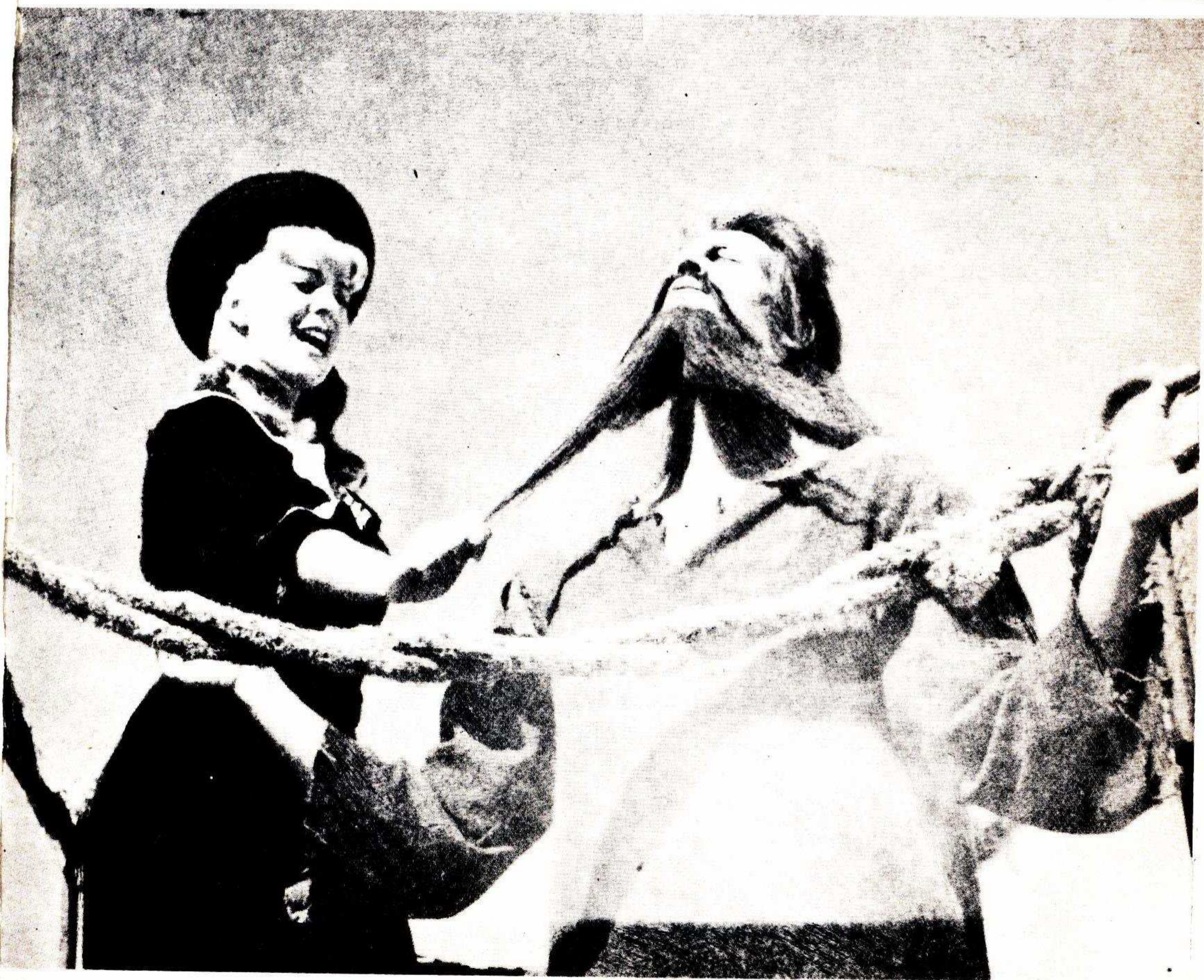


# 1

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 69

Άφιέρωμα  
στο Νέο Κινηματογράφο.  
Ίστορική,  
οικονομική,  
αίσθητική  
διερεύνηση  
ένος  
φαινομένου

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΕΤΕΡΝΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ-ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΧ.





# ΝΙΚΗ FILMS

## Διαφημιστικές ταινίες ποιότητας Τηλεοράσεως Κινηματογράφου

Για τήν σωστή προβολή τῆς φέρμας ἢ τῶν προϊόντων σας, γιά τήν ὑποδειγματική ἐκτέλεση τῆς ιδέας σας, ἡ NIKH FILMS διαθέτει τὸ πῶς εἰδικευμένο προσωπικὸ (σὲ δημιουργοὺς καὶ τεχνικοὺς) τὰ πῶς ἄρτια μέσα (σὲ ἐξοπλισμό, μηχανήματα καὶ χώρους).

Ἡ NIKH FILMS σᾶς ἐξυπηρετεῖ σωστά

Β. Γ. ΛΑΔΑΣ καὶ Σία Ο.Ε.





Σύλβια Πινάλ, θηλυκή ενσάρκωση  
του Πνεύματος του Κακού, πείθει τον  
μωνα (Κλαούντιο Μπρούκ) να την  
κολουθήσει στη Νέα Υόρκη. Ο Σί-  
μων εγκαταλείπει την προσπάθειά του  
να σώσει τον κόσμο μέσα απ' την  
καταστροφή, και το όμαδικό ντελίριου  
νός νεοϋορκέζικου νάϊτ-κλάμπ απο-  
κλείει γι' αυτόν την άφορμη για την  
ρώτη και μόνη αποκάλυψη: ο αγώνας  
εξαρτάται από το αν μπορεί να δοθεί στην έρημο αλλά  
ανάμεσα στους ανθρώπους. (Μπου-  
ουέλ: «Ο Σίμων της έρημου»).

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No 1, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 69

Ο ήλιος ανατέλλει πάντα, της Σύνταξης	σελ.	5
Ειδήσεις και σχόλια	»	6
Οι στόχοι του Νέου Κιν)φου, του Φρ. Λιμπερέ	»	10
Αυτό θα πεί αύγή, του Πέρ Μπιγιάρ.	»	12
Οι δρόμοι της αυθεντικότητας, του Μαρσέλ Μαρτέν.	»	16
Ο κοινωνικός ρόλος του Νέου Κιν)στῆ, του Ζ. Λ. Κομπολλί.	»	27
Η τεχνική είναι παράλογη, του Ζ. Π. Λεφέμπρ	»	32
Το ένυδρείο, του Μπερνάρ Πενζώ.	»	34
Συζήτηση με τον Α. Δαμιανό.	»	46
Η τελευταία μου συζήτηση με τον Αϊζενστάϊν, του Ίλντα Βάϊσφελντ.	»	52
Η γνώμη των Δέκα (για τις ταινίες της περασμένης σεζόν).	»	56
Το μωρό της Ροζμαρί (Άκροβασία πάνω απ' το χάος) του Α. Καλομοιράκη.	»	58
Το μεγάλο μυστικό της (Η τελετουργία της παρακμής) του Γ. Κόρρα	»	60
Μπούλλιτ (το παλιό και το καινούργιο) του Τ. Λυκουρέση	»	62

δότης, υπεύθυνος σύμφωνα με το Νόμο : Βαγγέλης Τρικεριώτης, Ναρκίσων 12, Ν. Ήράκλειο ★ Διευθυντής  
τάξεως : Βασίλης Ραφαηλίδης ★ Διαχειριστής : Κλεάνθης Καλδέρης ★ Καλλιτεχνικός Διευθυντής : Άνα-  
ξάγωρας Καναβάκης ★ Υπεύθυνος τυπογραφείου : Λουκάς Γιοβάνης, Τζαβέλα 25, τηλ. 615.079 ★ Φωτογραφική  
απογραφική : Γιαννατσής και Σία, τηλ. 344.575 ★ Συνεργάστηκαν : Στη σύνταξη : Θόδωρος Άγγελόπουλος,  
Καλομοιράκης, Γιώργος Κόρρας, Τώνης Λυκουρέσης, Ρούλα Μητροπούλου—Δημητριάδη, Ρίτσα Ντάκου,  
Παπαστάθης, Τέντυ Παραδέλλης, Κώστας Σφήκας. Στην οργάνωση και διεκπεραίωση : Παντελής Βούλ-  
ρης, Μηνάς Βάος, Χ. Παλιγιαννόπουλος, Φανή Πετραλιά, Τάκης Χατζόπουλος ★ Έτήσια συνδρομή : Έσω-  
τερικού, 100 δρχ. Έξωτερικού, 7 δολάρια ★ Γραφεία : Αναξαγόρα 1.

cinéma contemporain. Revue mensuelle éditée à Athènes par un groupe de jeunes ci-  
nastes—No 1, Septembre 1969—Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars—Adresse :  
Anaxagora 1, Athènes, Grèce.





**εὐχές  
τοῦ  
φελλί  
γιά  
τό  
περιοδικό  
μας**

Α. Γιάννου ἀντιπρ. "ΣΥΓΧΡΟΝΟ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ" καὶ κατ.  
ἀντιπρ. βιομ. λαοῦ.

Ντεσφελί.

---

Ροκ 69

---

Στοὺς νεαροὺς φίλους τοῦ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑ-  
ΤΟΓΡΑΦΟΥ μέ πολλές εὐχές γιὰ καλή δουλειά.

Φεντερίκο Φελλί.



# Ο ήλιος ανατέλλει πάντα

Ἡ ἔλλειψη στὸν τόπο μας ἑνὸς ἐξειδικευμένου, σοβαροῦ κινηματογραφικοῦ ἐντύπου, γίνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο αἰσθητή. Ἦδη, μετὶς τιν(κ)ές λέσχες καὶ τοὺς κινηματογράφους γέχνης, ποὺ μόλις πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια ἄρχισαν μιὰ δειλὴ καὶ περιορισμένου θεληνεκοῦς δραστηριότητα, ἔχει διαμορφωθεῖ ἓνα κοινό, ἱκανὸ νὰ στηρίξει οἰκονομικὰ τὶς ταινίες ποιότητας.

Ὅσὸσο, ἡ ἀνυπαρξία κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα, δὲν ἐπιτρέπει, στὸ κοινὸ αὐτό, νὰ διαπλάσει, μετὸν καιρό, ἓνα πιὸ σωστὸ κριτήριο. Τὰ πέντε ἢ ἕξη κινηματογραφικὰ βιβλία ποὺ μεταφράστηκαν στὴ γλῶσσα μας, δὲν μποροῦν, φυσικά, νὰ καλύψουν αὐτὸ τὸ κενό, ἀφενὸς γιατί ἡ ἐπιλογή τους ἔγινε αὐθαίρετα ἀπὸ ἀνίδεους ἐκδότες, ποὺ τὰ ἄρπαξαν ἀπ' τὸ σωρὸ τῆς τεράστιας σὲ ὄγκο διεθνoῦς κινηματογραφικῆς βιβλιογραφίας, καὶ αφετέρου γιατί, ἡ ὑπὸ διαμόρφωσιν καὶ ἀενάως τροποποιούμενη κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ, δὲν χωράει στὶς φόρμες καὶ τοὺς κανόνες ἑνὸς ἢ δέκα συγγραφέων.

Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο μιὰ τέχνη, ἀλλὰ μιὰ μορφή ἐκφράσεως τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, ποὺ καλύπτει ὅλους τοὺς τομεῖς τοῦ ἐπιστητοῦ. Συνεπῶς, ἄπτεται ὅλων τῶν μορφῶν ἐκδηλώσεως τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας.

Αὐτὸ σημαίνει πῶς, ὁ κινηματογράφος, διατηρεῖ πάντα ἓναν χαρακτήρα ἐπικαιρικό, γεγονὸς ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει, ἄλλωστε, νὰ προσαρμόζεται μετ' ἀπίστευτῆς εὐελιξίας στὰ ἐκάστοτε δεδομένα τῆς ἐμπειρίας. Συνεπῶς, τὰ προβλήματα ποὺ θέτει πρὸς ἔρευναν ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα, μόνο μέσα ἀπὸ ἓνα περιοδικό, ὑπεύθυνο καὶ ἐνημερωμένο, θὰ μπορούσαν νὰ διερευνηθοῦν σ' ὅλη τὴν τεράστια ποικιλία καὶ ἰδιομορφία τους.

Αὕτῃ ἀκριβῶς ἡ ποικιλία εἶναι ποὺ δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀποφαινόμαστε τελεσίδικα γιὰ τὴν ἀξία καὶ τὴν μονιμότητα μιᾶς κάποιας ἀπόψεως, ὅσο σοβαρὴ καὶ ὑπεύθυνη κι' ἂν εἶναι. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ κινηματογράφου ἀπορρίπτει, ἀπ' τὴ φύση καὶ μόνο τοῦ κινητικοοπτικοῦ τρόπου ἐκφράσεως, κάθε δογματισμό, κάθε παγιωμένη ἀποψη.

Αὐτὸ σημαίνει πῶς, τὸ περιοδικό μας, θὰ μένει πάντα ἀνοικτὸ καὶ «διαθέσιμο» γιὰ κάθε ἀποψη. Φυσικά, ὁ χαρακτήρας τῆς ἐπικαιρότητας — ὅχι τοῦ ἐντύπου, ποὺ ἐξυπακούεται, ἀλλὰ τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας — μᾶς ὑποχρεώνει νὰ παρακολουθοῦμε, κατ' ἀρχὴν, τὰ σύγχρονα προβλήματα, ὅπως αὐτὰ διαμορφώθηκαν μέσα στὴ ροὴ τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεως. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι προτάξαμε στὸν τίτλο μας τὸ ἐπίθετο «σύγχρονος».

Αὐτό, ὅμως, δὲν σημαίνει ὅτι θὰ ἀγνοήσουμε

τὴν παράδοση καὶ τὶς καταβολές τοῦ μοντερνισμοῦ, ποὺ θὰ τὶς βροῦμε μέσα σ' αὐτήν. Ὁ μοντέρνος κινηματογράφος ἀποτελεῖ, ἀπλῶς, ἓνα στάδιο ἀναπτύξεως τὸ χρονικὰ τελευταῖο, προσδιορισμένο ἀπὸ τὶς πνευματικὲς συνιστώσες ποὺ ξεκινᾷ ἀπ' τὸ παρελθόν.

Φυσικά, εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποφανθοῦμε γιὰ τὶς πιθανὲς μορφές κινηματογράφου, ἢ τὶς αἰσθητικὲς τάσεις, ποὺ θὰ διαμορφωθοῦν στὸ μέλλον. Πάντως, οἱ εἰκασίες δὲν εἶναι μόνο θεμιτὲς ἀλλὰ καὶ χρήσιμες. Κι' αὐτὸ σημαίνει, ὅτι τὸ περιοδικό μας, δὲν θὰ προσκολληθεῖ φανατικὰ στὴν ἐπικαιρότητα τοῦ κινηματογράφου — πρᾶγμα ποὺ θὰ τὸ ταῦτιζε μετ' ὁποιοδήποτε ἐντυπο. Τὸ ἐπίθετο «σύγχρονος» δὲν πρέπει νὰ νοεῖται μετ' τὴν σχολαστικὰ γραμματολογικὴ του ἐννοια. Γιὰ μᾶς, σύγχρονο εἶναι ὅ,τι ξανοίγει προοπτικὲς γιὰ τὸ μέλλον, ὅ,τι δὲν ὀροθετεῖ ἀμετάθετα τὴν ἐξέλιξη, ὅ,τι διατηρεῖται ἀκόμα ζωντανὸ ἀπὸ τὴν παράδοση — καὶ τὴ δικαίωνει.

Ἀπ' τὰ παραπάνω, γίνεται φανερό ὅτι, κάθε ἡχηρὴ «προγραμματικὴ δήλωση» ἀπὸ μέρους μας, στερεῖται περιεχομένου.

Αὐτοὶ ποὺ ἀνέλαβαν τὴν εὐθύνη τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ, ἀρνοῦνται κατηγορηματικὰ νὰ δεσμευθοῦν μετ' «γραμμῆς» καὶ «θέσεως». Ἡ μόνη δυνατὴ δέσμευση, εἶναι ἐκείνη τῆς ἀπόλυτα τίμιας στάσεως ἀπέναντι στὸν κόσμον μας, ὅπως αὐτὸς ἀντικατοπτρίζεται στὴν ὁθόνη.

Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ προκατασκευασμένη, καὶ ἐξ ἀποκαλύψεως δοσμένη Ἀλήθεια, ἀλλὰ ἡ βοήθεια ποὺ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ προσφέρουμε στὸν ἀναγνώστη ὥστε νὰ βρεῖ μόνος του μιὰ δική του ἀλήθεια — ποὺ σὲ τελικὴ ἀνάλυση δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κατάσταση συνεχoῦς ἐγρηγόρσεως, μιὰ συνειδητὴ συμμετοχὴ στὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι, κι' ὅχι μιὰ παθητικὴ στάση ἀπέναντι σὲ γεγονότα καὶ καταστάσεις ποὺ ὑπερκαλύπτουν τὶς δυνατότητες τοῦ ἀτόμου μετ' τοὺς δημιουργημένους ἀλλοτριωτικοὺς μηχανισμούς.

Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ὁ «κατευναστικός» κινηματογράφος, αὐτὸς ποὺ διευκολύνει τὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν τρέχουσα ἀδήρητη πραγματικότητα, παρὰ στὸ μέτρο ποὺ ἡ διερεύνηση ἀρνητικῶν καταστάσεων βοηθᾷ στὴν ἀποσαφήνιση ἰδεῶν καὶ ἀπόψεων.

Ἐξυπακούεται πῶς τὸ περιοδικό μας — ποῦ, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, δὲν ἀποτελεῖ δραχμοθηρικὴ ἐκδοτικὴ ἐπιχείρηση — ἀπευθύνεται κατὰ κύριο λόγο στοὺς νέους, τοὺς μόνους ἱκανοὺς νὰ δεχτοῦν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν ἀπόψεις ποὺ θὰ διατάρασσαν, ἴσως, τὸν ἐφησυχασμὸ καὶ τὴ μακαριότητα τῶν μεγαλύτερων.

Ἄν ἡ ὕλη τοῦ πρώτου τεύχους δὲν παρουσιάζει μιὰ μεγαλύτερη θεματικὴ εὐρύτητα — ὅπως θὰ τὸ θέλαμε — αὐτὸ ὀφείλεται, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, στὶς περιορισμένες οἰκονομικὲς μας δυνατότητες ποὺ δὲν ἐπιτρέπουν αὐξηση τῶν σελίδων, κι' ἀπ' τὴν ἄλλη στὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς γενικῆς καὶ σφαιρικῆς παρουσίας τοῦ φαινομένου «νέος κινηματογράφος», ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσει ἀργότερα νὰ μελετήσουμε πληρέστερα τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα.

Ἄν ὁ χώρος «ἐλληνικὸς κινηματογράφος» δὲν καλύπτεται παρὰ ἐντελῶς στοιχειωδῶς, αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ μᾶς, ἀλλὰ στὸ περιορισμένο αὐτοῦ τοῦ χώρου. Ἡ ἐλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή, τέτοια ποὺ εἶναι, κατάλληλη μόνο γιὰ ὑπανάπτυκτους καὶ διανοητικὰ καθυστερημένους, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει, παρὰ μόνο ὡς ἱστορικὸ γεγονός.

Αὐτὸ δὲ σημαίνει, βέβαια, ὅτι δὲν θὰ παρακολουθοῦμε προσεχτικὰ καὶ δὲν θὰ προβάλλου-



# ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΞΕΝΑ

## Παραγωγικότητα...

Ἡ φίνος φιλμ χρειάστηκε 28 χρόνια γιὰ νὰ παραγει τις 100 πρῶτες ταινίες της. Μὲ τὸν σημερινὸ ρυθμὸ παραγωγῆς, ἡ «Καραγιάννης - Καραντζόπουλος» θὰ χρειαστεῖ, τὸ πολὺ, πέντε χρόνια γιὰ νὰ πετύχει αὐτὸ τὸ ρεκόρ. Πράγμα ποὺ σημαίνει, ὅτι ἡ ποσότητα, ἀντιστρόφως ἀνάλογος τῆς ποιότητας, αὐξάνεται μ' ἓναν καλπαστικὸ ρυθμὸ. Ἀντίθετα, οἱ θεατὲς τῶν ἐλληνικῶν ταινιῶν μειώνονται, καὶ μαζὺ μ' αὐτοὺς, καὶ οἱ μικροπαραγωγοὶ ποὺ ὀδηγοῦνται ἀπὸ μέρα σὲ μέρα στὴν πλήρη ἐξαφάνιση.

Οἱ ἐταιρίες ποὺ προαναφέραμε, ἐλέγχουν τὰ 66% τῶν εἰσιτηρίων ποὺ πραγματοποιοῦν οἱ ἐλληνικὲς ταινίες, καὶ τὸ 33% τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ τῶν παραγομένων ταινιῶν.

Ἡ «φίνος», κυκλοφόρησε, τὴν περασμένη σαιζόν, 15 ταινίες, ἡ «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος» 17, ἐνῶ οἱ 23 ὑπόλοιποι, μικροπαραγωγοί, παρήγαγαν συνολικὰ 99 ταινίες.

Αὐτά, πρὸς χρῆσιν τῶν στατιστικολόγων....

## Εἰσαγωγές

Δύο ἐταιρίες, εἰσάγουσιν τὸ 45% τῶν ξένων ταινιῶν. Κατὰ τὴν περασμένη περίοδο ἐπὶ συνόλου 327 εἰσαχθεῖσων ταινιῶν, ἡ «Δομασκηνὸς - Μιχαηλίδης» πραγματοποίησε, περὶ τὰ 8000.000 εἰσιτήρια, κυριαρχώντας ἀπολύτως, μὲ τὸν ὀγκο τῆς, στὶς ἐλληνικὲς ὁθόνες.

## Οἱ φιλοθεάμονες

Τὴν περίοδο 63 - 64 πουλήθηκαν σ' ὁλόκληρη τὴν χώρα, 105.457.211 κινηματογραφικὰ εἰσιτήρια. Ἐναντι τῆς προηγούμενης περιόδου, παρατηρήθηκε μιὰ αὐξηση κατὰ 6,89%. Τὴν περίοδο 64 - 65, πουλήθηκαν 118.517.695 εἰσιτήρια. Αὐξηση, ἐναντι τῆς προηγούμενης περιόδου κατὰ 12,38%. Τὴν περίοδο 65 - 66, πουλήθηκαν 123.350.536 εἰσιτ. Αὐξηση, ἐναντι τῆς προηγούμενης περιόδου, κατὰ 4,07%. Τὴν περίοδο 66 - 67, πουλήθηκαν 137.044.911 εἰσιτήρια. Αὐξηση ἐναντι τῆς προηγούμενης περιόδου κατὰ 11,10%.

Τὴν περίοδο 67 - 68, πουλήθηκαν 136.204.477 εἰσιτήρια. Μείωση, ἐναντι τῆς περασμένης περιόδου κατὰ 0,73%. Ἡ μείωση αὕτη ἀποδίδεται ἀπὸ τοὺς ἐνδιαφερομένους, στὴν τηλεόραση.

Ἰ. καὶ Γ. Καμπανέλλη  
«Τὸ κανόνι καὶ τ' ἀηδόνι»  
Χαρακτηριστικὴ περίπτωση στραγγαλισμοῦ τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς (Νίκη Τριανταφυλλίδη).





## Ο κώδικας πέθανε...

Μετά την κατάργηση του περιθώριου Κώδικα Χέυς, ο Σύνδεσμος τών Αμερικανών Παραγωγών έδωσε στη δημοσιότητα, την 30 Σεπτεμβρίου 1968, έναν νέο κώδικα βάσει του οποίου οι αμερικανικές ταινίες χωρίζονται στις παρακάτω τέσσερις κατηγορίες: Έκείνες που φέρουν την ένδειξη «G» είναι κατάλληλες για όλο τον κόσμο, το «M» σημαίνει «ταινία κατάλληλη μόνο για ώριμο κοινό», το «R» είναι απαγορευτικό και σημαίνει «ταινία ακατάλληλη για παιδιά ηλικίας κάτω τών 16 ετών, εκτός αν συνοδεύονται από έναν ενήλικο και το «X» σημαίνει «καλό θα είναι να μη δούν αυτή την ταινία όσοι αισθάνονται πνευματικά ανώριμοι». Πρέπει να σημειωθεί ότι στις ΗΠΑ δεν λειτουργεί ποτέ καμιά κρατική επιτροπή λογοκρισίας. Αυτή, γινόταν και γίνεται από τους ίδιους τους παραγωγούς οι οποίοι αυτοτιμωρούνται κάθε φορά που θα παραβούν τους Κώδικες που οι ίδιοι θεσπίζουν εκάστοτε.

## υgqèŹT ίαx ρήπισιουM

Πρόσφατα, σέ μιιά έκπομπή τής τηλεόρασεως, ο Τζέρρυ Λιούις μιλούσε μέ θέμα τīs φυλετικές διακρίσεις στον αμερικάνικο Νότο. Άστειευόμενος, είπε μεταξύ άλλων, ότι πριν από λίγο, είχε εκπληρώσει μιιά επιθυμία, που τον βασάνιζε από καιρό: Χρησιμοποίησε την τουαλέττα του αεροπλάνου, όταν πετούσε ακριβώς πάνω από τον Μισσισιππ. Το «σοβαρότατο» αυτό καλαμπουράκι, προκάλεσε σάλο ανάμεσα στους ρασιιστές, που ζήτησαν την απαγόρευση τών ταινιών του σ' όλες τīs Νότιες Πολιτείες. Σημείωση: Ο Μισσισιππής διατρέχει τον αμερικάνικο Νότο...

## Στατιστική Νο 1.

Σύμφωνα μέ τὰ επίσημα στατιστικά στοιχεία του Συνδέσμου τών Αμερικανών Παραγωγών, από τὰ 138 εκατομμύρια τών ενήλικων Αμερικανών, τὰ 41 εκατομμύρια δέν πατούν ποτέ τὸ πόδι τους στον κινηματογράφο καί τὰ 25, πηγαίνουν τόσο σπάνια που ἡ ἀπουσία τους δέν θὰ ἔθετε ποτέ σέ κίνδυνο τὴν αμερικανική κινηματογραφική οἰκονομία. Ἡ ἴδια στατιστική μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὰ 52% τών ενήλικων Αμερικανών βλέπουν κατὰ μέσον ὄρο 4 φιλμ τὸ χρόνο, ἐνῶ τὰ 18% εἶναι τακτικοὶ θαμῶνες τών κινηματογράφων μέ ἓνα ἢ περισσότερα φιλμ τὸ μήνα στο ἐνεργητικό τους.

Τὰ μισὰ εἰσιτήρια που κόβονται κάθε χρόνο στīs ΗΠΑ, τὰ πληρώνουν νεαροί, ἡλικίας 16 μέχρι 24 ἐτῶν.

Σύμφωνα πάντα μέ τὴν ἐν λόγω στατιστική, ὁ γάμος εἶναι μέγας ἐχθρὸς τοῦ κινηματογράφου: Ἀπὸ τοὺς «ἔχοντες ἡλικίαν γάμου», τὰ 67% τών κινηματογραφοφίλων εἶναι ἐργένηδες καί μόνο τὰ 22% παντρεμένοι.

## Τὰ πάντα ἐπιτρέπονται

Ἀπ' τὸν περασμένο Ἰανουάριο, καταργήθηκε κάθε μορφή λογοκρισίας στὴ Δανία. Μέχρι τότε, ἡ λογοκρισία ἀφοροῦσε μόνο τīs πορνογραφικές ταινίες. Σήμερα, ὁ καθένας μπορεί νὰ γυρίζει ἢ νὰ προβάλλει παρακινηματογραφικές ταινίες. Τὸ γεγονός σχολιάσθηκε ποικιλοτρόπως.

## Στατιστική Νο 2.

Ἡ Γαλλία διαθέτει περί τīs 5.000 κινηματογραφικές αἰθουσες. Ἀπ' αὐτές, σύμφωνα μέ τὰ τελευταία στατιστικά δεδομένα τοῦ 1967, οἱ 3000 εἶχαν κατὰ τὰ τελευταία χρόνια μιὰ μείωση εἰσιτηρίων κατὰ 25% περίπου καί οἱ 300 ἔχασαν τὰ 40% τής πελατείας τους. Οἱ ἀριθμοὶ μεταβάλλονται συνεχῶς πρὸς τὸ χειρότερο καί οἱ ἐνδιαφερόμενοι προσπαθοῦν νὰ ἐπισημάνουν τὰ αἷτια τής κακοδαιμονίας που δέν ἀναφέρονται μόνο στὴν τηλεόραση ὅπως θέλουν νὰ πιστεύουν οἱ ἔχοντες συμφέρον.

## Στατιστική Νο 3.

Στīs ΗΠΑ ἡ σφυγμομέτρηση τής δημοτικότητας τών ἡθοποιῶν δέν τροφοδοτεῖ μόνο τοὺς «ἀστερογράφους» τών λαϊκῶν ἐντύπων μέ ἐνδιαφέρον «ὕλικο» ἀλλὰ ἐξυπηρετεῖ καί πραχτικότερους σκοπούς. Βάσει αὐτῶν τών «δημοψηφισμάτων» οἱ παραγωγοὶ κανονίζουν τὸ ὕψος τών ἐπενδύσεων στὰ ἐκάστοτε «φαβορί» ὥστε νὰ λειτουργεῖ σωστὰ ὁ μηχανισμὸς τοῦ στάρ - σύστεμ.

Σύμφωνα μέ τὸ Ἰνστιτούτο Γκάλοπ, οἱ δημοφιλέστεροι στὴν πατρίδα τους Αμερικανοὶ ἡθοποιοί, κατὰ τὸ 68, ἦταν οἱ παρακάτω: 1) Σίντνεϋ Πουατιέ. 2) Πῶλ Νιούμαν. 3) Τζούλη Ἀντριους. 4) Τζῶν Γουαίρν. 5) Κλίντ Ἡσγουντ. 6) Ντὴν Μάρτιν. 7) Στήβ Μὰκ Κουήν. 8) Τζὰκ Λέμον. 9) Λῆ Μάρβιν καί 10) Ἐλίζαμπεθ Ταίνλορ.





#### Στατιστική Νο 4 .

Στη Γαλλία υπάρχουν συνολικά 211 κινηματογράφοι τέχνης απ' τους οποίους οι 60 βρίσκονται στο Παρίσι. Οι 14 απ' αυτούς είναι συγκεντρωμένοι στο Καρτιέ Λατέν.

Απ' τις έπαρχιακές πόλεις, πρώτη σε αριθμό κινηματογράφων τέχνης έρχεται το Μπορντώ, με 4 αίθουσες.

#### Στατιστική Νο 5 .

Η Ίταλία κατέχει τα περισσότερα ρεκόρ στο χώρο της κινηματογραφικής κοινής αγοράς: Κάθε Ίταλός, πηγαίνει 12 φορές το χρόνο στον κινηματογράφο, ενώ ο Γερμανός πηγαίνει 5, και ο Γάλλος, ο Ολλανδός και ο Βέλγος, 4.

Η Ίταλία έχει 10.350 κινηματογραφικές αίθουσες με σύνολο καθισμάτων 5.450.000 ενώ για τη Γαλλία τα αντίστοιχα νούμερα είναι 5.200 και 2.350.000.

Τέλος, το φθηνότερο εισιτήριο απ' όλες τις χώρες της Κοινής Αγοράς το έχει η Ίταλία: Για να καθίσεις δυο ώρες σε μια πολυθρόνα Ιταλικού κινηματογράφου, πληρώνεις — κατά μέσον όρο — 13 δρχ. ενώ στη Γαλλία το Βέλγιο και την Ολλανδία πρέπει να πληρώσεις 18 δρχ.

#### Στατιστική Νο 6 .

Στη Γαλλία, την περασμένη χρονιά, οι Γαλλικές ταινίες προσήλκυσαν τα 50% του συνόλου των θεατών, οι Αμερικανικές τα 26%, οι Ιταλικές τα 8% και οι Αγγλικές τα 6%.

Για να καταλάβουμε τι σημαίνουν αυτοί οι αριθμοί πρέπει να σημειώσουμε ότι τα ξένα φιλμ που προβάλλονται στη Γαλλία είναι τρείς φορές περισσότερα από τα ντόπια.

#### Τα επίκαιρα κινδυνεύουν

Η τηλεόραση, καλύπτοντας κατά τον Ιδανικότερο τρόπο την «οπτική επικαιρότητα», απειλεί με διάλυση ακόμα και τις μεγαλύτερες εταιρίες παραγωγής επικαίρων. Για να αντιμετωπίσουν — προσωρινά — αυτό τον κίνδυνο, οι δύο μεγαλύτερες γαλλικές εταιρίες κινηματογραφικών επικαίρων, τα θαυμάσια «Γαλλικά Έπίκαιρα» και η «Πατέ Ζουρνάλ», συγχωνεύθηκαν.

Διερωτάται κανείς αν η συγχώνευση είναι δυνατό να σώσει απ' την καταστροφή αυτό το παρακμασμένο αλλά πάντα γοητευτικό είδος κινηματογράφου το οποίο, κατά τις περιστάσεις, μπορεί να καταγράψει απόλυτα αντικειμενικά το «Ιστορικό γίνεσθαι» ή να το διαστρεβλώσει προσωρινά μέχρι που ένας άλλος μοντέρ δώσει ένα καινούργιο νόημα στα τεκταινόμενα.

#### Συνέβη στον Καναδά

Η καναδική κυβέρνηση ψήφισε πρόσφατα νόμο για την οικονομική ενίσχυση του έθνικού κινηματογράφου.

Έτσι, όλες οι καναδικές ταινίες που ξεφεύγουν από τους καθιερωμένους νόμους του έμπορίου και θεωρούνται σαν αντιεμπορικές παίρνουν μακροπρόθεσμο δάνειο της τάξεως των δέκα εκατομμυρίων δολλαρίων.

Επιπλέον, το Υπουργείο Πολιτισμού, καθιέρωσε οικονομική ενίσχυση 210000 δολλαρίων για κάθε σκηνοθέτη που θα ήθελε να εκφραστεί όπως αυτός νομίζει, έξω από τα κυκλώματα της βιομηχανοποιημένης κινηματογραφίας.

#### Η Ούνέσκο θεσμοθετεί

Στο τέλος του περασμένου χρόνου, η Ούνέσκο υιοθέτησε κατ' απόλυτον πλειοψηφίαν ένα «παραινετικό σχέδιο» σύμφωνα με το οποίο το φιλμ πρέπει να θεωρείται «αντικείμενο πολιτισμού, ισάξιο και ισότιμο προς το βιβλίο».

Ταυτόχρονα, ο ίδιος διεθνής οργανισμός, συνιστά την ελεύθερη διακίνηση των ταινιών από κράτος σε κράτος και την άρση κάθε περιοριστικού μέτρου — όπως ακριβώς γίνεται και με τα βιβλία.

#### Η χρεωκοπία του Τατι

Τον περασμένο Ίανουάριο, τα γαλλικά δικαστήρια κήρυξαν σε πτώχευση την εταιρία του Ζακ Τατι «Σπέκτα Φιλμς» η οποία είχε διακόψει τις πληρωμές της από τον Απρίλιο του 68.

Η χρεωκοπία οφείλεται στην παταγώδη έμπορική αποτυχία της τελευταίας ταινίας του Τατι «Πλαίη τάιμ».

Παρόλ' αυτά, ο μεγάλος κωμικός εξακολουθεί να δουλεύει: Ένας Ολλανδός παραγωγός του έμπιστεύτηκε τα χρήματά του και αυτή τη στιγμή, ο Τατι, κάπου γυρίζει κάτι. Κανένας δεν έμαθε περί τίνος ακριβώς πρόκειται.





## Γράμμα απ' τὸ Μόντρεαλ

### Ἡ τρίτη ταινία τοῦ

#### Ἀντόλφας Μήκας.

Στὴν καριέρα τοῦ Ἀντόλφας Μήκας — μετὰ ἀπὸ δύο ταινίες, ποὺ θεωρήθηκαν σὰν τ' ἀριστουργήματα τοῦ ἀμερικάνικου «ἀντεργκράουντ», τὸ «Ἀλληλούια οἱ λόφοι» καὶ τὸ «Ντὰμπλ Μπέρελετ ντέ-τέκτιβ στόρυ» — ἡ τρίτη του ταινία, ποὺ παρουσιάστηκε πρόσφατα στὸ «Κέντρο τοῦ Ἀντεργκράουντ Κινηματογράφου» τοῦ Μόντρεαλ, ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος παρένθεσης.

Στὴν «Ἀνεμόνη» ὁ Μήκας παρατάει τὸ ξέφρενο χιούμορ καὶ τὴν καταλυτικὴ εἰρωνεία τοῦ «Ἀλληλούια οἱ λόφοι», γιὰ νὰ τραγουδήσει μιὰ ἐλεγεία, ἀφιερωμένη στὴ μνήμη ἑνὸς ὑποψήφιου στρατιώτη, ποὺ δὲν πρόλαβε νὰ σκοτωθεῖ στὸ Βιετνάμ, γιατί σκοτώθηκε στὴν πατρίδα του.

Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, βλέπουμε αὐτὸν τὸν φιλήσυχο καὶ πράο νεαρό, καθισμένο στὸ αὐτοκίνητο ἑνὸς πλούσιου συμπατριώτη του. Εἶχε κάνει ὦτο-στόπ.

Ὁ «καλὸς Ἀμερικανός», διαπιστώνει γρήγορα, ὅτι ὁ φιλοξενούμενός του, καταζητεῖται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία. Εἶχε δεῖ τὴ φωτογραφία του στὶς τοπικὲς ἐφημερίδες. Προσπαθεῖ νὰ τὸν παραδώσει στὸ πλησιέστερο τμήμα, ἀλλὰ ὁ νεαρὸς τοῦ ξεφεύγει.

Διασχίζει μὲ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα, κάμπους καὶ βουνά. Ὅσο εἶναι καταδικασμένος ἐκ τῶν προτέρων: Ὁ κλοιὸς τῆς FBI κλείνει συνεχῶς. Ἐνα ἐλικόπτερο τὸν ἐπισημαίνει, καὶ τὴν στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ πάει νὰ περάσει ἓνα ποταμάκι, τὸν σκοτώνουν.

Μετὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀσθμαίνουσα ἀρχή, ἡ ταινία κάνει μιὰ «ἐπιστροφή στὸ παρελθόν», γιὰ νὰ μᾶς δείξει τὰ περιστατικά ποὺ ὁδήγησαν τὸν νεαρό στὴ φυγὴ καὶ τὸ θάνατο.

Ἀπόγευμα. Δύο ἀστυνομικοὶ μὲ πολιτικά, μπαίνουν στὸ γραφεῖο ὅπου ἐργάζεται μὲ ψεύτικο ὄνομα: Εἶναι ἤδη ἐκτὸς νόμου. Αὐτὸ τὸ φλάς-μπάκ, ὅσο, δὲν μᾶς μαθαίνει

τίποτα γιὰ τοὺς πραγματικούς λόγους τῆς φυγῆς του. Ἀπλῶς καταδεικνύει ἓνα περιστατικό, τὴ σύλληψη. Δὲν ξέρουμε τίποτα γιὰ τοὺς π ρ ο σ ω π ι κ ο ὺ ς λόγους ποὺ τὸν ὁδήγησαν στὴ λιποταξία.

Ἐν τούτοις, κάτι ἔχουμε μάθει ἤδη: Εἶναι νέος καὶ κάπως φοβισμένος, δὲν ἔχει μακρὰ μαλλιά, δὲν εἶναι χίππι... Ἡ «Ἀνεμόνη» εἶναι μιὰ φούγκα, μὲ τὴ διπλὴ ἔννοια τῆς λέξεως: Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπελπισμένη φυγὴ — κάθε ἐλπίδα καὶ κάθε «ἀγωνία» καταργεῖται μὲ τὴν ἀρχικὴ ἐκθεση τῆς τελικῆς ἀποτυχίας — καὶ ταυτόχρονα γιὰ μιὰ ταινία «μουσική», μὲ τὴν ἔννοια τοῦ θρήνου — ὅπως ἐκείνες οἱ ἀγγλικὲς μπαλάντες τοῦ 18ου αἰῶνα. Ὁχι πὼς ὁ Μήκας προσπαθεῖ νὰ σκουρήνει τεχνητὰ τὰ πράγματα. Ἀντίθετα. Οἱ ἀστυνομικοὶ, π.χ., δὲν εἶναι τέρατα. Ἐχουν γυναῖκες καὶ παιδιά, κάνουν μιὰ κουραστικὴ δουλειὰ γιὰ τὸ μεροκάματο. Ἡ θέση τῆς ταινίας εἶναι μεριοπαθὲς καὶ δίκαιη. Αὐτὸ τὸ «κυκλικό» φιλμ-κυκλικό, γιατί ξαναβλέπουμε στὸ τέλος τὴν ἀρχικὴ σκηνή, μόνο πού, αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ κλοιὸς ἔχει σφίξει περισσότερο — εἶναι δομημένο μουσικά: Στὸ κεντρικὸ θέμα, τὴ φυγὴ, ἔρχονται νὰ προστεθοῦν μερικὰ «παρακλάδιὰ εὐτυχισμένων ἀναμνήσεων», ποὺ δίνονται μὲ φλουταρισμένες εἰκόνες (καὶ σὲ ἐλαφρὸ ραλλαντί) ποὺ ἐπαναλαμβάνονται σὰν ρεφραίν — καὶ σὰν μομφή...

Τὰ ἐμφεῖς αὐτά, ἔχουν ἓνα στυλ ἀντι-Λελούς. Δηλαδή, δὲν ὠραιοποιοῦν, ἀλλὰ ὑπογραμμίζουν ἀντιστικτικὰ τὴν ἀθλιότητα.

Ὑπάρχουν σεκάνς λιγάκι περιθωριακὲς, ἐπεξηγηματικὲς ποὺ μπαίνουν γιὰ νὰ ἀποσαφηνίσουν μιὰ κατάσταση: Ἐνα κοριτσάκι, διαβάζει κάποιο ποίημα, ἀφιερωμένο «στὴ δόξα ἑνὸς ὑποψήφιου στρατιώτη», Δύο καλοθρεμμένοι Ἀμερικανοί, συζητοῦν γιὰ τὸ βιετναμικὸ, βλέποντας τηλεόραση, κ.λ.π.

Πάνω ἀπ' ὅλα, ἐνώνοντας ὅλα, δίνοντας σ' ὅλα ἓνα χρῶμα — τὸ γκρι —

ὑπάρχει μιὰ πρωτότυπη, ἀπλὴ μουσική, γραμμένη ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Μήκας.

Ὁ σκηνοθέτης λέει πὼς, ἡ ταινία του, εἶναι μιὰ ἐλεγεία. Μία ἐλεγεία χωρὶς τρίλλιες, χωρὶς κλαυθρημοὺς τσιγγάνικων βιολιῶν. Μία ἐλεγεία ποὺ σὲ χτυπάει σὰν γροθιά στὰ μοῦτρα. Μία ἐλεγεία ποὺ τοποθετεῖται «ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ». Μία ἐλεγεία, γιὰ ἓνα πεισματάρη νεαρό, ποὺ δὲν ἀρθρώνει λέξη. Ποὺ φεύγει. Ποὺ θάθελε νὰ ζήσει.

Πρὶν ἀπ' αὐτὸ τὸ «θρήνο γιὰ ἓναν σκοτωμένο λιποτάκτη», ὁ Μήκας βάζει τρία λεπτὰ ἐγχρωμου ντοκυμανταριστικοῦ κινηματογράφου, ποὺ δὲν ἔχει ἀμεση σχέση μὲ τὴν ταινία του. Στους τίτλους αὐτοῦ τοῦ ντοκυμανταίρ, διαβάζουμε: «Οἱ ἐκδότες τοῦ Τάιμ, τοῦ Λάιφ καὶ τοῦ Φόρτουν, παρουσιάζουν μιὰ παραγωγὴ τῆς Φόρουμ Φίλμ».

Τρία λεπτὰ... Τρία λεπτὰ στὰ ὁποῖα ὁ Μήκας γίνεται Σουίφτ — ὁ τρομαχτικὸς κι' ἀξιαγάπητος Σουίφτ τοῦ «Μόντεστ Πρόποζαλ».

Πρέπει νὰ τὸ ποῦμε τελειώνοντας: Ὁ Ἀντόλφας Μήκας (μαζὶ μὲ τὸν ἀδερφό του Τζόνας) εἶναι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ μᾶς κάνουν ν' ἀγαπήσουμε τὴν Ἀμερικὴ ἢ νὰ τὴν μισήσουμε λιγότερο — πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο.





# ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ





Σχεδόν παντού στον κόσμο σήμερα, μιλούν για τον Νέο Κινηματογράφο, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι, νέοι απ' όλες τις χώρες του κόσμου θέλουν να εκφραθούν με τον κινηματογράφο. Ή έκφραση αυτής της θέλησης σκοπεύει, είτε την αμφισβήτηση του κινηματογραφικού κατεστημένου, είτε την έκ του μηδενός δημιουργία έθνικού κινηματογράφου.

