

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ

2

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 69

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Άφιέρωμα στο Νέο Άμερικάνικο κινηματογράφο





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 ΝΙΚΗ FILMS διαθέτει τὸ πῶς εἰδικευμένο προσωπικὸ (σὲ δημιουργοὺς καὶ τεχνικοὺς) τὰ πῶς ἄρτια μέσα (σὲ ἐξοπλισμό, μηχανήματα καὶ χώρους).

Ἡ ΝΙΚΗ FILMS σᾶς ἐξυπηρετεῖ σωστά

Β. Γ. ΛΑΔΑΣ καὶ Σία Ο.Ε.



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ κοπέλλα τῆς φωτογραφίας ἀπολαμβάνει τὶς χάρες ἑνὸς νόστιμου πεπονιοῦ στὸ φιλμ τοῦ Ρόμπερτ Νέλσων «Ὡ! αὐτὰ τὰ πεπόνια». Ἡ ταινία εἶναι μιὰ ἔξυπνη ἀλληγορία τῆς γεμάτης περιπέτειες ζωῆς τῶν νέγων στὴ σύγχρονη Ἀμερική. Μὲ τὴν ταινία αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τὶς κλασσικὲς κωμωδίες τοῦ Ἀντεργκράουντ, ὁ σκηνοθέτης τῆς ἔχει ἤδη δημιουργήσει μιὰ παράδοση πρὸς ἓνα γελοιογραφικὸ χιούμορ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No 2, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 69

1.	Μερικὲς διευκρινίσεις τῆς σύνταξης	σελ. 3
2.	Εἰδήσεις καὶ σχόλια	» 4
3.	Σκέψεις καὶ διαπιστώσεις, τοῦ Ἰάκωβου Καμπανέλλη	» 8
4.	Σχεδίασμα γιὰ μιὰ ἱστορία τῆς Ἀμερικάνικης Πρωτοπορίας τοῦ Β. Ραφαηλίδη	» 11
5.	Ποῦ βρισκόμαστε ἐμεῖς οἱ δημιουργοὶ τοῦ Ἀντεργκράουντ, τοῦ Τζόνας Μήκας	» 16
6.	Ἡ ἔκρηξη τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου, τοῦ Α. Καλομοιράκη	» 20
7.	Μιὰ πινακοθήκη κινηματογραφιστῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ, τοῦ Σέλντων Ρέναν	» 24
8.	Προσμονὴ τοῦ φωτός, τοῦ Κέν Κέλμαν	» 29
9.	Τίποτα δὲν ἔχεις νὰ χάσεις, τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ	» 36
10.	Ἀναχώρηση γιὰ τὸν Ἄρν, συζήτηση μὲ τὴ Σίρλεϋ Κλάρκ	» 44
11.	13 συγχίσεις τοῦ Ἄμως Βόγκελ	» 54
12.	Ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια τοῦ Γ. Κόρρα	» 60
13.	Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνώστες	» 62

Ἐκδότης, υπεύθυνος σύμφωνα με τὸ Νόμο: Βαγγέλης Τρικεριώτης, Ναρκίσων 12, Ν. Ἡράκλειο * Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος * Διευθυντὴς συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης * Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Ἄκης Καλομοιράκης * Τυπογραφικὴ ἐπιμέλεια: Γιώργος Κόρρας * Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Τζαβέλα 25, τηλ. 615.079 * Φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή: Γιαννατσῆς καὶ Σία, τηλ. 344.575 * Συντακτικὴ ἐπιτροπὴ: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Κλεάνθης Καλδῖρης, Ἄκης Καλομοιράκης, Γιώργος Κόρρας, Κάμφωνα Εὐγενία, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρῆστος Παληγιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Κώστας Σφήκας, Σαμαντᾶς Τέλης * Συνεργάστηκαν: Ἰάκωβος Καμπανέλλης, Ρίτσα Ντάκου, Τ. Παραδέλλης * Ἐτήσια συνδρομὴ: Ἐσωτερικοῦ 100 δρχ. Ἐξωτερικοῦ 7 δολλάρια. Ἐμβάσματα συνδρομῆς: Διαμάντης Λεβεντάκος στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ Ἀναξαγόρα 1

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

ΑΡΧΙΣΑΝ ΟΙ ΕΓΓΡΑΦΕΣ

Μαθήματα Τέχνης γιὰ τὸ κοινὸ
στὴν Γκαλερί "Ωρα (Ξενοφῶντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230.698).
Κάθε μῆνα θὰ ὁλοκληρώνεται μιὰ τέχνη μὲ θέμα τὶς σύγχρονες τά-
σεις στὴν τέχνη αὐτή.

Μαθήματα καὶ διδάσκοντες

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ὁμιλητής, ὁ ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ: Ὁμιλητής, ὁ ΝΙΚΟΣ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ: Ὁμιλητής, ὁ Γ. ΜΙΧΑΗΛ

ΘΕΑΤΡΟ: Ὁμιλήτρια, ἡ ΦΩΦΗ ΤΡΕΖΟΥ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: Ὁμιλήτρια, ἡ ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

Θὰ περιληφθεῖ ἐπίσης καὶ ὁ κύκλος τῆς Σύγχρονης Λογοτεχνίας.

Συνδρομή: 1 κύκλος 300 δρχ. 2 κ. 500, 3 κ. 700, 4 κ. 900, κ.λ.π.

Ὁρεσ καὶ ἡμέρες: Δευτέρα, Τετάρτη, Παρασκευή, 8.45 - 9.45

Τὰ μαθήματα ἀρχίζουν τὸν Ὀκτώβριο μὲ τὸν

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ὁ κινηματογράφος εἶναι αὐτόνομη τέχνη ἢ σύνθεση ὅλων τῶν ἄλ-
λων τεχνῶν ; Πῶς ἓνα «ἐπιστημονικὸ ἀξιοπερίεργο» ἀπόκτησε δυνατότη-
τα γιὰ αἰσθητικὴ ἔκφραση ; Πότε, πῶς κι ἀπὸ ποιούς συνετελέσθη τὸ
πέραςμα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν ἐπιστῆμην στὴν κατ' ἐξοχὴν ἀντιπρο-
σωπευτικὴ τέχνη τοῦ καιροῦ μας ; Θὰ σᾶς φαινόταν παράξενο ἂν μα-
θαίνατε ὅτι ὁ ἄνθρωπος συνέλαβε τὴν ἰδέα τοῦ κινηματογράφου τὸ
30.000 π.Χ. καὶ τὴν πραγματοποιοῖσε μόλις τὸ 1895 ; Ποῦ ὀφείλεται αὐ-
τὴ ἡ καθυστέρηση ; Γιατί οἱ ἄψυχες κινούμενες εἰκόνες ἀσκοῦν τέτοια
γοητεία ; Ποιοὶ εἰδικοί νόμοι διέπουν τὴν κινηματογραφικὴ δημιουρ-
γία ; Αὐτὰ εἶναι μερικὰ ἀπ' τὰ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα ὁ ὁμιλητής θὰ
προσπαθήσει νὰ δώσει ἀπάντηση μὲ μιὰ σειρὰ δώδεκα μαθημάτων ποὺ
θὰ γίνουν μὲ τὴν παρακάτω σειρὰ :

1. Προϊστορία τοῦ κινηματογράφου
2. Συνοπτικὴ ἱστορία τοῦ κιν)φου ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του μέχρι σήμερα.
3. Οἱ μεγάλες κινηματογραφικὲς Σχολές
4. Στοιχεῖα κιν)κῆς τεχνικῆς — Τὸ κιν)κὸ συνεργεῖο
- 5 Ἡ κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία καὶ οἱ ἰδιομορφίες της
6. Ὁ ἡθοποιὸς στὸν κιν)φο καὶ οἱ ἥρωες - σύμβολα
7. Τὸ σενάριο καὶ ἡ δομὴ του
8. Στοιχεῖα κιν)κῆς αἰσθητικῆς
9. Ἱστορία τῆς κιν)κῆς αἰσθητικῆς
10. Ὁ κιν)φος σήμερα
11. Ὁ κιν)φος τοῦ μέλλοντος
12. Ὁ κιν)φος καὶ οἱ ἄλλες τέχνες

ΜΕΡΙΚΕΣ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΕΙΣ

Ἡ κυκλοφοριακὴ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου τεύχους μᾶς ξάφνιασε. Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πῶς οὔτε κἀν φανταστήκαμε ὅτι θὰ ἦταν δυνατόν, ἓνα εἰδικευμένο ἐντυπο νὰ γίνει δεκτὸ μὲ τέτοια βουλιμία ἀπ' τὸ ἀναγνωστικὸ κοινό. Εἶχαμε τὴν ἐντύπωση πῶς θὰ μᾶς διάβαζαν μόνο αὐτοὶ ποὺ εἶχαν κάποια προπαίδεια στὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν θεωρητικὴν διερεύνηση τοῦ κινηματογράφου. Κάναμε λάθος. Ἀπ' αὐτὴ τὴν κακὴ ἐκτίμηση προέρχεται καὶ τὸ σφάλμα ποὺ ἐγίνε στὸ πρῶτο τεῦχος : Προϋποθέσαμε γνωστὴ τὴν κινηματογραφικὴ ὁρολογία καὶ δὲν κάναμε τίς σχετικὲς ἐρμηνευτικὲς παραπομπὲς ὅπως ὀφείλαμε.

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος ἡ παράλειψη συνεχίζεται ἀλλὰ ἐν γνώσει μᾶς αὐτὴ τῇ φορά. Θεωρήσαμε σκόπιμο νὰ συντάξουμε ἓνα λεξιλόγιο κινηματογραφικῶν ὀρων ποὺ θὰ μοιραστεῖ — σὲ χωριστό, ἀποσπώμενο φυλλάδιο — μαζὺ μὲ τὸ τέταρτο ἢ πέμπτο τεῦχος. Μέχρι τότε θὰ περιοριστοῦμε σὲ στοιχειώδεις παραπομπές. Ζητοῦμε συγγνώμη ποὺ δὲν ἐφαρμόζουμε ἀπὸ τώρα αὐτὴ τὴ μέθοδο ἀλλὰ ἡ ὕλη τοῦ δεύτερου τεύχους, στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἦταν ἤδη ἑτοιμὴ ἀπὸ καιρό.

Οἱ ἴδιοι λόγοι — τῆς πλατύτερης ἀπ' ὅ,τι ὑπολογίζαμε κυκλοφορίας — δημιούργησαν κι ἓνα δεῦτερο πρόβλημα : Μᾶς κατηγόρησαν γιὰ ἐστετισμὸ καὶ σκοτεινὸ διανοουμενισμό. Θὰ ἦταν κάπως δύσκολο νὰ ξεπεράσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῇ στιγμῇ ποὺ ὀφείλουμε νὰ κάνουμε γνωστὰ κείμενα μὲ ξεχωριστὴ σημασία γιὰ τὴν μελέτη τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου πάνω στὰ ὁποῖα θὰ στηριχτεῖ, στὸ μέλλον, μιὰ ὑπεύθυνη ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία. Πάντως, καταβάλλουμε προσπάθειες νὰ συγκεντρώσουμε τίς τυχόν ὑπάρχουσες ἀξιόλογες πρωτότυπες μελέτες, κι ὅπωςδῆποτε στὸ περιοδικό μᾶς ἔχουν θέση κείμενα ποὺ ἡ ὑπαρξη αὐτοῦ τοῦ ἐντύπου θὰ δώσει ἀφορμὴ νὰ γραφοῦν στὸ μέλλον. Αὐτὸ ἀφορᾷ τόσο τὸν διεθνῇ ὅσο καὶ τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο.

Εἶναι βέβαιον ὅτι τὰ ἐμπόδια πολλαπλασιάζονται ὅταν προσπαθοῦμε νὰ μελετήσουμε ὑπεύθυνα τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο γιὰτὶ τὸ ἀντικείμενον τῆς ἐρευνας, αὐτὸ καθαυτὸ, περιορίζει τὴ δυνατότητα σοβαρῆς μελέτης. Ἡ συναισθηματικὴ ὑφῆς ἀφορισμοὶ γιὰ τὴν αἰώνια κακοδαιμονία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δὲν μᾶς ἀφοροῦν. Θὰ πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ γίνει μιὰ δουλειὰ διερεύνησης τῆς ὑποδομῆς. Αὐτὸ εἶναι πρωταρχικὸ μᾶς καθῆκον ἀλλὰ προϋποθέτει πίστωση χρόνου καὶ δουλειὰ κοπιαστι-

κὴ τὴν ὁποία ἤδη ἀρχίσαμε ἀλλὰ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε πότε θὰ τὴν φέρουμε σὲ πέρας.

Πρὸς τὸ παρὸν θὰ περιοριστοῦμε σὲ γενικευμένα ἄρθρα καὶ συνεντεύξεις ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ προσδιορίσουμε μὲ σαφήνεια τοὺς στόχους μᾶς. Παρακαλοῦμε λοιπὸν τοὺς ἀναγνώστες νὰ ἀμβλύνουν κάπως τὴν ἀδημονία τους ποὺ εἶναι καὶ δική μας — ἴσως σὲ πολὺ μεγαλύτερο βαθμό. Πρέπει νὰ τονίσουμε πῶς οὔτε ἀγνοοῦμε οὔτε διαγράφουμε τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο στὸ σύνολό του, ὅπως λανθασμένα νόμισαν πολλοί. Μᾶλλον παρανοήθηκαν οἱ σκόπιμες γενικεύσεις τοῦ προηγούμενου κύριου ἁρθρου μᾶς, μὲ τὸ ὁποῖο θέλαμε ἀπλῶς νὰ ὑπερτονίσουμε μερικὲς κατ'ἀστάσεις καὶ νὰ ἐπισημάνουμε, σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, τὸ ὑπ' ἀριθμὸν ἓνα πρόβλημά μας : Ἡ ποιότητα τῆς ἑλληνικῆς ταινίας εἶναι ἀπελπιστικὰ χαμηλὴ. Τὸ ποιὸς φταίει καὶ γιὰτὶ φταίει ἴσως τὸ βροῦμε μὲ τὸν καιρό. Τὸ βέβαιον εἶναι πῶς δὲν φταίνει οἱ νεότεροι κινηματογραφιστές. Ἐξ ἴσου βέβαιον εἶναι πῶς δὲ φταίνει ὅλοι οἱ παλνότεροι. Οἱ ἐξαιρέσεις — εὐτυχῶς ὑπάρχουν — ἐπιβεβαιώνουν τὸν κανόνα. Κι αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ ἐξαιρέσεις εἶναι ποὺ δημιουργοῦν μιὰ ὑποτυπώδη κινηματογραφικὴ παράδοση, ἡ ὁποία θὰ ἔπρεπε νὰ μελετηθεῖ μὲ τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ προσοχή.

Πάντως, ἂν ὑπάρχει κάποια ἐλπίδα δημιουργίας ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ποὺ νὰ ξεπερνάει τὴν γραφικότητα τῆς ἡθογραφίας καὶ τὴν εὐκολία τοῦ ἀνεκδότου, αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὴν πλευρὰ τῶν δυνάμει — καὶ ὅχι ἐνεργεία — κινηματογραφιστῶν. Ἐννοοῦμε ὅλους αὐτοὺς ποὺ θάθελαν νὰ κάνουν κινηματογράφο καὶ δὲν μποροῦν, γιὰτὶ ἡ ὁργανωμένη βιομηχανία τῆς ψυχαγωγίας τοὺς ἔχει ἀφαιρέσει κάθε δυνατότητα δημιουργίας. Ἐννοοῦμε ἐκείνους ποὺ ἐπιχείρησαν νὰ κάνουν κάτι, κι ἀπογοητεύτηκαν ἀπ' τὴν πρώτη τους κίολας προσπάθεια, γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ εἶναι δικό τους. Κι ἀκόμα, ὅλων ἐκείνων ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου τεύχους ἀπέδειξε ὅτι οἱ τελευταῖοι εἶναι πολλοί.

Τὸ ἀφιέρωμα στὸ Νέο Ἀμερικανικὸν Κινηματογράφο μπορεῖ νὰ δώσει ἰδέες γιὰ λύσεις στὸ πρόβλημα τοῦ ὑπὸ διαμόρφωσιν Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Φεστιβάλ Θεσ)νίκης

Καταρτίσθηκαν οριστικά ή επιτροπή προκρίσεως και ή κριτική επιτροπή του 10ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Αποτελούνται από τους εξής :

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΠΡΟΚΡΙΣΕΩΣ : Μ. Περάνθης (λογοτέχνης), Γ. Ρουσσόπουλος (παραγωγός), Χρ. Νέζερ (ήθοποιός), Γ. Κασαρός (μουσικοσυνθέτης) και Α. Σακελλάριος (σενARIOγράφος). Κυβερνητικός Έπιτροπος ο Α. Δημόπουλος, του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Γραμματεὺς ή Εὐθυμία Σκουφάκη, του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ : Γ. Θέμελης (λογοτέχνης), πρόεδρος. Μέλη : Κλ. Κονιτσώτης (παραγωγός), Α. Σολομός (σκηνοθέτης), Γ. Κιτσόπουλος (λογοτέχνης), Α. Εὐαγγελάτος (μουσικοσυνθέτης), Θ. Κωτσόπουλος (ήθοποιός), Π. Ρέγκος (ζωγράφος), Α. Καρύδης - Φούκς (όπερατέρ), Ι. Νικολόπουλος (κριτικός. Κυβ. έπιτροπος ο Χ. Μισαπλίδης, (διευθυντής Δήμου Θεσσαλονίκης). Γραμματεὺς ή Ξένη Δάμορη του υπουργείου Βορείου Ελλάδος.

Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ αποτελείται από τους Α Γαβριήλογλου (μέλος του Δ.Σ. της Δ.Ε.Θ.) ως, πρόεδρου, Γ. Τζαβέλλα (σκηνοθέτη), Δ. Βαρβιτσιώτη (λογοτέχνη), Έμμ. Ψιλλάκη (έπιχειρηματία κινηματογράφου) και Ν. Μπαζάκα (σκηνοθέτη - χορογράφου). Κυβερνητικός έπιτροπος ο Σ. Προφίλης του υπουργείου Βορείου Ελλάδος.

Στραγγαλισμοί...

Ο πραγματικός στραγγαλιστής της Βοστώνης που εξακολουθεί να βρίσκεται κλεισμένος σε ψυχιατρική κλινική υπέβαλε μήνυση κατά των παραγωγών της ταινίας του Φλέισερ «Ο στραγγαλιστής της Βοστώνης» ζητώντας ποσοστά επί των καθαρών

είσπραξεων. Στην αντίθετη περίπτωση, άπαίτησε την κατάσχεση της ταινίας.

Δέν είναι απολύτως βέβαιο, αλλά φαίνεται ότι υπήρξε κάποιος συμβιβασμός ανάμεσα στους παραγωγούς και τον ψυχοπαθή ο οποίος τάχει τετρακόσα και δέν βρίσκεται σε «πνευματικό μαρασμό» όπως θέλησε να μάς πεί ο Ρίτσαρντ Φλέισερ.

Μιά θέση για τὸ σέξ

Ο Ντέλμπερτ Μαν που τώρα γυρίζει στην 'Αγγλία τον «Δαυίδ Κόπερφελντ» του Ντίκενς, επιτίθεται κι αυτός με τη σειρά του κατά των νέων 'Αμερικανών σκηνοθετών, που πασχίζουν να ταραξουν τὸ τέλμα: «Πιστεύω πως υπάρχει κάποια θέση για τις ταινίες σέξ, που βλέπουμε τόσο συχνά σήμερα. 'Αλλά ο κόσμος δέν θέλει ψυχαγωγία που να βάζει έρωτήματα ή να προβληματίζει. Πάνω απ' όλα θέλει οικογενειακή ψυχαγωγία».

Πολύ σωστά! Γιατί, «οικογενειακή ψυχαγωγία» σημαίνει πως ο μπαμπάς, ή μαμά, τὸ παιδί, που πιασμένοι χέρι - χέρι πάν στο σινεμά τὰ κυριακάτικα απογεύματα, διπλασιάζουν και τριπλασιάζουν τις εισπράξεις.

Πάντως, ο κύριος Μαν δέ λέει τίποτα για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον προβληματισμό μέσω του σέξ...

Πρόοδος α-λά Ζανούκ

Θέλετε να μάθετε πως αντιλαμβάνονται την έννοια της προόδου, οί παραγωγοί του Χόλλυγουντ; Διαβάστε τὸ παρακάτω απόσπασμα από δηλώσεις του προέδρου της Φόξ Ντάρυλ Ζανούκ, δημοσιευμένες στο περιοδικό «Βαράϊτυ»: «Ο κινηματογράφος δέν ένηλικιώθηκε ακόμα. Όταν ή τρέλλα του μονότονου έρωτισμού κορέσει την αγορά, θα ξαναγυρίσουμε στη Βίβλο και στον άγνό ρομαντικό έ-

ρωτα και μια νέα έκδοση της Κλεοπάτρας θα είναι ευπρόσδεκτη».

Τη σχέση ανάμεσα στη Βίβλο, τον ρομαντικό Έρωτα και την Κλεοπάτρα, μόνο ο περιτυλιγμένος με δολλάρια έγκεφαλος του Ζάνουκ θα μπορούσε να την προσδιορίσει! Μ' άλλα λόγια, πρόοδος ιστορική και φούσκωμα του ήδη υπερχειλισμένου πορτοφολιού είναι έννοιες ταυτόσημες για τόν, κατά τα άλλα, αξιότιμο κύριο Ζάνουκ — κι όχι, βέβαια, μόνο για αυτόν...

Χέλλου Ντόλλαρς

Σφοδρά μάχη είχε ξεσπάσει ανάμεσα στη Φόξ και τον θεατρικό παραγωγό Νταίνθιντ Μέρρικ, σχετικά με το θέμα της κινηματογραφικής βερσιόν του μιούζικαλ «Χέλλου Ντόλλυ». Η Φόξ, είχε έτοιμη την ταινία, αλλά ο Μέρρικ, σύμφωνα με το αρχικό συμβόλαιο, δεν επέτρεπε την προβολή της πριν α-

πό τη λήξη της θεατρικής σταδιοδρομίας του έργου, που συνεχίζεται με αμείωτη επιτυχία από το 1964.

Η δέσμευση κολοσσιαίων κεφαλαίων — η ταινία στοίχισε 20.000.000 δολλάρια — πίεζε την Φόξ να προβάλει την ταινία το συντομότερο.

Ωστόσο, βρέθηκε κάποιος συμβιβασμός με την μεσολάβηση του πάντα θαυματουργού δολλαρίου: Η ταινία θα κυκλοφορήσει κατά το τέλος του 1969 και αν από κεί και πέρα, οι εισπράξεις της θεατρικής «Ντόλλυ» πέσουν κάτω από έναν προσυμφωνημένο αριθμό, τη διαφορά θα την καλύψει η Φόξ. Η παμπόνηρη Φόξ (που θα πει άλεπού) ελπίζει να κερδίσει το παιχνίδι, έστω και με λιγότερους πόντους...

Κινοοτομάτ

Έτσι βάφτησαν ένα σύστημα, που δίνει τη δυνατότητα στο κοινό να

παίζει ενεργητικό ρόλο στον καθορισμό της εξέλιξης της δράσης της ταινίας που βλέπει. Το «Κινοοτομάτ» άρχισε να λειτουργεί πριν λίγο καιρό στην Πράγα. Στην τσέχικη αυτή εφεύρεση που επιδείχτηκε για πρώτη φορά στη Διεθνή Έκθεση του Μόντρεαλ το 1967, η συμμετοχή του κοινού στη δράση γίνεται ως εξής: Στις κρίσιμες στιγμές της αφηγήσεως, ο μηχανικός προβολής σταματά απότομα την ταινία. Ο θεατής τότε πρέπει να πατήσει ένα από τα δύο κουμπιά που βρίσκονται μπροστά του. Με τον τρόπο αυτό αποφασίζει και «ψηφίζει» υπέρ του ενός ή του άλλου τρόπου, με τον οποίο πρέπει να εξελιχτεί η δράση. Σε μια σκηνή καυγά, π.χ., ο θεατής είναι αυτός που αποφασίζει για το ποιός απ' τους δυο αντιπάλους θα τις φάει!

Ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής αθροίζει αστραπιαία τα «ναι» και τα «όχι» όλων των θεατών που ψήφισαν... άβιαστα, και το αποτέλεσμα της «ψηφοφορίας», προβάλλεται σε μικρότερες οθόνες, που βρίσκονται δίπλα από την κεντρική μεγάλη, πάνω στην οποία μεταβιβάζεται, σε λίγο, η τροποποιημένη, σύμφωνα με τα γούστα της πλειοψηφίας, δράση.

Βέβαια, δεν είναι δυνατό να ισχυριστούμε ότι το σύστημα αυτό μεταβάλλει τον θεατή σε δημιουργό. Πρόκειται μάλλον για ένα ευχάριστο παιχνίδι, για ένα είδος οπτικού τέστ, το οποίο, ωστόσο, μπορεί να έχει ενδιαφέρουσες εφαρμογές σε ένα όρισμένο είδος ταινιών.

Ο Ροσσίφ στις Η.Π.Α.

Ο δημιουργός του «Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη» φρεντερικ Ροσσίφ βρίσκεται από καιρό στην Αμερική όπου ετοιμάζει ένα από τα πιο φιλόδοξα έργα του. Η ταινία αυτή που έχει τον τίτλο «Μια μουσική τραγωδία» ανακεφαλαιώνει την αμερικανι-

Η Μπ. Στράιζαντ στην επίμαχη «Ντόλλυ»



κή ιστορία από τον πρώτο μέχρι τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Με προσπάθεια από χολυγουντιανές ταινίες κι από ντοκυμανταίρ, που δένονται με την παρεμβολή φωτογραφιών, και χρησιμοποιώντας για μουσική υπόκρουση τραγουδάκια της εποχής, ο Ροσσίφ φιλοδοξεί να κάνει ένα μωσαϊκό του μεσοπολέμου, που να δίνει όχι μόνο μια ακριβή εικόνα της περιόδου εκείνης αλλά και να προδιαγράφει έμμεσα τις μελλοντικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις στις Η.Π.Α. "Ήδη έχει συγκεντρωθεί ένα κολοσσιαίο σέ ποσότητα υλικό και είναι έτοιμος ν' αρχίσει το μοντάζ.

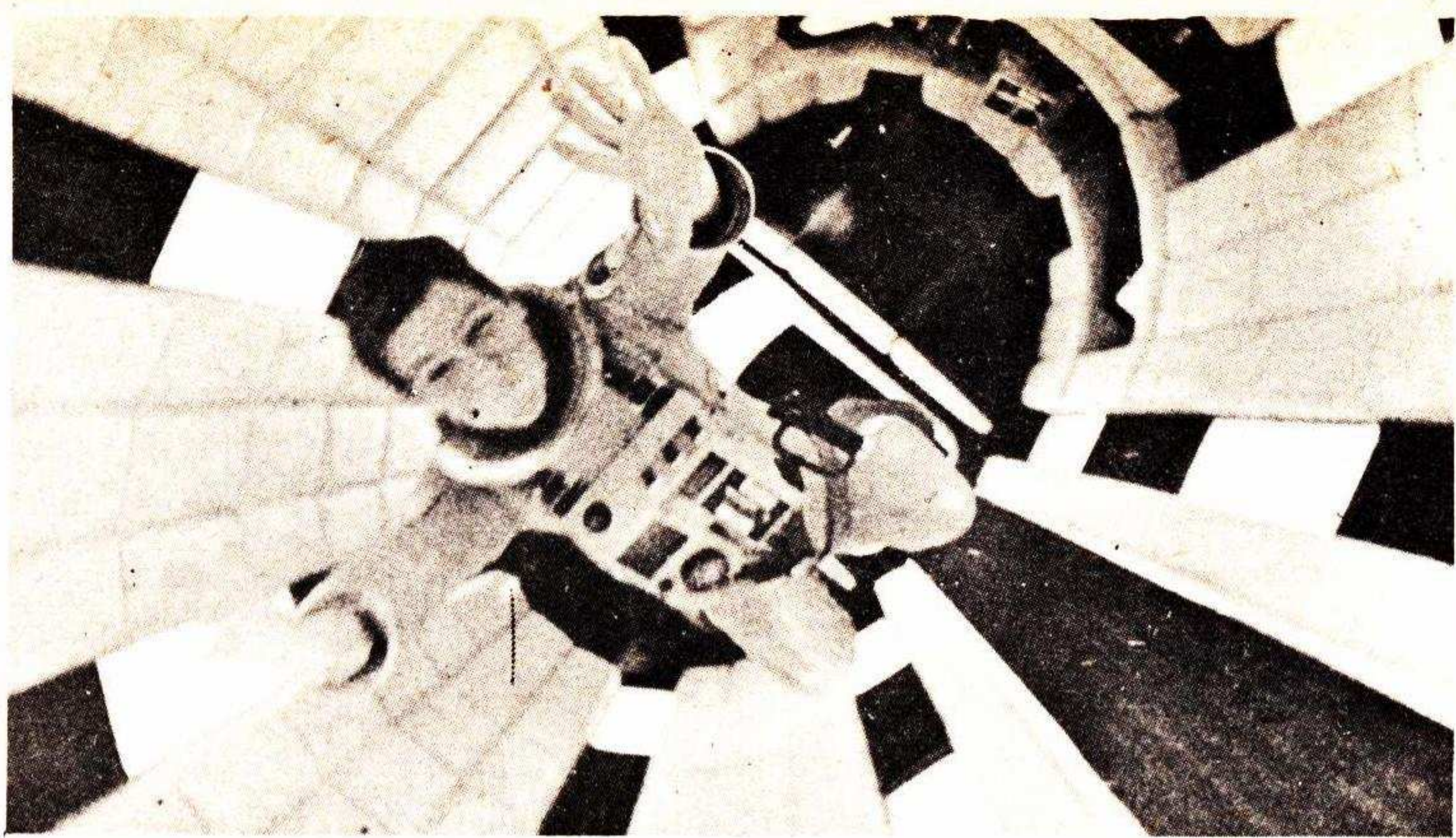
Μια νέα εταιρία

Ή αναγγελία μιās νέας εταιρίας της Φέρστ "Αρτιστς Προντάξιον Κορπορέσιον (ΦΑΠΚ) από τους Μπάρμπαρα Στράιζαντ, Πώλ Νιούμαν και Σίντνεϋ Πουατιέ, χαιρετίστηκε στην Αμερική σαν ή πιο σημαντική απόπειρα συνενώσεως δυνάμεων από την εποχή του σχηματισμού της Γιουνάιτεντ "Ατιστς από τον Τσάπλιν την Πίκφορντ και τον Φαίρμπανξ.

Σύμφωνα με δηλώσεις του διευθυντού της, βασικός στόχος της νέας εταιρίας είναι ή δυνατότητα ελεύθερης εκφράσεως των τριών ήθοποιών.

Ή εταιρία θα παράγει και θα εξασφαλίζει τη διανομή των ταινιών, στις οποίες θα πρωταγωνιστούν ή θα σκηνοθετούν — όσον αφορά τον Νιούμαν και τον Πουατιέ — τα μέλη της.

Ή Στράιζαντ βλέπει την υπόθεση αυτή σαν: «μια φυσική εξέλιξη, μια λογική πρόοδο. Το σημερινό κοινό έχει αυξημένες απαιτήσεις όσον αφορά την ποιότητα και θέλουμε κάθε μας ταινία να σέβεται αυτήν την απαίτηση και να τιμά όχι μόνο έμας αλλά κι ολόκληρο τον κινηματογράφο. Ή εταιρία μας θα καλύπτει τις ανάγκες του καθενός από μας χωριστά αλλά ταυτόχρονα



«Ή Ή Οδύσσεια του Διαστήματος» : Ή μόνη επιτυχία.

θα υπάρχει μια βάση ομαδικής συνεργασίας, στηριγμένη στον αμοιβαίο σεβασμό και την κατανόηση».

Ο Νιούμαν προσθέτει: «Σκοπός της εταιρίας, ανάμεσα στ' άλλα, δεν θα είναι αναγκαστικά ή κερδοσκοπία αλλά ή εκσυγχρονισμός των μεθόδων της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής — μεθόδων που έχουν ξεπεραστεί απελπιστικά. Το κινηματογραφικό κεφάλαιο δεν πρέπει να ανήκει στα μεγάλα αφεντικά αλλά στους ανθρώπους του κινηματογράφου — εκεί θα το τοποθετήσουμε».

Ο Πουατιέ παρατηρεί πώς: «ή κινηματογραφική βιομηχανία άρχισε να κινείται σ' έναν νέο χώρο στον οποίο είσαι, ή πρωτοπόρος ή ούραγός ή αφήνεσαι να παρασυρθείς απ' τη φορά των γεγονότων. Έμεις φιλοδοξούμε να τοποθετηθούμε στην πρωτοπορεία. Είμαστε πρόθυμοι να επενδύσουμε το χρόνο, τον κόπο και τα χρήματά μας όχι μόνο στις ατομικές μας προσπάθειες, οποιαδήποτε κι αν είναι ή αξία τους, αλλά σε μια βιώσιμη παραγωγική μονάδα, που μοναδικός της σκοπός θα είναι ή παραγωγή ταινιών με αξιώσεις. Αισθάνομαι έντονα πώς δημιουργούμε νέες ευκαιρίες, όχι μόνο για τους εαυτούς μας αλλά και για πολλά νέα και διαφορετικών ειδικοτήτων ταλέντα, (που σήμερα εί-

ναι σκόρπια σ' ολόκληρη τη χώρα), άσχετα από την εθνικότητά τους ή την μειονότητα στην οποία ανήκουν».

Ή Κρίση της Μέτρο

Χόλλυγουντ (Ή Ασοσιέιτεντ Πρές). — Ο κόσμος του κινηματογράφου πληροφορήθηκε τώρα τελευταία για τη σοβαρότητα της οικονομικής καταστάσεως της Μέτρο - Γκόλτουϊν - Μάγιερ. Ο πρίν λίγα χρόνια γίγαντας της βιομηχανίας του κινηματογράφου παρουσίασε έλλειμα 19 εκ. δολ. την κινηματογραφική περίοδο 1968 - 69 που έληξε στις 31 Αυγούστου.

Όπως φαίνεται, ή νέα διοίκηση της Μέτρο έχει επωμιστεί την ευθύνη να επαναφέρει την εταιρία στην προηγούμενη όμαλή της κατάσταση. Είναι φανερό, πώς ή όλη λειτουργία της εταιρίας πάει άσχημα, πράγμα που την έχει οδηγήσει σ' αυτό το αδιέξοδο.

Τί ακριβώς συνέβη ; Πώς μπορεί να χάσει μια κινηματογραφική εταιρία 19 εκατ. δολ. όταν πολλές από τις ταινίες της σημειώνουν δίχως προηγούμενο εισπρακτικό ρεκόρ ; Ή απάντηση βρίσκεται βαθιά μέσα στην ταραχώδη ιστορία της Μέτρο.

Ήπληξε εποχή, που το κοινό των ξαφνικών δοκιμαστικών προβολών έπεν-

φημοῦσε καὶ μόνο μετὴν ἐμφάνισιν τοῦ Λήου, τοῦ Λιονταριοῦ, σὴν ἀρχὴ τῆς προβολῆς, γιὰτὶ ἤξερε πὼς θάβλεπε μιὰ ταινία ποιότη-
τας. Αὐτὰ, τὴν ἐποχὴ πού τὰ οἰκονομικὰ τῶν στούντιο τοῦ Γκάλβερ Σίτυ τὰ χειριζόταν μετὴν ἐπιδεξιότητα ὁ "Ιρβινγκ Θάλμπεργκ μετὴν βοήθην τοῦς ὑπόλοιπους τομεῖς τὸν Λούις Μπ. Μάγιερ.

Μετὰ τὸ θάνατον τοῦ Θάλμπεργκ, τὸ 1936, ὁ Μάγιερ πῆρε στὰ χέρια του ὅλες τὶς ἐξουσίες. Ἐχτισε τὸν μεγαλύτερον «σταῦλον» ἠθοποιῶν σὴν ἱστορία τοῦ Χόλλυγουντ κι ἐνῶ οἱ ταινίες δὲν ἔφταναν σὲ ποιότητα ἐκεῖνες πού γύριζε ὁ Θάλμπεργκ ἡ ἐταιρεία ἄκμασε κατὰ τὴ διάρκειαν τοῦ πολέμου καὶ τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου, ὅσο καμιά ἄλλη. Οἱ κακουχίες πού ἐπληξαν τὴν βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου τὸ 1950, χτύπησαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὴν Μέτρο. Μέσα σὲ μιὰ ἀγορὰ πού κατάρρε οἰκονομικά, ἡ Μέτρο μεταβλήθηκε σὲ «προσαρραγμένη φάλαινα». Ὁ Μάγιερ ἐκθρονίστηκε, τὸ ἴδιον κι ὁ διάδοχός του Ντόρ Σάρυ. Ἡ ἐταιρεία πέρασε ἀπὸ μιὰ σειρά ἀλλαγῶν τῆς διοικήσεως πού καμιά δὲ βελτίωσε τὴν κατάστασίν της.

Ἐνας ἀνεξάρτητος κινηματογραφιστὴς ἀνάλυσε τὸ πρόβλημα τῆς ἐταιρείας ὡς ἑξῆς: «Ἡ Μέτρο ἀντιδρούσε πάντα σ' ὅτι τὸ καινούργιον τὸ στούντιο ἄργησε νὰ καταλάβει πὼς ὁ ὁμιλῶν κιν)φος δὲν ἦταν ἐφήμερος νεωτερισμός. Ὁ Μάγιερ ἀρνήθηκε νὰ ἀσχοληθεῖ μετὴν τηλεόραση. Ἡ Μέτρο ἔχασε ὅλους τοὺς στάρ της γιὰτὶ δὲν θέλησε νὰ τοὺς παραχωρήσει ποσοστὰ ἐπὶ τῶν κερδῶν, τὴ στιγμὴ πού τὰ περισσότερα ἄλλα στούντιο τὸ ἔκαναν· ἀκόμα κι ἡ πιὸ πρόσφατη διοίκησή της, ἄργησε νὰ υἱοθετήσῃ τὴν ἀρχὴ τῆς συμμετοχῆς στὰ κέρδη πού θὰ προσέλκυε τὰ μεγάλα ὀνόματα: Ἐτσι, οἱ καλλίτεροι κινηματογραφιστὲς πῆγαν ἄλλοῦ...».

Ἐνας ἄλλος κινηματογραφικὸς παρατηρητὴς σχολιάζει: «Τὸ πραγματικὸ κατρακύλισμα τῆς Μέ-

τρο σημειώθηκε, ὅταν ὅλες οἱ ἐξουσίες παραδόθηκαν στοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντες τῆς Νέας Ὑόρκης. Κανεὶς πιά σὲ στούντιο δὲν εἶχε τὴ δύναμιν νὰ παίρνει ἀποφάσεις κι ἡ ἔλλειψιν ἀποφασιστικότητος ἔκανε σχεδὸν ἀδύνατον τὴ σύναψιν συμφωνιῶν».

Ἀποτέλεσμα: Τὸ μεγαλύτερον στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ μεταμορφώθηκε σὲ μιὰ ἀπέραντη κενὴ ἔκτασιν, ὅπου τὰ 30 τεράστια πλατῶ παραμένουν ἄδεια τὸν περισσότερο καιρό. Τὸ τμήμα τῆς τηλεόρασεως, πού πρὶν εὐημεροῦσε μετὴν «Δρ. Κίντλαιρ», τὸν «Ἀνθρωπο ἀπὸ τὴν Α.Ν.Κ.Λ.» καὶ ἄλλες σειρές, κόντεψε νὰ διαλυθεῖ. Ἀκόμα καὶ τὸ τμήμα δίσκων ἄρχισε νὰ παρουσιάζει ἑλλειμμα παρὰ τὴν εὐημεροῦσα μουσικὴ ἀγορὰ.

Ἡ μεγαλύτερη ζημιὰ προῆλθε ἀπὸ τὰ ἔσοδα τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες ἐπιτυχίες, ὅπως τὸ «Μπλόου Ἀπ» καὶ τὸ «Οἱ Δώδεκα ἦσαν καθάρματα», καθὼς κι ἐπαναλήψεις παλαιότερων καὶ δοκιμασμένων ἐπιτυχιῶν («Ὅσα παίρνει ὁ Ἀνεμος»), οἱ ταινίες τῆς Μέτρο δὲ βρῆκαν τὸ στόχον τους. Οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς ἦταν γυρισμένες σὴν Εὐρώπῃ, μετὴν

λάχιστη ἀπήχηση σὲ Ἀμερικάνικον κοινὸν (ἡ «Συνάντησιν»), ἐμπορικὰ κατασκευάσματα («Εἰσβολὴ ἀπὸ ἄγνωστο πλανήτη»), ἡ τετριμμένες ταινίες συνταγῆς ὅπως αὐτὲς τοῦ Ἑλβίς Πρίσλεϋ.

Ἐχοντας ἀπολαύσει παλαιότερες ἐπιτυχίες μετὴν «ροουντσόους» — ταινίες 3ωρης διάρκειας, πού παίζονται σὲ εἰδικὲς αἰθουσες μετὴν ἀριθμημένες θέσεις — σὰν τὸν «Μπέν Χούρ», οἱ νέες τῆς ὑπερπαραγωγῆς εἶχαν ἀπογοητευτικὸν ἀποτέλεσμα (Μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀγριεμένο πλῆθος, ὅπου τολμοῦν οἱ ἀετοί, τὰ παπούτσια τοῦ ψαῖ, Μυστικὴ Βάση Ζέμπρα). Ἀκόμα κι ἡ ἐπιτυχία «2001 ἡ Ὀδύσσειαν τοῦ Διαστήματος», ἄργησε νὰ ἀποφέρει κέρδη, λόγω τοῦ τεράστιου κόστους της.

Ἀπομένει νὰ δοῦμε, ἂν ἡ νέα διοίκησιν τῆς Μέτρο («Ἐντγκαρ Μπρόνφραμ πρόεδρος τοῦ συμβουλίου, Λούις Φ. Πόλκ διευθυντὴς, Χέρμπερτ Φ. Σόλοου ἐπικεφαλὴς τῶν στούντιο), θὰ βρεῖ μιὰ διέξοδον ἀπὸ τὴν τωρινὴν ἀπογοητευτικὴν κατάσταση.

Τὰ Γραφεῖα τοῦ Περιοδικοῦ μας εἶναι ἀνοικτὰ κάθε μέραν ἀπὸ 6 - 8 μ.μ.

«Ἀντίον κ. Τσίπς»

Ἡ Μέτρο πιστεύει πάντα στὰ φιλμ μαμούθ.





Ίάκωβου Καμπανέλλη

ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

ΜΕΡΟΣ Α'
ΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ

Μόλις τέλειωσε ο τελευταίος πόλεμος, οι ιταλοί κινηματογραφιστές — με τον Ροσσελίνι πρώτο — με την κινηματογραφική τους μηχανή στο χέρι, βγήκαν έξω στους δρόμους, στις πλατείες, στα χωριά, στις πόλεις, στη χώρα και είδαν τί είχε κάμει ο πόλεμος και τί ετοίμαζε ή τραυματισμένη ειρήνη που τον διαδέχθηκε.

Προϋπήρχε βέβαια μια πείρα τεχνική και μια γνώση του κινηματογράφου. Προϋπήρχε και μια παράδοση αλλά στην εξέλιξή της είχε εκφυλιστεί από τη φασιστική αντίληψη για την τέχνη. Και τα δυο αυτά προηγούμενα, πείρα και παράδοση — έστω και ακρωτηριασμένα — αποτελούσαν μια αφετηρία για τους ιταλούς κινηματογραφιστές. Μά εκείνο που ήταν η κύρια δύναμη και που χωρίς αυτήν δε θα γινόταν τίποτα, ήταν ο προβληματισμός αυτών των ανθρώπων. Ή ανάγκη να δουν τί είχε συμβεί και τί πρόκειται να γίνει. Οί ταινίες τους ήταν ένας απολογισμός και μια ειδοποίηση. Μια έξομολόγηση και μια απόφαση. Ή πνευματική παράδοση του σύγχρονου ιταλικού κινηματογράφου έχει τη ρίζα της στην τραγωδία του τελευταίου πολέμου. Σε μια τραγωδία που ο ιταλικός κινηματογράφος δεν την καπηλεύτηκε. Αντίθετα μάλιστα την έκαμε χώρο αυτοκριτικής που μόνο λαοί με υπέρτατο πνευματικό θάρρος επιχειρούν.

Την ίδια τραγωδία ζήσαμε κι εμείς. Κι όμως για μας δεν αποτελεί αρχή καμμιās σύγχρονης πνευματικής παράδοσης.

Γιατί πήγα τόσο μακριά ; Και γιατί πήρα για παράδειγμα τους ιταλούς ; Πρώτον, νομίζω πώς όταν ένα κοσμογονικό γεγονός—όπως ο τελευταίος πόλεμος—περνάει από ένα τόπο χωρίς ν' αφήνει καμμιά διαθήκη στην πνευματική του ζωή, τότε αυτός ο τόπος θα πληρώσει γι' αυτό. Και δεύτερον, πήρα σαν παράδειγμα τους ιταλούς γιατί οί συνθήκες, οικονομικές και άλλες μέσα στις όποιες δημιουργήσαν και θαυματούργησαν με τον νεορεαλιστικό τους κινηματογράφο ήταν απλώς λίγο καλύτερες απ' ότι έδω.

Σκέφτομαι λοιπόν πώς τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει σήμερα ελληνικός κινηματογράφος είναι γιατί στα 1945 — 55 χάσαμε τὸ λεωφορεῖο. Καὶ τὸ ὅτι οἱ 95 στίς 100 ἑλληνικὲς ταινίες δὲν φιλοδοξοῦν νὰ «ποῦν» ἀπολύτως τίποτα εἶναι γιατί ἡ παράδοση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἶναι τὸ μελό, ἡ φαρσοκωμωδία, ἡ ψευτιά, ἡ φτήνεια, καὶ αὐτὴ ἀκόμα ἡ χυδαιότητα.

Ὁ προβληματισμός ἔχει συνέχεια, δομὴ, πορεία. "Ἄν δὲν ἔχει ἀρχή, πὼς θάχει «γίνεσθαι» καὶ ἐξέλιξη ; Ἀλλὰ μαζί με τὴν ἀπώλεια τῆς κοινῆς ἀρχῆς καὶ τῆς καλῆς ἐξέλιξης εἶναι καὶ κάτι ἄλλο πὺ δὲν ἔχει ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος. Δὲν ἔχει ἑλληνικότητα, πράγμα πολὺ φυσικὸ, ἀφοῦ ἑλληνικότητα εἶναι αὐτὴ τὴν περίπτωση σημαίνει τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ τόπου μας. Πιθανὸν μερικοὶ παραγωγοὶ νὰ ζοῦν στὴν σκοτεινὴ πλάνη ὅτι μιὰ καὶ κινηματογραφοῦμε σὲ ἑλληνικὰ τοπία, ἢ ντύνουμε τοὺς ἡθοποιούς με φουστανέλλες ἢ γυρίζουμε ἱστορικὰ θέματα, αὐτομάτως οἱ ταινίες ἔχουν ἑλληνικότητα. Τὰ ράσα δὲν κάνουν τὸν παπὰ. Καὶ τὰ ἱστορικὰ θέματα ἂν δὲ λένε κάτι, με ζωντανὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ μας ἀξία, δὲν εἶναι κινηματογράφος. Εἶναι εἰκονογραφημένη ἱστορία ἢ εἰκονογραφημένο δελτίο πληροφοριῶν.

Νὰ ἴσως ὁ λόγος πὺ μερικοὶ ἀπ' τοὺς πιὸ καλοὺς νέους σκηνοθέτες μας πὺ τυχαίνει νὰ γράφουν οἱ ἴδιοι ἢ νὰ διαλέξουν ἓνα σε-



Ἡ Νίκη Τριανταφυλλίδη κι ὁ Γιώργος Τζώρτζης στὸ «Κανόνι καὶ τ' Ἀηδόνη»

νάριο «ἀλλιώτικο» κατηγοροῦνται ἀπ' τὶς «πολυθρόνες» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου γιὰ ξενόπληκτοι. Τί πιὸ φυσικό ἀπ' τὸ νὰ σκέφτονται διαφορετικά, καὶ νὰ θέλουν νὰ κάνουν κάτι ἀλλιώτικο ἀπὸ τὴ λαχανόσουπα τοῦ μελὸ καὶ τῆς φαρσοκωμῆδας ;

Εἶναι δυστυχῶς ἐξ ἴσου φυσικό, αὐτὸ ποὺ θέλουν νὰ κάμουν δῆθεν «ξενόπληκτοι», ὄχι μόνο νὰ φαίνεται ἀλλὰ καὶ νὰ εἶναι κάτι ξαφνικό, κάτι ἀποσπασματικό, κάτι ξένο. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ δρᾶμα τους. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἔχουν τὶς ἴδιες εὐαισθησίες καὶ προβληματισμούς, ποὺ ἔχουν οἱ συνομήλικοι ἀδελφοί τους στὶς προηγμένες κινηματογραφικὰ χῶρες. Ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη, αὐτὲς οἱ εὐαισθησίες καὶ οἱ προβληματισμοί, σὲ ποιά κατάσταση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου νὰ βροῦν τὴ θέση τους ; Ἔτσι οἱ νέοι σκηνοθέτες καὶ εἰδικὰ οἱ ταλαντούχοι εἶναι καταδικασμένοι ἢ νὰ ἀφανιστοῦν ἢ νὰ ὑποκύψουν στὸν λίαν ἐπιεικῶς χαρακτηριζόμενο ἐμπορικὸ κινηματογράφο.

Γίνονται βέβαια καὶ μεμονωμένες προσπάθειες. Κάποιος ἢ κάποιοι ἀποφασίζουν ξαφνικά καὶ κάνουν μία ταινία ποιότητας. (Τὸ πιὸ σωστὸ θὰ ἦταν αὐτὲς τὶς προσπάθειες ἀντὶ ταινίες ποιότητας νὰ τὶς ποῦμε διαμαρτυρίες, ἐκρήξεις, αὐτοκτονίες καὶ ἄλλα παρόμοια). Κατὰ καιροὺς συμβαίνει καὶ τὸ περίεργο νὰ χρηματοδοτεῖται ἡ τέτοια προσπάθεια ἀπὸ «ἐμπορα» παραγωγό. Ἡ ταινία ποιότητας—κατὰ κανόνα — παρὰ τὴν ἀπεριόριστη βοήθεια τῆς

κριτικῆς δὲν δουλεύει. Ἄν ὑπάρχει στὴ μέση «ἐμπορας - παραγωγὸς» καὶ γερὸ γραφεῖο ἐκμεταλλεύσεως γίνεται οἰκονομικὴ ἀποτυχία. Ἄν δὲν ὑπάρχουν αὐτὰ τὰ στηρίγματα, τραβοῦν τὸν ἀνεξάρτητο μικροπαραγωγὸ στὴν πλήρη καταστροφή. Τὸ κακὸ ὅμως καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις δὲ σταματᾷ ἐκεῖ. Σημαίνει ταυτόχρονα καὶ τὸν ἀφανισμό τῆς συνέχειας, δηλαδή τὸν ἀφανισμό ἄλλων δυὸ ἢ τριῶν ταινιῶν ποιότητας. Ἄν ἀναλογιστοῦμε πὼς αὐτὴ ἦταν ὡς τώρα ἡ μοῖρα τῶν φιλόδοξων μικροπαραγωγῶν καὶ τῶν ταινιῶν τους κι ἂν προσθέσουμε καὶ τὴν ἀπώλεια τῆς συνέχειας, θάχουμε μιὰ ξεκάθαρη εἰκόνα τοῦ τί σημαίνει ὁ καταποντισμὸς κάθε ταινίας ποιότητας ξεχωριστά. Ἐπὶ πλέον ὁ σκηνοθέτης τῆς ἐμπορικῆς ἀποτυχίας στιγματίζεται, ἀποκτᾷ φάκελλο ἀποτυχιῶν. Κι ὅπως ἔχω ξαναπεῖ, μιὰ καλὴ ταινία γιὰ ἓνα νέο σκηνοθέτη εἶναι κάτι σὰν τὸ προπατορικὸ ἀμάρτημα. Τὸν καταδιώκει ἐπ' ἀόριστον.

Στὶς τέτοιες περιπτώσεις ἀποτυχίας οἱ ἐμποροὶ στρογγυλοκάθονται στὴν πολυθρόνα τους καὶ συλλογιοῦνται ἱκανοποιημένοι... «νὰ ὀρίστε ἐσεῖς, ποὺ φωνάζετε ! Οἱ καλὲς ταινίες δὲ δουλεύουν !». Πράγματι δὲ δουλεύουν. Γιατὶ ἓνα μέρος τοῦ κοινοῦ ἀκούει ἑλληνικὴ ταινία καὶ φεύγει καὶ τὸ ὑπόλοιπο μέρος θέλει τὴν ἑλληνικὴ ταινία μόνο στὸ ἐπίπεδο τῆς μελοδραματικῆς καὶ μπαλαφάρικης κακογουστιᾶς ποὺ τὸ συνήθισαν.

Ἡ ἐξοδος ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ δημιουργή-

σουν οί μεμονωμένες καλές προσπάθειες σταματούν σ' ένα τοίχο. 'Ο δρόμος είναι κλειστός. 'Αλλά αυτό βαρύνει αποκλειστικά τούς έμπορικούς παραγωγούς και ειδικά εκείνους που από την αρχή, δηλαδή άμέσως μετά τόν πόλεμο, όδήγησαν τόν ελληνικό κινηματογράφο εκεί που βρίσκεται σήμερα. Οί νέοι άνθρωποι του κινηματογράφου είναι τὰ θύματά τους. Καί τὸ ὅτι οί πνευματικές ικανότητες τῶν νέων δέν ἔχουν δυνατότητα δημιουργικῆς ἐπιβίωσης δέν είναι μικρὴ εὐθύνη. Στὴν οὐσία, τὸ κακὸ «παρελθόν» τοῦ ελληνικοῦ κινηματογράφου, πὺ ἀπλῶς καί μόνο τεχνικὰ ἐξοπλισμένο παριστάνει τὸ «παρόν», ἀποκεφαλίζει κάθε ἀπόπειρα γιὰ ἐξέλιξη.

Σημείωσα πιὸ πάνω, ὅτι κατὰ καιροὺς, στὴν προσπάθεια γιὰ μιὰ καλὴ ταινία χρηματοδότης συμβαίνει νὰ εἶναι κι ἓνας «ἐμπορας παραγωγός». Πότε γιὰτι τυχαίνει νάχει κάποιες φιλοδοξίες, πότε γιὰτι φωτίζεται ξαφνικὰ καί σκέφτεται πὺς ἡ καλλίτερη ταινία πρέπει νὰ σημαίνει καλλίτερη ἀγορά, διεθνῇ ἀγορά. Καί ὑπάρχουν περιπτώσεις, ἔστω καί λίγες, ὅπου κατακτήθηκε ἡ διεθνῆς ἀγορά, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὑπῆρχε ἡ οικονομικὴ δυνατότητα νὰ πᾶει ἡ ταινία σὲ κάποιο φεστιβάλ, νὰ τὴ δοῦν οἱ ξένοι. Κι ὅμως κι αὐτὰ τὰ αἰσιόδοξα περιστατικὰ μείνανε μεμονωμένες ἐπιτυχίες χωρὶς συνέχεια. Οἱ παραγωγοί μας δηλαδή ἀποδείχτηκαν καί κακοὶ ἔμποροι.

Ἐπειδὴ ὅλοι σχεδὸν ὅσοι μιλάμε ἢ γράφουμε γιὰ τὴν κακὴ ποιότητα τοῦ ελληνικοῦ κινηματογράφου θεωροῦμε ὑπεύθυνους τούς παραγωγούς, θὰ μπορούσε κάποιος τρίτος νὰ σκεφτῇ ὅτι εἴμαστε ἄδικοι. Λυπᾶμαι ἀλλὰ δέν τὸ νομίζω.

Ἡ καλὴ τους διάθεση γιὰ ἓνα καλλίτερο ελληνικὸ κινηματογράφο δέν ἔχει ἐκδηλωθεῖ

οὔτε καν μ' ἓνα βραβεῖο. "Ἐνα βραβεῖο γιὰ ταινίες — ἄς ποῦμε — μικροῦ μήκους νέων σκηνοθετῶν πὺ θὰ βοηθοῦσε στὴν ἀσκήσῃ τους σὲ μιὰν ἄλλη μικρὴ ταινία ὡς πὺ νερθῇ ἡ ὥρα γιὰ τὴ μεγάλη. Τί σημαίνει ἓνα ποσὸν 100.000 — 200.000 τὸ χρόνο ἀπ' ὅλους τούς παραγωγούς μαζί ;

"Ἡ ἀκόμη δὲ θὰ μπορούσαν οἱ «ἄστεγες» ταινίες μικροῦ μήκους νὰ υἱοθετοῦνται ἀπ' τούς παραγωγούς καί νὰ παίζονται μαζί μὲ τίς δικές τους ταινίες στίς 100% ἐξασφαλισμένες προβολές τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν ;

Κι οἱ χειρονομίες αὐτές ἄς μὴ γίνουν ἀπὸ συναίσθηση εὐθύνης πρὸς τὴν νέα γενιὰ τῶν σκηνοθετῶν !

