

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '79 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

\*Εκδόσεις Σύγχρονος Κινηματογράφος, Φεβρουάριος - Μάιος 1979, Αριθμός τεύχους 20, Τιμή δραχμές 100.

## Ξ ΣΤΡΟΦ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ;

20



CARL TH. DREYER  
(1889 - 1968)

δισταγμοί-δυσκολίες

# Εκδόσεις του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης

# Εκδόσεις της Εθνικής Τραπέζης

- Botsford & Robinson**, Άρχαία Έλληνική Ιστορία  
Μετ. Σωτήριος Ε. Τσιτσώνης  
(17 x 24), σσ. xvi + 658 Δρχ. 600
- Gustave Glotz**, Η ελληνική «πόλις»  
Μετ. Άγνη Σακελλαρίου  
(14 x 21), σσ. 491 Δρχ. 400
- Βάσου Καραγιώργη** Άρχαία Κύπρος – Από τη  
Νεολιθική εποχή ως το τέλος της Ρωμαϊκής  
(17 x 24), σσ. 151 + πίν., εικ. έγχρ. 21, Α/Μ 250 Δρχ. 250
- Eiridío Mioni**, Εισαγωγή στην Έλληνική Παλαιογραφία  
Μετ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης  
(17 x 24), σσ. 204 + 30 πίν. Δρχ. 350
- K. J. Dover**, Η Κωμωδία του Άριστοφάνη  
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής  
(14 x 21), σσ. 349 Δρχ. 300
- Werner Jaeger**, Δημοσθένης – Διαμόρφωση και  
έξελιξη της πολιτικής του  
Μετ. Δέσποινα Καρπούζα-Καρασάββα  
(14 x 21), σσ. 306 Δρχ. 300
- Ι. Θ. Κακριδής**, Οι άρχαιοι Έλληνες στή νεοελληνική  
λαϊκή παράδοση  
(14 x 21), σσ. 107 Δρχ. 120
- Δημητρίου Σ. Λουκάτου**, Εισαγωγή στην ελληνική  
λαογραφία (β' έκδ.)  
(14 x 21), σσ. 351 Δρχ. 300
- H. J. Rose**, Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας  
(2 τόμοι)  
Μετ. Κ. Χ. Γρόλλιος  
(14 x 21), σσ. Α' xx + 419, Β' 413 Δρχ. 600
- Λίνου Πολίτη**, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας  
(14 x 21), σσ. ιστ' + 442 Δρχ. 400
- «**Encyclopédie de la Pléiade**», Ιστορία της Φιλοσοφίας –  
Η Καντιανή Έπανάσταση  
Μετ. Κυριάκος Σ. Κατσιμάνης  
(14 x 21), σσ. 305 Δρχ. 200
- «**Encyclopédie de la Pléiade**», Ιστορία της Φιλοσοφίας –  
19ος αιώνας: Ρομαντικοί-Κοινωνιολόγοι  
Μετ. Τίτος Πατρίκιος-Παύλος Χριστοδουλίδης  
(14 x 21), σσ. 379 Δρχ. 300
- Ε. Π. Παπανούτσου**, Α. Δελμούζος (Η ζωή του –  
Έπιλογή από το έργο του)  
(14 x 21), σσ. 299 + εικ. Δρχ. 250
- Πινακοθήκη και Γλυπτοθήκη του Μορφωτικού  
Ίδρύματος της Εθνικής Τραπέζης στή Θεσσαλονίκη  
31 έγχρωμοι πίν. 35 x 39 εκ. Δρχ. 400

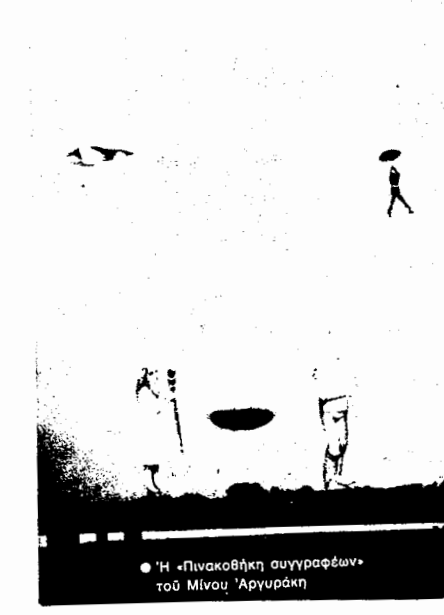
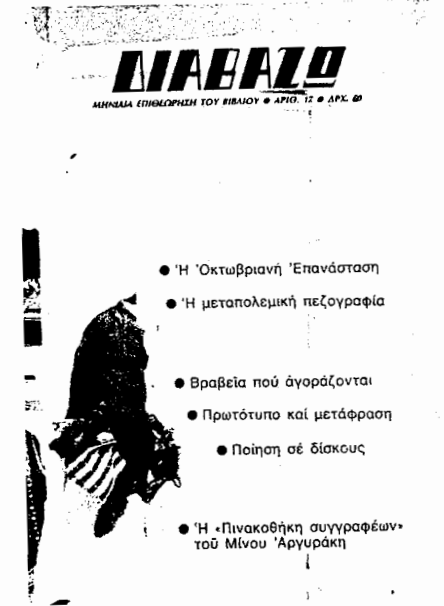
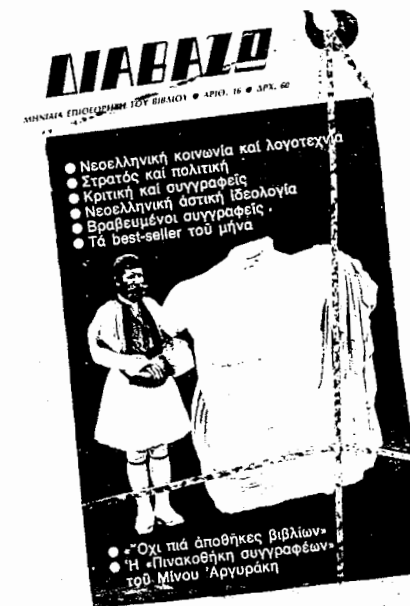
- Φοίβου Άνωγειανάκη**, Έλληνικά λαϊκά μουσικά  
όργανα  
(25 x 30), σσ. 400, εικ. έγχρ. 154, Α/Μ 103 Δρχ. 1.800
- Μανόλη Χατζηδάκη**, Εικόνες της Πάτμου  
(25 x 30), σσ. 205, εικ. έγχρ. 84, Α/Μ 123 Δρχ. 2.200
- Μονή Σταυρονικήτα** (Ιστορία-Εικόνες-  
Χρυσοκεντήματα)  
(25 x 30), σσ. 241, εικ. έγχρ. 92, Α/Μ 21 Δρχ. 1.300
- Νεολιθική Έλλάς**  
(25 x 30), σσ. 356, εικ. έγχρ. 162, Α/Μ 86 Δρχ. 1.500
- Έλληνική Έμπορική Ναυτιλία (1453-1850)**  
(25 x 30), σσ. 510, εικ. έγχρ. 152, Α/Μ 120 Δρχ. 1.800
- Λεύκωμα «Έλ Γκρέκο»**  
26 έγχρωμοι πίν. 40 x 50 εκ. Δρχ. 1.000
- Λεύκωμα «Μακρυγιάννη» (Στοχασμός Μακρυγιάννη,  
Χείρ Παναγιώτη Ζωγράφου – Εικονογραφία του '21)**  
24 έγχρωμοι πίν. 40 x 50 εκ. Δρχ. 1.000
- Κύπρος '74 – Τό άλλο πρόσωπο της Άφροδίτης**  
(21 x 28), σσ. 277, εικ. έγχρ. 164, Α/Μ 79 Δρχ. 500
- Μνήμη Ίωάννη-Γαβριήλ Έυνάρδου (1775-1863)**  
(17 x 24), σσ. 141, εικ. έγχρ. 16, Α/Μ 20 Δρχ. 250
- ΟΔΗΓΟΙ (εικονογραφημένοι):
- Άττική – Από την Προϊστορική ως τη Ρωμαϊκή  
περίοδο**  
(13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- Άχαϊα – Ηλεία**  
(13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- Χίος**  
(13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- Κυκλοφορούν καί σέ άγγλική γλώσσα**

Πωλούνται σέ όλα τά βιβλιοπωλεία  
Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3,  
2ος όροφος (τηλ. 32.21.337)  
Πρατήριο: Έθνική Τράπεζα, Καρ. Σερβίας 2  
(Πλατεία Συντάγματος)  
Τά έσοδα από τίς πωλήσεις διατίθενται  
γιά πολιτιστικούς σκοπούς

Σημείωση: Τά βιβλιοδετημένα αντίτυπα επιβαρύνονται μέ 100  
δραχμές

# ΔΙΑΒΑΖΩ

Τό μοναδικό περιοδικό γιά βιβλία



Κυκλοφορεί κάθε μήνα

15/6

ΝΕΟΣ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
(Ναγκίζα Όσιμα - Γιοσισίγκε Γιόσιντα)

Κείμενα των ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ, ΜΠΑΡΤ, ΜΠΡΕΧΤ  
γιά τήν 'Ανατολική Τέχνη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

17/18

ΕΙΚΟΝΑ

Οί άκολουθίες του Μ. Foucault

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ

'Υπεράσπιση του Rossellini, του André Bazin

'Ο Rosseilini πέρα άπ' τον νεορεαλισμό,  
του Adriano Aprà

Γιά τό Ταξίδι στην 'Ιταλία, του Νίκου Σαββάτη

Τό μανιφέστο του Ροσσελίνι

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
(Θ. 'Αγγελόπουλος, Π. Τάσιος, Ν. 'Αλευράς  
Φ. Λιάππα, 'Α. 'Αγγελίδη)  
Συνεντεύξεις, αναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Καζανόβας, Τό πνεύμα του  
Μελισσιού, 'Ο γάμος)

19

ΝΕΟΣ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

('Αγκίρε ή μάστιγα του Θεού,  
Πατέρας 'Αφέντης, 'Ο νευρικός έραστής,  
Providence, Πάγος, Μιά ξεχωριστή  
μέρα)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΥΧΩΝ 13-18

ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

'Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος έχει ανάγκη από 1000  
συνδρομητές.

Καί σέ προηγούμενα τεύχη είχαμε τονίσει τίς ειδικές  
δυσκολίες, μιάς έκδοσης όπως αυτή, πού στηρίζεται στην  
έθελοντική εργασία, δέν προωθείται από μεγάλα έκδοτικά  
συγκροτήματα και δέν επηρεάζεται από οργανωμένα κινη-  
ματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στι-  
γμή πού άμεσους στόχους έχουμε νά πλατύνουμε τό χώρο  
των αναζητήσεών μας, νά άποχτήσουμε νέους συνεργάτες  
νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας και νά στα-  
θεροποιήσουμε τήν τακτική έκδοση του περιοδικού, διατη-  
ρώντας, όμως, πάντα ιδεολογική άυτονομία και οικονομική  
ανεξαρτησία.

Κάνουμε έκκληση στους άναγνώστες νά προτιμήσουν τό  
σύστημα των συνδρομών. Είναι τό μόνο, τό επαναλαμβά-  
νουμε, πού μäs εξασφαλίζει ύγιή οικονομική βάση.

Ζητούμε τή συνεργασία των κινηματογραφικών λεσχών,  
πολιτιστικών συλλόγων, έπαρχιακών βιβλιοπωλείων και  
όποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ή και άτομων. Τούς καλού-  
με νά έρθουν σέ έπαφή μαζί μας για νά έπιδιώξουμε τήν  
πλατύτερη διάδοση του περιοδικού στην έπαρχία.

'Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος έχει ανάγκη από 1000  
συνδρομητές και περισσότερους άναγνώστες. Χωρίς αυ-  
τούς ή έπιβίωσή του είναι προβληματική.

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ  
ΣΤΟΝ  
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '79

Γραφτείτε συνδρομητές  
στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '79

'Ονοματεπώνυμο .....

'Οδός ..... Πόλη ..... Τ.Τ. .... Τηλ. ....

Στέλνω ..... δρχ.  για συνδρομή στό Σ.Κ.  για άνανέωση  
συνδρομής

'Η συνδρομή νά άρχίζει από τό τεύχος ..... 6 τεύχη: έσωτε-  
ρικού Δρχ. 350, έξωτερικού \$20. (προσωρινή τιμή μέχρι 1/7/79)

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '79, Σκουφά 15 'Αθήνα.  
Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές και τραπεζικές έπιταγές στό όνομα  
Ντενίζ Χάρβεϋ, Σκουφά 15, 'Αθήνα.

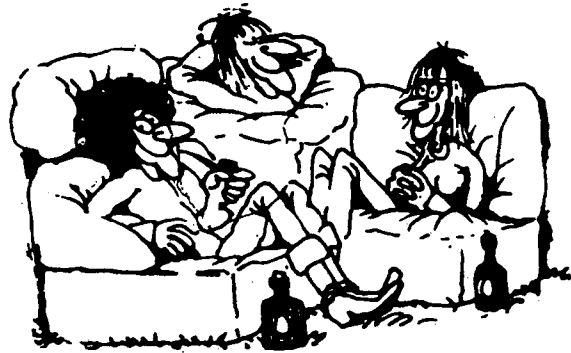
Παραγγελίες παλιών τευχών (άπλό τεύχος 50 δρχ, διπλό τεύχος 100  
δρχ.) από τά παλιά γραφεία του Σ.Κ., 'Υπατίας 5 (ΟΛΚΟΣ), 'Αθήνα,  
Τηλ. 3224131.

7, 11, 12, 15/16, 17/18, 19.

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '79 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διημενιά έκδοση τής 'Εταιρίας '«Σύγχρονος Κινηματογράφος» 'Αρ. τεύχους 20, Τιμή τεύχους: δρχ. 100. Συνδρομή για έξη τεύχη: έσωτερικού: δρχ. 350, έξωτερικού: 20 δολ.	1969 - 1979: ΠΟΡΕΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΗΧΟΥΣ .....	5
ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ .....		6
ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ; Δισταγμοί, δυσκολίες .....		22
Οί Τεμπέληδες τής εϋφορης κοιλάδας 'Από τήν άλληγορία στό διφορούμενο του Θόδωρου Σούμα. ....		23
'Αλληγορία, Σύμβολο, 'Υπερβολή, του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη. ....		25
'Η Χρυσομαλλούσα Μυθοπλασία τής άποσπασματικότητας, του Θόδωρου Σούμα. ....		26
'Αναβίωση, έπιβίωση, του Δ. 'Αγραφιώτη. ....		27
Μπροστά στην Καγκελόπορτα ('Η Καγκελόπορτα), των Μιχάλη Δημόπουλου και Μανόλη Κούκιου ..		29
'Αδράνεια και ρατσισμός στον έλληνικό κινηματογράφο (1922), του Χρήστου Βακαλόπουλου. ....		31
Δυό φεγγάρια τον Αϋγουστο ή διαφήμιση πού θά 'ρθει, του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη. ....		33
'Η Παράσταση για ένα ρόλο και τό «πολιτικό ντοκυμανταίρ», του Θ. Σούμα. ....		34
'Όταν σιωπούν οί εικόνες... ('Η ήλικία τής θάλασσας) του Μιχάλη Δημόπουλου .....		36
Πού πήγε ό κωμικός: ('Από πού πάνε για τή χαβούζα;) του Χρήστου Βακαλόπουλου. ....		37
'Ο Γιώργος άπ' τά Σωτηριάνικα Μετακινήσεις του άμεσου, του Χρήστου Βακαλόπουλου .....		39
Οί πολλές πραγματικότητες του ντοκυμανταίρ (Συζήτηση με τό Λευτέρη Ξανθόπουλο), του Χρ. Β. ....		41
'Εμπειρία μιάς προβολής στην έπαρχία, του Λευτέρη Ξανθόπουλου .....		44
'Εράνιμα, του Θ.Σ. ....		46
'Ο Θαυμαστός καινούργιος κόσμος του έλληνικού κινηματογράφου, του Μανόλη Κούκιου. ....		47
'Η «έμπορικότητα» των έλληνικών ταινιών, του Μπάμπη Κολώνια. ....		50
CARL TH. DREYER (1889-1968) 'Ο κόσμος του άνήκει σέ μäs (όχι στό μουσειά...), του Νίκου Σαββάτη .....		54
Πρόλογος σέ μιά συνέντευξη, του Μ. Δημόπουλου .....		57
'Ανάμεσα σέ γή και ούρανό (1) (Συνέντευξη με τον C. Dreyer), του Michel Delahaye .....		58
Γερτρούδη Τό φώς του χρόνου, του Νίκου Λυγγούρη. ....		70
'Η άξεπέραστη μή-άμοιβαίότητα, του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη .....		72
Απορ Όμπια (6 παρατηρήσεις), του Μανόλη Κούκιου. ....		74
Σημείωση, του Χρ. Β. ....		75

# POP



## για καλύτερη μουσική

**δισκοί  
κασσέτες  
ποστερς  
τηλ. 36.30.868**

**μουσικά βιβλία  
παρτιτούρες  
τηλ. 36.31.860**

**ΣΚΟΥΦΑ 15**

## ΑΓΩΝΑΣ 6

### Γιά την κομμουνιστική ανανέωση

Κεντρική έκδοση της Ε.ΚΟ.Ν. Ρήγας Φεραίος  
Μάης 79

Τά νέα μέτρα για το στρατό  
Α. Στράτος  
18 ετών, άεργος  
Κ.Β.Δ.

Έλληνική κοινωνία: «Όψεις ανάπτυξης»  
Γ.Δ. Μηλιός

Μετά το «Ακροπόλ», τί;  
Α. Παππάς

Αντιπολιτευτικές τάσεις στην ΚΝΕ  
(κείμενο μελών της ΚΝΕ που αποχώρησαν)

Προβλήματα συγκρότησης του ανανεωτικού χώρου • για τις φοιτητικές εκλογές • φοιτητικό κίνημα και Άριστερά • ή νεολαία του ΚΚΕ έσ. και ή νέα γενιά • ο Δ. Σαβδόπουλος και τό κοινωνικό περιθώριο • για την πέρσικη επανάσταση

## κυκλοφόρησαν

**ΜΗΤΣΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ**  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ  
Μιά ενδιαφέρουσα ξενάγηση στην Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας. Ο συγγραφέας δίνει όσο τό δυνατόν περισσότερες πληροφορίες για τούς συγγραφείς, τά έργα τους, τήν εποχή τους κλπ. επισύροντας τήν προσοχή τού αναγνώστη στά σημεία πού είναι κρίσιμα για τό έργο τού λογοτέχνη και για τήν εξέλιξη στην Ιστορία της λογοτεχνίας.



**ΠΛΑΥΟΣ ΖΑΝΝΑΣ**  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΙΒΑΝ ΤΟΝ ΤΡΟΜΕΡΟ ΤΟΥ ΑΙΖΕΝΣΤΑΪΝ  
Μιά ενδιαφέρουσα, πολλαπλών επιπέδων μελέτη τού θάνατου έργου.

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΛΡΟΣ**  
Πανεπιστημίου 44 - Τηλ. 3615.783

1969-1979

## Πορεία μέσα από εικόνες και ήχους

Μέ τό τεύχος αρ. 20 πού κρατάτε στά χέρια σας, ό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* εγκαινιάζει τήν τέταρτη φάση τής παραχώδους πορείας του και συνεχίζει σ' ένα όρισμένο βαθμό τή δεύτερη περίοδο τής λειτουργίας του, πού άρχισε τό Σεπτέμβρη τού 1974 σέ συνεργασία μέ τόν έκδοτικό οίκο Όλκό και τόν Άντώνη Καρκαγιάννη. Σήμερα, ή κάτι παραπάνω από δύσκολη έπικοινωνία τής συντακτικής ομάδας μέ τόν εκδότη, πού προκάλεσε σημαντικό χάσμα στην έκδοτική συνέχεια τού περιοδικού, μάς όδήγησε στην ανάζητηση νέου έκδοτικού σχήματος. Μέ τό τεύχος αυτό αρχίζουμε μία νέα προσπάθεια σέ συνεργασία μέ τήν εταιρία Ν. Χάρβεϊ & Σία Ε.Ε. και στοχεύουμε σέ μία πιά κανονική έκδοση τού περιοδικού.

Στό διάστημα πού μεσολάβησε από τό 1974 μέχρι σήμερα, ό *Σύγχρονος* ταλαντεύθηκε ανάμεσα στην έπεξεργασία τής ήδη πλούσιας όσο και αντιφατικής κληρονομιάς τών 28 πρώτων τευχών (1969-1973) και τή διαμόρφωση ενός νέου περιοδικού, απαλλαγμένου από κάθε προκατάληψη πού ίσως βάραινε τό παρελθόν του. Ένα όλόκληρο θεωρητικό όπλοστάσιο (ιστορικός ύλισμός, σημειολογία, ψυχανάλυση) συγκρούστηκε ή συνδυάστηκε μέ τίς αναταραχές τής μεταδικτατορικής πολιτικής πάλης, δυό-τρία όνόματα σκηνοθετών ή κινηματογραφιών (Αϊζενστάϊν, Στράουμπ-Υγιέ, Άγγελόπουλος, ρώσσιος κινηματογράφος τής δεκαετίας τού '20) πού άπασχολούσαν ήδη τίς προηγούμενες περιόδους συνδυάστηκαν μέ καινούργιες ανακαλύψεις (Βέντερς, Όσιμα, Γιόσιντα, Σρέτερ, Ζύμπερμπεργκ) ή δυναμικά βυθίσματα στό παρελθόν και μία κάποια έπιστροφή στην κινηματογραφοφιλία, πού τά τεύχη 17-28 είχαν άποκηρύξει «μεγαλοπρεπώς» (άφιερώματα, στό φανταστικό κινηματογράφο και τούς Λάνγκ, Ροσσελίνι). Ταυτόχρονα, μία σειρά από μέλη τής συντακτικής έπιτροπής ή συνεργάτες άποσύρθηκαν ή πέρασαν στό χώρο τής σκηνοθεσίας και πολλά καινούργια όνόματα έμφανίσθηκαν στίς στήλες τού περιοδικού. Μιά πολυήμερη συζήτηση τής συντακτικής έπιτροπής τό περασμένο καλοκαίρι διαπίστωνε: α) τήν «άναγκαστική» ύπαρξη ενός θεωρητικού πλέγματος πού μπλοκάριζε παρά ανανέωνε τή σχέση τού περιοδικού μέ τόν κινηματογράφο β) τήν ανάγκη ενός άνοιγματος στην προβληματική τής εικόνας γενικά, καθώς και στην αντιμετώπιση όλων τών σύγχρονων όπτικοακουστικών μέσων, μέ μία παράλληλη ένσωμάτωση τής θεωρητικής δουλειάς τού περιοδικού σ' αυτή τήν κατεύθυνση γ) τήν επανεξέταση τής σημερινής θέσης τής κινηματογραφοφιλίας μέσα άπ' τήν έμπειρία πού γεννάει ή σχέση τών κινηματογραφικών πρακτικών σήμερα μέ ένα, άνεξερεύνητο στην Έλλάδα, κινηματογραφικό παρελθόν (άκόμα και ελληνικό) δ) τό άνοιγμα τού περιοδικού σέ μία σειρά από νέους συνεργάτες, παράλληλα μέ τή δουλειά τής συντακτικής ομάδας.

Αυτές είναι και οι σημερινές μας κατευθύνσεις, μακριά από κάθε μεγαλόστομο διατηρήσιμο υποθηκών και έγχυσεων. Άλλωστε κάτι τέτοιο θά βρισκόταν σέ άπόλυτη αντίθεση μέ τή δύσκολη φάση πού περνάει — αισθητικά κι έμπορικά — ό κινηματογράφος, αλλά και θά ίσοδυναμούσε μέ έπιστροφή σ' αυτό πού θέλουμε νά άποφύγουμε, τή στιγμή μάλιστα πού μάς περιβάλλει έπικίνδυνα: τό δογματισμό κάθε είδους δοξα-

σιών, είτε αυτός εκφράζεται μέσα από τούς τεχνητούς παράδεισους μιάς κατ' έπίφαση άβάν γκάρντ (Φίλμ, Σινεμά) είτε μέσα από τή σειρότητα και τήν τύφλα ενός συστήματος ιδεολογημάτων (Προοδευτικός κινηματογράφος).

Χαρακτηρίζαμε τό 1974 τό *Σύγχρονο*, «νέο περιοδικό μέ παλιά ιστορία». Είμαστε σήμερα σέ θέση νά διαπιστώσουμε ότι τό περιοδικό διαμόρφωσε τήν ιστορία του μέσα από πολλές ιστορίες, τών ταινιών πού τό έπηρέασαν, τών θεωρητικών προσεγγίσεων πού τό γοήτευσαν, τών συνεργατών του πού χάραξαν ό καθένας μία διαφορετική πορεία. Όλες αυτές οι ιστορίες κάπου συναντιούνται και κάπου χωρίζουν. Πάντα κάτι παραμένει κοινό και πάντα κάτι αλλάζει.

**Αυτό πού παραμένει κοινό σήμερα:** ή πεποίθηση ότι ό κινηματογράφος δέν είναι τίποτα άλλο έκτός από «εικόνες και ήχους». Ότι ή παραγωγή εικόνων και ήχων είναι άποτέλεσμα μιάς έξουσίας κι ότι άσκει έξουσία μέ τή σειρά της. Ότι κάτι τέτοιο καταργεί τούς ψεύτικους χωρισμούς πρωτοπορία/έμποριο, σύστημα/περιθώριο, πολιτική ταινία/έμπορική ταινία και μάς δίνει τό δικαίωμα νά μιλήσουμε όχι μόνο για τόν Άϊζενστάϊν αλλά και για τόν Κομεντσίνι, όχι μόνο για τό Γκοντάρ αλλά και για τό Χόλυγουντ. Ταυτόχρονα, ή έξουσία «εικόνων και ήχων» ύπαγορεύει τήν άναγκαιότητα νά μήν περιοριστούμε μόνο στην κριτική άνάλυση και ιεραρχική ταξινόμηση τών ταινιών αλλά νά στραφούμε προς όλες τίς διαδικασίες παραγωγής και διανομής τους και προς τίς πρακτικές άλλων καλλιτεχνικών χώρων (ζωγραφική, μουσική, μυθιστόρημα).

**Αυτό πού αλλάζει σήμερα:** Ένας λόγος για τόν κινηματογράφο μέ αξιώσεις οίκουμενικότητας δέ διαμορφώθηκε ποτέ και ίσως δέ θά μπορούσε νά διαμορφωθεί. Δέ θά προσπαθήσουμε νά συντηρήσουμε τήν ψευδαίσθηση ύπαρξής του, ύπακούοντας σέ κάποιο μουσικό ντετερμινισμό. Άντιλαμβάνομαστε κάθε κείμενο πού δημοσιεύεται στό *Σύγχρονο* ως εύκαιρία για θεωρητική έξερεύνηση ή αναδίπλωση τής κινηματογραφικής έμπειρίας, πού δέν όδηγει άναγκαστικά σέ κάποιο «ποθητό» τέρμα. Πιστεύουμε ότι μία σειρά από θεωρητικά κείμενα πού σκοπεύουμε νά δημοσιεύσουμε (Oudart, Lyotard, κ.λ.π.), θά λειτουργήσουν σέ αυτή τήν κατεύθυνση, χωρίς διαστάσεις «οίκουμενικότητας».

Οι μεθοδολογικές δυσκολίες δέν είναι οι μόνες πού συναντάμε. Οι οικονομικές είναι εξίσου άμεσες και πιεστικές. Κι όπως είναι (δυστυχώς) συνηθισμένο κάνουμε έκκληση για βοήθεια ώστε τό περιοδικό νά διατηρήσει τήν οικονομική και ιδεολογική του άυτόνομία. Μεταφράσεις, συλλογή πληροφοριών για τήν ελληνική και διεθνή παραγωγή, παρακολούθηση τής κινηματογραφικής έπικαιρότητας (φεστιβάλ, σεμινάρια, βιβλία) στό έσωτερικό και τό έξωτερικό, άρθρα για άλλες διατάξεις παραγωγής ήχων και εικόνων (βίντεο, τηλεόραση) και μελέτες για τήν αισθητική ιδιαιτερότητα τής εικόνας και τού ήχου είναι εύπρόσδεκτα.



# Ειδησεις & σχολια

## 4° Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Παρισιού

Έδω και τέσσερα χρόνια τό Φεστιβάλ Παρισιού θέλει νά δημιουργήσει τήν προϊστορία του. Μία συνειδηση. Έναν πόθο, μιά προσέγγιση του μεγάλου κοινού, ηλεκτρισμένου νά απολαύσει, πάντα, όχι μονάχα τό φίλμ αλλά και τό φάντασμα τής ύλικότητάς του. Τήν παρουσία του δημιουργού, του έρμηνευτή. Αυτός άλλωστε στάθηκε κι ο σκοπός τής φετεινής καινοτομίας του. ΈΗ κριτική έπιτροπή που θά αποφάσιζε γιά τά βραβεία καλύτερης ταινίας, τής ανδρικής και γυναικείας έρμηνείας, θά άπαρτιζόταν από έκατό άτομα, έπιλεγμένα από τό ίδιο παρισινό κοινό που δήλωσε συμμετοχή. ΈΗ διπλή στόχευση δημιουργίας ενός φεστιβάλ και μιάς κινηματογραφικής γιορτής, έξαρτώμενης από τόν ίδιο οργανωτικό φορέα, δημιουργησε έλλείψεις που έλαφρύνουν τήν εκδήλωση από τήν ποθούμενη βαρύτητά της. Παρ' όλες τις καλές προθέσεις και φιλοδοξίες, ιδιαίτερα σήμερα που ο κινηματογράφος αναζητά ύποστήριξη από κάθε πλευρά, τό Φεστιβάλ Παρισιού διαγράφει μιά πορεία, που ακόμα αναζητά οργανωτικές δομές ικανές νά προσελκύσουν παραγωγές πιο φιλόδοξες από αυτές που παρακολουθήσαμε, ιδιαίτερα στην έπίσημη ανταγωνιστική συμμετοχή. ΈΗ δήλωση, άλλωστε, του προέδρου του φεστιβάλ Michel Guy πώς οι παραγωγοί διστάζουν νά ρισκάρουν τά φίλμ τους σέ μιά κριτική έπιτροπή, μερικές μέρες ή βδομάδες πριν από τήν έξοδό τους στό έμπορικό κύκλωμα, έδινε κατά κάποιο τρόπο τό μέγεθος τής ποιότητας, μερικές φορές και τής άσημαντότητας των φίλμ του Φεστιβάλ, ύπολόγιζοντας εύτυχως τις εύχάριστες έξαιρέσεις. Τό μεγάλο βραβείο του κινηματογραφικού φεστιβάλ Παρισιού δόθηκε από τήν κριτική έπιτροπή του κοινού στό φίλμ του Paul Schrader, σεναριογράφου των S. Pollak, Martin Scorsese κ.λ.π. *Blue Collar* (Μπλέ κολάρ). Μιά μυθοπλασία που μέ δημαγωγική εύλυγισία ύποκρίνεται τό ύφος ενός ντοκυμανταίρ γύρω από τή ζωή τριών εργατών μιάς βιομηχανίας αυτοκινήτων. Δυό απ' αυτούς θά 'ναι μαύροι, όποτε θά 'χουμε και τή ρατσιστική νότα του προβλήματος τής έκμετάλλευσης. ΈΗ

σύγκρουσή τους μέ τό συνδικάτο εργασίας έγγράφεται μέσα από τή δομή του σασπένς τής μαύρης άστυνομικής χολυγουντιανής ταινίας. Κλοπή, έκβιασμός, κυνηγητό από τήν άστυνομία ή τούς μπράβους του συνδικάτου, όχι πιά του έγκλήματος αλλά τής εργασίας. Οι καιροί, και μάλιστα μετά από μιά κάποια πολιτική συνειδητοποίηση που ήλθε μέ τόν πόλεμο του Βιετνάμ στή νέα γενιά, άλλαξαν. Τό βραβείο σκηνοθεσίας δόθηκε στην Chantal Akerman γιά τό φίλμ της *Les rendez-vous d'Anna* (Τά ραντεβού της Άννας) από μιά κριτική έπιτροπή σκηνοθετών (Milos Forman, Monicelli, Panfilov κλπ). ΈΗ Άννα ταξιδεύει στην Γερμανία, Βέλγιο, Γαλλία παρουσιάζοντας ένα φίλμ της. Δέν τήν βλέπουμε παρά μονάχα σέ ξενοδοχεία, σταθμούς τραίνων, στή μόνιμη μετακίνησή της. Θά συναντήσει έναν παλιό της φίλο, έναν ταξιδιώτη του τραίνου, τή μητέρα ενός παλιού της δεσμού, τή μητέρα της, ένα δεσμό της στό Παρίσι, τήν ήβελημένη της μοναξιά στό διαμέρισμά της. Βουβή, άνέκφραστη, άκούει τά πάντα. Θ' άπαντήσει, θά *άφηγηθεί* κάτι *μονάχα* στην μητέρα της. Έκδηλη είναι ή συνείδηση του φίλμ στην προσπάθειά του νά άποκοπεί από κάθε άφηγηματικό του παρελθόν. Άκίνητα πλάνα έκμηδένιση κάθε κίνησης τής κάμερας κλπ. Έξάλειψη κάθε ψυχολογικής άνέλιξης, δραματουργικής παρένθεσης. Κατάργηση τέλος τής διήγησης μιάς προέλευσης. Αυτό που ο R. Barthes μäs λέει στό «*Plaisir du texte*»: «Έάν δέν ύπάρχει πιά πατέρας, γιατί λοιπόν νά διηγούμαστε ιστορίες. Όλη ή άφήγηση δέ μäs οδηγεί στον Οιδίποδα; Διηγούμαι, δέν είναι, πάντα, ψάχνω τήν προέλευσή μου...» Τά άκίνητα πλάνα έγγράφουν τή διακίνηση τής χειρονομίας, του σώματος στό χώρο, δίνοντάς μäs τόν κινηματογραφικό χρόνο τής Άννας, τήν έσωτερική μόνιμη επαναληπτικότητα τής μετακίνησής του, που άποχτά τή διάσταση μιάς στατικότητας. ΈΗ μετακίνηση τούτης τής στατικότητας, τής παρουσίας-άπουσίας τής Άννας, μέσα σέ παγωμένους χώρους τής μεταλλικής, τετράγωνης αρχιτεκτονικής του μπετόν και τής τζαμαρίας τής σύγχρονης βόρειας Εύρώπης, μένει ξεκρέμαστη. Σάν μιά κρεμάστρα στό γκρίζο ουρανó για νά θυμηθούμε λίγο τό Βέλγο ζωγράφο Μαγκρίτ. ΈΗ



Ό Richard Pryor και ό Harvey Keitel στό Blue Collar του Paul Schrader.

Άννα και τά ραντεβού της μένουν ξεκρέμαστα, έξω από ένα μοντέλο. Σέ αναζήτηση κάτι καινούριου; Άόριστα μαντεύουμε τήν κατάργηση τής προέλευσης, τής άρνησης του Πατέρα-σύστημα άφήγησης, λόγου, δια-λόγου μέσα σ' ένα πατερναλιστικό κοινωνιολογικό χώρο. Ό μόνος διά-λογος τής Άννας θά πραγματοποιηθεί γύρω στην μέση του φίλμ, *διά* μέσου τής μητέρας της. ΈΗ μοναδική της άναφορά. ΈΗ έπιτροπή τής Διεθνούς Κριτικής καθώς και τής Χρυσής Άντένας έδωσε κάθε μιά τό βραβείο της στην ταινία του Reinhard Hauff *Messer im Kopf* (Μαχαίρι στό κεφάλι). Στο προηγούμενο τεύχος του Σ.Κ. έπισημίναμε τήν παρουσία του Δυτικογερμανού σκηνοθέτη στό «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» του Φεστιβάλ των Κανών 1978, μέ τή δυνατή του ταινία *La Vedette* (Έ Βεντέτα). Μιά εισβολή τής άστυνομίας στον έσωτερικό χώρο μιάς πολιτικής συγκέντρωσης νέων. Μιά άδέσποτη(;) σφαίρα στό κεφάλι ενός πολίτη, του Hoffman, θά παραλύσει κάποια έγκεφαλικά κύτταρα μνήμης μέ άποτέλεσμα νά χάσει τήν ταυτότητά του σαν ύπαρξη. Ό Hoffman είναι θύμα τής άστυνομικής τρομοκρατίας, τρομοκράτης, ένας άθώος πολίτης που βρέθηκε τυχαία στό χώρο; Τό φίλμ θά

προσπαθήσει να μäs αναλύσει τό μηχανισμό τής πληροφορίας που, ξεκινώντας από ένα περιστατικό, συνεχίζει τήν άληθινή του φύση, έξαιτίας του πολιτικού και ιδεολογικού κέρδους που προσπαθει νά άποκομίσει κάθε οργανωμένο γκρούπ τής δυτικογερμανικής, σοσιαλδημοκρατικής Γερμανίας. ΈΗ άστυνομία ύπερασπίζει αυτό, ή όργάνωση των νέων εκείνο, ή τηλεόραση τό άλλο. Ποιά είναι ή πραγματική ταυτότητα του ήρωα, του γεγονότος, μέσα από τόν όλοκληρωτισμό τής άποψης που κρύβει ή κάθε οργανωμένη ομάδα ατομικότητας; Πώς μπορεί νά άντιδράσει τό ξεμοναχιασμένο άτομο, στό βιασμό τής ατομικότητάς του, από ένα σύστημα τρομοκρατίας, μέ τήν τρομοκρατία; Κοινωνιολογικό θέμα ιδιαίτερα καυτό, μετά τήν θεαματική συντριβή τής πολιτικής όργάνωσης Μπάαντερ Μάινχοφ από τή δυτικογερμανική άστυνομία, από τή συνείδηση του μέσου Γερμανού πολίτη. ΈΗ ταινία χωρίς μοραλιστική ύπεράσπιση ή άπολογία τής α ή β ομάδας εκθέτει τή συμπεριφορά τους μέ μιά εύλύγιστη μυθοπλασία. Τις αναλύει, παρακολουθώντας συγχρόνως τήν προσωπική προσπάθεια του ήρωα νά ανακαλύψει τά χαμένα από τή μνήμη του ίχνη τής μοιραίας βραδιάς του τραυματισμού του. Όσο κι αν ύπάρχει ή φροντίδα νά άπαλειφθεί τό σασπένς, νά τεμαχιστούν τά έπεισόδια του φίλμ σέ αυτόνομες μονάδες, δέν άποφεύγεται μιά ταύτισή μäs μέ μιά ήρωποίηση του ήρωα. ΈΗ απόδρασή του από τό νοσοκομείο, όπου φρουρείται από τήν άστυνομία π.χ. Ό Hoffman μέ μιά διαλεκτική άντιστροφή των ρόλων θά βρεθεί άντιμέτωπος μέ ένα πιστόλι στό χέρι άπέναντι στον άπειλούμενο κι άνυπεράσπιστο άστυφύλακα που τόν πλήγωσε. Κι εκεί θά τελειώσει τό φίλμ, αφού έχει έξαντλήσει τήν άνάλυση όλων εκείνων των φορέων που προσπαθήσαν νά εκμεταλλευτούν ιδεολογικά τήν περίπτωση του. Σέ μιά συνέντευξη Τύπου, οι Γερμανοί σκηνοθέτες που συμμετείχαν στην εκδήλωση «Βλέμμα στό γερμανικό κινηματογράφο» πρόβλασαν άσφαλώς αυτή άκριβώς τή διάθεση κριτικής ιδεολογικής άνάλυσης που όλοι τους επιδιώκουν γύρω από τή σύγχρονη Δυτική Γερμανία. Σημειώνουμε τό φίλμ του Theodor Kotula *Aus einem Deutschen Leben* (Ό θάνατος είναι τό έπάγγελμά σου). Μέ μιά έπιστημονική ακρίβεια (ή μυθοπλασία άλλωστε στηρίζεται σέ ντοκουμέντα) παρακολουθούμε τήν άνοδο ενός μικροαστού μέχρι τό αξίωμα του διοικητού του στρατοπέδου του Άουσβιτς. Ό κοινωνιολογικός ιδεολογικός περίγυρος και ή ψυχολογία του έγγράφονται σ' ένα τυπικό άνθρώπινο χαρακτήρα τής προπολεμικής Γερμανίας, τής εποχής τής δημοκρατίας τής Βαϊμάρης.



‘Η Aurore Clément στη ταινία Les Rendez-vous d’ Anna της Chantal Akerman

Τό φίλμ του Hans R. Minow *Die Anstalt* (‘Η κλινική). Μιά δυναμική κι άγκαζαρισμένη πολιτικά μελέτη μιās ψυχιατρικής κλινικής, όχι πιά από τήν πλευρά του ψυχασθενή αλλά από τή δομική σύνθεση τής εξουσίας τών γιατρών πάνω στους άσθενείς. Στο *Halbe-Halbe* (Μισά-μισά) του Uwe Brandner συμβαίνει μιά αξιοπρόσεκτη ανατροπή όποιασδήποτε μυθοπλαστικής απόπειρας τών δυό ήρώων που περιφέρονται στη σύγχρονη πόλη τής Γερμανίας, μ’ ένα τρόπο ύπαρξης, επαφής, σ’ ένα κοινωνικό περίγυρο, κουρδισμένο σά ρολόι. ‘Η άνυπαρξία ποιότητας και προβληματικής από τό γαλλικό κινηματογράφο, δίνει τό μέτρο μιās βαθιάς κρίσης, που δέν εξηγείται πιά και μόνον από οικονομικούς λόγους. Τά φίλμ του M. Hanoun *La nuit claire*, του Ruiz *L’hypothèse du tableau volé* πήραν δυό διακρίσεις για μιά προσπάθεια ύφους.

Στήν παράλληλη έκδήλωση «Βλέμμα στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο» ή μετριότητα τών φίλμ μās θύμιζε τή μεγάλη παράδοσή του. Τό φίλμ που μās, συγκίνησε ήταν τό *Dokkoi Ningenbushi* (Τό τραγούδι του ανθρώπινου κτήνους) τής ομάδας Ogawa Production. Μιά κινηματογραφική δουλειά χρόνου, έπιμονής και κουράγιου. Μεροκαματιάρηδες, εργάτες λιμανιών, άλκοολικοί, κατακάθια μιās τυραννισμένης ζωής, χωρίς καμιά έλπίδα από τήν κοινωνική τους τάξη, στριμωγμένοι σέ μιά γειτονιά, προορισμένη άκριβώς γι’ αυτούς, από τήν ύποκριτική μέριμνα του συστήματος,

8 ξεφυτρωνουν μέσα στον κινηματογράφο, σαν

μόλις νά δραπέτευσαν από τις φυλακές του Ζενέ, τά έφιαλτικά σκίτσα του Γκόγια. Μās μιλουν για τις μικρές τους ιστορίες. Μ’ αυτές τις άθθεντικές εικόνες-ιστορίες-πορτραίτα ή ομάδα Ogawa κατορθώνει νά μās παρουσιάσει ένα ανθρώπινο κάλαθο άχρήστων, όπου βρίσκεις μέσα ότι άχρηστο πετά με κυνικότητα ό φεουδαλικός καπιταλισμός τής ‘Ιαπωνίας. ‘Η άμεσότητα τής κάμερας και του άντικειμένου της μās πάγωσε. Σπάνια ό φακός συνθέτει τέτοια πορτραίτα ύπαρξεων που παρόλο ότι οδηγούνται στην κατάσταση του κτήνους κατορθώνουν νά διατηρούν και νά άντανακλούν τή θερμότητα τής ανθρώπινης ούσίας.

Τέλος σημειώνουμε τή δίκαιη βράβευση του πρωτοφανέρωτου με μεγάλου μήκους φίλμ Αύστραλου Phillip Noyce. ‘Η ταινία του *Newsfront*, τών έπίσημων επικαίρων καθώς και τής έξυπνης μετάπλασής τους σέ μυθοπλασία διαγράφει τήν πολιτική-κοινωνιολογική πορεία τής Αύστραλίας τών τελευταίων είκοσι χρόνων. ‘Η ταινία παρουσιάσθηκε στην έκδήλωση «Πρώτα Έργα».

‘Η έπίσημη συμμετοχή τής Πολωνίας με τό έργο του Feliks Falk *Wodzirev*, (όδηγητής, οργανωτής χορού) καθώς και τής Ούγγαρίας με τήν ταινία του Sandoz Sara *80 Huszar* (80 Ούσσάροι) σφυρηλατούν ένα είδος άντιπολίτευσης-κριτικής, σέ άπόψεις καθιερωμένες, δημιουργώντας γόνιμες συζητήσεις.

‘Οκτώβρης 1978, Γ. ΦΩΤΙΑΔΗΣ.

## ‘Η Βεντέτα του Στρατευμένου Κινηματογράφου στη Γαλλία: J.L. Godard

‘Η σύνταξη του γερμανικού περιοδικού *Filmfaust* στη Φρανκφούρτη, έστειλε στον Jean-Luc Godard μιά σειρά έρωτήσεων για μιά σειρά άρθρων-μαρτυρίες που δημοσιεύει πάνω στο στρατευμένο κινηματογράφο, με τήν παράκληση νά τις άπαντήσει. Τά τρία σημεία που του ζητούσαν αναφέρονταν: 1) στις έμπειρίες 2) τά διδάγματα και 3) τις μελλοντικές του επιδιώξεις, από τά γεγονότα του Μάη του ‘68 και δώθε.

Του τηλεφώνησαν άργότερα για νά δούν άν ό Monsieur Godard είχε τήν καλοσύνη νά βοηθήσει τό περιοδικό με τις άπαντήσεις του, όπου και άκούστηκε ό εξής διάλογος:

*Filmfaust*: Σας τηλεφωνούμε γιατί θέλουμε νά μάθουμε άν θά άπαντήσετε στις έρωτήσεις που σας στείλαμε.

J. L. Godard: “Α, έσείς είστε· δέν μπορώ νά τις άπαντήσω.

F.F.: Για ποió λόγο δέν μπορείτε;

J.L.G.: Δέν ύπάρχει κανένας λόγος. Δέν καταλαβαίνω τις έρωτήσεις σας. Δέν ξέρω καθόλου τί είναι αυτός ό κινηματογράφος που αναφέρετε.

F.F.: “Όμως έσείς ειδικά, παίξατε ένα πολύ σπουδαίο ρόλο εκείνη τήν έποχή και για τήν άνάπτυξη αυτού του κινηματογράφου — ή μήπως δέ γνωρίζετε τό στρατευμένο κινηματογράφο;

J.L.G.: “Όχι δέν τόν ξέρω, δέν καταλαβαίνω για ποió πράμα μιλάτε.

F.F.: Αυτή είναι μιά καλή άπάντηση! Τώρα: μās ενδιαφέρει νά μάθουμε γιατί κατά τή γνώμη σας δέν ύπάρχει πιά στη Γαλλία τό *Cinéma Militant* (‘Αγωνιστικός κινηματογράφος)

J.L.G.: Σας είπα προηγουμένως ότι δέν κατάλαβα τήν έρώτησή σας. Βέβαια ύπάρχει κάτι τέτοιο στη Γαλλία, αλλά όταν με ρωτάτε και περιμένετε μιά άπάντηση, έ τότε πρέπει νά σας πώ: είναι τό ίδιο πράμα άν ρωτούσατε στα γερμανικά — πώς μπορώ ν’ άπαντήσω, όταν δέν καταλαβαίνω τίποτα;

F.F.: Μά σας ρωτήσαμε στα γαλλικά!

J.L.G.: Είναι τό ίδιο με τά γερμανικά, δέν μπορώ ν’ άπαντήσω!

F.F.: Μά θά πρέπει νά ‘χετε άρκετές έμπειρίες από τόν κινηματογράφο τά τελευταία χρόνια.

J.L.G.: Δέν έχω καμιά έμπειρία.

F.F.: Βλέπω ότι δέν μπορούμε νά συνεχίσουμε άλλο. Πραγματικά λυπούμαστε που δέ θέλετε ν’ άπαντήσετε...

(*Filmfaust* No 8, ‘Ιούλιος 1978, σελ. 19-20, μετάφραση Α.Κ. Λάζος).

## ‘Ο Κρίς Μαρκέρ Πειραματίζεται με τό Βίντεο

Πρίν από καιρό τέλειωσε ή έκθεση *Παρίσι - Βερολίνο*, που παρουσίασε τό πολιτιστικό κέντρο Beaubourg

‘Η έκθεση είχε ως ύπότιτλο: ‘Ομοιότητες και άντιθέσεις ανάμεσα στη Γαλλία και τή Γερμανία του 1900-1933 και περιελάμβανε έντυπωσιακό αριθμό έργων τέχνης — κυρίως ζωγραφικούς πίνακες — τεκμηρίων και ντοκουμέντων για τά καλλιτεχνικά και κοινωνικά γεγονότα τών

τριάντα πρώτων χρόνων του αιώνα μας. Δέ θά σταθούμε στην άναδρομή του γερμανικού Κινηματογράφου, που οργανώθηκε στο πλαίσιο τής έκθεσης. Θά προτιμήσουμε νά αναφερθούμε στους πειραματισμούς του βίντεο και ιδιαίτερα του Κρίς Μαρκέρ. ‘Η έργασία του ξεχώριζε άμέσως, καθώς χρησιμοποίησε δώδεκα όθόνες — τρεις σειρές τών τεσσάρων.

Οί όθόνες άλλοτε παρουσιάζουν τό ίδιο και άλλοτε διαφορετικά θέματα και ύποθέματα. “Έτσι, μπορεί νά δοθεί μιά ποικιλία στοιχείων, που συνθέτουν τήν όλική ιστορική διάσταση τής έποχής. Βλέπουμε, λοιπόν, τήν ίδια στιγμή λαϊκές κινητοποιήσεις, άπεργίες, άφίσεις, συνθήματα, ύπουργικές συσκέψεις...

Αυτό που διακρίνει τήν έργασία του Κ. Μαρκέρ είναι ή άναζήτηση τής συγχρονικότητας τών γεγονότων. ‘Ακριβώς αυτή ή συγχρονικότητα πετυχαίνεται με τήν πολλαπλή προβολή εικόνων. Βλέπουμε για παράδειγμα, σκηνές από τις διαδηλώσεις και τις συγκρούσεις με τήν άστυνομία και τό κοινοβούλιο... ‘Όστόσο, αυτή ή άναζήτηση τής συγχρονικότητας τών ιστορικών γεγονότων οδηγεί σέ νέα διάσταση. ‘Αρκεί νά σημειωθεί πώς ή καλλιτεχνική παράμβαση — ό πειραματισμός με τό βίντεο — καταστρέφοντας τήν έτερογένεια τών ιστορικών γεγονότων δημιουργεί ένα νέο χώρο, όχι πιά κοινωνικό-πολιτικό αλλά ένα χώρο άγώνα, πάλης και σύγκρουσης.

‘Επί πλέον άποφεύγεται και ή παιδαγωγική τής ‘Ιστορίας. ‘Ο θεατής φαντάζεται πρίν άπ’ όλα τά γεγονότα, καθώς οί δώδεκα εικόνες έπιτρέπουν τό πολλαπλό φάτισμα τών γεγονότων καθώς δίνονται ταυτόχρονα οί «πρωταγωνιστές» τής ‘Ιστορίας και οί πράξεις τους.

Είναι σχεδόν αναγκαίο νά τονισθεί ότι ή διάσπαση γίνεται στο επίπεδο τής εικόνας. ‘Ο ήχος δέν προσφέρεται, στο βαθμό που ύπάρχει ό κίνδυνος νά παραχθεί ένας θόρυβος και όχι ένα πολλαπλό ήχητικό άποτέλεσμα. ‘Αλλά και τό κομμάτιασμα τής εικόνας έχει κάποιους περιορισμούς. Αυτή τή φορά φυσιολογικούς, μιά και τό μάτι δέν μπορεί νά παρακολουθήσει και νά χωνέψει τό εικονιστικό ύλικό. ‘Ο Κρίς Μαρκέρ όμως κατορθώνει νά ξεπεράσει παρόμοιους περιορισμούς και νά δώσει ένα μωσαϊκό εικόνων κινούμενο και παλλόμενο.

Δημοσθένης ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 9

## Τέσσερις ταινίες του Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

Η γερμανική ιστορία σκορπισμένη στις μυθολογίες της, μεταφερμένη στις αναπαραστάσεις της, μπλεγμένη στα δίχτυα ισχυρών μύθων και των σύγχρονων έρμηνευτών τους, αποτελεί την πρώτη ύλη της κινηματογραφικής δουλειάς του Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ, άποσπάσματα της οποίας είχαμε την ευκαιρία να δούμε τό χειμώνα χάρη στο τετραήμερο που όργάνωσε τό ινστιτούτο Γκαίτε, με την παρουσία του σκηνοθέτη, στον κινηματογράφο «Στούντιο».

Είδαμε τις ταινίες: *Λούντβιχ, ρέκβιεμ γιά ένα παρθένο βασιλιά* (1972), *Κάρλ Μάυ* (1974), μιάμιση ώρα από την πεντάωρη *Βίνιφρεντ Βάγκνερ και ή ιστορία του οίκου Βάνφρηντ από τό 1914 ως τό 1975* (1975) και τό τρίτο μέρος από τό έφτάωρο φίλμ *Χίτλερ, μιά ταινία από τή Γερμανία* (1977).

Ό Μπρέχτ κι ό Κάρλ Μάυ κι ό Μπένζαμιν, ή γερμανική συνείδηση (βλ. τό κείμενο του Γιώργου Ζυκογιάννη) και ή υπέρβαση κάθε κοινωνικά ελεγχόμενης αναπαράστασης μέσα απ' τή διαστροφή της, την υποκλοπή της, συνυπάρχουν σ' αυτές τις ταινίες, οι οποίες λειτουργούν αποκαλυπτικά γιά τό έργο ενός από τους πιό σημαντικούς νέους Γερμανούς κινηματογραφιστές, μή «πρωτοποριακού» με την τυποποιημένη έννοια (ή Βίνιφρεντ Βάγκνερ λειτούργησε σ' αυτή την κατεύθυνση, προκαλώντας ανοιχτά όσους περίμεναν μιά ταινία-κίτς και ό *Χίτλερ* απογοήτευσε σίγουρα τους λάτρεις του Μακαβέγιεφ) και ιδιαίτερα παραγωγικού σέ ό,τι αφορά την οικοδόμηση μιάς διαφορετικής μυθοπλασίας, διαφορετικής απ' αυτές που κατακλύζουν στις μέρες μας τις αίθουσες τέχνης. Υπενθυμίζουμε ότι ό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* είχε μιλήσει γιά τον Ζύμπερμπεργκ στο τεύχος αρ. 13/14 όπου ό αναγνώστης μπορεί να βρει μιά παρουσίαση του σκηνοθέτη από τό Νίκο Λυγγούρη μαζί με μιά συνέντευξη του και την πλήρη φιλμογραφία του.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ



Σκηνή από τό Χίτλερ, του Χ.Γ. Ζύμπερμπεργκ

Ό Ζύμπερμπεργκ ταινιακός κειμενογράφος<sup>1</sup>, αλλά και ταυτόχρονα ρηματικός σχολιαστής των ταινιών του<sup>2</sup> δέν άρνείται την προέλευσή του, την ιστορία του και κυρίως τή μυθολογία του: αποφεύγει την καθολική, την κοσμοπολίτικη, την όρθολογική, την πεφωτισμένη γραφή, στρέφει προς τά μέσα, προς τον έαυτό του, τό έγώ του, την καταγωγή του, στοχεύει τό όμφάλιο τραύμα του, τον έκθετο και προδομένο έαυτό του, ξαναστήνει τραγικά τά έρείπια που με καταπληκτικά ύποπτη σπουδή έχουν άφανιστεί και γιά να μπορέσει, σκάβοντας τά στρώματα, να ξαναβρει τά ίχνη τής Γερμανικής ψυχής του, τής παραχαραγμένης του ταυτότητας, αναλαμβάνει τις συνέπειες που συνεπάγει ή νέα αυτή, ή γνήσια ταυτότητα και επιχειρεί τή διαδικασία τής αναγνώρισης, με τον έξορκισμό τής κατάρας.

Τό έργο του έχει χαρακτήρα έξορκισμού, πρόσκληση και πρόκληση γιά την ιερή τέλεση πένθους σέ μνήμη ενός άπαρνημένου νεκρού, ενός από καιρό τώρα νεκρού σώματος, ενός από καιρό τώρα έντονα άπόντος, του όποιου τό όνομα, ή λεκτική παραγωγή, ή νοηματική μεταφόρτιση των λέξεων, ή άφηρημένη αρχή, εξακολουθεί να καλύπτει αυτόν, και έμας στο βαθμό και την ποιότητα τής συμμετοχής μας, νέ λειτουργεί μέσα του, μέσα στην κοινότητα, να αποτελεί κοινή χαρακτηριστική συνιστώσα, μέτρο των ταυτοποιήσεων και επιβεβαιώσεων τής ένταξης σαν συστατικό, ζωντανό μέλος. Οι λογαριασμοί του με τό ναζισμό δέ θεωρούνται ξωφλημένοι, νιώθει, σαν παράδειγμα, τή γλώσσα μολυσμένη. Η γνώση των συμβάντων μέσα από την κοινωνικό-οικονομική τους άνάλυση, την αποδόμηση, την

1. Σέ δύο χρόνια, από τό 1963 έως και τό 1965 γυρίζει 80 περίπου ταινίες γιά τήν τηλεόραση διάρκειας 3 μέχρι και 30 λεπτών. Από τό 1965 έως και τό 1971 αυτόπαράγει 6 ταινίες, μυθοπλαστικές και όχι, μεγάλου μήκους. Τό 1972, με τό *Λουδοβίκος* άρχίζει ή οικοδόμηση του *τριλογιακού* συστήματός του.

2. «*Le film, musique de l'avenir*» (Η ταινία, μουσική του μέλλοντος), αισθητικό δοκίμιο/διακήρυξη έκδοση τής Cinémathèque Française με την ευκαιρία τής αναδρομικής παρουσίασης εκεί των μέχρι τότε ταινιών του, 1975, σελίδες 65. «*Hitler, Ein Film Aus Deutschland*» («Χίτλερ, μιά ταινία από τή Γερμανία»), Hambourg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1978. Περιέχει τό σενάριο τής ταινίας με πρόλογο 50 σελίδων «Η τέχνη σωτηρία από τή Γερμανική άθλιότητα». Γαλλική μετάφραση με την επίβλεψη τής ομάδας «*Change*» του Jean-Pierre Faye, έκδοση Seghers/Robert Laffont, 1978.

3. «*Τό Κράτος-Ζύμπερμπεργκ*», του Serge Daney στο *C.D.C.*, τεύχος 292, Σεπτ. 1978.

4. Στο «*Συλλογική Ψυχολογία και άνάλυση του Έγώ*» (*Ψυχαναλυτικά δοκίμια*), έκδ. Payot, ό Freud δείχνει πώς όταν πολλά πρόσωπα βρεθούν γύρω από ένα ίδιο ιδανικό του Έγώ, ένισχύονται οι αρχαϊκές τους έλπίδες.

5. S. Freud, *Trauer Und Melancholie* (*Πένθος και Μελαγχολία*), *Gesammelte Werke*, X, σελ. 431.

6. A. και M. Mitscherlich, *Τό όχι ένδεχόμενο πένθος, Θεμέλια τής συλλογικής συμπεριφοράς*, έκδ. Payot 1972, σελ. 33.

7. Άπάρνηση (Verneinung) και άρνηση, «*διαδικαστική μέθοδος με την οποία τό ύποκειμένο, διατυπώνοντας κάποιον από τους πόθους του, τις σκέψεις του, τά αισθήματά του, που μέχρι τότε ήταν άπωθημένο, συνεχίζει να τό υπεραμύνεται άρνούμενος πώς του άνήκει*». (*Λεξιλόγιο τής Ψυχανάλυσης*, J. Laplanche και J.-B. Pontalis, P.U.F., 1973, σελ. 112).