Ο όρος Νέος Κινηματογράφος, με την διπλή αναφορά στον Αριστάρκο (διευθυντή της ιταλικής κινηματογραφικής επιθεώρησης «Νέος Κινηματογράφος») και στον βραζιλιανό κινηματογράφο, υπογραμμίζει τον ιστορικό χαρακτήρα αυτής της αλλαγής και την ένταξη του φαινομένου σε μια εποχή και μια χώρα καθορισμένη. «Νέοι Κινηματογράφοι» είναι φανερά, ο γεωγραφικός πληθυντικός ενός ιστορικού ένικου.

Ο χαρακτηρισμός «Νέος Κινηματογράφος» αποτελεί κατά την γνώμη μου, τον καλύτερο όρισμό του φαινομένου, ανεξαρτήτως γενιάς ή στύλ, αποκαλύπτει πληρέστερα την ήθικη και αισθητική αξία αυτής της νέας ματιάς πάνω στον κινηματογράφο, με την ένταξη του επιθέτου πριν απ' το ουσιαστικό, επιβεβαιώνει άνοιχτα τη ρήξη με ένα κάποιο παρελθόν.

Αυτό το παρελθόν ήταν εκείνο των αναγνωρισμένων αξιών, ή πρόταξη ορισμένων έθνων —π.χ. Ήνωμένες Πολιτείες, Σοβιετική Ένωση, Γαλλία, Ίταλία, και ακόμα, Αγγλία, Σουηδία, Ίαπωνία,—ήταν ή αρτηριοσκληρώση ενός συστήματος διανομής, που αντιμετώπιζε άνισα τα μεγάλα κυκλώματα και τα μικρά γραφεία έκμεταλλεύσεως ταινιών τέχνης και πειραματισμού, και το όποιο σύστημα δεχόταν σπάνια ταινίες άλλων χωρών εκτός απ' αυτές που αναφέραμε.

Νά, λοιπόν που τον κινηματογράφο, πραγμα-

τικότητα παγκόσμια τώρα, τον παίρνει στα χέρια της μια νέα γενιά, νέα όχι τόσο στην ηλικία όσο στη διάθεση, στη ματιά. Το σύστημα διανομής ταινιών αποδεικνύεται τραγικά ανεδαφικό. Ο κινηματογράφος σαν τέχνη, σαν τρόπος έκφρασης, υφίσταται την πιο ισχυρή δόνηση που γνώρισε απ' την γέννησή του, ως ένα σημείο κάτω από την επίδραση της τηλεόρασης και της ηλεκτρονικής. Όλα καταρρέουν, όλα αλλάζουν, όλα ξαναγεννιούνται.

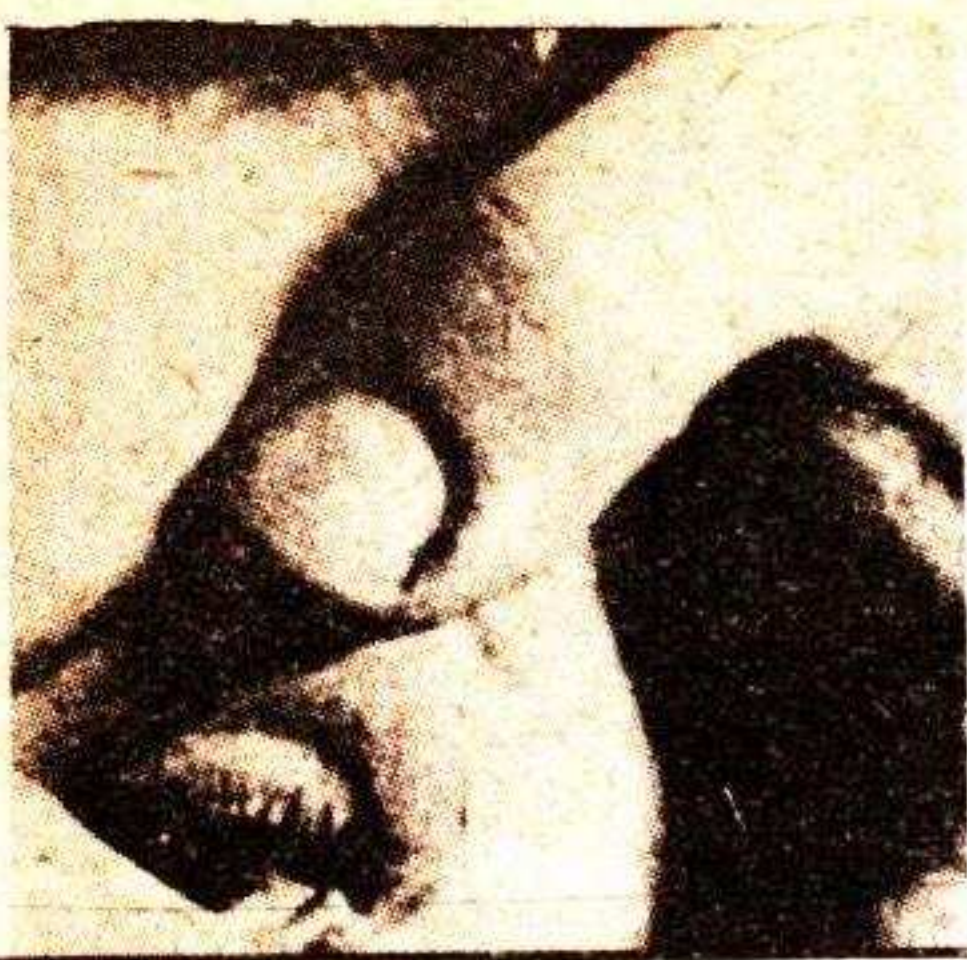
Ίσως ο Νέος Κινηματογράφος να μην γίνεται εύκολα δεκτός απ' όλους. Πιθανόν, ως ένα σημείο, να απευθύνεται σε νέους θεατές, άνοιχτους στα μηνύματα που έρχονται κι' απ' τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, αδέσμευτους από τάξεις, σχολές, όροθετημένο παρελθόν. Θεατές, που να έχουν συνείδηση της επαναστατικής δυνατότητας της μείζονος τέχνης αυτού του τελευταίου τρίτου του είκοστου αιώνα.

Τέλος, ο Νέος Κινηματογράφος, προβάλλει μια καινούργια αντιμετώπιση του κόσμου: Μια στάση που θα ονόμαζα κριτική και ποιητική ταυτόχρονα. Κριτική, γιατί δεν δέχεται πια τις γερασμένες έτοιμοπαράδοτες αλήθειες που μ'ας προσφέρονταν από τη γέννησή μας, αλλά αμφισβητεί και διαλέγεται. Ποιητική, γιατί «κρίση συνείδησης» σημαίνει έκλογη, δηλαδή τέχνη. Ή προσπάθεια για μια γενική διάδοση της κουλτούρας δεν έχει νόημα αν δεν υπάρξει μια ανανέωση των δομών σ' όλους τους τομείς.

Η ανανέωση αυτή θα αποτελέσει τη βάση για τη δημιουργία αυθεντικών ατόμων, δύναμει καλλιτεχνών, κι' όχι παθητικών καταναλωτών. Αυτοί είναι οι στόχοι του Νέου Κινηματογράφου.

Απόδοση : Θ. Αγγελόπουλος





# ΑΥΤΟ ΘΑ ΠΕΙ Α

Στις Ἑνωμένες Πολιτεῖες, ἡ Αὐτοκρατορία τοῦ Χόλλυγουντ εἶναι τόσο καταπιεστική, πὺ ὁ ἀνεξάρτητος κινηματογράφος ψελλίζει ἀκόμα. Οἱ ἀπόπειρες τῶν ἀνεξαρτήτων νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴς δεσμεύσεις καὶ τοὺς καταναγκασμοὺς πὺ ἐπιβάλλει ὁ πακτωλὸς τῆς μεγάλης καταναλωτικῆς κοινωνίας, πολλαπλασιάζονται. Ὅμως, ὁ «ἄμεσος» κινηματογράφος τῶν Μέγιερς καὶ Λῆκοκ συγγενεύει περισσότερο μὲ τὴν τηλεόραση. Μερικοὶ σκηνοθέτες, ἔκοψαν τὴς γέφυρες καὶ κατόρθωσαν νὰ γυρίσουν, νὰ ἀποτελειώσουν καὶ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν τους. Ὅμως, ὁ Κάσθαβέτης—μετὰ τὴς «Σκιές»—ὁ Φράνκ Πέρρυ—μετὰ τὸ «Δαυὶδ καὶ Λίζα»—ὁ Λέσλι Στιῦβενς—μετὰ τὸ «Ἰδιόκτητο διαμέρισμα»—καταβροχθίστηκαν ἀπ' τὸ τέρας. Αὐτοὶ πὺ ἀντιστέκονται ἀκόμα, ξαναρίχτηκαν στὴς κατακόμβες τοῦ νεοϋορκέζικου «ἀντεργκράουντ». Ἐκεῖ, ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ ξαναβρῆκε τοὺς ἀδελφοὺς Μήκας.

Ὁ ἀνεξάρτητος ἀμερικανικὸς κινηματογράφος εἶναι, λοιπὸν καταδικασμένος νὰ ἀνανεώνει τὸ Χόλλυγουντ μὲ καινούργιο αἷμα ἢ νὰ πεθάνει ἀπὸ τὸν αὐξανόμενο μαρasmus ἑνὸς «ἀπόκρυφου» κινηματογράφου χωρὶς κοινὸ; Ἡ ἐπίδραση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου εἶναι τέτοια, πὺ ἀπ' τὴν ἀπάντησιν σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἐξαρτᾶται, ἡ ἐπιβίωση τοῦ

## ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

Εἶναι δύσκολο νὰ συλλάβουμε καὶ νὰ καθορίσουμε τὸ φαινόμενο τῆς ἀναγέννησης τοῦ κινηματογράφου, πὺ ἀποτελεῖ ἕνα μεγάλο διεθνὲς γεγονός. Ὁ νέος κινηματογράφος, θυμίζει τὸ Θεὸ τοῦ Πασκάλ: εἶναι ἕνας κύκλος πὺ τὸ κέντρο του βρίσκεται παντοῦ καὶ ἡ περιφέρεια του πουθενά.

Πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια, δέκα νέοι Βραζιλιάνοι σκηνοθέτες, δέκα νέοι Γιαπωνέζοι, εἰκοσιπέντε νέοι Γάλλοι καὶ πάνω ἀπὸ ἑκατὸν εἴκοσι νέοι σκηνοθέτες σ' ὅλον τὸν κόσμον, γύρισαν τὸ πρῶτο τους ἔργο. Πρόκειται γιὰ φαινόμενο πρωταρχικῆς σημασίας ὄχι γιὰ στατιστικοὺς λόγους ἀλλὰ γιὰ αἰσθητικούς, ἰδεολογικοὺς, οἰκονομικοὺς καὶ τεχνικοὺς.

Ὁ κινηματογράφος μεταμορφώνεται. Κι αὐτὸ πὺ ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ προσδιορίσουμε ὅσο τὸ δυνατό ταχύτερα καὶ ἀκριβέστερα τὴ μορφήν τοῦ

## ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

— Εἶσαι κομμουνιστής;

— Ὁχι, εἶμαι μηχανικός!

Πρόκειται γιὰ διάλογο ἀπ' τὸ φιλμ «Ἡ ἡλικία τῶν παραισθήσεων» τοῦ



Ούγγρου "Ιστβαν Ζάλο. Τὸ νόημά του εἶναι σαφέστατο. Ἐνῶ στὴ Γαλλία, τὴν Ἀγγλία, τὴν Ἰταλία οἱ νέοι σκηνοθέτες ἐμβαδύνουν στὶς δυνατότητες μιᾶς ἔκφρασης ποὺ τὴν θεωροῦσαν φτασμένη, ἐνῶ ἀποδεικνύεται πὺς εἶναι ἀκόμα νηπιακή, οἱ νέοι Τσέχοι, Οὔγγροι, Πολωνοὶ καὶ Σοβιετικοὶ σκηνοθέτες, μαθαίνουν νὰ μὴ δέχονται τὰ καθιερωμένα, ν' ἀντιμετωπίζουν κατὰματα τὴν ἀλήθεια καὶ νὰ διαπιστώνουν ὅτι πέρα ἀπ' τὰ πολιτικὰ σύνορα καὶ τὰ σιδερένια παραπετάσματα κάθε εἴδους, ὑπάρχει στὸ νέο κινηματογράφο μιὰ κοινή στάση, μιὰ κοινὴ ἀπαίτηση γιὰ καθαρότητα καὶ ἀντίσταση στὸ κατεστημένο.

Τώρα πὰ εἶμαι βέβαιος ὅτι οἱ κάτω τῶν σαράντα ἐτῶν, ὅπου κι ἂν οὔν, μ' ὅποιο ἐπάγγελμα κι ἂν ἀσχολοῦνται, ἔχουν τὶς περισσότερες φορές τὶς ἴδιες ἀπόψεις. Τηροῦν ἀπέναντι στὴν κοινωνία στὴν ὁποία ἀνήκουν μιὰ κριτικὴ στάση καὶ δὲν εἶναι σπάνιο νὰ ἀνακαλύπτουν μιὰ κοινὴ γλῶσσα», δήλωνε πρόσφατα στὶς Κάννες ὁ Γιάρομιλ Γίρες (Ἡ πρώτη κραυγή).

Οἱὸς δὲ βλέπει, τελικά, ὅτι ἀπ' τὸ «Μὲ τὶς γροθιὲς στὴν τσέπη» τοῦ Μπελόκιο μέχρι τὸ «Ντεφί» τοῦ Σαρατσένι, ἀπ' τὸ «Γουελκόβερ» τοῦ Κολιμόφσκυ μέχρι τὸ «Εἶμαι εἴκοσι χρονῶν» τοῦ Κοῦτσεφ, ἀποκαλύπτεται ὁ ἴδιος τρόπος ἀντιμετώπισης τοῦ «εἶναι», ἡ ἴδια ἄρνηση γιὰ τὶς πεπερασμένες χίμαιρες, ἕνας διεθνὴς αὐθορμητισμὸς μιᾶς πρώιμης εὐριμότητας ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς συγκλονιστικότερες ὁψεις τοῦ

### ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;

Ὅλα τὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρθηκαν ὡς τώρα ἔχουν κάτι κοινό: ἀφοροῦν τὴν ἄνοδο μιᾶς νέας γενιᾶς δημιουργῶν σὲ χώρες ὅπου τὸ κινηματογραφικὸ κατεστημένο καὶ οἱ φορεῖς του εἶναι ἀπαρχαιωμένα μὲν, ἀλλὰ πανίσχυρα. Ὅμως ὁ νέος κινηματογράφος δὲν εἶναι ἄνο ἢ ἀναζήτηση μιᾶς καινούργιας γλώσσας καὶ μιᾶς νέας σκέψης ποὺ νὰ βγαίνουν μέσα ἀπὸ τὴν πλούσια κληρονομιά τοῦ γερασμένου πνευματικοῦ μας πολιτισμοῦ. Εἶναι ἀκόμα τὸ φλογερὸ, τὸ γεμᾶτο πόθο καὶ πάθος αἶτημα γιὰ μιὰ μορφὴν κινηματογράφου προσαρμοσμένου στὶς ἀνάγκες καὶ τὶς δυνατότητες μιᾶς καινούργιας χώρας, εἶναι οἱ ἐξελίξεις ποὺ νὰ δώσουν μιὰ ἑρμηνο γέννησι νέων δομῶν ποὺ θὰ κάνουν δυνατὴ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου.

ἀναφέρομαι, ἐδῶ, στὴν ἐξέλιξη τῆς ταινίας μεγάλου μήκους στὸ γαλλόφωνο Καναδὰ (Κερπέκ). Ἐκεῖ, σὲ μιὰ χώρα ἀναπτυγμένη βιομηχανικά, μπαίνουν οἱ βάσεις γιὰ μιὰ ἀνεξάρτητη καλλιτεχνικὴ παραγωγή καὶ ταυτόχρονα προσφέρεται ἕνα νέο μέσο ἔκφρασης σ' ἕναν πολιτισμὸ ποὺ ξαναβρίσκει τὸν ἑαυτὸ του ἀναζητώντας τοὺς δρόμους μιᾶς





ἐθνικῆς ἐπιβεβαίωσης. Ἀναφέρομαι ἀκόμα στὴν ἀναλαμπὴ τοῦ βραζιλιάνικου «τείνεμα νόβο». Χάρη στὸν νέο κινηματογράφο της, μιὰ δραντη χώρα, γεμάτη ἀντιθέσεις, κατορθώνει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ιστορία της, νὰ φτάσει σὲ μιὰ ὁλοκληρωμένη ἔκφραση τῆς βαθύτερης ἀλήθειας της—τῆς πολιτιστικῆς, τῆς ἀνθρωπιστικῆς, τῆς κοινωνικῆς καὶ τῆς οἰκονομικῆς.

Παράλληλα, ἀπ' τὴ Βόρειο καὶ τὴ Μαύρη Ἀφρική, παρόλο ποὺ ὁ κινηματογράφος σ' αὐτὲς τὲς περιοχὲς δὲν ἀποτελεῖ ὑπολογίσιμη δύναμη γιὰ τὴν βιομηχανικὴ καὶ οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη, ἀκούγονται κιόλας οἱ πρῶτες, οἱ γεμάτες πάθος φωνές, τοῦ αὐριανοῦ Ἀφρικανικοῦ Κινηματογράφου.

Νὰ δημιουργεῖς, νὰ ἐπινόεῖς τὸν κινηματογράφο ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπάρχει ἀκόμα, νὰ πλουτίζεις μ' αὐτὸν τὸν πολιτισμὸ νέων χωρῶν καὶ νὰ ἐκθέτῃς στὴν ἀναμόρφωσή τους, εἶναι μερικὰ ἀπ' τὰ καθήκοντα οὐσίας

#### ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

Προπαντός, ἄς μὴν ἰσχυριστοῦν οἱ ἀρτηριοσκληρωμένοι ὅτι αὐτὰ εἰσὶν αἰσθητὰ φαινόμενα δευτερεύοντα, τῶν ὁποίων οἱ καταβολές βρίσκονται σὲ τὴν οἰκονομία, καὶ συνεπῶς ἀφοροῦν τὴν οἰκονομία καὶ ὄχι τὴν τέχνη. Ἡ παράδοξο εἶναι, ὅτι σὲ τέτοιες περιπτώσεις, ἐκεῖνο ποὺ τίθεται σὺν ἑκείνῳ ὑπὸ ἀμφισβήτηση εἶναι ἡ τέχνη.

Ἀκοῦστε αὐτὰ ποὺ λένε οἱ Βραζιλιάνοι Κλάουπερ Ρόσα—«Ὁ Μάρκος Θεὸς καὶ ὁ Ξανθὸς Διάβολος»—καὶ ὁ Νέλσων Περεΐρα ντὸς Σάο Πάολο—«Βίντας δέκας»:—«Γιὰ μᾶς τὸ πρόβλημα εἶναι διπλό: Πρέπει ἀνακαλύψουμε μιὰ πρωτότυπη κινηματογραφικὴ γλῶσσα, προσαρμοσμένη στὴν ἔμπνευση καὶ τὴν κουλτούρα μας καὶ νὰ συμμετέχουμε μὲ τὰ ἔργα μας στὴν ἀποκάλυψη καὶ τὴν ἀναμόρφωση τῆς Βραζιλίας ἀπ' τὸ λαό της».

Ὅταν οἱ φιλοδοξίες τοποθετοῦνται σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, τὰ τεχνικὰ προβλήματα γίνονται αὐτομάτως καὶ ἠθικὰ καὶ αἰσθητικά. Σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο καὶ κάτω ἀπ' αὐτὲς τὲς συνθήκες, δημιουργία σημαίνει πρωτοπορία καὶ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει ὁ Ζαν—Πώλ Σάρτρ στὸν ὅρο «πρωτοπορία» σ' ἕναν λόγο ποὺ ἐξεφώνησε πρόσφατα στὸ συνέδριο τῶν συγγραφέων, στὴ Ρώμη: «Ἄν ἔπρεπε νὰ προσδιορίσουμε τὰ αὐστηρὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς πραγματικῆς πρωτοπορίας, θὰ ἔλεγα ὅτι αὐτὴ ἡ πραγματικὴ πρωτοπορία συνίσταται στὸ ὅτι ὁ συγγραφέας δὲν περιορίζεται ἐν τῇ χρήσιν τῆς γλώσσας ἀλλὰ τὴν δημιουργεῖ γράφοντας. Δημιουργεῖ γλῶσσα καὶ δὲν παίζει μαζὺ της. Τὴν δημιουργεῖ καὶ δημιουργοῦν τὴν, τὴν παραδίδει στὴν κοινὴ χρήσιν. Αὐτὴ ἡ δουλειά, δὲν γίνεται πάντως στὴ γλῶσσα καὶ γιὰ τὴ γλῶσσα ἀλλὰ ἔχει σὰ σκοπὸ τὸν ἐμπλουτισμὸ της, ὥστε νὰ γίνῃ ἱκανὴ νὰ ἐκφράσῃ μιὰ καινούργια ἀπ



τοῦ ἐπιτιμητοῦ—ἄποψη τὴν ὁποία ὁ συγγραφέας ἀποδέχεται μαζὺ μὲ τὴν πλειονότητα τῶν συμπατριωτῶν του ἀλλὰ ποὺ τῆς λείπουν ἀκόμα οἱ λέξεις γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ συνειδητοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ σύνολο.

Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ διεργασία προϋποθέτει τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς καινούργιου καί, ὅπωςδήποτε, χαστικοῦ κόσμου.

Ένας πρωτοποριακὸς συγγραφέας βρίσκεται σὲ διαλεκτικὴ σχέση μὲ τὰ ἀντίθετα πρὸς τὴ νοοτροπία του πολιτιστικὰ δεδομένα ἀπ' τὰ ὁποία πρέπει, εἴτε νὰ ἀπαλλαγεῖ βίαια εἴτε νὰ τὰ ἀφομοιώσει «ἐν πλήρει συνειδήσει».

Ὁ πρωτοποριακὸς συγγραφέας δὲν ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὴς ἀποχρώσεις ποὺ δίνει αὐτὸς σὲ ιδέες ἄλλων ἀλλὰ ἀπὸ τὴ γνησιότητα τῶν ἀντιθέσεων ποὺ παλεύουν μέσα του. Ἀκόμα, ὁ πρωτοποριακὸς συγγραφέας πρέπει νὰ διαμορφώσῃ ἓνα κοινό. Καὶ δὲν ἀργεῖ νὰ τὸ διαμορφώσῃ γιὰτὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἔτοιμοι νὰ συνειδητοποιήσουν μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γραπτοῦ λόγου αὐτὰ ποὺ ἤδη ἔχουν ἀρχίσει νὰ συνειδητοποιοῦν μὲ τὴ σκέψη τους».

Στὸ παραπάνω κείμενο, ἀντικαταστήστε τὴ λέξη «λέξη» μὲ τὴ λέξη «εἰκόνα» καὶ θὰ δημιουργήσετε αὐτομάτως μιὰ εἰκόνα τῆς κατάστασης στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ βραζιλιάνικος ἢ ὁ καναδικὸς κινηματογράφος, ποὺ ψάχνουν νὰ βροῦν μιὰ φόρμα γιὰ νὰ ντύσουν τὴν ἀλήθεια τους—ποὺ εἶναι καὶ ἡ ἀλήθεια τῆς κοινωνίας τους.

Τὰ προβλήματα αὐτῆς τῆς πρωτοπορίας εἶναι ἴσως τὰ περισσότερα γοητευτικὰ ἀπ' ὅλα ὅσα θέτει ὁ

ΝΕΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.

Οἱ ἄνθρωποι, τὰ ἔθνη, οἱ δομές, οἱ ιδέες, τὰ ἥθη, οἱ νόμοι—τὰ πάντα ἀλλάζουν. Ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ, ἀλλάζει κι αὐτή: Ἡ εὐαισθησία τοῦ φίλμ, ἡ εὐκινησία τῆς κάμερα, τὸ ξαλάφρωμα καὶ ἡ ἀπλοποίηση τῶν μηχανημάτων ἐγγραφῆς τοῦ ἤχου, ἔπαιξαν στὴν ἀναγέννηση τοῦ κινηματογράφου ἓνα ρόλο ἐξίσου σημαντικὸ μ' ἐκεῖνο τῆς ἰδιοφυΐας τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὰ χειρίζονται.

Καὶ τὸ κοινὸ ἀλλάζει. Γιὰ τὸ κοινό, ὁ κινηματογράφος γίνεται ὁλοένα καὶ περισσότερο ἓνα φαινόμενο πρὸ ἡμεῶς, πρὸ εὐθύ, πρὸ προφανές καὶ λιγότερο μυστηριώδες.

Προτείνουμε στὸ «νέο θεατὴν» ν' ἀνακαλύψῃ τὸ «νέο κινηματογράφο», στὶς πρὸ ποικίλες ἐκφάνσεις του, στὰ πρὸ ἐλκυστικὰ ἐπιτεύγματά του, στὰ πρὸ καυτὰ προβλήματα του, τὰ ὁποία προσπαθήσαμε νὰ σκιαγραφήσουμε πολὺ συνοπτικὰ στὸ κείμενο ποὺ διαβάσατε καὶ τὸ ὁποῖο δὲν ἀποτελεῖ μελέτη, ἀλλὰ ἓνα εἶδος προλόγου στὴν ἔρευνα ποὺ θὰ κάνουν ἀργότερα ἄλλοι πάνω στὸ τεράστιο θέμα τοῦ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.







# ΟΙ δρομοί της αυθεντικότητας

του  
Μαρσέλ  
Μαρτέν

Έδω και λίγα χρόνια, ο παγκόσμιος κινηματογράφος αλλάζει συνεχώς. Ή αν το γαλλικό νέο κύμα ήταν η πιο αντιληπτή, και, αναμφισβήτητα, η πιο σημαντική εκδήλωση αυτής της εξέλιξης, και αν η επίδρασή του γίνεται λίγο πολύ αντιληπτή σ' ολόκληρο τον κόσμο, δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε την σημαντική συμβολή του Άντονιόνι στον καθορισμό της νέας όψης του σύγχρονου κινηματογράφου, ούτε το βασικό ρόλο που έπαιξαν οι διάφορες τάσεις που ονομάζουμε «κινηματογράφος-αλήθεια», και που εμφανίστηκαν ταυτόχρονα στην Άγγλία, τον Καναδά, τις ΗΠΑ και τη Γαλλία.

Πρόκειται για μια αλυσίδα τάσεων και επιδράσεων, που με την πρώτη ματιά, φαίνεται αρκετά παλιά και αρκετά δυσανάλογη. Ποιός είναι ο κοινός παρονομαστής ανάμεσα στο «Χιροσίμα αγάπη μου» και τις «Σκιές», ανάμεσα στο «Με κομμένη την ανάσα» και την «Περιπέτεια», ανάμεσα στο «Σάββατο βράδυ — Κυριακή πρωί» και τον «Άσσο Πίκα»; Είναι η θέληση για αὐθεντικότητα. Χρησιμοποιούμε τη λέξη αυτή με τη διπλή της σημασία, (ήθικη και αισθητική) και την θεωρούμε σαν συνώνυμο της πραγματικότητας και της αλήθειας. Τὸν ὅρο πραγματικότητα, θά μπορούσαμε να τὸν αντικαταστήσουμε με τὸν ὅρο ρεαλισμός, ἂν ὁ τελευταῖος δὲν ἦταν βεβαρημένος με ἠθικές και φιλολογικές ἐννοιολογικές ἀποχρώσεις, πὺ εἶναι δυνατόν νὰ προκαλέσουν σύγχυση. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ θά ἦταν προτιμότερο νὰ μιλοῦμε γιὰ «συντελεστή πραγματικότητας». Οἱ νέοι κινηματογραφιστές, σὲν ἄποψη πὺ μᾶς προτείνουν γιὰ τὸν κόσμο καὶ τὸ ἄτομο, προσπαθοῦν νὰ δώσουν μιὰ μεγαλύτερη ρεαλιστικὴ παρουσία, μιὰ μεγαλύτερη αὐθεντικότητα ὑπαρξης, τόσο σὲ ἐπίπεδο τῆς εἰκονικῆς παρου-

σίας, ὅσο καὶ σ' ἐκεῖνο τῆς φόρμας.

Στὸ δραματικὸ καὶ ἠθικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀλήθεια εἶναι ἡ συμπληρωματικὴ ὅψη αὐτῆς τῆς αὐθεντικότητας πὺ ἀναζητοῦν σὲν κατασκευὴ τῶν ἔργων τους καὶ σὲν ἀνάλυση τῶν χαρακτήρων. Εἶναι, βέβαια, ἀρκετὰ δύσκολο καὶ ἀρκετὰ αὐθαίρετο τὸ νὰ σχηματίζουμε γενικοὺς κανόνες, ἀφοῦ ἡ κάθε τάση δὲν εἶναι παρὰ σύνολο εἰδικῶν περιπτώσεων.

Κι ὅμως μοῦ φαίνεται, ὅτι αὐτὴ ἡ θέληση γιὰ αὐθεντικότητα βρίσκεται πάντα σὲν ρίζα ὅλων τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ νέου κινηματογράφου.

Γ Ι Α Τ Ι ;

Ἀπὸ πὺ προέρχεται ἡ ἀνάγκη γιὰ αὐθεντικότητα; Ἄν θεωρήσουμε τὸ ἄρθρο τοῦ Τρυφῶ «Μιὰ κάποια τάση τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου», πὺ δημοσιεύτηκε σὲ Τετράδια τοῦ Κινηματογράφου τὸ 1954, σὲν κήρυξη πολέμου, αὐτοῦ πὺ ὀνομάστηκε ἀργότερα «νέο κύμα» πρὸς τὸν παραδοσιακὸν κινηματογράφον, καταλαβαίνουμε τί ἦταν ἐκεῖνο πὺ προκαλοῦσε τὴν ὀργὴ τῶν νεαρῶν αὐτῶν γιὰ τὸν «κινηματογράφον τοῦ μπαμπᾶ».

Ὁ ἀκαδημαϊκὸς κινηματογράφος ἦταν παγιδευμένος



# οι δρομοι της αυθεντικότητας

2

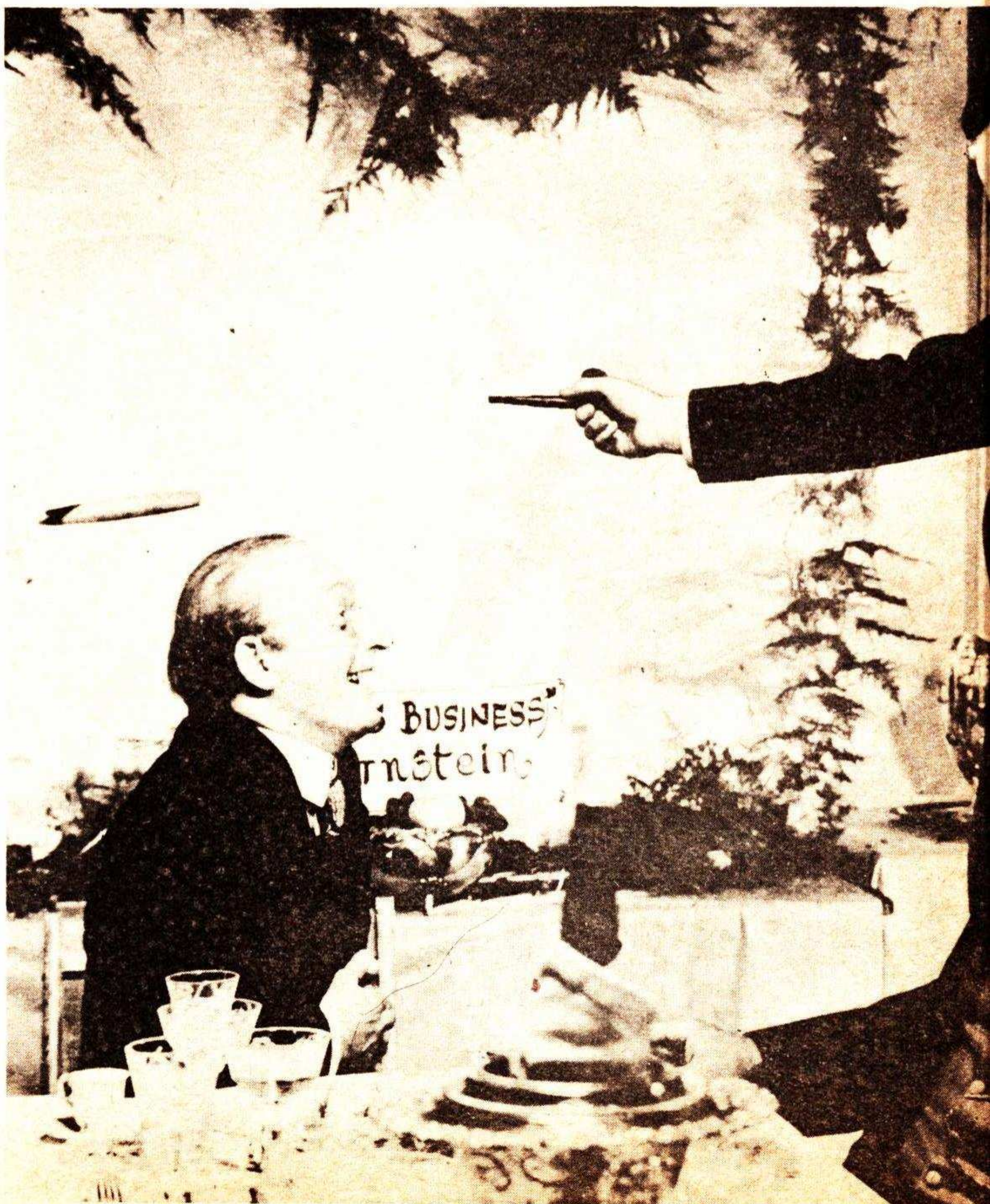


1. «Ο πολίτης Καίην»  
Τεμαχισμένη δομή υποταγμένη στην  
Καρτεσιανή λογική
2. «Ταξίδι στην Ίταλία».  
Πρώτη απόπειρα  
αποδραματοποίησης
3. «Πουάντ Κούρτ»  
Ή αύγη  
μιας νέας εποχής

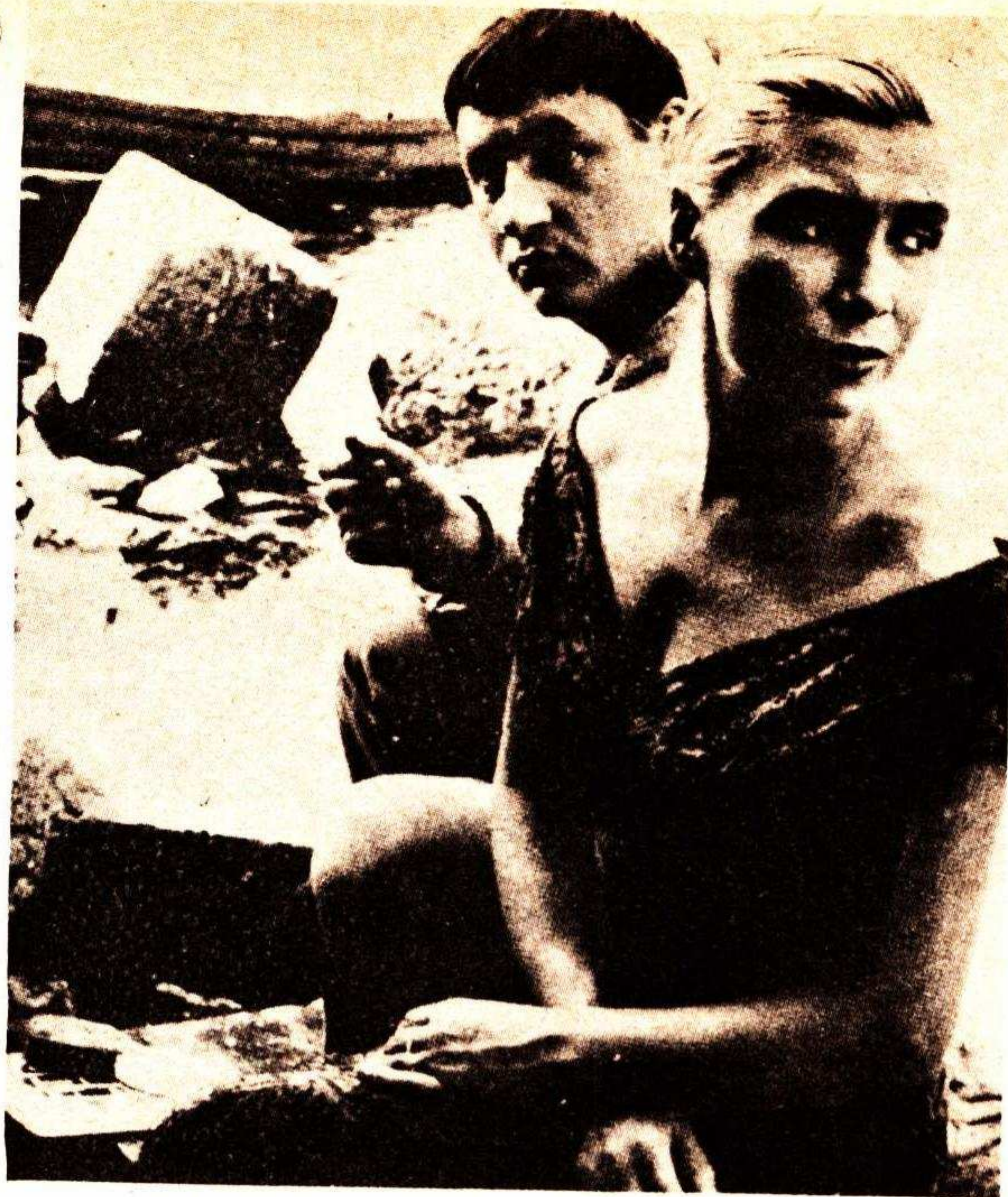
σε μια άρθριουκληρωμένη  
δραματουργία, που εξακο-  
λουθούσε να υπακούει στους  
παλνωμένους νόμους της  
θεατρικής δραματουργίας,  
και έδινε μια λανθασμένη ό-  
ψη των προβλημάτων και των  
χαρακτήρων. Είναι αλήθεια  
ότι, οι περισσότερες ταινίες,  
υπάκουαν — και εξακολου-  
θούν να υπακούουν — στον  
παρακάτω κανόνα που κλη-  
ρονόμησαν από μια θεατρι-  
κή ιστορία χιλιετηρίδων :  
Πρέπει να διηγείσαι μια ί-  
στορία σύμφωνα με μια  
άνέλιξη, που διακόπτεται από  
δραματοποιημένα έμπε-  
δοί, και οδηγείται προς  
μια κορύφωση ή ό-  
ποια καταλήγει σε μια λύ-  
ση και σ' ένα δίδαγμα.  
Έκτος απ' αυτά, συχνά πρέ-  
πει να σέβεσαι την ένότητα  
χρόνου, χώρου και  
δράσης.

Όλόκληρη η παραδοσιακή  
δραματουργία συνοψίζεται,  
ουσιαστικά, σ' αυτές τις δύο  
συνιστώσες: υπάρχει μια  
«ιντριγκα», και πολλά «νήμα-  
τα». Δεν είναι τυχαίο το ότι,  
οι λέξεις αυτές, έχουν πά-  
ρει μια αρνητική σημασία.

Αυτή η δραματουργία, χα-  
ρακτηρίζεται από μια κυκλι-  
κή ή κυκλοειδή δομή: Ή ί-  
στορία τελειώνει εκεί που  
άρχισε — στον ίδιο χώρο ή  
18 στίς ίδιες καταστάσεις. —







Στό μεταξύ, όμως, δόθηκε στο δράμα μια λύση και στο θεατή ένα δίδαγμα.

Μπορεί, ακόμα, η όλη ιστορία να παρουσιάζεται σαν ένα φλάς - μπάκ, πράγμα που κάνει ευκολώτερο το κλείσιμο του κύκλου και εμφανέστερη την παρουσία της μοίρας: Οι χαρακτήρες είναι αιχμάλωτοι ενός «πεπρωμένου έν ενεργεία».

Σε σχέση μ' αυτή την παραδοσιακή δομή, η άχρονη κατασκευή του «Πολίτη Κένν» μοιάζει με επανάσταση. Στην πραγματικότητα όμως η δομή αυτή, αν και τεμαχισμένη, υπάκουε ακόμα σε μια λογική έντελως καρτεσιανή που εύκολα «διαβαζόταν» απ' τον θεατή γιατί μπορούσε να υποκατασταθεί από τη δράση και τον διάλογο και γιατί, οι διαφορετικές σεκάνς βρίσκονταν όλες στο ίδιο επίπεδο πραγματικότητας.

Επιπλέον, η σημειογραφία της κινηματογραφικής γλώσσας, μπορεί να θεωρηθεί σαν οδηγητικός μύθος που έχει σκοπό να δώσει στο θεατή να καταλάβει τον τρόπο διάρθρωσης των διαφόρων μερών ενός έργου, ή την ψυχολογική σημασία του καθενός απ' αυτά. Έτσι, το φοντύ - άνσεναι σημαίνει, γενικά, αλλαγή χρόνου ή χώρου, το πλάνιο καντράρι-

σμα δείχνει σύγχυση ή ανησυχία, ο στακάτος ήχος ενός τυμπάνου υποβάλλει αγωνία, κ.λ.π.

Ο κινηματογράφος, σαν αφηγηματική τέχνη, θα έπρεπε, βέβαια, να υπακούσει στους συνηθισμένους κανόνες δομής και διάρθρωσης, μέχρι να ανεξαρτοποιηθεί τελείως. Και ακριβώς σ' αυτή την τάση για έκφραστική αυτονομία βρίσκεται η πρώτη και βαθύτερη αιτία της τωρινής επανάστασης του νέου κινηματογράφου.

Το 1948, στο περίφημο μανιφέστο για την «κάμερα - στυλό» ο Άστρुक κατάγγελλε τον κινηματογράφο — θέαμα, και υποστήριζε ότι ήρθε η ώρα να γίνει, επιτέλους, ο κινηματογράφος «ένα μέσο γραφής, το ίδιο εύκαμπτο και αποτελεσματικό με την γραπτή γλώσσα». Σαν αντίδοτο στο θέαμα και το «άμεσο ανέκδοτο», ο Άστρुक απαιτούσε μια ελευθερία γραφής και μορφής που είναι αυτή ενός Άντονιόνι, π.χ., στον όποιον, ο κινηματογράφος, απελευθερωμένος, επιτέλους, από τον κλοιό της θεατρικής παράδοσης, ξεχύνεται στους πλατείς χώρους της μυθιστορηματικής ελευθερίας. Κι όπωσδήποτε, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, η επανάσταση του γαλ. 19



# οι δρομοί της αυθεντικότητας

«Χιροσίμα αγάπη μου»  
Ἡ πρώτη ὑλοποίηση  
μιας ἐπανάστασης



λικού νέου κύματος, πραγματοποιήθηκε παράλληλα μ' εκείνη του μυθιστορήματος.

Ποιές επιδράσεις διαμόρφωσαν αυτήν την εξέλιξη; Σ' ότι αφορά το γαλλικό νέο κύμα (δεν πρόκειται να ανάγουμε τα πάντα σ' αυτό. Θα το εξετάσουμε, μόνο, σαν το πιο χαρακτηριστικό σημείο σ' αυτή την εξέλιξη) φαίνεται ότι η αγάπη που ένοιωθαν οι εκπρόσωποί του για τον αμερικανικό κινηματογράφο, έπαιξε αποφασιστικό ρόλο. Πράγματι, στον κινηματογράφο αυτόν, έβρισκαν μια απλότητα στη μορφή, και μια αυθεντικότητα στην αναπαράσταση του κόσμου, που είναι απ' τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά και της νέας τάσης. Έπιπλέον, η δραματουργική ελευθερία ενός Ροσσελίνι ή ενός Άντονιόνι, ήταν, όπωςδήποτε, αποφασιστική.

Έτσι, γίναμε μάρτυρες της αποκατάστασης της «βασιλείας της εικόνας», που απαλλαγμένη απ' το ρόλο του καθαρού διανοητικού οργάνου, έχει επανεύρει την αποστολή της σαν καθρέφτη της πραγματικότητας — σαν άνοιχτο παράθυρο στον κόσμο.

Ταυτόχρονα, η βαθειά επίδραση της τηλεόρασης εκδηλωνόταν παντού στον κό-

σμο, παίζοντας έναν αποφασιστικό ρόλο. Παρουσιάζοντας στο θεατή μια πραγματικότητα ακατέργαστη, άμεση, επιδερμική χωρίς αμφιβολία, αλλά προικισμένη με μια τεράστια πειστική ικανότητα, η εικόνα της τηλεόρασης, του ξανάδωσε τη γεύση της αυθεντικότητας — μια πιο άμεση και πιο έντυπωσιακή έρμηνεία της πραγματικότητας. Αυτή η γεύση, ταιριάζει θαυμάσια στη θέληση των νέων κινηματογραφιστών, που επιθυμούν να δείξουν τη ζωή όπως φαίνεται στη γενιά τους, μέσα απ' τα ιδιαίτερα προβλήματα της ηλικίας τους, και μ' αυτήν την πικρή και είλικρινή σαφήνεια που βγαίνει από τη γνωριμία τους με τον κόσμο, και τις σχέσεις τους με τους ανθρώπους.