"Ἄς γίνουν ἀπὸ καθαρὰ συμφεροντολογικὴ ἀποψη. Ἡ ελληνικὴ κινηματογραφικὴ ἀγορὰ θὰ περάση κρίση μεγάλη. Οἱ καθημερινοὶ — τώρα — μισὸ ἑκατομμῦριο θεατὲς τῆς τηλεόρασης σύντομα θὰ τριπλασιαστοῦν ! 'Ολόκληρο Χόλλυγουντ κλονίστηκε ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῆς τηλεόρασης ! Πιστεύουν οἱ παραγωγοὶ πὺς θὰ περάσουν τὴν ἴδια κρίση πιὸ εὐκολα ;

"Ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ κινηθοῦν γιὰ νὰ ἐπεκτείνουν τὴν ἀγορὰ τῶν ταινιῶν τους. "Ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ καταφύγουν στίς δυνάμεις ἐκείνες πὺς μπορούν νὰ φτιάξουν μιὰ ταινία πὺ νὰ σταθῇ ἔξω. Ἡ ἀρχὴ ὅμως πρέπει νὰ γίνη ἔδω. Ταινίες γιὰ ἔξω δέν φτιάχνονται μὲ τὴν πρώτη. "Ἄν δέν δραστηριοποιηθοῦν τὸ γρηγορώτερο οἱ νέες δυνάμεις — οἱ μόνες πὺς μπορούν νὰ ἀξιοποιοῦν κατὰ τὴν δική τους ἐποχὴ — τότε ὄχι μόνο μιὰ ἀκόμη γενιὰ πνευματικῶν δυνάμεων θ' ἀχρηστευθῇ ἀλλὰ ὁ ελληνικὸς κινηματογράφος γενικὰ θὰ χάσῃ στὸ μέλλον πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅσα ἔχασε στὸ παρελθόν.

ΣΤΟ Β' ΜΕΡΟΣ : ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

«Τὸ Κανόνι καὶ τ' Ἀηδόνι».



Βασίλη Ραφανλίδη

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Χολλυγουντιανός και αμερικανικός κινηματογράφος είναι έννοιες σχεδόν ταυτόσημες. Όστόσο, πριν διαμορφωθεί το Χόλλυγουντ στο σημερινό κολοσσιαίο έργοτάξιο κατασκευής κονσερβαρισμένου θεάματος, πριν απ' την εγκατάσταση εκεί της πρώτης κινηματογραφικής εταιρίας το 1911, πριν οι μπράβοι των μεγάλων προχολλυγουντιανών εταιριών — και κυρίως του τράστ «Έντισον - Μπάιονγκραφ» — υποχρεώσουν τους ανεξάρτητους μικροπαραγωγούς να ζητήσουν καταφύγιο στον γραφικό καλλιφορνιακό Πουρναρότοπο — αυτό σημαίνει το τοπωνύμιο Χόλλυγουντ — πριν εξαρτηθούν πλήρως απ' την Γουώλτ Στρήτ αυτοί οι ανεξάρτητοι, ο αμερικανικός κινηματογράφος είχε την έδρα του στη Νέα Υόρκη, το Σικάγο και τα άλλα μεγάλα αστικά κέντρα. Είναι η κοχλάζουσα περίοδος των πριμιτίφ.

Λίγα πολύ παντού σ' όλη τη χώρα, απ' τα δυο τελευταία χρόνια του περασμένου αιώνα και μετά, γραφικοί τυχοδιώκτες αρχίζουν να δημιουργούν ένα πλέγμα πρωτόγονων κινηματογραφικών βιοτεχνιών, που δεν έχουν άλλο στόχο εκτός από κείνον του εύκολου πλουτισμού.

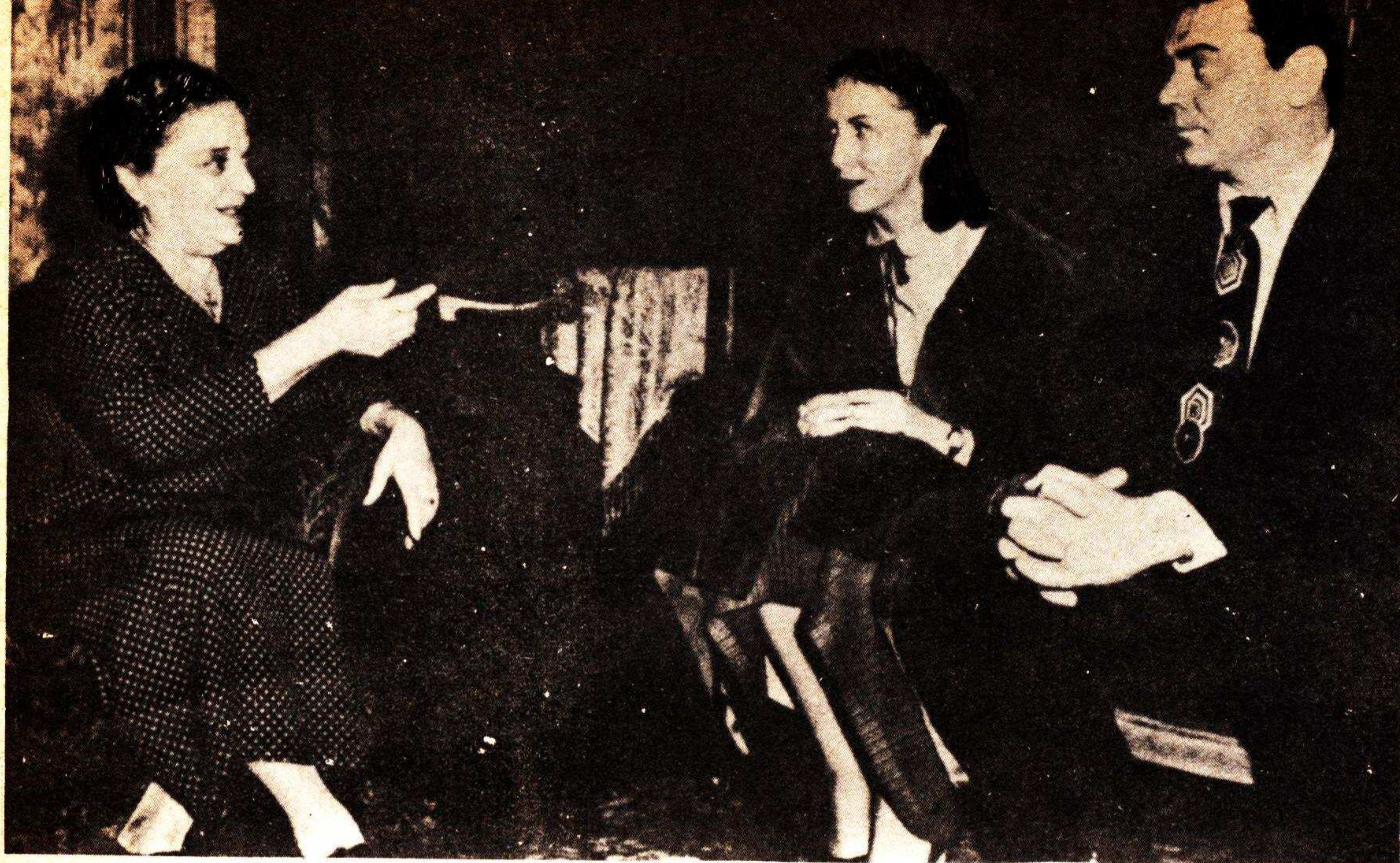
Αυτό το κοσμογονικό χάος αρχίζει σιγά - σιγά να κρυσταλλοποιείται και παράλληλα με τη σύμπτυξη των πρώτων υπολογίσιμων εταιριών, οι Άμερικανοί πιονέροι του κινηματογράφου παίρνουν σύντομα μια απ' τις πρώτες θέσεις στη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία. Ο Πόρτερ γυρίζει την πρώτη του ταινία το 1902, ο Αϊνς το 1906, ο Γκρίφφιθ το 1908, ο Μάκ Σέννερ το 1912. Είναι απ' τους πρώτους που υποχρεώνουν τους αισθητικούς να προσέξουν την καινούργια τέχνη, που σε λίγα χρόνια θ' ανατρέψει άρδην τις αντιλήψεις τους για τη λειτουργία και τη σκοπιμότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι Ευρωπαίοι πρωτοπόροι της ίδιας περιόδου βρίσκονται κάτω απ'

την κηδεμονία του θεάτρου κι όσοι κατάφεραν ν' απαλλαγούν απ' αυτήν, σχεδόν ντρέπονται να ομολογήσουν ότι ανακάλυψαν μια καινούργια γλώσσα με άπειρες δυνατότητες. Αντίθετα, οι Άμερικανοί που δεν έχουν να σεβαστούν καμιά «πνευματική κληρονομιά» και δεν βαρύνονται με κανένα «πολιτιστικό πλέγμα», βλέπουν απ' την αρχή στον κινηματογράφο, το μέσο που τους έλειπε για την δημιουργία μιας κουλτούρας καθαρά αμερικάνικης. Ο Πόρτερ πρώτος ανακαλύπτει έμπειρικά μερικές απ' τις βασικότερες έννοιες της κινηματογραφικής αισθητικής: το κόψιμο της αφηγηματικής συνέχειας σε πλάνα, τη διαφοροποίηση των γωνιών λήψεως για την υποβολή διαφορετικών συναισθημάτων, τη δυνατότητα για έκφραση μέσω του μοντάζ.

Βέβαια, οι Άμερικανοί ήταν και εξακολουθούν να είναι φανατικά προσκολλημένοι στον έμπειρισμό τους και η πρωτοπορία δικαιώθηκε αισθητικά στην Ευρώπη. Η θεωρητική όμως επιβεβαίωση δε μειώνει σε τίποτα την αξία της έμπειρικής προσφοράς των Άμερικανών πρωτοπόρων, που ψέλλισαν θαρραλέα τις πρώτες λέξεις της καινούργιας γλώσσας. (Ο Αϊζενστάϊν αναγνωρίζει για δάσκαλό του τον Γκρίφφιθ και μελετάει προσεχτικά το έργο του για να κωδικοποιήσει τους κανόνες συνθέσεως των ιδεογραμμάτων του).

Σ' αυτή την ήρωική περίοδο και μέχρι την ίδρυση του Χόλλυγουντ, ο καθένας που αρπάζει μια κάμερα και προσπαθεί ν' ανακαλύψει τον κόσμο μέσα απ' το βιζέρ της, είναι, κατά κάποιο τρόπο,, πρωτοπόρος. Κι αν καταφέρει ν' αποτυπώσει στην έμουλσιόν της σελιλούντ κάτι περισσότερο ουσιαστικό από ένα ακατέργαστο κομμάτι ζωής, δεν είναι απλά πρωτοπόρος αλλά και δημιουργός.

Το Χόλλυγουντ, όμως, αντιστρέφει τους κανόνες του πρωτόγονου απλού παιχνιδιού με



«Μάρτυ»: 'Επιβεβαίωση τῆς δυνατότητας δημιουργίας 'Αμερικάνικου κινηματογράφου ἐκτὸς Χόλλυγουντ.

τὴν κάμερα, καὶ ἐπιβάλλει ἐκείνους τῆς οἰκονομίας. Πράγμα πὺ σημαίνει, ὅτι τὰ πάντα μποροῦν νὰ διαστρεβλωθοῦν, ἀρκεῖ νὰ γίνουν περισσότερο ἐμπορεύσιμα. Ἡ ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμμα, τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ φανταστικὸ, τὸ ἐντιμὸ καὶ τὸ ἀνέντιμο, τὰ πάντα ρίχνονται «χύμα» στὴ χοάνη τοῦ ἀλαντοποιείου πὺ ὀνομάζεται Χόλλυγουντ. Ἡ συνταγὴ τοῦ «λίγο ἀπ' ὅλα καὶ σὲ εὐπεπτες δόσεις» — σὰν τὴν τροφὴ πὺ συνιστοῦν οἱ παιδίατροι — θὰ εἶναι πάντα σωστή, ὅσο τὸ πλατὺ κοινὸ κρατιέται μόνιμα καὶ σκόπιμα στὸ στάδιο τοῦ πνευματικοῦ ὑποσιτισμοῦ. Παρόλα αὐτὰ — καὶ ἴσως ἐξαιτίας ὅλων αὐτῶν — τὸ Χόλλυγουντ ἀπλοποιεῖ συνεχῶς καὶ περισσότερο τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα καὶ κρατᾷ ἀπ' αὐτὴν, ὅτι πῶς σημαντικὸ, γιὰ τὴν ἔκφραση οὐσιαστικῶν καταστάσεων. Ὅμως, παράλληλα μ' αὐτὸν τὸν ἐκφραστικὸ ἀσκητισμὸ, πὺ ἀποτελεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα τὴ βασικὴ προσφορὰ τοῦ Χόλλυγουντ στὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου, φτωχαίνει τὸ περιεχόμενον μὲ τὴν ἀπόξεση καθὲ προβληματισμοῦ, πὺ θὰ ξεπερνοῦσε τὸν στατιστικὸ μέσο ὅρο τῆς δεκτικότητος τοῦ κοινοῦ καὶ θὰ ἀποπροσανατόλιζε τὴ σκέψη τοῦ κοπαδιοῦ. Οἱ ἐξαιρέσεις τῶν μεγάλων δημιουργῶν, πὺ, παρ' ὅλ' αὐτὰ, κατορθώνουν νὰ ἐπιβάλουν τὴν προσωπικότητά τους στὸν παραγωγό, ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώνουν τὸν κανόνα.

Μέχρι τὸ 1958 περίπου, ἡ οἰκονομικὴ καὶ ἰδεολογικὴ αὐτοκρατορία τοῦ Χόλλυγουντ εἶναι πανίσχυρη, παρόλες τὶς ρωγμὲς πὺ ἀρχίζουν νὰ φαίνονται στὸ παλινὸ οἰκοδόμημα. Ἐλάχιστοι εἶναι οἱ δονκιῶτες, πὺ τολμοῦν ν' ἀναμετρηθοῦν μὲ τὸν τερατόμορφο γίγαντα. Ὅστόσο, ἀπ' τὴν δεκαετία τοῦ 1920 κιόλας, δηλαδὴ ἀπ' τὴν περίοδο πὺ τὸ Χόλλυγουντ ἀρ-

χιζε νὰ ξαπλῶνει τὴν κυριαρχία του στὸν κόμο ὀλόκληρο, ὁ Χὰνς Ρίχτερ προσπαθεῖ νὰ γαργαλήσει τὸ δράκο. Ὅμως, κανεὶς δὲν παίρνει καὶ πολὺ στὰ σοβαρὰ τὶς πειραματικὲς του ταινίες. Κανεὶς δὲ μιλάει γι' αὐτὸν τὸν πρῶτο ἀρνητὴ τοῦ παγιωμένου συστήματος παραγωγῆς τοῦ Χόλλυγουντ, τὸ ὁποῖο, ἐν τούτοις, ὑφίσταται κάποιον κλονισμό ἀπ' τὴν οἰκονομικὴ κρίση τοῦ 1929 — κι ὅχι ἀπ' τὸν ρομαντικὸ κατὰ μόναν ἐπαναστάτη Ρίχτερ.

Τὸ Νιὺ Ντὴλ καὶ οἱ κοινωνικοοικονομικὲς ἀνακατατάξεις πὺ φέρνει, δημιουργεῖ πρόσφορο κλίμα γιὰ ἓναν προβληματισμένον καὶ κοινωνικὰ προσανατολισμένον, ἐκτὸς Χόλλυγουντ κινηματογράφο.

Ἔτσι, τὸ 1934 ὁ Πῶλ Στράντ ιδρύει στὴ Νέα Ὑόρκη ἓναν συνεταιρισμὸ — πὺ δὲν εἶναι μόνον οἰκονομικὸς — τὸ «Φρόντιερ Φίλμ». Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ὁργανωμένη προσπάθεια στὸν τομέα τῆς δημιουργίας ἑνὸς ανεξάρτητου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Λέο Χάρβιτς κι ὁ Λόρεντς, μαζί μὲ τὸν ἱδρυτὴ τῆς κοπερατίδας, ἀποτελοῦν μιὰ δυναμικὴ τριάδα, πὺ ἀναμοχλεύει θέματα - ταμποῦ καὶ προκαλεῖ ζωηρὲς συζητήσεις κυρίως στοὺς κύκλους τῶν νεαρῶν διανοουμένων. Ὁ Γκρήρσον καὶ ἡ Ἀγγλικὴ Σχολὴ τοῦ Ντοκυμανταῖρ ἀποτελοῦν τὸ αἰσθητικὸ τους πρότυπο καὶ οἱ ιδέες τοῦ «ἄμεσου κινηματογράφου» θὰ ἐπηρεάσουν μιὰ σειρά ἀπὸ κινηματογραφιστὲς, πὺ ἀργότερα θὰ παίξουν σημαντικὸ ρόλο στὸν ἀμερικανικὸν κινηματογράφον. Ἀνάμεσά τους κι ὁ Καζάν, πὺ εἶναι μέλος τοῦ συνεταιρισμοῦ καὶ πὺ γυρίζει γιὰ λογαριασμὸ του τὴν πρώτη του ταινία τὸ 1939 «Οἱ ἄνθρωποι τοῦ Κάμπερλαντ».

Μὲ τὸν πόλεμον, τὸ 1940, ὁ συνεταιρισμὸς διαλύεται ἀλλὰ λίγα χρόνια ἀργότερα ἓνας

δραστήριος δημοσιογράφος και φωτογράφος, ο Μώρις Ένγκελ αυτοανακηρύσσεται διάδοχος και θεματοφύλακας των δογμάτων του «Φρόντιερ Φίλμ». Το 1953 ο Ένγκελ γυρίζει την πρώτη του ταινία «Ο Μικρός Δραπέτης». Η επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού είναι ολοφάνερη σ' αυτό το πρώτο αμερικάνικο νεορεαλιστικό φιλμ αλλά οι αυστηρά ντοκουμανταριστικές αρχές του Πώλ Στράντ, που αποκλείουν κάθε παραχώρηση στο πεπονημένο, κάνουν τον Ένγκελ λιγάκι δισταχτικό ως προς την υιοθέτηση μιās καθαρά προσωπικής στάσης, τουλάχιστον όσον αφορά τη φόρμα, που μένει μετέωρη ανάμεσα στην άμιγη «δημιουργική έκμετάλλευση της πραγματικότητας» και την «δημιουργική αναπαράσταση της πραγματικότητας». Ακόμα, στον Ένγκελ, θα βρούμε την πρώτη σημαντική επίδραση από την «άμεση παράσταση της πραγματικότητας» απ' την τηλεόραση, ένα στυλ που θα παίζει αποφασιστικό ρόλο στην κατοπινή αισθητική του Νέου Αμερικανικού Κινηματογράφου.

Αν η περίπτωση του Ένγκελ είναι απλώς ένδεικτική, εκείνη του Ντέλμπερτ Μάνν είναι καθοριστική. Το «Μάρτυ» που γυρίζει το 1955 στη Νέα Υόρκη, εν μέρει έξω από το χολιγουντιανό κύκλωμα αποτελεί μιā θριαμβική επιβεβαίωση της δυνατότητας δημιουργίας αμερικανικού κινηματογράφου εκτός Χόλλυγουντ — αρκεί ο κινηματογράφος αυτός να υιοθετήσει την ευκαμψία και την προσαρμοστικότητα της τεχνικής του νεορεαλισμού.

Και σ' αυτή την ταινία, νεορεαλιστικό και τηλεοπτικό στυλ σμίγουν άξεδιάλυτα, όπως γίνεται φανερό από τον σκηνοθετικό χειρισμό απ' τον Μάνν μιās τηλεοπτικής έκπομπής σε συνέχειες του Πάντυ Τσαγιέφσκι. Ένα χρόνο νωρίτερα, το 1954, ο Καζάν θυμάται τη φιλία του με τον Στράντ και γυρίζει σε φυσικούς χώρους στη Νέα Υόρκη το «Λιμάνι της άγωνίας». Η προσκόλλησή του στις αρχές του Άκτορς Στούντιο και του έξαμερικανισμένου στανισλαυσκισμού δεν του επιτρέπουν να προχωρήσει περισσότερο από την έκθεση των προσωπικών του απόψεων, για τη σημασία της κατά μόνας απελπισμένης και καταδικασμένης εξέγερσης. Πάντως, πέρα από τις αμφισβητούμενες θέσεις της, η ταινία αυτή σημειώνει την πρώτη απόλυτη αποδέσμευση της έμπορικης παραγωγής από την κηδεμονία του Χόλλυγουντ, μιā και γυρίζεται έξολοκλήρου με χρήματα φίλων του σκηνοθέτη.

Έν τώ μεταξύ, τη δεκαετία του 1940, η Μάγια Ντέρρεν δίνει καινούργια πνοή στα κινηματοοπτικά πειράματα που άρχισε το 1920 ο Ρίχτερ. Μ' αυτήν, ο αμερικανικός πειραματικός κινηματογράφος παίρνει μιā απ' τις πρώτες θέσεις διεθνώς στον τομέα της διευρύνσεως της κινηματογραφικής φόρμας και της αναζητήσεως νέων τρόπων έκφρασης μέσα από την κινούμενη εικόνα. Όσοσο, η έλλειψη ενός σοβαρότερου προβληματισμού στενεύει τα όρια και την αξία του πειράματος και η Ντέρρεν αυτοπεριορίζεται, έτσι, σ' έναν κινηματογράφο που στρέφεται κυκλικά γύρω από τον άξονά του, δημιουργώντας με την περιδίνηση στεγανά τοιχώματα, που εμποδίζουν τον εμπλουτισμό της νέας φόρμας με νέο περιεχόμενο.

Το 1946 ο Κέννεθ Ένγκελ προσπαθεί να δώσει το περιεχόμενο που λείπει από τις φορμαλιστικές αναζητήσεις της Ντέρρεν στο «Επεισόδιο αποδράσεως», αλλά δεν προχωρεί πε-

ρισσότερο από μιā ένδοσκόπηση της κατακερματισμένης συνειδήσεως.

Οι μεμονωμένες περιπτώσεις που αναφέραμε, δεν εντάσσονται ακόμα σε κανένα κίνημα, δεν αποτελούν Σχολή.

Η Σχολή δημιουργείται το 1957. Τη χρονιά αυτή, ο Κασσαβέτης γυρίζει τις «Σκιές» και εγκαίνιάζει έτσι τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Με την ταινία αυτή, ο Κασσαβέτης και οι φίλοι του αποδεικνύουν ότι ο ανεξάρτητος μη έμπορικός αμερικανικός κινηματογράφος, από αφηρημένη δυνατότητα μπορεί να γίνει άπτη πραγματικότητα. Ο θόρυβος που προκαλεί το φιλμ είναι τόσο έκκωφαντικός που οι μέχρι τότε διστακτικοί «δυνάμει» νεαροί σκηνοθέτες βγαίνουν απ' το καβούκι τους, αφήνουν στον προθάλαμο του ψυχιάτρου το συναίσθημα μειονεκτικότητας και ρίχνονται με τα μούτρα στη δουλειά. Το αποτέλεσμα είναι πραγματικά έντυπωσιακό. Έκατοντάδες νεαροί απ' όλες τις γωνιές των ΗΠΑ παίρνουν μιā κάμερα 16 ή 8 ΜΜ κι αρχίζουν να κινηματογραφούν ό,τι πέφτει στην αντίληψή τους.

Φυσικά, θα ήταν τεχνικά αδύνατο να επισημάνει κανείς την ποιότητα μέσα στο χάος της απροσμέτρητης ποσότητας. Το έργο του επιλογέα και αξιολογητή θα έπρεπε να αναλάβει κάποιος θεωρητικός. Κι αυτός βρέθηκε στο πρόσωπο του πληθωρικού Λιθουανού μετανάστη Τζόνας Μήκας, ο οποίος, για το σκοπό αυτό, ιδρύει και διευθύνει το περιοδικό «Φιλμ Κάλτσουρ».

Οι νεαροί προστατευόμενοί του τον ανακηρύσσουν αρχηγό τους και ο Μήκας, με ιεραποστολικό ζήλο, υποστηρίζει τα συμφέροντά τους, βάλλοντας ακατάπαυστα κατά του υπ' αριθμόν ένα έχθρου τους, του Χόλλυγουντ. Το όνομά του σύντομα γίνεται πασίγνωστο κι όλοι βλέπουν στο πρόσωπό του τον άναμενόμενο Μεσσία του αμερικανικού κινηματογράφου. Ο Τζών Κασσαβέτης, ο Φράνκ

«Συντρίμμια του Απογεύματος» :

Η Μ. Ντέρρεν δημιουργεί στεγανά

ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη φόρμα.





«Τὸ Λιμάνι τῆς Ἀγωνίας» : Ἀποδέσμευση

«Δαυῖδ καὶ Λίζα» : Ἡμισυμβιβασμός



Λέσλυ, ὁ Ρίτσαρντ Λῆκοκ, ὁ Στάν Μπράκχεϊτζ, ὁ Τζάκ Σμίθ, ὁ Χάρρυ Σμίθ, ὁ Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος, ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ — «ὅλοι ἦτανε παιδιά του».

Ἡ Κλάρκ, ἡ τελευταία προσχωρήσασα στὴν παρέα γίνεται σύντομα τὸ πρῶτο βιολί στὴν ὀρχήστρα τοῦ Μήκας, ποὺ τὴν ὑποστηρίζει μὲ φανατισμό. Ὁ Πάπας τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου παραληρεῖ ἀπὸ ἐνθουσιασμό στὴν πρεμιέρα τῆς «Ἐπαφῆς» (1960) καὶ τοῦ «Χάρλεμ Στόρυ» (1963) τῆς ἰδιοφυοῦς εὐνοομένης του.

Μέχρι τὴν ἐμφάνιση τῆς Κλάρκ, ὁ Λαΐονελ Ρογκόζιν κατεῖχε στὴν παρέα τὴ θέση ποὺ τοῦ πῆρε κατόπιν ἐκείνη.

Ὁ Τζόνας Μήκας, πάλι πρῶτος, ἐπεσήμανε τὴν ἱκανότητα αὐτοῦ τοῦ πρώην τεχνοκράτη νὰ μπλέκει μὲ τρόπο ἀπόλυτα προσωπικὸ τὸ ντοκουμέντο καὶ τὸ πεποιημένο καὶ τὸν ἀνακήρυξε διάδοχο τοῦ Φλάερτυ. Τὰ δυὸ ἀριστουργήματά του, «Στὸ Δασοτόπι» (1956) καὶ τὸ «Γύρνα πίσω Ἀφρική» (1959) προμπεθεύουν αὐθονο ὕλικὸ στὸν Μήκας γιὰ τοὺς διθυράμβους του.

Τὸ 1960, οἱ κινηματογραφιστὲς ποὺ εἶχαν μαζευτεῖ γύρω ἀπ' τὸν Μήκας καὶ τὸ περιοδικό του προσπαθοῦν νὰ συντονίσουν τὶς προσπάθειές τους καὶ δημιουργοῦν τὸ «Νιοῦ Ἀμέρικαν Σίνεμα Γκρουπ» ἓνα εἶδος οἰκονομικοῦ καὶ ἰδεολογικοῦ συνεταιρισμοῦ, κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ «Φρόντιερ Φίλμ». Τὸ βραχύβιο γκρουπ διασπᾶται τὸ 1963.

Ἀπ' τὴν διάσπαση δημιουργοῦνται δύο καινούργιες ἀνεξάρτητες ὁμάδες : Στὴν πρώτη ἀνήκουν αὐτοὶ ποὺ πιστεύουν ὅτι ὁ Ἀμερικανικὸς κινηματογράφος δὲ θὰ βγεῖ ἀπ' τὸ ἀδιέξοδο, ἂν δὲν υἱοθετήσῃ ἀπόλυτα τὶς κοινωνικοπολιτικὲς ἀρχές τοῦ «Φρόντιερ Φίλμ» καὶ στὴ δεύτερη ὅσοι πρεσβεύουν ὅτι αὐτὸ ποὺ ἔχει πρωταρχικὴ σημασία εἶναι ἡ διερεύνηση τοῦ χώρου τῆς ἀνθρώπινης συνειδήσεως, ἔξω καὶ πέρα ἀπὸ κάθε εἶδους ἐπιβεβλημένους κανόνες.

Οἱ πρῶτοι σχηματίζουν τὴν ὁμάδα τοῦ «Ντάϊρεκτ Σίνεμα» καὶ οἱ δεύτεροι τὴν ὁμάδα τοῦ «Ἀντεργκραουντ».

Παράλληλα, δημιουργεῖται καὶ μιὰ τρίτη ὁμαδοῦλα, ἀσήμαντη ἀριθμητικά : Εἶναι αὐτοὶ ποὺ θέλουν νὰ κάνουν ἐμπορεύσιμο κινηματογράφο, ἔξω, ὅμως, ἀπ' τὶς μεθόδους καὶ τὰ συστήματα τοῦ Χόλλυγουντ.

Ἡγέτης τῆς ὁμάδας τοῦ «Ντάϊρεκτ Σίνεμα» ἀναδεικνύεται σύντομα ὁ Ρίτσαρντ Λῆκοκ, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ μιὰ παρέα δραστήριων κινηματογραφιστῶν : Ρόμπερτ Ντριού, Ἀλμπερτ καὶ Ντένβιντ Μαίηλς, Ντὴν Ἀλαν Πεννυμπέκερ.

Ὁ κινηματογράφος αὐτῶν τῶν «ἐξωστρεφῶν» εἶναι μὲν κοινωνικὰ τοποθετημένος ἀλλὰ ἀρνεῖται τὴ σαφὴ δέσμευση, ποὺ, κατὰ τὴν ἀποψή τους, περιορίζει τὴ γωνία ὁράσεως καὶ καθιστᾷ μονομερῆ τὴν κοινωνικὴ κριτικὴ. Στὴν φόρμα χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνικὴ τοῦ ντοκυμανταίρ, χωρὶς νὰ ἀρνοῦνται τὴ σχολαστικὴ ἐπιλογὴ τῶν ντοκουμέντων, ὥστε αὐτὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν ἀπόλυτα τὸν ἐπιδιωκόμενο σκοπὸ κι ὄχι ἀπλῶς νὰ καταδεικνύουν. Ἡγέτης τῆς ὁμάδας τοῦ «Ἀντεργκραουντ» — ἡ κρυφοῦ κινηματογράφου ἢ κινηματογράφου τῶν Μπῆντικ — παραμένει ὁ Τζόνας Μήκας. Οἱ «ἐξωστρεφεῖς» ὑποστηρίζουν μὲ τὸ στόμα τοῦ Μήκας κυρίως, ὅτι «στὸν παράλογο κόσμον μας, εἶναι τόσο δύσκολο νὰ διαφυλάξεις τὴν προσωπικότητά σου

όσο δύσκολο είναι να διαφυλάξει και η πόρνη την παρθενία της». Για το λόγο αυτό στρέφονται σ' εκείνο που τους είναι περισσότερο οικείο, τον έαυτό τους, και η ένδοσκόπηση γίνεται αυτοσκοπός. Η κατάδυση στα άδυτα της συνειδήσεως επιτελείται κυρίως μέσα από την παραίσθηση των ναρκωτικών ή από την έκσταση που προσφέρει ένα σέξ χωρίς φραγμούς και ήθικους ενδοιασμούς.

Ο Άντεργκράουντ (υπόγειος) κινηματογράφος χωρίζεται κι αυτός σε δυο υποομάδες οι οποίες καταφέρνουν προς το παρόν να συνυπάρχουν αρμονικά. Η κάθε μια έχει επικεφαλής έναν από τους αδερφούς Μήκας: Ο Τζόνας ηγείται αυτών που ζητούν την απόλυτη απελευθέρωση και κυριαρχία του ένστικτου κι αρνούνται κάθε σχέση μ' έναν κόσμο έχθρικό, παραμορφωμένο απ' τη σωρεία των συμβάσεων και παράλογο από την κατάχρηση της λογικής.

Ο Άντόλφας Μήκας ηγείται των αισιόδοξων, που δεν αρνούνται κάποια δυνατότητα έπαφής ατόμου και ομάδας και που αντιμετωπίζουν τις αντιξοότητες χρησιμοποιώντας σαν όπλο αμυντικό την καταλυτική ειρωνεία. Το αριστούργημα αυτής της τάσης είναι το «Άλληλούγια οί λόφοι» (1963) του Άντόλφας Μήκας, που σαν φόρμα αποτελεί μια θαυμάσια σύνοψη όλων των εύρημάτων του μοντέρνου ευρωπαϊκού κινηματογράφου και σαν περιεχόμενο προσπαθεί να διδάξει την «τέχνη του να ζείς». Τέλος, στην τρίτη και τελευταία ομάδα του Νέου Αμερικανικού Κινηματογράφου ανήκουν αυτοί, που επιμένουν ότι πρέπει να ζήσουν κάνοντας κινηματογράφο, ότι ο κινηματογράφος δεν είναι μέσο αυτοβασανισμού και θανάτου από ασιτία, ότι πρέπει να υιοθετηθεί απ' τους νέους ό,τι χρήσιμο τους κληροδοτεί το θνήσκον Χόλλυγουντ — και κυρίως η σοφή δόμηση του σεναρίου και η απλότητα κι η σαφήνεια στην αφήγηση.

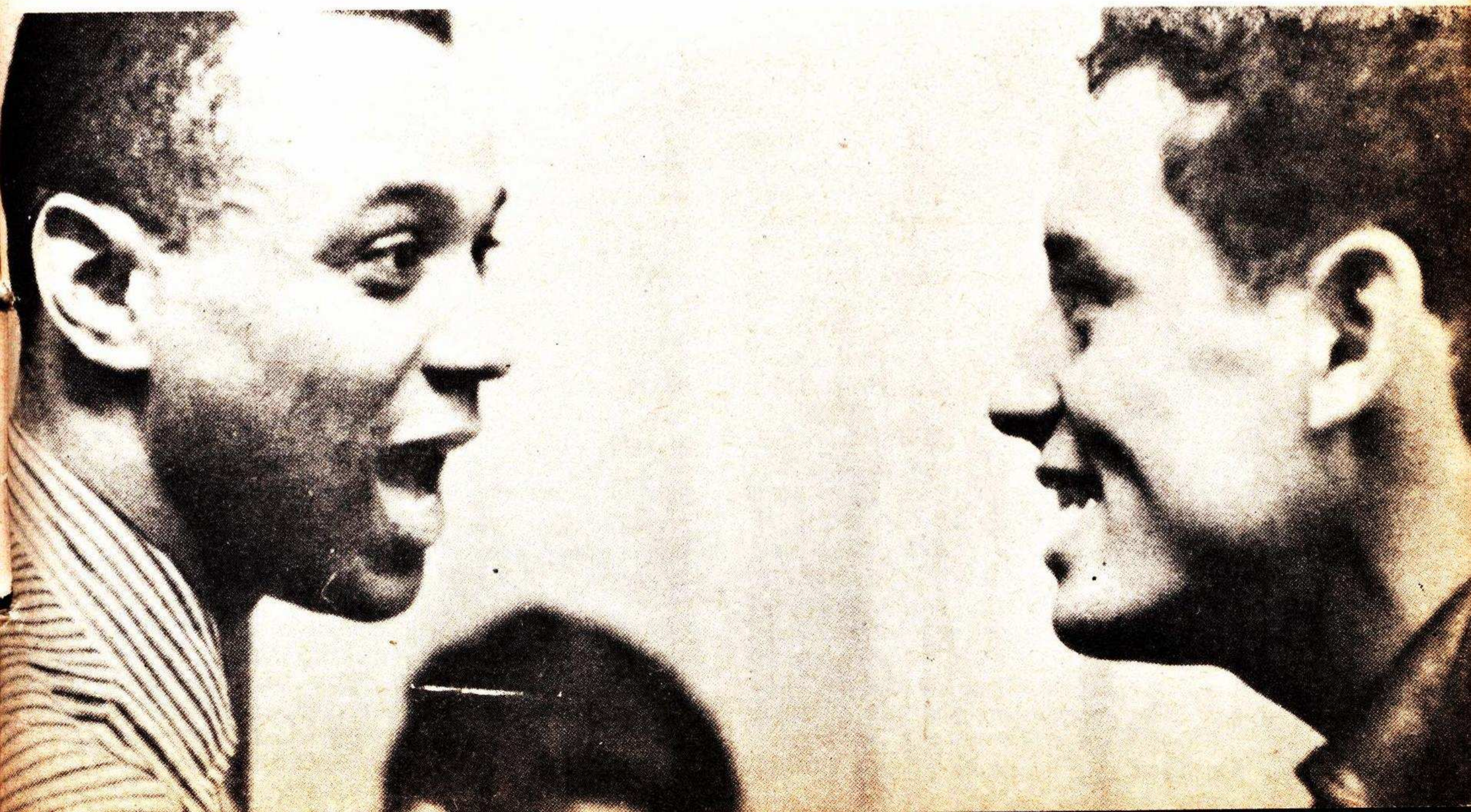
Ο Φράνκ Πέρρυ («Δαυίδ και Λίζα», «Ο Κολυμβητής»), «Τελευταίο Καλοκαίρι»), ο Λάρρυ Πήρς («Μια πατάτα δύο πατάτες»), «Νέα Υόρκη ώρα τρείς» («Άντιο Κολόμβε») και ο Ρίτσαρντ Σαράφιαν («Άντυ»), είναι οι βασικοί φορείς αυτών των απόψεων.

Στην ίδια ομάδα πρέπει να τοποθετήσουμε και τους «άποστάτες» δηλαδή αυτούς που δέχτηκαν να μετακομίσουν παίρνοντας μαζί με τις αποσκευές και τις ιδέες τους στο Χόλλυγουντ, το οποίο, παρόλες τις ρυτίδες, παραμένει γοητευτικότατο και έλκει πάντα σαν μαγνήτης τους πειναλέους νεοϋρκέζους άντεργκραουντιστές. Ανάμεσά τους και ο Άρθουρ Πένν που γύρισε τις δύο πρώτες ταινίες του «Ο δραπετής των 7 Πολιτειών» και το «Θαύμα της Άννυ Σάλλιθαν» σαν ανεξάρτητος, για να εξαρτηθεί το 1965 («Μίκυ Ουάν») απ' το παμφάγο θηρίο, το οποίο ωστόσο δεν καταστρέφει πάντα τα ταλέντα, όπως υποστηρίζει ο αδιάλλακτος Τζόνας Μήκας.

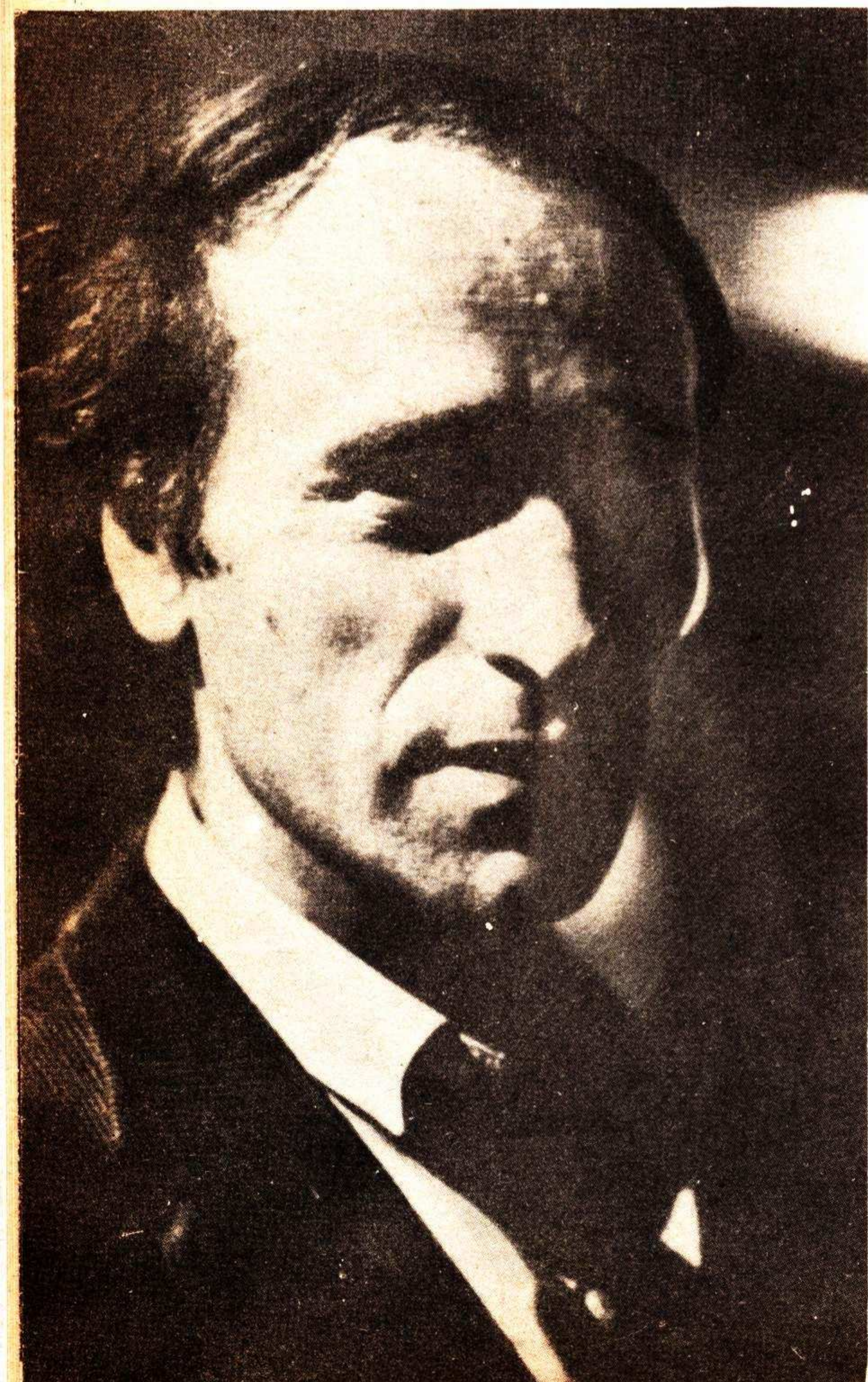
Όπως και νάναι, η ύπαρξη ενός κινηματογράφου εκτός Χόλλυγουντ, δεν αποτελεί μόνο την ουσιαστικότερη σε προσφορά και επιτεύξεις αμερικανική κινηματογραφική πρωτοπορία αλλά επηρεάζει τον κινηματογράφο σε παγκόσμια κλίμακα, μια και θέτει υπό αμφισβήτηση όχι μόνο την παγκόσμια κυριαρχία του Χόλλυγουντ αλλά και την ίδια τη σκοπιμότητα ύπαρξής του.

Ωστόσο, κάτω από τα συνεχή πυρά, το Χόλλυγουντ άρχισε να αντιλαμβάνεται το επίσφα- λές της θέσης του και να προσαρμόζεται ανάλογα. Ανάμεσα στην κομματιασμένη σε ομάδες και ομαδοϋλες αρχική Σχολή της Νέας Υόρκης και στο μονολιθικό Χόλλυγουντ, που διευθύνεται κι αυτό απ' τη Νέα Υόρκη — απ' τη Γουώλτ Στρήτ — αρχίζει να δημιουργείται μια διαλεκτική σχέση, της οποίας την κατάληξη είναι αδύνατο να προσδιορίσουμε από τώρα.

Με τις «Σκιές» ο Κασσαβέτης εγκαινιάζει τη σχολή της Νέας Υόρκης.



Τζόνας Μήκας
**ΠΟΥ
ΒΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ
ΕΜΕΙΣ
ΟΙ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ
ΤΟΥ
ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ**



Τò 1965 ó Τζόνας Μήκας έγραψε στο «Βίλ-
λατζ Βόϊς»: «Έδω και λίγα χρόνια τώρα, ó
καλλιτέχνης τής πρωτοπορίας (στον κινημα-
τογράφο και τις άλλες τέχνες) αϊσθάνεται
και δηλώνει δημόσια, πώς δημιουργεί κάτι
τόσο διαφορετικό από την παραδοσιακή τέχνη,
πού τò έργο του θα μπορούσε να προσδιορι-
στεί σαν άντι - τέχνη. Κι έχει δίκιο». Ό Μή-
κας βλέπει την κινηματογραφική τέχνη σαν
νέα, αλλά άχρονη. «... έμεϊς είμαστε οί πρα-
γματικοί κινηματογραφιστές. Ό καθένας από
μās διασχίζει χωρο, χρόνο και μνήμη — νά,
σέ τελική άνάλυση, τί σημαίνει ó κινηματο-
γράφος των ανθρώπων, όπως έχουν ύπάρξει
εδω και χιλιάδες χιλιάδων χρόνια».

Ό Μήκας είναι ίδρυτής και έκδότης του
«Φίλμ κάλτσουρ», ίδρυτής του συνεταιρισμού
των κινηματογραφιστών «Κέντρο Κινηματο-
γραφικής Διανομής», τής Λέσχης των Κινη-
ματογραφιστών στη Νέα Υόρκη και κριτικός
του πειραματικού κινηματογράφου στο «Βίλ-
λατζ Βόϊς». Η πιο γνωστή ταινία του, «Τò
μπρίκι», είναι μια έξαιρετική κινηματογράφη-
ση τής παραστάσεως του θεατρικού έργου των
Μπέκ - Μαλίνα στο παλνò Λίβιγκ Θήατερ. Τò
φίλμ, πού ύψώνει τή φωνή του έναντίον του
πολέμου και τής έξουσίας, προκαλώντας σòκ
μέ την άμεσότητά του, κέρδισε τò Μεγάλο
βραβείο του Άγίου Μάρκου στη Βενετία τò
1964 για ταινία ντοκυμανταίρ. Τò κείμενο
πού ακολουθεί, τò έγραψε ó Μήκας μέ την
εύκαιρία τής ενάρξεως των απολυτηρίων έξε-
τάσεων του Κολλέγιου Τέχνης τής Φιλαδέλ-
φειας τòn Ιούνιο του 1966.

“Όταν μοῦ ζήτησαν νὰ δεχθῶ τὴν ὑψι-
στη ἐπιβράβευση τοῦ Κολλέγιου Τέχνης τῆς
Φιλαδέλφειας, δίστασα γιὰ μιὰ στιγμή. Εἶπα
στον ἑαυτό μου: Ποιός εἰμαι; Οὐσιαστικά,
δὲν ἔχω καταφέρει καὶ πολλὰ πράγματα στὴ
ζωή μου. “Ό,τι θέλω νὰ κάνω, ὅλα μου τὰ
ὄνειρα, βρίσκονται ἀκόμα στὸ μέλλον. “Επει-
τα ξανασκέφτηκα: Στὴν πραγματικότητα, αὐ-
τὸ ποὺ κάνει τὸ Κολλέγιο τιμώντας με μ’ αὐ-
τὴ τὴν ἐπιβράβευση, εἶναι τὸ ὅτι στρέφει τὴν
προσοχὴ τῶν ἀνθρώπων εἰς τέχνες τῆς πρω-
τοπόριας. Ἡ τιμὴ αὐτή, οὐσιαστικά, δὲν ἀ-
πευθύνεται δὲ μένα. Ἀπευθύνεται στὸ Νέο
Κινηματογράφο, σ’ ὅλους ἐκείνους τοὺς καλ-
λιτέχνες τῆς πρωτοπόριας, ποὺ προσπαθοῦν
νὰ φέρουν λίγη ὁμορφιὰ σ’ ἓνα κόσμο γεμά-
το λύπη καὶ τρόμο.

Τί κάνουμε στὴν οὐσία; Ποῦ βρίσκεται τὸ
ἀντεργκράουντ; Ποιὰ εἶναι ἡ σημασία του;
Θὰ προσπαθήσω νὰ ἀπαντήσω ἢ νὰ ὑποδείξω
μερικὲς ἀπὸ τίς ἔννοιες, ποὺ συνδέονται μὲ
τὸ ἔργο μας, ἔννοιες, ποὺ συνδέονται στενὰ
μ’ ὅλους ἐμᾶς.

Ὑπῆρξε ἐποχή, ὅταν ἤμουν 16 ἢ 17 χρο-
νῶν, ποὺ ἤμουν ἰδεαλιστὴς καὶ πίστευα πὼς
ὁ κόσμος θ’ ἄλλαζε στὴ διάρκεια τῆς δικιάς
μας ζωῆς. Διάβαζα γιὰ ὅλα τὰ δεινὰ τοῦ ἀν-
θρώπου, πολέμους καὶ δυστυχίες, ποὺ συνέ-
βαιναν στοὺς περασμένους αἰῶνες καὶ πί-
στευα κατὰ κάποιον τρόπο, πὼς στὴ διάρκεια
τῆς ζωῆς μου, ὅλα αὐτὰ θ’ ἄλλαζαν. Πίστευα
στὴν πρόοδο τοῦ ἀνθρώπου, στὴν καλωσύνη
τοῦ ἀνθρώπου. Κι ὕστερα ἦρθε ὁ πόλεμος καὶ
γνώρισα τὴ φρίκη σὲ βαθμὸ ἀπίστευτο, σὲ κλί-
μακα ποὺ ξεπερνοῦσε ὅλα μου τὰ διαβάσμα-
τα· κι ὅλα ἔγιναν μπρὸς στὰ μάτια μου —
μπρὸς στὰ μάτια μου τὰ κεφάλια τῶν παιδιῶν
συντρίβονταν μὲ ξιφολόγχες. Κι αὐτὰ ἔγιναν
ἀπὸ τὴ δική μου γενιά. Καὶ συνεχίζονται νὰ
γίνονται καὶ σήμερα, στὸ Βιετνάμ, ἀπὸ τὴ γε-
νιά μου. “Όλα ὅσα πίστευα, τραντάχτηκαν
συνθέμελα — ὅλος μου ὁ ἰδεαλισμὸς κι ἡ πί-
στη στὴν καλωσύνη τοῦ ἀνθρώπου, ὅλα συν-
τρίφτηκαν. Κατὰ κάποιον τρόπο, κατάφερα νὰ
μὴ διαλυθῶ. Ἀλλά, στὴν οὐσία, δὲν ἤμουν
πιά ἓνα κομμάτι· ἤμουν χίλια ὀδυνηρὰ κομ-
μάτια.

Ἀπὸ ἐδῶ πραγματικὰ ξεκινάει καὶ σ’ αὐ-
τὸ ὀφείλεται τὸ ὅτι ἔκανα, ὅ,τι ἔκανα. “Ε-
νιωσα πὼς ἔπρεπε νὰ ξεκινήσω πάλι ἀπὸ τὴν
ἀρχή. Δὲν μοῦ εἶχε μείνει οὔτε πίστη οὔτε
ἐλπίδα. “Επρεπε νὰ ξαναμαζέψω τὸν ἑαυτό
μου, κομμάτι - κομμάτι. Καὶ δὲν ξαφνιασθήκα,
ὅταν, φτάνοντας στὴ Ν. Ὑόρκη βρῆκα κι ἄλ-
λους, ποὺ ἐνιωθάν ὅπως ἐγώ. Γνώρισα ποιητές,
κινηματογραφιστές, ζωγράφους — ἀνθρώπους
ποὺ περπατοῦσαν σὰν χίλια ὀδυνηρὰ κομμά-

τια. Καὶ νιώσαμε, πὼς δὲν ὑπῆρχε πιά τίπο-
τε ἄλλο νὰ χάσουμε. Δὲν ὑπῆρχε σχεδὸν τί-
ποτε, ποὺ ἄξιζε νὰ κρατήσουμε, ἀπὸ τὸν κλη-
ρονημένο πολιτισμὸ μας. “Ας καθαρίσουμε
τοὺς ἑαυτοὺς μας, αἰσθανθήκαμε. “Ας καθαρί-
σουμε ὅ,τιδήποτε μᾶς παρασύρει πρὸς τὰ κά-
τω — ὅλα τὰ ψέμματα, τὸν τρόπο καὶ τοὺς
ἐγωϊσμούς. Τὸ ἀποτέλεσμα, ἡ ἔκβαση αὐτῆς
τῆς ἀπελπισίας, ἦταν ἡ γενιὰ τῶν «Μπήτ».
Οἱ μυστικιστικὲς ἀναζητήσεις προκύψανε ἀπὸ
αὐτὴ τὴν ἀπελπισία. Κανένα τίμημα, αἰσθαν-
θήκαμε, δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἀκριβό, γιὰ νὰ πλη-
ρώσουμε γι’ αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ καθαρμοῦ, κα-
νένα ἐμπόδιο πολὺ μεγάλο νὰ τὸ ξεπεράσου-
με. “Αδ’ τοὺς νὰ κοροϊδεύουν κι ἐμᾶς καὶ
τὴν κουρελιάρική μας ἐμφάνιση. “Αδ’ τοὺς
νὰ φτύνουν στὰ γένια μας. Ἀκόμα κι ἂν δὲν
εἶχαμε τίποτα — μερικοὶ ἀπὸ μᾶς συνεχίζουν
νὰ μὴν ἔχουν τίποτα νὰ βάλουν στὸ καθαρι-
σμένο μέρος — δὲν μπορούσαμε νὰ μείνουμε,
ὅπως ἤμαστε πρὶν. “Επρεπε νὰ καθαρίσουμε
ὄχι μόνο τὸ παρόν, ἀλλά, μέσα ἀπὸ τὰ ναρ-
κωτικά καὶ μέσα ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τῆς σκέ-
ψης, νὰ γυρίσουμε πίσω ἀρκετὲς γενιές, νὰ
ἐξαλείψουμε τὸ ἐγώ μας, τὴν κακὴ μας πί-
στη, τὴν ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης, τὴν αἰσθησι-
συναγωνισμοῦ ἢ ἀτομικοῦ κέρδους, ἔτσι, πού,
ἂν ὑπῆρχε κάτι ὁμορφο καὶ ἀγνό, νὰ ἔβρι-
σκε ἓνα καθαρὸ μέρος καὶ νὰ θρονιαζόταν μέ-
σα μας καὶ ν’ ἀρχίζε νὰ βλαστάνει. Ἦταν
μιὰ ὀδυνηρὴ ἀναζήτηση — καὶ εἶναι ἀκόμα.
Βρισκόμαστε στὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς ἀναζητή-
σεως καὶ τῆς βλαστήσεως καὶ πολλῶν. οἱ ὡ-
μοι δὲ βαστᾶν τὸ βάρος. Διασχίζουμε τὸ δρα-
ματικὸ τέλος τῆς Χριστιανικῆς περιόδου καὶ
παρευρισκόμαστε στὴ γέννηση αὐτῆς, ποὺ ἀρ-
χίζουμε νὰ ὀνομάζουμε «Ἐποχὴ τοῦ Ὑδρο-
χόου». Βίαια γεγονότα συμβαίνουν στὴν ψυ-
χὴ τῶν ἀνθρώπων, χωρὶς νὰ βρίσκονται πιά
αὐτὰ κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μας. Ἀλλὰ εἶναι
λίγο πιὸ εὐκόλα τὰ πράγματα τώρα, γιὰτὶ ὑ-
πάρχουν πολλοὶ ἀπὸ μᾶς, σὲ διάφορα μέρη
τῆς χώρας, τοῦ κόσμου. Συναντοῦμε συχνὰ ὁ
ἓνας τὸν ἄλλο καὶ γνωρίζομαστε. Ξέρουμε
πὼς εἴμαστε οἱ ταξιδιωτὲς πρωτοπόροι τῆς
νέας ἐποχῆς. Εἴμαστε οἱ μεταβατικὲς γενιές.
Ἡ γενιά μου, ἡ γενιά σας ἔχουν σημαδευτεῖ
ἀπὸ τὸ σημάδι τοῦ ταξιδιοῦ. Συνεχίζουμε νὰ
προχωροῦμε καὶ νὰ ψάχνουμε (ἀκόμα συνε-
χίζουμε), κινούμενοι ἀένα, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευ-
ρὰ τῆς ἡπείρου στὴν ἄλλη, ἀπὸ τὸ Σὰν Φραν-
τζίσκο στὴ Νέα Ὑόρκη, ἀπὸ τὸ Μεξικὸ εἰς
Ἰνδίες καὶ μέσα ἀπὸ ὅλα τὰ ἐσωτερικὰ τα-
ξίδια τῶν ψυχεδελικῶν ἐμπειριῶν, καὶ τῶν
γιογκικῶν συστημάτων. Καμμιά γενιὰ ἀπὸ
τὸν καιρὸ τοῦ Κολόμβου, δὲν ταξίδεψε
περισσότερο ἀπὸ τίς δυὸ τελευταῖες γε-

νιές τῆς Ἀμερικῆς. Ναί, κι ἄλλες γενιές ἔχουν ταξιδέψει ἐπίσης, ἀλλὰ ταξίδεψαν πάντα εὖ καὶ κατακτητές. "Ἦθελαν νὰ κατακτήσουν τοὺς ἄλλους, νὰ τοὺς διδάξουν τὸ δικό τους τρόπο ζωῆς. Οἱ γονεῖς μας ταξιδεύουν ἀκόμα μέσω τοῦ Βιετνάμ, εὖ καὶ κατακτητές· ταξιδεύουν, ναί — ἀλλὰ πόσο ἄχρηστα κι ἐξωπραγματικὰ μᾶς φαίνονται ὁμῆρα ὅλα τους τὰ ταξίδια καὶ οἱ κατακτήσεις! Γιατὶ ἐμεῖς ταξιδεύουμε μαζεύοντας τὰ σπαρμένα κομμάτια τῆς γνώσης, τῆς ἀγάπης, τῆς ἐλπίδας, ὅλων τῶν ἐποχῶν· ὅχι τὴ σοφία τῶν πατεράδων μας, οὔτε τῶν μανάδων μας, ἀλλὰ τὴ σοφία, ποὺ εἶναι τόσο παλιά, ὅσο κι ἡ γῆ, ὅσο οἱ πλανῆτες, ὅσο ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος — τὴ μυστικιστική, τὴν αἰώνια συγκέντρωση, τὸ μᾶζεμα τῶν ἑαυτῶν μας κομμάτι πρὸς κομμάτι, μὴν ἔχοντας νὰ προσφέρουμε τίποτα στοὺς ἄλλους, ἀλλὰ παίρνοντας μὲ χαρὰ, ὅ,τιδήποτε εἶναι ντυμένο μὲ ἀγάπη καὶ ζεστασιά καὶ σοφία, ὅσοδήποτε μικρὸ κι ἂν εἶναι.