Ό Χ.Γ. Ζύμπερμπεργκ στή διάρκεια του γυρίσματος του Χίτλερ

άπομυστικοποίηση, δέν άπάλλαξε τή γλώσσα από τό κρίμα. «*Τό άπωθημένο πάντα επιστρέφει, μετωνυμικά, μέσα από την παραδρομή των παραδηλώσεων*»<sup>3</sup>. Οι λέξεις, λέξεις μυθικές όπως: «*πατρίδα*», «*γῆ*», «*Βάγκνερ*», «*Μπαϋρότ*», «*Νίτσε*», «*Sturm und Drang*» («*Θύελλα και Όρμή*»), «*Ρομαντισμός*», «*Σοπενχάουερ*», «*δημιουργικός παραλογισμός*», «*ψυχή*», «*όνειρο*», «*χαμένος Παράδεισος*», «*Άνάσταση από την άθλιότητα*»,..., πρέπει να αποκατασταθούν, να αποφορτιστούν, να αποτινάξουν τή βασανιστική τυραννία τής ένοχής, τής ντροπής, του τρόμου που έχει συσσωρεύσει πάνω τους ή κατάρρευση του τρίτου Ράιχ, ή σφαγή εκατομμυρίων θυμάτων, άλλοφύλων αλλά και όμοφύλων. Η Γερμανία οικονομικά προόδευσε, είναι καπιταλιστική δύναμη παγκόσμια πρώτου μεγέθους, οι Γερμανοί όμως δέ φαίνεται να ενδιαφέρονται γιά τά κοινωνικά τους προβλήματα, δέ ζουν έντονα τή δημοκρατία τους, σύσσωμοι άντιδρούν, πανικόβλητα και σπασμωδικά, σέ κάθε επιχείρηση έστω και άποκομμένης κοινωνικά ομάδας γιά άναμόχλευση του παρελθόντος, δέν όνειρεύονται πιά, δέ νοσταλγούν τό χαμένο Παράδεισο, παραιτήθηκαν από τό δημιουργικό παραλογισμό, άπαρνήθηκαν τό Χίτλερ, τό Διάβολο, την άλλη όψη τής διασπασμένης πρώτης ένότητας με τό Θεό. «*Δέ με βλέπετε, δέ σας βλέπω, αλλά αισθανόμαστε ό ένας τον άλλο*», έλεγε στους διψαλέους ματαιόδοξους νάρκισσους τής Νυρεμβέργης ό Χίτλερ. Δέν ήταν κάποιον τυχαίο προσφιλές πρόσωπο

γιά τους Γερμανούς, ένσάρκωνε τό ιδανικό Έγώ (Idealich) του κάθε ενός από αυτούς, ήταν πόλος συσπείρωσης ναρκισσοειδών ταυτοποιήσεων, άντικείμενο επένδυσης τεράστιας λιμπιντικής ένέργειας. Υποταγμένοι και πειθήνιοι με εύχαρίστηση τον ύπάκουαν, αυτόν, τό μόνο ιστορικό πρόσωπο, με τό Έγώ τους έντελώς άνίσχυρο μέσα στή γενική πλάνη: αυτός τους έδινε την ευκαιρία να πραγματώσουν τις πρώτες παιδικές τους φαντασιώσεις γιά παντοδυναμία, γιά ίκανοποίηση όλων των ένστικτωδών αρχαϊκών τους παραστάσεων<sup>4</sup>. Επιλέχτηκε γιά να τους εκφράσει και εκφρασε την επιλογή τους: άποστροφή από τά όχι-Γερμανικά φύλα, όνειρα «*Ιστορικής άποστολής*». Η άπώλεια του ένσαρκωμένου κέντρου παραγώτωσης των πόθων τής φυλής, άκόμα ή καταγγελία τους από τον Fuhler ως άνάξιων τής έμπιστοσύνης του είναι παράγοντες που θα μπορούσαν να βυθίσουν τή Γερμανία στο πένθος, τή θλίψη, την όδύνη, τή μελαγχολία. Ό Freud διακρίνει τή θλίψη από τή μελαγχολία. Θλίψη προκαλείται με την άπώλεια προσώπου βαθιά συνδεδεμένου, κάποιου που ήταν στοιχείο σπουδαίο του περιβάλλοντος και τής ζωής, και εκείνος που ύποφέρει αισθάνεται μειωμένος αλλά όχι ύποβαθμισμένος, όπως στην περίπτωση τής μελαγχολίας, ή οποία είναι «*έξαιρετική προσβολή τής άξιοπρέπειας και τεράστια πτώχευση του Έγώ*»<sup>5</sup>. Υπάρχει όμως και μιά άλλη διαφορά θλίψης και μελαγχολίας. Η θλίψη είναι επακόλουθο τής άπώλειας προσώπου που ήταν δυνατό να άνταλλάξει τή θέση του με τό άλλο, να



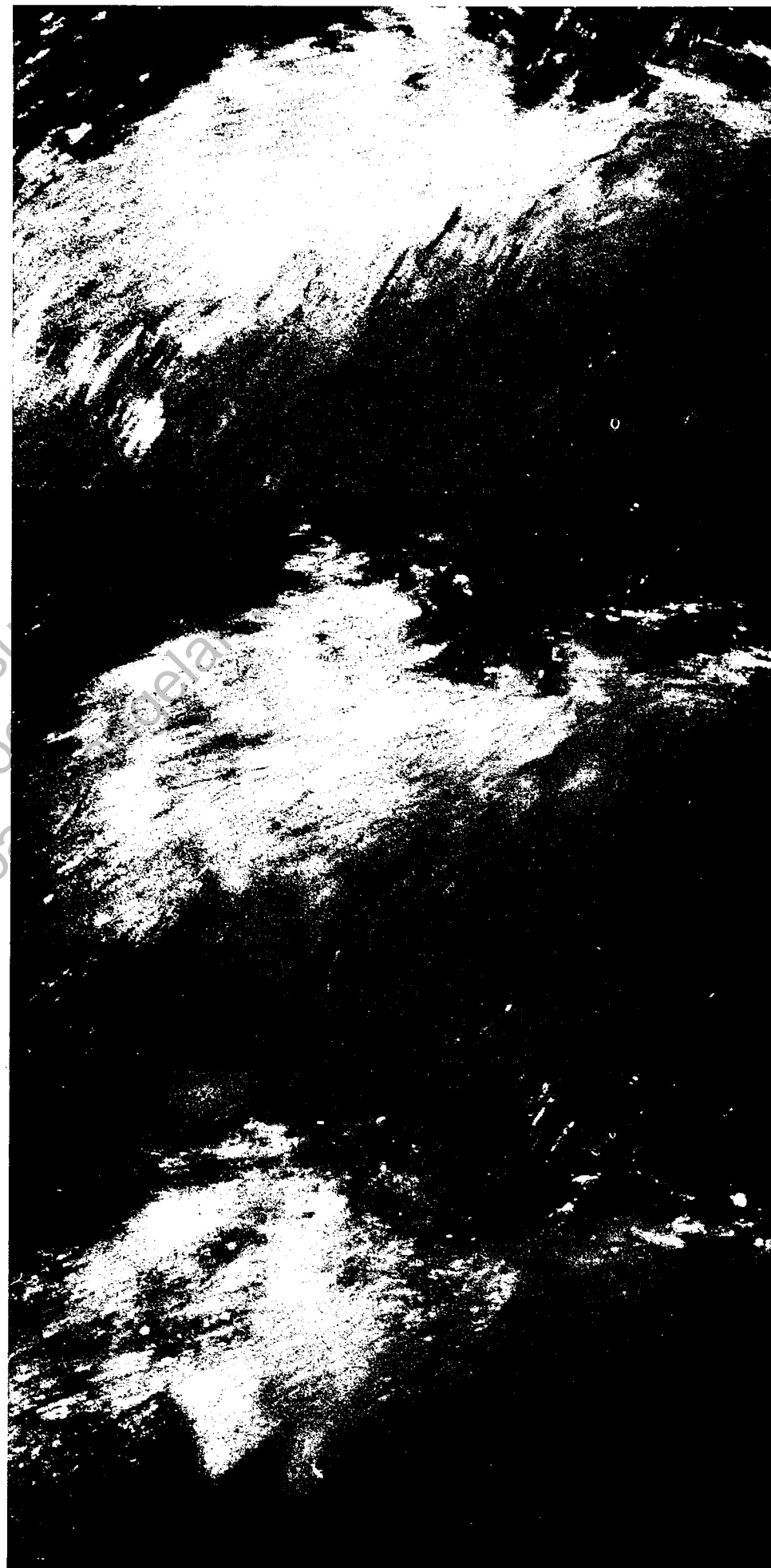


‘Ο Χάρρυ Μπάερ συνομιλεί με τόν Χίτλερ

έμπλουτιστούν άμοιβαία όπως ο άνδρας με τή γυναίκα. ‘Η μελαγχολία όμως δείχνει άπώλεια τής ναρκισσικής έπιλογής. Τό χαμένο άντικείμενο διαλέχτηκε σύμφωνα με τίσ παραστάσεις εκείνου πού τό διάλεξε, με τήν ταυτοποιητική ικανότητα τής φαντασίας του. Αιτία οδύνης λοιπόν είναι πέρα από τό θάνατο του Χίτλερ σά συγκεκριμένου προσώπου, τό γεγονός πώς έπαυε νά παριστάνει τό συλλογικό ιδανικό του ‘Εγώ (Ichideal), πού έπρεπε νά συνεπάγει με τήν άπώλεια του ναρκισσικού άντικειμένου άπαξίωση και πτώχευση του ‘Εγώ. Θέση του Ζύμπερμπεργκ αλλά και των Alexandre και Margarete Mitscherlich είναι πώς τό πένθος για τήν άπώλεια δέν τηρήθηκε. » «‘Η έργασία τής άπάρνησης άπλώθηκε έξίσου στην ένοχή, στο πένθος, στη ντροπή»<sup>6</sup>. ‘Απαρνήθηκαν<sup>7</sup> συλλογικά τό παρελθόν, γιατί ψυχολογικά δέν ήταν έτοιμοι νά άντιμετωπίσουν τήν καταστροφή και τήν άπώλεια. “Έκοψαν με τό παρελθόν κάθε συναισθηματικό δεσμό. Διαχωρίζοντας τή θέση τους από τό νεκρό έβαλαν άνακλαστικά σέ λειτουργία μηχανισμούς αυτοάμυνας, άπόσυραν τήν επενδυμένη λιμπιντική ένέργεια, κι αυτό πέρα από τή δράση του συνειδητού ‘Εγώ. ‘Από τή μνήμη άφανίστηκαν ιδέες πού πριν ήταν αίτια μέγιστης συγκίνησης. ‘Η άπάρνηση, ή ψυχολογική αυτοάμυνα συνεχίζεται μέχρι και σήμερα· αυτή είναι πού προκαλεί τή νέκρωση του ψυχισμού των Γερμανών, τόν πολιτικό συντηρητισμό, τό πενιχρό ένδιαφέρον για τίσ καλλιτεχνικές δραστηριότητες αίχμής — Dore O, Werner Nekes, Wilhelm και Birgit Hein...— ‘Η στάση αυτή έχει και τήν ώφελιμιστική της πλευρά όμως: άγάπη για τήν έρνασία,

παραγωγικότητα, οικονομική άνάπτυξη, σοβαρότητα, κοινωνική ήρεμία. Μέ τίσ ταινίες του ο Ζύμπερμπεργκ προσπαθεί «δειλά» νά ύποκινήσει τή διαδικασία τής κάθαρσης με τήν ένεργοποίηση τής έργασίας του πένθους (Trauerarbeit). ‘Ο Freud λέει: «... τό ‘Εγώ άναγκασμένο νά άποφασίσει άν θέλει νά μοιραστεί τήν τύχη (του χαμένου άντικειμένου), θεωρώντας τό σύνολο των ναρκισσιστικών ικανοποιήσεων πού έχει για νά μείνει στη ζωή, άποφασίζει νά διακόψει τίσ σχέσεις του με τό έκμηδενισμένο άντικείμενο»<sup>8</sup>. Για νά ολοκληρωθεί ή άποκόλληση πού θά έπιτρέψει νέες πιά επενδύσεις τής Libido ο Freud συνεχίζει πώς «κάθε άνάμνηση, κάθε προσδοκία με τήν όποία ή Libido ήταν δεμένη με τό άντικείμενο, πρέπει νά ένεστωποιηθεί, νά υπερεπενδυθεί (Überbesetzung) και για κάθε μία νά περατωθεί ή άποπροσάρτηση τής Libido»<sup>9</sup>. ‘Η έργασία του πένθους δέν πρόκειται βέβαια νά άποκαταστήσει τήν άρχική κατάσταση, αλλά σιγά-σιγά θά κάνει παραδεκτή τήν όριστικοποίηση τής τροποποιημένης πραγματικότητας. ‘Ο όρος τριλογία<sup>10</sup> — Λουδοβίκος/Κάρλ Μάυ/ Χίτλερ — παραπέμπει στην άρχαία ‘Ελληνική Τραγωδία ή όποία «δι’ έλέου και φόβου περαίνουσα τήν των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»<sup>11</sup>, προτείνει πρότυπο θεραπευτικής διαδικασίας πανάρχαιο για τή σωτηρία τής Γερμανίας στο Ζύμπερμπεργκ: «και πώς άλλιώς θά μπορέσουμε νά πετύχουμε, παρά με τή μεγαλύτερη έπιμονή στην πίστη και τήν έμπιστοσύνη ότι σωστό είναι νά πενθούμε».

8. G.W., X, σελ. 442.  
9. G.W., X, σελ. 430.  
10. Τετραλογία, κατ’ άναλογία, και τό Βαγκνερικό ιεροτελεστικό προσευχικό πλήρες έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk), ψυχική μεταστροφή (Conversion) πλησιέστερη στον άνατολικό φωτισμό (Illumination) παρά στην έλληνική πειθώ.  
11. Ποιητική, ‘Αριστοτέλη, εκδ. Les Belles Lettres, 1969, 1449 σ., 27.



Diwan, του Werner Nekes (1973)

## ‘Ο Werner Nekes στην ‘Ελλάδα

‘Ο Werner Nekes γεννήθηκε τό 1944 στο Erfurt τής Θουριγγίας και μέχρι σήμερα έχει φτιάξει 34 ταινίες. ‘Ολότελα άγνωστος στην ‘Ελλάδα, ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές του κινηματογράφου, ήρθε φέτος τό χειμώνα, μαζί με έπτά ταινίες του, για μία βδομάδα στην ‘Αθήνα. ‘Η έβδομάδα ταινιών του Nekes οργανώθηκε από τό ‘Ινστιτούτο Γκαίτε και τήν παρακολούθησαν έλάχιστοι. Οί ταινίες του, μακρόπνοες καμπύλες, βιώνονται σαν βιολογικές κινήσεις, άναπνοές ή όργανοί και στηρίζονται στην επανεκτίμηση τής πρώτης ύλης του φίλμ και στη σημασία του τρόπου χρήσης αυτού του ύλικού. ‘Ο ίδιος λέει πάντα εισάγοντας τίσ ταινίες του: «τό φίλμ είναι μία λωρίδα σελλουλόιντ, με τά καρτέ της ν’ άκολουθούν τό ένα πίσω από τ’ άλλο και πού προβάλλεται για ένα καθορισμένο χρονικό διάστημα· έχω φτάσει στο σημείο νά πιστεύω ότι κινηματογράφος είναι ή διαφορά άνάμεσα σέ δύο καρτέ, ή δουλειά πού πρέπει νά κάνει τό μυαλό για νά πετύχει αυτήν τή συγχώνευση. ‘Η μικρή αυτή μονάδα πού άποκαλώ KINE είναι τό πιό μικρό κομμάτι τό όποιο μπορούμε νά σκεφτούμε σαν φίλμ. ‘Η ψευδαισθηση πού δημιουργούν οι KINE στο κεφάλι του θεατή είναι τό φανταστικό περιεχόμενο του φίλμ. ‘Επειδή τό σημαντικό χαρακτηριστικό των KINE είναι ή άμφιβολία τους, οι σχέσεις μέσα τους και άνάμεσά τους άποτελούν σχέσεις άμφιβολίας (κατά Χάιζενμπεργκ)· ή γοητεία του φίλμ μπορεί νά εξηγηθεί από τήν άναλογία του προς τήν φανταστική διαδικασία τής σκέψης δηλ. σαν μετασχηματισμός των τύπων των στοιχείων, κατασκευή νέων σχέσεων. ‘Η σταθερή παραπλάνηση τής αντίληψης είναι μία λειτουργία του χρόνου. (Οί 3 παράμετροι τής φιλικής πληροφόρησης είναι οι 2 χωρικές και ή χρονική συντεταγμένη)». Κάτω άπ’ αυτό τό πρίσμα ξαναβλέπει όλη τήν πορεία του κινηματογράφου και φτάνει στίς ρίζες του. Τίποτα δέν είναι αυτόνομο. «‘Ο κινηματογράφος πρέπει νά άντιμετωπιστεί σαν ξένη γλώσσα και ό χειρισμός του γλωσσικού ύλικού νά άντανακλά τή νέα αντίληψη για τήν πραγματικότητα». Making the familiar strange, κάνοντας παράξενο τό οικείο, βλέπουμε με νέο τρόπο παλιά πράγματα ή μπορούμε νά δούμε ό,τι ξεχάσαμε νά βλέπουμε και τή δική του φύση, και όχι τή φύση πού φιλιάρουμε είναι «ιδανικό για νά καθρεφτίσει τό παράξενο παιχνίδι των σχέσεων άνάμεσα στα πράγματα». ‘Η πρώτη μορφή ενός τέτοιου φίλμ δέν είναι βέβαια ένα σενάριο, είναι μία παρτιτούρα, πολύφωνο μουσικό έργο, με μία καθορισμένη τάξη, μέτρο προς μέτρο, κατακόρυφα. Μπορούμε νά μιλήσουμε για «σχήματα κινηματογραφικών εικώνων» ή «μουσική γραφή πού καθοδηγεί τίσ ρυθμικές φιλικές λήψεις». ‘Ο διπλασιασμός εικόνας και ήχου παραχωρεί τή θέση του στο κοντραπούντο.



Τόν ήχο για σχεδόν όλες τις ταινίες του Nekes έχει γράψει ο Antony Moore.

Στήν Αθήνα προβλήθηκαν οι έξι ταινίες:  
KELEK (60') ασπρόμαυρο, 16 χιλ. (1968).  
ABBANDONO (35') έγχρωμο, 16 χιλ. (1970).  
T-WO-MEN (1-5) (90') έγχρωμο, 16 χιλ. (1972)  
DIWAN (85') έγχρωμο, 16 χιλ. (1973)  
MAKIMONO (38') έγχρωμο, 16 χιλ. (1974)  
AMALGAM (1-4) (72') έγχρωμο, 16 χιλ. (1975/76)  
MIRADOR (88') έγχρωμο, 35 χιλ. (1978).

Παραθέτω σχέδιο για την εικόνα και τόν ήχο, όπως γράφτηκε αντίστοιχα από τον Nekes και τον Moore, για την ταινία του Nekes MAKIMONO.

### EIKONA (Werner Nekes)

«Τό MAKIMONO είναι ο άσιατικός πίνακας-ρολόι σε πλάγιο σχήμα. Η ανάπτυξη μιας συνεχώς μεταβαλλόμενης έντύπωσης από την παράσταση ενός τοπίου.

Όργάνωση του υλικού: σταθερή βάση της κάμερας σε όλες τις λήψεις.

1. Πολλαπλή έκθεση στο φως, διπλή ως τετραπλή. Φωτεινοί κυματισμοί διαφορετικού μήκους και πλάτους. Ένταση της κίνησης.

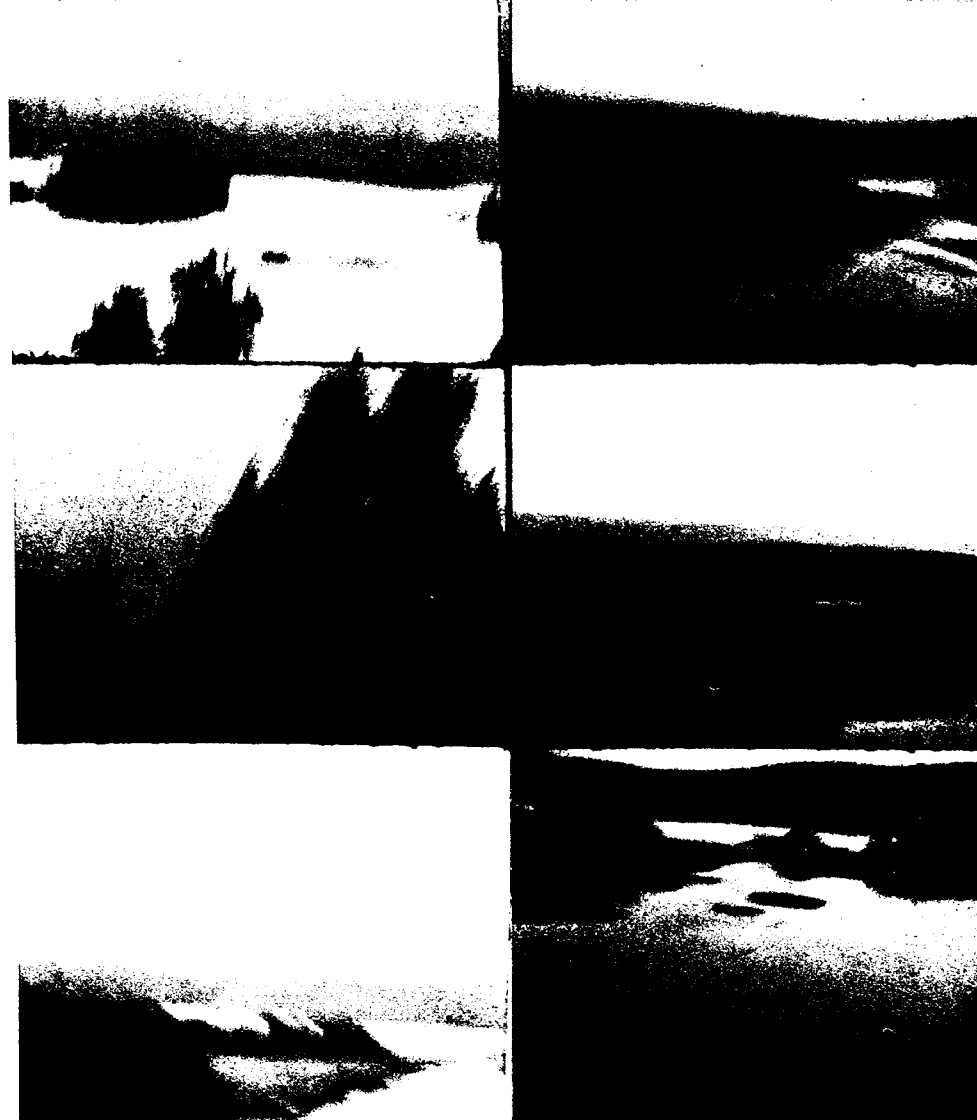
Έπαλληλία κινητικών μορφών:

- α) σε άκνησία
- β) σε ταλάντευση
- γ) περιστροφή
- δ) σε κυματοειδή περιστροφή

2. Λήψεις μεμονωμένων εικόνων. Αύξηση των χρονικών και τοπικών διαφορών ανάμεσα στις μεμονωμένες εικόνες».

### ΗΧΟΣ (Anthony Moore)

«Ένα απλό σύστημα ανάδρασης, που χρησιμοποιεί ένα δακτυλοειδή διαμορφωτή και ένα μίκτη, δίνει τό βασικό ήχο. Έγιναν τρία διαφορετικά κομμάτια. Τό πρώτο είναι ένα εϋθύγραμμο και συνεχές ζευγος παλμών, που βρίσκονται σε άρκετά σταθερή σχέση μεταξύ τους. Τό δεύτερο είναι μία μόνο καμπύλη ταλαντώσεων, που έχει έγγραφει δύο φορές. Μέσω ενός ρυθμιστή τά κύματα έρχονται σε έπαλληλία και σχηματίζονται φάσεις, ήχώ, ρυθμός κ.ο.κ. Στο πρώτο μέρος αυτού του κομματιού ένα δοξάρι περνά πάνω από τη χαμηλότερη χορδή ενός κοντραμπάσου, βγάζοντας έτσι αρμονικούς τόνους. Τό τρίτο αποτελείται από ρυθμικούς παλμούς και έναρμονισμένους τόνους για τη συνοδεία δύο πιάνων-παιχνιδιών. Χρησιμοποιείται ή τεχνική του πρώτου και του δεύτερου κομματιού».



Makimono, του Werner Nekes (1974)

### Η δουλειά του Nekes: ήδονικό ντούς από εικόνες και ήχους

«Έκρηκτικό υλικό ανάμεσα στα κάδρα» είναι ο τίτλος ενός άρθρου του Γερμανού πρωτοποριακού κινηματογραφιστή Werner Nekes και μία φράση του μου φαίνεται απόλυτα βασική για τη κατανόηση της σκέψης του: «Θά μπορούσαμε να δώσουμε στον κόσμο να καταλάβει ότι ή γλώσσα που μιλάμε είναι σαν τους μαθηματικούς τύπους, γιατί αυτά τά λογικά παιχνίδια έρμηνεύουν έναν ολάκερο κόσμο, παίζουν μέ τον εαυτό τους, εκφράζουν την ίδια τους τη θαυματοργή φύση γι' αυτό άλλωστε είναι και τόσο εκφραστικά. Μέσα τους καθρεφτίζεται τό παράξενο παιχνίδι των σχέσεων των πραγμάτων». Αύτη ή αναφορά στό Νοβάλις χαρακτηρίζει και την κινηματογραφική δουλειά του Νέκες ή μάλλον τις ταινίες που μάς παρουσίασε ο ίδιος στό Ίνστιτούτο Goethe. «Βασικά ό κινηματογράφος εκφράζει τον εαυτό του, άρα τό φίλμ μπορεί να έχει ως υλικό τις πίο



Amalgan, του Werner Nekes (1975)



Diwan, του Werner Nekes (1973)



Diwan, του Werner Nekes (1973)

πρωταρχικές του λειτουργίες», λέει κάπου άλλου. Καί θά πρόσθετα ότι ό στόχος του Νέκες, στις περισσότερες ταινίες του, είναι νά μεταμορφώσει ένα πολύμορφο εικαστικό υλικό σε πληροφοριακή ενέργεια. Κόντρα στις περιορισμένες δυνατότητες του βιομηχανοποιημένου θεάματος, κόντρα στις επιθυμίες του θεατή που και ό έμπορικός και ό καλλιτεχνικός κινηματογράφος έχουν δημιουργήσει, ό κινηματογράφος του Νέκες είναι πρώτα απ' όλα πίνακας, μουσική και ξεχωριστή γλώσσα: μία γλώσσα ξένη, όχι ή ουδέτερη έσπεράντο των εικόνων που προτείνουν οι ταινίες για παγκόσμια έκμετάλλευση. Κι αύτη ή κινηματογραφική γλώσσα δέ χρειάζεται τόσο νά μαθευτεί, αλλά νά διευρύνεται δομικά όλο και περισσότερο κι έτσι νά βγάξει τό θεατή από τά προγραμματισμένα καλούπια της αντίληψης που του έχουν επιβληθεί.

Ανάμεσα στην έρευνα του υλικού μέ τό μικροσκόπιο και την καθαρή ποίηση του φωτός που ύλοποιείται σε έκπληκτικές μορφές, τό έργο του Νέκες οδηγεί τόν κινηματογράφο ξανά στά πρώτα του βήματα: στην πρωτόγονη εκφραστικότητα του ακίνητου κάδρου, στη διπλοτυπία ή και πολλαπλή έκθεση της ίδιας εικόνας, στις έντυπώσεις βίαιης άταξίας που δημιουργεί τό μοντάζ καρέ-καρέ. Είναι άραγε μία έπιστροφή στη χαμένη άθωότητα, όπως αύτη που αναζητούν πολλές άμερικάνικες πειραματικές ταινίες ή μήπως ένας άλαζονικός νεο-άκαδημαϊσμός που έξαντλείται στην άρνηση των καθιερωμένων; Παράδοξα ή ποιητική του Νέκες αποφεύγει και τις δύο αυτές παγίδες της πρωτοπορίας. Σάν ματιά όπωσδήποτε όχι άθωα, στηρίζεται γερά στις σύγχρονες εξελίξεις των έπιστημών του ανθρώπου, στην ψυχολογία, τη γλωσσολογία και τη θεωρία των πληροφοριών και εκμεταλλεύεται τις πίο άνήκουστες δυνατότητες της τεχνικής. Έτσι αύτό που βαραίνει βασικά είναι ή άρχιτεκτονική της κάθε σύλληψης, ή όργάνωση του υλικού πάνω στην επιθυμία για γερή δομή, που σπάνια είναι τόσο έντονη στις λεγόμενες «πειραματικές» ταινίες. Σάν αισθητικά άποτελέσματα οι ταινίες καταφέρνουν όμως νά μένουν άνοιχτές, νά κινούνται συνέχεια προς διαφορετικές κατευθύνσεις, νά άμφισβητούν συνεχώς ή μία την άλλη. Πέρα από τη στεριότητα του άκαδημαϊσμού, οι ταινίες έρευνούν καινούριες δυνατότητες, όπως π.χ. τό *Mirador*, ή τελευταία του ταινία που έχει και ύπόθεση, καταπλήσσοντάς μας μέ τις στροφές που άπροσδόκητα μπορεί νά γίνουν μέσα στην ίδια ένότητα.

Έτσι οι ταινίες είναι πραγματικές περιπέτειες για την όραση, ρευστές όπτικές φούγκες που μάς ξαναθυμίζουν τη σχέση του κινηματογράφου μέ τη μουσική και τη ζωγραφική. Είναι άκόμα παιχνίδια μέ τις

εντάσεις και τις διάρκειες, μέ στόχο τον προγραμματισμό μίας καινούριας, απλωμένης αντίληψης. Κι αυτός ο στόχος δέν πραγματώνεται βέβαια παρά με μιά βίαιη τομή στην απόλαυση του θεατή. Οί διαταγμοί και οί αντίδρασεις του κοινού έδειξαν πόσο δύσκολα ο θεατής μπορεί νά αφήσει έξω από την αίθουσα τις συνήθειες πού τον καθορίζουν στο χώρο του θεάματος. Χρειάζεται όπωσδήποτε νά ξεχάσει την άναμονή της ψυχολογικής αφήγησης και νά άνεχτεί ότι τό ρεαλιστικό κατάλοιπο της άναπαραστατικής εικόνας του κινηματογράφου εξαφανίζεται σέ εικόνες άφηρημένες και ρευστές. Χρειάζεται κάποιον κουράγιο για νά δοθεί στην έλεύθερη απόλαυση των φλού εικαστικών πλάνων. Καί πάνω άπ' όλα πρέπει νά 'ναι κανείς άνοιχτός για νά νιώσει την ύπέροχη αίσθηση των έκπληξεων πού του επιφυλάσσουν δομικές ταινίες, όπως τό *Diwan* ή τό *Amalgam*, πού τά τελευταία τους κομμάτια δέν είναι μόνο δουλειές πάνω στη ζωγραφική του Μαγκρίτ ή των πουαντιλιστών, αλλά και ξεκάθαρα μουσικιστικά κομμάτια. Έκει περισσότερο από ποτέ φόρμα και περιεχόμενο ταυτίζονται σέ μαγικές επικλήσεις στο φως και στις μυστηριώδεις του ιδιότητες. "Ένας κινηματογράφος πού ξαναβρίσκει τή σχέση του με τή μουσική· τό κλισέ αυτό μάς έρχεται αυτόματα βλέποντας όποιαδήποτε δουλειά του Werner Nekes. Οί περισσότερες ταινίες του υιοθετούν στην όργάνωση του ύλικού τους τή μορφή συνάτας με τή δομική αντίπαράθεση δύο θεμάτων αντίθετου χαρακτήρα πού εκτίθενται, άναπτύσσονται και έπεξεργάζονται στο πρώτο μέρος. Τά υπόλοιπα μέρη, άκολουθούν τό σαφέστατο σχήμα γρήγορο, άργό-γρήγορο, και ύψώνουν τό ύλικό του πρώτου μέρους σέ όλες τις διαφορετικές έκφραστικές δυνατότητές του. "Έπειτα οί περισσότερες ταινίες είναι βουβές και ή χρήση μουσικής γραμμένης από τον Άγγλο συνθέτη Anthony Moore, ξαναβρίσκει την άρχέγονη ποιότητα της αντίθεσης του όπτικού και του ήχητικού ύλικού, αυτό άκριβώς πού παραγνώνιζον τά Soundtrack των έμπορικων ταινιών. Τό *T-Wo-Men* διαλύει την ελάχιστη άφηγηματική μήτρα πού τό γεννάει στις πιό άκραίες συντακτικές δυνατότητές της, σέ άφηρημένες σχέσεις, συχνότητες, μετατοπισμούς. 'Η ταινία δείχνει την έρωτική σχέση δύο γυναικών πέρα από τή δράση, την εξέλιξη, τό χρόνο και τον τόπο, πέρα και από τό περιεχόμενο. Χωρίζεται σέ πέντε μέρη, όπως και τό *Diwan*, και βέβαια αυτά τά μέρη δέν είναι σέ καμιά περίπτωση «έπεισόδια». Στο πρώτο μέρος υπάρχουν τα δύο θέματα πού έρχονται σέ αντίθεση, άναπτύσσονται άμοιβαία, εξελίσσονται με πολλές μετατροπές. Τό σπίτι όπου συναντιώνται οί δύο γυναίκες και τό έξω από τό σπίτι, οί δρόμοι, ή άκροποταμιά. Τά

έρωτικά κοντινά ή γκρό πλάνα, τονίζουν όλες τις ρευστές λεπτομέρειες: μαλλιά, άγκώνες, άκρες των ποδιών, γόνατα, ρούχα πού πέφτουν. Τά πλάνα αυτά είναι μονταρισμένα με επιθετική έλλειπτικότητα και έρχονται σέ αντίθεση με τά πιό ήρεμα, λυρικά έξωτερικά, τραβηγμένα σέ ιδιαίτερη ταχύτητα ή έκτεθημένα πολλές φορές. 'Ο ήχος σέ αυτό τό μέρος είναι τό πρελούδιο από τον Τρισάνο και 'Ιζόλδη, μεταμορφωμένο σέ ένα συναισθηματικό σχεδόν διάλογο της μουσικής και της σιωπής. Τό ένδιαφέρον σέ αυτήν τή χρήση της μουσικής είναι ότι εικόνα, ήχος και σιωπή, δέ χρησιμοποιούνται σάν επενδύσεις, βοηθητικά έξαρτήματα, ούτε και άλληλοσυμπληρώνονται, αλλά όργανώνονται από την άρχή με μιά μαθηματική σχέση μήκους κύματος πού ισχύει και για την εικόνα και για τή μουσική. Στο έκρηκτικό δεύτερο μέρος με τό έμμονα ρυθμικό μοντάζ καρέ-καρέ, τό δομικό σχήμα των εικόνων είναι κάπως διαφορετικό. 'Υπάρχει πάλι τό μέσα και τό έξω, αλλά τό έξω κυριαρχεί και τό μέσα έρχεται μόνο σάν μοτίβο. Στο κομμάτι αυτό ο Nekes χρησιμοποιεί μερικά άπλούστατα άκόντα μουσικής ρόκ πού έφτιαξε μαζί με τον Antony Moore και πού μάς θυμίζουν τή δουλειά του Beefheart ή του Terry Riley και χαμηλώνει την ένταση της μουσικής στα έσωτερικά πλάνα των δύο γυναικών. Στο λυρικό 3<sup>ο</sup> μέρος, σέ μιά ύπέροχη άργη σεκάνας 20' περίπου, τό πρελούδιο του Τρισάνου ξαναγυρίζει, μόνο πού εδω τό Soundtrack έχει πυκνώσει και έχει μεγαλύτερη δραματική ένταση, σέ αντίθεση με την εικόνα πού έχει άραιώσει. Οί ένώσεις του ύλικού είναι πιό φευγαλέες τώρα. Τό «μήκος κύματος» της ήχητικής μπάντας, αν μπορούμε νά πούμε κάτι τέτοιο, έχει υποδιπλασιαστεί. Τό τέταρτο κομμάτι είναι έντελως βουβό. 'Η κινηματογράφηση της έρωτικής πράξης των δύο γυναικών έχει μιά τέτοια μορφική βία, πού δημιουργεί έντελως πρωτότυπους όπτικούς ρυθμούς. Στο πέμπτο μέρος όπου ξαναγυρίζουμε στο πρώτο και βασικό θέμα της ταινίας, τις δυο γυναίκες πού κάθονται άντικρουστά ή τεχνική του έλλειπτικού μοντάζ και της διπλοτυπίας ή πολλαπλής έκθεσης επιταχύνει τό ρυθμό του ύλικού. "Έτσι και ή μουσική είναι μιά λούπα με τά ίδια άκόντα ρόκ του Anthony Moore πού άκούσαμε στο 2<sup>ο</sup> μέρος, στη διπλάσια όμως ταχύτητα. Αυτή ή έμμονη ρυθμική μουσική μάς συγκεντρώνει μέσα στην εικόνα, ύπνωτίζοντάς μας με τή μεθυστική της επανάληψη, ολοκληρώνοντας τή λειτουργία της ταινίας. Μας οδηγεί πέρα από κάθε αυτόματα σχεδόν τάση για την άναζήτηση του νοήματος, σέ μιά έμπειρία πού μοιάζει με ένα ήδονικό ντούς από εικόνες και ήχους στις άκρες των νεύρων μας.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ  
(κείμενο για μιά ραδιοφωνική έκπομπή πού δέ μεταδόθηκε)

## ‘Η έκστρατεία της ‘Ετ. ‘Ελλ. Σκηνοθετών για την κατάργηση της λογοκρισίας

‘Η «‘Επιτροπή για την κατάργηση της Λογοκρισίας» της *‘Εταιρίας Σκηνοθετών* έδρασε σχεδόν άστραπιαία μόλις έγιναν γνωστά τά δύο τελευταία κρούσματα έφαρμογής της νομοθεσίας πού προβλέπει τή λογοκρισία του κινηματογράφου με βάση τό νόμο *1108/1942* της ναζιστικής κατοχής, και τό χουντικό νόμο *241/1969*. Συγκάλεσε συνέντευξη τύπου στην έδρα της ένωσης ξένων άνταποκριτών και έστειλε τηλεγραφήματα στο Συμβούλιο της Εύρώπης και στα άνώτερα όργανα της Κοινής ‘Αγοράς. 'Ηδη, οι δραστηριότητες αυτές φαίνεται νά μήν πέρασαν άπαρατήρητες από την κυβέρνηση άφοι, για πρώτη φορά, στη συνέντευξη τύπου παρουσιάστηκαν δύο κυβερνητικά κομματικά στελέχη. Τό πράγμα όμως ήταν άρκούντως έξοργιστικό, ιδιαίτερα για την περίπτωση της *‘Νέμεσης* του σκηνοθέτη-παραγωγού Γ. Σταμπουλόπουλου. 'Εκει, πιά, με βάση τό ναζιστικό νόμο *1108/1942* άσκήθηκε προληπτική λογοκρισία με βάση τό σενάριο, άπαγορεύοντας έτσι άκόμα και τό γύρισμα της ταινίας. 'Η άποτροπιαστική αυτή περίπτωση ήταν μιά άφορμή νά τεθεί τό πρόβλημα της λογοκρισίας της καλλιτεχνικής έκφρασης στην ‘Ελλάδα σ' όλο της τό εύρος (ο έπίσης ναζιστικός νόμος *485/1943* προβλέπει λογοκρισία και στο τραγούδι) και σέ ευρωπαϊκό επίπεδο.

"Έτσι, άποφασίστηκε νά καταρτιστεί ένας όσο τό δυνατό κατατοπιστικότερος «φάκελλος» πού νά σταλεί σέ όλες τις ‘Εταιρίες Σκηνοθετών, Τεχνικών Κινηματογράφου, Σωματεία ‘Εργατών ‘Οπτικοακουστικών μέσων, διεθνείς συνομοσπονδίες κλπ. άκόμα και πολιτικούς σχηματισμούς και προσωπικότητες: Fistav, Firpesci, αλλά και στην ‘Επιτροπή ‘Ελευθεριών της Γαλλικής Γερουσίας υπό τον Γερουσιαστή ‘Ανρί Καβαγιέ. 'Ο φάκελλος περιλάμβανε ένα πεντασέλιδο έπεξηγηματικό γράμμα πού άνέλυε τούς σκοπούς, της λογοκρισίας, τό χώρο έφαρμογής της, καθώς και την καταγωγή των νομοθετικών μέτρων (ναζιστική κατοχή, χούντα), τονίζοντας βέβαια ότι πρόκειται καθαρά για μιά λογοκρισία ιδεολογική, πολιτική και κοινωνική, και όχι κάποια λογοκρισία με πρόφαση τά «χρηστά ήθη». κλπ. Τό δεύτερο μέρος του φακέλλου περιείχε έπίσημες μεταφράσεις από τό ύπουργείο έξωτερικών των βασικών ‘Αναγκαστικών Νόμων και Νομό Διαταγμάτων πού την προβλέπουν: *1108/1942, 485/1943, και 241/1969*. 'Υπήρχε έπίσημη μετάφραση βεβαίωσης του νομικού συμβούλου της Ε.Ε.Σ. ότι οί νόμοι αυτοί είναι άκόμα εν ισχύει, καθώς

και έπίσημες μεταφράσεις της άπορριπτικής απόφασης (προληπτική λογοκρισία) και του σκεπτικού της έπιτροπής για τό σενάριο *‘Νέμεσις* του παραγωγού-σκηνοθέτη Γ. Σταμπουλόπουλου.

Παραθέτουμε τά βασικά τμήματα των νόμων πού προβλέπουν τή λογοκρισία. 'Από τή φρασεολογία και μόνο φαίνεται ξεκάθαρα ή κατοχική τους καταγωγή. 'Από νομοτεχνική άλλωστε άποψη, ,σοβαροί δικηγόροι τά χαρακτηρίζουν «καθαρά τραγελαφικά». Πρώτα οί παράγραφοι 4και 7 του άρθρου 8 του Ν.Δ. *1108/42*. 'Η πργ. 7 προβλέπει τήν «προκαταρκτική λογοκρισία»:

*4. Τήν αίτησιν ταύτην μεθ' όλων των άνω στοιχείων ή άρμοδία ύπηρεσία διαβιβάζει εις τήν ‘Επιτροπήν ‘Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών, τήν προβλεπομένην υπό του άρθρου 9 του παρόντος, ήτις διά τόν σχηματισμόν πλήρους άντιλήψεως δύναται νά ζητήσιν τήν ένώπιον των μελών της δοκιμαστικήν προβολήν αυτής. ‘Αποφαίνεται δε υπέρ της χορηγήσεως άδειας ή άπορριψέως της ή της άπαγορεύσεως της δημοσίας προβολής αυτής εις ώρισμένης περιφερείας του Κράτους, ή της άφαιρέσεως ώρισμένων σκηνών ή διαλόγων αυτής, ή της άλλαγής τίτλου, εάν κατά τήν κρίσιν της ύπάρχουν εν αυτή στοιχεία έπιλήψιμα, δυνάμενα νά επιδράσουν έπιβλαβώς εις τήν νεότητα ή νά επιφέρουν διατάραξιν της δημοσίας τάξεως ή έφ' όσον προπαγανδίζουν άνατρεπτικές θεωρίας ή δυσφημοούν τήν χώραν μας από άπόψεως έθνικής και τουριστικής ή εάν καθ' οίονδήποτε τρόπον ύπονομεύουν τας ύγιεις κοινωνικές παραδόσεις του έλληνικού λαού ή τέλος καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας.*

*7. Προκειμένου περί ταινίας ‘Ελληνικής παραγωγής απαιτείται άδεια λήψεως της ταινίας χορηγούμενη υπό της κατά άρθρον 9 του παρόντος ‘Επιτροπής. Πρός τοϋτο οί ενδιαφερόμενοι επιχειρηματία υποβάλλουν εις τήν Διεύθυνσιν Λαϊκής Διαφωτίσεως αίτησιν μετά άντιγράφου περιλήψεως της υποθέσεως του έργου και 4 άντιγράφων του πλήρους κειμένου των διαλόγων, αναφέροντες συνάμα τά όνόματα του σκηνοθέτου και των καλλιτεχνών, οίτινες θά συμπράξουν εις τήν λήσιν της ταινίας, τον τόπον εις τον όποιον θά εκτελεσθ ή ταινία, καθώς και τό κινηματογραφικόν εργαστήριον, τό όποιον θά χρησιμοποιηθ.*

Τό Ν.Δ. *485/43*, άρθρο 15 πργ. 1 και 2 προβλέπει τή λογοκρισία «μουσικών τεμαχίων». Νά τό κείμενο:

1. Διά τήν ἔκδοσιν μουσικῶν τεμαχίων εἰς αὐτοτελῆ φυλλάδια τήν ἐκτύπωσιν συλλογῆς τραγουδιῶν, ὡς ἐπίσης καί τήν φωνοληψίαν καί ἔκδοσιν δίσκων γραμοφώνων ἀπαιτεῖται ἄδεια τῆς παρά τῷ Προθυπουργῷ Διευθύνσεως Τύπου. Ὁμοία ἄδεια ἀπαιτεῖται διὰ τήν ἐμπορείαν δίσκων γραμοφώνου ἐφόσον ἡ ἔκδοσις αὐτῶν ἐγένετο πρό τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος Νόμου καί κατ' ἀκολουθίαν δέν προηγήθη αὐτῆς ὁ διά τοῦ παρόντος ἐπιβαλλόμενος ἐλεγχος.

2. Πρός χορήγησιν τῆς ἀδείας περι ἧς τό προηγούμενον ἐδάφιον ὑποβάλλεται αἴτησις προκειμένου περί ἐκδόσεως μέν μουσικοῦ τεμαχίου ὑπό τοῦ ἐνδιαφερομένου ἐκδότη ἢ μουσουργοῦ ἢ στιχουργοῦ, περί φωνοληψίας δέ καί ἐκδόσεως δίσκων γραμοφώνου ὑπό τοῦ ἐνδιαφερομένου διευθυντοῦ τῆς ἐπιχειρήσεως. Διά τήν ἐμπορίαν δίσκων ἐκδιδομένων ἄνευ τῆς κατά τό προηγούμενον ἐδάφιον ἀδείας, ἡ αἴτησις ὑποβάλλεται ὑπό τοῦ ἐνδιαφερομένου ἐπιχειρηματιοῦ παραγωγῆς ἢ τοῦ ἀντιπροσώπου αὐτοῦ ἢ τοῦ εἰσαγωγέως ἢ τοῦ ἐμπόρου χονδρικής πωλήσεως τοῦ θέτοντος τούς δίσκους εἰς κυκλοφορίαν.

δικαιώματα, ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης κλπ., πού ξεπερνάει τά στενά κομματικά ὄρια. Πράγματι, λίγες μόλις βδομάδες μετὰ τήν ἀποστολή ὄλων τῶν φακέλλων σέ ὅλες τίς χώρες-μέλη τῆς Ε.Ο.Κ., τό θέμα τέθηκε ἑκκάθαρα στήν Ὁλλανδική Βουλῆ: μπορεῖ νά ἀποτελέσει μέλος τῆς κοινότητος τῶν εὐρωπαϊκῶν χωρῶν μιά χώρα πού ἀσκεῖ λογοκρισία τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης μέ βάση νομοθετικά κείμενα πού τέθηκαν σέ ἰσχύ κατά τή διάρκεια τῆς Ναζιστικῆς κατοχῆς, καί συμπληρώθηκαν κατά τή διάρκεια τῆς στρατιωτικῆς διακυβέρνησης τῆς χώρας; Ἴδου τό κείμενο τῶν πέντε ἐρωτήσεων πού ἔθεσε ἡ κα Ἰεν βάν ντέν Χαϊφελ, πρόεδρος τοῦ Κόμματος τῆς Ἐργασίας, (πού εἶναι καί τό μεγαλύτερο κόμμα τῆς Ὁλλανδίας ἀφοῦ κατέχει πάνω ἀπό τό 1/3 τῶν ἐδρῶν τῆς Ὁλλανδικῆς Βουλῆς), στόν Ὑπουργό Ἐξωτερικῶν τῆς Ὁλλανδίας στίς 27 Μαρτίου 1979:

1. Εἶναι εἰς γνῶσιν τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐξωτερικῶν ὅτι στήν Ἑλλάδα καί ἡ παραγωγή-προληπτική λογοκρισία- καί ἡ προβολή καί ἡ ἐξαγωγή ταινιῶν ὑποβάλλεται σέ λογοκρισία βάσει τῆς νομοθεσίας πού χρονολογεῖται ἀπό τήν ἐποχή τῆς Γερμανικῆς κατοχῆς καί τῆς δικτατορικῆς κυβέρνησης τῆς στρατιωτικῆς χούντας; Ἐπεξηγήση Ἡ προσυπογράφουσα τήν ἐπερώτηση βασιίζεται στίς ἐπίσημες μεταφράσεις τῶν ἀκόλουθων κειμένων: Ἐπίσημη βεβαίωση τοῦ Νομικοῦ Συμβουλίου τῆς Ε.Ε.Σ. ὅτι τό καθεστῶς λογοκρισίας στήν Ἑλλάδα βασιίζεται στά ἀκόλουθα νομοθετικά κείμενα: ἄρθρα 8 καί 15 Ν.Δ. 1108/1942, τό Ν.Δ. 485/1943, καθῶς καί τό Ν.Δ. 241/1969. Τά Ν.Δ. καί τούς Α.Ν. 1108/1942, ἄρθρο 8, 485/1943 ἄρθρο 16, καί 241/1969 ἄρθρα 1 καί 2, σέ ἐπίσημες μεταφράσεις τοῦ Ὑπ. Ἐξωτερικῶν. Τήν ἀπόφαση τοῦ Τμήματος Θεαμάτων καί Ἀκροαμάτων τῆς Διεύθυνσης Ἐποπτείας τῆς Γεν. Γραμματείας Τύπου καί Πληροφοριῶν τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως πού ἀπορρίπτει τό σενάριο μέ τίτλο Νέμεσις τοῦ Γιώργου Σταμπουλόπουλου, καθῶς καί τό Ἀπόσπασμα τοῦ Πρακτικοῦ τοῦ σχετικοῦ μέ τήν ἀπόρριψη τοῦ ἀνωτέρω σεναρίου. Τά κείμενα αὐτά ἔχουν ἐπισυναφθεῖ τῶν ἐπερωτήσεων καί βρίσκονται στή διάθεση τῆς Βουλῆς.

2. Γνωρίζει ὁ κ. Ὑπουργός Ἐξωτερικῶν ὅτι ἀπό τό 1974 μερική ἢ πλήρης λογοκρισία ἔχει ἐπιβληθεῖ στίς ἀκόλουθες ταινίες στήν Ἑλλάδα: Ἑλλάς Ἑλλήνων Χριστιανῶν, τοῦ Κώστα Χρονόπουλου, Παιδεία, τοῦ Γιάννη Τυπάλδου, Ἄρχοντες, τοῦ Μανούσου Μανουσσάκη, Ὁ Ἀγῶνας τῶν Τυφλῶν, τῆς Μαρίας Παπαλοῦ, Ἀντίσταση, τῆς Μαρίας

Καραβέλα, Καγκελόπορτα τοῦ Δημ. Μακρῆ καί προληπτική λογοκρισία στό σενάριο Νέμεσις τοῦ Γιώργου Σταμπουλόπουλου;

3. Πιστεύει ὁ κ. Ὑπουργός Ἐξωτερικῶν ὅτι ἡ λογοκρισία αὐτή ἀντιτίθεται στήν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης πού πρέπει νά ὑπάρχει σέ μιά πραγματική δημοκρατική κοινωνία;

4. Κατά τή διάρκεια τῶν διαπραγματεύσεων γιά τήν εἴσοδο τῆς Ἑλλάδας στήν Κοινή Ἀγορά πρόκειται νά συζητηθοῦν θέματα πού ἀφοροῦν τά ἀνθρώπινα δικαιώματα στή χώρα αὐτή;

5. Ἐχει ὁ κ. Ὑπουργός Ἐξωτερικῶν τήν πρόθεση νά θέσει τό θέμα αὐτό στό ἐξ Ὑπουργῶν Συμβούλιο τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης;

Οἱ ἀντιδράσεις ἀπό τίς ἄλλες εὐρωπαϊκές χώρες δέ μᾶς εἶναι ἀκόμα γνωστές, πέρα ἀπό τηλεγραφήματα συμπαράστασης καί ἐπιστολές πού ζητοῦσαν περισσότερα στοιχεῖα γιά ἀποφασιστικά διαβήματα (Γαλλία, Ἀγγλία). Καταλήγοντας μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ πανευρωπαϊκή ἐκοστρατεία τῆς Ἐπιτροπῆς γιά τήν κατάργηση τῆς Λογοκρισίας τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν ἐνάντια στή Λογοκρισία, σίγουρα δέ θά λύσει τελειωτικά τό θέμα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Αὐτό πού μπορεῖ ὅμως νά ἐπιτύχει — καί δέν εἶναι ἀμελητέο — εἶναι νά μετριάσει αὐτό τό «ἐπί πλέον ἀγριότητος» πού ὑφίστανται οἱ ἑλλ. κινηματογραφιστές σέ σχέση μέ τούς συναδέλφους τους τῶν ἄλλων καπιταλιστικῶν χωρῶν.

## Ἡ ἑβδομάδα τοῦ Σ.Κ

Ἡ ἐπιτυχία τῆς πρώτης βδομάδας προβολῆς καί συζήτησης ταινιῶν πού ὀργάνωσε στό «Στούντιο» ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος, σέ μιά ἀπ' τίς πιό ἀντιεμπωρικές περιόδους τῆς χρονιάς (18-24 Δεκέμβρη), ἀποτελεῖ ὄχι καί τόσο εὐκαταφρόνητο γεγονός: 3.700 ἄτομα παρακολούθησαν συνολικά τήν ἐκδήλωση, ἀριθμός πού ὡστόσο ἀπέχει πάρα πολύ ἀπό τήν ἀντικειμενική ἐκτίμηση τῆς συμμετοχῆς στίς συζητήσεις πού ἀκολούθησαν τίς προβολές...

Προβλήθηκαν οἱ ταινίες: Ἐγκλημα ἀγάπης τοῦ Λουίτζι Κομεντσίνι (1974), Τά πλούτη τοῦ Μίδα τοῦ Πάνου Παπαδόπουλου (1973), Ταμπού τοῦ Βίλχελμ Φρ. Μουρνάου (1931), Ὀλυμπία Ταξιδιωτικῶν τοῦ Τώνη Λυκουρέση (1970), Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή τοῦ Ντζίγκα Βέρτωφ (1929), Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις τοῦ Βίμ Βέντερς (1973/74), Ἡ τελετή τοῦ Ναγκίζα Ὅσιμα (1971), Ἡ ἀπληστία τοῦ Ἐριχ Φόν Στροχάμ (1924), Ὁ προμηθευτής τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ (1960), Ὁ Γιώργος ἀπό τά Σωτηριάνικα τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου (1978), Ὁ νόμος τῶν

γκάγκστερς τοῦ Ἄμπραμ Πολόνσκυ (1948), Ὁ μικρός στρατιώτης τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ (1963), Ἐκδρομή στήν ἐξοχή τοῦ Ζάν Ρενουάρ (1936), Ἀθάνατη ἱστορία τοῦ Ὅρσον Ουέλλες (1969), Παράλλαγες στό ἴδιο θέμα τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη (1977), Ὁ λόγος τοῦ Κάρλ Ντράγιερ (1955), Ὁ Γαλάξιος Ἀγγελος τοῦ Γιόζεφ Φόν Στέρνμπεργκ (1931), Οἱ δολοφόνοι τοῦ Ρόμπερτ Σιόντμακ (1946). Τίς συζητήσεις διηύθυναν οἱ κριτικοί Ν.Φ. Μικελίδης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης καί ἡ συντακτική ομάδα τοῦ περιοδικοῦ.

Ἐπιχειρήθηκε στήν ἐκδήλωση ἕνας εἶδος μοντάζ ἀνάμεσα σέ διαφορετικές χρονικά καί θεματικά ταινίες, πού δέν εἶχε μόνο τήν πρόθεση νά ἀμφισβητηθεῖ τήν τυποποιημένη μουσειακή παρουσίαση τῆς Ταινιοθήκης ἢ τῶν λεσχῶν πού ὑποκύπτουν συχνά στήν εὐκολία τῆς ταμπέλας «κινηματογραφικό εἶδος» ἢ «ρετροσπεκτίβα», ἀλλά καί νά ἀναδείξει οὐσιαστικές σχέσεις, αἰσθητικές καί ἰδεολογικές, ἀνάμεσα σέ διαφορετικές ταινίες, συγκρούσεις καί ταυτίσεις πού διαποτίζουν τίς κινηματογραφικές πρακτικές. Ἡ πρωτοπορία δέν ἐπιδειχθηκε ἐπιφανειακά ἀλλά ἀναζητήθηκε παντοῦ καί κυρίως στό παρελθόν, σέ ταινίες καί σκηνοθέτες πού, ὅπως μπορεῖ νά διαπιστώσει εὐκόλα ὁ ἀναγνώστης, ἀποτελοῦν μόνιμες ἀναφορές γιά τό Σύγχρονο Κινηματογράφο, σ' ὅλη τή διάρκεια καί τίς φάσεις τῆς ὑπαρξῆς καί τῆς λειτουργίας του. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ βδομάδα τοῦ Σύγχρονου μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν πρόταση ἀνάγνωσης καί ἀπόλαυσης τοῦ κινηματογράφου, πού προσπαθεῖ νά χαράξει ἕνα δύσκολο δρόμο ἀνάμεσα στίς δύο σημερινές «μάστιγες»: τήν ἀνυπαρξία γούστου, ἄποψης γιά τόν κινηματογράφο (πού ἐκφράζεται μέσα ἀπό μιά παμφάγα καταναλωτική λογική, βρῖσκει παντοῦ «δημιουργούς», κ.λ.π.) καί τούς δογματισμούς τῶν διαφόρων δοξασιῶν (πού γκετοποιοῦν αὐθαίρετα τίς κινηματογραφικές πρακτικές, πριμοδοτώντας προκατασκευασμένα «εἶδη»).

Δυό λόγια γιά τίς συζητήσεις: ἔγινε φανερό ὅτι ὁ παραδοσιακός τρόπος συζήτησης δέ λειτουργεῖ. Μιά κάποια στεριωμένη συνήθεια καί ἀντίληψη τῆς ταινίας — διαδρόμου πρὸς κάτι ἄλλο (ἀπροσδιόριστο, μιά καί κινεῖται ἀνάμεσα στό πόσο μαρξιστής εἶναι ὁ σκηνοθέτης καί στό τί γνώμη ἔχει ὁ διευθύνων τῆ συζήτηση γιά τόν κόσμο) κυριάρχησε καί στίς προβολές τοῦ Σύγχρονου. Κανείς δέν πρέπει νά βγάλῃ τήν οὐρά του ἀπέξω: οὔτε οἱ εἰδικοί, πού ἀνάλαβαν νά «ἐρμηνεύσουν» γιά μιά ἀκόμη φορᾶ, οὔτε τό κοινό, πού δέν ἀφέθηκε ἐλεύθερο στίς ἀντιρρήσεις του ἢ στήν ἀπόλαυσή του. Ἐλπίζουμε ὅτι ἡ δεύτερη βδομάδα πού θά ὀργανώσει τό περιοδικό θά μεταβληθεῖ σέ πεδίο γόνιμης σύγκρισης τῶν ἐιδικοτήτων μέ τά ἐρεθίσματα, κατηγορίες πού ἴσως νά μὴ βρίσκονται πάντα ἐκεῖ πού νομίζει κανείς καί πού μερικές προβολές ἀρκοῦν γιά νά φέρουν στό φῶς τήν ὅποια ἀλήθεια καί σημασία τους.