Βέβαια, αυτές οι θέσεις δεν είναι έντελως καινούργιες και είναι σχεδόν οι ίδιες μ' εκείνες του νεορεαλισμού, πριν από δεκαπέντε χρόνια. Κάτω από το Ιταλικό φασιστικό καθεστώς, η ανάγκη για αλήθεια, εκδηλώθηκε, στον τομέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με μια ανάγκη ρεαλιστικής αναπαράστασης του κόσμου. Στον νεορεαλισμό βρίσκεται η βάση, το θεμέλιο, κάθε αληθινής έκφρασης.

Άλλα ο νεορεαλισμός έ-

ξελίχθηκε και διαφοροποιήθηκε σε πολλές τάσεις — απ' τον συναισθηματισμό του Τζαβατίνι μέχρι την θεατρικότητα του Βισκόντι — και επέστρεψε σιγά - σιγά στους παραδοσιακούς κανόνες του θεάματος.

Το 1953 είναι μια σημαντική χρονιά στην εξέλιξη που σκιαγραφούμε. Τρεις ταινίες, αγγέλουν μια καινούργια εποχή. Το «Έρωτας στην πόλη» εκδηλώνει — σε έπεισόδιο «Απόπειρα αυτοκτονίας» — τη διάσταση ανάμεσα στο προσωπικό στυλ του Άντονιόνι και τον έμπρεσιονισμό, του Τζαβατίνι. Το «Βιτελόνι» δείχνει έμφαντικά την ψυχολογική όξυνση της ματιάς του Φελλίνι. Και, τέλος, το «Ταξίδι στην Ιταλία» επιχειρεί, την πρώτη απόπειρα αυτού που άργότερα θα ονομάσουμε «απιδραματοποίηση».

Την επόμενη χρονιά (το «Πουάν Κούρτ»), σημειώνεται την αύγη της νέας εποχής. Η μικρού μήκους ταινία τ' Άνιες Βαρντά θα μείνει έτελως απαραίτητη για μερικά χρόνια, αλλά χωρίς αμφιβολία, είναι η πρώτη έκδωση αυτής της γεύσης ψυχολογικής ανάλυσης και σωτερικού ρεαλισμού, που αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά του νέου κινη-





τογράφου και που σημαδεύει το πέρασμά του από την εποχή του θεάτρου, στην εποχή του μυθιστορήματος.

Το «Χιροσίμα αγάπη μου» (1959) πρέπει να το θεωρήσουμε σαν την υλοποίησή αυτής της επανάστασης και σαν σταθμό, εξίσου σημαντικό μ' εκείνον του «Θωρηκτού Ποτέμκιν» (1925) και του «Πολίτη Κένν» (1940).

Όμως, η θεωρητική αποκατάσταση σχέσεων και επιδράσεων ανάμεσα σ' αυτές τις ταινίες και τους δημιουργούς τους, θα ήταν, όπωσδήποτε, τεχνητή. Θα άρκεστούμε να πούμε μόνο, πως οι ταινίες αυτές, βρίσκονται ανάμεσα σ' εκείνες που δείχνουν σαφέστερα τη γέννηση αυτού του «νεωτερισμού», του οποίου πρέπει να σκιαγραφήσουμε, τώρα, τον τρόπο εκδήλωσης.

Π Ω Σ :

Τα βασικά μέσα με τα οποία εκφράζεται αυτή η θέληση για αυθεντικότητα, για την οποία μιλήσαμε στην αρχή, είναι οι μέθοδοι δουλειάς του νεορεαλισμού, δηλαδή το γύρισμα σε φυσικά ντεκόρ και ο αυτοσχεδιασμός. Άλλά, ούτε κι' εδώ πρέπει να γενικεύουμε και να συστηματικοποιούμε. Τα φυσικά ντεκόρ και ο αυτοσχεδιασμός ούτε καλύπτουν, ούτε εξαν-

τλούν τις προϋποθέσεις της αυθεντικότητας. Θα ήταν πιο απλό αν λέγαμε, ότι υπάρχει μια σύμπτωση, μια κάποια κοινή σχέση ανάμεσά τους.

Για τους νεαρούς κινηματογραφιστές — και για μās — το γύρισμα σε φυσικά ντεκόρ, ξορκίζει το «μίσμα» του στούντιο, αυτού του συμβόλου της «κουζίνας», όπου μαγειρεύεται ο «κινηματογράφος του μπαμπά». Άκόμα και στην περίπτωση που ο αυτοσχεδιασμός δεν απορίπτει την προετοιμασία, αφήνει μια θέση για το άπρόοπτο, που μόνο μέσα στο φυσικό ντεκόρ μπορεί να συμβεί, και που δίνει στην σκηνοθεσία αυτόν τον τόνο του ζωντανού αυθορμητισμού, που είναι ένα από τα πιο γοητευτικά χαρακτηριστικά του νέου κινηματογράφου.

Μια σημαντική λεπτομέρεια, εκφράζει θαυμάσια, τόσο την εξέλιξη της νοοτροπίας, όσο και τις μεθόδους γυρίσματος:

Ή χρήση του «μπαγκράουντ προτζέκσιον» αποκλείστηκε τελείως από τους νεαρούς κινηματογραφιστές που, όταν θέλουν να γυρίσουν μια σκηνή σε αυτοκίνητο π.χ. προτιμούν να στήσουν τη μηχανή στο αυτοκίνητο, παρά να τη γυρίζουν στο στούντιο, μπροστά σε μια ακίνητη όθονη.

Αυτή η φροντίδα για αυθεντικότητα, δεν εκφράζει μόνο μια θέληση για ρεαλισμό, αλλά και μια επαγγελματική συνείδηση που αρνείται την εύκολία των τεχνικών τεχνασμάτων που εύκολα οδηγούν και σε ήθικα τεχνάσματα.

Όσον αφορά την δραματουργία, ο όρος αποδραματοποίηση βρίσκεται στην ήμερήσια διάταξη. Πάντως, ο όρος αυτός, αντίθετα μ' αυτό που θα μπορούσαμε να πιστέψουμε, δεν συναντάται και τόσο συχνά στο λεξιλόγιο του νέου κινηματογράφου.

Ή αποδραματοποίηση συνίσταται, βασικά, στην απόριψη της δραματοποιημένης δράσης του κόσμου — που συνήθως επιτυγχάνεται με την προσφυγή σε γεγονότα προνομιοῦχα ή συμβολικά, με την συγκέντρωση και συμπύκνωση της πραγματικότητας, ώστε να εκφράζονται «σημασίες» — και δείχνει τη ζωή όπως είναι, με τις ασήμαντες και τις σημαντικές

της πλευρές, τις αδύνατες και τις δυναμικές στιγμές της.

Και αφού ο νέος κινηματογράφος δεν απορίπτει το ντεκουπάζ, δηλαδή την επιλογή, φροντίζει ώστε τα γεγονότα να μην διαλέγονται σε σχέση με την συμβολική ή σημασιολογική τους αξία, αλλά κατά τρόπον ώστε, η ένδεχόμενη σημασία, να βρίσκεται σε δεύτερη μοίρα, και να αναδεικνύεται μέσα από την ακατέργαστη και άμεση όψη του γεγονότος.

Όπως και νάναι, στο νέο κινηματογράφο, τα πάντα μās παρουσιάζονται όχι επιλεγμένα, όχι αλλαγμένα, ή ερμηνευμένα. Το αποδραματοποιημένο έργο έχει, λοιπόν, μια κατασκευή μη κυκλική ή κυκλοειδή, αλλά γραμμική: Ο δημιουργός, μη έχοντας να αποδείξει τίποτα, αφήνει τη σημασία να βγει μέσα από τα γεγονότα, αντί να κατασκευάζει τα γεγονότα σε σχέση με τη σημασία που θάθελε να εκφράζουν. Δηλαδή, δεν αισθάνεται την ανάγκη να συλλάβει το έργο σαν την απόδειξη ενός θεωρήματος.

Ο Άντονιόνι πιάνει τους ήρωές του σε μια οποιαδήποτε στιγμή της ζωής τους, τους βάζει να κάνουν πράξεις λίγο ως πολύ ασήμαντες — που αποχτούν μια βαρύτητα από το «κλίμα» και όχι απ' το περιεχόμενο των πράξεων αυτών καθ'αυτών — και τους εγκαταλείπει, χωρίς εν τώ μεταξύ να έχει προτείνει στους θεατές κάποιο δίδαγμα.

Ή «οικοδόμηση» της πραγματικότητας, σύμφωνα με την παραδοσιακή καλλιτεχνική δημιουργία, εγκαταλείπεται, σχεδόν τελείως. Ή εκλογή των έπεισοδιών δεν φαίνεται να υπακούει σε καμιά φανερή πρόθεση και η φυσιολογική χρονική σειρά προτιμάται από την επεξηγηματική επιστροφή στο παρελθόν.

«Ή Περιπέτεια» — ή πιο ολοκληρωμένη περίπτωση αποδραματοποιημένου έργου — εξελίσσεται γραμμικά, χωρίς να καταλήγει σε καμιά λύση σχετικά με το αίνιγμα της εξαφάνισης της Άννας, και χωρίς να μās προτείνεται ένα συγκεκριμένο δίδαγμα. Το ντεκόρ έχει τόση σημασία, όση και οι περιπέτειες, που παρουσιάζονται



# ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

σαν απλά γεγονότα — ένα τραίνο περνάει, ένα ελικόπτερο προσγειώνεται — στερημένα από κάθε άμεση έννοια.

Έτσι η εικόνα του κόσμου που μας παρουσιάζεται στην οθόνη, τείνει να μοιάσει, ολοένα και περισσότερο, με τον πραγματικό κόσμο, τον χαοτικό και άσημασιολόγητο. Η σημασία που αποχτά για μας, είναι περισσότερο συγκινησιακή, παρά νοητική.

Αυτό μας οδηγεί στην τρίτη όψη των μεθόδων του νέου κινηματογράφου, που αφορά το στύλ, τη γραφή.

Βασικό χαρακτηριστικό αυτού του στύλ, είναι η περιφρόνηση του μοντάζ σαν μέσου έκφρασης ιδεών.

Ο Πουντόβκιν έβλεπε στο μοντάζ το θεμέλιο της κινηματογραφικής τέχνης: «Το μοντάζ είναι άδιαχώριστο από την ιδέα που αναλύει, κρίνει, συνδέει και γενικεύει». Το ίδιο πράγμα ήθελε να εκφράσει και ο Μπέλα Μπαλάζ όταν έγραφε ότι, το μοντάζ «απομονώνει μια σημασία μέσα στην πραγματικότητα». Όλος ο σοβιετικός κινηματογράφος — που νοείται σαν ιδεολογικό όπλο — βασίζεται πάνω σ' αυτή τη σημασιολογική έννοια του μοντάζ.

Σ' έναν λιγότερο ειδικό τομέα χρήσης, το μοντάζ παραμένει το κατ' έξοχην αποδεικτικό μέσο.

Δέν είναι καθόλου παράξενο πού, στον νέο κινηματογράφο, το μοντάζ έχασε κάθε άλλο ρόλο, εκτός από τον αφηγηματικό. Δηλαδή, συχνά, δέν είναι παρά η υλοποίηση του ντεκουπάζ, ένα μέσο για να αποκτήσει σαφήνεια ή αφήγηση και όχι για να αποσαφηνισθούν έννοιες.

Όταν ο Αϊζενστάιν, στην «Απεργία», αντιπαράθετε στον τουφεκισμό των απεργών από τον τσαρικό στρατό τη σφαγή των ζώων σ' έ-

να σφαγείο, το αποτέλεσμα αυτού του αντιθετικού μοντάζ, είχε μια άφθαστη δύναμη πειστικότητας.

Όμως, ο νέος κινηματογράφος, απορίπτει αυτή τη μορφή μοντάζ — που άλλωστε δέν εφαρμόζεται από καιρό — κι' ακόμα, κάθε μορφή μοντάζ «ιδεολογικού τύπου», στο όνομα της απλής, άμεσης κι αυθεντικής θέασης του κόσμου.

Στην πραγματικότητα, το μοντάζ, ήταν ένα μέσο για να πιαστεί ο θεατής στην παγίδα της ιδεολογίας που θέλαμε να του επιβάλουμε, να τον αϊχμαλωτίσουμε διανοητικά, δίνοντάς του την αλήθεια μιας απόδειξης.

Ο Αϊζενστάιν δήλωνε με χιούμορ μιλώντας για το αντιθετικό του μοντάζ: «Αν εκείνη την εποχή γνώριζα καλύτερα τον Παυλώφ, θα το όνόμαζα θεωρία των αισθητικών αντανakλαστικών».

Είναι αλήθεια ότι, η συμπεριφορά του θεατή μπροστά στο μοντάζ, έχει κάτι από τα έξαρτημένα αντανakλαστικά. Στο όνομα, λοιπόν, της ελευθερίας του θεατή, ο σύγχρονος κινηματογράφος, απορίπτει αυτές τις διαδικασίες, όπως απορίπτει και τα σύμβολα που είναι ένας άλλος τρόπος για να υποτάξουμε και να αϊχμαλωτίσουμε το θεατή. Τα ματογυάλια στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν», επιβάλλουν τον συμβολισμό τους, πρίν, ακόμα, γίνουν αντιληπτά σαν αντικείμενο. Αντίθετα, οι εικόνες θανάτου που η ήρωίδα του «Η Κλεό από τις 5 μέχρι τις 7» βλέπει από το παράθυρο του ταξί, είναι εικόνες αντικειμένων (μάσκες, φέρετρα) και μόνο δευτερογενώς γίνονται σύμβολα. Το ίδιο οι πύραυλοι της «Νύχτας», και το αναμμένο λαμπαντέρ της «Εκλειψης». Για τους ίδιους λόγους, ο νέος κινηματογράφος, απορίπτει συχνά, τη δραματοποιημένη μουσική και υιοθετεί θέματα, συναισθηματικά ουδέτερα ή δανεισμένα από τους κλασσικούς. Στην περίπτωση που η μουσική γράφεται ειδικά για ένα φιλμ, τα μοτίβα της περιορίζονται στο να δημιουργούν μια ατμόσφαιρα μάλλον, παρά στο να έρμηνεύουν λέξη προς λέξη το περιεχόμενο της εικόνας. Ο Τζιοβάνι Φοϋσκο, δημιουργός της μουσικής των ταινιών του Άντονιόνι και του «Χιροσίμα ά-



γάπη μου», είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση μουσουργού, που έχει αντιληφθεί απόλυτα αυτόν τον «ατμοσφαιρικό» ρόλο της κινηματογραφικής υπόκρουσης.

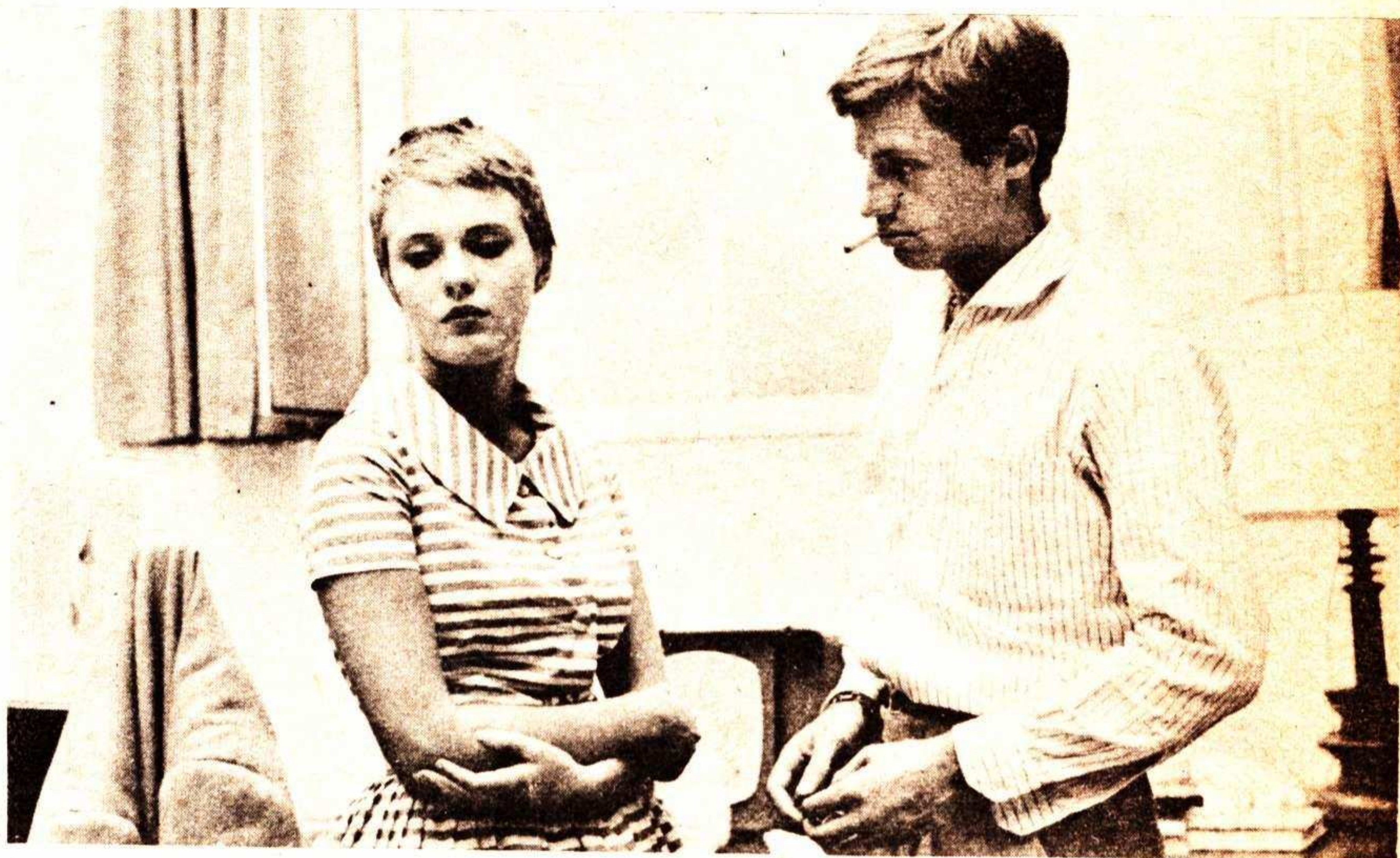
Τέλος, στις καλύτερες περιπτώσεις, η άρνηση για εκμετάλλευση της θεντέτας και των καθιερωμένων ονομάτων, στον τομέα της υποκριτικής, εκφράζει αυτή τη θέληση για αποφυγή του κάθε τι που θα μπορούσε να πιάσει το θεατή στην παγίδα του συναισθηματισμού και του πάθους, ώστε να μένει κυρίαρχος της σκέψης του και της κρίσης του μπροστά στην ταινία.

Παρόλο πού, μερικά έκφραστικά μέσα εγκαταλείφθηκαν από τους νέους κινηματογραφιστές σαν άχρηστα κατάλοιπα αρτηριοσκήλωσης και ανειλικρίνειας, άλλα πήραν τη θέση τους. Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε ολόκληρο κατάλογο της νέας «σημειογραφίας». Μερικά απ' αυτά τα έκφραστικά μέσα, έγιναν κιόλας κλισέ: το «καρέ-φίξ» τα σκόπιμα λανθασμένα «ρακόρ» τα απέλειωτα «τράβελινγκ» το «ζουμ» και η συνεχής κίνηση της κάμερα. Αυτή η «γλώσσα», που πρωτοεμφανίσθηκε στο «Μέ κομμένη την ανάσα», γίνεται, συχνά, μαρ-





2



# 1. «Περιπέτεια» Ἡ πιὸ δλοκληρωμένη περίπτωση ἀποδραματοποιημένου ἔργου 2. «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα» Μιὰ καινούργια γλῶσσα γεννιέται

τύριο γιὰ τὰ ματια. Πάντως, ἀνάμεσα στὰ νέα καὶ τὰ παλὰ κλισεὲ πού τὰ ἀπέρριψε ὁ νέος κινηματογράφος, ἡ διαφορὰ εἶναι τεράστια. Ὅταν ὁ ἀκαδημαϊκὸς δημιουργὸς κάνει ἓνα πλάγιο καντράρισμα γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ψυχολογικὴ ἀνισοροπία τοῦ προσώπου (ὅπως στὴ σεκάνς πού ἡ ἡρωίδα τοῦ «Σύντομη συνάντηση» πλησιάζει τίς ράγες τοῦ τραίνου γιὰ νὰ αὐτοκτονήσει), ὅταν φλουτάρει τὴν εἰκόνα γιὰ νὰ ἐκφράσει μιὰ ζάλη, ἔχει τὴν πρόθεση νὰ ἀποδώσει ὀρθολογιστικὰ ἓνα φαινόμενο καθαρὰ ὑποκειμενικό. Οἱ ἰδέες γινόνταν κατανοητὲς στὸν θεατὴ χάρις σ' ἓναν κώδικα, πού τυποποιήθηκε μὲ τὸ χρόνο. Τὰ σημάτα τοῦ κώδικα μπορούσαν νὰ ἀποκρυπτογραφηθοῦν καὶ νὰ διαβαστοῦν ἀπὸ τὸ θεατὴ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἀποκρυπτογραφοῦνται καὶ διαβάζονται, τὰ σημάτα τῆς τροχαίας. Ἀντίθετα, τὰ μέσα πού χρησιμοποιεῖ ὁ νέος κινηματογράφος δὲν εἶναι ἀπλοϊκὰ σύμβολα, μὲ σημασίες παρμένες ἀπὸ κάποιο λεξικό, ἀλλὰ μέσα ἐκφρασης πού ἔχουν σὰν σκοπὸ νὰ κάνουν αἰσθητὴ τὴν παρουσία τοῦ δημιουργοῦ καὶ τῆς μηχανῆς του, χωρὶς, ὡστόσο, οὔτε ὁ ἓνας οὔτε ἡ ἄλλη νὰ παρεμ-

βάλλονται ἀνάμεσα στὸν κόσμο καὶ τὸν θεατὴ γιὰ νὰ δώσουν στὸν τελευταῖο ἓνα κλειδὶ εὐκόλης κατανόησης. Ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς δὲν σημαίνει, ὅτι τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας ἔχουν τρελλαθεῖ, ἀλλὰ δίνει, ἀπλῶς, τὴν αἴσθηση ὅτι τὸ συγκεκριμένο πρόσωπο, εἶναι ἐντελῶς ἐλεύθερο μέσα στὸ κῶρο, καὶ ὅτι ὁ κόσμος γύρω του δὲν εἶναι, πιά, ἓνα εὐκλείδιο. Ἡ καρτεσιανὴ πλαίσιο ἀναφορᾶς. Ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ συμπεράνει, μὲ τρόπο καθαρὰ διαισθητικό, ὅτι τὰ προβλήματα τοῦ ἥρωα συγχέονται μὲ τὰ δικά του, ὅτι τὰ ἴδια γεγονότα ἐνοχλοῦν καὶ τοὺς δύο, ὅτι καὶ οἱ δύο νοιώθουν τὴν ἴδια ζάλη μπροστὰ στὴν παράσταση ἑνὸς κόσμου ὅπου ὅλοι οἱ συνηθισμένοι κανόνες ἔχουν ἀνατραπεί.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἄλλα τόσα γιὰ τὸ ζούμ, πού στὸν νέο κινηματογράφο δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ συγκεκριμένη καὶ ἠθελημένη σημασία καὶ γιὰ τὸ καρέ-φίξ πού δὲν ἔχει ἄλλο σκοπὸ ἀπ' τὸ νὰ διαστείλει, μὲ τρόπο συχνὰ ἀδιόρατο, μιὰ προνομιοῦχο στιγμή, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ τὴν μετατρέψει σὲ σύμβολο πού ἀποκρυπτογραφεῖται ὀρθολογιστικὰ, ὁπότε ἡ σημασία του θὰ πα-

ρεμβαλόταν σὰν φίλτρο ἀνάμεσα στὸν κόσμο καὶ τὸν θεατὴ.

Σὲ μιὰ πολὺ σημαντικὴ συζήτηση πού ἐγίνε τὸν Ἰούνιο τοῦ 1965, στὸ πρῶτο φεστιβάλ τοῦ νέου κινηματογράφου, στὸ Πέζαρο, ὁ Παζολίνι ἀνέλυσε τὰ προβλήματα τῆς ἐξέλιξης τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας, σπρίζοντας τὴ δύσκολη ἀλλὰ ἐνδιαφέρουσα ἐπιχειρηματολογία του, πάνω σὲ δυὸ παράλληλες καὶ ἀνταγωνιστικὲς ἐννοιες: τὸν κινηματογράφο τῆς πρόζας καὶ τὸν κινηματογράφο τῆς ποίησης. Γιὰ τὸν Παζολίνι, «ὁ κλασσικὸς κινηματογράφος ἦταν καὶ παραμένει ἀφηνεματικός, καὶ ἡ γλῶσσα του εἶναι αὐτὴ τῆς πρόζας...» Ἀντίθετα, «τὸ χαρακτηριστικώτερο ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού ὑποδηλώνουν τὸν κινηματογράφο τῆς ποίησης συνίσταται σ' ἓνα φαινόμενο πού οἱ τεχνικοὶ τὸ ὀρίζουν, ἀπλὰ καὶ κοινότυπα, μὲ τὴ φράση: κάνε αἰσθητὴ τὴν παρουσία τῆς κάμερα».

Στὰ μεγάλα κινηματογραφικὰ ποιήματα τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Μπέργκμαν καὶ τοῦ Μιζογκούτσι τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ ἦταν τὸ ὅτι, δὲν αἰσθανόμασταν τὴν κάμερα. Συνεπῶς δὲν κινηματογραφήθηκαν σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς γλῶσσας τοῦ «κι- 23



# οι δρομοί της αυθεντικότητας

1. «Ή Κλεό από τις 5 μέχρι τις 7»  
Εικόνες αντικειμένων  
που γίνονται σύμβολα  
δευτερογενώς
2. «Ο τρελλός Πιερρό»  
Ή κάμερα  
γίνεται έπιτέλους  
τό στυλό που όνειρευόταν  
ό Αστρύκ



νηματογραφου της ποίησης». Ή ποίησή τους βρίσκεται άλλοι, πέρα από τη γλώσσα και την τεχνική της. Τό γεγονός ότι δέν αισθανόμασταν την κάμερα, σημαίνει πώς ή γλώσσα, ήταν ύποταγμένη στις «σημασίες»

Ή σχηματισμός μιας «γλώσσας της κινηματογραφικής ποίησης» έμπεριέχει ψευτοδιηγήσεις, γραμμένες σέ ποιητική γλώσσα. Ή πραγματικός πρωταγωνιστής του «κινηματογράφου της ποιητικής γλώσσας» είναι τό στυλ. Στην περίπτωση αυτή, ό «κινηματογράφος της ποίησης» είναι, βασικά, θεμελιωμένος στό στυλ σάν έμπνευση, και τό στυλ αυτό, είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις βαθειά ποιητικό.

Ή Παζολίνι, μαζί μ' αυτούς τους γενικούς καθορισμούς, είπε και μερικά πράγματα για τόν Γκοντάρ, μέ μια αξιοσημείωτη πνευματική διαύγεια, χωρίς έπηρεασμούς από τό γνωστό πάθος των «γκονταρικών» και των «αντιγκονταρικών».

Ήσώόσο, όποια κι άν είναι ή γνώμη μας για τόν Γκοντάρ, δέν μπορούμε νά αρνηθούμε ότι ό δημιουργός του «Μέ κομμένη την ανάσα» και του «Πιερό», είναι άπ' αυτούς που συνέβαλαν

ψη μιās ποιητικής γλώσσας, και μιās απόλυτης έλευθερίας. Στόν κινηματογράφο του, ή ποιητική παρουσία του κινηματογραφιστή είναι συνεχώς αισθητή. Ή γλώσσα του είναι τέλεια ύποκειμενική (ή κάμερα έγινε έπιτέλους στυλό) και συγχρόνως τέλεια αντικειμενική (ή κάμερα δέν παρεμβάλλει τά σύμβολά της ανάμεσα στόν κόσμο και τόν θεατή). Ή ποιητική αυτή γλώσσα, είναι μιá αϋθόρμητη και καθαρή γοητεία εικώνων.

Π Ρ Ο Σ Τ Α Π Ο Υ ;

Αυτά, νομίζω, πώς είναι τά βασικά χαρακτηριστικά των πιό σημαντικών έργων του νέου κινηματογράφου, σέ διεθνή κλίμακα. Τονίζω, για μιá φορά άκόμα, πώς δέν προσπαθώ νά βρω κανόνες αλλά νά έπισημάνω όρισμένες τάσεις. Κι άν άσχολήθηκα, στις προηγούμενες σελίδες, διεξοδικότερα μέ την περιγραφή των νέων δομών του άφηγηματικού κινηματογράφου, δέν ξέχασα, έντούτοις, την τάση που όνομάζουμε «κινηματογράφος — αλήθεια» και της όποίας ή επίδραση (παρόλο που ή μόδα της φαίνεται πώς έχει περάσει) ήταν και παραμένει σημαντική και βαθειά. Παρόλο που, πρόσ στιγμήν, τείνουμε νά πιστέψουμε ότι ό «άμεσος κινηματογράφος» (μέ

την πιό στενή σημασία του όρου) παρουσίαζε, στό καλλιτεχνικό επίπεδο, μιá δυσκαμψία στό χειρισμό των θεμάτων και μιá συζητήσιμη γονιμότητα, οι δικές του μέθοδοι προσέγγισης της πραγματικότητας, έπηρεασαν και σημάδεψαν τόν άφηγηματικό κινηματογράφο, κατά τρόπον ανεξίτηλο και άμετάκλητό.

Όπως είπαμε στην αρχή, ή αϋθεντικότητα καθορίζεται, βασικά, από την αντικειμενικότητα του κινηματογραφιστή που αντιμετώπιζει την πραγματικότητα. Βέβαια, αυτό δέν σημαίνει πώς ό κινηματογραφιστής είναι μιá μηχανή που καταγράφει. Διαλέγει τά στοιχεία που κινηματογραφεί, και τους δίνει μιá κάποια σημασία, και ένα νόημα. Άλλά, σύμφωνα μέ τις νέες προοπτικές, αυτό γίνεται μέ τό μάξιμουμ της αντικειμενικότητας και του σεβασμού προς τό άκατέργαστο ύλικό της ζωντανής και σύνθετης πραγματικότητας, και έπιτυγχάνεται κατ' αρχήν, μέ την άπόδοση στην εικόνα, της μεγαλύτερης δυνατής αϋθεντικότητας.

Ή έμπορικός κινηματογράφος προσποιείται πώς λύνει τό πρόβλημα της αϋθεντικότητας δίνοντας στην ταινία έναν «συντελεστή πραγματικότητας», μέ την έντυπωσική σκηνοθεσία και τό χρώ-





μα.

Δέν καταλαβαίνει ότι, τὸ χρώμα, εἶναι στοιχείο ἀντιρεαλιστικὸ καὶ ὅτι τὸ γιγαντιαῖο θέαμα ὁδηγεῖ στὴν καταστροφή τὴν αἰσθητικὴ αὐθυπαρξία τῆς ταινίας.

Ὁ νέος κινηματογράφος, ἀποδίδει στὴν εἰκόνα, τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ «παρουσία». Καὶ αὕτὴ ἡ παρουσία, εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐκδηλώνεται μιὰ ζωντανὴ καὶ ἀγρυπνὴ συνείδηση, ποὺ προτιμᾷ τὶς ἀρετὲς τῆς πλαστικῆς ωραιότητας ἀπ' τὰ τεχνάσματα τῆς δραματοποίησης. Μὲ λίγα λόγια, γινόμεστε μάρτυρες μιᾶς ἀποκατάστασης τῆς πλαστικῆς ἀξίας τῆς εἰκόνας, σὲ βάρος τῶν δυνατοτήτων τῆς σὺν νοητικοῦ μέσου. Ὁ κόσμος, μᾶς ἐπιβάλλεται περισσότερο μὲ τὴν δύναμη καὶ τὴν διαπεραστικότητα τῆς εἰκόνας, παρὰ μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἀνάλυση καὶ σημασιολόγησή του.

Αὕτὴ ἡ βασιλεία τῆς εἰκόνας φανερῶνεται καθαρὰ στὴν περιγραφή τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, ποὺ εἶδαμε σὲ ὀρισμένες χαρακτηριστικὲς ταινίες τοῦ νέου κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, ἀναφέρομαι στὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου», τὸ «Πέρυσι στὸ Μαρρίεμπατ» καὶ τὸ «8½». Σ' αὐτὲς τὶς ταινίες, οἱ εἰκόνες ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα πραγματικό-

τητας — παρὸν καὶ μέλλον, ἀνάμνηση καὶ φαντασία, κ.λ. π. — παρουσιάζονται μὲ τὸν ἴδιο βαθμὸ ἀντικειμενικότητας καὶ χωρὶς τὰ συνηθισμένα περιττὰ καὶ ἀχρηστευμένα μέσα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ποὺ ἐπιτρέπουν στὸ θεατὴ νὰ καταλάβει ὅτι περνᾷ ἀπὸ τὸ ἓνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο. Δέν χρησιμοποιεῖται φοντὺ ἀνσενάι γιὰ νὰ ὑπογραμμισθεῖ αὐτὸ τὸ πέρασμα ἢ διπλοτυπία γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ ὁ διχασμὸς μιᾶς ψυχικῆς κατάστασης ἢ φλουτάρισμα γιὰ νὰ ὑποβληθεῖ τὸ σῶσιμο μιᾶς ἀνάμνησης. Καταργεῖται ἡ ἡχητικὴ διαστρέλωση καὶ τὸ πλάγιο καντράρισμα γιὰ τὸν συμβολισμὸ ποικίλων ψυχολογικῶν διαταραχῶν. Διαγράφονται ἀπὸ τὸν διάλογο τὰ προειδοποιητικὰ σήματα, ποὺ ἀναγγέλουν τὴν μετάβαση ἀπ' τὸ ἓνα ἐπίπεδο στὸν ἄλλο.

Ἔτσι, ὅλες οἱ εἰκόνες βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸν ἴδιο συντελεστὴ πλαστικῆς πραγματικότητας, ὅποιο καὶ ἂν εἶναι τὸ ἐπίπεδο τῆς δραματικῆς τους ὑπόστασης. Παράδειγμα, τὸ φλάς τοῦ χεριοῦ τοῦ σκοτωμένου Γερμανοῦ στὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου».

Αὐτό, ἄλλωστε, ἀντιστοιχεῖ στὴν συνηθισμένη μας ψυχολογικὴ ἐμπειρία, ποὺ ἀποκαθιστᾷ ὅλες τὶς παραστάσεις μας — ἀπ' ὅπου καὶ ἂν ἔρχονται, ὅποιες καὶ νᾶναι —

στο συνειδησιακὸ μας κύκλωμα. Αὐτὸ τὸ συνειδησιακὸ κύκλωμα, ἀπελευθερωμένο ἀπὸ τὶς ἀφελεῖς ἐπεξηγήσεις τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ ἀπὸ τὸν κλοιὸ τῆς χρονολόγησης, ἀποτελεῖ μέρος τῆς ἀπόλυτης διάρκειας καὶ ἐδῶ, χωρὶς ἀμφιβολία, βρίσκεται ἡ αἰτία τῆς γοητείας ποὺ ἀσκοῦν ἐπάνω μας οἱ ταινίες ποὺ προανέφερα.

Βέβαια, ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ καταβάλει μιὰ προσπάθεια γιὰ κατανόηση, ἀφοῦ δὲν τοῦ προσφέρονται τὰ πάντα στὸ πιάτο! Ὅμως, δὲν θάπρεπε νὰ τὸν δυσαρεστεῖ τὸ γεγονός ὅτι τὸν θεωροῦμε ἐνῆλικο καὶ ἐπικαλούμαστε τὴν εὐφυΐα του — καὶ κάτι περισσότερο: τὴν εὐαισθησία του. (Ὁ Ρεναί, καταρχὴν, ἀπευθύνεται στὴν αἰσθητικὴ δεκτικότητα τοῦ θεατῆ).

Οἱ ἔμποροι, ἀντίθετα, ἔχουν πανικοβληθεῖ, καὶ διακηρύσσουν ὅτι, ὅλα αὐτά, δὲν θὰ ἄρεσαν στὸ κοινὸ τους. Ἔτσι, γιὰ περισσότερη σιγουριά, χρωματίζουν τὶς ὀνειρικές σκηνὲς τοῦ «8½» στὶς κόπιες τὶς προορισμένες γιὰ τὴν Ἰταλικὴ ἐπαρχία.

Αὕτὴ ἡ προσπάθεια ποὺ ζητάει ὁ κινηματογραφιστὴς ἀπὸ τὸν θεατὴ, ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐλευθερία του. Νομίζω πῶς, μαζὶ μὲ τὴν ἀντικειμενικότητα, ἡ ἐλευθερία εἶναι τὸ βασικὸ γνῶρισμα τῆς αὐθεντικότη-



τάς για την όποια μίλησα στην αρχή. Ή λέξη έλευθερία αναφέρεται, τόσο στο θεατή όσο και στα θεώμενα: Έλευθερία του θεατή που βρίσκεται μπροστά σε μια εικόνα περισσότερο «έμπρεσιονιστική» παρά σημασιολογική, ώστε να μην αισθάνεται ότι του επιβάλλεται μια κωδικοποιημένη θέαση του κόσμου. Έλευθερία του θεάματος, που κάτω από την επίδραση της τηλεόρασης — στην όποια βλέπουμε τα γεγονότα να εκτυλίσσονται εκεί, μπροστά στα μάτια μας — ξανοίγεται προς το «γίγνεσθαι», αντί να προσφέρεται σαν το κλειστό και παγωμένο αποτέλεσμα μιας έγκεφαλικής διεργασίας.

Έδω όφείλεται εκείνη η έντύπωση ζωντανής πραγματικότητας και συγκινητικής αλήθειας που νοιώθουμε στις καλύτερες στιγμές του «κινηματογράφου — αλήθεια». Τα δάκρυα της Ναντίν που αποκαλύπτουν το δράμα του έκπατρισμού στο «Χρονικό ένος καλοκαιριού», οι γεμάτες τράκ κινήσεις των χεριών της Ζακλίν Κέννεντυ στο «Πρίμερυ», ό πόνος του ήττημένου δρομέα στο «Έντυ σάκς», ό πανικός στο πρόσωπο της πιανίστριας στο «Σύζουο Στάρ», τα δακρυσμένα πρόσωπα των Άμερικανών που παρελάνουν μπροστά από το φέρετρο του Κέννεντυ στο «Πρόσωπα του Νοεμβρίου», όλα αυτά έχουν μια άμεσότητα, που ξεπερνάει την απλή ρεαλιστική απεικόνιση.

Σε σύγκριση μ' αυτά τα λίγα, έστω λεπτά αλήθειας και αυθεντικότητας, ό «κινηματογράφος του μπαμπά», με τα γερασμένα του τεχνάσματα, μάς φαίνεται έντελώς ανυπόφορος και αποκρουστικός. Γιατί, όπως υπογράμμισα και παραπάνω, ή αλήθεια στο γύρισμα συνεπάγεται την αλήθεια των συναισθημάτων ένω, αντίθετα, ή ψευτιά του πεποιημένου φαίνεται άρρηκτα δεμένη με την ήθική ψευτιά. Ή μάλλον, μια και δεν έχουμε πρόθεση να ήθικολογήσουμε, άς πούμε ότι ή δραματική αυθεντικότητα, συνδέεται με την αισθητική αυθεντικότητα, ότι ή αλήθεια στην έκφραση των συναισθημάτων, συνδέεται με την αλήθεια της σκηνοθεσίας, και, τέλος, όπως λέει και ό Ζακ Ριβέτ, «τό στύλ είναι υπόθεση ήθικής».

Αυτή ή φροντίδα για αυθεντικότητα που ταυτίζεται με την ήθική αλήθεια, την βρίσκουμε στην περιγραφή του έρωτα από τους κινηματογραφιστές του νέου κινηματογράφου: Λέμε ότι είναι θρασείς, αναιδείς, κυνικοί, χωρίς να καταλαβαίνουμε ότι διαμαρτύρονται, με τον τρόπο τους, για την παραδοσιακή διαστρευλωμένη αντίληψη περί έρωτος, όπως αυτός περιγράφεται στις ταινίες τις έμπνευσμένες από το αστικό θέατρο, και ότι, αποκαθιστώντας την αλήθεια σ' ό,τι άφορά τον έρωτα, δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να επιβεβαιώνουν μια ήθική πραγματικότητα, γεμάτη υγεία.

Αυτές οι παρατηρήσεις πάνω στις σχέσεις της δραματουργίας και της ήθικής ή, πιο σωστά, πάνω σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «ήθική της δραματουργίας» — και που θα άξιζε να του αφιερώσουμε μια πιο πλατειά ανάλυση — δεν αποσκοπούν στο να δικαιώσουν ήθικά όποιοδήποτε κατασκεύασμα σερβίρεται στο κοινό κάτω από την έτικέτα «νέο κύμα» ή «νέος κινηματογράφος». Οι σκέψεις μας, δεν αναφέρονται συγκεκριμένα στο περιεχόμενο, αλλά στη δραματική μορφή που παίρνει αυτό, σε σχέση και με μια αισθητική μορφή. Άν είναι αλήθεια ότι τα τρία έπιπεδα ύπαρξης ένος έργου (τό δραματικό, τό αισθητικό και τό ήθικό) είναι συνδεδεμένα, τότε μια δραματουργική καθαρότητα ύποταγμένη σε μια αισθητική αυθεντικότητα, θα έπρεπε να απαλλάξει αυτόμάτως τό έργο και από τις ήθικές πληγές του, που είναι τό πάθος, ή έπιπολαιότητα, ή δημαγωγία και ή επιδειξιομανία.

... Όπως και νάναι, ή γεύση του πραγματικού και άμεσου υλικού που επανέφερε ή τηλεόραση και που εκφράζεται, για παράδειγμα, με την επαναπόκτηση του ενδιαφέροντος για τις ταινίες που στηρίζονται στο άφηγηματικό μοντάζ, σημειώνει την άργοπορημένη νίκη του Λυμιέρ πάνω στον Μελιές, της ζωής όπως είναι πάνω στο τεχνητό. Είναι ή ρεβάνς του αυθορμητισμού πάνω στην σημασιολόγηση, της διαίσθησης πάνω στον διανοουμενισμό.

Οι νέοι σκηνοθέτες είναι

περισσότερο ευαίσθητοι παρά έγκεφαλικοί, προτιμούν να δείχνουν παρά να αποδεικνούν, κάνουν «κινηματογράφο κινηματογραφιστών» και όχι σεναριογράφων. Τό φώς είναι τό βασικό τους όπλο, και ή εικόνα τείνει να γίνει και πάλι ή βασική αρχή της όπτικής τους έκφρασης, σε βάρος του ιδεολογικού μοντάζ. Θα έπρεπε — δεν θα τό κάνω έδω — να συγκρίνουμε την εξέλιξη του κινηματογράφου μ' αυτήν των άλλων τεχνών. Παίρνοντας ύπ' όψη την άργοπορημένη εμφάνιση της έβδομης τέχνης σε σχέση με τις άλλες, θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε τό τωρινό στάδιο ανάπτυξής της μ' αυτό της μουσικής (ή αποδραματοποίηση που κάνει ό Ντεμπυσσύ και ή έγκατάλειψη της μελωδίας) της ζωγραφικής (ύποχώρηση του εικονικού σε σχέση με τό άφηρημένο) του μυθιστορήματος (γέννηση της αντικειμενικής σχολής) και του θεάτρου, στο όποιο παρακολουθούμε την προοδευτική διάσπαση της γλώσσας στον Ίονέσκο και τον Μπέκετ, και την πλήρη διάλυσή της στον Ρολλάν Ντυμπιγιάρ και τον Γκόμπροβις.

Αυτός ό μοντερνισμός είναι αποτέλεσμα μιας περαστικής μόδας ή έκφραση μιας πιο βαθειάς τάσης; Θα μάς τό δείξει τό μέλλον. Προσωπικά, όμως, τείνω προς την δεύτερη έκδοχή, άφου ή εξέλιξη του κινηματογράφου είναι παράλληλη μ' αυτήν των άλλων τεχνών, και αντιστοιχεί στην αλλαγή της αντίληψής μας για τό σύμπαν (στην άντευκλείδια αντίληψη) και στην αλλαγή της συνείδησής μας, που τείνει προς μια αντικαρτεσιανή συγκρότηση.

