

6

ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ 70

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σ. Μ. 'Αϊζενστάϊν - 'Ελία Καζάν - Πιέρ Πάολο Παζολίνι



ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

σε όλα τα είδησεογραφικά περιοδικά.

50%



Έγγραφόμενοι τώρα συνδρομητάι έχετε κέρδος 50%

Συμπληρώστε και στείλτε μας αυτό το απόκομμα για να λαβαίνετε έγκαιρως και τακτικά το περιοδικό που σάς ενδιαφέρει

Προς την M.B.S.A. Ευελπίδων 5, Τηλ. 813.866 - Αθήνας Τ.Τ. 801.

Επιθυμώ να έγγραφω συνδρομητής εις το περιοδικό

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΠΟΛΙΣ

ΜΗΝΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Αμπραμ Πολόνσκι: «Ο δραπετής» (Γουίλλυ Μπόυ). Ένας άνθρωπος που το μόνο που ζητούσε ήταν να υπερασπίσει τον έαυτό του και να προστατέψει την άπλη ζωή που αγαπούσε, γίνεται ξαφνικά στόχος όλων των κρυφών ένοχων της λευκής κοινότητας. Στο επόμενο τεύχος θα δημοσιευτεί αναλυτική κριτική της ταινίας και μία αποκαλυπτική συζήτηση με τον «μεγάλο άσυνδίσταστο» του Χόλλυγουντ.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Νο. 6 ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ 70

1. Ειδήσεις και σχόλια	2
2. «Η Αμερική του Καζάν», του Βασίλη Ραφαηλίδη	6
3. Ένα φαινόμενο της φύσης. Συζήτηση με τον Καζάν	10
4. Ελία Καζάν, βιοφιλομογραφία	16
5. Από το έπος στο λυρισμό, του Γιώργου Κόρρα	18
6. Ο Παζολίνι συζητά με τους Μ. Δημόπουλο και Π. Κοκκινόπουλο	22
7. «Το λειβάδι του Μπεζίν», του Ούλριχ Γκρέγκορ	25
8. Οι περιπέτειες ενός άριστουργήματος, του Κώστα Κουτσομύτη	26
9. Το παιχνίδι της πρόκλησης, του Σαλβατόρε Σαρπέρι	30
10. Το πνεύμα του Γκρούσο Μάρξ	32
11. Ζάν Βιγκό, του Μαρσέλ Μαρτέν	34
12. Από τον πρώτο στο δεύτερο νεορρεαλισμό, του Άμεντέ Αϊφρ	43
13. Κριτική	51
14. Η γνώμη των δέκα	60
15. Συζήτηση με τους αναγνώστες	62

Εκδότης - Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος, Μιχ. Ψελλού 6 * Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Λευκωσίας 8 * Υπεύθυνος Τυπογραφείου: Λουκάς Γιοβάνης, Βαλτεταίου 35, τηλ. 615.079 * Καλλιτεχνική Επιμέλεια: Έφη Χατζή * Συνεργάτες Θόδωρος Άγγελόπουλος, Νίκος Άλευρās, Άλιντα Δημητρίου, Εύγενία Κάμφωνα, Γιώργος Κόρρας, Τώνης Λυκουρέσης, Σάκης Μονιάτης, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντās, Κώστας Σφήκας * Ετήσια συνδρομή: Έσωτερικού 100 δρχ., Έξωτερικού 7 δολάρια * Γραφεία Άναξαγόρα 1, τηλ. 545.393 (ώρες γραφείου, 6 - 8 μ.μ.) * Έμβάσματα: Δ. Λεβεντάκον, Άναξαγόρα 1.

Cinéma contemporain.Revue mensuelle éditée à Athènes par un groupe de jeunes cinéastes-No 6, Avril, Mai 70-Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars-Adresse : Anaxagora 1, Athènes, Grèce.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Μιά υπενθύμιση

Θυμίζουμε στους συνδρομητές μας ότι η Εξάμηνη συνδρομή λήγει μ' αυτό το τεύχος. Τους παρακαλούμε, λοιπόν, να την ανανεώσουν — αν φυσικά τα πρώτα έξη τεύχη τους ικανοποίησαν, όπως το ελπίζουμε. Μπορούν να μας επισκεφθούν στα γραφεία μας καθημερινά, 6—8 το απόγευμα, ή να στείλουν το αντίτιμο με ταχυδρομική έπιταγή.

Και κάτι άλλο: Οι συνδρομητές μας πρέπει να μας γνωστοποιούν έγκαιρα την τυχόν αλλαγή της διεύθυνσής τους, σημειώνοντας και τον αριθμό του ταχυδρομικού τομέα.

Όσο για τους αναγνώστες των έπαρχιών που παραπονούνται με γράματά τους για την καθυστερημένη λήψη του περιοδικού μας, τους πληροφορούμε πως το σχετικό μικρό τιράζ ενός εξειδικευμένου έντύπου δεν επιτρέπει μια πλατειά κι απόλυτα σωστή διανομή. Θα μπορούσαν, λοιπόν, να έγγραφουν συνδρομητές ή αν είναι λιγότερο ανυπόμονοι, να περιμένουν την καθυστερημένη αφιξη του περιοδικού στην πόλη τους. Δυστυχώς, προς το παρόν, δεν έχουμε άλλον τρόπο ικανοποίησης της άδημονίας τους.

Και μιιά παράκληση

Τόχουμε ξαναπεί: Το περιοδικό μας δεν αποτελεί κερδοσκοπική έκδοτική επιχείρηση. Η μόνη του φιλοδοξία είναι να παίξει κάποιον πολιτιστικό ρόλο, όσο και όπως μπορεί. Συνεπώς κάθε υπόδειξη από μέρους των αναγνωστών όχι μόνο είναι σεβαστή αλλά κι επιθυμητή.

Θα μās βοηθήσετε αν μās γράψετε τη γνώμη σας για το περιοδικό μας, αν κάνετε υποδείξεις για τη βελτίωσή του, αν μās πληροφορήσετε για τα θέματα που σās ενδιαφέρουν ιδιαίτερα.

Μιά σφυγμομέτρηση μās είναι απόλυτως αναγκαία για να μπορέσουμε να καθορίσουμε σαφέστερα τους στόχους μας και να προσαρμόσουμε, ανάλογα, τόσο τη γενική θεματογραφία όσο—και κυρίως—τη λεκτική διατύπωση που τώρα ίσως να δυσκολεύει κάπως την κατανόηση των δημοσιευμένων κειμένων,

20 το είσιτήριο

Το Ύπουργείο Έμπορίου σέ εφαρμογή του Νομοθετικού Διατάγματος 414)70 αποφάνθηκε ότι οι αίθουσάρχες μπορούν ν' αύξήσουν την τιμή, κατά 50 λεπτά σέ είσιτήριο μέχρι και 10 δραχμών, κατά 1 δραχμή σέ είσιτήριο 10—16 δραχμών και κατά 1,5 δραχμή σέ είσιτήριο μεγαλύτερο των 16 δραχμών. Η άνάτιμηση είναι προαιρετική και γίνεται με εϋθύνη των αίθουσάρχων δεδομένου ότι το κινηματογραφικό είσιτήριο, από αγορανομική

άποψη, ανήκει στην κατηγορία «των ούσιωδών εν έπαρκεία ε'δών» πράγμα που σημαίνει ότι υπόκειται σέ αγορανομικό έλεγχο.

Γι' αυτά τα είδη, η αγορανομία δεν επιτρέπει ποσοστό κέρδους μεγαλύτερο του 12%—κι αυτό ακριβώς το μάξιμουμ καλύπτει η αύξηση.

Όστόσο η Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφιστών έκρινε το από πρώτη άποψη εϋνοϊκό γι' αυτήν μέτρο σάν ασύμφορο γιατί αυτό που επιδιώκει είναι το κέρδος από την αύξηση της πελατείας κι όχι απ' την αύξηση της τιμής του είσιτηρίου που άπομακρύνει την πελατεία.

Οι αίθουσάρχες, για να ισχυροποιήσουν την άποψή τους επικαλούνται τα στοιχεία της Στατιστικής Έφημερίδας: Κατά το πρώτο έξάμηνο του 1969 οι κινηματογράφοι της περιφέρειας πρωτεύουσας πραγματοποίησαν 33,1 έκατομμύρια είσιτήρια έναντι 35,4 του αντίστοιχου διαστήματος του 1968, 37,6 του πρώτου εξαμήνου του 1967 και 39,1 του πρώτου εξαμήνου του 1966.

Στην έπαρχία, αντίθετα, ο δείκτης βρίσκεται σέ άνοδο, ίσως εξαιτίας της άνυπαρξίας τηλεοπτικού δικτύου που να καλύπτει ολόκληρη τη χώρα: Το πρώτο έξάμηνο του 1969 πραγματοποιήθηκαν στην έπαρχία 32,6 έκατομμύρια είσιτήρια, έναντι 30, 29,2 και 27,6 κατά τις αντίστοιχες περιόδους του 1968, του 1967 και του 1966.

Τα έσοδα του κράτους απ' τη φορολογία του κινηματογραφικού είσιτηρίου παρουσιάζονται, στο σύνολό τους, αύξημένα χάρις στην έπαρχία.

Όμως την τύχη της πρωτεύουσας θα έχει και η έπαρχία σέ λίγα χρόνια, όταν έπεκταθεί το τηλεοπτικό δίκτυο.

Οι αίθουσάρχες λοιπόν προτείνουν αποτελεσματικότερα και ριζικότερα μέτρα για την αντιμετώπιση της κρίσης. Συγκεκριμένα ζητούν: Πλήρη κατάργηση του φόρου δημοσίων θεσμάτων, προσωρινή μείωση του ύψους φορολογίας των κινηματογραφικών είσιτηρίων με διαμόρφωσή της στα έπιπεδα του μουσικού θεάτρου, και κατάργηση του φόρου Βασιλικής Προνοίας ο οποίος εξακολουθεί να εισπράττεται επί είκοσι χρόνια ενώ όταν επιβλήθηκε ήταν προσωρινός με μάξιμουμ διάρκειας ένα έξάμηνο.

Πέρα απ' την όρθότητα ή μη του μέτρου της εϋχέρειας για αύξηση της τιμής του είσιτηρίου (την όποια έσπευσαν να υιοθετήσουν όλοι σχεδόν οι αίθουσάρχες) γεγονός παραμένει πως τα 79% των αθηναϊκών κινηματογράφων έχουν χάσει τα 40% της πελατείας τους.

Παραγωγικότητα

Το 1969 γυρίστηκαν: στην Έαπωνία 719 ταινίες. Στην Ένδία, 316. Στο Ταϊβάν, 257. Στην Έτα-

λία, 245. Στο Χόνγκ—Κόνγκ 171. Στις ΗΠΑ, 168. Στην Έαπωνία, 160. Στη Σοβιετική Ένωση, 159. Στη Νότιο Κορέα, 142 και στη Γαλλία, 97.

Ο παραπάνω πίνακας, παρμένος από γαλλικό περιοδικό δεν δίνει απόλυτα ακριβή εικόνα «των περισσότερων παραγωγικών χωρών στον τομέα του κινηματογράφου» διότι: στον γαπωνέζικο αριθμό περιλαμβάνονται και οι ταινίες τηλεόρασης ή Τουρκία άγνοήθηκε δδικά άφου παράγει περί τα 250 φίλμ το χρόνο» ο Έαπωνικός κι ο Έταλικός αριθμός είναι παραφουσκωμένος με τις συμπαραγωγές οι όποιες προστίθενται και, στο έτερον ήμισυ» ή Γαλλία άδικείται καταφανώς γιατί Έέχασαν να μετρήσουν και τις ταινίες που γυρίζονται χωρίς την άδεια του Έθνικού Κέντρου Κινηματογραφίας και που όταν προστεθούν στις «ένισημες» φτάνουν στο στρογγυλό αριθμό 120.

Ένωμένοι σκηνοθέτες

Στην Έαπωνία οι σκηνοθέτες Κουρσάδα, Έταικάδα, Κινουσίτα και Καμπαγιάσι αποφάσισαν να ιδρύσουν δική τους εταιρία παραγωγής με βασικό σκοπό την ένθάρυνση των νέων σκηνοθετών της πατρίδας τους και την ανάσχεση του κύματος έρωτισμού που κατέκλυσε τις θδόνες της Έαπωνίας. Δεύτερος στόχος της εταιρίας μετά την παραγωγή θα είναι η αγορά αίθουσών. Μέχρι τότε οι ταινίες τους θα διανέμονται απ' την Τόχο με την όποια ήδη έκλεισαν συμφωνία,

Γυρίζουν

Ο Ζάν-Πιέρ Μελβίλ τον «Κόκκινο κύκλο» με τους Ντελόν, Μπουρβίλ και Μοντάν.
Ο Φρανσουά Τρυφώ την «Συζυγική κατοικία» με τον Λεώ.
Ο Τζων Σλέσιγκερ την «Ματωμένη Κυριακή».
Ο Ρίτσαρντ Λέστερ τον «Φλάσμα».
Ο Άλμπερτο Λατουάνα το «Ένας Εξεχριστός άνθρωπος» με τον Τονιάτσι.
Ο Βιττόριο Ντέ Σίκα τον «Τουρνεσόλ» με τον Μαστρογιάννι.
Ο Γιούρα Γιακουμπέσκο το «Γειά σας φίλοι» με την Όλινκα Μπέροβα.

ΗΠΑ 69

Η κρίση του Χόλλυγουντ που υποδόσκει από πολλά χρόνια τώρα, το 1969 πήρε διαστάσεις άνησυχητικές για τους οικονομικούς παράγοντες του άμερικάνικου κινηματογράφου.

Χάσκελ Γουέξλερ: «Μήντιουμ Κούλ»



Ντ. Χόππερ: «Ο Άνετος Καβαλλάρης»

Κάθε Άμερικανός, πηγαίνει κατά μέσον όρο 9 φορές το χρόνο στον κινηματογράφο, ο Γάλλος 5, ο Ρώσος 20. Το κέρδος από τα πραγματοποιούμενα είσιτήρια είναι έντελώς άνεπαρκές για να καταστεί η κινηματογραφική βιομηχανία έπικερδής επιχείρηση.

Για να μειωθεί το κόστος παραγωγής και για να αξιοποιηθούν τα μπλοκαρισμένα σέ άλλες χώρες κεφάλαια—κυρίως τις έυρωπαϊκές—οι περισσότερες απ' τις μισές ταινίες—τό 55% για την άκρίβεια — γυρίζονται έξω απ' τις Η.Π.Α.

Στο σύνολό του, ο κινηματογραφικός άπολογισμός του 69 ήταν καταστροφικός. Άπ' τις «μειζονες εταιρίες», μόνο η Γιουνάιτεντ Άρτιστς παρουσίασε ίσοσκελισμένο ίσολογισμό. Όλες οι άλλες είχαν παθητικό.

Οι παρατηρητές αποδίδουν αυτή την κατάσταση στο ότι όλες οι εταιρίες έκτός απ' την Γιουνάιτεντ Άρτιστ διαθέτουν δικά τους στούντιο τα όποια παράγουν ολοένα και λιγότερες ταινίες, πράγμα που συνεπάγεται μια σπατάλη των κεφαλαίων που διατίθενται για την λειτουργία του μηχανισμού παραγωγής και διανομής και που έχει σάν συνέπεια την επιθάρυνση του προϋπολογισμού.

Σ' αυτόν ακριβώς τον τομέα οι διοικούντες τις εταιρίες επέβαλαν αίματηρές και άμεσες οικονομίες: Η Μέτρο Γκόλντουν Μάγιερ, πούλησε πρόσφατα τα στούντιό της στο Λας «Άντζελες και τις ιδιόκτητες έκτάσεις που διέθετε για το γύρισμα των έξωτερικών, και έξοικονόμησε άρκετά έκατομμύρια δολάρια. Η Παραμάουντ σκοπεύει να κάνει το ίδιο.

Ένας δεύτερος τρόπος έξοικονόμησης δολλαρίων είναι η μείωση της παραγωγής. Έτσι η Γουώρνερ Μπρόδερς άκύρωσε την πραγματοποίηση 19 προγραμματισμένων παραγωγών και η Μέτρο σταμάτησε το γύρισμα της «Άνθρώπινης Μοίρας»—απ' το βιβλίο του Μαλρώ—που είχε άρχισι να γυρίζει στο Λονδίνο ο Φρέντ Τζίνεμαν.

Όπως λέν οι ειδικοί, η παραγωγή το 1970 θα είναι μικρότερη κατά 50% σέ σχέση με το άρχικό πρόγραμμα το όποιο προέβλεπε 300 ταινίες.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κρίσης που μαστιίζει τον άμερικάνικο κινηματογράφο είναι η άγορά των μεγάλων εταιριών από τα τράστ. Έιδιαίτερα έντυπωσιακή και περιπετειώδης ήταν η άγορά της Μέτρο απ' τον έκατομμυριούχο Κέρκ Κερκόριαν ο όποιος χρωστάει την κολοσσιαία του παρουσία στην έκμετάλλευση των καζίνο του Λας Βέγκας. Ο Κερκόριαν διαθέτει σήμερα το 40%



Άρθ. Πένν: «Τὸ Ρεστωρὰν τῆς Ἀλῆς»

τῶν μετοχῶν τῆς ἐταιρίας κι αὐτὸς διέταξε τίς οἰκονομίες πού προαναφέραμε.

Ἡ Γουὼρνερ ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ τράστ Κίννεϊ Νάσιοναλ Σέρβις, ἡ Παραμάουντ ἀπ' τὸ Γκούλφ Ἔντ Γουέστερν, ἡ Γιουνιβέρσαλ ἀπ' τὸ Μιούζικ Κορπορέϊσιον ὅφ' Ἀμέρικα, ἡ Φόξ ἀπ' τὸ τράστ ἀλουμινίου Ἀλκόα καὶ ἡ Γιουνάιτεντ Ἀρτιστς ἀπ' τὴν Τρανσαμέρικα.

Οἱ οἰκονομικὲς ἀνακατατάξεις ἐπέφεραν μιὰ ριζικὴ σχεδὸν ἀνανέωση τοῦ ἔμπυχου ὑλικοῦ. Οἱ καινουργιοφερμένοι, ὑποτίθεται πὼς ξέρουν νὰ διαχειρίζονται τὸ «φρέσκο χρῆμα» καὶ νὰ χρησιμοποιοῦν περισσότερο μοντέρνες διαχειριστικὲς μεθόδους. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ κατάσταση αὐτὴ θὰ ἀλλάξει ριζικά, τὰ προσεχῆ χρόνια, τὴν κινηματογραφικὴ πολιτικὴ τοῦ Χόλλυγουντ.

Ἡ πρώτη διαπίστωση τῶν νέων ἰθυνόντων ἦταν πὼς τὸ κοινὸ ἔχει διαφοροποιηθεῖ. Ἐνῶ ἡ συνολικὴ πελατεία τῶν κινηματογράφων μειώνεται, τὸ ποσοστὸ τῶν νέων αὐξάνεται συνεχῶς. Τὸ νέο κοινὸ εἶναι περισσότερο ἀπαιτητικὸ.

Ἔτσι ἐνῶ ἡ ποσότητα μειώνεται, βελτιώνεται κατ' ἀνάλογο ρυθμὸ ἡ ποιότητα. Οἱ νέοι βαρέθηκαν τὴν τελεόραση καὶ τὴν ἐγκατέλειψαν στοὺς γέρους.

Οἱ νέοι δὲν δείχνουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τίς ὑπερφιάλες ὑπερπαραγωγές. Ἔτσι τὰ φιλμ μικροῦ προϋπολογισμοῦ—στὴν Ἀμερικὴ μικρὸς προϋπολογισμὸς σημαίνει κόστος μικρότερο τῶν 500.000 δολларίων—ἀποδεικνύονται ἐπένδυση ἐξαιρετικὰ ἀποδοτικὴ. Τὸ «Ἀνετος Καθαλλάρης» πού στοίχισε 370.000 δολάρια κάλυψε σὲ ἐλάχιστους μῆνες τὰ ἐξοδὰ του. Ὁ «Καουμπὺ τοῦ μεσονυχτίου» τοῦ Σλέσσιγκερ, τὸ «Μήντιουμ κούλ» τοῦ Χάσκελ Γουέλερ καὶ τὸ «Ρεστωρὰν τῆς Ἀλῆς» τοῦ Ἀρθουρ Πένν, σπάζουν τὰ ταμεία.

Ἡ μονοκρατορία τοῦ Χόλλυγουντ πνέει τὰ λοιπὰ. Τὸ ἀμερικάνικο κοινὸ ζητάει φιλμ διαφορετικὰ καὶ οἱ εὐπροσάρμοστοι κεφαλαιοῦχοι δὲν ἔχουν παρὰ νὰ τοῦ τὰ προσφέρουν.

Ἡ βελτίωση τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ—καὶ συνεπῶς καὶ τῶν ταινιῶν—δὲν εἶναι θέβαια τυχαία. Ἡ ἀλλαγὴ συντελέσθηκε κάτω ἀπ' τὴν συνεχῆ πίεση τοῦ καλοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου πού ἐπενέργησε στὴν Ἀμερικὴ μὲ δυὸ παράλληλους τρόπους.

Κατ' ἀρχὴν, τὸ Χόλλυγουντ ἐπενδύει μὲ συνεχῶς αὐξανόμενο ρυθμὸ κεφάλαια στὸν εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφου, εἴτε ἀπ' εὐθείας μέσω τῶν εὐρωπαϊκῶν τους παραρτημάτων, εἴτε ἔμεσα, μέ-

σω συνεργαζομένων Γάλλων, Ἰταλῶν καὶ Γερμανῶν παραγωγῶν. Ὁ Ρεναί, ὁ Γκοντάρ, ὁ Τρυφώ, ὁ Λελοῦς καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἐμφωλεήθηκαν ἀπ' τὸ οὐστημα, καὶ μέσα ἀπ' αὐτοὺς τὸ ἀμερικάνικο κοινὸ, ἤρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ πρωτοπορία. Παράλληλα, τὸ Χόλλυγουντ μετακάλεσε «ὑπερατλαντικὰ ταλέντα». Ὁ Ἀντονιόνι, ὁ Ντερμύ, ἡ Βαρντά, ὁ Μπουργκινιόν, ὁ Πήτερς Γέιτς, ὁ Τζὼν Μπούρμαν γύρισαν ταινίες στὸ Χόλλυγουντ.

Τὸ περισσότερο ἀξιοσημεῖωτο γεγονός ἐστὶν ἱστορία τοῦ ἀμερικάνικο κινηματογράφου συνέβη κατὰ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας πού πέρασε: Ἡ τυποποιημένη θεματογραφία καὶ δραματογραφία τοῦ Χόλλυγουντ ἄρχισε, ἐπιτέλους, νὰ διαφοροποιεῖται. Ἡ βασικὴ τάση πρὸς τὴν ὁποία τείνει ἡ ἀλλαγὴ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ὀνομαστεῖ «ἀντιρομαντισμός». Ὁ ἐφησυχαστικὸς ρομαντισμὸς στὸν ὁποῖο τὸ Χόλλυγουντ εἶχε ἀποδείχθῃ ἀξεδέραστο, ἀνῆκει πιά στὸ παρελθόν. Ἡ «Ἀγρία Συμμορία» θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ γυριστεῖ ἐκεῖ, πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια. Τὸ ἀμερικάνικο κοινὸ δὲν θὰ δεχόταν μὲ κανέναν τρόπο τὸν «βαρβαρισμὸ» τῆς. Τὰ «καλὰ αἰσθήματα» τῶν Ἀμερικάνων ἀνακατωθήκαν καὶ μπερδεύτηκαν ἀπ' τὴν βία, τὸν κυνισμὸ καὶ τὴν ἐπαναστατικὴν τῶν νέων ταινιῶν.

Ἀπ' τὰ παραπάνω γίνεται φανερὸ πὼς ἡ «μεγάλῃ ἐποχὴ τοῦ Χόλλυγουντ» βρίσκεται στὸ τέλος τῆς. Αὐτὸ τὸ τέλος, ὅμως, συνεπάγεται γιὰ τὸ Χόλλυγουντ μιὰ παράλληλη συνειδητοποίηση τῶν προβλημάτων τοῦ καιροῦ μας πού στὸ παρελθὸν τὰ ἀγνοοῦσε σκόπιμα. Πάντως ἡ «ῥιμπερί» τοῦ Χόλλυγουντ πού ἀρχίζει, ἐξακολουθεῖ νὰ στηρίζεται οἰκονομικὰ στὸ παραδοσιακὸ κεφάλαιο. Ἡ ἀλλαγὴ ἀφορᾷ μόνο τὴν ποιότητα τοῦ ἐμπορεύματος.

Ε.Σ.Σ.Δ. 69

Τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Ταρκόφσκυ «Ἀντρέι Ρουμπλιώφ» ἦταν ἔτοιμο ἀπ' τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 67. Ὁμως ἡ ἐξαγωγή του στὴν Δυτικὴ Εὐρώπη εἶχε ἀπαγορευθεῖ τελείως μέχρι τὸ 69 ὁπότε οἱ Σοβιετικοὶ ἐπέτρεψαν τὴν ἐκτός συναγωνισμοῦ προβολὴ του στὸ φεστιβάλ τῶν Καννῶν, παρόλο πού οἱ διευθύνοντες ζήτησαν νὰ συμπεριληφθεῖ στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα. Οἱ Ρῶσοι φοβήθηκαν μιὰ πιθανὴ βράβευση ἡ ὁποία ἴσως ν' ἀναφερόταν περισσότερο στὶς τολαιπωρίες πού ὑπέστη αὐτὴ ἡ ταινία ἀπ' τὴ ρωσικὴ λογοκρισία, παρὰ στὴν ἀξία τῆς αὐτῆς καθαυτῆς.

Ἀ. Ταρκόφσκυ: «Ἀντρέι Ρουμπλιώφ»



Τὸ βραβεῖο τῶν κριτικῶν καὶ ἡ ἐνθουσιώδης ὑποδοχὴ τῆς ταινίας ἀπ' τὸ κοινὸ, ἀντὶ νὰ τοὺς ἐνθαρρύνει, ἔκανε τοὺς Ρῶσους ἀρμοδίους περισσότερο ἐπιφυλακτικοὺς.

Ἔτσι, «διὰ τῆς διπλωματικῆς ὁδοῦ», ἡ σοβιετικὴ κυβέρνησις ἄσκησε πίεση στὴ γαλλικὴ καὶ ἡ ταινία πού εἶχε ἀγοραστεῖ ἀπὸ ἓναν Γάλλο εἰσαγωγέα, δὲν παίχτηκε στὴ Γαλλία.

Γιατὶ ὅλη αὐτὴ ἡ διπλωματικὴ ἀναταραχὴ; Πού ὀφείλεται ἡ δυσπιστία τῆς ρωσικῆς γραφειοκρατίας γιὰ ἓνα ἀναμφισβήτητο ἀριστοῦργημα;

Δὲν ἐπείσαν κανέναν ὅταν εἶπαν πὼς ἡ ταινία εἶναι βίαιη, πεσιμιστικὴ κι ὅτι παραποιεῖ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια.

Ὁ Ἀντρέι Ταρκόφσκυ μίκρυνε τὴν τρίωρη ταινία του κατὰ 15 λεπτά: Ἀφαίρεσε τίς πολὺ βίαιες σκηνές γιὰ νὰ ικανοποιήσει τὴ λογοκρισία. Πάντως δὲν πέτυχε τίποτα ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐξαγωγή τῆς στὴν Εὐρώπη ἐνῶ ἀντίθετα πῆρε ἀδεία προβολῆς γιὰ τὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση!

Αὐτὴ ἡ περιεργὴ συμπεριφορὰ τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφικῆς λογοκρισίας δημιουργεῖ πολλὰ ἐρωτήματα καὶ φανερῶναι τὴ βαθειὰ κρίση πού περνᾷ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος μετὰ ἀπὸ ζωὴ μισοῦ αἰῶνα.

Τὸ περασμένο καλοκαίρι γιορτάστηκαν τὰ 50 χρόνια τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου: Στις 27 Αὐγούστου 1919 ὁ Λένιν ὑπέγραψε τὸ διάταγμα γιὰ τὴν ἐθνικοποίηση τῆς ρωσικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.

Τὴν 1 Σεπτεμβρίου τοῦ 1919 ἐπίσης, δημιουργήθηκε καὶ τὸ πασίγνωστο Ἐθνικὸ Ἰνστιτοῦτο Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας, ἡ ἀρχαιότερη στὸν κόσμον κινηματογραφικὴ σχολὴ πού τὴν δόξασαν καθηγητὲς σὰν τὸν Κουλέχωφ πού τὴν ἱδρυσε, τὸν Ἀϊζενστάιν, τὸν Πουντόβκιν, τὸν Ντοβζένκο, κλπ.

Θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ ὑπενθυμίσουμε τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου τόσο κατὰ «τὴν χρυσὴ ἐποχὴ» ὅσο καὶ πρόσφατα. Μιὰ καινούργια γενιὰ σοβιετικῶν σκηνοθετῶν ἀπέδειξε ὅτι εἶναι σὲ θέση νὰ συνεχίσει τὴν ἐνδοξὴ παράδοση. Κι ὅμως δὲν τὴν συνεχίζει.

Ἀπὸ τίς 120 περίπου ταινίες μεγάλου μήκους πού γυρίζονται κάθε χρόνο στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση ἓνας πολὺ μικρὸς ἀριθμὸς εἶναι αἰσθητικὰ παραδεκτός.

Οἱ Σοβιετικοὶ κινηματογραφιστὲς νομίζουν ὅτι ἡ κακοδομονία τοῦ κινηματογράφου τῆς πατρίδας τους ὀφείλεται στὴ στενοκεφαλιά μιᾶς γραφειοκρατίας τῆς ὁποίας ἡ ὑπαρξὴ δὲν εἶναι πιά καθόλου ἀναγκαία.

Πολλοὶ ταλαντοῦχοι κινηματογραφιστὲς γιὰ ν' ἀποφύγουν τίς μεμψιμοιρίες τῆς λογοκρισίας προτιμοῦν νὰ διασκεύαζον τὰ κλασσικὰ ἔργα τῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας καὶ τοῦ θεάτρου, παρὰ ν' ἀντιμετωπίζουν τὰ τρέχοντα καὶ φλέγοντα προβλήματα, ὅπως θὰ τὸ ἤθελαν. Οἱ Σοβιετικοὶ σκηνοθέτες φοβοῦνται πὼς οἱ ἀρχές εἶναι ἔτοιμες νὰ υἱοθετήσουν καὶ πάλι τὸ σταλινικὸ δόγμα τῆς δεκαετίας τοῦ 50: «Λίγες ἀλλὰ καλὲς ταινίες». Σύμφωνα μὲ τὸ «ἰδιοφυές» σόφισμα τοῦ Στάλιν, ἡ μείωση τῆς ποσότητας συνεπάγεται μιὰ ἀναγκαστικὴ αὐξηση τῆς ποιότητος—πράγμα πού σημαίνει ὅτι αὐτὰ τὰ λίγα φιλμ πρέπει νὰ εἶναι ὁπωσδήποτε ἀριστουργήματα!

Τὸ δόγμα ἀποδείχθηκε ἀνεφάρμοστο καὶ γιὰ πρα-



Μ. Κούτζιεφ: «Εἶμαι εἴκοσι χρονῶν»

χτικὸς λόγους: Εἶναι ἀδύνατον νὰ κορεστεῖ ἡ βουλμία γιὰ κινηματογραφικὸ θέαμα 250 εκατομμυρίων ἀνθρώπων μὲ «λίγες καὶ καλὲς ταινίες». Οἱ Σοβιετικοὶ πολῖτες, εἶναι φανατικοὶ κινηματογράφοφιλοι καὶ ἡ χώρα τους κατέχει τὴν πρώτη θέση στὸν κόσμο στὸ «κατὰ κεφαλὴν εἰσιτήριο»: Κάθε Ρῶσος πηγαίνει κατὰ μέσον ὁρὸ 20 φορές τὸ χρόνο στὸν κινηματογράφου. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἀποτελεῖ ἀξεδέραστο ρεκόρ.

Ὡστόσο οἱ ἀρχές δὲν ἐννοοῦν νὰ καταλάβουν ὅτι πρέπει νὰ ἐκμεταλλευσθῇ αὐτὴ τὴν ἀγάπη τῶν σοβιετικῶν γιὰ τὸν κινηματογράφου καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ τοὺς προσφέρουν κινηματογραφικὸ θέαμα τρίτης ποιότητας.

Ἡ κατάσταση αὐτὴ ἀφορᾷ βασικὰ τὰ μεγάλα καὶ «ἐπίσημα» στούντιο. Ὡστόσο, παράλληλα μ' αὐτὰ λειτουργοῦν κι ἄλλα μικρότερα, τὰ ὁποία παράγουν σχεδὸν ὅλα τὰ ἀξιόλογα φιλμ καὶ στὰ ὁποία οἱ κινηματογραφιστὲς ἔχουν μιὰ ἀξιοσημεῖωτη ἐλευθερία σκέψης καὶ δράσης.

Ἡ ὑπηρεσία διανομῆς ταινιῶν ἔξω ἀπὸ τὴ Σοβ. Ἑνωση χωλαίνει αἰσθητὰ καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ Δύση δὲν βλέπει σοβιετικὲς ταινίες, δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ μικρὴ ζήτησι. Οἱ μόνες ταινίες πού προκρίνονται γιὰ ἐξαγωγή εἶναι οἱ ὑπερπαραγωγές—ἀλλὰ στὸν τομέα αὐτὸ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος ὑστερεῖ σὲ σχέση μὲ τὸν δυτικὸ.

Ἡ αἴσθηση πού προκάλεσε στὴ Δύση ὁ «Ἀντρέι Ρουμπλιώφ», μετὰ μάλιστα, ἀπ' τὴν ἐκκλήξη τῆς ταινίας «Τὸ πέσιμο τῶν φύλων» μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει τὴν ἀπαρχὴ γιὰ μιὰ καλύτερη γνωριμία τῶν δυτικῶν μὲ τίς τάσεις τοῦ Νέου σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Βλαντιμίρ Φετίν: «Τὸ πουλάρνι»



ἡ ἄμερική τοῦ καζάν

τοῦ Βασίλη Ραφανλίδη

Τὸ 1950 μὲ τὸ «Πανικός στοὺς δρόμους» ὁ Καζάν ἀρχίζει κάπως δειλὰ τὴ μελέτη τοῦ μόνιμου προβλήματός του πού σὲ λίγα χρόνια θὰ γίνει ἔμμονη ἰδέα: Τί σημαίνει καὶ πῶς διαμορφώνεται ὁ «Χόμο Ἀμερικάνους»; Ἦταν 41 ἐτῶν τότε καὶ ἡ συσσώρευση ἐμπειρίας 37 χρόνων ζωῆς στὴ θετὴ του πατρίδα τοῦ εἶχε δημιουργήσει πολλὰ ἐρωτήματα ὡς πρὸς τὴ σκοπιμότητα τοῦ ἀγώνα γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς Γῆς τῆς Ἑπαγγελίας, ὅπως τὸν περιέγραψε ἀργότερα — τὸ 1963 — στὸ «Ἀμέρικα - Ἀμέρικα».

Ἀπ' τοὺς Ἑλληνες γονεῖς του εἶχε κληρονομήσει τὰ δόγματα τῆς ἀκαμπτῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς πού προδιαγράφει καὶ προκαθορίζει τὴν ἀτομικὴ συμπεριφορὰ σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ «ἀγάπα τὸν πλησίον σου...». Στὴν Ἀμερική, ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἔχουν συνηθίσει νὰ περνοῦν καλὰ σ' αὐτὸν τὸν κόσμο χωρὶς νὰ παραιτοῦνται ἀπὸ τὴν δυνατότητα νὰ περάσουν καλὰ καὶ στὸν ἄλλο, οἱ ὀρθόδοξες — στὴν κυριολεξία — ἠθικὲς ἀπόψεις του διαθλάστηκαν στὸ σύνθετο πρῖσμα τῶν σκοπιμοτήτων.

Ἐκπληχτος ὁ Καζάν ἀνακαλύπτει πῶς ἡ ἠθικὴ εἶναι ἔννοια πολυεπίπεδη καὶ πῶς τὸ ἀμερικανικὸ ἐπίπεδό της προσδιορίζεται ἀπ' τὸ παραχριστιανικὸ δόγμα «ἀγάπα τὸν πλησίον σου, ἀλλὰ ὅταν γίνεται ἐμπόδιο στὴν ἀτομικὴ σου προκοπὴ μὴ διστάσεις νὰ τὸν ξεπαστρέψεις μὲ τὸν πιὸ γρήγορο καὶ ἀποτελεσματικὸ τρόπο ὥστε νὰ ἀπαλύνεις, χριστιανικῶς τῶ τρόπῳ τὴν δόυνή του».

Ἡ συνταραχτικὴ ἀποκάλυψη τοῦ προκαλεῖ κρίση συνείδησης ἀπ' τὴν ὁποία ἀκόμα δὲν συνῆλθε καὶ πού, ὡστόσο, ἀποτέλεσε τὴν ἀστείρευτὴ πηγὴ ἀπ' ὅπου πάντα ἀντλεῖ τὴν ἐμπνευσή του.

