορης φύσης».

Γιατὶ —τί σὸ καλὸ!— ἡ «μὴ ἀδιάφορη φύση» εἶναι κατ' ἀρχὴν μέσα σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους: ὅ,τι εἶναι μὴ ἀδιάφορο πρῶτον, δὲν εἶναι ἡ φύση πού μᾶς περιβάλλει, ἀλλὰ ἡ ἴδια μας ἡ φύση —ἡ φύση τοῦ ἀνθρώπου· ὁ ἀνθρώπος πλησιάζει τὸν κόσμον τὸν ὁποῖον ἐπαναοικοδομεῖ ὄχι μὲ ἀδιαφορία ἀλλὰ παθιασμένα, δραστήρια καὶ ὡς δημιουργός.

Καὶ ἡ ὀρμητικὴ ἀνοικοδόμησις τῆς φύσης στὴν τέχνη εἶναι σὰ μιὰ εἰκόνα αὐτῆς τῆς ρωμαλέας ἀνοικοδόμησις τοῦ κόσμου τὴν ὁποῖαν ἐπιχείρησε ἡ δοξασμένη γενιά μας.

Γιατὶ ὅ,τι μᾶς περιβάλλει δὲν εἶναι ὁ κόσμος «μὲ τὰ μάτια ἐνὸς ταμπεραμέντου»³³, ἀλλὰ ἓνας κόσμος πού δημιουργήθηκε καὶ πού δημιουργεῖται ἐκ νέου σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγῆς αὐτοῦ τοῦ ἐπαναστατικοῦ ταμπεραμέντου καὶ δημιουργοῦ τῆς ἐξαιρετικῆς χώρας μας καὶ τῆς ἐξαιρετικῆς ἐποχῆς μας. Καὶ ἡ μὴ ἀδιαφορία τῆς ἴδιας τῆς ἀνθρώπινης φύσης μας, πού συνεργάζεται στὸ μέγαλο ἱστορικὸ ἔργο πού ἐπιχειρήθηκε ἀπὸ ὅ,τι καλύτερο εἶχε ἡ ἀνθρωπότητα, εἶναι τὸ ἀφθαρτὸ ἐξέγγυο τῆς ἀθάνατης οὐσίας τῶν μεγάλων τεχνῶν πού, μὲ ὅλα τὰ μέσα πού τοὺς παρέχονται, ὑμνοῦν τὴ μεγαλωσύνη τοῦ Ἀνθρώπου — χτίστη καὶ δημιουργοῦ³⁴.

28. Ἐκ τῶν ὁποίων πρῶτα, ὁ ἀνακαινιστὴς τοῦ θεάτρου Βσέβολοντ Μέγερχολντ.

29. Φίλμ γυρισμένο στὴ Γερμανία ἀπὸ τὸν Ζὰν Φεντέρ (1928).

30. Φίλμ τοῦ Μαρσέλ Λ' Ἐρμιπέ (1927).

31. Φίλμ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ (1926).

32. Φίλμ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ (1938).

33. Στὰ ρώσικα ἢ γαλλικὰ αὐτὴ λέξη ἔχει πάντοτε θετικὴ σημασία. Δὲ λέγεται στὰ ρώσικα «ταμπεραμέντο ψυχρὸ, λυμφατικό» κτλ.

34. Ἔτσι τελειώνει τὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν, ἀπὸ τὸ ὁποῖο δημοσιεύσαμε μεγάλα ἀποσπάσματα.

Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔργου μὲ τίτλο ὅμοιον μὲ ἐκεῖνον τοῦ βιβλίου: «Ἡ μὴ ἀδιάφορη φύση», ἀρχικὰ προοριζόταν γιὰ τὸ ἀπάνθισμα γιὰ τὰ 20 χρόνια τοῦ φίλμ *Τὸ Θαρηκτὸ Ποτέμκιν*. Τὸ ἀπάνθισμα αὐτὸ ἐπιτέλους κυκλοφορεῖ, ἀλλὰ καινούρια ντοκουμέντα ἔχουν ἀντικαταστήσει τὰ ἤδη γνωστὰ κείμενα —ὅπως αὐτὸ ἐδῶ. Ἄρθρο ἀπὸ τὰ «Διαλεχτὰ Ἔργα τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν» πού δημοσιεύτηκαν ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Σεργκέι Γιούτκεβιτς ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις «Iskousstvo», Μόσχα. Ἐπιλογή, μετάφραση καὶ σημειώσεις τοῦ Λούντα καὶ Ζὰν Σνίτσερ. Κοπυράιτ «Cahiers du Cinéma».