Βέβαια, ή εξέλιξη αυτού του σύγχρονου κινηματογράφου, δεν καταδικάζει τα άριστουργήματα του παρελθόντος, αλλά, όπωσδήποτε, σημειώνει τό τέλος του κινηματογράφου που άρκείται στην παθητική δραματουργία. Φυσικά, αυτός ό κινηματογράφος συνεχίζει (και θα συνεχίζει) να έχει το κοινό του, και τό έμπορικό του μέλλον δεν φαίνεται να κινδυνεύει. Όμως, ήθικά και αισθητικά είναι καταδικασμένος. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι κά-



**Ζάν-Λουϊ Κομπολλι**

**Ο**

**ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ**

**ρολος**

**ΤΟΥ**

**ΝΕΟΥ**

**κινηματογραφιστη**

Πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, τὴν ἀνανεωτικὴ τάση στὸν κινηματογράφο, τὴν ὀνομάσαμε νουβέλ βάγκ. Παρὰ τὶς οἰκονομικὲς, αἰσθητικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀντιξοότητες, χρειάστηκαν λιγότερο ἀπὸ δέκα χρόνια γιὰ νὰ ξαπλωθεῖ στὸν κόσμον ὁλόκληρο αὐτὴ ἡ τάση καὶ νὰ γίνῃ κίνησις μὲ διεθνῇ ἀπήχησι, ἀλλάζοντας ταυτόχρονα καὶ ὄνομα: Σήμερα, τὴν ἐν ἐξελίξει ἀνανεωτικὴ τάση τοῦ σινεμά, τὴν χαρακτηρίζουμε μὲ τὸν προσδιορισμὸ «νέος κινηματ)φος».



**Ντούσαν Μακαβέγιεφ : «Ο άνθρωπος δέν είναι πουλί» (Γιουγκοσλαβία)**



**Π.Σ. Σαρατσένι : «Ο Ντεζάφιο» (Βραζιλία)**

Ο Ροσσελίνι, που πρόσφατα κραύγαζε μ' όλη τη δύναμη τών πνευμόνων του ότι ο «κινηματογράφος πέθανε», θάπρεπε να συμπληρώσει το θλιβερό μήνυμα με την καθιερωμένη αισιόδοξη έπωδο «ζήτω ο νέος κινηματογράφος». Ο μεγάλος δάσκαλος πρέπει νάγινε ξαφνικά τυφλός για να μην αντιληφθεί αυτά που συμβαίνουν γύρω του. Πάντως, δέν είχε και τόσο άδικο: Ο κινηματογράφος - έμπορεύμα πέθανε, ή μάλλον πνέει τα λοίσθια κι ο Ροσσελίνι, που ποτέ δέν τά κατάφερε να κάνει έμπορεύμα τó έργο του, ήταν ένας απ' τούς πρώτους νεκροθάφτες αυτού τού αναισχυντα έμπορευματοποιημένου κινηματογράφου. Όπως και νάναι, ας αφήσουμε πρòς τó παρόν τούς αφορισμούς και τήν άπονομη ευσήμων κι ας έρθουμε στην ουσία.

Τò ουσιαστικό, λοιπόν, πρόβλημά μας, έγκειται στο να ψάξουμε να βρούμε και να καθορίσουμε έπακριβώς εκείνο τó απόλυτα καινούργιο στοιχείο, που προσδιορίζει ένα αυθόρμητο κίνημα, που δέν έχει ούτε μεγαλόσχημους άρχηγους ούτε ήχηρά μανιφέστα.

Πράγματι, στον σύγχρονο κινηματογράφο, όλα ή σχεδόν όλα άλλαξαν ή αλλάζουν: Οι όροι τής παραγωγής, οι όροι τής δεκτικότητας τού κοινού, οι αισθητικοί κανόνες. Όστόσο, αυτή ή γενική αλλαγή σέρνει πίσω της μια τεράστια ούρα από αντιφάσεις: Ο Νέος Κινηματογράφος φαίνεται πώς έχει τήν τάση να άφομοιώνει και να ξαναανακαλύπτει όλες τς τεχνοτροπίες, να προσανατολίζεται χωρίς πυξίδα μέσα στην έρημο, να περνάει με άπίθανη εύκολία από τόν έσωτερικό μονόλογο στη ρητορεία, να διαλύει χωρίς ένδοιασμούς όλες τς παγιωμένες συμ



**Μάρκο Μπελόκιο : «Οί γροθιές στην τσέπη» (Ίταλία)**



βάσεις.

Άφου, λοιπόν, ούτε το «περιέχον» ούτε το «περιεχόμενο» προσδιορίζει αυτό το έντελως καινούργιο που ψάχνουμε, πρέπει να το αναζητήσουμε κάπου αλλού.

Η περιφρονητική και είκονοκλαστική στάση του νέου κινηματογραφιστή απέναντι στους κανόνες της αισθητικής, της τεχνικής και της οικονομίας του κινηματογράφου, όταν μελετηθούν μεμονωμένα, δεν μας βοηθούν καθόλου στο να επισημάνουμε αυτό το απόλυτα καινούργιο που ψάχνουμε τόσο ώρα. Όταν, όμως, τα δούμε στο σύνολό τους και στις αυστηρές αλληλοεξαρτήσεις τους, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να αναθεωρήσουμε ριζικά τις ακαδημαϊκές απόψεις μας για την κοινωνική αποστολή του κινηματογράφου και στην περίπτωση αυτή, έχουμε το δικαίωμα να μιλούμε για **έ π α ν ά σ τ α σ η**.

Χωρίς αμφιβολία, αυτή η ριζική ανατροπή του κατεστημένου σ' όλους τους τομείς είναι η πρώτη πραγματική επανάσταση που έγινε μέχρι σήμερα στην ιστορία του κινηματογράφου. Οι αλληπάλληλες πρόοδοι της τεχνικής και οι συνεχείς ανακατατάξεις στον τομέα των αισθητικών αναζητήσεων, που χαρακτήριζαν την ιστορία του μέχρι την εμφάνιση του Νέου Κινηματογράφου, πλούτιζαν, βέβαια, την εκφραστική του γκάμα αλλά καμιά απ' αυτές τις «βελτιώσεις» δεν έθεσε ποτέ εν αμφιβολία τους όρους ύπαρξέως του κινηματογράφου.

Η αντίληψη που είχαμε μέχρι τώρα για τη σημασία και τον ρόλο του κινηματογράφου, σωριάστηκε σε ερείπια από την είκονοκλαστική

μανία των Νέων Κινηματογραφιστών οι οποίοι απέκτησαν, επιτελους, συνείδηση του πόσο επείγουσα και αναγκαία είναι η αναθεώρηση των σχέσεών τους με την κοινωνία, σ' όλους τους τομείς που καλύπτουν οι παραγωγικές σχέσεις.

Ο κινηματογράφος, τέχνη κατ' έξοχην κοινωνική, απ' τα πρώτα χρόνια της υπάρξεώς του προσαρμόστηκε απόλυτα στις απαιτήσεις των διαφόρων κοινωνικών συστημάτων, με τα οποία ανέπτυξε δεσμούς συγγενείας εξ αίματος. Όταν ταυτόχρονα δημιουργήμα και λεία της κοινωνίας, μέσο έκφρασης και μέσο πλύσεως έγκεφάλου, μάρτυρας υπερασπίσεως της κοινωνίας και αυστηρός δικαστής της, μπορεί να βοηθήσει το κοινωνικό σύνολο στην ανάπτυξή του ή να του φράξει το δρόμο ανάλογα με τις περιστάσεις.

Με την εμφάνιση του όμιλου, οπότε και αρχίζει η πλήρης εμπορευματοποίηση του κινηματογράφου, επιβάλλεται ο κανόνας του πασίγνωστου «διπλού στάτους»: Ο κινηματογράφος είναι **κ α ι τέχνη κ α ι βιομηχανία**. Όμως, οι δύο αυτές έννοιες όχι μόνο δεν μπορούν να συνυπάρξουν, όχι μόνο δεν μπορούν να συγχωνευτούν σε μία, όπως θα το εύχονταν μερικοί όνειροπόλοι, αλλά είναι εκ διαμέτρου αντίθετες. Και οι δύο, τείνουν μὲν πρὸς μία ανταγωνιστική ανάπτυξη, αλλά οι δρόμοι τους χωρίζουν σαφώς όσον αφορά το σκοπό.

Όταν η τέχνη βρίσκεται σε άνοδική, οικονομικά, πορεία, υιοθετείται πάραυτα απ' την βιομηχανία, απ' τη στιγμή όμως που θα γίνει αντιπαραγωγική, η βιομηχανία θα την πετάξει στα



**Ζ. Π. Λεφέμπρ : «Τὸ μάτι μου» (Καναδᾶς)**



ἀπορρίμματά της. Τὸ «διπλὸ στάτους» λοιπὸν δὲν ἐξυπηρετεῖ παρὰ μόνο τὴν βιομηχανία κι αὐτὸς ὁ ὑποκριτικὸς ὅρος ἐφευρέθηκε γιὰ νὰ γίνεи εὐκολώτερη ἡ ὑποταγὴ τῆς τέχνης στοὺς νόμους τῆς οἰκονομίας. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου ἐπαφίεται στὴν καλὴ διάθεση τῶν οἰκονομικῶν ἰθυνόντων, οἱ ὁποῖοι καὶ καθορίζουν τὰ πλαίσιά του σὰν τέχνη.

Αὕτὴ ἡ ἑτεροβαρὴς σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο σκέλη τοῦ «στάτους» δημιούργησε μιὰ βαθειὰ κρίση — αἰσθητική, ἠθικὴ καὶ οἰκονομικὴ — ποὺ ἔχει τὴ ρίζα της στὸ γεγονὸς ὅτι τὰ πάντα θεωροῦνται σὰν ὑπόθεση καλοῦ ἢ κακοῦ μαθηματικοῦ ὑπολογισμοῦ, σὰν σωστὸ ἢ ὀχι «ποντάρισμα», σὰν ἐξυπνος ἢ ἀνόητος καθορισμὸς τῶν «ἀναλογιῶν».

Σὰν ἀντίρροπο στὴν ὀξύτατη κρίση, ἐμφανίστηκε ἡ γαλλικὴ νουβέλ θάγκ καὶ ἡ περίπτωση τοῦ Γκοντάρ ἐπέβαλε μιὰ περιφρονημένη μέχρι τότε ἐννοία, τὴν ΥΠΕΥΘΥΝΟΤΗΤΑ.

Οἱ νεαροὶ κινηματογραφιστὲς καὶ οἱ παραγωγοὶ τους ἄρχισαν νὰ καταλαβαίνουν πὼς δὲν θάπρεπε νὰ εἶναι ἀνταγωνιστὲς καὶ χωριστοὶ ἐκ πρόσωποι τῶν δύο σκελῶν τοῦ «στάτους», ὅτι οἱ πρῶτοι δὲν πρέπει νὰ σπαταλοῦν ἀφειδῶς τὸ χρήμα τῶν δεύτερων ἐν ὀνόματι τῆς τέχνης καὶ ὅτι οἱ δεῦτεροι δὲν πρέπει νὰ ἐπιδιώκουν τὴν μέ κάθε τρόπο αὐξηση τῶν κερδῶν σὲ βάρος καὶ ἐρήμην τῶν πρώτων. Οἱ δύο «παρατάξεις» βρῆκαν ἓναν τρόπο λογικῆς διευθετήσεως τῶν διαφορῶν τους στὴ βάση πάντα τῆς ὑπευθυνότητος. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸν κόσμον τῆς ταινίας καὶ στὰ κέρδη ἀποκαταστάθηκε μιὰ λογικώτερη καὶ τιμιώτερη σχέση.

Ἡ ἐννοία τῆς ὑπευθυνότητος ποὺ εἰσεχώρησε ξαφνικὰ στοὺς συνήθως ἀνεύθυνους οἰκονομικοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους, ποὺ μέχρι τότε δὲν εἶχαν οὔτε κᾶν ἐπαγγελματικὴ συνείδηση, ἐπέβαλε ἓνα παιχνίδι μ' ἀνοιχτὰ χαρτιά τόσο στὸν οἰκονομικὸ ὅσον καὶ στὸν ἠθικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ τομέα.

Μέχρι τότε, ὁ νέος κινηματογραφιστὴς ποὺ ἠθέλε νὰ γυρίσει μιὰ ταινία κατὰ τὰ ἀπόλυτα προσωπικά του γούστα, προσέκρουε σὲ ἀξεπέραστα ἐμπόδια: Κανένας δὲν τοῦδινε χρήματα χωρὶς ἀντάλλαγμα — καὶ τὸ ἀντάλλαγμα αὐτὸ ἐσήμαινε κατὰ κύριο λόγο σοβαρὲς παραχωρήσεις στὸν αἰσθητικὸ, καὶ ἀκόμα περισσότερο, στὸν ἰδεολογικὸ τομέα. Καμμιά φορά, ὥστόσο, ἀπὸ θαῦμα ἢ ἀπὸ... παρεξήγηση, οἱ δύο πλευρὲς εὗρισκαν ἓναν τρόπο νὰ συνεργαστοῦν, παρόλο ποὺ ὁ παραγωγὸς ἀπαιτοῦσε ποικιλόμορφες «ἐγγυήσεις» γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῶν χρημάτων του, ἐκτὸς ἀπὸ μία: τὴν ὑπευθυνότητα ἐκ μέρους τοῦ δημιουργοῦ.

Ἀπ' τὴν τυχαία, περάσαμε στὴν ἐνσυνείδητη ἁρμονικὴ συνεργασία καὶ ἔτσι ἐπετεύχθηκε μιὰ μείωση τοῦ κόστους παραγωγῆς μέχρι καὶ 50%. Αὕτὴ ἡ μείωση ἐγίνε δυνατὴ χάρις στὸ μικρὸ καὶ εὐκίνητο συνεργεῖο, τὸν ταχὺ ρυθμὸ γυρίσματος, τὴν κατάργηση τῶν στημένων σὲ στούντιο ντεκόρ κ.λ.π. Ἡ μείωση τοῦ κόστους, μείωσε παράλληλα στὸ μίνιμουμ καὶ τὸ ρίσκο τῆς πιθανῆς ζημιᾶς, ἐνῶ ὁ νέος σκηνοθέτης, προσπαθώντας νὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ παιχνίδι τῆς τίμιας συναλλαγῆς, προσάρμοσε τὴν τεχνικὴ του στὶς νέες περιορισμένες δυνατότητες ποὺ ἐπέβαλε ἡ ἀνυπαρξία μεγάλου κεφαλαίου. Ἔτσι, τὰ



## Βέρα Συτίλοβα : «Μικρές μαργαρίτες (Τσεχοσλοβακία)



οικονομικά προβλήματα έκ μέρους του παραγωγού και τα αισθητικά έκ μέρους του δημιουργού, έγιναν σέ τελική ανάλυση και τα δύο ήθικά, δηλαδή ανάμεσα στον παραγωγό και τον σκηνοθέτη αποκαταστάθηκε ή ήθική εκείνη σχέση, πού έλλειπε μέχρι τότε.

Τό ξεκαθάρισμα τών καταπιεστικῶν σχέσεων ανάμεσα στους βασικούς παράγοντες μιᾶς ταινίας, ήταν ο βασικός λόγος πού συνετέλεσε στο να συνειδητοποιήσει απόλυτα ο σκηνοθέτης, για πρώτη φορά στην ιστορία, τόν ρόλο του σαν αὐτοτελοῦς και πανίσχυρου κοινωνικοῦ παράγοντα.

Αὐτά ὅσον ἀφορᾷ τήν παραγωγή. "Ὁμως, ἀπ' τή στιγμή πού ή ταινία τέλειωνε και ἔμπαινε στά κουτιά, τὸ θέμα τῆς διανομῆς ἐρχόταν νὰ καταστρέψει ὅτι εἶχε κερδηθεῖ μέχρι τότε: Οἱ διανομείς ἀρνιόταν νὰ διανείμουν μιὰ ταινία πού γυριζόταν με τὸν τρόπο αὐτό, εἴτε ἐξαιτίας τοῦ φόβου μιᾶς πιθανῆς οικονομικῆς ἀποτυχίας, εἴτε, συχνότερα, για νὰ ἐκδικηθοῦν τοὺς «ἀποστάτες» τοῦ συστήματος πού αὐτοὶ διαιωνίζουν και ὑποθάλπουν. Δηλαδή, ὁ Νέος Κινηματογράφος ἔλυσε τὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς, ὡς ἔναν ικανοποιητικὸ βαθμό, ή ἐπανάστασή του ὁμως κινδυνεύει νὰ ἀποτύχει, ἂν δὲν προεκταθεῖ ο' ὅλους τοὺς τομείς και κυρίως ἂν δὲν βρεθεῖ ἕνας τρόπος νὰ λυθεῖ τὸ ἐπίμαχο θέμα τῆς διανομῆς.

Μιὰ πιθανή λύση θὰ ἦταν ή παραπέρα μείωση τοῦ κόστους παραγωγῆς σέ σημεῖο πού αὐτὸ νὰ καλύπτεται ἀπὸ ἕνα περιφερειακὸ κύκλωμα διανομῆς, ἀπὸ κείνα πού λειτουργοῦν στά πλαίσια τών μεγάλων συγκροτημάτων. Παράλληλα,

ὁ πολλαπλασιασμὸς τών κινηματογράφων τέχνης και τών κινηματογραφικῶν λεσχῶν θὰ μπορούσε νὰ παίξει ἕνα σημαντικὸ ρόλο πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση.

Ἀπ' τὰ παραπάνω γίνεται φανερό ὅτι ὁ κινηματογραφιστῆς θὰ ὁλοκληρώσει τὴν ἐπανάστασή του μόνον ὅταν συνειδητοποιήσει ἀπόλυτα ὅτι εἶναι δημιουργὸς ἀξιῶν — οικονομικῶν, ήθικῶν, αισθητικῶν — ὅτι τὸ σύστημα πού τὸν περισφίγγει εἶναι ἀναχρονιστικὸ, ὅτι οἱ δομές πρέπει ν' ἀλλάξουν ριζικά.

Σήμερα, τὸ νὰ γυρίζεις μιὰ ταινία ἔξω ἀπ' τὸ «σύστημα» εἶναι μιὰ περιπέτεια, ή ἀξία και ή ἀποτελεσματικότητα τῆς ὁποίας δὲν μετρίεται μόνο με αισθητικούς κανόνες. Διότι, ἀπλούστατα, ὁ Νέος Κινηματογράφος, ἀποβλέπει στήν ριζικὴ ἀναδιάρθρωση και τὴν ὀρθολογιστικὴ ἀναδιοργάνωση ὁλοκλήρου τοῦ συστήματος διανομῆς και ἐκμεταλλεύσεως και ὄχι ἀπλὰ και μόνο σὲ γύρισμα καλῶν ταινιῶν.

Και κάτι ἀκόμα: τὸ νὰ ἀνήκεις στήν «παράταξη» τών Νέων Κινηματογραφιστῶν σημαίνει πρῶτ' ἀπ' ὅλα πῶς δὲν θεωρεῖς τὸ κοινὸ σαν ἀδρανῆ και ἄμορφη μάζα, πού ἄγεται και φέρεται ἀπ' τοὺς ὑπερμοντέρνους ἀπατεῶνες, πού λέγονται διαφημιστές. Τὸ κοινὸ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι συνεργάτης, συνυπεύθυνος με τὸν δημιουργό, ἔτοιμο νὰ ἀναλάβει τὸ ποσοστὸ τῆς εὐθύνης του, ἔτοιμο νὰ θεωρήσει τὴ Νέα Ταινία, σαν ὑπόθεση πού ἀφορᾷ τὸ κοινωνικὸ σύνολο.

Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, ὁ Νέος Κινηματογραφιστῆς δὲν εἶναι ἕνας μοναχικὸς καλλιτέχνης πού δρᾷ και δημιουργεῖ παρορμητικὰ

Συνέχεια στή σελ. 33



# η

# ΤΕΧΝΙΚΗ

# ΕΙΝΑΙ

# ΠΑΡΑΛΟΓΗ

του Ζ. Π. Λεφέμπρ

Ἡ τεχνικὴ εἶναι παράλογη. Ὡστόσο, ἂν μιὰ κάμερα ἦταν πιὸ ἔξυπνη ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ὁ ἄνθρωπος θὰ ἦταν κάμερα καὶ ἡ κάμερα ἄνθρωπος. Πράγμα πού θὰ ἔκανε τὴν κάμερα νὰ ἰσχυρισθῇ, ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι παράλογος. Πρέπει λοιπὸν νὰ παίρνουμε τὰ πράγματα ὅπως εἶναι καὶ νὰ σκεφτόμαστε ὅτι, μιὰ κι' ὁ κινηματογραφιστὴς χρησιμοποιεῖ τὴ χημεία, τὴ μηχανικὴ καὶ τὴ θερμότητα, εἶναι γι' αὐτὸν προνόμιο τὸ ὅτι ζεῖ δὲ ἄμεση ἐπαφή, δὲ φιλικὲς σχέσεις θὰ μπορούσα νὰ πῶ, μὲ τὶς μεταβολὲς τῆς ὕλης—μεταβολὲς πού δὲν γίνονται μόνον πρὸς τὴν κατεύθυνση μιᾶς συνεχοῦς ἐξελίξεως μηχανημάτων, ὁλοένα καὶ περιωότερο τελειοποιημένων, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ πρὸς τὴν κατεύθυνση μιᾶς ἐσωτερικῆς μεταβολῆς τῆς ὕλης, τῶν ἀνθρώπων, τῆς κοινωνίας. Τὸ νὰ ἀντιμετωπίζουμε τὴν τεχνικὴ ὡς τεχνικὸ πρόβλημα, θὰ ἦταν ἐντελῶς ἀνόητο. Δὲν πρέπει νὰ τὴ βλέπουμε παρὰ στὸ μέτρο πού ἐξυπηρετεῖ ἢ δὲν ἐξυπηρετεῖ τὴ δημιουργία, στὸ μέτρο ὅπου, ἄλλωστε, ἀνατρέπεται σχεδὸν καθημερινὰ ἀπὸ τὴν τόλμη τῆς ἀνθρώπινης θελήσεως, πού γυρεύει νὰ πλατύνει τὸ πεδίο τῆς γνώσης της. Πρέπει, ὥστόσο, νὰ διαπιστώσουμε τὴν τρομακτικὴ καθυστέρηση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, ἰδίως ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη τὴν πρόοδο πού ὀφείλουν στὴν ἠλεκτρονική, ἢ τηλεόραση, ἢ τυπογραφία, ἢ μουσικὴ καί, πρόσφατα, τὰ κινούμενα σχέδια. Κι' αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ἐκεῖνο πού ἀνησυχεῖ τὸν κινηματογραφιστὴ: Νὰ σκέφτεται ὅτι μπορεῖ ν' ἀγωνίζεται ὁλοένα καὶ δυσκολώτερα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ἐναντίον τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἰδιαίτερα ἐναντίον τῆς τηλεόρασεως. Νὰ σκέφτεται ὅτι, καθημερινὰ, χάνει ἔδαφος, ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσῃ γρήγορα, ὅτι ὅλα στοιχίζουν ἀκριβά, ὅτι συναντᾷ ὅλο καὶ λιγώτερους ἀνθρώπους.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἤδη μιὰ ξεπερασμένη τέχνη; Ἡ ἀντίθετα, ὁ κινηματογράφος θὰ εἶναι ἡ μοναδικὴ πραγματικὴ τέχνη τοῦ

20οῦ αἰῶνα, δεδομένου ὅτι ἡ τηλεόραση εἶναι ἓνα τελειοποιημένο τηλεφώνον, ἓνα καθαρὸ καὶ ἀπλὸ μέσον ἐπικοινωνίας; Ἐδῶ βρίσκονται τὰ χωρὶς ἀπάντηση ἐρωτήματα, γιὰ τὰ ὁποῖα, ὅμως, ὁ κινηματογραφιστὴς πρέπει ν' ἀναρωτιέται κάθε φορὰ πού φωνάζει «μοτέρ», ὥστε νὰ διατηρῇ τὴν βασικὴ ἐκείνη ἀνησυχία, πού τὸν κάνει διαθέσιμο γιὰ τὸ κάθε τί. Γιατί, μπορεῖ νὰ τρέφετε τὴ μεγαλύτερη στοργὴ γιὰ μιὰ Μίτσελ, μιὰ Ἐκλαίρ, μιὰ Ἀριφλέξ, νὰ διαθέτετε τὸν καλύτερο ἡχητικὸ ἐγγράφει καὶ τὸ καλύτερο Νάγκρα. Γιὰ νὰ γίνουν ὅμως χρήσιμα ἓνα μαγνητόφωνον ἢ μιὰ κάμερα, χρειάζεται πάντα κάποιος, πού θὰ βάλῃ σ' ἐνέργεια τὸ μηχανισμό τους. Ἐπομένως ἡ τεχνικὴ δὲν εἶναι παράλογη· ἡ ἀνθρώπινη ἐπιστήμη εἶναι ἀτελής. Γιὰ τὸ λόγο πού δὲν ὑπάρχει τέλειο αὐτοκίνητο δὲν ὑπάρχει καὶ τέλεια κάμερα, φάκος ἀρκετὰ ἰσχυρὸς, φιλμ ἀρκετὰ εὐαίσθητο, τεχνικὲς μεγεθύνσεως, ἡχογραφήσεως, ἀναπαραγωγῆς ἤχου, μιξάζ καὶ συγχρονισμός, ἀρκετὰ τελειοποιημένα.

Αὕτὴ ἡ φτώχεια μέσων, ὥστόσο, δὲν εἶναι πραγματικὸ μειονέκτημα, παρὰ στὸ μέτρο πού δὲν ἀποδεχόμαστε ὅτι ἀποτελεῖ τέλεια εἰκόνα τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, παρὰ στὸ μέτρο ὅπου εἴμαστε ἀδύναμοι νὰ χρησιμοποιήσουμε αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ φτώχεια, γιὰ νὰ τὴν κάνουμε συνειδητὴ καὶ χρήσιμη. Ἐνα φιλμ, πράγματι, εἶναι τὸ πιὸ ὀργανικὸ ἀπὸ τὰ δημιουργικὰ ἔργα, πλησιάζει περιωότερο τὴν ἀνθρώπινη ὕφὴ καὶ κατὰ συνέπεια προδίδεται ἢ ἀνεβαίνει δὲ πολὺ ὑψηλὰ ἐπίπεδα. Ἄν ἓνας κινηματογραφιστὴς μοιάζει ἐξωτερικὰ μὲ τὶς ιδέες του, μὲ τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον, αὐτὸς ὁ κόσμος παρουσιάζεται σ' ἓνα φιλμ εἶναι τόσο ὑποταγμένος στὴν ὕλη, ὥστε τελικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐξωτερικὰ ὁ κινηματογραφιστὴς καὶ τὸ φιλμ του μοιάζουν. Ὡστόσο, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ἓνα πρᾶγμα: Ὁ κινηματογράφος δὲν ὑπάρχει ἀκόμα, ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει ἀκόμη γεννηθεῖ γιὰ τὰ καλά. Θέλω νὰ πῶ μ' αὐτό, ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἀκόμη μιὰ τέχνη ἐντελῶς αὐτόνομη. Πράγμα πού δὲν σημαίνει, ὥστόσο, ὅτι ἀμφισβητῶ τὴν ἀξία ἐνὸς ἀπίστευτου ἀριθμοῦ ἀριστουργημάτων, πού γεννήθηκαν ἀπ' αὐτὴ τὴν τόσο νέα τέχνη.

Ὅμως, ἐκεῖνο πού τὰ κάνει ἀριστουργήματα εἶναι ἡ αὐθεντικότητά τους, ἡ ἀπόλυτη ταύτιση μὲ τὴν ἐποχὴ τους, ταύτιση πού ἐπωφελεῖται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἑλλειψη σαφοῦς ὁρισμοῦ τῆς τέχνης μας. Ἐπεὶ, ἂν δῆτε τὰ φιλμ τοῦ Τσάπλιν καὶ τοῦ Κῆτον μ' ἓνα κριτήριο τελειότητος, δὲν θὰ ἦσαν ἀριστουργήματα, γιὰ τὴν τεχνικὰ δὲν εἶναι καθόλου τέλεια. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ φιλμ τοῦ Γκρίφιθ, τοῦ Ρενουάρ, τοῦ Ἀϊζενστάϊν, τοῦ Οὐέλλες, τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Ρεναί, γιὰ ὅλους, τέλος, τοὺς κινηματο-



γραφιστές, όλων τῶν ἐποχῶν.

Αὐτὸ ποὺ συνέβη κυρίως ἀπὸ τὸ 1940 ὡς τὶς μέρες μας στὸ ἐπίπεδο τῆς τυποποιήσεως καὶ τῆς οὐρετικῆς ἀσφαλείας τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, δημιούργησε, κατὰ κάποιον τρόπο, ἕνα ἀδιέξοδο. Ἡ ἴδια ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα, τυποποιήθηκε κι' αὐτή, ἰδίως κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου.

Ἀλλά, ὅλα ἔχουν τυποποιηθῇ, ὅλα. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν λόγος νὰ φοβόμαστε μόνον γιὰ τὸ μέλλον τοῦ κινηματογράφου. "Ἡ μᾶλλον πρέπει νὰ φοβόμαστε, ἂν πιστεύουμε, (καὶ ἐφ' ὅσον εἶμαι κινηματογραφιστὴς τὸ πιστεύω), ὅτι ἡ ταύτιση τοῦ κάθε ἔργου μὲ τὴν ἐποχὴ του δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἀπλὴ ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητος ἀλλὰ μιὰ προβολὴ σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, μιὰ μεταφορά, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω μιὰ λέξη οἰκεία σ' ὅλους.

Βρίσκω λοιπὸν ἀνησυχητικὸν αὐτὸ τὸν ὕπνο, αὐτὴ τὴν ὁμοιογένεια, αὐτὸ τὸν μιμιτισμὸ τοῦ κινηματογράφου ἐδῶ καὶ εἴκοσι χρόνια, ὅπως ἐπίσης βρίσκω ἀνησυχητικὴ τὴν ἀδιαφορίαν τῶν θεατῶν, οἱ ὅποιοι ἔγιναν, στὴ μεγάλη τους πλειοψηφία, ἀπλοὶ καταναλωτές. Ἀλλά, στὸ κάτω-κάτω γιὰ ν' ἀνησυχῶ; "Ἰσως εἶναι λογικὸ, μπορεῖ καὶ ἀναγκαῖο, νὰ τυποποιηθοῦν ἡ τέχνη καὶ ἡ καλλιέργεια. "Ἰσως εἶναι λογικὸ, νὰ βρῇ τὸ φίλμ ἕνα σκῆμα κι' ἕ-

να περιεχόμενο ἴδιο μ' ἐκεῖνο τῆς κοντέρβας καὶ ν' ἀποτελῇ μέρος ἐνὸς πολιτισμοῦ ὅπου ἡ τεχνικὴ ἀντικατέστησε ὄχι τὸ χέρι, ἀλλὰ τὸ μυαλό! Ἐξ ἄλλου, τὰ φίλμ τῆς τηλεοράσεως δὲν εἶναι κοντερβαρισμένη τέχνη;

Δὲν κρίνω, καὶ ἴσως νὰ μὲ παρεξηγοῦσαν, ἂν ἔδιναν δίκην ἢ ἄδικο στὸν ἕναν ἢ στὸν ἄλλον, ἀκόμη καὶ σὲ μένα. Μόνον, θὰ ἤθελα νὰ πῶ, ὅτι ὁ κινηματογράφος ποὺ κάνουν οἱ Γαλλοκαναδοὶ δὲν βαδίζει πρὸς αὐτὴ τὴν τυποποίηση τοῦ προϊόντος ἢ τοῦ γούστου τοῦ θεατῆ, ὅτι τὸ γαλλοκαναδικὸ σινεμὰ δὲν εἶναι σινεμὰ τεχνικῆς, ἀλλὰ εἶναι ἀπλὰ μιὰ ἔκφραση, μιὰ ἄμεση γλῶσσα ζωῆς, μιὰ ἐπικοινωνία ποὺ θέλει νὰ γίνεται ἔσωθεν. Νοιώθω λοιπὸν τὴν ἀνάγκη νὰ ζητήσω συγγνώμη γιὰ λογαριασμὸ μου καὶ γιὰ λογαριασμὸ ὅλων τῶν γαλλοκαναδῶν κινηματογραφιστῶν, ποὺ κάνουν κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος βρίσκεται τόσο κοντὰ τους καὶ κοντὰ στὴν κοινωνία τους, ὥστε δὲν μοιάζει μὲ κανέναν ἄλλον, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ μπῇ στὰ γνωστὰ «καλούπια».

Καταλήγω λοιπὸν στὸ συμπέρασμα, ὅτι ἡ τεχνικὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι παράλογη. Σημασία ἔχει νὰ μὴν εἶναι παράλογος καὶ ὁ κινηματογραφιστὴς.

**Μετάφραση : Ρ. Μητροπούλου—Δημητριάδη**

## ὁ κοινωνικὸς ρόλος τοῦ νέου κινηματογραφιστῆ

ἀλλὰ τὸ κατ' ἐξοχὴν κοινωνικὸ ἄτομο, τὸ ἱκανὸ νὰ ἐπηρεάσει καὶ ν' ἀλλάξει τὴν κοινωνία. Δὲν θὰ ἦταν ὑπερβολὴ ἂν λέγαμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀπ' τὰ ἀποτελεσματικώτερα μέσα ποὺ διαθέτει τὸ κοινωνικὸ σύνολο γιὰ τὴν αὐτοβελτίωσή του καὶ ὅτι σὲ πολλοὺς τομεῖς θὰ ἦταν δυνατό νὰ ὑποκαταστήσει παραδοσιακὰς δομὰς καὶ σχηματισμούς. Ἡ ἀπέραντη ἀνιδιοτέλεια τοῦ Νέου Κινηματογραφιστῆ, ἡ τιμιότητά του καὶ τὸ πάθος του γιὰ ἕναν ἠθικὸ ἀποκαθαρμὸ δὲν ἔχει προηγούμενο μέσα στὴν ἱστορία, τουλάχιστον στὴν ἔκταση καὶ στὴν ἔνταση μὲ τὴν ὁποία ἐκδηλώνεται αὐτὸ τὸ φαινόμενο σήμερα, μέσα σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ ἠδονίζεται δαγκώνοντας τὴν οὐρά της καὶ ρεύεται θορυβῶδῶς καταναλίσκοντας σὲ ὅλοένα καὶ μεγαλύτερες ποσότητες ἀχρηστὰ προϊόντα.

## ὁ ἥλιος ἀνατέλλει πάντα

με μέσα ἀπ' τὶς στῆλες μας κάθε νέο κι' ἀδιαφορο ἀπ' τὴν ἐμπορευματοποίηση κινηματογραφιστῆ ἢ κάποιον παλινότερο, γηράσαντα ἐν ἁμαρτίαις, ποὺ θὰ ἦταν πρόθυμος νὰ ἀπαρνηθεῖ τὸ βεβαρυμένο, ἠθικὰ καὶ αἰσθητικὰ, παρελθόν του. Τοὺς ὑπόλοιπους θὰ τοὺς μελετήσουμε κι' αὐτοὺς στὸ μέλλον μεθοδικὰ καὶ ὅσο

Μ' ἄλλα λόγια ὁ Νέος Κινηματογραφιστὴς εἶναι προσωπικότητα ἠθικὴ, κοινωνικὴ, πολιτικὴ, εἶναι ἄνθρωπος ποὺ μετέχει ἐνεργὰ καὶ ὑπεύθυνα στὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, ποὺ δὲν περιορίζεται στὸν περιθωριακὸ ρόλο στὸν ὁποῖον τὸν εἶχαν καταδικάσει μέχρι τώρα, ποὺ δὲν διασκεδάζει τοὺς ὀκνηροὺς ἀλλὰ τοὺς ταρακουνάει καὶ τοὺς κάνει νὰ σκεπτοῦν, θέλουν δὲ θέλουν!

Ἡ Νέα Ταινία δὲν ἀποτελεῖ τὸν παραμορφωτικὸ ἢ τὸν νορμὰλ καθρέφτη τοῦ κόσμου, δὲν δέχεται νὰ παίξει τὸν ρόλο τοῦ εἰδώλου ἢ τοῦ μοντέλου μιᾶς κάποιας πραγματικότητος. Ὁ Νέος Κινηματογράφος σπάει ὅλους τοὺς καθρέφτες καὶ ἀρνεῖται τὴν ψευτιά ποὺ ἐμπεριέχεται στὴν ἐννοια τοῦ εἰδώλου, ἀρνεῖται τὴν καθησυχαστικὴ ταύτιση μὲ γεγονότα πραγματικὰ ἢ φανταστικὰ καὶ γίνεται Δημόσιος Κατήγορος καὶ δρῶν ὑπερασπιστὴς τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Ὁ εὐρωπαϊκὸς οὐμανισμὸς δὲ θὰ μπορούσε νὰ βοεῖ καλύτερο συνήγορο.

**Απόδοση : Β. Α. Ραφαηλίδης**

αντικειμενικὰ ἐπιτρέπει ἡ ὀργή μας — ὄχι βέβαια γιὰ τὸ ἀξιζαν, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἀποτελοῦν μιὰ πραγματικότητα ἐπιβεβλημένη ἱστορικά, τὴν ὁποία δὲν μπορούμε νὰ διαγράψουμε.

Ἐλπίζουμε, ὅτι ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος, μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴν ἀγάπη σας, θὰ ἔχει καλύτερη τύχη ἀπ' τὶς δυὸ παρόμοιες προσπάθειες ποὺ ἔγιναν κατὰ τὸ παρελθόν: Τὸ περιοδικὸ «Κινηματογράφος - Θέατρο» διέκοψε τὴν ἐκδοσὴ του γιὰ λόγους οικονομικοῦς, καὶ ὁ «Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος», γιὰ λόγους «τεχνικοῦς» —

**Τῆς Σύνταξης**



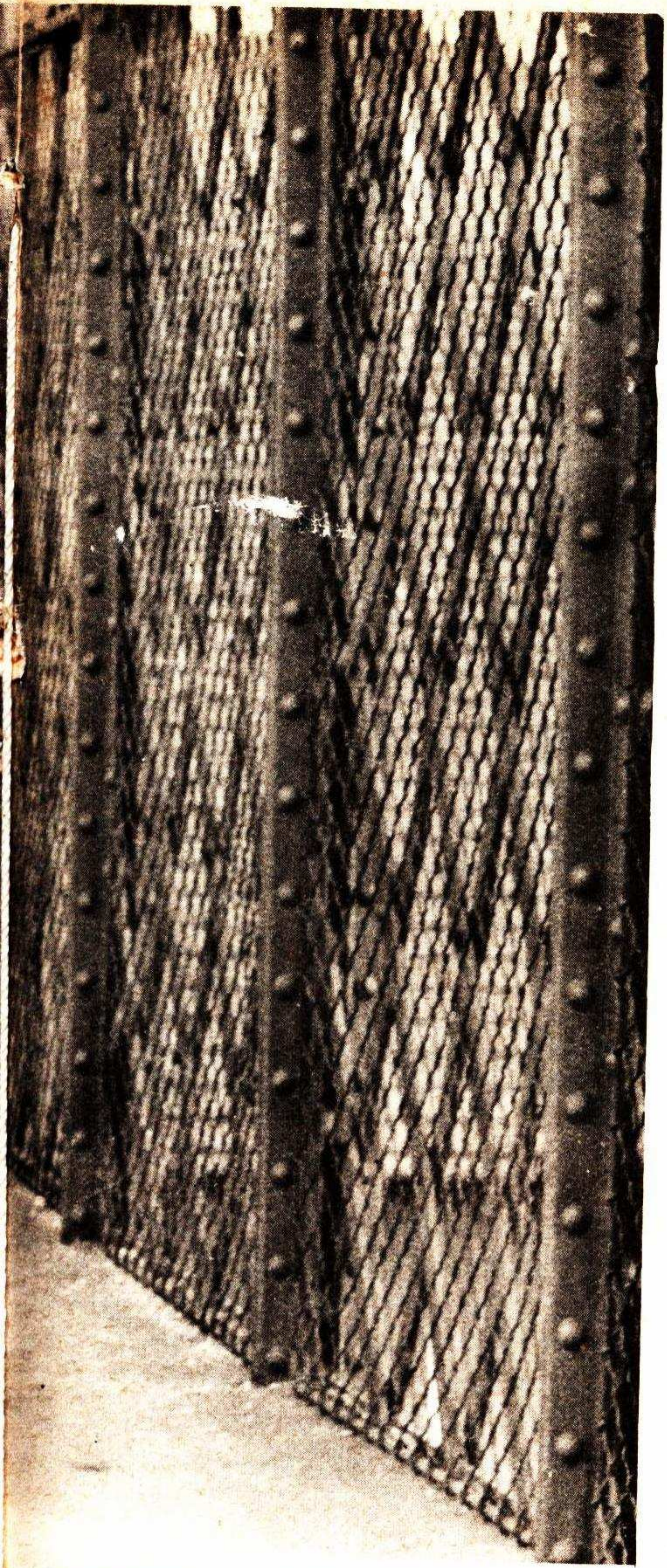


---

# TO ENYAR

---





Τρυφώ «Ζύλ και Ζίμ» · Αθωότητα στην δράση ήρώων και δημιουργού

## ο θεατής σαν συνδημιουργός

Πίσω από το γυαλί εκείνου του τεράστιου ένυδρείου που ονομάζουμε όθονη, τὰ ψάρια—άνθρωποι, συστρέφονται και γυρνούν. Μιλούν, κινούνται και έχω παρακολουθώ την ιστορία τους, εὖ νὰ παρατηρῶ τὰ λόγια και τὰ καμώματα του γείτονά μου. Τώρα, όμως, πρόκειται για ένα άλλο είδος ιστορίας, ένα άλλο θέαμα: Βρίσκομαι στον κινηματογράφο. Τί ακριβώς σημαίνει αυτό;

Πρώτα - πρώτα, για ν' αρχίσουμε με το πιο στοιχειώδες και φανερό χαρακτηριστικό, δὲν υπάρχει τίποτα το πραγματικό σ' αυτό που παρατηρῶ. Ἡ δουλειὰ τῆς κάμερα, δίνει τὴν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας, ἡ ροὴ τῶν πλάνων τὴν ψευδαίσθηση τῆς κινήσεως, μὰ ἡ κίνηση μπορεί νὰ διακοπεί ἀνὰ πᾶσαν στιγμήν ἀπὸ μιὰ μηχανικὴ ἐμπλοκή, και ὁλόκληρο τὸ θέαμα νὰ εὐύσει ἀπὸ μιὰ πτώση τοῦ ἡλεκτρικοῦ ρεύματος. Αυτό, βέβαια, τὸ ξέρουν οἱ πάντες. Δὲν πάει κανείς στον κινηματογράφο νὰ δεῖ τὸν κόσμο. Πηγαίνει νὰ δεῖ εἰδῶλα: νὰ δεῖ μιὰ ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου πού, ἄσχετα ἀπὸ τὸ πόσο πειδτικὴ μπορεί νὰ εἶναι, δὲ μπορεί ν' ἀντικαταστήσει τὸ πραγματικό, και πού, ἂν φιλοδοξεῖ νὰ διδάξει, νὰ προειδοποιήσῃ ἢ νὰ δια φωτίσει, μπορεί νὰ τὸ κάνει, μόνο με τὰ μέσα τῶν δικῶν του φωτεινῶν σχημάτων.

Στον κινηματογράφο, εἶναι ἀρκετὸ νὰ χαμηλώσουν τὰ φῶτα, και νὰ τραβηχτεῖ ἡ αὐλαία, για ν' αρχίσει ἡ ὀθὼν νὰ ζεῖ. "Όταν καθίσω στὴ θέση μου, ἔχοντας πάντα ὑπ' ὄψη μου πού βρίσκομαι, ἐκείνες οἱ θορυβώδεις φιγοῦρες πού διαγράφονται πάνω στὴν ὀθὼν, με κρατοῦν σταθερὰ και ἀναπόδραστα στὶς ἀρπάγες τους. Μπορῶ νὰ βγῶ ἔξω ἢ νὰ κλείσω τὰ μάτια μου. Κανένας δὲ με ὑποχρεώνει νὰ ἔξακολουθῶ νὰ βλέπω. Ἀλλά, ἂν ἔξακολουθῶ νὰ βλέπω με προσοχή, δὲν μπορῶ νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὸ μπλέξιμο, τὴν αἴσθηση ὅτι αὐτὸ πού συμβαίνει στὴν ὀθὼν ἐξελίσσεται εὖ νάμουν και ἐγὼ ἓνα μέρος ἀπ' αὐτό, ἢ μᾶλλον εὖ νάμουν μόνος ἐκεῖ, εὖ αὐτὰ τὰ πρόσωπα μέσα στὸ φιλμ νὰ μιλοῦσαν και νὰ κινιόντουσαν με μοναδικὸ σκοπὸ νὰ με ἐντυπωσιάσουν, προκαλώντας με νὰ γίνω μάρτυρας σ' ἓναν, ὁ Θεὸς ξέρει ποιόν, ἀγώνα. Τὸ σκοτάδι με κάνει συμμέτοχο στὴν καταναγκαστικὴ, τὴν πλατύτερη ἀπὸ τὴ ζωὴ, ὑπαρξή τους. Βγαίνοντας ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, πρέπει ν' ἀνασυγκροτήσω τὸν

# ΕΙΟ

τοῦ Μπερνάρ Πενζώ





# ΤΟ ΕΝΥΔΡΕΙΟ

έαυτό μου. Υπάρχει κάποια στιγμή που περπατώ όπως ακριβώς περπατούσε κάποιος στην όθονη. Διαπιστώνω, δηλαδή, πώς ο πραγματικός κόσμος έχει μετατραπεί σε θέαμα.