Στὶς Η.Π.Α. διαπίστωσε πῶς ἡ χριστιανικὴ ἠθικὴ δὲν ἦταν τὸ γερὸ ἔρεισμα πού ὀνειρευόταν καὶ μὲ τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηλῶσει τὸ παραπαῖον κοινωνικοφιλοσοφικὸ του σύστημα. Τὴν πετάει λοιπὸν στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων τῆς ἱστορίας τοῦ πολιτισμοῦ μαζὺ μὲ τὴν πίστη του σ'

ἐναν Θεὸ Πατέρα πού στὴν Ἀμερική τοῦ Καζάν κάθε ἄλλο παρὰ Παντοκράτωρ εἶναι.

Στὴ θέση τῆς χαμένης πίστης πού ἀποτελοῦσε ἓνα εἶδος κοινοῦ παρανομαστῆ γιὰ τὸν ἐλεγχο τῆς κοινῆς ἠθικῆς συμπεριφορᾶς, βάζει ἓναν δικῆς του κατασκευῆς κριτικὸ ἀγνωστικισμό στὸ κέντρο τοῦ ὁποῖου τοποθετεῖ τὸν «κατὰ μόνος ἐπαναστάτη» πού μέσα ἀπ' τὴν ἄρνηση τοῦ κομφόρμ καταλήγει στὴν ἄρνηση κάθε δέσμευσης, κοινωνικῆς προσδιορισμένης.

Οἱ ἥρωες τοῦ Καζάν πάσχουν μόνιμα ἀπὸ μιὰ τυπικὰ ἀμερικάνικη ὑπερδιέγερση πού λίγο ἀπέχει ἀπ' τὴ νεύρωση. Ἐχοντας ἄρνησιν τὴν ἐτοιμοπαράδοτη χριστιανικὴ πίστη δὲν καταφέρνουν νὰ τὴν ἀντικαταστήσουν μ' ἓναν κώδικα συμπεριφορᾶς πού νὰ βρίσκεται περισσότερο κοντὰ στὰ βιολογικὰ καθορισμένα ἀνθρώπινα μέτρα. Ὁ ἐνάρκτος ματεριαλισμὸς τους δὲν διαφθείρει, βέβαια, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ἀποβλακώνει.

Τὸ πρόβλημα λοιπὸν πού θέτει ὁ Καζάν στὸν ἑαυτὸ του ἔχει σχέση μὲ τὴν ἐξεύρεση ἐνὸς τρόπου πού θὰ ἐπιτρέψει, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ στὸ ἄτομο νὰ διαφυλάξει τὴν προσωπικότητά του καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη, στὴν ὁμάδα, νὰ υἱοθετήσῃ ἓνα ἀνθρωπινότερο σύστημα συμπεριφορᾶς μὲ τὴν κατ' ἀρχὴν ἄρνησιν τοῦ πούριτανισμοῦ πού γιὰ τὸν πανθεϊστὴ ἑλληνοαμερικανὸ — ὁ ὁποῖος πῆρε μαζὶ του στὴν καινούργια του πατρίδα καὶ τὰ ἀταβιστικὰ κατάλοιπα ἐνὸς γνήσιου ἑλληνικοῦ παγανισμοῦ — ἀποτελεῖ τὴ λυδία λίθο γιὰ τὸν ξεφορκισμό τοῦ κακοῦ, τὸ ὁποῖο ἀπειλεῖ μόνιμα τὸν ἀμερικανικὸ τρόπο ζωῆς πού τόσο ἀγαπᾷ — καὶ φοβᾶται ταυτόχρονα.

Ὁ Καζάν, βαθύς γνώστης τῆς ἱστορίας τοῦ ἀμερικάνικου ἀποικισμοῦ, φαίνεται οὐσιαστικὰ ἐνθουσιασμένος ἀπ' τὶς σχετικὲς μελέτες καὶ τὰ μυθιστορήματά τοῦ Πορτογαλοαμερικανοῦ Ντὸς Πάσος πού καὶ αὐτός, παρὰ τὴ λυσσασμένη του πολεμικὴ κατὰ τοῦ ἀμερικανισμοῦ, δὲν ἔπαυε ποτὲ νὰ πιστεύει στὶς ἀπειρες δυνατότητες γιὰ αὐτοβελτί-

ωση πού κρύβει μέσα της μιὰ κοινωνία τόσο δημοκρατικὴ στὴ δομὴ της πού εἶναι σὲ θέση νὰ ἀνεχθεῖ — κι ἀκόμα νὰ βοηθήσῃ — τὶς ἄσφατες ὁργανωμένες παρακοινωνικὲς ὁμάδες ὅπως οἱ γκακατερικὲς συμμορίες, τὰ ἐλεγχόμενα ἀπ' τὰ ἀφεντικά Συνδικάτα ἢ οἱ παρακρατικὲς ὁργανώσεις.

Ἄν τεθεῖ ἔτσι τὸ πρόβλημα, τὸ ἐρώτημα μπαίνει ἀπὸ μόνου: Πῶς συμβαίνει ὁ Καζάν — καὶ τὸ ἕτερόν του ἥμισυ, ὁ Ντὸς Πάσος — νὰ πιστεύει σχεδὸν μ' ἓναν τρόπο μυστικιστικὸ στὴν ἀξία τῆς οὐσίας τοῦ ἀμερικανισμοῦ καὶ νὰ ἀρνεῖται μὲ πείσμα τὰ ἐπιφανιμόμενά του; Τὴν ἀπάντησιν πρέπει νὰ τὴν δανειστοῦμε ἀπ' τὴν ἱστορίαν τοῦ ἀποικισμοῦ τοῦ Νέου Κόσμου.

Ἡ πρώτη ἀγγλικὴ ἀποικία ἐγκαταστάθηκε στὴ Βιρτζίνια τὸ 1607. Ἀποτελοῦνταν ἀπὸ τυχοδιωκτές, χρυσοθήρες, ἐγκληματίες καὶ κάθε εἶδους ἀποβράσματα πού δὲ μπορούσε νὰ τ' ἀνεχθεῖ ἡ ἀξιοπρεπὴς καὶ νομοταγὴς Ἀγγλία τοῦ Καρόλου τοῦ Α'. Τὸ 1620 τὸ δεύτερο κύμα τῶν Ἀγγλῶν μεταναστών ἐγκαθίσταται στὸ βόρειο τμήμα τῆς Νέας Ἀγγλίας. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀξιοπρεπεῖς μεσοστῶς πού διώχθηκαν ἀπ' τὴν πατρίδα τους γιὰτὶ ἀνῆκαν στὴν αἵρεση τῶν Πουριτανῶν.

Οἱ δύο ἀποικίες ἀναπτύχθηκαν παράλληλα καὶ ἡ κάθε μιὰ δάνεισε στὸ κατοπινὸ κοινωνικὸ ἀμύγαλα τὰ προτερήματα καὶ τὰ ἐλαττώματά της.

Τὸ βάρος τῆς ὁργάνωσης τοῦ νέου κράτους ἐπέσχε στὸν Πουριτανό, ἀλλὰ ὁ παραπέρα ἀποικισμὸς — τοῦ Γουέστ — ἦταν ἔργο μιᾶς καινούργιας αὐτόχθονης γενιᾶς τυχοδιωκτῶν.

Γιὰ τοὺς Ἀμερικανούς ἱστορικοὺς ὁ κληρονομημένος καὶ πάντα ζωντανὸς πούριτανισμὸς ἀποτελεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα ἀνασταλτικὴ κοινωνικὴ δύναμη, δηλαδὴ ἐκφράζει τὴ συντήρησιν. Ἀντίθετα, ὁ ἐκμοντερνισμένος καὶ ἀποκαθαρμένος ἐν μέρει ἀπ' τὴν ἀντικοινωνικότητά του παληὸς τυχοδιωκτισμὸς ἀποτελεῖ πάντα τὴν κοινωνικὴ πρωτοπορεία ἡ ὁποία ὡστόσο παίρνει τὴ δύναμή της ἀπ' τὸ ἀλόγιστο θάρρος τοῦ ἑνός.

Τὸ πρόβλημα στὴν οὐσία του ἐγκκεῖται στὴν ἐξισορρόπηση τῶν δύο ἀνταγωνιστικῶν δυνάμεων σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς αὐτόματης ἀποκατάστασης τῶν προσωρινῶν διαταραγμένων σχέσεων.

Σήμερα ἡ κατάσταση ἐλέγχεται ἀπ' τοὺς νεοπουριτανούς. Ὅμως ἡ ὑπάρξη, ἔστω κι ἡ λανθάνουσα ἐνὸς τυχοδιωκτισμοῦ — πού ὅπως εἶπαμε ἐρμηνεύεται σὰν φορέας τῶν δυνάμεων προοδευτικῶν τάσεων — κάνει τοὺς ἐξελικτικιστὲς νὰ πιστεύουν ὅτι οἱ ΗΠΑ διαθέτουν τεράστια ἀποθέματα «προοδευτικότητας» πού κάποτε θὰ παίξουν ἓναν ρόλο περισσότερο ἐνεργὸ στὸν κοινωνικοπολιτικὸ μετασχηματισμὸ τῆς χώρας.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἀμερικάνικης ἱστορίας ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἡ ἰδέα τοῦ κοινωνικοῦ ἀνταγωνισμοῦ καὶ οἱ ἔννοιες «πρόοδος» καὶ «συντήρησις» ἀποχτοῦν χροῖα φανερά ἰδεαλιστικὴ.

Ὅπως καὶ νᾶναι σ' αὐτὴ τὴ μελέτῃ δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ὀρθότητα τῆς μεθόδου ἀλλὰ ὁ τρόπος πού αὐτὴ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Καζάν γιὰ τὴν διερεύνησιν τοῦ «ἀμερικανισμοῦ» καὶ τῆς «ἀμερικανοποίησης».

Γιὰ τὸν Καζάν λοιπὸν γίνονται Ἀμερικανὸς σημαίνει κάνω ὅ,τιδήποτε, γιὰ νὰ πετύχω τὸ σκοπὸ μου. Τὰ μέσα δὲν βαθαίνουν στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὸ ὁποῖο ἔστι ἀποχτὴ μιᾶς αὐτονομίας καὶ ἐ-

κόβεται ἀπ' τὴν «ἱστορίαν» τοῦ ἡ ὁποία καθαγιαζεται ἐκ τῶν ὑστέρων, ὅταν δηλαδὴ «χτυπηθεῖ ὁ στόχος».

Ὁ πούριτανισμὸς ἐμποδίζει τὴν ἀνάπτυξιν τῶν κυριαρχικῶν — καὶ δημιουργικῶν — ἐνστίκτων μὲ τὸ ἀκαμπτο ἐθιμοτυπικὸ του τοῦ ὁποῖου ἐνταύτοις ἡ ἀποτελεσματικότητῃ στὴν ὁργάνωσιν τοῦ κράτους εἶχε ἀποδειχθεῖ ἀπ' τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια τοῦ ἀποικισμοῦ.

Ὁ νεοπουριτανισμὸς ὄντας πάντα θρέμα μιᾶς μεσοαστικῆς τάξης ἐπιβάλλει μέσες καὶ συμβιβαστικὲς λύσεις. Ἔτσι στὴν Ἀμερική, κατὰ τὸν Τοκβίλ, «εἶναι δύσκολο νὰ παρεκκλίνει κανεὶς ἀπ' τοὺς κοινούς κανόνες εἴτε μὲ τὰ ἐλαττώματά τους εἴτε μὲ τὶς ἀρετὲς τους».

Συνεπῶς ἡ κατὰ μόνος ἐξέγερσις εἶναι καταδικαστέα ἀπ' τὸ κατεστημένον ἐξ ἴσου μὲ τὴν ἐπανάστασιν καὶ ἡ πίστις στὴν κοινὴ γνώμῃ ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ἀμερικάνικης θρησκείας τόσο δογματικῆς πού ὁ μηχανισμὸς τῆς τιμωρίας τοῦ «ἀμαρτωλοῦ» τίθεται αὐτόματα σὲ λειτουργίαν.

Ἔτσι ὁ νέος ἢ ὁ ἀναφομοιωτὸς μετανάστης πού δὲν βιάζεται νὰ ἀσπασθεῖ τὴν ἀμερικάνικη θρησκεία κι ἀκόμα ὁ αὐτόχθων ἐπαναστατημένος, ζεῖ σ' ἓνα κλίμα συνεχοῦς ἀνασφάλειας καὶ σιγὰ σιγὰ ἡ ἐπιθυμία νὰ σπάσει τοὺς νόμους ἢ τὰ πανίσχυρα ἐθίμα πάνω στὰ ὁποῖα στηρίζεται ἡ ἀμερικάνικη νομοθεσία, τοῦ γίνεται ἔμμονη ἰδέα. Ὁ Ἀμερικανὸς πού δὲν ὑποτάχθηκε στὸν ἀμερικανισμό, σὲ μιὰ στιγμὴ νιώθει ὑποχρεωμένος νὰ καταστρέψῃ τὴ ζωὴ του γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ συνεχίσει νὰ ζεῖ. Τότε ὀδηγεῖται στὴν «κατὰ μόνος ἐξέγερσιν» — πού ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ ἀν ὅχι τὸ μόνον πρόβλημα τῆς θεματογραφίας τοῦ Καζάν.

Μὲ συναισθηματικὲς ἐκρήξεις αὐτῆς τῆς τάξης δὲν λύνεται βέβαια κανένα πρόβλημα ἀλλὰ ὁ Καζάν φαίνεται νὰ πιστεύει πῶς ἡ κοινωνικὴ ἐπανάστασις μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μόνον προσθετικὰ — μὲ τὴν συσσώρευσιν τοῦ ἀποτελέσματος τῆς δράσης τῶν ἐπαναστατημένων ἀνθρώπων. Ἀκόμα καὶ τὸν ἡγέτη μιᾶς λαϊκῆς ἐπανάστασης τὸν ἀντιμετωπίζει μὲ τὸν ἴδιον τρόπο («Βίβα Ζαπάτα», 1952). Ὁ κατὰ Στάϊνμπεκ — πού ἔγραψε τὸ σε-

«Πυρετὸς στὸ αἷμα»

Γουώρρεν Μπήττυ—Νάταλι Γούντ





«Λάσπη στ' αστέρια» Μοντ. Κλίφτ

νάριο — και κατά Καζάν Ζαπάτα, ενδιαφέρεται περισσότερο για την προσωπική δικαίωση παρά για την επιτυχία της επανάστασης.

Ο λιμενεργάτης στο «Λιμάνι της αγωνίας» (1954) αγωνίζεται μόνος του κατά της γκαγκστερποίησης του Συνδικάτου χωρίς ποτέ να υπολογίζει στην αποτελεσματικότητα μιας συναδελφικής αλληλεγγύης.

Η «Κουκλίτσα» (1956) σπρωγμένη από ένα ένστικτο «ζωϊκής όρμης» αντιδρά παρορμητικά στο ιδιοκτητικό πάθος του αποβλακωμένου συζύγου.

Στο «Ανατολικά της Έδεμ» (1955) ο Τζαίημς Ντίν, το κατ' έσοχον σύμβολο του επαναστατημένου ανθρώπου προκαλεί συνεχώς και διαβρώνει απ' τα μέσα το προπύργιο της συντήρησης, την πατριαρχική οικογένεια χωρίς να παίρνει υπ' όψιν του ότι γύρω του υπάρχουν μυριάδες παρόμοιες οικογένειες που καθιστούν τον άγωνα του μάταιο.

Στο «Μιά μορφή μέσα στο πλήθος» (1957) ένας άσημος καλλιτέχνης καταφέρνει με τη βοήθεια της διαφήμισης να άναστατώσει τον κόσμο μέχρι που γκρεμίζεται απ' το βάθος του απ' την ίδια διαδικασία μυθοποίησης. Τόσο η άνοδος όσο και η πτώση δεν προσδιορίζονται κοινωνικά. Είναι έργο του Ένός.

Στο «Αγριο ποτάμι» (έλ. τίτλος «Λάσπη στ' αστέρια», 1960) οι δυνάμεις της προόδου συμβολοποιημένες από έναν κυβερνητικό υπάλληλο (Μοντγκόμερυ Κλίφτ) συγκρούονται με την συντήρηση που εκπροσωπείται απ' την πεισματάρχη γρηά (Τζό Βαν Φλάντ) αλλά στο τέλος η άμοιβαία κατανόηση τους οδηγεί σ' ένα είδος συμβιβασμού που πρέπει να σημειωθεί, δεν απορρίπτεται σαν μέθοδος απ' τον δημιουργό του «Συμβιβασμού».

Στο «Μεγαλείο στη χλόη» (έλ. τίτλος «Πυρετός στο αίμα», 1961) ο Καζάν θέτει εν άμφιβόλω τόσο το σύστημα οργάνωσης της αμερικάνικης οικονομίας που δεν είναι σε θέση να σώσει την ελεύθερη επιχείρηση μετά από μια οικονομική κρίση όσο και την πουριτανική ήθικη που απαγο-

ρεύοντας το ένστικτο κατεδαφίζει αυτόματα τους θεσμούς που θέλει να διαφυλάξει, από υπερβάλλοντα ζήλο.

Ωστόσο, αν στις ταινίες του Καζάν ο μηχανισμός καταδεικνύεται τέλει, τα «κινούντα αίτια» παραμένουν άγνωστα γι' αυτόν που επίμονα αρνείται στον εαυτό του το δικαίωμα κριτικής και την εξαγωγή συμπερασμάτων απ' τις έπιμοχες και τεκμηριωμένες έρευνές του στο βασανιστικό πρόβλημα της αμερικανοποίησης.

Στο «Αμέρικα - Αμέρικα» (1963) ο Καζάν έγκυ καταλείπει τη μέθοδο του «άνταρτοπολέμου» και της περιφερειακής διερεύνησης του θέματός του κι αποφασίζει επιτέλους μια κατά μέτωπον επίθεση. Το έρώτημα που θέτει εδώ είναι καίριο και μας βοηθάει τόσο στην κατανόηση του «Συμβιβασμού» όσο και των πρίν απ' το 1963 ταινιών του: Οι θυσίες για την κατάκτηση της Γης της Έπαγγελίας αξίζουν πράγματι τον κόπο; Η χώρα που τροφοδοτεί ακατάπυστα τη φαντασία των ένδεων του κόσμου όλόκληρου με όραματα εύτυχίας είναι σε θέση να το υλοποιήσει; Κι αν δεν είναι πώς αντισταθμίζεται η άπογοήτευση για τον χαμένο παράδεισο;

Στο «Αμέρικα - Αμέρικα» ο έξαθλιωμένος νεαρός Έλληνας μετανάστης είχε ανάγκη από μια πίστη στον εαυτό του και στην ικανότητά του για επιβίωση.

Στον «Συμβιβασμό» ο μεσήλικας Έλληνας διατηρεί κάποια ρομαντική άνάμνηση απ' τα ήρωικά χρόνια μιας κατάκτησης που την πραγματοποιήσαν οι γονείς του, αλλά το βάρος της διαφύλαξης του όραματος της ευημερίας πέφτει στον ίδιο. Αυτό το όραμα της ευημερίας που τότε υπαγόρευονταν απ' το ένστικτο της επιβίωσης, τώρα συντηρείται απ' την ανάγκη για ύπαρξιακή δικαίωση κι απ' την ανασφάλεια. Η κατανάλωση γίνεται αυτοσκοπός, οι μακροπρόθεσμοι στόχοι έχουν εκλείψει, η επιβίωση έχει εξασφαλιστεί αλλά η ζωή γίνεται όλοένα και περισσότερο άβυσσος. Έτσι ο Έντυ έγγίζει τα όρια της παραφροσύνης. Δεν είναι σε θέση να προσδιορίσει τα αίτια της άσφυξίας αλλά το θανατηφόρο της άρωμα υπάρχει διάχυτο σε μια ατμόσφαιρα μολυσμένη. Και την κρίσιμη στιγμή θυμάται την προγονική ιστορία: Οι γονείς του για να μπορέσουν να ξαναζήσουν στην πατρίδα τους κατέφυγαν στην Αμερική. Τους προηγούμενη ζωή τους που έμπαινε εμπόδιο στην αμερικανοποίηση. Δεν έχει παρά να μιμηθεί τη δική τους μέθοδο. Όμως η καταστροφή της προηγούμενης ζωής του γίνεται εν όνόματι ποιού ιδανικού; Της άποαμερικανοποίησης; Της αποδέσμευσης της προσωπικότητας απ' το κατάλοιπο του παλιού πουριτανισμού; Της άσκοπης κατά μόνας εξέγερσης κατά του έθιμοτυπικού δικαίου; Ο «Συμβιβασμός» θέτει πολλά έρωτήματα και δεν δίνει καμιά άπάντηση.

Περιμένοντας απ' τον ίδιο τον Καζάν μια άπάντηση — ίσως από τον τύπον έρωτήματος πάλι — στο τρίτο μέρος της υπό κατασκευήν τριλογίας, δεν έχουμε παρά να περιοριστούμε στα συγκεκριμένα προβλήματα που θέτει ο «Συμβιβασμός».

Η ταινία δεν έχει καμιά σχέση ούτε με την ρεαλιστική διερεύνηση μιας κατάστασης ούτε με

την ψυχογραφία. Είναι μια πλατειά, άσθματική, συγκοπτόμενη αλληγορία με θέμα τον προσδιορισμό του «στιγματος» της σημερινής Αμερικής. Σαν πρόσημα χρησιμοποιεί ο Καζάν την κρίση ενός μεσήλικα που προσπαθεί ένστικτωδώς να αναθεωρήσει μερικές πρωταρχικές και τυπικά αμερικάνικες αξίες: Τον φετιχισμό του χρήματος, την αμερικανοποιημένη ψευδοχριστιανική ήθικη που προσπαθεί να απαλύνει τις αιχμές και να αποκαταστήσει μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στο κατακερματισμένο άτομο και το υπερπρόσωπο κοινωνικό σύνολο του οποίου η συμπεριφορά πρέπει να καθορίζεται απ' τον στατιστικά καθορισμένο «ήθικό νόμο του μέσου όρου», τη χρεωκοπία της ψυχάνάλυσης που προσπαθεί όχι να γιατρέψει αλλά να προσαρμόσει τον άρρωστο σε μια ήδη άρρωστη κατάσταση και να τον κάνει έτσι διπλά άρρωστο, την έγγενη σε κάθε νομότυπη κατοχύρωση άνεπιμότητα που νομιμοποιεί την άπάτη, την καηλεία των αξιών που από καιρό μπήκαν στην ύπηρεσία όμολογημένων και άνομολόγητων συμφερόντων...

Ο Έντυ - Ευάγγελος Άντερσον (Κέρκ Ντάγκλας) δεν είναι σε θέση να ξέρει τα ακριβή αίτια της αλλοτρίωσής του — άλλωστε ούτε ο Καζάν τα ξέρει — όμως νιώθει ένστικτωδώς την ανάγκη να προκαλέσει τους φύλακες των θεσμών γελοιοποιώντας τους. Ξέρει πως κάτι σάπιο υπάρχει στην Δημοκρατία των ΗΠΑ — με την ίδια έννοια που οι φοιτητές των αμερικάνικων πανεπιστημίων ξέρουν ότι κάτι το πολύ ύποπτο υπάρχει στην «υπόθεση Βιετνάμ» όπου εν όνόματι της Δημοκρατίας κατευξελίζεται η δημοκρατικότητα. Η ταραχή του Έντυ είναι της ίδιας ποιότητας με την άναταραχή των φοιτητών που ξέρουν ότι κάτι πρέπει να αλλάξει τάχιστα αλλά δεν ξέρουν πώς πρέπει ν' αλλάξει.

Ο Έντυ, που στην πορεία της αμερικανοποίησης του υποχρεώθηκε να στείλει πίσω στην μεσογειακή του πατρίδα τα κατάλοιπα μιας άβολης χριστιανικής ήθικης υιοθέτησε το αμερικάνικο υποκατάστατό της, το οποίο άρχίζει να γίνεται άβολο τη στιγμή που η ανάγκη για κατανάλωση έχει κορεσθεί τόσο, ώστε είναι υποχρεωμένος να όγοράσει ιδιωτικό άεροπλάνο για να επεκτείνει προσωρινά τον ζωτικό του χώρο. Το άεροπλάνο είναι η τελευταία του καταφυγή στην ψευδαίσθηση ισχύος — άπολύτως άναγκαίας στο «ζήν αμερικανικά».

Ο μέσος Αμερικανός αρνείται πεισματικά εκείνο που δεν είναι σε θέση να καταλάβει. Ο Έντυ — κι ο Καζάν — αρνείται να κατανοήσει τα πρωταρχικά αίτια της κακοδαιμονίας του δηλαδή την εξάρτησή του από έναν μηχανισμό που θέλει να λέγεται δημοκρατικός τη στιγμή που είναι κοινό μυστικό πως τα νήματά του τα κινούν έλαστοι.

Λίγο θα μας ενδιέφερε εδώ το ότι ο Καζάν άγνοεί τα αίτια, αν αυτή η άγνοια δεν είχε έπιπτώσεις στην αισθητική μετάπλαση του προβλήματός του. Την έλλειψη αιτιολόγησης την αντικαθιστά με το πολύ εύκολο εύρημα της «άλωπτης γυναίκας» η οποία γνωρίζει έξ άποκαλύψεως την αλήθεια και την μεταβιβάζει και στον δύσμοιρο Έν-

τυ. Ο Καζάν, χαμένος στον κυκλώνα περιπελεγμένων καταστάσεων και άδυνατώντας να έρμηνεύσει το προταξ της διαφοροποίησης του ήρωά του με συγκεκριμένες άναφορές στα καταπιεστικά κοινωνικά - οικονομικά αίτια, έπικαλείται τη βοήθεια μιας γυναίκας — καταλύτη που ποτέ δεν μαθαίνουμε πως και γιατί κατάφερε να διαφυλάξει την άγνότητά της όντας κι αυτή βουτηγμένη μέχρι το λαιμό στη βρωμιά της κατευθυνόμενης όπάτης — της διαφημιστικής όργάνωσης όπου δουλεύει μαζί με τον Έντυ.

Έτσι η Νταναγουαίη γίνεται σύμβολο μιας άπριοριστικής «τάσης προς το καλό» που για τον Καζάν — και για τους ιδεαλιστές ήθικολόγους από καταβολής ήθικης — είναι ιδιότητα έγγενης στην ανθρωπίνη φύση, αυτή άκριβως που δεν μας έπιτρέπει να χάσουμε τελείως την έλπίδα για μια αύτοβελτίωση.

Όταν ο Καζάν δεν νοιώθει την άνάγκη της έπικουρίας των αιώσεων και περιορίζεται στο να καταδεικνύει, αποδείχνεται μέγας μαίτρ της φαινομενολογικής έπίμυσης. Οι χαρακτήρες, οι σχέσεις τους και ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται δημιουργούν ένα τέλει άρμονικό πλέγμα που σπάει μόνο όταν μπεί στη δρόση η Νταναγουαίη, άκριβως γιατί δεν έχει σχέση με το πρόβλημα της αμερικανοποίησης που άφορα όλους τους άλλους. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Καζάν οδηγείται σε άδιέξοδο από έναν έμβόλιμο χαρακτήρα που μπάνει με μοναδικό σκοπό την αιτιολόγηση της δραματικής κατασκευής που αν μπορούσε να την ξεπεράσει θα έπαιρνε μια απ' τις πρώτες θέσεις στο μοντέρνο σινεμά. Ωστόσο η έκπληκτη του ικανότητα στην έπιλογή καίριων λεπτομερειών και η σοφή τους διευθέτηση τον φέρνει πολύ κοντά στον φαινομενολογικό κινηματογράφο.

Η ίδια προσέγγιση του μοντέρνου σινεμά έπιχειρείται απ' τον σκηνοθέτη και μ' έναν περισσότερο εύθι τρόπο: Άποφεύγει, μέχρι εκεί που έπιτρέπεται από την δεσμευτική δραματοποίηση, τα τελειωμένα συμπεράσματα και μεταθέτει το καθήκον αυτό στο θεατή του.

Ξέροντας πως η δραματοποίηση έμποδίζει την όπλή και ούδέτερη κατάδειξη, έπιχειρεί στο «Συμβιβασμό» μια έξαιρετικά έντυπωσιακή αλλά έντελως τεχνική άποδραματοποίηση: Χρησιμοποιεί την άχρονική όφήγηση με έναν τρόπο ήθελμένης άταξίας που δεν ύπαγορεύεται από καμιά όργανική άνάγκη πέρα απ' την έπιθυμία του να πείσο γίνεται περισσότερο σε λιγότερο χρόνο. Όμως αυτή άκριβως η έπιθυμία δίνει στην ταινία έναν ρυθμό άγχωτικό και την πλουτίζει με μια διάσταση που ξεπερνάει και έξουδετερώνει τα άνεκδοτολογικά κατάλοιπα που θα ήταν δυνατόν να έπισημάνει κανείς στο σενάριο. Είναι όλοφάνερο πως ο Καζάν δεν έχει καμιά διάθεση να κολακέψει τον θεατή του. Λέει αυτό που έχει να πεί άπόλυτα έντιμα, χωρίς παραχωρήσεις στην σκοπιμότητα. Μπορεί ο λόγος του να είναι λειψός — από την άποψη της αιτιολόγησης του προβλήματός του — αλλά έξαντλει μέχρι τον άπόλυτο άποστραγγισμό τις δυνατότητές του. Κι αυτό είναι ήδη άρκετό για τη δικαίωση του έγχειρήματος.

ΕΝΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

ὁ Έλια Καζάν συζητάει με τὸν Μισέλ Νιελαι

Έρ.: "Αν αρχίζαμε από τους ήθοποιούς; Μοῦ φαίνεται πὼς σιγά - σιγά τοὺς οδηγήσατε ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν σὲ μιὰ κάποια ἐσωτερικὴν..."

Καζάν: Νομίζω πὼς αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. Στὰ φιλμ πού ἐφτιαχνα ἐδῶ καὶ 20 χρόνια, διάλεγα μεγαλύτερους ήθοποιούς. Ἦταν φορεῖς τοῦ φιλμ, καὶ τὸ φιλμ ἦταν φορέας τῆς ἐκφράσεώς τους: Ἐπρόκειτο πάντα γιὰ ἓνα εἶδος ἐκφράσεως, ἓνα εἶδος ἐξωτερικεύσεως αὐτοῦ πού εἶχαν μέσα τους κι αὐτὴ ἡ ἐλευθερία πού τοὺς ἔδινε μὲ οδηγούσε μερικὲς φορές στὴν ὁπερα. Ἀλλὰ σιγά - σιγά ἄρχισα νὰ μὴν ἐνδιαφέρομαι γι' αὐτὸ τὸ εἶδος ἐκφράσεως καὶ σχεδὸν νὰ στρέφομαι ἐναντίον του. Ἀρχισα ἔτσι νὰ συγκρατῶ τοὺς ήθοποιούς μου, τόσο ὅσο περισσότερο ἐβλεπα πιὸ καθαρὰ, πιὸ ἤρεμα τὰ πράγματα.

Ταυτόχρονα, ἄρχισα νὰ ἐνδιαφέρομαι γι' αὐτὸ πού τοὺς συνέβαινε, σὰν ἀνθρώπινα ὄντα, σὰν πρόσωπα, γιὰ τὸν τρόπο πού ἀντανακλούσαν κάθε τι, ἀκόμα κι ἀσυνείδητα, γιὰ τὸν τρόπο πού ἀφηναν νὰ βγαίνει ἀπὸ μέσα τους αὐτὴ ἡ ἀντανάκλαση. Τώρα, δέκα ἢ δεκαπέντε χρόνια μετὰ, βλέπω τὴν ἀπόσταση πού μὲ χωρίζει ἀπὸ τὸν πρῶτο τρόπο, πού οἱ ήθοποιοί μου κατεχόντουσαν ἀπὸ τὸ πιὸ βίαιο ζωικὸ αἶσθημα καὶ πού τὸ ἀνταπόδιναν συνειδητὰ. Δὲν αἰσθάνομαι ὅμως νὰ τοὺς ἀνθρώπους μέσα ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ παιγνιδιού. Ἡ ζωὴ δὲν εἶναι ἔτσι. Τὰ ὅποια, συνήθως, δὲν ξέρουν ἢ δὲν συνευθύνονται τὸ γιατί καὶ τὸ πὼς τῶν ἀντιδράσεών τους, ἀπὸ ποῦ προέρχονται καὶ ποῦ τοὺς οδηγοῦν. Πολὺ λίγοι εἶναι αὐτοὶ πού ξέρουν ἀκριβῶς τί θέλουν καὶ εἶναι ἀκόμα λιγότεροι αὐτοὶ πού μποροῦν νὰ φτάσουν κατευθείαν ἐκεῖ πού θέλουν. Γι' αὐτὸ τώρα διευθύνω τοὺς ήθοποιούς μου μὲ πιὸ ἀνάλαφρο τρόπο, ἀφήνω περισσότερο στὸ φλοῦ, στὸ ἀκαθόριστο καὶ φτάνω ἔτσι καλύτερα στὴν ἀντίθεση. Νομίζω πὼς αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος νὰ πλησιάσει κανεὶς τὸ ἀληθινό.

Έρ.: "Ὅσο περνάει ὁ καιρὸς τόσο περισσότερο ἀναφέρονται τὰ φιλμ σας στὴν συνθετότητα καὶ στὶς ἀντιθέσεις τῆς ζωῆς."

Καζάν: Στὴν ἀρχὴ τὰ φιλμ μου γραφόντουσαν ἀπὸ σεναριογράφους. Μερικὲς φορές ἀπὸ ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου. Δούλευα κι ἐγὼ βέβαια στὸ σενάριο. σινά - σινά ὅπως ἔπρεπε νὰ συνευθύνω περισσότερο καὶ τελικὰ βρέθηκα νὰ γράφω ὁ ἴδιος τίς ἱστορίες μου. Στὸ «Λεωφορεῖο ὁ Πόθος» ὁ

πάρχουν ὁλόκληρες σκηνὲς πού τώρα θὰ γύριζα διαφορετικά. Σκέφτομαι πὼς ἡ δραματουργία ἔχει μεγάλη σημασία στὸ θέατρο ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸ ξανασκεφτοῦμε τὸ πρᾶγμα ὅταν εἴμαστε στὸν κινηματογράφο. Γι' αὐτὸ ἐπίσης, γερνώντας, αἰσθάνθηκα περισσότερο τὴν διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο καὶ σιγά - σιγά ἄρχισα νὰ μὴν ἐνδιαφέρομαι γιὰ τὸ θέατρο.

Έρ.: Πάντως τὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι στὸ θέατρο χρωστᾶτε πάρα πολλά. Κι ἴσως μερικὰ μένουν ἀκόμα στὰ φιλμ σας.

Καζάν: Συμφωνῶ ἀπόλυτα. Ναι, πῆρα κάτι ἀπ' τὸ θέατρο κι αὐτὸ τὸ κάτι ὑπάρχει πάντα.

Έρ.: Στὴν πραγματικότητα, τὸ ἴδιο τὸ θέμα τῶν ταινιῶν σας γινόταν συνθετότερο. Τὰ πρόσωπά σας εἶναι φορεῖς, οἱ μὲν μιὰς ἀποψῆς τοῦ κόσμου, λιγότερο ἢ περισσότερο ἀπλοϊκῆς. οἱ δὲ μιὰς ἀποψῆς λιγότερο ἢ περισσότερο σύνθετης. Αὐτὸ σχεδὸν εἶναι καὶ τὸ θέμα τοῦ «Πυρετός στὸ Αἶμα» καὶ τοῦ «Λάσπη στ' Ἀστέρια».

Καζάν: Γύρω στὰ 30, ὅταν ἦμουν φοιτητὴς κυριάρχησε στὸς κύκλους μας ἓνα εἶδος πουριτανισμοῦ, πού ἐκδηλωνόταν μὲ τὴν πίστη μας ὅτι ἡ ροὴ τῶν πραγμάτων στὸν κόσμο πού ζούσαμε, τόσο στὴν ἠθικὴ ὅσον καὶ στὴν πολιτικὴ, ἦταν ἡ μοναδικὴ σωστὴ. Τώρα βέβαια ἡ πίστη μας αὐτὴ ἔχει γκρεμιστεῖ, κυρίως ἀνάμεσα στοὺς νέους. Ἀμφιβάλλουν γιὰ τοὺς γονεῖς τους, γιὰ τὴν καθιερωμένη ἠθικὴ, γιὰ τὸ κράτος, γιὰ τὴ χώρα τους, ἀμφιβάλλουν γιὰ τοὺς ἰδίους τοὺς ἑαυτοὺς τους καὶ τὰ πράγματα εἶναι τόσο σύνθετα τώρα ὅσο ποτὲ ἄλλοτε.

Ἀλλὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ τριάντα, ὅταν ἐγὼ ἤμουν ἀκόμη νέος ήθοποιός, εἴμασταν σίγουροι γιὰ τίς ἀξίες. Σίγουροι πὼς ἡ Ἀμερικὴ θὰ προσέδουε μέχρι τοῦ σημείου νὰ πάρουμε ἐμεῖς οἱ καλλιτέχνες τὸν ἐλεγχό γιατί πιστεύαμε πὼς ἡ Ἀμερικὴ θὰ γινόταν ἓνα σοσιαλιστικὸ κράτος. Τότε ἦμουν κι ἐγὼ ὁ ἴδιος μέλος τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος. Ὅταν στράφηκα ὅμως ἐναντίον τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος ἄρχισα νὰ ἀναρωτιέμαι σοβαρὰ ποιὲς ἦταν οἱ ἀξίες μου, πὼς διατηρόντουσαν, πὼς θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν σεβαστές. Ἐχασα σιγά - σινά τὴ συνήθεια νὰ τοποθετῶ ἐπικέτες στοὺς ἀνθρώπους γιατί αὐτὸ τὸ πρᾶγμα δὲν εἶχε καμιά σημασία.