Στὸ σινεμὰ ἡ ἀναζήτηση αὐτὴ ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἐγκατάλειψη ὅλων τῶν γνωστῶν ἐπαγγελματικῶν, ἐμπορικῶν ἀξιῶν, κανόνων, θεμάτων, τεχνικῶν, προφάσεων. Εἶπαμε: δὲν ξέρουμε τί εἶναι ὁ ἄνθρωπος, δὲν ξέρουμε τί εἶναι τὸ σινεμὰ. "Ἀς εἶμαστε ἐπομένως τελείως ἀνοικτοί. "Ἀς πάρουμε ὅποιαδήποτε κατεύθυνση. "Ἀς εἶμαστε τελείως διαθέσιμοι καὶ νὰ ἀκοῦμε, ἔτοιμοι νὰ κινηθοῦμε πρὸς κάθε κατεύθυνση, εἰς τὸ πιὸ ἐλάχιστο κάλεσμα, σχεδὸν εὖ καὶ κάποιον ποὺ εἶναι ταλαιπωρημένος καὶ πολὺ κουρασμένος, τόσο ποὺ οἱ αἰσθήσεις του εἶναι εὖ ἓνα μουσικὸ ὄργανο δίχως σχεδὸν δική του δύναμη, ποὺ φυσιέται καὶ παίζεται ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ἀνέμους τῆς ἐπερχόμενης γενιᾶς, περιμένοντας τὸ πιὸ ἀνεπαίσθητο κάλεσμα ἢ σημάδι· ἄς τραβήξουμε πρὸς κάθε κατεύθυνση, γιὰ νὰ σπάσουμε τὸ δίκτυ, ποὺ μᾶς παρασύρει πρὸς τὰ κάτω. Ἡ σοφία τῶν μανάδων μας! "Ἀς μὴ δυνόμαστε πούθεν νὰ μὲ τὰ κατεστημένα· αὐτὰ θὰ βουλιάξουν καὶ θὰ παρασύρουν κι ἐμᾶς μαζί. Ὁ ἥλιος — νὰ ἡ κατεύθυνσή μας. Ἡ ὁμορφιά — νὰ ἡ κατεύθυνσή μας· ὅχι τὰ χρήματα, ὅχι ἡ ἐπιτυχία, ὅχι ἡ ἀνεση, ὅχι ἡ ἀσφάλεια, οὔτε ἀκόμα κι ἡ ἀτομικὴ μας εὐτυχία, ἀλλὰ ἡ εὐτυχία ὅλων μαζί.

Κάποτε συνηθίζαμε νὰ παρελαύνουμε μὲ ταμπέλες, διαμαρτυρόμενοι γιὰ τὸ ἓνα καὶ γιὰ τ' ἄλλο. Σήμερα ἀντιλαμβανόμαστε πῶς γιὰ νὰ καλυτερέψουμε τὸν κόσμο, τοὺς ἄλλους, πρῶτα θὰ πρέπει νὰ καλυτερέψουμε τοὺς ἑαυτοὺς μας· ὅτι μόνο μὲ τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἑαυτῶν μας μπορούμε νὰ ὁμορφύνουμε τοὺς ἄλλους. Τὸ ἔργο μας, ἐπομένως, τὸ πιὸ σπουδαῖο ἔργο εἶναι αὐτὸ τὸ στάδιο, εἶναι οἱ ἑαυτοί

μας. Ἡ διαμαρτυρία μας κι ἡ κριτικὴ μας ἀπέναντι εἰς τὴν ἰσχύουσα τάξη μπορεῖ νὰ γίνῃ μόνο μὲ τὴν ἐπέκταση τῆς δικῆς μας ὑπάρξεως. Ἐμεῖς εἴμαστε τὸ μέτρο τῶν πραγμάτων. Κι ἡ ὁμορφιὰ τοῦ δημιουργήματός μας, τῆς τέχνης μας, εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἑαυτῶν μας, τῶν ψυχῶν μας.

"Ἰσως μερικὲς φορές, ἀναρωτιέστε γιατί συνεχίζουμε νὰ κάνουμε μικρὲς ταινίες ἀντεργκράουντ, γιατί μιλάμε γιὰ οἰκογενειακὲς ταινίες, κι ἐλπίζετε μερικὲς φορές πῶς ὅλ' αὐτὰ θ' ἀλλάξουν σύντομα. Περιμένετε, λέτε, καὶ θ' ἀρχίσουν νὰ γυρίζουν μεγάλες ταινίες. Ἀλλὰ ἐμεῖς λέμε, ὅχι, ἐδῶ γίνεται μιὰ παρανόηση. "Ἦδη γυρίζουμε πραγματικὲς ταινίες. "Ὅ,τι κάνουμε βγαίνει ἀπὸ τὶς βαθύτερες ἀνάγκες τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει σπαταληθεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του· ὁ ἄνθρωπος ἔχει καθεῖ μέσα εἰς τὰ ἔργα του. Θέλουμε νὰ τὸν προσγειώσουμε μέσα εἰς τὸ μικρὸ του δωμάτιο, νὰ τὸν ξαναφέρουμε ἐπίτι. Θέλουμε νὰ τοῦ θυμίσουμε πῶς ὑπάρχει αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ποὺ λέγεται ἐπίτι, ὅπου μπορεῖ κάθε τόσο νὰ μένει μόνος του καὶ μ' ἐκείνους τοὺς λίγους γύρω του π' ἀγαπᾷ καὶ νὰ βρίσκει τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν ψυχὴν του — νὰ τὸ νόημα τῆς οἰκογενειακῆς ταινίας, τῶν ἰδιωτικῶν προβολῶν τῶν ταινιῶν μας. Θέλουμε νὰ περιτριγυρίσουμε αὐτὴ τὴ γῆ μὲ τὶς οἰκογενειακὲς μας ταινίες. Οἱ ταινίες μας βγαίνουν ἀπὸ τὴν καρδιά μας — οἱ μικρὲς μας ταινίες ὅχι οἱ ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ. Οἱ ταινίες μας μοιάζουν μὲ προεκτάσεις τοῦ ἴδιου μας τοῦ παλμοῦ, τοῦ κτύπου τῆς καρδιᾶς μας, τῶν ματιῶν μας, τῶν δακτυλικῶν μας ἀποτυπωμάτων· εἶναι τόσο προσωπικὲς, τόσο δίχως φιλοδοξίες εἰς τὴν κίνησή τους, εἰς τὸν τρόπο ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸ φῶς, εἰς τὶς εἰκόνες τους. Θέλουμε νὰ περιτριγυρίσουμε αὐτὴ τὴ γῆ μὲ τὰ καρρὲ τῶν ταινιῶν μας καὶ νὰ τὴ ζεστάνουμε — μέχρι ὅτου ἀρχίσει νὰ κινεῖται. Θὰ μπορούσαμε νὰ συνεχίσουμε νὰ ἐκφράζουμε τὸ περιβάλλον μας, μὲ τὸ νὰ γίνουμε καθρέφτες τῶν βρώμικων πόλεων, τῆς μαύρης καθημερινότητος. Ἀλλὰ τὴν ἔχουμε κάνει ἤδη αὐτὴ τὴ δουλειά. Ὑπάρχει πόνος εἰς τὴν τέχνη τῶν τελευταίων δεκαετιῶν. Ὅλη ἡ περίοδος τῆς λεγόμενης σύγχρονης τέχνης δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸν πόνον τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ ψυχοραγεῖ. Τώρα ψάχνουμε, μᾶς δονεῖ ἓνας πόθος γιὰ κάποιον χαρούμενο βαθιὰ μέσα μας, βαθιὰ μέσα εἰς τὰ ἀστέρια καὶ θέλουμε νὰ τὸ κατεβάσουμε κάτω εἰς τὴν γῆ, ἔτσι, ποὺ ν' ἀλλάξει τὶς πόλεις μας, τὰ πρόσωπά μας τὶς κινήσεις μας, τὶς φωνές μας, τὶς ψυχές μας.

Θέλουμε μιὰ τέχνη φωτός. Θὰ δεῖτε ὅλο

καὶ περισσότερα φωτεινὰ χρώματα κι οὐράνιους ἦχους νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὴν τέχνη μας. Οἱ πνελιές θὰ φορτιστοῦν μὲ μιὰ διαφορετικὴ ἐνέργεια, ὅχι γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ ἐγὼ μας, ὅχι γιὰ νὰ προωθήσουν τὸν ἑαυτό μας, «δὲν καλλιτέχνη», (αὐτὰ πᾶνε πιά, ὅλα αὐτὰ πᾶνε γιὰ πάντα), ἀλλὰ γιὰ νὰ κατεβάσουμε στὴ γῆ τοὺς ψίθυρους τοῦ οὐρανοῦ, νὰ παίξουν τὸ ρόλο ἐγχόρδων, μουσικῶν ὀργάνων, αἰθέριων ἀνέμων, ἐνῶ οἱ προσωπικότητές μας σχεδὸν θὰ ἐξαφανίζονται. Τὸ βλέπω παντοῦ σ' ὅλη τὴ χώρα καὶ ταπεινοί, ἄγνωστοι καλλιτέχνες ἔρχονται συνεχῶς ἀπὸ διάφορες καὶ μακρινές χώρες, περνώντας ἀπὸ τὴν πόλη δὲν καλόγεροι, σταματώντας προσωρινὰ καθοδὸν πρὸς τὸν προορισμό τους, ἀποκαλύπτοντάς μας μικρές ιδέες κατεβαμένες ἀπ' τὸν οὐρανό. Μιὰ ἀναγέννηση, μιὰ πνευματικὴ ἀναγέννηση μᾶς πλησιάζει καὶ μέσω τῶν καλλιτεχνῶν, ἡ νέα αὐτὴ ἐποχὴ μας στέλνει τὶς πρῶτες τῆς φωνές καὶ τὰ ὁράματα· μέσα ἀπὸ τὴν ἐνόρασή τους ἡ αἰωνιότητα ἐπικοινωνεῖ μαζί μας, φέρνοντάς μας νέα γνώση, νέα αἰσθήματα. "Ἄς εἴμαστε λοιπὸν ἀνοικτοὶ στὴν τέχνη μας, στὴ νέα αὐτὴ τέχνη καὶ στὸ ἔργο μας δὲν καλλιτέχνες. Δὲν εἶναι καιρὸς γιὰ νὰ σκύβουμε τὸ κεφάλι, ἀλλὰ νὰ εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ τραγουδήσουμε τὸ πιὸ ὁμορφο τραγούδι.

Μιλοῦσα στὴν ἀρχὴ γιὰ τὴν ἀπογοήτευσή

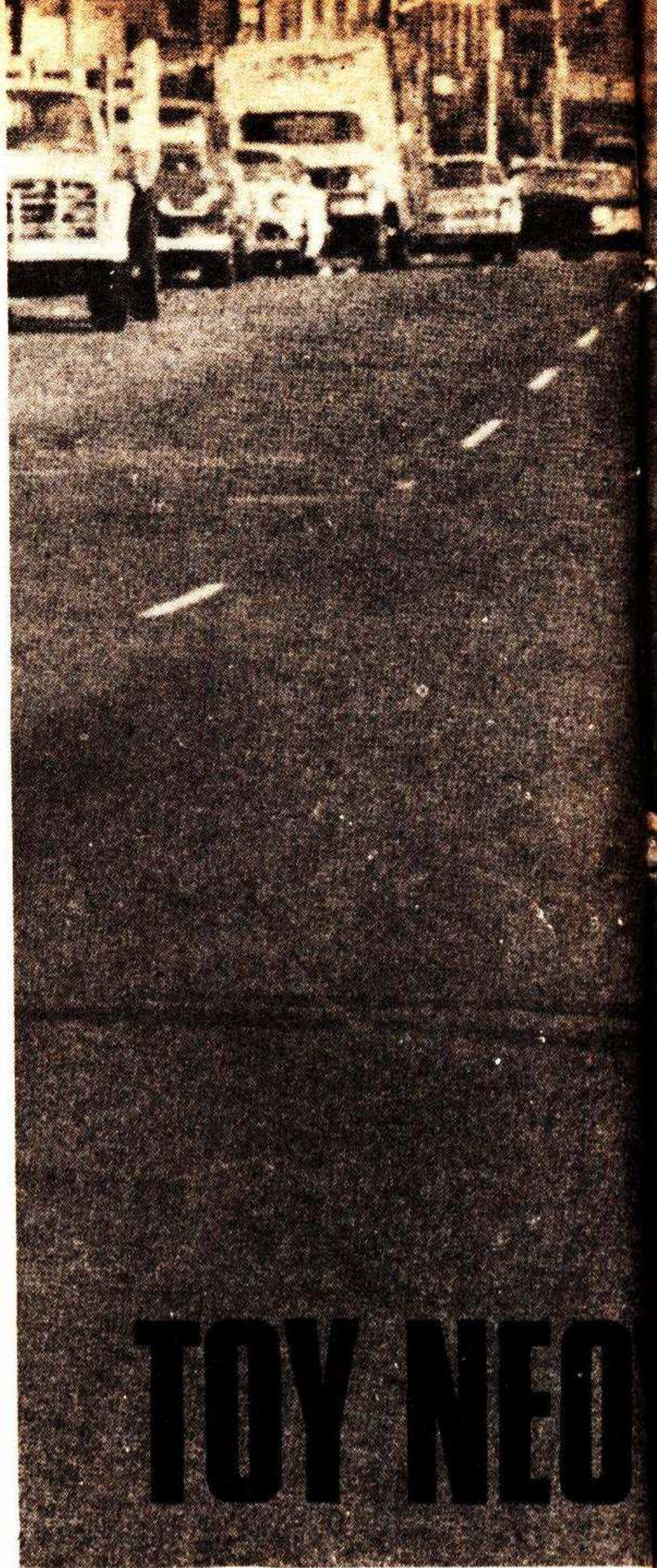
μου μετὰ τὸν πόλεμο. Σήμερα, γιὰ πρώτη φορὰ ὕστερα ἀπὸ πολὺ καιρό, βλέπω ξαφνικὰ τὰ σπασμένα κομμάτια τοῦ ἑαυτοῦ μου, νὰ ἀρχίζουν νὰ συγκολλοῦνται. Ἀφουγκράζομαι μ' ὅλη μου τὴν προσοχή, μ' ὅλες μου τὶς αἰσθήσεις, μὲ τὰ μάτια μου καὶ τ' αὐτιά μου ὀρθάνοιχτα κι ἀρχίζω νὰ ἀκούω καὶ νὰ βλέπω ἓνα νέο ἄνθρωπο νὰ ξεπροβάλλει ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια ἀπογοιτεύσεων. Σιγὰ - σιγὰ τοὺς τελευταίους λίγους μῆνες κέρδισα ξανά τὴν ἐμπιστοσύνη μου στὸν ἄνθρωπο, κέρδισα ξανά τὴ γνώση πὼς αὐτὴ εἶναι ἡ γενιά, ποὺ χτίζει τὴ γέφυρα ἀνάμεσα στὴ φρίκη καὶ τὸ φῶς. Ἐδεῖς, ἐγὼ — ἐμεῖς εἴμαστε τὰ χίλια ὀδυνηρὰ κομμάτια, ποὺ ἀρχίζουν νὰ ἐνώνονται ξανά σὲ ἓνα πανέμορφο σύνολο. Σὰν μιὰ τελείως καινούργια φυλὴ ἀνθρώπων νὰ ξεπροβάλλει στὴ γῆ. "Ἐχετε ἀκουστὰ τί κάνει τὸ μουσικὸ συγκρότημα, οἱ «Μπέρντς» μὲ τὰ λεφτά του; Φκιάνει πελώριες ἐπιγραφές καὶ τὶς στήνει σ' ὅλο τὸ μῆκος τῶν μεγάλων ὁδῶν τῆς Καλιφόρνιας· κι οἱ ἐπιγραφές λένε μιὰ λέξη: «Ἀγάπη». Ἀλλὰ οἱ γονεῖς μας θὰ λέγαν: «Αὐτὸ εἶναι τρέλλα· θάπρεπε νὰ βάσετε τὰ λεφτά σας στὴν τράπεζα»!... Αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορὰ! Αὐτὸ θέλω νὰ πῶ! Ἐδῶ βρισκόμαστε στὰ μέσα τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1966.

Μετάφραση : "Ἀκης Καλομοιράκης

Τζόννας Μήκας «Τὸ Μπρίκι» : Βίαιη κινηματογράφηση μιᾶς βίαιης θεατρικῆς παράστασης.



Άλφόνσο Σανσέζ «Τὸ τέλος» : Ἕνας 19χρονος μαθητὴς ἀπεικονίζει τὴν ἀθλιότητα μιᾶς σύγχρονης μεγαλούπολης



Ἄκη Καλομοιράκη

Η ΕΚΡΗΞΗ

ΤΟΥ ΝΕΟ

Μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, πὼς τὸ Ἀντεργκράουντ, ἡ ἰσχυρότερη μέχρι σήμερα ἔξω-Χολυγουντιανὴ κίνηση γιὰ ἕναν ἀδέσμευτο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ἔχει σταθεροποιήσῃ πὰ τὴ θέσῃ του, ὄχι μόνο στὴν Ἀμερικὴ ἀλλὰ καὶ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Παγκόσμιου Νέου Κινηματογράφου. Ὅ,τι πρὶν λίγο καιρὸ ἔμενε κρυφὸ, σήμερα γίνεται φανερά· στὸν προηγούμενο στενὸ κύκλο τῶν προβολῶν δὲ κολλέγια καὶ δὲ ἰδιωτικούς χώρους στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ στὸ Λὸς Ἀτζελες, ἔχουν προστεθεῖ τὰ κυκλώματα τῶν κινηματογράφων τέχνης ὅλης τῆς Ἀμερικῆς· κι·οἱ διευθύνσεις τῶν Εὐρωπαϊκῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν καὶ Φεστιβάλ Πειραματικῶν Ταινιῶν, βρίσκονται δὲ διαρκῇ κινητοποίηση γιὰ τὴν ἐξασφάλισιν νέων ταινιῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ.

.....

Τὰ αἶτια ποὺ συντέλεσαν στὸ σχηματισμὸ αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου εἶχαν κοινωνικὸ χαρακτήρα. Τὸ Ἀντεργκράουντ δὲν ἰδρύθηκε, ἀλλὰ γεννήθηκε τὴ στιγμὴ ἐκείνη ποὺ οἱ δημιουργοὶ του συνειδητοποίη-

σαν τὴ θέσῃ τους μέσα στὸ σύγχρονο κόσμο κι ἀποφάσισαν ν' ἀντιδράσουν μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο· εἰδικότερα, μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὶς δυὸ γενιές, τὴν παλὰ καὶ τὴν καινούργια, εἶχε γίνῃ βαθύτερο. Ὑστερα ἀπὸ τὴν περιπέτεια τοῦ πολέμου ὅπου τοὺς ὁδήγησαν παρὰ τὴ θέλησή τους, οἱ νέοι ἦταν δύσκολο νὰ ξανααποκτήσουν τὴν ἐμπιστοσύνη τους καὶ νὰ προσαρμοστοῦν στὸν «φυσιολογικὸ» τρόπο ζωῆς, αὐτὸν ποὺ τοὺς εἶχαν διδάξει οἱ γονεῖς τους κι εἶχαν κατορθώσει σχεδὸν νὰ τοὺς ἐπιβάλουν. Τὴν κίνησιν ἀπελευθερώσεως ἀπὸ τὸν τόσο ἔντονο κομπορμισμὸ εἰδικὰ στὴν Ἀμερικὴ, τὴν πρωτάρχιζε ἡ νέα γενιά, τῶν «Μπὴτ», ὅπως ὀνομάστηκε. Οἱ νέοι ἄρχισαν νὰ προσανατολίζονται δὲ δικούς τους ὀρίζοντες, ν' ἀνακαλύπτουν δικές τους ἀλήθειες, ὄχι συμβατικές, πιὸ προσωπικές, ἐντελῶς ριζοπαστικές. Τὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, ἦταν τὸ συστηματικὸ γκρέμισμα τῶν παντὸς εἶδους ταμποῦ, ἡ πλήρης ἀπελευθέρωσιν τοῦ σεξουαλικοῦ ἐνστικτοῦ, ἡ δημιουργία ἐνὸς κλίματος λιγότερο καταπιεστικοῦ, μιὰ νέα ἀντίληψιν τῆς ζωῆς. Παρατηρήθηκε



ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

γενικό ενδιαφέρον για τις μυστικιστικές θρησκείες της 'Ανατολής. Ταυτόχρονα, η συστηματική χρήση 'Ελ - 'Ες - Ντὴ κι άλλων ψευδαισθησιογόνων ναρκωτικῶν, ἔδωκε διέξοδο φυγῆς σὲ κόσμους παραισθητικούς. Τὸ 'Αντεργκράουντ ἦρθε νὰ ἐκφράσει μὲ συνέπεια αὐτὴ τὴν ἀποσκίρτηση ἀπὸ τὸ κατεστημένο, κάνοντας καὶ τὸ ἴδιο μιὰ παράλληλη, ἀναπόφευκτη ἀποσκίρτηση ἀπὸ τὶς γνωστὲς φόρμες τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ἀντίδραση ὅμως αὐτὴ στὸν παλινὸ τρόπο ζωῆς δὲν ἦταν κι ἡ μοναδικὴ αἰτία, ποὺ ὀδήγησε στὸν σχηματισμὸ τοῦ 'Αντεργκράουντ. Ἦταν ταυτόχρονα κι ἡ συνειδητοποίηση τοῦ κινδύνου, ποὺ ἀπειλεῖ τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο νὰ γίνεи δέσμιος τοῦ Τεχνολογικοῦ Πολιτισμοῦ. Ἡ Τεχνολογία εἶναι σχετικὰ μία νέα δύναμη. Ἡ ἀλματώδης ἀνάπτυξή της ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Β' Παγκόσμιον Πόλεμο καὶ ἐδῶ. Ἀλλὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς γοργῆς αὐτῆς ἐξελίξεως, γίνονται ὁλοένα καὶ πιὸ σοβαρά,

ὅλο καὶ πιὸ ἀνησυχητικά.

Παρατηρεῖται μία συστηματικὴ ἀπομάκρυνση τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου ἀπὸ τὰ πόστα ποὺ ἔλεγε ὁ ἴδιος ἄλλοτε. Ἡ μηχανὴ τὸν ἀντικαθιστᾷ. Τὸ ὥραριο ἐργασίας του εἶναι αὐστηρὰ καθορισμένο κι οἱ ὥρες ἀναπαύσεως τὸ ἴδιο. Γίνεται ὁλοένα καὶ περισσότερο τὸ θῦμα μιᾶς ὑπεροργανώσεως, ποὺ στενεύει τὰ περιθώρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας ἔχουν πλατειὰ καὶ ταχύτατη ἐξάπλωση. Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος βομβαρδίζεται καθημερινὰ μὲ προκατασκευασμένες ἰδέες, ποὺ σιγὰ - σιγὰ τὸν μεταμορφώνουν σὲ ἄβουλο ἐξάρτημα μιᾶς γιγαντιαίας καλοσυναρμολογημένης μηχανῆς.

Τὸ 'Αντεργκράουντ συνέλαβε τὸν κίνδυνο ποὺ ἔκλεινε μιὰ τέτοια ἐξάλειψη τῆς ὑποκειμενικῆς θέσης. Γι' αὐτὸ οἱ ταινίες του ἐκφράζουν πρὶν ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο, τὸ ἀπόλυτο προσωπικὸ πιστεύω τῶν δημιουργῶν τους. Εἶναι ὅλες τελείως προσωπικὲς, ἀνεξάρτητες ἀπὸ ὁποιαδήποτε ρεύματα ἢ τεχνικὲς. Τὴν θέση τῆς κλονισμένης ἐμπιστοσύνης τῶν νέων κινηματογραφιστῶν πρὸς ὁποιοδήποτε

Ὁ Χάρολντ, ἓνας ἀλήτης τοῦ Λὸς Ἀντζελες εἶναι τὸ θέμα τῆς κινηματογραφικῆς σπουδῆς τῆς φοιτήτριας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ν. Καλλιφόρνιας Ζὰν Μαρί Πελερέν

ποτε «ἀντιμέμενο» πίστης ἔχει καταλάβει μιὰ ἐλεγχομένη διγυριὰ γιὰ τὸν ἑαυτό τους κι ἡ πεποίθησι πὼς τὴν ἀπάντησι στὸ πρόβλημά τους τὴν κρατοῦν οἱ ἴδιοι. Καὶ τὸ μάτι τους διγὰ - διγὰ ταυτίζεται μὲ τὸ φακὸ τῆς κάμερα.

Στὸν τεχνικὸ τομέα χρησιμοποιοῦν τὰ πιὸ παράδοξα μέσα. Ὅπως στὴ σύγχρονη γλυπτικὴ καὶ ζωγραφικὴ,—ιδίως τὴν Πόπ—Ἄρτ,—καμιὰ μέθοδος δὲν ἀποκλείεται γιὰ νὰ δώσει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸ ποὺ νομίζει πὼς τὸν ἐκφράζει καλύτερα. Ἔτσι χρησιμοποιεῖ τὸ κολλάζ, γδέρνει τὴν ἐμουλαίον, καίει τμήματα τοῦ φιλμ, τὸ ἀφήνει στὴν ὑγρασία νὰ ἀποσυντεθεῖ, τεμαχίζει τὴν εἰκόνα, προβάλλει πολλὰς ταινίες ταυτόχρονα κι ἄλλα πολλὰ, μεταδίδοντας ἔτσι, συχνά, τὴν αἴθησι μιᾶς νέας φιλικῆς πραγματικότητας.

Ἀπὸ ὅλα αὐτὰ γίνεται φανερό πὼς τὸ καθαρό ὀπτικὸ μέρος τῆς ταινίας στὸν Νέο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ἀποκτᾷ μιὰ ξεχωριστὴ σημασία. Αὕτῃ ἡ ἀνόθευτη θεώρησι τοῦ γύρω κόσμου ἀπὸ ματιὰς ποὺ ἐπιβάλλονται εὐα γνήσια ποιητικὲς ἔχει συμβάλει στὴν ἀναγωγὴ τοῦ κινηματογράφου πρὸς ἓνα λιγότερο φιλολογικὸ καὶ περιωότερο εἰκαστικὸ ἐπίπεδο. Ἡ εἰκόνα ἀναδεικνύεται παντοδύναμη καὶ μὲ τὴ διγυριὰ ποὺ ἐξασφαλίζουν ἔστω καὶ ἀσυνείδητα τὰ 70 χρόνια πείρας καὶ γνώσεως τοῦ κινηματογράφου ἀποκτᾷ κάτι ἀπὸ τὴ χαμένη ἀγνότητα κι' ἀμεσότητα τοῦ ὀπτικοῦ στοιχείου στὸ βουβό. Τονίζοντας τὸ πὼς δὲν πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται πᾶ τὸ θέμα τῆς εἰκόνας, ὁ Στὰν Μπράκχεϊτ—ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ἐκνηνοθέτες τῆς κινήσεως αὐτῆς—, κάνει μιὰ ἐπίθεσι στὶς παλιὰς ἀντιλήψεις, λέγοντας τὰ ἑξῆς:

«Ταυτιζόμεστε μὲ τὸ μάτι μιᾶς μηχανῆς, ποὺ οἱ φακοὶ τῆς γίνονται ὄργανα γιὰ τὴν ἐπίτευξιν μιᾶς συνθετικῆς προοπτικῆς τοῦ 19ου αἰώνα (τὸ ἀντίστοιχό τῆς εἶναι ἡ σύμπτυξι λεπτομερειῶν ἀπὸ «κλασικὰ» ἐρεῖπια, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ 19ου

αἰώνα), μὲ τὸ σπάσιμο τοῦ φωτὸς καὶ τὴν αὐστηρὴ διατήρησι τῶν περιγραμμάτων στὴν εἰκόνα, μὲ τὶς συμβατικὲς ταχύτητες στὴ λήψι καὶ προβολή—τὶς κατάλληλες γιὰ τὴν ἀποτύπωσι κινήσεων ποὺ ξυπνοῦν τὸ αἶσθημα τοῦ ιδεώδους ἀργοῦ Βιεννέζικου βάλς—μὲ τὴν χρήσι ἐνὸς τρίποδου ἔτσι διαμορφωμένου, ὥστε νὰ ἐπιτρέπει τὴν ἀνεπι παρακολούθησι τῶν κινήσεων τῶν Σουλφίδων—τόσο ἰδεωδῶν γιὰ τὸ βαθυστόχαστο ρομάντζο—καὶ σχεδὸν ἀποκλειδικὰ φτιαγμένου γιὰ ὀριζόντιες καὶ κάθετες κινήσεις· καὶ ἀκόμα μὲ φακοὺς πνιγμένους στὰ φίλτρα, μὲ φωτόμετρα ἰσοροπημένα καὶ μὲ ἔγχρωμα φιλμ φτιαγμένα ἔτσι ποὺ νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωσι τῆς ἔγχρωμης καρτ—ποστάλ—ζωγραφικῆ σαλονιοῦ—ποὺ τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ τοὺς ἰδίωμα εἶναι αὐτοὶ οἱ, ὡ θεέ μου, τόσο γαλάζιοι οὐρανοὶ καὶ τὰ ρόζ δέρματα».

Δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ παραβλέψει τὶς ἰσχυρὲς ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησαν πάνω στὸ Νέο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, τὸ Θέατρο τοῦ παράλογου, ὁ Ὑπερρεαλισμός, κι ὁ Ντανταϊσμός. Τὸν τελευταῖο ἰδιαίτερα, ἀν θυμηθοῦμε τὶς ἀρχὲς πάνω στὶς ὁποῖες στηρίχτηκε—ἄρνησι, ἀνατροπή, καὶ παραδοξολογία—θὰ τὸν βροῦμε στὴ βάση τῶν περιωότερων ταινιῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ. Σημαντικὴ ἐπίδρασι ἐπάνω σ' αὐτό, εἶχε ἐπίσης κι ἡ Πόπ—ἄρτ ποὺ ἐνσωμάτωσε στὰ ἐκφραστικὰ τῆς μέσα νέα μίγματα καὶ στοιχεῖα, ποὺ πρὶν λίγο καιρὸ θὰ φαίνονταν ἐτερόκλητα.

Αὐτὸ τὸν καιρὸ ὁ Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος ἔχει πάρει μιὰ καινούργια ὄψη πρὸς τὰ ἐπάνω, καθὼς τὰ διδάγματά του ἀρχίζουν νὰ περνοῦν ἀπὸ τὸν κλειστὸ κύκλο τῶν διανοούμενων στὸ πλατὺ κοινόν· καὶ ἡ πεποίθησι ἀνάμεσα στοὺς νέους, ἀπὸ τελειόφοιτους Πανεπιστημίων μέχρι παιδιῶν τοῦ Δημοτικοῦ, πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ πιὸ ζωντανὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς μας, ἐδραιώ-

«Τὸ Τέλος» τοῦ Ἀ. Σανσέζ περιγράφει τὶς προαιώνιες προστριβές «καλῶν» καὶ «κακῶν» στοὺς δρόμους τῆς Ν. Ὑόρκης.

γείται περισσότερο.

Ὁ Ζὰν Κοκτώ πίστευε πὼς τὸ σινεμὰ δὲ θὰ γινόταν ποτὲ ἀληθινὴ τέχνη, μέχρις ὅτου τὰ ὑλικά γιὰ νὰ φτιάξεις μιὰ ταινία, δὲν γινόταν τόσο φτηνά, ὅσο τὸ μολύβι καὶ τὸ χαρτί. Ἡ περιοχὴ ποὺ προδιάγραψε πλησιάζει καλπάζοντας. Οἱ σπουδαστὲς μποροῦν νὰ γυρίζουν τώρα στὴν Ἀμερικὴ ταινίες μὲ 25 μόνο δολλάρια καὶ βρίσκεις νὰ ἀγοράσεις κάμερες τῶν 16 Μ)Μ στὸ ἐκπληκτικὸ ποσὸ τῶν 1.200 δρχ. «Ἀποτέλεσμα, ἓνα κόμπυ μετατράπηκε εἰς πραγματικὸ πάθος», γράφει εἰς πρόσφατο τεῦχος τοῦ τοῦ περιοδικοῦ Λάϊφ. «Γύρω στοὺς 80.000 σπουδαστὲς εἶναι γραμμένοι εἰς 3.000 κινηματογραφικὰ τμήματα κάπου 200 Πανεπιστημίων. Μαθητὲς τῆς τρίτης γυμνασίου, γυρίζουν τὴν μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη, ταινίες κινουμένων σχεδίων. Παιδιὰ τῆς δευτέρας, ἐξερευνοῦν τὸ θέμα τῆς ἀλλοτριώσεως· ἀγόρια τῶν γκέττο, στρέφουν τὴν καμερά τους εἰς καθαρίδες καὶ τοὺς ἀρουραίους. Τὸ θέμα τῶν νέων κινηματογραφιστῶν δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἐγκυκλοπαίδεια τῆς κοινωνίας τους. Δὲν εἶναι ἀπορίας ἄξιο» τελειώνει τὸ Λάϊφ, «πὼς ὁ νέος ποὺ ἴσως κάποτε ὄνειρευόταν νὰ γράψει τὸ Μεγάλον Ἀμερικάνικον μυθιστόρημα, σήμερον θέλει νὰ γυρίσει τὴ Μεγάλην Ἀμερικάνικην ταινία».

Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν σκηνοθετῶν ποὺ διεκδίκησαν μιὰ θέση στὸ Ν.Α.Κ., λίγοι κατόρθωσαν νὰ ἐπιβιώσουν· ὁ χρόνος καὶ ἡ συστηματικὴ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ταινιῶν ἀπὸ τὸν Μήκας καὶ τοὺς συναδέλφους του, ἔχει καταλήξει στὴν ἐπιβολὴ αὐστηρῶν κριτηρίων στὴν ἀξιολόγησιν κάθε νεοφερμένου.

Ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς ἐκείνους, ποὺ ἔχει πιά κριθεῖ ἡ συμβολὴ τους εἰς τὸ σκηνοθετικὸν τοῦ Ἀντεργκράουντ, ἀναφέρουμε δίχως δειρὰ τοὺς, Κέννεθ Ἐνγκερ, Μπρούς Μπαίπλυ, Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος, Κέν Τζαίηκομπς, Ρὸν Ράις, Τζάκ Σμίθ, Στὰν Βὰν Ντέρ Μπύκ, Μάικ καὶ Τζώρτζ Κιοῦσαρ, Μαίρη Μένκεν, Ρόμπερτ Νέλσον, Ἀντυ Γουώρχολ, Τζόνας Μήκας, Στὰν Μπράκχεϊτζ, Ρόμπερτ Κράμερ, Σίρλεϋ Κλάρκ, Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο, Ἐντ Ἐμ-δουήλερ, Βέρνον Ζίμμερμαν καὶ Μπρούς Κόννερ.

μια πινακοθηκη κινηματογραφιστών του αντεργκράουντ

ΣΤΑΝ ΒΑΝ ΝΤΕΡ ΜΠΗΚ

Γεννήθηκε 1931 'Ο Βάν Ντέρ Μπήκ είναι ο Τόμ Σουίφτ του 'Αντεργκράουντ. Είναι έφευρέτης νέων μεθόδων και μέσων. Χρησιμοποιεί πολλές τεχνικές όπως το κολάζ κι αυτό αποκαλείται βαφτιστικός του Μελιές. "Ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά είναι η πρόκληση μιᾶς αίσθησης συγκρούσεως στο θεατή, φωτογραφίζοντας το ένα μετά το άλλο, σε ελάχιστο χρονικό διάστημα άνομοιογενή στοιχεία, όπως απόκόμματα αυτοκινήτων από διαφημίσεις, φωτογραφίες πολιτικών, γυμνών από το Πλαίημπού, κ.ο.κ., δίνοντάς τους έτσι μιὰ καινούργια σημασία. Είναι επίσης φαντασιόκοπος, καθώς κάθε τι στις ταινίες του μεταβάλλεται σε κάτι άλλο: άμαξες σε ανθρωποδόρα πλάσματα, χέρια σε πουλιά και πολλά άλλα. Οι ταινίες του που περιλαμβάνουν συχνά μιὰ γενναία δόση χιούμορ, απο-



κτούν με το καιρό όλο και περισσότερες κοινωνικές προεκτάσεις. 'Ο Βάν Ντέρ Μπήκ είναι σήμερα ο κυριότερος μελετητής του συστήματος τών «πολλαπλών προβολών» που τις ονομάζει «επίκαιρα τών όνείρων» και «κινηματογραφικές τοιχογραφίες». Το είδος αυτό του κινηματογράφου εί-

ναι ένα τμήμα τών σχεδίων του να μεταδώσει νέες ιδέες στις διάφορες κουλτούρες του κόσμου. 'Ονομάζει τα σχέδιά του «σύστημα ένδο-συνεννοήσεων πολιτισμών» και θέλει να κτίσουν οι κυβερνήσεις όλου του κόσμου «Κινηματοδρόμεια» σαν το δικό του (αίθουσες, πολλαπλών προβολών) να τα συνδέσουν με σταθμούς τηλεόρασεως και ν' αρχίσουν μέσω αυτών μιὰ ανταλλαγή εικόνων, έτσι, που να επιταχύνουν την επικοινωνία ανάμεσα στα διάφορα κράτη και να οδηγηθούν αυτά σ' ένα στάδιο πιό άμεσης κατανόσεως. Σήμερα βλέπει μιὰ γενιά να στέκεται ανάμεσα στην πολεμική καταστροφή και στην παγκόσμια επικοινωνία, όπου ή έλλειψη τής τελευταίας επιταχύνει την πρώτη.

ΑΝΤΥ ΓΟΥΩΡΧΟΛ

Γενν. 1928 Με τούς έκκεντρισμούς του ο 'Αντυ



Γουώρχολ έχει καταφέρει να γίνει ο πιο γνωστός σκηνοθέτης του Άντεργκράουντ. Οι ταινίες του φαίνεται ν' ανα-παραστούν ένα κόσμο επι-χρυσωμένου ζωντανού θανά-του και μερικές από αυτές όπως ο «Ύπνος» δεν έχουν καθόλου κίνηση. Είναι σχε-δόν όλες αδέβαια ισοζυγι-σμένες ανάμεσα στο έλεγ-χόμενο και το τυχαίο. Είναι τόσο προσεκτικά στατικές, που κι η ελάχιστη μετατόπι-ση της μηχανής ή κίνηση μέ-σα στο κάδρο, μπορεί να τα-ράξει την ευαισθησία του θε-ατή. Τα νεοντοκυμανταίρ αυ-τά γυρίστηκαν για να τραθή-ξουν την προσοχή την τρά-θηξαν. Δείξανε επίσης μέχρι ποιά βαθμό μπορούσε να μει-ωθεί κινηματογραφικά μια ταινία και να συνεχίσει να είναι κινηματογράφος. Το έρ-γο του Γουώρχολ χωρίζεται γενικά σε τέσσερις περιό-δους. Τα φιλμ της πρώτης πε-ριόδου όπως «Ύπνος» και το «Εμπάιρ», είναι κλασσικά στην απλότητά τους, κακοφω-τισμένα και αντιδραματικά. Οι ταινίες της δεύτερης περι-όδου είναι ποιητικά και σα-τιρικά δράματα («Η ζωή της Χουνίτας Κάστρο»). Ο ήχος και το πολύπλοκο στήσιμο τα κάνει να φαίνονται λιγότερο αγνά. Τα φιλμ της τρίτης πε-ριόδου αν και συνεχίζουν να κρατούν ακίνητη την κά-μερα, είναι ρεαλιστικά δρά-ματα, που συγγενεύουν με το σινεμά βεριτέ. Στην τέ-ταρτη περίοδο ο Γουώρχολ καταφεύγει στον «έκτεταμένο κινηματογράφο» ένα κινημα-τογράφο μικτών μέσων, που μαζί με την προβολή χρησι-μοποιεί ζωντανούς ήθοποιους μουσικάδργανα κλπ. Στην ίδια περίοδο ανήκει κι η ται-

νία του «Τα κορίτσια του Τσέλου». Σήμερα οι ταινίες του Γουώρχολ παίζονται σε έμπορικές αίθουσες και συν-αγωνίζονται σε επιτυχία τις ταινίες του Χόλλυγουντ. Τρεις απ' αυτές ιδιαίτερα, προβάλλονται παντού και έ-χουν κάνει το δημιουργό τους γνωστό στους πάντες. Είναι οι ταινίες «Η σάρκα» (1967), «Μοναχικοί κάουμποϋ» (1968) και «Γαλάζια ταινία» (1969). Ο Γουώρχολ είναι πριν ά-πο οτιδήποτε άλλο ένας ό-πτικός στυλίστας. Αν και στις ταινίες τους εργάζονται πολλοί άνθρωποι μέχρι του σημείου να τις γράφουν και να τις σκηνοθετούν εκείνοι, αυτός έχει τον τελικό έλεγ-χο στο θέμα και το όπτικό στυλ.

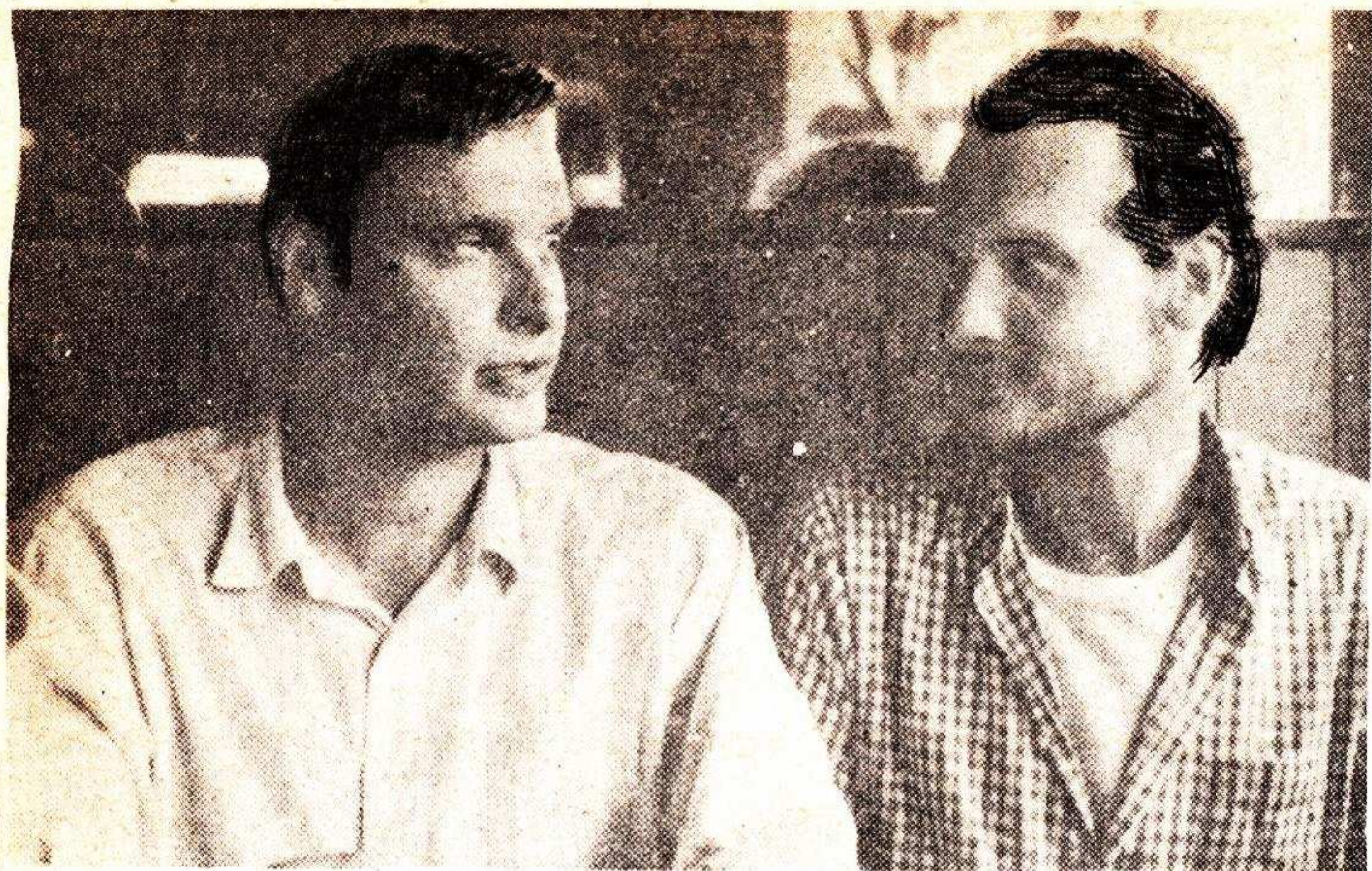
KENNEΘ ΕΝΓΚΕΡ

Γεννήθηκε 1932. Ο Έν-γκερ είναι κινηματογραφιστής αλλά αυτοαποκαλείται μάγος. Ο κινηματογράφος είναι γι' αυτόν το μέσο, με το οποίο μπορεί να κάνει μαγείες κι έννοει οι ταινίες του να εί-ναι στην κυριολεξία μαγικές επικήσεις. Το 1962, έτος που κατά τους μυστικιστές λή-γει η Χριστιανική εποχή κι αρχίζει μια νέα, όπου κυρι-αρχεί η είδωλολατρεία, γύρι-σε την πιο γνωστή του ται-νία, «Ο Σκορπιός έγχειρόμε-νος» για να μεταδώσει το ξέσπασμα και τον έξαγνισμό της παληάς άρρωστημένης από την άμαρτία γενιάς στην

καινούργια εποχή που ανα-τέλλει. Είδε τα συγκροτήμα-τα Ρόκ, τη χρήση ναρκωτι-κών, τη γενιά των μοτοσυ-κλετιστών, τη χρήση από τους τινέιτζερς ναζιστικών συμβόλων κ.ά. σαν μια ισχυ-ρή απόδειξη των υποθαλπο-μένων δαιμονικών δυνάμεων. Στα πλάνα του πρωταγωνι-στού παρεμβάλλονται πλάνα του Χίτλερ, του Τζαίημς Ντήν, του Μάρλον Μπράντο (από την ταινία του «ό Άτίθασ-σος») και του Χριστού (από τον «Βασιλέα των Βασιλέ-ων»). Ο «Σκορπιός» είναι ένα πορτραίτο βίας και μια θεαματική επίκληση και ύ-μνος στο θάνατο. Από τις προηγούμενες ταινίες του οι πιο αξιόλογες είναι τα «Πυ-ροτεχνήματα», το «Ποιός κου-νά την βάρκα των όνειρων μου», και το «Η ιστορία του Ο», που γυρίστηκε στην Γα-λία κι είναι θαμμένη από καιρό εκεί από το φόβο μη-νύσεως. Μετά το «Σκορπιό», γύρισε τον «Λούσιφερ έγχει-ρόμενο» (1966) την «Θρη-σκευτική μου ταινία» όπως την ονομάζει ο ίδιος.

Στην ιδιωτική του ζωή ο Ένγκερ δεν παρουσιάζει κα-θόλου τη βιαιότητα που χα-ρακτηρίζει τις ταινίες του. Είναι τριγυρισμένος όμως ά-πο μαγικά ξόρκια, συλλογές βιβλίων, αφισσών, κόμικς και αντικειμένων της πόπ-άρτ, που αναφέρονται στη βία. Όταν δεν έχει «γύρισμα» βλέ-πει συνήθως και μελετά ται-νίες στις Ευρωπαϊκές «σινε-ματέκ».





ΜΑΪΚ και ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΣΑΡ

Οι δίδυμοι αδελφοί Κιούσαρ άρχισαν νά γυρίζουν από παιδιά παρωδίες τών ταινιών, που βλέπαν δυο και τρείς φορές στα σινεμά τής γειτονιάς τους. Τά φίλμ τους έκμεταλλεύονται άβίαστα τά στοιχεία τών ταινιών του Χόλλυγουντ, όπως τό «Τάϊμιγκ», τίς γωνίες λήψης και τήν οργανωμένη πλοκή, για νά μεταμορφωθούν σέ βίαια γκροτέσκες και άπλοϊκές φαντασίες, όπου πρωταγωνιστούν άληθινοί άνθρωποι σέ πραγματικούς χώρους τής Νέας Υόρκης. Μερικοί τίτλοι: «Λυσασμένη ψιψίνα», «Γεννημένος στόν Άνεμο», και «Σκάφη ό Πόθος». Τά έργα τους έχουν χαρακτηριστεί σαν πόπ άρτ, φοκλορική τέχνη κι είναι γνήσια Άμερικάνικα.

ΓΚΡΕΚΟΥΡΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ό Μαρκόπουλος έχει σαν



κεντρικό θέμα τών ταινιών του τόν «έρωτα μεταξύ άντρών» ξεκινώντας από τήν Έλληνική μυθολογία και λογοτεχνία. Η φωτογραφία του χαρακτηρίζεται από ένα άπίστευτο πλούτο στή σύνθεση και τό χρώμα. Στό μοντάζ μπλέκει μέ αξιοσημείωτη επιτυχία πλάνα παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος, μέ αποτέλεσμα ένα άπλωμα του συναισθήματος. Παρ' όλο που ίσως νά έχει στό μυαλό του μία σειρά γεγονότων, ή άποσπασματική τους παρουσία φαίνεται περισσότερο σαν έξερεύνηση ενός συναισθήματος και λιγότερο αφήγηση μιās ιστορίας. Στίς δυο καλύτερες ταινίες του «Ίλιακό Πάθος» και «Δυο φορές άνθρωπος», χρησιμοποίησε ξεσπάσματα άντιστικτικών εικόνων, που διαρκούν ένα καρρέ ή κάθε μία και ακολουθούν άβίαστα ή μία τήν άλλη μέ ίλλιγγιώδη ταχύτητα. Οί εικόνες αυτές είναι για τίς ταινίες του ότι τό λάϊτ μοτίβ για τή Μουσική. Ό Μαρκόπουλος είναι γυιές Έλληνα γεννημένος στό Όχάϊο κι έμαθε Έλληνικά πριν από τά Άγγλικά. Όκτώ χρόνων γύρισε τήν «Χριστουγεννιάτικη Ίστορία» του Ντίκενς σέ 8 Μ)Μ. Η πρώτη του ταινία «Ψυχή» (1947-48) ήταν ή πρώτη μιās τριλογίας μέ θέμα τόν έρωτα ανθρώπων του ίδιου φύλου. Τό δεύτερο μέρος ήταν ό «Λυσίας» έμπνευσμένος από ένα διάλογο του Πλάτωνα για τή φιλία. Τό τρίτο μέρος ήταν ό «Χαρμίδης» βασισμένος σέ ένα διάλογο του Πλάτωνα για τήν εγκράτεια. Από τά ύπόλοιπα φίλμ του θαυμάστη-

καν πολύ τό «Σουαίν» κι ό «Γαλαξίας». Τό 1954 πήγε στήν Ελλάδα νά γυρίσει τή «Γαλήνη» του Βενέζη κι άφού εξασφάλισε χρηματοδότες έβαλε μπρός τό 1958. Άναγκάστηκε όμως ν' αφήσει τήν ταινία άνολοκλήρωτη και επί τρία χρόνια μετά προσπαθούσε ν' αποκτήσει τό άμοντάριστο φίλμ δίχως νά τό καταφέρει.

ΤΖΟΝΑΣ ΜΗΚΑΣ

Γεννήθηκε 1922. Όταν γράφει ό Μήκας, παίζει τόν ρόλο ενός άσυμβίβαστου δραματιστή, αλλά οι ταινίες του είναι πιό ήρεμες και «ντοκυμανταρίστικες». Παρ' όλο που γύρισε φίλμ σαν «Τά κανόνια τών δέντρων» και τό γνωστό «Μπρίκι» — μία βίαια καταγραφή σέ στυλ κινηματογράφου — αλήθεια μιās βίαιας θεατρικής παραστάσεως — οι περισσότερες ταινίες του είναι προσωπικά ντοκυμανταίρ, γύρω από τούς ανθρώπους και τά συμβάντα του καλλιτεχνικού προσκήνιου τής Νέας Υόρκης. Τά γύρω από τήν δράση του σαν ύποστηρικτή τών άλλων κινηματογραφιστών του Άντεργκράουντ είναι γνωστά.

ΜΑΙΡΗ ΜΕΝΚΕΝ

Γεννήθηκε 1910. Η Μένκεν είναι από τίς πιό ευαίσθητες ποιήτριες του Άντεργκράουντ. Γυρίζει μικρές ταινίες για ένα κύκλο φίλων. Όσοσο τά έργα της έχουν τέτοια σχέση μέ τά βασικά στοιχεία του κινηματογράφου, τó φώς και τήν κίνηση, που έ-



χουν φτάσει και σ' ένα μεγαλύτερο κοινό. Ταυτόχρονα δοκίμια, ασκήσεις, εξερευνητικές κι ίσως και ποιήματα, διαφέρουν πολύ σε τεχνική και θέματα μεταξύ τους. Από αυτά αναφέρουμε τα «Α-ραβουργήματα για τον Κέννεθ Ένγκερ», «Μπαγκατέλλα για τον Γουίλαρντ Μάας» (1961), «Σημειωματάριο» (1962 - 63), και «Αντι Γουώρχολ» (1965). Έμφανίζεται συχνά σαν ήθοποιός σε ταινίες φίλων της κινηματογραφιστών.

ΜΠΡΟΥΣ ΜΠΑΙΗΛΥ

Γεννήθηκε 1931

Ο Μπαίηλυ είναι ένας πραγματικός ποιητής του Άντεργκράουντ. Είναι ευαίσθητος και στη μορφή και στο περιεχόμενο. Το έργο του χαρακτηρίζεται από την παρουσίαση της μάχης ανάμεσα στον κόσμο της φύσης, που ο Μπαίηλυ βλέπει σαν ποιητικό και λυρικό και τον κόσμο που έφτιαξε ο άνθρωπος, που είναι θάρσος, άσχημος, τραχύς και μηχανικός. Τα έργα του Μπαίηλυ αναδίνουν μια περίεργη αίσθηση, που την προκαλεί η μάχη ανάμεσα στο λυρικό και ποιητικό στυλ και στην παρουσίαση των άσχημων πλευρών του Δυτικού πολιτισμού στα θέματά του. Από τις ταινίες του ξεχωρίζουν η «Λειτουργία» (1963-64) που περιγράφει με σπάνια δύναμη το αλλοτριωμένο «κονσερβαρισμένο» περιβάλλον του σύγχρονου κόσμου· ο «Κιχώτης» (1964-65) ένα οπτικό ταξίδι διαμέσου της Αμερικής· «Το κίτρινο άλογο» (1965-66)· «Κάστρο στρήτ» (1966), και ο «Τερματισμός» (1966-67). Άνεπίσημα θεωρείται ο αρχηγός του Άντεργκράουντ της Δυτικής ακτής.

ΣΤΑΝ ΜΠΡΑΚΧΕΪΤΖ

Γεννήθηκε 1939

Οι ταινίες του Μπράκχεϊτζ παρουσιάζουν μια σπαρταριστή πραγματικότητα όπου το ωμό φωτογραφικό υλικό της πραγματικής ζωής του κινηματογραφιστή μεταμορφώνεται κι αναθεωρείται αδιάκοπα σε μια συνεχή αναμόχλευση κινήσεως χρώματος και φωτός. Είναι έργα τόσο έντονα σύνθετα, που βλέποντάς τα μια φορά τείνουν να φαίνονται σαν μια συναρπαστική παράταξη ό-

μορφων έφέ. Για πολλούς ποιητές και σκηνοθέτες, το έργο του Μπράκχεϊτζ με τις νέες ιδέες όρασεως είναι μια μητρική φλέβα έκτεινομένων τεχνικών και καινούργιων τρόπων αντιμετώπισης του κινηματογράφου.

Τόν Μπράκχεϊτζ απασχολεί η ιδέα της κάμερας που «συγκεντρώνει το φως», κάτι ανάλογο με το μάτι κι η μετατροπή της κινηματογραφικής ταινίας σε κάτι ανάλογο με την όραση. Η ιδέα που έχει σχηματίσει για την όραση, όμως, δεν περιορίζεται στο ό,τι βλέπει το μάτι όταν είναι ανοικτό. Πιστεύει πως υπάρχει επίσης μια «όραση κλειστού ματιού» που περιλαμβάνει το αναδόσδυμα σχημάτων, όταν το μάτι είναι

έργαστήρια μάθησης για τη μεταπολεμική γενιά. Άλλα σύντομα άλλαξε πορεία και με την «Προσμονή της Νύχτας» μια προσπάθεια να προκαλέσει όραση χωρίς σχηματισμό παραστάσεως στο αμφιβλοπτροειδή, καθιέρωσε το δικό του οπτικό στυλ. Από τότε γύρισε ένα μεγάλο αριθμό έργων, που ποικίλουν από το σχεδόν ντοκυμανταριστικό φιλμ της γέννας του πρώτου παιδιού, μέχρι το αφηρημένο «Πλάστ» και από τα γλυκά κι απλά «τραγούδια» σε 8 Μ.Μ., μέχρι το υπερσύνθετο έπος «Σκύλος — Άστέρι — Άνθρωπος», τεχνικά και θεαματικά από τα πιο σύνθετα φιλμ που έχουν γυριστεί. Μπορεί να πει κανείς πως ο ρεαλισμός του Μπρακχέϊτζ



κλειστό, οπτικές αναμνήσεις φαντασίες, παραισθήσεις, όνειροπολήσεις και όνειρα. Μέ παραμορφωτικούς φακούς, γρατζούνισμα, θάψιμο, διπλοτυπίες, μοντάζ κι άλλες μεθόδους χειρισμού του φωτός, έχει επιχειρήσει να μεταφέρει αυτή την όραση στον κινηματογράφο.