## Ο θάνατος μιās έκπομπής

Έδω και δεκαπέντε μήνες η συντακτική επιτροπή του Σύγχρονου Κινηματογράφου είχε αναλάβει την επίμελεια μιās κινηματογραφικής έκπομπής στο Τρίτο πρόγραμμα της ΕΡΤ. Η έκπομπή αυτή, που διαρκούσε αρχικά ένα τέταρτο και έδω και τρείς μήνες μισή ώρα κάθε βδομάδα, είχε τή μοναδική φιλοδοξία να μιλήσει για τόν κινηματογράφο μέ κάπως διαφορετικό τρόπο (και λέμε «κάπως» για να μὴν ξεχνάμε τίς ειδικές συνθήκες που κυριαρχούν στα μέσα μαζικής ἐνημέρωσης) ἀπ' αὐτόν που κυκλοφορεῖ δεξιά κι ἀριστερά, ἀπό τόν κυρίαρχο λόγο τῆς κριτικῆς στόν ὄχι λιγότερο κυρίαρχο καί φθαρμένο λόγο μερικῶν ἀπό τούς δημιουργούς μας. Ἔγινε μιὰ προσπάθεια να καθοριστῆ ὁ ρόλος τῆς κριτικῆς, ἡ ἐξουσία τῆς εἰκόνας, κ.λ.π., ἐπιχειρήθηκε ἡ ἀποσαφήνιση τῶν ὁμοιοτήτων ἀλλά καί τῶν διαφορῶν, που ὑπάρχουν ἀνάμεσα στίς κινηματογραφικές εἰκόνες καί σέ ἄλλα κανάλια παραγωγῆς καί διανομῆς εἰκόνων: τήν τηλεόραση, τή διαφήμιση, τίς εἰκαστικές πρακτικές. Ἡ σχέση μέ ἄλλους καλλιτεχνικούς τομείς, ὅπως ἡ μουσική, ἡ προσέγγιση μερικῶν βασικῶν λειτουργιῶν καί ἐμπειριῶν, ὅπως οἱ ἐμπορικές προβολές, ἀποτελέσαν ἐπίσης μερικούς ἀπό τούς ἄξονες που ἡ ἐκπομπή ἔθεσε στόν ἑαυτό της, ὄχι χωρίς στραβοπατήματα κι ὄχι πάντα μέ ἱκανοποιητικό τρόπο. Ὡστόσο, αὐτό δέν τήν ἐμπόδισε να ἀκολουθήσει τό δρόμο της, χαράζοντας μιὰ ἀρκετά δύσκολη πορεία, ἔξω ἀπό τά γνωστά

μονοπάτια καί τήν ἀσφάλεια διαφόρων ραδιοφωνικῶν συμβάσεων καί συνθηκῶν. Σιγά-σιγά, μέ τό πέρασμα του χρόνου, ἀποκτήθηκε μιὰ κάποια πείρα, τά ἐρωτήματα γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο διατυπώνονταν μέ μεγαλύτερη σαφήνεια, τό ὄλο ἐγχείρημα ἀποκοτούσε μιὰ στέρεα βάση, μιὰ σιγουριά που συμπορευόταν μέ τόν πειραματισμό σέ ὅ,τι ἀφορᾶ μιὰ «ραδιοφωνική» προσέγγιση του κινηματογραφικοῦ φαινομένου. Καί αὐτό χωρίς να χάνεται ποτέ ἡ ἐπαφή μέ τόν ἑλληνικό κινηματογράφο, αὐτόν που ἀποκαλοῦμε «νέο» για να τόν διαφοροποιήσουμε ἀπό ἕνα σκιαχτρο, που ἀπ' ὅ,τι δείχνουν τά σημεῖα τῶν καιρῶν ξανασηκώνει κεφάλι. Πολλοί ἀπό τούς Ἑλληνες κινηματογραφιστές ἀκούστηκαν στήν ἐκπομπή κι ὄχι μόνο αὐτοί: μπορέσαμε ἐπίσης να ἀκούσουμε τίς φωνές τῶν Ντράγιερ, Τζέρυ Λιούης καί πρόσφατα Ζύμπερμπεργκ. Ὡστόσο, ἐντελῶς ξαφνικά, ἡ ἐκπομπή διακόπηκε τόν περασμένο μήνα για ἄγνωστους λίγο-πολύ λόγους, ἀρχικά οικονομικούς, ὅπως μάς ἀνακοινώθηκε. Στήν πραγματικότητα, ὅπως μαθαίνουμε, αὐτό τό μισάωρο δυσχεροῦσε ἰδιαίτερα ὄλους ὅσους εὔχονταν να μὴν ἀπομακρυνθεῖ οὔτε ἑκατοστὸ ἀπό τή διαφημιστική πολυλογία που κυριαρχεῖ στίς κινηματογραφικές ἐκπομπές τῶν ὑπόλοιπων προγραμμάτων. Καί ὅπως συμβαίνει πάντα σέ ἀνάλογες περιπτώσεις, καταδικάστηκε καί πάλι ἡ «κουλτούρα», ἡ ὁποία τελικά κατάντησε στή χώρα μας να εἶναι συνώνυμη τῆς πιό χυδαίας βρισιᾶς.

Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

«Μουσική Τζάζ καί Κινηματογράφος» εἶναι τό θέμα τῶν προγραμμάτων του Τζάζ Κλάμπ, τήν Τετάρτη 4 καί τήν Πέμπτη 5 Ἰουλίου.

Συγκεκριμένα θά ἀκουστοῦν οἱ πρωτότυπες μουσικές ἐπενδύσεις ἀπό τίς ταινίες: *The Wild One* (U.S.A., 1953), του Laszlo Benedek (μουσική Leith Stevens), *L'Ascenseur pour l'échafaud* (France, 1957), του Louis Malle (μουσική Miles Davis), *Sait-on Jamais?* (France, 1957) του Roger Vadim (μουσική John Lewis), *J Want to Live* (U.S.A., 1958), του Robert Wise (μουσική Johnny Mandel), *Des femmes disparaissent* (France, 1959), του Edouard Molinaro (μουσική Art Blakey), *Una storia milanese* (Italia, 1962), του Eripranto Visconti (μουσική John Lewis), *Mickey One* (U.S.A., 1965), του Arthur Penn (μουσική Ed die Sauter), *Blow-up* (U.K., 1966), του Michelangelo Antonioni (μουσική Herbie Hancock), *Alfie* (U.K., 1966), του Lewis Gilbert (μουσική Sonny Rollins), *In Cold Blood* (U.S.A., 1967), του Richard Brooks (μουσική Quincy Jones), *Jack Johnson* (U.S.A., 1970), του William Cayton (μουσική Miles Davis), *Last Tango in Paris* (Italia - France, 1972), του Bernardo Bertolucci (μουσική Gato Barbieri), καί πολλές ἄλλες.

### JAZZ-CLUB

(Πλατεῖα Ραγκαβᾶ, Πλάκα, Τηλ. 3248055)

Ὡρα ἐνάρξεως 9.30 μ.μ.

στροφ  
του ελληνικού  
κινηματογράφου ;

δυσκολίες



## ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;

(Δισταγμοί, δυσκολίες)

Τό φεστιβάλ πεθαίνει, ζήτω οί ταινίες! Δέ θά ένώσου-  
με μέσα άπ' αυτές τίς σελίδες τίς φωνές μας στό χορό τής  
ταφής ενός θεσμού πού τά τελευταία χρόνια ζει άπό τό  
θάνατό του ή άπό τίς φθαρμένες καταγγελίες πού φαίνεται  
ότι τό τρέφουν περισσότερο άπό κάθε τί άλλο (βλ. τήν  
«όργισμένη» κακοφωνία τής Έταιρείας Σκηνοθετών, του  
Τύπου, κ.λ.π., πού κατέληξε στή φετινή πανηγυρική ...  
συμμετοχή στίς έπιτροπές, τά βραβεία, τά γεύματα, τίς  
δεξιώσεις). Αντίθετα, σκοπεύουμε νά άσχοληθούμε μέ ό,τι  
άπομονωμένο προσπαθει νά έπιβιώσει: τίς ίδιες τίς ταινί-  
ες, πού χαράζουν ένα δύσκολο δρόμο, χωρίς νά έχουν  
άπεμπλακει άπό τό θανάσιμο έναγκαλισμό όμοούσιων στή  
λειτουργία και διαφορετικών στους τύπους θεσμών, είτε  
αυτοί ντύνονται μέ τά ρούχα τής κρατικής ευδαιμονίας (βλ.  
βράβευση αλλά και άπαγόρευση του 1922) είτε κολυμπούν  
στους τεχνητούς παράδεισους του παράλληλου κυκλώ-  
ματος.

Δύο διευκρινήσεις είναι άπαραίτητες. Πρώτα άπ' όλα  
μιλάμε γιά ταινίες πού μάς έρέθισαν πραγματικά, άρνού-  
μενοι κάθε δημοσιογραφική (βλέπε διαφημιστική) δεοντο-  
λογία. Από τίς σελίδες πού άκολουθούν άπουσιάζουν  
λοιπόν αρκετές ταινίες πού τίς αναφέρουμε έδω τηλεγρα-  
φικά. Πρόκειται γιά τόν "Ηλιο του Θανάτου του Ντίνου  
Δημόπουλου, έξοντωτικά ίσοπεδωτική είκονογράφηση  
των λογοτεχνικών άνησυχιών του Κέντρου Κινηματογράφου,  
τό Ρομαντικό σημείωμα του Τάκη Κανελλόπουλου,  
άποθέωση του κίτς και τυπική συνέχεια του κανελλοπουλι-  
κού άρωματισμένου φωτορομάντζου, τό Νίκο Μερτή, περι-  
εργη δουλειά του Κολλάτου, άποτυχημένη προσπάθεια  
πού θά 'πρεπε ίσως νά ξαναδοίμε λόγω ειδικών συνθηκών  
προβολής και τέλος, τήν Υπόθεση Πόλκ του Άγγελου  
Μάλλιαρη, τηλεοπτικό σήριαλ συμπυκνωμένο σε δύο καρ-  
22 πτοσταλικές ώρες, μυστήριο πού ίσως δέν διελευκανθεί

ποτέ (ταινία πού ή διαφήμισή της ίσως νά ξεπέρασε τό  
κόστος παραγωγής της).

Δεύτερη διευκρίνηση: οί μικρού μήκους ταινίες έφτα-  
σαν φέτος σε άπίστευτα χαμηλό σημείο ποιότητας, ένδια-  
φέροντος, άνησυχιών και κινηματογραφικής δουλειάς, μέ  
έξαιρεση τήν ταινία του Ξανθόπουλου, μοναχικό πείραμα  
και τολμηρό έπίτευγμα πού άπωθήθηκε «μέ τό γάντι» και  
στό όποιο αναφερόμαστε έκτενώς, καθώς και τής ταινίας  
του Τριτσιμίδα Έράνιμα. Πάντως, αν τό μέλλον μιας  
κινηματογραφίας κρίνεται άπό τίς παραγωγές μικρού  
μήκους τότε τά πράγματα στήν Ελλάδα αρχίζουν νά  
τρικλίζουν επικίνδυνα...

Ένα επιπλέον στοιχείο πού ήρθε νά προστεθεί στή  
σχετικά άντιφατική κατάσταση του ελληνικού κινηματο-  
γράφου, είναι ή πρόσφατη έκστρατεία τής λογοκρισίας  
ένάντια σε αρκετές ταινίες και γιά διαφορετικούς λόγους.  
Κόπηκε τό σενάριο τής Νέμεσης του Σταμπουλόπουλου, ή  
'Αντίσταση τής Μαρίας Καραβέλα, άπαγορεύτηκε ή προ-  
βολή τής Καγκελόπορτας και στή συνέχεια έπιτράπηκε  
ύστερα άπό δικαστικό άγώνα και ή περίπτωση του 1922  
παραμένει έκκρεμή. Ωστόσο, ή ταινία του Κούνδουρου  
άποτελεί μία «έπί μέρους» περίπτωση (βλ. τό κείμενο του  
Χρ. Βακαλόπουλου), μία και χρηματοδοτήθηκε άπό τό  
κράτος και βραβεύτηκε πανηγυρικά άπό τήν πιό άσυνάρ-  
τητη έπιτροπή στά χρονικά των κριτικών έπιτροπών στό  
φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Αντίφαση ή λογική του σύγχρο-  
νου κράτους; Η άπαγόρευση παραμένει...

Σημειώνουμε τέλος ότι οί ελληνικές ταινίες διεξάγουν  
αυτή τή στιγμή μία πετυχημένη καριέρα στα ξένα φεστιβάλ,  
γεγονός πού ένισχύει τίς έλπίδες, αλλά και αυξάνει τά  
έρωτηματικά σε σχέση μέ τή ντόπια διακίνησή τους. Σε τί  
συνίσταται ή στροφή του ελληνικού κινηματογράφου;  
Πρίν άπ' όλα, στους δισταγμούς και στίς δυσκολίες του.-

## Οί τεμπέληδες τής εύφορης κοιλάδας



### 'Από τήν άλληγορία στό διαφορούμενο

Οί Τεμπέληδες τής εύφορης κοιλάδας ήταν δείγμα  
κυριολεκτικά μιας δεξιότεχνης και βιοτουόζικης  
σκηνοθεσίας πού άνιχνεύεται στή ρέουσα κίνηση  
τής κάμερας, όταν μέ τά άπαλά τράβελινγκ και  
πανοραμικά, μάς άποκαλύπτει τό χώρο περιδιαβά-  
ζοντας άπό τή μία όπτική γωνία στήν άλλη, άπό  
δωμάτιο σε δωμάτιο, άπό παράθυρο σε  
παράθυρο· στα περάσματα άπό τό φωτεινό στό  
σκοτεινό, άπό τόν ένα φωτισμό στόν άλλο, άπό τό  
φως του παράθυρου στό τεχνητό, στήν ύποβλητική  
παρουσία και σύνθεση των νεκρό, άξεσουάρ,  
χρωμάτων, στόν ακριβέστατα ύπολογισμένο-ρυθμό  
πού πηγάζει άπό τίς κινήσεις τής μηχανής και των  
σχέσεων της μέ τό χώρο και τους ήθοποιούς,  
φτάνει στή — σταθερά χαλαρωμένη — πυκνότητα  
τής δράσης, τή σταθερή διατήρηση κάποιων νε-  
κρών χρόνων στα πλάνα, στό έναρμονισμένο δέσι-  
μο των λάιτ-μοτίβ μέ τό τράβελινγκ άνω στους  
κοιμώμενους.

Τό φίλμ του Παναγιωτόπουλου συναντιέται μέ  
δύο προβλήματα-σκοπέλους: πρώτον ότι τό σε-  
νάριό του είναι συγκεντρωμένο γύρω άπό μία  
μοναδική ιδέα (ό ύπνος μιας οικογένειας πού  
γίνεται σήψη), και ή όποία δέν έχει άναπτυχθεί  
ιδιαιτέρα<sup>1</sup>. Έτσι τό σενάριο συρικνώνεται εύκολα  
σε ένα έμβρυακό κύτταρο-σκέψη. Χάρη στή σκηνο-  
θεσία, όμως, τό σενάριο αυτό, τό φίλμ πλέον,  
άποκτά άπό ένα σημείο κι έπειτα μία βαρύτητα,  
πού αναδύεται άπό μία πνοή θανάτου πού λίγο-  
λίγο τό διαποτίζει, του προσδίνει ένα βάρος και  
μία αίσθηση άσφυξίας<sup>2</sup> και πού έκφράζεται θαυ-  
μαστά μέσα άπό τά πλάνα του ύπνου.

Τό δεύτερο πρόβλημα συνδέεται μέ τό δεδομένο  
ότι τό φίλμ συμπιέστηκε ντέ φάκτο — τόσο άπό τίς  
κριτικές έφημερίδων μά και έν μέρος, στήν αρχή τής  
έμφάνισής του, κι άπό τόν ίδιο τό Παναγιωτόπου-  
λο — σε κάποιες έρμηνείες πού έβαζαν σε μονό-  
δρομα κανάλια και καλούπια τή σημασία και τό

νόημα πού τό διατρέχουν. Πολύ συχνά κριτικοί εφημερίδων συνέλαβαν και πρόβαλαν τό φίλμ σάν μιά πολιτική μεταφορά: ή οίκογένεια πού κοιμάται συμβολίζει τήν άστική τάξη, ή ύπηρετία τήν εργατική, οί συνδιαλλαγές και ή συνύπαρξη τους έναν κοινωνικοπολιτικό συμβιβασμό κτλ.<sup>3</sup>. Όμως ακόμη κι άν ό ίδιος ό δημιουργός του φίλμ είχε προκρίνει μιά τέτοια έρμηνεία, τό φίλμ όταν διαβάζεται, ίσοπεδώνεται και ύποβιβάζεται σέ μιά μορφή πολιτικού σινεμά, μέ μοναδικά μέσα του τούς συμβολισμούς και τίς μεταφορές (και καθόλου συγκεκριμένες ανάλυσεις).

Πιστεύω πώς τό φίλμ αντιστρατεύεται έξίσου και στίς όποιες άλλες μονοδιάστατες έξισώσεις και έρμηνείες, στίς κάποιες άλληγορίες, όχι πολιτικές, μιά φιλοσοφικές ή κοινωνιολογικές αυτή τή φορά. *Οί Τεμπέληδες τής εΰφορης κοιλάδας* αντιστέκονται σέ όλες αυτές τίς έρμηνείες-άποκαλύψεις· τίς

σχέσεις, τήν κατ' αντιστοιχία σχέση μέ τήν έξωκινηματογραφική πραγματικότητα έτσι ώστε τελικά μιάς ώθει, νά τό εκλάβουμε ως περιπέτεια ενός παραμυθιού, ως περιπέτεια μιάς φιλικής μυθολογίας. Εΐναι αυτές οί αντιστάσεις του φίλμ στίς άπλουστευτικές έρμηνείες, και οί πολλαπλές έντυπώσεις πού τείνει νά επιβάλλει, πού κάνουν τήν ταινία σημαντική και πραγματικά ενδιαφέρουσα. Και εΐναι ή όλο μαστοριά και μαεστρία σκηνοθεσία του Νίκου Παναγιωτόπουλου, πού φτιάχνει από ένα συζητήσιμο σενάριο, μιά δουλειά πολύ εΰφορη κάθε άλλο παρά τεμπέλικη...

Θόδωρος Σούμας



έμπεριέχουν μόνο μερικά δέν τίς άρνοΰνται όλοκληρωτικά, αλλά και δέν τίς δέχονται νά αναγάγουν όλες τίς άφηγηματικές ένότητες, ή κάθε διαφορεμένο στοιχείο σέ μιά και μοναδική έξήγησικλειδί για τήν ανακάλυψη του θείου μηνύματος. Συνυπάρχουν πολλαπλές σημασίες, αναφορές, προεκτάσεις, έξηγήσεις. Και νομίζω πώς τό φίλμ μιάς όδηγεί στο νά ξεχνάμε τή διάσταση τής άλληγορίας και νά άφηνόμαστε στή ροή των εικόνων του, παίρνοντας τό μύθο του κατά γράμμα, στή κυριολεξία, άγνοώντας τίς αΰστηρές συμβολικές

1. Άκόμη και σέ όρισμένα από τά σημεία τής άφήγησης όπου υπάρχει μιά επιπλέον περιπλοκή τής μυθολογίας, συναντάμε εϊκόνοες γνωστές, π.χ. έναν ήλικιωμένο νά θηλάζει άπ' τό μαστό μιάς νέας γυναίκας, παίζοντας για λίγο, κατ' αντιστροφή, τό ρόλο του παιδιού.

2. Πού συνοδεύεται, κατ' αντιστοχία, από χιοΰμορ.

3. Διάβασα σέ εφημερίδα πώς στο φίλμ γίνεται αντικείμενο άνάλυσης ως και «ό ρόλος των διανοούμενων στήν καπιταλιστική κοινωνία», έννοώντας μάλλον τό πρόσωπο πού ύποδύεται ό κ. Σφήκας.

### Οί τεμπέληδες τής εΰφορης κοιλάδας

**Σκην:** Νίκος Παναγιωτόπουλος. **Σενάριο:** Νίκος Παναγιωτόπουλος (έλεΰθερη άπόδοση του μυθιστορήματος του Albert Cossery "*Les fainéants de la vallée fertile*") **Φωτ.:** Άνδρέας Μπέλλης (έγχρωμη 35 χιλ).

**Ντεκόρ-Κοστούμια:** Διονύσης Φωτόπουλος. **Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου. **Μουσική:** από τήν 1η Συμφωνία του Gustav Mahler. **Ήχοληψία:** Νίκος Αχλάδης. **Έρμηνεία:** Όλγα Καράτου, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Νικήτας Τσακίρογλου, Δημήτρης Πουλικάτος, Γιώργος Διαλεγμένος, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** Alix-Film Productions. **Διανομή:** «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος». **Διάρκεια:** 118'

## 'Αλληγορία, Σύμβολο, Ύπερβολή

1. Θά περιοριστούμε σέ μερικά παραδείγματα από τήν άλληγορική ζωγραφική: Α. Düger (1471-1528): ή *Μελαγχολία*, Α. Bronzino (1503-1572): *Άφροδίτη*, *Έρωσ*, *Τρέλα και Χρόνος*, Ρ. Batoni (1708-1787): *Ο Χρόνος καταστρέφει τήν Όμορφιά*, κι ένα μέρος του *γαλλικού κλασικισμού*...

2. Βλέπε και τό *Άσμα Άσμάτων*.

3. Άν και όλοι οί ήθοποιοί εκτός από τον Δ. Πουλικάκο μέ τό θεατρικό τρόπο παιξίματος

### α. Άλληγορία

Ή άλληγορία, σάν μυθολογία χρησιμοποιήθηκε στήν Εΰρωπαϊκή παράδοση για νά διδάξει «βαθιά και ύψηλά νοήματα», «αΐώνιες αλήθειες», και τή μόνη αληθινή θρησκευτική πίστη, τό Χριστιανισμό<sup>1</sup>. Μέ τήν προσωποποίηση των άφηρημένων «ιδεών» διαμορφώθηκαν άφηγήσεις, πού ή άξία τους δέ βρισκόταν σ' αυτές καθαντές αλλά και κυρίως στο *κρυμμένο νόημα*<sup>2</sup>. Ή άλληγορία, ως σύνολο συστηματικών ύπαινιγμών, άν και φορτίζει τό θεατή, ώστόσο αποβλέπει στο σημαντικό, στο περιεχόμενο. Ή φρότιση εΐναι μιά εΰκαιρία για νά



δημιουργούν «ψυχολογική» ατμόσφαιρα.

4. Άν και οί γωνίες λήψης και οί εΰρυγώνιοι φακοί μέ τίς παραμορφώσεις πού προκαλούν στα πρόσωπα και τά πράγματα δίνουν ένα ψυχολογικό «βάρος».

5. Ό ύπνος, ή τεμπελιά, ή άνεμελιά, ίσως νά 'ναι οί προϋποθέσεις κάποιας εΰτυχίας ή ό ύπνος νά επιτρέψει τήν εργασία του όνειρου ή ό ύπνος νά συνδέεται μέ τόν πόθο.

6. Στίς ταινίες του Βισκόντι ή διακόσμηση εΐναι μιά πολιτιστική παρουσία και όχι άσκηση μίμησης κάποιας εΰρωπαϊκής — νοσταλγικής (:) — ατμόσφαιρας.

7. Θεωρούμε τίς ταινίες του Μ. Φερρέρι φάρσες-παραβολές και τίς ταινίες του Κ. Σάουρα πολιτικές ύπερβολές. (Τά όνόματα άναφέρονται χωρίς πρόθεση αξιολογικής ιεράρχησης).

δηλωθεί τό νόημα και καταξιώνεται στο βαθμό πού δίνει τή θέση της στήν παραγωγή του νοήματος. Ό αναγνώστης ή ό θεατής λοιπόν φορτίζεται και προπαρασκευάζεται για νά δεχτεί τό νόημα. Τό σημαίνον, τό αισθητικό ύλικό, σχεδόν άγνοείται. Τό γράμμα, τό χρώμα, ή γραμμή μεταφέρουν ιδέες, τά δηλούμενα αΐώνια και δέν ύπάρχουν από μόνα τους.

Ό Ν. Παναγιωτόπουλος χρησιμοποιεί πολλά χαρακτηριστικά τής άλληγορίας: υιοθετεί τίς προσωποποιήσεις και άποφεύγει τό στήσιμο των χαρακτήρων ή ψυχολογικών τύπων<sup>3</sup>: προωθεί σχέσεις και όχι ψυχολογικές συγκρούσεις<sup>4</sup>.

Ή ταινία όμως δέν μπορεί νά χαρακτηριστεί σάν άλληγορία άφου τό βασικό στοιχείο του μύθου, ό ύπνος, ό λήθαργος, ή άπραξία, δέν προσωποποιείται. Ή μη προσωποποίηση του ύπνου καταστρέφει τήν αντιστοιχία σημαίνοντος και σημαίνου και ή ταινία γίνεται άσαφής. Γιατί, άν ό

ύπνος παίρνεται κατά γράμμα, τότε ή ταινία εγγράφεται στήν παρωχημένη αντίληψη τής τεμπέλικης άρχουσας τάξης ή όποία ζει έξω από τήν παραγωγή και περιορίζεται στήν κατανάλωση. Άν, και από τήν άλλη πλευρά, ό ύπνος θεωρηθεί ως άρνηση τής δράσης και τής έντατικής εργασίας (ύπνος μη δράση και αντίστροφα), τότε τό πέραςμα από τόν ύπνο, πού προλαμβάνεται συνεχώς από τόν θεατή, στο αντίθετο, πού πιθανόν ύπνο-εΐται, δέν εΐναι εΰκολο ούτε προφανές. Όποιαδήποτε λοιπόν ύπόθεση, ότι ή ταινία διερευνά κάποια μεγάλη φιλοσοφία (πολιτική ή μη), ή άποτελεί παραμύθι ιδεών, θά καταλήξει σέ άγονη άσκηση όρθολογισμού.

Μέ αυτή τήν όπτική, ή ταινία *οί Τεμπέληδες τής εΰφορης κοιλάδας* πλησιάζει τήν άλληγορία χάρη στήν άμεσότητα και τήν άποδοτικότητα της· ταυτόχρονα, όμως, άπομακρύνεται μιά και δέν τήν διακρίνει ή ψυχρότητα και ή διδακτική τάση τής άλληγορίας.

### β. Σύμβολο

Τό σύμβολο, ως άνεξάντλητη πηγή του νοήματος, προκαλεί φορτίσεις, ενεργοποιεί τήν παραγωγή συναισθημάτων, χρωματίζει χωρίς νά ένδίδει σέ εΰκολίες, χωρίς νά παύει νά διεκδικεί τή δύναμη τής παρουσίας. Οί όπερες του Wagner και ή ποίηση των Ρομαντικών για παράδειγμα εΐναι γεμάτες από σύμβολα (νύχτα, αίμα, έρειπια...). Ό ύπνος θά μπορούσε νά ανήκει στο γένος των συμβόλων. Και στή συγκεκριμένη ταινία ακόμα πιό πολύ. Όμως δέ λειτουργεί έτσι, καθώς ό ύπνος παρουσιάζεται μονοδιάστατα σάν εφιάλης<sup>5</sup>. Και μάλιστα εφιάλης ισχνός και ύπονομευμένος από τήν κοινοτυπία των σεξουαλικών σκηνών, τήν έμπορικότητα των έρωτικών καταστάσεων, τήν τυποποιημένη διακόσμηση<sup>6</sup>, τήν ύποπτη άποπλασματικότητα των αναφορών. Ό ύπνος δίνεται ως σύμβολο «ύπό άμβλωση». Τό σύμβολο για νά λειτουργήσει άπαιτεί μερικές συνθήκες, περιβάλλον ειδικά διαμορφωμένο. Άπό μόνο του δέν μπορεί νά λάμψει.

### γ. Ύπερβολή

Όποσδήποτε ή ταινία δέν προσδιορίζεται από τό τί δέν εΐναι. Όστόσο, εΐναι θεμιτό νά λεχθεί πώς ή ταινία ξεπερνάει τά όρια τής άλληγορίας, αλλά και δέ λειτουργεί συμβολικά. Πλησιάζει μάλλον τήν ύπερβολή, ή τήν ύπερβολική παραβολή<sup>7</sup>, στο βαθμό πού τό συνδυατικό στοιχείο, ό ύπνος, μέ τήν ύπερτροφία του δίνει τήν έντύπωση του πολλαπλού νοήματος, ένω ουσιαστικά δέν έχει ικανότητα νά άνοίξει δομημένους χώρους νοήματος ούτε διαθέτει τίς αισθητικές δυνατότητες μιάς εκθαμβωτικής παρουσίας.

## Ἡ Χρυσομαλλούσα

### Μυθοπλασία τῆς ἀποσπασματικότητας

Στὴ *Χρυσομαλλούσα* τοῦ Τῶνη Λυκουρέση, μέσα ἀπὸ τὶς διάσπαρτες, ἀποσπασματικές εἰκόνες καὶ ἐντυπώσεις τοῦ Ζακυνθινοῦ χώρου, τὴν ἀσυνέχεια τῶν δρώμενων καὶ τῶν μικρῶν σκαριφημάτων, τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν πολιτιστική καὶ κοινωνική πραγματικότητα τοῦ χωριοῦ, ἀναδύεται ἡ δυσκολία τῆς προσέγγισης, ἀνάλυσης, κινηματογράφησης τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχιακῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸν ἑλληνικό κινηματογράφο<sup>1</sup>. Αὐτὴ ἡ δυσκολία ἀναπαράγεται στὶς σχέσεις τῆς ταινίας, τῆς σκηνοθετικῆς δουλειᾶς, μὲ τὴ ζακυνθινὴ λαϊκὴ παράδοση, σχέση πού μοῦ φάνηκε διττὴ: ἀπὸ τὴ μία, σχέση ἀγάπης καὶ γοητείας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὀργάνωσή της σὲ σημασίες.

Αὐτὴ ἡ διπλὴ σχέση ὑπάρχει καὶ στὴ σκηνοθετικὴ στάση ὡς πρὸς τὴ χρῆση τοῦ πραδοσιακοῦ ζακυνθινοῦ λόγου. Ἐδῶ, κυριαρχεῖ μᾶλλον, ἢ σαγήνη πού ἄσκησαν στὸν Τ. Λυκουρέση οἱ ζακυνθινὲς Ὅμιλίες, οἱ ἔμμετροι λόγοι, καὶ κατάφερε νὰ τὴ μεταδώσει καὶ σὲ μᾶς (σὲ μένα)<sup>2</sup>.

Στὴ μουσική, στὰ τραγούδια, εἶναι πιο ἔντονος οἱ συγκρούσεις, ὁ τεμαχισμὸς τους σὲ ἀντικρουόμενα κομμάτια, ἡ ἀποσπασματικὴ πού ὀδηγεῖ στὴ διάλυση τῆς μουσικῆς, στὴν ἀλληλοαντίθεση τῶν τραγουδιῶν. Κυριαρχεῖ μία διείσδυση τοῦ ἑνὸς μουσικοῦ εἶδους στὸ ἄλλο, μία ἀμοιβαία φθορὰ<sup>3</sup> (πού ὑποδηλώνουν ἕνα πολιτιστικὸ ἀδιέξοδο). Ἡ παραμόρφωση αὐτὴ φτάνει μέχρι τὶς τεχνικές μὲ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται τὰ τραγούδια (βλέπε τὸ παραμορφωτικὸ μέγαφωνο τοῦ αὐτοκινήτου τοῦ γύφτου) ἢ τὶς τυποποιημένες μανιέρες τῶν τραγουδιστῶν (βλέπε τὸ τραγούδι τῆς Κρούσκα στὸ Κέντρο, μὲ φωνὴ πού νὰ θυμίζει κάποιου τύπου Κέντρο μὲ λαϊκὸ τραγούδι).

Ἡ γοητεία μέσω τῶν τραγουδιῶν μεταφέρεται στὸ θεατὴ μᾶλλον πιο δύσκολα, πιο δύσκαμπτα, ἀπ' ὅτι μὲ τὶς ζακυνθινὲς Ὅμιλίες: τὸ γεγονός ὅτι

1. Ἡ ἴδια δυσκολία καταδεικνύεται καὶ στὴν ἐμφάνιση τοῦ νᾶνου-τουρίστα-φωτογράφου, εἰρημα ἴσως ὄχι πάρα πολὺ πετυχημένο, μιάς καὶ μοιάζει σάν νὰ κάνει ἀπροσδόκητα τὴν ἐμφάνισή του ὁ σουρεαλισμὸς, χωρὶς νὰ ἔχουν φανεῖ πιο πρῖν, σ' ὅλο τὸ



φίλμ, σημάδια του (καὶ ἐνῶ στὴν πραγματικότητα πρόκειται μᾶλλον γιὰ συμβολισμό). Πιο πετυχημένη βρῆκα, στὴν ἴδια σεκάνς, τὴν ἀναφορὰ στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ σκοτεινὴ κινηματογραφικὴ αἴθουσα, πού γίνεται μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ φέρυμπὸτ μὲ τὴν κατασκότεινη κοιλία καὶ τὸ ἄνοιγμα ἀπ' ὅπου βγαίνει ὁ φωτογράφος καὶ μπαίνει τὸ ἀμάξι μὲ τὰ κινηματογραφικὰ μηχανήματα.

2. Παράλληλα σηματοδοτοῦνται οἱ χρήσεις τῶν Ὅμιλιῶν. Οἱ Ὅμιλίες λειτουργοῦν πρὸς ἄλλη κατεύθυνση, μιλοῦνται μὲ ἄλλους σκοπούς, μὲ ἄλλα μηνύματα, ἀπὸ τὶς δύο ἀντίπαλες ὁμάδες τοῦ μύθου, πού, ὅμως ἐκφράζονται καὶ οἱ δύο ἐν μέρει μόνον ἀπὸ τὶς Ὅμιλίες. Δηλαδή τὸ φίλμ εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ σχηματοποιήσεις τοῦ τύπου «τὰ κυρίαρχα στρώματα ἐξασφάνιζον καὶ καταστρέφον τὴν παράδοση», κτλ. Ἴσως νὰ ἦταν δυνατό οἱ διαφορές, στὴ λειτουργία καὶ στὶς χρήσεις τῶν Ὅμιλιῶν, στὶς σημασίες πού παίρνουν ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς κοινωνικὲς ὁμάδες, νὰ γίνουν περισσότερο ἀντικείμενο ἐπεξεργασίας καὶ νὰ βαραίνουν στὸ φίλμ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀγάπη καὶ τὴ σαγήνη αὐτοῦ τοῦ λόγου.

3. Στὸ Κέντρο ὅπου πάει τὸ ζευγάρι, τὸ παλιὸ ζακυνθινὸ πλῆσιάζει τὸ ἐλαφρὸ τραγούδι παίζεται μὲ ἠλεκτρικὴ κιθάρα. Στὸ γλέντι στὸ σπίτι τοῦ χωριοῦ ὑπερσχύει μία χωρὶς ὄρια πρόσμιξη τῶν πάντων.

4. Εἶχα τὴν ἐντύπωση, πὼς ὑπῆρχε στὸ φίλμ, μερικὲς φορές ἕνα πρόβλημα μὲ τοὺς χρόνους, τὶς διάρκειες, τὸ μακρόσυρτο κάποιων πλάνων-σεκάνς. Π.χ. ἡ νυκτερινὴ σεκάνς, ὅπου κατεβαίνουν συζητώντας, ἕνα δρόμο τοῦ χωριοῦ, ἢ Κρούσκα καὶ ὁ Κάτσαρης, μοιάζει λίγο εἰκόλο σάν τεκουπάς. Μά κι αὐτὸ ἔχει μιά δική του λογική, ὅπως καὶ οἱ ἐπιμηκυνμένες διάρκειες τῶν τραγουδιῶν στὸ κέντρο. Ἀντίστροφο πρόβλημα χρόνου ὑπάρχει στὴ σκηνοθέτηση τοῦ φόνου: ἐδῶ ὁ χρόνος εἶναι ὑπερβολικά σύντομος· ὁ θεατὴ δὲν προλαβαίνει νὰ αισθανθεῖ τὴν ἀπειλή ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ Καζάν, καὶ ἄρα ὁ φόνος τοῦ φαίνεται ξεκρέμαστος, μὴ ἀφομοιώσιμος.

5. Μιά μεγάλη ἀρετὴ τῆς γραφῆς τῆς ταινίας, εἶναι ἡ κυριαρχία ἐπὶ τοῦ χώρου, ὁ δυναμισμὸς στὴν αἴσθηση τοῦ χώρου, σάν διδιάστατη εἰκόνα (βλέπε «εἰκαστική» ἐπεξεργασία τῆς, στὸ χρώμα καὶ στὴ φωτογραφία), καὶ σάν τριδιάστατο πεδίο κινήσεων, ὅπου παίρνει θέσεις καὶ κινεῖται ἡ κάμερα π.χ. ἡ σεκάνς ἐργοστασίου, τὸ πλάνο σεκάνς τοῦ ἐρχομοῦ τους στὸ κέντρο.

στὸ Κέντρο ἀκοῦμε ὀλόκληρα δύο τραγούδια (τὸ ζακυνθινὸ μὲ τὴν ἠλεκτρικὴ κιθάρα καὶ τὸ τραγούδι τῆς Κρούσκα), ἐνῶ μὲν εἶναι μιά πετυχημένη ἀναφορὰ στὴ θέση πού εἶχε τὸ τραγούδι στὸ παλιότερο ἑλληνικὸ σινεμά, βιώνεται ἀπὸ τὸ θεατὴ ἴσως καὶ σάν μιά ὑπερβολικὴ ἐμμονή, ἕνα «τραινάρισμα» πού τὸν ἀπωθεῖ<sup>4</sup>.

Ἡ ἀποσπασματικὴ ἀσυνέχεια, ἀποτελοῦν τὴ σκηνοθετικὴ μέθοδο γιὰ τὴν προσέγγιση-ἀνάλυση καὶ τοῦ χώρου. Ὁ χώρος κομματιάζεται, πηδᾶμε ἀπὸ τὸ ἕνα τμῆμα τοῦ στοῦ ἄλλο, ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ ἐπιστάτη στοῦ ἀρχοντικό, ἀπὸ κεῖ στοῦ σχολεῖο, τὸ καφενεῖο, τὶς τουαλέτες, τὸ ἐργοστάσιο κτλ<sup>5</sup>.

Ἐνας ἀντίστοιχος τεμαχισμὸς ἐφαρμόζεται καὶ στὴν προσέγγιση τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτιστικῶν σχέσεων τῆς ἐπαρχιακῆς κοινωνίας: μικρὰ συγκριμένα σκίτσα, κομμάτια-θραύσματα ἀπὸ τὸ συμπιεσμένο μικρόκοσμο τοῦ χωριοῦ (οἱ διαφορετικὲς

## Ἀναβίωση, ἐπιβίωση

«Ἡ λαϊκὴ κουλτούρα ἀναγεννημένη ἢ ὄχι εἶναι ἡ μόνη, πού θὰ φράξει τὴν ξενοφερτὴ, ὀρθολογικὴ καὶ ἀπόλυτα ἐλεγχόμενη κουλτούρα». Δόξα; ἐντύπωση; βεβαιότητα; Πολύ νωρὶς ἢ πολὺ ἀργά γιὰ νὰ δοθεῖ ἀπάντηση.

Ἡ *Χρυσομαλλούσα* μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πρώτη ἀπάντηση ἐφ' ὅσον διερευνᾷ τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ πολιτιστικὴ καὶ κοινωνικὴ συγκυρία μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀναγέννηση-ἐπανέκδοση τῆς Ζακυνθινῆς ὁμι-



μορφές καὶ ἐστῆς ψυχαγωγίας, οἱ σεξουαλικὲς σχέσεις καὶ τὰ σεξουαλικά ἥθη, οἱ σχολικὲς ἀρχές, οἱ τοπικοὶ παράγοντες, τὸ περιβάλλον τοῦ Κόντε, ὁ θίασος καὶ οἱ παραστάσεις του κτλ).

Ὁ Τῶνης Λυκουρέσης ἔκανε μιά ἐργασία πρὸς ὅλες αὐτὲς τὶς παραπάνω κατευθύνσεις, πού παρακολούθησα μὲ πάρα πολὺ ἐνδιαφέρον, ἐνδιαφέρον πού τὸ ἐπέτεινε, τὸ διευκόλυνε, τὸ ἔκανε γοητευτικό, τὸ ζεστό, χαμογελαστὸ χιοῦμορ πού διαπερνᾷ — ἀπὸ τὶς ρίζες του — τὸ φίλμ.

Θόδωρος Σούμας

λιάς. Ἡ *Χρυσομαλλούσα*, κομμάτι τῆς λαϊκῆς μνήμης ἐγκαταλείπει τὸ σκοτάδι τῆς λήθης κι ἐρχεται στὴν ἐπιφάνεια τῆς ἐπικαιρότητας νὰ θυμίσει τὴ συνέχεια καὶ νὰ ἀμφισβητήσει τὸν ἐφημερισμὸ τοῦ παρόντος. Αὐτὴ ἡ ἀνάδυση δίνεται ἀπὸ τὴν ταινία μὲ ψυχραῖο καὶ διακριτικὸ τρόπο, χωρὶς ὠστόσο νὰ ἀποκαλύπτονται συστηματικὰ οἱ δυσκολίες καὶ οἱ ἐντάσεις πού προκαλεῖ ἡ ἐκφορά τῶν φράσεων, ἢ προσαρμογὴ τῶν χειρονομιῶν, ὁ «ἀναγκασμὸς» τοῦ σώματος νὰ ζωντανέψει τὸ παλιὸ κείμενο... Ἡ ταινία κατορθώνει νὰ δώσει τὸ ἀμφιλεγόμενο τοῦ



Ξαναζωντανέματος της άλλοτινης λαϊκής τέχνης στο σημερινό πολιτιστικό περιβάλλον. Έχει όμως πού λαθεύει το στόχο της είναι οι αντιδράσεις «των τοπικών παραγόντων».

Η σημερινή ελληνική κοινωνία θαμπώνεται από τα τετάρια και τα πλεονεκτήματα των βιομηχανικών προϊόντων· βιάζεται να αποβάλει τις συνήθειες και τις δραστηριότητες ενός καταπιεστικού παρελθόντος.

Από την άλλη μεριά είναι απροσανατόλιστη και μετέωρη στο βαθμό που το βιομηχανικό πολιτιστικό πρότυπο δεν παράγεται στον ελληνικό χώρο, αλλά εισάγεται. Προφανώς εδώ πρόκειται για μιá μεταφορά. Η κοινωνία δεν είναι πρόσωπο, ούτε είναι συμπαγής και ομοιογενής· εν τούτοις η προσδοκία ενός μέλλοντος πιά πλούσιου σέ κατανάλωση αγαθών και υπηρεσιών φορτίζει σχεδόν όλους τους Έλληνες. Αντιθέσεις και συγκρούσεις

δέ θά είχε αντίρρηση για μιá συνετή κεφαλοποίηση του παρελθόντος. Έτσι οι τοπικοί παράγοντες παρουσιάζονται σάν καρικατούρα, ενώ είναι μάλλον απομεινάρια μιás περασμένης συγκυρίας.<sup>1</sup>

Τήν άποδοτικότητα της καταγγελίας και τήν γενίκευση του Ζακυνθινού πειράματος υπομονομεύει και ή οργάνωση του κινηματογραφικού υλικού. Καθώς ή μυθοπλασία (ή σχέση της μετανάστριας και του δασκάλου, οι αντιδράσεις του κοινωνικού περιγύρου για τό δεσμό, ό πεθερός κλπ.)<sup>2</sup> συνθλίβει τό άμεσο υλικό, πού έχει τήν ένταση και τή φρεσκάδα του «τώρα» (ή αναβίωση της όμιλίας από τους κατοίκους κλπ.)

Η «ξεπερασμένη» μορφή μυθοπλασίας — κινηματογραφίστικη — βαραίνει στην άμεσότητα του «ντοκουμέντου», κι ή δύσκολη συνύπαρξη της τωρινής αντίληψης του κινηματογράφου και της περασμένης έμποδίζουν, τελικά, τήν ταινία να

## Η Χρυσομαλλούσα

**Σκην.:** Τώνης Λυκουρέσης. **Σεν.:** Τώνης Λυκουρέσης-Στρατής Καρράς. **Φωτ.:** Άνδρέας Μπέλλης (έγχρωμη, 35 χιλ). **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Γιώργος Ζιάκας. **Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου. **Ήχοληψία:** Νίκος Άχλάδης. **Ερμηνεία:** Βέρα Κρούσκα, Βαγγέλης Καζάν, Νίκος Άλευράς και κάτοικοι της Ζακύνθου. **Παραγωγή:** Τώνης Λυκουρέσης. **Διανομή:** Ζήνος Παναγιωτίδης. **Διάρκεια:** 100'.



υπάρχουν, αλλά όπωσδήποτε ό στόχος είναι τό μέλλον· τό παρελθόν έπαψε να 'ναι ή έγγύηση του παρόντος. Σ' αυτή τή διάσταση ή ταινία του Τ. Λυκουρέση, μολοντί έπιχειρεί με ήρεμία και σιγουριά να καταδείξει τήν ανατρεπτικότητα της λαϊκής μνήμης, κινείται σέ μιá παρωχημένη σιγουριά, στο βαθμό που οι αντιδράσεις των τοπικών άρχων δεν είναι της τωρινής άρχουσας τάξης, ή όποια δέ φοβάται πιά τό θέαμα και τά λόγια, παρά μόνο τά γεγονότα, δεμένα με τό οικονομικό τεχνικό γίνεσθαι. Και επίσης, αφού ή διευθύνουσα τάξη

λειτουργήσει αισθητικά και σημασιολογικά.

Ό Τ. Λυκουρέσης διαλέγοντας τή μετωνυμική αφήγηση — ανάλυση του μέρους με διάθεση να προσεγγισθεί τό όλον — δίνει τή δυσκολία της αναγέννησης της κουλτούρας σέ μιá συγκεκριμένη περιοχή της Ζακύνθου, αλλά άστοχει στή γενίκευση. Συνέπεια, σχεδόν μοιραία, του έγγενους κινδύνου της μετωνυμίας: Τό μέρος δεν εξασφαλίζει πάντα τό πέρασμα στην ύποτιθέμενη όλότητα.

Δημοσθένης Άγραφιώτης

1. Τό ίδιο μπορεί να λεχθεί και για τόν «πεθερό». Όχι γιατί λείπουν πιά τέτοια παραδείγματα, αλλά γιατί δεν τυχαίνουν μιás εννοϊκής άποδοχής από τό κοινωνικό σάμα. Για τόν ίδιο περίπου λόγο ό φόνος του δασκάλου, όσο και αν έχει διάθεση συμβολικού υπαινιγμού, δεν έχει άμεσότητα.  
2. Με εξαίρεση τις σκηνές του γραφίσματος της κάρτ-ποστάλ και της άφιξης του πορθμείου.

## Η καγκελόπορτα

### Μπροστά στην Καγκελόπορτα

1. Σύμφωνα με τό γενικό σχήμα πού, όπως διαπιστώσαμε (βλ. τό κείμενο για τήν κριτική της κριτικής σέ αυτό τό τεύχος), χαρακτηρίζει τήν κινηματογραφική κριτική σήμερα στή χώρα μας, και ή

Καγκελόπορτα ύμνηθηκε γι' αυτό πού δεν είναι, ενώ αυτό πού είναι πραγματικά ή ταινία, έμεινε, σχεδόν ολοκληρωτικά, στο περιθώριο. Τό πράγμα δέ θά είχε ιδιαίτερη σημασία (σέ σχέση με τις υπόλοιπες ταινίες πού «κρίθηκαν» με παρόμοιο τρόπο) αν ή Καγκελόπορτα δέ συναντούσε τήν έντονη έχθρότητα τόσο της κρατικής μηχανής (λογοκρισία), όσο και μιás μερίδας της λεγόμενης «προοδευτικής» διανοής. Έτσι, τό να μιλήσει κανείς γι' αυτή τήν ταινία σήμερα, αποκτά έντονο ενδιαφέρον καθώς ή σφαλερή ανάγνωσή της από τους κριτικούς και τους άλλους θεατές, αφήνει αντικειμενικά, τό πεδίο ελεύθερο σέ τέτοιου είδους επιθέσεις.

2. Τί ένοχλεί λοιπόν στην Καγκελόπορτα; Άλλά αυτό, επιφανειακά τουλάχιστον, είναι γνωστό. Τήν κριτική ευαισθησία ένοχλεί κυρίως ή «άνεπιτρεπτή» σύνδεση του «κακού» παρελθόντος με τό «καλό» μας παρόν (αφού ή ίδια αυτή ευαισθησία μένει άτρωτη από τις βωμολοχίες άλλων τύπων κινηματογράφου). Όσο για τήν προοδευτική διάνοξη, αυτή σοκάρεται μάλλον από τό «βρώμιομα» μιás αφήγησης πού αισθάνεται πώς τήν άφορά άμεσα (τό παρελθόν της, ή ιστορία της, οι ρίζες της αλλά κι ό μύθος της) από «άσκοπα» και χυδαία επίθετα. Όταν π.χ. (ύποθετικά) ή ταινία μοιάζει να μιλά για μιá «βρωμοκατάσταση», οι μέν άνησυχούν για τήν «κατάσταση» και οι δέ για τή «βρωμία». Κι ή φοβία για τό «ουσιαστικό» αντιπαρβάλλεται προς τήν απέχθεια για τό «επίθετο»...

3. Όμως τί κρύβεται πίσω απ' αυτό τόν πόλεμο γύρω από τά «μέρη του λόγου» της ταινίας; Τί άλλο από σκανδαλισμό με τόν ίδιο τό λόγο της ταινίας, πού όντας ό πραγματικός στόχος των επιθέσεων μένει τελικά στή σκιά. Για ν' αρχίσουμε από κάπου, άς πάρουμε τό πρόβλημα της μεταφοράς του μυθιστορήματος του Φραγκιά στον κινηματογράφο: ύποδειγματική για όρισμένους, απαράδεκτη και προδοσία του πνεύματος του Φραγκιά για άλλους. Άλλά τό πραγματικό πρόβλημα είναι, ξεπερνώντας τό ψευτο-δίλημμα σεβασμός ή άσέβεια απέναντι στο άρχικό έργο, να μπορούσαμε να δούμε τή δουλειά της ταινίας πάνω σ' ένα τέτοιο υλικό σάν του μυθιστορήματος. Γιατί ή προσπάθεια ακριβώς αυτή σημαδεύει τήν ταινία, αποτελώντας συνάμα μιá από τις πιά ενδιαφέρουσες πλευρές της.





1922

## Ἐδράνεια καί ρατσισμός στόν Ἑλληνικό κινηματογράφο

4. Ἡ ἴδια τύφλωση ἐπικρατεῖ καί στόν τομέα τῆς ἀγγελολογικῆς ἐπίδρασης στήν *Καγκελόπορτα*. Κι ἐδῶ τό πρόβλημα δέν εἶναι νά διαπιστώσουμε πῶς ὑπάρχει τέτοια ἐπίδραση (εἶναι ὀλοφάνερο), οὔτε βέβαια νά τήν κρίνουμε στή βάση τοῦ ἄν ὁ Μακρῆς ἔχει «ἀφομοιώσει» ἢ ὄχι τό ὕφος τοῦ Ἀγγελόπουλου. Τό ἐνδιαφέρον βρίσκεται στό νά μπορέσουμε νά δοῦμε τίς οὐσιαστικές σχέσεις τῶν δύο πρακτικῶν, σχέσεις ἀναπόφευκτα ἀντιφατικές, ἔτσι ὅπως ἀποτυπώνονται στήν ταινία. Γιά νά σταθοῦμε σέ δύο μόνο σημεία:

α) Εἶναι ἔντονα αἰσθητός στήν ταινία τοῦ Μακρῆ ὁ τρόπος τῆς παραγωγῆς τῆς. Διαισθανόμαστε τό γρήγορο γύρισμα, πού ὀλοκληρώθηκε μέσα σέ μερικῆς ἐβδομάδες. Ἔτσι, εἶναι ἀδύνατο νά ἔχουμε στήν *Καγκελόπορτα* τή λεπτομερή ἐπεξεργασία τῶν σεκάνς τοῦ Ἀγγελόπουλου, καί μαζί τό ἐξαιρετικό ἔκκαθαρίσματος τοῦ ἀγγελολογικοῦ (ιδεολογικοῦ) σημειώμενου. Εἶναι στιγμές πού στή δουλειά τοῦ Μακρῆ τά νήματα τοῦ νοήματος μπλέκονται, τά σημαίνοντα συγκρούονται μέ ἀταξία, τό κείμενο μοντζουρώνεται. Ἄν ἐπιμένουμε νά μιλάμε (ἄστοχα) μέ ὄρους «μαθητείας» τοῦ νεότερου δημιουργοῦ στόν προηγούμενο, σίγουρα θά ἔπρεπε ν' ἀναγνωρίσουμε πῶς στίς στιγμές τῆς ἀγγελολογικῆς ἐπίδρασης (ὄχι ἄσχετα, τίς χειρότερες τῆς ταινίας) ἔχουμε μπροστά μας ἕνα «κακό» τετράδιο ἀντιγραφῆς...

β) Ὅρισμένες χτυπητές δομικές ὁμοιότητες ἀποδεικνύονται τελικά ἀστήριχτες, ἄν τίς ἀντιμετωπίσουμε στά πλαίσια τῆς συνολικῆς δουλειᾶς τῆς ταινίας. Γιά παράδειγμα, ἡ δόμηση τῆς *Καγκελόπορτας* γύρω ἀπό τό κλειστό παράθυρο καί τό βλέμμα τοῦ ἀόρατου παράνομου πού βρίσκεται κρυμμένος (καί πού ταυτίζεται μέ τό μάτι τῆς κάμερας), μοιάζει παράλληλη μέ ἐκείνην τῆς ταινίας *Μέρες τοῦ '36*, ὅπου ἔχουμε τό κλειστό κελί τοῦ Σοφιανοῦ μέ τό ἀόρατο ὡς τήν τελευταία σκηνή ἐσωτερικό (πού δέ χρησιμοποιεῖται ἐκεῖ γιά ὑποκειμενικές λήψεις τῆς φυλακῆς). Ὅμως, ὅσο κι ἄν πρόκειται γιά ἕναν κοινό γενικό προβληματισμό γύρω ἀπό τήν ἔννοια τοῦ ὑποκειμένου τῆς ταινίας, πρόκειται σίγουρα γιά δύο συγκεκριμένους προβληματισμούς καί μάλιστα μέ σαφείς διαφορές. Ἡ ταύτιση τοῦ θεατῆ, μέ τόν κρυμμένο, ἢ κριτική σκοπία πού ἀποκτιέται ἔτσι, ἢ δραματολογική ὀργάνωση τῆς ταινίας, πού κυρίως ἀπλώνεται στήν παράλληλη ἱστορία τῶν δύο κατεργαρέων, ἢ ἄμεση σχέση τοῦ κλειστοῦ δωματίου μέ τό φανταστικό τῶν προσώπων, εἶναι μερικῆς μονάχα ἀπό τίς διαφορές τῆς *Καγκελόπορτας* ἀπό τίς *Μέρες τοῦ '36*.

5. Εἶναι φανερό πῶς ψάχνοντας νά βροῦμε τί εἶναι αὐτό πού «ἐκφράζει» ἡ ταινία, π.χ. τό «μεταπολεμικό ἄγχος» ἢ κάποιο κριτικό, ἢ τήν «ἐπιβίωση τῶν ἄγωνιστῶν τῆς Ἀριστερᾶς» γιά ἕναν ἄλλο, τήν ἀντιμετωπίζουμε σάν ἕνα σφαιρικό «ὄλο», λίγο-πολύ ὁμοιογενές, καθῶς εἶναι κατασκευασμένο ἀκριβῶς γιά νά ἐκφράσει «κάτι» τό ἐνιαῖο καί συγκεκριμένο. Ὅμως, τό εἶδαμε μόλις καί στήν περίπτωση τῆς ἐπίδρασης τοῦ Ἀγγελόπουλου: πρόκειται γιά ταινία ἐξαιρετικά ἑτερογε-

νή, διόλου «ἰσορροπημένη», ὅπου ὁ Ἀγγελόπουλος (ἀποτυχημένα σημεία) ἀνακατεύεται μέ τόν ἀντι-Ἀγγελόπουλο (ἀλλά καί τόν ἀντι-Κούνδουρο ἐπίσης, καθῶς βρισκόμαστε μακριά ἀπό τήν πανάκεια τῆς ἀπλούστευσης ἐκείνου), ὁ χοντροκομμένος νατουραλισμός ἀνταμώνει μέ κάποιο στυλ μπαρόκ, ὁ λυρισμός κάνει παρέα μ' ἕνα συγκρατημένο ρεαλισμό, τό φανταστικό μπλέκει μέ τό πραγματικό δίχως πάντα νά βγαίνει ἀπό κεί κάποιο ξεκάθαρο νόημα, ἡ ἑλληνική πραγματικότητα κι ἡ «ἐλληνικότητα» τῆς συγκρούονται μέ κάποια διαφορετική ματιά (ἕνας κριτικός τό εἶπε «ἄγνοια τοῦ περιγυροῦ») κι ὁ Φραγκιάς μέ τόν Τσιφόρο (π.χ. στό ἐπεισόδιο μέ τά σάπια κρέατα).

6. Ἡ προηγούμενη παρατήρηση δέ σημαίνει πῶς λείπει ἡ ὀργάνωση ἀπό τό ὕλικο τῆς *Καγκελόπορτας* καί πῶς ἔτσι τά νοήματα ξεπηδοῦν μόνο ἀπό τίς τυχαίες κι ἀπροσδόκητες συγκρούσεις τῶν σημειώμενων τους. Ἀντίθετα, ἡ ἑτερογένεια τῆς ταινίας ἐπεκτείνεται ὡς ἐδῶ. Ὑπάρχουν ἄξονες ὅπου διαπιστώνουμε συστηματική δουλειά βασιμένη σέ μιά ὀρισμένη θεματική συγκρότηση, ὅπως π.χ. πάνω στό βασικό θέμα «χρῆμα», πού διαπερνᾶ τήν ταινία καί συνδέεται μέ τά θέματα «ἔρωτας», «φύλο», «σχέσεις κυριαρχίας κι ὑποταγῆς προσώπων» κλπ. Ὅμως ἡ συστηματική αὐτή δουλειά ὀδηγεῖται ὡς τήν ἔκρηξη, μέσα ἀπό αὐτή τήν πρακτική συσσώρευσης ἑτεροειδῶν ἀντικειμένων καί χειρονομιῶν στό ἴδιο πλάνο, π.χ. τό ἀρχικό πλάνο τῆς αὐλῆς, μέ τό Γεωργίτη νά φωνάζει, νά κάνει μορφασμούς, νά βρίζει, νά συζητᾶ κλπ. πρὸς διαφορετικές κατευθύνσεις: πραγματική μεταφορά μιᾶς ἔκρηξης στή συμπεριφορά τοῦ προσώπου, μιᾶς ἔκρηξης πού ὅμως ἀνανεώνεται διαρκῶς στήν ταινία. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τή λογική εἰσόδου-ἐξόδου τῶν προσώπων στή σκηνή: κάποτε πειθαρχημένη σέ ἕνα συμβολικό ἄξονα, συνήθως ὅμως ἀναρχική καί «ἄσκοπη». Ἔτσι ὀδηγοῦμαστε τελικά εἴτε σέ νοήματα «ἐκ τῶν ὑστέρων» βασιμένα ἀκριβῶς στήν ἑτερογένεια καί τή χωρο-χρονική διασπορά τοῦ κειμένου, εἴτε σέ κυριολεκτικά ἀδιάβαστη γραφή, σέ φραγμένη ἀνάγνωση.

7. Νά λοιπόν πού, ξαναγυρίζοντας ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκινήσαμε, ξαναβρίσκουμε τό πολλαπλό «σκάνδαλο» τῆς γραφῆς τοῦ Μακρῆ. *Σκάνδαλο πολιτικό*, ἀφοῦ μέ θράσος ἀνακατεύει τίς ἐκλογές τοῦ '77 μέ τόν Ἐμφύλιο, τίς Ἐρυθρές Τάξιαρχίες μέ τή σύγχρονη Ἀθήνα, τούς λαθρέμπορους μέ τούς Κεφαλαιοῦχους. *Σκάνδαλο ἰδεολογικό*, ἀφοῦ «ἀσεβεῖ» ἀπέναντι στό μυθιστόρημα τοῦ Φραγκιά καί στήν παράδοση πού βγαίνει μέσα ἀπό αὐτό, μολονότι ἔχει τήν ἰδεολογική του (προοδευτική) καθαρότητα. *Σκάνδαλο αἰσθητικό*, ἀφοῦ ἐπιτίθεται μέ τρόπο ἀνορθόδοξο στή ρητορική τοῦ μυθιστορηματικοῦ τρόπου ἀφήγησης ἀλλά καί στή συμβολική μιᾶς ἀκαδημαϊκά ἐπεξεργασμένης ἀνατροπῆς τοῦ τρόπου αὐτοῦ. Τό ἐνδιαφέρον τῆς *Καγκελόπορτας* δέν καλύπτει ἀπλῶς τά ἐλαττώματα τῆς ταινίας, ἀλλά μᾶλλον ξεπηδᾶ ἀπό τά ἐλαττώματά τῆς αὐτά.

Μιχάλης Δηρόπουλος - Μανόλης Κούκιος

1922

**Σκην:** Νίκος Κούνδουρος.  
**Σεν:** Νίκος Κούνδουρος-Στράτης Καρράς (ἐλεύθερη ἀπόδοση τοῦ βιβλίου «No 31328» τοῦ Ἡλ. Βενέζη) **Φωτ.:** Νίκος Καβουκίδης (ἔγχρωμη, 35 χιλ) **Μτεκέρ-κοστούμια:** Μικές Καραπιπέρης-Διονύσης Φωτόπουλος. **Μοντάζ:** Πάνος Παπακυριακόπουλος. **Ἥχοληψία:** Θανάσης Γεωργιάδης. **Ἑρμηνεία:** Νό-

Ἄς ξεκαθαρίσουμε ἀπό τήν ἀρχή ὅτι τό 1922 δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν «παλιό» ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἀντίθετα, ἡ ταινία παραθέτει στό σωρό μιᾶς σειρά μοντερνισμούς πού τῆς χρησιμεύουν σάν ἐγγύηση φρεσκοκομμένης νεότητας: τίς παγωμένες παραῖτες καί φαμφάρες στίς ὁποῖες μᾶς ἔχει συνηθίσει τό Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο («Θεατρική» σεκᾶς τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας), τούς ψυχολογισμούς ἀνατολικῆς προέλευσης σέ στυλ Φάμπρι, οἱ ὁποῖοι σαρώνουν τελευταία στό Φεστιβάλ τῆς Μόσχας, τίς κακοχωνεμένες, τέλος, ἀναψηλαφήσεις

τοῦ «Τοῖνεμα Νουόβο» (ἡ πορεία στά βουνά τῆς Ἀνατολῆς). Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη ἡ ταινία θά ταίριαζε πολύ περισσότερο σέ αὐτό πού θά ἀποκαλοῦσαμε χωρίς καμιά ἐπιφύλαξη «ἐποχή τοῦ Κέντρου Κινηματογράφου». Τά σημάδια τῶν καιρῶν εἶναι ἐδῶ πολύ εὐκρινῆ: τά λογοτεχνικά ἔργα τοῦ παρελθόντος μεταβάλλονται γρήγορα σέ στέρεες βάσεις τῆς ἀνάπτυξης ὄλων τῶν παραδεκτῶν (ἀπό τούς κριτικούς, τή δεύτερη σελίδα τῶν *Νέων*, κ.λ.π.) κινηματογραφικῶν ἐπιρροῶν, πού μπορεῖ νά χωνέψει τό κεφάλι ἐνός δημιουργοῦ, καί σερβίρονται παρατακτικά καί φύρδην-μύγδην στίς ὀθόνες, ἐξασφαλίζοντας τήν καλλιτεχνική ὑπεραξία τοῦ προϊόντος ταινία.