Ἀκόμα περισσότερο γιατί ἓνα πρᾶγμα μπορεῖ νὰ ἐξελλίσσεται καὶ νὰ μεταβάλλεται σὲ κάτι ἄλ-

λο μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση του καὶ τὸν τρόπο λειτουργίας του. Ὑπάρχουν παρεκκλίσεις ἢ ἀκόμα καὶ μεταλλάξεις, ἀλλὰ τὸ κάθε τι μεταβάλλεται καὶ συνεχίζει τὴ μεταβολὴ του.

Μετὰ τὸν πόλεμο ὅπως ξέρετε, τὰ πράγματα συνεχίστηκαν τὸ ἴδιο. Ὑπῆρχαν δυὸ μόνο δρόμοι καὶ κανένας ἄλλος. Ἦταν ἄρχισα νὰ κάνω φιλμ ἐναντίον τοῦ πουριτανισμοῦ. Τὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ» εἶναι ἓνα ἀντιπουριτανικὸ φιλμ. Αὐτός, πού ὅλος ὁ κόσμος σκέφτεται ὅτι εἶναι ἓνας καλὸς γυιὸς κι ἓνα καλὸ παιδί, καταλήγει νὰ μεταβληθεῖ σὲ τέρας, ἐνῶ ὁ ἄλλος, πού ὁ κόσμος θὰ μπορούσε νὰ τὸν πεῖ κακὸ, καταλήγει νὰ ἀποδείξει πὼς εἶχε περισσότερο ἀληθινὴ καλωσύνη ἀπὸ τὸν πρῶτο. Καὶ σκέφτομαι πὼς πῆγα ἀκόμη μακρύτερα, πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, στὴν «Κουκλίτσα». Γιατί σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ὁ μικροσκόπος πού γιὰ τὴν κοινότητα εἶναι ἓνα πρότυπο, καὶ πού ὅλοι τὸν ἀγαποῦν, ἀποδεικνύεται στὸ τέλος κάθαρμα.

Σκέφτομαι πὼς στὴν «Κουκλίτσα» ἔκανα αὐτὸ πού θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε «μαύρη κωμωδία». Ἀλλὰ τώρα ξέρω πὼς ἤδη προσανατολίζομαι πρὸς αὐτὸ πού σὰς εἶπα πρίν. Γιατί τὰ πρόσωπα μ' ὅλη τὴ γκροτέσκα τους παρουσιά δὲν παύουν νὰ εἶναι ἀληθινὰ, ἀνθρώπινα. Γατὶ στὸ φιλμ δὲν ὑπάρχει Καλὸ καὶ Κακὸ, Δικαιοσύνη καὶ Ἀδικία, ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ μαζί, πλεγμένα μὲ τοὺς ἀνθρώπους, ἔτοιμα νὰ βροῦν διαφορετικὲς διεξόδους, ὅπως καὶ στὴ ζωὴ. Μερικὲς φορές ἀρκεῖ μιὰ κίνηση γιὰ ν' ἀποκαλύψει τὸ πέρασμα ἐνός κόσμου σ' ἓναν ἄλλο. Στὸ «Ἀμερικό» γιὰ παράδειγμα, ὅταν τὸ παιδί παίρνει τὸ νόμισμα, τὸ πετάει στὸν ἄερα καὶ τὸ ξαναπιάνει, ἀμέσως λέμε: Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀμερικάνικη κίνησις... Ἀρχίζει νὰ παίρνει τὸ στυλ: Ἐνας Ἀμερικάνος γεννιέται μπροστὰ στὰ μάτια μας. Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ καινούργια τράπεζα ἀξιών.

Έρ.: Στὴ σύγκρουση στὸ «Λάσπη στ' Ἀστέρια», βλέπουμε τοὺς δύο κόσμους (τῆς γῆρας καὶ τοῦ νέου) νὰ καταλήγουν στὸ νὰ κατανοήσει ὁ καθένας τὰ προβλήματα τοῦ ἄλλου καὶ νὰ ἐμπλουτισθεῖ ἀπὸ αὐτὴ τὴ κατανόηση.

Καζάν: Ἀκριβῶς. Κι ἡ γῆρα, πού εἶναι σχεδὸν ἡ προσωποποίηση τῆς ἀντίδρασης, καὶ πού μάχεται τὴν κοινωνικὴ πρόοδο, εἶναι ἡρωικὴ κατὰ μιὰν ἔννοια. Ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ἡλίθια. Πάντως ἀνθρώπινη. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ συνθετότητα τῆς ζωῆς. Αὐτὸ μ' ἔκανε ν' ἀλλάξω τὸ παίξιμο τῶν ήθοποιῶν μου.

Έρ.: "Ἀς ξανάρθουμε στοὺς ήθοποιούς, ἀλλὰ ἀπὸ ἓναν ἄλλο δρόμο. Μερικοὶ λένε ὅτι πρέπει οἱ ήθοποιοὶ νὰ εἶναι ἐπαγγελματίες, ἄλλοι λένε ὅτι εἶναι καλλιτέρες νὰ παίρνεις ἐρασιτέχνες."

Καζάν: Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ δουλέψεις μὲ ἐπαγγελματίες ήθοποιούς. Γιατί ἡ ζωὴ πού κάνουν οἱ περισσότεροι εἶναι μιὰ ζωὴ καφενεῖου. Ἡ σχολή, τὸ καφενεῖο, τὸ στούντιο... Ἡ ζωὴ δὲ μπορεῖ ν' ἀφήσει τὰ σημάδια τῆς ἐπὶ πρόσωπὸ τους. Δὲν ζοῦν τὴν ἀπελπισμένη ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Οἱ περισσότεροι εἶναι παιδιότικοι, χαϊδεμένοι, δὲν ἔχουν πρόσωπα σηματοδεδειμένα ἀπ' τὴ ζωὴ. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ βρεῖς ἓναν ήθοποιό πού νᾶναι ἔτσι, κι ἀκόμα δυσκολότερο νὰ μπορεῖ νὰ παίξει ἔτσι. Ἀς πάρουμε τὸν Μπράντο πού εἶναι ὁ



«Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ»

καλύτερος ἀπὸ τοὺς ήθοποιούς πού ἔχουν δουλέψει μαζί μου. Τὴν ἐποχὴ πού ἔκανα τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας» ἦταν πολὺ καλύτερος ήθοποιός ἀπὸ ὅτι εἶναι τώρα. Δὲν λέω βέβαια πὼς ἔχασε τὸ τάλεντο του ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Ἀπλῶς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν ἓνα ἀγόρι δυστυχισμένο, γεμάτο ἀγχος πού ἀμφέβαλλε γιὰ τὸν ἑαυτό του, πού ἦταν μοναχικός, περήφανος. Ἦταν ἓνας ἀξιαγάπητος, περήφανος ἀνθρώπος, γιατί αἰσθάνοταν κανεὶς πὼς τίποτα δὲν τὸν προφύλασσε ἀπὸ τὴν ζωὴ, ἦταν μέσα γιὰ μέσα στὴ ζωὴ. Αὐτὸ πού εἶναι τρομερὸ γιὰ τὸν ήθοποιό εἶναι τὸ ὅτι δὲ μπορεῖ νὰ κυριαρχήσει στὴν ἐπιτυχία. Γιατί ὅπως καὶ γιὰ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες ἡ κυριαρχία στὴν ἐπιτυχία εἶναι δυσκολότερη ἀπὸ τὴν κυριαρχία στὴν ἀποτυχία.

Ὅλοι χρησιμοποιοῦν τὴν ἐπιτυχία γιὰ ν' ἀπομονωθοῦν, γιὰ νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὴν ἀσκήση τῆς ζωῆς... Ἔτσι πού ὅσο περισσότερες ἐπιτυχίες ἔχει ἓνας ήθοποιός τόσο περισσότερο μοιάζει μὲ ψεύτικο φρούτο: Δὲν καταβροχθίζεται πιὰ ἀπ' τὴ ζωὴ. Γι' αὐτὸ καὶ πρέπει πάντα νὰ ψάχνω νὰ βρῶ καινούργιους ήθοποιούς γιὰ τὰ φιλμ μου ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πού ἀκόμα δὲν εἶναι ἀρκετὰ ἐπιτυχημένοι, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πού ἔχουν ἀκόμα ἓνα πάθος, ἓνα ἀγχος, μιὰ βιαιότητα στὴν ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς. Ποτέ μου δὲν χρησιμοποίησα βεντέτες, ἄσχετα ἀν μερικοὶ ήθοποιοί μου ἐγιναν μετὰ βεντέτες. Στὸ «Λάσπη στ' Ἀστέρια» ἡ Λη Ρέμικ δὲν ἦταν ἀκόμα βεντέτα κι ὁ Μοντγκόμερυ Κλίφτ (πού ἔχει τώρα πεθάνει καὶ πού ἦταν ἓνας μεγάλος καλλιτέχνης) εἶχε περάσει μὲ τὸ δυστύχημά του μιὰ τρομερὴ περίοδο καὶ ἦταν ἀπογοητευμένος. Ἡ Νάταλι Γούντ ὅταν ἐπαιξε στὸ

«Πυρετός στο αίμα», θρискόταν σ' ένα τέλος: δ-λοι λέγανε ότι ή καρριέρα της είχε πιά τελειώ-σει.... Μετά, βέβαια, ξαναέθηκε αλλά έπρεπε να τη δήτε τότε, τελείως άπελπισμένη. Με λίγα λό-για, προσπαθώ να πιάσω τους ήθοποιούς μου τη στιγμή που είναι ακόμα, ή πάλι, άνθρωποι. Κι όταν έχετε έναν άνθρωπο ήθοποιό, μπορείτε να θυθείτε το χέρι σας μέσα του, να τον πιάσε-τε και να τον ξυνηήσετε... Πήγα να ξεχάσω τον Τζ'μυ Ντήν: Ήταν ένας πρωτάρης στο «Ανα-τολικά της Έδεμ», ποτέ δεν είχε ξαναπαίξει. Ή-ταν ένας νεαρός που δούλευε στα γραφεία. Άλλά είχε μιαν βεβαιότητα μέσα του, ένα είδος πείνας κι ήταν ο ίδιος το αγόρι που έπαιζε στο φιλμ.

Δε διαλέγω ποτέ τους ήθοποιούς βάζοντάς τους να διαβάσουν το σενάριο. Αυτό το κάνω αφού μι-λήσω μαζί τους για να άνακαλύψω αυτό που ά-κριβώς αντιπροσωπεύουν. Κι όταν άνακαλύψω ότι ή ουσία αυτού που θέλω να πετύχω βρίσκεται κά-που μέσα τους, ξέρω ότι μπορώ να τους χρησι-μοποιήσω.

Έρωτ.: Δυό έρωτήσεις τώρα πάνω σε δύο σκηνοθέτες που μερικοί σκέφτονται ότι έχουν ό-ρισμένα κοινά σημεία με σας, είτε από τη θεατρι-κή τους καταγωγή, είτε από την έπιρροή σας, ή άπλούστερα ακόμα άπ' το ότι διασταυρώθηκαν μα-ζί σας σε όρισμένα σημεία: Ό Ρίτσαρντ Μπρούκς και ο Άρθουρ Πένν.

Καζάν: Έλπίζω πως δεν έχω έπηρεάσει κα-νέναν. Γιατί πιστεύω στα άδουα και όχι στις σχο-λές. Όσο περισσότερο ο άνθρωπος είναι ο ίδιος ο έαυτός του, όσο περισσότερο είναι μοναδικός, όσο περισσότερο είναι άληθινός, τόσο περισσό-τε-ρη άξία έχει. Δεν είδα το φιλμ που έκανε ο Μπρούκς άπ' το «Γλυκό Πουλί της Νιόττης» αλλά είχα άνεβάσει κάποτε το έργο στο θέατρο, κι έ-πειδή πήρε μερικούς ήθοποιούς που χρησιμοποίη-σα κι εγώ δεν θα πρέπει αυτοί να του έδωσαν δια-φορετικά πράγματα άπ' αυτά που είχαν δώσει σε μένα. (Άν όρισμένοι σκηνοθέτες ένουν έπηρεα-στεί άπό μένα δεν μ' ενδιαφέρει). Άν κάτι τέτοιο για τον Μάστιν Ρίττ που ήταν κάποτε βοηθός μου, αλλά για να πούμε την άλήθεια δεν μ' άρεσαν και πολύ τα φιλμ του. Έν πάση περιπτώσει, το να πάσεις κάτι άπό κάποιον δεν νοιζω ότι σου προσ-φέρει τίποτα. Θέλω να πώ: έτσι ή άλλοιώς στο τέλος θα γράψεις τη δική σου βιογραφία. Αυτό το πιστεύω.

Όταν ήμουν νέος, θαύμαζα υπερβολικά τον Άϊζενστάιν κι ακόμα περισσότερο τον Ντοβζένκο. Ήταν ο Θεός μου. Ήταν για μένα ο μεγαλύτε-ρος έφευρέτης που υπήρξε ποτέ στον κινηματο-γράφο. Άλλά δεν προσπαθώ να κάνω φιλμ σαν κι αυτόν και τα φιλμ μου, δεν ξέρω τί άξία έχουν πάντως είναι δικά μου και κανένος άλλου. Άν ποτέ κάποιος έπηρεαστεί άπό μένα έλπίζω πως θα την ξεφορτωθεί σύντομα αυτή την έπιρροή.

Έρ.: Έχετε δεί το «Ποίημα της Θάλασσας» (που έχει ένα κοινό σημείο με το «Άάση στ' ά-στέρια») του Ντοβζένκο;

Καζάν: Όχι, δεν τόχω δεί. Το φιλμ του Ντο-βζένκο που μ' είχε κάποτε έπηρεάσει πολύ είναι το «Άέρογκραντ». Υπάρχουν εκεί μέσα πράγμα-τα θαυμάσια. Για παράδειγμα αυτοί οι δύο άν-θρωποι που ο ένας πάει να σκοτώσει τον άλλο και που άρχίζουν μαζί να άπαγγέλλουν ένα ποίημα...

Είναι έντελώς άντιρεαλιστικό... Βρίσκεται ο ένας δίπλα στον άλλον κι άπαγγέλλουν το ποίημά τους φάτσα στο κοινό... Είναι ύπέροχο!

Νομίζω πως ένας μεγάλος άνανεωτής είναι ο Γκοντάρ. Έφερε στον κινηματογράφο νέες έκ-πληκτικές σχέσεις. Μ' άρέσει κι άλλος ένας πολύ: ο Ζάν Βιγκό. Άντίθετα, δεν μ' ενδιαφέρει το έρ-γο των Άμερικανών κινηματογραφιστών. Αυτός που μ' άρέσει περισσότερο είναι ο Τζών Φόρντ. Και νομίζω πως τα καλύτερά του φιλμ είναι τα φιλμ του σαν το «Ό νεαρός κ. Λίνκολν» και το «Μεγάλο ταξίδι του γυρισμού» όπου έχει άναπτύ-ξει καλύτερα την ποιητική του φόρμα, μιá ποιήση δηλαδή της καθημερινότητας, των καθημερινών ανθρώπων. Μιá ποιήση που γεννιέται άπό έναν συνδυασμό άνάμεσα στη διάρκεια, που βρίσκεται στο βάθος της ζωής, και στην όμορφιά που βγαί-νει ταυτόχρονα άπό κεί. Άλλά δεν γυρίζω τα φιλμ μου όπως αυτός. Έκτός άπό όρισμένα κοινά ση-μεία: όπως ο Φόρντ βάζει την κάμερα στο έδα-δος έτσι κι εγώ...

Έρ.: Σας θυμίζω την άλλη μισή έρώτηση: Τόν Πένν.

Καζάν: Δεν νομίζω πως άνήκει άληθινά σ' έ-να είδος κινηματογράφου, όπου κάποιος σου προε-τοιμάζει το σενάριο. Υπάρχει κάτι που δεν δέ-νει. Κανέναν σκηνοθέτη δεν μπορεί να έχει πολ-λά πρόσωπα. Δεν μπορείς να έχεις ταυτόχρονα το πρόσωπο ενός παραγωγού, ενός δημιουργού και το δικό σου. Δεν κολλάν.

Άλλά ο Πένν είναι ένας άνθρωπος με μεγάλες ικανότητες. Νομίζω πως μέχρι τώρα δεν έχει βρει την εύκαιρία να έκφραστεί αλλά άργά ή γρήγο-ρα θα βρει τον δικό του δρόμο. Δεν μου άρεσε πολύ ή «Καταδίωξη». Το φιλμ άπλοποιεί πολύ τους Καλούς, τους Κακούς. Έχω Ζήσει κι εγώ στο Τέξας. Ξέρω πολύ καλά ότι υπάρχουν εκεί κάτω άνθρωποι που είναι πολύ βίαιοι, με πολύ μίσος μέ-σα τους. Άλλά όχι όλοι! Κι όχι πάντα. Δεν έ-χουμε δικαίωμα να λέμε: Κύτταξε αυτόν εκεί! Εί-ναι άπό ένα άλλο είδος, είναι ένας Κακός! Όχι. Δεν έχει έννοια! Πρέπει να λέμε: Αυτό θα μπο-ρούσα να μουνα εγώ... Δεν πρέπει να παριστάνου-με τ' άνωτερα όντα. Πιστεύω λοιπόν πως στη «Καταδίωξη», όλα ήταν ιδωμένα άπό μιαν άνωτε-ρη άποψη, κάπως σνόμπ. Δεν νομίζω πως γι' αυ-τό ήταν άληθινά υπεύθυνος ο Πένν. Άπλως κάτι δεν πήγε καλά. Ό μηχανισμός ήταν πολύ θαρύς. Υπήρχε ένα σενάριο που έπρεπε να το σεβαστεί, υπήρχε ή Λίλιαν Χέλμαν, υπήρχαν οι ήθοποιοί, ύ-πήρχε ο Σάμ Σπήγκελ... Κι άνάμεσά τους ο Πένν δεν ήταν παρά ένας άπλός έκτελεστής...

Έρ.: Για να ξαναγυρίσουμε: Κατά κάποιο τρό-πο προβληματίζετε τους άνθρώπους: Άπ' τη μιá μεριά τους δίνετε όλα τ' άναγκαία στοιχεία για να καταλάβουν την πραγματικότητα, κι άπ' την άλ-λη μεριά τα στοιχεία είναι τόσο πλούσια και περί-πλοκα, που οι άνθρωποι τα αισθάνονται σαν ένα έμπόδιο για την κρίση της πραγματικότητας. Όλα συμβαίνουν σαν να τους άπαγορεύετε την κοίση την ίδια στιγμή που τους την έπιτρέπετε. Πως μπορούμε να κρίνουμε την γρηά στο «Άάση στ' άστέρια»; και το αγόρι στο «Άμέρικα»; Είναι έ-να πρόσωπο εύχάριστο με μερικές πλευρές δυσά-ρεστες, ή το άντίθετο;

Καζάν: Άκριβώς αυτό. Και δεν θα τόλεγα δια-



«Βίβα Ζαπάτα» Ρικ Ρόμαν Μάρλον Μπράν-το, Άρνολτ Μός. «Τό φιλμ τό μίσησαν και οι κομμουνιστές και οι δεξιοί...».

φορετικά. Κι αυτό άκριβώς είναι αυτό που θέλω να κάνω. Πως μπορείτε να κρίνετε την «Κουκλί-τσα», ή τα πρόσωπα του «Πυρετού»; Είναι κα-λοί, είναι κακοί; Και τί θέλουν να πουν αυτές οι λέξεις; Έχουν κάποια σημασία;... Δεν κάνω κρι-τική στα φιλμ μου. Είναι άπλά συμβάντα... Όταν δείχνω κάποιον είναι σαν να λέω: Κοιτάξτε! Θα μπορούσε να σαςταν έσεις, ή θα μπορούσα να μου-να εγώ...

Τό θέατρο, νομίζω, δεν έτοιμάζει τους άνθρώ-πους για τη ζωή. Άντιπροσωπεύει μιαν άπλοποίη-ση που εύκολύνει τα πράγματα. Προετοιμάζουμε τό κοινό για να τα δεχτεί. Άλλά δεν πρέπει να το προετοιμάζουμε. Ή καλύτερα, πρέπει να προετοιμάζουμε τό κοινό για τη ζωή. Πρέπει να φωτίζουμε τη ζωή για τό κοινό. Να του την πλα-τάνουμε μέσα άπ' τ' άληθινά της γεγονότα...

Όπως λοιπόν ν' άναστατώνω τους άνθρώπους. Άλλ' αυτό γιατί δεν θέλω καθόλου να τους άφή-νω ήσυχους! Και τό ίδιο μου κάνει άν μένουν εύχαριστημένοι ή όχι. Αυτό δεν θα πεί πως άπο-στρέφονται την έπιτυχία. Τό ότι τό «Άμέρικα» δεν πήγε καλά μ' ένόχλησε πολύ. Είχα θελή-σει τόσο πολύ να τό δούν! Άλλά κανέναν δεν θέλησε να τό δει. Κι άπ' την άλλη μεριά άν ήταν να τό ξανακάνω δεν θάλλαζα τίποτα. Αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι τό να δίνω μερικές έμπειρίες της ζωής όπως άκριβώς σκέφτομαι πως πρέπει να τις δώσω. Άλλά άν αυτό δεν μπορώ να τό

κάνω στον κινηματογράφο μπορώ να γράψω ένα βιβλίο. Κι άκριβώς αυτό έκανα. Μούρθε μετά την άτυχία του «Άμέρικα». Αισθανόμουν άπογοητευ-μένος. Σκέφθηκα πως θάταν καλύτερα να γράψω ένα βιβλίο κι άρχισα να τό γράφω: τον «Συμβι-θασμό». Είναι ένα βιβλίο ολόγιομο, πολύ πλούσιο, πολύ ειλικρινές και μέσα σ' αυτό τό βιβλίο υπάρ-χουν τα πάντα, όλα αυτά που σκέφτομαι για την Άμερική, για ένα είδος φορέα της άμερικάνικης ζωής. Έλπίζω να τό διαβάσουν.

Εύτυχως τό σπάντα της ζωής μου είναι χαμη-λό. Δεν χρειάζομαι Ρόλλς Ρόις, δεν νιώθω την άνάγκη να βλέπω τ' όνομά μου στην έφημερίδα. Θέλω άπλως να κάνω αυτό που θέλω. Έλπίζω πως θα δούν αυτό που κάνω, έλπίζω πως θα τό αγαπήσουν.

Κάποιος (δεν θυμάμαι πιά ποιός) είπε πως τό έργο τέχνης πρέπει ν' ανταποκρίνεται στη φύ-ση, να παρουσιάζεται σαν φυσικό φαινόμενο. Κι άν παρουσιάζεται σαν φαινόμενο, σαν ένα συμβάν, είναι σίγουρο πως δύο πρόσωπα θα μπορούν να δούν εκεί μέσα δύο διαφορετικά πράγματα. Ό-πως τό βουνό για τον ζωγράφο. Υπάρχει, τίποτα άλλο. Άλλ' αυτό τό ίδιο βουνό σημαίνει άλλο πράγμα γά τον Σεζάν κι ένα έντελώς διαφορετι-κό πράγμα για έναν άλλο ζωγράφο. Ποιός όμως μπορεί να πεί ποιό άπ' τα δύο βουνά είναι τό άλη-θινό;...

Αυτό που οι άνθρωποι άντιμετωπίζουν μέσα

«Πυρετός στο αίμα». θριαμβόταν σ' ένα τέλος: δ-
λοι λέγανε ότι η καριέρα της είχε πιά τελειώ-
σει.... Μετά, βέβαια, ξανανέβηκε αλλά έπρεπε να
τή δῆτε τότε, τελείως απελπισμένη. Μὲ λίγα λό-
για, προσπαθῶ νὰ πιάσω τοὺς ἡθοποιούς μου τὴ
στιγμὴ πού εἶναι ἀκόμα, ἢ πάλι, ἀνθρώπινοι. Κι
ὅταν ἔχετε ἕναν ἀνθρώπινο ἡθοποιό, μπορείτε
νὰ θυθίσετε τὸ χέρι σας μέσα του, νὰ τὸν πιάσε-
τε καὶ νὰ τὸν ξυπνήσετε... Πῆγα νὰ ξεχάσω τὸν
ΤΖ'μμου Ντὴν: Ἦταν ἕνας πρωτάρης στὸ «Ἀνα-
τολικά τῆς Ἑδέμ», ποτὲ δὲν εἶχε ξαναπαίξει. Ἦ-
ταν ἕνας νεαρός πού δούλευε στὰ γραφεῖα. Ἀλλὰ
εἶχε μιὰν βεβαιότητα μέσα του, ἕνα εἶδος πείνας
κι ἦταν ὁ ἴδιος τὸ ἀγόρι πού ἐπαίξε στὸ φιλμ.

Δὲ διαλέγω ποτὲ τοὺς ἡθοποιούς θάζοντάς τους
νὰ διαβάζουν τὸ σενάριο. Αὐτὸ τὸ κάνω ἀφοῦ μι-
λήσω μαζί τους γιὰ νὰ ἀνακαλύψω αὐτὸ πού ἀ-
κριβῶς ἀντιπροσωπεύουν. Κι ὅταν ἀνακαλύψω ὅτι
ἡ οὐσία αὐτοῦ πού θέλω νὰ πετύχω βρίσκεται κά-
που μέσα τους, ξέρω ὅτι μπορῶ νὰ τοὺς χρησι-
μοποιήσω.

Ἐρώτ.: Δυὸ ἐρωτήσεις τώρα πάνω σὲ δύο
σκηνothῆτες πού μερικοὶ σκέφτονται ὅτι ἔχουν ὀ-
ρισμένα κοινὰ σημεῖα μὲ σὰς, εἴτε ἀπὸ τὴ θεατρι-
κὴ τους καταγωγὴ, εἴτε ἀπὸ τὴν ἐπιρροή σας, ἢ
ἀπλούστερα ἀκόμα ὅπ' τὸ ὅτι διασταυρώθηκαν μα-
ζί σας σὲ ὀρισμένα σημεῖα: Ὁ Ρίτσαρντ Μπρούκς
καὶ ὁ Ἀρθουρ Πένν.

Καζάν: Ἐλπίζω πὼς δὲν ἔχω ἐπηρεάσει κα-
νέναν. Γιατὶ πιστεύω στὰ ἄκουα καὶ ὄχι στὶς σχο-
λές. Ὅσο περισσότερο ὁ ἄνθρωπος εἶναι ὁ ἴδιος
ὁ ἑαυτός του, ὅσο περισσότερο εἶναι μοναδικός,
ὅσο περισσότερο εἶναι ἀληθινός, τόσο περισσότε-
ρη ἀξία ἔχει. Δὲν εἶδα τὸ φιλμ πού ἔκανε ὁ
Μπρούκς ὅπ' τὸ «Γλυκὸ Πουλί τῆς Νιότης» ἀλλὰ
εἶχα ἀνεβάσει κάποτε τὸ ἔργο στὸ θέατρο, κι ἐ-
πειδὴ πῆρε μερικοὺς ἡθοποιούς πού χρησιμοποίη-
σα κι ἐγὼ δὲν θὰ πρέπει αὐτοὶ νὰ τοῦ ἔδωσαν δια-
φορετικὰ πράγματα ὅπ' αὐτὰ πού εἶχαν δώσει σὲ
μένα. (Ἄν ὀρισμένοι σκηνοthῆτες ἔχουν ἐπηρεα-
στεῖ ἀπὸ μένα δὲν μ' ἐνδιαφέρει). Λέν κάτι τέτοιο
γιὰ τὸν Μάρτιν Ρίττ πού ἦταν κάποτε βοηθός μου,
ἀλλὰ γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια δὲν μ' ὅρεσαν καὶ
πολύ τὰ φιλμ του Ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὸ νὰ
πάσεις κάτι ἀπὸ κάποιον δὲν νοιζῶ ὅτι σοῦ προσ-
φέρει τίποτα. Θέλω νὰ πῶ: ἔτσι ἢ ἄλλοιως στὸ
τέλος θὰ γράψεις τὴ δική σου βιογραφία. Αὐτὸ
τὸ πιστεύω.

Ὅταν ἤμουν νέος, θαύμαζα ὑπερβολικὰ τὸν
Ἀϊζενστάιν κι ἀκόμα περισσότερο τὸν Ντοβζένκο.
Ἦταν ὁ Θεός μου. Ἦταν γιὰ μένα ὁ μεγαλύτε-
ρος ἐφευρέτης πού ὑπῆρξε ποτὲ στὸν κινηματο-
γράφο. Ἀλλὰ δὲν προσπαθῶ νὰ κάνω φιλμ σὰν
κι αὐτὸν καὶ τὰ φιλμ μου, δὲν ξέρω τί ἀξία ἔχουν
πάντως εἶναι δικά μου καὶ κανενὸς ἄλλου. Ἄν
ποτὲ κάποιος ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ μένα ἐλπίζω πὼς θὰ
τὴν ξεφορτωθεῖ σύντομα αὐτὴ τὴν ἐπιρροή.

Ἐρ.: Ἐχετε δεῖ τὸ «Ποίημα τῆς Θάλασσας»
(πού ἔχει ἕνα κοινὸ σημεῖο μὲ τὸ «Λάσπη στ' ἀ-
στέρια») τοῦ Ντοβζένκο;

Καζάν: Ὅχι, δὲν τὸχω δεῖ. Τὸ φιλμ τοῦ Ντο-
βζένκο πού μ' εἶχε κάποτε ἐπηρεάσει πολὺ εἶναι
τὸ «Ἀέρογκραντ». Ὑπάρχουν ἐκεῖ μέσα πράγμα-
τα θαυμάσια. Γιὰ παράδειγμα αὐτοὶ οἱ δύο ἄν-
θρωποι πού ὁ ἕνας πᾶει νὰ σκοτώσει τὸν ἄλλο καὶ
πού ἀρχίζουν μαζί νὰ ἀπαγγέλλουν ἕνα ποίημα...

Εἶναι ἐντελῶς ἀντιρεαλιστικό... Βρίσκεται ὁ ἕνας
δίπλα στὸν ἄλλον κι ἀπαγγέλλουν τὸ ποίημά τους
φάτσα στὸ κοινό... Εἶναι ὑπέροχο!

Νομίζω πὼς ἕνας μεγάλος ἀνανεωτής εἶναι ὁ
Γκοντάρ. Ἐφερε στὸν κινηματογράφο νέες ἐκ-
πληκτικές σχέσεις. Μ' ἀρέσει κι ἄλλος ἕνας πολὺ:
ὁ Ζὰν Βιγκό. Ἀντίθετα, δὲν μ' ἐνδιαφέρει τὸ ἐρ-
γο τῶν Ἀμερικανῶν κινηματογραφιστῶν. Αὐτὸς
πού μ' ἀρέσει περισσότερο εἶναι ὁ Τζὼν Φόρντ.
Καὶ νομίζω πὼς τὰ καλύτερά του φιλμ εἶναι τὰ
φιλμ του σὰν τὸ «Ὁ νεαρός κ. Λίνκολν» καὶ τὸ
«Μεγάλο ταξίδι τοῦ γυρισμοῦ» ὅπου ἔχει ἀναπτύ-
ξει καλύτερα τὴν ποιητικὴ του φόρμα, μιὰ ποίηση
δηλαδὴ τῆς καθημερινότητας, τῶν καθημερινῶν
ἀνθρώπων. Μιὰ ποίηση πού γεννιέται ἀπὸ ἕναν
συνδυασμὸ ἀνάμεσα στὴ διάρκεια, πού βρίσκεται
στὸ θάθος τῆς ζωῆς, καὶ στὴν ὁμορφιά πού θγαί-
νει ταυτόχρονα ἀπὸ κεῖ. Ἀλλὰ δὲν γυρίζω τὰ φιλμ
μου ὅπως αὐτός. Ἐκτός ἀπὸ ὀρισμένα κοινὰ ση-
μεῖα: ὅπως ὁ Φόρντ θάζει τὴν κάμερα στὸ ἔδα-
δος ἔτσι κι ἐγώ...

Ἐρ.: Σὰς θυμίζω τὴν ἄλλη μισὴ ἐρώτηση: Τὸν
Πένν.

Καζάν: Δὲν νομίζω πὼς ἀνήκει ἀληθινὰ σ' ἕ-
να εἶδος κινηματογράφου, ὅπου κάποιος σοῦ προε-
τοιμάζει τὸ σενάριο. Ὑπάρχει κάτι πού δὲν δέ-
νει. Κανέναν σκηνοthῆτη δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει πολ-
λὰ πρόσωπα. Δὲν μπορεῖς νάχεις ταυτόχρονα τὸ
πρόσωπο ἑνὸς παραγωγοῦ, ἑνὸς δημιουργοῦ καὶ
τὸ δικό σου. Δὲν κολλᾷ.

Ἀλλὰ ὁ Πένν εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μὲ μεγάλες
ικανότητες. Νομίζω πὼς μέχρι τώρα δὲν ἔχει βρεῖ
τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκφραστεῖ ἀλλὰ ἀργὰ ἢ γρήγο-
ρα θὰ βρεῖ τὸν δικό του δρόμο. Δὲν μοῦ ἄρεσε
πολύ ἡ «Καταδίωξη». Τὸ φιλμ ἀπλοποιεῖ πολὺ
τοὺς Καλούς, τοὺς Κακούς. Ἐχω ζήσει κι ἐγὼ στὸ
Τέξας. Ξέρω πολὺ καλὰ ὅτι ὑπάρχουν ἐκεῖ κάτω
ἄνθρωποι πού εἶναι πολὺ βίαιοι, μὲ πολὺ μίσος μέ-
σα τους. Ἀλλὰ ὄχι ὅλοι! Κι ὄχι πάντα. Δὲν ἔ-
χουμε δίκαιωμα νὰ λέμε: Κύτταξε αὐτὸν ἐκεῖ! Εἴ-
ναι ἀπὸ ἕνα ἄλλο εἶδος, εἶναι ἕνας Κακός! Ὅχι.
Δὲν ἔχει ἔννοια! Πρέπει νὰ λέμε: Αὐτὸ θὰ μπο-
ροῦσα νάμουνα ἐγώ... Δὲν πρέπει νὰ παριστάνου-
με τ' ἀνώτερα ὄντα. Πιστεύω λοιπὸν πὼς στὴ
«Καταδίωξη», ὅλα ἦταν ἰδωμένα ἀπὸ μιὰν ἀνώτε-
ρη ἀποψη, κάπως σνόμπ. Δὲν νομίζω πὼς γι' αὐ-
τὸ ἦταν ἀληθινὰ ὑπεύθυνος ὁ Πένν. Ἀπλῶς κάτι
δὲν πῆγε καλά. Ὁ μηχανισμὸς ἦταν πολὺ βαρὺς.
Ὑπῆρχε ἕνα σενάριο πού ἔπρεπε νὰ τὸ σεβαστεῖ,
ὑπῆρχε ἡ Λίλιαν Χέλμαν, ὑπῆρχαν οἱ ἡθοποιοί, ὑ-
πῆρχε ὁ Σάμ Σπὴγκελ... Κι ἀνάμεσά τους ὁ Πένν
δὲν ἦταν παρὰ ἕνας ἀπλὸς ἐκτελεστής...

Ἐρ.: Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε: Κατὰ κάποιο τρό-
πο προβληματίζετε τοὺς ἀνθρώπους: Ἀπ' τὴ μιὰ
μεριὰ τοὺς δίνετε ὅλα τ' ἀναγκαῖα στοιχεῖα γιὰ
νὰ καταλάβουν τὴν πραγματικότητα, κι ἀπ' τὴν ἄλ-
λη μεριὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι τόσο πλούσια καὶ περί-
πλοκα, πού οἱ ἄνθρωποι τὰ αἰσθάνονται σὰν ἕνα
ἐμπόδιο γιὰ τὴν κρίση τῆς πραγματικότητας. Ὅλα
συμβαίνουν σὰν νὰ τοὺς ἀπαγορεύετε τὴν κοίση
τὴν ἴδια στιγμὴ πού τοὺς τὴν ἐπιτρέπετε. Πὼς
μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὴν γρηὰ στὸ «Λάσπη στ'
ἀστέρια» καὶ τὸ ἀγόρι στὸ «Ἀμέρικα»; Εἶναι ἕ-
να πρόσωπο εὐχάριστο μὲ μερικές πλευρὲς δυσά-
ρεστες, ἢ τὸ ἀντίθετο;

Καζάν: Ἀκριβῶς αὐτό. Καὶ δὲν θὰ τῷλεγα δια-



«Βίβα Ζαπάτα»
ΡΙΚ ΡΟΜΑΝ
Μάρλον Μπράν-
το, Ἀρνολτ
Μόζ. «Τὸ φιλμ
τὸ μίσησαν καὶ
οἱ κομμουνιστές
καὶ οἱ
δεξιολογί...».