Ίστορικά ο Μπράκχεϊτζ είναι ο μεγάλος έμψυχωτής της μεταβατικής περιόδου, που σήμανε την απομάκρυνση του πειραματικού κινηματογράφου από τη λογοτεχνία η το συρρεαλιστικό ψυχόδραμα και τον προσανατολισμό του σε ένα πιο γνήσιο προσωπικό οπτικό στυλ. Τα πρώτα του έργα, από τη «Σάρκα πρωϊνού» — μια μελέτη του αυνανισμού — και έδω, στάθηκαν

συνίσταται από την αντιπαράθεση μιας σειράς ταχυτάτων «υποκειμενικών» κι «αντικειμενικών» εικόνων που σε συνθετικότητα μπορούν να συγκριθούν μόνο με τις γνωστές σεκάνς «σκεψών» του Ρενάι.

Ο Μπράκχεϊτζ είναι σίγουρα αυτός που επηρεάζεται κι επηρεάζει περισσότερο από τους σύγχρονους κινηματογραφιστές. Ανταλάσσει ταινίες και γράμματα με ανθρώπους στην Αμερική και το έξωτερικό και δίνει διαλέξεις σ' όλη τη χώρα. Ένα μεγάλο τμήμα των γραπτών του έχει δημοσιευτεί στο περιοδικό «φιλμ κάλτσιουρ» με γενικό τίτλο «Μεταφορές στην όραση».

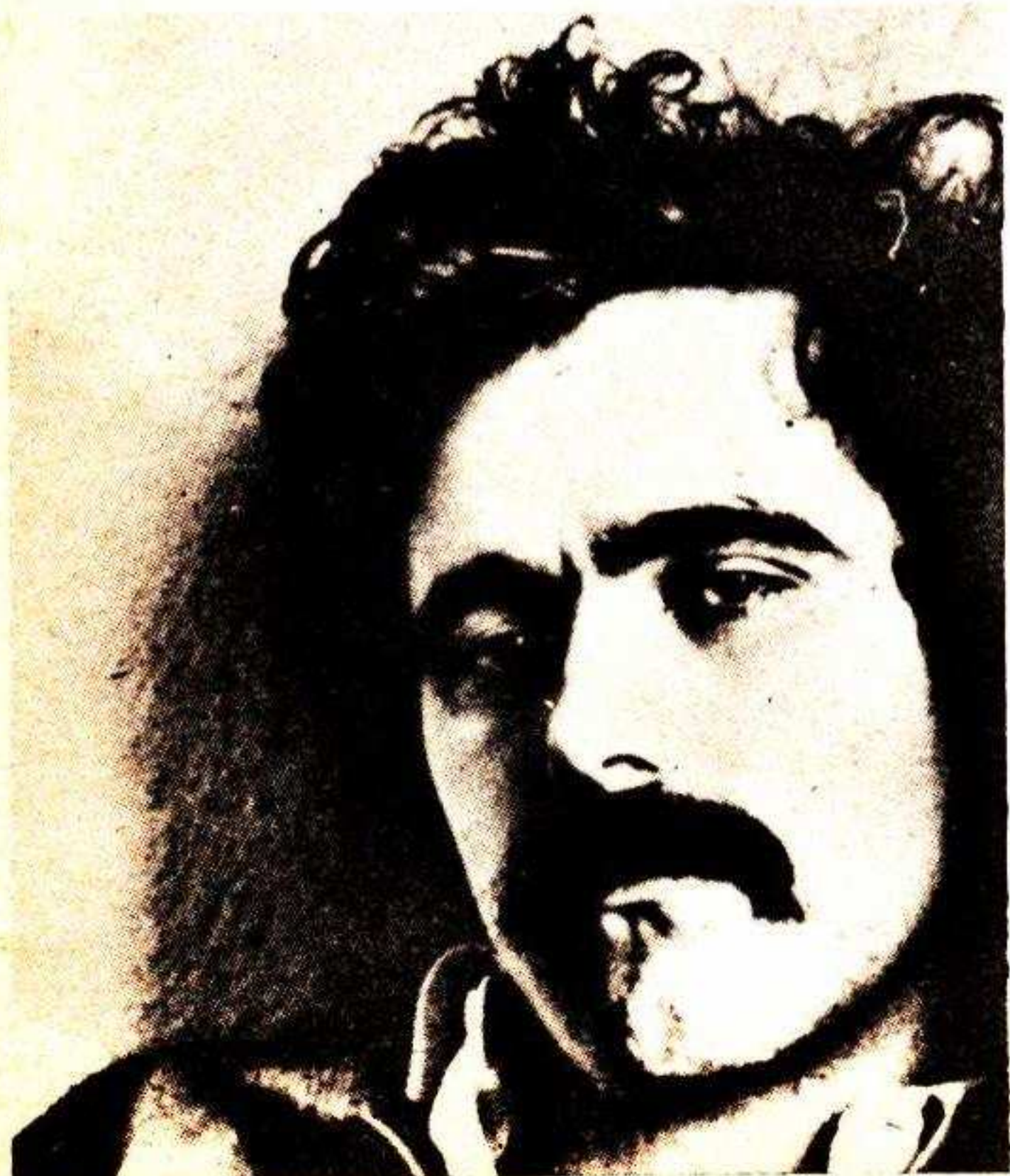
Γεννήθηκε 1931

Ο Νέλσων έχει δημιουργήσει ήδη μια παράδοση προς ένα γελοιογραφικό χιούμορ κι είναι ο δημιουργός μιας από τις κλασσικές κωμωδίες του Άντεργκράουντ, που έχει τίτλο «Αχ αυτά τα πεπόνια». Η ταινία αυτή είναι ένα ντοκυμανταίρ γύρω από το τι μπορεί να συμβεί σ' ένα πεπόνι: το κλωτσάνε σά μπάλλα, το γδέρνουν σά κοτόπουλο, το σπάνε στα πεζοδρόμια, το σκίζουν στα δύο με παγοπέδιλα, το κάνουν κόσκινο από σφαίρες, το ανοίγουν και το τρίβουν στα σώματα όμορφων γυναικών. Η τερατώδης ασυναρτησία όλων αυτών είναι αφάνταστα αστεία, μέχρι που ξαφνικά ο θεατής αντιλαμβάνεται πως το πεπόνι δε συμβολίζει στην πραγματικότητα παρά τον Άμερικανό νέγρο. Ο Νέλσων είναι ζωγράφος από το Σάν Φραντζίσκο και διδάσκει ζωγραφική σε πολλά κολλέγια.

ΡΟΝ ΡΑΪΣ

Γενν. 1935

Ο Ράις ήταν ένα από τα μεγαλύτερα ταλέντα του Ν.Α.Κ. Πέθανε το 1964 πρωτού προλάβει καλά-καλά ν' αρχίσει το έργο του κι άφησε στη μέση μια σταδιοδρομία που υποσχόταν πολλά. Οι ταινίες του μεταδίνουν την αίσθηση μιας κτηνώδους δυνάμεως. Δε γύρισε παρά ελάχιστα ταινίες. Κάθε μια είναι ένα μίγμα χιούμορ, αποσπασματικό ή δράματος και θεαματικής όπτικής όμορφιάς. Η κολλητική ουσία, που συνενώνει όλα αυτά, είναι μια άχαλίνωτα ποιητική όραση και μια



σύνθεση που ελέγχει τέλεια τα πάντα. Οι σημαντικότερες ταινίες του ήταν «ο κλέφτης λουλουδιού» (1960), «Δίχως νόημα» (1962) και «Η βασίλισσα του Σαββά κι ο ατομικός άνθρωπος» (1963).

Ο Ράις είχε πληθωρική προσωπικότητα. Δεν του έλειπε το θράσος να γράψει στον παραγωγό Τζόζεφ Λέβιν απαιτώντας την υποστήριξη του. Είχε τη δύναμη να περνά μερόνυχτα ξύπνιος. Τα σημειώματα που άφησε είναι γεμάτα από εκπληκτικές εικόνες και περιγραφές. Όταν πέθανε, πολλοί κινηματογραφιστές πίστεψαν πως αυτό ήταν αποτέλεσμα των λίγων χρημάτων που διάθετε για να γυρίζει ταινίες, των λίγων χρημάτων για να ζει. Ίσως όμως να ήταν η αδιάκοπη λήψη ναρκωτικών, που του έσπασε την υγεία. Η κινηματογραφική του ματιά ήταν πολύ πιο πληθωρική απ' ό,τι του επέτρεπαν οι γνωστές φιλιμικές τεχνικές. Πιθάνον κι η ματιά του για τη ζωή να ήταν πολύ πληθωρική για να ζήσει.

ΤΖΑΚ ΣΜΙΘ

Γενν. 1932

Ο Τζακ Σμιθ είναι ένας αναρχικός κι οι ταινίες του σπάνε όλους τους κανόνες της κινηματογραφικής τεχνικής. Φτάνουν στα άκρα κι αυτό είναι ο σκοπός τους. Είναι τελείως αυτοσχέδιες, γεμάτες νεύρο, πολύ χυδαίες και μερικές φορές πολύ όμορφες. Έτσι η ταινία του «Φλογισμένα Πλάσματα», είναι η μόνη ταινία του Άντεργκράουντ που έχει απαγορευτεί στην πολιτεία της Νέας Υόρκης. Ο Σμιθ βάζει να πρωταγωνιστούν στις ταινίες του «πλάσματα» όπως τα ονομάζει από τις πιο σκοτεινές γωνιές της κοινωνίας και δίνει σ' αυτές ρυθμό άλλοτε αργό κι άλλοτε νευρώδη. Τα «Φλογισμένα Πλάσματα» είναι μια ταινία γεμάτη από παράξενες φιγούρες που το φύλο τους αναγνωρίζεται μόνο όταν παρουσιάζονται γυμνές. Οι σκηνές δε που περιλαμβάνει ξεπερνούν σε τόλμη όλα τα συμβατικά πρότυπα. Δίνοντας στο Σμιθ το «Ανεξάρτητο Κινηματογραφικό Βραβείο» ο Μήκας έγραψε: «Ο Σμιθ προώθησε για πρώτη φορά τον κινηματογράφο σ' ένα ύψηλο επίπεδο τέχνης, που στερείται τελεί-



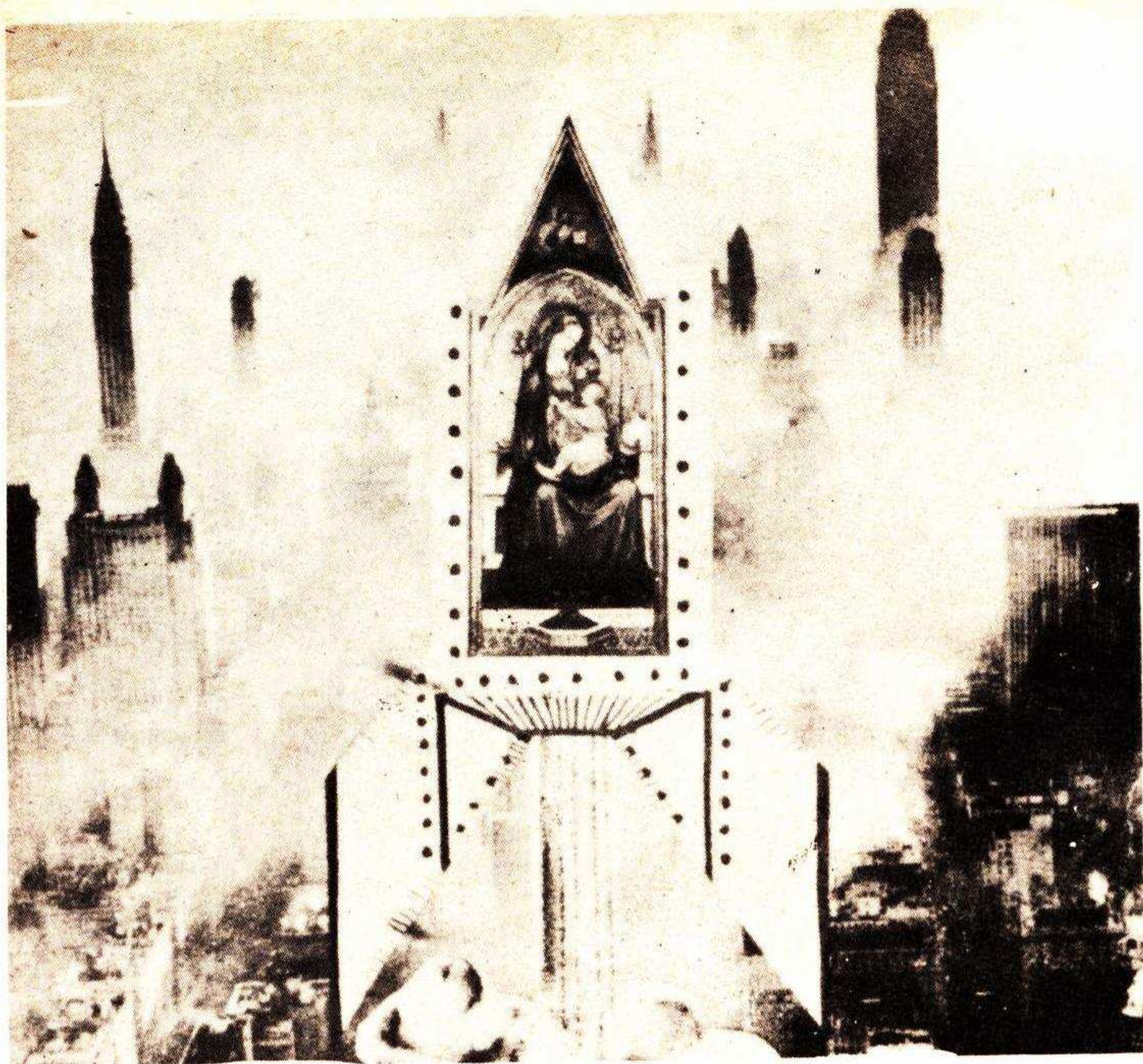
ως κοσμιότητας και χειρίστηκε το σέξ μ' ένα τρόπο που μάς κάνει ν' αντιλαμβανόμαστε τους περιορισμούς των προηγούμενων κινηματογραφιστών». Γύρω από την ταινία εξελίσσεται ακόμα μια νομική μάχη, ύστερα από την κατάσχεσή της από την αστυνομία της Νέας Υόρκης. Άλλες ταινίες του Σμιθ είναι ο «Όμαλός έρωτας» (1963), η «Καταστροφή της Άτλαντίδας» (1965) και «Η λαβή κι ο άστακος» (1966).

ΚΕΝ ΤΖΑΙΗΚΟΜΠΣ

Γεννήθηκε 1933

Το έργο του Τζαίηκομπς έχει εξελιχτεί από ένα κινηματογράφο μανιακής απελπισίας, σε πιο ελεγχόμενες όπτικά ταινίες. Τα πρώτα του φιλμ τελείως εικονοπλαστικά, με φωτογραφία γεμάτη κόκκο τον όδηγησαν στο να υιοθετήσει ένα στυλ του «όσα πάνε κι όσα έλθουν» που έθετε το ερώτημα, όπως είπε ο Τζαίηκομπς «Τί είναι τέχνη; Δεν είναι δεξιότητες;» Έκκεντρικές στην τεχνική τους, τέλεια προσωπικές, μεταδίνοντας συνεχώς μια έντονη αίσθηση αποσύνθεσης κι ηθικής φθοράς οι ταινίες του «Μικρές μαχαιριές στην ευτυχία» και «Ξανθιά κόμπρα» θαυμάζονται πολύ από τους κινηματογραφιστές αλλά όχι κι από το κοινό. Έπειδή δε τις δυο αυτές πιο γνωστές του ταινίες δεν τις έχει γυρίσει μόνος, αλλά μαζί με τον Τζακ Σμιθ και καθώς επίσης για να γυρίσει ένα νέο φιλμ κάνει από 2 έως 9 χρόνια, η καριέρα του έχει παραμείνει σε μια αρχέτυπη αφάνεια.

Στάν Βάν Ντέρ Μπήκ :
«Σάιενς Φρίξιον»

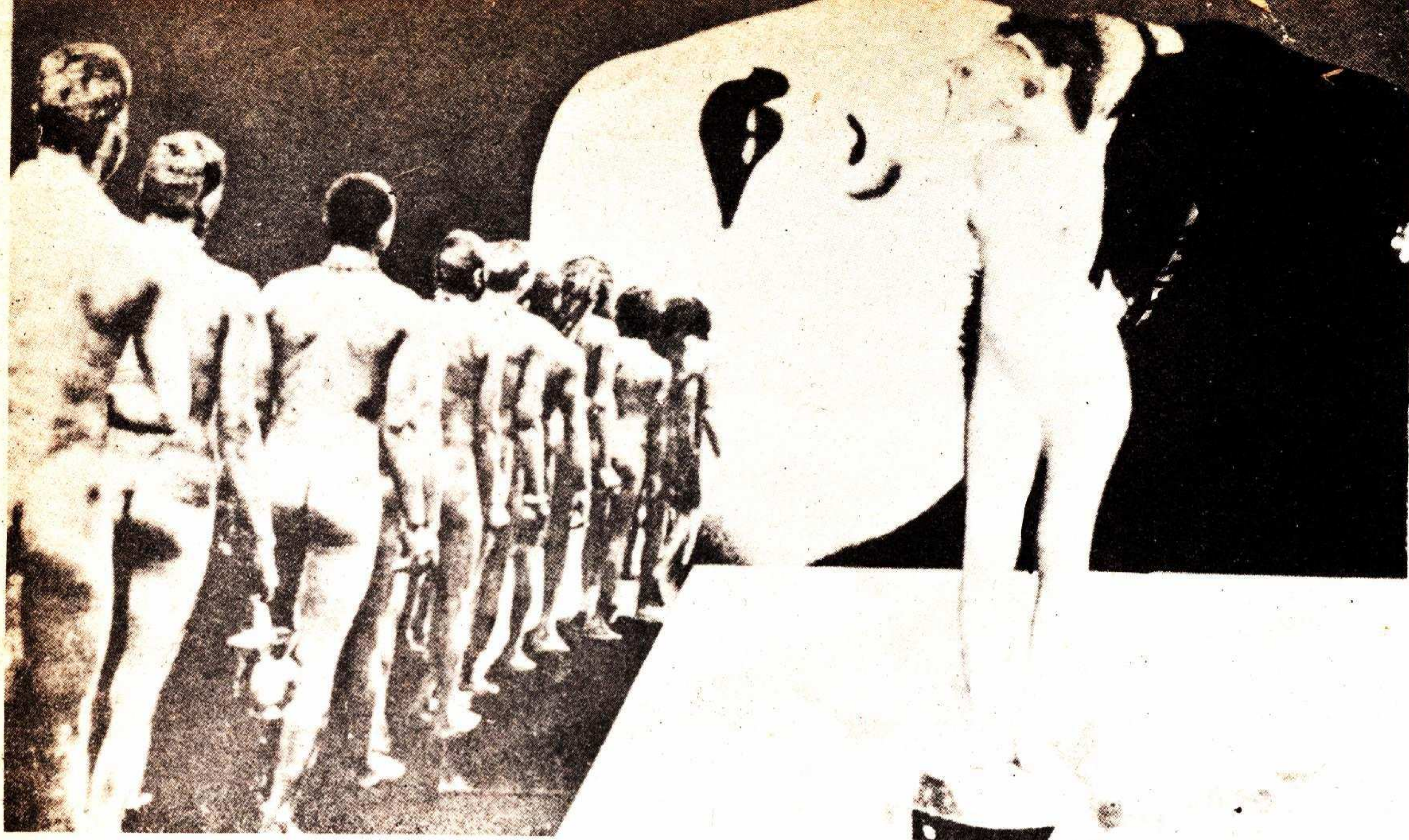


Κέν Κέλμαν

ΠΡΟΣΜΟΝΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Ο Κέν Κέλμαν γράφει για τον εαυτό του : «Γεννήθηκα και μεγάλωσα στη Νέα Υόρκη. Είμαι κατά πρώτο λόγο θεατρικός συγγραφέας, που κανένα θέατρο δεν διαθέτει χρήματα για να τον αναγνωρίσει (κυριότερο και πιο πρόσφατο άγνωστο έργο «Θνησιμότης ή το Παθητικό Θεατρικό έργο της πτώσεως της Αύστροουγγρικής Αυτοκρατορίας») και κατά δεύτερο ήμιαπόμαχος κινηματογραφικός κριτικός στα περιοδικά «Φιλμ κάλτσουρ», «Φιλμ γουάιζ», «Κλάιντ», «Δε ναίησιον μούβιγκόουερ». Η πιο ακριβής μου βιογραφία γραμμένη από τρεις κουτσούς αγγέλους φυλάγεται σε μια σπηλιά σε γεωγραφικό πλάτος 121ο και γεωγραφικό μήκος 73ο».

Η «προσμονή του φωτός», που εμφανίστηκε στο περιοδικό «Δε ναίησιον μούβιγκόουερ» το 1964, εξετάζει τους διάφορους κινηματογραφιστές και τα πιο σημαντικά τους έργα μέχρι τότε. Από τη μελέτη του λείπουν ονόματα σαν του Κασαβέτη, της Σίρλεϊ Κλάρκ και του Άντυ Γουόρχολ, γιατί εμφανίστηκαν μετά από τη χρονιά που γράφτηκε αυτό το κείμενο, το οποίο, ωστόσο, παρά την αναγκαστική του ατέλεια, διατηρεί και σήμερα την αξία του, μια και είναι η πρώτη μελέτη, η οποία χωρίζει ειδολογικά τις τάσεις και τα ρεύματα του Νέου Αμερικάνικου Κινηματογράφου και τον εντάσσει στο γενικότερο αίτημα για αλλαγή.



Στάν Βάν Ντέρ Μπήκ «Τοπία Προσώπων» : Ἡ τεχνικὴ τοῦ Κολλάζ.

Ἄν τὰ ρεύματα ἐρμηνεύονται ὡς ὁχλὲς καὶ ὡς εὐδιάκριτα χωρισμένες κατηγορίες, θὰ προτιμοῦσα νὰ μιλοῦσα γιὰ ταινίες. Ἄν τὰ ρεύματα σημαίνουν κίνηση πρὸς κάπου, τότε θὰ μιλήσω γιὰ κεῖνο τὸ ρεῦμα, ποὺ λέγεται Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος (Ν.Α.Κ.). Ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ πρὸ ἀναλυτικὰ ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄλλες μορφές τῆς ζωῆς. Μπορεῖ νὰ τοῦ γίνει αὐτοψία, μόνο ὅταν πεθάνει. Ἡ ζωτομία ἀπαγορεύεται.

Αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει, εἶναι ὁ Μπράκχεϊτζ καὶ τὸ «Ἀστέρρι, Σκύλος, Ἄνθρωπος», ὁ Σμιθ καὶ τὰ «Φλογισμένα Πλάσματα», ὁ Μαρκόπουλος καὶ τὸ «Δυὸ φορὲς Ἄνθρωπος», καὶ οἱ ἄλλοι — ὅλοι ζωντανοί. Μᾶς ἀρέσει νὰ ἀπολιθώνουμε τέτοια δείγματα ζωῆς γιὰ τοὺς παράφρονες καὶ ὀρθολογιστικούς σκοπούς μας. Ἐκεῖνο ποὺ κάνουμε σήμερα, ἀναζητώντας νὰ κατατάξουμε τὰ πάντα ἐν λίγες προκαθορισμένες κατηγορίες, εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς, στὸ ὁποῖο ἀντιτίθεται ὁ Ν.Α.Κ. Καὶ θὰ ἀπέδιδα τὴ συνοχή του, πρὶν ἀπ' ὅλα, στὴν ἀντίδρασή του ἀπέναντι στὶς ἐπικρατοῦσες σύγχρονες δεισιδαιμονίες. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορά, δὲ θάθελα νὰ χαρακτηρίσω αὐτὸ τὸν κινηματογράφο τόσο ὡς ρεῦμα, ὅσο ὡς μιὰ ἀπελευθέρωση ἐνεργειῶν, ποὺ οἱ διαφορετικὲς τους ἀντιδράσεις χαρακτηρίζονται, ὅχι τόσο ἀπὸ τὸν κοινὸ σκοπὸ, ὅσο ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀναγκαιότητα.

καιότητα.

Δυὸ ἀναγκαιότητες ὑπογραμμίζουν τὸν Ν. Α. Κ. Ἡ μιὰ εἶναι αἰσθητικὴ ἀνάγκη, γεννημένη ἀπὸ τὴν ἐξάντληση τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας ἐν μέσῳ τοῦ αἵωνα. Μιὰ παρόμοια ἀναλογία μ' αὐτό, εἶναι ἐκείνη τῆς μουσικῆς ἐντὶς ἀρχὲς τοῦ αἵωνα, ὅταν συνθέτες ὡς τὸν Σαϊνμπεργκ καὶ τὸν Στραβίνσκι ἀρχισαν νὰ ἀντιδρῶν με ἀποφασιστικὸ τρόπο ἀπέναντι ἐν μιᾷ τέχνῃ, ποὺ εἶχε ὑπερεξεληχτεῖ. Ὁ τύπος τῆς διατονικῆς, ποὺ ἔφτασε ἐν ἑνὶ εἶδος τελειότητας μετὰ τὸν Μότσαρτ, εἶχε καταλήξει μετὰ τὸν Στράους καὶ τὸν Μάλερ ἐν ἑνὶ εἶδος δυσκίνητου ιδιώματος, ὅλο καὶ πρὸ ἐνοχλητικοῦ ἐν αὐτῇ. Ὁ μέγας ὁρμητικὸς τοῦ πλοῦτος ἦταν εὐκόλο νὰ υἱοθετηθεῖ, ἀλλὰ ὅχι καὶ νὰ χωνευτεῖ. Οἱ συνθέσεις ἔδιναν ὅλο καὶ μεγαλύτερο βάρος ἐντὶς ἐκφραστικὴ λεπτομέρεια καὶ ὅχι ἐντὶς ὀργανικὴ συνέπεια. Ὁ μόνος τρόπος νὰ ἐξελίξεις μιὰ τέτοια φόρμα, ἦταν νὰ τὴν ἐπεκτείνεις ἀκόμα περισσότερο καὶ ἐπιπλέον ἐπέκταση θὰ ἐπέτεινε τὴν ἀσφυξία. Χρειαζόταν μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ.

Ὅπως ἐκείνη ἡ μουσικὴ, οἱ σύγχρονες ταινίες ἔχουν φτάσει ὅσο μακρύτερα μποροῦσαν. Ὅπως οἱ τυπικὲς ἡμίωρες συμφωνίες τοῦ Μότσαρτ κατάληξαν ἐν μιᾷ μιᾶς ὥρας ἔργα τοῦ Μάλερ, ἔτσι καὶ ἡ παλαιὰ ἐνενηντάλεπτη ταινία γίνεται τριώρη καὶ τετράωρη. Ὁ

πως τότε προσθέτονταν ὄργανα, οἱ μελωδίες γίνονταν ὅλο καὶ πιὸ πολύπλοκες καὶ οἱ ἁρμονίες πύκνωναν ὅλο καὶ περισσότερο, οἱ ταινίες ἀπόκτησαν ἦχο, χρῶμα, τρεῖς διαστάσεις, πλατεῖα ὀθόνη, μυρωδιά, ἠλεκτρικὰ δὲ καὶ ἐπικράτησαν οἱ ὑπερπαραγωγές μὲ τις πολλὰς πλοκὰς καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἠθοποιῶν καὶ σκηνοθετῶν. Δυστυχῶς, τίποτα τόσο μεγάλωρεπο ἢ δυνατό, ὅσο ἡ μουσικὴ τοῦ Στράους καὶ τοῦ Μάλερ, δὲν προέκυψε ἀπὸ τὴν ὑπερώριμη κινηματογραφικὴ περίοδο. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα ἄσχημο, γιατί τὸ τέλος εἶναι τόσο κοντὰ μας, τώρα, ὅσο ἦταν καὶ στὴ Βιέννη πρὶν 50 χρόνια· μονάχα ποὺ ἐμεῖς δὲν διαθέτουμε μιὰ «Συμφωνία τῆς Σταυρώσεως» γιὰ νὰ διαιωνίσουμε τὴ νεκρὴ μας τέχνη. Κανένας ἱππότης τοῦ παρελθόντος δὲν ἔχει λαμπρύνει αὐτὴ τὴν τέχνη καὶ τώρα εἶναι ἀπλῶς ἀργά.

Στὴ Γηραιὰ Εὐρώπη διακρίνεται μιὰ ἀντίδραση, ποὺ καὶ οἱ Εὐρωπαῖοι καὶ ἐμεῖς τείνουμε νὰ τὴν παίρνουμε στὰ σοβαρά, εἰς τὸν Νέο Κινηματογράφο. Αὐτὴ ἔχει εἰς κέντρο τὸν Ρεναί, τὸν Ἀντονιόνι καὶ τὸν Γκοντάρ (εἰς οὐρανὸν ὅχι τὸν Μπέργκμαν καὶ τὸν Φελλίνι). Ἀλλὰ δυὸ πλευρὲς τοῦ ταλέντου τους μετριάζουν κάθε ἀληθινὰ ἐξελικτικὴ ἢ ἀποκαλυπτικὴ του σημασία. Πρῶτα, μεταχειρίζονται ἀπλῶς τὴν παλὰ δραματικὴ ἀφήγηση, χωρὶς νὰ ἐξαλείψουν τις φορμαλιστικὰς ὑπερβολὰς, ὅπου ἔχει αὐτὴ (ἀναγκαστικὰ) πέσει. Ἄν ὁ Σαϊνπεργκ εἶχε ἐπιχειρήσει νὰ φτιάσει μιὰ ἀκόμα μορφή βονάτας εἰς 1910, αὐτὴ θὰ ἦταν τὸ μουσικὸ ἀντίστοιχο τοῦ σημερινοῦ ἀδιέξοδου: Τῆς διαλύσεως τοῦ Ἀντονιόνι, ἢ τῆς ἐλλείψεως πλοκῆς τοῦ Γκοντάρ, π. χ. Ἡ ἀντίδραση τοῦ Ρεναί ταυτίζεται, λίγο πολὺ, μὲ ἐκείνη τοῦ ὠριμου Μάλερ ἢ τοῦ πολὺ πρώιμου Σαϊνπεργκ. Ἐπεκτείνει δηλαδὴ τὴν παραδοσιακὴν φόρμα, ὅσο περισσότερο γίνεται καὶ ντύνει τὴν παλὰ ταινία πλοκῆς, μὲ ἓνα ὅσο τὸ δυνατό πιὸ πυκνὸ καὶ πολύπλοκο μανδύα. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο τῶν τριῶν αὐτῶν σκηνοθετῶν, ποὺ μοῦ φαίνεται ἀντιδραστικὸ μὲ τὴν κακὴ ἐννοια, εἶναι, ὅπως παρατήρησε ὁ Τζόννας Μήκας, «ἓνας κουρασμένος ντετερμινισμός, ἓνας ὀρθολογισμός, ποὺ δρᾷ κατασταλτικὰ δὲ πολὺ περισσότερα ἐπίπεδα, ἀπὸ ὅ,τι τὸ ἀπλὰ συμβατικόν».

Γεγονός, τὸ ὁποῖο ὁδηγεῖ εἰς τὴν δεύτερην ἀναγκαιότητα, τὴν δεύτερην πίεση γιὰ συνοχὴ τοῦ Ν.Α.Κ. Αὐτὴ μπορεῖ ἀπλούστερα νὰ ἐξηγηθεῖ, εἰς ἀνάγκη γιὰ ἐλευθερίαν εἰς ἓναν αὐξανόμενον περιοριστικὸν κόσμον. Δὲν εἶναι εἰς ἀρμοδιότητες αὐτοῦ τοῦ δοκίμιου νὰ ἀναλύει τὴν κοινωνικὴν ἀστάθεια. Ἀλλὰ εἰς οὐρανὸν δὲν ἔχουμε ἀντιληφτεῖ καλά, πῶς ὁ ἄνθρω-



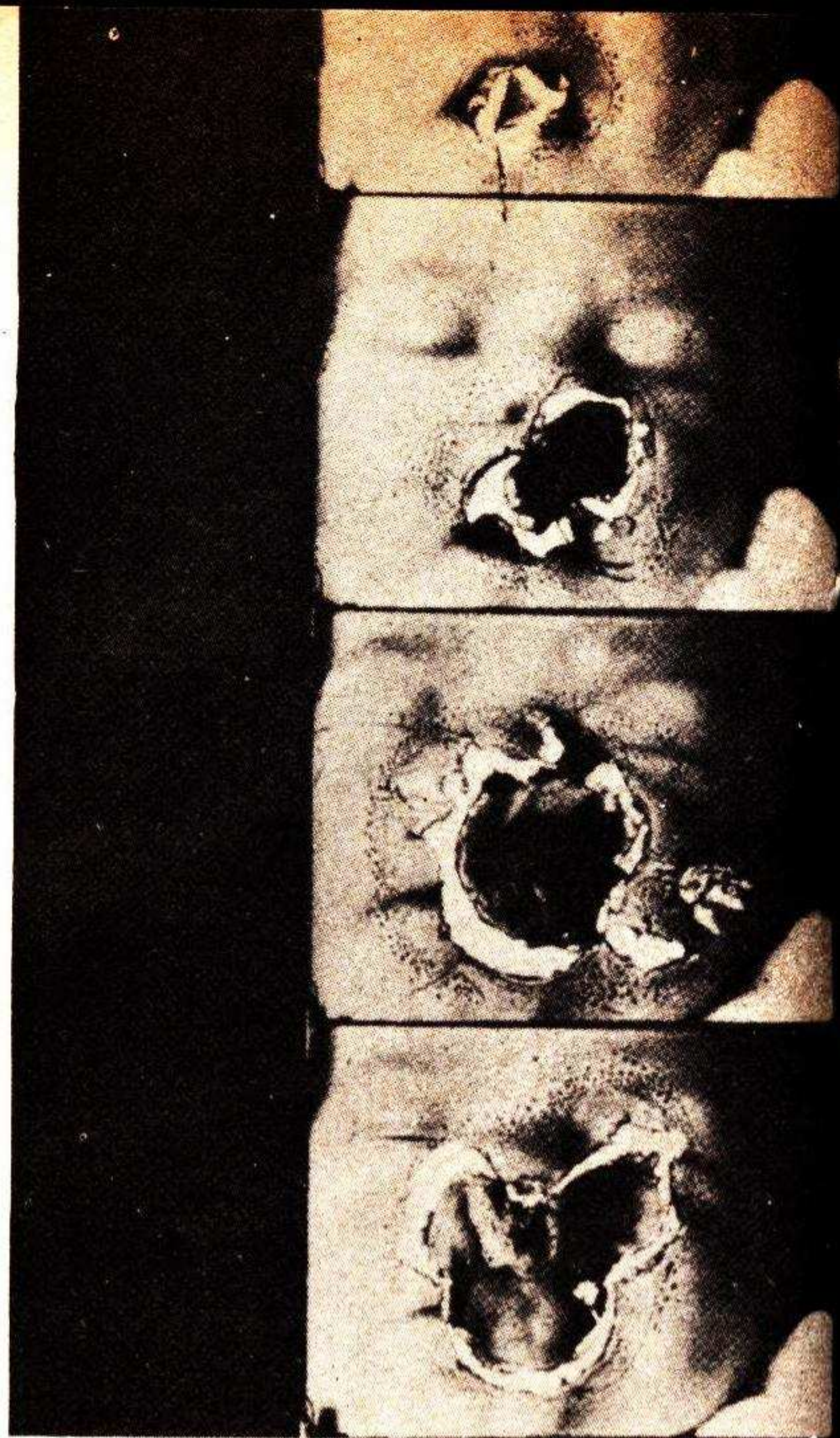
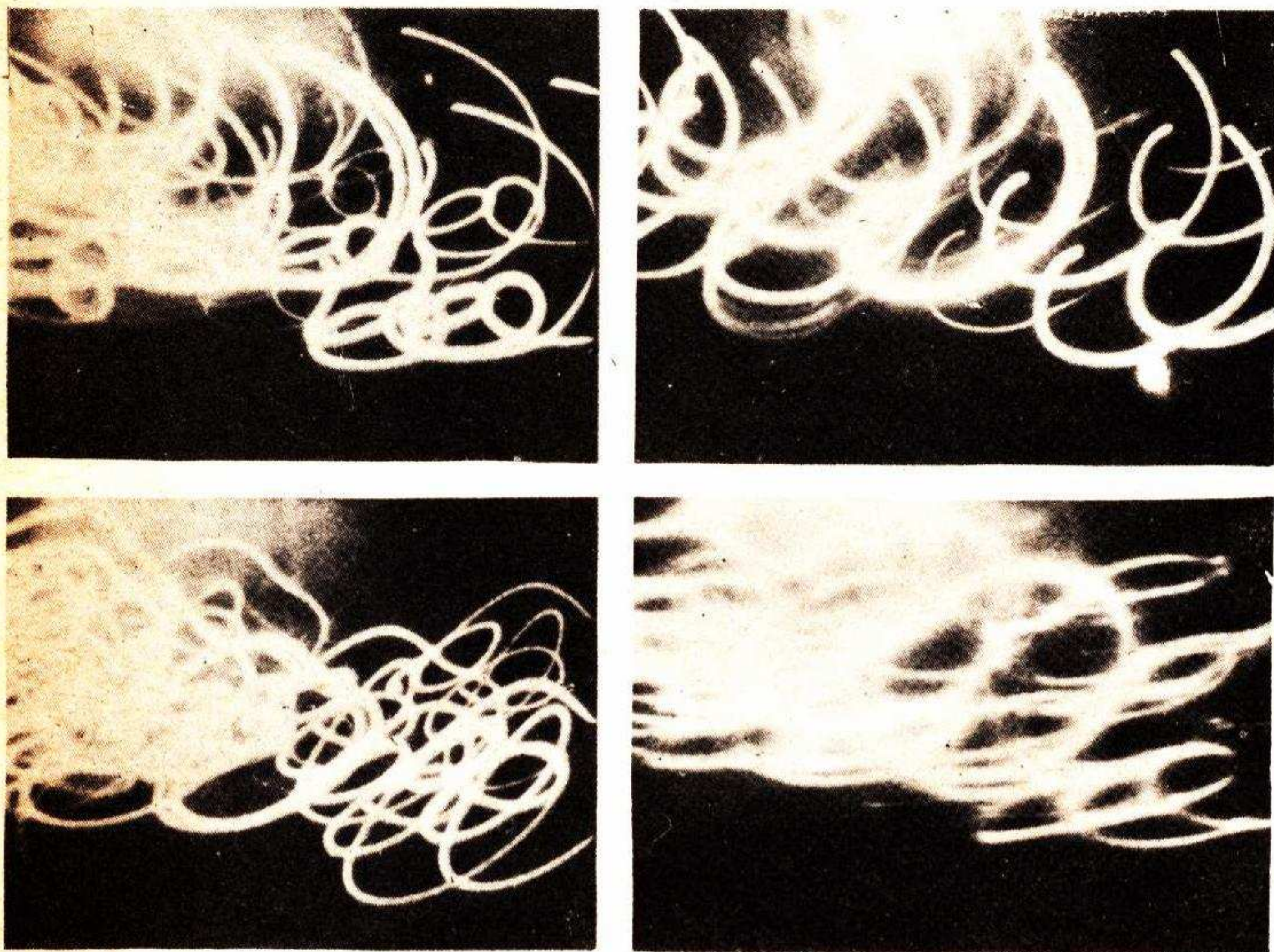
Σ. Μπράκχεϊτζ «Σάρκα Πρωινού»

πος ἀποξενώνεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴ φύση, ἀπὸ τὸ συνάνθρωπό του, ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. Μέσω τῆς δυνάμεως τῆς λογικῆς μας ἔχουμε ἀπομονώσει ἀπ' ὅλη τὴ φύση ὀρισμένες ἀλήθειες καὶ ἀρχές, παραγνωρίζοντας τὴ φύση τοῦ ἴδιου μας τοῦ ἑαυτοῦ, διαχωρίζοντας σῶμα καὶ πνεῦμα καὶ ἐνθρονίζοντας μιὰ εὐσυνειδησία εἰς τὸ πιὸ ἐπαρκὲς μέσο τακτοποιήσεως τοῦ ὑλικοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ὁ Ν.Α.Κ. εἶναι μιὰ ἀπελευθέρωση διαφορετικῶν μορφῶν εὐσυνειδησίας, καθὼς καὶ μιὰ ἀντίδραση δὲ ἀρκετὰ ἐπίπεδα ἐναντίον τῶν κατασταλτικῶν πιέσεων τῆς κουλτούρας μας.

Ὁ παλὸς Ἀμερικάνικος κινηματογράφος δὲν ἔχει μόνον ὑπερπληρωθεῖ καὶ κορεσθεῖ μὲ ἀκριβὰ σκηνικά, ἠθοποιούς καὶ μέλη ἐνώσεων, μὲ ὅλο τὸ σεβασμὸ εἰς τὴν ὑλικὴν δύναμιν, ποὺ χαρακτηρίζει τὸν πολιτισμὸν μας σήμερον. Εἶναι ἐπίσης ἄψοχα ὁργανωμένος, μὲ πιστευτοὺς χαρακτήρες, σωτὰ ἐξελιγμένες καὶ αἰτιολογημένες πράξεις, ὥρολογιακὸν χρόνον, κάθε τί ποὺ νὰ διαβεβαιώνει τὴν πίστη —ἢ μήπως τὴν ἐλπίδα μας— πῶς ὁ κόσμος εἶναι ἓνας τέλειαι αἰτιολογημένος χώρος. Οἱ ταινίες μας ἔχουν καταλήξει νὰ ἀποτελοῦν ἔκφραση ὅχι ἐνέργειας, ἐνδιαφέροντος καὶ ρυθμοῦ· ὅχι ἀνθρώπινου πνεύματος, ἀλλὰ οἰκονομικῆς ἀπληστίας καὶ καταναγκαστικῆς ὑπερτροφίας.

Ὁ Ν.Α.Κ. εἶναι ἓνα πνευματικὸν μέσο· καί,

Μαίρη Μένκεν «Φῶτα» : Ἡ κινούμενη κάμερα μετατρέπει στατικά φῶτα σὲ κινητικά σχήματα.



(Στὸ Κέντρο) Στὰν Μπράκχεϊτζ : «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἀνθρωπος» Ἕνα μωρὸ ποὺ κλαίει

συγχρόνως, μὴδὲ ὑλικὸ ἀπὸ ὅ,τι ὄνειρεύτηκε ποτὲ τὸ Χόλλυγουντ. Μέσα σ' αὐτὸν ξανσενώνεται συνειδητὸ καὶ ἀσυνείδητο, ὁ ἴδιος, ὁ ἄνθρωπος ξανσενώνεται μὲ πάθος καὶ χωρὶς ἀπολογίες. Ἀναζητᾷ νὰ μεταδώσει γνήσιες ἐμπειρίες καὶ νέα ὁράματα. Ὁ πρωταρχικὸς τοῦ σκοποῦ εἶναι νὰ ξαναφορτίσει μὲ δυναμικὸ τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, ποὺ ἔχει ὑποστῇ διάβρωση ὅπως καὶ ἡ γῆ μας ἀπὸ τὴν «πρόοδο». Ὁ Ν.Α.Κ. προσπαθεῖ νὰ ἐπαναφέρει τὴν ὑποκειμενικότητα στὴ θέση ποὺ τῆς ταιριάζει καὶ μάχεται γιὰ τὴν ἐξισορόπηση τῆς ἀνθρώπινης φύσης.

Ὁ παλινὸς κινηματογράφος εἶναι νωθρός, τὰ ἀντανακλαστικά του ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Ἀπομακρύνει τὴν ἐμπειρία, κάνοντάς μας νὰ βλέπουμε τὰ πράγματα μαζὶ ἢ μέσα ἀπὸ ἓνα πρωταγωνιστὴ, μὲ τὸν ὁποῖο ταυτιζόμαστε καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ πλοκή, στὴν ὁποία παγιδευόμαστε. Μιὰ τέτοια μέθοδος τείνει ὅχι μόνον σὲ μιὰ ἐξάλειψη τῆς ὑποκειμενικῆς θέσεως καὶ σὲ δημιουργία ἀδιέξοδου, ὁδὸν ἀφορᾷ τὴ διάκριση τοῦ ποιανοῦ εἶναι ἡ ἐμπειρία ἀλλὰ ἐπίσης φιλτράρει τὴ δύναμη ἐνόρασης, περιορίζοντάς τιν σὲ ἐπίπεδο μηχανικῆς συνήθειας καὶ μεταβάλλει τὴ διορατικότητα σὲ ἀπλὴ τοποτηρησία. Ὁ θεατὴς πέφτει στὴν κατηγορία τοῦ ἀδρανοῦς παρατηρητῆ — ποὺ σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερο βαθμὸ γίνεται ὁ ρόλος τοῦ ἀτόμου

στὴ σύγχρονη κοινωνία. Ὁ παλινὸς Ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι ντοπαρισμένος, ἀγγιστρωμένος καὶ προκαθορισμένος ἀπ' ὅλα τὰ πρέπει καὶ δὲν πρέπει τῆς κοινωνίας μας. Εἶναι ἓνα πειθήνιο κατοικίδιο ζῶο, ποὺ πηθικίζει τὸν τρόπο ποὺ δὲν εἶναι τὰ πράγματα εἶναι τὸ ἐξημερωμένο πλάσμα μιᾶς ἀπόμαχης κουλτούρας.

Πρὸς τὸ παρὸν οἱ κινηματογραφιστὲς ποὺ προσπαθοῦν νὰ μᾶς ξαναδώσουν ζωὴ, μπορεῖ νὰ διαιρεθοῦν σὲ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες, σύμφωνα μὲ τὶς βασικὲς ἀντιδράσεις τοὺς στὴν κουλτούρα μας, ἂν καὶ ὑπάρχουν ὁμοιότητες καὶ περιπτώσεις ταυτίσεως ἀναμεταξύ τοὺς καθὼς καὶ ὀρισμένες ἐξαιρέσεις, ποὺ θὰ ἔπαιρνε πολὺ ὥρα νὰ συζητούσαμε ἐδῶ.

Στὴν πρώτη κατηγορία ἀνήκουν ἐκεῖνοι, ποὺ κάνουν ἀπ' εὐθείας κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ διαμαρτυρία. Οἱ ταινίες τοὺς καταγγέλλουν τὶς καταπιεστικὲς καὶ παρὰ φύσιν ἀπόψεις τοῦ κόσμου μας. Ἐδῶ περιλαμβάνονται ὁ Ντὰν Ντράζεν (Κυριακή), ὁ Τζόννας Μήκας (Ὅπλα τῶν δέντρων), ὁ Μπρούς Κόννερ (Κοσμικὴ ἀκτίνα, Μιὰ ταινία), ὁ Ρίτσαρντ Πρέστον (Ἀσπρο καὶ μαῦρο μπουρλέσκο, Τοπία νύχτας) καὶ ὁ Στὰν Βὰν Ντέρ Μπὲκ (Σάιενς Φρίξιον, Σκαλντάτζερ). Ὁ Ντράζεν εἶναι ὁ πιὸ εὐθύς, σὰν προπαγανδιστής, μὲ τὸ ντοκυμανταίρ του μὲ θέμα τὴν

Ο Μάριο Μοντέζ στα «Φλογισμένα Πλάσματα» του Τζάκ Σμίθ.



βγαίνει από το στόμα ενός μωρού που κλαίει

έπιβολή της εξουσίας, που είναι γυρισμένο με μεγάλο αὐθορμητισμό καὶ αἴσθησιν τοῦ χώρου. Ὁ Μήκας κάνει μιὰ καλὴ προσπάθεια νὰ ἐκφράσει τὶς ἥττες καὶ τοὺς θριάμβους τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος δὲ μιὰ ἀπανθρωπισμένη κοινωνία, στήνοντας ἐπεισόδια, πού συνδέονται ἐννοιολογικὰ μᾶλλον, παρὰ δραματικά. Ἡ πλατεία ἐκείνη ματιά, πού θὰ συγκολλοῦσε τὰ διάφορα ἐτερόκλητα στοιχεῖα, πού ἀπαρτίζουν ἓνα μεγάλου μήκους φιλμ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, λείπει ἐδῶ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη. Ἀλλὰ ὁ Μήκας παραμένει τὸ καθοδηγητικὸ πνεῦμα τοῦ Ν. Α. Κ., δὲν ἀποτελέσμα τῆς ἀναγνωρίσεως ἀπὸ μέρους του, μερικὰ χρόνια πρίν, δυὸ σημαντικῶν ἔργων πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετῶν («Σκιές» καὶ «Τράβα τὴ μαργαρίτα μου»), τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ «Φιλμ Κάλτσουρ» καὶ τῆς ἐκστρατείας του ὑπὲρ ἄλλων νέων κινηματογραφιστῶν, πού συμπεριέλαβε τὴ δημιουργία ἑνὸς συνεταιρισμοῦ γιὰ τὴ διανομὴ τῶν ἔργων τους.

Ὁ Κόννερ, ὁ Βὰν Ντέρ Μπὲκ κι ὁ Πρέστον ἐργάζονται μὲ διάφορες τεχνικὲς κολάζ: Ὁ Κόννερ συγκεντρώνει κινηματογραφικὸ φιλμ ἀπὸ κόπιες παλαιῶν ταινιῶν καὶ ξαναμοντάρουντάς το, τοῦ δίνει νέα σημασία. Ὁ Πρέστον κι ὁ Βὰν Ντέρ Μπὲκ κάνουν κινούμενα σκίτσα ἀπὸ εἰκονογραφήσεις περιοδικῶν, διαφημίσεις, φωτογραφίες κ.λπ. Ἐνα

κοινὸ σφάλμα ἐδῶ εἶναι ἡ ὑπερεπεξεργασία ἢ ἐπανάληψη τοῦ ὕλικου ὑπὲρ τῆς φόρμας καὶ δὲ βάρος τῆς ἴδιας τῆς ἐκφράσεως. Οἱ μέθοδοί τους ἀφθονοῦν δὲ ὀπτικὰ λογοπαίγνια καὶ ἔχουν γενικὰ σατιρικὸ στόχο, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀγχώδη «Νυχτερινὰ τοπία». Ἀλλὰ κι οἱ τρεῖς ξεπερνοῦν τὴν ἀπλὴ παρωδία, ταυτιζόμενοι στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔντονα μὲ τὴν ἐπόμενη ομάδα.

Αὕτῃ περιλαμβάνει ταινίες ἀπελευθερώσεως, ταινίες, πού, μέσα κυρίως ἀπὸ τὴν ἀναρχικὴ φαντασία, ὑποδηλώνουν τὶς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος στὴν κοινωνικὰ ἀδιάφθορη κατάστασή του. Τὰ βασικὰ φιλμ ἐδῶ εἶναι ἐκεῖνα τοῦ Βέρνον Ζίμμερμαν («Καρδιὲς ἀπὸ λεμόνι», «Στὸ Λὸς Ἀντζελες μὲ λαγνεῖα»), τοῦ Ρὸν Ράις («Ὁ κλέφτης λουλουδιῶν», «Ἡ Βασίλισσα τοῦ Σαβὰ κι ὁ ἀτομικὸς ἄνθρωπος», «Τσάμλουμ»), τοῦ Κέν Τζαίνκομπς («Μικρὲς μαχαιριές στὴν εὐτυχία» «Ἡ ξανθεῖα κόμπρα»—δὲ συνεργασία μὲ τὸν Τζάκ Σμίθ καὶ τὸν Μπόμπ Φλάινερ— «Ἀστέρι ἀσφυκτικὰ στολισμένο»), τοῦ Τζάκ Σμίθ («Φλογισμένα πλάσματα», «Ὁμαλὴ ἀγάπη») καὶ τῶν Τζώριζ καὶ Μάικ Κιοῦσαρ («Σαλπίσματα τὸ Φθινόπωρο», «Λυσσαδμένη ψιψίνα»). Ὅλοι τους ἐπιτρέπουν τὴν πιὸ ἀπόλυτὴ ἐλευθερία στοὺς ἥθοποιους καὶ στὴ δράση καὶ συλλαμβάνουν πάνω στὴ ζελατίνη τοῦ φιλμ τὶς βαθύτερες παροτρύνσεις, τὶς πιὸ ἡδονικὲς καὶ συχνὰ «αἰσchrές» φαντασίες τῶν ἡρώων τους, μὲ τὴν πιὸ ἐλάχιστη προετοιμασία. Ὁ Ζίμμερμαν ἴσως τείνει πιὸ ἔντονα νὰ ἐπιβάλλει ἓνα σχῆμα καὶ εἶναι ὁ λιγότερο αὐθόρμητος στὴ φωτογραφία. Ὁ Ράις κι ὁ Τζαίνκομπς βασιζοῦνται πιὸ πολὺ ἀπὸ τοὺς ἄλλους στὸ μοντάζ καὶ τὴν τελικὴ ὀργάνωση τοῦ ὕλικου. Ὁ πρῶτος εἶναι ἐκπληκτικὸς μοντέρ καὶ ἐφευρετικότατος σκηνοθέτης τοῦ ἐπεισοδίου ἐνῶ ὁ Τζαίνκομπς—ὁ πρῶτος ὑμνητὴς στὸ Νέο Κινηματογράφο τῆς κοινῆς ἐμπειρίας—ἐκφράζει ταπεινὲς ἀνθρώπινες ἀξίες, μὲ λιγότερη λαμπρότητα. Ὁ Σμίθ εἶναι ὁ μεγαλύτερος φωτογράφος τῆς ομάδας καὶ δὲ ἀσπρόμαυρο καὶ δὲ προηγουμένως ἀδιανόητο ἔγχρωμο, ὁ πιὸ ποιητικὸς διευθυντὴς ἥθοποιῶν, καθὼς ἐπίσης καὶ μεγάλος δημιουργὸς στὴ χρῆση τοῦ ἥχου (ἡ ἡχητικὴ μὲν πάντα τῶν «Φλογισμένων πλασμάτων» εἶναι δίχως προηγούμενο στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου). Οἱ ἀδελφοὶ Κιοῦσαρ μποροῦν νὰ θεωροῦνται δὲν οἱ πρωτοπόροι τῆς Πόπ—ἄρτ στὸν κινηματογράφο αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ἀποφεύγουν ἀπόλυτα ἐνότητες δράσης, λογικῆς τῶν κινήτρων, συνέπεια χαρακτήρων ἢ οἰκονομία στὸ



Μπάουλτενχάουζ «Γραμμένο με τὸ χέρι»

Ἕνα πανάρχαιο σύμβολο ἐπανέρχεται

μοντάζ, πρᾶγμα ποὺ συντελεῖ δὲ μιὰ ἔλλειψη οὐκ ὀνόματι καὶ δὲ μιὰ χαλαρότητα στὴ γενικὴ ἐντύπωση. Αὐτὸ ἀντισταθμίζεται γενικὰ μὲ τὸ ἐξαιρετικὸ χρῶμα, τὴ σύνθεση καὶ μὲ μιὰ συναρπαστικὰ ἐρωτικομανῆ παρωδία ἐρμηνείας. Οἱ Κιοῦδαρ συγκεντρώνουν χαρακτηριστικὰ τὰ ἐλαττώματα τῆς ομάδας δὲ σύνολο, τῆς ὁποίας ἡ δύναμη δὲ βρίσκεται δίγoura στὴν τεχνικὴ ἀριότητα ἢ τὴν ἀκρίβεια τῆς κατασκευῆς ποὺ ἔχουμε συνηθίσει.

Ἡ τρίτη μεγάλη ομάδα εἶναι μυθικὰ προανατολισμένη. Ἐνῶ ἡ πρώτη ἐκφράζει ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη διαμαρτυρίας μιὰ γενικὰ ἀρνητικὴ ἀντίδραση καὶ ἡ δεύτερη παρουσιάζει ἀ-

πὸ ἀνάγκη ἐλευθερίας μιὰ ἀντίθεση δὲ ἀπλῶς συμβατικὲς ἀξίες καὶ συναισθήματα, ἡ τρίτη δημιουργεῖ, ἀπὸ ἀνάγκη νὰ γεμίσει τὸ ὀρθολογιστικὸ κενό, ἐκείνους τοὺς ὑπαρκτοὺς ἐσωτερικοὺς κόσμους, ποὺ πέφτουν στὴν περιοχὴ τοῦ μύθου. Ἐδῶ ἀνήκουν κυρίως τὰ ἔργα τοῦ Γκρέγκορ Μαρκόπουλου («Δυὸ φορὲς ἄνθρωπος» καὶ «Γαλήνη»), τοῦ Τζάρλς Μπάουλτενχάουζ («Γραμμένο μὲ τὸ χέρι» καὶ «Διονύσιος»), τοῦ Κέννεθ Ἔνγκερ («Ὁ Σκορπιὸς ἐγειρόμενος») καὶ τοῦ Στὰν Μπράκχεϊτζ («Προσμονὴ τῆς νύχτας», «Ὁ νεκρὸς γαλάζιος Μωυσῆς», καὶ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος»).