Προῖόν μέ ἄγνωστη ἄλλωστε κατάληξη, γιατί αὐτές οἱ ταινίες μοιάζουν ὄλο καί περισσότερο μέ τίς καλλιτεχνικές ἐκθέσεις πού ἐγκαινιάζει ὁ ὑπουργός Πολιτισμοῦ ἢ τίς πολιτιστικές ἐκδηλώσεις γιά τίς ὁποῖες μᾶς πληροφορεῖ ἡ τηλεόραση. Κανείς δέ θέλει νά ἀκούσει τίποτα γι' αὐτές, πέρα ἀπ' τό ὅτι ἔγιναν καί ὑπάρχουν, πέρα ἀπ' τό ὅτι ἡ χώρα ἔχει πνευματική ζωή, πνευματικό προσωπεῖο. Θά πρέπει νά ἀντιληφθοῦμε τήν ἀπαγόρευση τῆς προβολῆς τῆς ταινίας ἀπό τήν κυβέρνηση σάν σύμπτωμα ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς λογικῆς. Τό κυριότερο πρόβλημα δέν εἶναι ἐδῶ ἡ λογοκρισία, ἀλλά τό βασίλειο τῆς ἀδράνειας: τό 1922 ὀλοκληρώνει τήν ἔννοια τῆς φεστιβαλικῆς ταινίας, πού παίζεται μιᾶ φορά τό χρόνο, προκαλεῖ πλαστές διαμάχες καί συζητήσεις κι ἔπειτα χάνεται ἢ καταγράφεται ἀπό τούς ἱστορικούς τοῦ κινηματογράφου. Αὐτό δέν εἶναι μόνο τό ὄραμα τῆς γραφειοκρατίας τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας. Περνάει στόν καθένα μας αὐτοῦσιο, ὅταν π.χ. ἀντιμετωπίζουμε τό 1922 ὡς ταινία ἐνός δημιουργοῦ πού μιλάει γιά ἕνα κομμάτι τῆς Ἱστορίας τῆς χώρας καί δέν τήν βλέπουμε ἀκριβῶς ὅπως εἶναι: μιᾶ προσπάθεια νά ὑπάρξει σήμερα «ταινία δημιουργοῦ», γιά τήν ὁποία ἡ Ἱστορία δέν ἀποτελεῖ παρά τό μεγαλύτερο πρόσχημα (ὅπως ἡ λογοτεχνία γιά τούς ὑπεύθυνους τοῦ Κέντρου Κινηματογράφου).

Λογική τῆς ὑποαπασχόλησης κάθε κινηματογραφικοῦ προβληματισμοῦ, λογική τῆς ἀδράνειας. Δέ θά ἔπρεπε, ὡστόσο, νά ταυτίσουμε ἐδῶ αὐτή τήν ἔννοια μέ τήν διαδεδομένη (ἀριστερή λίγο ὡς πολύ) ἄποψη τῆς κρατικῆς ἀδιαφορίας, ἀλλά νά ἀντιληφθοῦμε τήν ἀδράνεια ὡς κατασκευαστική ἀρχή τῶν ταινιῶν, πού ποτίζει βαθιά τήν ἰδεολογία καί τήν αἰσθητική τους. Σέ αὐτό δέν ὑπάρχει καλύτερο παράδειγμα ἀπ' τό 1922: ὁ Κούνδουρος δέν ξέρεי τί νά κάνει μέ τίς ἀναπαραστάσεις τῆς Μικρασιατικῆς Καταστροφῆς πού ἔχουν συσσωρευθεῖ ἀπό τότε μέχρι σήμερα καί ἔτσι, τίς υἱόθετεῖ



### Ἡ Καγκελόπορτα

**Σκην:** Δημήτρης Μακρῆς.  
**Σεν:** Δημήτρης Μακρῆς (ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Ἀνδρέα Φραγκιά). **Φωτ.:** Ἄρης Σταύρου. **Μουσ.:** Νότης Μαροῦδης. **Σκηνογραφίες-Κοστούμια:** Μικές Καραπιπέρης. **Μοντάζ:** Δημήτρης Μακρῆς. **Ἥχοληψία:** Λουτσιάνο Κολόμπο. **Ἑρμηνεία:** Φαίδων Γεωργίτης, Βαγγέλης Καζάν, Εὐα Κοταμανίδου, Κυριάκος Κατριβάνος. **Παραγωγή:** Δ.Μ. ΦΙΛΜ. **Διανομή:** Καραγιάννης - Καρατζόπουλος. **Διάρκεια:** 125'.

δλες χωρίς εξαίρεση (ακόμα και τις «προοδευτικές»), συνθέτοντας ένα φωτογραφικό άλμπουμ, όπου κυριαρχεί ή υστερία της κατασκευής, ή υστερικός λόγος της κινηματογράφησης, τά τικ πού επαναλαμβάνουν οι λήψεις, ή καλλιτεχνίζουσα επάλειψη ενός ψυχρού ογκόλιθου με ανομοιογενή συστατικά. Άλλωστε τά περισσότερα πλάνα μοιάζουν με φωτογραφίες ή κάμερα προηγείται σχεδόν πάντα, ορίζει τό χώρο, διαλέγει τίς αποστάσεις, τά πρόσωπα καταφθάνουν όπως στο πλάτω και ή φωτογραφία τραβιέται, σημαδεύοντας τό χρονικό τέλος της διάρκειας του πλάνου. Οι «φωτογραφίες» πού αποτελούν τήν ταινία τακτοποιούνται με επιμελημένη αμέλεια, όπως οι διαφημίσεις στά περιοδικά, ή τά φωτορεπορτάζ από μακρινούς πόλεμους στό *Life* ή στόν *Ταχυόρομο*. Για αυτόν του είδους τόν κινηματογράφο καμιά άποψη δέ βαραινεί, καμιά όπτική δέν μπαίνει σέ λειτουργία: σημασία έχει μόνο νά αποδέχεσαι (γωνίες λήψης, χαρακτηρισ, πρόσωπα, ιδέες, νοήματα) και νά εκθέτεις, τραβώντας λίγο περισσότερο τίς διάρκειες, υπερβάλλοντας ελαφρά τίς καταστάσεις.

Έτσι, αυτός πού θά αναζητήσει τό περιεχόμενο μιας τέτοιας κινηματογραφικής επίχειρησης, πρέπει νά ανατρέξει άλλου: ή ταινία του Κούνδουρου είναι ρατσιστική, όχι γιατί δείχνει Τούρκους νά σφάζουν Έλληνες, αλλά γιατί έγγράφει στή βάση της κατασκευής της μία νατουραλιστική τυπολογία, γνωστή εύρύτατα από τή σχολική έκδοχή της (εικονογραφίες στα αναγνωστικά ή στα ιστορικά βιβλία, γυμνασιακά σκέτς) και άμεσα αναγνώρισιμη από τό θεατή. Άλλωστε, για ταινίες πού αναφέρονται στό παρελθόν (και μάλιστα στίς «ιστορικές», αξιολογημένες στιγμές τους) νατουραλισμός+τυπολογία σημαίνει αυτόματα: ρετρό (ώς μηχανισμός παραγωγής του νοήματος).

Καταλαβαίνουμε πολύ καλά ότι άδράνεια δέ σημαίνει ιδεολογική ουδετερότητα. Τό φωτογραφικό άλμπουμ παίρνει εδώ όλη τή σημασία του. Από αυτές τίς «φωτογραφίες» του παρελθόντος πού πλημμυρίζουν τό 1922 αναδύεται και κυριαρχεί ένας ρατσιστικός λόγος, παραγμένος από στιγμιαίες έντυπώσεις πραγματικότητας, κωδικοποιημένες από έξωκινηματογραφικές αναπαραστάσεις της Μικρασιατικής Καταστροφής. Στο έρώτημα: γιατί μιλάμε σήμερα για τά γεγονότα του 1922, ό Κούνδουρος δέν άπαντάει. Στή θέση αυτής της άπάντησης τοποθετεί τήν εικονογράφηση της τελευταίας επανεγγραφής της Λαϊκής μνήμης, με κυρίαρχο στοιχείο τό ρατσισμό πού αποπνέει τό μίγμα των (δεξιών και άριστερών) αναπαραστάσεων των γεγονότων πού έχουν φτάσει ως έμάς.

Τό έρώτημα όμως παραμένει: γιατί δείχνουμε σήμερα άγριωπούς Τούρκους, σφάχτες και βιαστές, τήν ίδια στιγμή πού οι Έλληνες κρατούμενοι ντυμένοι στα άσπρα παίζουν βιολί και διατηρούν μέχρι τέλος τή λεπτότητα των αισθημάτων τους; Η πολιτική συγκυρία, οι σχέσεις με τήν Τουρκία θά δικαιολογούσαν μία άριστερή, άγγελολοπιζουσα ταινία αλλά όχι ένα ρατσιστικό καμβά, μία έξαρση των εθνικών άξιων (όπως στό πλάνο με τή

δεμένη αρχαία κολόνα, πού χειροκροτήθηκε — από ποιούς άλήθεια; — στή Θεσσαλονίκη). Ίσως για τόν Κούνδουρο, αλλά και πολλούς από μάς, ή Ίστορία νά εξαφανίζεται πιά, μαζί με τίς «αντιδραστικές» ή «προοδευτικές» έρμηνείες της. Στή θέση της μπαίνει θριαμβευτικά τό κνηγι των ισχυρών εικόνων, πού θά μπορούσουν νά καθηλώσουν· κι αυτές οι εικόνες αναζητούνται και βρίσκονται στίς «χαμένες» σιδηρόφρακτες και γοητευτικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος. Γνωστός μηχανισμός του ρετρό, πού δέν πρέπει όμως νά τόν αντιληφθούμε μόνο σαν άόριστη μάχη του πολέμου ανάμεσα σε μία εποχή πού μάς σκηνοθετεί και σε όλους έμάς πού άδυνατούμε νά βρούμε έναν προνομιούχο χώρο για νά επιδείξουμε τίς σκηνοθεσίες μας.

Χρήστος Βακαλόπουλος



ρα Σταθοπούλου, Βασίλης Λάγγος, Άντιγόνη Άμμανίτου, Μπέτυ Βαλάση, Νίκος Κάπιος, Βασίλης Κολοβός, Γιώργος Χαραλαμπίδης, Βασίλης Άνδρονίδης, Όλγα Τουρνάκη, Ζαχαρίας Ρόχας, Α. Παναγιωτίδης, Χ. Ροζάκης, κλπ. Παραγωγή: Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Διάρκεια: 135'.

## Δυό φεγγάρια τόν Αύγουστο ή ή διαφήμιση πού θά 'ρθει

Κάποιος θεωρητικός των τηλεοπτικών διαφημιστικών ταινιών θέλοντας νά τιμήσει τους πρωτοπόρους του είδους, ίσχυρίστηκε πως εκείνος πού βρήκε τή γραμματική και τό λεξιλόγιό του ήταν ό



διάρκειά της ξεδιπλώνεται για μία περιπέτεια της ματιάς και της άκοης, ενώ ή διαφημιστική βλέπεται με μισόκλειστα μάτια και αυτιά· ή κινηματογραφική ταινία κεντρίζει τόν πόθο, ή διαφημιστική τόν ξυπνάει για νά τόν άποκοιμίσει στή σιγουριά της κατανάλωσης.....

Δέν πρέπει όμως νά θεωρηθεί πως στίς διαφημιστικές ταινίες βασιλεύει ή όμοιογένεια, ή τυποποίηση, ή αδιάφορη όμοιότητα<sup>2</sup>. Έτσι υπάρχουν διαφημιστικές ταινίες για τή μεγάλη μάζα, και διαφημιστικές για τήν ούμανίζουσα, τή μεσοκαλλιεργημένη τάξη. Οι τελευταίες παίζουν και τό ρόλο της πρωτοπορίας στό χώρο των διαφημίσεων.

Τά *Δυό φεγγάρια* θά αποτελέσουν τό σχολειομάθημα της νέας διαφήμισης για τήν Ελλάδα, της διαφήμισης της επόμενης δεκαετίας. Η νέα ελληνική διαφήμιση, είναι βέβαια ή χτεσινή των βιομηχανικά «προηγμένων» δυτικών κοινωνιών και πού θά εισαχθεί σε μερικά χρόνια για τίς «ανάγκες» των υπό εκκόλαψη μικροαστών.

Η ταινία του Κ. Φέρη είναι γεμάτη από τά θέματα και τήν (άν)αισθητική των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων της Δύσης: Έξιδανίκευση του παρελθόντος (δαντέλες και κουνιστή καρέκλα), έναλλαγή άγνότητας και σεξουαλικής έκρηξης, ήθικιστικές διαμαρτυρίες για τή ζωή στην πόλη, τίς διακοπές, εισαγωγή έξωτικού φοκλόρ, ψευδοσυμβολισμοί..... Άν ανοίξει κανείς τά δυτικά περιοδικά<sup>3</sup> πού άπευθύνονται σήμερα στίς «καλλιεργημένες τάξεις», «τίς άπελευθερωμένες γυναίκες», στα δυναμικά στελέχη των επιχειρήσεων, «τους επιτυχημένους»... θά δει νά παρελαύνουν τά πιο πάνω θέματα, οργανωμένα με τήν πιο κινική χρησιμοποίηση της δυτικής ανα-παράστασης: Κορίτσια του Χάμιλτον, άγνή φύση, όνειρο/μή όνειρο, ψευδοηδυπαθή χαμόγελα. Ψευδορομαντικά και τυποποιημένα πάθη, μικρές τρέλες, νοσταλγία, παράδοξα και έξωπραγματικά γεγονότα...

Τά *Δυό φεγγάρια* αναγγέλλουν λοιπόν τήν κουλτούρα-κονοέρβα πού θά σεβριριστεί σε λίγα χρόνια από τους διαφημιστές των πολυεθνικών ή τίς πολυεθνικές διαφημιστικές εταιρείες.

Δημοσθένης Άγραφιώτης 33

1. Η πληθώρα των διαφημιστικών τηλεοπτικών ταινιών καθιστούν περιθωριακή τήν προβολή διαφημιστικών ταινιών στίς αίθουσες κινηματογράφου πριν από τήν ταινία.

2. Αρχεί ή άπλή σύγκριση των διαφημίσεων της τηλεόρασης, των λεγόμενων «κεντρικών κινηματογράφων», των λαϊκών αίθουσών και της έπαρχίας.

3. Πού αυτοκαλούνται «περιοδικά πληροφορησης» αλλά λειτουργούν και σαν διαφημιστικό κανάλι.

Ντζίγκα Βερτώφ. Είναι εύκολη ή άπόδοση της πατρότητας των πιο εύτελων τεχνασμάτων σε κάποιο σημαντικό καλλιτέχνη. Όστόσο ή γραμματική και τό λεξιλόγιο των κινηματογραφικών ταινιών και των διαφημιστικών έχουν κοινά στοιχεία. Τά όρια μεταξύ τους είναι κινητά και μεταθετά.

Οί διαφορές είναι πολλές και λίγο-πολύ φανερές: Η κινηματογραφική ταινία καταναλώνεται στίς αίθουσες, ή διαφημιστική στό οικογενειακό περιβάλλον<sup>1</sup>. Η επιλογή της κινηματογραφικής ταινίας άπαιτεί μία προεργασία (ένημέρωση, επίλογη, έξοδο από τό σπίτι, πληρωμή εισιτηρίου....) ενώ για τίς διαφημιστικές άποφασίζει ή διεύθυνση προγραμματισμού της τηλεόρασης και οι διαφημιστικές εταιρείες. Η κινηματογραφική ταινία χωρίς νά άπαρνιέται τό χαρακτήρα του έμπορικού προϊόντος δέν καθοδηγεί χυδαία: Η ταινία με τή

# Ἡ Παράσταση γιά ἓνα ρόλο καί τό «πολιτικό ντοκυμανταίρ»

Παράσταση γιά ἓνα ρόλο ταινία τοῦ Διονύση Γρηγοράτου μέ τά ἐξῆς ενδιαφέροντα σημεῖα: Τή συλλογή καί συγκέντρωση σπάνιου, πρωτότυπου καί πλούσιου ὑλικοῦ κινηματογραφημένων ντοκυμαντῶν ἀπό τή σύγχρονη ἑλληνική ἱστορία· τήν πρόθεση, τήν προσπάθεια (πού θά ἀναλύσουμε πιά κάτω) νά οργανωθεῖ τό ὑλικό καί νά μεθοδευτεῖ μία προσέγγιση τῶν πολιτικῶν προβλημάτων. Ἀξιοσημείωτο χαρακτηριστικό εἶναι ἐπίσης ὅτι πρόκειται γιά τό πρῶτο ἑλληνικό «ἱστοριοπολιτικό» ντοκυμανταίρ πού ἀποπειράται (ἀντίστοιχα ἐγχειρήματα γνωρίσαμε μέ τά νοτιοαμερικάνικα φιλμ, ὅπως τήν *Ωρα τῶν ὑψικαμίνων* τοῦ Σολάνας) τήν κάλυψη ὄλων τῶν πλευρῶν τῆς πολιτικῆς πραγματικότητας τοῦ τόπου.

Ἄλλά αὐτό πού ἐνδιαφέρει ἐδῶ, εἶναι λιγότερο τά θετικά καί τά ἀνηθικά στοιχεῖα τοῦ συγκεκριμένου φιλμ καί περισσότερο τά τυπικά προβλήματα πού συναντᾶ μιά προσπάθεια ὅπως ἡ *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο*, μιά προσπάθεια, ὅπως εἶπαμε, ὀργάνωσης ἑνός ὑλικοῦ κινηματογραφικῶν ντοκυμαντῶν (μιά καί στοιχείων μυθολογίας ὅταν ὑπάρχουν)

α. Ἐνα πρῶτο πρόβλημα εἶναι ἡ ὀργάνωση ἑνός ντοκυμανταιριστικοῦ ὑλικοῦ μέ ἄξονα κάποιες ἀφηρημένες θεωρητικές ἰδέες καί ἀρχές.

Στήν *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο* προσπάθεια τοῦ Δ. Γρηγοράτου εἶναι ἡ δόμηση τοῦ φιλμ, μέ βάση ὀρισμένους νόμους τῆς Μαρξιστικῆς Διαλεκτικῆς. Πῶς λειτουργεῖ συγκεκριμένα αὐτή ἡ δομή; Κάτω ἀπό τούς μεγαλεπήβολους τίτλους (π.χ. «τό πέρας ἀπό τό Γενικό στό Εἰδικό καί ἀντίστροφα») πού λάμπουν ὡς «Αἰώνιοι Νόμοι» τοῦ Διαλεκτικοῦ Ὑλισμοῦ<sup>1</sup> παρελαύνουν τά ἴδια καί τά ἴδια μέ λίγο διαφορετικό τρόπο: ἡ διαφορά στόν τρόπο πού ἐκθέτονται, ἀνάγεται λιγότερο μᾶλλον στή μεθοδολογία τῆς σκηνοθετικῆς δουλειᾶς καί περισσότερο στή μαγεία πού τῆς ἀσκεῖ ὁ πλοῦτος τοῦ ντοκυμανταιριστικοῦ ὑλικοῦ. Οἱ ἐπαναλήψεις, οἱ ἐπιστροφές, τά πηδημάτα, ἀπό τό ἓνα θέμα σέ ἄλλο, ἀπό μιά ἱστορική περίοδο σέ ἄλλη, μερικές φορές μοιάζουν νά ὀφείλονται στό γεγονός ὅτι ὑπάρχουν καί ἄρα πρέπει νά δεიχθῶν τά ἀντίστοιχα ντοκυμαντῶν (μέσα ἀπό τή γενική ἀφηρημένη κατανομή στίς 4 «διαλεκτικές» ἐνότητες τοῦ φιλμ). Ἡ ἐπιδίωξη τῆς σκηνοθεσίας εἶναι ἡ ἐπαναπροσέγγιση κάθε θέματος ἀπό διαφορετικές πλευρές. Στήν πράξη (στό βαθμό πού ἡ ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ δέν παρασύρεται ἀπό τήν προαναφερμένη μαγεία) παρακολουθοῦμε τέσσερις κατά σειρά

παραθέσεις τῶν ἰδίων θεμάτων μέ τόν ἴδιο οὐσιαστικά τρόπο,<sup>2</sup> ἀλλά ἀπλῶς κάτω ἀπό διαφορετικό μεσοτίτλο. Ἔτσι, ἐνῶ ὑποτίθεται πῶς οἱ «Ἀρχές» τῆς ὀργάνωσης ξεκινοῦν ἀπό τή θεωρία, στήν πραγματικότητα ὑποτάσσονται στήν πληθωρικό-



## Παράσταση γιά ἓνα ρόλο

**Σεν, Σκην:** Διονύσης Γρηγοράτος. **Φωτ.:** Χρήστος Τριανταφύλλου. **Μοντάζ:** Τάκης Γιαννόπουλος. **Σκηνογραφίες:** Μικές Καραπέρης. **Ἠχοληψία:** Μάρινος Ἀθανασόπουλος. **Σχολιαστής:** Τάκης Βουτέρης. **Μουσική:** Ντοκυμαντῶν ἀπό τό Ἀρχεῖο τοῦ Κέντρου Ἑρευνας καί Μελέτης τῶν Ρεμπέτικων Τραγουδιῶν (ἐπιμέλεια: Σπύρος Παπαϊωάννου). **Παρα-**

**γωγή:** Δ. Γρηγοράτος καί Ἀρώνης-Εὐθυμιάδης. **Διανομή:** Ζήνος Παναγιωτίδης. **Διάρκεια:** 225' (γιά τήν ἐμπορική ἐκμετάλλευση ἀφαιρέθηκαν περίπου 50')

1. Σχηματοποιημένους, ἔτσι ὅπως τούς συναντᾶμε π.χ. στό «ἐκλαϊκευτικά» ἐγχειρίδια τῆς Ἀκαδημίας τῆς ΕΣΣΔ.
2. Τό τελευταῖο κομμάτι «Δικτατορία» ἐμφανίζεται διαφορετικό ὡς θέμα, ὄχι ὡς προσέγγιση.
3. Ἐδῶ ὑπάρχει ἓνα μεγάλο πρόβλημα γύρω ἀπό τό πῶς ἐγγράφεται ἡ ἱστορία στό φιλμ, βλ. ἐπεξεργασμένο ἀρθρο στός Σ.Κ. 15-16 (σελ. 122) καί 19.
4. Καί ἄρα καί μιά ἐνοχή.



5. Τά πλάνα τοῦ συγγραφέα τῶν ἀπομνημονευμάτων πού μιλά γιά τίς ἀναμνήσεις του, λειτουργοῦν μέ πολύ πιά ἐνδιαφέροντα τρόπο γιατί ὑπερσχύει τό καθαρά προσωπικό βίωμα καί μνημιαστικά μέ τίς ἰδιαιτέρες του ἐμπειρίες καί ἔτσι δέ συνεφεύγει στήν ἐνίσχυση τῆς οἰκουμεινικότητας καί «ἀντικειμενικότητας» τοῦ λόγου τῶν ντοκυμαντῶν.

6. Πίσω ἀπό τά ἀφθονα κομμάτια «πραγματικότητας» καί «ζωῆς» δέν παύει νά ὑπάρχει μιά πολιτική ἀντίληψη. Ἡ ἀποψη πού κυριαρχεῖ εἶναι ἐκείνη ἑνός ΚΚΕ πού θά ἀρνιόταν προσωρινά τήν προσκόλλησή του στήν ἰδεολογία τῆς 3ης Διεθνούς, ἐνῶ οὐσιαστικά δέ θά εἶχε ἄλλη ἀνάληψη γιά τήν ἀντικατάστασή της, ὅπως ἔγραψαν πολύ εὐστοχα σέ μιά κριτική τους οἱ Βακαλόπουλος - Δημόπουλος.

τήτα καί στή γοητεία τοῦ ντοκυμαντῶν. Αὐτό ὑποδεικνύει πῶς ὅταν ἡ δόμηση ἑνός «πολιτικοῦ ντοκυμανταίρ» ἀποτελεῖ ἐφαρμογή ἑνός συστήματος ἀφηρημένων ἰδεῶν (π.χ. μιά συστηματοποίηση τῆς πολιτικῆς μεθόδου τοῦ ἢ τῆ «γραμμῆ» ἑνός πολιτικοῦ ὀργανισμοῦ) δύσκολα καταφέρει νά ἀπομακρυνθεῖ ἀπό τήν ἀκαμπτη σχηματοποίηση. Ἄλλά καί ἐάν ἀκόμη πραγματοποιοῦνταν μέ ἐπιτυχία, δέ θά ἀποτελοῦσε παρά μιά ξερή, δύσπεπτη, ἀπολυτοποιημένη ἀπλοῦστευση, μέ λιγότερο ἐνδιαφέρον καί ἀπό μιά ἀποτυχημένη ἀντίστοιχη προσπάθεια.

β. Ἐνα πρόβλημα πού συχνά ἀντιμετωπίζουν τά «πολιτικά ντοκυμανταίρ ἱστορικῶν προθέσεων»<sup>3</sup> (καί τό ὁποῖο ὑπάρχει καί στήν *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο*) εἶναι τό μεγαλεπήβολο σχέδιο, ἡ ἐπιθυμία νά μᾶς δεῖξουν τά πάντα, νά μιλήσουν γιά ὅλα. Νά ἐπεκταθοῦν σέ μιά ἀπροσδιόριστη ἱστορική περιο-

δο (στό συγκεκριμένο φιλμ ὅλος ὁ 20ος αἰώνας τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας), νά θίξουν ὅλα τά γνωστά καί ἄγνωστα μικρά καί μεγάλα πολιτικά, οικονομικά, στρατιωτικά, κοινωνικά κ.ἄ. θέματα. Τό ἀποτέλεσμα συνήθως εἶναι φιλμ-ποταμοί πού μόλις προλαβαίνουν νά ἀναλύσουν λιγοστά, κατ' ἐπιλογή, προβλήματα.

γ. Ὄταν ἡ «ἀλήθεια» — πάντα αὐτόνοητη — τοῦ σκηνοθετικῆς δουλειᾶς τῆς σαγήνης καί τῆς μαγείας της. Ὁ σεβασμός τῆς «ἀλήθειας» καί τῆς «ζωῆς» ὀδηγεῖ — ὅπως στήν *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο* καί ἰδιαίτερα στήν 1η κόπια του πού εἶδαμε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης — σέ μιά καθοριστική φοβία. Μήπως κοπεῖ στό μοντάζ κάποιο κομμάτι τῆς «προφανοῦς» καί ἀνεκτίμητης «πραγματικότητας» πού αἰχμαλωτίσθηκε μιά γιά πάντα κατά τήν «ἄμεση» λήψη.

δ. Ἐπειδή ἡ προαναφερόμενη μαγεία κατακλύζει τήν ταινία, ἐπιχειρεῖται νά παρεμβληθοῦν καί νά

λειτουργήσουν ὡς ἀντίβαρο μέσα στό φιλμ, ὀρισμένες σεκάνες ὅπου κυριαρχεῖ μιά «ἀποστασιοποίηση» (Στό συγκεκριμένο φιλμ μιά θεατρική παράσταση). Στήν *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο* ἡ «ἀποστασιοποίηση» αὐτή βρισκεται ἀνάμεσα σέ κάτι πού μοιάζει μέ παράσταση ἀδέξιου, πρόχειρου θιάσου καί παράσταση σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ σχηματικές τυποποιήσεις εἶναι πολύ δύσπεπτες («ὁ λαός, πονκάμισο-παντελόνι, ὁ ξένος παράγοντας καί οἱ ἐκφραστῆς του, κοστοῦμι»). Ἔτσι ἡ «ἀποδυναμωση τοῦ θεάματος τῆς μυθοποιημένης εἰκόνας» μένει περισσότερο πρόθεση διατυπωμένη στό ἐνημερωτικό σημεῖωμα τοῦ φιλμ στό Φεστιβάλ. Ὅπως καί σέ ἄλλα φιλμ, βασισμένα σέ ντοκυμανταιριστικό ὑλικό, οἱ σεκάνες ὅπου ἐπιζητεῖται μιά «ἀποστασιοποίηση» ἀποτελοῦν ἀπλῶς ἓνα ἄλλοθι πρὸς τή γοητεία τοῦ ντοκυμαντῶν — πού ἡ ἴδια ἡ σκηνοθεσία μυθοποίησε — καί πού μέ αὐτήν τή μέθοδο δῆθεν ἀντισταθμίζεται, βρῖσκει ὀρισμένες διεξόδους ἀσφαλείας (στήν πολιτική συνείδηση τῶν σκηνοθετῶν).

Ἄλλωστε ἡ σχέση ντοκυμανταιριστικῶν καί σκηνοθετημένων σεκάνες (*Παράσταση*) εἶναι τέτοια πού ἐπιδιώκει τήν ἐπικύρωση, τήν ἐπιβεβαίωση τοῦ σκηνοθετημένου ἀντικειμένου καί τῆς μυθολογίας, ἀπό τό κύρος τῆς «πραγματικότητας» τοῦ ντοκυμανταίρ· καί ἀντίστροφα τό σκηνοθετημένο ἀντικείμενο διασφαλίζει τό ντοκυμανταίρ, προβάλλοντας τήν ἀλήθεια του, μᾶς καί εἶναι τουλάχιστον ἀληθινότερο ἀπό τό σκηνοθετημένο. Ὑπάρχει δηλαδή ἓνας αὐτοματός μηχανισμός (ἄλληλο-) ἐνίσχυσης τῆς προφανοῦς, συνολικῆς «ἀλήθειας», πού διαπερνᾶ τό φιλμ.

ε. Τέλος ἡ σταθερή, μέ τόν ἓνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο, προσπάθεια ἀντίστοιχων φιλμ νά πείσουν πῶς, μεταξύ ἄλλων, δέν ξεχνοῦν νά λογοδοτήσουν καί στόν «ἀπλό ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ», ἐνῶ αὐτό συχνά δέν εἶναι παρά ἓνα ἄλλοθι<sup>4</sup> γιά τή «λαϊκότητά» τους ἢ ἓνα ἐπιχείρημα πού πάει νά καταδείξει ὅτι ὁ λόγος τους εἶναι ὀλοκληρωμένος, ἐπιστημονικός, πλήρης, πῶς ἀντιμετωπίζει ὅλες τίς κοινωνικές διαστάσεις τῶν προβλημάτων, καί δὴ τῆ λαϊκή, πῶς δέν ξεχνᾶ νά υἱοθετηθεῖ καί τῆ λαϊκή ὀπτική. Γιά τήν *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο* δηλώθηκε ὅτι σκοπεύει σέ μιά πιό «ἰσοτιμία σχέση» κυρίαρχου καλλιτέχνη-παθητικοῦ θεατή. Ἡ γνώμη μου εἶναι, πῶς ὅσον ἀφορᾶ τά πλάνα τῶν δύο γερόντων,<sup>5</sup> ἔτσι ὅπως εἶναι ἀπομονωμένα ψελλίσματα μέσα σ' ὀλόκληρο τό φιλμ, δέν κάνουν ἄλλο παρά νά ζητοῦν νά ἐπιβεβαιώσουν μέ «πειστικές» ἀποδείξεις (ἐνεκα τό βίωμα δύο «λαϊκῶν ἀνθρώπων») τήν «ἀλήθεια» ὅσων παρακολουθοῦμε, καθῶς καί τῶν ἀναλύσεων<sup>6</sup> καί τῶν συμπερασμάτων τοῦ φιλμ.

Θέλοντας νά γενικεύσω ὀρισμένες σκέψεις πού μοῦ γέννησε ἡ *Παράσταση γιά ἓνα ρόλο*, δέν ἀναφέρθηκα ἀναλυτικά στό στοιχεῖο ἐκεῖνα πού παρουσιάζουν θετικό ἐνδιαφέρον (καί ὄχι μόνο ὡς σκόπελοι). Πιθανότατα, ἔτσι νά ἀδικεῖται ἡ ταινία. Ἴσως ὅμως αὐτό νά ἦταν περισσότερο δουλειά μῆς κριτικῆς τοῦ φιλμ, πράγμα πού δέν ἦταν αὐτό πού θέλησα νά ἐπιχειρήσω σέ αὐτό τό κείμενο.



# Ἡ ἡλικία τῆς θάλασσας

## Ὅταν σιωποῦν οἱ εἰκόνες...

Τί εἶναι αὐτό πού μέ ἐνοχλεῖ στήν *Ἡλικία τῆς θάλασσας* τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη;

Ὁ ἐπίμονος ἀγιογραφικός χαρακτήρας μιᾶς ιστορικής μυθοπλασίας, ὅπου ἡ ἀριστερά σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ μαρτυρικοῦ της Γολγοθᾶ διασχίζει δυστυχίες καί κακοδαιμονίες μέ τήν πίστη γιά ἐφόδιο; Ἡ μυθοποίηση τῆς ὀδύνης καί τῆς καταπίεσης; Ὁ συναισθηματικός κατακλυσμός, ἡ συγκινησιακή κάθαρση, πού διαποτίζουν μέχρι κορεσμοῦ μιᾶ μονοδιάστατη καί κλαψιάρικη ἀντίληψη τῆς Ἱστορίας; Ἡ ἀπουσία ὁποιασδήποτε ἀμφιβολίας, ἡ τεχνιτή ἀσφάλεια ἐνός λόγου (ἐνός Κινήματος) χωρίς ἐρωτηματικά, χωρίς ἀντιφάσεις;

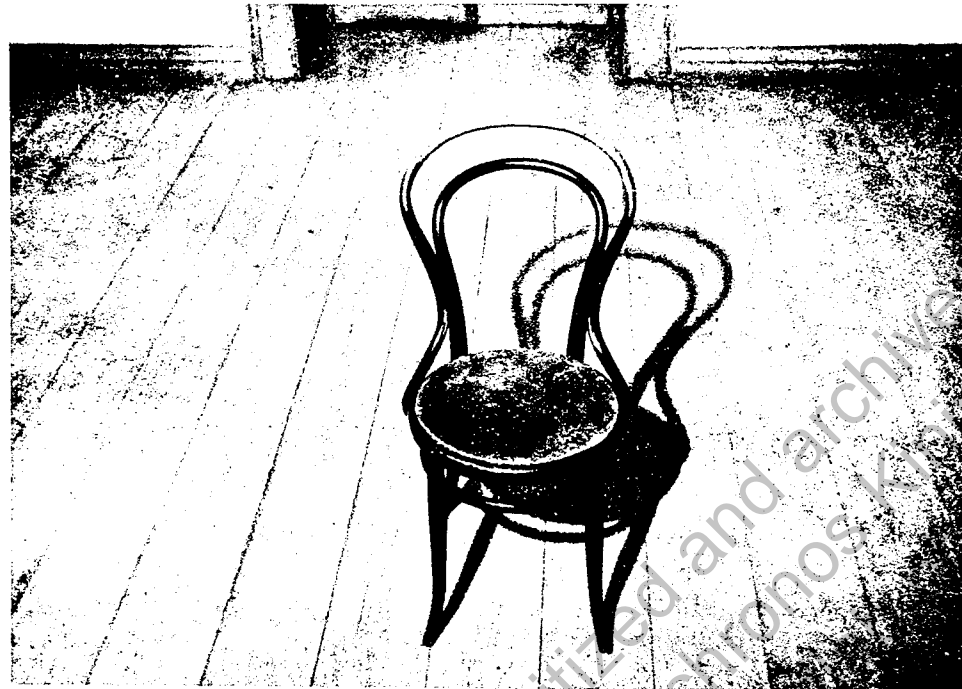
Αὐτό πού μέ ἐνοχλεῖ πρῖν ἀπ' ὅλα εἶναι αὐτό πού ἀκούω, ἡ στερεότυπη «γλώσσα» ὁ δοξαστικός λόγος: ἡ ἴδια ἡ μυθοπλασία ἢ μάλλον ἡ ἀφήγησή της προφερομένη ἀπό μεγαλόστομες, θεατρικές φωνές, τίς ἴδιες ἐκείνες φωνές, τήν ἴδια φθαρμένη προφορά, τήν ἴδια συμβατική διατύπωση πού μολύνουν καθημερινά τό ραδιοφωνικό μας κόσμο.

Καί τί εἶναι αὐτό πού βλέπω; α) Πλάνα ἄψυχα, ἄδεια: τό ντεκόρ. Ἐνα ντεκόρ πού προσελκύει τά φαντάσματά μου. β) Ντοκουμέντα πολύτιμα, ἐξαιρετικά δυνατά, εἰκόνες πού κραυγάζουν τήν ἀμεσότητα τῆς βίας τους: τήν Ἱστορία.

Ἦχος καί εἰκόνα, δύο μπάντες πού ρέουν, συνήθως ἐνωμένες: ἡ φωνή πηγάζει ἀπ' τήν εἰκόνα ἢ ἀλλιῶς τή σχολιάζει. Ἐδῶ — τάχα — οἱ φωνές ἀκολουθοῦν τό δικό τους δρόμο, χαράζουν μιᾶ αὐτόνομη διαδρομή, ἕνα χῶρο χωρίς ἀμεση κοινωνία (χωρίς ὁμοιογένεια) μ' ἐκείνον πού προκύπτει ἀπ' τήν εἰκόνα. Μερικές φορές ἡ ἀφισβήτηση τῆς κλασικῆς ιδιότητος τῆς φιλμικῆς εἰκόνας ὡς εἰκόνας «πλήρους», μέ βάθος, καί ἡ ταυτόχρονη χρήση τῆς φωνῆς ὡς ὁμογενοῦς καί ἀρμονικῆς μονάδας μέ τήν εἰκόνα, ἀποτελεῖ ἐνίοτε βάση γιά ριζικά, παραγωγικά πειράματα: εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Γκοντάρ, Μπρεσσόν, Στράουμπ, Ντυράς. Δέ νομίζω ὅμως νά συμβαίνει κάτι τέτοιο στήν περίπτωση τῆς ταινίας τοῦ Παπαγιαννίδη. Πράγματι, ἡ δουλειά του δέν ἀφορᾶ στό διαχωρισμό τῆς φωνῆς ἀπό τήν εἰκόνα, δέν ὑπάρχει ἐδῶ ρήξη, οὔτε κἀν ἀπόσταση. Καί τότε;

Ἄς δώσουμε ἕνα μικρό παράδειγμα: στήν εἰκόνα βλέπουμε μιᾶ καρέκλα, ξύλινη, ἀνώνυμη, ἄδεια, φωτισμένη, τοποθετημένη στό κέντρο τοῦ κάδρου. Τί μάς λέει αὐτό τό πλάνο ἢ μάλλον τί δείχνει: δηλώνει μιᾶ καρέκλα, μάς λέει κάτι σάν «Νά μιᾶ καρέκλα». Ἀλλά σέ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, τό ἴδιο γεγονός τῆς ἐπιλογῆς τῆς καρέκλας σημαίνει ὅτι τό ἀντικείμενο αὐτό ἀποκτᾶ κάποια σημασία, ἀπο-

σπᾶται ἀπό τό ὑπόλοιπο ντεκόρ, ἀντιμετωπίζεται προνομιακά, ὑποβάλλεται στό θεατή, στή φαντασίωσή του. Γιατί; Ἄς ἀκούσουμε τή φωνή ὅφ πού συνοδεύει τήν εἰκόνα. Μᾶς ἀφηγεῖται μιᾶ ἱστορία ὅπου μιᾶ καρέκλα ὑποτίθεται ὅτι ἔπαιξε κάποιο ρόλο (συμβολικό ἢ διακοσμητικό, αὐτό ἔχει λίγη σημασία) τό ἴδιο συμβαίνει καί ἄλλοῦ στήν ταινία μέ ἕνα ἐργαστάσιο, ἕνα κρεβάτι, ἕνα τραπέζι ἢ ἕνα παράθυρο. Καί ποιό ρόλο ἔπαιξε αὐτή ἡ καρέκλα; Ἄπλῶς, καί μόνο, ὁ πρωταγωνιστής, ἀόρατο φάντασμα, φωνή χωρῆς πρόσωπο κάθησε πάνω της.



Καί τότε δέν ἀπομένει λοιπόν στόν ταυτισμένο πιά θεατή παρά νά κάτσει καί αὐτός μέ τή σειρά του. Ὅπως βλέπουμε τά πράγματα εἶναι ἀπλά, ἡ ἐπίκληση στήν ταύτιση πλήρης.

Ἀλλά ἄς μιλήσουμε λίγο πιό θεωρητικά. Ἀπό τή μιᾶ πλευρά ἡ εἰκόνα καταδηλώνει (depote), ἐνῶ ὁ ἦχος, τό σχόλιο, ἡ φωνή *συμπαραδηλώνουν* (connotent). Ἡ, μέ ἄλλους ὅρους, ἡ ἠχητική μπάντα ἐπενδύει νοήματα στήν εἰκόνα. Γεγονός πού ἀποδεικνύει αὐτό πού λέγαμε παραπάνω, ὅτι δηλαδή ἀνάμεσα στήν ὀπτική καί τήν ἠχητική μπάντα δέν ὑπάρχει πραγματικός διαχωρισμός, ἑτερογένεια, ἀλλά βία (ὁ ἦχος βιάζει τήν εἰκόνα, ἡ φωνή χαράζει τό νόημα) καί ἐξάρτηση (ἡ φωνή φορτώνει μέ νοήματα τό κενό τῆς εἰκόνας). Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ ταινία λειτουργεῖ σάν ἕνα εἶδος ἐπίκλησης στό θεατή, πού ὑποτίθεται ὅτι ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό του στήν τραγική ἐποποιία τοῦ ἀγωνιστή-ἀντιστασιακοῦ. Ἡ ἐπίκληση ἐνισχύεται ἀκόμα περισσότερο ἀπό τό ὅτι αὐτή ἡ ἐποποιία ἔχει

### Ἡ Ἡλικία τῆς θάλασσας

**Σεν-Σκην:** Τάκης Παπαγιαννίδης. **Φωτ:** Νίκος Πετανίδης. **Μουσ:** Χριστόδουλος Χάλαρης. **Μοντάζ:** Γιῶργος Τριανταφύλλου. **Ἦχοληψία:** Θανάσης Ἀρβανίτης. **Παραγωγή:** Κώστας Καζάκος. **Διανομή:** Στουντιό καί «Καραγιάννη-Καρατζόπουλος». **Διάρκεια:** 120'

συμβολικό, παραδειγματικό χαρακτήρα, κουβαλώντας ὅλα τά χαρακτηριστικά σημεῖα πού συνιστοῦν σήμερα τό μυθικό ὄπλοστάσιο τοῦ ἀριστεροῦ καί τῆς δοξασίας του. Ταυτόχρονα, διευκολύνεται, ὅπως εἶπαμε, ἀπό τά ἄδεια πεδία τῆς εἰκόνας (ἄδεια ἀπό σώματα φυσικά) πού τάχα ἀφήνουν τή φαντασία τοῦ θεατῆ ἐλεύθερη νά τά κυριεύσει, ἐνῶ στήν οὐσία ἡ φαντασία αὐτή χειραγωγεῖται καί καθοδηγεῖται ἀπό μιᾶ φωνή τήν ὁποία δέν ἐλέγχει.

Φθάνω λοιπόν, μετά ἀπ' αὐτή τή σύντομη ἀνάλυση, στό σημείο ὅπου ἤθελα νά καταλήξω: ὑποβαθμίζοντας συστηματικά τήν εἰκόνα σέ ὄφελος τοῦ ἤχου, τοῦ σχολίου, ἡ *Ἡλικία τῆς θάλασσας* χρησιμοποιοῖ τελικά μιᾶ μέθοδο ὀλοκληρωτικῆ, προσφιλή στόν προπαγανδιστικό κινηματογράφο, ἰδιαίτερα σέ ἐκεῖνο πού βασίζεται σέ ντοκουμέντα. Γνωστό εἶναι ὅτι ἕνα ὁποιοδήποτε σχόλιο μπορεῖ νά προσανατολίσει σέ διαφορετικῆς κατευθύνσεις μιᾶ ντοκυμαντερίστικη εἰκόνα (κι ἴσως, ὁποιαδήποτε εἰκόνα), νά τῆς ἀποσπάσει ποικίλα νοήματα, νά τῆς φορτώσει ἄλλα τόσα, νά φράξει τό δρόμο στό διφορούμενό της.

Ἀποτέλεσμα ἀναπόφευκτο ἐδῶ, μιᾶ καί ἡ εἰκόνα, α ριγοῖ, δέν ἀντιστέκεται, μιᾶ καί στήν πραγματικότητα εἶναι ὁ δουλοπρεπῆς ὑπηρέτης τῆς φωνῆς, ὑποτάσσεται σ' ὅλες τίς ἀπαιτήσεις της, ὑπακούει σέ κάθε μιᾶ ἀπό τίς θελήσεις της καί εὐνοεῖ τή

φανταστική προβολή τοῦ θεατῆ σ' ἕνα χῶρο πού τοῦ παραχωρεῖται ἄνευ ὄρων καί ταυτόχρονα τήν ταύτισή του μέ ἕνα πρόσωπο πού μιλά καί σκέφτεται γιά λογαριασμό του. Μ' αὐτό τόν τρόπο ἡ φωνή ἐπιβάλλει ἄνετα τήν ἀποψή της προσποιοῦμενη μάλιστα ὅτι παίζει ἕνα διαλεκτικό παιχνίδι καί μέσα ἀπό τή φωνή (ἀπό τό νόημα πού μεταφέρει, τό νόημα πού ἀποσπᾶ ἀπό τήν εἰκόνα, τήν ὀπτική της γιά τήν Ἱστορία) ἐμφανίζεται πεντακάθαρα ἕνας λόγος μυθοποιητικός, δογματικός.

Δέ θά σταθῶ ἐδῶ στίς πασιγνώστες ἀπλουστευτικές ἐρμηνεῖες του, οὔτε στά σημαντικά κενά του (ἀπό ἱστορική καί πολιτική ἀποψη), αὐτά εἶναι πράγματα πού ξεπερνᾶνε τήν ἴδια τήν ταινία καί ἔχουν νά κάνουν μέ μιᾶ συγκεκριμένη πολιτική καί ἰδεολογική γραμμή.

Ὅσο γιά τά ἐνωματωμένα ντοκουμέντα, ἀνεξάρτητα ἀπό τό «ἀποκαλυπτικό», ὅπως λέγεται συχνά, ἐνδιαφέρον τους, ἡ διασπορά τους στό σώμα τῆς ταινίας ὑποτάσσεται σέ ἀναγκαίους κύρια συγκινησιακῆς τάξης (ἡ ξερή «ἀλήθοφάνεια» τοῦ ντοκουμέντου ἐνισχύει τήν ἀποτελεσματικότητα τοῦ λόγου τῆς ταινίας, ὅπως σημειώνει εὐστοχα ὁ Θόδωρος Σούλος στήν κριτική του τῆς *Παράστασης γιά ἕνα ρόλο*) καί δέν ἀποτελεῖ κατά κανένα τρόπο ἕνα παραπάνω «ἐπίπεδο» ὅπως θέλησε νά δεῖ μιᾶ μερίδα τῆς κριτικῆς.

Μιχάλης Δημόπουλος

## Ἐπό πού πᾶνε γιά τή χαβούζα;



## Ποῦ πῆγε ὁ κωμικός;

Φαινομενικά ἡ *Χαβούζα* ἀναφέρεται σέ μιᾶ ἐποχή πού δέν ὑπάρχει πιά. Στήν πραγματικότητα, ἡ ἐργασία τῆς ταινίας δέν προσπαθεῖ παρά νά ξεροκίσει ἀνησυχητικῆς παρουσίες, φαντάσματα πού δέν μποροῦν νά τακτοποιηθοῦν, ἀκόμα καί ἀπό τήν πιό πολιτισμένη λαϊκιστική μυθοπλασία: τίς παρουσίες τῶν ἠθοποιῶν τοῦ παρελθόντος, τή *διαστροφή* αὐτῶν τῶν παρουσιῶν πού κάποτε τίναζε τίς ἐλληνικές ταινίες στόν ἀέρα, τήν ἀλήθεια τῶν σωμάτων τους, τῆς (αὐτο)σκηνοθεσίας τους πού κέρδιζε σχεδόν πάντα τή μάχη ἀπ' αὐτόν πού ὑπόγραφε «σκηνοθέτης».

Ὁ Βέγγος εἶναι ταυτόχρονα ἡ πιό ὀλοκληρωμένη περίπτωση ἠθοποιῶν πού μόρρεσε νά ἀναταράξει τίς μυθοπλασίες τοῦ χθές, ἐπιβάλλοντας ἕνα



τρομακτικά ξέφρενο ρυθμό, άναρθρο και σπασμωδικό, σε παραγωγές που κατά τά άλλα άγγιζαν τήν άθλιότητα (Τύφλα νά χεί ο Μάρλον Μπράντο) και ταυτόχρονα ή μοναδική περίπτωση ήθοποιού που πολύ γρήγορα άποικιοποιήθηκε, συστηματοποιήθηκε σαν παρουσία, έγινε πόνι, ύποδουλωμένο σώμα, φορέας τίκ που δέν είχαν καμιά σχέση με όποιοδήποτε παραγωγικό άφηνίασμα, με όποιαδήποτε αντίσταση στις συμβατικές εικόνες του χτές μέσα από τή διαστρέβλωσή τους, σκόπιμη ή όχι. Σε αντίθεση με κωμικούς ξένων χωρών (όπως ο Φερναντέλ ή ο Τοτό), που μπόρεσαν νά περάσουν από άσήμαντες ταινίες σε δημιουργικές συνεργασίες με σκηνοθέτες άξίαις, ο Βέγγος εξαφανίστηκε κάτω από δουλοπρεπείς άπόψεις, που θέλησαν νά διατηρήσουν «τακτοποιημένη» τήν προηγούμενη παρουσία του Βέγγου σε ταινίες με μήνυμα (Κατσουρίδης, Γλυκοφρίδης και τώρα Μαραγκός), ταινίες

αυτόνομη πρακτική και άποτελεσματικότητα (παραγωγή γέλιου, άπόλαυση των καταστάσεων), ένα σώμα που μεταφέρεται επίσης, χρησιμεύοντας σαν πρόσχημα, τόπος τής «Λαικότητας» του Θεάματος και του φετιχισμού τής (κι εμείς πληρώνουμε τά ναύλα τής).

Η ταινία άλλωστε πολύ γρήγορα εγκαταλείπει τό άνοστο παιχνίδι τής με τό Βέγγο που μεταβάλλεται σε ένα αισθητικό και ιδεολογικό όμοιομα του παλιού τρόπου παραγωγής του έλληνικού κινηματογράφου: απ' τή στιγμή που ο κωμικός δέν μπορεί νά λειτουργήσει σήμερα, ο φετιχισμός του χθές (άκόμα και μέσα από τή νοσταλγική έκδοχή του, όπως εκείνη των Νέων που ανακάλυψαν πρόσφατα μετρούτητες όπως ο Στράντζαλης ή ο Τεγόπουλος) στρέφεται στις συνθήκες παραγωγής που τον «προκάλεσαν», λές και ή επίκληση ενός μυθοποιημένου παρελθόντος θά άνάστανε τά φαντάσματα,



που προγραμματίσαν ύστερικά τή δυναμική του Βέγγου, κατασκευάζοντας ένα Βέγγο-όμοιομα για τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Η Χαβούζα είναι αυτό και τίποτε άλλο: ή ιστορία ενός κυνηγιού που οργανώνει ο Μαραγκός, με θήραμα τό Βέγγο. Η ίδια ή μυθοπλασία, ή άουναρτησία τής, άρκοϋν για νά μās τό κάνουν φανερό. Ο κωμικός δέν αντιμετωπίζεται εδώ σαν κάποιος που ή ταινία θά άναμετρηθεί μαζί του, αλλά σαν ένα σώμα που μεταφέρει (νοήματα, καταστάσεις, ιδέες), άδειασμένο από όποιαδήποτε

άποσύροντάς τα από τό σκοτάδι που κυκλοφορούν ή μάλλον θά τά εμπόδιζε νά στοιχειώνουν τή σημερινή άνυπαρξία ήθοποιών που νά ύπάρχουν, στις έλληνικές όθόνες.

Κι αν ο ίδιος ο Βέγγος κατάλαβε τήν άνυπαρξία του στην ταινία του Μαραγκού (συνέντευξη στο Βήμα) αυτό είναι τό μόνο που συνεχίζει τήν παλιά παράδοση, ή μοναδική του νίκη ενάντια στο σκηνοθέτη. Μόνο που ή μάχη δέ δόθηκε στο γύρισμα και δέν ιδώθηκε στις όθόνες.

Χρήστος Βακαλόπουλος

## Ο Γιώργος από τά Σωτηριάνικα

### Μετακινήσεις του "Άμεσου

«Τό ντιρέκτ δέν είναι λοιπόν ο χώρος τής παγίωσης των νοημάτων και των μορφών: Είναι μάλλον ο χώρος τής μεγαλύτερης αστάθειάς τους, του άκατάπυστου πειραματισμού τους, με όλα τά ψηλαφίσματα, τις άνατροπές, τις έκπληξεις και τά παράδοξα που συνεπάγεται κάτι τέτοιο»

Ζάν Λουί Κομμολι



### Ο Γιώργος από τά Σωτηριάνικα

Σεν.-Σκην.: Λευτέρης Ξανθόπουλος. Φωτ.: Νίκος Μαυρομάτης. Παραγωγή: Γιώργος Κοζομπόλης. Διάρκεια: 45'



1) Ο ήρωας. Αυτό που με καθλώνει στην ταινία είναι ή άπουσία-παρουσία του Γιώργου, ή περιέργη θέση που καταλαμβάνει. Είναι άραγε ο κλασικός «ήρωας» ενός ντοκυμανταίρ-πορτραίτου ή τό απλό πρόσχημα για τήν καταγραφή ενός όλόκληρου κοινωνικού χώρου, των πετυχημένων Έλλήνων μεταναστών στη Δυτική Γερμανία; Ωστόσο, τό έρώτημα γρήγορα εξαφανίζεται γιατί αυτό που ενδιαφέρει τήν ταινία είναι ή κυκλοφορία άνάμεσα σε αυτά τά δύο είδη αντιμετώπισης τής θέσης, που θά κατείχε ένα πρόσωπο σε όποιαδήποτε «άμεση» ταινία. Πράγματι, ο Γιώργος μοιάζει μάλλον νά κυλάει μαζί με τήν ταινία, νά τήν προκαλεί στον ίδιο βαθμό που τήν ύφιστάται. Σε ένα μεγάλο πλάνο, προς τό τέλος, στη χιονισμένη Χαϊδελβέργη, ο Γιώργος περπατάει μαζί με τόν Ξανθόπουλο άργά, ενώ ή συνομιλία τους χάνεται κάτω από τούς συνηθισμένους θόρυβους που γεμίζουν τό τοπίο. Μιά συνοχή θεμελιώνεται: ο κινηματογραφιστής διαλέγει ένα αντικείμενο κι όταν εκείνο τόν γοητεύει, μετατρέπει αυτή τή γοητεία σε αντικείμενο διαμάχης τής ταινίας του. Από αυτήν τή στιγμή και μετά τό αντικείμενο εξαφανίζεται, εκείνο που μένει είναι τά μαγνητικά χνάρια του που σηματοδοτούν τις εικόνες. Τό αντικείμενο δέν είναι πιά δεδομένο, πρέπει νά ξαναβρεθεί, νά ξανακατακτηθεί. Ο ήρωας στην ταινία του Ξανθόπουλου είναι ένας άπών-παρών που άναζητάται μέσα από τό άκαθόριστο τής κινηματογραφικής παρουσίας.

2) Η πληροφορία. Ολόκληρη ή ταινία δέν περιέχει ούτε μία επίσημη πληροφορία, ούτε ένα στοιχείο ή στατιστική. Οί γνώμες που άκούγονται, άποδίδονται μέσα από τήν ύλη τής μετάδοσής τους, τό σημαίνον τής έκφορας τους: τά κακά έλληνικά

του ιδιοκτήτη του καφενείου, τό θολό βλέμμα της Γερμανίδας στην ταβέρνα, τή θεατρική όμιλία (σε στυλ άγγελουπουλικού μονόλογου) του κατασκευαστή γύψινων αγαλμάτων. Ο Ξανθόπουλος δέν άρνείται τήν ύπαρξη πληροφοριών πού ή ταινία του θά μετάδιδε στον θεατή, αλλά προσπαθει νά βρει τίς συνθήκες παραγωγής αυτών των πληροφοριών, τόν ιδιαίτερο τρόπο τής έκπομπής τους, τή σύγκρουση του κινηματογραφικού έργαλιου με αυτή τήν έκπομπή.

Σύγκρουση ιδιαίτερα φανερή στο πλάνο του γέρου καφετζή στο χωριό πού δέν άντιλαμβάνεται τήν παρουσία τής κάμερας και στρέφει τό βλέμμα του σ' ένα άπροοδιόριστο σημείο εκτός πεδίου. Τό ενδιαφέρον, ή προβολή τής σύγκρουσης: ή κάμερα δέ θά μπορέσει νά άντέξει για πολύ τήν παρουσία ενός άντικειμένου, πού δέν άνταποκρίνεται στην παρουσία της και θά στραφεί στα άντικείμενα πού βρίσκονται στα ράφια, διατηρώντας σε όφω τό λόγο του καφετζή.

3) Τό *πέρασμα*. Η ταινία γρήγορα έγκαταλείπει τήν έρευνα στη Γερμανία (στην ταβέρνα, στο μπουζουξίδικο) και μεταφέρεται άλλου, στην ελληνική έπαρχία. Οί μετακινήσεις δέ σταματούν εκεί: βρισκόμαστε ξαφνικά στην πόλη, ξανά πίσω στη Γερμανία, κ.λ.π. Η ίδια ή έρευνα παραμένει ήμιτελής, αδύνατη. Οί χώροι, τά πρόσωπα αλλάζουν συνεχώς, ή κινητικότητα τής παρουσίας τους (των λόγων τους) έναρμονίζεται με τά τεράστια *γλιστρήματα* των εικόνων, με τήν άγωνία τους νά μουσιπονηθούν, νά μή μπουν στο ψυγείο. Σε αντίθεση με τά *Σπάτα* τής Άλίντας Δημητρίου, όπου έχουμε μιά σειρά από «προοδευτικές» κάρτ-ποστάλ, πού θά μπορούσαν νά εικονογραφήσουν κάλλιστα τά ήμερολόγια όποιοδήποτε πολιτιστικού συλλόγου, οί εικόνες εδώ έπιτελούν μιά διπλή λειτουργία: παίζουν με τό «κατά γραμμα», τήν ύποτιθέμενη διαφάνεια κάθε «άμεσης» εικόνας (μιά πλημύρα συνοδεύει τά λόγια του Μητροπολίτη, όταν αυτός περιγράφει τήν τεράστια συσσώρευση εργατικών χειρών από τήν Ελλάδα στη Γερμανία) και ταυτόχρονα μεταοπιίζουν *εκείνη τήν στιγμή*, τήν ίδια εικόνα, στίς επόμενες (ή ροή τής πλημύρας στην όποία έπιμένει ή κάμερα, ή πορεία τής κηδείας μέσα άπ' τά χωράφια, όταν σε όφω άκούμε για τήν έρήμωση τής έπαρχίας, πού καταλήγει στην πορεία των παπάδων στην πόλη).

Όμως, καθώς ή μιά εικόνα *περνάει* στην επόμενη *πρίν έπέμβει τό μοντάζ*, όλόκληρη ή ταινία μοιάζει νά στρέφεται πιά στα (διαφορετικού τύπου) *περάσματα* πού άρχίζουν νά αποτελούν τά διάφορα κομμάτια της (πλάνα, σεκάνς, πρόσωπα, νοήματα): για πρώτη φορά σε ελληνικό ντοκυμανταίρ με κοινωνικό θέμα, τό άντικείμενο πού ή ταινία φέρνει στην έπιφάνεια είναι μιά από τίς φάσεις τής διαδικασίας τής κατασκευής της: *τό πέρασμα από ένα στοιχείο σε κάποιο άλλο*, ή προβολή τής σημασίας αυτού του περάματος, για τή διατήρηση αυτού πού συνηθίζουμε άκριβώς νά αποκαλούμε «ντοκυμαντερίστικο» χαρακτήρα μιάς ταινίας.