φορετικά. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι αὐτὸ πού θέλω
νὰ κάνω. Πὼς μπορεῖτε νὰ κρίνετε τὴν «Κουκλί-
τσα», ἢ τὰ πρόσωπα τοῦ «Πυρετοῦ»; Εἶναι κα-
λοί, εἶναι κακοί; Καὶ τί θέλουν νὰ ποῦν αὐτὲς οἱ
λέξεις; Ἐχουν κάποια σημασία; Δὲν κάνω κρι-
τικὴ στὰ φιλμ μου. Εἶναι ἀπλὰ συμβάντα... Ὅταν
δείχνω κάποιον εἶναι σὰν νὰ λέω: Κοιτάξτε! Θὰ
μποροῦσε νάσασταν ἐσεῖς, ἢ θὰ μπορούσα νάμου-
να ἐγώ...

Τὸ θέατρο, νομίζω, δὲν ἐτοιμάζει τοὺς ἀνθρώ-
πους γιὰ τὴ ζωὴ. Ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἀπλοποίη-
ση πού εὐκολύνει τὰ πράγματα. Προετοιμάζουμε
τὸ κοινὸ γιὰ νὰ τὰ δεχτεῖ. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ
τὸ προετοιμάζουμε. Ἡ καλύτερα, πρέπει νὰ
προετοιμάζουμε τὸ κοινὸ γιὰ τὴ ζωὴ. Πρέπει νὰ
φωτίζουμε τὴ ζωὴ γιὰ τὸ κοινόν. Νὰ τοῦ τὴν πλα-
τάνουμε μέσα ἀπ' τ' ἀληθινὰ τῆς γεγονότα...

Ἰσως λοιπὸν ν' ἀναστατώνω τοὺς ἀνθρώπους.
Ἀλλ' αὐτὸ γιατί δὲν θέλω καθόλου νὰ τοὺς ἀφή-
νω ἡσυχους! Καὶ τὸ ἴδιο μοῦ κάνει ἀν μένουν
εὐχαριστημένοι ἢ ὄχι. Αὐτὸ δὲν θὰ πεῖ πὼς ἀπο-
στρέφονται τὴν ἐπιτυχία. Τὸ ὅτι τὸ «Ἀμέρικα»
δὲν πῆγε καλὰ μ' ἐνόχλησε πολὺ. Εἶχα θελή-
σει τόσο πολὺ νὰ τὸ δοῦν! Ἀλλὰ κανέναν δὲν
θέλησε νὰ τὸ δεῖ. Κι ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἀν ἦταν
νὰ τὸ ξανακάνω δὲν θάλλαζα τίποτα. Αὐτὸ πού
μ' ἐνδιαφέρει εἶναι τὸ νὰ δίνω μερικές ἐμπειρίες
τῆς ζωῆς ὅπως ἀκριβῶς σκέφτομαι πὼς πρέπει
νὰ τίς δώσω. Ἀλλὰ ἀν αὐτὸ δὲν μπορῶ νὰ τὸ

κάνω στὸν κινηματογράφο μπορῶ νὰ γράψω ἕνα
βιβλίο. Κι ἀκριβῶς αὐτὸ ἔκανα. Μοῦρθε μετὰ τὴν
ἀποτυχία τοῦ «Ἀμέρικα». Αἰσθανόμουν ἀπογοητευ-
μένος. Σκέφθηκα πὼς θάταν καλύτερα νὰ γράψω
ἕνα βιβλίο κι ἀρχισα νὰ τὸ γράφω: τὸν «Συμβι-
θασμό». Εἶναι ἕνα βιβλίο ὁλόγιομο, πολὺ πλούσιο,
πολύ εἰλικρινές καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο ὑπάρ-
χουν τὰ πάντα, ὅλα αὐτὰ πού σκέφτομαι γιὰ τὴν
Ἀμερικὴ, γιὰ ἕνα εἶδος φορέα τῆς ἀμερικάνικης
ζωῆς. Ἐλπίζω νὰ τὸ διαβάσουν.

Εὐτυχῶς τὸ στάνταρ τῆς ζωῆς μου εἶναι χαμη-
λό. Δὲν χρειάζομαι Ρόλλεξ Ρόυς, δὲν νιώθω τὴν
ἀνάγκη νὰ βλέπω τ' ὄνομά μου στὴν ἐφημερίδα.
Θέλω ἀπλῶς νὰ κάνω αὐτὸ πού θέλω. Ἐλπίζω
πὼς θὰ δοῦν αὐτὸ πού κάνω, ἐλπίζω πὼς θὰ τὸ
ἀγαπήσουν.

Κάποιος (δὲν θυμᾶμαι πιά ποῖος) εἶπε πὼς τὸ
ἔργο τέχνης πρέπει ν' ἀνταποκρίνεται στὴ φύ-
ση, νὰ παρουσιάζεται σὰν φυσικὸ φαινόμενο. Κι
ἀν παρουσιάζεται σὰν φαινόμενο, σὰν ἕνα συμβάν,
εἶναι σίγουρο πὼς δύο πρόσωπα θὰ μποροῦν νὰ
δοῦν ἐκεῖ μέσα δύο διαφορετικὰ πράγματα. Ὅ-
πως τὸ βουνὸ γιὰ τὸν ζωγράφο. Ὑπάρχει, τίποτα
ἄλλο. Ἀλλ' αὐτὸ τὸ ἴδιο βουνὸ σημαίνει ἄλλο
πράγμα γιὰ τὸν Σεζὰν κι ἕνα ἐντελῶς διαφορετι-
κὸ πρᾶγμα γιὰ ἕναν ἄλλο ζωγράφο. Ποῖος ὅμως
μπορεῖ νὰ πεῖ ποῖό ἀπ' τὰ δύο βουνά εἶναι τὸ ἀλη-
θινόν;...

Αὐτὸ πού οἱ ἄνθρωποι ἀντιμετωπίζουν μέσα

στά φίλμ μου, τὸ ἀντιμετωπίζουν μέσ' ἀπὸ μένα. Ίετικά ἐμένα ἀντιμετωπίζουν. Βλέπουν τὴ ζωὴ ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὸ δικό μου ὀπτικό τρόπο. Κι ἂν αὐτὸ τὸ κάνω τίμια, θὰ μποροῦν νὰ ποῦν: εἶναι πραγματικά αὐτός. Εἶν' αὐτός ὁ τρόπος πού βλέπει τὰ πράγματα. Εἶναι ἀληθινός. Τὸ ἴδιο ὁ μὴς, ἄλλοι μποροῦν νὰ ποῦν: αὐτὸ δὲν μ' ἀρέσει καθόλου. Δὲν θέλω πιά νὰ ξαναδοῦ κανένα ἀπ' τὰ φίλμ του! Ἐγὼ πάντως εἶμαι σύμφωνος. Ἄλλοι εἶναι ὑπὲρ, ἄλλοι κατὰ... εἶναι φυσιολογικό.

Ἐρ.: Αὐτὸς ὁ «Συμβιβασμός» πού εἶναι τὸ θέμα τοῦ βιβλίου σας νομίζω πὼς εἶναι καὶ θέμα ὅλων τῶν φίλμ σας: Ὁ συμβιβασμός πού παρουσιάζεται (καλὰ ἢ ὀσχημα) ἀνάμεσα στὸ ἰδανικό καὶ στὴν πραγματικότητα.

Καζάν: Πρέπει νὰ τὸ διαβάσετε τὸ βιβλίο. Ὅλα εἶν' ἐκεῖ μέσα. Εἶναι τὸ πιὸ ἀληθινὸ πρᾶγμα πού ἔχω κάνει μέχρι τώρα. Ὅλ' αὐτὰ πού δλέπω κι ἀισθάνομαι γιὰ τὴ σημερινὴ Ἀμερικὴ. Τὴν ἀγαπῶ τὴ χώρα μου, τὸ ξέρετε. Ταυτοχρονα ὅμως νιώθω μερικὰ ἄλλα πολὺ διαια αἰσθήματα καὶ μερικοὺς φόβους. Ὅχι γιὰ τὴν πολιτικὴ ἢ γιὰ ἄλλα τέτοιου εἶδους πράγματα, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὴν οὐσία τοῦ πολιτισμοῦ πού ἐκφράζουμε. Κι ἐλπίζω πὼς φωτίσα μερικὰ πράγματα ἐκεῖ μέσα. Ἀλλ' αὐτὴ τὴ στιγμή τὰ πράγματα εἶναι ἀκόμη πολὺ κοντὰ μου γιὰ νὰ μπορῶ νὰ μιλήσω καθαρὰ γι' αὐτά. Τὸ βιβλίο γράφτηκε... Δείχνω μέσα σ' αὐτὸ πὼς πολλὰ πράγματα τῆς ἀμερικάνικης ζωῆς εἶναι συμβιβασμοί, μὲ τὴν ἀσχημὴ ἐννοια τοῦ ὅρου. Δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν ἀλήθεια, δὲν ἀνταποκρίνονται στοὺς ἀληθινούς δεσμούς ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Εἶναι δεσμοὶ φτιαγμένοι συμβιβαστικά. Μὲ μιὰ λέξη: Ἡ Ἀμερικὴ ἰσχυρίζεται πὼς ἔχει μιὰ ἄλφα ἡθικὴ ἄλλα στὴν πραγματικότητα ἔχει μιὰ ἄλλη.

Μελετῶ αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ἐκεῖ πού τὸ γνωρίζω. Στὴ χώρα αὐτὴ πού εἶναι δικιά μου, πού τὴν ἀγαπῶ ἀλλὰ πού μὲ ἀνησυχεῖ. Ταυτόχρονα ὅμως ὁ καθένας θὰ μπορέσει μέσα ἀπὸ τὸ φαινόμενο πού περιγράφω νὰ κάνει τίς συγκρίσεις πού θέλει.

Μερικά ἀπ' τὰ φίλμ μου τὰ κατηγορήσαν πολὺ. Τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας» κατηγορήθηκε ἀπ' τὴν ὀριστερά. Ἡ «Κουκλίτσα» ἀπ' τὴ δεξιά. Μὲ τὸ «Βίβα Ζαπάτα» συμφωνήσανε καὶ οἱ δύο: Τὸ φίλμ τὸ μίσησαν καὶ οἱ Κομμουνιστὲς καὶ οἱ δεξιοί. Μὲ τὸ «Λεωφορεῖο» ἤδη εἶχα μερικές στενοχώριες μὲ τὴν λογοκρισία. Μὲ τὴν «Κουκλίτσα» ἀκόμη περισσότερες. Τὸ φίλμ χτυπήθηκε βία ἀπ' τὴν καθολικὴ ἐκκλησία κι ὁ καρδινάλιος Σπέλλμανν τὸ καταδίκασε. Καὶ τὸ καταδίκασε μέσα στὸν μεγαλύτερο καθεδρικό ναὸ τῆς Ἀμερικῆς. Ἦταν μιὰ ντροπὴ! Μιὰ κηλὶδα! Ντρεπόμουν γιὰ τὴν Ἀμερικὴ! Κι ὅμως τὸ φίλμ μου εἶναι πολὺ γλυκὸ καὶ πολὺ ἀπλό. Λέει ἀκριβῶς αὐτὸ πού πρέπει. Τίποτε περισσότερο. Μονάχα πού, ὅπως εἶπατε κι ἐσεῖς, ἀναστατώνει. Κι ὅταν ἀναστατώνουμε τίς ἀξίες, οἱ ἄνθρωποι τὰ χάνουν λίγο. Δὲν θέλουν νὰ βλέπουν τὴν ζωὴ τόσο σύνθετη, δὲν θέλουν νὰ τὴν ἀντιμετωπίζουν ὅπως εἶναι.

Ἐρ.: Μὲ τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας» καὶ τὸ «Βίβα Ζαπάτα» μπαίνει κι ἄλλο ἓνα φίλμ, πάνω κάτω τῆς ἴδιας οἰκογένειας, ἀφοῦ ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἄλλο εἶδος ἀγώνα γιὰ μιὰν ἀπελευθέρωση:

«Ὁ Σχοινοβάτης». Ποιὸ ἀπ' τὰ τρία προτιμάτε;

Καζάν: Τὸ «Ζαπάτα». Μ' ἀρέσει πολὺ ὁ «Ζαπάτα». Σκέφτομαι πὼς εἶναι ἓνα ωραῖο φίλμ. Ἀπ' ὅλα τὰ φίλμ που ἔχω κάνει εἶναι ἓνα ἀπ' αὐτὰ πού μου εἶναι πιὸ κοντὰ! Καὶ τὸ τέλος εἶναι πολὺ ὁμορφο: Ἡ στιγμή πού κατεβαίνει ἀπ' τὰ βουνά. Κι ἀργότερα: Ὅταν πετοῦν τὸ σῶμα του κι ἀκούμε τὸ θόρυβο τοῦ κορμιοῦ πού πεφτεῖ. Μ' ἀρέσει ὅμως πολὺ καὶ τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας».

Ἐρ.: Τὸ «Ἀμέρικα» εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο μιὰ συνισταμένη ὅλων τῶν φίλμ σας. Ξαναβρίσκει κανεὶς ἐκεῖ μέσα τὸ «Λιμάνι», τὸ «Ζαπάτα», τὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ», τὸ «Πυρετός στὸ αἷμα»...

Καζάν: Σωστά. Τὸ Ζήτημα εἶναι ὅτι δὲν μπορῶ νὰ εἶμαι πολλὰ πρόσωπα μαζί. Δὲν θὰ μπορούσα νὰ κάνω γιὰ παράδειγμα, ἓνα μεγάλο θέμα, μετὰ μιὰ κωμωδία, μετὰ... ξέρετε, ὅπως ὁ Γουάιλερ. Κάνει μιὰ κωμωδία μετὰ κάνει τὸ «Μπέν Χούρ». Ἐγὼ δὲν θὰ μπορούσα νὰ τὸ κάνω ποτὲ αὐτό. Δὲν θὰ μπορούσα ποτὲ νὰ κάνω τὴ Βίβλο ἢ μιὰ κωμωδία. Ἀκόμα κι ἂν βρῶσκω ὅτι ὑπάρχει ἓνα κομμάτι κωμωδίας μέσα στὴ ζωή...

Ἐρ.: Ἀς πάρουμε τώρα δυὸ ἄλλα ἀπ' τὰ φίλμ σας: Τὸ «Λεωφορεῖο ὁ Πόθος» καὶ τὴν «Κουκλίτσα». Καὶ τὰ δυὸ ἔχουν περίπου τὴν ἴδια ἀτμόσφαιρα: Ὁ Νότος, τὸ σέξ, ἡ τρέλλα...

Καζάν: Ναί, ἀλλὰ ἡ «Κουκλίτσα» δίνει πιὸ ἀληθινὰ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Νότου. Τὸ «Λεωφορεῖο» γυρίστηκε σὲ στούντιο ἐνῶ ἡ «Κουκλίτσα» εἶχε ἀληθινὰ ἐξωτερικά. Πάντως τὸ «Λεωφορεῖο» εἶναι ἓνα ωραῖο θεατρικὸ ἔργο πού τὸ γύρισα χωρὶς νὰ τὸ βαθύνω καὶ χωρὶς νὰ τὸ πλατύνω. Δὲν ὑπῆρχε τίποτα πού ἔπρεπε ν' ἀλλάξω. Θαύμαζα καὶ θαυμάζω πάντα τὸν Οὐίλιαμς...

Αντίθετα ἡ «Κουκλίτσα» δὲν εἶχε θεατρικούς προγόνους. Εἶναι κάτι πού ὑφίσταται ἀπὸ μόνο του καὶ πού δὲ μοιάζει μὲ τίποτα ἄλλο. Ἐκεῖ μόρεσα ἀληθινὰ νὰ βάλω τὴν ἠθικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Νότου.

Ἐρ.: Ἀς ἐρθοῦμε σ' ἓνα ἄλλο ζευγάρι τώρα: «Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ» καὶ «Πυρετός στὸ αἷμα», καὶ τὰ δυὸ πάνω στὴν ἐφηβεία.

Καζάν: Καὶ τὰ δυὸ ὅμως ἐπίσης πάνω στὸν πούριτανισμό. Στὸ «Πυρετός στὸ αἷμα» ὅμως τὰ δυὸ κύρια πρόσωπα εἶναι πολὺ πιὸ λίγο ἐνεργητικά, δὲν ἐξεγείρονται γιὰ εἶναι θυσιζόμενα σ' ἓνα περίγυρο πού κυριαρχεῖ πάνω τους. Ἀντίθετα στὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ», τὸ ἀγόρι ἐξεγείρεται ἐναντίον τοῦ πατέρα, σὲ συνέχεια ξεχνάει, καὶ τελειώνει μὲ τὸ νὰ τὸν συγχωρήσει. Γιατὶ τὸν συγχωρεῖ. Τὸ «Ἀνατολικά τῆς Ἑδέμ» εἶναι πιὸ προσωπικό μου.

Ἐρ.: Τὸ πρῶτο σας φίλμ τώρα! «Ἐνα δέντρο μεγαλώνει στὸ Μπρούκλιν». Σκέφτεστε πὼς ἔχετε βάλει κάτι προσωπικό ἐκεῖ μέσα;

Καζάν: Ναί, τὸ πιστεύω. Καὶ εἰδικότερα, στὸν τρόπο πού παρουσιάζεται τὸ πρόσωπο τοῦ μικροῦ πατέρα, τῆς πούριτανῆς μητέρας, τοῦ παιδιοῦ... Μιὰ παλιὰ δικιά μου σκηνή: Ἡ πούριτανὴ μητέρα πού πιστεύει ὅτι ἡ ζωὴ πρέπει γὰ παρὲι ἓναν εἰδικὸ δρόμο. Ὁ πατέρας, ἓνας κακὸς ἄνθρωπος, γιὰτὶ εἶναι μικροῦς, ἓνας ἄνθρωπος χωρὶς ἀξία... Ἐν τούτοις δίνει στὸ παι-

δί πιὸ πολλὰ καὶ πιὸ ἀνθρώπινα πράγματα ἀπ' τὴ μητέρα...

Ἐρ.: Λέτε συνειδητὰ προσωπικά σας πράγματα;

Καζάν: Πιστεύω πὼς ὄχι ἐντελῶς συνειδητὰ. Δὲ μ' ἄρεσε καὶ τόσο νὰ δουλεύω πάνω στὸ σενάριο πού ἔχει φτιάξει κάποιος ἄλλος. Ταυτόχρονα ὅμως μ' ἄρεσε τὸ σενάριο. Τὸ ἐνιωθα κοντὰ μου. Τώρα πού ξαναβλέπω τὸ φίλμ σκέφτομαι πὼς ὑπάρχει ἐκεῖ μέσα ἓνα μεγάλο κομμάτι νοσταλγίας πού εἶχα γιὰ τὰ παιδιὰ μου.

Ἐρ.: Εἰσθε ὁ πρῶτος πού ἔχει δουλέψει ἀληθινὰ στὴν Νέα Ὑόρκη. Καὶ ἀρνείσθε νὰ δουλέψετε στὸ Χόλλυγουντ. Τί σκέφτεστε γιὰ τὴν ἀντίθεση «Νέα Ὑόρκη — Χόλλυγουντ»;

Καζάν: Σκέφτομαι πὼς μιὰ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰναι ὁργανωμένη σὰν ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση. Στὸ Χόλλυγουντ ὅλη ἡ ὁργάνωση ἔχει σὰν σκοπὸ τὴν βιομηχανοποίησιν τῆς ψυχαγωγίας. Φυσικά, ὑπάρχουν καὶ ἄνθρωποι μὲ μεγάλες ικανότητες πού δουλεύουν ἐκεῖ πέρα. Δὲν κατηγορῶ αὐτοὺς ἀλλὰ τὸ σύνολο τοῦ μηχανισμοῦ. Στὴ Νέα Ὑόρκη τὰ πάντα εἶναι μικρὰ καὶ φτωχὰ. Δὲν ἔχεις εὐκολίες καὶ ἡ διαδικασία εἶναι διαφορετικὴ. Στὴ Νέα Ὑόρκη ἂν δουλεύεις μέσα στὸ διαμέρισμά σου μπορεῖς νὰ πᾶς μιὰ χαρὰ μέχρι τὴ γωνιά τοῦ δρόμου γιὰ νὰ ἀγοράσεις ἓνα πακέτο τσιγάρα κι ἐκεῖ ὀλόγυρα βλέπεις τὴν ζωὴ. Εἶσαι μέσα στὴ ζωὴ. Στὴν Καλιφόρνια βρίσκεσαι μέσα σὲ μιὰ προφυλαγμένη ἀτμόσφαιρα καὶ μετὰ ἀπὸ δύο ἢ τρία χρόνια ἔχεις χάσει τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἀμερικὴ, καὶ μ' ὅλα ὅσα συμβαίνουν στὴ ζωή.

Πάντως, τὸ βασικὸ Ζήτημα εἶναι τὸ μικρὸ συνεργεῖο. Εἶδα ἓνα γύρισμα τοῦ Γκοντάρ πού μ' ἔκανε νὰ τὸν ζηλέψω. Τὰ πάντα γινόντουσαν μέσα σὲ μιὰ μικρὴ κάμαρα. Μὲ τὸ μικρὸ μου συνεργεῖο νὰ δουλεύει γύρω μου καὶ τὸν Γκοντάρ νὰ φωτίζει ὁ ἴδιος, νὰ τρέχει ὀριστερὰ δεξιὰ, νὰ φιλέει τίς λάμπες, νὰ τίς ἀλλάζει. Φυσικά, ὁ προϋπολογισμός ἦταν χαμηλός, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μισθοί. Καὶ μπορούσε νὰ κάνει ὅτι ἤθελε γιὰτὶ δὲν εἶχε πάνω του τὴ στραγγαλιστικὴ ὑποχρέωση τῆς ἐπιτυχίας.

Τώρα μοῦρθε αὐτό: Ὅταν τὰ φίλμ μου βγάλουν λίγα κι ὄχι πολλὰ λεφτά, λένε: Ὡραία, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἐμπορικός. Ἀλλὰ, δὲν θέλω νάμαι ἐμπορικός! Δὲν εἶναι σκοπὸς τῆς ζωῆς μου! Ἀπλῶς μοῦχουν φορτώσει ἓνα τεράστιο συνεργεῖο πάνω στὴν πλάτη καὶ φυσικά αὐτὸ ἔχει καὶ τίς συνέπειές του: Εἶναι περισσότερον ἀναγκαῖο τὸ νὰ κερδίσεις λεφτά καὶ νὰ τοὺς πληρώσεις. Κάποτε εἶχα μερικές ἐπιτυχίες. Ἀλλὰ τὰ καλύτερά μου φίλμ καὶ τὰ τελευταῖα μου δὲν ἐβγάλαν λεφτά. Σήμερα ὁ σκοπός μου εἶναι νὰ χω μικρὰ συνεργεῖα καὶ μικροὺς προϋπολογισμούς. Μιὰ μέρα ρώτησα τὸν Μπέργκμαν μὲ ποιούς ἔκανε τὰ φίλμ του. Μοῦπε: Μὲ 18 φίλους. Κι αὐτὸν τὸν Ζήλεψα. Ξέρω πολὺ καλὰ ὅτι τὸ Χόλλυγουντ κάποτε ἔκανε πολὺ μεγάλα πράγματα. Ὅπως τὰ μιούζικαλ πού μοῦ ἀρέσουν πολὺ. Μονάχα τώρα τὰ πράγματα ἔχουν ἀλλάξει. Καὶ ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἐμένα αὐτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα δὲν μοῦ πάει.

Ἐρ.: Στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅμως, ὑπάρχει μιὰ ἄλλη μορφὴ ἀπελπισίας. Μιὰ ἄλλη μορφὴ ἀπο-

μόνωσης. Ἀς πάρουμε τοὺς νέους σκηνοθέτες καὶ τοὺς νέους τεχνικούς: Ὅλοι ἀντιστοίχουν σὲ αὐτὸ ἐναντίον τοῦ Χόλλυγουντ. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ μὴ διεκυσσόμενη ἀντίσταση τοὺς οδηγεῖ τελικὰ νὰ εἶναι ἐναντίον τῶν παντῶν. Ἐναντίον τῆς ζωῆς, ὅτι μποροῦμε νὰ ποῦμε. Μαριχουάνα, ελ ἐς ἴντι... Ἀκόμα καὶ ὁ κινηματογράφος οὐκ εἶναι παρὰ μιὰ μορφὴ φυγῆς. Κάνουν τὰ πάντα γιὰ νὰ γυρίσουν οὐνερα, φαντασιώσεις, ἀπώλημένα... Σκέφτεστε πὼς μὲ ὅλα αὐτὰ μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ καὶ σὴν ἴδια Ὑόρκη;

Καζάν: Ἰσὺ φαίνεται πὼς τὰ φίλμ πού ἀναφέρουμε εἶναι προϊόντα μιᾶς πολὺ μικρῆς ομάδας, πολὺ εἰδικῆς καὶ πολὺ ἀπομονωμένης, πού δὲν ἀντιπροσωπεύει καὶ οὐκ σημαίνει τίποτα. Ἐκτός ἀπὸ ἓνα κύμα, ἓνα καίρισιον, μιὰ ἄλλη μορφὴ ἀνομιᾶς. Καὶ ἡ ἀντίθεση ἴσως Ὑόρκης — Χόλλυγουντ οὐκ εἶναι αὐτὸ τὸ ἐπιπεσο γιὰτὶ οὐκ εἶναι νὰχουν κάτι ν' ἀντιπαραθετοῦν στο Χόλλυγουντ... Αὐτὸ πού κάνουν οὐκ ἔχει κανένα ἀπολυτὼς ἀνθρώπινο ἐννοιαφέρον. Τα μεγάλα ἀνθρώπινα πρὸςληματα δὲν φαίνεται νὰ τοὺς ἐληρεύουν καθόλου. Ἀλλωστε ζουν σ' ἓνα πολὺ μικρὸ κόσμο, πολὺ στενὸ, πολὺ εἰδικὸ ὅπου καλλιεργούνται οσοιστικὲς ἢ ὁμοφυλοφιλικὲς σχέσεις. Το νὰ δείχνεις ἀγόρια πού κοιμούνται μ' ἄλλα ἀγόρια οὐκ ἔχει καὶ τόσο γιγντιο ἐνδιαφέρον. Ἐγὼ ἐκεῖ μέσα δὲν βλέπω παρὰ τὸν ἀνομιισμό, τὴν μαζοχιστικὴ αὐτοκαταστροφή. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ὁ Ἀντυ Γουόρχωλ καὶ πολλοὶ ἄλλοι πού κάνουν τίς «σέλλαρς μούβς» (χωρὶς ἄλλο γιὰ ν' ἀλλάξουν ἀπ' τὸν ὁρο «ἀντεργκράουντ μούβς»). Μὲ τὸ νὰ δείχνεις πάντως ὡρες ὀλόκληρες ἀγόρια ἢ κορίτσια νὰ κάνουν ἐρωτὰ δὲ μοῦ φαίνεται πὼς ἀνοίγεις καὶ τὸσο ἐκπληκτικούς ὀρίζοντες.

Μερικές φορές βλέπω μερικὰ φίλμ πού μὲ κάνουν νὰ λέω: Κοίτα! Δὲν τόχα σκεφτεῖ! Πέρασα δίπλα του! Τὴ μέρα πού θὰ μὲ κάνουν νὰ πῶ αὐτὸ θ' ἀναγνωρῶ κι ἐγὼ ὅτι ἦταν κάτι πού δὲν τὸ εἶχα δεῖ ἐγὼ. Ὑπάρχει ἀκόμα ὁ Ρίτσαρντ Λήκοκ πού εἶναι ἓνας μεγάλος φωτογράφος, ἓνας καλλιτέχνης τῆς κάμερας. Ὑπάρχουν ἀκόμα ἐξαιρετοὶ ρεπόρτερς. Ἀλλὰ ἀκόμα δὲν ἔχω δεῖ ἓνα φίλμ τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν πού νὰ μὲ κάνει νὰ αἰσθανθῶ βαθύτερα τὴν πραγματικότητα. Πάντως εἶναι σίγουρο ὅτι ἡ ἐπιμονὴ στὰ νερκωτικά, στὸν σοδισμό καὶ στὴν ὁμοφυλοφυλία ἀποκαλύπτει κάτι. Ἀποκαλύπτει ἀσθένειες. Καὶ ἡ μελέτη τῶν ἀσθενειῶν αὐτῶν θάχει σίγουρα μεγάλο ἐνδιαφέρον. Ἀλλὰ δὲν εἶναι οἱ ἀσθενεῖς αὐτοὶ πού θὰ μπορούσαν νὰ τὴν κάνουν. Ἀποκαλύπτουν θέβαια, κατὰ μιὰ ἐννοια, τὴν ἁλλοτριώσῃ τους, τὴν ἀπελπισία τους, τὴ μοναξιά τους... Ἀλλὰ δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ τοὺς δώσουν μιὰ μορφὴ πού θὰ προκαλοῦσε τὸ ἐνδιαφέρον.

Πρέπει νὰ σὰς πῶ τώρα πὼς εἶναι ἀδύνατο νὰ ξέρετε ἀκριβῶς τί εἶν' αὐτὸ πού θὰ γεννηθεῖ στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ πὼς. Ἵσως ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς μυστήριους νέους Νεουρκέζους κάποιος νάχει ἀρκετὴ νηφαλιότητα ὥστε νὰ μπορέσει νὰ ξεπεράσει τὴν πραγματικότητα. Κι ἀρκετὸ ταλέντο γιὰ νὰ βγάλει κάτι. Ἐλπίζω πὼς αὐτὸ εἶναι δυνατό...

Ἀπόδοση
ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

Ελία Καζάν

Βιοφιλμογραφία

Ο Έλια Καζάν γεννήθηκε στις 7 του Σεπτεμβρίου του 1909 στην Κωνσταντινούπολη, από γονείς Έλληνες. Ο πατέρας του λεγόταν Γιώργος Καζαντζόγλου. Το 1913 ο πατέρας ηγαίνει στις ΗΠΑ σαν εισαγωγέας χαλιών και μετά από ένα χρόνο παίρνει μαζί του και την οικογένεια. Μετά τις σχολικές του σπουδές, ο Έλια δουλεύοντας σαν γκαρσόν πληρώνει τις σπουδές του στο θεατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου του Γέηλ. Φεύγει για τη Νέα Υόρκη κι αρχίζει την καριέρα του σαν άεσσαουαρίστας στο «Γκρούπ Θήατερ».

α) ΗΘΟΠΟΙΟΣ

1934: ΚΙΣΣΑ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ
(Pie in the sky)

του Ράλφ Στάινερ
1940: ΠΟΛΗ ΠΡΟΣ ΚΑΤΑΛΗΨΗΝ
(City for conquest)
του Άνατόλ Λιτβάκ

1941: ΜΠΛΟΥΖ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΑ
(Blues in the night)
του Άνατόλ Λιτβάκ

β) ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

(Μετά από το «Ανατολικά της Έδεμ» ο Καζάν είναι παραγωγός όλων των ταινιών του. Το 1950 δημιουργεί τη δική του εταιρία παραγωγής «Νιουτάουν προντόξιον». Μετά από 4 χρόνια δημιουργεί την «Ατένα έντερπράιζερς κόρη», που είναι και πρόεδρος της).

1937: ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΕΡΛΑΝΤ
(People of the Cumberland)

20' Σκην. Έλια Καζάν, Παρ. Φρόντιερ φιλμ, Σεν.: Έλια Καζάν. Φωτ. Ράλφ Στάινερ, Ήθοποιοί: έρασιτέχνες.

1937: ΕΞΑΡΤΑΤΑΙ ΑΠΟ ΣΕΝΑ
(It's up to you)

120' Σκην. Έλια Καζάν, Παραγ. Ύπουργειον Γεωργίας, Σεν. Άρθουρ Άρεντ, Μουσική Έρλ Ρόμπινσον.

1945: ΕΝΑ ΔΕΝΤΡΟ ΜΕΓΑΛΩΝΕΙ ΣΤΟ ΜΠΡΟΥΚΛΙΝ.

128' Σκην. Έλια Καζάν, Παραγ. Λιού Λάιτον (ΦΟΞ), Σεν. Σλέισγκερ, Φράνκ Νταιηδς από το βιβλίο της Μπέττυ Σμίθ, Φωτ. Λ. Σαμρόυ, Μουσική Άλφρεντ Νιούμαν, ήθοποιοί: Ντόροθι Μάκ Γκουάιρ, Τζόαν Μπλόντελ, Τζέιμς Ντάν, Λούντ Νόλαν, Πέγκυ Άνν Γκάρνερ, Τέντ Ντόναλσον.

1947: ΘΑΛΑΣΣΑ ΑΠΟ ΓΡΑΣΙΔΙ
(Sea of grass)

131' Σκην. Έλια Καζάν. Δεύτερη ομάδα Τζέιμς Χάβενς Παραγ. Π. Μπέριμαν (Μ.Γ.Μ.), Σεν.: Μαργκερίτ Ρόμπερτς και Βίνσεντ Λώρενς από μυθιστόρημα του Ρίχτερ Φωτ.: Χ. Στράντλινγκ, Μουσική: Χέμπερτ Στότχαρτ, ήθοποιοί: Σπένσερ Τρέισι, Κάθριν Χέμπορν,

Μέλβιν Ντάγκλας, Ρόμπερτ Γουώκερ, Φίλλις Τάιτερ, Έντγκαρ Μπουκάναν... 75 ημέρες γυρίσματος.

1947: ΜΠΟΥΜΕΡΑΝΓΚ
(Boomerang)

88' Σκην. Έλια Καζάν Παραγ. Λ. Ντεροσεμόν για τον Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν.: Ρίτσαρντ Μάρφυ από ένα άρθρο του Άντονι Άμποτ Φωτ.: Μπρόντιν. Μουσική: Ντ. Μπάτολφ, Άλ Νιούμαν. Ήθοποιοί: Νάνα Άντριους, Τζέην Χουάιτ, Λή Κόμπ, Κάρα Γουίλιαμς, Άρθουρ Κέννεντυ, Σάμ Λέβιν, Ρόμπερτ Κέθ, Κάρλ Μάλντεν, Λή Ρόμπερτς... 49 ημέρες γυρίσματος.

1947: ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΚΥΡΙΩΝ
(Gentlemen's agreement)

118' Σκην. Έλια Καζάν παραγ. Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ). Σεν. Μόες Χάρτ από την ιστορία της Λ. Χόμσον, Φωτ. Α. Μύλλερ. Μουσική Άλ. Νιούμαν, Ήθοποιοί Γκρέγκορι Πέκ, Ντόροθι Μάκ Γκουάιρ, Τζών Γκάρφιλντ, Σέλεστ Χόλμ, Άνν Ρίβερ, Τζούν Χάθουκ, Άλ Ντέκερ, Τζέην Χουάιτ, Ντύν Στόκγουελλ... 65 ημέρες γυρίσματος.

1949 ΠΙΝΚΥ
(Pinky)

102' Σκην. Έλια Καζάν, Παρ. Ντάρυλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν. Φίλιπ Ντάν, Ν. Τ. Νικόλς από το μυθιστόρημα του Σ. Ρίκετς «Ποιότητα». Φωτ.: Τζό Μάκ Ντόναλντ, Μουσική: Άλ Νιούμαν. Ήθοποιοί: Ζάν Κρέην, Έθελ Μπάρρυμορ, Έθελ Γουώτερς, Γουίλλιαμ Λάντιγκαν, Κέννυ Γουάσιγκτον, Γκρήκ Μπάρνερτ, Φρ. Όνιελ, Έθ. Βάρντεν, Ντόν Ρίς... (Ο Έλια Καζάν αντικαθιστά τον Τζών Φόρντ μετά από 10 ημέρες γυρίσματος).

1950: ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ
(Panic in the streets)

96' Σκην. Έλια Καζάν. Παρ. Σόλ Σίγκελ, (ΦΟΞ). Σεν. Ρ. Μάρτιν, από την ιστορία των Έντνα και Έντουαρντ Άνχαιτ. Φωτ. Τζό Μάκ Ντόναλντ, Μουσική: Άλ Νιούμαν, Ήθοποιοί: Ρίτσαρντ Γουίτμαρκ, Πώλ Ντάγκλας, Μπάρμπαρα Γκέντες, Γουώλτερ (Τζάκ) Πάλλανς, Ζήρο Μόστελ, Ντάν Ρίς, Άλξίς Μινωτής, Γκάυ Τόμαχαν, Έντουαρντ Κέννεν-

τυ, Λιούις Τόρλες, Ραίη Μύλλερ, Τόρρυ Ρέτιγκ, Λέγκα Πέιτερσον...

1952 ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ Ο ΠΟΡΟΣ

(A streetcar named desire)

122' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Τόρλες Φέλιττον (Γουώρνερ Μπρός) Σεν.: Τέννεσι Γουίλλιαμς από το θεατρικό του έργου. Φωτ. Χάρρυ Στράντλινγκ Μουσ. Άλεξ Νόρθ, Ρ. Χάινιερφ. Ήθοποιοί: Βίβιαν Λή, Μάρλον Μπράντο, Κήρ Χάντερ, Κάρλ Μάλντεν, Ρούντι Μπόντ, Νικ Ντένις, Πέγκ Χίλλις, Ρόιτ Κίγκ, Ρίτσαρντ Γκάρνικ, Άν Ντρή, Έντνα Τόμπος, Μίκυ Κάν.