Τὰ «Δυὸ φορὲς ἄνθρωπος» καὶ «Διονύσιος» χρησιμοποιοῦν Ἑλληνικοὺς μύθους. Τὸ πρῶτο, δὲ μιὰ σύγχρονη ἀπόδοση τοῦ θέματος τοῦ Ἰππόλυτου καὶ τὸ δεύτερο, προσαρμόζοντας στὰ σημερινὰ πλαίσια μιὰ ἀρχαία θρησκευτικὴ τελετουργία. Ὁ Μαρκόπουλος εἶναι ὁ πὸ σημαντικὸς πειραματιστὴς στὴν ἀντιδραματικὴ μορφή ἀφηγήσεως, ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτος γιὰ τὴ χρῆση ἀντιχρονολογικοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου· εἶναι ἐπίσης ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἢ τέσσερις μεγαλύτερους κολορίστες στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Μὲ βάση τὴς θαυμάσιες ἀμοντάριστες σκηνὲς τοῦ «Διονύσιου» (τὴν τελειωμένη ἐκδοση τοῦ ὁποίου δὲν ἔχω δεῖ ἀκόμα) ὁ Μπάουλτενχάουζ φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκτήσει μιὰ ἐλεγχόμενη διγυρία καὶ μιὰ ἀπλότητα στὴν εἰκόνα, ποὺ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουν ἕνα σημαντικό στοιχεῖο κλασικισμοῦ στὸ Ν.Α.Κ. Ὁ Ἔνγκερ, ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια κάμψης καὶ πολλὰ ἀτέλειωτα ἔργα, κάνει πάλι ἐπίδειξη στὸ «Σκορπιὸ ἐγειρόμενο» τῆς δαιμονιακῆς μυθολογίας του.

Ὁ μύθος τοῦ Μπράκχεϊτζ εἶναι λιγότερο συγκεκριμένος ἀπὸ ὅλων τῶν ἄλλων. Στὴν πραγματικότητα εἶναι πρωτογενής. Ὁ Ἄνταρς Σίντνεϋ, συντάκτης τοῦ περιοδικοῦ «Φιλμγουάιζ», ἔχει χαρακτηρίσει τὸ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος» δὲν τὸ χαρακτηριστικὸ ὑπόδειγμα τῆς μυθοποιΐας — τῆς κατασκευῆς ἑνὸς νέου μύθου. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθεῖ καὶ γιὰ τὴς ταινίες του «Προσμονὴ τῆς Νύχτας» καὶ «Ὁνειρο» καθὼς καὶ γιὰ προγενέστερα ἔργα του, χωρὶς ὅμως νὰ παίρνει ἐκεῖ ὁ μύθος αὐτὸς τὴν πληρότητα ποὺ ἔχει στὸ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος».

Παντοῦ μάστορας τῆς τεχνικῆς ὁ Μπράκχεϊτζ, δίνει φιλικὴ οὐσία στὸ πνεῦμα τῆς ὕλης καὶ στὴ σάρκα τοῦ πνεύματος, στὴ ζωὴ, ποὺ ἡ κουλτούρα μᾶς ἀρνεῖται. (Τί κρίμα ποὺ ὁ Γιούνγκ δὲ μπόρεσε νὰ δεῖ αὐτὲς τὴς ταινίες). Καὶ δὲ κείνους ποὺ παραπονοῦνται γιὰ πονοκεφάλους δὲ μερικὲς ταινίες του,

μπορῶ μονάχα νὰ παρατηρήσω, πὼς τὰ μάτια τους ἔχουν γιὰ πολὺ καιρὸ ἐστιαστεῖ πάνω δὲ ἀκατάλληλα πράγματα. Δὲν εἶναι εὐκολο νὰ ρίξεις νέες ὀπτικές ἐμπειρίες δὲ γέρικα μάτια.

Στὶς παραπάνω κατηγορίες θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω καὶ μιὰ λιγότερο ἀξονική, ποὺ ρίχνει μιὰ νέα ἐρευνητικὴ ματιὰ στὸν ὑλικὸ κόσμο γύρω μας. Οἱ δυὸ κινηματογραφιστὲς, ποὺ προσπαθοῦν νὰ ξεπλύνουν ἔτσι τὰ μάτια μας ἀπὸ τὴ βρωμιά, τὸν καπνὸ καὶ τὴς ἄλλες μολύνσεις, εἶναι ἡ Μαίρη Μένκεν («Μπαγκατέλλα γιὰ τὸν Γουίλαρντ Μάας», «Σημειωματάρια», «Μπρός, Μπρός, Μπρός») καὶ ὁ Τζόζεφ Κόρνελ («Φῶς Νύμφης», «Μύθος γιὰ πηγές»). Ἡ Μένκεν εἶναι ἡ πιὸ δίγουρη τεχνίτρια καὶ στιλίστα, καθὼς ἀποκαλύπτει φυσικὲς ὁμορφιές, ποὺ ἐπιζοῦν ἀκόμα ἀνάμεσά μας, ἐνῶ ἡ ματιὰ τοῦ Κόρνελ πάνω στὴν καθημερινὴ ζωὴ φαίνεται ἔτοιμη νὰ ἐκτραχεῖ ἀπὸ ἓνα ἐσωτερικὸ μυστήριον ποὺ περικλείνει.

Τελικὰ ἀναφέρω τὸν Ρόμπερτ Μπρὴρ («Φλόγες», «Ἄλογο πάνω δὲ τσαγιέρα») τὸν Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο («Τὸ δωμάτιο», «Ἐνα ταξίδι») καὶ τὸν Ἐντ Ἐρμγουϊλερ («Ἐλλειψη ζωῆς», «Θανάτωσις») ποὺ φκιάνει διακοσμτικὲς ταινίες, «πλαστικὰ ἐγχειρήματα», ὅπου μποροῦμε ν' ἀπολαύσουμε μορφή καὶ χρῶμα νὰ παίζουν, ζωντανὰ κι ὄχι ἀπλῶς δὲ κινούμενα σκίτσα.

Ὁ Ν.Α.Κ. ἔχει ἀρχίσει αὐτὴ τὴν ἐποχὴ νὰ ἐπιβάλλεται δὲ πλατύτερη κλίμακα, κάνοντας χρῆση τῶν μεγάλων κινηματογραφικῶν δυνατοτήτων, ποὺ ὁ Παλνὸς καταπνίγει. Ὁ κινηματογράφος προσφέρει ἀκόμα τὴν μορφικὴ ἐλευθερία ἐνὸς σχετικὰ νέου κι ἀνεξερεῦντου μέσου, ἀσχημάτιστου ἀπὸ τοὺς αἰῶνες. Πιὸ συγκεκριμένα ὑπάρχει ὁ δυναμικὸς αὐθορμητισμὸς τοῦ κινηματογράφου ἰδιαίτερα στὴν

καταγραφὴ τῆς στιγμῆς καὶ στὴν ἐπακόλουθη ἀνάπλαση τῆς ζωτικῆς ὕλης. Ἡ ἐλευθερία αὐτὴ, ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοθεῖ σωστὰ ἀλλὰ καὶ νὰ ὀδηγήσει δὲ ἀναρχισμό, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς χρησιμοποιεῖται, ἔχει φυσικὰ δυσχερεστήσει ἐκείνους, ποὺ προτιμοῦν τὴν παλὰ τακτοποίησιν ἀπὸ τὴ νέα ζωὴ. Κι ὕστερα ὑπάρχει ἡ ἀμεσότητα τῆς κινούμενης εἰκόνας, ἡ ἐπιβολὴ τῆς κι ὁ «ρεαλισμὸς» τῆς. Ὁ κινηματογράφος, δὲ σκέπη μὲ τὴς ἄλλες τέχνες, μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντισυμβολικὸς, προσὸν χρῆσιμο γιὰ ν' ἀντιμετωπίζει ἓνα περιβάλλον ἀκόμα πιὸ ἀλλοτριωμένο κι ἀφηρημένο, ὅπως ὑπόδειξε ὁ Ζίγκφρντ Κρακάουερ στὸ βιβλίου του «Ἡ θεωρία τοῦ κινηματογράφου». Μὲ τὸ προσὸν αὐτὸ ὁ κινηματογράφος μπορεῖ εἴτε ν' ἀναπαράγει τὰ ματεριαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ὑλικοῦ κόσμου, μὲ τὴν πεποίθησιν ποὺ γεννᾷ ἡ ἀκρίβεια τῆς μηχανῆς ἢ μπορεῖ νὰ πάρει καὶ τὴ μορφή τοῦ ὄνειρου, τῆς φαντασίας, τοῦ ἀδυναϊδίου, μέσω τοῦ ἀναμφισβήτητου κατορθώματος ἐνὸς ρεύματος ἁμεσων εἰκόνων. Τὸ μεγάλο παράδειγμα μιᾶς τέτοιας ἀμεσότητας δὲ μοῦ φαίνεται νὰ βρίσκεται στὸ ρεαλισμό, ποὺ ὑποστήριξε ὁ Κρακάουερ καὶ ποὺ πραγματοποιήθηκε μέχρι τελειότητας ἀπὸ τὸ Ροσελίνι καὶ τὸ Νεορεαλισμὸ γενικά, οὔτε στὸ Μπουνιουελικὸ ὑπερρεαλισμὸ, οὔτε ἀκόμα στὸ αὐτοσχεδιαστικὸ χαλάρωμα τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Ράις ἢ στὴν ἀπελευθέρωσιν τῶν φαντασιῶν τοῦ Σμίθ καὶ τῶν ἠθοποιῶν του. Βρίσκεται μᾶλλον στὴ χρῆσιν ἀπὸ τὸν Μπράκχεϊτζ βασικῶν ἐμπειριῶν σὰν ὑλικό, ὅπου δὲν παρεμβαίνει ἡ ἐρμηνεία ἢ ἡ δράση, ὅπου ἡ δύναμις τῆς κινηματογραφικῆς ἀμεσότητας δηλώνεται μὲ τὸν θετικότερον τρόπο.

Ἀπόδοση : Ἀκῆς Καλομοιράκης

Κέν Τζαϊήκομπς «Ἀστὲρι ἀσφυκτικὰ στολισμένο» : Μιὰ ταινία ποὺ ἡ ἐπεξεργασία τῆς κράτησε ἐννιά χρόνια.





«Μοναχικοί Κάουμπου» :

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ

Γουώρχολ

ΤΙΠΟΤΑ

Τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ

ΔΕΝ ΕΧΕΙΣ ΝΑ ΧΑΣΕΙΣ

Θὰ προτιμοῦσα νὰ παραμείνω ἓνα μυστήριο. Δὲ μ' ἀρέσει καθόλου νὰ δείχνω τὰ «σωθικά» μου καί, ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα καινούργιο, ὅταν μὲ ρωτοῦν γιὰ κάτι.

Τὸ νὰ μὴν λέω τὰ πάντα, δὲν ἀποτελεῖ μέρος τῆς προσωπικότητάς μου. Ἀπλούστατα, σήμερα ξεχνῶ τί εἶπα χτὲς καὶ κάθε φορὰ πρέπει νὰ ἐφευρίσκω τὰ πάντα.

Ὅπως καὶ νᾶναι, δὲ νομίζω ὅτι ἀξίζω ἰδιαίτερη μεταχείριση.

Ὅπως συμβαίνει πάντα στὴν τέχνη, ἐπηρεάσθηκα κι ἐγὼ ἀπ' ἄλλους ζωγράφους. Ὅλοι οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες μ' ἐπηρέασαν. Ὅσο, προτιμῶ δυὸ ἀπ' αὐτούς: τὸν Ἄντρου Γουάιθ καὶ τὸν Τζὼν Σλόουν. Τοὺς λατρεύω. Τοὺς βρίσκω ἐκπληκτικούς!

Ἡ ζωὴ καὶ τὸ γεγονὸς πὼς εἶμαι ζωντανός, μ' ἐπηρεάζουν περισσότερο ἀπ' ὁποιοδήποτε συγκεκριμένο πρόσωπο. Οἱ ἄνθρωποι, γενικά, μ' ἐπηρεάζουν. Τὸ μόνο πράγμα ποὺ συχαίνουμαι, εἶναι τὰ ἀντικείμενα. Γιὰ μένα, τὰ ἀντικείμενα δὲν ἔχουν κανένα ἐνδιαφέρον. Ὅταν ζωγραφίζω, τὰ ἀντικείμενα μ' ἐπηρεάζουν πάρα πολύ, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ νιώθω γι' αὐτὰ κανένα συναίσθημα.

Μὲ διαφήμισαν πολύ, πράγμα ποὺ μοῦ φαίνεται ἐξαιρετικὰ ἀστεῖο! Μοῦ φαίνεται ἀστεῖο, ὅχι

γιατὶ δὲν μὲ καταλαβαίνουν — νομίζω ὅτι οἱ γίαντες καταλαβαίνουν τοὺς πάντες καὶ ἡ ἀσυνενοσίᾳ δὲν ἀποτελεῖ πρόβλημα — μόνο πού, νά, τὸ ν ι ῶ θ ῶ ὅτι μὲ καταλαβαίνουν καὶ δὲν ἀνησυχῶ καθόλου, γιὰ ὅσα γράφονται γιὰ μένα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν διαβάζω τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ κομμάτια ποὺ γράφονται γιὰ μένα. Σ' αὐτὰ τὰ ἄρθρα, βλέπω μόνο τίς φωτογραφίες, γιατί, ὅ,τι γράφεται γιὰ μένα, δὲν ἔχει κανένα ἐνδιαφέρον. Αὐτὸ ποὺ «διαβάζω» μόνο, εἶναι ἡ θέση τῶν λέξεων μέσα στὸ κείμενο.

Ὅλα τὰ βλέπω ἔτσι, ἐπιφανειακά. Μόνο μὲ τὰ χέρια μου ἐγγίζω τὴν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων. Θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου Ἀμερικανὸ καλλιτέχνη. Αἰσθάνομαι πολὺ καλὰ ἐδῶ, στὴν Ἀμερική. Βρίσκω πὼς εἶναι θαυμάσιο νᾶναι κανεὶς Ἀμερικανός! Εἶναι ὑπέροχο! Θάθελα νὰ δουλέψω στὴν Εὐρώπη, ἀλλὰ ἐκεῖ πέρα δὲν θάφκιαχνα τὰ ἴδια πράγματα. Θάφκιαχνα ἄλλα.

Αἰσθάνομαι ὅτι τὸ ἔργο μου εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς ἀμερικάνικης νοοτροπίας. Ὅμως, δὲν ἀσκῶ κοινωνικὴ κριτική. Στους πίνακές μου ζωγραφίζω ἀμερικάνικα ἀντικείμενα, μόνο καὶ μόνο γιατί τὰ ξέρω καλύτερα. Καθόλου δὲν προσπαθῶ νὰ κριτικάρω τίς Ἡνωμένες Πολιτείες. Δὲν ἔχω πρόθεση ν' ἀποκαλύψω τὴν ὁποιαδή-



μέ τη Βίβα

ποτε βρωμιά! Είμαι απλώς, ένας καθαρός καλλιτέχνης — έτσι νομίζω!

Όμως, δεν μπορώ να πω ότι παίρνω στα σοβαρά τον εαυτό μου για καλλιτέχνη! Αυτό το θέμα, ούτε καν το σκέφτηκα. Για να πω την αλήθεια, δεν έχω ιδέα για το πώς με κρίνει ο τύπος.

Δε ζωγραφίζω πιά. Έγκατέλειψα τη ζωγραφική πριν από ένα χρόνο περίπου και τώρα φκιάχνω μόνο ταινίες. Θα μπορούσα να ασχολούμαι και με τα δυο παράλληλα αλλά ο κινηματογράφος μ' έρεθίζει περισσότερο. Η ζωγραφική ήταν απλώς μια φάση, που την ξεπέρασα. Τώρα ασχολούμαι και με την «ρέουσα γλυπτική»: φκιάχνω ασημένιες μπαλίσες και τις αφήνω να αιωρούνται. Όχι βέβαια όπως ο Άλεξάντερ Κάλντερ. Τα δικά μου μομπίλ δεν είναι δεμένα από πουθενά. Αιωρούνται ελεύθερα.

Τελευταία, όργανωσαν μια ρετροσπεκτίβα του έργου μου και με κάλεσαν κι εμένα. Ήταν πολύ άστείο! Οι άνθρωποι στριμώχνονταν τόσο για να δουν το έργο μου ή εμένα, που χρειάστηκε να γκρεμίσουν τους τοίχους για να βγούν απ' την γκαλερί! Ήταν κατενθουσιασμένοι, θαρῶ!

Σε μερικούς από τους πίνακές μου δεν νομίζω ότι αναπαράστηκα τα βασικά σεξουαλικά σύμβολα του καιρού μας, όπως την Μαίρυλιν Μονρόε και την Έλίζαμπεθ Τάιλор. Αντιμετώπισα την Μονρόε με τον ίδιο τρόπο, που θα αντιμετώπιζα οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο. Δεν ξέρω αν τα τόσα βίαια χρώματα, με τα οποία ζωγράφισα την Μονρόε, έχουν καμιά συμβολική σημασία. Η Μονρόε είναι ωραία, είναι η προσωποποίηση της όμορφιάς, και όταν ένα αντικείμενο είναι όμορφο, δημιουργεί αυτόματα ζωηρά χρώματα.

Αυτό είν' όλο! Ο πίνακας της Μονρόε αποτελούσε μέρος της σειράς των «νεκρών», που ζωγράφιζα τότε — νεκρών, που πέθαναν κατά διαφορετικούς τρόπους. Δεν υπήρχε κανένας λόγος να φκιάξω πορτραίτα νεκρών και πολύ περισσότερο, δεν ήθελα να υπογραμμίσω μ' αυτά, πώς

ήταν θύματα του καιρού μας. Στ' αλήθεια, δεν είχα κανένα λόγο να τα φκιάξω! Ο λόγος ήταν απλώς επιφανειακός.

Ο κόσμος με γοητεύει. Αισθάνομαι ικανοποιημένος και αίτια είναι ο κόσμος. Όσο δεν είμαι φιλήδονος.

Άκουσα να λένε πως οι ζωγραφίες μου είναι της μόδας, με τον ίδιο τρόπο, που είναι της μόδας όρισμένα φορέματα ή μάρκες αυτοκινήτων. Νομίζω πως πράγματι οι ζωγραφίες μου άρχισαν την σταδιοδρομία τους μ' αυτόν τον τρόπο και πως σε λίγο θα έχουν την τύχη, που έχουν όλα τα πράγματα της μόδας. Ήδη άρχισε αυτή η διαδικασία. Με τον καιρό, όμως, όλα θα διορθωθούν και όλα τα πράγματα της μόδας θα γίνουν χρήσιμα διακοσμητικά αντικείμενα. Δεν νομίζω πως είναι κακό το γεγονός, ότι κάποιο αντικείμενο ή κάποιος άνθρωπος γίνονται της μόδας και έχουν σουξέ. Δεν νομίζω πως ήταν κακό που εγώ, π.χ., έγινα της μόδας. Έ, λοιπόν, ξέρετε αυτή η επιτυχία σου δίνει μια απασχόληση! Τώρα π.χ., προσπαθώ ναβάλω στα σκαριά μια δουλειά και ένα σωρό άνθρωποι έρχονται και στιβάζονται έδω μέσα. Σωριάζονται σχεδόν παντού, χωρίς να κάνουν τίποτα. Εγώ δεν μπορώ να υποφέρω αυτή την κατάσταση, γιατί κάτι έχω να κάνω!

Δεν άργησα και πολύ να γίνω της μόδας. Όλα πήγαν μια χαρά, όσον αφορά την καλλιτεχνική μου εμπορικότητα. Δεν με εξέπληξε το γεγονός πως πέτυχα. Αυτό το χρωστάω μόνο στη δουλειά... Ποτέ δε μ' απασχόλησε η ιδέα, ότι πρέπει να γίνω διάσημος. Κάτι τέτοιο, δεν θάχε κανένα ενδιαφέρον. Τώρα αισθάνομαι όπως ακριβώς και προηγουμένως.

Δε δουλεύω επιδειξιακά, όπως θέλουν να πουν. Δεν είμαι και τόσο εργατικός. Αν ο κόσμος νομίζει, ότι ψοφάω στη δουλειά, αυτό οφείλεται στο ότι όλους τους πίνακές μου τους αποτελειώνουν οι βοηθοί μου — όπως ακριβώς γίνεται και στα εργοστάσια! Το δικό μας εργοστάσιο παράγει μια ζωγραφιά την ημέρα, ένα γλυπτό την ημέρα, μια ταινία την ημέρα. Πολλοί

θα μπορούσαν να κάνουν τη δική μου δουλειά, γιατί είναι απλούστατη. Δεν έχουν παρά να μιμηθούν. Άλλωστε, υπάρχουν ένα σωρό ζωγράφοι που σχεδιάζουν και ζωγραφίζουν «λίγο» και μετά δίνουν τις ζωγραφιές τους σε κάποιον άλλον να τις αποτελειώσει. Υπάρχουν πέντε ζωγράφοι πόπ, που όλοι δουλεύουν με τον ίδιο τρόπο αλλά προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Ένας απ' αυτούς είμαι κι εγώ. Ο Τόμ Γουέσσελμαν — που τον θαυμάζω — είναι κι αυτός ένας απ' τους πέντε. Δεν θεωρώ τον εαυτό μου σαν Πατριάρχη της Πόπ Άρτ. Σαν ζωγράφος δεν είμαι καλύτερος απ' τους άλλους.

Έγινα ζωγράφος κατά λάθος. Θάθελα ναμαι χορευτής και να χορεύω κλακέτες.

Δεν ξέρω αν είμαι υπόδειγμα των νέων τάσεων της αμερικανικής τέχνης, γιατί έδω πέρα γίνονται τόσα πράγματα, γιατί έδω πέρα όλα είναι τόσο όμορφα και καλά, που θα ήταν δύσκολο να μιλήσει κανένας για τάσεις. Δε νομίζω ότι ένα μεγάλο μέρος της νεολαίας με θεωρεί σαν πρότυπο, παρόλο που οι νέοι δείχνουν ν' αγαπούν το έργο μου. Πάντως δεν είμαι άρχηγός τους — ή κάτι παρόμοιο.

Νομίζω ότι, το γεγονός πως εγώ και οι βοηθοί μου προκαλούμε κάπως την προσοχή παντού όπου πάμε, οφείλεται στο ότι οι βοηθοί μου μοιάζουν λιγάκι με κουκουβάγιες, πράγμα που αναγκαστικά τραβάει την προσοχή. Πάντως, το επίκεντρο της προσοχής του κόσμου δεν είμαι εγώ. Κάνουμε φιλμ, ζωγραφιές και γλυπτά, μόνο και μόνο για να μην αλητεύουμε στους δρόμους. Όταν δέχτηκα να κάνω την κουβερτούρα του «Όδηγού της τηλεόρασης» τζκανα μόνο και μόνο για να μπορέσουμε να πληρώσουμε το νοίκι του εργαστηρίου μας.

Δεν παριστάνω τον μετρίοφρονα αλλά πρέπει να πω, ότι οι βοηθοί μου είναι πάρα πολύ καλοί.

Η κάμερα, όταν δουλεύει, καταγράφει απλώς τους ήθοποιούς, οι οποίοι κάνουν αυτό που έχουν να κάνουν — και το κάνουν πάρα πολύ καλά. Όλα αυτά τα λέω, όχι γιατί δε μ' αρέσει να μιλώ για τον εαυτό μου αλλά γιατί, λόγω τιμής, δεν έχω να πω τίποτα για τον εαυτό μου. Άλλωστε, δεν είμαι και πολύ όμιλητικός. Στις συνεντεύξεις δεν έχω να πω και σπουδαία πράγματα! Ούτε αυτήν έδω τη στιγμή λέω τίποτα το σπουδαίο.

Αν θέλετε να μάθετε τα πάντα για τον Άντυ Γουόρχολ, πρέπει να δείτε μόνο την επιφάνεια. Την επιφάνεια των πινάκων μου, των ταινιών μου, του εαυτού μου. Θα με βρήτε εκεί. Από πίσω, δε θ' ανακαλύψετε τίποτα.

Με κανένα τρόπο δεν νομίζω, ότι η θέση μου σαν αναγνωρισμένου καλλιτέχνη είναι πρόσκαιρη. Γιατί, οι αλλαγές στην καλλιτεχνική μόδα δε με τρομάζουν. Δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο να είσαι ή να μην είσαι της μόδας. Όταν σκέφτεται κανείς, ότι δεν έχει να χάσει τίποτα, δεν φοβάται τίποτα. Κι εγώ, δεν έχω να χάσω τίποτα, αφού δεν έχω τίποτα. Το να με εκτιμούν οι σνόμπ δεν αλλάζει την κατάσταση για μένα. Αν συμβαίνει να με εκτιμούν, τόσο το καλύτερο. Αν πάψει να συμβαίνει, τόσο το χειρότερο. Δεν θα αισθανόμουν τίποτα, αν ο κόσμος με ξεχνούσε ξαφνικά. Αυτή η λήθη, έχει ένα ενδιαφέρον σαν λήθη — και τίποτα περισσότερο. Εγώ πίστευα πάντα στη φιλοσοφία, που συνοψίζεται στη φράση: «Όλα αυτά είναι αδιάφορα». Βέβαια πρόκειται για φιλοσοφία μάλλον ανατολίτικη, πράγμα που προκαλεί κάποια οδύνη, όταν το σκέφτεσαι. Έν πάση περιπτώσει, νομίζω ότι οι άνθρωποι πρέπει να

σκέφτονται λιγότερο!

Με τις ζωγραφιές μου δεν προσπαθώ να μάθω τους ανθρώπους να βλέπουν ή να αισθάνονται τα πράγματα. Η ζωγραφική μου δεν έχει τίποτα το διδακτικό.

Στις πρώτες μου ταινίες έπαιζε ένας μόνο ήθοποιός, που για ώρες έκανε στην οθόνη το ίδιο πράγμα: έτρωγε, κοιμόταν, κάπνιζε. Κι αυτό το τζκανα, γιατί οι άνθρωποι πάνε κατά κανόνα, στο σινεμά, μόνο και μόνο για να δουν μια βεντέττα — να την καταβροχθίσουν! Στις ταινίες μου μπορούν να βλέπουν τη βεντέττα όση ώρα θέλουν, αφού δεν τους νιάζει και πολύ το τί κάνει αυτή η βεντέττα. Μπορούν λοιπόν να την καταβροχθίσουν με την ήσυχία τους! Άλλωστε, τέτοιες ταινίες γυρίζονται ευκολότερα.

Δεν νομίζω ότι η Πόπ Άρτ βρίσκεται σε παρακμή. Οι άνθρωποι εξακολουθούν να πηγαίνουν στις εκθέσεις της και ν' αγοράζουν τα έργα της. Ωστόσο, δεν θα μπορούσα να σας εξηγήσω τί σημαίνει Πόπ Άρτ. Το πρόβλημα είναι σύνθετο και θα μπορούσε να προσδιοριστεί με μια αλλαγή θέσεων: Το έσωτερικό γίνεται εξωτερικό και το αντίστροφο. Είτε στη μια είτε στην άλλη κατηγορία κι αν ανήκει ένα έργο Πόπ Άρτ, μπορείτε να το μεταφέρετε σπίτι σας και να σας είναι χρήσιμο. Η Πόπ Άρτ είναι για όλο τον κόσμο! Δεν νομίζω ότι η τέχνη θα πρέπει να αποτελεί αντικείμενο ικανοποίησης μόνο των προνομιούχων. Πιστεύω ότι η Πόπ Άρτ απευθύνεται στις αμερικάνικες μάζες, οι οποίες γενικά αποδέχονται την τέχνη. Νομίζω ότι η Πόπ Άρτ είναι μια νόμιμη μορφή τέχνης, όπως κι όλες τις άλλες: ο έμπρεσσιονισμός, κ.λ.π. Πάντως, η Πόπ Άρτ δεν είναι μόνο εικαστική τέχνη κι εγώ δεν είμαι ο μόνος, που δουλεύει σύμφωνα με την τεχνοτροπία της. Όπως και να ναι, δεν είμαι ο Μέγας Πατριάρχης της Πόπ Άρτ δηλαδή της λαϊκής τέχνης. Δεν νιάζομαι γι' αυτά που γράφουν οι έφημερίδες για μένα ούτε για το τί φαντάζονται οι άνθρωποι σχετικά με τις αντιδράσεις μου, όταν διαβάζω αυτά που γράφουν οι έφημερίδες για μένα.

Οι σπουδές μου φτάνουν μόνο μέχρι την Μέση Εκπαίδευση. Τα Πανεπιστήμια, δε μου λένε τίποτα!

Τα δυο κορίτσια, που χρησιμοποιώ συχνότερα στις ταινίες μου, η Μπένημυ — Τζαίν Χόλτσερ και η Έντι Σέντγουικ, δεν είναι αντιπροσωπευτικοί τύποι της μοντέρνας γυναίκας. Δεν αντιπροσωπεύουν τίποτα. Τις χρησιμοποιώ μόνο και μόνο, γιατί είναι αξιοσημείωτες αυτές καθαυτές. Κάποιος δημοσιογράφος με ρώτησε, ποιόν θα διάλεγα για ήθοποιό, αν χρειαζόταν να ενσαρκώσει κάποιος την αφεντιά μου. Του απάντησα, την Έντι Σέντγουικ, γιατί κάνει τα πάντα καλύτερα από μένα. Η έρώτηση ήταν επιπόλαια και φυσικά, ανάλογη ήταν και η δική μου απάντηση.

Ο κόσμος λέει, ότι η Έντι μου μοιάζει. Όμως αυτή η ομοιότητα δεν ξεκινάει από μένα. Ξεκινάει από κείνη — πράγμα το οποίο με εκπλήσσει. Κι εγώ κι εκείνη έχουμε ξανθά μαλλιά, κομμένα κοντά. Εκείνη όμως, δεν φοράει ποτέ μαύρα γυαλιά.

Δεν είμαι περισσότερο έξυπνος απ' ό,τι φαίνομαι. Ποτέ δεν είχα καιρό να σκεφτώ, ποιός είναι ο πραγματικός Άντυ Γουόρχολ. Έδω πέρα, έχει κανείς να κάνει τόσα πράγματα! Δεν έννοω βέβαια τη δουλειά αλλά τα παιχνίδια, μια και η δουλειά γίνεται παιχνίδι, όταν την αγαπάς!

Να τώρα και η φιλοσοφία μου: Η κάθε μέρα,



"Αντὺ Γουώρχολ :
«Μαίριλυν»

είναι μια καινούρια μέρα. Δεν θέτω ερωτήματα σχετικά με την τέχνη και τη ζωή. Δηλαδή, η βόμβα κι ο πόλεμος μ' αναστατώνουν αλλά κατὰ κανόνα, δεν μπορεί κανείς να κάνει και πολλά πράγματα σχετικά μ' αυτά τα θέματα. Μίλησα γιαυτά σε όρισμένες ταινίες μου και θα προσπαθήσω να πω περισσότερα στο φιλμ «Η ζωή της Χουανίτας Κάστρο». Τò πᾶν είναι να ξέρεις να καταλαβαίνεις τί γίνεται γύρω σου.

Τò χρῆμα δεν μ' απασχολεί, παρόλο που καμιά φορά αναρωτιέμαι: Πού βρίσκεται τò χρῆμα; Κάποιος θα πρέπει να τὸχει ὅλο! Πάντως, δεν θὰ ἐπέτρεπα νὰ προβάλλονται οἱ ταινίες μου ἔτσι γιὰ γούστο, χωρίς νὰ εἰσπράττω δεκάρα!

Δουλεύω παρέα με τὸν Ρόναλντ Τάβελ, κυρίως. Εἶναι σεναρίστας καὶ ἔγραψε περὶ τὰ δέκα σενάρια γιὰ μένα. Ἐγὼ τοῦ δίνω μιὰ ἀόριστη ἰδέα, γιὰ κείνο πού θέλω κι ἐκεῖνος γράφει τὸ σενάριο. Τώρα ὁ Ρόναλντ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ κανένα κινηματογράφο ἐκτὸς Μπρόντγουαιν, γιὰ νὰ παίξουμε τίς ταινίες μας.

Γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, δὲ νομίζω ὅτι ὅλος ὁ κόσμος πού με περιβάλλει καθημερινὰ στὸ ἐργαστήριό μου, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ στριφογυρίζει γύρω μου. Μᾶλλον ἐγὼ στριφογυρίζω γύρω τους! (Τὸ παντελόνι σου εἶναι θαυμάσιο. Τὸ βρίσκω ἀπολύτως μεγαλοφυές! Ἀπὸ ποῦ τ' ἀγόρασες;)

Δὲν προσπάθησα ποτὲ νὰ προφυλάξω τὸν ἑαυτό μου ἀπὸ ἐρωτήσεις, πού θέλουν νὰ προχωρήσουν σὲ βάθος. Δὲ νιώθω τὸν ἑαυτό μου ἐνοχλημένο ἀπὸ κάτι τέτοιες συνήθειες, πού ἔχουν πολλοὶ ἄνθρωποι.

Αἰσθάνομαι πολὺ ἔντονα ὅτι ἀνήκω στὴν ἐποχή μου καὶ στὴν κουλτούρα της, με τὸν ἴδιο τρόπο πού ἀνήκουν στὴν ἐποχή τους καὶ στὴν κουλτούρα τους οἱ πύραυλοι καὶ ἡ τηλεόραση. Προτιμῶ τίς ἀμερικάνικες ταινίες. Τίς βρίσκω πολὺ καλές, πολὺ φωτεινές. Ἡ ἐπιφάνειά τους εἶναι ἐκπληκτική. Ἀγαπῶ αὐτὸ πού θέλουν νὰ ποῦν. Στὴν πραγματικότητα δὲν ἔχουν νὰ ποῦν καὶ πολλὰ πράγματα. Γιαυτὸ εἶναι τόσο καλές. Νομίζω πὼς ὅσο λιγότερα ἔχει νὰ πεῖ ἕνα πρᾶγμα, τόσο τελειότερο εἶναι. Οἱ εὐρωπαϊκὲς ταινίες σὲ κάνουν νὰ σκέπτεσαι περισσότερο.

Νομίζω ὅτι ἐδῶ, στὸ ἐργαστήριό μου, βρίσκομαι μέσα στὸ κενό. Μ' ἀρέσει νὰ βρίσκομαι στὸ κενό, γιατί αὐτὸ μοῦ ἐπιτρέπει νὰ εἶμαι ὁλομόναχος κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δουλειᾶς μου. Ἐντούτοις, ποτὲ δὲν εἶναι κανείς ὁλομόναχος. Κάπου κάπου χώνονται ἀνάμεσά μας καὶ ἄνθρωποι πού προσπαθοῦν νὰ μᾶς στήσουν παγίδες. Κάποτε μπῆκε ἐδῶ μέσα καὶ μιὰ κοπέλα καὶ μοῦ πρότεινε ἕνα σενάριο με τὸν τίτλο: «Πέταξε τὸν ἑαυτό σου!» Βρῆκα τὸν τίτλο τόσο ὁμόμορφο καὶ ἡ κοπελίτσα ἦταν τόσο εὐγενικιά, πού τὴν παρακάλεσα νὰ μοῦ διαβάσει τὸ σενάριό της. Ὅταν μοῦ τὸ διάβασε, τὸ βρῆκα τόσο ἀηδιαστικό, πού κατάλαβα ὅτι δὲν ἦταν ἐντάξει ἄνθρωπος! Ποτὲ δὲν ἔμαθα τί ρόλο ἔπαιζε αὐτὴ ἡ κοπέλα καὶ σὲ τί χρωστούσαμε τὴν τιμὴ τῆς ἐπισκέψεώς της, γιατί δὲν ξαναπάτησε τὸ πόδαρι της ἐδῶ.

Ἡ κοπέλα αὐτὴ ἴσως νὰ σκέφτηκε, ὅτι τὸ σενάριό της ἦταν ἰδανικὸ γιὰ τὸν Ἄντυ Γουώρχολ. Δὲν ἔχω καμιὰ προκατάληψη γιὰ ἱστορίες σὰν κι αὐτὴν πού περιγράφονται στὸ σενάριό της, ἀλλὰ θέματα αὐτοῦ τοῦ εἴδους δὲν μ' ἐνδιαφέρουν, δὲν εἶναι ἀπ' τὰ πράγματα πού ψάχνω νὰ βρῶ ἐδῶ στὴν Ἀμερική.

Μ' ἀρέσει νὰ δουλεύω. Νὰ κάνω κάτι. Ν' ἀπαχολοῦμαι με κάτι. Νομίζω ὅτι τὸ καλύτερο πρᾶγμα στὸν κόσμο εἶναι τὸ νὰ βρίσκεις στὸν ἑαυτό σου μιὰ ἀπασχόληση.

Οἱ πρῶτες μου ταινίες, στίς ὁποῖες ὑπῆρχαν μόνο ἀκίνητα ἀντικείμενα, γυρίστηκαν ἔτσι γιὰ νὰ βοηθήσουν τὸ κοινὸ νὰ καταλάβει πὼς εἶναι κοινό. Συνήθως, ὅταν πηγαίνει κανείς στὸ σινεμά, ἐγκαθίσταται σ' ἕναν ἐξωπραγματικὸ κόσμο ἀλλὰ ὅταν ἀντιλαμβάνεται πὼς κάτι χαλαεῖ τὴν ἡσυχία του, συνειδητοποιεῖ ὅτι αὐτὸ τὸ κάτι ἀφορᾷ περισσότερο τὸν ἴδιο παρὰ τοὺς ἄλλους. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου ἔχει τὴν εὐχέρεια νὰ ἀσχολεῖται καὶ με κάτι ἄλλο, τὴ στιγμή πού βλέπει τὴν ταινία. Ἡ θεατρικὴ αἶθουσα καὶ ἡ αἶθουσα συναυλιῶν δὲν προσφέρονται γιὰ πολλαπλὲς ἐνασχολήσεις. Ἐκεῖ περιορίζεσαι στὸ νὰ μένεις ἀκίνητος.

Βλέποντας τηλεόραση, θὰ μπορούσες νὰ κάνεις συγχρόνως ἀκόμα περισσότερα πράγματα. Βλέποντας τίς δικές μου ταινίες, θὰ μπορούσες νὰ κάνεις περισσότερα πρᾶγματα ἀπ' ὁποιοδήποτε ἄλλο εἶδος θεάματος. Βλέποντας μιὰ ταινία μου, θὰ μπορούσε κανείς νὰ πίνει, νὰ τρώει, νὰ βήχει ἢ νὰ μὴν κυττάει στὴν ὁθόνη ἢ νὰ ξανακυττάξει, ἂν ἡ ταινία ἐξακολουθεῖ νὰ προβάλλεται. Δὲν πρόκειται, βέβαια, γιὰ ἕναν ἰδανικὸ κινηματογράφο. Πρόκειται ἀπλῶς γιὰ ἕναν κινηματογράφο δικοῦ μου τύπου.

Οἱ ταινίες μου εἶναι αὐτάρκειες. Ὅλες εἶναι γυρισμένες σὲ 16 χιλιοστὰ καὶ σ' αὐτὲς πού ξεπερνοῦν τὰ 70 λεπτὰ προβολῆς, κάνουμε ὁπτική ἐγγραφή τοῦ ἤχου. Ὁ ἤχος αὐτὸς εἶναι ἀρκετὰ κακῆς ποιότητας ἀλλὰ θὰ τὸν βελτιώσουμε, ὅταν καταφέρουμε ν' ἀγοράσουμε ἕνα μαγνητόφωνο τῆς προκοπῆς.

Τὸ μοντάζ, τὸ βρίσκω πολὺ κουραστικό. Καὶ στὴν κατάσταση πού βρίσκονται σήμερα τὰ πράγματα, τὸ νὰ ψαχουλεύεις τὴν ταινία στὸ ἐργαστήριό εἶναι ἐνοχλητικό καὶ ἐλάχιστο ἀποτελεσματικό.

Οἱ ταινίες μου εἶναι πειραματικές. Καὶ τίς ὀνομάζω ἔτσι, γιατί δὲν ξέρω τί κάνω.

Μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ ἀπέναντι στίς ταινίες μου. Οἱ ταινίες μου ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος πειράματος, με τὸ ὁποῖο μελετῶ τίς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ.

Ἀγαπῶ τοὺς σκηνοθέτες τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου — τοῦ Ὑπόγειου. Τοὺς βρίσκω τρομεροῦς. Ἐνα «Ὑπόγειο» φιλμ, εἶναι ἕνα φιλμ, πού γυρίζεται καὶ προβάλλεται ὑπογείως.

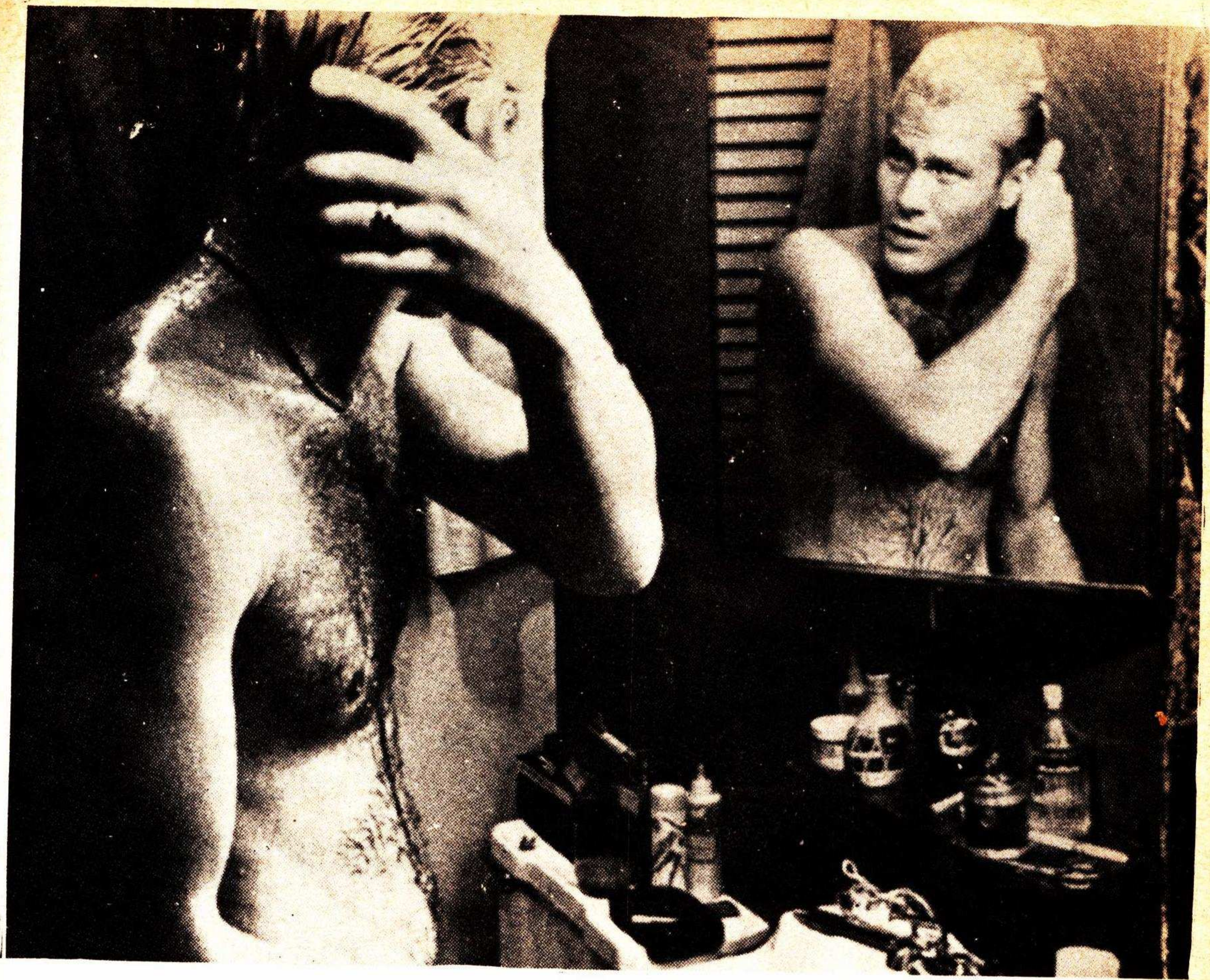
Μ' ἀρέσουν ὅλα τὰ εἶδη ταινιῶν — ἐκτὸς ἀπ' τὰ κινούμενα σχέδια. Δὲν ξέρω γιατί δὲν ἀγαπῶ τὰ κινούμενα σχέδια. Πάντως, ὅλα γενικά, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀμερικάνικα καρτούν, μοῦ εἶναι ἀνυπόφορα.

Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες καὶ ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μεταξύ τους. Ἐνα φιλμ εἶναι κάτι, πού, ἀπλῶς, κάποιος τὸ φωτογραφίζει κι' ὄχι κάτι πού τὸ ζωγραφίζει. Πάντως, τὸ ὅτι ἐγὼ δὲν ἀγαπῶ τὰ κινούμενα σχέδια, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι κακές.

Δὲν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιὰ τὸν μαζοχισμό καὶ τὸν σαδισμό. Δὲν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιὰ τίποτα. Ἀπλούστατα, χρησιμοποιοῦ αὐτὰ πού συμβαίνουν γύρω μου σὰν πρώτη ὕλη.

Δὲν δίνω βάση στίς φωτογραφίες καὶ τὰ ἄρθρα τοῦ τύπου. Ἐντούτοις, ὅταν ἤμουν ζωγράφος, εἶχα τὴ συνήθεια νὰ κόβω αὐτὲς τίς φωτογραφίες.

Ὁ κόσμος με γοητεύει! Ὅπως καὶ νᾶναι ὁ κόσμος, εἶναι τόσο γοητευτικός! Ἐπιδοκιμάζω τὸ κάθε τί, πού κάνει ὁ ὁποιοσδήποτε. Αὐτὸ τὸ «κάθε τί» πρέπει νὰ εἶναι καλὸ, μιὰ καὶ κάποιος εἶπε πὼς εἶναι καλὸ. Δὲν ἐπιτρέπω στὸν ἑαυτό μου νὰ κρίνει κανέναν.

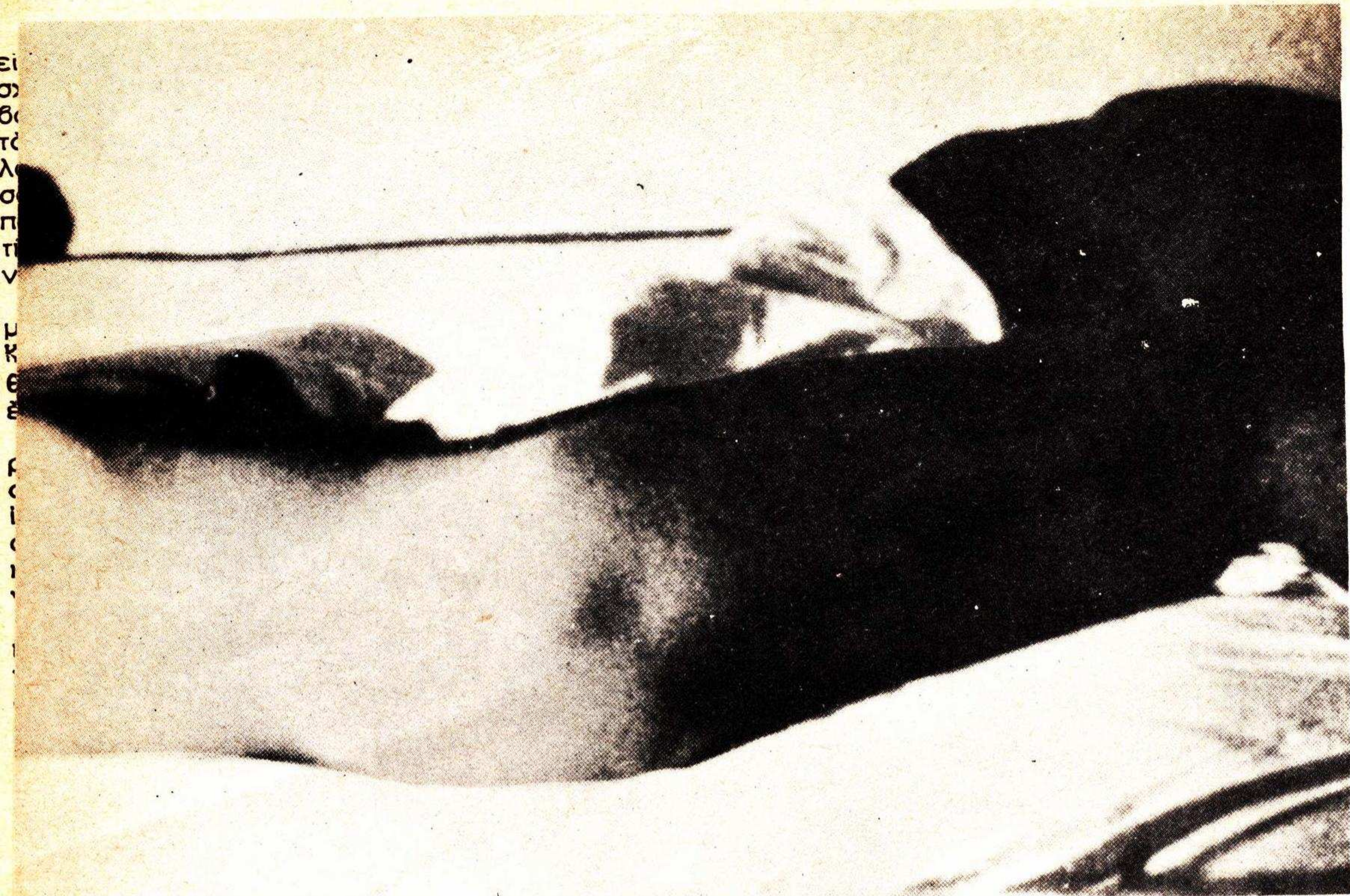


«Ο Μάγκας μου» Φίλμ με θέμα την άντρικη πορνεία.

Νομίζω πώς ο Κέννεντυ ήταν καταπληκτικός θε τί, που λάμπει και σπινθηρίζει. αλλά εγώ δεν αναστατώθηκα από το θάνατό του. Δεν ξέρω τί θα μου συμβεί στα προσεχῆ δέ- Για μένα, αὐτός ο θάνατος ἦταν κάτι που θα κα χρόνια. Πάντως ἔχω ἓνα καὶ μοναδικό σκοπό συνέβαινε. (Γιατί σήμερα φόρεσες αὐτό τὸ μαν- στη ζωή μου: ν' ἀποκτήσω μιὰ πισίνα στὸ Χόλ- τήλι καὶ μοιάζεις με κάου-μπόυ τοῦ Τέξας;) λυγουντ. Νομίζω πώς εἶναι καλὴ αὐτὴ ἡ φιλο- Δεν εἶναι ἡ δουλειά μου νὰ κρίνω. Ἦθελα νὰ δοξία μου! Γιατί μ' ἀρέσει τὸ τεχνητὸ που ἔχει κάνω μιὰ ταινία γιὰ τὴ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ μέσα της. Ἡ Νέα Ὑόρκη μοιάζει με τὸ Παρίσι ἀλλὰ δὲν τὴν ἔκανα ποτέ. Παραεῖμαι παθητι- ἀλλὰ τὸ Λὸς Ἀντζελες εἶναι πολὺ ἀμερικάνι- κός. Ἀποδέχομαι περισσότερο ἀπ' τὸ κανονικὸ κο, πολὺ καινούργιο καὶ διαφορετικὸ. Ἐκεῖ τὰ τὰ γεγονότα. Ὅσο, μ' ἀρέσει νὰ βλέπω, νὰ πάντα εἶναι μεγαλύτερα, πλατύτερα, ὁμορφότε- παρατηρῶ τὸν κόσμο... ρα καὶ ἀπλούστερα. Ἔτσι ἀκριβῶς μ' ἀρέσει ὁ κόσμος! (Ζεράρ! Πρέπει νὰ πᾶς στὸν κουρέα!

Σκοπεύω νὰ γυρίσω κι' ἄλλες ταινίες σὲ 35 χιλιοστά. Ἴσως καὶ μιὰ αὐτοβιογραφία. Τὸ τε- Ἡ κόμωσή σου δὲ σοῦ πάει καθόλου!) λευταῖο μου φίλμ εἶναι «Τὸ κρεβάτι». Τὸ σενά- Ἡ ἀγάπη μου αὐτὴ δὲν προέρχεται ἀπ' τὸ ριο εἶναι παρμένο ἀπὸ ἔργο τοῦ Μπόμπ Χέιντ ὅτι ἀναζητοῦσα πάντοτε ἓναν παράδεισο τοῦ τὸ που παίχτηκε στὸ «Καφέ-Σινό». Γιὰ τὴν προβο- τύπου «Λὸς Ἀντζελες». Τὸ Χόλλυγουντ δὲν λή αὐτῆς τῆς ταινίας θὰ χρησιμοποιήσουμε δι- πρόκειται νὰ με καταπιεῖ, γιατί θὰ κάνω πάντα πλὴ ὁθόνη. Στὴ μιὰ θὰ προβάλουμε μιὰ σταθε- αὐτὸ που μ' ἀρέσει νὰ κάνω. (Καλημέρα Νταί- ρη φωτογραφία, που θὰ δείχνει δυὸ ἀνθρώπους ηδισ).

σ' ἓνα κρεβάτι καὶ στὴν ἄλλη θὰ δείχνουμε Στὸ «Ο μάγκας μου» ἐγὼ χειριζόμουν τὴν κά- τὴ ζωὴ αὐτῶν τῶν δύο κατὰ τὴ διάρκεια δύο μερα καὶ ὁ Τσάρλς Γουέιν διπύθυνε τοὺς ἠθο- ἐτῶν. ποιούς. Ἡ ταινία διηγεῖται τὴν ἱστορία ἑνὸς μα- «Ὅλες οἱ ταινίες μου εἶναι τεχνητές. Ἀλλά, σκαρέματος. Οἱ ἠθοποιοὶ παίζουν τὸν ἑαυτό τους γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, τὰ πάντα εἶναι κατὰ κά- καὶ ἡ δουλειὰ που κάνουν στὸ πανί, εἶναι πρα- ποιο τρόπο, τεχνητά. Δεν ξέρω ποῦ σταματᾷ γματική τους δουλειά. (Γειά σου Μπάρμπαρα!) τὸ τεχνητὸ καὶ ποῦ ἀρχίζει τὸ πραγματικὸ. Τὸ Μὲ εἶπαν κομπλεξικό, ἀφελῆ, πονηρό, ψεύτη. τεχνητὸ με γοητεύει. Ἀλλωστε με γοητεύει κά- Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπίθετα εἶναι μαζωμένα μέσα



Άντυ Γουώρχολ «Ο Ύπνος» : Μια ταινία δίχως καθόλου κίνηση, γυρισμένη τὸ 1963

στο ίδιο άρθρο!! Τὸ μόνο πὺ δείχνει κάτι τέτοιο, εἶναι φτώχεια στὸ λεξιλόγιο! Πρόκειται γιὰ ἀντιφατικούς χαρακτηρισμούς ἀλλὰ ἐγὼ δὲν εἶμαι γεμάτος ἀπὸ ἀντιφάσεις! Μόνο πού, νά, δὲν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιὰ τίποτα! (γεια σου Ράντυ!) Εἶν' ἀλήθεια, πὺς δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα. Εἶν' ἀλήθεια, πὺς δὲν εἶμαι ἀρκετὰ πονηρός, γιὰ νὰ ἐπαναλαμβάνω καθημερινὰ τὰ ἴδια πράγματα. Κι ἀκόμα, δὲν ξέρω νὰ μιλάω.

Δὲν δίνω καμιά σημασία στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μὲ κρίνουν — χοντρικὰ καὶ λιανικὰ!

Ἡ σειρά τῶν νεκρῶν (πὺς τὰ πᾶς Πάτρικ;) πὺ ζωγράφισα, χωριζόταν σὲ δυὸ μέρη: ἀπ' τῇ μιᾷ τοποθέτησα τοὺς διάσημους νεκροὺς κι ἀπ' τὴν ἄλλη τοὺς ἀνθρώπους, γιὰ τοὺς ὁποίους ποτὲ κανένας δὲ μίλησε καὶ πὺ νομίζω πὺς θάπρεπε νὰ τοὺς σκεπτόμαστε κάπου κάπου. Ἡ κοπέλα, π.χ. πὺ πήδηξε ἀπ' τὸ Ἐμπάιρ Στέπτ Μπίλντινγκ ἢ ἡ γυναίκα πὺ ἔφαγε δηλητηριασμένη κονσέρβα ψαριοῦ ἢ ὁ ἄνδρας πὺ σκοτώθηκε σὲ αὐτοκινητιστικὸ δυστύχημα εἶναι ἀσημοὶ νεκροὶ — ἀλλὰ νεκροὶ ὥστόσο! Ὅχι πὺς λυπᾶμαι γιὰ τὸν θάνατό τους, ἀλλὰ, νά, οἱ ἄνθρωποι προσπερνοῦν καὶ δὲν νιάζονται γιὰ τὸ ἔτι τὰ τίναξε ἓνας ἄγνωστος. Νομίζω πὺς θὰ ἦταν ἐκδήλωση ἀδροφροσύνης πρὸς αὐτοὺς τοὺς ἀσημοὺς νεκροὺς, ἂν τοὺς θυμόταν κάπου κάπου οἱ ζωντανοί, πὺ ὅταν ζοῦν ὑπὸ κανονικὲς συνθῆκες, δὲν τοὺς θυμοῦνται.