40 Γιατί αυτό πού κάνει κάτι παραπάνω άπό

φανερό ό *Γιώργος από τά Σωτηριάνικα* είναι άκριβώς ή μυθοπλαστική ύφή των κομβικών σημείων πού κάνουν ένα ντοκυμανταίρ νά θεωρείται ντοκυμανταίρ. Με δυό λόγια όχι μόνο του μοντάζ, αλλά και όλων των συνδετικών στοιχείων πού κάθε «τακτοποιημένη» άμεση ταινία φροντίζει νά άπωθει, χωρίς αυτό βέβαια νά έπηρεάζει στο έλάχιστο τόν καθοριστικό τους χαρακτήρα: ό *Γιώργος* μεταβάλλεται σε ταινία με άντικείμενο τίς ένώσεις και τίς «συγκολλήσεις» πού συνδέουν τά ήμιτελή «άμεσα» κομμάτια του, κομμάτια μιάς έρευνας πού μετασηματίζονται σε κομμάτια μιάς έξίσου ήμιτελοϋς, αδιάθροτης άκόμα μυθοπλασίας.

4) Ο *κινηματογράφος*. Στο πρώτο πλάνο, ένα πλονζέ σε ένα τυπικό γερμανικό χώρο με μιά πλατεία, όπου συζητούν τρεις τύποι, άκούμε τόν κλασικό διάλογο Γκιωνάκη-Σταυρίδη: μιά λεμονάδα από λεμόνι, κ.λ.π. Τό πλάνο κόβεται από μιά λήψη σε Super 8 των τριών τύπων, λήψη κοντινή και στιγμιαία. Σ' αυτό τό μίγμα, εκείνο πού κυριαρχεί είναι ή φευγαλέα άνταλλαγή μερικών κινηματογραφικών χειρονομιών πού βρίσκονται εκεί όχι για νά κλείσουν τό μάτι στον κινηματογράφοφιλο (ό διάλογος Γκιωνάκη-Σταυρίδη δέ μάς λέει τίποτα, άνήκει πραγματικά στους μετανάστες, κ.λ.π.) αλλά για νά περιχαράξουν τό χώρο στον όποιο θά κινηθεί ή ταινία, ό φιλικός της λόγος, ή εργασία της.

Θά έπρεπε νά άντιληφθούμε τά θαυμάσια, εύλύγιστα κομμάτια Super 8 πού γεμίζουν τήν ταινία, μοιολάζοντάς τήν με μιά ιδιαίτερη ποιότητα εικόνων, σύμφωνα με αυτή τή λογική: δέ βρίσκονται εκεί ούτε για νά προβάλουν τό μέσο, ούτε σαν άδιάφορες στίξεις, αλλά για νά ξεδιπλώσουν καλύτερα τήν κινηματογραφική χειρονομία του Ξανθόπουλου, προς τό άντικείμενό του, όποιο και άν είναι αυτό. Και κάτι τέτοιο δέν έχει τίποτα τό *βοηθητικό*: άποτελεί μιά άκόμα μετακίνηση του άμεσου, μιά άναμέτρηση με κάποιες «οικογενειακής» καταγωγής εικόνες, με τή δυνατότητα του μετασηματισμού τους (όπως στο έκπληκτικό κομμάτι τής λήψης τό Super 8 τής οικογένειας του Έλληνα ιδιοκτήτη του καφενείου, τή στιγμή πού μιλάει για τήν επανάσταση), τή δυνατότητα τής σύγκρισης με κάποιες άλλες, έξίσου άσταθείς τελικά εικόνες.

Ο *κινηματογράφος* του Ξανθόπουλου, περισσότερο άπό άμεσος, κατηγορία λίγο πολύ άξεκαθάριστη, άν δέν τήν άντιληφθούμε σαν *πρακτική* κι όχι σαν είδος, είναι μάλλον μιά *κινηματογραφική προβληματική του άμεσου*: από τίς μετακινήσεις πού έγγράφονται στη βάση των εικόνων και των ήχων του προκύπτει ή κινητήρια δύναμη πού μάς ώθει στην οικόδομη μιάς ιδιαίτερης σχέσης με τίς εικόνες πού μεταφέρει (και από τίς όποιες μεταφέρεται) τό ντιρέκτ και ταυτόχρονα ή προβολή τής άλήθειας πού έχει ή δύναμη αυτή.

Πολύ άπλά, ή γοητεία πού αναβλύζει εδώ από τό πέρασμα ενός ήρωα, από τόν κόσμο τής πληροφορίας στίς κινηματογραφικές όθόνες, μέσα άπ' τή μυθοπλασία του άμεσου.

*Χρήστος Βακαλόπουλος*

## Οί πολλές πραγματικότητες του ντοκυμανταίρ

### Συζήτηση με τόν Λευτέρη Ξανθόπουλο

Χρήστος Βακαλόπουλος: *Γιατί μιά δεύτερη ταινία για τή μετανάστευση, μετά τήν Έλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης;*

Λευτέρης Ξανθόπουλος: Γνώρισα τό Γιώργο γυρίζοντας τή *Χαϊδελβέργη*. Ήταν ό πρόεδρος τής Κοινότητας. Ήξερα από τήν αρχή ότι θά χρειάζομαι μιά δεύτερη ταινία για νά συμπληρώσω τό θέμα μου. Στη *Χαϊδελβέργη* έξέταξα τό μεταναστευτικό πρόβλημα μέσα από ένα συλλογικό όργανο: τήν Κοινότητα. Στη δεύτερη χρειάζομαι τήν όπτική ενός άτόμου πού ξεκίνησε από τό χωριό, πέρασε στην πρωτεύουσα του νομού, από κεί βρέθηκε άστός στη μητρόπολη και τέλος φυγαδεύτηκε στην ξενιτιά — τήν πορεία δηλαδή ενός μέρους των μεταναστών μας πού κουβαλούν άνακατωμένες όλες αυτές τίς επιδράσεις των χώρων πού βίωσαν και των τάξεων από τίς όποιες πέρασαν. Τό σενάριο τής ταινίας με τό Γιώργο βγήκε μετά από συζητήσεις 2-3 μηνών μαζί του κι από ένα ύλικό 15 περίπου ώρών πού μαζεύτηκε στο κασετόφωνο. Στο τέλος ύπήρξε άπόλυτη συμφωνία ως προς τίς κατευθύνσεις πού θά δίναμε στην ταινία.

Χρ. Β.: *Η Χαϊδελβέργη είναι πιο λιτή ταινία, περισσότερο δεμένη με τό άντικείμενό της. Όλα μοιάζουν ν' αλλάζουν σ' αυτήν τή δεύτερη ταινία...*

Λ. Ξ.: Η δομή πού άκολούθησα και στίς δυό ταινίες είναι άκριβώς ή ίδια. Και στίς δυό ύπάρχει μιά «πρόφαση». Η άφορμή μας στην πρώτη ταινία είναι ή Κοινότητα, με τήν όποία πολύ λίγο καταπιανόμαστε· πιο πολύ τή χρησιμοποιούμε σά βάση, σά ραχοκοκαλιά· τή βλέπουμε εδώ κι εκεί ως τό τέλος τής ταινίας για νά μάς θυμίσει πώς ύπάρχει, καθώς παράλληλα προσπαθούμε νά δούμε τί γίνεται γύρω και πίσω άπ' αυτήν. Αυτό μάς ενδιαφέρει πιο πολύ: ποιά είναι τά προβλήματα πού άντιμετωπίζουν αυτοί οί άνθρωποι, γιατί μαζεύτηκαν γύρω από τήν Κοινότητα. Και με τό *Γιώργο* τό ίδιο: προσπαθούμε νά δούμε τό περιβάλλον του, τό όποιο είναι και αυτό πού τόν διαμορφώνει και τόν καθορίζει. Η διαφορά είναι ότι στη δεύτερη ταινία ύπάρχει μιά λούμπεν άτμόσφαιρα διάχυτη, πού σπάει τό κλασικό στοιχείο τής πρώτης, όπου οί μηχανισμοί είναι πολύ άσπτηρά καθορισμένοι. Έκει έχουμε τόν εργάτη-θύμα πού καταπιέζεται, εδώ ό καταπιεστής, τό Σύστημα

δηλαδή, δέν κατονομάζεται άμεσα. Νομίζω τελικά ότι στη δεύτερη ταινία τό ανθρώπινο στοιχείο είναι πολύ πιο έντονο.

Χρ. Β.: *Είχα τήν εντύπωση ότι ή πρώτη ταινία διατηρούσε (σε χαμηλό τόνο, κι αυτό ήταν πού τήν έκανε ενδιαφέρουσα) μιά κάποια κυρίαρχη εικόνα του «μετανάστη εργάτη», ενώ αυτή ή εικόνα καταστρέφεται τελείως και στη θέση της μπαίνει μιά αναζήτηση τής πραγματικής ταυτότητας όλων αυτών των ανθρώπων. Νομίζω ότι μιά έπιλογή αυτού του είδους κάνει έμφανή τά άποτελέσματα της στο Γιώργο, ιδιαίτερα στο άισθητικό έπίπεδο.*

Λ. Ξ.: Γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο κι εγώ, από τήν αρχή, δέν τήν καθόρισα άυστηρά σαν μιά ταινία πάνω στους ξένους εργάτες στη Γερμανία, αλλά σαν μιά έρευνα πάνω στα χαρακτηριστικά πού συνιστούν αυτή τήν ιδιότητα τής Ρωμιούσνης, τό μύθο της. Και σίγουρα ύπάρχει για μένα μιά έλαφριά ειρωνεία σ' αυτό τό σημείο... Έκείνο πού με άπασχόλησε είναι τά χαρακτηριστικά πού βοηθούν αυτούς τούς ανθρώπους νά επιβιώσουν, μ' όλα τά «καλά» τους και τά «άσχημά» τους. Κι αυτό κύρια, γιατί αυτοί οί άνθρωποι δέν άνήκουν πουθενά, είναι χαμένοι, μετέωροι σ' ένα πράγμα άπροοδιόριστο, και κατ' επέκταση κι ένα κομμάτι του δικού μου έαυτού μιά κι εγώ ζω εκεί, μαζί τους. Κι όλα τά στοιχεία, πού έχουν πάρει από τόν πολιτισμό τής χώρας πού μένουν, είναι επιχρίσματα, τελικά.

Χρ. Β.: *Τί είναι εκείνο πού διαχωρίζει τούς εργάτες πού βλέπουμε στην πρώτη ταινία από τούς έπιτυχημένους έπιχειρηματίες, τραγουδιστές κλπ. τής δεύτερης;*

Λ. Ξ.: Οί περισσότεροι από τούς εργάτες (πρώην άγρότες) ζούν εκεί μιά στερημένη ζωή και δουλεύουν μόνο για νά άποταμιεύουν, με τήν προοπτική νά γυρίσουν πίσω, μετά 10-15 χρόνια, νά εγκατασταθούν σε μιά από τίς μεγάλες πόλεις και άστικοποιημένοι πιά και μάλιστα βιαστικά και άνώμαλα, νά άνοιξουν ένα σουβλατζίδικο ή νά γίνουν ιδιοκτήτες ενός διαμερίσματος πού θά τό νοικιάζουν. Οί άλλοι τά τρώνε. Τελικά όμως τό στοιχείο τής προσαρτητικότητας είναι πολύ πιο άνεπτυγμένο σ' αυτά τά «πρόσωπα» τής δεύτερης ταινίας. Είναι 41

περισσότερο απελπισμένοι, σε σχέση με τους εργάτες, λιγότερο «λογικοί»· κουβαλάνε μιά τραγικότητα, θά μπορούσα νά πω· βρίσκονται σε μεγαλύτερο αδιέξοδο και τό διοχετεύουν σε επιχειρηματικές δραστηριότητες. Ύπακούουν έτσι σε κοινωνικές επιταγές και σάνταρ προσαπθώντας νά φτιάξουν κάτι, «νά τά πάρουν» δηλαδή και «νά τή βγούνε» κοινωνικά και ως πρὸς τούς ὁμοίους τριγύρω τους και ως πρὸς αὐτούς πού ἀφήνουν πίσω τους. Μιά σειρά ἀπό ἐκρηκτικές ἀντιφάσεις χαρακτηρίζουν τή ζωή τους.

**Χρ. Β.:** *Στήν ταινία θίγεται μιά δεύτερη μετανάστευση, ὅταν ἡ Γερμανίδα γιατί λέει ὅτι κουβαλάει τήν ξενιτιά μέσα της, γιατί ζεῖ στό γηροκομεῖο.*

**Α. Ξ.:** Ἡ γερόντισσα ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, ὄχι ὅμως καί οἱ ἄλλοι Γερμανοί πού μιλοῦν καί οἱ ὅποιοι κουβαλοῦν ὀλόκληρη τή φολκλορική ἀποψη γιά τήν Ἑλλάδα, τά νησιά, τόν ἥλιο. Ὅταν μεταφερόμαστε στό ἑλληνικό χωριό, βλέπουμε τί εἶναι αὐτή ἡ Ἑλλάδα: ἐρήμωση!

**Χρ. Β.:** *Ἡ ταινία σου μέ ἐνδιαφέρει κύρια γιατί ξεφεύγει ἀπό τό δογματισμό καί τό σχολικό πλαίσιο τῆς σωρείας τῶν ντοκυμανταῖρ «πληροφόρησης», «κινητοποίησης», «συνειδητοποίησης», πού αἰσθάνθηκα ὑποχρεωμένος νά ὑπερασπιστώ κάποτε. Ποιά νομίζεις ὅτι εἶναι ἡ λειτουργία της;*

**Α. Ξ.:** Πιστεύω ὅτι ὑπάρχουν πολλές πραγματικότητες. Τό παραδοσιακό ντοκυμανταῖρ πιστεύει ὅτι ὑπάρχει μιά πραγματικότητα. Ἐγώ διαπιστώνω ὅτι ὑπάρχουν ἕνα σωρὸ ἀντιφάσεις καί ἀλληλοανιρέσεις σ' αὐτό πού λέμε «πραγματικότητα». Σ' αὐτή τήν ταινία, ποιός εἶναι ὁ ρόλος πού ἀποδίδεται στήν ἐκκλησία; Ὅλοι ξέρουμε ὅτι εἶναι ξεκάθαρα ἀντιδραστικός. Ὅμως ὁ Μητροπολίτης Γερμανίας λέει ὀρισμένα πράγματα τά ὅποια εἶναι σωστά. Κι ἐπειδή ἡ ἴδια του ἡ συνέντευξη εἶναι σοβαροφανής, γι' αὐτό κι ἐγώ προσπάθησα νά σπᾶσω αὐτή τήν αἴσθηση περιεβάλλοντας εἰκόνες ἀπό φιλμ Super-8, ὅπως τήν ἐμφάνιση τοῦ ὀπερατέρ, τούς παπάδες πού μαζεύονται νά βγοῦν ὀμαδική φωτογραφία, τή διαστημική εἰσβολή τοῦ ἡχολήπη μέ τό μικρόφωνο στό χέρι στό παρεκκλήσι τῆς Μητρόπολης... Ὁ κινηματογράφος εἶναι παιχνίδι. Ἄν προσπάθησα νά κάνω κάτι εἶναι νά βγάλω πρὸς τά ἔξω ὄλες τίς πραγματικότητες πού συνυπάρχουν μέ τήν πραγματικότητα τῆς *Καϊδέλβερης*.

**Χρ. Β.:** *Τό στρατευμένο ντοκυμανταῖρ εἶναι προκατασκευη, σπάνια εἶναι καί κάτι ἄλλο. Ἡ δική σου δουλειά μου φαίνεται δουλειά μέ πολλά ρίσκα. Νομίζω ὅτι ἡ ταινία εἶναι γεμάτη ἀπό ἀφειρησίες, πῆγματα δηλαδή ἐρευνᾶν πού ποτέ δέν ὀλοκληρώνονται καί ὑποδεικνύουν τήν ἀδυναμία τοῦ κινηματογράφου νά πλησιάσει ἀθῶα ἕνα κοινωνικό χώρο...*

**Α. Ξ.:** Ἀνοίγματα θά ἔλεγα. Βλέπω σ' αὐτή τήν ταινία πολλά λαγούμια, μιά σειρά ἀπό ξεκινήματα, ἄν θέλεις, πού ἀποφεύγουν νά τοποθετήσουν σχήματα γιά νά λειτουργήσουν. Θά ὑπῆρχε ὅμως κι

ἕνα ἄλλο στοιχεῖο: ὄλοι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖ εἶναι φοβερά παγιδευμένοι. Ὅταν ἡ κάμερα στό τελευταῖο πλάνο ξεφεύγει ἀπό τό δρομάκι, ἀφήνοντας τό Γιώργο μοναχό του νά χάνεται στό κρῦο πραινό, δέ βρίσκει διέξοδο καί γυρνάει πρὸς τόν ἀπέναντι τοῖχο, πρὸς ἕνα κλειστό παράθυρο. Μετά πέφτει ἡ κουρτίνα μπροστά ἀπό τή μηχανή, ἀκούγεται κάποιος νά κατεβαίνει ξύλινες σκάλες βῆχοντας· ἡ τελευταία εἰκόνα θολώνει, τρέμει τό κάδρο μέ τή μηχανή στό χέρι, ἀνησυχεῖ, δέ μᾶς παγώνει. Αὐτή ἡ ἀλαφριά κίνηση τῆς μηχανῆς στό χέρι, διάχυτη σ' ὄλη τήν ταινία, εἰσάγει γιά μένα, τό στοιχεῖο τῆς νευρικότητας πού χαρακτηρίζει τούς χώρους πού κινοῦνται οἱ ἄνθρωποι τῆς ταινίας, τό στοιχεῖο τῆς ἀναμονῆς, πώς κάτι θά ῥθει δηλαδή τήν ἔλλειψη ἐφουσαχασμοῦ ὄλων αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων, τήν ἀνοιξιὰτικη ἀνησυχία, ἄν θές, μᾶς μεταβατικῆς ἐποχῆς!



Ἡ ἴδια παγίδα ὑπάρχει στή σκηνή μέ τό χασίσι, ὅπως καί σέ κείνες τίς σκηνές μέ τούς ἀνθρώπους στό χωριό. Αὐτό πού μέ βασανίζει εἶναι ἀκριβῶς αὐτή ἡ παγίδα, τό περιβάλλον αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων. Καί δέν ξέρω ἄν ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά βγεῖ ἀπ' αὐτή τήν παγίδα. Ἴσως αὐτό νά συμβαίνει μόνο στίς σιωπές του.

**Χρ. Β.:** *Ποιά εἶναι ἡ δική σου σχέση μέ τόν κινηματογράφο; Πῶς ἀντιλήφθηκες τήν κατασκευή αὐτῶν τῶν δύο ταινιῶν;*

**Α. Ξ.:** Νομίζω ὅτι εἶμαι ἕνας παραμυθᾶς. Ἄν προσέξεις θά δεῖς καί στίς δύο ταινίες χρησιμοποιοῦ τήν ἀφηγηματική τεχνική τοῦ παραδοσιακοῦ ἑλληνικοῦ παραμυθιοῦ — δηλαδή μπῆκε τό παληκάρι, ἄνοιξε ὁ δράκος τό στόμα του κλπ. κλπ. — ὅμως τά πράγματα τά βλέπω μέσα ἀπό εἰκόνες. Σέ ἰδανικές συνθήκες θά ἤθελα πάρα πολύ νά γυρίζω στούς δρόμους καί νά λέω παραμύθια στά παιδιά. Ἐπειδή ὅμως δέ γίνεται πιά αὐτό γιά λόγους

καθαρά πρακτικούς — τά ἴδια τά παιδιά θά μέ παίρνανε μέ τίς πέτρες — αὐτά τά παραμύθια τά βάζω στό πανί.

Ἀπό τήν ἄλλη δέν εἶναι ὅτι ξέρω ἕνα θέμα καί θέλω νά τό δώσω. Ὑποψιάζομαι ὀρισμένα πράγματα, ἴσως κάπως περισσότερα ἀπό κάποιον ἄλλον καί μέσα ἀπό τήν πορεία τῆς ἐρευνας, τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαραγωγῆς τους καί τοῦ μοντάζ τά βρίσκω. Γιά μένα ὁ κινηματογράφος πάνω ἀπ' ὄλα εἶναι μιά προσωπική πορεία γνώσης, ἀπό τήν ἀρχή πού ὑποψιάζομαι ἕνα θέμα μέχρι καί τήν προβολή τῆς ταινίας σ' ἕνα κοινό! Τήν ταινία τή φτιάχνω γιά μένα. Δέν πιστεύω στό σύνθημα «νά κάνουμε ταινίες γιά τό λαό». Ποιό λαό; Πέρα ἀπό τήν καπηλεία πού περικλείει τό ὀλόγκαν, νομίζω ὅτι κρῦβεται καί μιά βαθιά περιφρόνηση καί ὑποτίμηση, ἀπ' αὐτούς πού τό χρησιμοποιοῦν πρὸς τό «λαό» πού περιλαμβάνει ὁ ὄρος. Καί σ'



αὐτή τήν πορεία μου λοιπόν ἐκεῖνο πού κυριαρχεῖ εἶναι ἡ συνειδητοποίηση τῶν ὀρίων, τό μέχρι πού μπορεῖ νά φτάσεις μιά ἀκόμα συνειδητοποίηση τῆς ἥττας σου, τῶν ἀνθρώπινων σου διαστάσεων, νά φτάνεις νά πεις κάτι σάν κι αὐτό πού λέει ὁ ἀρχηγός τῶν πολεμιστῶν στό τέλος τῶν *Ἑπτὰ Σαμουράι* τοῦ Κουροσάβα: «Ὅχι, ἐμεῖς δέ νικήσαμε. Ἐκεῖνοι πού νίκησαν εἶναι οἱ ἀγρότες!»

**Χρ. Β.:** *Ἀντίθετα μέ τά περισσότερα «ντοκυμανταῖρ-πορτραῖτα» δίνεις ἐλάχιστα τό λόγο στό Γιώργο, κι ὅταν αὐτό γίνεται εἶναι σά νά μήν ἔχει καί μεγάλη σημασία...*

**Α. Ξ.:** Ἦθελα νά διατηρήσω ἕνα στοιχεῖο ἀγωνίας στήν ταινία, σασπένς. Βλέπουμε ἕναν ἄνθρωπο νά τή διαπερνάει ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος σάν ἀεράκι. Δέν ξέρουμε ποιός εἶναι, ὑποψιαζόμαστε διάφορα χωρίς νά εἴμαστε σίγουροι, καί μόνο πρὸς τό τέλος μᾶς ἀποκαλύπτονται ἀπό τόν ἴδιον κάποια στοιχεῖα γιά τόν ἑαυτό του. Ἡ προσωπικότητά του, ὅμως, νομίζω ὅτι βγαίνει ἀκέραια καί ὀλοκληρώνεται ἀπό ἄμεσες καί ἔμμεσες πηγές στήν ταινία — ἀπό τούς γονεῖς του, τή θεία του στό χωριό, τήν παρουσία του στήν κυριακάτικη λειτουργία, ἀπό τήν προσεχτική καί λελογισμένη συλλογή στοιχείων γιά τή ζωή του, ἀπό σκόρπιες κουβέντες, ὑποψίες, εἶναι κάτι σάν τό Puzzle.

**Χρ. Β.:** *Αὐτό ὅμως εἶναι μυθπλαστικό στοιχεῖο.*

**Α. Ξ.:** Δούλεψα αὐστηρά πάνω σέ σενάριο καί πολύ λίγο ξέφυγα ἀπ' αὐτό. Ἄν στήν πρώτη ταινία τά πράγματα ἦταν πιό ρευστά, ἐδῶ ὄλα εἶναι πλαναρσιμένα. Κάτι σάν ἱστορία δοσμένη μέ ντοκυμανταϊστικό τρόπο. Ἦθελα νά διατηρήσω ἕνα ἀδιόρατο μυστήριο γύρω ἀπ' αὐτό τό ἄτομο. Ἄπό τήν ἀρχή θά μπορούσε κανεῖς νά ὑποθέσει ὅτι αὐτός εἶναι ὁ,τιδήποτε, ἕνα γκαρσόνι λογουχάρη ἢ ὁ μάγειρας τοῦ ἐστιατορίου πού μᾶς ξεναγεῖ στά ὑπόγεια μυστικά του!

**Χρ. Β.:** *Πιστεύεις ὅτι ἡ ἐλληνικότητα εἶναι τό κεντρικό θέμα γιά μιά κινηματογραφική προσέγγιση τοῦ προβλήματος μετανάστευση;*

**Α. Ξ.:** Ἡ μετανάστευση εἶναι γιά μένα προσφυγία, διωγμός, ἐξαναγκασμός. Κανεῖς δέν πηγαίνει ἐκεῖ μέ τή θέλησή του κι αὐτό τό δεῖχνουν τά πάντα: ὅπως οἱ συνθήκες δουλειᾶς, στή Γερμανία ἰδιαίτερα, ἡ ἀδυναμία νά πᾶς νά δουλέψεις σέ ἄλλη πόλη, γιατί δέν μπορεῖς νά πάρεις ἄδεια κλπ. Ἡ ἐλληνικότητα εἶναι τό βασικό στοιχεῖο τοῦ προσδιορισμοῦ μας, τοῦ προσδιορισμοῦ ἑνός λαοῦ διακομένων καί προσφύγων. Πέρα ἀπό τό στοιχεῖο τῆς ταλαιπωρίας ἢ τῶν βασάνων, πέρα ἀπό τά συμφέροντα αὐτῶν πού μᾶς διώχνουν ἢ τίς πολιτικές, ἡ ιδιότητα τοῦ πρόσφυγα ἢ τοῦ ἔμμεσου πρόσφυγα καθορίζει τρόπους συμπεριφορᾶς: ἡ προσωρινότητα, ὁ ἐρασιτεχνισμός πού μᾶς χαρακτηρίζει σάν λαό, εἶναι στοιχεῖα τῆς ρωμοσύνης μας, στοιχεῖα πού ἐγώ τολμάω νά ἀνάγω στήν ιδιότητα τοῦ πρόσφυγα.

*(Τή συνέντευξη ἀπό τό Λευτέρη Ξανθόπουλο πῆρε ὁ Χρηστος Βακαλόπουλος τόν Ὀκτώβρη τοῦ 1978.-)*



# Νέα Φιγαλεία, Νομού 'Ηλείας Κυριακή τῆς Τυρινῆς

Δυό ταινίες μικροῦ μήκους

Ἑλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης-Ὁ Γῶργος ἀπό τὰ Σωτηριάνικα

«Τό πρωί  
βλέπεις τό θάνατο  
νά κοιτάζει ἀπ' τό παράθυρο  
τόν κῆπο  
τό σκληρό πουλί  
καί τήν ἡσυχη γάτα  
πάνω στό κλαδί (...)  
καί τό βράδυ  
στόν κινηματογράφο  
βλέπεις  
ὅ,τι δέν εἶδες τό πρωί  
τό χαρούμενο κηπουρό  
τό ἀληθινό αὐτοκίνητο  
τά φιλιὰ μέ τό ἀληθινό ζευγάρι  
ὅ,τι δέν ἀγαπάει τό θάνατο  
ὁ κινηματογράφος»

Μίλτος Σαχτούρης, «Τό πρωί καί τό βράδυ»

Αἰθουσα τοῦ γεωργικοῦ συνεταιρισμοῦ: γύρω στό 100 ἄτομα. Ἀνάμεσά τους ὁ πρόεδρος τῆς κοινότητας τοῦ χωριοῦ, δύο ἱερεῖς, μερικά παιδιά τοῦ Λυκείου.

Κάτοικοι 1500· στίς βουλευτικές ἐκλογές τά κόμματα τῆς συντήρησης καί τοῦ κέντρου μάζεψαν τό 95% τῶν ψήφων. Στό δημοψήφισμα γιά τή βασιλεία βγήκαν 800 ΝΑΙ καί 400 ΟΧΙ.

Ἡ 16άρα μηχανή προβολῆς, σχεδόν ἀχρησιμοποίητη, μεταφέρθηκε τή νύχτα ἀπό τήν ἀποθήκη ἐποπτικῶν ὀργάνων σχολείου γειτονικοῦ χωριοῦ.

Ὅχτώ ὥρες μέ τό λεωφορεῖο μέσα σέ μίαν ἄνοιξη πού δέ συγγρατιέται: Ἀθήνα - Κόρινθος - Αἴγιο - Πάτρα - Ἀμαλιάδα - Πύργος - Φιγαλεία! Ἡ βαλίτσα μέ τίς δυό ταινίες, τήν ἄδεια πομπίνα, σελοτέιλ, ψαλίδι, βουρτσάκι γιά τή σκόνη τῆς μηχανῆς, ἕνα μικρό φανάρι μπαταρίας, τό κασετόφωνο — καί νά κρέμεται σάν ξέφτι ἀπό πάνω μου ἡ αἴσθησις τοῦ γεωρολόγου φωτοσκιάσεων ἀμφίβολης διάρκειας.

Ὁ «Σύλλογος τῶν ἐν Ἀθήναις Φιγαλειωτῶν» μαζί μέ τό νεοσύστατο «Πνευματικό Κέντρο» τοῦ χωριοῦ ὀργάνωσαν τήν προβολή. Στά ἀνδροκρατούμενα καφενεῖα τῆς διαδρομῆς νέοι μέ ἀλαφρές γενειάδες. Ἐξωτερικές ἀλλαγές μέσα στίς ἀπειραχτες ἀρχέγονες δομές.

Μέχρι πρὶν δέκα χρόνια ἕνας πλανόδιος κινηματογράφος ἐπαίξε στό καφενεῖο ἑλληνικές ταινίες καί τά πάθη τοῦ Χριστοῦ. Τώρα στό πλαστικό Café-Restaurant ὁ μαγαζάτορας φέρνει μπουζούκια. Στό μεταξύ, ἔρποντας καί ἀγκομαχώντας ἡ τηλεόραση σκαρφάλωσε τά 460 μέτρα τοῦ χωριοῦ ἀπό τήν ἐπιφάνεια τῆς θάλασσας καί ἐγκαταστάθηκε σωρεύοντας χωρίς διαδοχή καί συνέχεια, πλαστές ἀστικές ἀξίες σέ ἕνα χῶρο ἀπό μόνο του κλειστό καί μηδενισμένο, χωρίς καθόλου περιθώρια ἐπιλογῆς. Πιο πάνω, βαθιά πρὸς τήν Ἀρκαδία,

στή θέση τῆς ἀρχαίας Φιγαλείας, ὁ ναός τοῦ Ἐπικούριου Ἀπόλλωνα, τό καλύτερα διατηρημένο μνημεῖο μετά τόν Παρθενώνα.

Στή συζήτηση πού ἀκολούθησε τήν προβολή μείναν γύρω στούς τριάντα.

ΦΩΝΗ: Μᾶς ἔδειξε ἡ ταινία ὅτι οἱ Ἕλληνες ἐκείπτερα περισσότερο ἀσχολοῦνται στό παιχνίδι παρά στίς δουλειές τους.

Α. Ξ.: Εἶναι μιά κατηγορία ἀνθρώπων πού παίζουμε χαρτιά, πού πάνε στό μπουζούκια, εἶναι μιά μερίδα ἀνθρώπων, τώρα ὡς πρὸς τίς δουλειές τους ἦταν πολύ δύσκολο, δέ μᾶς δώσαν ἄδεια νά μποῦμε σ' ἐργοστάσιο, δηλαδή προσπαθούσαμε δύο βδομάδες νά πάρουμε ἄδεια νά γυρίσουμε σκηνές, καί ἔχει μιά μικρή σκηνή στήν ἀρχή πού δείχνει ἕναν ἐργάτη νά δουλεύει. Δυστυχῶς δέ μᾶς δώσαν ἄδεια νά μποῦμε μέσα σ' ἕνα γερμανικό ἐργοστάσιο νά πάρουμε περισσότερες σκηνές, ἀπαγορευόταν αὐτό τό πράγμα.

ΦΩΝΗ: Ἄμα ἐπιτρεπόταν γιά νά μπεῖτε σ' ἕνα ἐργοστάσιο τότε ἀλίμονό τους, θά βγαίναν. Στή φόρα ὅλη ἡ δυστυχία πού εἶχαν οἱ ἐργάτες ἐκείπτερα.

ΦΩΝΗ: Καί ἀπό αὐτό τό λίγο πού ὑπάρχει μέσα φαίνεται. Ἐνας ἀνθρώπος πού καταλαβαίνει τό βλέπει ὅτι οἱ ἀνθρώποι αὐτοὶ δυστυχοῦνε, πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπό δουλειά πολλή, ἀπό ὑπερκόπωση καί στεροῦν τόν ἑαυτό τους, ἄσχετο τώρα ἂν πέντε-δέκα ἔχουν κάνει παραδάκια, κάτι ἐκμετάλλευση κάνανε ἐκεῖνοι μέ τά παραδάκια, κάτι ἄλλο κάναν, ὅπως αὐτός μέ τό μαγαζί ἐκμεταλλεύεται τά μπουζούκια. Τά μπουζούκια τά θεωρῶ ἐγώ νά εἶναι ψυχαγωγία καί ὄχι ἐκμετάλλευση. Βέβαια ὁ καθένας θά πῆγαινε ἀπό ἀπογοήτευση, ἢ ἂν εἶναι πρεζάκηδες ὀρισμένα παιδιά, πού λένε, καί χασικλήδες, δέν εἶναι πρεζάκηδες γιατί τό θέλουνε, τοὺς φτιάχνει ἡ κοινωνία, ἡ κοινωνία τοὺς κάνει ἔτσι. Ὅμως οἱ καθεαυτοῦ ἐργάτες πού δουλεύουνε στίς φάμπρικες ἢ στό ὑπόγειο δέ φταῖνε οἱ φουκαράδες, τί νά φταῖνε αὐτοί. Βλέπω ἐγώ τόν ἀνεψιό μου, παλεύει ἐκεῖ ξαναπαλεύει, εὐτυχῶς ἔβγαλε μιά κοπέλα ἢ ὅποια θά γίνει καθηγήτρια, θά γίνει μαμὴ ξερωγῶ τί θά γίνει ἐκείπτερα!

ΦΩΝΗ: Ἄπ' ὅτι κατάλαβα οἱ περισσότεροι ἀπό τοὺς Ἕλληνες πού βρίσκονται ἐκείπτερα θά γερματοποιηθοῦν.

ΦΩΝΗ ΓΥΝ.: Γι' αὐτό τό πράγμα δέν ἔπρεπε νά μεριμνήσει τό κράτος τό δικό μας νά κάνει σχολεῖα ἐκείπτερα;

ΦΩΝΗ: Εἶναι χαρακτηριστικό τό παράπονο τῆς μητέρας πού ἔλεγε ὅτι οἱ Γερμανοὶ θέλουν νά ξαπλώσουν τή γλώσσα τους.

ΦΩΝΗ ΓΥΝ.: Καί ἔρχονται πάρα πολλοὶ Ἕλ-



ληνες ἀπό τή Γερμανία ἐδῶ, ἐπειδὴ δέν μποροῦν νά ἀποχωριστοῦν τά παιδιά τους, παρ' ὅτι ξέρουν ὅτι ἐδῶ δέ θά μπορέσουν νά ζήσουν τόσο ἄνετα ὅσο ἐκεῖ πέρα.

ΦΩΝΗ: Ἐκεῖνο πού διαπιστώσαμε πάντως ἀπό τήν ταινία πού εἶδαμε εἶναι ὅτι ὁ πόνος ὁ καημός τοῦ ἐπαναπατριμοῦ εἶναι μέγας, δέν ξέρω ἂν οἱ συνθήκες οἱ οἰκογενειακές ἂν τοὺς τό ἐπιτρέπουν, ὅπως μίλησε ὁ τραγουδιστής στή δεύτερη ταινία πού λέει «πού νά πάρω τήν κόρη μου τώρα νά τήν κόψω ἀπό τό γερμανικό σχολεῖο αὐτή δέν ξέρει καθόλου ἑλληνικά», δηλαδή βρίσκονται σ' ἕνα δίλημμα συνέχεια αὐτοὶ οἱ ἀνθρώποι.

ΦΩΝΗ: Ἄν θυμοῦμαι καλά δέν πῆγε ὁ Μησοτάκης τώρα στή Γερμανία; Τί συμφωνήσανε ἐκεῖ, ἂν ἐπιτρέπεται; Δέν εἶπαν νά μαζέψουν οἱ Ἕλληνες τά χρήματα καί νά κάνουν ἐργοστάσια ἐδῶ μαζί μέ τοὺς Γερμανοὺς; Ἔ! ὄχι νά ἔναι σκέτες δικές τους οἱ ἐπιχειρήσεις, νά ἔναι καί Γερμανοὶ μέσα, νά ἐκμεταλλεύονται καί αὐτοὶ, τό κεφάλαιο τό μεγάλο καί τοὺς ἄλλους νά τοὺς ἔχουν πάλι δούλους.

ΦΩΝΗ: Ἐκεῖνο πού μοῦ ἔλεγε κάποιος πού πῆγε νά πάρει ἕνα ἀμάξι στή Γερμανία, ὅτι τοῦ ἔλεγαν οἱ Ἕλληνες ὅτι οἱ Γερμανοὶ τώρα τοὺς Ἕλληνες τοὺς παραγκωνίζουμε καί βάζουμε Τούρκους.

ΦΩΝΗ: Ἴσως νά δουλεύουνε πιο πολύ οἱ Τούρκοι καί νά ἀποδίδουνε περισσότερο. Τοὺς Τούρκους πάντως τώρα τοὺς προσέχουμε περισσότερο ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες. Κοιτᾶνε ποιὸς δουλεύει καί βγάζει περισσότερο.

ΦΩΝΗ ΓΥΝ.: Πάντως ἡ ἐργασία σας μᾶς εὐχαρίστησε πάρα πολύ διότι μᾶς ἔδωσε τό δικαίωμα νά γνωρίσουμε κάπως ἀπὸ κοντά τή ζωὴ τοῦ ἐργάτου στή Γερμανία καί ἀπ' ὅ,τι καταλάβαμε ζοῦνε πάρα πολύ καταπιεσμένα καί στεναχωρημένα.

ΦΩΝΗ: Ἄς τά βλέπουνε οἱ κυβερνητικοὶ αὐτά καί ἡ πολιτεία, νά σταματήσει αὐτό τό κακό νά δουλεύουμε γιά τοὺς ξένους.

ΦΩΝΗ: Τί θά γίνει γι' αὐτούς τοὺς ἀνθρώπους εἶναι μεγάλο πράγμα, τόσο πολλοὶ ἀνθρώποι, 300.000 στή Γερμανία εἶναι μεγάλο ποσοστὸ, πρέπει νά λάβει μέτρα ἡ κυβέρνηση, εἶναι πολύ σοβαρὸ τό πρόβλημα διότι ἐδῶ πιστεύαμε ἄλλα καί ἡ ταινία γράφει ἄλλα.

ΦΩΝΗ: Μέ συγχωρεῖτε ἀλλά ἡ κυβέρνηση τοὺς ἔστειλε ἐκείπτερα γιά νά κάνει ἐμπόριο λευκῆς σαρκός, δηλαδή δίνει σάρκα καί παίρνει λεφτά. Καί ἔδωχε ὅλους ἐκείνους ἐκεῖ οἱ ὅποιοι ἦσαντε λίγο προοδευτικοὶ ἀνθρώποι. Ἡ κυβέρνηση κάνει τή δουλειά της βέβαια καί κάθε τέτοια κυβέρνηση.

ΦΩΝΗ: Πάνω σ' ἐκεῖνο τό πρόβλημα πού λέγαμε γιά τό ἂν ἐπιστρέψουν ἢ ὄχι ὁμαδικὰ αὐτός ὁ κόσμος ἀπὸ τή Γερμανία, ἕνα ἄλλο ἐρώτημα εἶναι θά ἀπορροφηθεῖ αὐτός ὁ κόσμος ἐδῶ, δέν εἶναι καί τόσο εὐκόλο νά ποῦμε φέρτε τά λεφτά σας νά κάνουμε ἐργοστάσια καί νά δουλεύετε ἐδωπέρα, θά ἔχουμε δηλαδή μιά νέα προσφυγιά!

ΦΩΝΗ: Τό ὠραῖο εἶναι αὐτό πού εἶπαν οἱ Γερμανοὶ στό μαγαζί ὅτι οἱ νότιες χῶρες εἶναι μιά ξεκουράση, δηλαδή ἡ δική μας χῶρα εἶναι νά

ξεκουράζονται οἱ ξένοι καί ἡ δική μας χῶρα γιά μᾶς εἶναι νά μᾶς βγαίνει ἡ Παναγία.

ΦΩΝΗ: Ἀπὸ τό χωριὸ φεύγουνε διότι σ' αὐτό φταίει ἡ κυβέρνηση, ἂν ἀπὸ τήν ἀρχὴ ἔλεγε στόν Παρτοελαῖο καί σέ μένα πού φυλάμε ἑκατό γίδια, καί μοῦ ἔλεγε πάρε ἐπιδότηση, δέ θά ἔφευγα ἀπὸ τό παχνί· καί ἐγώ σήμερα θέλω νά κάνω γίδια διότι ξέρω ὅτι μπορῶ νά ζήσω καί νά κερδίσω περισσότερα, δυστυχῶς ὅμως ἐφύγαν ὅλοι οἱ νέοι τώρα! Μόνο ὅταν κάνουν ἀπεργίες· ἔ τότε πάρε καί σύ, πάρε καί σύ, πάρε καί σύ καί φτάνουμε στόν πληθωρισμό καί τώρα πού τό καταλάβαμε εἶναι ἀργά.

ΦΩΝΗ: Καλά οἱ ἀπεργίες φέρνουν τόν πληθωρισμό;

ΦΩΝΗ: Προχτές κάναν οἱ ἀγρότες ἀπεργία, γιατί τήν κάναν; Ἐκάναν γιά νά μὴν μπάσουν τρόφιμα μέσα· γιατί ἐφόσον τοῦ στοιχίζει ἡ πατάτα τοῦ παραγωγοῦ ἐννιά δραχμές τοῦ τῆν παίρνει ὁ μεγαλέμπορος 4,50 καί τήν πουλάει 15.

ΦΩΝΗ: Οἱ μετανάστες μέ τήν ΕΟΚ θά περνᾶνε καλύτερα ἀπ' ὅ,τι περνᾶνε τώρα. Ὅταν μποῦμε στήν ΕΟΚ ἐμεῖς θά κινδυνεύσουμε, αὐτό μοῦ ἔλεγε ἡ Γιώργαινα ἡ νύφη μου πού ἔναι στή Γερμανία, ἐμεῖς μοῦ λέει καλύτερα θά περάσουμε ἀλλὰ ἐσεῖς ἐδῶ θά ὑποφέρετε.

ΦΩΝΗ: Ὁ γερμανικὸς λαὸς εἶναι ὁ πιο βάρβαρος λαὸς ἀπ' ὅλη τή γῆ.

ΦΩΝΗ: Δέν ὑπάρχουν βάρβαροι λαοί, τά συστήματα εἶναι βάρβαρα.

ΦΩΝΗ: Ἐντάξει νά λέμε ὅτι φταίει ἡ κυβέρνηση, ἀλλὰ ἀπὸ κει καί πέρα πιστεύω ὅτι ὅλοι ἐμεῖς εἴμαστε ὑπεύθυνοι, ἐμεῖς ὁ λαὸς πρέπει νά φωνάξουμε.

ΦΩΝΗ: Τόν τελευταῖο χρόνο ξέρεις τί γίνεται; Πῆγαινε σέ μιά Τράπεζα, πῆγαινε σ' ἕνα γραφεῖο, πῆγαινε στή νομαρχία νά δεῖς ἂν σέ κοιτᾶνε καθόλου ἢ ἂν δέν τοῦ δώσεις ἀπὸ κάτω ἀπὸ τό χέρι δέν κάνεις καμιά δουλειά, σοῦ λέω. Σέ κανένα γραφεῖο δημόσιο, ἂν δέν τοῦ δώσεις ἀπὸ κάτω ἀπὸ τό χέρι, δέν κάνεις καμιά δουλειά. Εἶναι ζήτημα ἐπαναστάσεως, αὐτό σοῦ λέω, αὐτό εἶναι ζήτημα ἐπαναστάσεως, γιατί σήμερα εἶναι ὅποιος ἔχει μαχαίρι τρώει πεπόνι.

ΦΩΝΗ: Ἐγώ πιστεύω ὅτι εἶναι λάθος νά λέμε ὅτι ἐμεῖς δέν ἔχουμε δύναμη, ὅτι τή δύναμη τήν ἔχουνε αὐτοὶ πού εἶναι πάνω στήν ἐξουσία. Αὐτοὺς πού εἶναι στήν ἐξουσία τοὺς βγάλαμε ἐμεῖς. Ἐχουμε πολλά παραδείγματα στό ὅποια ὁ λαὸς ἔχει δεῖξει τή δύναμή του.

ΦΩΝΗ: Ἐμεῖς μένουμε εὐχαριστημένοι ἀπὸ τήν ταινία καί θέλουμε νά ἔρχεστε πάντα νά μᾶς δείχνετε αὐτά τά πράγματα καί ἄλλα καλύτερα καί μποροῦμε νά σᾶς εὐχαριστήσουμε καί νά σᾶς προσφέρουμε ὅ,τι ἔχουμε καί νά ὀρεστε πάντοτε καί ἐμεῖς οἱ γέροι καί οἱ ἄλλοι οἱ νέοι μποροῦμε νά τά βλέπουμε διότι μέχρι σήμερα ἐγώ, εἰδικὰ ἐγώ, ἐπίστευα ὅτι στή Γερμανία περνᾶνε καλύτερα ἀπὸ τήν Ἑλλάδα καί δυστυχῶς βλέπω ὅτι στή Γερμανία περνᾶνε χειρότερα.



## Έράνιμα

Τό Έράνιμα ταινία μικρού μήκους του Γιάννη Τριτομιπίδα, που λόγω της χοντροκεφαλιάς της Προκριματικής Επιτροπής του Φεστιβάλ '78, κρίθηκε απαραίτητο να μην προβληθεί για να προστατευθούμε εμείς, τό κοινό (όπως και ή Θεσσαλονίκη 6,5 Ρίχτερ της Γκαίη Άγγελή και άλλα φίλμ μικρού μήκους).

τους. Μέ άλλα λόγια δέ συγκλίνουν προς έναν αναπαραστατικό κινηματογράφο. Στην αρχή είναι ρεαλιστικές όπως τις έχει αποτυπώσει στο φίλμ ένας κανονικός φακός. Κατόπιν όμως, λίγο-λίγο<sup>2</sup> αλλοιώνονται, υπόκεινται σε όλες τις προηγούμενες διεργασίες και άρα χάνουν τό ρεαλισμό τους.

Η σκηνή του έρωτα, έτσι όπως είναι τμηματικά καθραρισμένη, μέ συνεχείς επαναλήψεις, ορισμέ-



Τό Έράνιμα δέν είναι αφηγηματική ταινία. Ο κεντρικός της άξονας, ή κινητήρια όρμη της, είναι ό έρωτισμός. Αυτό αποτελεί τό επίκεντρο των εικόνων<sup>1</sup> του φίλμ. Εικόνες έρωτισμού συνυπάρχουν ή αντιτίθενται ή διανύουν παράλληλη πορεία ή τέλος αλληλοδιαλύονται μέ εικόνες από τό χώρο της μεγαλούπολης, της φύσης, μέ εικόνες ταξιδιού. Συνεχώς αναπλάθονται, αλλοιώνονται, τεμαχίζονται ή μία τήν άλλη, μοιράζονται τό κάδρο, έρχονται σε διπλοτυπίες, περνούν από τήν τηλεόραση παίρνοντας κάτι από τήν ποιότητα της εικόνας της αλλάζουν στο κοντράστο τους και στο φωτισμό

των λιγοστών κινήσεων, μέ έκτός κάδρου τό πρόσωπο του άντρα<sup>3</sup> δύσκολα γίνεται σημείο ταύτισης του θεατή, οι σκωπτικές φιλικές του διαθέσεις διοχετεύονται εκεί και όπως τό θέλει ή σκηνοθεσία. Έτσι σκηνοθετημένη και έπεξεργασμένη ή έρωτική σκηνή δέ δίνει δυνατότητες για ένα άπαθές και άδρανοποιημένο κοίταγμα, ούτε για τήν άνατομία της φυσιολογίας και της σεξολογίας της έρωτικής πράξης. Οι έρωτικές εικόνες, όπως και όλο τό Έράνιμα, μπορούν να έκληφθούν ως αντίποδας ενός κινηματογράφου της ψυχολογίας, της δραματουργίας, ή της αφηγηματικότητας.

Θόδωρος Σούμας

## Ο θαυμαστός καινούργιος κόσμος του Έλληνικού κινηματογράφου

Κριτική μιās μή κριτικής κριτικής

του Μανόλη Κούκιου

«Αισθήματα έθνικής υπερηφάνειας και συγκίνησης προκαλεί ή ύψηλότετη στάθμη — ευρωπαϊκού πλέον επιπέδου — των φεινών ταινιών που συνθέτουν ένα σχεδόν άπίστευτο πανόραμα του ελληνικού κινηματογράφου. Μέ υγρά μάτια σοβαροί κριτικοί, δημοσιογράφοι και άπλοί θεατές παρακολουθούν αυτό τό πολιτιστικό θαύμα που έχει συντελεστεί σε πείσμα της αντιδραστικής κριτικής άστοργίας».

Μαρία Παπαδοπούλου, Τά Νέα, 6/10/78<sup>1</sup>

Στό κομμάτι αυτό, που μόλις διαβάσατε, δέ βρίσκουμε βέβαια τίποτα που να τό διαφοροποιεί από τά άλλα σχετικά που γράφτηκαν τόν τελευταίο καιρό στον ελληνικό Τύπο. Άπλως, έχουμε τήν τύχη να πετυχαίνουμε, εδώ, συγκεντρωμένα, όλα σχεδόν τά βασικά θέματα, πάνω στα όποια θεμελιώθηκε ή κριτική ανάγνωση των ταινιών του τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: τήν αναγνώριση της «αναγέννησης» του έθνικού μας κινηματογράφου, και μάλιστα μέ προοπτικές έπιτυχίας στή διεθνή άγορά, μιās παρουσίας πολλών ταινιών «ποιότητας» δημιουργημένων μέσα στις αντίξοες συνθήκες της γνωστής κρατικής πολιτικής, και ακόμα τή «συγκίνηση» που φαίνεται να 'χει παραλύσει ουσιαστικά — όπως θά δούμε — κάθε κριτική αντίδραση, καθώς ό κριτικός λόγος διαχέεται μέσα στο δημοσιογραφικό κι ό τελευταίος βυθίζεται στο σύμπαν του κατεξοχίην μή-κριτικού λόγου του «άπλου θεατή».<sup>2</sup>

Όποιος ξεφυλλίσει τις έφημερίδες των τελευταίων μηνών δέν είναι δυνατό να μην έντυπωσαστεί από τή σύμπνοια μέ τήν όποία ύμνησαν τις 6 τουλάχιστον από τις 11 ταινίες του πρόσφατου Φεστιβάλ (Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας, Χρυσομαλλούσα, Παράσταση για ένα ρόλο, Η καγκελόπορτα, Δύο φεγγάρια τόν Αύγουστο, Η ηλικία της θάλασσας) κριτικοί που διαφέρουν μεταξύ τους σε όλα τά επίπεδα (αισθητική, ιδεολογία, γραφή, στυλ, συναισθημα, προσωπική ιστορία κλπ). Έτσι τό «πολιτιστικό θαύμα» (βλ. προηγ. άπόσπασμα) έρχεται να συναντήσει τις «έξη μέρες που άνοιξαν καινούρια πορεία στο νέο ελληνικό κινηματογράφο» (Κώστας Πάρας, Τό Βήμα, 15/10/78, όπου και ή «θεωρητικοποίηση» του όλου φαινομένου), κι αυτές έπιβεβαιώνουν πως «πέθανε όριστικά τό ελληνικό έμπορικό σινεμά» κι αναγ-

γέλλουν τή «νέα αναγέννηση» του κινηματογράφου μας (Αντώνης Μοσχολάκης - Ν. Φ. Μικελίδης, Έλευθεροτυπία 9/10/78). Τό «όριστικό», λοιπόν, αυτό Φεστιβάλ γίνεται ό χώρος μιās «τομής» (Δημήτρης Δανίκας, Ριζοσπάστης, 22/10/78), ή άλλως μιās «ένεσης στον ελληνικό κινηματογράφο» (Άλέκος Σακελλάριος, Έλεύθερος Κόσμος, 6/10/78), μιιά πιθανή δηλαδή καταφατική άπάντηση στο άγωνιώδες έρώτημα «υπάρχει έλλιδα για τόν ελληνικό κινηματογράφο;» (Άννα Δαμιανίδη - Μιχάλης Δημόπουλος, Η Αύγή, Σεπτ. 78). Μπορούμε πιά να αναφωνήσουμε «ό ελληνικός κινηματογράφος ζει» (Κώστας Καραγιάννης, Βραδινή, 4/11/78) κι ακόμα μās έπιτρέπεται να αφήσουμε κάποια στιγμή τόν ένθουσιασμό μας να φτάσει ως τό παραλήρημα: «κοινανούμε, εύδαιμονούμε, στοχαζόμαστε, αγαπάμε» (Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Καθημερινή, 7/10/78), και να καταλήξουμε: «αυτός ό κινηματογράφος είναι δικός μας, άς τόν στηρίξουμε» (Κώστας Σταματίου, Τά Νέα 7/11/78).

Όμως όταν, έγκαταλείποντας αυτό τό γενικό επίπεδο θεώρησης του τελευταίου Φεστιβάλ, περάσουμε στήν εξέταση του πώς ή κριτική διάβασε τήν κάθε μιιά από τις πολυ-μνημένες αυτές ταινίες, είμαστε αναγκασμένοι να αναγνωρίσουμε πως ή θαυμαστή αυτή όμοφωνία πατάει ουσιαστικά πάνω σε ένα σύνολο μικρο-αντιθέσεων και μικρο-αντιφάσεων. Η Καγκελόπορτα, έτσι, άλλοτε είναι «υποδειγματική» (Ν.Φ., Έξόρμηση, 15/10/78) κι άλλοτε «παράλογη» (Γ. ΜΠ., Καθημερινή, 10/10/78) μεταφορά λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, που καταφέρνει να «δείξει τήν προσπάθεια έπιβίωσης των αγωνιστών της άριστερας» (Μ. Π. Τά Νέα, 9/10/78), ενώ βασιλεύει σ' αυτήν ό «δισταγμός» κι ή «άμηχανία του δημιουργού άπέναντι στο ύλικό του» (Γ. Μπ., στο ίδιο). Τό Ρομαντικό σημείωμα (για να περάσουμε και στήν άλλη πλευρά) άλλοτε χαρακτηρίζεται σαν «όαση αισθητικής» (Μ. Π. Τά Νέα, 4/10/78) κι άλλοτε σά «διαφήμιση βεσιτιάριου οίκου μόδας» (Δ. Δ. Ριζοσπάστης, 4/10/78). Στους Τεμπέληδες... οι κίνδυνοι και τά κενά έντοπίζονται άλλοτε στήν έλλειψη «αίσθησης του ελληνικού χώρου» (Ριζοσπάστης, 6/10/78) κι άλλοτε στήν «έλλειψη ιδεολογίας άνθρωπιστικού ένδιαφέροντος» (Γ. Μπ. Καθημερινή, 47



# Ἡ «ἐμπορικότητα» τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν

## Ἡ σχέση τοῦ κοινοῦ μέ τις ἑλληνικές ταινίες τήν τελευταία δεκαετία. \*

τοῦ Μπάμπη Κολώνια

«Κάτι» γίνεται φέτος μέ τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ὅμως «τί» ἀκριβῶς γίνεται καί μέ «ποιόν» κινηματογράφο;

Εἶναι δικαιολογημένη ἡ αἰσιοδοξία πού ἐκφράζουν οἱ διάφοροι κινηματογραφικοί παράγοντες — εἴτε γιά λογαριασμό τῶν λεγόμενων ἐμπορικῶν ταινιῶν («Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος ξαναζεῖ!») εἴτε γιά λογαριασμό τῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν («οἱ ταινίες μας βρῆκαν πιά τό κοινό τους!»);

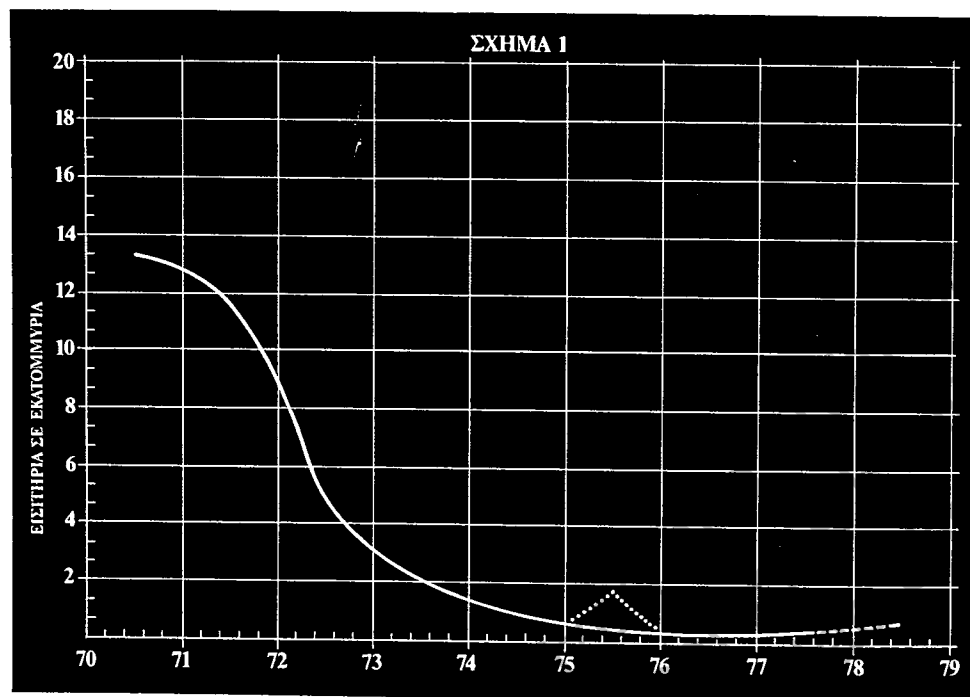
Γιά νά δοῦμε λίγο πιά ψυχραίμα τήν κατάσταση πού φαίνεται νά διαμορφώνεται σήμερα καί νά μπορέσουμε νά βγάλουμε ὀρισμένα συμπεράσματα χωρίς μεγάλη δόση αὐθαιρεσίας, εἶναι ἴσως χρήσιμο νά ρίξουμε μιά ματιά στήν ἐξέλιξη τῆς σχέσης ἑλληνικές ταινίες-κοινό, μέσα στήν τελευταία δεκαετία.

Πλήρη στοιχεῖα διαθέτουμε μόνο γιά τήν κίνηση τῶν κινηματογράφων στήν περιοχή τῆς Πρωτεύουσας (Ἀθήνα, Πειραιάς, Περίωρα). Δεδομένου, ὅμως, ὅτι ἐκεῖ βρίσκεται συγκεντρωμένο τό ἕνα τρίτο περίπου τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Ἑλλάδας, τό δείγμα αὐτό θά πρέπει νά θεωρηθεῖ καταρχήν ἀντιπροσωπευτικό σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τίς γενικές αὐξομειωτικές τάσεις.

\* Ἄς δοῦμε λοιπόν πρῶτα τήν καμπύλη τοῦ σχ. 1, πού προκύπτει ἄν συνδέσουμε τά σημεῖα πού ἀντιστοιχοῦν στό σύνολο τῶν εἰσιτηρίων τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν κάθε χρονιάς.

Ἡ καμπύλη αὐτή παρουσιάζει μιά συνεχή πτώση — ἀπότομη στήν ἀρχή, πιά ὀμαλή στή συνέχεια — μέχρι τήν περίοδο 1977-1978. Φέτος (μέ τά δεδομένα πού ὑπῆρχαν ὡς τίς 18 Μαρτίου) ἡ καμπύλη ἀλλάζει κλίση, ἐκδηλώνοντας μιά σαφή ἀνοδική τάση. (Μιά παροδική ἀναστολή τῆς πτώσης, πού παρατηρεῖται τήν περίοδο 1975-1976, δηλαδή τή χρονιά τοῦ *Θιάσου* ἀφορᾷ μόνο τήν Ἀθήνα. Ἡ «ἀνωμαλία» ἐξουδετερώνεται ἄν σχηματίσουμε τήν ἀντίστοιχη καμπύλη γιά ὅλη τήν Ἑλλάδα καί ὄχι μόνο γιά τήν Πρωτεύουσα).

\* Ἄν, ἀντί γιά τούς ἀπόλυτους ἀριθμούς τῶν εἰσιτηρίων, πάρουμε τό ποσοστό πού ἀντιπροσωπεύουν οἱ προβαλλόμενες ἑλληνικές ταινίες στό σύνολο τῶν εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων ἡ καμπύλη πού προκύπτει ἔχει ἀνάλογη μορφή. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ πτώση τῶν εἰσιτηρίων τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν δέν ἦταν μόνο συνέπεια τῆς γενικῆς πτώσης τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ γιά τόν κινηματογράφο, ἀλλά καί ἐκφραση μιᾶς ἐιδικότερης «ἀποδοκιμασίας» γιά τά ἑλληνικά προϊόντα. Ἄντιστροφα, ἡ αὔξηση τοῦ ποσοστοῦ τῶν εἰσιτηρίων



τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν φέτος, σημαίνει ὅτι πέρα ἀπό τή γενική ἐπιστροφή τοῦ κοινοῦ στίς κινηματογραφικές αἰθουσες, ἐκδηλώνεται καί ἕνα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τήν ντόπια παραγωγή.