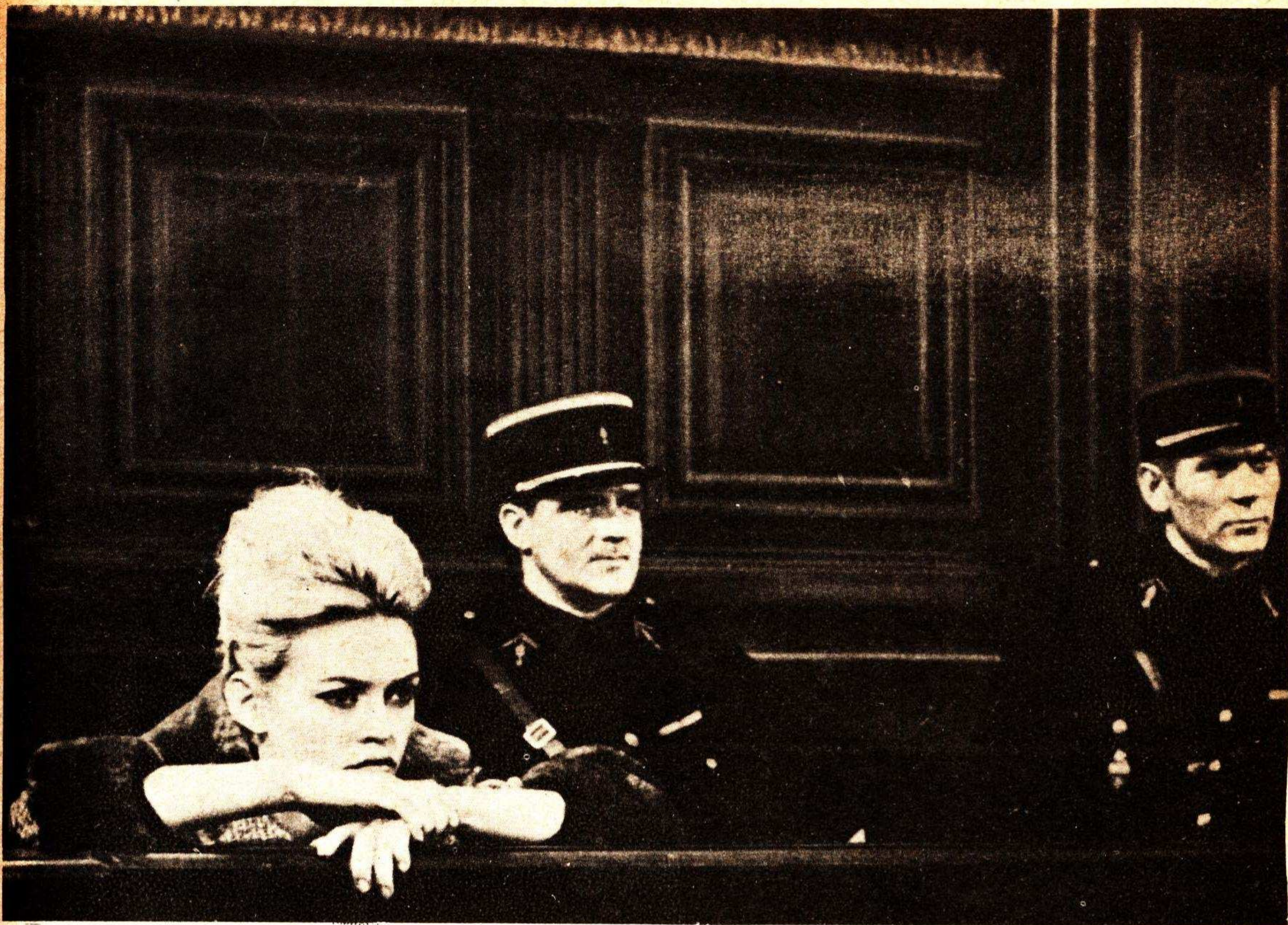
Μπορεί, λοιπόν, η ζωή στον κινηματογράφο, να φαίνεται περιωότερο πραγματική απ' τη ζωή αυτή καθαυτή; Αυτό αποκλείεται, γιατί ανάμεσα στο είδωλο και στην πραγματικότητα που αυτό αντιπροσωπεύει, ανάμεσα στο γείτονά μου της όθονης και στον αληθινό μου γείτονα, υπάρχει μια ουσιώδης διαφορά: Με τον ήρωα της όθονης δεν υπάρχει επικοινωνία. Το παράδοξο του κινηματογράφου είναι, ότι εκείνοι οί φανταστικοί ήρωες, που επιμένουν να τους παρατηρώ και να τους ακούω, που κυριολεκτικά μου επιβάλλονται, δε μου δίνουν μια ευκαιρία συζητήσεως μαζί τους.

Υπάρχει βέβαια μια αίσθηση πως είμαι κύριος της μοίρας τους: δε μπορεί να υπάρξει θέαμα χωρίς θεατή. Έχω, επίσης, την αίσθη-

ση ότι το κάθε τι προχωράει εά να μην ήμουνα εκεί. Ένα άορατο γυαλί—ή όθονη—αποκόβει τους ήρωες από μένα. Μου «δίνονται» και συγχρόνως «αποσύρονται». Δε μπορώ να τους αγγίξω, να δοκιμάσω την αληθινότητά τους ή να γίνω γι' αυτούς μια άπτη παρουσία (όπως ένας άγνωστος μέσα στο πλήθος θα μπορούσε να γίνει για μένα). Υπάρχουν αλλά δεν υφίστανται.

Πρόκειται γι' αυτό το στοιχείο της «υπάρξεως και μη υπάρξεως», το οποίο προσδιορίζει τη θεμελιώδη «σιωπή» του κινηματογράφου. Οί ήθοιοι που μιλούν, επιρρεάζουν την κατάσταση, καθώς μιλούν μεταξύ τους κι' όχι στον θεατή της αίθουσας. Μιλούν πίσω απ' την όθονη, πίσω απ' τη γυάλα του ένυδρείου, και ή έννοια αυτού που λένε—όχι ή κυριολεκτική σημασία, αλλά εκείνη ή υποδηλούμενη, που βγαίνει από την παρουσία κάθε είδους ζωντανής πραγματικότητας—μου διαφεύγει. Μ' άλλα λόγια: οί ήθοιοι μιλούν, ενώ τα είδωλά τους παραμένουν σταθερά κι' επίμονα βουβά. Ό παραγοντας που λείπει, αυτό που τα εμποδίζει να μου δώσουν την αίσθηση μιας ζωντανής εμπειρίας δεν είναι ούτε ό ήχος ούτε ή τρίτη διάσταση. Δεν έχει σημασία πόσο μακριά πάει





ή ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Παραμένω πάντα ένας παθητικός παρατηρητής. Καί, παθητικός, είναι η λέξη κλειδί. 'Ο κινηματογράφος είναι ένα είδος τέστ, στο οποίο, ο θεατής υποτάσσεται—μέ τη θέλησή του, φυσικά, και συχνά με απόλαυση—αλλά, πάνω στο οποίο, δεν έχει τον παραμικρό έλεγχο. 'Η όλη υπόθεση εξελίσσεται άσχετα απ' αυτόν.

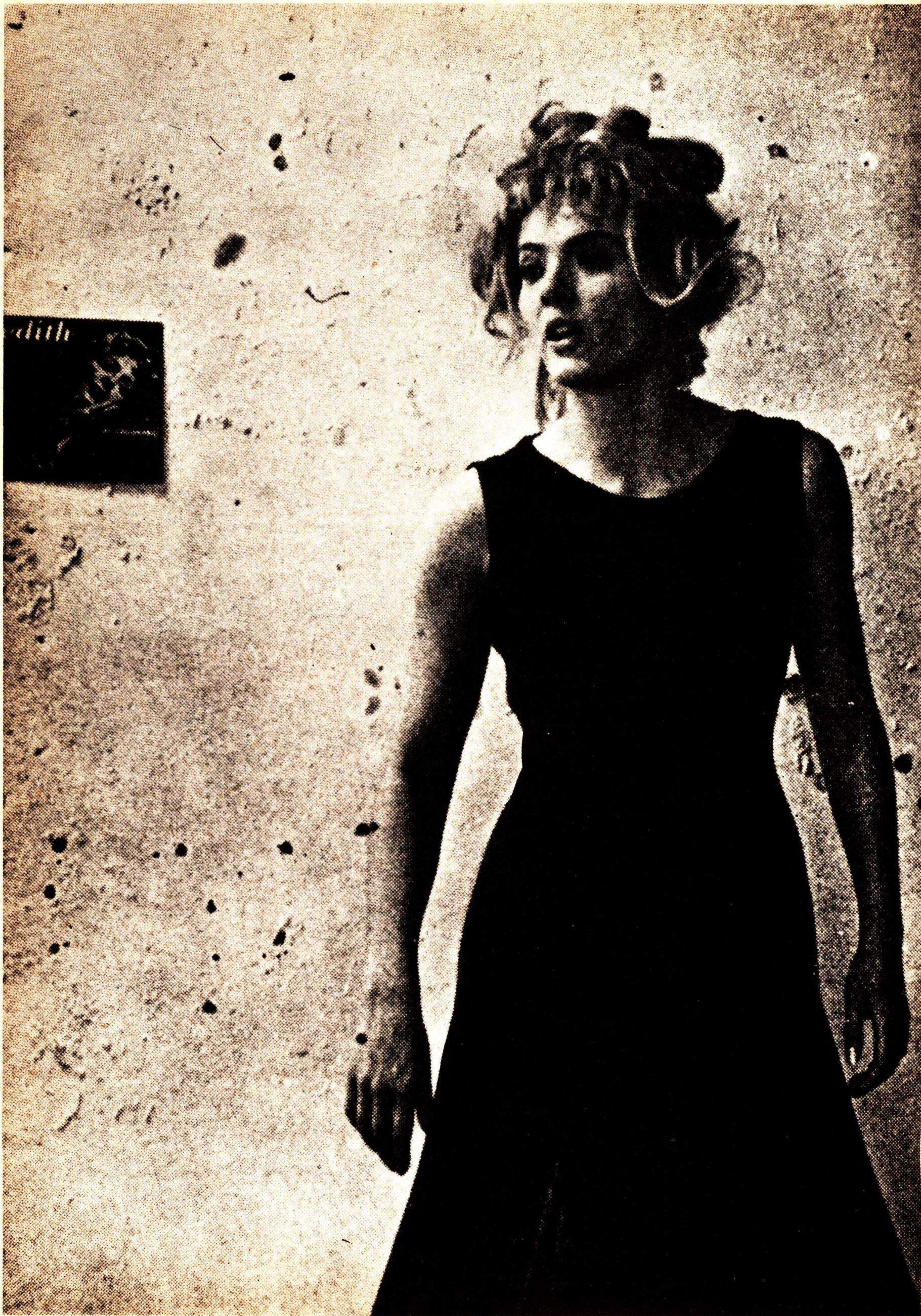
'Από δω βγαίνει μια αναπόφευκτη συνέπεια: αυτή η έντονη ψευδαίσθηση—που φαίνεται περισσότερο έντονη γιατί μας αφήνει ανικανοποίητους—είναι επίσης μυστηριώδης. Το γεγονός ότι είναι αδύνατο να επέμβεις, ν' αλλάξεις το είδωλο, να κάνεις κάτι και να το επιρρεάσεις, (όπως σ' εκείνα τα όνειρα που προσπαθείς να κινηθείς και δεν μπορείς) εξηγεί τόσο την καταναγκαστική ιδιότητα του θεάματος όσο και την «αδιαφάνειά» του. Το να βλέπεις, δεν σημαίνει πώς, όπως ούποτε, καταλαβαίνεις. 'Ισως θάπρεπε να σταματήσουμε να κυττάμε για λίγο, ή να κυττάμε με κάποιον άλλο τρόπο, να επινοήσουμε κάποιον τρόπο όρασης που να μας βοηθάει να λύσουμε αυτό το πρόβλημα. Καί, πράγματι, τις πιο πολλές φορές μ' αυτό τον τρόπο βλέπουμε τις ταινίες: χωρίς μια κριτική προσοχή, όντας αφοπλισμένοι από την

απλότητα αυτού που γίνεται μπρος στα μάτια μας (τα πράγματα είναι εδώ, συμβαίνουν εμπρός μου. Τί θα ήταν πιο εύκολο απ' το να τους βάλω ένα όνομα και να τους δώσω μια σημασία;) 'Ο κινηματογράφος, όμως, απαιτεί απ' τον θεατή την πιο όξεία και την πιο τεταμένη προσοχή. Πρέπει ν' αντιμετωπίζεται σαν κάτι το ύποπτο. Για να εξηγήσω τί έννοω με την λέξη ύποπτο, υπογραμμίζω ότι η έννοια της ύποψίας βρίσκεται τόσο στην αντίδραση των θεατών, όσο και στα πλαίσια του ίδιου του φιλμ.

Τίποτα δεν είναι περισσότερο υποκειμενικό από την κριτική μιας ταινίας. Δυσόαναγνώστες μπορεί ν' αντιδρούν έντελως διαφορετικά στο ίδιο βιβλίο, αλλά, τουλάχιστον, είναι φανερό ότι πρόκειται για το ίδιο βιβλίο. 'Η λογοτεχνική γλώσσα έχει το δικό της μήκος κύματος, με το οποίο κρατά τον αναγνώστη και τον παίρνει μαζί της. 'Αν δεν το πετύχει, αυτός κλείνει το βιβλίο. Κανείς δεν μπορεί να μείνει έξω απ' ένα μυθιστόρημα: μπορεί, όδηγημένος απ' τη φωνή του συγγραφέα ν' αντιδράσει με ποικίλους τρόπους στο μήνυμά του, να βρει μια κοσμοθεωρία μέσα από το στυλ του, να επιδοκιμάσει ή να κριτικάρει τις σκέψεις του, να

Κλουζώ: «'Η αλήθεια». Ένα διπλό ψέμμα, όπως κι ολόκληρος ο «κιν)φος του μπαμπά». 37







# ΤΟ ΕΝΥΔΡΕΙΟ

διαφωνήσει για την τεχνική του, το θέμα του, την αισθητική του. 'Αλλά η συζήτηση, προϋποθέτει το ότι έχουμε ακούσει αυτό που έχει να μας πει, και έχοντας ακούσει, ήδη έχουμε, κατά κάποιον τρόπο, καταλάβει. Πάνω σ' αυτή την κοινή βάση, για τους αναγνώστες, η συζήτηση εξελίσσεται αποτελεσματικά. 'Απ' την άλλη μεριά, ο καθένας ξέρει, πόσο εύκολα η κριτική διαφωνεί πάνω στον κινηματογράφο, και γίνεται στείρα. Οί άνθρωποι μισούν μια ταινία ή τη λατρεύουν, και όταν κάποιος μιλάει γ' αυτήν, μπορείς να υποθέσεις ακόμα και πώς δεν την έχει δει καθόλου. Είναι, εάν ο συγγραφέας, να άφηνε σε μας όλη την ευθύνη για να τα βγάλουμε πέρα με το νόημα της δουλειάς του. Δεν μπορεί να μας οδηγήσει, δε μπορεί να μας ψιθυρίσει τί επιδιώκει· δεν έχει φωνή. Για να πάμε πιο μακριά: όλοι ξέρουμε πώς το ίδιο φιλμ, είδωμένο δυο φορές, μπορεί εύκολα να μας παρουσιάσει δυο διαφορετικές όψεις. Οί περιπτώσεις παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στο σχηματισμό των απόψεών μας. Οί μικρές λεπτομέρειες, το παρουσιαστικό ένδοξο ήθοιο ή ο τόνος της φωνής του, ή κατάσταση του μυαλού μας όταν πηγαίνουμε στο σινεμά, ο τρόπος που αντιδρά το υπόλοιπο ακροατήριο, όλα αυτά τα αστάθμητα που όλοι τα ξέρουμε, είναι αρκετά για να επηρεάσουν τον τρόπο που βλέπουμε το έργο. Λίγα φιλμ δεν ενεργούν εάν ένα είδος τέτοι κατά την προβολή. Μας αποκαλύπτουν τους εαυτούς μας καθώς τα βλέπουμε και όσο περισσότερο ρεαλιστικό φαίνεται το φιλμ, τόσο το προσωπικό περιθώριο της έρμηνείας είναι πλατύτερο.

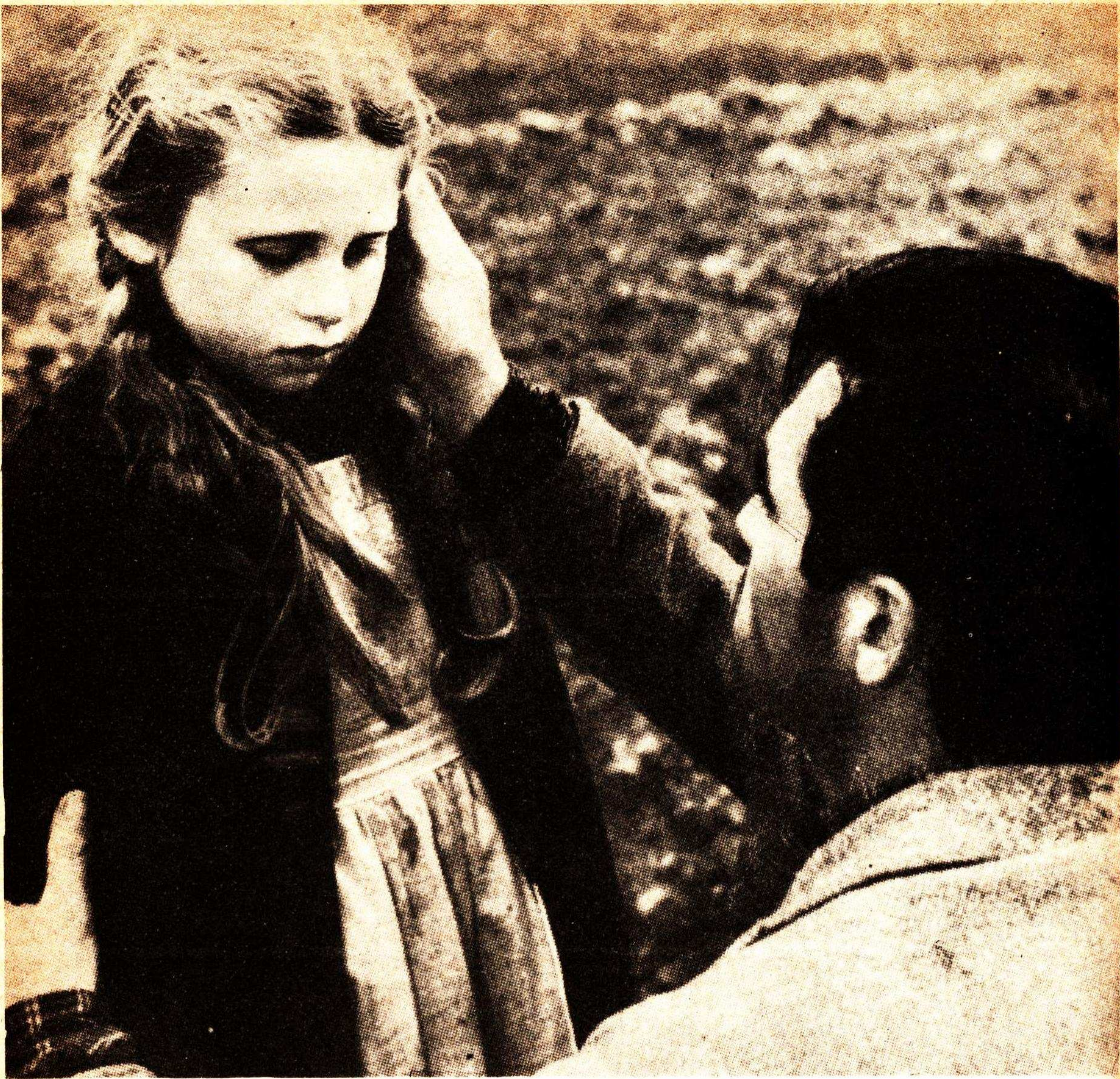
'Ακριβώς για να καταργήσουν αυτό το περιθώριο, οί σκηνοθέτες, έχουν αναπτύξει όλη αυτή τη συστοιχία των συμβάσεων και επινόησεων, που επενεργούν εάν τα σήματα της τροχαίας, και βοηθούν στην έννοιολογική καθοδήγηση του κοινού. Το φιλμ που δεν απαιτεί κανενός είδους προσπάθεια εκ μέρους του θεατή, το φιλμ που είναι «καθαρό» και απλό, είναι επίσης αυτό, στο οποίο η πραγματικότητα εξαφανίζεται έντελώς πίσω από τα σύμβολα—αν και είμαστε τόσο συνηθισμένοι σ' αυτά, που σπάνια τα παρατηρούμε. Κάποιος πούχει μεγάλες απαιτήσεις απ' τη λογοτεχνία, είναι πιθανό να πάει στον κινηματογράφο για να ξεκουραστεί, και αφήνεται να γλυστρήσουν οί εικόνες πάνω του λέγοντας: «πόσο παιδιάστικα είναι όλα, αλλά και πόσο διασκεδαστικά!»

**Α. Βαρντά:** «'Η Κλεό από τις 5 ως τις 7». Το νόημα της ταινίας σχηματίζεται «υπόγειο»

Δεν θα το έλεγε αυτό, αν το φιλμ δεν ήταν πράγματι παιδιάστικο. 'Ο συμβολισμός, από τη φύση του, καθουσιάζει, ξεκουράζει. 'Η εικόνα, προκαλεί μια άμεση αναγνώριση, έτσι που να μην υπάρχει πιθανότητα αμφιλογίας για τον ρόλο που παίζει στην ιστορία μια όρισμένη χειρονομία, ένα πρόσωπο, ένα αντικείμενο. Ξέρουμε άμέσως ποιοι είναι οί καλοί και ποιοι οί κακοί, ποιος πρόκειται να κερδίσει και ποιος θα χεί κακό τέλος. Το κουδούνισμα του τηλεφώνου είναι ένα χαρακτηριστικό έκπληξης, που δεν εκπλήσσει κανέναν. Το τρίξιμο της σκάλας μας προειδοποιεί για κάποιον κίνδυνο. 'Ο τρόπος που είναι επιπλωμένο ένα δωμάτιο μας λέει τί θα συμβεί μέσα σ' αυτό, τόσο δίγoura, όσο τα φύλλα που βγαίνουν ένα-ένα απ' ένα ήμερολόγιο σημαδεύουν το πέρασμα του χρόνου. Φυσικά, υπεραπλουστεύω, αλλά τα παραδείγματα δεν είναι θεληματικά άφελη. Κυττάξετε λίγο πιο προεκτικά: θα δήτε πώς σε κάθε είδους φιλμ το μήνυμα αποκαλύπτεται μέσα από έναν τέτοιο στοιχειώδη συμβολισμό, περισσότερο ή λιγώτερο έξυπνα σεβιριμένο, και προσαρμομένο με μεγαλύτερη ή μικρότερη πρωτοτυπία στο γενικό πλέγμα των συμβόλων.

'Από την σκοπιά των ίδιων των φιλμ, η αυστηρή είδολογική ταξινόμηση προσφέρει το δικό της είδος εύκολου συμβολισμού. Γουέστερν, θρίλλερ, έλαφρη κωμωδία, φαντασία, ιστορικό έπος: είναι αρκετό να δοῦμε τις άφίδες, να μελετήσουμε τα πρόσωπα (και κάποτε μόνο τα όνόματα) των ήθοιοιων, για να ξέρουμε ακριβώς που βρισκόμαστε, το είδος του κόσμου, στον οποίο πρόκειται να μπορούμε και το είδος των περιπετειών που μπορούμε να προσδοκούμε. Δεν ξέρω καμιά άλλη τέχνη, στην οποία ο καλλιτέχνης να δατυλοδειχτεί προκαταβολικά τόσο αδύστολα. Βέβαια, αυτό είναι υποχρεωμένος να το κάνει, για τον μηχανισμό της ίδιας της δουλειάς: η γαλήνη του πνεύματος του θεατή διακυβεύεται. Και αυτή η αναγκαιότητα έξηγει, πιθανότατα, γιατί μια σχολή ζύπνιων κριτικών, που περηφανεύονται πως δεν έχουν άλλα κριτήρια απ' την αγάπη τους για το σινεμά, κατάφεραν να οδηγήσουν την αγάπη τους αυτή για τη σκηνοθεσία μέσα από τόσο έξτρεμιστικούς δρόμους. Πέρα από ένα όρισμένο σημείο κόρου, όλη η τέχνη της έντυπώσεως μετατρέπεται σε μηχανισμό. Δεν μπορεί κανείς να μη θαυμάσει έναν Χίτσκοκ ή έναν Κοταφάβι για τις ιστορίες που έχουν να πουν. 'Αλλά, ό,τι κανείς θαυμάζει σ' αυτούς, είναι η επιδεξιότητα, που δικαιώνει την επανάληψη. Νάμαστε και πάλι σ' ένα ύψηλότερο επίπεδο τώρα, απ' το οποίο μπορούμε να αναφωνήσουμε: «πόσο παιδιάστικα είναι όλα τουτα, μα πόσο διασκεδαστικά!»





# ΤΟ ΕΝΥΔΡΕΙΟ

Θάπρεπε, τότε, να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα πώς ο κινηματογράφος δεν μπορεί να πλησιάσει την αλήθεια χωρίς να ρισκινδυνέψει να γίνει ακατανόητος, κι' ότι η διαύγεια σ' ένα φιλμ ποικίλει κατά αντίστροφο λόγο προς την τεχνική του αρτιότητα; Αυτό είναι μια απ' τις δυνατές ερμηνείες του «Μαρίενμπαντ». Το φιλμ των Ρεναι και 'Αλλαϊν Ρόμπ—Γκριγιέ, έχει γίνει αντικείμενο ανα-

ρίθμπτων ερμηνειών. Κι' αυτή η χρήση τόσων κωδίκων στην αποκρυπτογράφηση του ίδιου μηνύματος, δε θάχε νόημα, αν ο σκοπός των δημιουργών δεν ήταν να δείξουν πώς το είδωλο, αυτό καθαυτό, δεν έχει σημασία.

Ο κόσμος γίνεται κινηματογράφος· η πραγματικότητα γίνεται θέαμα, και τίποτα άλλο από θέαμα, γίνεται θέαμα για μās που θα το δεχτούμε ή θα το απορίψουμε, καθισμένοι πίσω απ' τη γυάλα της οθόνης. Αυτή είναι το παλάτι των εικόνων, όπου οί άνθρωποι αντιμετωπίζονται (άλλα ποτέ δεν αγγίζουν πραγματικά ο ένας τον άλλον), πέρα απ' το χρόνο και το χώρο, στη βαθιά σιωπή του όνειρου. Τα παπούτσια με τα σπασμένα τακούνια, τα σπασμένα τζάμια, οί πυροβολισμοί που ποτέ δεν

·Αντονιόνι: «'Η κραυγή». Ένας κιν)φος φτιαγμένος από θέματα μάλλον, παρά από προβλήματα



φτάνουν στο στόχο τους, τα διαφορούμενα λόγια, οί διάδρομοι, οί καθρέφτες, οί σκάλες, όλα εκείνα τα γνωστά σημάδια που αντικρούονται μεταξύ τους—όλα αυτά έχουν έναν συμβολισμό που είναι πολύ φανερός για να μην τον υποψιαστούμε. Σ' αυτόν τον μακρύ κατάλογο από τεχνάσματα, που έχει μια τέτοια έρεθιστική επίδραση σ' ένα μεγάλο μέρος του κοινού, βλέπω μια επιθυμία να όδηνυθεί ή άναπαράσταση στα έσχατα όριά της, ένω ή όθόνη ξετυλίγει φύρδην—μίγδην μια σειρά από εικόνες όπως συμβαίνουν, άβέβαιες και άσταθείς. Για να τις ξεχωρίσεις, θα χρειαζόταν σκέψη : παρελθόν, παρόν, μέλλον, πραγματικό ή ψεύτικο, γεγονότα, νοσταλγίες, μεταμέλειες, θλίψεις, έλπίδες, όλα είναι συμβολικά παρόντα. Το «Μαρίενμπαντ» δέν είναι ό πνευματικός μας κόσμος, όπως οί δημιουργοί του, στον υπερβάλλοντα ζήλο τους, θέλησαν να μάς πούν. Είναι, όμως, ό κόσμος στη σιωπηλή του μορφή και γι' αυτό πρόκειται για καθαρό κινηματογράφο, τέτοιο που κανέναν σκηνοθέτη δέν μάς είχε δείξει νωρίτερα. Και παράλληλα με τις εικόνες, αλλά πάντοτε ξεχωριστά απ' αυτές, κάποτε ακόμα αναιρώντας τις, ακούγεται ή φωνή του άφηνητη, σταθερή, πεισματάρικη. Είναι ή φωνή του λογικευμένου πάθους. Είναι, εάν ό διάλογος να μην έξελισσότανε μέσα στο ίδιο το φίλμ, αλλά ανάμεσα στο φίλμ και, ως πούμε, σε κάποιον που είναι καθισμένος μέσα στον κινηματογράφο. Ό άφηνητης κρατάει όλο το χρόνο του κόσμου (χρόνο που περιτρέφεται σε κύκλους) γιατί θέλει να μάς πείσει. Και τί είναι αυτή ή φωνή του άφηνητη (άρκετά γνωστή στον άναγνώστη του μυθιστορήματος) άν όχι εκείνο το νόημα που οί εικόνες εκκρίαιεσαν, κατά κάποιο τρόπο, απ' την ιστορία, και που αποδίδεται σ' αυτήν με άλλα μέσα; Το «Μαρίενμπαντ» άφήνει τη μεγαλύτερη μερίδα στο θεατή· υπάρχουν άλλες ταινίες πού, με κάθε μέσο, την περιορίζουν.

Άν και πεντακάθαρη, ή κινηματογραφική κατάσταση που δημιουργήθηκε στο «Μαρίενμπαντ» είναι επίσης άσταθής. Τίποτα δέν ήταν περιωότερο άστοχο, απ' το να προσπαθήσει κανείς να τη μιμηθεί, εφαρμόζοντας την ίδια μέθοδο σε άλλα θέματα. Ό Ρεναι και ό Ρόμπ—Γκριγιέ, έχουν άρνηθεί στον άφηνητη κάποιο ρόλο επί της όθόνης, όπως, κάποιος θα μπορούσε να χωρίσει δυο αντιπάλους πριν από μια μονομαχία. Άλλα το πρόβλημα σήμερα είναι πως θα δεθεί ή αφήγηση και ή εικόνα, ή καλύτερα πόσο πετυχημένα θα ήταν δυνατό να δεθούν αυτά τα δυό, για πρώτη φορά. Το πρόβλημα είναι πως θα ξανασυνδυαστούν τα στοιχεία, στο φώς της έμπειρίας πούχουμε αποκτήσει, πως θα πετύχουμε αυτό το χαρμάνι του «λόγου» και της «είκόνας», πούναι ή

ούσία της αφήγησης, και πιο είδικά πως θα έπτευχθεί αυτή ή ανταπόκριση του διαλόγου με την εικόνα, που είναι κάτι το ιδιαίτερα ζωτικό στην κινηματογραφική αφήγηση.

Όσο παραστατικά κι άν περιγράφονται τα γεγονότα στο μυθιστόρημα, ό συγγραφέας ποτέ δέν μπορεί να μάς κάνει να δούμε τα γεγονότα που περιγράφει. Οί ταινίες από την άλλη μεριά δέν πρέπει να μάς λένε με λέξεις, αυτό που έχουν να μάς δείξουν με εικόνες. Οί κριτικοί ακολουθούν μια έσφαλμένη άποψη, προτείνοντας την ιδέα μιας γραμματικής, ένδς κινηματογραφικού συντακτικού. Όλες οί προσπάθειες των κινηματογραφιστών μοιάζουν, βέβαια, να αποσκοπούν στην καθιέρωση δεσμών, σχέσεων, συμβολαίων, στο να καθορίσουν τις εικόνες σε να ήταν λέξεις. Άλλα οί τρόποι συνδέσεως, στον κινηματογράφο, πρέπει πάντα να βγαίνουν μόνοι τους απ' το θέαμα. Οί συμβάσεις μπορεί να βοηθούν τον καλλιτέχνη και τον θεατή να φτάσουν σε μια ταυτότητα αντίληψης (αυτό έννοω μιλώντας για κινηματογράφο συμβόλων). Παράλληλα όμως ό θεατής μπορεί να προσπαθεί ν' ακολουθήσει την αρχική γραμμή της σκέψης του καλλιτέχνη μέσα από τις άσήμαντες φαινομενικά λεπτομέρειες, τις αντιφάσεις, τη σπασμένη γραμμή των εικόνων. Και δέν θα φτάνει πάντα σ' αυτή, ή δέν θα φτάσει πάντα με τον ίδιο τρόπο, και ποτέ δέν θα μπορεί νάναι σίγουρος πως τόχει καταλάβει τελείως. Τελικά, θα δεχτεί, την εύθύνη ν' αποφασίσει ό ίδιος. Αυτό έννοω όταν λέω κινηματογραφικός ρεαλισμός. Ό Ρενε Μικά, σ' ένα άρθρο, έγραψε για τη «σημασία της κινήσεως», μοναδικό μέσο για να «πάσουμε το μήνυμα που δίνεται μέσα από την εικόνα». Νομίζω, όμως, πως αυτή ή άποψη είναι κάπως εύάλωτη. Υπάρχει φωνή, άν σε άρέσει, μα δέν είμαστε σίγουροι άν πραγματικά την ακούμε, άν στ' αλήθεια, καταλαβαίνουμε το νόημα αυτού που λέγεται. Κάποιος μιλάει, και πρέπει να προσπαθήσουμε ν' ακούσουμε. Το θέμα είναι άσαφές—μα απ' αυτή την άσάφεια έρχεται ένα νόημα, μέσα απ' το βαθμό της συγκεντρώσεως που απαιτείται από μάς, και απ' τις έρωτήσεις που θα κάνουμε για να διασαφηνίσουμε το νόημα.

Αυτό το «άληθινό» σινεμά, πάει κόντρα όχι μόνο στις συνήθειές μας, τις αποκτημένες απ' την άνάγνωση, αλλά ακόμα και σ' αυτή καθαυτή την κινηματογραφική έκφραση. Κάθε ταινία έχει κάτι το αυταρχικό. Μάς παρουσιάζεται σε ντουκουμέντο, σε δήλωση, και δέν μπορούμε ούτε να ζητήσουμε έξηγήσεις, ούτε να έλέγχουμε τις μαρτυρίες πάνω στις όποιες βασίζεται. Είναι, πάντα, «αλήθεια». Ξέρουμε, όμως, πως αυτή ή αλήθεια μπορεί νάναι σκέτος μύθος.







# ΤΟ ΕΝΥΔΡΕΙΟ

Είναι μια φωτογραφική μαρτυρία, που κάποιος έχει συλλέξει δὲ μπομπίνες καὶ τὴν ἔχει ὑποβάλει δὲ ἐπεξεργασία, μὲ τρύκ, μὲ φοντύ, μὲ ἐπιτάχυνση ἢ ἐπιβράδυνση, καὶ πού μπορεῖ νὰ πλαστεῖ κατὰ βούληση. Ἀνάμεσα στὸ σινεμά—βεριτὲ καὶ στὴν καθαρὴ φαντασία δὲν ὑπάρχει σαφὴς διαχωριστικὴ γραμμὴ, ἀλλὰ ἕνας φανταστικὸς χώρος ὅπου ὁ θεατὴς ψάχνει μάταια γιὰ τὰ σύνορα, τὴ στιγμή πού ξέρει μὲ σιγουριά καὶ ἀκρίβεια δὲ ποιά πλευρὰ τῆς γραμμῆς βρίσκεται τοποθετημένος. Ντοκυμανταίρ ἢ ψυχαγωγικὰ φιλμ, ρεαλιστικὲς ἱστορίες ἢ μελοδράματα ρουτίνας, ὅλα φτάνουνε δὲ μᾶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἡ μόνη βεβαιότητα πού ἐγγυᾶται ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ ἐνεργὸς παρουσία τῆς πάνω στὴν ὀθόνη. Ἡ ἀπόδειξη τῆς ἀλήθειας περιέχεται μέσα σ' αὐτήν. Ἄν τὸ φιλμ κερδίζει δὲ βάρος καὶ περιεχόμενο, ἂν πάει πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐπίπεδη καὶ καλειδοσκοπικὴ δεῖρὰ τῶν ἐντυπώσεων, θὰ ἐπιτρέψει στὸ θεατὴ νὰ μπεῖ μέσα σ' αὐτό, ὅπως ὁ ἀναγνώστης μπαίνει σ' ἕνα βιβλίο. Τότε, ἡ σκηνοθεσία γίνεται παρακίνηση γιὰ ἐγρήγορηση. Ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ μᾶς πάρει γιὰ λίγο μαζί του καὶ νὰ μᾶς κάνει νὰ ἀποβάλουμε τὸ συμβατικὸ τρόπο θεώρησης τῶν πραγμάτων. Γ' αὐτὸ, χρειαζόμαστε μιὰ παρακίνηση ἀπ' τὴν ὀθόνη.

Σ' ὅλη τὴ δημιουργικὴ ἀναρχία τοῦ κινηματογράφου στὰ τελευταῖα λίγα χρόνια, μοῦ φαίνεται πὼς τὰ καλύτερα φιλμ εἶχαν ἕνα πρᾶγμα κοινό: μᾶς ἐνημέρωσαν γιὰ τὴ δυσκολία τοῦ κινηματογράφου δὲν τρόπο ἐπικοινωνίας. Τὸ πρόβλημα μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ ὡς ἑξῆς: τὸ νὰ ἀποκηρύξεις τὰ εὐκόλα σύμβολα καὶ τὶς συμβάσεις, σημαίνει νὰ ἀναδείξεις τὴν πραγματικότητα—ἀλλὰ αὐτὴ ἀποκαλύπτεται, ἀπλούστατα, μὲ τὴν ἐμφάνιση πραγμάτων πού δὲν ἔχουν σημασία, δὲν ὑπακούει δὲ κανόνες, εἶναι κάτι πλούσιο δὲ πιθανότητες καὶ προσδιορισμούς. Ἔτσι βρίσκει κανεὶς μιὰ ὀλόκληρη δεῖρὰ σκηνοθετῶν πού παίρνουν δὲ δεδομένη αὐτὴ τὴν ἀβεβαιότητα καὶ δίνουν ὅσο μποροῦν μιὰ ἐγγύηση γνησιότητας, κάνοντας ἀπλῶς ἐρωτήσεις. «Εἶστε εὐτυχεμένοι;», ρωτοῦν οἱ Ζὰν Ροὺς καὶ Ἐντγκάρ Μορέν, τοὺς φίλους τους στὸ «Χρονικὸ ἐνὸς καλοκαιριοῦ», μιὰ ταινία πού ἔπρεπε νὰ μᾶς φανεῖ λιγώτερο ἀπογοητευτικὴ, ἐπειδὴ δὲν περιμέναμε

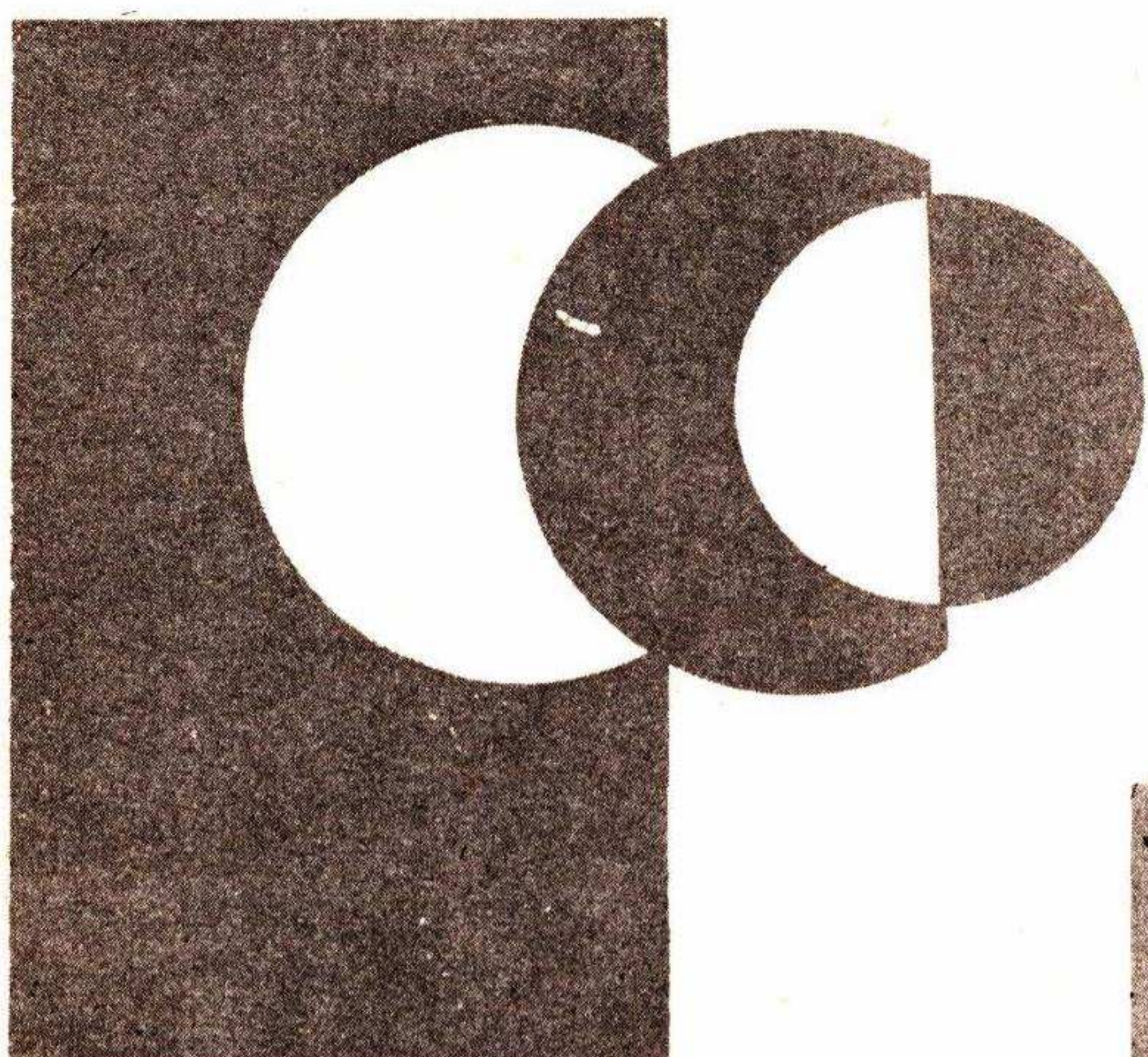
◀ **Αλαίν Ρεναί: «Πέρυσι στὸ Μαρίεμπαντ»** Τὸ εἶδωλο αὐτὸ καθ' αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία 43

καὶ τόσα πολλὰ ἀπ' αὐτή.

«Πῶς ζεῖτε;» ρωτᾷ ὁ Μάριο Ρούσπολι τοὺς χωρικοὺς τοῦ Λοζέρ στὸ «Οἱ ἄγνωστοι τῆς γῆς». Στὸ «Ἡ γιορτὴ τῶν φυλακισμένων» ρωτᾷ τρελλοὺς, ἐλπίζοντας μὲ τὶς ἀπαντήσεις τους νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καταλάβουμε πὼς μπορεῖ ἕνας ἄνθρωπος νὰ τρελλαθεῖ. Καὶ ἡ ἐρώτηση «Πῶς γίνεται ἕνας ἄνθρωπος ληστής»; εἶναι αὐτὴ πού δίνει τὴν ἐνότητα στὸ θαυμάσιο φιλμ τοῦ Βιτόριο ντὲ Σέττα «Οἱ ληστὲς τοῦ Ὀργκόζολο». Ἡ ἐρώτηση εἶναι ὁ συνδετικὸς ἴστος τῆς ταινίας. Παρόλα αὐτά, τὸ σινεμά—βεριτὲ εἶναι περιορισμένο δὲν εἶδος, ἀπὸ τὴν ἐκ τῶν προτέρων ἀπόδειξη, πάνω στὴν ὁποία βασιίζει τὶς ἐρωτήσεις του. Τὸ νὰ βασιστοῦμε σ' αὐτὸ τὸ στίγμα τοῦ ντουκουμέντου (οἱ ἄνθρωποι πού παρατηροῦμε τὴ ζωὴ τους στὸ Παρίσι καὶ στὸ Σαὶν Τροπέ, οἱ χαμένοι γεωργοὶ τῆς Λοζέρ, οἱ βοσκοὶ τῆς Σαρδηνίας, οἱ ψυχοπαθεῖς, ὅλες οἱ μικρὲς ὁμάδες τῶν ἀνθρώπων πού ὁ ἰδιαίτερος τρόπος τῆς ὑπάρξεώς τους προσδιορίζει τὰ δεδομένα ἐνὸς προβλήματος) σημαίνει νὰ βροῦμε, κάπως ὑπερβολικὰ εὐκόλα, μιὰ ἐγγύηση ρεαλισμοῦ. Ὅμως ὁ πραγματικὸς «ρεαλιστικὸς» κινηματογράφος εἶναι αὐτὸ πού θὰ μπορέσουμε ἐμεῖς νὰ ξεσκεπάσουμε, ὥστε νὰ ἐπικοινωνήσουμε μαζί του.