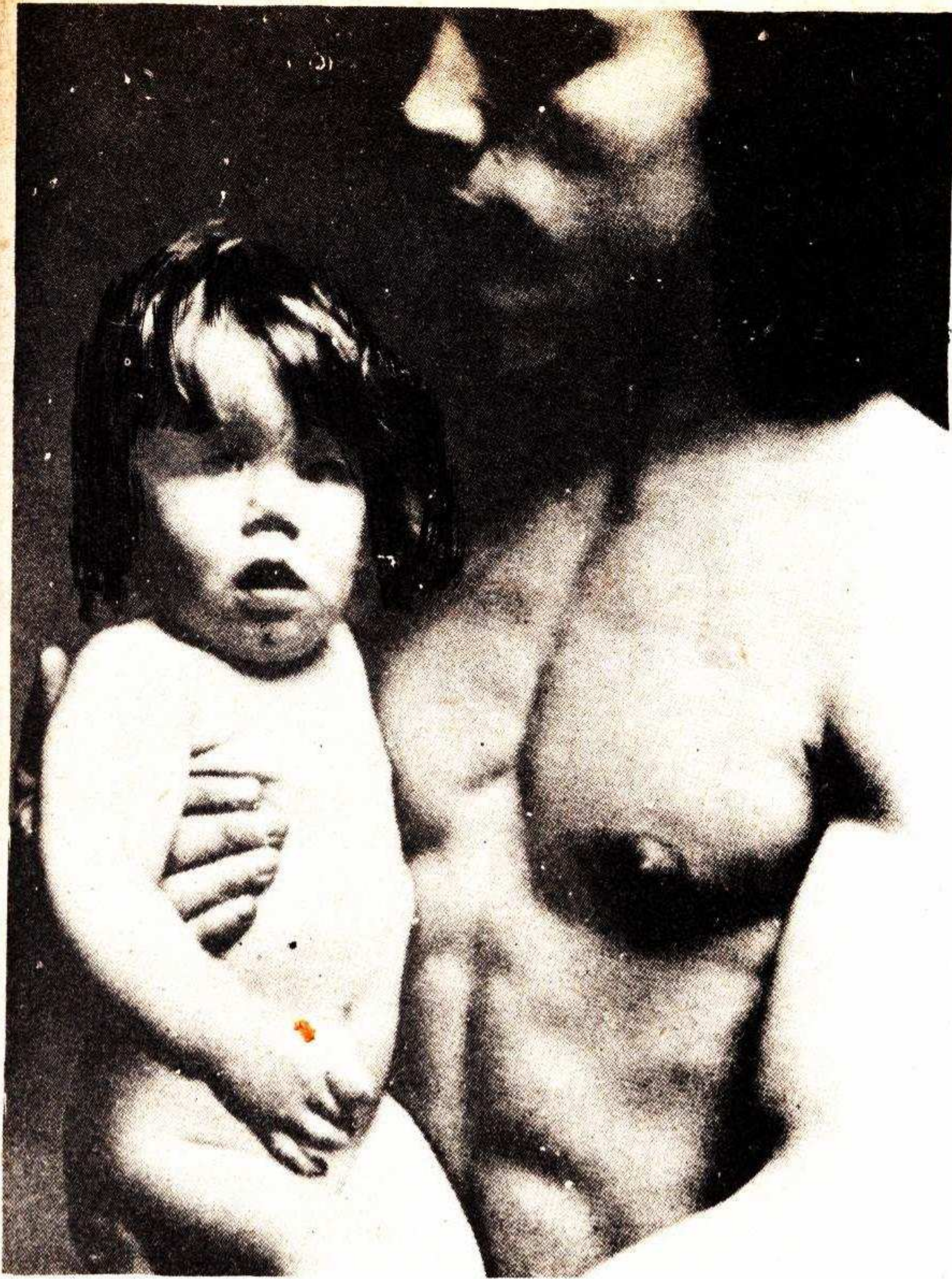
Ἐγὼ π.χ., δὲν θὰ ἐμπόδιζα τὴν Μονρόε ν' αὐτοκτονήσει. Νομίζω ὅτι ὁ καθένας μπορεῖ νὰ κάνει αὐτὸ πὺ θέλει καὶ ἂν αὐτὸ τὸν κάνει περισσότερο εὐτυχισμένο, πρέπει νὰ τὸ κάνει. (Νομίζω ὅτι κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα! Δὲν σᾶς

μυρίζει;). Ἐτσι, στὴ σειρά τῶν νεκρῶν ἔβαλα καὶ τὴν... Ζακλὶν Κέννεντυ! Αὐτὸ τὸκανα μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δείξω στὸ πρόσωπό της τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἀπ' τὴ στιγμή πὺ ἡ σφαῖρα χτύπησε τὸν Κέννεντυ, μέχρι τὴ στιγμή πὺ ἡ σύζυγός του τὸν ἔθαψε.

Στὶς ΗΠΑ ἔχουν τὴ συνήθεια νὰ κατασκευάζουν ἥρωες ἀπ' τὸ τίποτα καὶ γιὰ τὸ τίποτα. Εἶναι καταπληκτικό!! Ἐδῶ, μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς τὰ πάντα! Ἡ νὰ μὴν κάνει τίποτα!! Νομίζω, ὅμως, πὺς πάντα κάτι πρέπει κανεὶς νὰ κάνει. Ν' ἀγωνίζεται γιὰ κάτι, ν' ἀγωνίζεται, ν' ἀγωνίζεται...

(Στ' ἀλήθεια, κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα! Ντάννυ, σηκῶνεσαι σὲ παρακαλῶ; Πῆρες φωτιά. Ἀλήθεια, Ντάννυ! Τώρα μιλάω, ἐπιτέλους, σοβαρά! Θὰ σηκωθείς λοιπόν, Ντάννυ; Τὸ πρᾶγμα εἶναι σοβαρὸ Ντάννυ! Δὲν εἶναι καθόλου ἀστεῖο Ντάννυ! Αὐτὴ τὴ στιγμή ἡ προειδοποίησή μου δὲ χρησιμεύει σὲ τίποτα. Ἡ ξερὰ πὺς κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα!) Ὁ Ντάννυ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς βοηθοὺς μου. Οἱ βοηθοί μου δὲν εἶναι ὅλοι ζωγράφοι. Κάνουν τὰ πάντα. Ὁ Ντάννυ Γουίλλιαμς δούλευε σὰν ἠχολήπτης στὸ συνεργεῖο τοῦ Ρόμπερτ Ντριού. Ὁ Ντὸν Ἀλαν Πεννημπέκερ καὶ ὁ Πῶλ Μόρισσεῦ εἶναι κινηματογραφιστές. Ὁ Γκέραρντ Μαλάνγκα εἶναι ποιητής.

Βρίσκω τοὺς σημερινοὺς νέους θαυμάσιους. Εἶναι πολὺ πιὸ γέροι καὶ ξέρουν πολὺ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ πὺ ἤξεραν οἱ πατεράδες τους στὴν ἡλικία τους. Ὅταν κατηγοροῦν τοὺς τινεϊτζερς, λέγοντας πὺς κάνουν πράγματα πὺ δὲ θάπρεπε νὰ κάνουν, αὐτὸ δὲ γίνεται, γιὰτί



«Σάρκα» Μιά πρόσφατη επιτυχία του

κάνουν πράγματα που δε θάπρεπε να κάνουν αλλά απλούστατα, γιατί οι άλλοι νομίζουν ότι αυτό που κάνουν είναι άσχημο.

Οι ταινίες που θα γυρίσω, θα απευθύνονται στη νεολαία. Στις ταινίες μου θάθελα να φτιάξω τα πορτραίτα τους. Τελευταία έκοψα από κάπου ένα άρθρο, που περιγράφει την κηδεία ενός απ' αυτούς τους αρχηγούς των μοτοσυκλετοκινούμενων συμμοριών. Στο ίδιο άρθρο περιγράφεται και ο τρόπος με τον οποίο τρέχουν οι νεαροί με τις μοτοσυκλέτες τους. Το άρθρο αυτό είναι καταπληκτικό και μια μέρα θα το κάνω ταινία. Είναι συγκλονιστική η περίπτωση αυτών των νεαρών. Είναι οι μοντέρνοι «έκτος νόμου». Ούτε καν ξέρουν τί κάνουν! 'Αλήθεια τί κάνουν; Ξέρει κανείς; Τις 'Αμερικανίδες, τις βρίσκω πολύ όμορφες. Μ' αρέσει το ύφος τους. Είναι φρικτές! 'Η «καλλιφορνική μόδα» είναι όμορφη αλλά όταν κανείς επιστρέφει στη Νέα 'Υόρκη, αισθάνεται πραγματικά ευτυχισμένος, για το λόγο και μόνο πως επέστρεψε. Κι αυτό, γιατί οι γυναίκες της Νέας 'Υόρκης είναι περισσότερο παράξενες — δηλαδή περισσότερο όμορφες. Αυτό λέγεται «νεοϋρκέζικη μόδα».

Μια μέρα διάβασα σε κάποια εφημερίδα ένα άρθρο, στο οποίο περιγράφεται ο τρόπος, με τον οποίο χρησιμοποιώ στη ζωγραφική μου το μεταξωτό πανί: «Τί τολμηρές και φιλόδοξες λύσεις! Τί βάθος ανθρώπινο αποκαλύπτουν αυτές οι λύσεις!» Τί θέλει να πει αυτό; Οι ζωγραφίες μου δεν είναι ποτέ, αυτό που θάθελα να είναι αλλά αυτό δε μ' εξέπληξε ποτέ. Νομίζω ότι η 'Αμερική είναι θαυμάσια αλλά εγώ θα μπορούσα να ζωγραφίσω όπουδήποτε — θα μπορού-

σα να επιτρέψω στον εαυτό μου να ζήσει όπουδήποτε.

Όταν διαβάζω περιοδικά, βλέπω μόνο τις φωτογραφίες και τη διάταξη των λέξεων. Γενικά, δε διαβάζω πολύ. Οι λέξεις δεν έχουν καμιά σημασία και περιορίζομαι στο να αισθάνομαι τις μορφές με τα μάτια μου. Άλλωστε, όπως παρατήρησα, όταν κυττάς κάτι για ώρα, σου διαφεύγει το νόημά του.

Η ταινία που γυρίζω τώρα, είναι μια άρια διαρκείας 70 λεπτών. Πρωταγωνιστεί ένας ήθοποιος — ο Μαριο Μοντέζ — που εξελέγη «Μίστερ Σταμπανέκο» και που είναι προσωποποίηση της ιδανικής πορτορικανής... γυναίκας!

Νομίζω πως οι έρωτήσεις, που συνήθως μου υποβάλλουν κατά τις συνεντεύξεις, θα έπρεπε να είναι περισσότερο έξυπνες και σπινθηροβόλες. Οι δημοσιογράφοι θάπρεπε να δοκιμάζουν να δούν μέσα στα λόγια μου περισσότερα πράγματα απ' αυτά που ακούν. 'Όστόσο, νομίζω ότι ο δημοσιογραφικός, είναι ο μοναδικός τρόπος, με τον οποίο θα μπορούσε να γράψει κανείς, γιατί η δημοσιογραφία αφηγείται αυτό που συμβαίνει και δεν άπηχεί απόψεις κάποιου. Κι' εγώ, θέλω να ξέρω πάντα τί συμβαίνει...

Στο έργο μου δεν υπάρχει τίποτα για να καταλάβεις. Φτιάχνω πειραματικές ταινίες και μερικοί νομίζουν ότι οι ταινίες αυτού του είδους είναι οι μόνες, στις οποίες θα μπορούσε να χωρέσει όλη η βρωμιά του κόσμου τούτου, οι μόνες, στις οποίες τα ζούμ παραμορφώνουν τα πρόσωπα, οι μόνες, στις οποίες η κάμερα τρέμει ακατάπαυστα! Όμως είναι τόσο εύκολο να φτιάξεις μια ταινία! Δεν έχεις παρά να αρπάξεις μια κάμερα και η ταινία γίνεται από μόνη της!

Δε θάθελα πια να ζωγραφίζω. Νομίζω ότι για μένα ο μόνος τρόπος να ξεφορτωθώ τη ζωγραφική, είναι το να πετώ τις ζωγραφιές στον αέρα! Ανακάλυψα λοιπόν μια τεχνική σχετική με τη ζωγραφική κατά την οποία ο ζωγράφος γεμίζει άσημνια παραλληλεπίπεδα με ήλιο και τα πετάει απ' το παράθυρο. Άγαπώ το άσημι.

Τώρα ασχολούμαι με την υπόθεση του «Βέλβετ Άντεργκράουντ», το οποίο θα μετατρέψουμε στη μεγαλύτερη ντισκοτέκ του κόσμου και στην οποία θα συνυπάρχουν αρμονικότερα η μουσική και η γλυπτική.

Το να δίνεις συνεντεύξεις είναι το ίδιο πράγμα με το να βρίσκεσαι σε μια διεθνή έκθεση και να κάθεσαι σ' ένα αυτοκίνητο φόρντ, που σε πάει περίπατο, ενώ κάποιος από δίπλα σου παριστάνει τον ξεναγό. Έχω πάντα την εντύπωση, ότι οι λέξεις θγαίνουν από πίσω μου και όχι από μέσα μου. Αυτός που μου παίρνει συνέντευξη, θάπρεπε να μου υπαγορεύει, όσα θάθελε ν' ακούσει από μένα. Έτσι εγώ θα έπαυα να λιάζομαι τα λόγια του και η συνέντευξη θα γινόταν τέλεια. Νομίζω πως για μένα κάτι τέτοιο θα ήταν έξοχο, γιατί είμαι τόσο άδειος, που δε βρίσκω να πω τίποτα κατά τις συνεντεύξεις.

Έξακολουθώ να ενδιαφέρομαι για τους ανθρώπους. Όμως πόσο πιο απλά θα ήταν τα πράγματα, αν δεν ενδιαφερόμουν! Είναι πολύ δύσκολο να ενδιαφέρεσαι για κάτι. Κι εγώ δε θέλω να ανακατεύομαι και πολύ στη ζωή των άλλων. Δε θάθελα να πλησιάσω πολύ κοντά στους ανθρώπους. Δε μου αρέσει να αγγίζω τα πράγματα. Γιαυτό ακριβώς το έργο μου βρίσκεται τόσο απομακρυσμένο από τον εαυτό μου...

Απόδοση : Βασίλης Ραφαηλίδης

αναχώρηση

για

τον

αρη



Μιά συζήτηση

τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ

μὲ τοὺς

Μισέλ Ντελααί καὶ Ζὰκ Ριβέτ

Ἡ συζήτηση αὐτὴ ἔγινε μὲ ἀφορμὴ τὴν προβολὴ τοῦ φιλμ «Τὸ πορτραῖτο τοῦ Τζέπσον» — τῆς τρίτης μεγάλου μήκους ταινίας τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ μετὰ τὴν «Ἐπαφὴ» καὶ τὸν «Ψυχρὸ Κόσμος». Τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Τζέπσον», εἶναι ἡ ἀκριβὴς περιγραφὴ ἐνὸς ἐκπορνευμένου νέγρου, τοῦ Τζέπσον, στὴ διάρκειά μιᾶς δωδεκάωρης νύχτας. Ὁ Τζέπσον ἀφήνεται σὲ μιὰ μακρὰ καὶ «ἐκ βαθέων» ἐξομολόγηση καὶ μέσα ἀπ' ὅλα τὰ δυνατόν παιγνίδια — μιμήσεις καὶ πονηριές, ψυχρότητα καὶ οἰκειότητα — ἀγγίζει τὴν ἀλήθεια ὅχι ἐνὸς μεμονωμένου ἀτόμου, ἀλλὰ καὶ κάθε ομάδας ποὺ νοιώθει πεταγμένη στὸ περιθώριο τοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ εἶναι δηλαδὴ «ἐκτὸς νόμου».

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Ἡ «Ἐπαφὴ» παραμένει ἡ πρώτη ταινία ποὺ παίζει ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν ἰδέα, ποὺ σήμερὰ χρησιμοποιεῖται τόσο. Τὴν παρουσίαση δηλαδὴ μιᾶς ταινίας μέσα σὲ μιὰν ἄλλη ἢ τοῦ θεάτρου μέσα σὲ μιὰ ταινία. Ἡ «Ἐπαφὴ» μάλιστα παρουσιάζει καὶ τὰ δύο. Μήπως ἔχετε σκοπὸ νὰ γυρίσετε κι ἄλλη ταινία χρησιμοποιώντας τὸ θέατρο μ' αὐτὸ τὸν τρόπο;

Κ λ ἄ ρ κ : Κατὰ κάποιο τρόπο, ναί! γιατί ἡ ομάδα μὲ τὴν ὁποία θὰ δουλέψω προσεχῶς, «Ὁ θίασος τῶν μίμων τοῦ Σάν Φραντζίσκο», εἶναι ομάδα τοῦ θεάτρου. Θὰ γυρίσουμε μιὰ ταινία γραμμένη γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ ποὺ θὰ συμπεριλαμβάνει καὶ τὸ δικό τους ὕφος ἡθοποιίας ποὺ εἶναι ὕφος θεατρικό. Θὰ εἶναι ἓνα εἶδος «κομέντια ντέλ ἄρτε». Πάντως, ποτὲ δὲν εἶχα τίποτα ἐναντίον στὸ θέατρο ἢ τὴ θεατρικότητα στὸν κινηματογράφο. Ἀντίθετα, ἀπεχθάνομαι

αὐτὴ τὴ λανθασμένη ἀναγκαιότητα τοῦ νὰ διηγείσαι μιὰ ἱστορία ποὺ ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος καὶ ποὺ σοῦ ἐπιβάλλει τί πρέπει νὰ σκέπτεσαι. Πάντα μ' ἄρεσαν οἱ ταινίες ποὺ ὤφειλαν κάτι στὸ θέατρο. Ὅπως οἱ ταινίες τοῦ Βισκόντι ἢ τοῦ Ἀϊζενστάϊν ποὺ μοῦ φαίνεται τελείως θεατρικὸς — ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ Ρῶσοι σκηνοθέτες. Οἱ Ρῶσοι ἡθοποιοί, ἐπίσης εἶναι «θεατρικοί», ὅπως καὶ οἱ Ἀμερικάνοι. Στὴν Γαλλία, ἀντίθετα, ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ ἓνας ἡθοποιὸς γίνεται «θεατρικός», γίνεται κακός.

Ἐπειδὴ προέρχομαι ἀπ' τὸ χορὸ καὶ τὸ θέατρο, μοῦ φαίνεται ὅτι ὅλο καὶ περισσότερο ἐπιστρέφω στὸ θέατρο. Αὐτὴ ἡ σχέση προσώπου μὲ πρόσωπο ποὺ εἶχα μὲ τὸ κοινὸ ὅταν ἤμουνα χορεύτρια, καὶ ποὺ προσπάθησα νὰ βρῶ στὸν κινηματογράφο, μοῦ ἔχει πραγματικὰ λείψει. Νόμιζα, ὅτι αὐξάνοντας τὸ κοινό μου, αὐξανότανε καὶ ἡ σχέση τοῦ μαζί μου. Αὐτὸ βέβαια ἦταν λάθος. Πάντως, ἐπὶ πολὺ καιρὸ, αἰσθανόμουν μεγαλύτερη συγκίνηση βλέποντας ἓνα θεατρικὸ ἔργο παρὰ μιὰ ταινία. Κι' αὐτό, ὅχι, γιατί ἦταν ὅπως ὅποτε καλύτερο, ἀλλ' ἐπειδὴ ἀπέναντί μου ὑπῆρχανε ζωντανοὶ ἄνθρωποι ποὺ κάνανε κάτι καὶ ἐπειδὴ ὅλα αὐτὰ ἦταν μέρος τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας ποὺ τόσο ἀγαποῦσα. Νομίζω ὅτι αὐτὸ θέλω νὰ ξανάβρω ἀκόμη καὶ τώρα στὴ δουλειὰ ποὺ κάνω.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Δηλαδή, πρόκειται γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης μὲ τὸ κοινό. Πρόβλημα πολὺ ἐνδιαφέρον βέβαια, ἀλλὰ ἄλυτο.

Κ λ ἄ ρ κ : Δὲν ὑπάρχει λύση. Ἀκόμη κι ὅταν γυρίζουμε στὰ Πανεπιστήμια μὲ μιὰ ταινία στὸ χέρι καὶ τὴν

προβάλλουμε, τὴ σχολιάζουμε, ἀπαντοῦμε στίς ἐρωτήσεις — πράγμα ποὺ εἶναι, ἀπὸ μιὰν ἀποψη, ἀντιπαράσταση μὲ τὸ κοινὸ — ἀκόμη καὶ τότε ξαναβλέπουμε τὴν ταινία μας ὅπως ὀριστικὰ εἶναι. Δὲν μπορούμε νὰ πεταχτοῦμε στὴν ὁθόνη νὰ διορθώσουμε ἐκεῖνο ἢ τὸ ἄλλο. Ἡ ταινία δὲν ἔχει τὴ δύναμη τῆς ζωντανῆς στιγμῆς.

Ἀπὸ ἓνα πρᾶγμα νομίζω ὅτι ἔχουμε ἀνάγκη τώρα: Εἴμαστε τόσο κορεσμένοι ἀπὸ τίς ταινίες καὶ τὴν τηλεόραση, ποὺ σὰν ἀνθρώπινα ὄντα ἔχουμε καταργηθεῖ, ἔχουμε ξεγραφτεῖ. Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι ἔχει γίνεи ἐπιτακτικὴ ἡ ἀνάγκη νὰ ἐπιχειρήσουμε αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ.

Ὅταν ἀρχίσω νὰ κάνω κινηματογράφο, σκεπτόμουν αὐτὸ εἶναι ὑπέροχο νὰ δουλεύεις γιὰ κάτι ποὺ θὰ διατηρηθεῖ γιὰ πάντα. Αὐτὸ ἦταν τὸ μεγάλο πλεονέκτημα τοῦ κινηματογράφου. Τώρα, ὅμως, δὲν νομίζω ὅτι αὐτὸ ἔχει καμιά σημασία. Εἶμαι μᾶλλον εὐχαριστημένη ποὺ ξέρω ὅτι ἡ πρώτη μου ταινία «Ἡ περφορασιὸν» ἔχει καταστραφεῖ, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μὴν ξανατυπώνεται. Ἡ πάλι, ὅτι τὸ ἀρνητικὸ τῆς δεύτερης ταινίας μου ἔχει χαθεῖ, ἐνῶ τὰ χρώματα τῆς τρίτης ἀρχισαν νὰ ξεθωριάζουν.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Μπορεῖτε νὰ μᾶς πῆτε κάτι σχετικὸ μὲ τὸ ντεμποῦτο σας στὸν κινηματογράφο;

Κ λ ἄ ρ κ : Στὴν ἀρχὴ δὲν ἤξερα παρὰ μερικὲς ἀπ' τίς γνωστὲς ταινίες καὶ δὲν φανταζόμουν αὐτὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος μπορούσε νὰ ναι τίποτα ἄλλο ἀπ' αὐτό. Μιὰ μέρα, ὅμως, εἶδα τὴν «Ὀλυμπιάδα» τῆς Λένου Ρίφενσταλ, τὴν πρώτη ταινία ποὺ ἀνακάλυψα καὶ ἐκτίμησα ἐγὼ ἢ ἴδια. Ἐδῶ, πραγματι-

κά, συνειδητοποίησα ένα άλλο είδος κινηματογράφου. Πέρα απ' αυτό, όπως ήδη σας είπα, χόρευα. "Ετσι, κάποτε, ο χορευτικός θίασος που ανήκα, χρειάστηκε να παρουσιάσει μια χορευτική ταινία σ' ένα φεστιβάλ. Καθώς λοιπόν δεν είχαμε ταινία, γύρισα εγώ μία, με την κινηματογραφική μηχανή που ήτανε το γαμήλιο δώρο μου. "Αργότερα, έχοντας κληρονομήσει την περιουσία του παππού μου, σκεπτόμουν να γυρίσω άλλες τρεις χορευτικές ταινίες και φιλοδοξούσα να ειδικευτώ σ' αυτό το είδος. "Απ' τις τρεις, γύρισα τις δύο. "Ετσι, έμαθα ν' αποφεύγω τα «γκρό - πλάν» που σπάνε την κίνηση και σ' εμποδίζουν να έχεις θέα ολόκληρου του χώρου. "Ακόμη και στο «Τζέπσον» τα γκρό-πλάν με φοβίζανε.

Οι ταινίες αυτές χάθηκαν και η μόνη τους χρησιμότητα ήταν ότι εξασκήθηκα στον κινηματογράφο. Σήμερα, δεν κάνω ταινίες για την "Ιστορία, αλλά για το τώρα. Τα πράγματα είναι φκιαγμένα για την εποχή τους. Οι ταινίες που έκανα στο παρελθόν, δεν μ' ενδιαφέρουν καθόλου. Αυτό δε σημαίνει, ότι δε θα λυπόμουν αν χανότανε καμιά κλασσική ταινία χωρίς να τη δώ, αλλά άραγε το γεγονός θα είχε τόση μεγάλη σημασία; Στον κόσμο της τέχνης και της λογοτεχνίας δε γνωρίζουμε ούτε όλα όσα σώθηκαν ούτε όσα χάθηκαν.

Τώρα αρχίζουμε να μαθαίνουμε να σταματάμε και να επανερχόμαστε στον τρόπο που βλέπουμε κάτι και να εξετάζουμε τί είναι ακριβώς το να βλέπουμε κάτι. Βάλτε την κάμερα σωστά στο δωμάτιο και επαναπαυτείτε στο να βλέπετε το δωμάτιο. Παραιτηθείτε από το να βλέπετε για μένα. Παραιτηθείτε από το να μου δίνετε ένα «γκρό-πλάν» αυτού ή του άλλου πράγματος. "Οχι, αφήστε το δωμάτιο όπως είναι και θα βρω εγώ τί έχει μέσα.

Ερωτηση: Αυτό είναι έντελώς διαφορετικό απ' τον Κινηματογράφο — αλήθεια. Θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε «Κινηματογράφος της θεώρησης».

Κλάρκ: Ναί, υπάρχει πάντα μια ένταση που δημιουργείται από το γεγονός ότι παρακολουθούμε κάποιον

με την κάμερα. Είχα αυτή την αίσθηση για πρώτη φορά στο «Με κομμένη την ανάσα», σε μια σκηνή όπου τίποτε δεν γινότανε. "Αλλά το γεγονός ότι η κάμερα παρακολουθούσε συνέχεια κάποιον, γεννούσε αυτή την αίσθηση και δε μπορούσα να πάψω να σκέπτομαι ότι κάτι γίνεται, κάτι θα συμβεί... "Αντίθετα, ο άλλος κινηματογράφος — που ονομάστηκε σχολή της θεώρησης — μοιάζει με το να κάθεται σ' ένα τραίνο και να βλέπεις απ' το παράθυρο. Παραμένουμε σε διαθεσιμότητα και σκεπτόμαστε ό,τι θέλουμε.

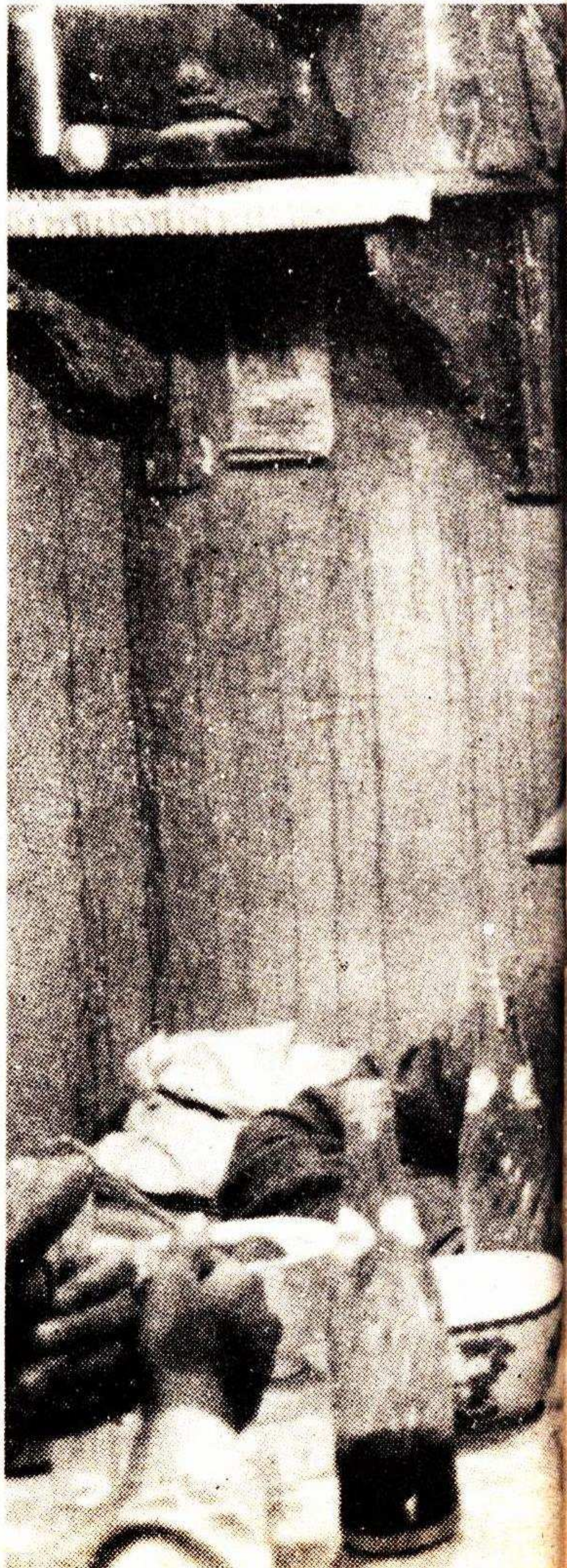
Ερωτηση: Πάντως, η ταινία ο «Ψυχρός Κόσμος» αντιπροσωπεύει κάτι διαφορετικό, αφού είναι ταινία με σενάριο που ανελίσσεται λεπτομερικά, μια ταινία «θεατρική» και συγχρόνως ένα ντοκουμέντο.

Κλάρκ: Το δυσκολότερο πράγμα στην ταινία αυτή, ήταν ακριβώς η δουλειά πάνω σε δυο τόσο διαφορετικά επίπεδα. Για παράδειγμα: Τα παιδιά που χρησιμοποίησα δεν ήσανε ήθοιοι και δεν μπορούσαν να επαναλάβουν τη σκηνή, χωρίς να χάσουν κάτι απ' την ποιότητά τους. Στους ενήλικες αντίθετα, που ήσανε επαγγελματίες, δεν επέτρεπα τις πρόβες. "Ετσι, προσπαθούσαν συνέχεια να το σκάσουν σε καμιά γωνιά για να κάνουν πρόβα με την ήσυχία τους, ενώ εγώ τους έβρισκα και τους μάλωνα. Μου ήτανε δηλαδή πολύ δύσκολο να κρατήσω όλα τα πρόσωπα στο ίδιο επίπεδο και δεν είμαι σίγουρη αν το πέτυχα σ' όλες τις περιπτώσεις. Πάντως, είχα βρει μερικούς κανόνες για να προσανατολίζομαι. "Όπως, για παράδειγμα, ο έξης: "Αν έπρεπε να «τραβήξω» πάνω από τρεις φορές μια σκηνή για να πετύχει, αυτό σήμαινε ότι κάτι δεν πήγαινε καλά με την ίδια τη σκηνή. "Οπότε, την παρατούσα και την ξανάρχιζα πάνω σε νέα βάση. Κι όμως, μερικές φορές, ένοχλούμαι βλέποντας σε τί σημείο φυσικότητας φτάνουν τα παιδιά ενώ οι ενήλικοι «παίζουν». Βέβαια παίζουν θαύματα (είχα άλλωστε καταπληκτική διανομή), αλλά αυτό ακριβώς ήταν το ένοχλητικό. Είναι κάτι σαν τις ταινίες με δεντέτες: "Ετσι και βρεί τον κατάλληλο ήθοιο,

ο σκηνοθέτης δεν έχει παρά να βάλει τα πράγματα σε τάξη και να πάει σπίτι του.

Ερωτηση: "Επιβεβαιώνεται ακόμη μια φορά, ότι το κοινό δυσκολεύεται να αφομοιώσει ταινίες σαν το «Ψυχρό Κόσμο», που έχουν περισσότερες από μια διαστάσεις. "Εχουμε πάντα την τάση να τις αναγάγουμε σε μία.

Λοιπόν, για να σχηματοποιήσουμε λίγο τα πράγματα, στον «Ψυχρό Κόσμο» υπάρχει το κλίμα κάθε νεολαίας και κάθε επαναστάσεως, αλλά υλοποιημένο μέσα απ' τα συγκεκριμένα προβλήματα μιας κάποιας ομάδας, που στην περίπτωση μας είναι οι νέγροι της "Αμερικής. "Επί



πλέον, αν δεν το ξέρετε, πολλοί σ'ας αντιμετώπιζουν σαν ρατσίστρια.

Κ λ ά ρ κ: Μπορώ να σ'ας πω ένα σωρό ενδιαφέροντα πράγματα για τις αντιδράσεις του κοινού σχετικά με το περιεχόμενο του «Ψυχρού Κόσμου». Μια μέρα, έδειξα τη ταινία στον Μάλκολμ Χ (πρίν δολοφονηθεί) γιατί σχεδίαζα να γυρίσω μια σεκάνς, όπου θα εμφανιζότανε ο ίδιος. Είδε την ταινία κι όταν έφτασε στη σκηνή του παιδιού με τη μητέρα του, τη σχολίασε ως εξής: «Ναί, είναι ακριβώς το νέγρικο πρόβλημα». Είδε δηλαδή την ταινία σαν τελείως ειδικευμένη περίπτωση. Άλλα το πράγμα εξαρτάται από

το «ποιός» βλέπει την ταινία. Για τους νέγρους της 'Αμερικής, το σημαντικό είναι ότι πρόκειται για την πρώτη ταινία που απευθύνεται στους κατοίκους του Χάρλεμ και που θέτει το πρόβλημα του «να είσαι Νέγρος». Άπ' την άλλη, μόλις δει την ταινία ένας λευκός 'Αμερικάνος, αισθάνεται ένοχος, γιατί νομίζει ότι η ταινία χτυπά τους λευκούς. Στην πραγματικότητα όμως, όλο το πρώτο μέρος, είναι μια γεμάτη κακία επίθεση τών νέγρων έθνικιστών κατά τών λευκών. Με τους Ευρωπαίους πάλι, το πράγμα αλλάζει. Ο Λαγκλουά μου είπε ότι είδε την ταινία μαζί με κάτι Ρώσους, οι οποίοι μετά την προβολή τον

ρώτησαν ποιός ήταν ο ρατσιστής που την γύρισε. Ήταν κάπως δύσκολο να τους εξηγήσουμε, ότι ίσως εκείνοι και όχι ο σκηνοθέτης ήταν λιγάκι ρατσιστές.

Πάντως, νομίζω, ότι σ' όλα τα κράτη σήμερα το πρόβλημα αντιμετωπίζεται έντελώς λανθασμένα κι ότι ο καθένας φέρνει μαζί του τόσες προκαταλήψεις, ώστε να μη παίρνουμε στα σοβαρά όποιαδήποτε κριτική της ταινίας που στηρίζεται σε τέτοιες αντιλήψεις. Ή ίδια μπορώ να την κρίνω και ξέρω ότι έγινε όσο το δυνατό πιο τίμια. Για ν' ανακεφαλαιώσω, ο «Ψυχρός Κόσμος» ήτανε για μένα η μόνη ταινία που μπορούσε να γυριστεί στο χώρο

Σίρλεϋ Κλάρκ «Ψυχρός Κόσμος» : Μια ταινία θεατρική και συγχρόνως ντοκουμέντο



όπου αυτά τα πράγματα δι-
οούνται. Συμφωνώ ότι ή κατά-
δείξη όρισμένων καταστά-
σεων είναι έντελώς γενική.
'Αλλά άς μη ξεχνούμε, ότι έ-
δώ πρόκειται για νέγρους τής
'Αμερικής, πράγμα που δίνει
σ' αυτά τα προβλήματα δια-
στάσεις έντελώς ιδιαίτερες,
που τὸ αντίστοιχό τους δέν
βρίσκεται· πουθενά άλλου.
"Άρα, δέν μπορώ νά συμφω-
νήσω μ' εκείνους που δέν
βλέπουν παρά γενικά προ-
βλήματα καί πολύ περισσότε-
ρο μ' εκείνους που ένῶ δέν
είναι νέγροι, έξειδικεύουν
τήν ταινία, σέ σημείο νά ταυ-
τίζονται μέ τούς νέγρους.
Αυτή είναι άλλωστε ή περι-
πτωση τών Γαλλοκαναδών.
Στήν πραγματικότητα, δέν
πρόκειται οὔτε για τὸ ίδιο
πρόβλημα, οὔτε είναι τοῦ ἴ-
διου βαθμοῦ. Καί έκτός ἀπό
μερικές έξαιρέσεις, πολύ δύ-
σκολα ένας λευκός μπορεί νά
κατανοήσει τὸ «νέγρικο πρό-
βλημα» ὅπως τὸ «ζει» ένας
νέγρος. Ζοῦνε μιὰ κατάστα-
ση τήν ὁποία ἀπ' ὅπου κι ἂν
τὴ δείς είναι σάπια, ἀβίωτη.
Τὸ «Πορτραίτο τοῦ Τζέπσον»
ἀποτελεῖ μιὰ ἄλλη προσέγγι-
ση αὐτῆς τῆς καταστάσεως.

Έ ρ ὠ τ η σ η : Στὸ «Τζέ-
πσον» έχουμε τήν ἀλήθεια έ-
νός κινηματογραφημένου
προσώπου καί συγχρόνως κά-
ποιον που παίζει στὸν έαυ-
τό του (καί σέ μᾶς) θέατρο.

Κ λ ἄ ρ κ : 'Ακριβώς !
Γιατί στή ζωὴ ὁ Τζέπσον παί-
ζει ὁ ἴδιος τὴ ζωὴ του. Δί-
νει παραστάσεις, είναι ἡθο-
ποιός. "Όλοι μας τὸ κάνουμε
μέχρι ένα σημείο. 'Αλλά ὁ
Τζέπσον τὸ κάνει σέ ἀπίθανο
βαθμό. Στὸ τέλος έχουμε τήν
έντύπωση ὅτι δέν ὑπάρχει
στιγμὴ πού νά μὴν «παίζει»,
ὅτι δίνει αἰώνια μιὰ παράστα-
ση, σέ σημείο νά μὴ διακρί-
νουμε τίς πραγματικές στι-
γμές τῆς ζωῆς του — ἂν ὑ-
πάρχουν.

Τὴν ταινία «Ψυχρὸς Κό-
σμος» τὴν προβάλαμε σέ δυὸ
διαφορετικούς κινηματογρά-
φους. Στὸν πρῶτο, ὁ κόσμος
ἐκείνη τὴ νύχτα ἤρθε νά δεῖ
μιὰ γαλλικὴ κωμωδία. Κα-
θῶς λοιπὸν στήν θέση τῆς
κωμωδίας εἶδαν τὸν «Ψυχρὸ
Κόσμο» μερικοὶ σηκωθήκανε
καί φύγανε φωνάζοντας : «Τί
κατασκευάσμα είναι αὐτό ;»
"Όσοι μείνανε, βαρεθήκανε.
'Εκείνη τὴ νύχτα αἰσθανόμου-
να ταπεινωμένη. Τὴν ἄλλη
νύχτα, προβάλαμε τὴν ται-
νία στὸ Χάρλεμ. Λοιπὸν, θά-
λεγε κανεῖς ὅτι τὸ κοινὸ πα-

ρακολουθοῦσε ταινία οὔε-
στερν. 'Ο κόσμος φώναζε
«"Άντε ! δώστου !» καί γε-
λοῦσε συνέχεια. Τότε συνει-
δητοποίησα ὅτι ἐδῶ ὑπῆρχα-
νε δυὸ ταινίες.

Σέ μιὰν ἄλλη προβολὴ σ'
έναν κινηματογράφο τέχνης,
τὸ κοινὸ ἦταν μισὸ λευκοὶ
καί μισὸ νέγροι. Οἱ νέγροι
γελοῦσανε συνέχεια, ένῶ
μερικοὶ λευκοὶ φώναζαν καί
ἀποροῦσαν. «Τί τὸ γελοῖο ὑ-
πάρχει ; Γιατί γελάτε ἔτσι ;»
'Υπῆρχε δηλαδή μιὰ παρεξή-
γηση· γιατί για τούς νέγρους
δέν ἦταν δρᾶμα ἢ τραγωδία,
ἀλλά μιὰ ταινία ρεαλιστικὴ
καί ἀστεία, μέ ὀρισμένες σο-
βαρὲς στιγμές.

Κάτι ἀνάλογο ἔπαθα καί μέ
τὸ «Τζέπσον».

Έ ρ ὠ τ η σ η : Μέχρι
ποιό σημείο ὁ Τζέπσον εἶχε
συνείδηση τοῦ προσποιοῦ ;

Κ λ ἄ ρ κ : Στὸ δωμάτιο
ὅπου γυρίζαμε τὴν ταινία ὑ-
πῆρχαν μόνο τέσσερα ἄτομα
κι ἀπ' αὐτὰ μόνον ένας ἦ-
ταν νέγρος. "Ετσι, ὁ Τζέπσον
ἤξερε ὅτι μιλοῦσε σ' ένα
κοινὸ ἀπὸ λευκοῦς. "Αν τὸ
συνεργεῖο ἦταν νέγροι, θά
εἶχαμε μιὰ τελείως διαφορετι-
κὴ ταινία. 'Αλλά γνώριζα ἄρ-
κετὰ καλὰ τὸν Τζέπσον, ὥστε
νά ξέρω ὅτι τὸ κάθε τι πού
ἔκανε σ' αὐτὴ τὴν ταινία τὸ
εἶχε ἤδη κάνει. Εἶχα ἤδη ἀ-
κούσει τούς ἀστεϊσμούς του,
τίς ἱστορίες του, εἶχα δεῖ τὸ
παίξιμό του, τίς μιμήσεις του,
τὸν ἄκουσα νά κλαίει, νά

γελάει, νά μιλά για τὴ μη-
τέρα του, τὸν πατέρα του,
κ.λ.π. 'Αλλά δέν ἤξερα τί
δύναμη θ' ἀποκτοῦσαν ὅλα
αὐτὰ μέσα σέ μιὰ ταινία.

Γνωρίζω τὸν Τζέπσον ἀπὸ
καιρὸ καί μπορῶ νά σᾶς πῶ
ὅτι τὸ κάθε τι πού βλέπετε
σὴν ὀθόνη εἶναι γι' αὐτὸν
καθημερινὴ ρουτίνα. Εἶναι ἀ-
πλῶς ὁ τρόπος πού συμπερι-
φέρεται, ὅταν π.χ. ἔρθει νά
σᾶς ἐπισκεφτεῖ. Αὐτὸ πού ἤ-
θελα, ἦτανε νά μαζέψω ὅ-
λα αὐτὰ σ' ένα σύνολο, νά
τὸ κινηματογραφήσω καί νά
τὸ δείξω...

'Επειδὴ λοιπὸν τὸν γνώρι-
ζα τόσο, γι' αὐτὸ καί ἡ ται-
νία μου ἔχει μιὰ κάποια μορ-
φή, μιὰ τάξη, σὰν νά εἶχα
ἀπ' τὴν ἀρχὴ ένα σενάριο.
Κι αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι
ἀπὸ νωρὶς τὸ βράδυ τοῦ ἔκα-
να μερικές ἐρωτήσεις, πού
κατὰ κάποιο τρόπο εἶχα προ-
καθορίσει. "Ετσι, στή θέση
τοῦ σεναρίου, ὑπῆρχε μιὰ
κάποια συνείδηση τοῦ τί ὁ
Τζέπσον ἐπρόκειτο ἢ μπορού-
σε νά κάνει. Μιὰ συνείδη-
ση σχετικὴ βέβαια. 'Αλλά πάλι
νομίζω ὅτι θά ἦτανε πολὺ
δύσκολο νά κάνεις μιὰ ται-
νία μ' ένα πρόσωπο πού θά
γνώριζες πολὺ καλά, ένα
πρόσωπο οἰκείο. Γιατί τότε θά
τὸ ἐλέγχαμε, ἀνάλογα μέ
τὸν τρόπο πού θά θέλαμε νά
φανεῖ στοὺς ἄλλους.

Μέ τὸν Τζέπσον δέν εἶχα
καμιὰ προκαθορισμένη ἰδέα.
'Απλῶς, ἤθελα νά τὸν ένθαρ-

‘Ο Χάμπτον Κλάντον (ἀριστερά) στὸν «Ψυχρὸ Κόσμο»





«Τὸ πορταῖτο τοῦ Τζαίησον»

ρύνω νὰ κάνει αὐτὰ πὺ ἤ-
ξερα πολὺ καλὰ ὅτι μπορεῖ
νὰ κάνει.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Πῶς ἀν-
τέδρασε ὁ Τζέησον βλέπον-
τας τὴν ταινία ;

Κ λ ά ρ κ : Φαίνεται ὅτι
δὲν ἀντιλήφθηκε ὅλα ὅσα εἶ-
πε κατὰ τὸ γύρισμα, γιατί
ἔδειξε ἐκπληξη γιὰ μερικά
πράγματα. Ἀλλὰ τὸ θαυμάσιο
ἦταν ὅτι γελοῦσε ἀπίθανα
μὲ τὰ ἴδια του τ' ἀστεία. Εἶ-
δε τὴν ταινία δυὸ φορές.
Τὴν πρώτη φορὰ μαζί μὲ λί-
γο κόσμο. Ἐγὼ δὲν καθό-
μουν διπλὰ του, ἀλλὰ κά-
ποις μου εἶπε ὅτι ὅταν ἄρ-
χιζε νὰ μιλά γιὰ τὴν μητέ-
ρα του, ἐκλαιγε. Στὴν ἑ-
ξοδο εἶχε ἓνα ὕφος συγκε-
χυμένο ἀπ' αὐτὰ πὺ εἶδε,
ἀλλὰ ἦταν ἱκανοποιημένος.
Μόνο πὺ ἔδειχνε ἐκπληκ-
τος γιὰ τὸν τρόπο πὺ τὰ
πράγματα παρουσιάζονται,
γιατί αὐτὰ πὺ εἶδε δὲν ἀντα-
ποκρίνονταν στὴν ἰδέα πὺ
εἶχε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του. Τὴν
δεύτερη φορὰ εἶδε τὴν ται-
νία στὸ «Λίνκολν Σέντερ»
μαζί μὲ ἄλλα 3.000 ἄτομα πὺ
γελοῦσαν καὶ χειροκροτοῦ-
σαν. Ὅποτε ἐκεῖ ἐγίνε ἓνα
μὲ τὸ κοινὸ καὶ ἀπολάμβανε
κάθε λεπτὸ τῆς ταινίας.

Καὶ νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ ἐμ-
πειρία ὀρίζει τέλεια τοὺς δυὸ
τύπους τῶν ἡθοποιῶν : Ἐ-
κεῖνοι πὺ βρίσκουν τὸν ἑαυ-
τὸ τους ἐξαιρετικό, ὅπως ἡ
Γκάρμπο, πὺ βλέπει τίς ται-

νίες τῆς καὶ λέει : «Μὰ δὲν
εἶναι θαυμάσια ;», ἢ «Τί
ὠραία πὺ παίζω ;», κι ἐκεῖ-
νοι πὺ πάντοτε θὰ ἤθελαν
νὰ διορθώσουν τὸν ἑαυτὸ
τους : «Πῶ πῶ... ἔπρεπε νὰ
γυρίσω τὸ κεφάλι μου δε-
ξιά...». Εἶναι αὐτοὶ πὺ ἀπο-
μακρύνονται ἀπ' ἐκεῖνο πὺ
ἔκαναν. Ἔτσι κι ὁ Τζέησον.
Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ
κλειδιά τῆς προσωπικότητάς
του.

Ἀλλὰ ἡ ταινία γεννάει κι
ἓνα ἄλλο ἐρώτημα : Πότε ὁ
σκηνοθέτης μπορεῖ ἢ πρέπει
νὰ σταματᾷ ; Μέχρι ποῖο
σημεῖο ἐπιτρέπεται ἡ εἰσβο-
λὴ στὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ ἑνὸς
ἄλλου ; Ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιό-
λας, ὁ Λήκοκ, ὁ Πενημπαίν-
κερ, ὁ Οὐίλλαρντ Βαν Ντάϊκ
καὶ γῶ, θέσαμε αὐτὸ τὸ ἐρώ-
τημα : Ποῖο εἶναι τὸ ὄριο ;
Γιὰ παράδειγμα, προσωπικὰ
ἔκρινα ἐγκληματικὸ τὸ νὰ
στήνεις τὴ μηχανὴ μπροστὰ
σὲ κάποιον πὺ βρίσκεται σὲ
μιὰ λεπτὴ κι εὐαίσθητη κα-
τάσταση. Τώρα, νομίζω ὅτι
τὸ πρόβλημα δὲν ἔχει τε-
θεῖ σωστὰ καὶ δὲν πιστεύω
πλέον ὅτι ὑπάρχουν ὄρια.
Ἀπλῶς, ἐνῶ εἶναι δυνατό νὰ
στρέφεις τὴν κάμερα πρὸς
τὴ δράση, τὴ βία καὶ τὴν ἐξο-
μολόγηση, εἶναι πολὺ δύσκο-
λο νὰ τὸ κάνεις αὐτὸ, ὅταν
βρίσκεσαι μπροστὰ σὲ μιὰ
προνομιούχο στιγμή. Τὸ θέ-
μα εἶναι ν' ἀνακαλύψεις καὶ
νὰ ἐπεξεργαστεῖς τὴν περί-
πτωση πὺ θὰ σοῦ ἐπιτρέψει
ν' ἀγγίξεις τὸ πρόβλημα.

Στὴν περίπτωση τοῦ Τζέη-
σον, ὁ μόνος λόγος πὺ μᾶς
ἐπέτρεψε νὰ κάνουμε ὅ,τι
κάνουμε, εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος πάει
τόσο μακριά, ὥστε στὸ τέλος
χάνει τὴν συνείδηση τῶν ὅ-
σων λέει καὶ φτάνει σὲ στι-
γμὲς πὺ σπάνια θὰ βροῦμε
σὲ ἄνθρωπο. Βέβαια, αὐτὸ
μᾶς πῆρε χρόνο : Πέρασαμε
δώδεκα ὥρες σ' ἓνα δωμά-
τιο, ἀλλάζοντας μπομπίνα κά-
θε δέκα λεπτά.

Μὲ λίγα λόγια, στὸν «κινη-
ματογράφο - ἀλήθεια» γιὰ κά-
θε κατάσταση πρέπει νὰ γυ-
ρίσεις μιὰ ἄλλη ταινία. Σχε-
τικὰ μ' αὐτὸ τὸ θέμα, θὰ πρε-
πε νὰ δείτε αὐτὸ πὺ ἔκανε ὁ
Νόρμαν Μαίηλερ. Γύρισε δυὸ
ταινίες ἀκολουθώντας τὴν ἐ-
ξῆς γραμμὴ : Μάζευε τοὺς
φίλους σπῖτι του ἢ σ' ἓνα
μπάρ καὶ τοὺς ἔβαζε νὰ
αὐτοσχεδιάζουν στὸ θέμα «τί
θὰ γινότανε ἂν ἦσουν μέλος
τῆς μαφίας». Ἡ «Εἶσαι ὁ κλέ-
φτης καὶ εἶμαι ὁ ἀστυνομι-
κός». Γύριζαν μ' αὐτὸν τὸν

τρόπο, ἐπὶ ἐβδομάδες, καὶ
συγκεντρώθηκαν καὶ γιὰ δεύ-
τερη φορὰ γιὰ μιὰ δεύτερη
ταινία. Τὴν δεύτερη φορὰ,
ἡ ταινία πέτυχε.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἔ-
χουμε μιὰ ἱστορία κατασκευα-
σμένη μὲ τρόπο ὥστε τὸ κά-
θε πρόσωπο νὰ παίζει ἓνα
ρόλο πὺ δὲν ἔχει στὴ ζωὴ
του. (Π.χ. «Εἶσαι ὁ κλέφτης
καὶ εἶμαι ὁ συνεργάτης
σου»). Στὸ τέλος, ὅμως, ὁ
καθένας ἀποκαλύπτεται. Ὅ-
πως ἀκριβῶς ἀποκαλύπτεται ὁ
ὁποιοσδήποτε σ' ἓνα παιχνίδι.
Γιατί παίζουν ὅπως τὰ παι-
διὰ πὺ κάνουν τὸν γιατρὸ ἢ
τὸν ἀστυνομικὸ κλπ. μὲ τὴν
διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ἔχουμε ἐ-
νήλικους μὲ μυαλὸ καὶ ταλέν-
το ἐνήλικου καὶ τὸ ἀποτέλε-
σμα εἶναι πραγματικὰ ἀπί-
στευτο.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Νομίζε-
τε ὅτι ἡ καθιερωμένη διάρ-
κεια τῆς προβολῆς ἐξυπη-
ρετεῖ κανένα σκοπὸ ;

Κ λ ά ρ κ : Καθόλου μά-
λιστα. Εἶναι μιὰ ἀρχὴ καθα-
ρὰ ἐμπορικὴ, πὺ ξεκινᾷ ἀπ'
τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ αἰθουσάρ-
χες κάθε δυὸ ὥρες θέλουν
νὰ εἰσπράττουν χρήματα.
Μετὰ ἀπὸ μερικοὺς πειραμα-
τισμοὺς πὺ κάναμε — ἐμπο-
ρικοὺς καὶ μὴ — ἀνακαλύψα-
με ὅτι τὰ προβλήματα εἶναι
λιγότερα ἀπ' ὅσο νομίζα-
με.

Στὰ «Κορίτσια τοῦ Τσέλ-
συ» τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ, δι-
άρκειας 3,5 ὥρων, ἀνεβάσαμε
τίς τιμὲς τῶν θέσεων τοῦ ἐ-
νὸς δολλαρίου καὶ δὲν πα-
ρουσιάστηκε κανένα πρό-
βλημα. Ὁ Ἄντυ γύρισε καὶ
μιὰ ταινία διάρκειας 24 ὥ-
ρων καὶ περίπου 15 ἄτομα
μείναμε καὶ τίς 24 ὥρες τῆς
προβολῆς. Εἶναι ὅπωςδήποτε
μιὰ ἀρχή.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Ἐσεῖς,
πῶς ἀντιμετωπίζετε τὸ πρό-
βλημα αὐτό ;

Κ λ ά ρ κ : Ὅσον ἀφο-
ρᾷ τὴν προσωπικὴ μου αἴσθη-
ση τῆς διάρκειας, ποτέ μου
δὲν χρειάστηκε νὰ κάμω κά-
τι πὺ νὰ ξεπερνᾷ τίς δυὸ ὥ-
ρες.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Τὸ ση-
μαντικὸ στὴν «Ἐπαφὴ» εἶναι
ὅτι πέτυχε καλύτερα ἀπὸ κά-
θε ἄλλη, αὐτὸ πὺ ὅλοι σχε-
δὸν οἱ κινηματογραφιστὲς ζη-
τοῦν : Νὰ ὑπάρχει ἡ αἴσθησις
τοῦ παρόντος. Τὰ πράγματα
συμβαίνουν ἐνῶ τὰ βλέπου-
με.

Κ λ ά ρ κ : Ὅταν ἐ-
τοίμασα τὸ γύρισμα τῆς «Ἐ-
παφῆς», ἀναρωτιόμουν τί θὰ



γινότανε ἄν τὰ πράγματα «συνέβαιναν στήν πραγματικότητα» τὴν ὥρα πού τὰ κινηματογραφοῦσα. Ὁ «Τζέησον» εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀπάντηση σ' αὐτό μου τὸ ἐρώτημα : Ἡ παρουσία τοῦ Τζέησον καὶ ἡ αἴσθηση τοῦ παρόντος ἦταν τόση, ὥστε ἀκόμη καὶ σ' ὅσους δὲν ἄρесе ἡ ταινία δίσταζαν νὰ φύγουν, μὴ προσβάλουν τὸν Τζέησον... Σὰν ἤμουνα μικρή, φοβόμουνα νὰ κλείσω τὸ ραδιόφωνο, μήπως αὐτὸ πληγώσει τὸ μικρὸ ἀνθρωπάκι πού ἦταν στὸ κουτί ! Εἶναι ἓνα εἶδος ἀντιδράσεως πού συνδέεται μὲ τὴν αἴσθηση τῆς παρουσίας καὶ τοῦ παρόντος καὶ μὲ τὴ συγκεκριμένη στιγμή πού ζοῦμε.

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἓνα ἀπὸ τὰ σοβαρότερα προβλήματα τῶν σκηνοθετῶν. Τὸ πρόβλημα τοῦ χωρισμοῦ τῆς ταινίας ἀπὸ τὸ κοινό. Ὁ κόσμος μπαίνει στὴν αἴθουσα, κάθεται, κοιτάζει. Μετὰ ὅμως, τί γίνεται ;

Τὸ σημαντικό, στὸ φεστιβάλ τοῦ Νόκκε - λε - Ζούτ, ἦταν πῶς ὅ,τιδήποτε ἐνδιαφέρον συνέβαινε, δὲν λάβαινε χώρα μόνο στὴν αἴθουσα, ἀλλὰ καὶ ἔξω. Καὶ συνεχιζότανε σ' ὅλα τὰ μέρη, ὅπου ὁ κόσμος ζοῦσε καὶ συζητοῦσε. Τὸ κοινὸ ἐπαιζε τὸ ρόλο τοῦ πλάϊ καὶ μέσα στὴν ταινία καὶ στὴν περίπτωση πού ἡ ταινία δὲν ἦτανε πολὺ καλή, τὸ γεγονὸς αὐτὸ τὴν ἔσωζε καὶ τὴν ἔκανε καλύτερη.

Θυμᾶμαι ἐκείνη τὴν ἀτέλειωτη καὶ ἀνιαρὴ ταινία, ὅπου σὲ κάθε στιγμή βλέπαμε ν' ἀνάβουν πρωτοχρονιάτικα βεγγαλικά πού εἶχαν συμβολικὴ σημασία. Ξαφνικά, τὸ κοινὸ ἄρχισε ν' ἀνάβει βεγγαλικά καὶ νὰ ξεφωνίζει ἀπ' τὰ γέλια, πράγμα πού ἔδωσε στὴν ταινία μιὰ σημασία, πού ὅπωςδήποτε ποτὲ δὲν ξαναβρῆκε.