Μετάφραση: Μαίρη Κοτσανάρου

Γιώργος Χρονᾶς / ΒΙΒΛΙΟ 1
Ἀθήνα 1973, 40 δρχ.

Γιώργος Χρονᾶς ΟΙ ΛΑΜΠΕΣ
Μὲ σχέδια τοῦ Γιάννη Τσαρούχη
Πολύτροπον 1974, 70 δρχ.

Νίκος Ἀλέξης Ἀσλάνογλου ΑΡΓΟ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟ
Πολύτροπον 1974, 50 δρχ.

Κεντρικὴ Πώληση: Βιβλιοπωλεῖο «Δέντρο», Χαριλάου Τρικούπη 13, τηλ:
606393, Ἀθήνα.
Γιὰ τὴν Βόρειο Ἑλλάδα: Γ.Ι. Μπάζιος - PRESS. Μ. Ἀλεξάνδρου 104, καὶ
Μητροπόλεως 90, τηλ: 235736 καὶ 260412. Θεσσαλονίκη.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 74»



αρχιτεκτονικά θέματα

9 τόμοι (1/1967-9/1975)

θέματα χώρου+τεχνών

6 τόμοι (1/1970-6/1975)

Ἐτήσιες ἐπιθεωρήσεις
Ἐκδότης-διευθυντής: Ὁρέστης Β. Δουμάνης
Κλεομένους 5 καὶ Λουκιανού, Ἀθήνα 139, Ταχ. Θυρίδα 545,
τηλ. 713.916 καὶ 725.930

Τὰ ἔργα καὶ οἱ ἰδέες πού ἐπιρεάζουν καὶ διαμορφώνουν
τὸ ἀνθρωπογενὲς περιβάλλον στὴ χώρα μας

Ἐνημέρωση γιὰ τὶς ἀντίστοιχες ἀναζητήσεις καὶ ἐπιτεύξεις
σὲ ἄλλες χώρες

Μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου
καὶ τῆς πολιτιστικῆς μας παραδόσεως

Στόχος: ἡ δημιουργία ἐνὸς ὄργανου προβολῆς
τῆς διεπιστημονικῆς συνεργασίας στὰ θέματα τοῦ τεχνητοῦ
περιβάλλοντος καὶ τῆς συνεργασίας ἀρχιτεκτονικῆς,
εἰκαστικῶν καὶ ἐφαρμοσμένων τεχνῶν

Ἀρχιτεκτονική, πολεοδομία, εἰκαστικὲς καὶ ἐφαρμοσμένες
τέχνες, βιομηχανικὸ σχέδιο, γραφικὲς τέχνες

οικισμοὶ στὴν ἐλλάδα

Ἐπιμέλεια Ὁρέστη Β. Δουμάνη καὶ Paul Oliver
Ἐκδόση «Ἀρχιτεκτονικῶν Θεμάτων»

Γράφουν οἱ καθηγητὲς Ρ. Ολίβερ, Γ. Λάββας, Χ. Μπούρας,
Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ζήβας, Δ. Φατούρος καὶ
οἱ ἀρχιτέκτονες Α. Radford, G. Clark, Α. Πολυχρονιάδης,
Κ. Χατζημηχάλης, Χ. Καλλιγὰ καὶ Δ. Φιλιππίδης



οικισμοὶ στὴν ἐλλάδα

Οἱκισμοὶ Β. Δουμάνη καὶ Paul Oliver

shelter in greece

Οἱκισμοὶ Οἱκιστῶν Β. Δουμάνη καὶ Paul Oliver



Πωλοῦνται σὲ ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα
Κεντρικὴ διάθεση: Ὀλκός, Ὑπατίας 5, τηλ. 322.4131