Αὐτὸ τὸ πρᾶγμα μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε στὴν ταινία «Ἡ περιπέτεια» (τὸ ἐπεισόδιο τοῦ νησιοῦ), στὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου» (οἱ σκηνὲς τοῦ Νεβέρ), στὸ «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα» (οἱ σκηνὲς τοῦ ξενοδοχείου). Ἡ δουλειὰ τῆς Ἀνιὲς Βαρντὰ τὸ ἀποδεικνύει, ἐπίσης. Ἡ ἐξέλιξη εἶναι φανερὴ ἀπὸ τὸ «Πουὰν Κούρτ» μέχρι τὴν «Κλεὸ ἀπ' τὶς 5 ἕως τὶς 7». Ἡ ταινία «Πουὰν Κούρτ» μοιάζει λίγο μὲ τὸ «Μαρίεμπαντ». Σ' αὐτὴν ἀντιπαρατίθενται δύο ἀρκετὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα: ἡ θεώρηση μιᾶς κλειστῆς κοινωνίας καὶ ἡ ἀνάλυση ἐνὸς συγκινησιακοῦ προβλήματος. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὑπάρχουν οἱ ψαράδες τοῦ Πουὰν Κούρτ, μὲ τὶς βάρκες καὶ τὰ δίχτυα τους, τὴν καλόκαρδη παραδοχὴ τῆς τλαιπωρίας, τὸν κόσμο τους τῆς ἄμμου καὶ τοῦ νεροῦ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἕνα ζευγάρι πού, ἔχοντας ἔρθει ἐδῶ μὲ σκοπὸ νὰ χωρίσει, θὰ φύγει συμβιβαζόμενο. Τὸ μήνυμα τῆς ταινίας (ἡ λύση αὐτῆς τῆς βραχύχρονης κρίσης) δίνεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀντιμετώπιση δύο ἀνθρώπων, καὶ ἀπ' αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο στυλ τοῦ γυρίσματος. Ὁ Φιλίπ Νουαρὲ καὶ ἡ Σιλβί Μονφόρ κάθονται μπροστὰ στὸ Πουὰν Κούρτ ὅπως τὸ κοινὸ κάθεται μπροστὰ στὴν ὀθόνη. Καὶ μέσα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ πράγματα, πού βλέπουν ἐκεῖ, διαπιστώνουν τὸ δικό τους πρόβλημα. Ἀποτελοῦν μιὰ ἀντιπροσωπευτικὴ περίπτωση, ἀλλὰ συγχρόνως τὰ πράγματα ἔχουν φτάσει δὲ κάπως κρίσιμο σημεῖο. Δὲν ξέρουμε πολλὰ γιὰ τὶς προηγούμενες διαφορὲς





**ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΚΟ  
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΟ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ**

- Κεραμικά
- Κοσμήματα
- Μπατίκ
- Φωτιστικά
- Βιτρίνες
- Σταμπωτά
- Διακοσμήσεις



**ΕΛΙΚΗ**

**ΤΙΜΟΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.**  
ΜΑΣΣΑΛΙΑΣ 20 - ΤΗΛ. 614.855  
ΑΘΗΝΑΙ Τ.Τ. 144



τους, καὶ ἡ δυνατότητα τῆς θεραπείας εἶναι δυνατό νὰ μὴν ἀμφισβητηθεῖ.

Τὸ μήνυμα δίνεται περιωότερο ὁλοκληρωμένο στὴν «Κλεό», ἀφοῦ ἐδῶ, ἡ ἐσωτερικὴ κατάσταση εἶναι ἡ προσδοκία ποὺ ἐρχόμαστε νὰ τὴν ἀγγίξουμε, λίγο - λίγο, μὲ τὴν ἀνέλιξη τῶν εἰκόνων. Ἡ ἡρωίδα περιμένει τὸ γιαιτρό της νὰ ἐπιβεβαιώσῃ μιὰ διάγνωση. Φοβᾶται καὶ ὑποπεύεται ποιά θὰ εἶναι ἡ ἀπόφασή του. Πρέπει νὰ γεμίσει δυὸ ὥρες. Καὶ πραγματικὰ περνᾶμε τὴν ὥρα μαζί της. Ἡ ταινία τῆς Ἀνιὲς Βαρντὰ ποτὲ δὲν ἐγκαταλείπει τὴν ἡρωίδα της. Ἀν ἡ Κλεὸ παίρνει τὸ λεωφορεῖο ἢ ἕνα ταξί, πᾶμε καὶ μεῖς μαζί της, γιὰ νὰ βρεθοῦμε σὲ μιὰ μάντιδα, σ' ἕνα κατάστημα νεωτερισμῶν, στὸ δωμάτιό της ὅπου ξανακούει ἕνα τραγούδι, σ' ἕνα καφὲ ὅπου ἀκούει ἕναν ἀπὸ τοὺς δίκους της, ποὺ κανεῖς δὲν τὸν προσέχει, σ' ἕνα ραντεβῶ μ' ἕναν φίλο, στὸ Νοσοκομεῖο... Ὅλα τὰ μικροπράγματα ποὺ γίνονται, ἡ σκηνοθέτιδα πρέπει νὰ τὰ δείξει μὲ ἀκρίβεια ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι μικροπράγματα, ἐπειδὴ τὸ νόημα τῆς ταινίας σχηματίζεται, στὸ μεταξύ, ὑπόγεια. Ὅ,τι βλέπουμε, εἶναι ὁ κόσμος ὅπως θὰ μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ σὲ κάποιον ποὺ ζεῖ μέσα σὲ μιὰ κατάσταση ἀγωνίας.

Δὲν θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ πεῖ πῶς ἡ ταινία μιλάει, μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἕνας μυθιστοριογράφος θὰ μᾶς διεύθυνε, ἂν διάλεγε ἐμᾶς γιὰ νὰ πεῖ τὴν ἱστορία του. Μᾶλλον, αὐτὸ ποὺ ἡ Ἀνιὲς Βαρντὰ σκοπεύει νὰ πεῖ, πηγάζει, χωρὶς νὰ φαίνεται, καὶ ἀναπόφευκτα, ἀπ' ὅ,τι μᾶς δείχνει. Αὐτὴ εἶναι, αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ μέθοδος τοῦ «πραγματικοῦ κινηματογράφου» σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν παραδοσιακὸν κινηματογράφο. Τὸ διακριτικὸν τοῦ γνῶρισμα εἶναι ἡ ὑπογράμμιση ποὺ κάνει σ' ἐκεῖνα τὰ σημεῖα ποὺ ὑπαγορεύουν κατὰ κάποιον τρόπο στὸ κοινόν, προσδευτικά, τί πρέπει νὰ σκεφτεῖ. Φεύγουμε ἀπὸ τὸ ὑπεροργανωμένο καὶ σφιχτοδεμένο «κινηματογράφον τοῦ μπαμπᾶ» (ἀπὸ ταινίες ὅπως ἡ «Ἀλήθεια» τοῦ Κλουζώ), γιὰ νὰ μποῦμε στὴ σύγχυση τῆς ζωῆς ὅπως τὴ ζοῦμε. Ἡ πρώτη μας ἐντύπωση θὰ εἶναι ἡ ἀβεβαιότητα. Ὁ κόσμος μᾶς παρουσιάζεται σὰν ἀπλὸ γεγονός, ἀλλὰ πλούσιος μὲ τὸ μυετήριον ποὺ ὑπάρχει μέσα στὸν ἀνθρώπου. Ἐχει τὴν σκοτεινὴν γοητεία μᾶς τυχαίας συναντήσεως. Κι' ἔπειτα, σταδιακά, ὅπως στὴν ἴδια τὴν ζωὴ, ἡ ἀλήθεια ἀπλώνεται μπροστά μας, μέσα ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀναπροσαρμογῆς. Καταλαβαίνουμε πῶς αὐτὸ δὲν εἶναι ἡ θεώρηση τοῦ κόσμου ἀπὸ ἕναν ὅποιον-δήποτε ἄνθρωπον, ὅτι αὐτὴ ἡ ἱστορία εἰπώθηκε ἀπὸ τὴν σκοπιὰ ἐνὸς συγκεκριμένου ἀνθρώπου κι' ὅτι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος βλέπει τὰ πράγματα μ' ἕναν ἰδιαίτερον τρόπο καὶ μιλά μ' ἕναν ἰδιαίτερον τόνο. Καταλαβαίνουμε, πραγματικὰ, πῶς ὑπάρχει κρυμμένο στὶς εἰκόνες, τὸ θέμα ποὺ

ὁρίζει τὴν φόρμα, ποὺ αὐτὲς παίρνουν. Στὴν «Κλεὸ» αὐτὸ τὸ βασικὸν κρυμμένο θέμα εἶναι ὁ φόβος: ἕνας κρυφός, χαρακτηριστικὸς φόβος, ποὺ ἀλλάζει τὸν κόσμο στὰ μάτια τῆς ἡρωίδας, κι' ἔτσι ὁ κόσμος ἀλλάζει καὶ γιὰ τὰ μάτια τοῦ κοινού. «Ἐπειδὴ φοβᾶται», γράφει ἡ Ἀνιὲς Βαρντὰ, «βλέπει τὰ πράγματα μ' ἕνα διαφορετικὸν τρόπο. Κι' ἐπειδὴ βλέπει τὰ πράγματα διαφορετικά, ἀρχίζουν νὰ τὴν ἐνδιαφέρουν. Γίνεται περίεργη. Στὴν ἀρχὴ ἦταν παθητικὴ, κλεισμένη στὸν ἑαυτὸν της. Τώρα ἀρχίζει νὰ κυττᾷ γύρω της, ἐρευνώντας συνειδητὰ τὶς ἐντυπώσεις, καὶ σὰν ἀποτέλεσμα αὐτοῦ ποὺ βλέπει, ὁ φόβος της μπορεῖ νὰ χαλαρώσῃ. Ἀρχίζει νὰ μαθαίνει νὰ εἶναι ἀνεξάρτητη. Αὐτὸ δὲν εἶναι πολὺ φανερό. Εἶναι μιὰ ἀμυδρὴ ἀλλαγὴ στάσεως. Θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ ἀποδώσῃ αὐτὴ τὴν κατάσταση ἀκριβολογώντας περιωότερο. Μὰ τὸ θέμα εἶναι πῶς δὲν πρέπει κανεῖς νὰ ἐξαπατηθεῖ. Δὲν ξέρει κανεῖς ποτὲ τί ἀκριβῶς σκέπτεται...»

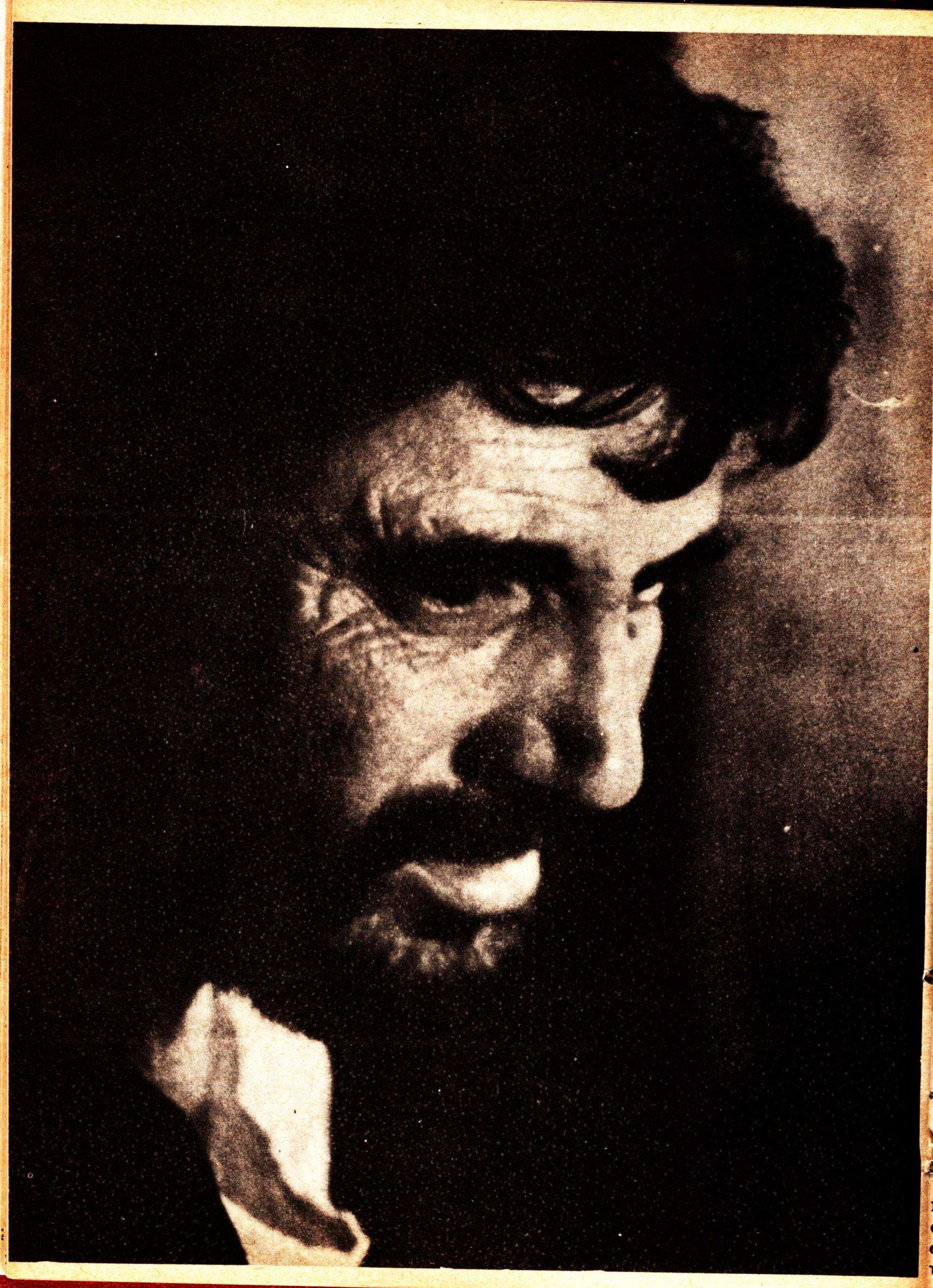
Ὅλη ἡ δυσκολία βρίσκεται σ' αὐτὴ τὴν οὐσιαστικὴν ἀβεβαιότητα. Αὐτὸς εἶναι ἕνας κινηματογράφος ἀπὸ θέματα, μᾶλλον, παρὰ ἀπὸ προβλήματα: ἡ ἀναμονὴ στὴν «Κλεὸ», ἡ περιπλάνηση στὴν «Κραυγή», ἡ δειλία στὸ «Πυροβολᾶτε τὸν πιανίστα», ἡ ἀθωότητα στὸ «Ζύλ καὶ Τζίμ». Κι' αὐτὰ τὰ θέματα δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ γιὰ τὸ κοινόν ἀπὸ πρὶν, ὅπως στὸν κινηματογράφον τῶν συμβόλων, ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπλοποίηση μὲ τοὺς κώδικες καὶ τοὺς κανόνες του. Ἀντίθετα, αὐτὰ ἀναβλύζουν μὲ τὴν προώθηση τῆς ἀφήγησης καὶ τοῦ νοήματος ποὺ σιγὰ σιγὰ ξεκαθαρίζεται γιὰ μᾶς, μέσα ἀπὸ μιὰ ἀκολουθία εἰκόνων. Τὸ θέμα, εἶναι τὸ κρυμμένο νῆμα, ποὺ ἐνώνει φανερὰ τὶς ἀδιόρατες λεπτομέρειες.

Ἄς ἐλπίζουμε πῶς ὁ κινηματογραφιστὴς δὲν θὰ νομίζει πῶς πρέπει νὰ κρύβει πάντα τὸ νόημα, πῶς δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ ποτὲ νὰ δοῦμε τὸ νῆμα. Ἀλλὰ, ὑπάρχουν πράγματα ποὺ δὲν μποροῦν νὰ δειχτοῦν: ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἐνεργὸν θέαμα, ποὺ μονάχα ὁ θεατὴς κρατᾷ τὸ κλειδί του.

**Μετάφραση: Ρίτσα Ντάκου**

**Θὰ μᾶς βοηθήσετε οὐσιαστικὰ ἂν ἐγγραφεῖτε συνδρομητὲς στὸ περιοδικό μας. Ἡ οἰκονομικὴ τοῦ ἐδραίωση εἶναι προϋπόθεση γιὰ μιὰ σωστότερη δουλειά.**







Ο ήθοποιός, σκηνοθέτης, θιασάρχης  
θεατρικός συγγραφέας  
και παραγωγός  
'Αλέξης Δαμιανός, γεννήθηκε  
στην Αθήνα το 1921.  
Σπούδασε στη δραματική Σχολή  
του Εθνικού Θεάτρου.  
Αρχισε τη σταδιοδρομία του  
σαν ήθοποιός το 1946,  
στον θίασο των Ηνωμένων  
Καλλιτεχνών όπου παίχτηκε και  
το πρώτο του έργο,  
«Το καλοκαίρι του θερισμού».  
Την επόμενη χρονιά δούλεψε στο  
θέατρο Τέχνης του Κούν  
και το 1948 ίδρυσε  
το «Πειραματικό Θέατρο».  
Απ' τον ίδιο θίασο παίχτηκαν και  
τα έργα του  
«Το σπιτικό μας» και «Τ' αγρίμια».  
Το 1961 ίδρυσε το θέατρο  
«Πορεία» όπου δούλεψε  
σαν θιασάρχης, σκηνοθέτης και  
ήθοποιός μέχρι το 1964.  
Το αξιολογότερο αυτό  
θεατρικό συγκρότημα ανέβασε  
μεταξύ άλλων και δυο δικά του  
έργα, «Το άνοιχτο κλουβί»  
και το «Τελευταίο φθινόπωρο».  
Το 1964 σκηνοθέτησε στον θίασο  
Παπαμικαήλ τα «Όργισμένα νειάτα».  
Το 1965 έπαιξε στο «Μπλουζ για  
τον Τσάρλυ»  
που ανέβασε ο θίασος  
'Αλεξανδράκη.  
Την ίδια χρονιά ανακαλύπτει  
τον κινηματογράφο.  
Την ευκαιρία του την δίνει ένας  
άσημος μέχρι τότε νεαρός  
σκηνοθέτης, ο Π. Βούλγαρης.  
Στον «Κλέφτη»  
πρωτοεμφανίζεται με μεγάλη  
έπιτυχία σαν κιν)κός ήθοποιός.  
Την ίδια χρονιά παίζει στο «Φόβος»  
του Μανουδάκη και στο «Φρενίτις»  
του Τ. Κρίστιαν και το 1966 στο  
«Σύντομο διάλειμμα» του  
Ντίνου Κατσουρίδη.  
Την ίδια χρονιά (1966)  
έπιχειρεί το μεγάλο άλμα και  
περνάει «απ' την άλλη πλευρά  
της κάμερα»: Το φιλμ  
«Μέχρι το πλοίο»  
του παράγει, σκηνοθετεί,  
γράφει το σενάριο και  
πρωταγωνιστεί, χαρακτηρίστηκε  
από την ελληνική και ξένη κριτική  
σαν μια πάρα πολύ αξιόλογη  
ταινία.

# ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

Μιά συζήτηση  
του 'Αλέξη Δαμιανού  
με τους Θ. 'Αγγελόπουλο  
και Λ. Παπασιάνη

Σ ύ γ. Κ ι ν) φ ο ς) Με-  
τά από μακρόχρονη θητεία  
στο ελληνικό θέατρο σαν ή-  
θοποιός, συγγραφέας, θια-  
σάρχης και σκηνοθέτης, ξα-  
φνικά, το 1966, με το φιλμ  
«Μέχρι το πλοίο», πέρασες  
στο χώρο του κινηματογρά-  
φου. Ποιός ήταν ο λόγος;

Δ α μ ι α ν ό ς: Έκανα  
θέατρο ποιότητας, κι' έχασα  
χρήματα. Οικονομικά, πέτυχα  
μ' ένα έργο που δεν εκτι-  
μούσα καθόλου το «Κόκκινα  
φανάρια». Αυτή ήταν η βασί-  
κη αιτία που μ' έδιωξε απ'  
το θέατρο.

Σ. Κ.: Και γιατί το ανέβα-  
σες, αφού δεν το εκτιμούσες  
καθόλου;

Δ.: Γιατί χρωστούσα τρία  
έκατομμύρια και μετά το ανέ-  
βασμα χρωστούσα μόνο ένα  
έκατομμύριο διακόσιες χιλιά-  
δες. Αν βρισκόμουν σε κεν-  
τρικό θέατρο, όπου το ποσο-  
στό των θεατών θα ήταν κά-  
πως αυξημένο, θα συνέχιζα,  
έστω και με λίγους θεατές.  
Έξακολουθώ να παραμένω  
θεατράνθρωπος. Άγαπώ πο-  
λύ το θέατρο, κάνω όνειρα  
γι' αυτό, χωρίς να έχω τη  
διάθεση να παλέψω. Άλλο-  
τε πάλευα. Βέβαια, πιστεύω  
πως κάποτε θα κάνω θέατρο  
χωρίς απαίτηση έπιτυχίας και  
αναγνώρισης. Έπειδή πι-  
στεύω πως ή φωνή του ανά-  
ξιου είναι ίδια με τη φωνή  
του αδικημένου, σκέφτομαι,  
γιατί με ξέρασε το θέατρο.  
Μήπως δεν είχα τις αξίες που  
απαιτούσε ή με ξέρασε για-  
τή τη στενότητα χώρου που  
γνωρίζουμε, την εϋνοιοκρα-  
τία και όλα τα άλλα γνωστά  
αμαρτήματα;

Σ. Κ.: Άρνείσαι το κατε-  
στημένο του ελληνικού θεά-  
τρου στο σύνολό του;

Δ.: Αν θα ήθελα να εξαι-  
ρέσω τον Κούν, δεν θα μπο-  
ρούσα, γιατί θεωρώ τον Κούν  
απ' τους βασικούς υπευθύ-  
νους της αναστολής της έλ-  
ληνικής πνευματικής ζωής.  
Μας έχει γεμίσει με τα ίδα-  
νικά των Τέννεση Ούίλλιαμς  
και των Άμερικανών. Το ι-  
δανικό του Κούν είναι το ι-  
δανικό του μυστηρίου, του  
βελούδου, του κλειστού χώ-  
ρου, της δñθεν ποιότητας.  
Πουθενά δεν υπάρχει έλλη-  
νικό πρόβλημα. Βεβαίως, έχει  
πολύ ταλέντο, γι' αυτό κα-  
χει περάσει τόσο βαρεία  
την πλάκα της αναστολής  
στον πνευματικό μας χώρο.

Σ. Κ.: Άς έρθουμε τώρα  
στο «Μέχρι το πλοίο». Οι τε-  
χνικές σου γνώσεις, το 1966, 47







# ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

ήταν ελάχιστες. Πώς αντιμετώπισες στην πράξη, αυτή την αδυναμία;

Δ.: "Όταν δέν είχα προβλήματα σχετικά με την τεχνική, τὰ πήγαινα καλά. "Όταν μου ἐτίθετο πρόβλημα, τάβρισκα μπιστούνια. Θὰ ἦταν καλύτερα, νὰ μὴ μου ἐτίθετο πρόβλημα τεχνικῆς. Τὸ πρῶτο ποὺ εἶπα στοὺς συνεργάτες μου, ἦταν: «Καταργοῦμε τοὺς ὅρους τράδελινγκ, βερτικάλ, πανοραμικ κ.λ.π., ἀπλουστεύουμε τὰ πράγματα καὶ βαδίζουμε παράλληλα μετὰ τὴν οὐσία τῆς ἐκφράσεως».

Σ. Κ.: Αὐτὸ σημαίνει ἀπόρριψη τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς;

Δ.: "Όχι. Τὸ σωστὸ εἶναι νὰ κερδίσεις τὸ χρόνο ποὺ ἔχασαν οἱ ἄλλοι γιὰ νὰ κατακτήσουν τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα. Ἀλλὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι ποὺ τὴν κατακτοῦν αὐτοματικά. Πιστεύω δηλαδὴ ὅτι ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀναγκαία σὰν πληροφορία ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ παίρνει τὸ βάρος τὸ μεταφυσικὸ ποὺ τῆς δίνουν οἱ ἴδιοι οἱ τεχνικοί. Ἄν δώσεις σ' ἓνα νέγρο ἓνα ρολοῖ θὰ κοιτάει τὸ ρολοῖ καὶ ὄχι τὴν ὥρα.

Σ. Κ.: Ἴσως νὰ μπορεῖ νὰ σταθεῖ κανεὶς στὸ σινεμὰ χωρὶς ἀψογὴ τεχνικὴ, γιατί ἡ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἰδεογραφικὴ καὶ ὄχι συλλαβογραφικὴ.

Δ.: Ἀκριβῶς.

Σ. Κ.: Νομίζω ὅτι τὰ τρία ἐπεισόδια τοῦ πλοίου δὲν δένονται ὀργανικά. Ὑπάρχει μιὰ διασμένη ἔνωση, κι αὐτὸ δὲν εἶναι θέμα τεχνικῆς κινηματογραφικῆς.

Δ.: Ναι, αὐτὸ εἶναι σωστὸ. Ὑπάρχει διασμένη ἔνωση ἀλλὰ ὄχι ἀπ' τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων. Τὰ τρία ἐπεισόδια εἶναι διασμένα στὴν ἔνωσή τους, ἀπὸ ἀποψη τεχνικῆς. Κι αὐτὸ εἶναι λάθος δικό μου. Ἡ οὐσία, ὅμως, τῶν πραγμάτων κυκλοφορεῖ ἀπὸ σκέτς σὲ σκέτς μετὰ μιὰ φορὰ κατρακυλίσματος. Ὁ Πασαγιάννης — συγγραφέας τοῦ πρώτου — εἶναι γνήσιος. Μίλησε γιὰ τὸν τόπο τοῦ μετὰ μιὰ γλῶσσα ποὺ ξέρει, μετὰ γλῶσσα ἀληθινή. Ὁ Ξενόπουλος — συγγραφέας τοῦ δευτέρου — εἶναι ὁ νοθευμένος, ὁ δυτικοθρεμμένος, καὶ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι ποὺ βαθαίνει στὸ τρίτο ἐπεισόδιο εἶναι τὸ τελευταῖο σκαλὶ τοῦ κατρακυλίσματος, ἀποτελεῖ τὴν κατασυκοφάντησιν αὐτοῦ

τοῦ λοῦμπεν λαοῦ. Ἀρνοῦμαι τὸ ρεμπέτικο τραγούδι — ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὶς ἐξαιρέσεις τῶν μεγάλων θάρδων. Εἶναι τὸ πιὸ μισητὸ πρᾶγμα γιὰ μένα.

Σ. Κ.: Γιατί ξενητεύεται ὁ ἥρωας τοῦ «Πλοίου»; Ὑπάρχουν στὸ φιλμ τρεῖς ἐρωτικές ἱστορίες — ἄξονες. Εἶναι γι' αὐτὸν ἀφορμὲς φυγῆς;

Δ.: Ξεκινάει νὰ φύγει, γιατί «δὲν φτουράει τὸ ψωμί καὶ χορτάτος ἔχει νὰ κοιμηθεῖ χρόνια». Παίρνει τὸ δρόμο τοῦ «ρεύματος», τῆς «μόδας». Τὸ ὅτι δὲν πάει κόντρα σ' αὐτὸ τὸ ρεῦμα, δείχνει πὺς δὲν εἶναι ἥρωας. Θὰ ἦταν ψέμμα ἂν δὲν ἔφευγε. Τὴν πρώτη ἐρωτικὴ ἱστορία, οὔτε καν τὴν μυριζόμαστε. Τὴ δεύτερη, τὴν ζεῖ ἀπὸ μακριά, καὶ τὴν τρίτη, ἀπὸ ἀκόμα πιὸ μακριά.

Οἱ γυναῖκες θαθαίνου στὸ φιλμ μου, γιατί ἐκεῖνο ποὺ ἐκφράζει περισσότερο τὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητα εἶναι ἡ θέση τῆς γυναῖκας.

ὄντας ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση στὴν Ἑλλάδα, αὐτὴ ποὺ εἶναι, δύσκολα μπορούμε νὰ μιλήσουμε γι' αὐτήν, ἂν δὲν χρησιμοποιήσουμε λεξιλόγιο θίας. Σ' αὐτὴ τὴ χώρα ὅπου ἡ γυναῖκα ἐξαρτᾶται τόσο πολὺ ἀπ' τὸν ἄντρα, ὅπου κάθε πράξη τῆς σφραγίζει ὅλη τῆς τὴ ζωὴ κι ὅπου τὸ ἐρωτικὸ ἐνστικτο εἶναι τόσο δεμένο μετὰ τὸ ἐνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης, ὁ ἔρωτας ὁδηγεῖ μοιραία στὴν τραγωδία.

Σ. Κ.: Δέχεσαι τὸ γεγονὸς πὺς ἡ ταινία σου ἔχει φολκλорικὰ στοιχεῖα;

Δ.: Φολκλὸρ εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ σχέση τῶν ἀνθρώπων μετὰ τὸ χῶρο. Τὸ ἔργο μου δὲν ἔχει καμιά σχέση μετὰ τὸ φολκλὸρ. Φολκλὸρ εἶναι, τὸ νὰ μιλάω γιὰ τὸν τόπο μου;

Σ. Κ.: Προσωπικὰ πιστεύω, ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ «Πλοίου» ἦταν ἀπὸ τὰ ἀρνητικά του στοιχεῖα. Δὲν ἦταν ὀργανικά δεμένη μετὰ τὸ φιλμ. Προσπαθοῦσε νὰ ἐξωραΐσει τὰ πράγματα — ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει μετὰ τὸ σύνολο τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς.

Δ.: Ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ, ἡ περίπτωσις σ' αὐτὸ τὸ φιλμ εἶναι τρομερὰ δυσάρεστη. Καλύτερα νὰ μὴ μιλοῦμε γιὰ τὴ μουσικὴ ποὺ ὑπάρχει ἀλλὰ γι' αὐτὴν ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει. Τὰ βυζαντινὰ μοτίβα ποὺ ἦταν ἡ ἀφετηρία γιὰ τὴ μουσικὴ, ἔδωκε νὰ ἀκούγονται 49



# ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ

γνησιότερα, πιο καθαρά και λιτά, να υπάρχουν πάνω στο δέρμα των ανθρώπων. 'Η μουσική, και κυρίως το μοτίβο «πλούσιοι έπτωχευσαν και επείνασαν...» έχει το ίδιο βάρος με το χώρο, με τους ήθοποιούς, τη δράση, άλλοτε σε τραγική είρωνεία, άλλοτε σε θρησκευτική προέκταση κι' άλλοτε σε ματαίωση. Δυστυχώς στον τομέα αυτόν υπήρξε άτυχής συνεργασία.

Σ. Κ.: Με ποιά κριτήρια επιλέγεις τους ήθοποιούς;

Δ.: Για να το αναπτύξω αυτό, θα χρειαζόταν ένας τόμος. 'Ο στόχος όλων των σκηνοθετών που χρησιμοποιούν και άλλους συνεργάτες, είναι να βρουν συνεργάτες που να συκοφαντούν στο μικρότερο δυνατό βαθμό το ποθούμενο αποτέλεσμα. 'Αλλοι κλέβουν από μια κατάσταση, από ένα πρόσωπο, απ' έναν συνεργάτη αυτό που θέλουν. Είναι κι αυτός ένας τρόπος σεβαστός. Μερικοί, ζητάνε μια συμμετοχή απόλυτη, όπως εγώ, και μια μετουσίωση της συνειδητής συμμετοχής και απολογητικής της κεντρικής ιδέας. 'Η δουλειά μου στο «Πλοίο» μου έδραϊωσε την πεποίθηση ότι μπορεί να μετουσιωθεί ένας άνθρωπος και να πραγματώσει μια ιδέα, μια έκφραση, έναν ρόλο.

Πολλές φορές είχα αντίθετα φυζικ ήθοποιών, αντίθετους ρυθμούς απ' αυτούς που ζητούσα και με την έντατι-

κή δουλειά, έγιναν συνήγοροι του μηνύματος του έργου.

Μ' ενδιαφέρει ή λειτουργία της μετουσίωσης και όχι το άτομο κλεμμένο.

Σ. Κ.: Πέρα, όμως, απ' την άμεσότητα στην οποία έσύ πιστεύεις, υπάρχει και ό φαινομενολογικός κινηματογράφος στον οποίο δεχόμαστε μια ψυχολογία της συμπεριφοράς. 'Ο ήθοποιός, παίρνεται με τα έξωτερικά του στοιχεία τα οποία συνθέτονται.

Δ.: Σέβομαι τους άλλους τρόπους, αλλά επαναλαμβάνω ότι το συγκινητικότερο για μένα στην τέχνη είναι ή άμεσότητα.

Σ. Κ.: Προτιμάς τους επαγγελματίες ή τους έρασιτέχνες ήθοποιούς;

Δ.: Έκατό τοίς εκατό τους έρασιτέχνες, γιατί οί επαγγελματίες είναι φθαρμένοι από την ήμέρα που αρχίζουν να γίνονται ήθοποιοί. Τους βαραίνει μια ήμιτελής κουλτούρα, μια άτελής εκπαίδευση, ένας έσμός ανεύθυνων δασκάλων. Μ' ενδιαφέρουν τα ταλέντα αλλά τα άφθαρτα, όσο το δυνατόν.

Σ. Κ.: Έτοιμάζεις μια νέα ταινία;

Δ.: Ναι. Έδω και καιρό υπάρχει έτοιμο το σενάριο. Τ' όνομάζω «'Η πόρνη κι ό στρατιώτης». Δεν ξέρω ακόμα πότε θα γυριστεί. 'Υπάρχουν δυσκολίες και γιαυτό δεν μπορώ να πω περισσότερα



## έκδόσεις κάλβος

Θέατρο • ποίηση  
μυθιστόρημα  
ιστορικά κείμενα  
φιλοσοφία  
κοινωνιολογία  
μουσική • λεξικά





# ΚΑΣΜΗΡΙΑ ΜΕΡΙΝΟΣ

μέ ΤREVIRA®-

αυτή  
είναι η μόδα



ΥΡΑΦΙΣ ΜΕ 2/6917

Κασμήρια ΜΕΡΙΝΟΣ μέ ΤREVIRA, την μοντέρνα ίνα για το μοντέρνο ντύσιμο • Κασμήρια, ποιοτικώς απόλυτως ήλεγμένα, που ξεχωρίζουν για τα σχέδια και τα χρώματά των • Έλαφρά, δροσερά, κομψά, δεν χάνουν ποτέ την φόρμα τους • Διατηρούνται πάντοτε φρεσκοσιδερωμένα, διότι περιέχουν τη σωστή αναλογία:  
55% ΤREVIRA - 45% Άγνό Παρθένο Μαλλί.

Προσέχετε, εις την ούγια να αναγράφεται η λέξις ΤREVIRA.

® ΤREVIRA είναι το σήμα κατατεθέν δια τὰς ίνας POLYESTER του οίκου FARBWERKE HOECHST A.G.

**TREVIRA®**



# Ιλντα Βαΐσφελντ



**η  
τελευταία μου  
συζητηση  
με τον  
Αϊζενσταϊν**

Τὸ Χειμῶνα τοῦ 1948, ὁ Ι. Βαΐσφελντ, καθηγητὴς τῆς Κιν)κῆς δραματουργίας στὸ Ἰνστιτοῦτο Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας εἶχε μιὰ μακρὰ συζήτηση μετὰ τὸν Σεργκεΐ Ἀϊζενσταϊν. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἔμεναν στὸ ἴδιο κτίριο τῆς Ποτύλκα, ἐνὸς χωριοῦ ἔξω ἀπὸ τὴν Μόσχα, ὅπου ἀργότερα χτίστηκαν τὰ σημερινὰ στούντιο τῆς «Μόσφιλμ». Ἡ συζήτηση ἐγένετο στὶς 9 Φεβρουαρίου, καὶ τὸ ἴδιο βράδυ, ὁ Βαΐσφελντ ἔγραφε αὐτὰ ποὺ εἶπε ὁ Σεργκεΐ Μιχαήλοβιτς. Δυὸ μέρες ἀργότερα στὶς 11 Φεβρουαρίου, ὁ μεγάλος κινηματογραφιστὴς πέθανε ἀπὸ καρδιακὴ προσβολή.

Αὐτὸ τὸ ἀνέκδοτο μέχρι σήμερα κείμενο, διαβάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1968, κατὰ τὸν ἐορτασμὸ τῆς 70ῆς ἐπετείου ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Σεργκεΐ Ἀϊζενσταϊν.

Τηλεφώνημα:

—Μπορεῖτε ν' ἀνεβῆτε ἀμέσως;

Ἀνεβαίνω στὸ σπίτι τοῦ Σεργκεΐ Μιχαήλοβιτς. Μὲ ὑποδέχεται στὴν πόρτα:

—Νοιώθω μεγάλη ἐπιθυμία νὰ ξεσκάσω λίγο. Μοῦ ἀπένειμαν τὸ ἀναμνηστικὸ μετάλλιο γιὰ τὴν 800ῇ ἐπέτειο τῆς Μόσχας! Ὁ Ἀγκέεφ κι' ὁ Ἀντόνοφ ἦταν ἐκεῖ. Ἦσαν καὶ λίγο. Ἦταν σχεδὸν ἓνα μικρὸ συμπόσιο. Δυστυχῶς ἐγὼ δὲν πίνω.

Τοῦ μιλάω γιὰ τὴν τιμητικὴ ἐκδήλωση ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γίνει σὲ λίγο γιὰ τὴν 50ῇ ἐπέτειό του καὶ ποὺ ὁ Σεργκεΐ Μιχαήλοβιτς εἶχε ζητήσει ν' ἀναβληθεῖ.

—Ὁ ἐορτασμὸς ἀναβλήθηκε γιὰ δεκαπέντε μέρες. Καὶ θὰ εἶναι μιὰ βραδυὰ ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Ἀϊζενσταϊν. Ναί, εἶναι καιρὸς νὰ πεθάνω! Δὲν ἔχω παρὰ νὰ κυττάξω τὸ καρδιογράφημα... Ἔβαλα κι ὅλας κάποια τάξη σ' ὅ,τι ἀποτελεῖ τὴ



φιλολογική μου κληρονομιά. Είμαι δὲ θέση νὰ τὴν μεταβιβάσω. Κυττάξτε καλύτερα, λέει γελώντας ὁ Σεργκέϊ Μιχαήλοβιτς καὶ σηκώνεται ἀπὸ τὴν πολυθρόνα του.

Στὴν εἴσοδο, ὑπάρχει ἕνα ντουλάπι γεμάτο μὲ φακέλλους καὶ στίβες χειρόγραφα.

—'Απ' αὐτὴ τὴ μεριά —τὸ πρόβλημα τοῦ χρώματος. 'Εδῶ— τὸ ἱστορικὸ τοῦ γκρό-πλάν·, τὰ ἀπομνημονεύματά μου, ἡ θεωρία τῆς σκηνοθεσίας. "Επειτα, ὁ Γκόγκολ, ὁ Πούσκιν... Νὰ καὶ τὸ πιὸ ἐπείγον: «'Ιβάν ὁ Τρομερός». Μιὰ δουλειὰ πολὺ σημαντικὴ ἀλλὰ ὅχι ποσοτικά: Πρέπει νὰ γυρίσω ὀρισμένους σκηνές, νὰ ξανακάνω μοντάζ. Πῶς, ὅμως, νὰ πάω γιὰ γύρισμα; "Οχι, αὐτὸς ὁ καφετὸς ἥλιος δὲν εἶναι γιὰ μένα! ...Τὸ πλάνο ἐργασίας τοῦ «Φοβεροῦ» εἶναι ἔτοιμο. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἐγκριθεῖ τὸ σενάριο.

Λοιπόν, ἀπὸ τί νὰ ἀρχίσω; 'Απὸ τὸ φίλμ; Τὸ χρώμα; Τὴν σκηνοθεσία; Τὸν Γκόγκολ; Τὸν Πούσκιν; Νά, ἐδῶ εἶναι ὁ Πούσκιν. (Δείχνει βιβλία καὶ χαρτιά με σημειώσεις). Στὴν πραγματικότητα, ποῖο εἶναι τὸ θέμα ὅλων τῶν ἔργων τοῦ Πούσκιν; "Ας ἀπλοποιήσουμε τὸ σκῆμα: "Ενας γέρος φράζει τὸ δρόμο τῆς εὐτυχίας. Δυὸ νέοι ἀγαπιοῦνται κι ἕνας γέρος μπαίνει ἐμπόδιο στὸν ἔρωτά τους. Θυμηθῆτε τὸν «Εὐγένιο 'Ονιέγκιν», τοὺς «Τσιγγάνους», τὸν «Μπόρις Γκοντούνοφ», τὴν «Κόρη τοῦ Λοχαγοῦ»... Στὴ «Ντάμα Πίκα» ἡ γυνὴ κρύβει τὸ μυστικό. Στὸν «Φιλάργυρο 'Ιππότη» δὲν ὑπάρχει ἔρωτας, ἀλλὰ ὑπάρχει ὁ γέρος, ποὺ κρύβει τὰ λεφτά, ποὺ τὰ κρατᾷ ζηλότυπα καὶ δὲν τὰ δίνει σὲ κανέναν... Πῶς συμβαίνει κανεὶς νὰ μὴν ἔχει ἀκόμα μιλήσει γι' αὐτά; Καὶ τὸ πιὸ

περίεργο εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ φαινομενικὴ μονοτονία στὸ θέμα δὲν ἐμπόδιζε τὸν Πούσκιν νὰ μεταφέρεται σὲ ὁποιαδήποτε χώρα, σὲ ὁποιαδήποτε ἐποχὴ, νὰ δημιουργεῖ στὰ πιὸ διαφορετικὰ εἶδη. Μιὰ μεγαλοφυὴς πληθώρα σκέψεων, πεπρωμένων, χαρακτήρων σὲ μιὰ μοναδικὴ κατάσταση - θέμα, ποὺ χαρακτηρίζει ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Πούσκιν: "Ενας γέρος ποὺ ἐμπόδιζει ν' ἀγαπιοῦνται, ὁ ἀπραγματοποίητος ἔρωτας ἐνὸς νέου, τὸ ὄνειρο τοῦ ἀπραγματοποίητου ἔρωτα. 'Απὸ ποῦ γεννιοῦνται ὅλα αὐτά; "Οπως ξέρετε, ὅταν ὁ Πούσκιν ἦταν ἀκόμη στὸ Λύκειο, ἐρωτεύθηκε τὴ γυναῖκα τοῦ Καραμζίν. Τῆς ἔγραψε καὶ τῆς ζήτησε ραντεβου. 'Εκείνη ἔδειξε τὸ γράμμα στὸν ἄνδρα τῆς καὶ πῆγαν κι' οἱ δυὸ μαζί στὸ ραντεβου, ποὺ τῆς ζητοῦσε ὁ Πούσκιν. Τὸ γεγονός ἦταν γι' αὐτὸν ἕνα βαθὺ τραῦμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲ μπόρεσε ν' ἀπαλλαγεῖ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. 'Η Ναταλία Γκοντάρωβα, ἡ γυναῖκα του, τοῦ τὰ συγχωροῦσε ὅλα. Θυμηθῆτε τὸ περίφημο ἐπεισόδιο, τὴν πρώτη νύχτα τοῦ γάμου: Τὸ πρῶν ὁ Αὐτοκράτορας περνᾷ κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ Πούσκιν καὶ μὲ τὸ μαντήλι του, κάνει σινιάλο στὴ Ναταλία... Κι ἔπειτα ὅλα τὰ ἄλλα, ἐκεῖνα ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὶς δεκάδες τῶν μαρτυριῶν. 'Η ἔλλειψη κάθε πραγματικοῦ συναισθήματος ἀπὸ τὴ Ναταλία, τὰ βάσανα τοῦ Πούσκιν... 'Υπόμενε τὰ πάντα. Γιατί; 'Η Ναταλία Γκοντάρωβα θύμιζε στὸν Πούσκιν τὸν πρῶτο του ἔρωτα, τὴ γυναῖκα τοῦ Καραμζίν. Καὶ σημειώστε ὅτι καὶ στίς δύο περιπτώσεις ἕνας γέρος ἦταν ἐκεῖνος, ποὺ ἐμπόδιζε τὴν πραγματοποίησιν τοῦ ἔρωτα. Αὐτὸ τὸ τραῦμα, τὸ πιὸ σοβαρὸ στὴ ζωὴ τοῦ Πούσκιν, ἦταν ἴσως ἀδυνεΐ-

δητο. 'Αλλὰ δὲν μπορούσε νὰ μὴ φαίνεται σ' ὅλο του τὸ ἔργο, ἔμεινε τὸ μοναδικὸ θέμα, μὲ παραλλαγές. Αὐτὸ τὸ θέμα μπορούσε νὰ καμουφλαριστεῖ πολὺ βαθειά, νὰ πάρει μυθολογικὴ μορφή, τὴ μορφή τοῦ ρομάντου ἢ τοῦ ἱστορικοῦ δράματος. 'Αλλὰ δὲν ἔξαφανιζόταν ποτέ. Εἶναι παρὸν σ' ὅλα τὰ ἔργα, ἀκόμη καὶ τὰ λιγώτερο σημαντικὰ τοῦ Πούσκιν. «'Ο Φρόντ», θὰ μοῦ πεῖτε. "Οχι, ὅχι ὁ Φρόντ! "Εχετε δίκιο νὰ ἰσχυρίζεστε ὅτι ὁ Φρόντ εἶναι γιὰ μᾶς ἕνας χῶρος ξένος, μακρινός, χαμένος! Τὸ μοναδικὸ ἔργο τοῦ Φρόντ ποὺ γράφτηκε μὲ δύναμιν καὶ λάμψιν μιλοῦσε γιὰ τὸν Λεονάρδο. 'Αλλὰ καὶ σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο χανόταν μέσα στὸν ἐρωτισμό, ξέκοβε τὴ ζωὴ τοῦ δημιουργοῦ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. 'Η ὑπερβολικὴ ἀπασχόλησιν μὲ τὸν ἐρωτισμό, ἔβλαψε τὸν Φρόντ. "Οσο γιὰ τοὺς μαθητές του, εἶναι ἡ ἀνίσχυρη φτώχεια, ἡ φθορά... "Οχι, ὁ Φρόντ δὲν ἔχει καμμιὰ θέση ἐδῶ. 'Ο ἔρωτας τοῦ Πούσκιν δὲν ἔχει καμμιὰ σέση μὲ τὸν ἐρωτισμό. 'Ο ἔρωτας αὐτὸς ὑπῆρξε ἡ τραγωδία τῆς ζωῆς του, ποὺ σφράγιζε ὅλη του τὴ δημιουργία. "Ετσι γεννήθηκε τὸ μοναδικὸ τοῦ θέμα ποὺ περνᾷ μέσα σ' ὅλο του τὸ ἔργο. 'Επαληθεῦστε το μόνος σας, καὶ θὰ δεῖτε ὅτι δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ ξεφύγει κανεὶς...