Νομίζω ὅτι τὰ περισσότερα πειράματα πού γίνονται σήμερα στὸν κινηματογράφο, ἐπιχειροῦνται ἀπὸ ἀνθρώπους πού προσπαθοῦν νὰ λύσουν μὲ ὅλα τὰ μέσα, αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Ὅλοι ἐπισύρουν τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ στὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ταινία «γεννιέται» αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἔτσι, τονίζουν τὴν «κατασκευὴ» τῆς ταινίας τους, κάνουν «πηδήματα» στὴ δράση, τρυποῦν τὸ φιλμ, τὸ ξύνουν,

Ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ σὲ διπλοτυπία

κανουν ὅ,τιδήποτε τέλος πάντων γιὰ νὰ ξετινάξουν τὴν ὄνειρική πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Γι' αὐτό, νομίζω, ὅτι ἡ νέα αὐτὴ περίοδος τοῦ κινηματογράφου θὰ εἶναι κοσμογονικῆς σημασίας.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : "Ἄς γυρίσουμε τώρα στὸ ντεμποῦτο σας : Ποιό στάθηκε τὸ σημαντικότερο γιὰ σᾶς, ὁ χορὸς ἢ τὸ θέατρο ;

Κ λ ἄ ρ κ : "Ὁ χορὸς ! Ἀλλὰ δὲν ἔκανα μόνο αὐτό. Πέρασα λίγο ἀπ' τὸ "Ἀκτορς Στούντιο», δοκίμασα τὸ θέατρο, ἀλλὰ βασικά ἤμουν χορεύτρια καὶ μάλιστα ὄχι κλασσικοῦ μπαλέτου, ἀλλὰ μοντέρνου χοροῦ. Εἶναι ἓνα διαφορετικὸ εἶδος, ἰδιαίτερα στὶς Η.Π.Α. Εἶναι μιὰ μορφή χοροῦ περισσότερο θεατρικὴ καὶ νατουραλιστική. Ἦμουν καὶ χορογράφος καὶ ἀνέβασα μερικά μου ἔργα. Αὐτὸ μὲ βοήθησε πολὺ, γιατί ἡ χορογραφία ἀποτελεῖ σημαντικὴ πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Μπῆκα λοιπὸν στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο, ἔχοντας ἤδη κάτι : Μιὰ αἴσθηση ρυθμοῦ, χρόνου καὶ χώρου, ποὺ πάντοτε μ' ἐνδιέφερε καὶ ἀνταποκρινότανε στὸν προβληματισμό του.

Ἐπὶ χρόνια ὁλόκληρα ἀδυνατοῦσα νὰ τραβήξω ἓνα «γκρὸ - πλάν», γιατί σὰν χορεύτρια ἀντιλαμβανόμουν τὸ σῶμα σὰν ἓνα σύνολο. Μοῦ πῆρε ἀρκετὸ χρόνο νὰ κατανοήσω τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα. Οἱ πρῶτες μου ταινίες εἶναι πολὺ κοντὰ στὸ θεατρικὸ χορὸ. Μόλις, στὴν τρίτη μου ἀρχισα νὰ καταλαβαίνω ὅτι ἡ ταινία κάνει τὸ χορὸ κι ὄχι ὁ χορὸς τὴν ταινία.

Νομίζω, ἄλλωστε, ὅτι οἱ περισσότεροὶ σκηνοθέτες παλαιότερα, προέρχονταν ἀπὸ ἄλλες τέχνες. Μόνο σήμερα ἔχουμε μιὰ γενιὰ ἀνθρώπων ποὺ ἔρχεται στὸν κινηματογράφο χωρὶς ποτὲ νὰ ἔχει κάνει ὅ,τιδήποτε ἄλλο.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Οἱ νέοι τρόποι ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινὸ ἐπιδρουν πάνω σ' αὐτό ;

Κ λ ἄ ρ κ : Αὐτὸ ἀκριβῶς ἀναζητοῦμε ὅλοι μας καὶ πρὸς τὸ παρὸν δοκιμάζουμε τὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ μέσα. Προσπαθοῦμε νὰ ἐμποδίσουμε τὸ κοινὸ ἀπὸ τὸ νὰ χαθεῖ μέσ' στὴ μαγεία καὶ τὴν κάθαρση τῆς ταινίας. Νὰ τὸ κάνουμε νὰ συνειδητοποιήσει τὴν ταινία καὶ νὰ φτάσει στὸ σημεῖο νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει.

"Ἄλλο πολὺ σημαντικό πρᾶγμα εἶναι νὰ μὴν παίρνετε τὴν ταινία γιὰ τελειωμένο ἔργο τέχνης ἀλλὰ ἀπλῶς γιὰ κάτι ποὺ εἶχατε τὴ δυνατότητα νὰ κάνετε καὶ ποὺ πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ κάποιο σκοπὸ.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Εἶδα τὴν ταινία τοῦ Γουώρχολ «Οἱ Γλάρου». Δὲν ξέρω ἂν εἶναι καλὴ ἢ κακὴ, πάντως καθόμαστε μὲ τὶς ὥρες, γιατί περιμέναμε νὰ δοῦμε κάτι !

Κ λ ἄ ρ κ : Ἀκριβῶς. Καὶ χρησιμοποιεῖ ὁλόκληρο τὸ μῆκος τῆς μπομπίνας. Μόλις ἡ μπομπίνα ἀδειάσει, τελειώνει καὶ ἡ ταινία. Ἐκτὸς ἂν ἔχει κι ἄλλη μπομπίνα, ὅποτε ἡ ταινία θὰ διαρκέσει κι ἄλλη μιὰ μπομπίνα. Κι αὐτό, εἶναι πρόοδος γιὰ τὸν κινηματογράφο, γιατί καταστρέφει τὴν ἀντίληψη τῆς ἱστορίας μὲ ἀρχὴ μέση καὶ τέλος, τὴν ἱστορία ποὺ πάντα πρέπει νὰ ναι τέλεια καὶ συμπληρωμένη. Καὶ μεῖς θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε κάτι ἀντίστοιχο, χωρὶς ἀναγκαστικὰ ν' ἀκολουθήσουμε τὸν τρόπο τοῦ Γουώρχολ — ποὺ εἶναι κάπως γυμνὸς καὶ ἄμεσος — στήνοντας δηλαδὴ κάπου τὴ μηχανή. Ἄν καὶ τώρα ὁ Γουώρχολ χρησιμοποιεῖ περισσότερη τὴ φαντασία του. Ἐτσι ἀνακάλυψε τὸ μοντάζ. Καὶ πρόσφατα γύρισε μιὰ ταινία ποὺ διαρκεῖ 24 ὥρες.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Πάντως, νομίζω ὅτι προχωροῦμε πρὸς μορφές ταινιῶν ποὺ θὰ καταργήσουν τὴν συνηθισμένη ἀντίληψη τῆς διάρκειας. Ταινίες ποὺ τὸ κοινὸ θὰ βλέπει ὅποτε θέλει, μπαινοβγαίνοντας στὴν αἴθουσα, βλέποντας ἓνα μέρος τῆ μιὰ μέρα κι ἄλλο μέρος τὴν ἄλλη. Τότε, ὅμως, θὰ χρειαστοῦμε ἄλλου εἶδους αἰθουσες, βασισμένες σὲ μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν προβολή.

Κ λ ἄ ρ κ : Αὐτὲς τὶς μέρες ἀκριβῶς, συζητοῦσα αὐτὸ τὸ θέμα μὲ κάτι φίλους. Θὰ χρειαστοῦνε νέες αἰθουσες ὅπου ὁ κόσμος δὲν θὰ κάθεται. Θὰ ξαπλωνόμαστε πάνω σὲ μαξιλάρια ἢ χαλιὰ ποὺ θὰ ναι ὅπως ὅποτε καλύτερα ἀπ' τὶς καρέκλες. Μπαινοβγαίνοντας θὰ βλέπουμε τὴν ταινία ὅταν καὶ ὅπως θέλουμε.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Ξαπλωμένος ὁ κόσμος θὰ βλέπει καὶ καλύτερα καὶ περισσότερο χρόνο. Καθιστοὶ δὲν ἀντέχουμε πολὺ.

Κ λ ἄ ρ κ : Πάντως, ἂν

θέλουμε νὰ προβάλουμε ταινίες σὲ πολλαπλές ὀθόνες, θὰ πρέπει νὰ χτιστοῦν ἄλλοι κινηματογράφοι. Νὰ βλέπουμε τέτοιες ταινίες καθιστοὶ θὰ ἦταν καταστροφή.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Στοὺς «Γλάρους», αὐτὸ ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον, εἶναι ὅτι ὑπάρχουν τὸ τυχαῖο καὶ τὸ παιγνίδι, ὥστε ἡ ταινία νὰ μὴν εἶναι ἡ ἴδια σὲ κάθε προβολή.

Κ λ ἄ ρ κ : Ἡ ταινία ἀλλάζει καὶ γιὰ λόγους πρακτικούς. Ἄν ἡ ταινία κοπεῖ, ὁ ἄνθρωπος ἀφαιρεῖ κομμάτια καὶ βαθμηδὸν ὅλο καὶ μικραίνει. Στὴν ἀρχὴ διαρκοῦσε 3.5 ὥρες. Σήμερα ὄχι περισσότερο ἀπὸ τρεῖς. Ὁ ἄνθρωπος ὅμως ἀδιαφορεῖ, ἀφοῦ αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά σημασία. Ἀλλὰ γιὰ νὰ κάνεις κάτι τέτοιο πρέπει νὰ γυρίσεις ἓνα ἰδιαίτερο εἶδος ταινίας. Πρέπει νὰ ναι τόσο ἐλεύθερη, ὥστε ἡ λογικὴ τῆς νὰ περικλείει αὐτὲς τὶς δυνατότητες, χωρὶς νὰ θίγεται. Ἐπίσης, δὲν θὰ ναι ἀπαραίτητο νὰ ξέρουμε τί συνέβη πρὶν ἢ τί θὰ συμβεῖ μετὰ.

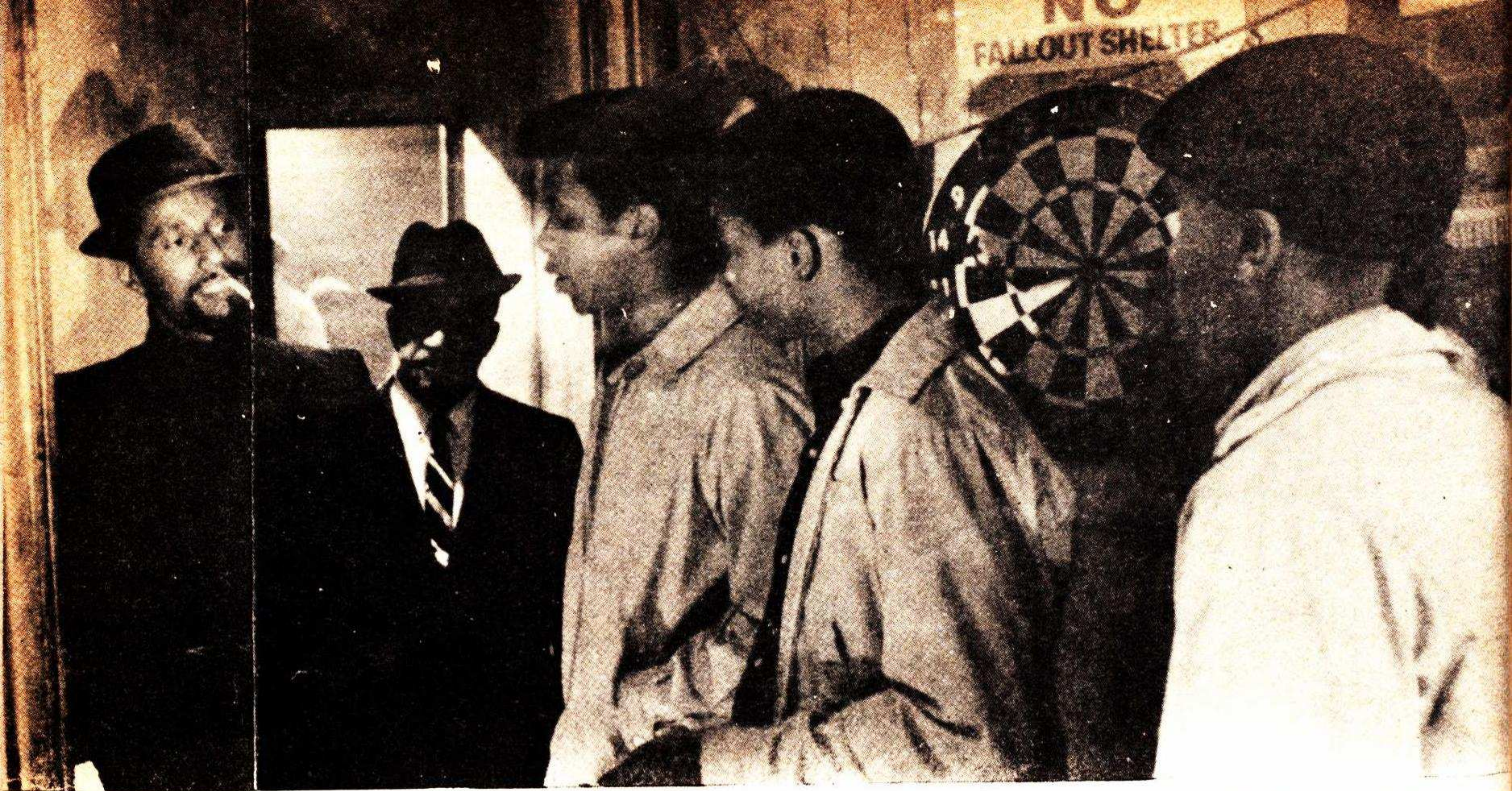
Ὅσο γιὰ μένα, εἶμαι ἀρκετὰ «ἐκτὸς μόδας» μιὰ καὶ κάνω αὐτὸ ποὺ κάνω. Στὴν περίπτωση τοῦ Τζέπσον, οἰκοδόμησα τὴν ταινία «ἐκ τῶν ὑστέρων», ἐνῶ συνήθως τὸ κάνω «ἐκ τῶν προτέρων». Πραγματικὰ δὲν ξέρω γιατί ἔκανα μοντάζ ἐπὶ τρεῖς μῆνες. Δὲν ὑπῆρχε τίποτε γιὰ μοντάρισμα. Ὅτι εἶχα νὰ κάνω, ἦταν νὰ κόβω. Ἀλλὰ τὸ θέμα εἶναι ὅτι ἐπὶ τρεῖς μῆνες ἔκοβα.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Ξέρετε ποιά θὰ ναι ἡ δομὴ τῆς ἐπόμενης ταινίας σας γιὰ τὸ Σάν Φραντζίσκο ;

Κ λ ἄ ρ κ : Σ' αὐτὸ θὰ μὲ βοηθήσουν τὰ ὀκτὼ περίπου ἄτομα ποὺ θὰ πάρουν μέρος στὴν ταινία. Θὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὥρες μὲ «ταμπλὼ» ποὺ τὸ καθένα του θὰ διαρκεῖ 2,5 λεπτά. Κάθε «ταμπλὼ» θὰ εἶναι ἓνα μάθημα πάνω στὸν τρόπο πραγματοποίησης μιᾶς μελλοντικῆς ἐπαναστάσεως. Θὰ ναι μιὰ διδακτικὴ ταινία πάνω στὸν τρόπο ποὺ πρέπει νὰ γίνεῖ αὐτὴ ἡ ἐπανάσταση στὶς Η.Π.Α., μιὰ ταινία πολὺ εὐχάριστη, ἐλπίζω.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η : Οἱ συνεργάτες σας θὰ ἀρκεστοῦν σ' αὐτὰ ποὺ ἔχουν νὰ ποῦν ;

Κ λ ἄ ρ κ : Ὁχι, θὰ ἔχουν καὶ νὰ κάνουν ὀρισμένα πράγματα. Θὰ ὑπάρχουν καὶ σκηνές ἀπ' τὴ ζωὴ αὐτοῦ



«Ψυχρός Κόσμος» Στὰ ἀριστερὰ τῆς φωτογραφίας ὁ πρωταγωνιστὴς Κάρλ Λῆ.

τοῦ χώρου : Οἱ κλινικές, τὰ δωρεὰν καταστήματα, ὅλες τέλος πάντων οἱ ἐκδηλώσεις τῆς κοινῆς τους ζωῆς.

Ἄλλὰ θὰ ἔχουμε καὶ δυὸ τύπους ποὺ θὰ συναντῶνται στὸ δρόμο καὶ θὰ ζοῦν μιὰ κάποια ἱστορία. Μ' ἄλλα λόγια θὰ ὑπάρχουνε τὰ πάντα. Καὶ στὸ τέλος ὅλος ὁ πληθυσμὸς τοῦ πλανήτη θὰ φύγει γιὰ τὸν Ἄρη, ἐκτὸς ἀπ' τοὺς κατοίκους τοῦ Σάν Φραντζίσκο ποὺ θάχουν τὸ δικαίωμα νὰ μείνουν. Θὰ διώξουν ὅλο τὸν κόσμο, ἀφοῦ τοὺς «μαρκάρουν» μ' ἓνα σημάδι ποὺ θὰ σημαίνει : «μὴ ξανάρθετε». Ἡ μορφή τῆς ταινίας θὰ εἶναι ἐπίσης ὅσο τὸ δυνατό πιὸ ἐλεύθερη, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ θὰ βγεῖ θὰ τὸ χρωστᾶμε στὰ παιδιὰ αὐτῆς τῆς πόλης ποὺ εἶναι ἀξιοθαύμαστα, πολὺ εὐχάριστα κι ἔχουν ἓνα αἶσθημα ζωῆς ἐκπληκτικό.

Ἐρωτησὴ : Ἴσως νὰ θρискόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ πραγματικὴ ἐπανάσταση ποὺ σὲ πολλὰ σημεία πάει πολὺ πιὸ μακριὰ ἀπ' τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχουμε ἐμεῖς γι' αὐτὴ τὴν ἔννοια.

Κλάρκ : Ἐχουμε πλησιάζει περισσότερο ἀπὸ ποτὲ σ' αὐτήν. Δημιουργήσαμε μιὰ κατάσταση ἐντελῶς πρωτότυπη. Ἄλλὰ ἴσως ὀρισμένα πράγματα νὰ τὰ δημιουργήσαμε ξανά καὶ νὰ τὰ θρήκαμε ξανά, γιατί, ἀπ' ὅτι μοῦ εἶπε κάποιος, στὴ Γαλλία ὑπῆρξαν κινήματα, ἀνάλογα μ' αὐτὸ τῶν «χίπ-

πυς». Καί, χωρὶς ἀμφιβολία, ξαναβρίσκετε ἐσεῖς, τὸ κίνημά μας ξεκινώντας ἀπ' ὅτι κάναμε ἐμεῖς.

Ἐρωτησὴ : Δὲν νομίζω ὅτι ὑπάρχει κίνημα Χίππυς στὴ Γαλλία. Σὲ μερικές χώρες τῆς Εὐρώπης, ὅπως στὴν Ὁλλανδία, Γερμανία, Σκανδιναυία, ἴσως βροῦμε κάτι ἀνάλογο. Ἄλλὰ δὲ νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρξει τέτοιο κίνημα σὲ χώρες μὲ λατινο - καθολικὴ παράδοση.

Κλάρκ : Νομίζετε ; Ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε μερικὰ χρόνια. Αὐτὸ ὅμως, θὰ ἐξαρτηθεῖ κι ἀπ' τὴν ἐπιτυχία ποὺ θάχει ἡ ἐπανάστασή μας στὶς Η.Π.Α. Ἄν ἀποτύχουμε, ἂς μὴ συζητᾶμε. Ἄν ὅμως ἡ ἐπανάσταση πετύχει, τότε ἡ λογικὴ τῆς θὰ ἰσχύει καὶ θὰ λειτουργεῖ γιὰ ὅλο τὸν κόσμο. Καὶ θ' ἀρχίσει ὅπως καὶ σὲ μᾶς, ἀπ' τὰ παιδιὰ τῶν ἀστῶν ποὺ πρῶτοι θὰ αἰσθανθοῦν τὴν ἀηδία κοὶ τοὺς κινδύνους τοῦ πολιτισμοῦ μας. Καὶ στὴ συνέχεια θὰ φτάνει ν' ἀγγαλιάσει ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα..

Ἄλλὰ σὲ μᾶς τίποτε ἀκόμη δὲ κερδίσθηκε καὶ προσπαθοῦν νὰ τοὺς πιάσουν, νὰ τοὺς πνίξουν, δηλαδὴ νὰ τοὺς σκοτώσουν. Γιατί ἡ κοινωνία δὲν εἶναι ἡλίθια. Ἀντιλαμβάνεται πολὺ καλὰ ὅτι τὸ κίνημα (ποὺ ὀνομάζουν «χίππυς» ἢ ὅτιδήποτε ἄλλο) ὀπλώνεται συνέχεια κι ὅτι δὲν ὑπάρχει πόλη ἢ πανε-

πιστήμιο ποὺ νὰ μὴν ἔχει φυτευτεῖ. Τὸ ἐρώτημα λοιπὸν εἶναι πῶς (ἐμπορικὰ ἢ ὄχι) θὰ τοὺς φτάσουμε ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές. Ἄραγε εἶναι δυνατό νὰ τοὺς φτάσουμε; Γιατί ἔχουν φτάσει τόσο μακριὰ, ποὺ μόλις προφταίνουμε. Ἐχουν ἤδη πραγματοποιήσει παράλληλα ἓνα τρόπο ζωῆς χωρὶς λεφτά, χωρὶς ἰδιοκτησία, χωρὶς τίποτε ἐκτὸς ἀπ' τὰ βασικά: φαί, ὕπνος, ἔρωτας. Μ' ἄλλα λόγια, αὐτὸ ποὺ ὁ κόσμος θὰ πραγματοποιήσει σὲ μερικὰ χρόνια, αὐτὰ τὰ παιδιὰ ἤδη ζοῦνε σήμερα. Γιατί μὲ τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξη θὰ φτάσουμε σύντομα στὸ σημεῖο νὰ πατοῦμε κουμπιὰ. Ἄλλὰ τότε, τί θὰ κάνουμε καὶ πῶς; Πῶς θὰ περνοῦμε τὶς 24 ὥρες τῆς μέρας; Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ ἐπιστρέψουμε σὲ μιὰ μορφή κοινωνίας περισσότερο «πρωτόγονης!».

Ἐρωτησὴ : Ὁχι ὅμως καὶ σὲ μιὰ μορφή τόσο εἰδυλλιακὰ τεχνοκρατικὴ ὅσο λέτε. Γιατί τὸ σημεῖο ἐκκινήσεως τῆς σύγχρονης ἐπανάστασεως εἶναι ἡ ἀρνησὴ τῆς κοινωνίας τῆς καταπιέσεως, ποὺ ταυτίζεται μὲ τὴν κοινωνία τῆς καταναλώσεως καὶ τῆς παραγωγῆς. Αὐτὸ εἶναι θαυμάσιο, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε καλά, τί ἀκριβῶς ζητᾶμε. Γιατί μόλις θάχουμε μιὰ μὴ καταπιεστικὴ κοινωνία, θὰ ἔχουμε συγκρόνως καὶ μιὰ κοινωνία μὴ παραγωγικὴ (καὶ βέβαια μὴ κα-

ταναλωτική), αυτό δηλαδή που ο Κλώντ - Λεβύ - Στράους σέ αντίθεση με τις «θερμές κοινωνίες» (τη δική μας) ονομάζει «Ψυχρή Κοινωνία». Θα επανέλθουμε έτσι σέ μιὰ κατάσταση ὁμοία με τὴν παλαιολιθική ἐποχή. Μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια θὰ πρέπει νὰ ἐτοιμαστοῦμε γιὰ μιὰ ἐπιστροφή στὸν πρωτογονισμό.

Κ λ ἄ ρ κ: Ἡ παρεξήγηση προέρχεται ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι ἡ πρόοδος θὰ συνεχίζεται ἀκόμα, ἐνῶ ἐσεῖς δὲν τὸ πιστεύετε ἢ νομίζετε ὅτι ὑπάρχει ἀντίφαση μετὰ τῆς προόδου καὶ τῆς ἐπαναστάσεως. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴν πρόοδο καὶ νὰ γυρίσουμε πίσω. Ἡ τεχνική πρόοδος εἶναι δῶ καὶ ὑπάρχει. Στὸ σημεῖο πού βρίσκονται σήμερα οἱ ΗΠΑ, ἂν τὸ ἤθελε ἡ κοινωνία, κανεῖς δὲν θὰ ἐργαζότανε περισσότερο ἀπὸ μιὰ ὥρα τὴ μέρα καὶ θὰ εἶχαμε ὅση παραγωγή θέλαμε.

Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ ἔχουμε αὐτὴ τὴν ἐλεύθερη κοινωνία, πού θὰ ξεκινούσε ἀπ' τὰ ἀπλὰ βασικὰ στοιχεῖα καὶ θὰ συνέχιζε νὰ ζεῖ χάρι στα πλεονεκτήματα τοῦ ἐπιστημονικοῦ αἰῶνα μας.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η: Νομίζω ὅτι πρέπει νὰ διαλέξουμε. Κι ἂν θέλουμε τὴν ἐλεύθερη καὶ πρωτόγονη κοινωνία, πρέπει

νὰ ἐγκαταλείψουμε κάθε ἰδέα γιὰ παραγωγή. Πρέπει νὰ ξέρουμε τί θέλουμε καὶ νὰ πληρώσουμε τὸ τίμημα. Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Δὲ μπορούμε νὰ παίζουμε σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα.

Κ λ ἄ ρ κ: Νομίζω ὅτι αὐτὸς ὁ νέος κόσμος γιὰ τὸν ὁποῖο μιλήσαμε, θὰ πετύχει τὴν ἐπανάσταση τοῦ πνεύματος καὶ θὰ ἐπιτρέψει νὰ δημιουργηθεῖ κάτι τέτοιο. Σ' αὐτοὺς τοὺς νέους ἤδη δὲν ὑπάρχουν προβλήματα χρήματος, διανομῆς, ὅλα αὐτὰ πού μᾶς ἔκαναν ἐμᾶς σκλάβους. Ἔχουν καὶ κάτι ἄλλο: Μποροῦν νὰ δουλέψουν ἀπὸ κοινῶ ἓνα ἔργο τέχνης, χωρὶς νὰ ὑπάρχει ζωγράφος πού θὰ διεκδικήσει τὸ ἔργο. Ἔτσι, οὔτε ἐδῶ ὑπάρχει ἰδιοκτητὴς ἢ ἀνταλλακτικὴ ἀξία. Ἀς φανταστοῦμε αὐτὴ τὴ μελλοντικὴ κοινωνία. Μικρὲς κοινωνικὲς ὁμάδες, σπαρμένες σ' ὅλες τὶς Η.Π.Α. καὶ συνδεμένες ἠλεκτρονικὰ μετὸ ραδιόφωνο, τὴν τηλεόραση, τὶς ταινίες κλπ. Τότε, ὅσο ἀφορᾷ τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργίας, θὰ ἔχουμε ἓνα τρόπο συλλογικῆς δημιουργίας σ' ὅλους τοὺς τομεῖς καὶ καθὼς θὰ περνάει τὸ ἔργο σ' ὅλες τὶς ὁμάδες, ἡ καθεμιὰ θὰ μπορεῖ νὰ προσθέσει κάτι στὸ κοινὸ αὐτὸ ἔργο. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἴδιες οἱ ὁμάδες θὰ μετακινούνται καὶ μάλιστα θὰ γυρίζουν ὁλόκληρο τὸν κόσμο.

Εἶχαμε ἤδη μιὰ παρόμοια ἰδέα: Νὰ ναυλώσουμε ἓνα ἀεροπλάνο γεμάτο «χίππυς» πού θὰ γύριζαν ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς πρωτεύουσες δίνοντας παραστάσεις. Ὅλοι συμφωνήσαμε ἀλλὰ δὲν κατορθώσαμε νὰ συγκεντρώσουμε τὸ ποσὸ γιὰ τὸ ἀεροπλάνο. Οἱ ἴδιοι εἶχανε ξεπεράσει τὸ θέμα τῶν χρημάτων γιατί δὲν θέλανε νὰ πληρωθοῦνε γιὰ τὴν παράστασή τους. Πίστευαν ἀπλῶς, ὅτι ἦταν κάτι πού ἄξιζε τὸν κόπο νὰ γίνε καὶ ἦταν ἔτοιμοι νὰ τὸ κάνουν.

Γιὰ νὰ γνωρίσετε αὐτοὺς τοὺς νέους, δὲ θὰ πρέπει νὰ βλέπετε τὶς ἡλίθιες ταινίες πού ἀναφέρονται σ' αὐτοὺς ἢ νὰ διαβάζετε διαστρεβλωμένα ἄρθρα. Πρέπει νὰ τοὺς δεῖς ὁ ἴδιος, νὰ τοὺς συναντήσεις, νὰ τοὺς μιλήσεις, νὰ δεῖς τί εἶναι, νὰ ἐλέγξεις τὶς ἐντυπώσεις σου γι' αὐτοὺς καὶ τότε θὰ καταλάβεις πόσο πειστικοὶ εἶναι.

Ἐ ρ ὡ τ η σ η: Αὐτὸ

προϋποθέτει τὴν ἀπαλλαγὴ μας ἀπ' τὶς καταπιεστικὲς θεωρίες.

Κ λ ἄ ρ κ: Ναί. Χάσαμε ἤδη ἀρκετὸ καιρὸ μ' αὐτές. Γελαστήκαμε. Ὅσο γιὰ τὴν ἐπανάσταση, τὰ πάντα ἀρχισαν στὸν ἀκατάλληλο τόπο μ' ἀκατάλληλο τρόπο. Ἀλλὰ τώρα ὅλα μποροῦν νὰ ξαναρχίσουν κι ὅλα μποροῦν νὰ ξεκινήσουν ἀπὸ δῶ πρὸς ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο. Τὸ ἐργατικὸ κίνημα ἐξεπλήρωσε τὸ ρόλο του. Δὲν ὑπάρχουν πλέον δυὸ τάξεις, ἀλλὰ δυὸ μορφές πολιτισμοῦ πού ἀντιμετωπίζονται. Καὶ στοὺς κόλπους τοῦ νέου πολιτισμοῦ οἱ παλιές διακρίσεις δὲν εἶναι κατὰλληλες. Ἐλπίζω ὅτι θὰ δοῦμε κάτι ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὴν ταινία μου, πού ἐπαναλαμβάνω, θὰ εἶναι διδακτική. Καὶ ἂν σᾶς μιλῶ ἔτσι, εἶναι γιατί εἶμαι ὁ ἄνθρωπος τῆς μιᾶς ἰδέας. Καὶ οἱ ταινίες μου εἶναι συνέπεια αὐτῆς τῆς ἰδέας. Γυρίζω ταινίες γιὰ νὰ δώσω στὸν κόσμο νὰ καταλάβει καὶ γιὰ νὰ καταλάβω καὶ γὼ ἡ ἴδια.

Ἐλπίζω νὰ δεῖ ὁ κόσμος αὐτὴ τὴν ταινία. Ἀλλὰ θὰ πληρώσουν γιὰ νὰ τὴ δοῦν; Εἶναι δυσάρεστο νὰ σκέπτεται κανεῖς ὅτι πρέπει νὰ πληρώσεις γιὰ νὰ δεῖς μιὰ ταινία. Πάντως, ὅταν τὴ δοῦν, θὰ ἤθελα νὰ τὸ κάνουν με πλάτῃ καὶ ἐλεύθερο πνεῦμα. Γιατί ἡ ταινία μου δὲ θάναί προπαγάνδα. Ποτέ μου δὲ μ' ἄρεσε τὸ προπαγανδιστικὸ θέαμα.

Ἐκτὸς ἀπ' τὰ συγκροτήματα τῶν «χίππυς» δὲ γνωρίζω παρὰ τὸ «Λίβινγκ θήατερ», πού μπόρεσε νὰ δώσει παραδείγματα - μοντέλλα, νὰ πειραματιστεῖ σ' αὐτὸν τὸν χῶρο καὶ νὰ προτείνει μορφές πού νὰ εἶναι συγχρόνως πραγματικὰ ὠραίες καὶ πραγματικὰ πολιτικές.

Ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρχή. Τὸ πρόβλημα, ὁ βασικὸς στόχος εἶναι νὰ προκαλέσουμε τὴν ἐπανάσταση. Καὶ γιὰ νὰ ἀρχίσουμε, ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστὲς πρέπει νὰ ἀνατινάξουμε τὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ βοηθήσουμε ἔτσι στὴ συνέχιση τῶν ἀνατινάξεων.

Βέβαια, καμιά φορά, αἰσθάνομαι ἄγχος, ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτό, μένω ἀγγιστρωμένη σ' αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη στιγμή τῆς ἱστορίας, πού προσπαθῶ νὰ ζήσω καὶ νὰ δείξω.

Μετάφραση Τ. Παραδέλλης.

Κλάντον στὸν «Ψυχρὸ Κόσμο»



ΑΜΩΣ ΒΟΓΚΕΛ

13

ΣΥΓΚΡΙΣΕΙΣ

13

“Υστερα από δυο δεκαετίας σκοταδίου, φτώχειας, άγνοιας και σκυλίσιας έπιμονής, ή ‘Αμερικανική πρωτοποριακή ταινία πάσχει σήμερα, για πρώτη φορά στην ιστορία της, από μια φοβερή καινούργια άρρώστια : τὸ νὰ τὴν προσέχουν πάρα πολὺ χωρὶς νὰ τὴν καταλαβαίνουν, τὸ νὰ τὴν δέχονται ἀπεριόριστα χωρὶς νὰ κάνουν διάκριση. “Έγκλημα έγκλημάτων, πὺ ἔχει γίνεи τῆς μόδας. Οἱ «γκουρού» καὶ οἱ καλλιτέχνες τῆς κινδυνεύουν νὰ καθιερωθοῦν σὰν πρωτοπορία· ἡ αὐξανόμενὴ φήμη κρύβει μονάχα μιὰ ἐσωτερικὴ ἀδυναμία. Οἱ ἀκόλουθες παρατηρήσεις ἀποσκοποῦν στὸ ξεκαθάρισμα τῶν παρεξηγήσεων καὶ ἀντιπροσωπεύουν μιὰ «ἐκ τῶν ἔσω κριτική», πὺ ἀναγνωρίζει πλήρως τὰ πολλὰ ἐπιτεύγματα τῆς κινήσεως.

Αὐτὰ δὲν συνίστανται μόνο στὰ πολλὰ ταλέντα καὶ ἔργα, πὺ ἔχει ἀποκαλύψει καὶ τῶν ὁποίων ἔχει σταθεῖ ὑπέρμαχος, ἀλλὰ στὴ συνεχῆ τῆς δημιουργικῆς «βεβήλωση» τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου, πὺ δὲν ἀφήνει τίποτε ἀνενόχλητο, πὺ δὲν παίρνει τίποτα στὰ σοβαρά. Στὰ χέρια τῶν πρωτεργατῶν τῆς κινήσεως ἡ ταινία πιπιλίζεται, ἐξατομικεύεται, χαϊδεύεται καὶ κατακτιέται μ’ ἓναν παθητικὸν ἔρωτα· οὔτε ἐμουσιόν, ἔκθεση, φωτισμός, ταχύτητες, οὔτε κανόνες μοντάζ, κινήσεων τῆς μηχανῆς, συνθέσεως ἢ ἤχου, εἶναι ἀσφαλεῖς ἀπὸ τὸν σφαιρισμὸ αὐτῶν τῶν ποιητῶν.

“Αν καὶ τὶς περισσότερες ἐμπορικὲς ταινίες μπορεῖ κανεὶς σίγουρα νὰ τὶς παρακολουθήσει μὲ κλειστὰ τὰ μάτια, αὐτὰ τὰ ἔργα ἐξαναγκάζουν τοὺς θεατὲς νὰ τὰ ἀνοίγουν ὀρθάνοιχτα καὶ κατὰ συνέπεια νὰ τὰ καθιστοῦν ἀνυπεράσπιστα στὶς μαγικὲς δυνάμεις τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου.

‘Η ‘Αμερικανικὴ πρωτοπορία εἶναι μέρος μιᾶς ἰσχυρῆς διεθνούς τάσεως πρὸς ἓνα περισσότερο προσανατολισμένο ὁπτικά, περισσότερο ἐλεύθερο καὶ περισσότερο προσωπικὸ κινηματογράφο. Αὐτὴ ἡ κίνηση ἐκφράζει μιὰ ἐπανάσταση κατὰ τῆς ἀπόλιθώσεως τῶν καθιερωμένων καὶ τοῦ συντηρητισμοῦ τῶν παλινῶν. ‘Εκπροσωπεῖ ἓναν κινηματογράφο πάθους.

Μὲ τὸ νὰ ἀποκαθιστᾷ τὴν προτεραιότητα τοῦ ὁπτικοῦ στοιχείου, ἡ κίνηση αὐτὴ μᾶς φέρνει πρόσωπο μὲ πρόσωπο μὲ τὴν οὐσία τοῦ μέσου, τὸ βαθὺ καὶ ἀνεξήγητο μυστήριο τῆς εἰκόνας. ‘Απὸ ἀπόψεως θέματος, φόρμας καὶ ἰδεολογίας, οἱ ταινίες πὺ ἀνήκουν σ’ αὐτὴ τὴν τάση. ἀντι-

κατοπτρίζουν καὶ προδιαγράφουν μιὰ ἐποχὴ κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, ἀποπροσανατολισμοῦ καὶ παρακμῆς καὶ ἀσφυκτιοῦν ἀπὸ ἓναν ὑπαρξιακὸ οὐμανισμό, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ βεβαιότητα ἢ ψευδαίσθηση. ‘Απελευθερωμένες ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅλο καὶ πὺ πολὺ ἀντικαθιστοῦν τὴ ρεαλιστικὴ διηγηματικὴ σύνθεση, τὶς ξεκαθαρισμένες πλοκὲς καὶ τοὺς καθαρογραμμένους χαρακτήρες μὲ τὴν ὁπτικὴ ἀσάφεια καὶ τὴν ποιητικὴ σύνθεση, ἐξερευνώντας ἰδέες καὶ φόρμες κάθετα, ἀντὶ νὰ παρουσιάσουν τὰ γεγονότα ὀριζόντια (σὲ παράταξη). ‘Υπάρχουν ἰσχυρὲς ἐπιδράσεις ὑπερρεαλισμοῦ, νεο - νταντισμοῦ, πὺπ - ἄρτ, τοῦ «παράλογου» θεάτρου καὶ τοῦ θεάτρου τῆς σκληρότητας, τοῦ Ρὸμπ - Γκριγιέ καὶ τοῦ νέου μυθιστορήματος. Τὰ διβλία πὺ ἀναφέρονται σὲ κανόνες σκηνοθεσίας ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ. Τὸ μοντάζ εἶναι ἐκρηκτικὸ, ἐλλειπτικὸ, ἀπρόβλεπτο· οἱ κινήσεις τῆς κάμερα ρευστὲς, συχνὲς καὶ ἐλεύθερες· ὁ χρόνος καὶ ὁ χῶρος βλέπονται ἀπὸ μακριά, καταστρέφονται ἢ ἐξαλείφονται. Καὶ ἡ μνήμη, ἡ πραγματικότητα καὶ ἡ αὐταπάτη συγχέονται μέχρι τὴ στιγμή τῆς ἀποκαλύψεως, ὅπου ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι τὸ σύνολο ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀβεβαιότητες καὶ ἀσυνέχειες δὲ σημαίνει τίποτα ἄλλο, παρὰ τὴ μοντέρνα ἀποψη τοῦ κόσμου γιὰ τὴ φιλοσοφία, τὴν ἐπιστήμη, τὴν τέχνη καὶ τὴν πολιτικὴ. Αὐτοὶ οἱ ἀπορημένοι, ὑπερθερμασμένοι σκηνοθέτες — πὺ ἀπὸ μόνοι τους εἶναι ἀγωνιώδεις ἐκπρόσωποι τῶν ἀνησυχιῶν καὶ τῆς πεπερασμένης γνώσεως πὺ παρουσιάζουν — εἶναι οἱ ταγμένοι καλλιτέχνες τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, οἱ πραγματικοὶ ἐξερευνητὲς τοῦ καιροῦ μας. ‘Η ‘Αμερικανικὴ πρωτοπορία φαίνεται πὺς ἔχει φτάσει σ’ ἓνα σταυροδρόμι. ‘Απὸ τὴ μιὰ μεριὰ οἱ σπόροι πὺ φυτεύτηκαν ἀπ’ τὸν φράνκ Στόφασερ, στὴ σειρά τῶν ἄρθρων «‘Η Τέχνη στὸν Κινηματογράφο» καὶ οἱ ταινίες τῆς Μάγια Ντέρεν τῆς δεκαετίας τοῦ 40 καθὼς καὶ τὰ προγράμματα μὲ ταινίες τῶν 16 Μ)Μ τοῦ 1947 - 63 ἔχουν μετασχηματιστεῖ σὲ μιὰ καταφανῆ καὶ ἐξελισσόμενη κίνηση. ‘Υπάρχουν ἀκατάπαυστες ὀγκώδεις παραγωγές, καινούργιες ἐκδηλώσεις, σχολές, καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ ἀστικὲς ὁμάδες, πὺ πασχίζουν γιὰ τὸ «ἀντεργκράουντ» ταινιοθήκες καὶ καφέ - λέσχες, πὺ χρησιμοποιοῦν τεχνικὴ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῶν ταινιῶν, περιοδικὰ μεγάλης κυκλοφορίας καὶ τηλεόραση πὺ παρέχουν εὐρεία δη-

μοσιότητα. Τὸ καινούργιο αὐτὸ στάδιο παραμένει ἀναντίρρητο ἐπίτευγμα τοῦ Τζόνας Μήκας καὶ τῆς ὁμάδας «Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος». Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὅμως, διαφαίνεται μιὰ κάποια κούραση ἀνάμεσα στοὺς φίλους καὶ στοὺς ὑποστηρικτές της. Πάρα πολλές ἀπὸ τὶς ταινίες δὲν εἶναι ἱκανοποιητικές. Ἀκόμη καὶ μὲ τὴ μεγαλύτερη προσπάθεια μιᾶς συμπαθητικῆς μεγαλοποιήσεως τῶν μικρῶν ἀρετῶν τους. Στοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους δὲν εἶναι μυστικό, ὅτι μετὰ ἀπ' ὅλη τὴν πρόοδο καὶ τὴ δημοσιότητα, τὰ ἀκροατήρια στὴν Λέσχη Κινηματογραφιστῶν τῆς Ν. Ὑόρκης, ἀραιώνουν. Σ' αὐτὸ πρέπει νὰ προστεθεῖ τὸ παράδοξο φαινόμενο τῆς ὀγκώδους παραγωγικότητας καὶ τῶν λίγων νέων ταλέντων — τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸ ὅλο καὶ μεγαλύτερο κύρος τῶν στελεχῶν τῆς κινήσεως καὶ τὴν παρατηρουμένη ποιότητα τῶν ταινιῶν· ἡ ἀπουσία, παρὰ τὶς νέες καὶ ἀξιέπαινες προσπάθειες, κάθε οὐσιαστικῆς λύσεως γιὰ τὸ κρίσιμο πρόβλημα διανομῆς καὶ προβολῆς. Καθὼς ἡ ἀμυδρὴ ὁσμὴ τῶν δυσκολιῶν γίνεται ὅλο καὶ πιὸ αἰσθητὴ, ἡ εὐαγγελικὴ ζέση τῶν ἀρχηγῶν τῆς κινήσεως γίνεται πιὸ ἐπίμονη, τὰ μανιφέστα καὶ οἱ ἐξορκισμοὶ λιγότερο προσεκτικοί.

Τὸ ν' ἀρχίσουμε μιὰ ἐνημερωμένη κριτικὴ τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας εἶναι μιὰ πράξη τῆς πιὸ βαθιᾶς καὶ ἀπαραίτητης πίστεως στὴν κίνηση. Ἐχει φτάσει ἡ ὥρα νὰ τὴν σώσουμε ἀπὸ τὴν τυφλὴ ἀπόριψή της ἀπὸ τοὺς ἐμπορικοὺς κύκλους καὶ τὴν τυφλὴ παραδοχὴ της ἀπὸ τοὺς ἰδίους τοὺς ἀποστόλους της. Καὶ οἱ δύο αὐτὲς ὁμάδες ποζάρουν σὰν κριτικοί, ἐνῶ κα-

μιὰ ἀπ' αὐτὲς δὲν ὑποβάλλει σὲ ἀμερόληπτη καὶ ἐμπεριστατωμένη ἀνάλυση.

1. Σύγκριση τοῦ Μανχάταν μὲ τὸ Τάϊμς Σκουαίρ

Ὁ Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος (Ν. Α.Κ.) καὶ ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοποριακὴ ταινία δὲν εἶναι συνώνυμα. Ἡ ὁμάδα τοῦ ΝΑΚ εἶναι ὁ κυρίαρχος ἀλλὰ ὄχι ὁ μοναδικὸς παράγοντας μέσα στὴν κίνηση τοῦ Ἀνεξάρτητου Ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου σήμερα. Λόγω τῆς κραυγαλεότητάς του καὶ τῆς μεγάλης παραγωγῆς ἐπιβάλλει τὶς ἀξίες καὶ τὴν φόρμα του σ' ὁλόκληρὴ τὴν κίνηση καὶ, συχνά, τελείως λανθασμένα ἐξισώνεται μ' αὐτή. Αὐτὸ ἔχει σὰ συνέπεια τὴ βολικὴ παράλειψη τοῦ Μπρούς Μπαίηλυ καὶ τῆς Κινηματογραφικῆς Ὁμάδας τοῦ Κάννυον, ἄλλων σκηνοθετῶν τῶν Δυτικῶν πολιτειῶν, τοῦ Τζῶρτζ Μανιουπέλλι καὶ τοῦ Ρίτσαρντ Μάϋερς, τῶν Μεσοδυτικῶν πολιτειῶν καὶ τῶν Χίλαρυ Χάρρις, Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο, Φράνσις Τόμσον, Λέν Λέϋ καὶ ἄλλων στὴ Ν. Ὑόρκη.

2. Σύγκριση τῶν ἐννοιῶν ὁμάδα καὶ Σχολή.

Ὁ ΝΑΚ δὲν εἶναι οὔτε ἰδεολογικά, οὔτε ἀπὸ ἀποψη φόρμας, οὔτε κατὰ κανέναν ἄλλο

Μπράκχεϊτζ «Ἀνταύγειες σὲ Μαῦρο» Δυσεύρετες οἱ νέες ταινίες του.



τρόπο μιὰ ένωμένη κίνηση ἢ τάση. Στὰ μανιφέστα του άνυψώνει τήν έκλεκτική αίσθητική καί τόν άδιαφοροποίητο ένθουσιασμό σέ επίπεδο άρχῆς, άντί νά παραδεχτεί, ότι ἡ όμάδα πού περιλαμβάνει άποχρώσεις άπ' τόν "Ένγκερ ως τόν Μπρήρ, άπό τόν Γουώρχολ ως τόν Μπράκχεϊτζ είναι οίκονομική κι όχι αίσθητική μονάδα.

3. Σύγχυση καθαρῆς συλλήψεως καί ιστορικῆς συνέχειας.

Είναι άπαραίτητο νά τοποθετήσουμε τόν ΝΑΚ ιστορικά στο παρελθόν, στο παρόν καί στο μέλλον. "Όσον άφορά τὸ παρελθόν, ἡ 'Αμερικανική Κινηματογραφική πρωτοπορία έχει τίς ρίζες της στην Εύρωπαϊκή υπερρεαλιστική καί έξπρεσσιονιστική πρωτοπορία τοῦ 1920 — 30 καί στους 'Αμερικανούς πειραματιστές τοῦ 1940 - 1960. Οί σύγχρονοι ἡγέτες τοῦ ΝΑΚ, γιά προφανείς λόγους, προτιμοῦν νά σκεπάσουν τὸ παρελθόν μ' ένα πέπλο σιωπῆς καί άγνοίας, συμβάλλοντας έτσι στὸν έπαρχιωτισμό τῶν όπαδῶν τους. Μονάχα πρόσφατα καί έξ αίτίας έσωτερικῆς κριτικῆς, πού έγινε δημόσια, μερικά έργα ἢ γραπτά τῶν «προδρόμων» εμφανίστηκαν σέ μερικά προγράμματα Λεσχῶν ἢ στο περιοδικό Φίλμ Κάλτσουρ. Παρ' όλ' αὐτά, μπορεί σίγουρα νά πεί κανείς, ότι ἡ μεγάλη κριτική σημασία μερικῶν σκηνοθετῶν όπως τοῦ Σίντνεϋ Πήτερσον, τῶν άδελφῶν Γουίτνεϋ, τοῦ Ράλφ Στάϊνερ, τοῦ "Όσκαρ Φίσινγκερ, τῶν Γουάτσον - Γουέμπερ, τῆς Μάγια Ντέρεν, τοῦ Κέρτις Χάρριγκτον καί τοῦ Τζέιμς Μπρῶτον παραμένει άγνωστη ἢ ανεξέταστη μηδαμινότης στην ιδεολογική εξέλιξη τῆς νέας γενιάς. Μιὰ όμοιότητα πρὸς έναν όρισμένο τύπο ιστορικῆς επανεγγραφῆς δέν είναι τελείως άσκοπη. Προδίδει τὴ συνηθισμένη στενότητα καί δημαγωγικότητα αλλά εὐτυχῶς δέ συνοδεύεται άπό άποτελεσματικό έλεγχο επάνω στα πληροφοριακά μέσα. Ριγεί κανείς στη σκέψη γιά τὸ τί θά συνέβαινε, άν κάποιος άπό τοὺς τωρινούς υπέρμαχους τῆς έλευθερίας γινόταν κομισάριος τῆς Κινηματογραφικῆς Κουλτούρας. "Όσον άφορά τὸ παρόν, ὁ ΝΑΚ είναι άναντίρρητα καί αναπόφευκτα μέρος τῆς παγκόσμιας κινήσεως πρὸς ένα πιὸ είκαστικό κινηματογράφο, παρὰ τίς διαμαρτυρίες τους γιά τὸ αντίθετο. Είναι άδύνατο νά παραμείνει κανείς οὐδέτερος, όταν έρχεται άντιμέτωπος με τόν έκπληκτικό έπαρχιωτισμό τῶν ιδεολόγων τοῦ ΝΑΚ, πού άπορίπτουν, άγνοοῦν καί έξορκίζουν τόν 'Αντονιόνι, τόν Γκοντάρ, τόν Ρεναί, τόν Σκολιμόβσκι, τόν Μπελόκκιο, καί τόν Λέστερ καί καθῶς οί όρίζοντες τοῦ όραματισμοῦ τους στενεύουν, μεγαλοποιοῦν κάθε άντικείμενο μέσα σ' αὐτόν, μέχρι σημείου πού οί πυγμαίοι νά μοιάζουν γιά γίγαντες.

Ο ΝΑΚ θά ξεπεράσει τίς σημερινές του δυσκολίες με τὸ νά μελετήσει προσεκτικά τὴν τεχνική καί τὰ έπιτεύγματα αὐτῶν τῶν πειραματισμῶν καί με τὸ νά αναγνωρίσει τελείως, ότι αὐτὴ ἡ διεθνῆς «προ - είκαστική» κίνηση δέν είναι οὔτε μιὰ άποκλειστική λέσχη οὔτε μιὰ δογματική αίρεση, αλλά περιλαμβάνει έξ ίσου τόν 'Εμσγουίλερ καί τόν 'Αντονιόνι, τόν Βάν Ντέρ Μπήκ καί τόν Γκοντάρ. Οὔτε ταινία, οὔτε σκηνοθέτης είναι δυνατό νά άποκλειστεί άπό αὐτὴ τὴν κίνηση με παπικὸ διάταγμα.

Ἡ δήλωση τοῦ Τζόνας Μήκας στο συμπόσιο «Νέου Κινηματογράφου» πού έγινε πρόσφατα

στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης («ὁ παλαιὸς κινηματογράφος, άκόμη καί όταν είναι έπιτυχημένος, είναι φριχτός' ὁ Νέος Κινηματογράφος άκόμα καί όταν άποτυγχάνει είναι όμορφος») είναι προκλητική καί άβάσιμη. Οί ταινίες τοῦ Μπερτολούτσι «Πρὶν άπό τὴν 'Επανάσταση», τοῦ Ριβέτ «Τὸ Παρίσι μᾶς άνήκει», τοῦ Ντρέγιερ «Γερτρούδη», τοῦ Σκολιμόβσκι «Εὐκολὴ Νίκη», τοῦ Σιόρμ «Θάρρος γιά κάθε μέρα», τοῦ Τεσιγκαχάρα «Ἡ γυναίκα τῆς "Αμμου», τοῦ Ρόσα «Μαῦρος θεὸς καί ξανθὸς διάβολος», τοῦ Γιάνκοο «Οί χωρὶς έλπίδα», τοῦ Παραντζάνωφ «Οί σκιές τῶν ξεχασμένων προγόνων», τοῦ 'Αντονιόνι άπό τὴν «Περιπέτεια» μέχρι τὸ «Μπλόου - άπ», τοῦ Ρεναί άπό τὴ «Χιροσίμα» μέχρι τὸ «Ὁ πόλεμος τελείωσε», τοῦ Γκοντάρ άπό τὸ «Με κομμένη τὴν άνάσα» μέχρι τὴν όποιαδήποτε είναι ἡ τελευταία του — όλες αὐτὲς δημιουργήθηκαν μέσα στα πλαίσια αὐτοῦ, πού ὁ Μήκας άποκαλεῖ «παλαιός» κινηματογράφος — είναι πρωτοποριακά έργα. Δέν είναι απλῶς πιὸ καλά άπό τίς έπιτυχίες τῆς ανεξάρτητης πρωτοπορίας. Σύντομα κάποια μέρα θ' άρχίσει μιὰ ενδιαφέρουσα συζήτηση ως πρὸς τόν σχετικὸ βαθμὸ πειραματισμοῦ, έπιτεύγματος καί νεωτερισμοῦ καί πολιτικοῦ ἢ καλλιτεχνικοῦ θάρρους πού υπάρχει, άφ' ενός μὲν σ' αὐτὰ τὰ έργα καί άφ' έτέρου στίς ταινίες τοῦ ΝΑΚ. Έν πάση περιπτώσει, οί δημιουργίες τῶν καλουμένων «έμπορικῶν» σκηνοθετῶν είναι δυνατό ν' άγνοηθοῦν μόνο άπὸ άπελπισμένους δογματικούς.

4. Σύγχυση τῆς έλλείψεως φόρμας με τὴν έλευθερίαν.

Ἡ έλλειψη, ἡ άποτυχία καί ἡ περιφρόνηση γιά τὴ φόρμα είναι ἡ πρωταρχική άδυναμία τῆς σημερινῆς πρωτοπορίας. Ἡ σύγχρονη τάση όλων τῶν μορφῶν τῆς τέχνης πρὸς τὴν άοριστία, τὴ ρευστοτητα καί τὸ τυχαίό παρεξηγοῦνται σαν τέλεια έλλειψη φόρμας, καί ὁ πειρασμός είναι νά παραβλεφθεῖ τὸ γεγονός ότι είναι άκριβῶς τὰ έργα αὐτοῦ τοῦ είδους πού άποκαλύπτουν μιὰ έσωτερική δομὴ καί λογική.

Τὴν έσωτερική αὐτὴ σχέση τὴν αισθάνεται μᾶλλον κανείς, παρὰ τὴν έξηγεί λογικά. Λείπει σχεδὸν όλοκληρωτικά άπό τόσες πολλές καινούργιες προσπάθειες, πού συχνά, μιὰ ταινία θά μπορούσε μιὰ χαρὰ νά συνεχίζεται επί 15 ἢ 50' λεπτά καί οὔτε ἡ διαδοχή, οὔτε ἡ διάρκεια στο έργο τῶν πλάνων ν' άποκαλύπτει τὴν ύπαρξη μιᾶς έσωτερικῆς δομῆς. Τοὺς λείπει τὸ στοιχείο τῆς έκπλήξεως, τοῦ μυστηρίου καί αὐτὴ ἡ δυναμική φόρμα καί κίνηση, πού είναι τὰ χαρακτηριστικά κάθε μεγάλης τέχνης.

Ο κινηματογράφος σαν τέχνη χρονική όσο καί πλαστική, ένέχει θεώρηση ρυθμοῦ, διάρκειας, προόδου, λήψης, θέσης μηχανῆς. Οί κανόνες αὐτοί άκόμα καί σέ πειραματική εργασία δέν είναι δυνατό οὔτε καί πρέπει ν' άγνοοῦνται. Λειτουργοῦν τελείως ανεξάρτητα άπό τίς προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη γιά βαθειὰ ψυχολογική διείσδυση καί προσδιορίζουν τὴν αξία τῆς εργασίας σαν τέχνη. Μιὰ ισχυρὴ αίσθηση φόρμας, δομῆς καί ρυθμοῦ είναι αναπόφευκτα παρούσα στα καλλίτερα έργα τῆς 'Αμερικανικῆς πρωτοποριακῆς κινήσεως, τελείως ανεξάρτητα άπό τίς ειδικές καί διαφέρουσες αίσθητικές θέσεις τους.

5. Σύγκριση περιεχομένου και ποιότητας.