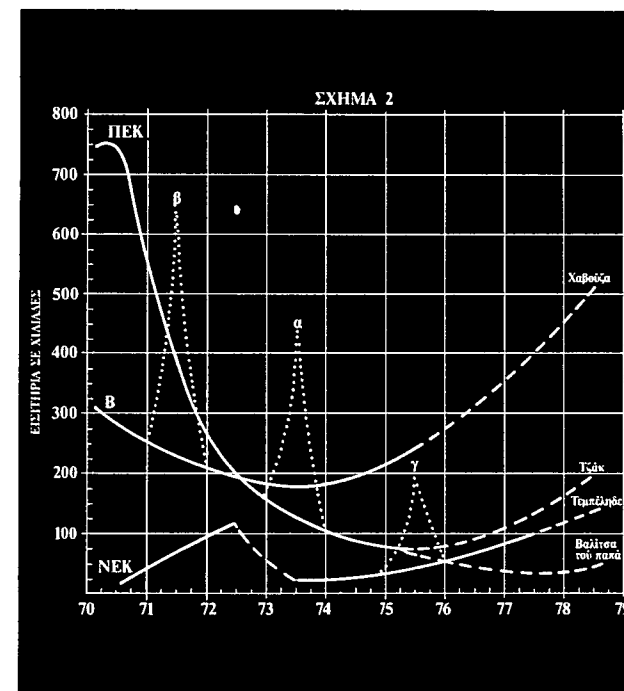
\* Ἄλλά «ποιά» παραγωγή; Εἶναι γνωστή ἡ συγκρουση πού γίνεται τήν τελευταία δεκαετία ἀνάμεσα στό λεγόμενο «Παλιό Ἑλληνικό Κινηματογράφο» (ΠΕΚ) καί τό λεγόμενο «Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο» (ΝΕΚ). Ἀπό τή μιά μεριά — ΠΕΚ — οἱ ἐπαγγελματίες παραγωγοί μέ τά τυποποιημένα προϊόντα τους καί ἀπό τήν ἄλλη — ΝΕΚ — οἱ νέοι σκηνοθέτες μέ τίς ἀνανεωτικές τάσεις πού ἐκφράζουν μέσα ἀπό ταινίες, συνήθως αὐτοχρηματοδοτούμενες<sup>1</sup>.

Στό σχῆμα 2 ἔχουμε τρεῖς καμπύλες, πού ἀντιστοιχοῦν ἡ μιά στόν ΠΕΚ ἡ ἄλλη στό ΝΕΚ καί ἡ τρίτη στό *Θανάση Βέγγο*. (Γιατί ἀπομονώνουμε τήν περίπτωση Βέγγου καί δέν τήν ἐντάσσουμε σέ καμιά ἀπό τίς ἄλλες τάσεις, θά φανεῖ παρακάτω).

1. Ὁ διαχωρισμός σέ ΠΕΚ καί ΝΕΚ εἶναι βέβαια συμβατικός καί ἀφορᾷ μόνο ὀρισμένα ἐξωτερικά στοιχεῖα τῶν ταινιῶν. Τόν διατηροῦμε ὅμως· ἐδῶ τό θέμα μας εἶναι ἡ σχέση ταινιῶν-κοινοῦ καί σ' αὐτό παίζει ρόλο ὄχι μόνο τό τί εἶναι ἡ κάθε ταινία ἀλλά καί τί ὑπόσχεται ὅτι εἶναι.

2. Σχετικά μέ τήν ἐρμηνεία πού δίνουμε στίς διάφορες «ἀποκλίσεις» (*Θιάσος*, *Τί ἔκανες στόν πόλεμο...*) διευκρινίζουμε τά ἐξῆς α). Ὅταν μιλάμε γιά τίς τάσεις τοῦ κοινοῦ δέν ξεχνᾶμε ὅτι ἀναφερόμαστε σέ μιά μάζα, πού σάν κάθε μάζα ἔχει ἀδράνεια. Αὐτό σημαίνει ὅτι τά ἀποτελέσματα μιᾶς δυνάμεις δέν ἐκδηλώνονται ἀκαριαία ἀλλά πιά μακροπρόθεσμα. Ἔτσι, εἶναι

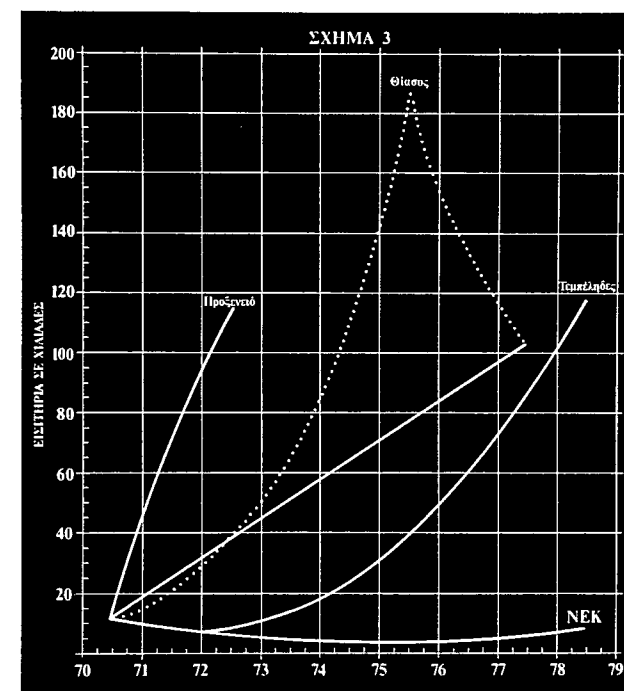
Ἡ καμπύλη τοῦ ΠΕΚ συνδέει τά σημεῖα πού ἀντιστοιχοῦν στίς ταινίες τῆς Βουγιουκλάκη ἀπό τό 1970 ὡς τό 1973 (*Υπολογαγός Νατάσα*, *Σ' ἀγαπῶ*, *Ἡ Μαρία τῆς σιωπῆς*) καί στή συνέχεια τοῦ Βουτοῦ (*20 γυναῖκες κι ἐγώ*, *Ἐνα τάνκι στό κρεβάτι μου*, *Ὁ τρομοκράτης*). Ὅλες οἱ ἄλλες ταινίες τῆς «ἐμπορικῆς» παραγωγῆς βρίσκονται κάτω ἀπ' αὐτή τήν καμπύλη. Αἰσθητά ἔξω ἀπό τό χώρο πού ὀρίζει αὐτή ἡ καμπύλη, μένει μόνο μιά ταινία, ὁ *Παῦλος Μελάς* (σημεῖο α). Ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς ταινίας αὐτῆς τό χειμῶνα 1973-1974, θά πρέπει νά ὀφείλεται σέ εἰδικούς παράγοντες (ἔντονη διαφήμιση, «ἱστορικό» θέμα, κλπ.) γιατί, ὅπως φαίνεται καθαρά, δέν εἶχε κανένα μόνιμο ἀποτέλεσμα, δέν προκάλεσε δηλαδή ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο: ἡ καμπύλη παραμένει σταθερά φθίνουσα καί μετά τό 1974.



Μετά τό 1976, ὁ ΠΕΚ ἀντιπροσωπεύτηκε μέ ἐλάχιστες ταινίες, πού ἀκολουθοῦσαν μέν τίς παλιές γνωστές συνταγές, ἀλλά χωρίς στόρ-πρωταγωνιστές. Ἔτσι, θά ἦταν ἴσως ὑπερβολικό νά δεχτοῦμε ὡς δεδομένη τήν τάση μηδενισμοῦ πού δείχνει ἡ διακεκομμένη προέκταση τῆς καμπύλης μετά τό 1976. Τήν πραγματική κατάσταση θά τή δείξουν τά εἰσιτήρια πού θά κάνει φέτος ἡ νέα ταινία τοῦ Βουτοῦ καί πού θά εἶναι ὀπωσδήποτε ἀνεβασμένα (σέ σχέση μέ τά 70.000 εἰσιτήρια πού εἶχε κάνει ἡ προηγούμενη ταινία τοῦ ἴδιου κομμοῦ) γιατί, ὅπως εἴπαμε, ὑπάρχει μιά γενική τάση ἐπιστροφῆς, τοῦ κοινοῦ στόν κινηματογράφο, ἄρα μιά αἰγούρη σχετική αὔξηση τῶν εἰσιτηρίων σέ κάθε κατηγορία ταινιῶν. Εἶναι ὅμως αὐτό σημάδι ἀναστροφῆς τῆς κλίσης τῆς καμπύλης καί ἀρχή μιᾶς νέας κατάστασης γιά τόν ΠΕΚ;

Ἡ καμπύλη τοῦ ΝΕΚ ἐμφανίζει κάποια ἀσυνέχεια. Ξεκινώντας ἀπό τήν *Ἀναπαράσταση* (1970-

1971) ὑπάρχει ἀρχικά μιά ἐντονα ἀνοδική τάση μέ τίς ταινίες *Εὐδοκία* (1971-1972) καί *Τό προξενικό τῆς Ἄνας* (1972-1973). Τήν ἐποχή, δηλαδή, πού σημειώνεται ἡ κατακόρυφη σχεδόν πτώση τοῦ ΠΕΚ, ὁ ΝΕΚ ἐμφανίζεται ὡς πιθανή διάδοχη κατάσταση. Ἡ τάση αὐτή, ὅμως, ἀρχίζει πάλι πρακτικά ἀπό τό μηδέν, ἐκδηλώνοντας ὅμως μιά σταθερή — ἄν καί ὄχι ἐντυπωσιακή — ἀνοδική τάση πού συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ἐκτός καμπύλης μένει ὁ *Θιάσος* (σημεῖο β). Οἱ αἰτίες τῆς ἰδιαίτερης ἐπιτυχίας πού εἶχε ἡ ταινία αὐτή τοῦ Ἀγγελόπουλου εἶναι γνωστές σέ ὄλους. Ἐκεῖνο πού θά πρέπει νά σημειώσουμε ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ ἐπιτυχία αὐτή δέ φαίνεται νά πέρασε χωρίς συνέπειες, ἀλλά θά πρέπει νά συνετέλεσε στήν αὔξηση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ γιά τόν ΝΕΚ, γιατί ἀπό τό 1976 καί μετά βλέπουμε ὅτι ἡ καμπύλη τοῦ ΝΕΚ περνᾷ γιά πρώτη φορά πάνω ἀπό αὐτήν τοῦ ΠΕΚ.



Ἡ καμπύλη τοῦ Βέγγου παρουσιάζεται κάπως ἰδιορρυθμη. Ἀρχικά, οἱ ταινίες τοῦ Βέγγου ἐντάσσονται σαφῶς μέσα στό χώρο τοῦ ΠΕΚ καί ἀκολουθοῦν τή φθίνουσα τάση ἀπό ἄπονη ἐμπορικότητας (ἔστω καί μέ κάποια «ἐπιβράδυνση»).

Στήν περίοδο 1971-1972, ὑπάρχει ἡ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία τῆς ταινίας *Τί ἔκανες στόν πόλεμο Θανάση*. Ὁ Βέγγος συνεργάζεται μέ ἕνα σκηνοθέτη τοῦ ΝΕΚ (τόν Κατσουρίδη), πηγαινέι στό φεστιβάλ, βραβεύεται, υἱοθετεῖται ἀπό τούς κριτικούς καί ἀπό τό νεανικό κοινό (πού ἔχει κόψει κάθε σχέση μέ τόν ΠΕΚ). Ἡ ἐπιτυχία αὐτή τῆς ταινίας φαίνεται ἀρχικά σάν μεμονωμένη περίπτωση, γιατί ὁ Βέγγος δέ διατηρεῖ τή δημοτικότητα του σ' αὐτό τό ἱλιγγιώδες ὕψος. Ὅμως, στή συνέχεια βλέπουμε ὅτι ἡ καμπύλη τῆς ἐμπορικότητας τῶν ταινιῶν του ἀλλάζει κλίση καί ἀρχίζει νά ἀνεβαίνει σταθερά φτάνοντας σήμερα στά 500.000 περίπου εἰσιτήρια πού ἔκανε τό *Ἀπό πού πᾶμε γιά τή χαβούζα*. Ἀπό

\* Τά στοιχεῖα προέρχονται ἀπό τό ἐπαγγελματικό περιοδικό *Τά θεάματα* καί ἀπό τό περιοδικό *Φίλμ*, τεύχος 15 (Γ. Σολδάτου: Ἐπισκόπηση τῆς Ἑλληνικῆς κινηματογραφίας ἀπό τίς ἀπαρχές μέχρι σήμερα).



τό σημείο αναστροφής και μετά, ανάμεσα στην καμπύλη του Βέγγου και την καμπύλη του ΠΕΚ δέν μπαίνει καμιά άλλη ταινία (εκτός βέβαια από τό *Θίασο* που ανήκει στο ΝΕΚ) και αυτό αρκεί, πιστεύουμε, για να δικαιολογήσει την απόφασή μας να ξεετάσουμε την περίπτωση Βέγγου χωριστά.

Είναι φανερό από τό σχήμα μας ότι ή καμπύλη του Βέγγου εκφράζει την «αποκόλληση» αυτού του ήθοποιού από τόν ΠΕΚ και τή σύνδεσή του με τόν ΝΕΚ. Μέ άλλα λόγια, ό Βέγγος έχοντας τις ρίζες του στον ΠΕΚ, διατήρησε ένα ανεβασμένο επίπεδο έμπορικότητας (πού δέν τό έχει φτάσει ως τώρα καμιά ταινία του ΝΕΚ). Από τότε όμως πού άρχισε να συνεργάζεται με σκηνοθέτες του ΝΕΚ (Κατσουρίδης, Γλυκοφρίδης, Μαραγκός) προσεταιρίστηκε την άνοδική τάση πού χαρακτηρίζει τό ΝΕΚ<sup>2</sup>.

Από τά παραπάνω φαίνεται καθαρά ότι ό δυναμικότερος χώρος του έλληνικού κινηματογράφου

άναζητήσεων ή ύποκειμενικής έκφρασης). Λογικό — και θεμιτό — είναι να προβλέψουμε ότι τέτοιες ταινίες θά συνεχίσουν να παίζονται μέσα στο «γκέτο» των αίθουσών τέχνης, έστω και αν θά κάνουν σχετικά περισσότερα είσιτήρια (όπως περίπου τό *Πέφτον οι σφαίρες σαν τό χαλάζι* ή φέτος τό *Ηλικία της Θάλασσας*)<sup>3</sup>.

Ό άλλος κλάδος (κλάδος β) είναι αυτός πού είχαμε στο σχήμα 2. Περνάει από τις ταινίες *Λάβετε θέσεις, Ο Ιωάννης ό Βίαιος, Τά χρώματα της Ίριδος, Μαρτυρίες, Χάπην Νταιή*, για να καταλήξει φέτος στους *Τεμπέληδες*.

Η καμπύλη β συναντάει φέτος την «εὐθεία Ἀγγελόπουλου», δηλαδή την εὐθεία πού συνδέει την *Αναπαράσταση*, με τις *Μέρες του '36* και τούς *Κυνηγούς*. Ο *Θίασος* παραμένει έξω από τό όλο διάγραμμα, σά μοναχικό άστέρι<sup>4</sup>.

Οί ταινίες του κλάδου β είναι πολύ άνομοιογενείς μεταξύ τους, με μόνο κοινό παρονομαστή ότι

έλκτικές δυνάμεις πού ασκούνται «άπό πάνω» αλλά και από τις πιέσεις πού δέχεται «άπό κάτω».

4. Για την περίπτωση του Ἀγγελόπουλου, τό διάγραμμα δέν μπορεί να μάς δώσει σίγουρα συμπεράσματα (έχουμε μόνο τέσσερα σημεία). Μάς «προτείνει» όμως πολύ εύγλωττα δύο διαφορετικές έρμηνείες. Η μία είναι να δεχτούμε σαν χαρακτηριστική καμπύλη για τόν Ἀγγελόπουλο την εὐθεία πού συνδέει τις τρεις ταινίες του και να εξηγήσουμε την «άπόκλιση» πού παρουσιάζει ό *Θίασος* με βάση τις ιδιαιτερότητες αυτής της ταινίας (τό θέμα της, τό πολιτικό σκάνδαλο πού προκάλεσε, την περίοδο πού προβλήθηκε, κλπ.). Μέ τόν τρόπο αυτό συμπεραίνουμε ότι ή έμπορικότητα του Ἀγγελόπουλου βρίσκεται σε

Είσιτήρια έλληνικῶν ταινιῶν στους κινηματογράφους Ἀθήνας-Πειραιᾶ-Περικύρων, από την άρχή της οαιζόν μέχρι τις 8 Ἀπριλίου 1979. Σέ παρένθεση οι μέρες προβολής.

1. «Από πού πᾶνε για τή χαβούζα;» (594)	474.117	14. «Υπόθεση Πόλκ» (78)	25.616
2. «Ο παλαβός κόσμος του Θανάση» (284)	240.919	15. «Η ηλικία της θάλασσας» (66)	21.373
3. «Τζάκ ό καβαλάσης» (183)	136.292	16. «Στέλλα» (επανεκδοση) (65)	20136
4. «Οί τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» (237)	117.097	17. «Ο Σούπερμαν του γέλιου» («Ο παπατρέχας»-επανεκδοση) (78)	14.812
5. «Παράσταση για ένα ρόλο» (177)	69.259	18. «Βέγγος ό ύπέροχος» (67)	12.003
6. «Η καγκελόπορτα» (152)	62.898	19. «Μυστική άποστολή στην Ελλάδα» (61)	11.443
7. «Η βαλίτσα του παπα» (206)	59.288	20. «Ισχυρή δόση σέξ» (27)	10.111
8. «Δυό φεγγάρια τόν Αύγουστο» (123)	54.543	21. «Τό χῶμα βάφτηκε κόκκινο» (επανεκδοση) (44)	6.570
9. «Ποτέ την Κυριακή» (επανεκδοση) (106)	43.873	22. «Οδύσεια ενός ξεριζωμένου» (επανεκδοση) (42)	5.107
10. «Πάρε τό όπλο σου Θανάση» (επανεκδοση) (128)	33.619	23. «Πίσω από τό κλειστό παράθυρο» (επανεκδοση) (42)	3.015
11. «Η χρυσομαλλούσα» (107)	31.344	24. «Ο άνθωπος λαχείο» (44)	2.491
12. «Κραυγή γυναικῶν» (63)	30.598	25. «Οί προστάτες» (21)	2.095
13. «Συνωμοσία στη Μεσόγειο» (Ομφαλός) (79)	27.266		

φου σήμερα είναι ό χώρος του ΝΕΚ. Γι' αυτό θά ριζούμε μια πιό προσεκτική ματιά σ' αυτό τόν ιδιαίτερο χώρο.

Στό σχήμα 3 έχουμε πάρει υπόψη όλες τις ταινίες του ΝΕΚ πού έχουν προβληθεί μέσα στην τελευταία δεκαετία, δηλαδή από την *Αναπαράσταση* και μετά. Όπως είπαμε και παραπάνω, αρχικά εκδηλώνεται μια τάση γραμμικά αυξανόμενης έμπορικότητας, με τις ταινίες *Εὐδοκία* και *Τό προξενίο της Ἄννας*. Αυτή ή τάση διακόπτεται απότομα, χωρίς να εκδηλώνεται καμιά συνέχεια ως σήμερα.

Στή θέση της, βρίσκουμε από τό 1972 και μετά δυό άρκετά εύκρινεις κλάδους. Ο ένας (κλάδος α) περιλαμβάνει τις ταινίες εκείνες πού προβλήθηκαν μόνο σε αίθουσες τέχνης (*Βαρθολομαίος, Τόπος κρανίου, Μαύρο-άσπρο, Κιέριον, 24 Ιούλη, Βιογραφία, κλπ.*). Ός τώρα οι ταινίες αυτές ήταν άριθμητικά οι περισσότερες από τις παραγωγές του ΝΕΚ. Καί, ανεξάρτητα από τό γεγονός ότι μερικές θά μπορούσαν να φτάσουν σε περισσότερο κοινό αν έβρισκαν δίκτυο διανομής (π.χ. *Δι' άσημαντον άφορμίν, Η φόνισα, κλπ.*), είναι γεγονός ότι πολλές απευθύνονται από την ίδια τή φύση τους στο σχετικά περιορισμένο κοινό των αίθουσών τέχνης και των λεσχῶν (ταινίες φορμαλιστικῶν

τόσο θεματολογικά όσο και μορφικά διαφέρουν πολύ από τις ταινίες του ΠΕΚ. Από τις υπόλοιπες ταινίες του ΝΕΚ πάλι, τις ξεχωρίζει βασικά τό γεγονός ότι πέρασαν στις έμπορικές αίθουσες μέσα από τά κανονικά δίκτυα διανομής<sup>5</sup>.

Φέτος, τό πρόβλημα της διανομής φαίνεται να ξεπεράστηκε. Όλες σχεδόν οι ταινίες του ΝΕΚ πέρασαν στο έμπορικό δίκτυο και οι περισσότερες έκαναν ικανοποιητική καριέρα. Μπορούμε όμως να βγάλουμε σίγουρα συμπεράσματα από τά άριθμητικά δεδομένα της φετινής χρονιάς; Είναι άμφίβολο. Δέν πρέπει να ξεχνάμε ότι πολλές από αυτές τις ταινίες διαφημίστηκαν σαν κάτι άλλο από αυτό πού πραγματικά ήταν, με άποτέλεσμα να κερδίσουν θεατές, πού δε θά τους είχαν φυσιολογικά. Πώς θά αντιδράσει μεθαύριο τό «παραπλανημένο» αυτό κοινό; Καί, άκόμη, πώς θά αντιδράσουν οι ίδιοι οι δημιουργοί μετά από αυτή την έμπειρία, μετά δηλαδή από την πρώτη μαζική έξοδο του ΝΕΚ από τό γκέτο του;

Η φετινή χρονιά φανέρωσε τις δυνατότητες αλλά και τά προβλήματα. Οί έκτιμήσεις πού θά γίνουν και οι αποφάσεις πού θά παρθούν από τούς διάφορους παράγοντες, θά καθορίσουν τί κινηματογράφο θά έχουμε μεθαύριο. Τό παιχνίδι ουσιαστικά τώρα αρχίζει να παίζεται.

Μπάμπης Κολώνιας

σταθερή άνοδο. Η άλλη έρμηνεία του διαγράμματος είναι ή παρακάτω: Η έμπορικότητα του Ἀγγελόπουλου ανέβηκε με ήλιγγιώδη τρόπο χάρη στη μυθοποίηση του δημιουργού (μέσω του Τύπου). Ο *Θίασος* ήταν τό ζενιθ αυτής της άνοδικής πορείας και μετά άρχισε ή πτώση. Μέ τόν τρόπο αυτό συμπεραίνουμε ότι ό Ἀγγελόπουλος από δῶ και πέρα δέν είναι παρά μια μονάδα μέσα στο σύνολο του ΝΕΚ. Σίγουρα δέν είναι τυχαίο ότι και οι δυό αυτές έρμηνείες έχουν τούς όπαδούς τους μέσα στο κινηματογραφικό «κύκλωμα». Αλλά μόνο τό μέλλον μπορεί να δείξει τί πραγματικά συμβαίνει.

5. Έδῶ θά πρέπει να προσθέσουμε ότι τά κριτήρια των διανομῶν κατά κανόνα εκφράζουν τάσεις πού ήδη υπάρχουν στο κοινό (κι αυτό χωρίς να παραβλέπουμε την άναμφισβήτητη «καχυποψία» των διανομῶν μας για τις ταινίες του ΝΕΚ). Έτσι, δέν είναι τυχαίο ότι προτίμησαν π.χ. να έμπορευτούν τό ντοκιμαντέρ *Μαρτυρίες* (με τή χρωματιστή, λουστραρισμένη φωτογραφία) και όχι τό βραβευμένο την ίδια χρονιά *Άγώνα*.



**CARL TH. DREYER**  
(1889 - 1968)

## Ο κόσμος του ανήκει σέ μās (όχι στά μουσειά....)

του Νίκου Σαββάτη

Πρόπεροι ήταν ο Λόγος.  
Πέροι ήταν ή Γερτρούδη.

Λίγα χρόνια πριν, σέ σκοτεινούς καιρούς καταπίεσης, ήταν ή *Μέρα Όργης*. Γυρισμένη τό 1943, ύποδειγματική σπουδή του κλεισίματος και του έξολοθρεμού, ή ταινία μίλησε στό έλληικό κοινό μέ τήν καθαρή αμεσότητα μās καντάτας per ogni tempo. Τά σκοτάδια του Μεσαίωνα, τό κυνήγι των μαγισσών, ή καταγγελία της μισαλλοδοξίας, ή παρατήρηση της ανθρώπινης ύπαρξης — δέσμιας σέ μιά πελώρια αυταρχική φυλακή — *αφορούσαν* τότε, περισσότερο από ποτέ, πολλούς Έλληνες.

Όμως από πρόπεροι τό μάθημα του Ντράγιερ είχε πάψει νά τούς άφορά. Ο Λόγος ήταν άνετα ή δυνατότερη και πλουσιότερη κινηματογραφική έμπειρία των τελευταίων χρόνων. Άλλά ο προεκλογικός Νοέμβρης μέ τίς γιορτές και τίς τελετές του έπνιξε τή συγκλονιστική του πρόκληση.

Και πέροι ή έρωτική *Γερτρούδη* μās έδειξε ότι τά θαύματα μπορούν νά γίνουν δυό φορές. Τό φως, ο χώρος, οί όμιλίες, τά βλέμματα κι οί κινήσεις μπορούν νά ξαναγίνουν μουσική, μιά χαμηλότονη έλεγεία γιά τό χαμένο χρόνο και τόν προδομένο έρωτα. Οί θεατές, όμως, άδιαφόρησαν γιά τήν έρωτική *Γερτρούδη*: κι άς είναι ή πιό προχωρημένη κι άσυμβίβαστη, ή πιό τέλεια ταινία του Ντράγιερ. Κι άς είναι μιά από τίς λίγες ζωογόνες ανάσες όμορφιάς και νοήματος. Κι άς μās φλογίζει πλάι στά ίδια θέματα που κάποτε μās αφορούσαν — μέ τήν πιό ύπεροχη κραυγή: *Amor omnia...*

*Amor omnia* — ο έρωτας είναι τό πάν: ή μαγική επίκληση της *Γερτρούδης* βαραίνει σάν άπόσταγμα όλόκληρης της ζωής της. Ο έρωτας είναι τό πάν και τά πάντα είναι έρωτας. Μονάχα αυτός μπορεί νά μετρήσει τήν άτέλειωτη τραγωδία των σπαταλημένων ζωών.

*Amor omnia* είναι δυό λέξεις που θά εξακολουθεί νά ψελλίζει ή *Γερτρούδη* και μετά τό θάνατό της, τό επιτύμβιο κι ο μακρός αποχαιρετισμός της σ' έναν κόσμο χωρίς έρωτα. Αυτή ή μουσική φράση λέγεται μέ τήν ίδια ακράδαντη βεβαιότητα και συγκλονιστική απλότητα που ξαναβρίσκουμε στήν άνιούσα κλίμακα του *For now is Christ risen*, στό τέλος της άριας της σοπράνο «ξέρω ότι ο Σωτήρας μου ζει» (στό τρίτο μέρος του «Μεσσία» του Χαίντελ).

*Amor omnia*: είναι τό κλειδί που άνοίγει βίαια

τίς πόρτες ενός κόσμου άναμονής, άδυναμίας και μοναξιάς. Είναι ή φράση που χαρίζει στίς γλυκές φιγούρες των δυό γέρων άνείπωτη χάρη, ύψώνοντας τήν τελευταία τους συνάντηση σέ σφαιρες άνατριχιαστικής συγκίνησης, ποτίζοντας τήν τελική σκηνή της *Γερτρούδης* μέ κάτι από τή μελαγχολική γαλήνη και τή σοφία που άνακαλύπτει ο Πρόσπερος στό τέλος της «*Τρικυμίας*».

*Amor omnia*: ή διαθήκη της *Γερτρούδης* γίνεται και διαθήκη του Ντράγιερ σ' έναν κόσμο, που σπρώχνει στήν πιό άκραία μοναξιά όλους όσους μιλούν ένα τόσο σοφό λόγο γιά τόν έρωτα...

Ο έρωτας είναι τό πάν. Μιά από τίς πιό έρεθιστικές ποιότητες του έργου του Ντράγιερ όφείλεται σ' αυτό τό πεισματικό θεματικό λάιτ μοτίφ που ξεπερνάει όλες τίς απογοητεύσεις, τίς άποτυχίες, τά δεκάχρονα σχεδόν κενά ανάμεσα στίς ώριμες ταινίες του μεγάλου δημιουργού. Τό παράδοξο είναι ότι ο λόγος γιά τόν έρωτα, σ' αυτές τίς ταινίες, ξανοίγεται οδηγημένος από τήν ίδια του τήν όρμη, στίς «έπικίνδυνες» θάλασσες του παρελθόντος όπου απογυμνωμένος από κάθε περιττή φλυαρία και κάθε έννοια κοινωνικότητας, γίνεται μονάχα ο τόπος μιάς άπλης κατάφασης. Και δέ μιλω μόνο γιά τήν τελική σκηνή της *Γερτρούδης*. Τό άγκάλιασμα των δυό συζύγων μετά τή νεκρανάσταση της Ίνγκερ στό Λόγο κι ή έκστατική της κατάφαση στή ζωή είναι μιά συγκλονιστική κατάφαση στον έρωτα. Άπό τίς πρώτες γκριφιδικές εικόνες του Προέδρου ως τήν άπόλυτη άνάταση της *Γερτρούδης*, ο λόγος γιά τόν έρωτα έξασφαλίζει τή συνοχή ενός έργου που φαίνεται νά λειτουργεί μέσα από τή διασπορά και τήν περιπλάνησή του όχι μόνο στους χώρους, τούς χρόνους, τίς γλώσσες, τίς παραδόσεις των σκανδιναβικών χωρών, αλλά και σ' όλες τίς γειτονικές πρωτοπορίες.

Μέ τόν Μίκαελ ο Ντράγιερ διεισδύει στό γερμανικό έξπρεσιονισμό και τόν ξεπερνάει δίνοντας ένα από τά πρώτα άριστουργήματα του Κάμερσπυλ. Μέ τά Πάθη της Ζάν Ντ' Άρκ, άποκαλύπτει ότι ή πιό τέλεια δουλειά στα πλαίσια της γαλλικής άβανγκάρντ δέν μπορεί νά είναι τίποτε άλλο από μιά άνελέγητη *αισθητική καταπίεση*.

Μέ τό *Βαμπίρ*, τήν πρώτη του όμιλούσα ταινία, άνακαλύπτει ότι ή γοητεία στον κινηματογράφο είναι άρρηκτα δεμένη μέ τόν τρόμο, μιά άλήθεια που έξακολουθεί νά πιστεύει στίς έπόμενες ταινίες

Στό έπόμενο τεύχος θά ολοκληρώσουμε αυτό τό άφιέρωμα στό Ντράγιερ δημοσιεύοντας τό Β' μέρος της συνέντευξης μέ τόν Michel Delahaye, μιά μελέτη του ίδιου του σκηνοθέτη γραμμένη τό 1943 λίγα λόγια γιά τό κινηματογραφικό στυλ, μιά πολύπλευρη άνάλυση του Dies Irae από τήν Άντουανέττα Άγγελίδη και μιά πλήρη Βιοφιλμογραφία του Dreyer. Θά θέλαμε εδω νά ευχαριστήσουμε κατ' άρχήν τόν εισαγωγέα ταινιών του Dreyer κ. Γιάννη Μητρόπουλο που όργάνωσε ειδικά γιά τή σύνταξη του Σ.Κ. διάφορες πολύτιμες προβολές, τόν Ib Monty και τό Danske Filmmuseum γιά τό πλούσιο φωτογραφικό υλικό, τό Δημήτρη Ειπίδη γιά μερικές σπάνιες φωτογραφίες και τά Cahiers du Cinéma που, γιά μιά άκόμη φορά, μās βοηθήσανε, παραχωρώντας μās φιλικά τή συνέντευξη του Dreyer μέ τόν Michel Delahaye.



Η Nina Pens Rode στή *Γερτρούδη*

Η Nina Pens Rode και ο Baard Owe στή *Γερτρούδη*



του μέχρι τή *Γερτρούδη*.

Άλλά ο ώριμος Ντράγιερ είναι ο άξεπέραστος άφηρημένος ρεαλιστής (μέ μόνο του συναγωνιστή τό ώριμο Όζου), που ξεκινώντας από τό μάθημα του Γκριφιθ από τή μιά και του Σαϊστρουμ και του Στίλερ από τήν άλλη, έπεξεργάζεται από ταινία σέ ταινία μιά *μικροεπιστήμη του συγκεκριμένου*. Τά βλέμματα, οί χειρονομίες, τά πράγματα κι οί ήχοι άποτελούν ένα θαυμαστά φειδωλό άκριβή και στοιχειώδη κώδικα που άκτινοβολεί από ένέργεια. Ο Άφέντης του Σπιτιού, ο Μίκαελ, ο Λόγος κι ή *Γερτρούδη* μās δείχνουν αυτή τήν άντινατουραλιστική ήθική σ' όλη της τή μεγαλοπρέπεια, στήν πορεία της και τόν κλασικισμό, σέ μιά ουσιαστική, ζωντανή πρωτοπορία: μιά άυστηρή έκφραση που παντρεύει τήν όμορφιά της γραφής μέ τήν καθαρότητα του νοήματος στήν πιό ένοποιημένη μορφή του.

Υπάρχει όμως και κάτι άλλο που φέρνει τόν Ντράγιερ κοντά στίς πιό σύγχρονες ευρωπαϊκές προχωρημένες μορφές κινηματογράφου. Η δουλειά του πάνω στα κείμενα, στήν έτερογένεια των δυό έκφραστικών περιοχών, που διασταυρώνονται στίς ταινίες του: του θεάτρου και του κινηματογράφου. Όπου υπάρχει ένα σχετικά άγνωστο θεατρικό κείμενο που μπορεί νά συμπυκνώνει άπλα νοήματα και βασικές συγκρούσεις, (κύρια όπου τό γυναικείο κορμί άντιστέκεται — μέ όποιο τρόπο — στον ταχτοποιημένο κι άδυσιώπητο άντρικό λόγο) ή μηχανή του Ντράγιερ παρεμβαίνει και καταγράφει κάθε στιγμή της πάλης ανάμεσα στήν παραίτηση και τήν έξέγερση, ψηλαφώντας μέ ρευστές και μουσικές κινήσεις τήν άπόσταση από τόν έναν ήθοποιοό στον άλλο. Τό πιό σημαντικό βέβαια δέν είναι ή έπιλογή αυτών των κειμένων (ά λά Στρίν-

τιπεργκ, ἂ λὰ Ἴπεν), ἀλλὰ τὸ πῶς ὁ Ντράγιερ τοὺς δίνει τὶς πιὸ ταιριαστὲς φωνές καὶ μορφές πού θὰ τὰ μεταμορφώσουν σὲ μουσικά τοπία τῆς πιὸ σκοτεινῆς νύχτας τῆς ψυχῆς.

Τὸ καὶνῆμα καὶ τὸ καταφύγιο τῆς Μεγάλης Τέχνης: Ὅχι τὸ Βασίλειο τῆς ἀπειρης σεμνότητος, τῆς ἀγάπης γιὰ τὸν ἠθοποιό — τὸν πιὸ προνομιούχο ἐκφραστικό πόλο στὸ ἀνθρωποκεντρικὸ σύστημα τοῦ Ντράγιερ — καὶ τοῦ ἀληθινοῦ σεβασμοῦ γιὰ τὸ θεατὴ πού καλεῖται νὰ ἐπικοινωνήσῃ μόνο μὲ τὴ βαθύτερη οὐσία τοῦ κάθε δράματος. Ἄν προσθέσουμε καὶ τὴν ἐκθαμβωτικὴ πλαστικότητα τῶν εἰκόνων, τὸ παιχνίδι τῶν μαλακῶν φωτοσκιάσεων, τὴν ἐκπληκτικὴ λιτότητα τῆς σκηνογραφίας, ἔχουμε τὰ βασικά χαρακτηριστικά ἐνός ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἔργα σ' ὀλόκληρη τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, μιᾶς δουλειᾶς πού δὲ δίστασε ποτέ μπροστὰ σὲ καμιά στυλιστικὴ πρόκληση...

Ὁ ρωμαλέος κόσμος τοῦ Ντράγιερ ἀνήκει σὲ μᾶς (ἔχι στὰ μουσεῖα). Οἱ ταινίες του δὲν εἶναι πεσιμιστικὴ χριστιανικὴ ἀρχαιολογία (ὅπως θέλουν νὰ μᾶς πείσουν). Γιατί ἡ «σκοτεινὴ νύχτα τῆς ψυχῆς» μᾶς ἀφορᾷ τώρα περισσότερο ἀπὸ ποτέ. Γιατί ὁ Ντράγιερ μιλάει γιὰ τὸ φῶς, τὸν ἔρωτα, τὴ ζωὴ καὶ τὴν ἀπόλαυση μέσα ἀπὸ τὶς σκιές, τὸ μῖσος, τὸ θάνατο καὶ τὴν καταπίεση.

Προσπαθώντας νὰ δοῦμε τὸ ἔργο του ἀπὸ πιὸ κοντὰ τοῦ ἀφιερώνουμε τὰ γραφτὰ πού ἀκολουθοῦν.

Νίκος Σαββάτης



Ὁ Henrik Malberg στὸ *Λόγος*



Ὁ Λόγος

## Μικρὸς πρόλογος σὲ μιὰ μεγάλη συνέντευξη τοῦ Carl Dreyer μὲ τὸν Michel Delahaye

«Καὶ τώρα πού τόσο πολλοὶ νεαροὶ δημιουργοὶ δὲν ὀνειρεύονται τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐπιβάλουν στὶς ταινίες τους τὶς ιδέες τους καὶ τοὺς μικροπροβληματισμούς νὰ γοητεύσουν καὶ νὰ βιάσουν (παιδαριώδης μπρεχτισμός ἢ χρῆση τῶν διαφημιστικῶν καὶ προπαγανδιστικῶν μεθόδων τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας) — ἢ ἀκόμα νὰ εξαφανιστοῦν (κολάζ, κλπ.) ἄς ἀκούσουμε τὸν Ντράγιερ...»

Z. — Μ. Στράουμπ («Feroce», *Cahiers du Cinéma*, ἀρ. 207, Δεκέμβρης 1968)

Ἐντεκα χρόνια πρὶν, σχεδὸν αὐτὲς τὶς μέρες, ὁ Ντράγιερ ἔσβηνε στὴν Κοπεγχάγη, τὴν ἴδια πόλη πού εἶχε δεῖ τὸ φῶς στὶς 3 Φεβρουαρίου 1889.

Σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς μακροχρόνης καριέρας του δὲ γύρισε παρὰ μόνο 14 ταινίες. Τί ταινίες ὅμως!

Ἡ πιὸ γνωστὴ του σήμερα, *Τὸ πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἀρκ*, παραμένει χωρὶς ἀμφιβολία καὶ ἡ πιὸ διάσημη ταινία τοῦ βωβουῦ κινηματογράφου, μαζί μὲ τὸ *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν* τοῦ Ἀϊζενστάιν. Γενιές ὀλόκληρες κινηματογραφόφιλων ρούφηξαν μὲ πραγματικὸ ζῆλο αὐτὴ τὴν τελετὴ, τὴν πένθιμη λειτουργία τῶν ταραγμένων καὶ τραγικῶν προσώπων σὲ γκρό πλάνα καὶ μὲ χωρὶς τὸ παραμικρὸ φτιασιδι πέρα ἀπ' τὸν πιὸ ὠμό φωτισμό, αὐτὸ τὸ ἀπογυμνωμένο σκηνικὸ πού περιοριζόταν σὲ μερικὸς ἐφιαλτικὸς θόλους, ὅπου γλιστροῦν στρατιῶτες σιωπηλοὶ, μὲ κυρτὲς τὶς ράχες, ἀπειλητικοί, μακρινοί, οὔτε κἀν ἐχθρικοί.

Ὡστόσο, δεκαπέντε χρόνια πρὶν, τὸ ὕστατο ἀριστούργημά του ἡ *Γερτρούδη*, διαγράφηκε ἀπὸ μιὰ μεγάλη μερίδα τῆς γαλλικῆς κριτικῆς ὅταν πρωτοπροβλήθηκε στὸ Παρίσι. Ἐγὼ ἐνός γερασμένου, ξεμωραμένου, ἀνάπηρου, ἐνός δημιουργοῦ ἤδη νεκροῦ, εἶπαν τότε. Ἀπογοητευτικὲς, ἐξευτελιστικὲς περιστάσεις, πού ὅμως κατὰ περίεργο τρόπο, ἐγκατάλειψαν γρήγορα τὴ θέση τους σὲ μιὰ θεαματικὴ ἀποκατάσταση: τὸ γόητρο τῆς ταινίας ὀλοένα καὶ μεγάλωνε, ἡ ἀποψη τοῦ Γκοντάρ πού ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ σύγκρινε τὴ *Γερτρούδη* «σὲ τρέλλα καὶ ὁμορφιά μὲ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Μπετόβεν» κέρδιζε ὄλο καὶ περισσότερους ὀπαδοὺς.

Στὶς δικές μας ὀθόνες, ἡ *Γερτρούδη* ἔφτασε μὲ πολλὰ χρόνια καθυστέρηση. Κι ὅμως, παρόλη τὴ φήμη τῆς δὲν κατόρθωσε νὰ κάνει πάνω ἀπὸ 4000

εἰσητήρια στὶς δύο αἴθουσες ὅπου προβλήθηκε.

Αὐτὸ τὸ τόσο ἀπλό ἔργο, πού γυρίζει ἀποφασιστικὰ τὴν πλάτη στὴ μόδα, πού μιλάει ἤπια ἀλλὰ σὲ βάθος γιὰ οὐσιαστικὰ πράγματα, δὲ διαθέτει ἀπ' ὄ,τι φαίνεται τίποτα γιὰ νὰ γοητεύσει ἕνα κοινὸ πολιορκημένο ἀπὸ τὴ βιομηχανία τοῦ θεάματος, θρεμμένο μὲ διαφημιστικὰ σλόγκαν, ἕνα κοινὸ πού ἐπιφυλάσσει θριαμβευτικὲς ὑποδοχὲς στὶς ντόπιες φαρσοκωμωδίες. Βρέθηκαν ἀκόμα καὶ κριτικοὶ πού ἀπὸ τὸ «ὑψος» τοῦ βήματος πού κατέχουν προθυμοποιήθηκαν νὰ ρίξουν λάδι στὴ φωτιά, καταδικάζοντας τὴν ταινία. Βιάστηκαν, ἀντίθετα, νὰ ἐκθειάσουν τὰ προτερήματα τῆς *Ζάν Ντ' Ἀρκ* καὶ τῆς *Μέρας Ὀργῆς*, μνημείων ἤδη ἀξιολογημένων, ἀντὶ νὰ ἀνοίξουν τὰ μάτια γιὰ νὰ ἀντικρίσουν τὴν τόσο μουσικὴ, βαθιὰ καὶ μοντέρνα *Γερτρούδη*. Μίλησαν γιὰ «μετριότητα» καὶ «ἀπογοήτευση» ἐνῶ εἶναι ἔτοιμοι νὰ ἀποθεώσουν τὰ μεγαλύτερα ἀπολειψάδια τοῦ Πέκινπα. Μίλησαν ἀκόμα γιὰ «πλήξη», «ἀδιαφορία» καὶ «κενὸ» ἐκεῖ πού μόνο ἔξαρση, ἀγνῶνι καὶ βία μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεῖς. Εἶδαν τὴν «ἀπλοϊκότητα» ἐκεῖ ὅπου τοποθετοῦμε τὸ μυστήριο, τὴν ψυχρότητα καὶ τὸ θάνατο ἐκεῖ ὅπου ἐξαίρεται ὁ πυρετὸς τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔρωτα. Τεράστια διαφορὰ πράγματι.

Ἡ συνέντευξη τοῦ Ντράγιερ μὲ τὸν Michel Delahaye, τῆς ὁποίας ἀρχίζουμε τὴ δημοσίευση σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, εἶναι ἀπ' ὄ,τι γνωρίζω ἡ πιὸ πλούσια, ἡ πιὸ πλήρης συνέντευξη πού ἔδωσε ποτέ ὁ μεγάλος Δανὸς σκηνοθέτης. Θυμᾶμαι ἀκόμα ὅτι τὴν πρωτοδιάβασα, Σεπτέμβρη τοῦ 1965, νεαρὸς κινηματογραφόφιλος τότε, σ' ἕνα περιοδικὸ πού μόλις ἀνακάλυπτα, τὰ *Cahiers du Cinéma* (ἀρ. 170)

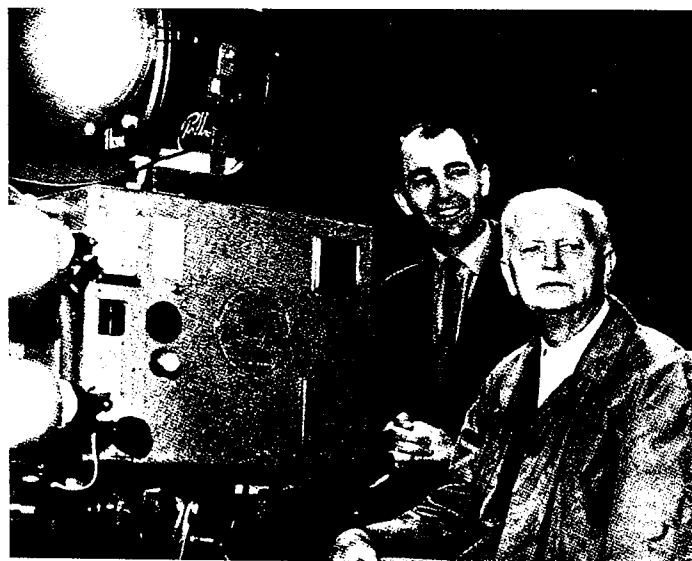
Θυμᾶμαι ἐπίσης τὰ ἔντονα συναισθήματα, τὰ βαθιὰ ἐρεθίσματα, τὸ κράμα γοητείας καὶ ταραχῆς, πού ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ Ντράγιερ, μὲ εἶχαν προκαλέσει μερικὲς ὀλοοἰλίδες φωτογραφίες ἀπὸ τὶς ταινίες του: αὐτὲς οἱ ἀνησυχητικὲς ἀκίνητες ἐκφράσεις τῶν προσώπων, ἡ ὅλη ἀπογυμνωμένη ἀρχιτεκτονικὴ, ὁ ἀρχαϊκὸς χαρακτήρας τῆς σκηνικῆς σύνθεσης καὶ οἱ τραχεῖς φωτισμοὶ καθαρὰ βορεινοὶ εἶναι στοιχεῖα πού εὐκόλα δὲν τὰ ξεχνᾶει κανεῖς.

Μὲ τὴν ἴδια φροντίδα συνθέσαμε σήμερα αὐτὸ τὸ μικρὸ ἀφιέρωμα. Καὶ μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ εἶναι ἀπάντηση σὲ μιὰ μισαλλοδοξία πού οἱ ταινίες τοῦ Ντράγιερ δὲν ἔπαψαν νὰ ἀντιμάχονται.

Μιχάλης Δημόπουλος 57



## Ἄνάμεσα σέ γῆ καί οὐρανό



Ὁ Carl Dreyer μέ τόν ὀπτεράτη του Henning Bendtsen σ' ἓνα διάλειμμα τοῦ γυρίσματος τῆς *Γερτρούδης*

«Ἡ συνέντευξη αὐτή πραγματοποιήθηκε στό Silkeborg κοντά στό Aarhus (Jutland), σ' ἓνα ἀναπατήριο ὅπου ὁ Ντράγιερ, συνοδεύοντας τή γυναίκα του, κατάλαβε ὅτι θά ἔκανε πάρα πολύ καλά νά μείνει ἐκεῖ ὁ ἴδιος γιά μερικές βδομάδες, ἔστω καί γιά νά συνέλθει ἀπό τήν παρισινή περιπέτεια πού εἶχε ὑποστεί. Αὐτό συνέβη λοιπόν ὄχι μακριά ἀπ' τό Himmelsbjerget καί στίς ὄχθες τοῦ Gudena, δηλαδή κοντά στό Ὅρος τοῦ Οὐρανοῦ καί στό Ποτάμι τοῦ Θεοῦ».

(Michel Delahaye, παρουσίαση τῆς συνέντευξης, *Cahiers du Cinéma*, ἀρ. 170, Σεπτέμβριος 1965)

Φαίνεται πὼς οἱ ταινίες σας παρουσιάζουν πρὶν ἀπ' ὅλα μιά ἀρμονία μέ τή ζωή, μιά πορεία πρὸς τή χαρά...

Ντ. Ἴσως ἀπλούστατα νά μὴν ἐνδιαφέρομαι καθόλου μέ ὄντα-ἄντρες ἢ γυναῖκες — πού δέ μέ ἐνδιαφέρουν προσωπικά. Δέν μπορῶ νά ἐργασθῶ μ' ἄλλο κανένα, παρά μονάχα μ' ἀνθρώπους πού μοῦ δίνουν τή δυνατότητα νά πετύχω ἓνα εἶδος ἀρμονίας.

Ἐκεῖνο πού μέ ἐνδιαφέρει — καί σίγουρα προηγείται ἀπό τήν τεχνική — εἶναι νά ἀναπαράγω τὰ συναισθήματα τῶν προσώπων πού ὑπάρχουν στά ἔργα μου. Ν' ἀναπαράγω δηλαδή μέ ὅση περισσότερη εἰλικρίνεια μπορῶ, συναισθήματα ὅσο γίνεται πιό εἰλικρινή. Τό σπουδαῖο γιά μένα δέν εἶναι μονάχα νά καταλαβαίνω καλά τίς λέξεις πού λένε, ἀλλά καί τίς σκέψεις πού βρῶνται πίσω ἀπό αὐτές. Ἐκεῖνο πού ψάχνω στά ἔργα μου καί θέλω νά κατορθώσω εἶναι νά διεισδύσω ὡς τίς μύχιες σκέψεις τῶν ἠθοποιῶν μου περνώντας μέσα ἀπό τίς πιό λεπτές ἐκφράσεις τους. Γιατί αὐτές ἀκριβῶς οἱ ἐκφράσεις ἀποκαλύπτουν τό χαρακτήρα τῶν προσώπων καί τὰ ἀσυνείδητα αἰσθημα-

τά τους καθὼς καί τὰ μυστικά πού ἀναπαύονται στό βάθος τῆς ψυχῆς τους. Αὐτό ἀκριβῶς μέ ἐνδιαφέρει πρωταρχικά, κι ὄχι ἡ τεχνική. Ἡ *Γερτρούδη* εἶναι ἓνα ἔργο πού ἔκανα μέ τή καρδιά μου.

### Τό στίψιμο τοῦ λεμονιοῦ

Γιά νά φτάσετε σέ αὐτό πού ἐπιδιώκετε δέ φαντάζομαι νά ὑπάρχουν αὐστηροί κανόνες...

Ντ. Ὁχι. Πρέπει νά ἀνακαλύψω αὐτό πού ὑπάρχει στό βάθος καθεμιᾶς ὑπαρξῆς. Γι' αὐτό ἀκριβῶς ψάχνω πάντα γιά ἠθοποιούς πού νά εἶναι ἱκανοί νά ἀνταποκριθῶν σέ αὐτή τήν ἀναζήτηση, πού νά ἐνδιαφέρονται καί νά μποροῦν νά μέ βοηθήσουν. Πρέπει ἢ νά μποροῦν νά μοῦ δώσουν, ἢ νά μέ ἀφήσουν νά πάρω ἐγώ, ὅ,τι γυρεύω ἀπ' αὐτούς. Ὅμως πάνω σ' αὐτά, δύσκολα μπορῶ νά ἐκφραστῶ ὅπως θά 'πρεπε. Μήπως ἄλλωστε εἶναι καί δυνατό;

Διαλέγετε λοιπόν ἠθοποιούς πού μποροῦν νά δώσουν.

Ντ. Ἐννοεῖται ὅτι διαλέγω ἐκείνους πού φαντάζο-

μαι ὅτι μποροῦν νά δώσουν. Καί γενικά ἀποδεικνύεται ὅτι οἱ ἐπιλογές μου ἦταν σωστές. Γιά μένα τό πρῶτο πρᾶμα, ὁ πρῶτος ὄρος τῆς συμφωνίας εἶναι νά ἔχω τὰ κατάλληλα πρόσωπα στούς κατάλληλους ρόλους.

*Ὡστόσο ἄς ὑποθέσουμε ὅτι συμβαίνει καμιά φορά νά μὴν μπορεῖ ἓνας ἠθοποιός νά δώσει ὅ,τι εἶναι ἱκανός.*

Ντ. Τότε ἐπαναλαμβάνουμε! Ξαναρχίζουμε καί τὰ κάνουμε ὅλα ἀπ' τήν ἀρχή. Μέχρι πού νά τὰ καταφέρει. Γιατί ἅμα εἶναι ἱκανός νά φτάσει σέ κάποιο σημείο ἀπόδοσης, στό τέλος θά τό πετύχει ὅπωςδήποτε. Εἶναι ζήτημα χρόνου καί ὑπομονῆς.

Μέ τή Φαλκονέτι πολύ συχνά δέν καταφέραμε νά πετύχουμε μέ ἀκρίβεια ἐκεῖνο πού ἔπρεπε, ἀκόμη καί ὕστερα ἀπό δουλειά ἐνός ὀλόκληρου ἀπογεύματος. Λέγαμε τότε: «αὔριο θά ἀρχίσουμε ξανά». Τήν ἐπόμενη μέρα; προβάλλαμε τήν κακή λήψη τῆς προηγούμενης, τήν ἐξετάσαμε καλά, ψάχναμε καί στό τέλος βρῖσκαμε πάντα μέσα κάποια σημεία καί κάποιες ἀναλαμπές πού δίνανε ἀκριβῶς ἐκείνη τήν ἔκφραση καί τόν τόνο πού ἀρχικά γυρεύαμε. Ἀπό τοῦτο ἀκριβῶς τό σημείο ξεκινούμε πάλι παίρνοντας ὅ,τι καλύτερο κι ἀφήνοντας ὅλα τὰ ἄλλα. Ἀπό ἐκεῖ ξεκινούσαμε γιά νά ξαναρχίσουμε καί νά πετύχουμε.

*Καί πὼς ἀνακαλύψατε ὅτι ὑπῆρχε στή Φαλκονέτι ἡ δυνατότητα νά δώσει κάτι;*

Ντ. Πῆγα ἓνα ἀπόγευμα νά τή δῶ καί μιλήσαμε μιά δυό ὥρες. Τήν εἶχα δεῖ στό θέατρο. Σέ ἓνα θεατρᾶκι τοῦ βουλευβάρτου πού δέ θυμάμαι τ' ὄνομά του. Ἐπαιξε ἐκεῖ μιά μοντέρνα ἐλαφριά κωμῶδια καί ἦταν χαριτωμένη, λίγο ἐξαυλωμένη μά γοητευτική. Δέ μέ κατάχτησε ἀπό τήν πρώτη στιγμή καί δέν τήν ἐμιστεύτηκα μέ τήν πρώτη. Ἄπλως τή ρώτησα ἂν μποροῦσα νά τήν ἐπισκεφθῶ τήν ἄλλη μέρα. Καί σέ αὐτή τήν ἐπίσκεψη μιλήσαμε. Τότε ἀκριβῶς αἰσθάνθηκα ὅτι ὑπῆρχε σ' αὐτή κάτι. Κάτι μποροῦσε νά δώσει, ἄρα καί κάτι πού θά μποροῦσα νά πάρω. Γιατί πίσω ἀπ' τό μακιγιάζ καί τή στάση, πίσω ἀπό κείνη τή σαγηνευτική καί μοντέρνα ἐμφάνιση, ὑπῆρχε κάτι τί. Πίσω ἀπό τήν ὄψη ὑπῆρχε ἡ ψυχὴ καί γιά νά τή δῶ ἀρκοῦσε νά σηκώσω τό προσωπεῖο. Τῆς εἶπα λοιπόν ὅτι θά 'θελα πολύ, ἀπό τήν ἐπόμενη μέρα, νά ποζάρει δοκιμαστικά. «Χωρίς μακιγιάζ ὁμως», πρόσθεσα, «Μέ γυμνό τό πρόσωπό σας».

Ἐρθε λοιπόν τήν ἐπόμενη ἔτοιμη καί διαθέσιμη.

Ἐβγαλε τό μακιγιάζ της καί κάναμε τίς δοκιμές. Στό πρόσωπό της βρῆκα ὅ,τι ἀκριβῶς ἔψαχνα γιά τή Ζάν Ντ' Ἀρχ. Μιά γυναίκα ἀπλοϊκή πολύ γνήσια καί ταυτόχρονα μιά γυναίκα πού ἔπασχε. Ὡστόσο αὐτή ἡ ἀνακάλυψη δέν ἦταν γιά μένα μιά ὀλοκληρωμένη ἐκπλήξη, γιατί ἀπό τό πρῶτο κίολας πλησίασμα αὐτῆ ἡ γυναίκα φαινόταν πολύ εἰλικρινῆς καί καταπληκτική. Τήν πῆρα λοιπόν στήν ταινία, καταλαβαίναμε ὁ ἓνας τόν ἄλλον καλά καί εἶχαμε πολύ σταθερή συνεργασία. Λένε πὼς τήν

ἔστιψα σά λεμόνι. Ποτέ δέν τήν «ἔστιψα σά λεμόνι». Τίποτε ποτέ δέν πίεσα. Ἡ Φαλκονέτι ἔδινε πάντοτε ἐλεύθερα, μ' ὅλη της τήν καρδιά. Γιατί ἡ καρδιά της ἦταν πάντοτε δοσμένη σ' αὐτό πού ἔκανε.

### Ἡ ἔμμονη ἰδέα τῆς μισαλλοδοξίας

*Αὐτή ἡ πορεία μοῦ φαίνεται πὼς ἀποκαλύπτει ὅ,τι βρῖσκει κανεὶς μονίμως στίς ταινίες σας, τήν ὁμορφιά τῆς ψυχῆς καί τοῦ σώματος, πού ἢ μιά ἀποκαλύπτει τήν ἄλλη. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρῖσκεται ἴσως τό κοινό σημείο σας μέ τόν Kaj Munk ὁ ὁποῖος, ὡς πάστορας, ἔπλεκε τό ἐγκώμιο τόσο τῆς γυναικείας ψυχῆς ὅσο καί τοῦ γυναικείου σώματος, μᾶς καί τὰ δύο εἶναι δημιουργήματα τοῦ Θεοῦ. Οὔτε κι ἐσεῖς τὰ διαχωρίζετε;*

Ντ. Ἦμωνα πολύ εὐτυχῆς πού ἔκανα τό *Λόγο* γιατί αἰσθανόμουνα τόν ἑαυτό μου πολύ κοντά στίς ἀρχές τοῦ Kaj Munk. Πάντοτε μίλησε πολύ ὠραία γιά τήν ἀγάπη. Δηλαδή, καί γιά τήν ἀγάπη γενικά ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους, ἀλλά καί γιά τόν ἔρωτα στό γάμο, στόν ἀληθινό γάμο. Γιά τόν Kaj Munk ὁ ἔρωτας δέν ἦταν μονάχα οἱ ὁμορφες καί οἱ καλές σκέψεις πού μπορεῖ νά ἐνώνουν τόν ἄντρα καί τή γυναίκα, ἀλλά ἦταν ἀκόμα ἓνας δεσμός πολύ βαθύς. Καί γι' αὐτόν δέν ὑπῆρχε διαφορά ἀνάμεσα στόν ἱερό καί στό σαρκικό ἔρωτα. Ἄς πάρουμε τό *Λόγο*. Λέει ὁ πατέρας: «Πέθανε... Δέν εἶναι πιά ἐδῶ. Εἶναι στόν οὐρανό...» Κι ἀντάνει ὁ γιός: «Ναί, ἀλλά ἀγάπησα ἐπίσης τό σῶμα της...»

Τό ὠραῖο στόν Kaj Munk εἶναι ὅτι εἶχε καταλάβει πὼς ὁ Θεός δέν εἶχε ξεχωρίσει αὐτές τίς δύο μορφές τῆς ἀγάπης. Γι' αὐτό κι ἐκεῖνος δέν τίς ξεχώριζε. Ἄλλά σ' αὐτή τή μορφή τοῦ χριστιανισμοῦ φαίνεται ν' ἀντιπαρατίθεται μιά ἄλλη μορφή, μιά σκοτεινὴ καί φανατικὴ πίστη.