—Ξέρετε; Προσπάθησα νὰ μελετήσω τὸν Τσάπλιν, κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια γωνία. 'Αλλά... (ἀστεειευόμενος ὁ Σεργκέϊ Μιχαήλοβιτς, μὲ ἀπειλεῖ μὲ τὸ δάχτυλο) μὴν πεῖτε σὲ κανέναν αὐτὸ ποὺ θὰ σᾶς διηγηθῶ. Μπορεῖ νὰ μοῦ κλέψουν τὴν ιδέα.

'Ο Τσάπλιν σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ἀγάπησε τὴ γυναῖκα τοῦ Χέρστ. Οἱ πολλοὶ δεσμοὶ του, δὲν ἦταν παρὰ προεχέ-



ματα για δίκες και για καταστρεπτικές διατροφές που υποχρέωναν τον Τσάπλιν να «λυτρώνεται». 'Αλλάζει γυναίκες για να βρει τη μία, εκείνη που μοιάζει με τον μοναδικό του έρωτα. "Ετσι και ο Πούσκιν ψάχνει, και ανάμεσα σε δεκάδες, ανακαλύπτει τη Ναταλία Γκοντάροβα, η οποία μοιάζει με τη γυναίκα του Καραμζίν. 'Ο Τσάπλιν ήθελε να ξεχάσει, να εθήσει, να ξεγράψει από τη μνήμη του τις κοπέλλες, που πέρασαν από τη ζωή του. Κι έτσι γεννήθηκε ο «Κύριος Βερντού». Κατέστρεψε όλες τις γυναίκες στο όνομα της μιας, της μοναδικής. Κι' όμως, ο «Κύριος Βερντού», ήταν αποτυχία. "Οχι μόνο στη Δύση αλλά και σε μας. Και είναι εύνοητο. Στον «Βερντού» ο Τσάπλιν δεν καταφέρνει να ξεπεράσει το στενά αυτοβιογραφικό πλαίσιο, όπως ακριβώς έκανε κι ο Πούσκιν. 'Η ταινία του δεν έχει πλατειά απήχηση, γενικευμένη σημασία, δεν μπορεί ν' αγγίξει τα αίσθηματά χιλιάδων ανθρώπων. Δεν είναι ένα έργο εξωτερικευμένο. Στρέφεται προς τα μέσα, προς το βάθος. Δεν μιλάει παρά μόνον για ό,τι αφορά τον ίδιο τον Τσάπλιν ή τους πιο στενούς φίλους του. Πραγματικά, το θέμα είναι πολύ στενά αυτοβιογραφικό.

Διαβάζω Γκόγκολ. Οί σκέψεις του με τον Πούσκιν, δεν είναι καινούργιο πρόβλημα. Είναι γνωστή η φιλία τους. 'Ο Πούσκιν έδωσε στον Γκόγκολ το θέμα για τις «Νεκρές Ψυχές» και τον «'Επιθεωρητή». 'Ο Πούσκιν δεν ήθελε για τον εαυτό του αυτά τα θέματα, γιατί δεν συνδέονταν με το κυρίως θέμα του. Αυτό δεν είναι χαρακτηριστικό; Το θέμα του Γκόγκολ ήταν έντελώς διαφορετικό! Το θέμα του Γκόγκολ είναι η

να ζευγάρι. Κυττάζετε τον «'Υμέναιο». Στη ζωή του Γκόγκολ η γυναίκα κατέχει μια ξεχωριστή θέση. Δεν παντρεύτηκε ποτέ του, δεν γνώρισε τον έρωτα. Το πρώτο του κείμενο, που δημοσίευσε, είχε τίτλο: «'Η Γυναίκα». Στο έργο του ο Γκόγκολ επανέρχεται πολλές φορές στο θέμα του απραγματοποίητου γάμου.

... 'Ο Γκόγκολ ήθελε να γράψει μια τραγωδία, όπως ο Πούσκιν. Μέσω του Τύπου ανάγγειλε τη δημοσίευση μιας ιστορικής τραγωδίας. "Ε, λοιπόν δεν τα κατάφερε ποτέ! Στο βάθος — ίσως χωρίς να το συνειδητοποιεί — ο Γκόγκολ ζήτησε τον Πούσκιν. Βασανιζόταν από ζήλεια. Το σκέφθηκα πολύ αυτό: «Τί είναι ακριβώς ο «'Επιθεωρητής»; Και πώς γεννήθηκε; Και κατέληξα σε μια ιδέα, που εκ πρώτης όψεως μπορεί να φανεί άστεία. 'Απελπισμένος που δεν μπορούσε να γράψει τραγωδία, ο Γκόγκολ έγραψε μια παρωδία τραγωδίας, την παρωδία του «Μπόρις Γκοντούνοφ». 'Ο «'Επιθεωρητής» είναι ακριβώς αυτή η παρωδία, καμουφλαρισμένη, κρυμμένη με μεγάλη φροντίδα. Ναί, γελάτε και γελάω κι εγώ. Κι όμως!... Συγκρίνατε μια ολόκληρη βιβλιοθήκη λεπτομερειών: 'Ο ψευτο - Ντιμίτρι στον Γκοντιούνοφ είναι ο Χλεστάκοφ στον «'Επιθεωρητή». Το καπέλλο του Μονομάκ είναι το δίκωχο του αρχηγού της αστυνομίας, η βωβή τελική σκηνή του «'Επιθεωρητή» είναι η τελευταία φράση του Γκοντιούνοφ: «'Ο λαός έμεινε άφωνος». 'Η Μαρίνα; Μα υπάρχει επίσης στον «'Επιθεωρητή», και σχεδόν με το όνομά της. Είναι η Μαρία 'Αντόνοβνα, που τ' όνομά της προφέρεται «Μαριτόνα». "Οσο περισσότερο ψάχνω

τόσο περισσότερες λεπτομέρειες βρίσκω, που αποδεικνύουν ότι ο Γκόγκολ παρωδοῦσε τον «Μπόρις Γκοντούνοφ». Κυττάζετε όλες αυτές τις υπογραμμίσεις. Δείχνουν τα σημεία όπου η σύμπτωση είναι χτυπητή. Είναι διασκεδαστικό, σύμφωνοι. Είναι όμως αλήθεια. 'Ανίκανος να γράψει τραγωδία, ο Γκόγκολ γράφει μια μεγαλοφυή κωμωδία, που ίσως άσυνείδητα παρωδοῦσε τον «Μπόρις Γκοντούνοφ». Λοιπόν, κατά τη γνώμη σας, δεν αξίζει τον κόπο να εργαστεί κανείς πάνω σε' όλα αυτά; Είναι πολύ ενδιαφέρον! 'Εγώ εργάζομαι. Ψάχνω σε βιβλία, διαβάζω! 'Αλλά πείτε μου, από τί να πρωταρχίσω; Τί πρέπει να πρωτοκάνω; Την 'Ανοιξη, πρέπει να πεθάνω...

Και υπάρχει, ακόμα και το πρόβλημα του χρώματος. Κατά τη γνώμη μου το πράγμα είναι σαφές. 'Ισχύει η ίδια αρχή, που ισχύει και για τη «Δήλωση», για τον όμιλούντα κινηματογράφο, την οποία δημοσιεύσαμε εγώ, ο 'Αλεξαντρώφ και ο Πουντόβκιν. Για να μιλήσουμε χονδρικά: Το τρίξιμο μιας μπότας, που βλέπουμε στην οθόνη, δεν είναι ακόμη τέχνη. 'Η τέχνη αρχίζει από τη στιγμή που ο ήχος του τριξίματος της μπότας πέφτει πάνω σε' ένα διαφορετικό οπτικό πλάνο και γεννάει συνειρμικές παραστάσεις. Το ίδιο συμβαίνει και με το χρώμα: Το χρώμα αρχίζει εκεί όπου δεν ανταποκρίνεται, πιά, στον φυσικό χρωματισμό. Νομίζω ότι ανακάλυψα εδώ τη δυνατότητα να λυθεί ένα από τα πιο δύσκολα προβλήματα του έγχρωμου κινηματογράφου: το πράσινο. 'Η χλόη είναι πράσινη; Είναι! 'Αλλά πρόκειται για ένα χρώμα «χημικά καθαρό». Στην πραγματικότητα, είναι αδύνατο να ξεκόψουμε το χρώμα της



χλόης από τὸ χρώμα τοῦ οὐρανοῦ. Χωρὶς τὰ χρώματα τοῦ περιβάλλοντος, χωρὶς ὅλα ἐκεῖνα ποὺ βρίσκονται κοντὰ στὸ δεδομένο ἀντικείμενο, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ δημιουργήσουμε τὴν πραγματικὴ ἀπεικόνιση τοῦ χρώματος αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου. Τὸ «πράσινο» τῆς χλόης δὲν ὑπάρχει χωρὶς τὸ γαλάζιο τ' οὐρανοῦ. Ἡ φύση ἀνακατεύει τὰ χρώματα. Δώστε στὴ χλόη τὴν ἀντανάκλαση τοῦ οὐρανοῦ καὶ θὰ ἔχετε τὸ ἀκριβὲς χρώμα, ποὺ δὲν θὰ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸν φυσικὸ χρωματισμό, ἀλλὰ ποὺ θὰ εἶναι τὸ μόνο πραγματικό. Καὶ θὰ τὸ ἀποδείξω στὴν πράξη... Ἀλλὰ ὄχι. (Ὁ Σεργκεῖ Μιχαήλοβιτς χαμογελάει). Δὲν θὰ τὸ ἀποδείξω! Δὲν μπορῶ νὰ κάνω τίποτα, πρέπει νὰ πεθάνω...

(Καθὼς ἔμαθα ἀργότερα, τὸ θέμα τοῦ χρώματος ἀποτέλεσε τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀρχῆς μιᾶς λαμπρῆς καὶ λεπτερουῆς μελέτης, ποὺ ἔμεινε ἀτελείωτη πάνω στὸ τραπέζι τοῦ Σεργκεῖ Μιχαήλοβιτς, τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του — δυὸ μέρες μετὰ ἀπὸ τὴ συζήτησή μας.

Μετάφραση:

Ρ. Μητροπούλου—Δημητριάδη

## οἱ δρόμοι τῆς αὐθεντικότητας

τῶ ἀπὸ τὴν ἐτικέτα «νέος κινηματογράφος» κρύβεται πάντα ἓνα τέλειο ἔργο, προορισμένο νὰ κληρονομηθεῖ ὅπωςδήποτε ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους.

Θὰ ἤθελα νὰ ἀποφύγω τὶς βιαστικὲς γενικεύσεις καὶ νὰ μὴν πῶ αὐτὸ ποὺ δὲν ἤθελα νὰ πῶ. Πάντως, ἡ αὐθεντικότητα δὲν εἶναι πάντα συνώνυμο τῆς ἀλήθειας, παρόλο ποὺ αὐτοὶ οἱ δύο ὅροι ἀλληλοκαθορίζονται. Ὅρισμένες ἐπιθέσεις ἐνάντια στὸν «κινηματογράφο — ἀλήθεια» (ποὺ οἱ ἐπικριτὲς του τὸν ἀποκαλοῦν «κινηματογράφο — ψέμμα») βρίσκουν τὴ δικαίωσή τους, σ' αὐτὴν τὴν διφορούμενη ὁψη τῆς ἀλήθειας.

Ὁ νέος κινηματογράφος συνδέεται πλατεῖα μὲ τὸν σύγχρονο κόσμο. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι σχεδὸν παντοῦ, καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὰ κομμουνιστικὰ κράτη, ἰσοδυναμεῖ μὲ ἓνα αἶτημα γιὰ ῥηθικὴ ἀπελευθέρωση καὶ μὲ μιὰ ἀπαίτηση γιὰ ἀπόρριψη τῶν παληωμένων ταμποῦ.

Ἡ συνειδητοποίηση τῶν προβλημάτων ποὺ ἐκφράζει καὶ ἐνσαρκώνει, ὁδηγεῖ, ὅπωςδήποτε, τοὺς δημιουργοὺς του στὸ σκεπτικισμό, καμιά φορά στὸν κυνισμό καὶ συχνὰ στὴν σχετικότητα. Κι αὐτὸ γιὰτὶ, εἶναι ἓνας κινηματογράφος «τῆς στιγμῆς», τῆς ἐντύπωσης, προσκολλημένος στὸν ὀπτικὸ καὶ ψυχολογικὸ

πουαντιγισμό.

Δὲν προσπαθεῖ νὰ «ἀποφανθεῖ» ἀναπτύσσοντας ὀρθολογιστικὰ μιὰ σκέψη ποὺ ὁδηγεῖ σ' ἓνα δίδαγμα, στὴν ἀπόδειξη ἐνὸς θεωρήματος, ἀλλὰ πρῶτ' ἀπ' ὅλα φανερῶνεται σὰν ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ «ντοκουμέντο», τοῦ ὁποῖου ἡ ἐννοια βγαίνει ἀπὸ τὴν γενικὴ του ἐνότητα. Αὐτὴ ἡ ἀξία τοῦ νέου κινηματογράφου σὰν ντοκουμέντου, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ κριτήρια τῆς αὐθεντικότητας τῆς ὁρασης τοῦ κινηματογραφιστῆ. Ὁ «Τρελλὸς Πιερὸ» καὶ ὁ «Ἄσος Πίκα» π.χ. εἶναι ντοκουμέντα πάνω στὴν σύγχρονη ἐφηβεία.

Στὴ μελέτη ποὺ ἀνέφερα παραπάνω, ὁ Παζολίνι ἐξέφρασε αὐστηρὲς κρίσεις γιὰ τὸν Γκοντάρ, ποὺ τὸν θεωρεῖ «ὑποχείριο τῆς ἀστικῆς τάξεως καὶ δημιούργημα τοῦ νεοκαπιταλισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει στοὺς ποιητὲς μιὰ ψευδοποιητικὴ λειτουργία: τὸ μῦθο γιὰ τὴν τεχνικὴ συνείδηση τῆς φόρμας».

Ὅστόσο, ἡ ἴδια φορμαλιστικὴ τάση, ποὺ δὲν ἀρέσει στὸν Παζολίνι, παρουσιάζεται καὶ σὲ μερικὰ κομμουνιστικὰ κράτη σὰν ἐκδήλωση καὶ ὄργανο μιᾶς οὐσιαστικῆς ἀπελευθέρωσης ἀπ' τὰ ἀρτηριοσκληρωμένα δόγματα.

Δηλαδή, ἂν δοῦμε τὸ θέμα μας ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ του σκοπιά, μπορούμε νὰ ποῦμε, ὅτι ὁ νέος κινηματογράφος, μπορεῖ κάλλιστα νὰ εἶναι καὶ «ἀντιδραστικὸς» καὶ «προοδευτικὸς».

Μετάφραση: Τ. Παραδέλλης

## 10ον ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

29 Σεπτεμβρίου - 6 Ὀκτωβρίου 1969

**Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΠΡΟΟΔΟΥ ΤΗΣ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ**

**ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣ)ΝΙΚΗΣ**

Μέλος τῆς «Διεθνoῦς Ὁμοσπονδίας  
Συνεταιρισμῶν Παραγωγῶν Ταινιῶν»

Σεπτέμβριος 1969



# Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1998-99

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΩΤΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ	ΘΟΔ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ (Σ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΚΑΝΗ (ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	ΑΚΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ	ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ (Σ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ (Σ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ (Σ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (ΕΘΝΟΣ)	ΒΑΣ. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ (Σ. ΚΙΝΗΜΑΤ.)	ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΟΥ (ΝΕΑ)	ΤΣΗΝΗΣ ΤΣΙΡΜΠΙΝΟΣ (Ν. ΠΟΛΙΤΕΙΑ)
Ο μυστικοσύμβουλος του κ. Προέδρου (The president's analyst)	Τέοντορ Φλίκερ	16/9	—	—	XXX	XX	X	—	—	—	—	XX
Μάντεψε ποιόν θα σκοτώσουν απόψε (Dead of night)	Καβαλκάντι, Ντήαρντεν Χάμερ, Κράϊτον	30/9	—	X	XXX	XXX	XX	—	—	XX	—	XXX
Το μάτι του διαβόλου (Djavalens Oga)	Ίγκμαρ Μπέργκμαν	14/10	●	XX	XX	XX	—	—	—	X	XXX	XXX
Γύρω γύρω στον ποδόγυρο (Here we go round the mulberry bush)	Κλάιβ Ντόννερ	21/10	XX	X	●	●	XX	—	—	●	—	X
Μιά γεύση ευτυχίας (Le vieil homme et l'enfant)	Κλώντ Μπερρι	21/10	—	—	X	X	—	—	XX	X	—	XXX
Ο ντετέκτιβ (Detective)	Γκόρντον Ντάγκλας	21/10	XXX	XX	XX	X	XX	—	—	XX	—	XX
Η στάρ (Star !)	Ρόμπερτ Γουάιζ	28/10	—	X	X	X	—	—	X	●	X	XX
Υπόθεσις Τόμας Κράουν (The Thomas Crown affair)	Νόρμαν Τζούισον	28/10	X	XX	X	X	XX	—	XX	X	—	XX
Συνάντησα κι' ευτυχισμένους τσιγγάνους ακόμα (Skupljaci perja)	Άλεξ. Πέτροβιτς	28/10	X	XXX	X	XX	XX	—	XXX	XX	XXX	XXX
Ανεμοδαρμένος λόφος (Boom)	Τζόζεφ Λόζεϋ	28/10	—	XX	X	X	—	—	—	XX	—	●
Μπαρμπιρέλλα (Barbarella)	Ροζέ Βαντίμ	28/10	—	X	X	X	X	●	—	●	—	X
Ο άνθρωπος που έβλεπε τα τραίνα να περνούν (Ostre sledované vlaky)	Γίρι Μέντζελ	2/11	XXX	XXX	XXX	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Πετούλια (Petulia)	Ρίτσαρντ Λέστερ	11/11	XX	XXX	XX	XXX	XX	XXX	XXXX	X	XXX	XX
Επέλασις της ελαφράς ταξιαρχίας (Charge of the Light Brigade)	Τόνυ Ρίτσαρντσον	11/11	X	XXX	X	XX	XX	—	—	X	—	XX
Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ (Je t'aime, je t'aime)	Άλαιν Ρεναι	18/11	XXX	XXX	XXXX	XXXX	XXX	XXX	XXXX	XXX	XXX	XXX
Αντίο φίλε (Adieu l'ami)	Ζάν Έρμάν	18/11	●	XX	X	X	●	X	—	X	—	XXX
2001 Η Οδύσσεια του διαστήματος (2001 A space Odyssey)	Στάνλεϋ Κιομπρικ	22/11	—	XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	X	XXX	—	XXX
Ο πρωτάρης (Ο απόφοιτος) (The graduate)	Μάικ Νίκολς	25/11	X	XXX	XX	XX	●	XX	XXX	X	XXX	XXX
Η ώρα του πιστολιού (The hour of the gun)	Τζών Στάρτζες	25/11	—	X	XX	XX	XX	—	—	XXX	—	●
Ένα βράδυ... κάποιο τραίνο (Un soir un train)	Άντρι Ντελβώ	25/11	XX	X	XX	XX	X	XXX	XXX	X	—	XXX
Συνέβη στην Αμερική (Made in U.S.A.)	Ζάν Λυκ Γκοντάρ	2/12	XXX	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXXX	XXXX	XXXX
Γνώρισα την αγάπη, γνώρισα τη ζωή (Rachel, Rachel)	Πώλ Νιούμαν	2/12	X	XX	XX	XX	XX	—	X	X	X	XXX
Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα (Coogan's bluff)	Ντόν Σήγκελ	2/12	—	X	XX	XX	XXX	—	—	XXX	—	XX
Πώς γνώρισα τον ξωτα (Tante Zita)	Ρομπέρ Ένρικο	9/12	XX	XX	●	X	—	—	—	XX	—	XX
Κυνηγώντας το δολοφόνο (No way to treat a lady)	Τζάκ Σμάιτ	9/12	—	X	X	X	XX	—	—	—	—	XXX
Το κανόνι και τ' αηδόνι	Γ. & Ί. Καμπανέλλης	9/12	X	XX	XX	XX	XX	—	XX	XX	XXX	X
Δύο παγκόσμιοι πόλεμοι (Good times, wonderful times)	Λάιονελ Ρογκόζιν	16/12	XX	—	X	X	XX	—	XX	XX	XX	XXX



Ολιβέρ (The long day's dying)	16/12	23/12	30/12	30/12	6/1	20/1	20/1	20/1	20/1	20/1	87/1	27/1	27/1	10/2	27/1	3/2	3/2	10/2	24/2	24/2	3/3	10/3	10/3	10/3	17/3	24/3	31/3	31/3	21/4	28/4	28/4	5/5
Κάρολ Ρήντ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Έρμάννο Όλμι	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζόσουα Λόγκαν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Φρανσουά Τρυφώ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Πήτερ Γέητς	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζόζεφ Μάκ Γκράθ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Σίντνυ Πόλλιακ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Λουίτζι Τζάμπα	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζώρτζ Άζελροντ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Πιέρ Έταλζ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Φράνκο Τζεφιρέλλι	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Σεργκέι Μπονταρτσούκ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ρίτσαρντ Φλάισερ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ρομάν Παλάνσκι	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζάκ Κάρντιφ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ρόμπερτ Μάλλιγκαν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ίνγκμαρ Μπέργκμαν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ντέιβιντ Γκρήν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Μπλέηκ Έντουαρντς	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ρότζερ Κόρμαν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζών Φρανκενχάιμερ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζόζεφ Λόζεβ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Μάρκ Ρύντελ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ντικ Κλέμεν	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ρόμπερτ Έλλις Μίλλερ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Μέλ Μπρούκς	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Θανάσης Βέγγος	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Τζώρτζ Ντάνινγκ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ζάκ Ντεμύ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Μπάξ Κιούλικ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—



# ΚΡΙΤΙΚΗ

Ρ. Πολάνσκι: «Τὸ μωρὸ τῆς Ροζμαρί»

## Ἀκροβασία πάνω ἀπ' τὸ χάος



Ἡ ἀδιάκοπη πάλη τῶν ἀπροσανατόλιστων ἀτόμων μὲ τὴν ἐχθρική ἢ φαινομενικά ἐχθρική κοινωνία πού τὰ περιβάλλει, εἶναι ἓνα θέμα πού τὸ συναντοῦμε σταθερὰ σ' ὅλες τίς ταινίες τοῦ Πολάνσκι, διαφοροποιημένο κάθε φορά ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση. Ὁ νεαρὸς πρωταγωνιστὴς τοῦ «Μαχαιριοῦ στὸ νερό» συντρίβεται στὴ σύγκρουσή του μὲ τὸν κομπορμιστὴ ιδιοκτήτη τοῦ γιγνόμενου ταυτόχρονα ἐξευτελίζεται κι ἡ ἀστική συνείδηση τοῦ τελευταίου· ἡ ἡρωίδα τῆς «Ἀποστροφῆς», πού ἡ ἀνατροφή της στὰ πλαίσια μιᾶς οἰκογενείας «ἠθικῶν ἀρχῶν» τῆς ἔχει δημιουργήσει ἀπέχθεια γιὰ τὴν ἐρωτική πράξη, ἀπο-

58τραβιέται ἀπὸ τὴν ἀδιάφορη

κοινωνία καὶ καταφεύγει στὶς νοσηρὲς φαντασιώσεις της· στὴ «Νύχτα τῶν Δολοφόνων» ὁ ἐκούσιος ἐρημίτης τοῦ παραθαλάσσιου πύργου ἀνακαλύπτει πόσο εὐπρόσβλητη εἶναι ἡ ἡρεμία τῆς ἀπομόνωσης ὅταν εἰσβάλουν στὸ ἐρημιτήριό του ἀπρόσκλητοι ἐπισκέπτες· ἡ καλοπροαίρετη τέλος προσπάθεια τῶν κατοίκων τοῦ μικροῦ χωριοῦ στὴ «Νύχτα τῶν βρυκολάκων» νὰ φυλάξουν ἀπὸ τοὺς δυὸ ξένους τὸ μυστικὸ τῆς περιοχῆς, ἔχει ὀλέθρια ἐπακόλουθα καθὼς ἡ ἀποστολὴ τοῦ καθηγητῆ καὶ τοῦ μαθητῆ του νὰ καταστρέψουν τοὺς βρυκόλακες, ὁδηγεῖται σὲ πλήρη ἀποτυχία.

Μέσα ἀπὸ τὸ ἀπαισιόδοξο τέλος ὅλων τῶν ταινιῶν τοῦ ὁ

Πολάνσκι φαίνεται νὰ ὑποστηρίζει πὼς ἡ μὴ ἀποδοχὴ τῶν κανόνων τοῦ κοινωνικοῦ παιχνιδιοῦ δὲν προσφέρει συνήθως λύση. Ζοῦμε σὲ μιὰ κοινωνία καὶ πρέπει νὰ υιοθετήσουμε τοὺς ὅρους της γιὰ νὰ ἀπολαύσουμε τὰ πλεονεκτήματά της· ἔστω κι ἂν ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς σειρᾶς κανονισμῶν περιορίζει τὴν προσωπικὴ ἐλευθερία.

Στὸ φόντο τοῦ πιὸ πρόσφατου ἔργου τοῦ «Τὸ μωρὸ τῆς Ροζμαρί» διαγράφεται πάλι τὸ ἴδιο θέμα. Ἡ ἡρωίδα τοῦ φιλμ πού στὸ τέλος θὰ τὴν δοῦμε νὰ προσαρμόζεται ἀναγκαστικά στὸ περιβάλλον της, ζεῖ μὲ τὸν ἄντρα της σὲ μιὰ ἀφιλόξενη σύγχρονη Νέα Ὑόρκη, ἀπομονωμένη μέσα στὸ εὐρύχωρο διαμέρισμά τους καὶ μὲ μειωμένα στὸ ἐλάχιστο τὰ ἀνοίγματα ἐπικοινωνίας μὲ τὸν ἔξω κόσμο. Οἱ μόνοι ἄνθρωποι μὲ τοὺς ὁποίους διατηρεῖ ἐπαφή εἶναι ἓνας οἰκογενειακὸς φίλος πού ἀρέσκεται νὰ τὴν τρομάζει μὲ περίεργες ἱστορίες κι' ἓνα ζευγάρι ἡλικιωμένων γειτόνων πού τῆς εἶναι περισσότερο φόρτωμα παρὰ συντροφιά. Ἡ Ροζμαρί πιέζεται ἀπὸ τὴ μοναξιά της καὶ σὰν νὰ μὴ φτάνει αὐτό, βλέπει πὼς κι ὁ ἄντρας της ἀρχίζει νὰ ἀπομακρύνεται σιγὰ - σιγὰ ἀπὸ αὐτήν.

Οἱ ἐλπίδες της πὼς θὰ ξαναζεσταθοῦν οἱ σχέσεις τους κι' ὅτι θὰ πάψει νὰ εἶναι μόνη ζωντανεύουν ξαφνικά ὅταν μένει ἐγκυος. Τὰ πράγματα ἐξελισσονται ὁμως διαφορετικά· ἡ ἐγκυμοσύνη της προχωρᾷ κάτω ἀπὸ περίεργες συνθήκες: Νιώθει ἀφόρητους πόνοὺς στὴν κοιλιά καὶ δὲν «ἀκούει» τὸ ἔμβρυο νὰ κινεῖται. Νὰ φταίει ἄραγε τὸ καθημερινὸ «ρόφημα» πού τῆς ἐτοιμάζει ἡ περιποιητικὴ της



KOSMARY' S BABY. Σ κ η ν ο θ ε σ ί α: Ρόμαν Πολάν-  
 σκι, από μυθιστόρημα του "Αϊρα Λέβιν. Φωτογραφία:  
 Γουίλλιαμ Φρένκερ. Μ ο υ σ ι κ ή: Κρίστοφερ Κόμεντα.  
 Ν τ ε κ ό ρ: Τζόε Σίλλερ. Μ ο ν τ ά ζ: Σάμ' Ο' Στήν  
 και Μπόμπ Γουάϊμαν. Κ ά σ τ: Μία Φάρρου (Ροζμαρί  
 Γουντχάουζ), Τζών Κασαβέτης (Γκάι Γουντχάουζ), Ρούθ  
 Γκόρντον (Μίνι Κάσταβερ), Σίντνεϊ Μπλάκμερ (Ρόμαν Κά-  
 σταβερ), Μώρις "Ηθανς (Χάτς), Ράλφ Μπέλλαμ (Δόκτορ  
 Σάπνερτον), "Αντζελα Ντόριαν (Τέρρυ Τζιονόφριο), Πά-  
 τρι Κέλλυ (Λάουρα - Λουίζα), 'Ελίζα Κούκ (Νίκλας), Φίλιπ  
 Λήντς (Δόκτορ Σάντ), Τσάρλς Γκόρντον (Δόκτορ Χίλλ).  
 Δ ι ά ρ κ ε ι α π ρ ο β ο λ ή ς: 140 λεπτά.

γειτόνισσα; Αρχίζει να την  
 απασχολεί μια σειρά από ά-  
 λυσιδωτές υποψίες σχετικά  
 με τους διπλανούς της και  
 το ρόλο που παίζουν. Μήπως  
 το ενδιαφέρον τους για την  
 υγεία της δεν είναι παρά  
 πρόσχημα που καλύπτει τον  
 πραγματικό τους στόχο; Και  
 ποιος μπορεί να είναι αυ-  
 τός; Συνδέοντας τη μια με  
 την άλλη τις διαφορές συμ-  
 πτώσεις, αρχίζει να διακρί-  
 νει με αρκετή σαφήνεια τα  
 όρια της αλήθειας: Στο σπί-  
 τι που μένουν, κατοικούσε  
 άλλοτε ένας διάσημος μάγος  
 του περασμένου αιώνα κι οι  
 γείτονές τους είναι κατευ-  
 θείαν απόγονοί του και κλη-  
 ρονομοί των μαγικών του θε-  
 ωριών. Έχοντας ανάγκη ά-  
 πο το αίμα ενός μωρού για  
 τις ιεροτελεστίες τους, πεί-  
 θουν τον άντρα της να τους  
 χαρίσει το πρώτο τους παι-  
 δί, εξασφαλίζοντάς του σ' αν-  
 τάλλαγμα επιτυχία στο θέα-  
 τρο. 'Η τύφλωση του πρωτα-  
 γωνιστή του θεατρικού έρ-  
 γου, όπου κρατούσε αυτός  
 ένα μικρό ρόλο, οφείλεται  
 σε παρέμβαση δικιά τους; Το  
 ίδιο κι ο θάνατος του φίλου  
 της Χάτς. Στο παιχνίδι που  
 παίζεται σε βάρος της φαί-  
 νεται να συμμετέχει ακόμα  
 κι ο γιατρός που παρακολου-  
 θεί την έγκυμοσύνη της...

Μπροστά σ' όλη αυτή τη  
 συστηματικά οργανωμένη συ-  
 νωμοσία, είναι ανίκανη να  
 προφυλάξει το παιδί της. Της  
 το παίρνουν από την ίδια  
 στιγμή που γεννιέται λέγον-  
 τας της πως το έφερε στον  
 κόσμο νεκρό. 'Η ελπίδα ό-  
 μως δεν πλήττεται εύκολα!  
 Στην τελευταία της προσπά-  
 θεια να μάθει τί συμβαίνει, ό-  
 δηγείται στο διαμέρισμα των  
 μάγων που έχουν συγκέν-  
 τρωση γύρω από την μαύρη  
 κούνια του μωρού. Και εκεί

πληροφορείται με κατάπλη-  
 ξη πως το μωρό της είναι ά-  
 ποτέλεσμα της συνεύρεσής  
 της με το Σατανά.... 'Αντι-  
 μέτωπη για πρώτη φορά με  
 την αλήθεια, θα αποδεχθεί  
 την ήττα της σαν τη μόνη  
 διέξοδο. Το τελικό κούνημα  
 του βρέφους ορίζει την αρχή  
 της νέας συμβιβαστικής τα-  
 κτικής της.

Στα πλαίσια αυτού του παι-  
 χνιδιού μαύρης μαγείας, ο  
 Πολάνσκι επιχειρεί μια τολ-  
 μηρή μεταφορά: παραλληλί-  
 ζει την Ιστορία της έγκυμο-  
 σύνης της Ροζμαρί (έκλογη  
 της από τον Σατανά σαν την  
 προνομιούχα γυναίκα να φέ-  
 ρει στον κόσμο τον Μονογε-  
 νή του Υιό, σύλληψη εν ά-  
 γνοία της, και τελική ανακή-  
 ρυξη του βρέφους σε Μεσ-  
 σία) με το μύθο της γέννη-  
 σης του Χριστού. Είναι δε  
 τέτοιος ο ρεαλισμός της πε-  
 ριγραφής, που ο θεατής έχει  
 διαρκώς την τάση να αποδε-  
 χτεί την σ ο β α ρ ό τ η τ α  
 όσων εξελίσσονται στην ό-  
 θόνη. 'Η έντονη ταύτισή του  
 με την πανικόβλητη Ροζμα-  
 ρί στη σκηνή της καταδίω-  
 ξής της πριν από τη γέννα  
 είναι μικρή απόδειξη του γε-  
 γονότος. Κάθε στιγμή όμως  
 η τάση αυτή έρχεται σε θί-  
 αι σύγκρουση με μια από τις  
 βασικές πεποιθήσεις που του  
 έχει επιβάλει η Χριστιανική  
 του διαπαιδαγώγηση: Πώς  
 η γέννηση ενός 'Αντίχριστου  
 αντίκειται στη λογική. Κι η  
 δοκιμασία της αδιάκοπης αυ-  
 τής αμφισβήτησης είναι κα-  
 ταλυτική για τον έφησουχα-  
 σμένο θεατή: τόσο που τα  
 τελευταία υπολείματα είλι-  
 κρίνειας που έχουν — αν έ-  
 χουν — απομείνει μέσα του,  
 να τον πιέζουν τελικά να  
 κάνει αναθεώρηση κάθε ά-  
 βασάνιστα υιοθετημένης πί-  
 στης του...

Μόλις όμως περνά η εξα-  
 ψη της πρώτης συμμετοχής  
 στο σκοτεινό αυτό παιχνίδι,  
 αρχίζουμε να νιώθουμε την  
 ύπαρξη κι ενός ακόμα έπι-  
 πέδου. Μήπως όλες αυτές οι  
 εξεζητημένες καταστάσεις  
 δεν είναι παρά γέννημα έ-  
 νος ταραγμένου υποσυνείδη-  
 του; Τί στοιχεία δίνονται για  
 την ήρωίδα και πως μπορού-  
 με να ερμηνεύσουμε μέσα  
 από αυτά τη στάση της; Σ'  
 ένα σύντομο εφιάλτη της την  
 βλέπουμε να ταπεινώνεται ά-  
 πο την καλόγρια δασκάλα  
 της. Φαίνεται λοιπόν πως η  
 αυστηρή της διαπαιδαγώγη-  
 ση μέσα σ' ένα αδιάλλακτο  
 καθολικό περιβάλλον, έχει ά-  
 φήσει επάνω της ανεξίτηλα  
 σημάδια. 'Η φοβία που της  
 έχει καλλιεργηθεί συστημα-  
 τικά την κάνει επιρρεπή  
 σε παραισθήσεις. Σ' αυτό  
 συντείνει μέχρις ενός σημεί-  
 ου κι ο Χάτς που εξακολου-  
 θεί να υποθάλπει και στο πα-  
 ρόν τους φόβους της παιδι-  
 κής της ηλικίας. Κι η υπερ-  
 ευαισθησία της αυτή με τον  
 καιρό όξύνεται για να την  
 οδηγήσει τελικά στη σχιζο-  
 φρένεια. Σύμφωνα μ' αυτή  
 την έρμηνεία η σκηνή του  
 τέλους δεν είναι παρά απο-  
 κύημα της ανισορροπίας της.

Είναι φυσικά έπαινετή η  
 προσπάθεια του Πολάνσκι να  
 επεκταθεί πέρα από τα στε-  
 να πλαίσια μιας, όπωσδήποτε  
 ενδιαφέρουσας, αλλά μονο-  
 σημαντικής Ιστορίας τρόμου.  
 Πιστεύουμε όμως πως η έπι-  
 τυχία του να πλουτίσει την  
 ταινία με περισσότερα από  
 ένα επίπεδα μειώνεται αισθη-  
 τά από την άρνησή του να  
 ξεκαθαρίσει τη δική του θέ-  
 ση ως προς αυτά. Πουθενά  
 δεν δίνει λαβή στο θεατή να  
 μαντέψει την προσωπική του



# ΚΡΙΤΙΚΗ

Τζ. Λόζεϋ: «Το μεγάλο μυστικό της»

## Ἡ τελετουργία τῆς παρακμῆς



Ἡ νέα ταινία τοῦ Λόζεϋ, δὲν φαίνεται νὰ φέρνει τίποτα τὸ καινούργιο. Ἔρχεται, ὅμως, νὰ προστεθεῖ σὰν μιὰ νέα παραλλαγή στὸν σταθερὸ προβληματισμὸ τοῦ σκηνοθέτη καὶ συνάμα, νὰ ἐπεκταθεῖ σὲ περισσότερα ἐπίπεδα, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ συλλάβει μιὰ καθολικότερη εἰκόνα τῆς ζωῆς.

Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο, εἶναι τὸ ψυχολογικὸ. Στὴν ψυχὴ τῆς Τσέντση (Μία Φάρροου), ποὺ ἔχασε πρόωρα τὴ μητέρα της, δροῦν δυὸ δυνάμεις: Ἡ μιὰ εἶναι ἡ φυσικὴ ροπὴ γιὰ τὴν ὠρίμανση, καὶ ἡ ἄλλη εἶναι δύναμη ἀνασταλτικὴ, ἕνας φόβος νὰ φύγει ἀπὸ τὴ σιγουριά τῆς παιδικῆς ἡλικίας, ποὺ τὴν καθελώνει σὲ μιὰ ἔμμομη 60 παιδικότητα. Ἡ Τσέντση, ἀρ-

νεῖται νὰ μεγαλώσει. Πάνω της ἐπιδροῦν τὰ ἄλλα δύο κεντρικὰ πρόσωπα, μὲ διπλὸ τρόπο τὸ καθένα. Ἡ Λεονώρα (Ἐλίζαμπεθ Τάινλορ) ἀναπληρῶνει στὴν ἀρχὴ τὴ χαμένη μητρικὴ στοργή, ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ ἐπειτα, παίζει ἀρνητικὸ ρόλο στὴ φυσικὴ ὠρίμανσή της. Ὁ Ἄλμπερτ (Ρόμπερτ Μήτσαμ) εἶναι ἡ αἰτία τῶν ψυχικῶν ἀναστατώσεών της, ἀφοῦ τὰ τραύματα ποὺ ὑπέστη ἡ Τσέντση, ὀφείλονται στὶς πρώιμες σχέσεις της μ' αὐτόν, χωρὶς νὰ ξέρουμε — καὶ ἄλλωστε δὲν ἔχει σημασία — μέχρι ποῖο βαθμὸ προχώρησαν αὐτὲς οἱ σχέσεις καὶ ποῖος ἔκανε τὸ πρῶτο βῆμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὅμως, ὁ Ἄλμπερτ ἐμφανίζεται σὰν ἡ μό-

νη ἐλπίδα γιὰ νὰ ὠριμάσει ἡ Τσέντση, μέσα ἀπὸ τὸν ἔρωτα. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὰ παιδικὰ τραύματα ἡ αἰτία τῶν ἀναστολῶν τῆς Τσέντση. Εἶναι, συνάμα, καὶ ἡ φανερὴ ἔλλειψη στοργῆς ἀπὸ τὴ μητέρα της, γυναῖκας ἀπολυταρχικῆς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ἡ Τσέντση ὑπηρετεῖ τὴ Λεονώρα στὸ φαγητό, μὲ πλῆθος ἀπὸ συμπλέγματα καὶ αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της, ἐρωτικὰ καὶ ἄλλα, ὅπως ὁμολογεῖ ὁ ἴδιος ὁ Ἄλμπερτ, καὶ μὲ μιὰ ἀρκετὴ δόση ὑστερίας.