1952 ΒΙΒΑ ΖΑΠΑΤΑ

(Viva Zapata)

113' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Νταρρύλ Ζανούκ (ΦΟΞ) Σεν. Τζών Στάινμπεκ, από την ιστορία του Έντ. Πίκον «Ζαπάτο ο άνικητος» Φωτ. Τζό Μάκ Ντόναλντ, Μουσ.: Άλεξ Νόρθ, Ήθοποιοί: Μάρλον Μπράντο, Τζέην Πήτερς, Άντονι Κουήν, Τζόζεφ Γουάιτμαν, Άρνολντ Μόες, Άλλαν Ρήντ, Μαργκό, Χάρολντ Γκόντον, Λού Τζιλμπερτ, Φράνκ Σιλβέρα, Φράνκ Ντεκόβα, Ρίτσαρντ Γκάρνικ, Χένρι Σιλβα... (Από δω και πέρα ο Καζάν διευθύνει ολοκληρωτικά το σενάριο και το μοντάζ των φιλμ του).

1952 Ο ΣΧΟΙΝΟΒΑΤΗΣ

(Man on a tightrope)

105' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Ρόμπερτ Ζάκς, (ΦΟΞ) Σεν. Ρ. Σέργγουντ, από την ιστορία του Νέηλ Πάτερσον, Φωτ. Γκίόργκ Κόσουζ, Μουσ. Φ. Γουάιμαν. Ήθοπ. Φρέντοικ Μάρτς, Γκλόρια Γκράχαμ, Τέρρυ Μούρ, Κόμερον Μίτσελ, Ρίτσαρντ Μπούν, Πώλ Χάρτμαν, Πάτ Χέννινγκ, Άντολφ Μενζού... και το Τσίρκο Μπρούμπαχ.

1954 ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ

(On the Waterfront)

108' Σκ. Έλια Καζάν. Παρ. Σόλ Σπήγκελ (ΟΡΙΖΟΝ ΦΙΛΜ - ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ) Σεν. Μπρόντ Σούλπερνκ, από το μυθιστόρημά του. Φωτ. Μπόρρις Κόουφμαν, Μουσ. Λέοναρντ Μπεν-σταίν, Ήθ. Μάρλον Μπράντο, Εϊσα Μασί Σαίντ, Λή Κόμπ, Κάρλ Μάλντεν, Ρόντ Στάινκερ, Πάτ Χέννινγκ, Λέιφ Έρικσον, Τόννυ Γκαλέντο, Τζών Χάμιλτον, Ντόν Μπλάκμαν...

1955 ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΜ

(East of Eden)

115' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Γουώρνερ Μπρός) Σεν. Πώλ Όσμπορν, από το βιβλίο του Τζών Στάινμπεκ. Φωτ. Τέντ Μάκ Κώλντ, Μουσ. Λέοναρντ Ρόζενμπεργκ. Ήθοποιοί: Τζούλι Χάρις, Τζέιμς Ντύν, Ράιμοντ Μάσεν, Μπέλλ Άλβς, Ρίτσαρντ Ντάβλας, Τζό Βόν Φλίτ, Άλμπερτ Ντέκερ, Λόις Σμιθ Χάρολντ Γκόντον, Μάριο Σιλέτι, Λόννυ Τόπμαν.

1955 ΚΟΥΚΛΙΤΣΑ

(Baby doll)

114' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Νιού Τάουν Πρόντ) Γουώρνερ Μπρός Σεν. Έλια

Καζάν από τα θεατρικά έργα του Τέννεσι Ουίλλιαμς «Ένα δυσάρεστο γεύμα» και «27 βαγόνια γεμάτα βαρβάκι» Φωτ. Μπόρρις Κόουφμαν, Μουσ. Κ. Χόπκινς, Ήθ. Κάρλ Μάλντεν, Κάρλ Μπρίγκερ, Έλι Γουάιλλας, Μίλντρεν Ντόνακ, Λόννυ Τόσημαν, Ήντ Χόγκ, Τζέιμς Γουίλλιαμς, Τζών Ντόντλεϋ... και συμπλοκή των κατοίκων του χωριού Μπενόιτ, στο Μισσούρι.

1957 ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΠΛΗΘΟΣ
(A face in the crowd)

126' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν (Νιού Τάουν Πρόντ - Γουώρνερ Μπρός). Σεν. Μπρόντ Σούλπερνκ, Φωτ. Χάρρυ Στράντλινγκ - Γκράιθ Ρέσσαρ Μουσ. Τόμ Λάιζερ, Ήθ. Άντι Γκρίφιθ, Πατόλτσια Νήλ, Άντονι Φρανσιόζα, Γουώλτερ Μαίτσο, Λή Ρέρικ, Πέρεν Γουάραμ, Ρόντ Μάρνσαφλ, Χάουαρντ Σμιθ, Κέη Μάτφορντ, Εϊσα Βόν, Μπέλλ Άλβς... και 700 κάτοικοι του Πίγκοττ (Άρκάνσας).

1960 ΛΑΣΠΗ ΣΤΑ ΑΣΤΕΡΙΑ
(Wild river)

105' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν «ΦΟΞ» Σεν. Πώλ Όσμπορν, Φωτ. Έλ. Φρέντεριξ, Μουσ. Κέννυ Χάπκινς, Ήθ. Μοντγκόμερυ Κλίφτ, Λή Ρέρικ, Τζό Βόν Φλίτ, Άλμπερτ Σάλμι, Τζαίη Φλίπιν, Τζαίημς Γουάστερφιλντ, Μπάρμπαρα Λόντεν...

1961 ΠΥΡΕΤΟΣ ΣΤΟ ΑΙΜΑ
(Splendor in the grass)

124' Σκ. Έλια Καζάν Παρ. Έλια Καζάν, Γουίλλιαμ Ήνκε, Τόρλες Μαγκκούιρ, (Γουώρνερ Μπρός). Σεν. Γουίλλιαμ Ήνκε, Μουσ. Άρνολντ Άμσν, Ήθ. Νάταλι Γούντ, Γουώρ Μπή-τυ, Πάτ Χήγκλ, Όντρεϊ Κρίστι, Μπάρμπαρα Λόντεν, Φρέντ Σπένσερ, Γκάρυ Λόκνουντ, Σάν-τυ Ντέννις, Τζών Μάκ Γκόθερν, Γουίλλιαμ Ήνκε, Τόρλες Ρόμπερτς...

1964 ΑΜΕΡΙΚΑ ΑΜΕΡΙΚΑ
(America... America)

174' Σκ. Έλια Καζάν. Παρ. Έλια Καζάν Τόρλες Μαγκκούιρ, (Γουώρνερ Μπρός) Άτένα Ίντερπράιζερς Κόρη). Σεν. Έλια Καζάν από την ιστορία του «Αμερικό, Αμερικό», Φωτ. Χάσκελ Γουέβλερ, Μουσ. Μ. Χατζηδόκι, Ήθ. Στέθες Γιαλαές, Φράνκ Βόλς, Χάρρυ Ντίντ-βις, Έλενα Χαρόν, Έστελ Χάμολερ, Γρ. Ροζάκης, Λού Άντόνιο, Σόλεϋ Λουντβίχ, Τζών Μόρλεϋ Τζόεννα Φράνκ, Πώλ Μάνν, Λίντα Μόρε, Ρόμπερτ Χάρις, Κάθριν Μπάλφορ...

1969 ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΣ
(The arrangement)

Σκ. Έλια Καζάν, Παρ. Έλια Καζάν και Τόρλες Μαγκκούιρ για Άτένα - Γουώρνερ - Σέθεν. Σεν. Έλια Καζάν από το δωάνυμο μυθιστόρημά του. Φωτ. Ρόμπερτ Σάρτηζ, Μουσ. Άρνολντ Άμσν, Ήθ. Κέρκ Ντάγκλας, Ντέμπο-ρα Κέρ, Φοίη Νταναγουσίη, Ρίτσαρντ Μπούν, Χιούμ Κρόουν, Νταϊάν Χόλ, Τζών Ρόντολφ Τζόουνς, Μάικλ Χίγγινς.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΠΟΣ ΣΤΟ ΛΥΡΙΣΜΟ

«Πούγκυ» - «Τζών και Μαίρη»

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΡΑ

Είναι γεγονός αναμφισβήτητο πιά ότι ο αμερικάνικος κινηματογράφος μπήκε για τα καλά στη λυρική του εποχή. Χρόνια τώρα, βέβαια, ακούγαμε να μιλάνε για τον αμερικάνικο (κιν)φο σαν ένα μεγάλο άσθενή, να μιλάνε για τις περιέργες συνυπάρξεις αντίθετων τάσεων, για κοινωνική κριτική, για αντισυμβατικότητα, για βία και σέξ. Στην πραγματικότητα, όλα αυτά τα φαινόμενα δεν ήταν παρά οι ένδειξεις μιας σταθερής αλλαγής της αμερικάνικης κοινωνίας που άφηνε τα ίχνη της πάνω στην τέχνη.

Ο αμερικάνικος (κιν)φος είναι ο μοναδικός ίσως εθνικός (κιν)φος γνωστός στην Ελλάδα, που παρουσιάζει μια τόσο σταθερή πορεία, και που συμπληρώνει τον κύκλο περνώντας από ένα στάδιο σ' ένα άλλο, από το έπος στον λυρισμό. Και μη νομιστεί βέβαια ότι το πέρασμα έγινε απότομα, ότι υπάρχουν στεγανά τοιχώματα ανάμεσα στα δύο στάδια. Αντίθετα υπήρξαν πλήθος ταινίες που αμφιταλαντεύονταν ανάμεσα στο έπος και στον λυρισμό και άλλες που ήταν καθαρά επικές και έφερναν μέσα τους τα σπέρματα ενός λυρικού ξεσπάσματος. Άλλωστε ξέρουμε πολύ καλά ότι η εποχή μας εύνοει την συνύπαρξη ξεχωριστών τάσεων.

Μιλώντας για επικό κινηματογράφο δεν εννοούμε αναγκαστικά τον ήρωικό κινηματογράφο (γουέστερν - πολεμικό φιλμ), αλλά κάθε είδος που έχει το ύφος και την «λογική» του έπους, ακόμα και είδη που από τη φύση τους πλησιάζουν περισσότερο στον λυρισμό όπως το μιούζικαλ με τα χορικά του διαλείματα, το γκαγκστερικό φιλμ με την ήρωοποίηση του παράνομου και την κομεντί με τα παιχνίδια του ζευγαριού.

Ας πάρουμε δύο έργα κοινωνικής κριτικής, ένα παλιό κι ένα καινούργιο — όσο κι αν ο όρος κοινωνική κριτική έρχεται σ' αντίθεση μ' αυτόν του έπους. Το «Είμαι ένας δραπετής» (1932) του Μέλβιν Λερού και «Ο μεγάλος δραπετής» (1967) του Στιούαρτ Ρόζενμπεργκ, από πρώτη ματιά μοιάζουν. Αναφέρονται και τα δύο στις φυλακές καταναγκαστικών έργων του Αμερικάνικου Νότου. Όμως η διαφορά είναι τεράστια. Το πρώτο αποτελεί την έκφραση του αισιόδοξου δημοκράτη του Μεσοπολέμου, που πιστεύει στο αναφαίρετο δικαίωμα να εκφράζει τη γνώμη του και είναι βέβαιος ότι με τη διαμαρτυρία του ενάντια στην αδικία, τα πράγματα θα διορθωθούν.

Στο δεύτερο μιλάει ο τραυματισμένος από τη σύγχρονη κοινωνία άνθρωπος, που αντιδρά σπασμωδικά στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τον κοινωνικό κλοιό, να κερδίσει τις ανθρώπινες σχέσεις, να επιβιώσει μέσα σ' ένα έχθρικό περιβάλλον. Το πρώτο ήταν ή έκ του ασφαλούς διαμαρτυρία ενός αισιόδοξου ανθρωπιστή. Το δεύτερο, μια απελπισμένη φυγή.

Με το έπος ο αμερικάνος τραγουδά ότι έχει κατακτηθεί στους δυο τελευταίους αιώνες της ιστορίας του. Μέσα σ' αυτό θα βρούμε συμπυκνωμένους όλους τους σκληρούς αγώνες που έγιναν μέχρι να διαμορφωθεί οριστικά η αμερικάνικη κοινωνία. Κυριαρχεί εδώ η αισιόδοξία ότι το Καλό θα θριαμβέψει γι' αυτό και το επικό φιλμ ύμνησε πρώτα απ' όλα τον άνθρωπο που αγωνίστηκε για τον θρίαμβο του Καλού. Στο πρόσωπο του ήρωα συμπυκνώθηκαν οι ήθικες αξίες που παγιώθηκαν με την άκμή της αμερικάνικης αστικής τάξης: Ο σεβασμός στην πατρίδα, στην οικογένεια, στη θρησκεία και στο αμερικάνικο παρελθόν, πού, μαζί με τον φυσικό ήρωισμό, αποτέλεσαν τα ιδανικά του μέσου αμερικάνου και που παίδεψαν τόσο πολύ — στις μέρες μας — τον κινηματογράφο, μέχρι να κατορθώσει να απαγγιστωθεί. Ο «ήρωας» είναι ένα στοιχείο που συνδέθηκε στενά με τον επικό αμερικάνικο κινηματογράφο. Οι αμερικάνοι παθιάστηκαν με τον πρωτοπόρο, τον ένα, τον άνθρωπο που διακρίθηκε μέσα στον αγώνα για επιβίωση και επιβολή. Θα μπορούσαμε με αρκετή δόση υπερβολής να πούμε πως κάθε αμερικάνικη ταινία ήταν μια βιογραφία. Βιογραφία του πρωτοπόρου του Γουέστ, του μποξέρ που γίνεται πρωταθλητής, της τραγουδίστριας που κατακτά τη σκηνή ή την όθονη, της φτωχής δακτυλογράφου που παντρεύεται τον διευθυντή. Όλοι αυτοί ενσάρκωσαν το πάθος του μέσου αμερικάνου για εύκολη επιτυχία και αναγνώριση. Γι' αυτό και σήμερα, που τα παραπάνω σχήματα φαίνονται απλοϊκά, οι προσπάθειες για φιλμ - βιογραφίες είναι εκ των προτέρων καταδικασμένες. Τα παραδείγματα είναι άφθονα. Στον «Πάττον», ο Φράνκλιν Σάφνερ χάνει το στόχο του από τη δεύτερη κιόλας σκηνή και αγωνίζεται μάταια να ανακόψει την πορεία της ταινίας του προς τη σύμβαση της υπερπαραγωγής. Ο Γουάιλερ αφηγείται την γνωριμία της «Φάννυ γκέρλ» με τον χαρτοπαίκτη, με ένα πλήθος από πλάνα, στην προσπάθειά του να γίνει πιο «πειστι-

κός», ακριβώς γιατί η ιδέα του κεραυνοβόλου έρωτα δεν πειθεί πιά ούτε τον ίδιο, ενώ ο Τζήν Κέλλυ έχει χάσει την αίσθηση της οικονομίας γυρίζοντας το «Άλλο Ντόλλυ» και φτάνει σ' ένα στυλ μπαρόκ, στο οποίο αμίγουν όλες οι χολλυγουντιανές συμβάσεις. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο, που μας δείχνει πως η αντιστροφή είναι πλήρης, είναι το ότι στα σημερινά γουέστερν ταυτιζόμαστε, ως επί το πλείστον, με τον κυνηγημένο, (π.χ. στην «Άγρια συμμορία», στους «Δύο ληστές», στο «Γουίλλι Μπού» κ.λ.π.) καθώς και το γεγονός ότι ο αντίηρωας έχει αποκτήσει ιδιαίτερη γοητεία.

Το αμερικάνικο έπος είχε φτάσει σε άρχοντες μορφές ζωής μέσα από μια συνεχή αναζήτηση και αφαίρεση των ειδικών στοιχείων που παρουσίαζε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση. Μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι οι αμερικάνοι είχαν κατακτήσει το μύθο. Έτσι ανιχνεύουμε άρχοντες μορφές της σ'κογένειας (σε ταινίες όπως «Ανατολικά της Έδεμ», «Μάϊ Ντόρλινγκ Κλεμεντίν», «Μονομαχία στον ήλιο», «Η σπασμένη λόγχη»), της φιλίας, («Το κόκκινο ποτάμι», «Ο αϊχμάλωτος της ερήμου»), της εξουσίας («Φόρτ Άπάτσα»), του έρωτα («Ο άνθρωπος με το χρυσό χέρι», τα περισσότερα μιούζικαλ και οι κομεντί), της κοινωνικής ομάδας (Αϊρ φόρς, Ρίο Γκράντε»). Θα δούμε πιο κάτω τόσο χρησίμεψαν αυτά τα μυθικά σχήματα στους σύγχρονους δημιουργούς.

Τα δύο βασικά στοιχεία που σημάδεψαν την μετάβαση του αμερικάνικου κινηματογράφου από το επικό στο λυρικό ύφος είναι η κάθοδος στο ρεαλισμό και η τάση για μια πιο υποκειμενική έκφραση.

Ρεαλιστικά στοιχεία βρίσκουμε και σε παλιές αμερικάνικες ταινίες, και μάλιστα σε κομεντί, όπως στα «Ταξίδια του Σάλλιβαν» του Πρέστον Στάρτζες. Επίσης συναντούμε σκηνοθέτες που σημάδεψαν την αρχή του όμιλου με στοιχεία καθαρά υποκειμενικά όπως ο Στέρνμπεργκ και ο Φρίτς Λάνγκ.

Εδώ όμως πρόκειται για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε δημιουργού, που τελικά χωνεύτηκαν μέσα στην αμερικάνικη παράδοση του έπους. Σήμερα τα δύο στοιχεία παρουσιάζονται μαζί και σε πολύ εύρεία κλίμακα, έτσι ώστε να μπορούμε να μιλάμε για την παράδοση του αμερικάνικου λυρισμού.

Η κάθοδος στο ρεαλισμό ξεκίνησε από την ανάγκη για αυθεντικότητα, όταν πιά τα παλιά σχήματα δεν έπειθαν έναν κόσμο που άρχιζε να κοιτάζει το παρόν. Εδώ πρέπει να αναφέρουμε τις προσπάθειες των Ντέλμπερτ Μάν, Μάρτιν Ρίττ, Ρίσαρντ Μπρούκς, Τζών Στάρτζες και ιδιαίτερα του Καζάν, ο οποίος έφτασε σε αξιοθαύμαστο σημείο ρεαλισμού με το «Πυρετός στο αίμα», αν και αυτός ο ρεαλισμός αντιστρατευόταν στον έντονα δραματικό χαρακτήρα των σεναρίων του. Ένα βασικό στοιχείο που συνόδεψε το ρεαλισμό είναι η κοινωνική κριτική, που πήρε στις μέρες μας πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις, παρ' όλο που στο Χόλλυγουντ, τουλάχιστον, παραμένει έμμεση. Ταινίες σαν τους «Πέντε δολοφόνους», τον «Επανάστατη του Άλκατράζ», τον «Μεγάλο δραπετή», το «Μπόν-βυ και Κλάιντ», είναι διαμαρτυρίες ενάντια σ' έ-

να κοινωνικό σύστημα καταπιεστικό και απάνθρωπο.

Ο αμερικάνος δημιουργός ζητώντας την αληθινή εικόνα της ζωής του, συναντά τη βία, καθημερινό στοιχείο της κοινωνίας του, και προσπαθεί να την απεικονίσει με ειλικρίνεια. Αυτή η αναζήτηση είναι μια από τις αιτίες που δημιούργησαν το κλίμα βίας που κατάκλυσε τις αμερικάνικες όθονες. Θαυμάζουμε εδώ έναν μεγάλο δημιουργό, τον Ντόν Σήγκελ, που ένστικτώδικα αναζήτησε μέσα από τη βία και την σκληρότητα μια άμεση και αυθεντική εικόνα του κοινωνικού περιγυριού μέσα στο οποίο τοποθετούσε τις ιστορίες του.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που έφερε ο ρεαλισμός είναι η στρόφη του κινηματογράφου στους ανθρώπινους χαρακτήρες και τις ανθρώπινες σχέσεις. Ξαφνικά τα πρόσωπα αποκαλύπτονται μ' όλες τις αντιφάσεις και τα προβλήματά τους, ενώ οι σχέσεις τους αποτελούν τον βασικό στόχο της σύγχρονης ταινίας. Και όπως ήταν φυσικό η σχέση που τραγουδήθηκε περισσότερο είναι ο έρωτας. Κι εδώ αποδεικνύεται μεγάλος μαστορας ο Ντόν Σήγκελ. Τρεις από τις τελευταίες ταινίες του έχουν σαν κύριο θέμα τις σχέσεις του άντρα και της γυναίκας. Οι «Πέντε δολοφόνοι» είναι μια βίαιη έλεγεια πάνω στη δόνη και την απογοήτευση του έρωτα, ενώ στα φιλμ «Το Δίκιο σου το παίρνεις με αίμα» και «Οι γύπες πετούν χαμηλά» μας μίλησε για τα πράγματα που φέρνουν κοντά ή απομακρύνουν δυο ανθρώπους μέχρι να φτάσουν στην ολοκλήρωση της σχέσης τους. Εδώ διακρίνουμε την μεγάλη συμβολή του μύθου. Έχοντας κατακτήσει οι αμερικάνοι τα αιώνια χαρακτηριστικά του ανθρώπου, έχουν την τάση να δώσουν στο τραγούδι τους ευρύτερες διαστάσεις, ενώ από την άλλη μερική, ο ρεαλισμός συμβάλλει στο να μην αποστεγνώνονται τα πρόσωπα από τα στοιχειώδη ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους.

Ανθρώπινη ψυχολογία και μυθικό στοιχείο, δε-

Άλαν Πάκουλα : «Πούγκυ»



μένα με άξιοθαύμαστη ακρίβεια, μάς έδωσαν σε ταινίες όπως «Στή σκιά του φεγγαριού» του Μάλ- λιγκαν, «Ο Μεγάλος σκληρός» του Τόμ Γκράις, «Μπόννυ και Κλάιντ» του Άρθουρ Πέν, «Οι γύπες πετούν χαμηλά», του Σήγκελ, το αιώνιο τραγούδι του άντρα και της γυναίκας μέσα στον κύκλο της ζωής.

Ο χώρος απέκτησε νέα διάσταση με το ρεαλι- σμό. Δεν είναι πια ο φυσικός περίγυρος πάνω στον οποίο τοποθετούνται τα πρόσωπα, αλλά γί- νεται κύριο εκφραστικό στοιχείο. "Ας θυμηθούμε μόνο πως επιδρά ο χώρος πάνω στην ανθρώπινη ψυχολογία σε ταινίες όπως ο «Επαναστάτης του Άλκατράζ», «Δυό λιοντάρια στον Ειρηνικό» του Μπούρμαν, ή στην «Μεγάλη απόπειρα» του Μάλ- λιγκαν. Το σημαντικότερο στοιχείο όμως, όσο ά- φορητό το χώρο, είναι η γνωριμία μας με την Ά- μερική. Ξαφνικά αναστήθηκε μπροστά μας η Νέα Υόρκη, οι μεγάλες πόλεις, ή αμερικάνικη έπαρχια. Έδώ διακρίθηκε ένας άλλος μεγάλος δημιουργός, ο Ρόμπερτ Μάλλιγκαν, του οποίου την προσφορά, σήμερα μόνο κι άφου γύρισε περίπου δέκα ται- νίες, μπορούμε να εκτιμήσουμε. Οι καλύτερες άπ' τις ταινίες του («Άγνησσα έναν ξένο», «Σκιές και Σιωπή», «Η μεγάλη απόπειρα», «Ερωτες που σβύ- νουν την αγγή», «Τα απαγορευμένα σκαλοπάτια») είναι για μάς αποκάλυψη του καθημερινού περι-βάλλοντος του σύγχρονου αμερικάνου, ενώ στο ά- ριστούργημά του, τη «Σκιά του φεγγαριού» ο χώ- ρος πήρε μία ποιητική διάσταση, σε μία προσπά-θεια να συμπυκνωθεί μέσα σ' αυτόν ολόκληρος ο φυσικός χώρος του ανθρώπου.

Το δεύτερο και σημαντικότερο στοιχείο που χαρακτήρισε τη μετάβαση στο λυρισμό είναι ο ύ- ποκειμενισμός. Παρατηρούμε σήμερα μία τάση να μιλήσουν οι σκηνοθέτες σε πρώτο πρόσωπο. Οι πε- ρισσότερες ταινίες του αντεργκράουντ παρουσιάζ- ζουν αυτό το φαινόμενο, γι' αυτό και έχει σχε- δόν καταργηθεί εκεί ή έννοια του ήρωα ή των ήρώων. Το Χόλλυγουντ, που ποντάρει πάντα στην προβολή των πρωταγωνιστών, δεν θα μπορούσε να ακολουθήσει μία τέτοια τακτική. Γι' αυτό και οι σκηνοθέτες του εκφράζονται βασικά μέσα από ένα κεντρικό πρόσωπο, αλλά συγχρόνως και άμεσα, κά- νοντας την παρουσία τους αισθητή σε κάθε στι- γμή. Πίσω από τα θούβα πλάνα του «Επαναστάτη του Άλκατράζ» τα ραλαντί της «Άγριας συμμο- ρίας» ή τα σχεδόν παρομοιωμένα από τον εύ- ρυγώνιο φακό πλάνα του «Άτσαλένιου γίγαντα» κρύβεται το πρόσωπο του δημιουργού που προσπα- θεί να εκφραστεί. Γιατί πως θα μπορούσαμε να μιλάμε για λυρισμό χωρίς την εικόνα του ανθρώ- που που τραγουδάει; Έδώ βρίσκεται ή άλλη αί- τία της βίας που χαρακτηρίζει τις αμερικάνικες ταινίες. Η βία της «Άγριας συμμορίας» ή του «Μπόννυ και Κλάιντ» είναι μία αντίδραση αδόμο- τητη και σπασμωδική απέναντι στον κοινωνικό κον- φορτισμό.

Η δομή της λυρικής ταινίας είναι συνέχεια του υποκειμενικού ύφους γι' αυτό μπορούμε να πούμε ότι κάθε ταινία έχει και μία ιδιαίτερη δραματική κατασκευή. Παρ' όλα αυτά, όμως, θα πρέπει να επισημάνουμε μία μορφή δομής που τείνει μάλλον να επικρατήσει. Το φίλμ χωρίζεται σε «επεισόδια» και σε λυρικά διαλείμματα. Στα πρώτα κυριαρχούν τα πρόσωπα και ή δράση, ενώ στα δεύτερα κυ-

ριαρχεί κάποιο συναίσθημα, συνήθως αυτό που μάς άφηνε ή προηγούμενη σκηνή. Στο «Μπόννυ και Κλάιντ» και στους «Άλγες», αυτά τα διαλείμα- τα συνοδεύονταν από τη μουσική του «μπάντζο» ενώ στο «Πούγκυ», στον «Πρωτόρη» και στον «Κά- ου - μπύ του μεσονυκτίου» συνοδεύονταν από έ- να τραγούδι.

Στο υποκειμενικό στυλ όφείλεται και ένα άλλο χαρακτηριστικό της λυρικής ταινίας, το φαινόμε- νο να παρουσιάζονται μερικά πρόσωπα έντελώς στυλιζαρισμένα, επειδή είναι ιδωμένα από τη σκο- πιά του πρωταγωνιστή. Έτσι, για τον ήρωα της «Σκιάς του φεγγαριού», ο Ινδιάνος ήταν ένας αϊ- λουρος, με υπερανθρώπινες ικανότητες, άόρατος, έτοιμος να ξεπροβάλλει από παντού. Όμοιες είναι οι φιγούρες του αντίπαλου του «Μεγάλου σκλη- ρού» ή του παρὰ λίγο «εργοδότη» του «Κάου - μπόυ του μεσονυκτίου».

Περίεργο φαινόμενο αποτελεί το γεγονός ότι κανένα από τα παραδοσιακά είδη δεν εξαφανίστη- κε, αλλά όλα προσαρμόσθηκαν στις νέες έκφρα- στικές ανάγκες. Άκόμα και το ιδιόρρυθμο είδος του μπουρλέσκ διαφοροποιήθηκε. Στο «Ζητείται έγκέφαλος διά ληστείαν», πριν το γκάγκ αναφλε- γεί, απελευθερώνεται το συγκινησιακό περιεχόμε- νο του πλάνου και αποκαλύπτει μία προσωπική έμ- πειρία πίσω από το ίδιο το γκάγκ, που κάνει το γέλιο να παγώνει στα χείλη μας.

* * *

Ο Άλαν Πάκουλα και ο Πήτερ Γαίτης επιχει- ρούν στο «Πούγκυ», ο πρώτος και στο «Τζών και Μαίρη» ο δεύτερος, να τραγουδήσουν το τραγού- δι του έρωτα. Έδώ βρίσκουμε όλα τα χαρακτηρι- στικά στοιχεία της λυρικής ταινίας που αναλύ- σαμε πιο πάνω. Κατ' αρχήν είναι δύο έργα προ- σωπικά, με ιδιαίτερο ύφος το καθένα. Ο Πάκουλα — παραγωγός στις περισσότερες ταινίες του Μάλ- λιγκαν και σαφώς επηρεασμένος άπ' αυτόν — τραγουδά την δυσκολία της πρώτης γνωριμίας την εύτυχία της πρώτης έπαφής, την πίκρα της διάλυσης του δεσμού. Ο Πήτερ Γαίτης μιλάει για τη χαρά των νέων, που καθώς ξεπερνούν τις κοι- νωνικές συμβάσεις (οικονομικές ή ήθικές) και τις προσωπικές τους αδυναμίες, φτάνουν στην από- λυτη ένωση.

Υπάρχει μία τάση για ρεαλισμό και στις δύο ταινίες. Ο Γαίτης προσπαθεί να πιάσει την ατμό- σφαιρα, τη φυσιογνωμία της Νέας Υόρκης, δεί- χνοντας τις ώραιες και τις άσχημες πλευρές της. Ο Πάκουλα περιορίζει το χώρο του σ' ένα έπαρχιώτικο κολλέγιο, αλλά ή περιγραφή της μι- κροαστικής ζωής έστω και από μακριά, έχει μία γνησιότητα και ειλικρίνεια που συγκινούν. Όμως ή επιτυχία της ταινίας του Πάκουλα βρίσκεται βα- σικά στη διαγραφή των χαρακτήρων. Η Πούγκυ είναι ένα κοριτσόπουλο που πνίγεται μέσα στη συμ- βοτική έπαρχιώτικη ζωή και ψάχνει να βρει μία γνήσια συγκίνηση μέσα από την ανθρώπινη έπα- φή. Ούσιαστικά απομονωμένη από τον περίγυρό της, έμψυχο ή άψυχο, έχει κιόλας την αίσθηση του άνικανοποίητου και καταλαβαίνει τη ματαιότη- τα της ένταξής της μέσα σ' ένα κοινωνικό σύνο- λο (το σχολείο της), που, αν δεν είναι έχθρικό, είναι όπωσδήποτε αδιάφορο. Η πολυλογία της, το



εκπληκτικό θράσος της, το αίχμηρό χιούμορ της, οι καθόλου άστείες φάρσες της δεν είναι τίποτε άλλο από τις έκδηλώσεις μιας άπεγνωσμένης προ- σπάθειας να σπάσει τον άσφυκτικό κλοιό της μο- νοξενίας της και να επικοινωνήσει με τους άλλους. Αντίθετα, ο νεαρός φίλος της έχει κιόλας μπει σ' ένα σύστημα συμβατικών αξιών, που τόχει απο- δεχτεί χωρίς να το καταλαβαίνει και από το οποίο δε φαίνεται ικανός να ξεφύγει την κρίσιμη στι- γμή. Αυτό το σύστημα της ψεύτικης σιγουριάς έ- χει καλλιεργήσει ύπουλα στην ψυχή του τη δει- λία και την παθητικότητα, γι' αυτό και δεν άπο- φασίζει να επαναστατήσει. Τις ενέργειες της Πούγκυ τις έρμηνεύει σαν προσπάθεια θιασμού της προσωπικότητάς του.

Την ίδια αίσθηση θιασμού έχει και ο Τζών του Πήτερ Γαίτης με τη διαφορά ότι δεν τοποθετείται σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, αλλά γίνεται προσπάθεια να έξηγηθεί φροϋδικά. Αυτό άκριβώς είναι ή αίτία που οι χαρακτήρες παραμένουν μο- νοδιάστατοι σ' όλη την ταινία. Κι αυτό είναι το βασικό της ελάττωμα. Οι χαρακτήρες δεν άνασταί- νονται μπροστά μας, αλλά κινούνται από την ψυχο- λογία της στιγμής. Μπορεί, βέβαια, να πει κανείς έδω, ότι τα πρόσωπα στη λυρική ταινία παίρνουν ζωή από το σκηνοθέτη. Αυτό είναι σωστό, αλλά παύει να φέρνει άποτελέσματα από ένα σημείο και ύστερα. Άν δεν υπάρχουν σωστά πιασμένοι χαρα- κτήρες, ή πορεία και ή έκβαση της ταινίας δεν ύ- πακούουν σε καμιά έσωτερική άναγκαιότητα αλλά στη θέληση του σεναρίστα και ή ταινία παρεκκλίνει προς την περιπαισιολογία. Ένώ στην Πούγκυ οι σωστοί χαρακτήρες και ή προσωπικότητα του δη- μιουργού, όδήγησαν με σιγουριά την ταινία σε μία σταθερή κορύφωση και σε μία λύση που δικαιολο- γείται δραματικά αλλά που εκφράζει την προ- σωπική στάση του σκηνοθέτη απέναντι στο συγκε- κριμένο πρόβλημα. Ο Γαίτης επιχειρεί να προβά- λει σε δυό έπιπεδα τη ζωή των ήρώων του. Έτσι τη μία στιγμή βλέπουμε την έξωτερική συμπεριφο- ρά τους και την άλλη την ένδόμυχη σκέψη τους.

Με το έπος ο Άμερι- κάνος τραγουδάει ό,τι έχει κατακτηθεί στους δυό τελευ- ταίους αιώνες της ιστορίας του... Σήμερα παρατηρούμε μία τάση να μιλήσουν οι σκηνοθέτες σε πρώτο πρόσωπο. Η δομή της λυρικής ταινίας είναι συνέχεια του υποκειμενικού ύφους. Πήτερ Γαίτης: «Τζών και Μαίρη».

Τα στεγανά χωρίσματα όμως αυτών των δυό έπι- πέδων, έμποδίζουν στο να δούμε την πολυπλοκότη- τα των ανθρώπινων αισθημάτων και συντείνουν στη μεταμόρφωση των προσώπων σε καρικατούρες. Αντίθετα, ο Πάκουλα κράτησε την έξωτερική όψη των πραγμάτων και πάνω σ' αυτή ύφανε επιδέξια τον ιστό της ανθρώπινης συμπεριφοράς, φτάνοντας σ' ένα άρκετά προχωρημένο σημείο ρεαλισμού.

Όμως, και το «Πούγκυ» δεν κατάφερε να ξε- φύγει από τις συμβάσεις της κομεντί που αρχί- ζουν να ένεργούν άνασταλτικά, να αντίστρατεύ- ονται στο ρεαλισμό και να στρογγυλεύουν τις αίχ- μέες. Καί αν ο Πάκουλα κατάφερε να κρατήσει την ταινία του σ' ένα σημαντικό έπίπεδο, ο Γαίτης πα- ρασύρθηκε από το «χαριτωμένο» θέμα του σ' ένα εύκολο και έπιπεδο χειρισμό. Είναι ένα φαινόμενο που το βλέπουμε σ' όλες τις «έλάσσονες» ταινίες του νέου άμερικανικού κινηματογράφου. Πίσω ά- πό το διάφανο πρόσωπο της Κατρίν Ντενέβ στο «Τρέλλες τ' Άπρίλη», πίσω από το έλεύθερο μο- ντάζ του «Τζών και Μαίρη», πίσω από το γκροτέ- σκο χιούμορ του «Καουμπόυ του μεσονυχτίου» κρύβεται ή σύμβαση του καινούργιου, πριν αυτό άκόμα επικρατήσει. Και πίσω από τις άντισυμβα- τικές φιγούρες του Νταστίν Χόφμαν και της Λί- ζας Μινέλλι λειτουργεί, για μία άκόμη φορά, ο ύπουλος μηχανισμός του «στόρ σύστεμ».

(The sterile Cuckoo)

Σκηνοθεσία, παραγωγή: Άλαν ΤΖ. Πάκουλα Σε- νάριο: Άλβιν Σάρτζεντ από το μυθιστόρημα του Τζών Νίκολς. Φωτογραφία: Μίλτον Κράσνερ. Μοντάζ: Σάν Ό Στήν. Κάστ: Λίζα Μινέλλι, Γουέντελ Μπάρτον, Τίμ Μάκ Ίνταίρ.

(John and Mary)

Σκηνοθεσία: Πήτερ Γαίτης. Σεναριο: Τζών Μόρτιμερ. Φωτογραφία: Γκαϊν Ρέσερ. Ντεκόρ: Τζών Ρόμπερτ Λόυντ. Μουσική: Κουίνου Τζώνς. Παραγωγή: Μπέν Κάντις. Η.Π.Α. Κάστ: Μία Φάρρου, Ντάστιν Χόφμαν, Μάικελ Τόλαν.