Ἡ ἐλευθερία, ὅσο ἀφορᾷ τὸ θέμα, δὲν εἶναι ἐγγύηση ποιότητας. Ὅπως ἐπίσης δὲν εἶναι ἡ χρῆση πέντε ταυτόχρονα μηχανῶν προβολῆς, ἡ ἐξτρεμιστικὴ γύμνια, τὰ χωρὶς διάκριση ἀντι-βιενταμικά αἰσθήματα, οἱ μηχανές ποὺ κρατιοῦνται στὰ χέρια. Ὅταν ὁ Κοκτὼ ἀντιμετώπισε γιὰ πρώτη φορά τὸ Σινεμασκόπ, εἶπε εἰρωνικά: «Τὴν ἄλλη φορά ποὺ θὰ γράψω ποίημα, θὰ χρησιμοποιοῦμαι μεγαλύτερο κομμάτι χαρτιοῦ».

6. Σύγκριση τῆς ἐλλείψεως ἐκλεκτικότητας μετὴν τέχνης.

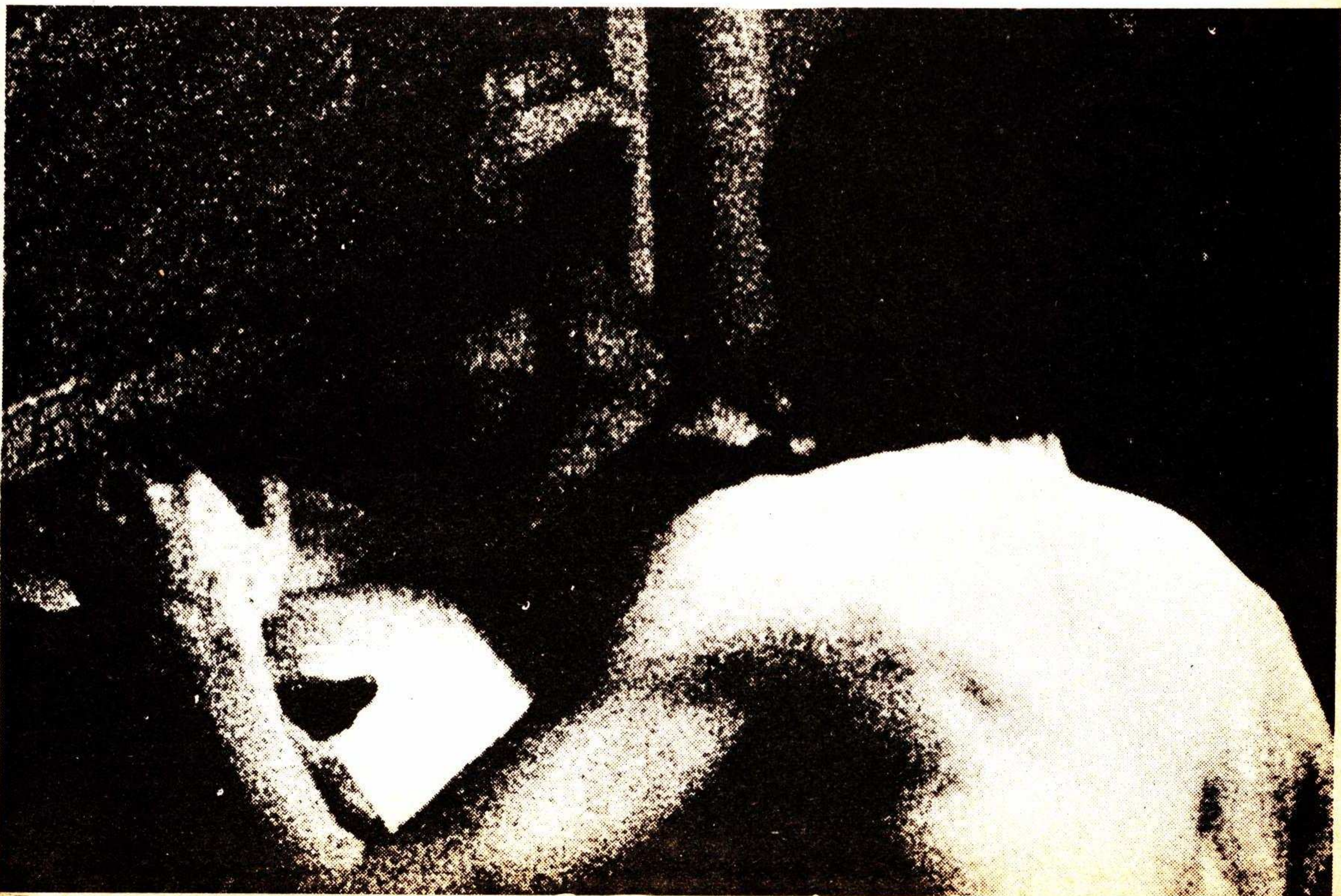
Ἡ πολιτικὴ τοῦ ΝΑΚ, ποὺ μετὶ τόσο ὑπερηφάνεια ἀνάγγειλε ὅτι θὰ προβάλλει, θὰ διανέμει καὶ θὰ ἐπαινεῖ κάθε κομμάτι ταινίας, εἶναι καθαρὴ αὐτοάμυνα. Κάθε καινούργιος ποὺ θὰ παίρνει μιὰ κάμερα καὶ θὰ «τελειώνει» ἓνα «ἔργο», θὰ ἔχει τὴν εὐκαιρίαν μιᾶς δημόσιας προβολῆς καὶ διανομῆς. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἀρκετὲς ἑκατοντάδες τίτλων προστίθενται στὴν ἐτήσια «παραγωγή» τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες, εἶναι εὐκολότερο ν' ἀνακαλύψει κανεὶς ἐπιγόνους τοῦ

Μπράκχεϊτζ παρὰ καινούργιους Μπράκχεϊτζ.

Μπορεῖ νὰ γίνει χρῆσιμος, νὰ δείξουμε στοὺς σκηνοθέτες κάθε μιὰ ταινία σὲ ἐσωτερικὲς, ἐργαστηριακὲς προβολές, ἔτσι, ὥστε νὰ δεῖ ὁ ἕνας τὴ δουλειὰ τοῦ ἄλλου. Θὰ ἦταν αὐτοκτονία νὰ γινόταν κάτι τέτοιο σὲ εὐρύτερο κοινό. Ὁ ὄγκος καὶ τὸ ἐπίπεδο παραγωγῆς — χιλιάδες νέων ταινιῶν — ὑπερκαλύπτει τὴν ἀγορὰ καὶ βυθίζει τὸ θεατὴ σ' ἓνα τέλμα μετριότητας ἢ κάτι χειρότερο. Ἀργὰ ἢ γρήγορα οἱ θεατὲς ἀρνοῦνται νὰ δεχτοῦν μιὰ πεντάλεπτη ὑπόσχεση, σὲ ἀντάλλαγμα ἀνίας δύο ὥρων. Ἀνίκανοι νὰ κρίνουν ἔργα ἐκ τῶν προτέρων ἢ νὰ βασιστοῦν στὴν κρίση κάποιου ἄλλου, (ἀφοῦ δὲ γίνεται ἐπιλογὴ) ἀποφασίζουν τελικὰ νὰ παραμείνουν μακριὰ ἢ νὰ σταματήσουν νὰ βλέπουν ταινίες, καθὼς τὴ θέση τῶν ἐλπίδων τους, ποὺ ἔχουν διαψευστεῖ, παίρνει ἓνας ἐχθρικός ἐρεθισμός. Πῶς θὰ μπορούσαν νὰ ξέρουν μέσα στὸ συνωθήλευμα τῶν ἀγνωστων νέων ταινιῶν καὶ μετὴν τέλεια ἐλλειψη κάθε κριτικῆς, ὅτι οἱ ταινίες «Μετανόμενοι», «Χαμένοι στὸ Κιούταχι», «Καρπούζια καὶ Σχετικότητα» ἀξίζουν τὸν κόπο νὰ τίς δεῖ κανεὶς, κι ὅτι 400 πρόσφατες νέες ταινίες δὲν ἀξίζουν;

Υπάρχει λοιπὸν, ἀνάγκη μιᾶς καινούργιας βιτρίνας γιὰ τὴν πρωτοπορία, ποὺ δὲ θὰ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν ἐλεγχὸ μιᾶς μερίδας τῆς κινήσεως, ὅσοδήποτε καὶ ἂν αὐτὴ εἶναι ἀξιόλογη, ἀλλὰ ποὺ θὰ παρουσιάζει τὶς καλύτερες πρωτοποριακὲς ταινίες προσεκτικὰ διαλεγμένες ἀπὸ μιὰ ομάδα τῆς πρωτοπορίας — συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ ΝΑΚ — ἀπὸ κριτικοὺς καὶ συγγραφεῖς. Ἡ ἐκλεκτικότητα εἶναι μιὰ λειτουργία.

Πήτερ Ἐμμανουέλ Γκόλντμαν «Ἦχὼ τῆς Σιωπῆς»: Ἐξέλιξη τοῦ Νεορεαλιστικοῦ στυλ



γία γούστου καὶ σωστής ἐξελίξεως.

Τὸ νὰ ἐπικρίνει κανεὶς μιὰ τέτοια μέθοδο ἐπιλογῆς, σὰν μὴ ἐπιτρεπόμενη «κατεύθυνση» τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ, εἶναι ὑποκρισία. Πρῶτο, ὅπου γίνεται προβολὴ γίνεται ἐξάσκηση κρίσεως. Δεύτερο, αὐτὴ ἡ ἐπικρίση ἰσχύει γιὰ τὸ παρὸν σύστημα ἐλέγχου ποὺ ἀσκεῖ μιὰ μερίδα.

7. Σύγκριση τοῦ Κακοῦ μετὰ τὸ Καλὸ.

Εἶναι καιρὸς νὰ παραδεχτεῖ ὁ ΝΑΚ ὅτι αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ποὺ λέγεται κακὴ πρωτοποριακὴ ταινία ὑπάρχει, ὅτι στὴν πραγματικότητα ὑπάρχουν περισσότερες κακὲς παρὰ καλὲς ταινίες, ὅτι τουλάχιστον οἱ μισὲς ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ προβάλλονται τῶρα εἶναι κακὲς, ὅτι πρέπει κανεὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ γνωρίζει γιὰτι μερικὲς εἶναι κακὲς καὶ γιὰτι ἄλλες εἶναι καλὲς καὶ ὅτι γιὰ νὰ τὸ κάνει αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ καθιερωθοῦν κριτικὰ πρότυπα καὶ νὰ ἀναπτυχτεῖ κριτικὸ γράψιμο καὶ γούστο.

Εἶναι καιρὸς νὰ παραδεχτεῖ ὅτι κάθε τι ποὺ εἶναι καλὸ δὲν εἶναι ὅπωςδήποτε πρωτοποριακό, ὅτι κάθε τι ποὺ εἶναι πρωτοποριακό δὲν εἶναι ὅπωςδήποτε καλὸ καὶ ἀκόμη, ὅτι ἕνας καλὸς σκηνοθέτης τῆς πρωτοπορίας μπορεῖ νὰ κάμει ἕνα κακὸ φιλμ.

Τέλος, ὑπάρχει μόνο καλὴ καὶ κακὴ τέχνη μέσα στὰ πλαίσια τοῦ συστήματος ἀξιῶν τοῦ καθενός. Τὸ ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὴν πρωτοπορία συνίσταται ὅχι στὸ νὰναι πρωτοπορία ἀλλὰ στὸ ὅτι ἐνέχει τὴν ὑπόσχεση τῆς ποιότητος σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν κατάπτωση τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Δὲν ὑπάρχει τίποτε ἀπὸ μόνο τοῦ ἀνώτερο ἢ αὐτόματα ὑποστηρικτέο στὴν ἀντίληψη περὶ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὸν «παλαιὸ» κινηματογράφο, ἐκτὸς ἐὰν ἡ ἀνωτερότητά του ἀποδεικνύεται στὴν πράξη.

8. Σύγκριση προπαγάνδας καὶ κριτικῆς.

Εἶναι πραγματικὰ σωστὸ ὅτι οἱ δημοσιογράφοι καὶ οἱ προπαγανδιστὲς ἀποδείχτηκαν χρήσιμοι στὴν δημιουργία τῆς κινήσεως αὐτῆς, ποὺ τόσο συχνὰ ἀντιμετώπισε κακεντρέχεια καὶ ἀδιαφορία. Κανεὶς δὲ θ' ἀρνηθεῖ τὴν ἐπιτυχῆ συμβολὴ τους στὴ δημιουργία καὶ τὴν προαγωγὴ τῆς κινήσεως.

Κάνοντας, ὅμως, κάτι τέτοιο, ἔχασαν χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουν κάθε αἴσθηση ὀρίου μεταξὺ κριτικῆς καὶ προπαγάνδας. Τόσο, ὥστε οἱ «ἐπιθεωρήσεις» τους ἀρχίζουν νὰ μοιάζουν μετὰ τὸν ματαιόδοξο τύπο καὶ νὰ προδίνουν αὐταπάτη.

Σήμερα, ποὺ ἡ πρωτοπορία περνᾷ σ' ἕνα ἐπικίνδυνο καινούργιο στάδιο, ἡ ἀνάλυση πρέπει νὰ πάρει τὴν προτεραιότητα ἀπὸ τὴ δημοσιότητα καὶ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς νὰ διακρίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Οἱ ἀσχολούμενοι μετὰ τὴ δημοσιότητα εἶναι ὑπερβολικοί, εἰδικὰ ὅσο ἀφορᾷ τὰ προϊόντα τῶν πελατῶν τους. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, οἱ ἀκόλουθες φόρμουλες, ποὺ συνεχῶς ποζάρουν σὰν ἀξιολογήσεις τῆς κριτικῆς σὲ δημοσιευόμενα ἄρθρα καὶ δοκίμια, θάπρεπε καλλίτερα νὰ χαρακτηρίζονται σὰν δημοσιότητα ἢ διαφήμιση: «ἕνα ἔρ-

γο ὁμορφιάς», «ἕνα ὁμορφο ἔργο» «εἶναι ὡραῖο», Ἰδιαίτερα πρέπει νὰ προσεχτοῦν φράσεις ὅπως: «ἕνα ἀπὸ τὰ...» (π.χ. «εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὡραῖα ἔργα τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας»). Τελικά, ἡ συνεχὴς προβολὴ νέων δασκάλων, μεγαλοφυῶν καὶ γιγάντων, γρήγορα γίνεται ἀντικείμενο ὑποψίας καὶ γελοιοῦς.

Χρειαζόμαστε ὑπέρμαχους κι ὄχι φετιχιστὲς τοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου. Πρέπει νὰ ἐπιμένουμε νὰ κρίνονται οἱ πρωτοποριακὲς ταινίες μετὰ βάση τὰ ἴδια πρότυπα, ποὺ κρίνονται τὰ ἄλλα ἔργα τέχνης. Ἡ φροντίδα αὐτὴ γιὰ τὰ πρότυπα δὲν πρέπει νὰ ἐξισωθεῖ μετὰ τὶς ἰδιότητες γιὰ φόρμα καὶ περιεχόμενο ποὺ ἔχουν οἱ αὐθεντίες. Τουναντίον, ὅταν ἀντιμετωπίζουμε τοὺς πειραματιστὲς μετὰ ὑπερβολικὴ ἀνοχή, ὅταν μιλάμε γιὰ «ἐπίτευγμα» ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο προσπάθεια, γιὰ «προσπάθειες» ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπάρχει τίποτε, γιὰ «ἀνασκόπηση» ὕστερα ἀπὸ δυὸ χρόνια παραγωγῆς, ἀδυνατίζουμε σοβαρὰ τὴν κίνηση.

9. Σύγκριση τῆς δημοσιότητας μετὰ τὸ ἐπίτευγμα.

Ἡ δημοσιότητα δὲν εἶναι ἀπόδειξη ποιότητος. Ἡ μεγάλη προσοχὴ τοῦ κοινοῦ δὲν εἶναι ἐγγύηση ἐπιτεύγματος. Δείχνει ἀπλῶς ὅτι ἡ πρωτοποριακὴ ταινία ἔχει φτάσει σὲ ἐπίπεδο νὰ εἶναι ἐμπορεύσιμη, ὅτι ἔχει τυποποιηθεῖ. Αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἀποφασιστικὴ θέση τῆς πρωτοπορίας ἐναντίον παντὸς καθιερωμένου ἐκφράζεται συχνὰ σὲ καλοδιαφημισμένα θέματα ποὺ ἀποτελοῦν ταμποῦ: Ἐρωτισμός, «διαστροφές», ναρκωτικά, χαριτωμένες ἐξαλλες πράξεις. Νέα τεχνικὴ (μικτὰ μέσα, «δημιουργικὴ» πλήξη) καὶ ἐνδιαφέρουσες ὀπτικὲς τολμηρότητες, ἀόριστα ἀναρχικὲς. Ἀφοῦ ἡ περιορισμένη αὐτὴ ριζοσπαστικότητα, χάρη στὴ μὴ ἐκλεκτικότητα τῶν θεμάτων της, πνίγεται σ' ἕνα ὡκεανὸ ἀσήμαντων ταινιῶν, εἶναι εὐκολο καὶ νὰ καθιερωθεῖ ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴ διαφήμιση νὰ χάσει τὴν ἰδιαίτερη γοητεία της καὶ παράλληλα νὰ ξεφτίσει ἰδεολογικά! Μ' αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις, οἱ λίγες κινηματογραφικὲς προθῆκες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκθέτουν τὶς ἀπόψεις, εἶναι μιὰ δικλείδα ἀσφαλείας ἐναντίον τοῦ στερήματος τῶν ριζοσπαστικῶν παρορμήσεων, ἐνῶ ἡ πρωτοπορία, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ καθιερῶνεται, ἀντιμετωπίζει τὸν κίνδυνο νὰ εὐνοουχιστεῖ καὶ νὰ ἀπόροφηθεῖ.

10. Σύγκριση τῆς ἐνδείξεως μετὰ τὸ συμπέρασμα

Ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία μιᾶς μόνης ταινίας («τὰ κορίτσια τοῦ Τσέλου»), δὲν πρέπει νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὴν αὐταπάτη, ὅτι τὰ προβλήματα διαθέσεως καὶ προβολῆς τῆς πρωτοπορίας ἔχουν λυθεῖ. Ὁ θόρυβος ποὺ ἐγίνε τόσο στὰ περιοδικά, ὅσο καὶ ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, σχετικὰ μετὰ τὴν ὑποτιθέμενη διαφθορὰ καὶ τὴν σεξουαλικὴ τολμηρότητα αὐτῆς τῆς ταινίας, τῆς προσφέρει αὐτομάτως, ἕνα ἔτοιμο ἀκροατήριον. Χωρὶς νὰ ἔχουμε τὴν πρόθεση μειωτικῆς κριτικῆς, ὀφείλουμε νὰ ποῦμε, ὅτι σὲ μιὰ σεξουαλικά καταπιεσμένη κοινωνία, ἡ πώληση τοῦ σέξ εἶναι κάτι ἀναπόφευκτο.



**"Αντυ Γουώρχολ «Τὸ Φιλί»
Υποσχέσεις ενός νεοφερμένου.**

11. Σύγκριση μιᾶς γενιᾶς με μιὰ ἄλλην.

Σχετικά με τὴ στασιμότητα τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς κοινὰ παραδεδεγμένους καλύτερους σήμερα σκηνοθέτες ἀνήκουν στὴ μέση γενιά, ποὺ πρωτοεμφανίστηκε στὸν κινηματογράφο, τῶν 16 ΜΜ, δηλ. ὁ Ἔνγκερ, ὁ Μπράκχεϊτζ, ὁ Μπρήρ, ἡ Κλάρκ, ὁ Κόννερ, ὁ Ντ' Ἀβίνο, ὁ Ἐμσγουήλερ, ὁ Χάρρις, ὁ Φράνκ, ὁ Μαρκόπουλος, ἡ Μένκεν, ὁ Μάας, ὁ Ράις, ὁ Βὰν Ντέρ Μπήκ. Ἀπὸ τὴ νέα γενιά, ἀνάμεσα στοὺς λίγους ποὺ πλησιάζουν σὲ ἐνδιαφέρον καὶ ὑποσχέσεις τοὺς παραπάνω, εἶναι οἱ Γουώρχολ, Μπρούς Μπέπλυ, Πήτερ Ἐμμάνουελ Γκόλντμαν καί, πιθανῶς ὁ Τόνυ Κόνραντ καὶ Σέλντον Ρόσλιν. Μέσα στὸ πλῆθος τῶν ἐργασιῶν καὶ τῶν νέων σκηνοθετῶν θὰ βρεθοῦν ἀναμφισβήτητα νέα ταλέντα, καί, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ὁ τωρινὸς πληθωρισμὸς τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς εἶναι κάτι εὐπρόσδεκτο. Παρ' ὅλα αὐτά, ὕστερα ἀπὸ ἕξη χρόνια τόσης δραστηριότητος, μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώνει ἀκόμη, ὅτι τὰ ἀξιόλογα νέα ταλέντα σπανίζουν καὶ νὰ ἀναρωτιέται, στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ἐμφανιστοῦν, τί ἐπίδραση μπορεῖ νὰ ἔχει στὴν κατοπινὴ ἐξέλιξή τους μιὰ ὁμόφωνη παραδοχὴ καὶ ἡ ἀπόριψη τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου.

Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἀπειλούμενη ἢ ἤδη πραγματοποιημένη ἐξάντληση μερικῶν ἀπὸ τὰ ταλέντα τῆς μέσης γενιᾶς καὶ ἡ ἀνικανότητά τους νὰ προχωρήσουν πέρα ἀπὸ τὰ παληότερα ἐπιτεύγματά τους.

12. Σύγκριση φιλολόγων κρι- τικῶν με τοὺς τεχνο- κρίτες.

Ἡ κίνηση δὲ χρειάζεται ἀπλῶς κριτικούς. Χρειάζεται εἰκαστικά προσανατολισμένους κριτικούς. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς κριτικούς ποὺ ὑπάρχουν, προέρχονται ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ ἢ

τὴ δημοσιογραφικὴ παράδοση. Αὐτοὶ ἀσχολοῦνται με τὸ μῦθο, τὸ ρεαλισμό, τὸ νατουραλισμό, τὰ εὐγενικὰ καὶ διαπιστώσιμα αἰσθήματα, με ὅ,τι δηλ. ἐξυπηρετεῖ τὴν παρουσίαση ἐνὸς ὑπονοούμενου φιλολογικοῦ θέματος. Αὕτῃ εἶναι κριτικὴ ποὺ προσανατολίζεται πρὸς τὴν κοινωνιολογία, τὴ φιλολογία, τὴν ψυχολογία, ὅχι πρὸς τὸ εἰκαστικὸ νόημα τοῦ κινηματογράφου.

Κριτικοὶ τέχνης καὶ ἱστορικοί, ὅπως ὁ Ἄμπεργκ, ὁ Ἀρνχαϊμ, ὁ Χῳζερ, ὁ Λάγκερ, ὁ Πανόφκι, ὁ Ρήντ, ὁ Ρίχτερ, ὁ Σαπίρο καὶ ὁ Τάϋλερ, ἀσχολήθηκαν πάντα με τὴν αἰσθητικὴ τῆς ταινίας. Γι' αὐτὸ, τὴν πρόσφατη εἰσβολὴ τῶν νέων τεχνοκριτικῶν καὶ ἱστορικῶν στὴν κριτικὴ τῆς ταινίας (Μπάπτοκ, Κοὲν Γκέλντζάλερ, Κέπες, Κίρμπυ, Μέϋερ, Μάϊκελσον, Ο' Ντόχερτυ, Σόνταγκ), πρέπει νὰ τὴν καλωσορίσουμε καὶ νὰ τὴν ἐνθαρύνουμε. Με τὸ εἰκαστικὸ προσανατολισμό τους, τὴν ἰδιαίτερη αἰσθητικὴ καὶ τίς θέσεις τους, τὴ γνώση τους γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴ φιλοσοφία τῆς μοντέρνας τέχνης, θὰ μπορούσαν νὰ συμβάλουν αἰσθητὰ στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς αἰσθητικῆς γιὰ τὸν εἰκαστικὸν κινηματογράφο. Ἡ νέα αὕτῃ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ κάμει ἓνα διαχωρισμὸ τῶν διαφορῶν ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν ταινία καὶ τίς ἄλλες πλαστικὲς τέχνες. (Τὸ στοιχεῖο τοῦ χρόνου, ἡ ἀπατηλὴ παρουσίαση — ἀπεικόνιση τῆς κινήσεως καὶ τῆς πραγματικότητος σὲ μιὰ δισδιάστατη ἐπιφάνεια, ἡ χρησιμοποίηση τοῦ ἤχου τοῦ κινηματογράφου σὰν παλάτι τῶν ὀνείρων). Τὰ «φιλικὰ» αὐτὰ χαρακτηριστικά, στὴν περίπτωση τουλάχιστον τῶν περιστατικῶν τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν ἔργων ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ μικτὰ μέσα, εἶναι τώρα πιὸ ἄμεσα συνδεμένα με τίς ἄλλες τέχνες.

Ὁ ΝΑΚ δὲ θὰ ἔκανε ἄσχημα ν' ἀσχοληθεῖ με αὐτὰ τὰ ζητήματα καὶ νὰ μελετήσῃ τὰ κείμενα τῶν νέων αὐτῶν κριτικῶν, ὅπως καὶ τὰ ἔργα τῶν Μπαλάζ, Νίλοσεν, Κοκτώ, Ἀϊζενστάϊν καὶ Πουντόβκιν.

13. Σύγκριση τοῦ «Πάπα» με τοὺς ἐλεύθερους ἀνθρώ- πους.

Τέλος, ἡ ἱκανότητα νὰ «καταλαβαίνουμε» προϋποθέτει τὴν ἱκανότητα νὰ γνωρίζουμε τὸν ἑαυτό μας. Ἡ ἐξέλιξη πραγματοποιεῖται μέσω σφαλμάτων ποὺ τὰ ἀναγνωρίζουμε σὰν τέτοια, κριτικῆς, τῆς ὁποίας ἀντιλαμβανόμαστε τὴν ἀξία, προθυμίας, ἀφομοιώσεως νέων καὶ ξένων ἐπιδράσεων, δοσοληψίας μ' ἓνα ἐχθρικὸ ἀλλὰ πάντα μεταβαλλόμενο κόσμο. Ἡ τυφλὴ λατρεία καὶ ἡ ἐρμητικότητα εἶναι ἐχθροὶ τῆς ἀναπτύξεως καὶ ὁδηγεῖ στὴν ἐπανάληψη αὐτῶν ποὺ ἔχουμε ἤδη πετύχει, τὴν παραγωγὴ ἐπιγόνων καὶ μετριοτήτων, τὸ προοδευτικὸ στένεμα τοῦ ὁρατισμοῦ καὶ τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη κατάπτωση τοῦ γούστου. Αὐτὰ ποὺ ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοπορία ἀντιμετωπίζει, εἶναι αἰρετικότητα ποὺ ποζάρει σὰν ἐλευθερία, κολακεία σὰν κριτικὴ, ἄγονη ἐκλεκτικότητα σὰν καλλιτεχνικὴ φιλοσοφία, ἀντι - διανοητικὴ ἀμάθεια σὰν ἀπελευθέρωση. Τὰ δόγματα, οἱ μῦθοι καὶ οἱ «Πάπες» εἶναι ἀναπόφευκτα στάδια στὴν ἀνθρώπινη προ - ἱστορία· τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο θὰ γίνῃ πραγματικότητα ὅταν τὴν θέσῃ τους παρουν ἄνθρωποι με ἐλεύθερη βούληση.

Μετάφραση : Ρίτσα Ντάκου

ΚΡΙΤΙΚΗ

Μ. Φερρέρι: «Ο "Ανθρωπος με τὰ μπαλλόνια»

Τὰ ὅρια λογικῆς καὶ παράλογου

Μέχρι πόσο μπορεί νὰ φουσκώσει ἓνα μπαλόνι χωρίς νὰ σπάσει, πὺ σημαίνει, γιὰ τὸν Φερρέρι, πόσο μπορεί ν' ἀντέξει ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος, ἰσοροπώντας μέσα του τίς διάφορες δυνάμεις πὺ τὸν κινοῦν καὶ σὲ ποιο σημεῖο ἡ ἰσοροπία ἀνατρέπεται καὶ ὁδηγεῖ τὸ ἄτομο στὴ σχιζοφρένεια;

Ὁ κόσμος πὺ ἀναπαριστᾷ ὁ Φερρέρι στὴν ὀθόνη, εἶναι ὁ ἐφιαλτικὸς κόσμος τῆς σύγχρονης καταναλωτικῆς κοινωνίας. Ἡρώας του εἶναι ἓνας μεσοαστὸς, τὸν ὁποῖο παρακολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του, στὸ σπίτι του, στὶς προσωπικὲς του σχέσεις. Ὁ σκηνοθέτης, ὅμως, σκοπεύει, ἀπὸ τὴ στιγμή πὺ πέφτουν οἱ τίτλοι στὴν ὀθόνη, ν' ἀνατρέψει στὴ συνείδησή μας αὐτὴ τὴ ζωὴ κι αὐτὲς τίς σχέσεις.

Κι ὅμως, στὴν οὐσία, τίποτα τὸ περίεργο δὲ συμβαίνει στὴ ζωὴ τοῦ Μάριο. Ἄν ἀφαιρέσουμε τὴ ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη καὶ δοῦμε τὰ γεγονότα ἀντικειμενικά, θὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὰ προβλήματα — ἐπαγγελματικά καὶ προσωπικά — πὺ ἀπασχολοῦν τὸν ἥρωά του, εἶναι τὰ συνηθισμένα προβλήματα πὺ θ' ἀπασχολοῦσαν ἓναν ὁποιοδήποτε τῆς τάξης του. Ἐν τούτοις, μέσα ἀπὸ κάθε ἰδιαίτερο πρόβλημα, ὁ Φερρέρι ἀνιχνεύει καὶ ἀπὸ ἓνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἥρωα, ὥστε, ἐνῶ τὸν τοποθετεῖ στὸ φυσικὸ του περιβάλλον, τὸν ἐξετάζει συγχρόνως σὲ

βάθος, ἐπιτείνοντας τὴ σημασία κάθε συγκεκριμένης συμπεριφορᾶς του. Ἔτσι, ὁ τρόπος πὺ «συνομιλεῖ» μετὰ τὴ μηχανὴ τοῦ ἐργοστασίου του καὶ ἡ ἀγωνία του, (πόσες καραμέλλες θὰ τυλίξει στὸ λεπτό;) εὐκόλα ἐρμηνεύονται σὰν ὑστερία, μιὰ κι ἔχουμε τὸ προηγούμενο τῶν ἐφιαλτικῶν τίτλων, πὺ παρουσιάζουν σὲ ἀσπρόμαυρα κινούμενα σκίτσα, τὰ γρανάζια πὺ δουλεύουν, ἐνῶ ἀκούγεται ὁ χαρακτηριστικὸς ρυθμικὸς ἦχος τῶν μηχανῶν. Στὴ συζήτηση μετὰ τὸν πελάτη του γιὰ τὰ διαφημιστικά, παρατηροῦμε ὅτι δὲ διαθέτει ἀρκετὴ ἱκανότητα γιὰ αὐτοέλεγχο. Ἀπὸ τὸν τρόπο πὺ φέρεται στὸν ὑπὸν, διακρίνουμε μιὰ ἐνδόμυχη ἀνάγκη γιὰ ἐπιβολή, πὺ παίρνει ἐρωτικὲς ἀποκρώσεις στὶς σχέσεις του μετὰ τὴν ὑπὸν. Ἡ μέλλουσα γυναίκα του εἶναι γι' αὐτόν, φυσικά, ἓνα σεξουαλικὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ συγχρόνως ἀσκεῖ ἐπάνω του ἐπίδραση καθαρὰ μητρική. Εἶναι φανερός ὁ παιδισμὸς του στὴ στάση πὺ κρατᾷ, ὅταν αὐτὴ γδύνεται. Στὸ σύντομο διαπληκτισμὸ του μετὰ τὸν ἐργάτη, ὑποδηλώνεται ἡ προαιώνια σύγκρουση. Τέλος, στὴν ἐχθρική στάση του ἀπέναντι στὸ παιδί, πὺ εἶναι τὸ πιὸ σημαντικό σημεῖο, γιὰτὶ αὐτὴ θὰ προδιαγράψει καὶ τὴ μετέπειτα συμπεριφορὰ του, ἀνιχνεύουμε μιὰ συμπλεγματικὴ ψυχικὴ κατάσταση, πὺ τὴ χαρακτηρίζει ἡ ἔλξη καὶ ἡ ἀπώθησή του ἀπὸ αὐτὸ τὸ παιδί.

Ὅμως, αὐτὲς οἱ ἐπὶ μέρους συμπεριφορὲς πο-



L' UOMO DAI PALLONI (BREAK UP). Σ κ η ν ο θ ε-
6 ί α: Μάρκο Φερρέρι. Σ ε ν ά ρ ι ο: Μάρκο Φερ-
ρέρι καὶ Ραφαέλ 'Αζκόνα. Φ ω τ ο γ ρ α φ ί α: Οὐ-
ζουέλλι. Μ ο ν τ ά ζ: "Εντζο Μικαρέλλι. Κ α λ-
λ ι τ ε χ ν ι κ ή Δ ι ε ύ θ υ ν ό η: Κάρλο "Ετζιντι.
Κ ο σ τ ο ύ μ ι α: Λουτσιάνα Μαρινουῖτσι. Κ ά ο τ:
Μαρτεέλλο Μαστρογιάννι (Μάριο), Κατρίν Σπάακ
(Τζιοβάννα), Γουίλλιαμ Μπέργκερ (Ὁ ποιητής), Οὐγ-
κο Τονιάτσι. Π α ρ α γ ω γ ή: Κάρλο Πόντι. Δ ι α-
ν ο μ ή: M.G.M. Δ ι ά ρ κ ε ι α 1.26'.

τὲ δὲ φαίνεται νὰ δικαιολογοῦνται. Παρουσιάζονται μᾶλλον σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς γενικῆς στάσης ἀπέναντι στὴ ζωὴ, ποὺ τράφηκε μὲ τὴν κουλούρα καὶ τὴν ἀδιάκοπη συνήθεια καὶ ποὺ ἄφησε τὰ σημάδια τῆς στὸ παρόν, σὲ κάθε συγκεκριμένη συμπεριφορά. "Ετσι, τὸ φέροισιμο τοῦ Μάριο πρὸς τὸν ἐργάτη, τὸν πελάτη τοῦ ἢ τὴν ὑπνέτρια, ὑπαγορεύεται ὄχι ἀπὸ συγκεκριμένες αἰτίες, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ διάφορα «τίκ» ποὺ τὸν κατέχουν καὶ ποὺ γίνονται τὸ ὑποκατάστατο τῆς φυσικῆς τοῦ ζωῆς. "Ολες τοῦ οἱ ἐνέργειες εἶναι ἀποτελέσματα μιᾶς ἀσυνείδητης μηχανικῆς διαδικασίας. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ σταματᾷ τὴν ἐρωτικὴ πρᾶξη γιὰ νὰ τακτοποιήσῃ τὸ παντελόνι τοῦ, μέχρι τὴ στιγμὴ ποὺ κοιτάζει κάτω ἀπὸ τὸ φόρεμα τῆς ὑπνέτριας καὶ ἐν συνεχείᾳ τῆς μέλλουσας γυναίκας τοῦ. Ἀκόμα λοιπὸν καὶ ἡ ἐρωτικὴ τοῦ συμπεριφορά εἶναι ὑπόδουλη στὴ μηχανικὴ συνήθεια. Κι αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀποτελεῖ τὴ σημαντικότερη ἐπίδραση ποὺ ἔχει ἡ ματιὰ τοῦ Φερρέρι πάνω στὰ γεγονότα. Τώρα πιά, ποὺ ὁ Μάριο ἔχει χάσει τὴν ἐπαφὴ τοῦ μὲ τὶς φυσικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς, τώρα ποὺ ἡ δική τοῦ ζωὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κουρδισμένες ἐνέργειες, εἶναι εὐκόλο, οἱ ρωγμὲς ποὺ παρουσιάζονται στὸν ψυχικὸ τοῦ κόσμου νὰ διευρυνθοῦν καὶ νὰ δημιουργήσουν χάσματα στὴν προσωπικότητά τοῦ. Εἶναι εὐκόλο, μιὰ ἀπὸ τὶς συνήθειές τοῦ νὰ πάρει διαστάσεις καὶ νὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὴ σχιζοφρένεια. Καὶ τελικὰ ἡ ταινία δὲν εἶναι, παρὰ ἡ παρακολούθησις αὐτῆς τῆς διαδικασίας. "Ενα ἀθῶο παιγνίδι, ποὺ γίνεται νευρωτικὴ μονομανία.

Ὁ Φερρέρι στήνει μὲ σιγουριά τὸ τραγικὸ τοῦ παιγνίδι, ποὺ φτάνει τὰ ὅρια τοῦ παράλογου. Καὶ τὸ παιγνίδι ἐπεκτείνεται καὶ σὲ μᾶς, τοὺς θεατές, ὅταν ἀνατρέπει μέσα μας τὴ δική μας καθημερινὴ συμπεριφορά γιὰ τὴν ἡ μετάβασιν γίνεται τόσο σοφὰ καὶ «φυσιολογικά», ποὺ δὲν καταλαβαίνουμε πότε περάσαμε τὸ ὅριο τῆς λογικῆς.

Ἀκόμα ὁ Φερρέρι, στὸ ἀποκορύφωμα τοῦ σαρκασμοῦ τοῦ, ἀρνεῖται νὰ παρουσιάσῃ τὸν ἥρωα σὰν ἀθῶο θῦμα, ἀφοῦ κι ὁ ἴδιος σὲ μιὰ στιγμὴ — ὅταν συναντᾷ ξανά τὸ παιδί στὴ σκάλα — συνηθειοποιεῖ τὴ θέσιν τοῦ καὶ σκέφτεται ὅτι θὰ μπορούσαν νὰ μὴν εἶχαν ἐξελιχθεῖ ἔτσι τὰ πράγματα. Ἀρνεῖται ἀκόμα καὶ νὰ μᾶς κάνει νὰ τὸν λυπηθοῦμε δείχνοντάς τον νεκρό.

Ὁ θάνατος ἦταν ἡ μόνη διέξοδος γιὰ τὸ Μάριο. Ἀπὸ ἓνα σημεῖο κι ἔπειτα ἦταν ἀδύνατο νὰ γυρίσει πίσω. Γι' αὐτὸν τὸ πρόβλημα τοῦ μπαλλονιοῦ ἔγινε ἓνα «ἠθικὸ πρόβλημα» καὶ μ' αὐτὸ ὁ σκηνοθέτης σαρκάζει ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα ἠθικὰ καὶ αἰσθητικὰ μιᾶς τέτοιας κοινωνίας. Δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸν Φερρέρι

παρὰ ἓνα πρόβλημα. Νὰ τὴ δεχτεῖς ἢ νὰ τὴν ἀπορίψῃς.

Μέχοι ποιό σημεῖο, ὅμως, μπορούμε ἐμεῖς νὰ δεχτοῦμε αὐτὸ τὸ παιγνίδι; γιὰ τὴν φτάνει σὲ τέτοιο σημεῖο παραλογισμοῦ, ποὺ χρειάζεται γερὴ ρεαλιστικὴ βάση γιὰ νὰ ἐξισορροπηθεῖ. Τὰ ἐπεισόδια, ὅσο στυλιζαρισμένα καὶ νᾶναι, δὲν πρέπει νὰ χάνουν οὔτε στιγμὴ σὲ πειστικότητα.

Ὅταν ὑπερισχύει ὁ προσωπικὸς κόσμος τοῦ σκηνοθέτη, ἡ ταινία ἀδυνατίζει κάπως. Τέτοιες εἶναι οἱ σκηνὲς ποὺ ὁ Μάριο ἐπισκέπτεται τὸν ποιητὴ ἢ τὸν ἀρχιτέκτονα, σκηνὲς, ὅπου ἀρχίζουμε νὰ διακρίνουμε τὴ δραματικὴ κατασκευὴ τοῦ σεναρίου. Σὲ ἀντίβαρο, ὑπάρχουν ὅλες οἱ θαυμάσιες σκηνὲς μέσα στὸ σπίτι.

Εἶπαμε πρὶν πάντων, ὅτι ὁ Φερρέρι σαρκάζει καὶ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα μὲ τὸ ἴδιο τὸ στυλ τῆς ταινίας τοῦ. Ἀδιαφορεῖ ἐντελῶς γιὰ τοὺς αἰσθητικούς κανόνες, γιὰ τὰ ρακόρ, γιὰ τὴ σωστὴ ἀφήγηση. Ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀλλάζει τὸ στυλ τῆς ταινίας ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή. Λέει αὐτὸ ποὺ θέλει νὰ πεῖ, ἄμεσα, χωρὶς φιοριτούρες. Ἀλλοτε στήνει τεράστια πλάνα καὶ ἀφήνει τοὺς ἡθοποιούς νὰ μιλοῦν ἢ νὰ χειρονομοῦν ἀσταμάτητα, κι ἄλλοτε χρησιμοποιοῖ «παγωμένα καρρὲ» μοντάροντάς τὰ ἀντιστικτικὰ τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο. Καὶ πετυχαίνει ἄλλοτε νὰ μᾶς κρατήσῃ σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα, κι ἄλλοτε νὰ μᾶς κάνει νὰ συμμετέχουμε σ' αὐτά. Αὐτὸ ποὺ διασώζει τελικὰ, τὴν ἐνότητα, εἶναι ἡ ματιὰ τοῦ, μιὰ ματιὰ γεμάτη ἀπὸ διαβρωτικὴ εἰρωνεία καὶ ἡ ἱκανότητά τοῦ νὰ ἐπιβάλλεται πάνω στὸ ὕλικό τοῦ, ἐμψυχο ἢ ἀψυχο καὶ νὰ τὸ ὀδηγεῖ ἐκεῖ ποὺ θέλει. Ὅσο ἀφορᾷ τὸ τελευταῖο τοῦτο, χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ μεταμόρφωσις τοῦ Μαστρογιάννι, ποὺ μοιάζει νὰ φέρνῃ ἐπάνω τοῦ χαραγμένα ὅλα τὰ ἴχνη ποὺ ἀφῆσαν οἱ δυνάμεις ποὺ τὸν πιέζουν.

ΣΗΜ.: Ὅπως καὶ τόσες ἄλλες ἀξιόλογες ταινίες, ὁ «Ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια», εἶχε τὴν κακὴ τύχη νὰ προβληθεῖ δυὸ μόνο μέρες στοὺς κινηματογράφους πρώτης προβολῆς καὶ κατόπιν νὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὶς ὀθόνες. Ἡ ἐταιρεία ποὺ εἰσήγαγε τὴν ταινία, τὴ θεώρησε ἀντιεμπορικὴ καὶ τὴν πρόβαλε καλοκαίρι, ὅποτε ἡ ἔλλειψη κριτικῆς τῆς ἐξαφάνισε καὶ τὴν τελευταία πιθανότητα ἐπιτυχίας. Ἄν δὲν συμβάλλουμε ὅλοι στὴν ἐμπορικὴ σταδιοδρομία τέτοιων ταινιῶν, χάνουμε κάθε πιθανότητα νὰ δοῦμε καὶ ἄλλες παρόμοιες. Γιὰ τὴν ποιὰ ἐταιρεία θ' ἀποφασίζε ν' ἀγοράσῃ τὶς ἐπόμενες ταινίες τοῦ Φερρέρι «Ὁ Ντίλλιγκερ πέθανε», καὶ «Τὸ σπέρμα τοῦ ἀντρα», ὥστε ἀπὸ τὸ προηγούμενο αὐτῆς τῆς ταινίας;

Γιώργος Κόρρας

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Κύριε Διευθυντά,

Μέ το παρακάτω σημείωμα θέλουμε να διατυπώσουμε τις αντιρρήσεις και τις επιφυλάξεις μας για το πρώτο τεύχος του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος» που άφορουν όχι θέματα εμφάνισης, σελιδοποίησης κ.τ.λ. (οι πολλές ατέλειες στον τομέα αυτό νομίζουμε ότι είναι κάτι που εύκολα ξεπερνιέται) αλλά θέματα ουσίας δηλαδή βασικά, βασικότερα, αν λάβουμε υπ' όψη μας την δίψα του κοινού όπως εκδηλώθηκε με την μεγάλη ζήτηση του περιοδικού τουλάχιστον έδω στην Θεσσαλονίκη. Η ζήτηση αυτή, νομίζουμε πως τούτο το αντιλαμβάνεσθε άπολύτως, δημιουργεί αυξημένες υποχρεώσεις και για τούτο περισσότερο επιχειρούμε έδω μια κριτική, καλόπιστη θα πρέπει να είσθε βεβαιος, αλλά ταυτόχρονα άπληχουσα άμετακίνητες άποψεις μας.

Και πρώτα - πρώτα δεν έχουμε ξεκαθαρίσει άκόμη, και μετά την προσεκτική άνάγνωση του τεύχους που έχουμε στα χέρια μας, εάν το περιοδικό άποτελεί μια προσπάθεια άπλης ένημέρωσης και κατατόπισης πάνω σε θέματα κινηματογράφου, άκόμη και μια προσπάθεια να καλυφθ' με όποιο τρόπο «ή άνυπαρξία κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα», ή ένα όργανο έκφρασης μιας ομάδας ανθρώπων που, όσο κι αν δεν κλείνεται στεγανά και είναι «άνοικτη σε κάθε άποψη», ωστόσο μοιραία έχει όρισμένους συγκεκριμένους στόχους και συμμετέχει σε μια λίγο πολύ κοινή αντίληψη για τον κινηματογράφο, σαν μέσο δηλαδή που άνάλογα με τ'όπως τ'ό μεταχειρίζεσαι μπορεί να είναι «μέσο έκφρασεως και μέσο πλύσεως έγκεφάλου» και σαν ένα κατ' έξοχήν έκφραστικό τρόπο που εισβάλλει χωρίς προσχήματα στον κόσμο του που

είναι όλος ο κόσμος γύρω του.

Εάν δεχθούμε την δεύτερη έκδοχή δηλαδή του κινηματογράφου σαν αντίθετου, σαν άντι - μέσου πλύσεως έγκεφάλου (πράγμα τ'ό οποίο εύχόμαστε και υπέρ του όποιου τασσόμεθα άνεπιφύλακτα) τότε τί σημαίνει εκείνη ή νύξη στο προκριματικό άρθρο «Ο ήλιος ανατέλλει πάντα» ότι επιχειρείται ή κάλυψη του κενού στον τομέα ενός «έξειδικευμένου κινηματογραφικού έντύπου» — μήπως αυτή ή λέξη «έξειδικευμένου» άποκλείει κιόλας την παραπάνω αντίληψη περί κινηματογράφου και έξυπακούει μια περιορισμένη ομάδα εκλεκτών που άσχολείται και άγαπά τις «ταινίες ποιότητος»; Και αν σκοπός του περιοδικού είναι να βοηθήσει τ'ό κοινό «να διαπλάσει ένα πιο σωστό κριτήριο» και να βρísκεται «σε μια κατάσταση συνεχούς έγρήγορης άπέναντι σε γεγονότα και καταστάσεις», πιστεύετε ότι τούτο πετυχαίνεται με διθυραμβικά επιφωνήματα και συρροή άστερίσκων στην «Ντροπή» του Μπέργκμαν, τ'ό «Συνέβη στις Η.Π.Α.», του Γκοντάρ, τ'ό «Κλεμένα φιλιά» του Τρυφώ και τ'ό «Μωρό της Ρόζμαρυ» του Πολάνσκι — ταινίες που κάτω από βαρύγδουπες υπογραφές άποστρέφουν τ'ό πρόσωπο άπ' αυτά «τ'ά γεγονότα και τις καταστάσεις» και συχνά εμφανίζονται με προσωπείο που κάτω του ύποπτεύεσαι την φόρμουλα : «να είμαστε επίκαιροι για να είμαστε της μόδας ;» Άναγνωρίζουμε βέβαια τ'ό δικαίωμα της προσωπικής γνώμης — και μάλιστα του είδικοϋ. Άλλά δεν υπήρξε ούτε μια αντίθετη γνώμη, ούτε ένας άπό τους «Δέκα» με κάποια επιφύλαξη. Δέ θέλουμε να κρίνουμε τ'ους κρίνοντας, αλλά δυστυχώς ή ύποψία μας αυτή, ότι δηλαδή άγνοείται ή αντίληψη του κινηματογράφου με αυξημένη

κοινωνική συνείδηση και κατ'ά συνέπειαν με προθέσεις ούμανιστικές, ένισχύεται άπό τ'ά περιεχόμενα του περιοδικού δηλαδή τ'ά δημοσιευόμενα ξένα κείμενα (που κατ'ό σύμπτωση μήπως είναι όλα γαλλικά και τίποτε άλλο ;).

Θά πρέπει λοιπόν αυτό τ'ό υπό διάπλαση κοινό να θεωρησ'ό κέντρο και όμφαλό του «νέου κινηματογράφου» την πρό δεκαετίας έκπνεύσασα και έξαντληθείσα νουβέλ θάγκ και κορωνίδα και πεμπουσία αυτού του ίδιου «νέου κινηματογράφου» τρία - τέσσερα όνόματα και πέραν τούτου ούδέν ; Γιατί είναι τυχαίο ότι σ' όλο τ'ό περιοδικό επανέρχονται συνεχώς Άντονιόνι, Γκοντάρ, Άνιές Βαρντά, Ρενάι και δεν γίνεται ή παραμικρή μνεία του Ρόζι, του Παζολίνι, του Κρίς Μαρκέρ, του Μονιτοέλλι, του Γιόρις Ιβενς, του Μπελλόκιο (άναφέρουμε όνόματα στη τύχη) και άλλων τόσων όνομάτων του κινηματογράφου της Άνατ. Εύρώπης, της Λατινικής Άμερικής άκόμα και της Άφρικής ; Δηλαδή ή προσπάθεια του περιοδικού άποβλέπει στην ένημέρωση του υπό διάπλαση κοινού σ' ένα χώρο καθοριζόμενο άπό φίρμες και γεωγραφικά όρια, ή μήπως πιστεύει ότι «τ'ά σύγχρονα προβλήματα όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα στη ροή της ιστορικής εξέλιξης» άπνηχούνται καλύτερα στα έργα τών παραπάνω σκηνοθετών ;

Ερχόμαστε σ' ένα δεύτερο ζωτικό θέμα : εάν ισχύει πραγματι ή δεύτερη έκδοχή για τ'ό περιοδικό δηλ. σαν όργανο έκφρασης μιας ομάδος ανθρώπων και τών αντιλήψεών της περί κινηματογράφου, τότε πώς δικαιολογείται ή επαγγελόμενη «έντελώς στοιχειώδης κάλυψη του χώρου έλληνικός κινηματογράφος» που είναι ένας χώρος που μας καίει και που αν τον άγνοήσουμε κινδυνεύουμε να πέσουμε στην παγίδα της άφ' ύψηλου έλίτ που περιφρονεί ό,τι είναι του τόπου της ; Βέβαια ό έλληνικός κινηματογράφος είναι στραβός, κουτσός, βιομηχανία με ύποπροϊόντα «κατάλληλα για διανοπτικά καθυστερημένους». Βέβαια ύπάρχει μια ομάδα ανθρώπων που άγωνίζονται μέσα στο χώρο αυτό και προσπαθούν να κάνουν τον ντόπιο κινηματογράφο να βγάλει μια φωνή κι αυτή ή φωνή να

έχουν ένα ανθρώπινο και ένα κοινωνικό βάρος. Βέβαια υπάρχουν τα εμπόδια, τα κυκλώματα, ή εμπορευματοποίηση και ή απροθυμία ανθρώπων να επιχορηγήσουν — και ακόμα ή δυσκολία να τα πής όλ' αυτά. 'Αλλά εδώ ένα οποιοδήποτε έντυπο που πιστεύει σε κάτι και θέλει να πετύχει αυτό το κάτι είναι εκ των πραγμάτων αναγκασμένο να δώσει μάχη, ίσως πολυμέτωπη.

Υπάρχουν και άλλα όπως ή στήλη «Ειδήσεις - σχόλια» όπου μπορούν να περάσουν πολλά πράγματα για τον ντόπιο κινηματογράφο και για τη δραστηριότητα των μεγάλων εταιριών και τον ανασταλτικό ρόλο τους, και όπως οι κριτικές των ταινιών, όπου μπορεί να παρατηρηθεί ότι δεν φθάνει ή οποιαδήποτε γνώση του κινηματογράφου καθώς και πολλών άλλων πραγμάτων και ακόμα ή ικανότητα να βλέπης γύρω σου, αλλά αυτά έρχονται πιο κάτω στη σειρά προτεραιότητας και ίσως είναι συνέπειες του ενός, του θεμελιώδους: πώς βλέπει το ίδιο το περιοδικό αυτό που λέγεται κινηματογράφος και αυτό που είναι προσπάθεια για μια καλύτερη επικοινωνία ανάμεσα στο κινηματογράφο και στη μεγάλη μάζα του κοινού του.

Ευχαριστούμε
Δ. ΚΑΪΣΗΣ
Μ. ΛΑΖΑΡΟΥ
Θεσσαλονίκη, 8-9-69

Το περιοδικό μας δεν είναι όργανο έκφρασης καμιάς «ομάδας». 'Η ομάδα που έννοούν οι επιστολογράφοι μας ούτε αισθητική, ούτε πολιτική, ούτε πολιτιστική όμοιογένεια έχει. 'Απλώς, την αποτελούν άνθρωποι που αγαπούν με πάθος τον κινηματογράφο. Μ' αυτή την έννοια, ή ομάδα είναι ανοιχτή στον καθένα — πράγμα που σημαίνει ότι δεν πρόκειται να περιχαρακωθούμε σε πρόχειρα μετερίζια. Μπορεί νάρθει κοντά μας όποιος νομίζει ότι είναι δυνατόν να μās βοηθήσει.

Αν υπάρχει «ένα κοινό σημείο αναφοράς ανάμεσα στα «μέλη» αυτής της «ομάδας», αυτό είναι ή λαχτάρα τους να δουν κάποτε ελληνικά φιλμ που να μην προσβάλλουν τη νοημοσύνη και την καλαισθησία τους. Δεν απευθυνόμαστε στους «έκλεκτους». Αυτή ή λέξη μπορεί νάχει κάποιο νόημα μόνο στους ιερατικούς συλλόγους. Για μās έκλεκτοι είναι όλοι όσοι ξέρουν ανάγνωση. Πάντως, ό αναγνώστης, πρέπει να καταβάλει κάποια προσπάθεια, μια και διαβάσει ειδικευμένο έντυπο.

Όσο για τη συσσώρευση αστέρων, την ευθύνη τη φέρουν οι δημιουργοί των ταινιών, που τυχαίνει να είναι πράγματι οι καλύτερες της λίστας. 'Η μεμφιμοιρία είναι έντελώς άστοχη, στην περίπτωση. 'Αλλωστε, ή αξιολόγηση με βάση μόνο το περιεχόμενο σε μια τέχνη κατε-

ξοχήν «φορμαλιστική» είναι μάλλον άκριτη.

Σε κάθε κομμάτι «μνημονεύονται» τα όνόματα που παίρνονται σαν χαρακτηριστικές περιπτώσεις για την αποσαφήνιση απόψεων, κι όχι όλων των αξιολογών δημιουργών. Αυτό είναι αυτόνομο για καθέναν που έγραψε ποτέ τρεις άράδες.

Δεν περιφρονούμε ό,τι είναι του τόπου μας. Μόνο που ό τόπος μας — στον τομέα του κινηματογράφου τουλάχιστον — δεν κατάφερε να γίνει αξιοσέβαστος — προς το παρόν.

Πώς βλέπει το περιοδικό μας «αυτό που λέγεται κινηματογράφος», ρωτούν οι επιστολογράφοι μας. Μά, σαν κινηματογράφο! Πώς αλλιώς; 'Η αν θέλετε σαν μέσο έκφρασης ποικίλων ιδεών και απόψεων. Όσο για τις δικές μας ιδέες, αυτές έγιναν ήδη φανερές από το πρώτο τεύχος. 'Η επικοινωνία ανάμεσα στην τέχνη και τη μεγάλη μάζα είναι μόνιμος πόθος κάθε υπεύθυνου πνευματικού ανθρώπου. Πάντως, δεν ξέρουμε καμιά λύση για το επίμαχο αυτό πρόβλημα που ταλαιπωρεί καλλιτέχνες και κοινό από καταβολής τέχνης. Πρέπει ό καλλιτέχνης να πλησιάσει το κοινό του κατεβαίνοντας, ή το κοινό τον καλλιτέχνη ανεβαίνοντας; 'Η λύση της αμοιβαίας προσέγγισης παραείναι απλουστευμένη και βολική. Πάντως, είναι μια λύση.



ΚΑΣΜΗΡΙΑ ΜΕΡΙΝΟΣ μέ

TREVIRA® -

αυτή
είναι
η μόδα



γραφίς ΜΕ 2/69/8



TREVIRA®

Κασμήρια ΜΕΡΙΝΟΣ μέ TREVIRA, 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% TREVIRA - 45% Άγνό Παρθένο Μαλλί.

Προσέχετε, εις την ούγια να αναγράφεται η λέξις TREVIRA.

® TREVIRA είναι το σήμα κατατεδέν δια τας ίνας POLYESTER του οίκου FARBWERKE HOECHST A.G.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΒΟΣ

Θέατρο • ποίηση
μυθιστόρημα
ιστορικά κείμενα
φιλοσοφία
κοινωνιολογία
μουσική • λεξικά

Ι. Γ. ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΔΗΣ

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΕΙΔΗ**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 42
(ΣΤΟΑ ΚΑΡΑΛΟΠΟΥΛΟΥ)
Ἀθήναι (143)

Τηλέφ. 620.315

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
STUDIO
ταινίες τέχνης