Γιὰ τὴ Λεονώρα, ἡ Τσέντση ἀναπληρῶνει δυὸ ἀνάγκες: Ἡ μιὰ εἶναι ἀνάγκη καθαρὰ ὕλική. Γυναίκα τοῦ δρόμου, ἐκτεθειμένη διαρκῶς στὰ βίτσια καὶ τὶς ὀρέξεις τοῦ καθενός, ἔχοντας ὑποστεί ταπεινώσεις, ἐξευτελισμοὺς καὶ φτώχεια, βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀπολαύσει τὴ ζωὴ ποὺ δὲ μπορούσε μέχρι τώρα νὰ ὀνειρευτεῖ. Θὰ ἀπολαύσει τὸ νόστιμο φαγητό, τὸ μαλακὸ στρώμα, τὶς τουαλέτες.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὅμως, ἡ Τσέντση θὰ τῆς ξαναφέρει στὸ νοῦ τὴ χαμένη της κόρη (ὁ θάνατός της τὴν κυνηγᾷ πάντοτε σὰν ἔνοχῃ). Ἡ δυστυχία τῆς Τσέντση θὰ τὴ συγκινήσει κι ἔτσι ἡ Λεονώρα θὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ σπίτι της.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ, ὅμως, ποὺ θὰ ἀρχίσει ἡ συμβίωση τῶν δύο προσώπων, θὰ ἀρχίσει μέσα τους καὶ ἡ διαφοροποίηση. Ἡ Τσέντση θὰ ἀποκτήσει καινούργια ζωὴ. Ἡ εἰσόδος τῆς Λεονώρας καὶ τὰ ὑγιᾶ στοιχεῖα ποὺ φέρνει θὰ τὴν κάνουν νὰ ξανάβρει τὴ χαμένη της σιγουριά. Τὸ παραμελημένο σπίτι της θὰ ἀνακτήσει τὴ λάμψη του. Ἡ ζωὴ φαίνεται νὰ ξαναπαίρνει



SECRET CEREMONY. Σ κ η ν ο θ ε σ ί α: Τζόζεφ Λό-  
ζεϋ. Σ ε ν ά ρ ι ο: Τζώρτζ Τάμπορι, από νουβέλλα του  
'Αργεντίνου Μάρκο Ντενέβι. Φ ω τ ο γ ρ α φ ί α: Τζέ-  
ραλντ Φίσερ. Μ ο υ σ ι κ ή: Ρίταρντ Ρόντνεϋ Μπένετ.  
Ν τ ε κ ό ρ: Ζιλ "Οξλεϋ. Μ ο ν τ ά ζ: Ρέτζιναλντ Μπέκ.  
Κ ά σ τ : 'Ελίζαμπεθ Ταίπλορ (Λεονώρα), Μία Φάρροου  
(Τσέντση), Ρόμπερτ Μήτσαμ ("Αλμπερτ), Παμέλα Μπράουν  
(Θεία Χίλντα), Πέγκυ "Ασκροφτ (θεία Χάννα). Π α ρ α-  
γ ω γ ή: Τζών Χέϋμαν και Νόρμαν Πρίγκεν. Δ ι α ν ο-  
μ ή: Γιουνιβέρσαλ. Δ ι ά ρ κ ε ι α π ρ ο β ο λ ή ς: 110'

τό φυσιολογικό της ρυθμό. "Ομοια και η Λεονώρα, θα ξανάβρει την αίσιοδοξία της με το να εκμεταλλεύεται τις ανέσεις που της προσφέρουν τα πλούτη της Τσέντση. Θα διαπιστώσει ότι ο ρόλος της μητέρας της είναι βολικός και θα προσπαθήσει να τον παίξει όσο το δυνατό καλύτερα. Σιγά-σιγά, όμως, χωρίς η ίδια να το καταλάβει θα ταυτιστεί με το πρόσωπο που υποδύεται. Θα αποκτήσει όλα του τα χαρακτηριστικά: την υπεροχή, την άνεση της συμπεριφοράς, ακόμα και τα έλαττώματα. Αυτό το βλέπουμε καθαρά από τη στάση της, όταν μιλάει με τις θείες της Τσέντση. Είναι η στιγμή που θα συνειδοτοποιήσει την ταύτισή της με την πεθαμένη μητέρα.

"Ετσι, οι δυο ήρωίδες, μπλέχτηκαν στο φοβερό παιχνίδι προσώπου και προσωπίου. Το παιχνίδι, όμως, που παίζουν κάποτε θα σταματήσει, αφού η μάσκα που φορούσε δεν είναι παρά μια αὐταπάτη θρεμμένη από τους φόβους και τις ελπίδες τους. Η αὐταπάτη της Τσέντση, με την ταραγμένη διανοητική ισορροπία, θα πάρει μορφή με τις παράλογες ενέργειες του ψεύτικου βιασμού και της έγκυμοσύνης. Η αὐταπάτη της Λεονώρας θα φανεί με τον τρόπο που φέρεται στους υπάλληλους του παραθαλάσσιου ξενοδοχείου.

Το θγάλισμο της μάσκας θα είναι όδυνηρό και για τις δύο.

Η Λεονώρα θα βρεθεί πάλι ύποτελής. Ο "Αλμπερτ την ξεσκεπάζει, και αυτή, στη λύσσα της, του ξεσχίζει το πρόσωπο. Παράλληλα, όμως, δακρύνει και την ανασταλτική έπιρροή που ασκεί στην Τσέντση και αποφασίζει να

βάλει τέρμα στο παιχνίδι. Το παιδί της Τσέντση γίνεται κουρέλια και μαζί σβήνουν οι αὐταπάτες της. Μπαίνοντας στο χώρο της πραγματικότητας θα αντικρύσει την απέραντη μοναξιά και συνειδητοποιώντας την τραγική της κατάσταση θ' αυτοκτονήσει. Ήταν ανίκανη να προσαρμοστεί.

Η Λεονώρα, όμως, έχει τη δύναμη να προσπαθήσει ακόμα. Τώρα έκλιπαρεί, αλλά το παιχνίδι δεν μπορεί να ξαναρχίσει πάλι. Η τελευταία της πράξη είναι να σκοτώσει τον "Αλμπερτ. Η φτωχή της λογική, βρήκε στο πρόσωπό του την αιτία του θανάτου της Τσέντση.

"Ομως, η περίεργη συμβίωση των δύο γυναικών, δεν μās φανέρωσε όλα της τα μυστικά. Από ένα σημείο και ύστερα, αδυνατούμε να διακρίνουμε ποιά από τις δυο υποκρίνεται και ποιά πιστεύει στο ρόλο της. Στην αρχή, νομίζουμε ότι υποκρίνεται η Λεονώρα για να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες που της προσφέρουν τα πλούτη. Μερικά, όμως, ύποπτα βλέμματα της Τσέντση καθώς και μερικές της ενέργειες, όπως ο ψεύτικος βιασμός, μās κάνουν να αναρωτιόμαστε μήπως η Τσέντση προσποιείται την αδύνατη για να βρεί άνθρωπο να τη φροτίζει και να της τρέφει τις αὐταπάτες.

Τελικά, έχουμε να κάνουμε έδω με την πολύπλοκη σχέση κυρίου και δούλου. Η Λεονώρα είναι η δούλα, που αποκτά αίγλη κοντά στην κυρία της, της οποίας ίκανοποιεί τη ματαιοδοξία και υπερασπίζει τα συμφέροντα. Κι όσο διαρκεί η συνεργασία υπάρχει μια τάση να ταυτιστούν τα δυο πρόσωπα. Ο Λόζεϋ, όμως, μοιάζει να μās

λέει, ότι οι σχέσεις δυο ανθρώπων είναι αδύνατες, όταν δεν στηρίζονται στην με-  
ταξύ τους ισοότητα.

Περάσαμε, λοιπόν, από το ψυχολογικό στο κοινωνικό επίπεδο. Γιατί οι ήρωες του Λόζεϋ είναι κοινωνικά τοποθετημένοι. Το παιχνίδι κυρίου και δούλου είναι ταξικά προσδιορισμένο. Η Τσέντση με τις αναστολές της και ο "Αλμπερτ με την άμοραλιστική στάση του απέναντι στη ζωή είναι τα δείγματα ενός εκφυλισμένου κοινωνικού στρώματος. Η Λεονώρα αντιπροσωπεύει τους υποταγμένους στο σύνολό τους, αλλά διατηρεί την ανθρωπιά της. Η κοινωνική διαφοροποίηση είναι η αιτία που δημιουργείται όλη αυτή η σύγκρουση.

Και πέρα από όλα αυτά, σ' ένα μακρινό επίπεδο, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τις ύποσυνειδητες σχέσεις ανάμεσα στο παιδί και σε κα-  
θένα από τους γονείς.

Για μια ακόμα φορά, ο Λόζεϋ ασχολήθηκε με το αγαπημένο του θέμα, το τραγικό παιχνίδι των ανθρώπινων σχέσεων, όπως στον «Υπηρέτη» και στο «Τρίγωνο των αμαρτωλών».

"Ομως η ματιά του σκηνοθέτη έχει αλλάξει από τον καιρό του «Υπηρέτη». Εκεί κυριαρχούσε ένας απελπισμένος σαρκασμός, που έφτανε μέχρι τη μισανθρωπία. Στο «Τρίγωνο των αμαρτωλών», ο σαρκασμός έδινε τη θέση του σε μια αὐστηρά κριτική ματιά. Τώρα ο Λόζεϋ αντικρύζει τα πρόσωπά του με συμπάθεια, ακόμα και τα πιο άρνητικά. Η όδυνη του «υπηρέτη» έγινε μια διαρκής μελαγχολία.

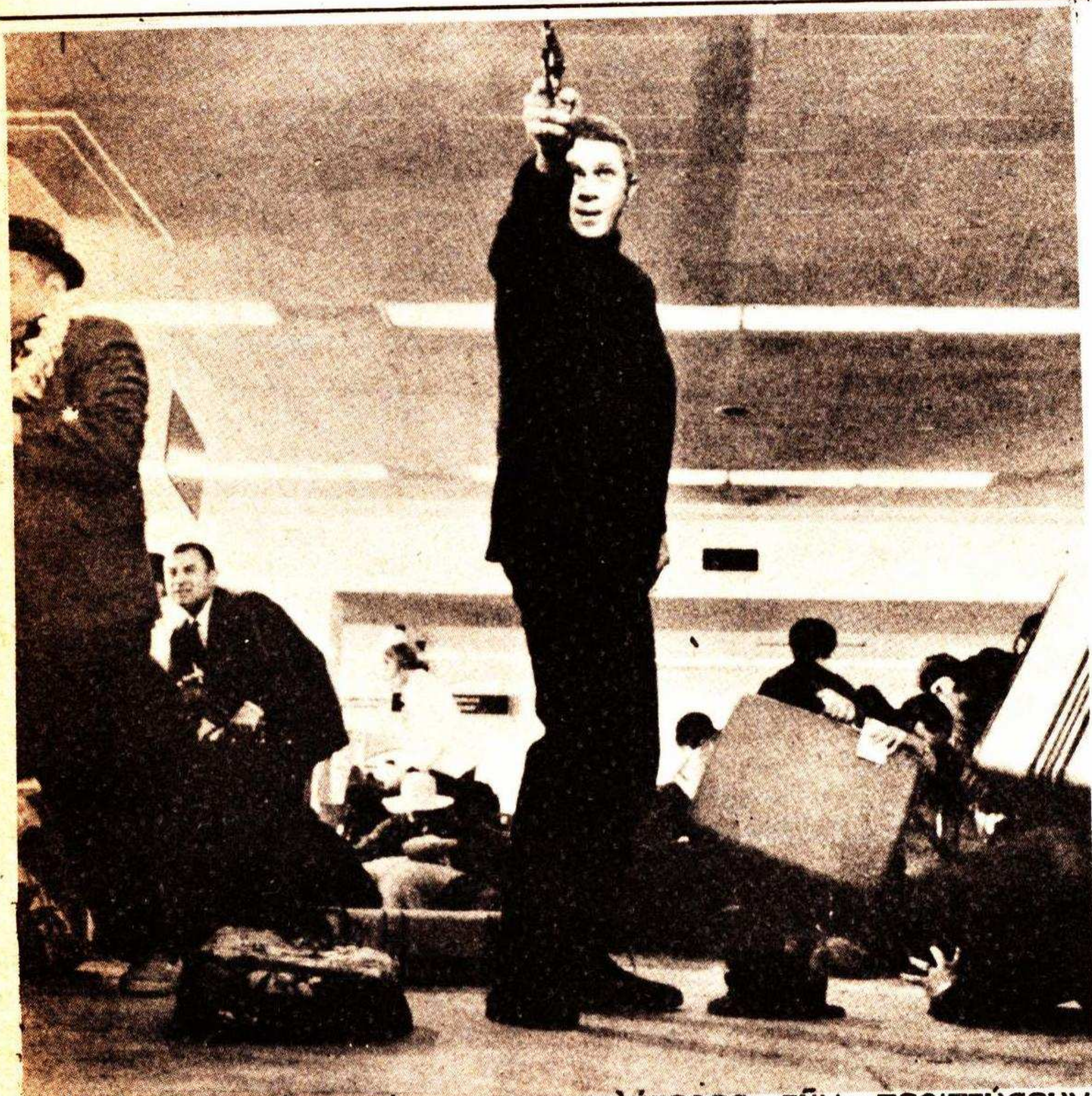
Στη σκηνοθεσία διακρίνου-



# ΚΡΙΤΙΚΗ

Πήτερ Γαίτς: «Μπούλλιτ»

## Τò παλνò καì τò καινούργιο



Ἡ αστυνομική ταινία στηρίζεται σὲ μιὰ συμβατικά κλασσική γραμμή: Αὐξανόμενη δράση, ἐναγώνια ἀντιμετώπιση τοῦ ἀντιπάλου, σκηνές κορύφωσης ἐνὸς δυναμικοῦ θριάμβου. Γέννημα τοῦ Ἀμερικάνικου κινηματογράφου, τὸ εἶδος αὐτό, ἔχει τὶς δικές του ἀρχές στὴ δομή. Ὁ πρωταγωνιστὴς αστυνομικὸς — ντετέκτιβ, ἀντιπρόσωπος τοῦ νόμου καὶ τῆς ἠθικῆς χωρὶς ἐνδοιασμούς, προστατεύοντας τὰ νῶτα του μὲ τὸ κατεστημένο τῆς θέσης του, ἀγωνίζεται σχεδὸν πάντα μὲ ἐπιτυχία κατὰ τῶν «κακῶν πνευμάτων». Ἡ ἀκεραιότητά του δὲν παρουσιάζει ρωγμές. Οἱ κατὰ καιροὺς ἀντιπρόσωποι του, σὲ τις κα-

λύτερες τῶν περιπτώσεων, (τὶς ταινίες τῶν Χώκς, Χιούστον, Φούλερ, Χίτσκοκ, καὶ τῶν μαθητῶν τους), ἔχουν μεγαλύτερες ἢ μικρότερες ἱκανότητες καὶ τικ χαρακτηριστικὰ τοῦ δημιουργοῦ τους, ἀλλὰ σὰν προσωπεῖα ἐκφράζονται σχεδὸν ὁμοιόμορφα. Σήμερα τὸ εἶδος φαίνεται νὰ ὑφίσταται αἰσθητὲς διαταραχές στὴ δομή. Οἱ πρωταγωνιστὲς τοῦ Ντὸν Σήγκελ, πρῶτοι, αἰσθάνονται τὸ ἐπισημὰς τῆς θέσης τους, οἱ σχέσεις τους μὲ τοὺς «ἀπ' ἐξω» ὑφαίνονται μὲ ἀόρατες κινήσεις καὶ οἱ ἀντιδράσεις τους ξεπερνοῦν τὸ καθιερωμένο Χολλυγουντιανὸ τυπικό. Οἱ αστυνομικοὶ τοῦ Σμάϊτ καθημερινοποιοῦνται μὲ ἀδυ-

ναμίες καὶ ἐλαττώματα, ὁ «Ντετέκτιβ» — Σινάτρα θέτει τὰ προβλήματά του κάτω ἀπὸ ἓνα ἐρωτηματολόγιο ποὺ δὲν ταιριάζει καὶ τόσο στὸ ἐπάγγελμά του.

Ὁ «Μπούλλιτ», συνδυάζοντας τὶς μερικὲς ἀνανεώσεις τοῦ «στύλ», εἶναι ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ περίπτωση τῆς πλήρους ἀλλαγῆς τῆς Ἀμερικάνικης αστυνομικῆς ταινίας. Τὸ ὅλο ὕφος ὑποτάσσεται στὴν ἀμεση σύγκρουση. Λείπει ἀπ' αὐτό, τοῦλάχιστον αἰσθητικά, ἡ προπαρασκευὴ τῶν καταστάσεων τῆς δουλειᾶς ἐνὸς Χίτσκοκ. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς αστυνομικοὺς καὶ τοὺς φιλόδοξους πολιτικούς, χαρακτηρίζεται ἀπὸ κινήσεις καὶ ἐπιταχύνσεις ποὺ συντελοῦνται σ' ἓνα χῶρο ἀσφυκτικὰ ζωντανό. Ὁ σκηνοθέτης Πήτερ Γαίτς μετέφερε τὴν πλοκὴ ἀπὸ τὴν Ν. Ὑόρκη τοῦ σεναρίου, στὸν Ἅγιο Φρανγκίσκο καὶ τὸ τελικὸ φινάλε, ἀπὸ τὰ ντόκς τοῦ λιμανιοῦ στὸ ἀπέραντο ἀεροδρόμιο τῆς πόλης, ἀντικαθιστώντας ἔτσι, τοὺς ψυχροὺς, «κλασσικοὺς» οὐρανοξύστες.

Ὁ αστυνόμος Μπούλλιτ, κινεῖται στὰ ἴχνη μιᾶς ὑπόθεσης ποὺ ἐσκεμμένα προδιαγράφεται ἀσαφῆς. Ἡ προστασία ποὺ τοῦ ζητοῦν νὰ προσφέρει σ' ἓναν γκάγκστερ — μάρτυρα κατὰ τῆς Ὁργάνωσης, (ἐν εἶδει μπέημπου-σίττερ ὅπως λέγει μὲ πίκρα ὁ ἴδιος) ἀνατρέπει τὸ παραδοσιακὸ παιχνίδι: Ἡ αστυνομία δὲν κυνηγáει τὸν ἐνοχο. Τὸν ἔχει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὰ χέρια της. Ἡ εὐσυνείδητη ὁμως ὑπηρεσία τοῦ Μπούλλιτ δὲν ὀφελεῖ σὲ τίποτα. Ἡ δολοφονία τοῦ προστατευομένου του, θὰ τὸν ὀδηγήσει σ' ἓνα ἀδιέξοδο, ποὺ ἀφορᾷ ὅχι τόσο τὶς πράξεις του, ὅσο



BULLITT. Σ κ η ν ο θ ε σ ί α : Πήτερ Γαίτς. Σ ε ν ά ρ ι ο : "Άλαν Ρ. Τράστμαν και Χάρρυ Κλάινερ, απ' το μυθιστόρημα «Βουβός μάρτυς» του Ρόμπερτ Πάικ. Φ ω τ ο γ ρ α φ ί α : Γουίλλιαμ Φρένκερ. Μ ο υ σ ι κ ή : Λάλο Σίφριν. Ν τ ε κ ό ρ : "Άλμπερτ Μπρένερ. Μ ο ν τ ά ζ : Φράνκ Κέλλερ. Σ π έ σ ι α λ έ φ φ έ : Σάζ Μπέντιγκ. Κ ά σ τ : Σπύρ Μάκ Κουήν (Φράνκ Μπούλλιτ), Ρόμπερτ Βών (Τσάλμερς), Ζακλίν Μπισσέ (Κάθυ), Ντόν Γκόρντον (Ντελγκέτι), Ρόμπερτ Ντυβάλ (Βάιμπεργκ). Δ ι α ν ο μ ή : Γουώρνερ — Σέβεν "Άρτς. Δ ι ά ρ κ ε ι α π ρ ο β ο λ ή ς : 114'

τις προσωπικές αποφάσεις. Οι «συμπαίχτες» του, δεν διαθέτουν την αντίστοιχη ακεραιότητα. Ή διπλοπροσωπία του γκάγκστερ — μάρτυρα, χαρακτηρίζει εξίσου τη μορφή του φιλόδοξου πολιτικού Τσάλμερς που κινείται άδιστακτα, προκειμένου να πετύχει το σκοπό του. Τα άόρατα νήματα που συνδέουν την Όργάνωση με τα μέλη της και τους δολοφόνους της, αισθανόμαστε ότι εκτείνονται μέχρι το όμορφο, καθαρό πρόσωπο του Τσάλμερς. Κι' όταν ο τελευταίος κινείται έπι κεφαλής των ανθρώπων του, σε τίποτα δεν διαφέρει απ' το να οδηγεί γκάγκστερς σε παράνομη έπιχείρηση. Ο Μπούλλιτ προσπαθώντας να ξεκαθαρίσει, όχι πια την ύπόθεση, αλλά τη θέση του, θα καταλήξει, στα τελευταία μόνο λεπτά της ταινίας, με το περιστρεφόμενο στο χέρι, στην «κλασσική», ίσως, μονομαχία ζωής ή θανάτου, χωρίς ή λύση αυτή να του δίνει άπαντήσεις σε έρωτήματα που ό σκεπτικισμός του δεν άφομοιώνει.

Αυτή άκριβώς ή πλευρά του ήρωα είναι το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του έργου. Ή άμερικανική παράδοση άψηφάται από τον "Άγγλο Γαίτς που άκολουθεί και έπεκτείνει την άμφιβολία του «Επαναστάτη του Άλκατράζ» του Μπούρμαν, ταινίας μόλις νεώτερης. Ο Μπούλλιτ έχει χάσει το ντετεκτιβίστικο ύφος του παρελθόντος. Ντυμένος με σπόρ πουλόβερ (μόνο μια φορά τον βλέπουμε, στην αρχή, με κοστούμι και γραβάτα), ζώντας σ' ένα μοντέρνο φωτεινό σπίτι, με την νεαρή διακοσμήτρια — φίλη του, μοιάζει περισσότερο με άξεστο διανοούμενο. Δεν κρύβει τις στιγμές της

τεμπελιάς του, ούτε την ύπερβολική μανία του για τα αυτοκίνητα, αλλά συγχρόνως δεν σταματάει, ένσυνείδητα ή όχι, να σκέπτεται για την όρθότητα των κινήσεων που έντέλλεται να εκτελέσει.

Ο Γαίτς, από την προηγούμενη ταινία του, την «Ληστεία» (είχε γυρίσει ήδη τρεις πριν απ' τον Μπούλλιτ) έδειξε μια ένδιαφέρουσα ευχέρεια προσαρμογής των άτόμων στους χώρους, και αντίστροφως. Με ένα ντοκυμανταριστικό βλέμμα, είχε άποδείξει πόσο ή κίνηση συντελεί στην ένταξη των προσώπων μέσα στο περιβάλλον τους, και πόσο το στοιχείο «θρίλλερ» ενεργητικά πηγάζει από αυτό το περιβάλλον και τις αντιδράσεις του. Έδώ, στον «Μπούλλιτ», ή προηγούμενη αίσθηση έχει γίνει υπόδειγμα γραφής. Δεν βλέπουμε μόνο την μονομαχία του άδιάφθору άστυνομικού με τον ευέλικτο στις θέσεις του πολιτικό, γύρω από την άξία του μάρτυρα. Έχουμε ένα πλαίσιο που σφίζει αιόζωή και φρεσκάδα, τον "Άγιο Φρανγκίσκο, όπου έναλλάσσονται συνεχώς οι φάσεις της μονομαχίας. Κι' αν ή παρουσία της πόλης και των ανθρώπων της έρχεται από την παλιά γκαγκστερική ταινία, ή κίνηση των αντιπάλων μέσα στο όλο ζωντανό σκηνικό είναι πολύ προσωπική. Ή τραχύτητα των πράξεων, και των αντιδράσεων προέρχεται άκριβώς από τον ρυθμό αυτής της κίνησης. Οι εισαγωγικοί έλιγμοί του «γκάγκστερ» Ρός έως ότου βρής καταφύγιο, ξαφνιάζουν με την χαρακτηριστική τους ύποβολή μιας άτμόσφαιρας.

Ή σκηνή του ξενοδοχείου με τις άπόλυτα ρυθμισμένες

χρονικά εισόδους και έξόδους των δολοφόνων της Όργάνωσης, και ή βιαιότητα που ξεπηδά από τη σύνομη δράση τους, μόνο έναν Πένν (τόσο στο «Μπόννυ και Κλάυντ»), όσο και στο «Δραπέτη των 7 πολιτειών») μάς θυμίζει.

Το πλαίσιο του νοσοκομείου γίνεται έν συνεχεία, ό χώρος μιας τριμέτωσης πάλης, που δραματικά σκοπεύει τα έτοιμοθάνατα θύματα. Ο Μπούλλιτ, ό Τσάλμερς και ό άσπρομάλλης δολοφόνος άντιμετωπίζονται, σαν φιγούρες — σφήνες, στους σιωπηλούς, άτέλειωτους διαδρόμους. Ή σχέση της βίαιης κίνησης με την γεμάτη ένταση παύση, ή είσοδος των προσώπων στο κάδρο, τα άπρόοπτα κόντρα πλαναρίσματα της καταδίωξης, τα έντυπωσιακά έφφές των ήλεκτρονικών καρδιοσκοπίων στην έπείγουσα έπιχείρηση διάσωσης των πληγωμένων, (το «2001» του Κιούμπρικ, αισθητά έπηρέασε το σύγχρονο τρόπο κινηματογράφησης των μηχανημάτων), ή άτμόσφαιρα που δημιουργείται γύρω από το άτομο του Μπούλλιτ, κορυφώνουν τη σεκάνς, τόσο όπτικά, όσο και ήχητικά.

Στο άπέραντο άεροδρόμιο της πόλης γύρω από τα μεγαθήρια του άέρα, που χορεύουν στον δικό τους ρωμαντικό ρυθμό, ό άστυνομικός και ό γκάγκστερ θα άγωνισθούν έξοντωτικά. Με μια τραχύτητα ύποδειγματική, ή όλη άτμόσφαιρα γεμίζει από την όμορφη των γιγαντιαίων Τζέτς, ένώ μανουβράζουν νυχτιάτικα στους διαδρόμους όπως άναφέρει χαρακτηριστικά ό "Ίμπερσον στο «Σάϊτ έντ Σάουντ» και ή ταραχή της βίας μεταφέρεται από τους διαδρόμους του άεροδρομίου στους γεμάτους



κόσμο έσωτερικούς του χώρους. Τò φινάλε τής πτώσης του νεκρού και αίματωμένου γκάγκστερ πάνω στην κλειστή γυάλινη πόρτα κόβει κατακόρυφα τήν ένταση. 'Ο νικητής Μπούλλιτ θα γυρίση ξημερώματα σπίτι του, τήν ίδια ώρα που ξυπνούσε για να αρχίσει τή «δουλειά». Τò κουρασμένο ακίνητο πρόσωπό του βάζει στον καθρέφτη — φακό πολλά έρωτήματα για τήν όρθότητα τής σειράς τών ενεργειών του, και τήν άνεντιμότητα τής πίεσης που δέχτηκε.

Πίσω από τή βιαιότητα του Γαίιτς κρύβεται ένα διαθρωτικό χιούμορ, χαρακτηριστικό του «μεγάλου ύφους» που ψεύτικα καλύπτει τήν «έννομη» αυτή ιστορία. Ένῳ μεταφέρουν τὰ τραυματισμένα θύματα τής όργάνωσης στους νοσοκομειακούς διαδρόμους, μετά από μιὰ φρενήρη κούρσα, διαβάζουμε άστραπιαία πάνω στο φορείο μιὰ ταμπέλα: «Δολοφόνοι τής ταχύτητας». 'Ο Μπούλλιτ δέν διστάζει να «σουφρώση» μιὰ έφημερίδα από τόν αυτόματο πωλητή, και τò άμάξι του Τσάλμερς έχει τή χαρακτηριστική πινακίδα: «Υποστηρίξατε τήν τοπική σας αστυνομία». Όταν τὰ πάντα είναι γύρω του τεμαχισμένα, ό αστυνομικός θα ζητήσει τή βοήθεια ενός παλιού τύπου τής παράδοσης, του καταδότη. Θα συζητήσουν μπρός από τή βιτρίνα ενός νάϊτ κλάμπ με τήν ειρωνική όνομασία: «'Ο Γαλαξίας — όπου τὰ άστέρια συναντώνται». 'Η παρεμβολή έξαλλου του νέγρου γιατρού στην μονομαχία Μπούλλιτ — Τσάλμερς θυμίζει, όπως προσδιώρισε ό "Q-στιν στο «φίλμς έντ φίλμινγκ» ψυχολογία άμερικάνικου κόμικ. 'Ο Γαίιτς είναι κυνικός και σκληρός αναμφισβήτητα. Με αυτό τò πρίσμα ή έλαστικότητα του πρωταγωνιστή — ήρωα, ή είλικρινής του τραχύτητα που τόσο τονίζεται, προσδιορίζει άντιστικτικά τους όρους του παιχνιδιού. "Όταν ή κοπέλα άηδισμένη, θα άρνηθεί να συνεχίσει μιὰ ζωή ανακατωμένη με κτηνωδία και θα τόν ρωτήσει για τήν άντοχή του άπέναντι στα γεγονότα, ή σιωπή, (που ό τηλεφакός καταγράφει στο πρόσωπό του Μπούλλιτ), είναι σημαντικά ευγλωττη. 'Ο ήρωας είναι παγιδευμένος άνάμεσα σε μιὰ 'Οργάνωση και σ' ένα κατεστημένο ά-

νοιχτό στην διαφθορά. Κι' όπως στις ταινίες του Ντόν Σήγκελ, άδυνατεί να ξεκαθαρίσει τή θέση του.

Τώνης Λυκουρέσης

## τò μεγάλο μυστικό της

με δυò βασικά στοιχεία. Τò πρώτο έχει σχέση με μιὰ «θεατρικότητα», που παρατηρείται στο στήσιμο μερικών σκηνών και μάλιστα τών πιο σημαντικών. Είναι οι στιγμές που συγκρούονται δυò χαρακτήρες. 'Ο Λόζεϋ τους στήνει και τους δυò στο ίδιο πλάνο, πράγμα που δίνει περισσότερη ένταση στη σύγκρουση, ένῳ με τή συνεχή κίνηση τής μηχανής προσπαθεί να συλλάβει τή διαφοροποίηση τών προσώπων και τών σχέσεών τους, σ' όλη τή διάρκεια τής σύγκρουσης. 'Ο άντικειμενικός χώρος και χρόνος δέν αλλοιώνονται, ένῳ ή συμπεριφορά τών ανθρώπων υπόκειται σε συνεχή μεταβολή.

Τò δεύτερο στοιχείο, είναι, ότι ή άυστηρότητα τής σκηνοθεσίας (όπως και τών διαλόγων) φτάνει σ' ένα σημείο έκλέπτυνσης πολύ προχωρημένο, που άν έδῶ ταιριάζει με τήν όλη αίσθηση τής παρακμής, μās βάζει όμως σε σκέψεις για τò τί θα γίνει στις μελλοντικές του ταινίες.

"Ένα άλλο χαρακτηριστικό τής ταινίας είναι τò συνθετικό ντεκουπάζ, που θυμίζει περισσότερο «Υπηρέτη» παρά «Τρίγωνο τών άμαρτωλών». Στο συνθετικό ντεκουπάζ έντάσσεται και ή έκφραστική χρησιμοποίηση του χώρου, π. χ. του έσωτερικού τής βίλλας τής Τσέντση ή τής έρημης παραλίας του ξενοδοχείου με τις άδειες καρέκλες και τους άμμόλοφους που άναδίνουν όλη εκείνη τήν αίσθηση τής διάλυσης. Σ' αυτό συνέβαλε πολύ κι' ή δουλειά του καλλιτεχνικού διευθυντή Ζιλ "Οξλεϋ και του διευθυντή φωτογραφίας Τζέραλντ Φίσερ.

'Η μουσική του Ρίτσαρντ Ρόντνεϋ Μπέννεντ άλλοτε εκφράζει τήν ευθραστη παιδικότητα τής Τσέντση και άλλοτε τήν διαρκή άνησυχία τής Λεονώρα.

"Ένα στοιχείο έκδηλης ύποκρισίας, που ύπάρχει πάντοτε στο παίξιμο τής Τάιηλор τή βοηθάει έδῶ να κινη-

θεί άνετα σ' ένα πολύπλοκο ρόλο. Λιγότερο ευέλικτη αλλά πιο σωστά έκφραστική ή Μία Φάρροου. Μεστό και λιτό τò παίξιμο του Ρόμπερτ Μήτσαμ, πράγμα που δέν ισχύει για τις Πέγκυ "Ασκροφτ και Παμέλα Μπράουν, που τονίζουν τὰ έντυπωσιακά στοιχεία του ρόλου τους.

Γιώργος Κόρρας

## τò μωρό τής Ροζμαρί

άποψη.

Οι πιθανότητες για ψυχοπαθολογική ή ρεαλιστική έρμηνεία κάθε σκηνής, έχουν μοιραστεί ισόποσα με ακρίβεια σταγονόμετρου. "Ετσι οι Κάσταβετ μπορεί να είναι μάγοι όπως τους βλέπει ή Ροζμαρί, αλλά δέν άποκλείεται πουθενά τò ένδεχόμενο να είναι φυσιολογικό ζευγάρι ήλικιωμένων που έχει άνάγκη από συντροφιά. Τò ρόφημα τής Μίνι ίσως να είναι μαγικό γιατροσόφι αλλά ίσως και να είναι ένα άθῳ κατευναστικό τών πόνων. Κανένας δέν μπορεί να ύποστηρίξει με σιγουριά άν ή σκηνή του διασμού είναι όνειρο ή όχι. Τò μωρό μπορεί να τò κράτησαν οι μάγοι αλλά μπορεί και να γεννήθηκε πραγματικά νεκρό μετά τò πέσιμο τής Ροζμαρί από τò άσανσέρ. 'Ο τελικός έφιάλτης είναι πιθανό να συμβαίνει πραγματικά, όσο είναι έξ ίσου πιθανό να είναι γέννημα τής άρρωστημένης φαντασίας της. Και θα είχε ό κάθε θεατής τήν τάση να υίοθετήσει τήν περίπτωση τών φαντασιώσεων τής ήρωίδας άν δέν έσπευδε πάλι ό σκηνοθέτης να δημιουργήσει αντίβαρο στην έμφυτη ροπή του για όρθολογιστικές έρμηνείες, φωτίζοντας με τελείως δραματικό τρόπο τὰ ντεκόρ και τὰ πρόσωπα και τονίζοντας έτσι τήν άτμόσφαιρα του ύπερφυσικού.

Παγιδευμένος στο άδιέξοδο αυτό τής άσκοπης τελικά άμφιβολίας, ό θεατής αρχίζει σιγά-σιγά να δυσφορεί. Και να άρκοϋν άραγε ή ευθραστη ευαισθησία τής Μία Φάρροου, ή σοφά διαφορúμενη έρμηνεία του Τζών Κασσαβέτη, ή ό διαβολικός οίστρος τής Ρούθ Γκόρντον για να του έλαφρώσουν τήν έντύπωση πώς ώρες-ώρες ό σκηνοθέτης παίζει εις βάρος του; "Ακης Καλομοιράκης

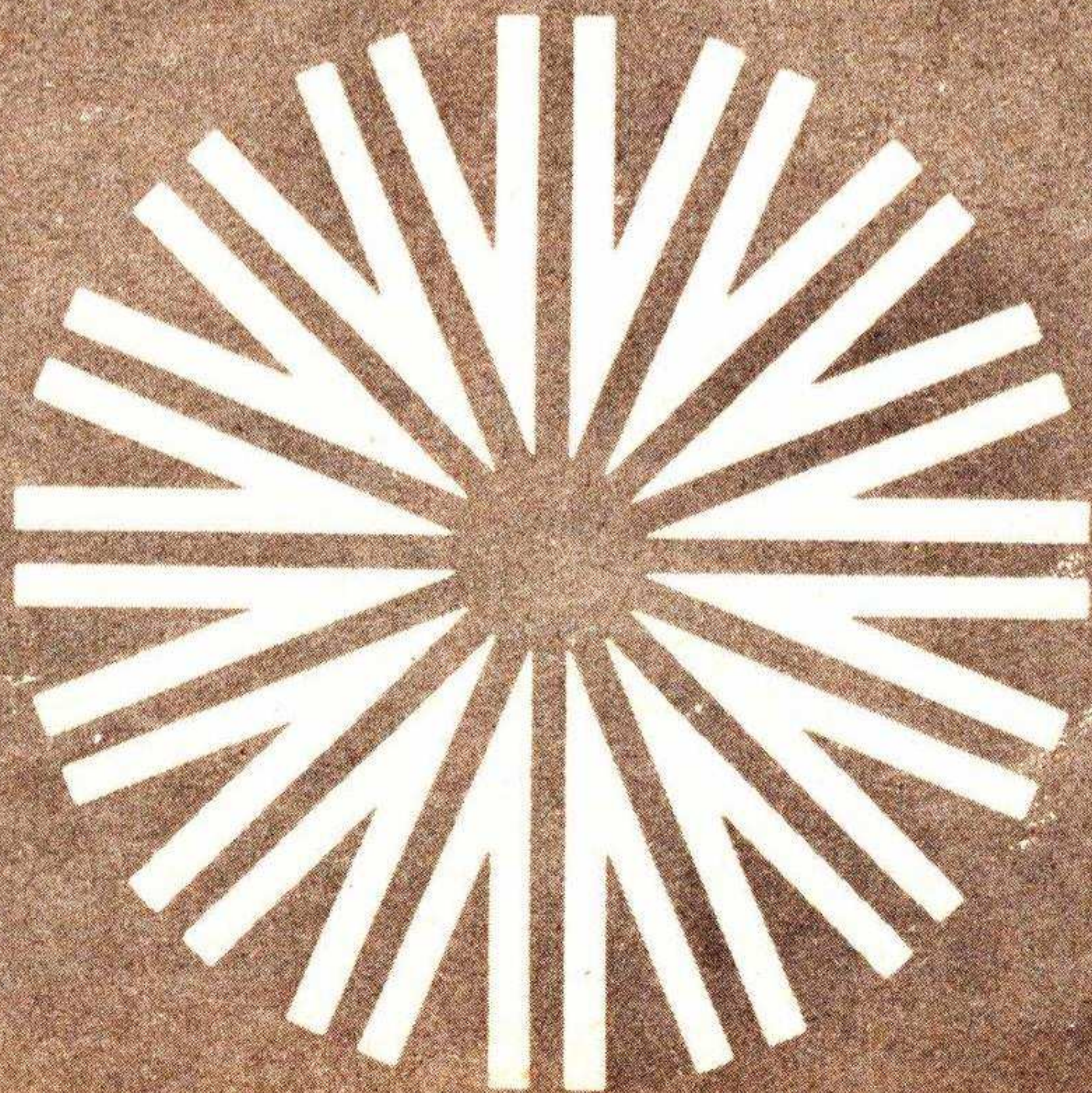


**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**  
**STUDIO**  
**ταινίες τέχνης**



# ILFORD

έφθασε τό  
καταπληκτικό  
FP.4



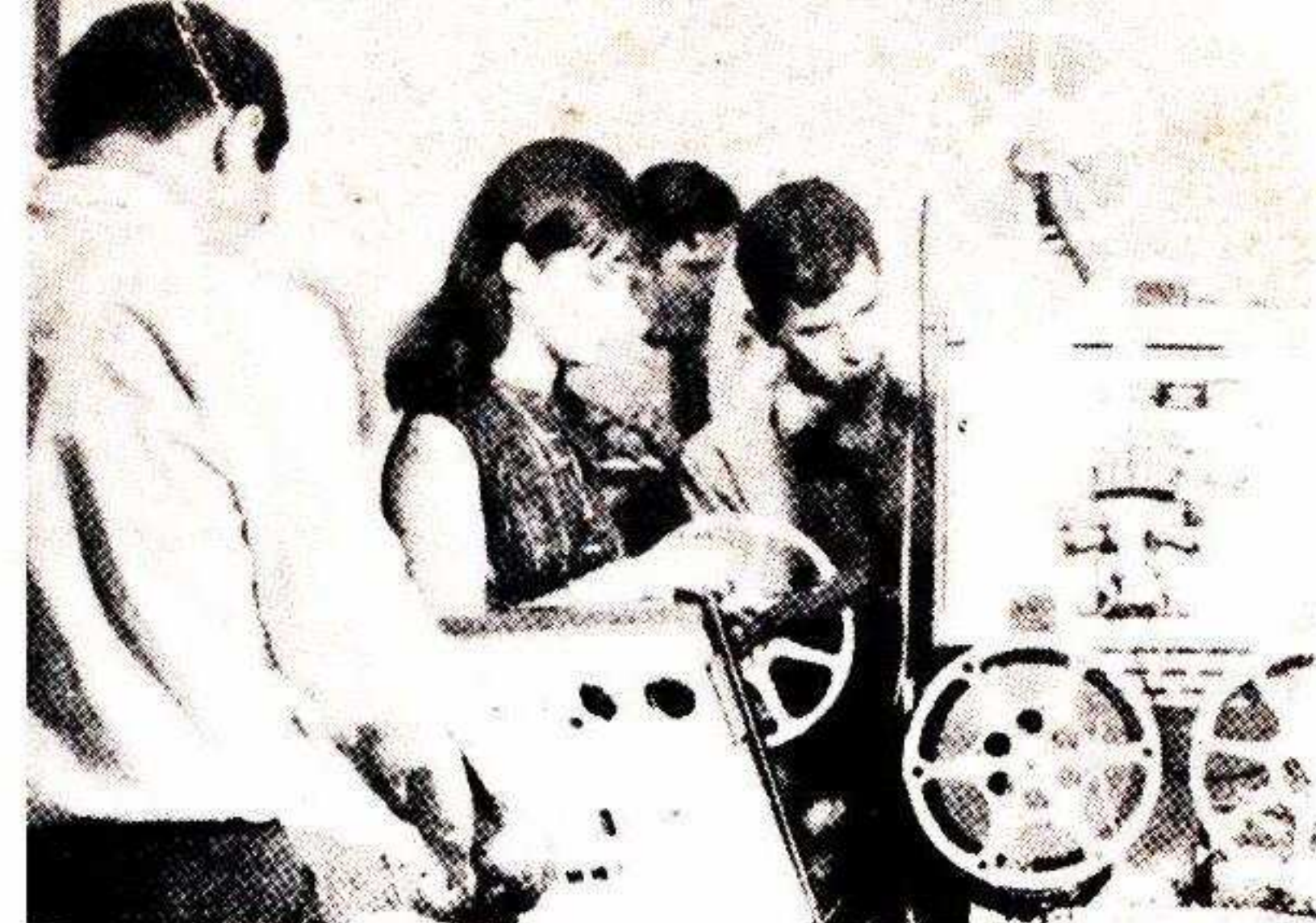




Σπουδασταί τῆς Σχολῆς κατὰ τὴν ὥραν διδασκαλίας



Τὸ μικρὸ θέατρο



Σπουδασταί κατὰ τὴν ὥραν τῶν πρακτικῶν ἐφαρμογῶν εἰς τὰ ἐργαστήρια τῆς Σχολῆς

# ΣΧΟΛΗ

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

## ΚΑΙ

## ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Ἔτος Ἰδρύσεως 1950

Ἀνεγνωρισμένη ὑπὸ τοῦ Κράτους - Ἰδιωτικὴ Σχολή  
Ἀριθ. Ἐγκρ. Ὑπουργείου Ἐθν. Παιδείας 65090/50.

ΙΔΡΥΤΗΣ - ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

### ΤΗΛΕΦΩΝΑ

Διευθύνσεως	: 830-124
Γραμματείας	: 830-124
Ἐπιμελητοῦ	: 839-337
Σπουδαστῶν	: 839-337
Ἐργαστηρίων	: 822-771

### ΓΡΑΦΕΙΑ - ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ ΣΧΟΛΗΣ

Ὁδὸς Πατησίων 65 (μεταξὺ Μουσείου καὶ Πεδίου τοῦ Ἀρεως) Τ.Τ. 103-ΑΘΗΝΑΙ

### ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

Ὁδὸς Σκαραμαγκᾶ 8α (πάροδος Πατησίων - πλησίον Σχολῆς)

ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΑΙ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΔΙΚΑΙΟΥΝΤΑΙ

— ΑΝΑΒΟΛΗΣ ΚΑΤΑΤΑΞΕΩΣ ΣΤΟΝ ΣΤΡΑΤΟ — ΟΙ ΑΡΙΣΤΟΙ ΔΩΡΕΑΝ ΥΠΟΤΡΟΦΙΑΣ — ΟΙ ΤΕΛΕΙΟΦΟΙΤΟΙ ΑΤΕΛΕΙΑΣ ΣΤΑ ΔΗΜΟΣΙΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

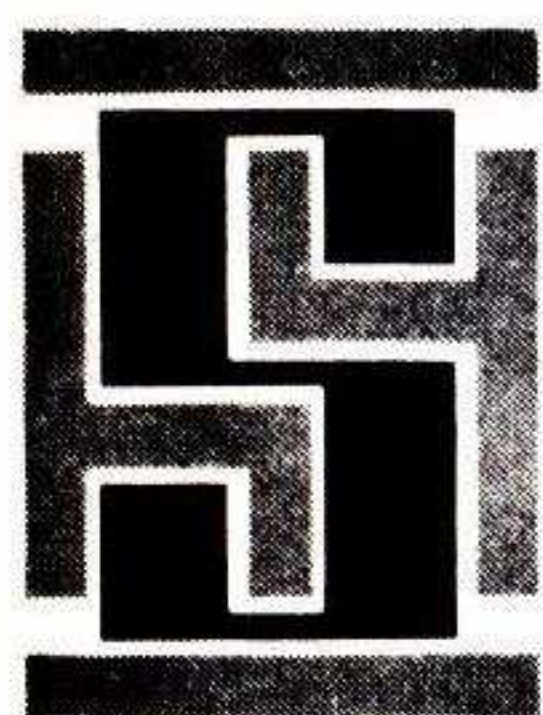
Η ΣΧΟΛΗ ΜΑΣ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ ΕΧΕΙ ΔΩΣΕΙ

— ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΣΤΕΛΕΧΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΜΕ ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΒΡΑΒΕΙΑ

Η ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΕΙΝΑΙ ΕΞΗΣΦΑΛΙΣΜΕΝΗ



ΤΟ ΝΕΟ ΕΠΙΠΛΟ



**skouropoulos**

ΕΚΘΕΣΕΙΣ:  
ΠΙΝΔΑΡΟΥ 12 (ΚΟΛΩΝΑΚΙ), ΤΗΛ. 638.595,  
ΠΑΤΗΣΙΩΝ 94, ΤΗΛ. 838.611