*Μοῦ φαίνεται πὼς γιά τή Δανία, ἡ πρώτη μορφή χριστιανισμοῦ ἀνταποκρίνεται στή μεταρρύθμιση τοῦ Grundtvig καί ἡ δεύτερη, γεννημένη ἀπό τή διδασκαλία τοῦ Κιρκεγκάρντ, στίς ἰδέες τῆς Ἐσωτερικῆς Ἀποστολῆς. Αὐτές ἀκριβῶς εἶναι οἱ δύο μορφές πού καθορίζουν — ἢ καθόριζαν — τήν πίστη στή Δανία. Ζήσατε σεῖς αὐτή τήν ἀντίθεση;*

Ντ. Αὐτή ἡ τελευταία μορφή τοῦ χριστιανισμοῦ ἡ αὐστηρή καί συχνά φανατικὴ, πού θεσπίζει τό διαζύγιο ἀνάμεσα στή σκέψη καί στήν πράξη, εἶναι τό κύριο γεγονός στή Δυτικὴ Γιουτλάνδη. Ἐγώ εἶμαι ἀπ' τή Ζέελαντ. Ὅμως θυμάμαι μερικές περιπτώσεις... Ναί: μιά φορά ξέσπασε μιά ὑπόθεση πού δημιουργήθηκε ἀπ' τήν ἀκαμψία κάποιου ἱερέα τῆς Ἐσωτερικῆς Ἀποστολῆς. Εἶχε δεῖξει μέσ τήν ἐκκλησία του ἰδιαίτερη βία καί σκληρότητα. Δημιουργήθηκε πολὺς θόρυβος καί ὄλο τό ἔθνος πανικοβλήθηκε. Ὅλοι καταφέρονταν ἐνάντια σ' αὐτόν τό μαῦρο χριστιανισμό. Ὅλοι ἀντέταξαν, μιά ἄλλη μορφή χριστιανισμοῦ: καθαρὴ, χαρούμε-

νη, φωτισμένη... Αυτός ακριβώς ό ανταγωνισμός ένοσρακώνεται στον πλούσιο άγρότη και τό φτωχό ράπτη. Άλλά ό Kaj Munk συμπαθούσε προφανώς τή φωτισμένη μορφή του χριστιανισμού (πού μέσα στό κομμάτι παρουσιάζεται μέ τόν άγρότη) αλλά συμπαθούσε επίσης και τήν άλλη. Καταλάβαινε ότι οί όπαδοί της είχαν πολύ μεγάλη πίστη κι ότι πίστευαν ειλικρινά πώς μέ τόν τρόπο πού αντιδρούσαν, ανταποκρίνονταν στην έντολή του Χριστού, πού κατ' αυτούς απόκλειε τήν άνεκτικότητα. Τό ίδιο πρόβλημα ύπήρχε μέ τόν ιερέα πού σās ανέφερα και ήταν πιο χριστιανός από τόν ίδιο τό Χριστό· καιγόταν ή νόμιζε πώς καιγόταν απ' τήν ίδια φλόγα πού έκαιγε και εκείνον.

*Νομίζω πώς ένα μεγάλο μέρος της δανέζικης φιλολογίας στό τέλος του 19ου αιώνα και στις άρχές του 20ου ήταν επηρεασμένο απ' αυτό τόν άγώνα.*

Ντ. Ναι. Ή Δανία σημαδεύτηκε από τό Σχίσμα. Στη Γαλλία είχατε κάτι ανάλογο τήν εποχή του γιανσενισμού. Για μένα τό γεγονός αυτό άπαντά σε μία έρώτηση πού συχνά έκανα στον έαυτό μου: άνοχή ή μισαλλοδοξία; Αυτή ή μισαλλοδοξία άνάμεσα σε δύο θρησκευτικές παρατάξεις είναι κάτι πού δέ μ' άρεσε, γιατί ποτέ, σε καμιά περίπτωση δέ δέχτηκα τή μισαλλοδοξία. Στη *Μέρα Όργης* για παράδειγμα βλέπουμε τή μισαλλοδοξία πού δείχνουν οί χριστιανοί ενάντια σε εκείνους πού είναι προσκολλημένοι στους παλιούς τρόπους και στις προλήψεις. Και στη *Γερτρούδη* άκόμα μπορείτε να αισθανθείτε τήν παρουσία της μισαλλοδοξίας. Έδώ παρουσιάζεται στό πρόσωπο της Γερτρούδης, ή όποία δέ δέχεται τίποτε άλλο παρά μόνο ό,τι ή ίδια νιώθει και πού κατά κάποιο τρόπο, άπαιτεί να ύποκλίνονται μπροστά της.

### Ή κατάθεση

*Τί είδους ύποδοχή είχε ή Γερτρούδη στη Δανία;*

Ντ. Ή *Γερτρούδη* δέν άρεσε πολύ στην κριτική. Άλλά ούτε και ή *Μέρα Όργης* είχε άρέσει πολύ. Έν τούτοις, μετά από μερικά χρόνια άρχισε να άρέσει. Έλπίζω να γίνει τό ίδιο και μέ τή *Γερτρούδη*.

*Τί είδους ύποδοχή είχε γίνει στα άλλα έργα σας;*

Ντ. Τό *Λόγοτόν* ύποδέχτηκαν καλά. Ήπίσης και τή *Ζάν Ντ' Άρκ*. Προσωπικά όμως πιστεύω ότι ό *Λόγος* πέτυχε περισσότερο από τή *Ζάν Ντ' Άρκ*, παρ' όλο πού στην τελευταία ταινία υπάρχουν κάποιες μεγαλύτερες δυνατότητες πού παραμένουν στην καρδιά του έργου και πού μπορούν ν' άνοιξουν κάποιο δρόμο. Άλλοι σκηνοθέτες θά μπορούσαν να ακολουθήσουν αυτόν τό δρόμο και να καταπιαστούν πάλι μ' αυτό τό στυλ των μεγάλων πλάνων και του έντονα έσωτερικού παιχνιδιού, καταφέροντας τό καλύτερο από μένα. Άν σήμερα

ήμουν άναγκασμένος να ξαναγυρνούσα τό έργο, ίσως τό έκανα άλλιώς. Ή *Ζάν Ντ' Άρκ* ήταν για μένα κάτι σημαντικό. Πρίν, δέν είχα επιχειρήσει ένα τόσο μεγάλο έργο. Όμως ήμουν έντελώς ελεύθερος, έκανα έντελώς ό,τι ήθελα και εκείνο τόν καιρό ήμουν πολύ ίκανοποιημένος απ' αυτό πού είχα κάνει. Τώρα βλέπω τό έργο λιγάκι άλλιώς. Άλλά παρόλα αυτά, ίσως να μήν μπορούσα να τό γυρίσω σήμερα μέ άλλο τρόπο.

Για μένα έπιτακτικότερη ήταν ή τεχνική της δικαστικής κατάθεσης. Ύπήρχε από τήν άρχή αυτή ή διαδικασία μέ τούς δρόμους και τή δικιά της τεχνική. Αυτή ακριβώς τήν τεχνική προσπάθησα να μεταφέρω στό φίλμ. Ύπήρχαν οί έρωτήσεις και οί άπαντήσεις, πολύ κοφτές και ξεκάθαρες. Δέν ύπήρχε λοιπόν άλλη λύση από τό να βάλω μεγάλα πλάνα πίσω τους. Κάθε έρώτηση και κάθε άπάντηση άπαιτούσε φυσικά ένα γκρό πλάν. Ήπί πλέον τά μεγάλα πλάνα δημιουργούσαν στό θεατή τά ίδια σόκ, όπως στη *Ζάν Ντ' Άρκ* όταν εκείνη δεχόταν τις έρωτήσεις και τούς βασανισμούς. Και, στην

*Du skal aere din hustru* (Ή *Αφέντης του σπιτιού*, 1925)



Ή Preben Lerdorff Rye και ή Birgitte Federspiel στό *Λόγο* (1955)



πραγματικότητα πρόθεσή μου ήταν ακριβώς αυτό τό αποτέλεσμα.

*Τό κοινό σημείο άνάμεσα στην ήρωίδα της Μέρας Όργης και της Ζάν Ντ' Άρκ είναι ότι και οί δύο κατηγορήθηκαν για μαγεία.*

Ντ. Ναι. Και οί δύο κατάληξαν στην πυρά... Μονάχα πού ή Λίσιμπεθ Μόβιν δέν έφτασε εκεί μέ τόν ίδιο τρόπο... Έξάλλου για τή *Μέρα Όργης* είχα αντιμετώπισει και ένα άλλο κλεισιμο πού τό βρισκα πολύ ώραιο. Τή μάγισσα δέν τή βλέπουμε να πηγαίνει στην πυρά. Άκούγαμε μονάχα τή φωνή ενός μικρού άγοριού της χορωδίας πού έψαλλε τό Dies Irae κι έτσι καταλαβαίναμε πώς κι αυτή κατάληγε μοιραία στις φλόγες. Όσοτόσο, τό τωρινό τέλος μου φάνηκε από μία πλευρά άναγκαίο. Έπρεπε να ύλοποιήσω τις συνέπειες αυτής της μισαλλοδοξίας.

*Αυτή τήν ιδέα της μισαλλοδοξίας πού παρα-*

*δέχετε πώς έχετε βάλει μέσα στα έργα σας τή βρισκόμαστε μέ τρόπο πολύ προφανή στον Άφέντη του σπιτιού (1925) για να φέρω ένα παράδειγμα.*

Ντ. Ή σύζυγος μεταχειρίζεται τή γυναίκα του σαν ένα κατώτερο πράγμα, σαν σκλάβο. Γι' αυτό πρέπει να του μάθουμε να δείχνει λίγο περισσότερη κατανόηση.

*Όμως, νομίζω ότι αυτή ή ιδέα της μισαλλοδοξίας φαίνεται πολύ λιγότερο στη Γερτρούδη πού έχουμε τήν τάση να βλέπουμε σαν γυναίκα πιο άπόλυτη, αλλά και με περισσότερη άξία και πιο ελεύθερη από τούς άντρες πού συναντάει.*

Ντ. Ναι, όσοτόσο ύπάρχει επίσης στό βάθος της προσωπικότητας αυτής, μια κάποια μορφή μισαλλοδοξίας, πού στην ταινία είναι λιγότερο τονισμένη απ' ό,τι είναι στό έργο του Hjalmar Sjödberg (Ή Γερτρούδη άναγνωρίζει ότι ό άνδρας πρέπει επίσης να ζήσει γι' αυτό πού τόν ενδιαφέρει, για τή δουλειά του). Όμως συγχρόνως ζηλεύει τό έπάγγελμα του και δέ θέλει να τήν ύποκαταστήσει, στη θέση πού της άνήκει, και πού πιστεύει πώς πρέπει να ξαναπάρει. Δέ θέλει να είναι ένα στολίδι στη ζωή του άντρα. Θέλει να είναι τό νούμερο ένα, να χει τήν πρώτη θέση. Μετά από αυτήν, μπορεί μια χαρά να συνεχίσει τή δουλειά του...

### Να τά μάθει όλα

*Άς ανατρέξουμε τώρα στην άρχή της καριέρας σας. Ύπάρχουν σκηνοθέτες πού σās έχουν επηρεάσει;*

Ντ. Ή Γκρίφιθ. Και κυρίως ό Σγιόστρομ (Sjöström)

*Μέχρι να άρχίσετε να κάνετε κινηματογράφο, είχατε δει πολλά έργα;*

Ντ. Όχι πολλά. Κυρίως με ένδιέφερε ό σουηδικός κινηματογράφος. Ή Σγιόστρομ και κύρια ό Στίλερ. Ύστερα ανακάλυψα τόν Γκρίφιθ. Μέχρι πού να δω τή *Μισαλλοδοξία*, μ' ένδιέφερε κυρίως τό μοντέρνο επεισόδιο. Όμως μου άρεσαν όλα τά έργα του, τό *Way Down East* και τά άλλα...

*Τό στοιχείο πού ύπάρχει στη βάση της Μισαλλοδοξίας του Γκρίφιθ (όπου ξαναβρίσκουμε τό θέμα σας) δέ μοιάζει λιγάκι μέ τό στοιχείο πού έχουν οί δικές σας Σελίδες του βιβλίου του Σατανά;*

Ντ. Τό σενάριο του έργου δέν τό έγραψα εγώ, αλλά ένας Δανός θεατρικός συγγραφέας ό Edgar Hoyer και βασίζεται σε ένα μυθιστόρημα της Μαρίας Κορέλι. Μετά άνάθεσα τό σενάριο στην εταιρεία Nordisk. Όταν μου τό επέστρεψαν, τό συζήτησα μέ τό συγγραφέα και μου 'πε πώς θά 'θελε πολύ να τό γυρίσω σε φίλμ.

Ένδιαφερόθηκα όμως για το σενάριο επειδή ανταποκρινόταν, χωρίς αμφιβολία, σε κάποιες δικές σας ανησυχίες;

Ντ. Μονάχα, αφού είδα τη Μισαλλοδοξία, μου ήρθε η ιδέα πώς θα μπορούσα πραγματικά να επιχειρήσω κάτι ανάλογο. Ο Γκριφιθ όμως ανακάτεψε τις τέσσερις ιστορίες του, ενώ εγώ τις χειρίστηκα χωριστά.

Δέ συνεργαστήκατε στο σενάριο;

Ντ. Ένώ σιγά-σιγά το μελετούσα, μου έρχονταν μερικές ιδέες που τις σκεφτόμουν καλά και τις σημείωνα. Ύστερα, ζήτησα το δικαίωμα να το αλλάξω λιγάκι. Ίδιαίτερα το μοντέρνο επεισόδιο που διαδραματίζεται στη Φιλανδία τον καιρό της επανάστασης του 1918, δηλαδή τον καιρό του πολέμου ανάμεσα στους Λευκούς, που ήταν γιοί της αστικής τάξης, και τους κατοίκους, τους Ρώσους επαναστάτες.

Και τό επεισόδιο της ιερής εξέτασης δεν έχει κάποια σχέση με τη Ζάν Ντ' Άρκ και τη Μέρα Όργης;

Ντ. Ναί χωρίς αμφιβολία. Μήν ξεχνάτε όμως ότι εκείνη τη στιγμή ήμουν κυρίως ένας μαθητής που έπρεπε να μάθει, και είχε να μάθει τα πάντα. Ήμουν ευτυχής που έκανα αυτήν τη σχετικά σημαντική ταινία, γιατί μου δινότανε έτσι η δυνατότητα να δοκιμάσω νέες εμπειρίες.

Στό έργο σας γενικά, υπάρχουν πολλές διασκευές, ιδιαίτερα από θεατρικά κομμάτια.

Ντ. Ναί. Ξέρω πώς δεν είμαι ποιητής, ούτε μεγάλος δραματογράφος. Γι' αυτό προτιμώ να συνεργάζομαι με έναν αληθινό ποιητή κι έναν αληθινό δραματικό συγγραφέα. Ο τελευταίος χρονικά είναι ο Sjöderberg ο συγγραφέας της Γερτρούδης. Ο Sjöderberg είναι μεγάλος συγγραφέας, που όσο ζούσε δεν είχε αποκτήσει αρκετή αναγνώριση. Όμως μόνο τώρα άρχισαμε τελικά να ανακαλύπτουμε τα ιδιαίτερα προσόντα του. Μέχρι τότε ζούσε πάντα στη σκιά του Στρίνπεργκ δίπλα στον οποίο τον τοποθετούσαν βέβαια, αλλά τον θεωρούσαν πάντα αρκετά κατώτερο.

### Καθάρια του κειμένου

Ποιοί κανόνες ή ποιές διαισθήσεις σας οδηγούν όταν διασκεύαζετε ένα θεατρικό έργο ή ένα μυθιστόρημα;

Ντ. Στό θέατρο έχει κανείς τό χρόνο να γράψει και τό χρόνο να σταθεί στις λέξεις και στά συναισθήματα. Και ό θεατής έχει μέ τη σειρά του τό χρόνο να αντιληφθεί αυτά τά πράγματα. Στόν κινηματογράφο είναι διαφορετικά. Γι' αυτό και μ' άρέσει πάντα να συγκεντρώνω τις προσπάθειες μου στην αποκάθαση του κειμένου. Αυτό ακριβώς έκανα για

παράδειγμα στόν Άφέντη του σπιτιού, που κι αυτός προέρχεται από θεατρικό έργο. Τό συμπυκνώσαμε, τό καθάριασε, τό ξεπερδέψαμε και ή ιστορία έγινε διάφανη, ξάστερη. Ήταν ή πρώτη φορά που χρησιμοποίησα αυτή τη μέθοδο. Στή συνέχεια τη χρησιμοποίησα στη Μέρα Όργης, στό Λόγο, στη Γερτρούδη που είναι επίσης θεατρικά έργα. Η Μέρα Όργης είναι ένα έργο που είδα στά 1920. Άλλά εκείνη τήν εποχή ήταν ακόμα πολύ νωρίς για να κάνω τό φίλμ. Έβαλα λοιπόν τό κομμάτι στό συρτάρι και άργότερα, τό 1943-44 τό ξαναπήρα κι άρχισα να σκέφτομαι μέ ποιό τρόπο θα μπορούσε κανείς να τό μεταφέρει όσο γινόταν πιο κινηματογραφικά. Για να τό πετύχω θα έπρεπε να προχωρήσω όπως και πριν, αλλά μέ τρόπο πιο τελειοποιημένο· έπρεπε να αποκαθαρθεί τό κείμενο στό έπακρο.

Άκολουθώ αυτήν τη μέθοδο, επειδή ακριβώς νομίζω ότι δεν μπορούμε να κάνουμε στόν κινηματογράφο ό,τι κάνει κανείς στό θέατρο. Στό θέατρο έχουμε τις λέξεις. Και οι λέξεις γειμίζουν τό διάστημα, στέκονται στόν άέρα. Μπορούμε να τις άκούσουμε να τις αισθανθούμε και να μετράμε τό βάρος τους. Στόν κινηματογράφο όμως, οι λέξεις παραμερίζονται γρήγορα από τήν όραση που τις απορροφάει. Γι' αυτό τό λόγο δεν πρέπει να κρατά κανείς περισσότερες λέξεις πέρα από τις άπόλυτα αναγκαίες. Άρκοϋν τά ουσιαστικά.

Ό τρόπος που χρησιμοποιείτε για να εξηγήσετε τό πρόβλημα της διασκευής, περνώντας απ' τόν Άφέντη του σπιτιού στη Ζάν Ντ' Άρκ, στό Λόγο και στη Γερτρούδη είναι ό ίδιος αρκετά αποκαλυπτικός. Όπως ακριβώς δε διαχωρίζετε τό σώμα από τήν ψυχή, έτσι δεν ξεχωρίζετε και τις διάφορες μορφές του κινηματογράφου. Είναι τό ίδιο πρόβλημα που θέσατε στόν έαυτό σας σχετικά μέ τό βουβό και τόν όμιλούντα κινηματογράφο, και που τό λύσατε μέ ανάλογο τρόπο;

Ντ. Πρίν απ' όλα και σε όλες τις περιπτώσεις, φροντίζω να ενεργώ έτσι, ώστε αυτό που πρέπει να εκφράζω να γίνεται τελικά κινηματογράφος. Για μένα ή Γερτρούδη δεν είναι πιά θέατρο· έγινε φίλμ. Προφανώς ένα φίλμ του όμιλούντα... Μέ διάλογο λοιπόν, αλλά μέ μίνιμουμ διαλόγου. Άκριβώς ό,τι έπρεπε. Τό ουσιαστικό.

### Τραγωδία και κινηματογράφος

Οι περισσότερες από τις παρεξηγήσεις της κριτικής δημιουργούνται από τό γεγονός ότι οι κριτικοί βλέπουν πολύ συχνά τά πράγματα μέ τρόπο χωριστικό. Έτσι στη δικιά σας περίπτωση, υπάρχει κατά τήν κρίση τους ή Ζάν Ντ' Άρκ που έχει γίνει μέ εικόνες και ή Γερτρούδη που έχει γίνει μέ λόγια, ενώ...

Ντ. Περιμένετε... Γιατί και ή Ζάν Ντ' Άρκ έχει λόγια. Και είναι μάλιστα περισσότερο τραγωδία, περισσότερο θέατρο απ' ό,τι ή Γερτρούδη. Κι ύστερα υπάρχει κάτι που λέω στόν έαυτό μου

πάντα· δεν έχει σημασία τί θα βγει τελικά στην όθόνη, άρκεί να έχει ενδιαφέρον. Είτε τό κείμενο κυριαρχεί, είτε ή εικόνα, είναι τό ίδιο ακριβώς πράγμα. Επί πλέον, είναι δείγμα άνοησίας να μην αναγνωρίζει κανείς τόν πολύ σημαντικό ρόλο που παίζει ό διάλογος. Κάθε θέμα συνεπάγεται μιά κάποια φωνή. Τό σημείο αυτό πρέπει να τό προσέξουμε. Και πρέπει να βρίσκουμε τή δυνατότητα να εκφράζουμε κάθε φορά τή φωνή που χρειάζεται ακριβώς. Είναι παρακινδυνευμένο να περιορίζεται κανείς σε μιά συγκεκριμένη φόρμα ή στύλ.

Ένας Δανός κριτικός μου 'πε μιά μέρα: «Έχω τήν εντύπωση ότι υπάρχουν τό λιγότερο έξη έργα σας που έχουν έντελώς διαφορετικό στύλ τό 'να απ' τό άλλο». Αυτό μέ συγκίνησε, γιατί πραγματικά κάτι τέτοιο προσπάθησα να κάνω· να βρω δηλαδή ένα στύλ που να μην ισχύει παρά μονάχα για ένα μόνο φίλμ, για τό συγκεκριμένο πρόσωπο και θέμα. Τό Βαμπίρ, ή Ζάν Ντ' Άρκ, ή Μέρα Όργης, ή Γερτρούδη, είναι τελείως διαφορετικά τό ένα από τό άλλο, μ' αυτή τήν έννοια· τό καθένα έχει τό δικό

του στύλ. Τά συνδέει τό γεγονός ότι λίγο-λίγο, πλησιάζω όλο και πιο πολύ στην τραγωδία. Αυτό τό έχω πιά συνειδητοποιήσει, όμως στην άρχή δεν είχε εκδηλωθεί. Ήρθε άνεπαισθήτα.

Και τώρα θα θέλατε τό δίχως άλλο να πλησιάσετε τήν τραγωδία ώσπου να τήν πετύχετε άπόλυτα.

Ντ. Ναί, θα τό 'θελα. Και νομίζω θα τά καταφέρω μέ ένα φίλμ μου για τό Χριστό και μέ τή Μήδεια. Η Μήδεια είναι κάτι πολύ κινηματογραφικό και θα τό χειριστώ πολύ ελεύθερα. Γιατί ζήτησα από τόν κύριο Εϋριπίδη να μέ αφήσει έντελώς ελεύθερο και δεν μου έφερε δυσκολία. Κοντολογίς, προσπάθησα από αυτή τή θεατρική τραγωδία να κάνω μιά κινηματογραφική τραγωδία. Θα δούμε αν τά κατάφερα.

Τό σχέδιο είναι προχωρημένο;

Ντ. Τό σενάριο σε άδρές γραμμές είναι τελειωμένο,

Mikaël (1924)





άλλά δέν έχω τελειώσει ακόμα τούς διαλόγους. Χρειάζομαι κάποιον νά μέ βοηθήσει.

*Έχετε κι άλλα σχέδια στά πλαίσια αυτής τής προοπτικής;*

**Ντ. Ναί.** Τό «Φώς στόν Αύγουστο» τοῦ Φῶκνερ, καί τήν «Όρέστεια». Δέν μπορῶ ὅμως νά γυρίσω τήν «Όρέστεια», γιατί συνάντησα τόν κ. Ζύλ Ντασσέν πού ἔχει κρατήσει κατά κάποιο τρόπο τά δικαιώματα. Ἐτσι κάναμε κάτι σάν συμφωνία νά φτιάξω ἐγώ τή «Μήδεια» καί ἐκεῖνος τήν «Όρέστεια». Ἐξάλλου ἔζησα πολλά χρόνια δουλεύοντας τή «Μήδεια» καί πιστεύω νά μπορῶ νά τήν κάνω μιά ὠραία ταινία.

*Καί τό «Φώς στόν Αύγουστο»;*

**Ντ. Εἶναι ἕνα θέμα πολύ ὠραίο ἀλλά πολύ δύσκολο.** Ὅμως ἐπιμένω νά τό γυρίσω, περισσότερο ἐπειδή εἶναι τραγωδία. Μιά ἀμερικάνικη τραγωδία, πού πρέπει φυσικά νά γυριστεῖ στήν Ἄμερικῆ.

*Έχετε κι άλλα ἀμερικάνικα σχέδια;*

**Ντ. Θά ἤθελα πολύ νά διασκευάζω Ὁ Νήλ.** Ἰδιαίτερα «Τό πένθος ταιριάζει στήν Ἡλέκτρα» πού τό θεωρῶ πολύ καλό ἔργο.

### Τό γκρό πλάν

*Υπάρχουν ἔτοιμες διασκευές ἢ πάλι θά ριχτεῖτε στήν ἀποκάθαρση τοῦ κειμένου;*

**Ντ. Ναί πάλι.** Πάντα τό ἴδιο πράγμα. Ἀλλά θά ὑποχρεωθῶ νά πάω πιό πέρα, νά ἐμβαθύνω. Σέ ἕνα θεατρικό ἔργο υπάρχουν πάντα ἕνα σωρό μικροπράγματα πού νέν εἶναι οὐσιαστικά. Γι' αὐτό, ὅ,τι δέν εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο φράζει τό δρόμο. Ὅποια πράγματα ἐμποδίζουν, πρέπει νά φύγουν. Πρέπει νά ἐλευθερωθεῖ ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ στό οὐσιαστικό, πού βρίσκεται στό τέρας του. Μέσα σέ ἕνα θεατρικό διάλογο, υπάρχουν μεγαλύτερα περιθώρια γιά νά παραμείνουν πολλές λεπτομέρειες. Κατά τήν κινηματογραφική ἐπομένως διασκευή υπάρχουν πολλοί κίνδυνοι νά ξεφύγουν οἱ λέξεις καί οἱ φράσεις. Πρέπει νά κλαδέψει κανείς μέ τρόπο ὥστε ἡ κάθε μιά ἀπ' τῆς λέξεις πού θά μείνει, νά ἔχει κάποια σημασία. Μέ τό καθάρισμα τοῦ κειμένου παρακολουθεῖ τῆς εἰκόνες, τῆς λέξεις καί τήν πλοκή, στό τέρας τοῦ δρόμου. Γιά χάρη ἀκριβῶς τοῦ θεατῆ πρέπει ὁ διάλογος νά μπεῖ, σά νά ποῦμε, σέ γκρό πλάν.

*Συνεχίζετε τήν ἀποκάθαρση τοῦ κειμένου καί στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος;*

**Ντ. Ναί,** ἀλλά πάντα ἔχοντας ὑπόψη τή συνέχεια. Ἐξουδετερώνω, δηλαδή, ὅτιδήποτε μποροῦσε νά διασπάσει τήν ἐξέλιξη πού γυρεύω νά πετύχω. Ἡ συνέχεια στά πλάνα εἶναι γιά μένα πολύ σπουδαῖο πράγμα, γιατί θέλω οἱ ἠθοποιοί νά δένονται καλά μέ τούς διαλόγους τους καί σέβομαι τήν ἀγάπη πού

τρέφουν γιά καλομονταρισμένες σκηνές.

Φροντίζω ἐπίσης τόν τρόπο πού δουλεύουν. Ὅταν παρατηρῶ ὅτι ἕνας ἠθοποιός δυσκολεύεται νά πει κάποια ἀτάκα, τότε συζητᾶμε τό πρόβλημα καί τήν ἀλλάζω λίγο. Κι ἂν στή διάρκεια τῆς δουλειᾶς δῶ πῶς οἱ ἠθοποιοί ἔχουν πολύ συγκεχυμένη ἰδέα γιά τή σκηνή ἢ ὅτι δυσκολεύονται νά συμμεριστοῦν μερικές κινήσεις πού τῆς βρίσκουν πολύ μπερδεμένες, καί τότε ἀκόμα, συζητᾶμε καί συχνά διορθώνω, δηλαδή συνεχίζω τήν ἀποκάθαρση... Ἡ δουλειά τῆς ἀποκάθαρσης εἶναι κάτι πού πρέπει νά ἀκολουθεῖται σταθερά.

*Πάντα ἔτσι συνεργάζεστε μέ τούς ἠθοποιούς;*

**Ντ. Πάντα.** Γιατί ἐκεῖνοι εἶναι πού μιλάνε, πού πρέπει νά αἰσθανθοῦνε τή σπουδαιότητα ὅσων λένε. Γι' αὐτό ἔχουμε καί τῆς ἐπαναλήψεις. Κυρίως διάλογο. Καί ἐδῶ εἶναι πού αἰσθανόμαστε πολλές φορές πῶς ὁ διάλογος πρέπει νά συμπτυκνωθεῖ. Συχνά οἱ ἴδιοι οἱ ἠθοποιοί συμφωνοῦν μεταξύ τους καί μοῦ ζητοῦν νά βγάλω μερικές λέξεις ἢ μερικές ἀτάκες.

*Δέν ἐπαναλαμβάνετε ὅμως τῆς σκηνές μονάχα γιά τό διάλογο;*

**Ντ. Ὅχι.** Τά πάντα πρέπει νά ἐπαναληφθοῦν ἔτσι ὥστε ὅλοι νά αἰσθανθοῦν καλά τήν κίνηση καί νά καταλαβαίνουν στήν ἐντέλεια αὐτό πού κάνουν. Στή Γερτρούδη κάναμε πολλές ἐπαναλήψεις καί ἔμεινα ἱκανοποιημένος ἀπό τό ἀποτέλεσμα. Κι αὐτό κυρίως ἐπειδή ὅλη ἡ δουλειά γινόταν ἤδη στό γύρισμα καί τό μοντάζ δέ δημιουργοῦσε πιά κανένα πρόβλημα. Σέ τρεῖς μέρες τό μοντάζ εἶχε τελειώσει. Ὅριστικά κι ἀμετάκλητα. Εἶχα λοιπόν σημειώσει μιά πρόοδο, μιάς καί ὁ Λόγος μονταρίστηκε σέ πέντε μέρες καί ἡ Μέρα Ὁργῆς σέ δώδεκα. Προηγούμενος μοῦ ἔπαιρνε ἕνα μήνα ἢ καί περισσότερο γιά νά μοντάρω τά ἔργα μου. Ναί, πιστεύω πολύ στίς μακριές λήψεις. Κερδίζουμε σέ ὅλα τά επίπεδα. Ἐπί πλέον ἡ δουλειά μέ τούς ἠθοποιούς γίνεται πιό ἐνδιαφέρουσα, γιατί δημιουργεῖται ἔτσι γιά κάθε σκηνή ἕνα κάποιο σύνολο καί μιά ἐνότητα πού τούς ἐμπνέει καί τούς ἐπιτρέπει νά ζοῦν ἔντονα καί πιό σωστά τῆς μεταξύ τους σχέσεις.

### Ὁ θάνατος τῶν λέξεων

*Χρησιμοποιήσατε πάντα τή σύγχρονη ἐγγραφή τοῦ ἤχου;*

**Ντ. Ὅχι** πάντα, ἀλλά κατά κανόνα, ναί. Στή Μέρα Ὁργῆς πρόσθεσα πολύ ἤχο ὑστερα ἀπό τό γύρισμα. Στό Λόγο πολύ λιγότερο καί στή Γερτρούδη καθόλου. Ἐκτός, φυσικά, ἀπό τή μουσική. Μοῦ ἄρεσε ἐπίσης στή Γερτρούδη ὅτι τό θέμα εἶναι σύγχρονο καί προσπάθησα νά τό τραβήξω λίγο πρὸς τήν τραγωδία. Ἐκεῖ ἀκριβῶς ἤθελα νά πάω. Δέ μοῦ ἄρέσουν τά μεγάλα ἐφέ. Μοῦ ἀρέσει νά πλησιάζω μαλακά τό στόχο μου.

*Ἡ Γερτρούδη πού εἶναι θέμα σύγχρονο καί τείνει πρὸς τήν τραγωδία, ἀποκαλύπτει, σέ ἕνα ἄλλο επίπεδο τή δικιά σας ἔννοια τῆς δλότητας;*

**Ντ. Ναί,** στήν περίπτωση ὅμως αὐτή, ὁ ρυθμός εἶναι προπάντων ἐκεῖνος πού καθορίζει ἕνα εἶδος ὡς τραγωδία. Ὅσο γιά τό στυλ... Ὅλοι νομίζουν πάντα πῶς ἤθελα τοῦτο ἢ τό ἄλλο στυλ. Καί ὁ καθένας καταπιάνεται νά ψάξει τό στυλ παντοῦ καί πάντα. Ἀλλά τό ζήτημα εἶναι πολύ πιό ἀπλό, γιατί στό βάθος ὅλα εἶναι φυσικά σέ αὐτό τό φίλμ. Οἱ ἠθοποιοί δροῦν μέ τρόπο ἐντελῶς φυσικό. Περπατοῦν καί μιλοῦν μέ ἕνα ρυθμό φυσικό καί συμπεριφέρονται ἐντελῶς φυσικά σ' ὅλες τῆς περιστάσεις. Τό περίεργο εἶναι ὅτι, ἕνας δημοσιογράφος στό Aarhus πού τοῦ ἄρεσε πολύ τό φίλμ, μοῦ ἔγραψε: «Υπάρχει κάτι πού πολύ θαυμάζω στό ἔργο: ὅτι βάλατε τή Γερτρούδη νά φοράει μιά κάπα πού στό κάτω της μέρος βρίσκεται σχεδιασμένο ἕνα ἑλληνικό μοτίβο. Τοῦτο εἶναι σημάδι πού ἀποκαλύπτει ὅτι εἶχατε στό νοῦ σας τήν τραγωδία». Πολύ

Blade of Satans Bog (Σελίδες ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Σατανᾶ, 1920-21)



μ' ἄρεσε αὐτή ἡ παρατήρηση ἂν καί στήν πραγματικότητα αὐτό τό μοτίβο δέν ἐξυπηρετεῖ καθόλου τήν ἰδέα μου γιά τήν τραγωδία. Βρισκόταν ἐκεῖ ἐντελῶς τυχαία.

*Ἴσως νά ἦταν μιά τυχαία ἀποκάλυψη τῶν προθέσεών σας...*

**Ντ. Τέλος πάντων,** αὐτό τό μοτίβο ἦταν δημιούργημα τῆς ἐνδυματολόγου στό ἔργο — πού εἶναι ἄλλωστε ἡ μητέρα τῆς Ἄννα Καρίνα — καί τό δέχτηκα χωρίς νά τό σκεφτῶ περισσότερο. Λοιπόν, εἶναι σ' ἀλήθεια τυχαῖο. Ἀλλά αὐτό τό πλησίασμα πού ἔκανε ὁ δημοσιογράφος, πραγματικά μέ διακέδασε ἀρκετά.

*Συνάντησα μιά μέρα ἕνα Δανό πού μοῦ περὶ ὅτι ὁ διάλογος τῆς Γερτρούδη ἦτανε λανθασμένος γιατί λεγόταν μέ τρόπο πολύ προσποιητό. Ἐγώ, εἶμαι ὁλότελα πεισμένος γιά τό ἀντίθετο, ἀλλά δέν μποροῦσα καθόλου νά κουβεντιάσω μέ ἐκεῖνο τό Δανό πού μοῦ δήλωσε: «Ἐσεῖς, δέν ξέρετε δανέζικα...»*

Ντ. Προφανώς, ο διάλογος δέν είναι προσποιητός. 'Απλώς, θέλησα νά κάνω μιά ταινία πού νά 'χει ως πλαίσιο μιά συγκεκριμένη εποχή — τίσ άρχές του αιώνα μας — και πού νά διαδραματίζεται σέ ένα καθορισμένο περιβάλλον. Είμαι λοιπόν βέβαιο ότι στή γλώσσα καθρεφτίζεται κάτι από τήν εποχή και από κείνο τό περιβάλλον, πού έχουν ένα ιδιαίτερο χρώμα. Αυτό λοιπόν μτέρδεψε τό συνομιλητή σας.

*'Απαιτήσατε από τούς ήθοποιούς όρισμένες τονικότητες και ρυθμούς, όρισμένες φωνητικές φόρμες;*

Ντ. Όταν έχεις νά κάνεις μέ καλούς ήθοποιούς, είναι γενικά πολύ εύκολο πράγμα νά γίνει· κι έτσι πάντα καταφέρναμε νά συμφωνήσουμε. Οί καλοί ήθοποιοί καταλαβαίνουν τήν αναγκαιότητα αυτής τής δουλειάς. Ξέρουν πώς οί ποιητικές φράσεις πρέπει νά προφεροθύν μέ όρισμένο τρόπο, χάρη στον ιδιαίτερο ρυθμό τους, και οί καθημερινές κουβέντες μέ έναν άλλο. Καί δέν είναι μονάχα θέμα τόνου.

"Όταν βρίσκεστε μοροστά στήν όθόνη στον κινηματογράφο έχετε τήν τάση νά παρακολουθείτε κυρίως αυτά πού διαδραματίζονται, ενώ στό θέατρο οί λέξεις διασχίζουν τό χώρο και μένουν εκεί, κρεμασμένες στον άέρα. Στο σινεμά, από τή στιγμή πού οί λέξεις εγκαταλείφουν τήν όθόνη, πεθαίνουν. Προσπάθησα λοιπόν νά κάνω μικρές παύσεις, γιά νά δώσω στό θεατή τή δυνατότητα νά άφομοιώσει αυτό πού άκούει και νά τό σκεφτεί. Αυτό είναι πού δίνει στό διάλογο ένα κάποιο ρυθμό, ένα κάποιο στύλ.

*Θά σās άρεσε τό δίχως άλλο νά έχετε τήν δυνατότητα νά δουλέψετε μέ χρώμα; 'Αντιμετωπίζετε τέτοιο ένδεχόμενο γιά τά προσεχή έργα σας;*

Ντ. Ναι, όπωσδήποτε.

*Τί είδους χρώματα σκεφτόσατε νά βάλετε στή «Μήδεια» γιά παράδειγμα;*

Ντ. Έχω μιά πολύ άπλή ιδέα, μά θά προτιμούσα νά μή μιλήσω τώρα. Πιστεύω πώς έτσι είναι καλύτερα.

*'Ανάμεσα στίς ταινίες πού έχετε κάνει, υπάρχει καμιά πού θά θέλατε νά είχε γίνει έγχρωμη;*

Ντ. Θά 'θελα πολύ νά είχα κάνει έγχρωμη τή Γερτρούδη. Είχα κιάλας υπόψη μου κάποιο Σουηδό ζωγράφο πού είχε μελετήσει καλά τήν εποχή πού διαδραματίζεται τό φίλμ και έχει κάνει πολλά σκίτσα και πίνακες όπου χρησιμοποιεί πολύ ειδικά χρώματα.

*Τί άκριβώς επιθυμούσατε νά πετύχετε;*

Ντ. Είναι πολύ δύσκολο νά τό περιγράψω. 'Ο ζωγράφος πού σās λέω, όνόματι Χάλμαν, κάνει

κυρίως σκίτσα γιά τίσ έφημερίδες. Ξέρετε, αυτές τίσ μεγάλες έγχρωμες σελίδες γιά τίσ κυριακάτικες εκδόσεις. Τά φτιάχνει πολύ όμορφα και βάζει ελάχιστα χρώματα. Τέσσερα-πέντε, όχι περισσότερα. Μέ αυτό άκριβώς τό πνεύμα θά 'θελα νά 'χα κάνει τή Γερτρούδη. 'Απαλά και λιγοστά χρώματα πού νά ταιριάζουν πολύ μεταξύ τους.

*Μπορείτε νά φανταστείτε χρωματιστό τό Λόγο;*

Ντ. Όχι. 'Εκείνη τή στιγμή, δέ μέ ένδιέφερε κάτι τέτοιο. Τό σκέφτηκα όταν γύριζα τή Γερτρούδη και, φυσικά, τό σκέφτομαι και τώρα γιά τίσ μελλοντικές μου ταινίες.

### *"Ένα υπέροχο σχολείο*

*'Η Γερτρούδη παίχτηκε πρόσφατα στή γαλλική τηλεόραση. Τί σκέφτεστε γενικά γιά τήν τηλεόραση;*

Ντ. Δέ μου άρέσει ή τηλεόραση. Χρειάζομαι μεγάλη όθόνη. Έχω ανάγκη από τήν κοινή αίσθηση τής αίθουσας. Κάτι πού έχει φτιαχτεί γιά νά συγκινεί, πρέπει νά συγκινεί τό πλήθος.

*Τί σās άρέσει από τό σημερινό κινηματογράφο;*

Ντ. Πρίν απ' όλα όφείλω νά σās πω ότι βλέπω πολύ λίγες ταινίες. Φοβάμαι πάντα πώς θά έπηρεαστώ. 'Όσοσο έχω δει από γαλλικά έργα τή Χιροσίμα άγάπη μου και τό Ζύλ και Τζίμ. Μ' άρεσε πολύ τό Ζύλ και Τζίμ. Καί ή Χιροσίμα, κυρίως τό δεύτερο

La Passion de Jeanne D'Arc (ή Falconetti)



'H Marie Falconetti στήν Jeanne D'Arc (1928)



μέρος. Κοντολογίς μου άρέσουν, ό Ζάν-Λύκ Γκοντάρ, ό Τρυφά, ό Κλουζώ και ό Σαμπρόλ.

*'Έχετε δει έργα του Ρομπέρ Μπρεσόν;*

Ντ. Όχι, ποτέ.

*Τί γνώμη έχετε γιά τά έργα του Μπέργκιαν; Μου φαίνεται πώς δέ σās άρέσουν...*

Ντ. 'Ε, λοιπόν, είναι λάθος νά πιστεύετε κάτι τέτοιο. Γιατί είδα ένα έργο του πού μου άρεσε πολύ, τή Σιωπή. Νομίζω πώς αυτό τό έργο είναι έπιτυχία, γιατί είχε τό κουράγιο νά καταπιαστεί μέ ένα πολύ δύσκολο και λεπτό θέμα και γιατί βρήκε τήν καλύτερη λύση γιά νά τό πραγματοποιήσει. Είδα τήν ταινία στή Στοκχόλμη σέ ένα μεγάλο κινηματογράφο. Στή διάρκεια λοιπόν τής προβολής άλλα κι ύστερα, όταν οί άνθρωποι έφευγαν απ' τήν αίθουσα, επικρατούσε άπόλυτη ήσυχία. 'Ηταν έντυπωσιακό. Δείχνει ακόμα ότι πέτυχε τό σκοπό του, παρά τόν κίνδυνο πού έκρυβε τό θέμα κι ότι έκανε εκείνο πού έπρεπε. 'Αλλά έχω δει πολύ λίγα από τά έργα του κι αυτό γιατί άρχισανε νά λένε πώς μιμήθηκε τά έργα του Ντράγιερ.

*Νομίζετε πώς είναι σωστό αυτό;*

Ντ. Όχι, δέ νομίζω πώς υπήρξε μίμηση. 'Ο Μπέργκιαν έχει μιά πολύ ισχυρή προσωπικότητα και έτσι μπορεί νά μένει μακριά από κάθε μίμηση των άλλων. 'Όμως έχω δει πολύ λίγα από τά έργα του, σās τό Ξαναλέω. Γνωρίζω πολύ λίγο τή δουλειά του. Τό μόνο πού μπορώ νά πω είναι ότι ή Σιωπή είναι άριστούργημα.

*'Ανεξάρτητα από τό ζήτημα τής μίμησης είναι βέβαιο ότι υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες πού όδηγήθηκαν στον κινηματογράφο από τά έργα σας και πήραν τή γεύση του σινεμά από σās.*

Ντ. Γι' αυτό τό λόγο πηγαίνω πολύ λίγο στον κινηματογράφο. Δέ θέλω νά δώ, ούτε τά έργα πού θά είχαν ένδεχόμενα έπηρεαστεί από μένα — αν υπάρχουν τέτοια ούτε εκείνα πού θά μπορούσαν νά μ' έπηρεάσουν.

*'Ας ξεκινήσουμε τώρα απ' τήν αρχή-αρχή. Τί κάνατε, προτού άσχοληθείτε μέ τόν κινηματογράφο;*

Ντ. 'Ημουνα δημοσιογράφος. 'Υπήρχε επίσης μιά περίοδος πού τό πρωί δημοσιογραφούσα και τό άπόγευμα έκανα κινηματογράφο. Στο σινεμά άρχισα γράφοντας μεσότιπλους, τήν εποχή του βουβού. 'Εκείνη τήν εποχή, ή Nordisk Films έκανε γύρω στίς εκατό ταινίες τό χρόνο. 'Υπήρχαν πεντέξι σκηνοθέτες πού δούλευαν τέσσερις μήνες τό καλοκαίρι και δέ μοντάριζαν τά έργα μόνοι τους. Τά έστειλαν λοιπόν στό εργαστήριο. 'Εκεί δούλευα και έγώ μαζί μέ τό διευθυντή του εργαστηρίου. Βγάσαμε δύο τή δουλειά και βάζαμε τά κείμενα πού χρειάζονταν. 'Ηταν ένα υπέροχο σχολείο. Στή συνέχεια, έγραφα σενάρια και έπειτα άρχισα νά γυρίζω μυθιστορήματα. 'Όμως προηγουμένως παρακολούθησα σέ αυτό τό «σχολείο» γιά πέντε χρόνια. Σήμερα, όταν δουλεύω, τό έργο ήδη μοντάρεται στό μυαλό μου κατά τή διάρκεια τής λήψης. 'Αποτελεί πιά μέρος τής σκηνοθεσίας.

*Τήν εποχή πού ήσαστε δημοσιογράφος ή πού άκολουθούσατε τό «σχολείο» σκεφτόσατε κιάλας νά κάνατε ταινίες σάν σκηνοθέτης;*

Ντ. Δέν τό σκέφτηκα άμέσως. 'Η Διεύθυνση μου πρότεινε μιά μέρα νά γυρίσω τήν πρώτη ταινία. 'Η δεύτερή μου ήταν οί Σελίδες του βιβλίου του Σατανά. Καί εκείνη άκριβώς τή στιγμή έμαθα, από τό Σιόστρομ και τόν Στίλερ, νά ανακαλύπτω τόν κινηματογράφο. 'Ο Στίλερ και κυρίως ό Σιόστρομ επινόησαν πραγματικά πάρα πολλά ποιητικά έφέ. 'Εκείνη τήν εποχή κάτι τέτοιο ήταν μεγάλο γεγονός.

*"Όταν ήσαστε δημοσιογράφος, ποιός ήταν ό τομέας σας;*

Ντ. Έκανα κάποια φιλοσχόλια, λιγάκι θεατρική κριτική αλλά κυρίως έγραφα στή δικαστική στήλη. Έκανα κάθε μέρα ρεπορτάζ γιά τό τί συνέβαινε στό δικαστήριο. Αυτή ή δουλειά μου 'δινε τή δυνατότητα νά μελετώ πολλούς χαρακτήρες τής μεσαίας τάξης. 'Επίσης ως κριτικός του θεάτρου, πρωτοείδα τό έργο από τό όποιο βγήκε ή Μέρα 'Οργής. 'Ετσι είδα επίσης και τό Λόγο, πού έμελλε νά γυρίσω στά 1954. Έκανα κάπου-κάπου επίσης κριτική κινηματογράφου.

...Καί οί Σελίδες τοῦ βιβλίου τοῦ Σατανᾶ καί ἡ Ζάν Ντ' Ἄρκ καί ἡ Μέρα Ὁργῆς. Νά λοιπόν τί σᾶς ᾄθῃσε σέ ἱστορίες γύρω ἀπό δίκες...

Ντ. Ναί ἀλλά ἡ Ζάν Ντ' Ἄρκ μοῦ πέρασε ἀπό τό μυαλό καί μέ ἕναν ἄλλον τρόπο. Ὅταν ἔφτασα στή Γαλλία μέ σκοπό νά γυρίσω ἕνα ἔργο μέ τή «Γενική Ἑταιρία Κινηματογραφικῶν Ταινιῶν», πρότεινα τρία θέματα. Ἐνα γιά τή Μαρία Ἄντουανέτα, ἕνα γιά τήν Αἰκατερίνη τῶν Μεδίκων καί ἕνα ἄλλο τέλος γιά τή Ζάν Ντ' Ἄρκ. Εἶχα πολλές συναντήσεις καί συνομιλίες μέ τούς ὑπεύθυνους τῆς εταιρίας μὰ τελικά δέ συμφωνήσαμε στήν ἐκλογή τοῦ θέματος. Εἶπαν λοιπόν ἄς πάρουμε τρία σπέρτα καί ἄς τραβήξουμε ἕνα. Ἐπεσα στό σπέρτο πού δέν εἶχε κεφάλι· βγήκε ἡ Ζάν Ντ' Ἄρκ.

Ἡ Ζάν Ντ' Ἄρκ ἦταν τό ὄγδοο ἔργο σας. Ἴσως θά μπορούσαμε τώρα νά ἀρχίσουμε ἀπό τό πρῶτο, τόν Πρόεδρο...

Ντ. Γύρισα αὐτό τό ἔργο σάν ἕνα εἶδος σπουδῆς καί μαθητείας. Ἐκεῖνο πού μοῦ ἄρεσε ἦταν τό φλάς μπάκ, πού ἦταν τότε μιά νέα τεχνική. Ἀλλά ἤδη ἀρχίζα νά κάνω μόνος μου τά ντεκόρ καί ἀναλάμβανα ἐπίσης νά τά ἀπλοποιῶ. Ὅχι νά τά στυλιζάρω. Μονάχα νά τά ἀπλοποιῶ. Ὅσο γιά τούς ἠθοποιούς, ἐκεῖνο τόν καιρό ὑπῆρχαν ἐλάχιστοι. Στή Nordisk δηλαδή ἦταν δύο-τρεις πού παίζαν κυριολεκτικά ὄλους τούς ρόλους τῶν γέρων καί εἶχαν γίνει εἰδικοί. Κάθε φορά πού εἶχαν ἀνάγκη ἀπό ἕνα γέρο ἔπαιρναν κάποιον ἀπό αὐτούς. Πρῶτος ἐγώ πῆρα πραγματικούς γέρους καί γριές, γιά νά ὑποδυθοῦν τέτοιους ρόλους. Σήμερα εἶναι κάτι ἐντελῶς φυσικό, ἀλλά, τότε, ἦταν τό σπάσιμο τῆς παράδοσης. Γιά τούς μικρούς ρόλους ἐπίσης πῆρα ἀνθρώπους πού συνάντησα στό δρόμο, ἀντί γιά ὀρισμένους ἄλλους ἠθοποιούς πού μοῦ πρότειναν. Διάλεξα ἀκόμα δύο ἠθοποιούς δευτέρων ρόλων πού ἦταν πολύ καλύτεροι ἀπό τούς ρουτινιέριους μεγάλους ἠθοποιούς πού μοῦ ἔδιναν. Ἐγώ ἔγραψα τό σενάριο τοῦ ἔργου, ἦταν ὁμως διασκευή ἀπό τό μυθιστόρημα κάποιου Ἀυστριακοῦ συγγραφέα, τοῦ Karl Emil Franjos.

### Ὅχι μεγάλο θέαμα

Σέ αὐτό τό φιλμ δέ βρῖσκει κανεῖς ἤδη τή σύγκρουση ἀνάμεσα στήν αὐστηρότητα καί στήν ἐπιείκεια;

Ντ. Εἶναι μᾶλλον ὑπερβολικό, αὐτό πού λέτε. Ἐν πάσει περιπτώσει, τό δραματικό στοιχείο στήν περίπτωση τοῦ Προέδρου εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος εἶναι καλός καί πολύ δίκαιος ἀνθρώπος, πού μιά μέρα μαθαίνει ὅτι μιά κοπέλα, φυλακισμένη ἐπειδή σκότωσε τό παιδί της, ἦταν κόρη του, πράγμα πού ἔως τότε ἄγνοοῦσε. Ἀπό τότε κι ὕστερα, μέσα του, διαδραματίζεται μιά μάχη ἀνάμεσα στόν πατέρα καί στόν Πρόεδρο. Τελικά, ὁ πατέρας βγάζει τήν κόρη του ἀπό τή φυλακή, φεύγει μαζί της καί μετά

σκοτώνεται. Τό μυθιστόρημα ὁμως πού χρησιμοποίησα ὡς ἀφετηρία, ἦταν ἀρκετά μέτριο. Λιγάκι μελό. Ἡ ταινία μου ἦταν ἔργο μαθητευόμενου. Στή συνέχεια ἔκανα τίς Σελίδες τοῦ βιβλίου τοῦ Σατανᾶ γιά τό ὁποῖο σᾶς μίλησα κιόλας. Ἐκεῖνο πού μπορῶ νά προσθέσω εἶναι ὅτι δούλεψα τό σενάριο κι ὅτι δέν ἔκανα τά ντεκόρ, ἀλλά συζήτησα τό ζήτημα μέ τόν ὑπεύθυνο τοῦ σχετικοῦ τμήματος στή Nordisk πού ἦταν ἐπίσης ντεκορατέρ στό θέατρο.

Τό πρῶτο ἐπεισόδιο ἀναφερόταν στόν Ἰησοῦ... πού θά τό ξαναπιάσετε κατά κάποιον τρόπο, ἀφοῦ, θά γυρίσετε τή ζωή τοῦ Χριστοῦ.

Ντ. Στήν προκειμένη περίπτωση τό ἐπεισόδιο ἀναφερόταν μονάχα στόν Ἰησοῦ καί στόν Ἰούδα. Τέλος πάντων, τό ἔργο μου γιά τό Χριστό θά εἶναι πολύ διαφορετικό, κυρίως ἐπειδή δέ βλέπω τά πράγματα ὅπως τά ἔβλεπα παλιά. Ἐκανα τό ἐπεισόδιο τοῦ Χριστοῦ κάτι σάν εἰκονογράφιση. Τό μόνο πού μπορῶ νά πῶ εἶναι ὅτι ἡ ζωή τοῦ Χριστοῦ πού θά γυρίσω δέ θά εἶναι μεγάλο θέαμα. Ὁ Σεσίλ ντέ Μίλ πέθανε... Δέ μιλάω ὁμως καθόλου μέ περιφρόνηση γιά τό Σεσίλ ντέ Μίλ, κάθε ἄλλο. Ἐκφραζε αὐτό πού ὑπῆρχε μέσα του. Καί πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι, ἂν δέ συνέβαινε αὐτό, ἡ ταινία του δέ θά εἶχε τή μεγάλη ἐπιτυχία πού εἶχε. Ἐπί πλέον, ἐκεῖνο τόν καιρό δέν εἶχαν κάνει ἀκόμα τίποτε ἀνάλογο. Σήμερα εἶναι εὐκόλο νά τόν ὑποτιμάμε, ἦταν ὁμως ἕνας μέγας σκηνοθέτης στό εἶδος του.

Ἄς γυρίσουμε τίς Σελίδες τοῦ βιβλίου τοῦ Σατανᾶ τό δεύτερο ἐπεισόδιο...

Ντ. ... Ἦταν ἐκεῖνο μέ τήν ἱερή ἐξέταση στήν Ἰσπανία. Τό τρίτο ἦταν γιά τή Μαρία Ἄντουανέτα.

Πού παρ' ὀλίγο νά τήν ξαναγυροῦσατε ἀργότερα...

Ντ. ... Καί τό τρίτο τό σχετικό μέ τήν ἐπανάσταση στή Φιλανδία.

Ἐπάρχει κανένα ἀπ' αὐτά τά ἐπεισόδια πού νά τό προτιμᾶτε περισσότερο;

Ντ. Ναί, τό τελευταῖο. Ἐκεῖ χρησιμοποίησα γιά πρώτη φορά ἕνα γκρό πλάν τῆς πρωταγωνίστριας. Δέχτηκε, ὕστερα ἀπό δικιά μου παράκληση, ἐρμηνεύοντας μιά ὀλόκληρη βαθμίδα ἀπό συναισθημάτων καί ἀλλάζοντας μιά σειρά ἐκφράσεων.

Ἦταν ἡ Κλάρα Ποντοπιντάν. Συγγενής τοῦ συγγραφέα Ἐρίκου Ποντοπιντάν;

Ντ. Δέν ἦταν ἐξ αἵματος συγγενής, ἀλλά ὁ ἄντρας της πού ἦταν γιατρός, ἦταν ἀνηψιός τοῦ Ἐρίκου Ποντοπιντάν.

Στό Φιλανδικό ἐπεισόδιο βρῖσκουμε μιά ἀπό αὐτές τίς νέες γυναῖκες πού συναντᾶμε σταθερά στίς ταινίες σας καί γύρω ἀπό τίς ὁποῖες φαίνεται πῶς ὀργανώνεται τό ἔργο σας.

Ντ. Δέν τό ἔκανα ἐπιτήδες. Κάθε φορά μέ τραβοῦσε τό θέμα. Ἐδῶ σ' αὐτή τήν ἱστορία τῆς Φιλανδίας τό θέμα μοῦ ἄρεσε πολύ: ἡ ἱστορία τῆς γυναίκας πού θυσιάζει τή ζωή της γιά τόν ἄντρα της καί γιά τήν πατρίδα της. Κι αὐτό παρόλα τά ἐναντίον της σχέδια καί παρὰ τήν ἀπειλή ὅτι θά τῆς σκοτώσουν τά παιδιά. Τελικά αὐτοκτονεῖ.

Ἦστερα κανατε τή Χήρα τοῦ πάστορα. (γαλλικός τίτλος: Ἡ τέταρτη βέρα τῆς κυρά-Μαργαρίτας)

Ντ. Εἶναι μιά ταινία πού μ' ἄρεσει πολύ. Πρῖν ἀπό κάμποσο καιρό ἐγινε στήν Κοπενχάγη μιά συγκέντρωση Δανῶν φοιτητῶν. Μέ αὐτή τήν εὐκαιρία, θά τούς παρουσίαζαν ἕνα ἀπό τά ἔργα μου καί πρότειναν νά τούς δεῖξουν αὐτό. Τό ἐκτίμησαν πολύ καί γέλασαν μέ τήν καρδιά τους στή συνέχεια. Μοῦ ἔκανε κατάπληξη.

### Ἡ χαρά σέ μελαγχολικό φόντο

Πῶς διαλέξατε τό θέμα αὐτοῦ τοῦ ἔργου;

Ντ. Ἐπρεπε νά βροῦμε ἕνα θεματάκι πού νά μπορούσαμε νά τό γυρίσουμε ἀρκετά γρήγορα. Βρῆκα λοιπόν αὐτή τήν ἱστορία — μιά ἱστορία νορβηγική — πού ἦταν πολύ ὠραία καί πού μεταφέρθηκε ἀτόφια σχεδόν στό φιλμ. Ἐπρεπε νά

βροῦμε ἐπίσης ἕνα ρόλο γιά μιά γριά 76 χρονῶν, πού πέθανε ἀμέσως μετά τό γύρισμα. Πρῖν ἀρχίσουμε ἦταν ἤδη πολύ ἄρρωστη, ἀλλά μοῦ πῆ: «μείνετε ἤσυχοι, δέ θά πεθάνω πρῖν τελειώσετε τό ἔργο». Τήν πίστεψα. Κράτησε τήν ὑπόσχεσή της. Ναί... Μ' ἄρεσε πολύ αὐτή ἡ ἱστορία μέ τούς τρεῖς νέους πάστορες, πού ὁ ἕνας τους ἔπρεπε νά παντρευτεῖ τή γριά. Ἦταν ἕνα θέμα ἀρκετά πρωτότυπο.

Καί ἦταν ταυτόχρονα μελαγχολικά χαρούμενο.

Ντ. Ναί. Εἶναι ἡ χαρά σέ μελαγχολικό φόντο.

Ἦστερα γυρίσατε μιά ταινία στή Γερμανία: Ἄγαπάτε ἀλλήλους...

Ντ. Πάει περίπου ἕνας χρόνος πού ξαναβρήκαμε τήν κόπια. Ὁ Ib Monty, ὁ διευθυντής τῆς δανέζικης ταινιοθήκης πῆγε ἕνα ταξίδι στή Ρωσία καί ἐκεῖ πέρα τοῦ εἶπαν πῶς μόλις εἶχαν βρεῖ μιά κόπια τοῦ ἔργου. Ζήτησε νά τή δει γιὰ τόν ἐνδιέφερε πολύ καί τοῦ ἔδωσαν τήν κόπια πού τώρα βρῖσκεται στό Μουσεῖο τοῦ κινηματογράφου, στήν Κοπεγχάγη, ὅπου μπορεῖτε νά τή δεῖτε. Εἶπαν στόν κ. Monty στή Μόσχα ὅτι τό ἔργο — πού διαδραματίζεται στή Ρωσία στή διάρκεια τῆς ἐπανάστασης, τό 1905 — ἦταν ἐξαιρετικά πετυχημένο σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τό στυλ καί τήν ἀτμόσφαιρα.