**Ο Πιέρ-Πάολο Παζολίνι
συζητά
μέ τους
Μ. Δημόπουλο
και
Π. Κοκκινόπουλο**

**Αποκλειστική συνέντευξη
στο «Σύγχρονο Κινηματογράφο»**

Η συζήτηση που είχαμε με τον Παζολίνι, μ' ευκαιρία τον έρχομό του στο Παρίσι για την προβολή του τελευταίου του φιλμ «Μήδεια» έγινε πάνω σε τόσο πλατειά και τόσο διαφορετικά θέματα, όπως η κουλτούρα της μάσας ή η «έκλογη» της Κάλας. Δεν προσπαθήσαμε να βάλουμε μία τάξη σ' αυτές τις κομματιαστές σκέψεις που συχνά έχουν πολύ λιγη σχέση μεταξύ τους αλλά που στην πραγματικότητα είναι όλες τοποθετημένες σ' ένα σύστημα αναμφίβολης λογικής.

Ο Παζολίνι μ' υποσχέθηκε μία συζήτηση πιο ολοκληρωμένη και πιο «κινηματογραφική» τον Μάρτη, μ' ευκαιρία μία τιμητική αναφορά που θα κάνει στο έργο του ο Ανρύ Λαγκλουά και η Γαλλική ταινιοθήκη, δίνοντας έτσι και σε μ' ευκαιρία να τον ακούσουμε να μιλάει, αλλά κυρίως να μιλήσουμε γι' αυτόν.

ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ

Δεν έχω κινηματογραφική παιδεία. Στην ηλικία σας αγαπούσα πολύ τον κινηματογράφο όπως και σεις κι ίσως να σκέφθηκα όντας παιδί να κάνω κινηματογράφο σαν σκηνοθέτης. Μετά ήρθε ο πόλεμος και η μεταπολεμική περίοδος και έχασα αυτό το είδος του όνειρου. Στην πραγματικότητα μπήκα στον κινηματογράφο για πρακτικούς λόγους: Έχοντας γράψει ένα μυθιστόρημα που είχε επιτυχία, οι σκηνοθέτες με φώναξαν για να τους γράψω σενάρια. Σε συνέχεια όμως, άρχισα να παρατηρώ ότι αυτά που έγραφα προδινότουσαν απ' τους σκηνοθέτες (μερικές ίσως φορές προς το καλύτερο). Γι' αυτό και θέλησα να κάνω ο ίδιος ένα φιλμ. Αυτό

ήταν πολύ δύσκολο μετά από τόσες άβεσθαιότητες και αγωνίες.

ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΩΡΗΜΑ

Υπάρχει ψυχολογία μέσα στο «Θεώρημα», αλλά μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο. Το «Θεώρημα» είναι μία παραβολή, μία αλληγορία. Τα πρόσωπα είναι πρόσωπα συμβολικά, αλληγορικά. Κάπως σαν τις μάσκες της Κομέντια Ντελ' Άρτε. Ο βιομήχανος (Μάσιμο Τζιρόττι) είναι ο τυπικός Μιλανέζος βιομήχανος, η γυναίκα του (Συλβάνο Μαγκάνο) είναι η τυπική σύζυγος του Μιλανέζου βιομήχανου... Αλλά αν είχα περιοριστεί σε να δημιουργήσω μόνο συμβολικά πρόσωπα θα έχω καταλήξει να το κάνω στεγνά και στερημένα από κάθε είδους ποίηση. Έτσι έβαλα μέσα την ψυχολογία. Η δυσκολία ήταν στο να βρω την ισοροπία ανάμεσα στον συμβολικό ρόλο των προσώπων και στην ψυχολογική τους ύψη. Δηλαδή στον λόγο για τον οποίο αντιδρούσαν έτσι ή αλλιώς. Δε νομίζω ότι υπήρχαν λάθη ψυχολογίας στα πρόσωπα. Ο τρόπος της ψυχολογικής συμπεριφοράς τους ήταν αρκετά σωστός. Όσον αφορά την πολιτική στιγμή αυτής της αλληγορίας, πρόκειται για μία θέση καθαρά άρνητική. Ότι δηλαδή η άστική τάξη είναι ανίκανη να νιώσει το αίσθημα του «ιερού». Αυτό που θέλω να πω είναι κάτι πολύ πλατύ που περιέχει μία άπειρη αίσθημάτων κι ανάμεσα σ' αυτά τον ιδεαλισμό με την τρεχούμενη σημασία του όρου. Μ' άλλα λόγια, ο μέσος άστος είναι ένας άνθρωπος, που έχοντας μία λαθρεμένη ιδέα για τον εαυτό του (που πάνω της στηρίζεται η ζωή του) ζει έντελως άλλοτριωμένος γιατί δεν μπορεί να

καταλάβει όλ' αυτά που είναι έξω απ' την πραγματική του ζωή. Αυτό το φιλμ το έκανα από ένα είδος πασολογικού μίσους, ένα μίσος - αγάπη για την άστική τάξη.

Το μόνο απ' τα πρόσωπα (τους άστους) που έχει έμφυτη την έννοια του «ιερού» είναι ο Μιλανέζος βιομήχανος, αλλά φυσικά είναι λάθος το ότι δίνει το εργοστάσιό του στους εργάτες. Εργοδότης ή φιλάνθρωπος - ευεργέτης βρίσκεται στην ίδια κατάσταση πνεύματος. Και η φυγή στην έρημο πάλι δεν λύνει το πρόβλημα γιατί στην άστική ιστορία (τη δική μας ιστορία) δεν είναι πια δυνατή η απόκτηση της άσκητικής εμπειρίας. Το μήνυμα του φιλμ είναι ολοκληρωτικά και παθολογικά άρνητικό...

Ο φιλοξενούμενος που παρουσιάζεται στην άστική οικογένεια (Τέρενς Στάμπ) αντιπροσωπεύει ακριβώς το «ιερό». Δεν θέλω να πω πως είναι ο θεός ή ο διάβολος, άγγελος ή Διόνυσος, θέλω να πω απλά πως είναι το «ιερό», αυτό που λένε οι ιστορικοί των θρησκειών «ιεροφάνεια». Το πρόβλημά μου σ' αυτό το σημείο ήταν: Πώς να τον κάνω ν' αντιδράσει; Στην πραγματικότητα τα ήταν αδύνατο να τον κάνω να βγάζει λόγους, ο χαρακτήρας του δεν είναι σαν του Χριστού δεν είναι ευαγγελιστής. Δεν διάλεξε να γίνει άνθρωπος, μένει «ιερό». Πρέπει όμως και να επικοινωνεί με τους ανθρώπους. Αλλά η επικοινωνία του δεν πρέπει να είναι γλωσσικής τάξης. Πρώτα πρώτα για πρακτικούς λόγους, δεν θα μπορούσε να φανταστεί λόγους στο ύψος των περιστάσεων. Κι ύστερα αυτό θάταν και άσυνεπές. Γιατί δεν είχε πεί εκεί για να προσηλυτιστεί, αλλά μονάχα για να διαμαρτυρηθεί. Έπρεπε λοιπόν να βρω ένα σύστημα σημειών μη γλωσσικών. Πήρα το σημειολογικό σύστημα του σέξ. Το σέξ στο «Θεώρημα» λειτουργεί σαν διάλεκτος...

ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

Δεν κάνω διαχωρισμό ανάμεσα στην πολιτική και στον κινηματογράφο γιατί πιστεύω πως το κάθε τι είναι πολιτική. Αυτό βέβαια είναι ένας κοινός τόπος, πάντως εγώ άρχισα να το σκέφτομαι στην Αντίσταση και συνεχίζω να το πιστεύω ακόμα. Αυτό που κριτικάρω είναι το ότι ένα φιλμ πρέπει να είναι σαφώς πολιτικό, γιατί φοβάμαι πως κάνοντας ένα φιλμ σαφώς πολιτικό υπάρχει κίνδυνος να πέσεις στην προπαγάνδα ή σε μία μορφή πατρικής νουθεσίας. Έχω κάνει καθαρά πολιτικά φιλμ όπως τό: «Ουτσελάται ούτσελλίνι» αλλά σ' αυτή ακριβώς την περίπτωση πρόκειται για ένα πολιτικό φιλμ που κριτικάρει την πολιτική. Δεν είναι προπαγάνδα. Το θέμα του είναι η κρίση του Μαρξισμού στο τέλος του 50 στην Ιταλία και αλλού.

Πρέπει να καθορίσουμε τον νεορεαλισμό και το πλάνο - σεκάνς. Έχω πει συχνά ότι ο νεορεαλισμός είναι ένας ψευδορεαλισμός. Γιατί αναλύοντας τον ιστορικά βλέπουμε ότι απομένουν μέσα του ίχνη μ'ας προρεαλιστικής κουλτούρας της προπολεμικής Ιταλίας. Γιατί στον νεορεαλισμό υπάρχουν υπολείμματα αισθησιασμού, παρακμής, έσωτερισμού, της προηγούμενης πε-

ριόδου. Αλλά το σοβαρότερο όριο του νεορεαλισμού είναι ο ναιτουραλισμός. Μπορώ ν' αναφέρω με δυο κουσεντες αυγο το οφθαλμα του νεορεαλισμου λεγοντας οτι: δ ε χ ε τ α ι τ η φ υ σ η σ α ν φ υ σ ι ο λ ο γ ι κ ή. Το χαρακτηριστικότερο μορφικό του στοιχείο είναι το πλάνο - σεκάνς. Κι αυτό γιατί ο φυσιολογικός τρόπος να εξηγήσεις το «φυσιολογικό» της φύσης είναι το πλάνο - σεκάνς. Δεν έκανα ποτέ πλάνο - σεκάνς. Μόνο στα πρώτα μου φιλμ, το «Ακατόνε» και τα άλλα, και κεί χωρίς να το σκεφτώ, χωρίς να το προγραμματίσω. Όταν όμως γυρίσα το «Ουτσελάται ούτσελλίνι» προσπάθησα ν' αναδημιουργήσω την ποιητική του νεορεαλισμού θέλοντας να τον αποφύγω και να τον κριτικάρω.

Επαναλαμβάνω ότι ο νεορεαλισμός συμπίπτει με την μεταπολεμική περίοδο, και με το θάνατο του Τολιάττι σαν σύμβολο τελειώνει και η νεορεαλιστική κουλτούρα. Προσθέτω, από καθαρή ευχαρίστηση για τη συζήτηση, ότι μέσα από τη μυλοποίηση του Ροσελλίνι ο νεορεαλισμός πέρασε στη Γαλία και στην Αγγλία και ξανάρθε πάλι στην Ιταλία περνώντας μ' από το φίλτρο του Γκοντάρ.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΛΟΓΗ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

Η εκλογή των ηθοποιών ποτέ δεν έχει επαγγελματικό χαρακτήρα. Μπορώ να πάρω την Κάλας όπως μπορώ να πάρω κάποιον από σας. Το «Ευαγγέλιο» το γύρισα χωρίς κανέναν επαγγελματία ηθοποιό. Το ίδιο και για τον Ιάσωνα στη «Μήδεια» προτίμησα τον Τζεντίλε που είναι αθλητής απ' τον Ντελόν που έκανε κάθε προσπάθεια για να πάρει τον ρόλο. Μαύ λ' έλε πώς διάλεξα την Κάλας για λόγους ασφαλείας. Αλλά μπορώ να σας απαντήσω πως στο «Χοιροστάσιο» υπήρχαν πολλοί επαγγελματίες ηθοποιοί σαν τον Τονιάτσι ή τον Κλεμεντί που είναι πιο γνωστοί από την Κάλας κι όμως το φιλμ ήταν μία εμπορική αποτυχία. Στην πραγματικότητα διάλεξα την Κάλας γιατί δεν μπορούσα να βρω άλλο ένα πρόσωπο σαν το δικό της.

Διαλέγω πάντα έναν ηθοποιό γι' αυτό που είναι. Για την αληθινή του υπόσταση, όχι για την υποκριτική του ικανότητα. Δεν μπορώ να ζητήσω από έναν ηθοποιό να είναι τόσο καλός, ώστε να γίνει διαφορετικός απ' αυτό που είναι στην πραγματικότητα, γιατί αυτό για μένα είναι αδύνατο. Τη στιγμή που το πρόσωπο είναι κάποιος απ' το λαό, παίρνω κάποιον απ' το λαό. Για παράδειγμα τον Νινέττο Νταβόλι για το «Ουτσελάται ούτσελλίνι». Κάποια στιγμή έκανα φιλμ με άστους, για παράδειγμα ο ρόλος του Μιλανέζου βιομήχανου στο «Θεώρημα». Δεν μπορούσα φυσικά να πάω να ζητήσω κάποιον απ' την Πιρέλλι. Κι έτσι έπρεπε ν' απευθυνθώ στους επαγγελματίες. Αλλά όταν κάποιος κυττάξει τα φιλμ μου από αισθητική άποψη βλέπει ότι οι ηθοποιοί που κάνουν τους άστους χρησιμοποιούνται με τον ίδιο τρόπο μ' αυτούς που κάνουν τους λαϊκούς τύπους. Χρησιμοποιώ με τον ίδιο τρόπο την Κάλας για την Μήδεια ή τον Φράνκο Τσιππί για το «Ακατόνε».

‘Από τότε που γεννήθηκε ή κουλτούρα της μάζας, ή μάζα πρέπει να καθορίζεται διαφορετικά από το συνηθισμένο «μεγάλο αριθμό ατόμων». ‘Η λέξη «μάζα» έχει καταντήσει συνθήκη. Στα πρώτα μου φιλμ είχα την έντύπωση ότι έκανα φιλμ για το λαό, προσπαθούσα ν’ ακολουθώ τις θεωρίες του Γκράμσι, που μιλούσε για έργα με έθνικό - λαϊκό χαρακτήρα και που ο παραλήπτης τους ήταν ο λαός. ‘Ενας λαός διαχωρισμένος καθαρά από την αστική τάξη. ‘Αν λοιπόν υπήρχε αντικειμενικά αυτός ο λαός την εποχή του Γκράμσι, τότε ήταν αυτός ο παραλήπτης των φιλμ μου. ‘Όμως τα χρόνια γύρω στο 60 έγινε μία ριζική αλλαγή. ‘Η ‘Ιταλία πέρασε με μιάς από ένα αγροτικό και παλαιοβιομηχανικό σ’ ένα βιομηχανικό στάδιο κι αυτός ο ιδανικός λαός του Γκράμσι άρχισε σιγά - σιγά να μην υπάρχει. Γιατί αντικειμενικά, ή κατανάλωση ενός έργου είναι μία μαζική κατανάλωση, με όλους τους άλλοτριωτικούς χαρακτήρες που συνεπάγεται. ‘Ενστικτώδικα λοιπόν αντέδρασα σ’ αυτό, άρχισα να κάνω φιλμ πιο δύσκολα. ‘Αλλά, σκέφτομαι πως αυτή ή αντίθεση δεν είναι παρά μόνο έξωτερικά μία πράξη «αριστοκρατική». Γιατί από τη στιγμή που άρ-

χίζω να κάνω φιλμ το λιγότερο δυνατό καταναλώνω ή πράξη αυτή είναι, παρ’ όλο που δε φαίνεται, απόλυτα δημοκρατική, γιατί ή αληθινή αντιδημοκρατικότητα στηρίζεται ακριβώς στη μαζική κατανάλωση. ‘Απευθύνομαι σέ ένα είδος έλίτ, άλλ’ έχοντας την ελπίδα πως δεν είναι μία έλίτ προνομιακή, αλλά περισσότερο μία έλίτ — άπόρροια αποκέντρωσης. Τολμώ να ελπίζω ότι τα φιλμ μου θα δημιουργήσουν νέους παραλήπτες. Ξέρω πολύ καλά ότι αυτό είναι πολύ επικίνδυνο γιατί υπάρχουν τρομερές κοινωνικές ανισότητες στην κοινωνία που δουλεύω. Στην ‘Ιταλία 40% περίπου είναι οι αναλφάβητοι που όχι μόνο τα φιλμ μου δεν μπορούν να καταλάβουν, αλλά ούτε και τα απλούστερα πράγματα.

Δεν έχω πάντως άλλη δυνατότητα έκλογής γιατί διαφορετικά και τόν έαυτό μου θα κορόιδευα και θάκανα κάτι ανήθικο: θα άπλοποιούσα, θα χυδαιοποιούσα και θάπαιρνα τελικά μία πατρική στάση στη σχέση μου με τόν παραλήπτη.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: ‘Αν την παραπάνω συζήτηση, παραλείψαμε σκόπιμα τις έρωτήσεις που ύπνοοούνται άπ’ τις άπαντήσεις, οι όποιες, άλλωστε, σηκώνουν κατά κύριο λόγο το έννοιολογικό βάρος μιάς συνέντευξης.

11ον ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

21-27 Σεπτεμβρίου 1970

Προθεσμία ύποβολής Δηλώσεων Συμμετοχής

30. 7. 70

Προθεσμία καταθέσεως ταινιών

30. 8. 70

‘Ιδιαίτερον καλλιτεχνικόν γεγονός διά τήν προβολήν τής
έλληνικής κινηματογραφίας

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ

Μία σύγχρονη τραγωδία με μυθικές διαστάσεις

ΤΟΥ ΟΥΛΡΙΧ ΓΚΡΕΓΚΟΡ

‘Η μεγάλη έντύπωση που αφήνει το φιλμ «Το λειβάδι του Μπεζίν», σαν σύγχρονη τραγωδία με τις μυθικές - αρχαϊκές διαστάσεις του, άν και είναι μία ανακατασκευή, έξηγείται άπό την αισθητική ιδιομορφία αυτής της ανακατασκευής και κυρίως γιατί μός δίνεται μόνο ένα παγωμένο, φιλιρρισμένο ρεφλέξ άπό το φιλμ του ‘Αϊζενστάιν.

Κι όμως αυτή ή πορεία της άφαίρεσης και της άκίνησας των εικόνων κάνουν τα πλάνα να μιλουν και να έλευθερώνουν την έσωτερική τους φύση. Με το να μένει κάθε εικόνα άκίνητη στην όθονη για μερικά ή και περισσότερα δευτερόλεπτα, ξεδιπλώνεται ή γραφική της στρουκτούρα, το συγκινησιακό της περιεχόμενο, ή συμβολική της σημασία, όπως σέ καμιά άλλη παραστατική μορφή. Τα έμφα του Μοντάζ γίνονται πιο έντονα με την άκίνησία των εικόνων. Πραγματικά τα πλάνα της ταινίας είναι εύφορα και έντυπωσιακά όσο σέ κανένα άλλο φιλμ του ‘Αϊζενστάιν.

Του ‘Αϊζενστάιν του άρέσουν συνθέσεις, που άπ’ τη σύνθεση της συμμετρικής διάταξης (πρόσωπα, φιγούρες, αντικείμενα) με μία διαγώνια κατασκευή του πλάνου όπως και με ένα πολύ μεγάλο βάθος πεδίου, έξελίσσεται ένα ιδιαίτερο είδος δραματικής έντασης. Κάθε εικόνα φαίνεται σαν να περικλείει μία έκρηξη, μία δύναμη, που έλευθερώνεται. ‘Επί πλέον οι εύρυγώνιοι παραμορφωτικοί φακοί του Τισσέ, μερικές φορές δίνουν στα πλάνα μία όνειρική ένταση, όπως π.χ. Το πρόσωπο της νεκρής μάνας του Στέποκ, Εαπλωμένη γκρό σέ πρώτο πλάνο, και πίσω στο βάθος οι μικρές φιγούρες του πατέρα και του γιού. Το πρόσωπο του πατέρα γεμάτο άπειλή είναι μισοκρυμμένο πίσω άπό μία Βίβλο γαρνιρισμένη με πετράδια.

Τα πλάνα των έσωτερικών στο δεύτερο σύμπλεγμα των σκηνών θυμίζουν τόν Βισκόντι και τόν Γουέλλες, με τη λεπτή τους περιπλοκή άπό γκρό και γενικά, στο ίδιο πλάνο, όπως και ή χρησιμοποίηση του βάθους πεδίου.

Τα πιο δυνατά σέ ένταση πλάνα είναι άπ’ τη σεκάνς του θανάτου του Στέποκ. ‘Ο πατέρας γονατιστός κοντά στο νεκρό γιό του σηκώνει τα χέρια στον ούρανό με μία χειρονομία που θυμίζει Παλαιά Διαθήκη. ‘Επανειλημμένα ο ‘Αϊζενστάιν φέρνει σέ ίσχύ το έκφραστικό περιεχόμενο των ανθρώπινων προσώπων πλανάροντάς τα άπ’ τα πλάγια, με ένα στυλιζαρισμένο φωτισμό, σέ γεμάτη ένταση σύγκρουση με άλλα πρόσωπα, αντικείμενα, με αρχιτεκτονικά κτίρια ή με τοπία. Συχνά ένεργούν οι εικόνες του σαν μία έξυπνη «νεκρή φύση». Στο έπείσοδι της καταστροφής της έκκλησίας συνδυάζει παιδικά και χωριάτικα πρόσωπα με παλιές εικόνες και χριστιανικά κοσμήματα. Το πρόσωπο μιάς χωριάτισσας είναι Εαφνικά περιτριγυρισμένο άπ’ το φωτεινό στεφάνι μιάς ιερής εικόνας. Το προφίλ ενός νεαρού έμφανίζεται στο όβάλ άδειο πρόσωπο μιάς

διακοσμημένης με πετράδια εικόνας της Παναγίας, στο σημείο που θριακόταν πριν το ζωγραφισμένο προσωπο της ιωνιονας. Αργότερα στον «Ιούν των Τρομερό», χρησιμοποιεί εικόνες σαν κοντριαιοντο στο κυρίως γεγονός. ‘Ετσι έξελίσσεται σύγχρονα μία προσωπική προοπτική πάνω στη θρησκεία, μία άπομυθολογική θέση, που τη θρησκευτική τεχνη άπ’ το βάρος της ιερότητάς την κατεβάζει και την τοποθετεί σέ μία καινούργια σχέση με τόν άνθρωπο. Διάφοροι παράλληλοι έμφανίζονται μεταξύ του ανακατασκευασμένου φιλμ του ‘Αϊζενστάιν και ενός άλλου Φωτο - φιλμ το «‘Η ριφή» του Κρίς Μαρκέρ. ‘Εδώ όπως και κεί κυλά ένα γεγονός που μπορεί να παρατηρηθεί μόνο διά μέσου ενός πρίσματος. ‘Αναγνωρίζεται σά μία μακρινή, στέρεη, παγωμένη άντανακλαση. Μέσω του ιδιαίτερου αυτού φιλτραρίσματος κάθε όπτικής πληροφορίας, που άφίνει να περάσουν μόνο σταθερές μοναδικές στιγμές κινήσεων επιτυγχάνει το δράμα μία όνειρική ποιότητα, ή όποια περιλαμβάνει όλες τις σφαίρες της πραγματικότητας άπό το φανταστικό μέχρι το αντικειμενικά ρεαλιστικό. ‘Όπως άφίνει να φανεί ή ανακατασκευή του, το «Λειβάδι του Μπεζίν» θάταν όχι μόνο ένα έξαιρετικά καλλιτεχνικό φιλμ, αλλά ένα φιλμ που θάναρνε μία ιδιαίτερη θέση στο όλο έργο του ‘Αϊζενστάιν. Είναι ένας συνδυετικός κρίκος της αισθητικής του παλιού και του μετέπειτα ‘Αϊζενστάιν. ‘Η άναπαράσταση άπό άνθρώπινα πρόσωπα με θρησκευτικά σύμβολα (ό νεαρός που φορεί μία κορώνα) μός θυμίζει τόν ‘Αϊζενστάιν του «διανοούμενου φιλμ», του κινηματογράφου της σκέψης» σέ έργα όπως «‘Οκτώβρης» και «Γενική Γραμμή».

Στό «Λειβάδι του Μπεζίν» συγκεντρώνονται πολλές εικόνες σέ μία «ιδέα», χωρίς να άποβεί βέβαια ή εικόνα μία γυμνή προέκταση της σκέψης. ‘Ο ιδιαίτερος τόνος στη σύνθεση κάθε πλάνου θυμίζει το «Κέ βίβα Μέξικο» αλλά περισσότερο τόν «‘Ιβάν τόν Τρομερό». Στο «Λειβάδι του Μπεζίν», συμπίπτουν οι διάφορες αισθητικές ιδέες του παλιού και του καινούργιου ‘Αϊζενστάιν σαν μία άκτίνα ενός φακού. Καί χάνουν την φαινομενική τους αντίθετικότητα. Γι’ αυτό το φιλμ αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την κατανόηση όλου του άϊζενσταϊνικού έργου. Είχε σαν σκοπό να ένώσει την όρθολογική γνώση και το εικονικό βίωμα, σέ μία καινούργια σύνθεση έτοι όπως τη διετύπωσε το 1930: «‘Η καινούργια μου σύλληψη του κινηματογράφου βασίζεται στην ιδέα πως το διανοητικό και το συγκινησιακό στοιχείο που τήναιναν ξεχωριστά τόν άπ’ τάλλο δηλαδή άνεξάρτητα — Τέχνη σέ αντίθεση με την έπιστήμη —, θάθελα να τό μαζέψω μέσω της διαλεκτικής και να τό ένώσω σέ μία σύνθεση που μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να την πραγματοποιήσει».

Μετάφραση

K. K.

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΕΝΟΣ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΟΣ

Του Κώστα Κουτσομύτη

Με την απαγόρευση της ταινίας «Αντρέι Ρουμπλιώφ» του νέου σκηνοθέτη Ταρκόβσκι (Η παιδική ηλικία του Ίβαν) αποκτά άμεση επικαιρότητα η περιπέτεια της χαμένης και ξεχασμένης ταινίας του Αϊζενστάιν «Το λειβάδι του Μπεζίν». Η αναδημιουργία αυτού του ατέλειωτου και χαμένου έργου έγινε από τον νεορό Νάουμ Κλέμαν — έρευνητή των έργων του Αϊζενστάιν — μαζί με τον Σεργκέι Γιούτκεβιτς. Δημιούργησαν αυτή την ταινία με «καρρέ» από χίλια τουλάχιστον πλάνα μιας κόπιας εργασίας. Για καμιά ταινία της παγκόσμιας κινηματογραφικής ιστορίας δεν έχουν ειπωθεί τόσα πολλά και με τόσες διαφορετικές εκδόσεις. Στην δημιουργική πορεία του Αϊζενστάιν, αυτό το φιλμ — γυρισμένο μεταξύ 1935 — 37 σε δυό θερισμόν — παίζει ένα μεγάλο ρόλο στη διαρκή πάλη της τέχνης ενάντια στην λογοκρισία και γραφειοκρατία. Με διαταγή του τότε γενικού διευθυντή της σοβιετικής κινηματογραφίας Μπόρις Σιουμγιάτσκι, απαγορεύτηκε η συνέχεια του γυρίσματος του φιλμ. Αυτή την εποχή μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε σαν την μεγαλύτερη ήττα της τέχνης του κινηματογράφου από τις δυνάμεις της γραφειοκρατίας και του αντικαλλιτεχνικού δογματισμού. Ήταν η δεύτερη φορά που χτυπιόταν άπανωτά ο Αϊζενστάιν μετά το «Κέ βίβα Μέξικο».

Ετσι η απαγόρευση της ταινίας «Το λειβάδι του Μπεζίν» αποτελεί για την ιστορία του Σοβιετικού φιλμ, αλλά και του παγκόσμιου, μια από τις πιο σκοτεινές πλευρές της σταλινικής δικτατορίας. Στρατευμένοι σκηνοθέτες, έπρεπε να δουλεύουν εκείνο τον καιρό κάτω από ένα «σφιχτό κορσέ» διαταγών, οδηγιών, ταμπού, και μέτρων έλέγχου. Ακόμα και η σημερινή αναδημιουργία αυτού του φιλμ είχε τις δυσκολίες της, μια κι έπρεπε να τελειώσει πριν δυό χρόνια. Έτσι παρ' όλη την εκκληξή που δημιούργησε, παίχτηκε μόνο

σε στενούς κύκλους, σά να ντρεπόντουσαν ακόμα γι' αυτή την ταινία του μεγάλου Αϊζενστάιν. Κι όμως, αν σκεφτεί κανένας τη μοίρα των Ίσακ Μπάμπελ και Μέγιερχολντ γύρω στα τριάντα, η κομματική μηχανή φέρθηκε σχετικά μαλακά στον Αϊζενστάιν.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Μετά την παραμονή του στην Αμερική για την ταινία «Κέ Βίβα Μέξικο» ο Αϊζενστάιν επέστρεψε στη Ρωσία. Το φιλμ που είχε αρχίσει και σχεδόν τελειώσει δεν μπόρεσε να το μοντάρει ο ίδιος. Ο χρηματοδότης του Άπτον Σίνκλαιρ σταμάτησε να του στέλνει χρήματα, με τη δικαιολογία πως είχε περάσει το κοστολόγιο κι είχε γυρίσει ατέλειωτα μέτρα φιλμ. Στη Σοβιετική Ένωση μετά την αναχώρηση του Αϊζενστάιν στο εξωτερικό στα 1929 η κατάσταση είχε σχετικώς αλλάξει. Με την εισαγωγή του πενταετούς προγράμματος στα 1928 ανατέθηκαν στο σοβιετικό φιλμ καθαροί προπαγανδιστικοί στόχοι, σε σχέση με την βιομηχανική ανοικοδόμηση και την σοσιαλιστικοποίηση της γεωργίας. Ήδη η «Γενική γραμμή» ήταν το πρώτο ρεφλέξ αυτής της προπαγανδιστικής τέχνης. Παράλληλα με την γενική βιομηχανοποίηση της Σοβιετικής Ένωσης, έπρεπε να βιομηχανοποιηθεί και το σοβιετικό φιλμ. Έτσι μετά το 1930 οι δογματιστές και έχθροι της τέχνης πήραν μεγάλη δύναμη μια και ήταν οι υποστηρικτές του Σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο Αϊζενστάιν τους καθόνταν στο στομάχι. Την άρχη για μια καμπάνια εναντίον του έκανε ο κριτικός Ίβαν Άνισιμόβ με το άρθρο του «Τα φιλμ του Αϊζενστάιν», που δημοσιεύτηκε στα 1931 στη «Διεθνή λογοτεχνία» της Μόσχας. Ο Άνισιμόβ κατηγορούσε την άρχη του Αϊζενστάιν, να κάνει τη μάζα πρωταγωνιστή στις ταινίες του, σαν ση-

μάδι «της άστικής περιοριστικότητας». Η σοβιετική έγκυκλοπαίδεια του 1932 ανακάλυπτε, πως ο Αϊζενστάιν με το «Οκτώβρης» και «Γενική γραμμή» έδινε δυό πολύ φορμαλιστικά πειράματα και γι' αυτό μόνο σαν «αντιπρόσωπος της μικροαστικής ιντελιγκέντσιας» μπορούσε να χαρακτηριστεί. Πολλοί δε κριτικοί θεωρούσαν σαν ξεπερασμένη την «κινηματογραφική ποίηση» του Αϊζενστάιν.

Αυτή η δογματική και στενοκέφαλη αντιμετώπιση της κινηματογραφίας στη Σοβιετική Ένωση, ολοκληρώνονταν στο πρόσωπο του γενικού Διευθυντή του σοβιετικού φιλμ Μπόρις Σιουμγιάτσκι. Όταν ο Αϊζενστάιν γύρισε πίσω, ο Σιουμγιάτσκι του πρότεινε να γυρίσει ένα μιούζικαλ. Εκείνος αρνήθηκε να το αναλάβει και το έδωσε να το κάνει ο βοηθός του Άλεξάντρωφ με τον τίτλο «Τά εϋθυμα παιδιά 1934». Από την Μαίρη Σήτον μαθαίνουμε πως ο Αϊζενστάιν έγραψε ένα σενάριο ονομαζόμενο «MMM» που ήταν μια εκκεντρική κωμωδία εναντίον του ρωσικού στενοκέφαλου και σχολαστικού άστικισμού. Ο Σιουμγιάτσκι όμως το απέρριψε σαν «ακατάλληλο». Ένα άλλο φιλμ που ήθελε να γυρίσει με θέμα τη Μόσχα, είχε την ίδια τύχη. Αυτή την εποχή ο Αϊζενστάιν ήταν και καθηγητής στην κινηματογραφική Ακαδημία της Μόσχας, συγχρόνως δε έγραφε και πλήθος θεωρητικά δοκίμια. Στα 1935 με άφορμή το γιόρτασμα δεκαπέντε χρόνων από την δημιουργία του σοβιετικού φιλμ έγινε ένα «δημιουργικό συνέδριο» όπου βέβαια πρόεδρος ήταν ο Αϊζενστάιν, στην πραγματικότητα όμως μεταβλήθηκε σε δικαστήριο εναντίον του. Για μια ακόμη φορά έγινε κριτική του «διανοουμενίστικου» φιλμ σαν ξένο προς την πραγματικότητα και άκαιρο. Οι Ντοβζένκο, Γιούτκεβιτς, και Βασίλιεφ έπετέθηκαν κατά του Αϊζενστάιν. Ο Ντοβζένκο είπε: «Αν δεν μπορείτε μέσα σ' ένα χρόνο να τελειώσετε ένα φιλμ τότε μην το κάνετε καθόλου». Έν τω μεταξύ σε μια γιορτή άπονομής βραβείων στο θέατρο Μπολσόι, πήρε το βραβείο Λένιν ο Σιουμγιάτσκι, ενώ ο Αϊζενστάιν και ο Λιού Κουλέσωφ άρκέστηκαν σε βραβείο παρηγορίας τέταρτης κατηγορίας. Αυτή ήταν η ατμόσφαιρα που επικρατούσε γύρω του ξεκινώντας το γύρισμα του φιλμ «Το λειβάδι του Μπεζίν». Ήταν κι όλες στριμωγμένος απ' όλες τις μεριές.

Η ΔΟΥΛΕΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΦΙΛΜ

Η ιδέα και το σενάριο του φιλμ ήταν του Άλεξάντερ Ρεσιέβσκι που είχε κι όλες γράψει για τον Πουντόβκιν το σενάριο της ταινίας «Μιά απλή περίπτωση» (1930 - 32) όπως και για τον Νικολάι Σιουγκελάγια. (Οι 26 Κομπάρσοι - 1933). Είχε επίσης γράψει και μια θεωρία του «δραματικού σεναρίου» που αντικαθιστούσε την παρουσίαση της πραγματικότητας, με τη σχέση του ήρωα προς την πραγματικότητα. Αυτή η θεωρία καταδικάστηκε σαν μη «ρεαλιστική» και «φορμαλιστική», πράγμα που δεν ήταν καθόλου καλό σημείο για την συνεργασία του με τον «φορμαλιστή» Αϊζενστάιν.

Τον τίτλο «Το λειβάδι του Μπεζίν» τον πήρε ο Ρεσιέβσκι από τη νουβέλλα του Τουργκιένιεφ «Σημειώσεις ενός κυνηγού» στην οποία ο όφηγιτής συναντά μια ομάδα παιδιών, που τη νύχτα

κάθονται γύρω απ' τη φωτιά, φυλάνε τα δόλογα, και διηγούνται ιστορίες με φαντάσματα. Μόλις ο Ρεσιέβσκι πήρε την εντολή από την «ομάδα νεότητας» να φτιάξει ένα σενάριο γύρω απ' τη δουλειά των νεαρών σκαπανέων στη γεωργία, θυμήθηκε άμέσως τη νουβέλλα του Τουργκιένιεφ. Έτσι την μετέφερε στο παρόν και την συνεδύασε με την αυθεντική ιστορία ενός γεωργού που σκότωσε το γιό του επειδή εκείνος προσώσε το σχέδιό του να σαμποτάρει τη σοδιά. (Ο γιός Παβλικ Μορόσοβ μετά τον θάνατό του έγινε φημισμένος σ' όλη την Σοβιετική Ένωση).

Ο Αϊζενστάιν με βάση το σενάριο του Ρεσιέβσκι έγραψε το δικό του σενάριο το οποίο εκτός του φινάλε καμιά άλλη σχέση δεν είχε με την νουβέλλα του Τουργκιένιεφ. Αν και ο Αϊζενστάιν στη νέα στροφή που πήρε το Σοβιετικό φιλμ, υπάκουσε μόνο στο να χρησιμοποιήσει ήθοποιους του θεάτρου κι όχι όπως στα βουβά φιλμ ανθρώπους του δρόμου, δεν έχασε καθόλου τις θεωρίες του και τοποθέτησε τη νέα του ταινία πειραματικά σε συνέχεια, όπως τα «Οκτώβρης» «Γενική Γραμμή» και το «Κέ βίβα Μέξικο».

Ενδιαφέρον για τον Αϊζενστάιν ήταν, στα πολιτικά συμβάντα της ταινίας του να ξεσκεπάσει τις απηχησεις παλιών αρχαίων συγκρούσεων και την μεταφορική αντανάκλαση μεγάλων κοινωνικών προτάσεων. Ήθελε δε να χρησιμοποιήσει το ποιητικό εικονοστυλιζάρισμα και μια τολμηρή αφηρημένη τεχνική ήχου. Σχεδίαζε την όργη του λαού για μια οργανωμένη απόπειρα των Κουλάκων, να την παρουσιάσει στην άρχη μέσω ενός κονσέρτου σφυριγμάτων και μετά μέσω ενός ανεμοστρόβιλου από κορναρίσματα πλοίων και σειρήνες εργοστασίων. Συμπλέγματα ήχου και φωτογραφίας όφειλαν να συμπεριφέρονται μεταξύ τους σαν φωνές μιας τετραφωνικής φούγκας. Ο Αμερικανός ιστορικός του κινηματογράφου Τζαίμς Λέυντα βοηθός σκηνοθέτη στο «Λειβάδι του Μπεζίν» μας πληροφορεί για την μεγάλη αγάπη του Αϊζενστάιν προς τους εύρυγώνιους φακούς που του είχε προτείνει ο όπερατέρ του Τισσέ. Τους χρησιμοποίησε δε πολύ στη σκηνή του φινάλε όπου συγκρούονται ο πατέρας με το γιό και στην δολοφονία του γιού Στέποκ. Ο Αϊζενστάιν, για να πραγματοποιήσει τα καλλιτεχνικά του όραματα δεν υποχωρούσε μπροστά σε τίποτε. Όταν ένας δρόμος κοντά στο Χάρκοβο δεν του φάνηκε αρκετά εκφραστικός διέταξε να απομακρύνουν τους τηλεγραφικούς στύλους σε απόσταση δύο χιλιομέτρων, πράγμα που έγινε. Το γύρισμα άρχισε το 1935. Εκτός απ' το Χάρκοβο γύρισε σκηνές στην Θάλασσα Άσόβσιεν όπως και κοντά στην Μόσχα. Για τα έσωτερικά έσπασε στα στούντιο της Μόσ - φιλμ μια καλύβα με παραμορφωμένες προοπτικές γωνίες. Τον Οκτώβρη έπρεπε ξαφνικά να σταματήσει το γύρισμα. Ο Αϊζενστάιν είχε αρρωστήσει από εύλογιά. Τον Δεκέμβρη ξανάρχισε τη δουλειά. Κι όταν πια είχαν γυριστεί τα δύο τρίτα του φιλμ, ο Σιουμγιάτσκι διέταξε το σταμάτημα της ταινίας. Όλος ο καλλιτεχνικός κόσμος ξαφνιάστηκε μ' αυτή την απόφαση. Ο Σιουμγιάτσκι ζητούσε ένα καινούργιο σενάριο. Ήδη είχαν αλλάξει μερικές κύριες γραμμές της έσωτερικής πολιτικής. Έτσι π.χ. η αντιθησκευτική καμπάνια στα χωριά σταμάτησε. Ακριβώς όμως στο φιλμ



«Τὸ λειβάδι τοῦ Μπεζίν»: Ὀνειρική ποιότητα ποὺ περιλαμβάνει ὅλες τὶς σφαῖρες τῆς πραγματικότητας

τοῦ Ἀϊζενστάιν ἡ μεταμόρφωση τῆς ἐκκλησίας σὲ ἐργατική λέσχη θάπαιζε ἓνα κεντρικὸ ρόλο. Οἱ ἤδη γυρισμένες σκηνές στὴν ἐκκλησία τοῦ ἔδωσαν τὴν δυνατότητα νὰ δημιουργήσει μεταφορικές ὀπτικές συνθέσεις στὶς ὁποῖες προσέθετε ἑσωτερικά τῆς ἐκκλησίας, πλάνο με εἰκόνες καθὼς καὶ πλάνο τῶν χωρικῶν. Διὰ μέσου τῶν εἰκονοσυνθέσεων ἔψαχνε ὁ Ἀϊζενστάιν νὰ ἐκφράσει τὴν συγκρούση μεταξύ τοῦ μυστικισμοῦ καὶ τοῦ ὀρθολογισμοῦ, τοῦ ὑπόκωφου παραδοσιακοῦ τρόπου καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ εἰκονοκλαστικισμοῦ. Ἄν καὶ ἡ σκηνὴ τῆς καταστροφῆς τοῦ ἑσωτερικοῦ τῆς ἐκκλησίας, μπροστὰ στὰ πραγματικά γεγονότα στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση κατὰ κανένα τρόπο δὲ φαίνεται ὑπερβολικὴ, δὲν ἄρρεσε καθόλου στὸν Σιουμγιάτσου.

Ἰσχυρίστηκε ὅτι ἡ σοσιαλιστικὴ ρεαλιστικὴ παρουσίαση τῆς πάλης τῶν τάξεων στὸ χωριὸ κατὰ τὴν περίοδο τῆς κολλεκτιβοποίησης παραμερίστηκε στὸ φίλμ. Παρουσιάστηκε ὡς ἓνας τιτάνιος ἀγώνας ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ τὸ κακό, εἰδομένο μέσα ἀπ' τὴν ἀτομικὴ σύγκρουση ἐνὸς πατέρα μετὸ γιό του. Κατὰ τὸν Σιουμγιάτσου ὁ πατέρας ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ Ἀβραάμ ποὺ προσφέρει ἐδῶ τὸ γιό του ὡς θυσία. Κι ὅμως ὁ Σιουμγιάτσου δὲν εἶχε λάθος ἐπεξηγώντας ἔτσι τὴν ταινία. Πραγματικά ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ διασωθέντα ἀπο-

σπάσματα τοῦ φίλμ, ἡ σκηνὴ τοῦ φινάλε φέρνει σὲ ἀναλογία τὸ δράμα τοῦ Ἀβραάμ καὶ τοῦ Ἰσαάκ. Ὁ Στέποκ ὁ γιός, σὲ μερικά πλάνο μοιάζει μετὸν Ἰησοῦ ἐσταυρωμένο. Αὐτὰ ποὺ στὸ σημερινὸ θεατὴρ θὰ φαίνονταν ὡς τὰ πιὸ ὡραία κομμάτια τοῦ φίλμ, οἱ κινηματογραφικοὶ λειτουργοὶ τοῦ 1930 τὰ ἀποκαλοῦσαν «φορμαλιστικὴ παρέκκλιση».

Ὁ Σιουμγιάτσου διέταξε νὰ ἐαναγραφτεῖ τὸ φίλμ μετὰ ἄλλον πρωταγωνιστὴ. Προσελήφθη τότε ὁ φίλος τοῦ Ἀϊζενστάιν Ἰσαάκ Μπάμπελ, νὰ ἐργαστεῖ μαζί του στὸ νέο γράψιμο τοῦ σεναρίου. Τὸ καινούργιο σενάριο ἔβλεπε πιὸ βαθιὰ καὶ πιὸ πλατιά τὴ ζωὴ στὴν ὑπαίθρο κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς κολλεκτιβοποίησης μετὰ περισσότερο ὁλοκληρωμένους χαρακτήρες. Ὁ Ἀϊζενστάιν βρῆκε ἕναν ἄλλο ἡθοιοῦ γιὰ τὸ ρόλο τοῦ πατέρα ποὺ δὲν εἶχε πιά τὴν μυθικὴ φιγούρα τοῦ προκατόχου του. Στὰ τέλη τοῦ 1936, ἡ δευτέρη ἐκδοσὴ τῆς ταινίας ἦταν σχεδὸν γυρισμένη. Ἐγινε μιὰ προβολὴ τῆς κόπιας ἐργασίας σὲ πολὺ στενὸ κύκλο καὶ ὁ Λιὸν Φουχτβάγκερ γράφει στὸ ταξιδιωτικὸ του βιβλίον «Μόσχα 1937».

«Βλέποντας ἐπὶ πέντε ὥρες τὴν νέα ταινία τοῦ Ἀϊζενστάιν νιώθει κανένας πὼς θὰ εἶναι μιὰ μεγάλη, ἀληθινὰ ποιητικὴ ταινία, ἓνα ἀριστούργημα, γεμάτο ἑσωτερικὸ νόμιμο σοβιετικὸ πατριωτι-

σμό. Ὅμως ἐμελλε γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ νὰ σταματήσει τὸ φίλμ καὶ μάλιστα τώρα τελειωτικά.

Μὲ διαταγὴ τῆς διοίκησης τοῦ σοβιετικοῦ γραφείου κινηματογραφίας σταμάτησε τὸ γύρισμα καὶ τῆς δευτέρας βερσιόν. Σχεδὸν ἀμέσως δημοσιεύτηκε ἓνα ἄρθρο τοῦ Σιουμγιάτσου στὴν Πράβδα. Ἐγγραφὴ πὼς «ἀντὶ νὰ μάθει ἀπ' τὴ ζωὴ» ὁ Ἀϊζενστάιν ἐμπιστεύτηκε πολὺ «τὴν σχολαστικὴν τοῦ Σοφία» καὶ χρησιμοποίησε τὸ φίλμ μόνο ὡς πρόφασιν γιὰ «φορμαλιστικὲς ἀσκήσεις».

«ὑποκειμενισμός», «ἐρευνα γιὰ μιὰ βιβλικὴ καὶ μυθολογικὴ τυπολογία», «Πτώχευση τοῦ ἰδεολογικοῦ περιεχομένου». Αὐτὲς καὶ ἄλλες κατηγορίες — κλισιὲς χρησιμοποίησε ὁ Σιουμγιάτσου ἐναντὶον του. Ἀμέσως συστήθηκε μιὰ συνέλευση τριῶν ἡμερῶν, ὅπου ἄλλοι σκηνοθέτες κριτικαρίζαν τὰ λάθη τοῦ Ἀϊζενστάιν. Κι ἔτσι αὐτὸς ὁ μεγάλος δημιουργὸς δημοσίευσε ὁ ἴδιος μιὰ ἐπίσημη αὐτοκριτικὴ μετὸν τίτλο «Τὸ λάθος τοῦ φίλμ «Τὸ λειβάδι τοῦ Μπεζίν». Αὐτὴ ἡ αὐτοκριτικὴ ἀνήκει στὶς πιὸ θλιβερὲς μαρτυρίες αὐτοαπείνωσης ποὺ ἓνας καλλιτέχνης ἐξαναγκάστηκε νὰ κάνει. Ὁ Ἀϊζενστάιν κατηγοροῦσε τὸν ἑαυτὸ του γιὰ «ἐσφαλμένη θέση», «διαστρέβλωση τῆς πραγματικότητας» καὶ «κλέψιμο τῆς πολιτικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς οὐσίας τῆς ταινίας». Θὰ προσπαθοῦσε δὲ νὰ μὴ ξανακάνει τὸ ἴδιο λάθος. Πολλὰ ὅμως ἐνδείξεις μὲς πληροφοροῦν πὼς δὲν πίστευε λέξη ἀπ' ὅσα ἔγραψε. Ἄν καὶ ὁ Σιουμγιάτσου τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1938 ἀντικαταστάθηκε (ὁ Τζαῖν Λέβιντα γράφει πὼς ἐκεῖνες τὶς ἡμέρες οἱ σοβιετικοὶ σκηνοθέτες γλύντησαν μετὰ πολὺ κέφι καὶ ἀγαλλίαση) ἡ ἐπέμβασις του ὅμως, σφράγισε τὴν τύχη τοῦ φίλμ. Τὸ νεγκatif καὶ ἡ κόπια ἐργασίας τοποθετήθηκαν σ' ἓνα καταφύγιον τῶν στούντιο Μοσ - Φίλμ. Μὲχρι στιγμῆς ἐπίσημα ἐπικρατοῦσε ἡ γνώμη πὼς τὸ ὑλικὸ καταστράφηκε ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμοὺς τῆς Μόσχας τὸ 1942. Στὴν πραγματικότητά ὅμως φαίνεται πὼς τὰ πράγματα συνέβησαν κατὰ διαφορετικὸν τρόπον. Ἀπὸ ἐμπιστες πληροφορίες μαθαίνουμε πὼς τὸ νεγκatif καταστράφηκε ἀπὸ πλημμύρα ποὺ εἰσέβαλε στὸ καταφύγιον. Ἡ κόπια ἐργασίας ὅμως λένε πὼς στάλθηκε ἀπὸ τὸν Σιουμγιάτσου σὲ ἄλλο μέρος, ἀλλὰ δὲν βρέθηκε ποτὲ πιά. Ἐστὶν ἓνα ἀκόμη φίλμ τοῦ Ἀϊζενστάιν μετὰ τὸ «Κὲ β'βα Μέξικο» ὅπου εἶχε ἐπενδύσει μετὰ πολλὰ χρόνια ἐργασίας τὸ ἀποτέλεσμα τῶν θεωρητικῶν καὶ αἰσθητικῶν του στοχασμῶν, εἶχε καταστραφεῖ. Εἶναι ὁ αἰὶς ἀπορίας πὼς ὁ Ἀϊζενστάιν μετὰ τόσα χτυπήματα καὶ ἀπογοητεύσεις εὗρισκε τὴ δύναμιν νὰ δημιουργήσει ἓνα καινούργιον φίλμ.

Μὲ τὸ ἐπόμενο («Ἀλέξανδρος Νέφσκυ») στὸ 1938 κατόρθωσε νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὰ ἐλαττώματα τοῦ «φορμαλισμοῦ» καὶ τοῦ «υποκειμενισμοῦ» καὶ νὰ κερδίσει τὸ προηγούμενόν του γόητρο. Ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὸ κράτησε τὸ πιστεύω του μετὰ τὸ μυθικὸ - συμβολικὸ στυλιζάρισμα τῆς πραγματικότητας, πρᾶγμα ποὺ εἶχε κάνει καὶ στὸ «Κὲ β'βα Μέξικο».

Ἡ νέα ὅμως γενιὰ τίποτα δὲν πίστευε ἀπ' ὅλα αὐτὰ καὶ ὁ Ναούμ Κλέμαν μιὰ μέρα μετὰ τὸ θάνατον τοῦ διαχειριστῆ τοῦ ἀρχείου Ἀϊζενστάιν, Πέτρα Ἀτάσεβα, ψάχνοντας στὸ ἀρχεῖον ἀνακάλυψε

ἓνα μικρὸ κουτάκι μετὰ πάνω ἀπὸ χίλια κομμάτια (δείγματα).

Ἀπὸ κάθε πλάνο τῆς κόπιας ἐργασίας ὁ Ἀϊζενστάιν ἔκοβε τρία «καρρὲ» καὶ τὰ συνέλεγε γιὰ τὸ ἀρχεῖον του. Ἐστὶν αὐτὰ τὰ κομμάτια τῆς θετικῆς κόπιας ποὺ βρῆκε ὁ Ναούμ Κλέμαν ἔσπερνοῦσαν τὰ χίλια. Αὐτὸ τὸ πάθος τοῦ Ἀϊζενστάιν γιὰ «ντουκουμεντάρισμα», αὐτὸ τοῦ τὸ χόμπυ, ἔσωσε τὴν ταινία ἢ καλύτερα ἔδωσε τὴν δυνατότητα στοὺς ἀπογόνους του νὰ τὴν ἀνακατασκευάσουν. Ἐστὶν ὁ Ἀϊζενστάιν πῆρε τρόπον τινα μιὰ ἐκδίκηση κατὰ τῆς δογματικῆς λογοκρισίας.

Ὁ Ναούμ Κλέμαν μαζί μετὰ τὸν Σεργκέι Γιούτκεβιτς ἐξανακινηματογράφησαν κάθε «καρρὲ» καὶ εἶχαν σὲ μήκος ὅλα σχεδὸν τὰ πλάνο τῆς ταινίας ἀκίνητα φυσικά. Τὰ ἀκίνητα αὐτὰ πλάνο τὰ ἔβαλαν στὴ σερά ὅπως εἶχε προσχεδιάσει στὸ βιβλίο - Μοντάζ ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊζενστάιν. Γιὰ ἱστορικοὺς καὶ ἐπιστημονικοὺς σκοποὺς θὰ εἶναι μιὰ ταινία μιᾶς ὥρας. Γιὰ τοὺς κινηματογράφους ὅμως μιὰ ταινία 35 λεπτῶν, αὐτὴ ποὺ μέχρι στιγμῆς παίχτηκε σὲ κριτικούς καὶ στενοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους. Γιὰ τοὺς διαλόγους ὑπῆρχαν ἐνδιάμεσοι τίτλοι ὅπως ἐπίσης καὶ γιὰ τὴ σύνδεση ἀπὸ τὴ μιὰ κατάσταση στὴν ἄλλη καὶ ἀπὸ τὸ ἓνα συμπλῆγμα στὸ ἄλλο. Συνθέτης τῆς ταινίας ἦταν ὁ Γκαβρίλ Πόποβι, ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ βρεῖ τὴν παρτιτούρα ποὺ εἶχε γράψει γιὰ τὴν ταινία μετὰ ἀπὸ πολλὰς συζητήσεις μετὰ τὸν Ἀϊζενστάιν. Οἱ δημιουργοὶ ὅμως τοῦ νέου φίλμ πῆραν διάφορα ἀποσπάσματα ἀπὸ συμφωνίες τοῦ Προκόφιεφ.

Στὴν ἀρχὴ τῆς τριακοντάλεπτης ταινίας μιλά ὁ κινηματογραφικὸς ἱστορικὸς Ροντίολαβ Γιουρέντσι. Χαρακτηρίζει τὸ στόρυ τοῦ φίλμ «δραματικὸ» καὶ περιγράφει τὰ διάφορα δαστήματα ποὺ ἐγίνε ἡ δουλειὰ τοῦ Ἀϊζενστάιν στὸ φίλμ, χωρὶς νὰ ἀναφερθεῖ οὔτε μιὰ φορὰ τὸ ὄνομα τοῦ Σιουμγιάτσου. Τὸ Φῶτο - Φίλμ εἶναι γυρισμένο σὲ σέ-κάνε ὡς ἐξῆς:

— Ὁ θάνατος τῆς μάνας τοῦ γιοῦ Στέποκ «Ὁ πατέρας τὴν κτυποῦσε, γιὰτὶ αὐτὴ μετὰ καταλάβαινε».

— Οἱ συγκρούσεις μεταξύ πατέρα - γιοῦ, ποὺ τὸν κατηγορεῖ γιὰ προδοσίαν. Ἀναφέροντας σημεῖα τῆς Βίβλου τὸν ἀπειλεῖ μετὰ θάνατον.

— Ἡ πυρκαϊὰ ἐνὸς σιτοβολῶνα.

— Ἡ καταδίωξη καὶ φυλάκιση τῶν ἐμνηρστῶν ποὺ εἶχαν καταφύγει σὲ μιὰ ἐκκλησίαν.

— Ἡ μετατροπὴ τῆς ἐκκλησίας σὲ ἐργατικὴ λέσχη.

— Ἡ νυχτερινὴ βάρδια τῶν παιδιῶν στὴ φωτιά, περὶ τοινοῦρισμένα ἀπ' τ' ἄλλα.

— Ὁ θάνατος τοῦ Στέποκ, ἡ κηδεῖα του.

Τὸ φίλμ ἀρχίζει μετὰ εἰδυλισκὰ πλάνο μιᾶς τοποθεσίας σ' ἓνα πάρκο καὶ τελειώνει μετὰ πλάνο ἐνὸς χωραφιοῦ ἀπὸ καλαμπόκι. Ὅλα τὰ πλάνο εἶναι ἀπὸ τὴν πρώτη βερσιὸν ἐκτὸς τῆς σκηνῆς τοῦ στολῶν. Ὁ κοιτικὸς τοῦ κινηματογράφου ΟΥΛΑΡΙΧ ΓΚΡΕΓΚΟΡ γράφει γιὰ τὸ φίλμ:

«Βλέποντας κανένας αὐτὸ τὸ Φῶτο - Φίλμ νιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ πεῖ πὼς αὐτὴ θάταν ἡ μεγαλύτερη ταινία τοῦ Ἀϊζενστάιν. Ὁ Ρουμπλιώφ στὴν ταινία τοῦ Ταρκόβσκι λέει: «Χωρὶς ἐλευθερίαν δὲν ὑπάρχει δημιουργία».

ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΠΡΟΚΛΗΣΗΣ

ΤΟΥ ΣΑΛΒΑΤΟΡΕ ΣΑΜΠΕΡΙ

Αυτά τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει της μόδας μορφές ενός νέου μοραλισμού που γεννήθηκαν από αληθινή ανάγκη αλλά οι οποίες μετασχηματίζονται σε άφηρημένα κατασκευάσματα που ριψοκινδυνεύουν την αποτελεσματικότητά τους με το να υποκρύπτουν μάλλον ύπαρξη προβλήματος παρά να προβάλλουν τη συνεπή γραμμή μιας πολιτικής δράσης. Θεωρώ ότι είναι έφικτη, για όποιον θέλει σήμερα να κάνει κινηματογράφο μέσα στις δομές του σύγχρονου πολιτικού, οικονομικού και παιδαγωγικού συστήματος, η χρησιμοποίηση αυτών των μορφών αρκεί να συνειδητοποιήσει τα όριά τους και να εκμεταλλευτεί έξυπνα κάθε εκμεταλλεύσιμο χώρο. Το πραγματικό πρόβλημα σ' αυτή την περίπτωση συνίσταται ίσως στο να μπορέσει να έντοπίζει κανείς αυτούς τους περιθωριακούς χώρους και να τους κρατήσει υπό την κατοχή του αφαιρώντας από το κατεστημένο την δυνατότητα να τους ιδιοποιηθεί. Αυτό βέβαια είναι ένα έγχειρημα που προϋποθέτει αξιόλογη σταθερότητα και σαφήνεια, τέτοιες πού, ξεπερνώντας κανείς τα μειονεκτήματα να τα μετατρέψει σε δικά του πλεονεκτήματα. Το σημαντικότερο από τα πρώτα είναι η αδυναμία προσδιορισμού του αποδέκτη για ένα διάλογο που επιχειρείται μέσα από τον κινηματογράφο, ενός αποδέκτη που παραμένει άσας, απρόβλεπτος και πού επομένως καθιστά ανεξλέγχτα εκ προοιμίου τα ένδεχόμενα αποτελέσματα του διαλόγου.

Η αντίδραση του κινηματογραφικού κοινού παρουσιάζεται ομοιόμορφη μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών τάξεων. Η άστική τάξη όμως είναι πιο ελαστική όταν καλείται να αντιμετωπίσει καινούργιες μορφές, έχει ήδη εξοικειωθεί σε ένα πνεύμα πιο διανοουμενίστικο, απορίπτει το συμβατικό και καταφέρει να όμοιωσει τα πιο έτερόκλητα πράγματα. Κοντολογής, διαθέτει μια αρκετά μεγάλη δεκτικότητα στις πιο διαφορετικές και αντιφατικές κατευθύνσεις. Ο έργατης, ηγαίνοντας στον κινηματογράφο, μεταμορφώνεται σε μια διαφορετική προσωπικότητα. Όχι τυχαία, ένα από τα πιο αποτελεσματικά όργανα στο γέρας του κατεστημένου είναι η συνεχής και επιτήδεια επιβολή στις μάζες μιας όρισμένης ήθικης με τη βοήθεια ποικιλοτρόπων μηχανισμών υποβολής. Έτσι, ενώ από τη μια μεριά έχουμε τον έργατη με ταξική συνείδηση και ενεργό πολιτική ζωή, από την άλλη τον βλέπουμε υποδουλωμένο σε μια ήθική και σε όρισμένες αξίες (και προτιμήσεις) πού ό άστος έχει από πολυάποκηρύξει. Και η ήθική πού του επιβάλλεται είναι βασισμένη πάνω σε μια άπασχαιωμένη ρητορική άστικής προέλευσης. Παραδείγματα: Η σεξουαλική και οίκογενειακή ήθική με τον αίσθηματισμό τους, το μίσος για τον κοινωνικά άσμβιβαστο, τον μακρυμάλλη, «αυτόν πού άρνεϊται την έργασία κ.λ.π.

Η ήθική, οι άστικές αξίες, έχουν πιο συντρι-



«Εύχαριστώ Θεία»

Λού Καστέλ—Λίζα Γκαστόνι

βεί και ό άστος στις μέρες μας δεν πιστεύει σε άλλη αξία από τον υλικό πλούτο. Η ήθική των οικονομικά ισχυρότερων είναι άπειρως ελαστικότερη από εκείνη των ασθενέστερων γιατί οι πρώτοι προσπαθούν με κάθε μέσο να επιβάλουν τον σεβασμό στα έξωτερικά γνωρίσματα μιας κάποτε δικής τους ήθικης, σ' αυτούς πού έχουν κάτω από την εξουσία τους, για να μπορούν έτσι να τους εξουσιάζουν καλλίτερα. Έναντι αυτών των μηχανισμών υποβολής, το αποτέλεσμα πού έχουν μερικές ταινίες (και αναφέρω στον Μπουνιούελ, τον Λόζεϋ, τον Μπελλόκιο, άκόμα και τον Πολάνσκι κλπ.), είναι να προκαλέσουν, να συγχύσουν τις ιδέες, να κλονίσουν, να δημιουργήσουν άμηχανία, κακοδιαθεσία, να προσφέρουν δυό ώρες άηδίας και δυσάρεσκιας, ικανές να οδηγήσουν σε αντιδράσεις, να παρακινήσουν στην άναθεώρηση τυποποιημένων άπόψεων άντι να αποκοιμίσουν τη συνείδηση και να ρίξουν στη λήθη ή να βοηθήσουν στην άγνοια της έξωτερικής πραγματικότητας. Ένας άλλος σκοπός αυτών των έργων είναι να ύψώσουν ένα τείχος, έστω ελάχιστο, μπροστά στην υπέρμετρη είσβολή της τηλεόρασης — αλλά ή έπιτυχία αυτών των προσπαθειών έξαρτάται κάθε φορά ό-

χι μονάχα από το ταλέντο και τη σαφήνεια ιδεών του κάθε σκηνοθέτη αλλά και από τον «πολιτικό» χρόνο πού επιλέγει για να παρέμβει με την ταινία του. Μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει μια άπλως ένοχλητική άλογόμυγα ή να θάρσει μια γροθιά καταπρόσωπο, άνάλογα με τη δυνατότητα έπισήμανσης των εύαίσθητων σημείων. Μπροστά σε τέτοιου είδους ταινίες ή αντίδραση του θεατή — έργατη είναι πάντα, από άποψη προθέσεων ύγιεστερη από την αντίδραση του άστού, πού όμοιωώνει τα πάντα αλλά στην πραγματικότητα δεν κλονίζεται από τίποτα. Ο έργατης, πού μετά από μια σκληρή βδομάδα ηγαίνει στον κινηματογράφο την Κυριακή και διακρίνει κάποιο πείραγμα σε βάρος του, έξοργίζεται, ίσως και να διαμαρτύρεται — αλλά αν ύπήρξε ένα σόκ, αυτό μπορεί να τον παρακινήσει σε κάποιο διαλογισμό, να του άποκαλύψει ένα μέρος των μηχανισμών υποβολής πού βρίσκονται στην συμπεριφορά του και τις ιδέες του. Αυτό δεν θα είναι βέβαια πρωτοπορία αλλά πιστεύω ότι είναι χρήσιμο και άναγκαίο. Ένώ με τον άστο ύπάρχει ό κίνδυνος άκόμα και την πιο τρομερή βεβήλωση ή να την έχει ήδη άποδεχτεί στην πράξη ή να την «χωνέψει» κατά τρόπο καταναλωτικό.

Ένας κινηματογράφος πού άποκόπτει τους δεσμούς του με τον παραδοσιακό ρεαλισμό, με τα κοινώς παραδεκτά κριτήρια «πειστικότητας» μπορεί να οδηγήσει σε άποπροσανατολισμό. Ένας τέτοιος κινηματογράφος ύπάρχει και μάλιστα κινείται πάνω σε διαφορετικές γραμμές μέσα στο δικό του χώρο. Άλλά συχνά, άκόμα κι όταν μοιάζει ύπεροχος, ή Ικανότητά του να προκαλεί αντιδράσεις είναι πολύ περιορισμένη. Η έπίδραση του Λόζεϋ, του Μπουνιούελ και μερικών άλλων ύπήρξε βαθειά πάνω στις αντιλήψεις μου για τον κινηματογράφο, όμως νιώθω την άνάγκη, αυτή τη στιγμή, και στον συγκεκριμένο αυτόν έδω χώρο να άπεικονίσω όρισμένα θέματα και καταστάσεις κάνοντάς τα πιο ώμα και πιο επίκαιρα, άκόμα και με κίνδυνο να τα «έκλαϊκεύω» όπως με κατηγορήσαν μερικοί. (Μια άλλη κατηγορία πού μου προσάπτουν είναι ότι δεν γεμίζω με άρκετο άγχος τις ταινίες μου. Άλλά γιατί θάπρεπε να κάνω κάτι τέτοιο άπέναντι σε μια κοινωνία πού δεν είναι της άρεσκείας μου και για της όποιας τα κουσούρια δεν σισθάνομαι άκόμα ένοχος;). Παρόλληλα όμως, δεν μπορεί κανείς να μείνει άσυνκίνητος στο μάθημα ενός Γκοντάρ πού όποιου βέβαια το κοινό είναι περιορισμένο και πού όποιου οι ιδέες δεν έχουν πάντοτε την απαιτούμενη πειρώ αλλά πού όποιου τα πάμπολλα εύσημα μπορούν να γίνουν έκμεταλλεύσιμα άκόμα και για κατευθύνσεις διαφορετικές από τις δικές του. Η «έκλαϊκευση» δεν πρέπει να θεωρείται σαν μια έρνασία ύποδεστερη, εάν με αυτό τον όρο έννοούμε «άποσαφήνιση», «ούσιαστικοποίηση», εύπνημα. Ποιά έννοια θα έχει π.χ. το να δείξει κανείς σε μια ταινία μια πραγματική φοιτητική συνέλευση εάν δεν έξρει σε ποιο κοινό θα άπευθυνθεί; Κατά τη γνώμη μου άσπότερο θα ήταν να κρατήσει κανείς το ούσιώδες, εάν τα καταφέρει βέβαια, επιχειρώντας να το μεταδώσει και έξω από τον κύκλο των στενά ένδιαφερομένων. Έως ότου δεν θα ύπάρχει ή δυνα-

τότητα έκλογής του κοινού για μια όρισμένη ταινία, κατά μια ενεργό θεώρηση του κινηματογράφου, δεν θα μπορούσαμε να ξεφύγουμε από μια κατάσταση έρμαφρόδιτη. Μια αίτια μάλιστα αυτής της κατάστασης είναι και ή διαφορετική έκλογή άφηγηματικών μεθόδων. Στην ταινία μου «Μητρική καρδιά» π.χ. ύστερα από ένα είκοσάλεπτο σασπένς (οι κλοπές, ή παρακολούθηση από την Λορέντσα του νεαρού γενειοφόρου...) εισάγω καταστάσεις και συζητήσεις άντιαισθηματικές πού δίνονται άπλά και χωρίς καμιά ύποκριτική τέχνη. Από την ένταση περνά στην ψυχρότητα, από την άστυνομική άτμόσφαιρα στη διδασχί, κι όλα αυτά για να κεντρίσω την περιέργεια του θεατή κι ύστερα να τον έκπληξω, να τον έξαναγκάσω να άκούσει τα ούσιώδη πράγματα, να σκεφτεί.

Στην ταινία μου «Εύχαριστώ Θεία» έπιχειρούσα να έμπλέξω τον θεατή περισσότερο μέσα σε νοσηρά ψυχολογικά στοιχεία και να διαφεύσω τις προσδοκίες του, άποπροσανατολίζοντάς τον. Ο πρωταγωνιστής, μπροστά στην άδυναμία του να ξεφύγει από τον κόσμο του, ένα κόσμο για την κατάντια του όποιου είναι συνέννοχος, άυτόκαταστρέφεται και παράλληλα καταστρέφει και όποιον άλλο έχει γοητέψει με την «άρρώστεια» του, τη θεία π.χ. γιατί και αυτή δεν έχει καταφέρει να άποδεσμευτεί από αυτό τον κόσμο, άσχετα αν δεν το έχει συνειδητοποιήσει στον ίδιο βαθμό. Η ταινία «Μητρική καρδιά» είναι πολύ πιο παγερή, ίσως ύπερβολικά, δεν προηγήθηκε καμιά μακρά προπαρασκευή και σκεπύει στο στόχο κατά τρόπο πιο άμεσο. Η Λορέντσα είναι ταραγμένη, άβέβαιη, ύποφέρει τα πάντα αλλά συγχρόνως διαισθάνεται την γοητεία κάποιου άλλου πράγματος. Η αντίδρασή της δεν είναι ή έντελώς ένδεδειγμένη, είναι μια συμπεριφορά πού ένα πρόσωπο σε μια δεδομένη κατάσταση ένδέχεται να άκολουθήσει, είναι ένα πρώτο βήμα πού δυνατόν να έπιφέρει όρνητικά άποτελέσματα και να παρακινήσει σε συζητήσεις ή παρακινδυνευμένες μορφές πολιτικής δραστηριότητας. Άπεναντίας, οι φοιτητές — οι όποιοι την έλκύουν άκριβώς έπειδή είναι πιο έλεύθεροι από αυτήν — παρ' όλο πού νιώθουν ότι έχουν μαζί της κοινές κοινωνικές καταβολές και επομένως τη δυνατότητα να έχουν τις ίδιες «άτέλειες», διαθέτουν μια έντελώς διαφορετική Ικανότητα ως προς την άνέγερση διεόδων. Έτσι δεν είναι καθόλου τυχαίο πού ή παρέρ τους, ή όποια είχε ήδη κάνει την έκλογή της προς μια όρισμένη κατεύθυνση, θέτει υπό άμφισβήτηση την ίδια της συλλογική τοποθέτηση και διαλύεται δίνοντας στον καθένα τη δυνατότητα έκλογής ενός προσωπικού του δόξου άκόμα και σε αντίθεση με εκείνο των άλλων. Όπως και ή Λορέντσα, θα ήθελα το ίδιο και ό θεατής να συνειδητοποιήσει τη νόθα κατάσταση του και την ύπαγνιή του στους μηχανισμούς πού πού ύποβάλλονται, να όρχισι να πετά στη θάλασσα τις ψεύτικες αξίες στις όποιες είναι ύποδουλωμένος συνειδητά, να άρνηθεί τη συνενονή, να άποδεσμευτεί, να μη στέκεται πιο άπαθής, να μη σιωπά. Να άντικρύσει την άλήθεια και να πάρει θέση.

Μετάφραση: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΗΣ

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΓΚΡΟΥΣΟ ΜΑΡΞ

απόσπασμα
άλληλογραφίας του
μέ την εταιρία
Γουώρνερ

γραφο, πού μās προειδοποιούσε ότι δεν έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε τὸ ὄνομα Καζαμπλάνκα.

Φαίνεται λοιπόν πώς στα 1471, ὁ Φερδινάνδος Μπαλμπόα Γουώρνερ, πρό - πρό - πάππος σας, ψάχνοντας για κανένα μονοπάτι πού θά συντόμευε τὸ δρόμο του για τὸ Μπάρμπανκ, έπεσε στις άκτες τῆς Ἀφρικῆς, καί ὑψώνοντας τὸ ὄρειο βυθικό του μπαστούνι — τὸ ὁποῖο έμελλε ν' ανταλλάξει άργότερα με έκατό μετοχές — ὀνόμασε τὸν τόπο Καζαμπλάνκα.

Ὁμολογῶ πώς δεν καταλαβαίνω τῆ στάση σας. Ἀκόμα κι ἂν σκοπεύετε νά βγάλετε ξανά τὴν ταινία σας στήν κυκλοφορία, εἶμαι βέβαιος πώς ὁ μέσος θεατῆς θά μάθαινε έγκαίρως νά ξεχωρίζει τὴν Ἰνγκριντ Μπέργκμαν ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ μου τὸν Χάρρο. Δεν ξέρω ἂν ἐγὼ προσωπικά θά τὸ κατάφερνα, ἀλλά θά ἦμουν ἀσφαλῶς διατεθειμένος νά προσπαθῶ.

Ἰσχυρίζεσθε ὅτι ἡ Καζαμπλάνκα ἀποτελεῖ ἰδιοκτησία σας καί ὅτι κανείς δεν μπορεί νά χρησιμοποιήσει τὸ ὄνομα αὐτὸ χωρὶς τὴν ἀδείά σας. Καί τὸ «Ἀδελφοὶ Γουώρνερ»; Μήπως εἶναι κι αὐτὸ κτῆμα σας; Ὑποθέτω ὅτι θά ἔχετε τὸ δικαίωμα νά χρησιμοποιεῖτε τὸ ὄνομα Γουώρνερ. Ἀλλά τότε: Ἀδελφοί; Ἀπὸ επαγγελματικῆς πλευρᾶς, ἐμεῖς εἴμασταν ἀδελφοὶ πολὺ πρὶν ἀπὸ σᾶς. Εἴχαμε βγεῖ στὸ παλκοσένικο ὡς Ἀδελφοὶ Μάρξ. τὴν ἐποχὴ πού τὸ Βιταφόν δεν ἦταν ἀκόμα παρὰ μιά λάμψη στὸ μάτι τοῦ ἐφευρέτη του. Πρὶν ἀπὸ μās ὑπῆρχαν ἄλλωστε κι ἄλλοι ἀδελφοί. Οἱ Ἀδελφοὶ Σμίθ. Οἱ Ἀδελφοὶ Καραμαζώφ. Ὁ Ντάν Ἀντέλφι, πού ἐπαιζε μπᾶκ με τὴν ὁμάδα τοῦ Ντητρώιτ. Καί ὑπῆρχε καί τὸ: «Ἀδελφέ μου, μὴν τυχὸν σοῦ περισσεύει καμμιά δεκάρα; (Ὁ ἀρχικὸς τίτλος ἦταν: «Ἀδερφοί μου, μὴν τυχὸν σᾶς περισσεύει καμμιά δεκάρα;», ἀλλά ἐπειδὴ δεν ἦταν εὐκόλο νά κάνουν ψιλᾶ, βγάλαν ἀπὸ τὴν μέση τὸν ἕνα ἀδελφὸ, δῶσαν ὅλα τὰ λεφτὰ στὸν ἄλλο, καί τὸ περιόρισαν στὸ: «Ἀδερφέ μου, μὴν τυχὸν σοῦ περισσεύει καμμιά δεκάρα;»).