Δέν εἶχατε σ' αὐτό τό ἔργο Ρώσους ἠθοποιούς;

Ντ. Ναί. Ὁ Bolewslawski καί ὁ Gadarow οἱ δύο κυριότεροι ἠθοποιοί, ἦταν Ρῶσοι, καθώς καί ἡ Polina Piekowska. Ὁ Bolewslawski ἦταν ἀρκετά γνωστός. Ὁ Duwan ἦταν ἐπίσης γνωστός. Εἶχε κάνει διευθυντής στό ρωσικό καμπαρέ «Τό γαλάζιο πουλί». Ὅσο γιά τούς ἄλλους, ἦταν Ρῶσοι, Δανοί, Γερμανοί καί Νορβηγοί. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, τό ἔργο γυρίστηκε στό Βερολίνο. Ἦταν διασκευή ἐνός τεράστιου μυθιστορήματος Die Gezeichneten (πού σημαίνει πάνω κάτω «Οἱ Στιγματισμένοι»), πού χρειάστηκε νά συμπυκνώσουμε πολύ. Ἴσως ἦταν λάθος νά θέλουμε νά συμπυκνώσουμε αὐτό τό χοντρό βιβλίο γιά νά τό κάνουμε ταινία. Χρειάστηκε νά κόβουμε καί νά χτενίζουμε ἀδιάκοπα. Αὐτό δείχνει πῶς δέν πρέπει νά γυρίζουμε ταινίες τά μυθιστορήματα. Εἶναι ὑπερβολικά δύσκολο. Ὅσο γιά μένα, προτιμῶ νά χρησιμοποιοῦ θεατρικά ἔργα. Ἐπάρχει ἀκόμα μιά ἄλλη ταινία μου πού βρήκαμε πρόσφατα: τό ἄλλο γερμανικό μου ἔργο, τό Μίκαελ, πού τό γύρισα τό 1923 ἢ τό 1924.

(Τό δεύτερο μέρος τῆς συνέντευξης πού πῆρε ὁ Michel Delahaye ἀπ' τόν Carl Dreyer θά δημοσιευτεῖ στό ἐπόμενο τεῦχος. Τήν μετάφραση ἔκανε ἡ Λίτσα Μοσχολοῦλου)

Μέρες Ὁργῆς (1943)





Τό φῶς τοῦ χρόνου

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

«Ἦθελες τὴν ἡδονὴ τῆς σάρκα, δὲν ἤθελες ἀγάπη».

Τί ἤθελε ἡ Γερτρούδη;

Τί δὲν ἤθελε;

Τὴ σαρκική ἡδονή δὲν τὴν ἀρνεῖται, ἀλλὰ δὲν τῆς ἀρκεῖ. Ὁ κόσμος τῆς ἐργασίας, οἱ ζωτικές ἐπιδιώξεις, ἡ γοητεία τῶν πραγμάτων καὶ τῶν ἀνθρώπων δὲν τῆς ἀρκοῦν.

Ἡ Γερτρούδη εἶναι κουρασμένη ἀπ' τὴ θέληση τῶν ἄλλων. Ἡ θέλησή τους ἀπαιτεῖ, πρωταρχικά, τὴν ἴδια τὴν ἐπέκταση τῆς θέλησης. Ἡ ἀγάπη, τὸ μῖσος καὶ ἡ ἀδιαφορία τῶν ἄλλων ριζώνεται βαθιά μέσα στὴ θέληση τῆς θέλησης. Ἀλλὰ ἡ Γερτρούδη ἔχει ρίζες μέσα στὴν ἴδια τὴν ἀγάπη. Ὅταν, δίπλα στὸ πιάνο τραγουδᾷ τὰ λόγια τοῦ Χάινε, τὴ μουσική τοῦ Σούμαν:

«Δέ μνησικακῶ

Ἄκομη κι ἂν ἡ καρδιά μου διαλυθεῖ...»

δὲν ἀρνεῖται τὸν κόσμο. Ἐγκαρτέρηση; Πλέει ἡ καρδιά της στὴν οὐδετερότητα; Ὅχι. Ἡ καρδιά της στέκεται μέσα στὸ ἀπό-λυτο. Ἀπό-λυτο εἶναι αὐτὸ πού ἔχει λυθεῖ. Τὸ λυμένο λύνει τίς σχέσεις του μ' ὅ,τι τὸ ἐμπόδιζε νὰ λυθεῖ καὶ γίνεται λυτό.

Μέσα σέ ποιά προοπτική πρέπει νὰ στοχαστοῦμε αὐτὸ πού ἔχει λυθεῖ; Εἶναι τὸ λυμένο κάτι, τὸ βαθυστόχαστο; Σέ αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ λύσιμό του θὰ τὸ ἄφηνε νὰ πέσει στὸ βυθὸ τῶν βαθιῶν νοσημάτων. Ἡ μήπως τὸ λύσιμο τοῦ ἐπιτρέπει ν' ἀνυψωθεῖ πρὸς τὸν ἀνάλαφρο χωρὸ τῆς εὐθυμίας; Στὸν πλατωνικό μῦθο τοῦ Φαίδρου ἡ ψυχὴ λικνίζεται στίς οὐράνιες σφαῖρες πάνω στὸ φτερωτὸ ἄρμα της, γυρνεύοντας νὰ ζήσει μυριάδες φορές πῶς ἀνάλαφρα.

Λέγοντας λυμένο ἐννοῶ ἀντίθετα αὐτὸ, πού, ὅταν λύνεται, κατοικεῖ τὴν καρδιά τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου. Τότε τὸ λυμένο θὰ πῆγαζε ἀπ' τὴν ἐπίλυση ὅχι κάποιου προβλήματος, ἀλλὰ μιᾶς ἀπό-λυσης. Μέσα σέ αὐτὴ τὴν προοπτικὴ μᾶς τὸ δείχνει ὁ Ντράγιερ. Αὐτὸ πού λύνει τίς σχέσεις του ἀπολύεται ἀπ' τὸ σχετικό, δηλαδή ἐξαπολύεται πρὸς τὸ μὴ σχετικό.

Ὅμως, θὰ ἀναρωτηθοῦμε αὐτόματα πῶς εἶναι δυνατό ἡ Γερτρούδη, ἓνα πλάσμα πού δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴ θέληση, νὰ λύνει τὸ εἶναι της ἀπ' τοὺς ἄλλους; Ποιὰ δύναμη κινεῖ αὐτὴ τὴν ἐξαπό-λυση; Ἡ Γερτρούδη λύνει τίς σχέσεις της μὲ τοὺς ἄλλους, ἐνῶς ἐκεῖνοι τὴν ἔχουν ἤδη ἀπολύσει ἀπ' τὴ σχετικότητα. Κι αὐτὸ εἶναι δυνατό, μόνο καὶ

μόνο γιατί ἡ ἴδια ἔχει λυθεῖ, πρὶν ἀποφασίσει νὰ λύσει. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἔρχεται ἀπὸ τὴν καρδιά τοῦ ἀπόλυτου. Ἡ ἀπό-λυσή της εἶναι αὐτὴ πού τὴν παράγει ὡς ἄτομο πού λύνει τὴν καρδιά της ἀπὸ τίς καρδιές τῶν ἄλλων. Γι' αὐτὸ κι ἡ δικὴ της καρδιά δὲ μνησικακεῖ, ἀκόμη κι ὅταν δια-λυθεῖ. Ὁ ἐρχομὸς της ἀπὸ τὸ ἀπόλυτο εἶναι ἡ διάλυση τῆς καρδιάς της. Στὴ σκηνὴ τοῦ τραγουδι-οῦ λιποθυμᾷ. Τῆς λύνονται τὰ γόνατα, καθὼς λέμε. Ἡ λιποθυμία-διάλυση εἶναι ὁ ἐρχομὸς της, ὅχι ὡς τίμημα τοῦ ἀπόλυτου, ὅχι ὡς ὑλοποίηση κάποιας χριστιανικῆς θυσίας, ἀλλὰ ὡς διάλυση τοῦ θυμικοῦ μέσα στὸν ὕπνο τῆς καρδιάς. Γι' αὐτὸ ἡ λιπο-θυμία της δὲν εἶναι οὔτε εὐ-θυμία οὔτε δυσ-θυμία. Λέγοντας ὕπνο δὲν ἐννοῶ τὸ λήθαργο. Ἐννοῶ τὴ σιγαλιά τῆς φωνῆς καὶ τῆς καρδιάς. Ἡ σιγαλιά εἶναι στὸ φίλμ ψιθυρὸς καὶ γλώσσα τοῦ ὕπνου. Ὁ ψιθυρὸς δὲν εἶναι τὸ ὄνειρο. Ὁ ψιθυρὸς εἶναι σιγανὴ φωνὴ πού οὔτε στὴ λήθη τοῦ ὄνειρου ἀπαντιεῖται, ἀλλ' οὔτε καὶ στὴ βραδύτητα τοῦ ξύπνιου. Τὸν ψιθυρὸ καὶ τὴν οὐσία του τὸν συναν-τᾶμε στὴ σκηνὴ πού ἡ Γερτρούδη παρακαλεῖ τὸν ἐραστή της νὰ τῆς παίξει στὸ πιάνο ἓνα νυχτερινὸ τοῦ Ντεμπυσύ. Διατυπώνει ἄραγε ἐδῶ κάποια θέληση γιὰ κάποιο πνευματικὸ σκοτάδι; Τὸ ἀντί-θετο: μέσα στὸν ψιθυρὸ μιᾶ ὁ ψιθυρὸς τῆς γλώ-σσας τῆς καρδιάς, δηλαδή ἡ μυστικὴ πηγὴ τῆς γλώσσας.

Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, Χορός πρὸς τὸν Οἰδίποδα:

«Ἔτσι νὰ προσευχηθεῖς...

Μέ σιγανὴ φωνή, μόνο μέ ψιθυρο!»

Ὁ ψιθυρὸς ἀπολύει τὴ Γερτρούδη πρὸς τὸ λυμένο, πού ἤδη ὅμως ἀγρυπνᾷ γλυκὰ μὲς τὴ σιγαλιά κι ἔρχεται πρὸς τὴν καρδιά της. Στὸν Ντράγιερ σιγα-λιά δὲ σημαίνει ἀφωνία καὶ ὕπνηλία. Μέσα της ἡρεμοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα πού, λύνοντας τὴ Γερ-τρούδη ἀπὸ τὸ λήθαργο (λήθαργος λήθη ἀγογγί-τα), τὴν κρατοῦν λυτὴ στὴ μέση τους. Αὐτὴ ἡ λύση εἶναι ἡ γαλήνη.

Πῶς εἶναι ὅμως δυνατό αὐτὸ πού ἔχει λυθεῖ κι ἐξαπολυθεῖ νὰ ἡρεμεῖ μέσα στὴ γαλήνη;

Πῶς μπορεῖ ἡ ἐξαπόλυση νὰ ἔναι γαλήνια μέσα στίς καταγίδες τῆς ζωῆς;

Ποιὰ εἶναι ἡ γλώσσα τῆς ἀπόλυτης γαλήνης, δηλαδή τῆς γαλήνης πού ἔχει ἀπολυθεῖ ἀπὸ κάθε καρδιά; Ὑπάρχει κάποια γαλήνη ἔξω ἀπ' τὴν καρδιά μας;

Gertrud

Δανία (1964-65)

Σεν: Κάθλ Ντράγιερ ἀπὸ τὸ θεα-τρικὸ ἔργο τοῦ Χιάλμαρ Σέντερ-μπεργκ. Φωτ: Χένινγκ Μπέν-τσοεν. Ντεκ: Κάι Ράς. Μουσ: Γι-έργκεν Γέρσιλντ. Μοντ: Ἐντιν Σλύσελ. Πρωτ: Νίνα Πένς Ρόντε (Γερτρούδη), Μπέντ Ρότε (Κά-νινγκ, ὁ ἀντρας της), Ἐμπε Ρόν-τε (ὁ ποιητὴς Γκάμπριελ Λίν-τμαν), Μπάαρντ Ὁβε (ὁ μουσι-κὸς Ἐρλαντ Γιάνσον), Ἀξελ Στρέμπαῦ (ὁ δρ. Μύγκρεν). Παρ: Παλάντιουμ, Κοπεγχάγη. Διανομή: Γ. Μητρόπουλος. Διάρκεια: 115'



Ἐρωτήματα, πού γιὰ νὰ λυθοῦν, πρέπει νὰ καταλύσουν τὴν θορυβώδη γλώσσα τῆς ὀποιου-δήποτε αἰσθητικῆς (ἢ ἄλλης) ἀνάλυσης, ἡ ὁποία ἀποκορβεῖ ἀναπόφευκτα τὸ λυμένο.

Στὴ «Γιορτὴ εἰρήνης» ὁ Χαϊλντερλιν λέει:

«Τοῦ πεπωμένου νόμος εἶναι ἐτοῦτο, ὅτι ὅλοι τοῦ ἑαυτοῦ τους ἐμπειρία ἔχουν, Κι ὅτι ὅταν ἡ σιγαλιά ἐπιστρέφει εἶναι κι αὐτὸ μιὰ γλώσσα.» (στίχος 83-84)

Ἡ σιγαλιά εἶναι γλώσσα. Ἡ γλώσσα εἶναι πηγὴ τῆς ἐμπειρίας πού ἔχουμε ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας. Ἡ Γερτρούδη ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ ψιθυροῦ. Οὔσα ἐξαπολυμένη μέσα στὴν καταιγίδα τῆς ἀπόλυτης ἐμπειρίας παραμένει νηφάλια, στὸ μέτρο πού ἡ καρδιά της ἀπολύεται πρὸς τὴ σιγαλιά. Ἡ σιγαλιά ὡς γλώσσα τὴ στρέφει πρὸς τὸν ψιθυρὸ, ὁ ὁποῖος τὴν ἐξαπόλυσε πρὸς τὴν καταιγίδα. Μὰ ὁ ψιθυρὸς τῆς σιγαλιᾶς εἶναι ἀπό-λυτη ἐμπειρία κι ἔρχεται ἀπὸ τὸ χρόνο τῆς καρδιάς, πού ἀγρυπνᾷ μὲς τὴν καταιγίδα. Ὁ χρόνος εἶναι τὸ ἀπόλυτα σιγανὸ καὶ τὸ ἀπόλυτα λυμένο. Δὲν ἐννοῶ οὔτε τὸ χρόνο τῶν ρολογιῶν, οὔτε τὸν ὑποκειμενι-κὸ χρόνο, ἀλλὰ ἐκεῖνον πού λύνει σιγανὰ τὴ Γερτρούδη καὶ τὴν καθιστᾷ πῶς χρονικὴ ἀπ' τὸ χρόνο, στὸ μέτρο πού ἡ καρδιά της μιᾶ ἀπὸ τὴν καρδιά τῆς καρδιάς του. Ἀπὸ ἐδῶ πηγάζει τὸ καταιγιστικὸ φῶς τῆς ζωῆς της: ἡ παιδικότητα, ἡ ὠριμότητα, τὰ γηρατεῖα. Αὐτὰ πού προὔπηρξαν, αὐτὰ πού ὑπάρχουν, αὐτὰ πού θὰ ἐπιστρέψουν.

Γλώσσα τοῦ χρόνου: γλώσσα τῆς καρδιάς.

Τὸ νὰ λύσουμε μιὰ σχέση (ἐρωτικὴ ἢ ἄλλη) εἶναι ἓνα βίωμα, πού τὸ μετροῦν τὰ ρολογια ἢ τὰ ὑποκείμενα.

Τὸ νὰ καταλύουμε τὸ σχετικό καὶ νὰ γυρίσουμε γαλήνια στὴν καταιγίδα τῆς παιδικότητας, τῆς ὠριμότητας καὶ τῶν γηρατειῶν εἶναι μιὰ ἀπόλυτη ἐμπειρία. Ἀπόλυτη εἶναι ἐκεῖνη ἡ ἐμπειρία πού ἔχουμε γιὰ τὸ λυμένο, ὅταν αὐτὸ καταλύσει τίς πλευρὲς καὶ τίς ἄκρες τῆς σχέσης, ἀφήνοντάς την νὰ ἀυξηθεῖ, δηλαδή νὰ λυθεῖ ἀκόμη περισσότερο. Τέτοιες ἐμπειρίες λύνονται ἀπὸ τίς πλευρὲς τῆς καρδιάς μας καὶ, σάν νόμοι, μᾶς προσεγγίζουν. Ἡ προσέγγιση ἐδῶ λέγεται «Γερτρούδη». Πράγμα πού σημαίνει ὅτι τὸ φίλμ δὲ μιᾶ γιὰ τὸ φῶς τοῦ χρόνου, ἀλλὰ ὅτι τὸ φῶς τοῦ χρόνου ἐξαπολύει τὸ φίλμ πρὸς τὴ δικὴ μας καρδιά. Γι' αὐτὸ τοῦτα τὰ δωμάτια τοῦ φωτός, αὐτοὶ οἱ καθρέφτες τῆς ἐνάρ-γειας, αὐτὴ ἡ ἐγγύεια τῶν προσώπων, ἡ ἐκλειψὴ τους μέσα στὸ σκοτεινὸ καὶ τὸ φωτεινὸ. Τὸ λυμένο ἐπιστρέφει στὸν ἐξαπολυτὴ του.

Ἡ παιδικότητα προὔπηρξε.

Ἡ ὠριμότητα ὠριμάζει.

Τὰ γηρατεῖα φεγγοβολοῦν.

Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, Χορός:

«Νὰ ἴσαι ἀγέννητος; Κανένα πνεῦμα δὲ στοχάστηκε ὑψηλότερα Ὅμως τὸ δεύτερο εἶναι τοῦτο: Γοργὰ νὰ ἐπιστρέψεις στὴν πηγὴ».

## Ἡ ἀξεπέραστη μή-ἀμοιβαιότητα

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

Μάταια προσπαθοῦμε νά ἀνταλλάξουμε μιά ματιά μέ τή Γερτρούδη. Καθώς μιλάει μέ τό σύζυγό της, μέλλοντα ὑπουργό, ἢ μέ τόν πρῶν ἑραστή της, καθιερωμένο πιά ποιητή, τό βλέμμα της εἶναι σχεδόν πάντα στραμμένο πρὸς ἀσαφή κατεύθυνση, πρὸς κάποιο σημεῖο ἔξω ἀπό τό κάδρο. Κι ὅταν ἀκόμα βρισκεται μέ τόν τωρινό ἑραστή της, τό βλέμμα της προσηλώνεται μέ ἀνυπομονησία πάνω στόν ταλαντοῦχο μουσικό. Αὐτή ἡ ἀδυναμία, τοῦ θεατῆ νά βλέπει χωρίς νά βλέπεται, αὐτή ἡ ὀδυνηρή ἀντανάκλαση τοῦ βλέμματός του ὑπονοεῖ καί τήν ἀδυναμία τῆς Γερτρούδης νά λειτουργήσει ὡς πρὸς τήν (ἀξεπέραστη) μή-ἀμοιβαιότητα τῶν σχέσεων «ἄντρα» - γυναίκας», ὅπως αὐτές προβλέπονται ἀπό τό δυτικό πολιτιστικό μόρφωμα.

Χωρίς νά θεωροῦμε, ὅτι τό σημαῖνον «ἄντρας» ἢ «γυναίκα» δηλώνει τό ἴδιο σημεινόμενο γιά τίς διάφορες ἐποχές ἢ τίς διάφορες κοινωνικές ομάδες, ἐντούτοις στό ὄνομα μιάς νόμιμης γενίκευσης, ὑποστηρίζουμε ὅτι ἡ πολιτιστική παρουσία τοῦ ἄντρα (καθ)ῶρίζεται καί ὑλοποιεῖται ἀπό τήν ἰκανότητά του καί τή δυνατότητά του νά ἐνεργήσει ἢ νά κάνει κάτι σέ αὐτούς πού ἔρχονται σέ σχέση μαζί του. Ὁ ἄντρας θεᾶται στή διάσταση τῆς ἐξουσίας, τῆς δυνατότητας, οἱ ὅποιες τελικά ἐπιβάλλονται σέ συνεχή δοκιμασία γιά νά ἐπιβεβαιωθοῦν. Ὁ ἄντρας ἀναλώνεται στήν ἐξωτερικότητα, γιά νά τυνώσει τήν εὐθραυστη, ἐσωτερικότητά του. Ἀντίθετα ἡ γυναίκα (περι)ῶρίζεται ὡς πεδίο, ὅπου μποροῦν νά ἐξασηθοῦν καί νά δοκιμαστοῦν κάποιες ἰκανότητες. Ἡ γυναίκα θεᾶται στή διάσταση τῆς ἐκμετάλλευσης<sup>1</sup>, τοῦ μετασηματιζόμενου ὑλικοῦ. Ἔτσι δέν ὑποχρεώνεται νά ἀποδείξει τήν παρουσία της· παρουσία συνήθως χωρίς ἀπαιτήσεις καί σπάνια ἐκθαμβωτικῆς λάμψης.

Ὀπωσδήποτε τό ἀπλουστευμένο αὐτό σχῆμα δέν ἰσχύει στόν ἴδιο βαθμό, στίς διάφορες δυτικές κοινωνίες, στίς διάφορες ἱστορικές στιγμές καί οὔτε ἐπιβλήθηκε (καί ἐπιβάλλεται) χωρίς ἀντιστάσεις καί ἀμφισβητήσεις. Ἄν τό σχῆμα προβλέπει «ρόλους» καί τυποποιημένες συμπεριφορές δέν ἐμποδίζει τό παιχνίδι, τή στρατηγική πονηριά, τήν ὑπονόμηση. Εἶναι λοιπόν τό σχῆμα μιά ἀρένα,

ὅπου τό παιχνίδι μεταλλάσσεται, χωρίς ὅμως νά ξεπερνάει ὀρισμένα ὄρια. Κι ἂν σέ πρώτη ματιά φαίνεται ὁ ἄντρας κύριος τοῦ παιχνιδιοῦ, μιά δεύτερη παρατήρηση θά ἀποκάλυπτε, πῶς τό παιχνίδι δέν κριθῆκε: ἡ μή-ἀμοιβαιότητα εἶναι θεσμοθετημένη καί πέρα ἀπό αὐτή δέ μένει παρά ἡ ἀβεβαιότητα τοῦ πάθους.

Ἄπ' ὅ,τι τόν πληροφορεῖ ἡ ταινία<sup>2</sup> καί ἀπ' ὅ,τι βλέπει ὁ θεατῆς διαπιστώνει, ὅτι ἡ Γερτρούδη ὑπῆρξε «καλλιτεχνικό ταλέντο» καί διέθετε ἐκθαμβωτική παρουσία, ἡ ὁποία δέν ἔσβησε ἀκόμη. Ἡ Γερτρούδη ἔχει τό χάρισμα τῆς προσωπικῆς ἀκτινοβολίας καί ζεῖ μέ τή λαχτάρα καί τήν ἀπαιτήση τῆς εὐτυχίας.

Ἡ σχέση μέ τόν ἄντρα της περιορίζεται στή συνύπαρξη, τήν κατανόηση καί τήν ἀνοχή. Καθώς συζητοῦν δέν ἀνταλλάσσουν κανένα βλέμμα, ἀκίνητοι καί οἱ δύο στόν καλοβαλμένο διάκοσμο τοῦ σπιτιοῦ ἐκφέρουν τίς καλοαρθρωμένες, καλοζυγισμένες φράσεις τους, μιλώντας γιά τά πάθη τους· λές καί οἱ ἴδιοι δέν τά ζοῦν καί ἔτσι μποροῦν νά τά ἀναλύσουν σάν ἀντικείμενα<sup>3</sup>. Ἐπίσης οἱ φανερά τεχνητοί φωτισμοί τῶν κάδρων τείνουν νά καταδείξουν τίς τυπικές σχέσεις. Τά σώματα τῶν δύο συζύγων ἔχουν περιοριστεῖ στή διατύπωση επιχειρημάτων καί μαζί μέ τά «καλόγουστα» ἀντικείμενα, δοξάζουν τήν ἀνία τῆς τάξης καί κανονικότητας.

Ὁ ποιητής μετά τήν κραυγαλέα ἱεροτελεστία καί ἀφοῦ δημόσια ἀπαρνέεται τήν ποιητική του (δι)αίσθηση στό ὄνομα τῆς ἀνωτερότητας τῆς σκέψης, προσπαθεῖ νά κατανοήσει τήν αἰτία τῆς ἀτυχίας του μέ τή Γερτρούδη. Μέσα ἀπό τόν καθρέφτη, πού τῆς χάρισε, θά ἀνατρεῖξει μαζί της στίς ἀναμνήσεις καί τά εἶδωλα, καί στό τέλος μέ τό κλάμα θά παραδεχτεῖ τήν ἀσκοπη θυσία του γιά τήν ποιητική δημιουργία, τή στενοκέφαλη διάκριση «ἔργο» καί «ζωή», τήν ἀπλοϊκή ἐπιλογή ἀνάμεσα στά δῆθεν δύο.

Ἡ Γερτρούδη μέ τόν ἑραστή της στόν ἀνοιχτό χώρο ἢ στό φωτισμένο «φυσικά» δωμάτιο, μιλάει μέ τό σῶμα της καθῶς τοῦ ἐξομολογεῖται τό ὄνειρό της ἢ τόν προκαλεῖ στήν «τρέλα τῆς φυγῆς». Τό βλέμμα της λούζει τό νεαρό μουσικό καί ἡ αἰσθησι-

ακή της συμπεριφορά ἐπιβεβαιώνει τόν πόθο πού τήν ἐνεργοποιεῖ.

Μετά τό θρίαμβο τοῦ ποιητῆ, ἡ Γερτρούδη μπροστά στό χαλί τοῦ τοίχου, πού ἀντικειμενοποιεῖ τό ὄνειρό της<sup>4</sup>, μόνη ἐνώπιον τῶν ἀντρῶν θά λιποθυμήσει στήν ἐπανάληψη τῆς ἀποτυχίας μέ τό ἄλλο φύλο. Ὑστερα ἀπό τό τραγούδι τό σῶμα της βιολογικά πιά δέ θά ἀντέξει καί σέ αὐτή τήν ἀπογοήτευση.

Ἡ Γερτρούδη ἔζησε μέ ἕναν ἄντρα, πού δέν ἀγάπησε, χώρισε μέ τόν ἑραστή της γιά μιά φράση γραμμένη σέ ἕνα ἀπόκομμα χαρτιοῦ, προδίνεται ἀπό ἕνα νεώτερό της τόν ὁποῖο ἐμπιστεύτηκε μέ «ἐξοργιστική» ἀφέλεια. Ἐμφανίζεται λοιπόν σάν μιά ἀπελπισμένη περίπτωση τῆς μή-ἀμοιβαιότητας ἢ ἕνα σύμ-πτωμα τῆς ἔλλειψης ἰσορροπίας ἀνάμεσα στόν «ἄντρα» καί τή «γυναίκα». Ἀναζητήσε μέ εἰλικρίνεια, καθαρότητα ἀλλά καί ἀπλοϊκότητα, τό δόσιμο χωρίς ὄρους, τήν αἰσθησιακή καί ψυχική συγχώνευση τῶν ἐρωτευμένων προσώπων, τήν ἔνωση σέ μιά μυσταγωγία ἐρωτική... ἐκεῖ πού εἶχε τίς λιγότερες πιθανότητες ἐπιτυχίας, μιά καί οἱ ἄντρες ἔχουν δοθεῖ στή δημιουργία, στήν πάλη μέ τήν αἰωνιότητα, τό πόθο τῆς ὑστεροφημίας. Καί ἡ στρατηγική τῆς ἀθωότητας καί τῆς εἰλικρίνειας πού υἰοθέτησε δείχνει πῶς ἀγνοεῖ ὅτι ὁ ἔρωτας θέλει καί πονηριά, ὑπολογισμό καί κρυψίνια.

Τό πολιτιστικό σχῆμα ἄντρας-γυναίκα δέ νικεῖται· ἐπιβάλλεται ὡς ἀνυπέβλητο ἐμπόδιο καί

οἱ Ἐπιλογές τῆς Γερτρούδης ἦταν ἀτυχεῖς, ἐπειδή δέν ὑπολόγισε τή σκληρότητά του. Ἡ τόσο ποθητή εὐτυχία της ἦταν προκαταβολικά καταδικασμένη καί ὑπονομευμένη.

Ὁ Κ. Ντράγιερ ἐμφανίζεται ἄτεγκτος, ὀξυδερεκής, διεισδυτικός καί αὐστηρός καθῶς ἀντιπαραθέτει τή Γερτρούδη μέ τό αἰσθητικὸ πολιτιστικὸ δεδομένο, μόνο πού στό τέλος τῆς ταινίας ἐνδίδει καί αὐτός στήν εὐκολη καί ἀντροκρατική λύση τῆς γυναίκας: ἡ Γερτρούδη θά φύγει στό Παρίσι, γιά νά συμμετάσχει σέ μιά ομάδα ψυχιάτρων-ψυχαναλυτῶν. Λύση, πού σήμερα<sup>5</sup> μοιάζει τυποποιημένη καί φανερά μέσα στήν παράδοση τοῦ Λόγου, τῆς θετικῆς γνώσης, τῆς γενικευμένης θεραπευτικῆς καί παιδαγωγικῆς τῶν δυτικῶν κοινωνιῶν. Ἡ Γερτρούδη μπαίνει καί αὐτή στό Λόγο τῆς Θεωρίας, τό Λόγο τῶν ἀντρῶν καί περιορίζεται στήν «ἀπλή φιλία» καί τή μοναξιά. Στό τέλος τά ἄσπρα της μαλλιά συναγωνίζονται τό ἄσπρο τῶν τοίχων καί προμηνύουν τό ἄσπρο μνημεῖο τοῦ τάφου καί κάποιοι στίχοι δέ φτάνουν νά καθιερώσουν τόν ἔρωτα σάν μοναδική δύναμη. Ὁ Κάρλ Ντράγιερ ἐνέδωσε. Πάντως θά ἔταν δύσκολο καί γι' αὐτόν νά ξεφύγει ἀπό τό πολιτιστικό σχῆμα. Ὡστόσο, ὄλες οἱ ἀρετές ὀφείλονται σέ αὐτόν, καί ὄλα τά ἐλαττώματα στή λεγόμενη δυτική κουλτούρα.

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

1. Ἀκραῖα παραδείγματα: ἡ γυναίκα-βαστάζος κοσμημάτων σάν βιτρίνα τοῦ πλούτου τοῦ ἄντρα· ἡ γυναίκα-σῶμα, σάν ἐνδειξη τοῦ καλοῦ γούστου τοῦ ἄντρα... Στήν Εὐρωπαϊκή ζωγραφική ἡ γυμνή γυναίκα συμμετέχει στή συλλογή γυναικῶν καί ἀντικειμένων. Ὁ κινηματογράφος ἐπέβαλε τή γυναίκα-ἱερό τέρας ἢ προσώθησε κυρίως τόν ἥρωα-ἄντρα.

2. Ἀπό τίς συζητήσεις μέ τόν ποιητή καί τό φίλο της πού ἐνδιαφέρεται γιά τήν ψυχιατρική καί τήν ψυχανάλυση.

3. Ὁ σύζυγος καί τήν πιό δύσκολη στιγμή τῆς σχέσης τους θά συζητηθεῖ, καί ἡ ἀπόγνωση δέ θά τόν παρασέρνει σέ κανένα οὐρλιαχτό.

4. Τό ὅτι κατασπαράσσεται γυμνή ἀπό σκυλιά.

5. Ἀναμφίβολα, γιά τήν ἐποχή πού τοποθετεῖται ἡ «δράση» τῆς ταινίας, τό ταξίδι τῆς Γερτρούδης εἶχε χαρακτῆρα ἀνατρεπτικό. Ἐπίσης ἡ ὄλη τοποθέτηση στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα ἐπιτρέπει στόν Κάρλ Ντράγιερ νά στηρίξει ἕνα λόγο πού σήμερα μπορεί νά χαρακτηριστεῖ «φιλολογικά (ἀσκοπα;) φορτισμένος». Εἶναι ἡ δύναμη τῆς εἰκόνας πού τελικά ἀναρρεῖ τή φιλολογικότητα τοῦ λόγου καί ἐπιτρέπει στόν Κάρλ Ντράγιερ νά ξεφύγει ἀπό τό δίλημμα τοῦ μοντέρνου ἢ/καί τοῦ παραδοσιακοῦ.



**Amor Omnia**  
(6 παρατηρήσεις)  
του Μανόλη Κούκιου

«Καί ποιός θά πίστευε αὐτοί μου οἱ  
στίχοι πώς λέν ἀλήθεια,  
Ἄν τίς χάρες σου ὄλες εἶχαν;  
Μά ὁ Θεός τό ξέρει εἶναι σάν τάφος  
Πού κρύβει τή ζωή σου καί δέ δείχνουν  
Παρά μισό τόν ὄμορφο ἐάντ' σου».  
(Shakespeare, Σονέτα, XVIII,  
Μτφρ. Μαν. Μαγκάκη, Ἀθήνα, 1911, σελ. 34)

1. Ὁ ἔρωτας διαπερνᾷ τή *Γερτρούδη*. Ἐρωτας τῶν σωμάτων καί τῶν βλεμμάτων, στήν παρουσία ἢ τήν ἀνάμνηση, τοῦ μυαλοῦ καί τῆς ψυχῆς, μέ τό σιωπηλό λυγμό ἢ τό φωναχτό πάθος. Ἐρωτας — θέμα τῆς ταινίας, ἄν μέ «θέμα» καταλαβαίνουμε ὄχι ἀπλά μιά νοηματική ἐνότητα πού κυκλοφορεῖ καί καταναλώνεται στήν ἀνάγνωσή μας, ἀλλά τή συστοιχία πού παράγει καί διανέμει τά νοήματα αὐτά σύμφωνα μ' ἕνα συγκεκριμένο μηχανισμό. Ὅμως καί κάτι παραπάνω ἀπό θέμα: κλειδί γιά τήν κατανόηση τῆς ἰδιαίτερης ντραγιερνῆς πρακτικῆς.

2. «Αἰσθηματική» λοιπόν ταινία ἡ *Γερτρούδη*; Μόνον ἐφόσον μένουμε ἀφημένοι στά παιχνίδια τοῦ μύθου τῆς: ὁ ἔρωτας (γιά τό σύζυγο) πού 'χει πιά σβήσει, ὁ ἔρωτας (γιά τό μουσικό ἔραστή) πού φροντῶνει, ἀλλά καί προδίνεται, ὁ λησμονημένος ἔρωτας (γιά τόν ποιητή), ὁ νέος ἔρωτας πού ἀχνοφαίνεται (ὁ γιατρός, τό Παρίσι, οἱ σπουδές). Νά πού ἡ ταινία κυλάει ἀφηγηματικά πάνω στά γνόριμα μονοπάτια τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος καί θεάτρου, ἀλλά κι αὐτοῦ ἀκόμα τοῦ «αἰσθηματικοῦ» χολυγουντιανοῦ φίλμ. Μένει νά διερευνηθεῖ, ἄν ἡ κατασκευή τῆς ὀλοκληρώνεται πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση.

3. Ἀπό τά πιό φανερά ἐμπόδια γιά τήν ὀλοκλήρωση τῆς *Γερτρούδης* πάνω σ' ἀχνάρια τῆς «αἰσθηματικῆς» ταινίας εἶναι ὁ μετασχηματισμός τοῦ κλασικοῦ σκηنيκοῦ παιχνιδιοῦ πού ἐπιχειρεῖται ἐδῶ. Σύμφωνα μέ τό παιχνίδι αὐτό, οἱ θέσεις καί οἱ κινήσεις, οἱ λόγοι καί οἱ ματιές: (α) ἀναδιπλασιάζουν τίς σχέσεις πού τά πρόσωπα ἤδη κατέχουν μέσα στή μυθοπλασία, ὑπογραμμίζουν δηλαδή τίς σχέσεις αὐτές «διογκώνοντας» τίς σημασίες τους καί, συγχρόνως, φορτίζουν ψυχολογικά τά πλάνα, καί (β) «κλείνουν» συμβολικά τόν ἤδη κλειστό νοηματικά θεατρικό χώρο, προσφέροντάς τον ἔτσι, τελικά, σάν θέμα-ἀντικείμενο στόν θεατή-ὑποκείμενο πού παράλληλα παράγεται ἀπέναντί του. Ἐδῶ, ὅμως, ἡ πρακτική τοῦ Ντραγιερ, δουλεύοντας μέ τό σῶμα τῶν ἠθοποιῶν, τήν ἐκφορά τοῦ λόγου, τό φῶς καί τό νεκρό, καταφέρνει: (αα) Νά ἀπαλείψει τήν ὑπογράμμιση τοῦ θεατρικοῦ

διαλόγου, νά τόν ἀδειάσει ἀπό κάθε περίσσεια νοήματος, ἄρα, καί ψυχολογική φόρτιση, μεταφέροντας ἔτσι τό κέντρο τοῦ δράματος, πού παίζεται στή σκηνή, πέρα ἀπό τίς μυθοποιημένες σχέσεις τῶν προσώπων, πρὸς τίς καινούριες, συμβολικές σχέσεις πού προβάλλουν μέσα ἀπό τήν πρακτική αὐτή. (ββ). Νά ἐμποδίσει τό κλείσιμο τοῦ σφαιρικοῦ σύμπαντος τῆς θεατρικῆς σκηνῆς (χαρακτηριστικό παράδειγμα τά παράξενα ἐκεῖνα βλέμματα τῆς *Γερτρούδης* πρὸς τά «ἔξω», πρὸς κάποιο χώρο οὐσιαστικά «ἐκτός-σκηνῆς», πού τόσο βοηθᾷ τήν ψυχολογική ἀποφόρτιση τοῦ πλάνου), κι ἀκόμα περισσότερο: νά ἀπειλήσει τήν ἤδη συντελεσμένη στό ἐπίπεδο τοῦ μύθου σφαιρικότητα, καθώς ἀπό τή μιά μεριά τῆς στερεῖ τή μορφική τῆς ὀλοκλήρωσῆ καί ἀπό τήν ἄλλη τῆς ἀντιθέτει τά καινούρια νοήματα πού παράγονται πάνω στή σκηνή.

4. Θεμελιακός, στά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ μετασχηματισμοῦ, εἶναι ὁ ρόλος τοῦ κεντρικοῦ προσώπου-μοχλοῦ τῆς κίνησης τοῦ ἀφηγήματος καί κέντρου, ὅπου συγκλίνουν ὅλα τά νοήματα τῶν αἰσθηματικῶν σχέσεων. Ἡ *Γερτρούδη* λοιπόν εἶναι αὐτή πού ὀφείλει, σύμφωνα μέ τό κλασικό παιχνίδι, νά δανείσει δίχως ὄρους τό σῶμα τῆς στήν ταινία-ἀντικείμενο καί μαζί νά παζαρέψει πονηρά τό βλέμμα τῆς μέ τό θεατή-ὑποκείμενο, ἔτσι ὥστε νά ὀλοκληρωθεῖ ἡ κατασκευή τῆς ταινίας πάνω στό μοντέλο τοῦ «αἰσθηματικοῦ» εἶδους (πβλ. τό *Γράμμα μιάς Ἀγνωστης* τοῦ Ὀφυλς, ὅπου ἡ διαδικασία αὐτή φτάνει σέ τέτοιο βαθμό τελειότητας, πού μπορούμε νά μιλάμε γιά ἕνα πραγματικό «αἰσθηματικό» ἀριστούργημα). Ὅμως καί πάλι δέ θά τηρηθοῦν οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ. Ἡ *Γερτρούδη* θά παζαρέψει ἐπίμονα τό σῶμα τῆς, ἐνῶ θά ἀρνηθεῖ πεισματικά τό βλέμμα τῆς, γεμίζοντας δυσφορία καί στέρηση τό θεατή τῆς, πού δέν μπορεῖ νά βυθιστεῖ καί ν' ἀπολαύσει τό θέαμα-ἀφήγημα τοῦτο, παρά μόνο ἐφόσον ἀποδεχτεῖ τούς ὄρους τῆς ἡρωίδας. Καί οἱ ὄροι αὐτοί δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τήν ἀναγνώριση αὐτοῦ πού ἀκριβῶς διαδραματίζεται πάνω στή σκηνή (βλ. παρατήρηση 3). Στή θέση τῆς ἀσφάλειας πού τοῦ παρέχει τό «αἰσθηματικό» μοντέλο, ὁ θεατής ἀναγκάζεται νά ἀνακαλύψει ἔντρομος πώς βρῖσκεται ἀντιμέτωπος μέ μιά Γυναίκα-ὑποκείμενο, μέ τήν ὁποία εἶναι ἀδύνατο νά ταυτιστεῖ, τουλάχιστον μέ τόν τρόπο πού ἔξερε.

5. Ἡ ὑπόγεια αὐτή δουλειά τοῦ Ντραγιερ πάνω στό ἀρχικό (μυθιστορηματικό, θεατρικό) ὕλικό του ἔρχεται κάποια στιγμή κυριολεκτικά στήν ἐπιφάνεια. Πρόκειται βέβαια γιά τήν τελευταία σεκάνς, ὅπου ἀνακαλύπτουμε τή *Γερτρούδη* νά γερονάει

βαδίζοντας πρὸς τό θάνατο, σοφή καί μόνη. Στήν παράξενα αὐτή φωτισμένη θεατρική σκηνή (οἱ φωτισμοί συμπαραδελώνουν ἔντονα κάποια πνευματικότητα, μέ τήν καθαρότητα πού μόνο ἡ ὄριμη συνείδηση ἐπιτρέπει), ὅπου ἡ ἡρωίδα, μετά ἀπό μιά σαφή τομή στό χώρο καί τό χρόνο τῆς ἀφήγησῆς, συναντᾷ τόν τελευταῖο (;) τῆς ἀγαπημένο, ἡ ἀντίθετη κίνηση, πού μᾶς σπρώχνει μακριά ἀπό τό αἰσθηματικό δράμα, κορυφώνεται καί μαζί φτάνει σέ ἕνα τέλος. Στή θέση τῆς συγκινητικῆς ἀναπόλησῆς μιάς ἐποχῆς ἐρώτων (σύμφωνα μέ κλασικό πλαίσιο), συναντᾷ τήν εἰκόνα τοῦ θανάτου πού πλησιάζει. Καθώς οἱ σκηنيκοί φραγμοί τοῦ συναισθήματος ὑποχωροῦν καί τά πρόσωπα ἀτενίζονται πιά ἐλεύθερα, ἕνα κύμα ἔρωτα τυλίγει τούς δύο γέροντες ἀλλά καί ὀλοκλήρη τή σκηνή. Ἐχουμε φτάσει στόν ἀντίποδα τοῦ «αἰσθηματικοῦ» κόσμου τοῦ Χόλυγουντ, τή στιγμή πού ἔρχονται στό φῶς ὅσα ὁ κόσμος αὐτός κρύβει πίσω ἀπό τή γυαλιστερή του ἐπιφάνεια: τά γηρατεῖα, ἡ φθορά, ἡ ἀπομόνωση, ὁ θάνατος. Καί καταλαβαίνουμε πώς ἡ

αἰσθηματική πλοκή δέν ἦταν παρά μιά μήτρα ρόλων καί σχέσεων, ἄμεσα καταληπτῶν ἀπό τό θεατή, μήτρα πού ἔπαιξε ἐδῶ τό ρόλο τοῦ πρωτογενοῦς ὕλικου τῆς ντραγιερνῆς πρακτικῆς.

6. Ἡ *Γερτρούδη* ἐπιθυμεῖ τή χάραξη τῆς ἀναγνώρισης τῆς ἐρωτικῆς αἰωνιότητος καί παντοδυναμίας, *Amor Omnia*, πάνω στόν τάφο τοῦ σώματος τῆς. Ὅμως ἡ θήκη τοῦ νεκροῦ σώματος, τοῦ νεκροῦ σημαίνοντος (τάφος: σῆμα γιά τούς ἀρχαίους), δέν εἶναι παρά μιά μεταφορά τῆς ἴδιας τῆς ταινίας-ἐρωτικοῦ ἀφηγήματος. Ἡ ἐπιγραφή λοιπόν δέν εἶναι παρά ἡ σφραγίδα τῆς μετασχηματιστικῆς δουλειᾶς τοῦ δημιουργοῦ πάνω στό σῶμα τῆς ταινίας καί μαζί ἡ ἐκδήλωση τοῦ βαθύτατου ἰδεαλισμοῦ του: ὁ ἔρωτας κυριαρχεῖ πάνω στό σημαῖνον. Σέ αὐτή τήν ἔντονα ἀντιφατική διαπίστωση (ὁ ἔρωτας ὡς ὑπέρτατο σημαίνόμενο ἀλλά καί ὡς ὑπόγεια ὀρμή) συναντᾷ τά ὄρια τῆς ἐπέμβασης τοῦ Ντραγιερ πάνω στό κλασικό κείμενο.

Μανόλης Κούκιος

### Σημείωση γιά τή *Γερτρούδη*

Ταινία γιά τόν ἔρωτα, ἡ *Γερτρούδη* ἀρνεῖται νά μιλήσει γιά κάθε τι ἄλλο πέρα ἀπ' τόν παραλογισμό του, τήν ἐσωτερική βία του.

Πράγμα πού σημαίνει: ὁ κινηματογράφος ἀσκειται τίς μοναδικές ἐκεῖνες στιγμές ὅπου τό πάθος συναντᾷ τήν ἄποψη, ἡ ἔλξη ἐνός προνομιακοῦ ἀντικειμένου τήν οἰκονομία τῆς γραφῆς, ἡ ἐμπλοκή ἐνός ὑποκειμένου πού διατυπώνει τήν καθαρότητα τῆς κινηματογραφικῆς χειρονομίας.

Πράγμα πού σημαίνει: ὁ ἔρωτας πού συμβαίνει γιά τή *Γερτρούδη* εἶναι πρόβλημα πού *κουβαλάει* πάνω τῆς ἡ ταινία, πού γράφεται στό φιλικό σῶμα τῆς, πού τή χαράζει ὀδυνηρά καί χωρίς ἐπιστροφή (φωτισμοί, σκιές, ἀντανάκλασεις).

Πράγμα πού σημαίνει: τό θέμα μιάς ταινίας δέν εἶναι ἄορατο δέν ὑπάρχει πρῖν ἢ μετά τῆ συνέχια τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων, ἀνάβει καί σβήνει μέ τήν πρώτη καί τήν τελευταία εἰκόνα, δέν ἀποτελεῖ κάτι πού πλανᾷται μυστηριωδῶς καί πού ἡ ταινία τό εἰκονογραφεῖ, ἀλλά μετασχηματίζει σέ μυστηριακή ὠδή τήν ὕλη κάθε εἰκόνας ἀπό τήν ὁποία εἶναι ἀδύνατο νά τό ξεχωρίσεις. Ὁ κινηματογράφος, ἡ κινηματογραφική πρακτική στή *Γερτρούδη* δέν ἀντιγράφει ἀλλά ὀργανώνει, δέν παραληρεῖ ἀλλά συμμορφώνεται, δέν ὠραιοποιεῖ ἀλλά παράγει: τίς διατάξεις τῶν βλεμμάτων, τήν παρουσία τῶν σωμάτων, τήν παρουσία τῶν μορφῶν. Κι ὁ ἔρωτας, ὁ παραλογισμός βλεμμάτων, σωμάτων καί μορφῶν, δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τήν ἀέναυη περιπέτεια τῆς ὕλικῆς τους παρουσίας στό πεδίο, τῆς σχέσης τους μέ ἕνα ἄγνωστο ἐκτός πεδίου.

Πράγμα πού σημαίνει, τέλος: τίποτα δέ χάθηκε, ἀφοῦ οἱ εἰκόνες τοῦ χτές μποροῦν ἀκόμα νά στοιχειώνουν τίς διαφημιστικές δοξασίες τοῦ σήμερα. Ὁ κινηματογράφος μᾶς ἀνήκει.

Χρήστος Βακαλόπουλος 75







**Textes intégraux  
et  
photos**

**OPÉRA**  
6 numéros par an n°: 28 F

Série lancée en janvier 1976. Prix du numéro : 28 F (Etr. 32 F). N° double : 50 F (Etr. 58 F). Format 18 x 27. 128 à 160 pages. Cahiers cousus dos carré. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète.

**THEATRE**  
1 000 pièces publiées • 2 numéros par mois n°: 10 F

Série créée en 1949. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; N° double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 600) et N° reprogrammés, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Format 18 x 27. Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale, nombreuses photos.

**CINEMA**  
300 films publiés • 2 numéros par mois n°: 10 F

Série créée en 1961. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; N° double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 176) et N° reprogrammés, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). « Lion de Saint-Marc » au Festival de Venise en 1965 et en 1967. Format 18 x 27. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage plan à plan après passage à la table de montage, nombreuses photos, et en supplément : « Cinémathèque » : courts-métrages, dossiers, archives, documents, filmographie, ou « Anthologie » : études consacrées aux « grands » du cinéma. La plus importante collection internationale de textes et découpages intégraux.

BON A ENVOYER (ou à recopier) :  
L'Avant-Scène, 27 rue St. André des Arts, 75006 Paris. Tél. 325.52.29. CCP. Paris 735300 V.  
Je désire m'abonner à partir du prochain numéro :  
 à l'Opéra (1 an, 6 n°) 138 F. (Etr. 179 F.)  au Théâtre (1 an, 20 n°) 146 F. (Etr. 180 F.)  
 au Cinéma (1 an, 20 n°) 155 F. (Etr. 190 F.)  au Théâtre + Cinéma (1 an, 40 n°) 280 F. (Etr. 350 F.)  
et recevoir un BON donnant droit à une réduction de 40 % sur l'achat de 10 numéros Théâtre ou Cinéma.  
NOM et ADRESSE \_\_\_\_\_

**ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ** Περίδος β', χρόνος 1ος, τεύχος 4, Άνοιξη 1979. τιμή όρχ. 60.  
Τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας

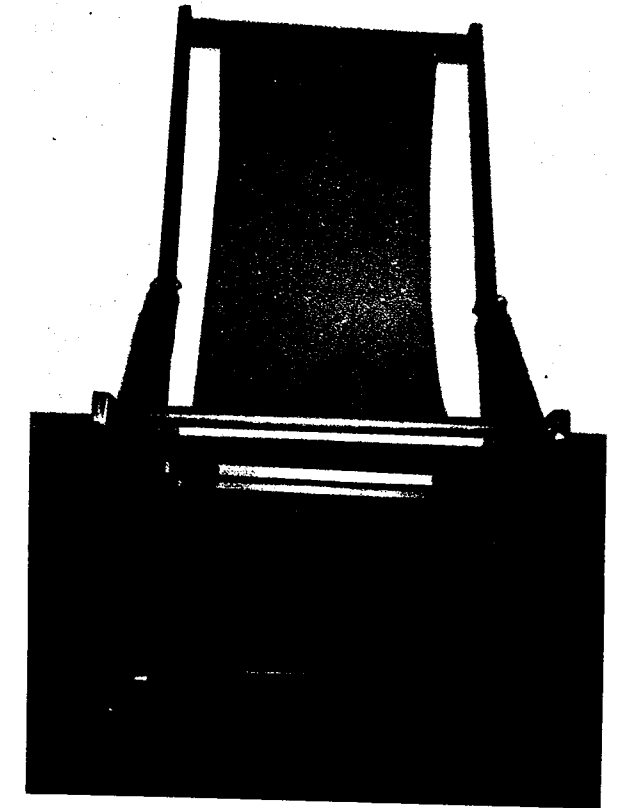
Η ΕΝΩΣΙΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΗΜΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ  
ΤΟ ΙΣΤΡΩΤΕΡΟΝ ΣΩΜΑΤΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



ΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΤΩΝ ΔΗΜΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ

Υπουργείο παιδείας και εκπαιδευτική πολιτική • Τεχνική εκπαίδευση • Εκπαίδευση των δασκάλων • Σχολικά βιβλία • Χρηματοδότηση της εκπαίδευσης • Πανεπιστημιακοί θεσμοί • Βιβλιογραφία γιά θέματα εκπαίδευσης.

**ΡΑΣΠΑ** έπιπλα



μελέτες  
έσωτερικών χώρων  
Δεινοκράτους 2; τηλ: 728216

γιώργος παπακώστας  
δουλη σταίκου  
αρχιτεκτονες

**CAHIERS  
DU  
CINEMA 300**

mai 1979, n°300. LA REVUE IMPOSSIBLE

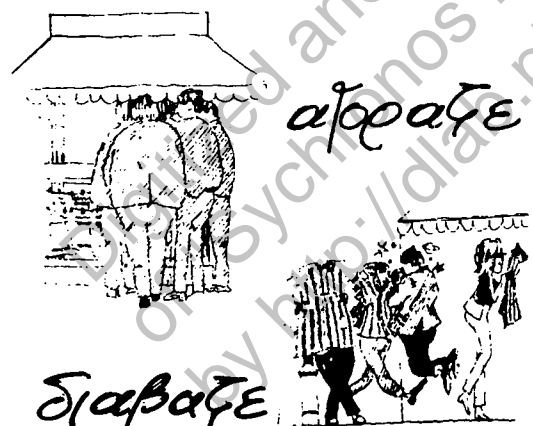
Ce numéro spécial a été entièrement confié à Jean-Luc Godard : les 128 pages ont été écrites, illustrées, montées, mises en page par Jean-Luc Godard. Une autre manière de faire une revue de cinéma!

Vous pouvez commander ce numéro en renvoyant ce bulletin de commande à notre adresse : Cahiers du Cinéma - 9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris.

**BULLETIN DE COMMANDE**

NOM \_\_\_\_\_ PRENOM \_\_\_\_\_  
ADRESSE \_\_\_\_\_  
VILLE \_\_\_\_\_ CODE POSTAL \_\_\_\_\_  
Désire recevoir le numéro spécial "Jean-Luc Godard". Vous fait parvenir la somme de 25 F par chèque bancaire  chèque postal  virement postal  C.C.P. 7890-76

**ΚΑΘΕ ΠΡΟΙ  
αφραξε**



**Διαβαξε**

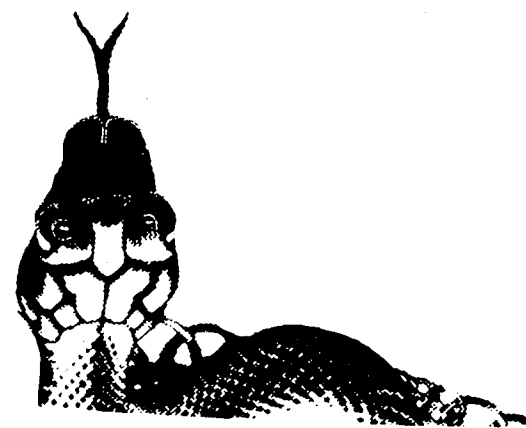


**διαδιδε**

**την ΑΥΓΗ**  
τη δίκη 68  
φωνη

**ΣΜΟΥΘ**

Σταμπωτά, Μεταξοτυπίες Έφαρμογές σέ ύφασμα



ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ: ΘΑΣΟΥ 21 ΚΥΨΕΛΗ ΤΗΛ. 86 73 547  
ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 67 ΕΞΑΡΧΕΙΑ  
ΠΩΛΗΣΗ: ΧΟΝΤΡΙΚΗ ΛΙΑΝΙΚΗ

Τά βιβλία δέν βοηθάνε μόνο στή κατάκτηση σχέσεων έξουσίας αλλά και στό περπάτημα μέσα σ' ένα κόσμο κάποιας διαπροσωπικής τρυφεράδας, στην κατά-κτηση μιās συγκεκριμένης ήδονής πού ανήκει σ' όλους. Βιβλία για τή μουσική, τό κινηματογράφο, παρτιτούρες, και κάποια άλλα — τά περισσότερα αποκλειστικά, πού όλο και θά πληθαίνουν, θά βρῆτε στό βιβλιοπωλείο του

**POP 11, Σκουφά 15, Τηλ. 3631860**

# Charlly

**ΡΟΥΧΑ**

Ηρακλείτου 12 Κολωνάκι

**FREE  
SHOP**

**ΡΟΥΧΑ**

**FRENCH CONNECTION  
STEPHEN MARKS**

Σκουφά 15, 'Αθήνα, Τηλ. 3636309

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

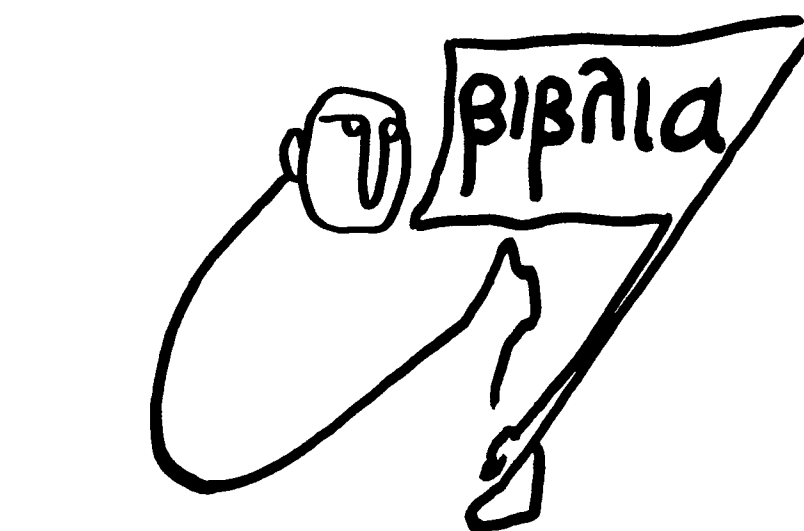
Κινηματογραφική σειρά

ΝΙΚΟΣ  
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ  
ΟΙ  
ΤΣΙΠΕΛΗΛΕΣ  
ΤΗΣ  
ΕΥΦΟΡΗΣ  
ΚΟΙΛΑΔΑΣ



κυκλοφοροῦν

Έκδόσεις Νεφέλη, Σόλωνος 94, Τηλ. 3607744



Δημητρίου Χουναρη 24

ΕΚΠΤΩΣΗ 20-25% ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τό περιοδικό

**άντί**

κάθε δεύτερο Σάββατο  
σας ενημερώνει για:

τά ελληνικά  
πολιτικά πράγματα  
τίς τάσεις  
στό χώρο της 'Αριστε-  
ρας  
τά διεθνή θέματα  
τήν πνευματική  
ζωή του τόπου

•  
**άντί**

ἀποκαλυπτικό  
έπικαιρο  
ἀντικειμενικό

Γιατί νά μή προσθέσουμε στην υπέροχη  
λεπτότητα τῶν χαρακτηριστικῶν μας  
τήν ἀνυπέβλητη τέχνη κι ἀπλότητα  
τῆς φορεσιᾶς καί τῶν ἀξεσουάρ τοῦ RAG;

RAG, Σκουφᾶ 62.

Γυναικεία μόδα, Ροῦχα, Παπούτσια

**ΒΟΞ**

(ΤΗΛ. 36.29445)

**ΡΙΒΙΕΡΑ**

(ΤΗΛ. 36.37716)

Οἱ δύο κινηματογράφοι τῶν Ἐξαρχείων πού κάθε  
καλοκαίρι παρουσιάζουν μέ φροντίδα καί συνέπεια  
τίς καλύτερες ταινίες, παλιότερες καί νέες, τῆς  
παγκόσμιας παραγωγῆς

Καί φέτος, τό καλοκαίρι,  
ἀφιερῶματα στό γουέστερν,  
στούς Ντίνο Ρίζι,  
Τζέρρυ Λούις,  
Ἄλφρεντ Χίτσκοκ,  
Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ,  
καί σέ πολλούς ἄλλους...

στόν κινηματογράφο τέχνης

**ΛΙΛΑ**

Νάξου 115, Τηλ. 2016849.

**ΓΡΑΦΗ**

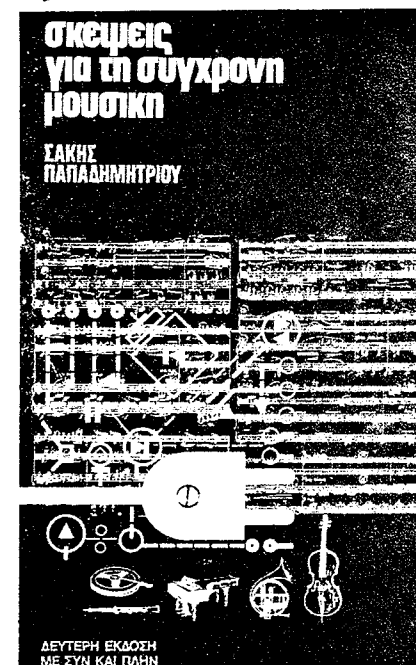
Δίμηνη  
περιοδική  
ἐκδοση τέχνης

σειρά  
**αὐτοβχεδιαβμός**

ελεύθεροι ἦχοι καί λέξεις

ὁ πεζογράφος  
Γέρζυ Κοζίνσκι

Χάννα Γσάβλτον  
Σάκης Παπαδημητρίου



κεντρική διάθεση  
Ἄθῆνα: Ντενιζ Χάρβεϋ, Σκουφᾶ 15, τηλ. 36.31.860  
Θεσσαλονίκη: Σάκης Παπαδημητρίου,  
Ἐγνατία 98, τηλ. 275.530

ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ Σ.Κ. 79

Λόγω τῆς αὔξησης τοῦ κόστους τῆς ἐκδοσης  
τοῦ «Σ.Κ.» ὅπως καί αὐτῆς τῶν ταχυδρο-  
μικῶν τελῶν (100%), εἴμαστε ὑποχρεωμένοι  
νά ἀναπροσαρμόσουμε ἀπό 1ης Ἰουλίου τό  
τιμολόγιο συνδρομῶν, ὡς ἑξῆς:

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 6 ΤΕΥΧΗ:

ἐσωτερικοῦ: δρχ. 600

ἐξωτερικοῦ (μέ ἀπλό ταχυδρομεῖο): \$30