Καί τώρα, Τζάκ, ἂς ἐρθομε σὲ σένα. Ὑποστηρίζεις ὅτι τὸ ὄνομά σου εἶναι πρωτότυπο: Ἔ, λοιπόν, δεν εἶναι. Τὸ χρησιμοποιοῦσαν πολὺ πρὶν γεννηθεῖς ἐσύ. Ἔτσι, στὰ πεταχτά, ἐρχονται στὸ νοῦ μου δυὸ Τζάκ: ὁ Τζάκ ἀπὸ τὸ «Τζάκ καί τὸ Φασοῦλι», καί ὁ Τζάκ ὁ Ἀντεροβγάλτης, πού «έσκιζε» στὸν καιρὸ του.

Ὅσο για σένα, Χάρρυ, θά ὑπογράψεις προφανῶς τίς ἐπιταγές σου με τὴν πεποίθηση ὅτι εἶσαι ὁ πρῶτος Χάρρυ ἀπὸ καταβολῆς κόσμου καί ὅτι ὅλοι οἱ ἄλλοι Χάρρυδες εἶναι ἀπατεῶνες. Ἐγὼ μπορῶ ὅμως νά σοῦ πῶ δυὸ πού προηγούνται. Ὁ ἕνας εἶναι ὁ Χάρρυ ὁ Φάρος, γνωστὸς για τὴν ἐπαναστατικὴ του δράση, κι ὁ ἄλλος ὁ Χάρρυ Ἀππελμπάουμ πού ἔμενε στήν γωνία τῆς 93ης ὁδοῦ καί τῆς λεωφόρου Λέξινγκτον. Δυστυχῶς, ὁ Ἀππελμπάουμ δεν ἦταν πολὺ γνωστός. Τὴν τελευταία φορὰ πού ἀκουσα νά γίνεται λόγος γι αὐτόν, πουλοῦσε γραβάτες στοῦ Οὔέμπερ καί Χάϊλμπρόνερ.

Φτάνουμε τώρα στὰ στούντιο τοῦ Μπάρμπανκ. Ὑποθέτω ὅτι πρόκειται γι' αὐτὸ πού ἐσεῖς, οἱ ἀδελφοί, ἀποκαλεῖται τὸ στέκι σας. Ὁ γέρο - Μπάρμπανκ δεν ὑπάρχει πιά. Ἴσως νά τὸν θυμόσαστε. Ἦταν ὁ μέγας ἀνὴρ τῆς κηπουρικῆς. Ὁ Μπάρμπανκ ἦταν ἐκεῖνος ὁ μάγος πού δισταύρωνε

Ὅταν οἱ ἀδελφοὶ Μάρξ ἐτοιμάζονταν νά «γυρίσουν» τὴν ταινία τους «Μιά νύχτα στήν Καζαμπλάνκα», ἀντιμετώπισαν καί τὴν ἀπειλὴ ἀγωγῆς ἀπὸ μέρους τῆς εταιρίας «Ἀδελφοὶ Γουώρνερ» πού εἶχε «γυρίσει», πέντε χρόνια νωρίτερα, μιά ταινία πού λεγόταν ἀπλῶς «Καζαμπλάνκα» (Με τὸν Χάμφρεϋ Μπόγκαρντ καί τὴν Ἰνγκριντ Μπέργκμαν). Ἐπειτα ἀπ' αὐτό, ὁ Γκρούσο, μιλώντας καί για λογαριασμό τῶν ἀδελφῶν του, ἔστειλε τὸ ἀκόλουθο γράμμα:

Ἀγαπητοὶ ἀδελφοὶ Γουώρνερ,

Ὑπάρχουν προφανῶς πολλοὶ τρόποι για νά κυριεύσει κανείς μιά πόλη καί νά τὴν κάνει κτῆμα του. Ἀπόδειξη πώς ὡς τὴν στιγμή πού σκεφτήκαμε νά «γυρίσουμε» αὐτὴ τὴν ταινία, δεν εἶχα ἰδέα ὅτι ἡ πόλη τῆς Καζαμπλάνκα ἀνήκε ἀποκλειστικῶς στοὺς Ἀδελφούς Γουώρνερ. Ὁ τὸσο, λίγες μόλις μέρες μετὰ τὴν ἀναγγελία μας, ἐλάβαμε τὸ μακροσκελές καί δυσσώينو νομικὸ σας ἐγ-



Οἱ Ἀδελφοὶ Μάρξ

τὰ φρούτα με τὰ λαχανικά, ὡς δτου τὰ ἔφερνε τὰ δύστυχα σὲ τέτοια κατάσταση συγχύσεως καί ἐκνευρισμοῦ, πού δεν μπορούσαν πιά ν' ἀποφασίσουν ἂν ἔπρεπε νά μποῦν στήν τραπεζαρία μαζί με τὸ κρέας ἢ μαζί με τὸ ἐπιδόρπιο.

Ὅλα αὐτὰ ἀνήκουν βέβαια στὸν τομέα τῆς εἰκασίας, ἀλλά ποιὸς ξέρει — ἴσως οἱ ἐπιζῶντες νά μὴν εἶναι καί τόσο ἐνθουσιασμένοι με τὸ γεγονός ὅτι στήν πόλῃ τους στέρωσε ἕνα φυτὸ πού βγάζει ταινίες με ποσοστά, πού ἰδιοποιήθηκε τὸ ὄνομα τοῦ Μπάρμπανκ καί πού τὸ χρησιμοποιεῖ ὡς πρόσοψη. Ἐνδέχεται μάλιστα, ἡ οἰκογένεια Μπάρμπανκ νά εἶναι πολὺ πιά ὑπερήφανη για τὴν πατάτα πού ἔβγαλε ὁ γέρος, παρὰ για τὸ ὅτι τὰ στούντιο σας ἔβγαλαν τὴν «Καζαμπλάνκα», ἢ ἀκόμα καί τοὺς «Χρυσωρύχους τοῦ 1931».

Ὅλα αὐτὰ ἀθροιζόμενα μπορεί νά ἐκληφθοῦν ὡς πικρόχολο ὕβρεολόγιο, ἀλλά σᾶς βεβαίῳ ὅτι δεν εἶχα τέτοια πρόθεση. Ἐγὼ τοὺς Γουώρνερ τοὺς ἀγαπᾶω. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ καλοὺς μου φίλους εἶναι οἱ Ἀδελφοὶ Γουώρνερ. Ἴσως μάλιστα καί νά σᾶς ἀδικῶ, καί νά μὴν ἔχετε, ἐσεῖς προσωπικά, ἰδέα ἀπὸ τὰ τεκταινόμενα. Δεν θά ἐσφινιάζομουν καθόλου ἂν ἀνακάλυπτα τελικά ὅτι οἱ προϊστάμενοι τῶν νομικῶν σας ὑπηρεσιῶν δεν εἶναι ἐνήμεροι γι' αὐτὴν τὴν παράλογη διένεξη. Πολλοὺς τοὺς ἔχω ἄλλωστε γνωρίσει, καί εἶναι πρῶτης τάξεως ἄνθρωποι, με σγουρὰ μαῦρα μαλλιά, σταυρωτὰ κοστούμια καί μιάν ἀγάπη για τὸν πλησίον τους, πού τύφλα νᾶχει ὁ Σαρογιάν.

Ἐχω τὴν ὑποψία πώς ἡ ὅλη ὑπόθεση ἀποτελεῖ προϊὼν τῆς διανοίας κάποιου δικηγόρου με φάτσα νυφίτσας, πού ὑπηρετεῖ προσωρινά, ὡς ἀσκοῦμενος, στὸ νομικὸ σας τμήμα. Τὸ ξέρω καλά τὸ εἶδος — μόλις βγῆκε ἀπ' τὴ Σχολή, διψᾷ για ἐπιτυχία, κι ἡ φιλοδοξία του δεν τοῦ ἐ-

πιτρέπει νά περιμένει τὴν φυσιολογικὴ διαδικασία τῆς προαγωγῆς. Αὐτὸς ὁ νοθογενῆς παρέσυρε προφανῶς τοὺς δικηγόρους σας, οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶναι πρῶτης τάξεως ἄνθρωποι, με σγουρὰ μαῦρα μαλλιά, σταυρωτὰ κοστούμια κλπ., καί τοὺς ἐξώθησε νά μās κοινοποιήσουν τὴν ἀπαγορευτικὴ ἐντολή. Ἐ λοιπόν δεν θά γίνει τὸ δικό του! Θά τὸν πᾶμε μέχρι Συμβουλίου Ἐπικρατείας! Δεν θ' ἀφήσουμε ἕναν κιτρινιάρη νομιμοφανῆ τυχοδιώκτη νά προκαλέσει αἱματοχυσία ἀνάμεσα στοὺς Γουώρνερ καί τοὺς Μάρξ. Κάτω ἀπ' τὸ πετῶ μας εἴμαστε ὅλοι ἀδελφοί, καί θά παραμείνουμε φίλοι ὡς δτου ξετυλιχτεῖ ἀπ' τὸ καροῦλι τῆς καί ἡ τελευταία πράξη τῆς «Νύχτας στήν Καζαμπλάνκα».

Ἐλικρινῶς,
ΓΚΡΟΥΣΟ ΜΑΡΞ

Τὸ γράμμα αὐτὸ ἔφερε σὲ μεγάλη ἀμηνανία τὸ νομικὸ τμήμα τῆς εταιρείας, πού ἔστειλε κι ἄλλη ἐπιστολή, ζητώντας πληροφορίες για τὴν ὑπόθεση τῆς ταινίας. Ὁ Γκρούσο ἀπάντησε με μιά σύντομη καί ἐντελῶς «παλαθὴ» περίληψη ἐνός φανταστικοῦ σενάριου. Ἀκολούθησε νέα ἐπιστολὴ τῶν σαστισμένων δικηγόρων, οἱ ὁποῖοι ἔλεγαν ὅτι δεν εἶχαν καταλάβει περὶ τίνος ἐπρόκειτο καί ὅτι θά «ἔμεναν ὑπόχρεοι στὸν κ. Μάρξ, ἂν τοὺς ἐξηγοῦσε ἀναλυτικώτερα τὴν πλοκή». Ὁ Γκρούσο ἔσπευσε νά συντάξει, σὲ ἀνάλογο ὕφος, μιά νέα περίληψη, λέγοντας ὅτι ἐν τῷ μεταξύ εἶχαν γίνει μερικὲς ἀλλαγές στὸ σενάριο. Ὑστερα ἀπὸ αὐτὸ τὸ νέο δεῖγμα τοῦ παράλογου χιοῦμορ τοῦ Γκρούσο, τὸ νομικὸ τμήμα τῆς εταιρείας Γουώρνερ δεν ἐνόχλησε ξανά τοὺς ἀδελφούς Μάρξ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΘΕΑΤΗΣ



MARSELA MARTEN

ZAN BİNGKÖ

Δεύτερο μέρος

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ

«Μην ελπίζοντας καν πώς θα μπορέσει να κινηματογραφήσει σε στούντιο, δεν ήταν δυνατό να σκεφτεί παρά ένα φιλμ - ντοκουμέντο πάνω στη Νίκαια», γράφει ο Σαλές Γκομές. «Δεν είχε κανένα συγκεκριμένο σχέδιο, αλλά μόνο έναν κάποιον έρεθισμό ως προς το θέμα του. Αρχικά, ήταν υποχρεωμένος να μείνει στη Νίκαια τη στιγμή που ήταν απόλυτα σίγουρος πώς μόνο στο Παρίσι θα μπορούσε να πετύχει. Όσο προς την ίδια την πόλη, τα συναισθήματά του ήταν αμφίροπα. Ένω χαιρόταν την εύτυχία του με τη Λυντού, ταυτόχρονα μισούσε αυτόν τον τόπο όπου συναπαντιόνταν οι λεφτάδες». Κι ο βιογράφος συνεχίζοντας τους καιρίους συλλογισμούς του, σημειώνει πώς ο Βινγκό, άρχισε να διαβάζει ιστορικά, αρχαιολογικά και τουριστικά κείμενα σχετικά με τη Νίκαια. Παράλληλα, με αυτές τις μελέτες του, τις επισκέψεις στους διάφορους χώρους και τους περιπάτους του, συνειδητοποιούσε τη ματαιότητα ενός σχεδίου που θα κινδύνευε να μείνει κάτι ανάμεσα στο φολκλόρ και στο κάρτ ποστάλ. Οι σημειώσεις του που έφτασαν ως έμας, φέρνουν τη σφραγίδα των δισταγμών του και φανερώνουν τις πολυάριθμες ανακατατάξεις κι αναθεωρήσεις ενός αρχικού σχεδίου που, έτσι κι αλλιώς, ήταν άρκετά άσφαις.

Ο Σαλές Γκομές, υπογραμμίζει τον κάπως «σχολικό» χαρακτήρα των δουλεμένων σκηνών.

Μία απ' αυτές, χωριζόταν σε τρία θέματα: τον ουρανό - τη θάλασσα - τη γη, και θα μπορούσε να έχει ενδιαφέρον. Όμως, γρήγορα αποδείχτηκε ακατόρθωτη και στείρα γιατί δεν αφορούσε τόν άνθρωπο.

Έν τω μεταξύ, η υγεία του — όπως κι η υγεία της Λυντού — είχε χειροτερέψει κι έπρεπε το φθινόπωρο να πάνε στο Παρίσι για να τους εξετάσουν ειδικοί. Στόν κινηματογραφικό κύκλο όπου τριγυρνούσε ο Βινγκό στην πρωτεύουσα, έκανε τη γνωριμία ενός νέου οπερατέρ, ρώσικης καταγωγής, που μόλις είχε φτάσει στη Γαλλία, του Μπόρις Κάουφμαν. Ο Κάουφμαν, ήταν αδελφός του Τζίγκα Βερτώφ, κι είχε φορμαριστεί στόν «κινηματογράφο - μάτι» ή κινηματογράφο - άλλη-θεια.

Ευχαριστημένος απ' τα πρώτα του δείγματα φωτογραφίας, ο Βινγκό κάλεσε τόν Κάουφμαν να συνεργαστεί μαζί του — αφού είδε πρώτα ένα μέρος απ' τη δουλειά του — και τόν φιλοξένησε σπίτι του, στη Νίκαια. Δουλεύοντας μαζί τόν σενάριο, κατέληξαν τελικά στην ιδέα πώς τόν φιλμ θα πρέπει να εκφράζει απόλυτα τόν πνεύμα με τόν οποίο ο Βινγκό συνέλαβε τόν θέμα του: Α. Η Νίκαια, είναι πρώτ' απ' όλα μιά πόλη που ζει απ' τόν παιχνίδι.

Β. Τα πάντα στη Νίκαια, έγιναν για να εξυπηρετούνται οι ξένοι. 1) Τα μεγάλα ξενοδοχεία κ.λ.π. 2) Οι ξένοι φτάνουν. 3) Η ρουλέττα. 4) Αυτοί που επιζούν.

Γ. Οι ιθαγενείς, κατά βάθος, δεν έχουν περισσότερο ενδιαφέρον απ' τούς ξένους.

Δ. Όλα άλλωστε, είναι ταγμένα στο θάνατο.

Υπάρχει σ' αυτό τόν πρόχειρο γραφτό, τόν άστραφτερό προοίμιο τού θαυμάσιου κείμενου που δημοσίεψε τή μέρα της προβολής τού φιλμ στο Παρίσι κι ακόμα μιά έσωτερική ανησυχία — αν όχι απελπισία — που θά ξαναβρούμε στα μεταγενέστερα έργα του και που έξηγει τή βαθειά τους τραγωδία. Προς τόν παρόν ή ασχήμια τών νεκροταφείων που 'χε επισκεφτεί κι ή θρωπιά μερικών «χειμερινών» πλούσιων τουριστών τόν είχαν οδηγήσει στο παραπάνω ηκρό συμπέρασμα. Όμως, μπορεί κανείς να δει σ' αυτό βαθύτερες ανησυχίες. «Ο άρχικός σκοπός τών εικόνων τού νεκροταφείου, γράφει σχετικά, ο Σαλές Γκομές, ήταν να αφιερώσει στο θάνατο τή Νίκαια τών χυδαίων. Αυτή άλλωστε είναι κι ή λειτουργική τους θέση στο φιλμ που γυρίστηκε. Απ' τή στιγμή όμως που ο Βινγκό τοποθετήθηκε μπροστά στο θέμα τού θανάτου, παρασύρθηκε απ' τή αγχή του. Έκείνο τόν μνήμα, όπου θέλησε ναβάλει μιά χήρα να κλαίει και που, γυμνή κι έγκυα, λειψυμένη, προοριζόταν από τόν θάνατο που κουβαλούσε μέσα της να εξαφανιστεί κάτω απ' τή γη, δεν ήταν για τόν Βινγκό ο τάφος τού 'Αλμερέϊντα».

Ο Κάουφμαν κι αυτός, κινηματογραφίζαν επί τρεις μήνες τήν παλιά πόλη, τόν «περίπατο τών Άγγλων», τις παραλίες, τόν καρναβάλι, τις αϊθουσες χορού τού καζίνο. Αντίθετα, ή είσοδος στις αϊθουσες παιχνιδιού τούς απαγορεύτηκε κι οι έλπίδες τους διαψεύθηκαν. Τόν γύρισμα, κράτησε ως τόν τέλος τού Μάση, τόν μοντάζ ως τόν μέσα τού Μάη κι ο Βινγκό, σύνταξε τότε ένα μικρό κείμενο παρουσίασης που δημοσιεύτηκε στόν τύπο:

«Ο Ζαν Βινγκό κι ο Μπόρις Κάουφμαν τέλειωσαν τήν ταινία τους «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ». Γαλάζιος ουρανός, σπίτια κατάλευκα, θάλασσα λαμπερή, πολύντομα λουλούδια, καρδιές ανάλαφρες. Έτσι μοιάζει στη όλη τήν περιβάλλον τής Νίκαιας. Όμως δεν βρίσκεται σ' αυτό παρά ή εφήμερη όψη, ή φευγαλέα. Κι ο θάνατος, παραμονεύει τούτη τήν πόλη τής ηδονής. Έξω απ' αυτή τήν πανερόη όψη τού θανάτου, οι νεαροί κινηματογραφιστές τού «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», θέλησαν να ελευθερώσουν τόν «γίνεσθαι» μιάς πόλης».

Ο Βινγκό, πήρε άμέσως τόν τσαίνο για τόν Παρίσι, γιατί μιά σύντομη προβολή τού φιλμ στην πρωτεύουσα, είχε γι' αυτόν ξεχωριστή σημασία: Τή σημασία που μπορεί να 'χει ή θέση που παίρνει ή κριτική κι ή ένδεδνήμενη πώληση τής ταινίας για ή έμπορική έκμετάλλευση.

Η πρώτη προβολή — ιδιωτική — έγινε στις 28 τού Μάη τού 1930, στην αϊθουσα τού Βιέ - Κολουπιέ. Αϊθουσα γνώριμη στις εκδηλώσεις τής κινηματογραφικής 'Αβάν - Γκάρντ.

Η κοιτική ήταν κάπως αντίφατική αλλά καλή, παρό τις μερικές αντιρρήσεις ως προς τις ποωτογραφικές αναζητήσεις τής ταινίας. Μιά άλλη προβολή, έγινε στις 14 τού Ιοίνη, στο ίδιο μέρος, με τόν πατρωνόησμο τού συλλόγου τών όπαδών τής 'Αβάν - Γκάρντ. Αιτή τή φορά, είχε ζητηθεί απ' τόν Βινγκό να παρουσιάσει τήν ταινία του, και σαν κακός όμιλητής — όπως πλ-

στευε πώς ήταν — έτοίμασε ένα κείμενο που τιτλοφόρησε «Για έναν κοινωνικό κινηματογράφο», και που άποτελεί ένα θαυμάσιο επαναστατικό κήρυγμα που συνοψίζει και διαγράφει τήν προσωπικότητα τού δημιουργού του.

ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

«Δεν πρόκειται σήμερα, να άποκαλύψουμε τί σημαίνει κοινωνικός κινηματογράφος, ούτε και να τόν άπομονώσουμε σε μιά φόρμα. Θά προσπαθήσουμε μόνο να σάς κεντρίσουμε τήν λανθάνουσα ανάγκη τού να βλέπετε πιο συχνά καλές ταινίες, (οί «κατασκευαστές» ταινιών, ως μου συγχωρέσουν αυτόν τόν πλεονασμό), που βγαίνουν μέσα απ' τήν κοινωνία και τις σχέσεις με πρόσωπα και πράγματα.

Τόν να στραφεί κανείς προς τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει πώς συμφωνεί στην καλλιέργεια ενός άπέραντου όρυχέου θεμάτων που ή έπικαιρότητα θά 'ρχόταν άσταμάτητα ν' ανα-νεώνει.

Σημαίνει πώς θ' άπελευθερωνόταν από δυό ζευγάρια χείλια που κάνουν τρία χιλιόμετρα δρόμο για να ένωθούν κι άλλα τόσα σχεδόν για να ξεκολλήσουν.

Σημαίνει πώς άποφεύγει τήν υπερβολικά άρτίστικη λεπτομέρεια ενός «άγνού κινηματογράφου» και τήν «υπέρ - όραση» ενός «υπέρ - άφαλου», εί-δομένου από ένα πρίσμα, έπειτα από ένα άλλο πρίσμα, ακόμα ένα άλλο πρίσμα, μιά καινούργια γωνιά, πάντα μιά καινούργια γωνιά, μιά «υπέρ γωνιά». Η τεχνική για τήν τεχνική.

Τόν να στραφεί κανείς προς τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει άπλούστατα πώς συγκατατίθεται στο να πει κάτι και να Ξυπνήσει μιάν ήχώ διαφορετική απ' τή ρεψίμια τών κυρίων, κυρίων, και δεσποινίδων που πάνε στόν κινηματογράφο για να χωνέψουν.

Και κάνοντάς τόν, θά άποφεύγαμε ίσως τόν «διδασκαλικό» ρόπισμα, που φρόντισε να μας δώσει δημοσία, ο κ. Ζώρζ Ντυσαμέλ. (Ο Ντυσαμέλ είχε χασοκτηρίσει τόν κινηματογράφο σαν διασκέδαση ειλώτων).

Ο Βινγκό συνεχίζει άφιερώνοντας περισσότερο απ' τόν ένα τρίτο τής άφήνησής του στόν Μπουγιουέλ και στην «Ανδαλουσιανό Σκύλο» του, που έγκωμιάζει θεοιιά, άρχίζοντας με τόν πεοί-φημο: «Ένας Άνδαλουσιανός σκύλος ούρλιά-ζει! Ποιός λοιπόν είναι ο θάνατος».

Υστερα έπιστρέφει πάλι στο θέμα του.

«Τόν να στραφεί, λοιπόν, προς τόν κοινωνικό κινηματογράφο, σημαίνει, τέλος πάντων, πώς στεριώνει τόν κινηματογράφο αυτόν καθ'εαυτόν. υ' ένα θέμα που προκαλεί τόν ένδιασέον. Μ' ένα θέμα που «τώει άνθρωπους». Όμως θά 'θελα να σάς μιλούσα για ένα κοινωνικό κινηματογράφο πιο συγκεκριμένο αυτόν στόν όποιο ήνέκα. Για τόν κοινωνικό ντοκυμανταίο ή άκριβέστερα για τή ντοκυμανταρίστικη όποση.

Αυτό τόν κοινωνικό ντοκυμανταίο, πρέπει να διακρίνεται απ' τόν σκέτο ντοκυμανταίο και τόν έβδωματοδία έπίκαιρο από τήν άπονη θέληση πώς συνηγορεί καθαρά σ' αυτόν ό δημιουργιόνός.

Αυτό τόν ντοκυμανταίο, άπαιτεί να πάσκει θέση άπέναντι στα πράγματα, γιατί λέει τόν σύκα...

“Αν δέν άγγίζει έναν καλλιτέχνη, άγγίζει έναν άνθρωπο. Κι αυτό άείζει τον κόπο.

Η κινηματογραφική μηχανή, θά σκοπεύει ό,τι έχει θεωρηθεί σά ντοκουμέντο και μπορεί νά έρμηνευτεί στο μοντάζ σά ντοκουμέντο.

Τό «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», δέν είναι παρά ένα μέτριο δοκίμιο ενός τέτοιου κινηματογράφου. Μέσα σ' αυτήν την ταινία, μέσω του διερμηνέα μιάς πόλης, — της οποίας οι έκδηλώσεις είναι έμφαντικές, — παρευρίσκεται κανείς στη δίκη ενός συγκεκριμένου κόσμου.

Πράγματι, άπ' τη στιγμή που υπογραμμίζεται ή άτμόσφαιρα της Νίκαιας και τό είδος της ζωής που κάνουν εκεί κάτω — κι άλλοι δυστυχώς — ή ταινία ρέπει προς μιά γενίκευση των χυδαίων ήδονών που πλασσάρονται υπό τη σκέπη του γκροτέσκου, της σάρκας και του θανάτου, και που είναι τά τελευταία σκιρτήματα μιάς κοινωνίας που αυτολησημονιέται, μέχρι που νά σās μεταδώσει τη ναυτία και νά σās κάνει συνένочους μιάς επαναστατικής λύσης».

Τή στιγμή που ό Βιγκό, γράφει αυτές τις γραμμές, ή γαλλική Άβάν - Γκάρντ, θρίσκει στο άπόγειό της κι ή άκτινοβολία της είναι διεθνής. Πρέπει λοιπόν νά τις διαβάσουμε σέ σχέση μ' αυτό. Τούτη ή Άβάν - Γκάρντ επιτρέπει άπό μιά πλευρά μιά θέση φορμαλιστική, που ό Βιγκό καταδικάζει κάτω άπ' τό όνομα του «άγνου κινηματογράφου», που είναι κι ό τίτλος ενός κούρ - μετράζ του Άνρϋ Σομέτ — άδελφού του Ρενέ Κλαίρ («ΠΕΝΤΕ ΛΕΦΤΑ ΑΓΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»). Σ' αυτήν την τάση άνήκουν άκόμα οι Ρενέ Κλαίρ («ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ»), Φερνάρ ΛεΖέ («ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΤΟ»), Μάν Ραϊϋ («ΕΜΑΚ ΒΑΚΙΑ»), Ζερμαίν Ντυλάκ («ΤΟ ΚΟΧΥΛΙ ΚΙ Ο ΠΑΠΑΣ»), Κοκτώ («ΤΟ ΑΙΜΑ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗ»).

Άπ' την άλλη μεριά, ύπάρχει ένα ρεύμα κοινωνικό που δοξάστηκε κυρίως άπ' τό Μπουνιου-

έλ. “Όταν ό Βιγκό συντάσσει αυτό τό κείμενο, δέν έχει άκόμα δει τη «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ», παρ' όλο που είχε γυριστεί στα 1930. “Όμως ή θέση στην όποία τοποθετεί τό Μπουνιουέλ άποδεικνύει πώς ή επίδραση του μεγάλου συρρεαλιστή υπήρξε άποφασιστική στην πραγματοποίηση των ιδεών του. Αυτό ως προς τό περιεχόμενο. “Ός προς τη φόρμα, θά πρέπει μάλλον νά δεχτούμε την επίδραση του Τζίγκα Βερτώφ, επίδραση που άσκήθηκε με τη μεσολάβηση του Μπόρις Κάουφμαν. “Όταν ό Βιγκό λέει νά κινηματογραφούμε τη ζωή όπως είναι με την κάμερα κρυμένη, όταν δηλώνει πώς τό ντοκουμέντο θά έρμηνευτεί στο μοντάζ, θρίσκει στην καρδιά των θεωριών του Τζίγκα Βερτώφ.

Τό σπουδαιότερο μέρος της όπτικής και σατιρικής δύναμης του «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», όφείλεται πράγματι στο μοντάζ, στα έμφε του παράλληλου μοντάζ που πλησιάζουν συχνά τό «δυναμικό μοντάζ» του Άϊζενστάϊν.

Η ταινία άρχίζει με μίαν έντελώς ντοκυμανταρίστικη περιγραφή του Περίπατου των Άγγλων, της παραλίας, των παλατιών και της θάλασσας. Μετά περνά στους τουρίστες, άπ' τους όποιους όπομονώνει την άσχήμια — κυρίως των πλαδαρών και φορτωμένων μ' άρκετά χρονάκια κυριών. Μιά όμορφη γυναίκα κάνοντας ήλιοθεραπεία, άλλάζει (με τρυκάζ) πολλές φορές έσώρουχα και στο τέλος μένει θεόγυμνη. Τό πρόσωπο ενός ναύτη, γίνεται κατάμαυρο. Μιά γριά στριμένη, παραλληλίζεται με μιά στρουθοκάμηλο. Μιά δύσβατη πορεία στρατιωτικών, άκολουθείται άπό εικόνες ενός νεκροταφείου. “Υστερα ή κάμερα μεταφέρεται στο παλιά, γραφικά κι άθλια σοκάκια της Νίκαιας. Καί νά ή τρέλλα του καρναβαλιού. Μερικές γυναίκες χορεύουν πάνω σέ μιά εξέδρα — ή κάμερα τις βλέπει άπό κάτω — και μετά τις ξαναβλέπουμε σέ ρελαντί. Εικόνες πόθο κι ήδονής άκολουθούν τις εικόνες νεκρο-

“Ο Βιγκό με τη γυναίκα του Λυντού και τό γιό τους Λύκ.



Σχετικά με τη Νίκαια

ταφείου και πέτρινων αγαλμάτων, των όποιων τά γεννητικά όργανα είναι γεμάτα άπό λιμνάζοντα μαύρα βρωμόνερα. Μιά καμινάδα μεταμορφώνεται σέ κανόνι που τό διαδέχονται άποκεφαλισμένα άντρείκελα. “Ένας ένταφισμός άρχίζει έσφηνικά νά προβάλλεται σέ άέελερ, κι ένας παπās κοιτάζει λαίμαργα τις χορεύτριες. Τό καρναβάλι τέλειωσε — καίνε τά μεγάλα άντρείκελα.

Είναι ιδιοφυές ή παιδαριώδες; είναι μιά κοινωνική μπόμπα ή ένας κακόγουστος λιβελλος; “Ο Ζάν - Ζωρζ “Ωριόλ, στα 1930 υπήρξε άυστηρός. “Η πρόθεση ξεπέρασε τό άποτέλεσμα», γράφει. Άντί του καυστικού φίλμ που του επέτρεπε ή συχνά έκπληκτική φωτογραφία του όπερατέρ του, ό Βιγκό έχτισε ένα θολό φίλμ όπου ό λιβελλος πνίγεται μέσα στα χρησιμοποιούμενα άπ' τον καιρό των ρομαντικών κοντράστα. Βλέπουμε πλαδαρά γεροραμολιμένα (τό κωμικό στοιχείο). Μετά εργάτες νά καίνε τά άντρείκελα του καρναβαλιού (τό τραγικό στοιχείο). Μιά καλόγρια παριστάνει την ώραία και πετάει στους περαστικούς μπαλίτσες άπό μπαμπάκι (ή ήδονή). “Ένα νεκροταφείο εμφανίζεται τότε (είναι ό θάνατος). “Όλοι οι θεατές νιώθουν τη ματαιότητα της ζωής.

“Ο Βιγκό, δέ μās οδηγεί έξω άπό τους καθιερωμένους δρόμους έκφρασης και οι άστοι δέν θά ιδρώσουν περισσότερο με την ταινία του. Είναι άλλωστε ήλίθιο ν' άποδεικνύεις πώς οι άστοι είναι μισητοί γιατί είναι άσχημοι και γιατί ροχαλίζουν στον ύπνο τους. “Όλοι οι εργάτες δέν έχουν όψη άγγέλου και δέν είναι ή επανάσταση αυτή που θά γειάνει όλο τον κόσμο των όντων και των φυτών. “Υπάρχουν αντιθέσεις — εικόνες πιο άποτελεσματικές ενάντια στη μπουρζουαζία. “Ας κρίνουμε τό Βιγκό μόνο για τις καλές του προθέσεις (...). Κάντε λιβελλους, αλλά άποφασίστε νά 'στε λιβελλογράφοι. Με τό νά 'στε σατιρικοί μόνο ή τραγικοί, ξυπνάτε την περιφρόνηση και την όργη».

“Ο “Ωριόλ, δέν έχει έντελώς άδικο, άκόμα κι

άν ή άυστηρότητά του είναι κάπως ύπερβολική γι' αυτό τό παιδί των 25 χρόνων που έκανε την πρώτη του ταινία περισσότερο με την άδειότητα της καρδιάς του παρά με τη βεβαιότητα του μυαλού του. “Ο Κλώντ Άβελιν, ό μακροχρόνιος φίλος του και μετέπειτα έκτελεστής της διαθήκης του, κριτικάρει τό φίλμ με τρόπο άκόμα πιο άνισο. “Τό ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», έκτυλίσσεται σέ ντοκυμανταίρ και μεταβάλλεται σιγά - σιγά για νά εκραγεί σέ σάτιρα. “Ο Βιγκό τό χαρακτήρισε «ντοκυμανταρίστικη άποψη». “Η έκφραση είναι ένδειχτική της όλης του θέσης ως προς τά γεγονότα και τις ιδέες. Σ' όλα τά πράγματα, είχε πρϊτ' άπ' όλα μίαν άποψη που δέν όφειλόταν μόνο στις παιδικές του δυστυχίες — δέν είχε την άίσθηση της δικαιοσύνης μόνο γιατί είχε ύποφέρει. “Όμως αυτήν την «άποψη», ήθελε νά την «ντοκυμαντάρει». “Ηθελε πρίν άπ' όλα νά φανεί τίμιος και εύθής, νά μήν καταδικάσει τίποτα και κανένα χωρίς άναντίρητες άποδείξεις. Άπό τούτο τό πρώτο του κίόλας έργο, είπαν πώς ήταν ένας ότίθασσος, ένας άναρχικός. “Ηταν — αντίθετα — ένας επαναστάτης. “Ένας δημιουργός. “Αλλά για νά δημιουργήσει, έπρεπε (πάντα πρέπει) νά γκρεμίσει πρώτα. Καί δέ φοβόταν νά δείξει αυτό που έπρεπε νά γκρεμίσει».

Τούτες οι δύο άντικρουόμενες γνώμες, είναι — όπως συμβαίνει πάντα σέ μιά λογομαχία — ταυτόχρονα άληθινές και ψεύτικες. “Ο Βιγκό δέν είναι όπωσδήποτε Μπουνιουέλ και τό ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ θρίσκειται πολύ μακριά άπ' τη «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ» ως προς τό επαναστατικό μήνυμα. “Υπάρχει άκόμα στο Βιγκό, ένα άτίθασσο πνεύμα που έχει σχέση περισσότερο με τον κληρονομημένο του άναρχισμό παρά με μίαν άληθινή επαναστατική συνειδητοποίηση, όπου άλλωστε πασχίζει νά ένταχθεί και που άσυζητητί εύνοεί τη σημερινή ένθουσιαστική ύποδοχή του έργου του.

“Ο “Αδωνις Κύρου, ένθουσιώδης όπως πάν-

τα, δεν κάνει οικονομία στους ύμνους του: «Απόλυτος αντικομπορισμός, αναιδεια, αλήθεια, ήταν τα κύρια προτερήματα αυτής της ταινίας — δυναμική. Οι εικόνες - σόκ, οι άσυνήθιστες και τολμηρές παραβολές, δεν έγιναν για να μὴν ἀρέσουν στο Βιγκό που 'χε προφανώς υποστεί τις επιδράσεις του συρρεαλισμού».

Προσωπικά, θά ήθουν λιγότερο κατηγορηματικός. Είναι βέβαιο πώς ο Βιγκό, δέχτηκε — όπως όλη η ιντελλιγκέντσια της εποχής — την επίδραση του συρρεαλισμού, αλλά διατήρησε τουλάχιστον ένα στοιχείο φάρσας. Δεν χρειάζεται παρά να κάνουμε μία σύγκριση με τον «ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑ-ΝΟ ΣΚΥΛΟ» που είναι μία καθαρά συρρεαλιστική ταινία:

«Πρέπει να τοποθετήσουμε την ταινία στην εποχή της, γράφει ο Μπερνάρ Σαρντέρ. Στην εποχή της «Αβάν - Γκάρντ», που γέρασε γρήγορα» και μεταφέρει μία κρίση του ίδιου του Βιγκό: «Ένας φίλος μου γράφει πώς πετοκόπησε την ταινία στην Ολλανδία. Αυτός ο εύλογημένος ο Μπέλσερ, είχε έντελως δίκιο να ενοχληθεί. Εύτυχως, μία ταινία δύο χρόνων, είναι κιόλας ένας Μαθουσάλας του οποίου μπορούμε άνετα να κόψουμε τούς όρχεις».

Κι ο Σαλές Γκομές, μάς λέει, νομίζω, την τελευταία λέξη: «Όπως οι άνθρωποι της Αβάν Γκάρντ, έτσι κι ο Βιγκό απατήθηκε καθαρά από την άσκηση φόρμας». Εκεί βρίσκεται πράγματι και το όριο του. Γιατί χρησιμοποίησε σαν εκφραστικό μέσο ένα στυλ Αβάν - Γκάρντ που γέρασε. Αντίθετα — για να ξανάρθουμε στην ίδια σύγκριση — η «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ» δεν άδχτησε ούτε μία ρυτίδα, γιατί ο Μπουνιουέλ δεν την θυσίασε στη γεύση της ημέρας.

Ο Βιγκό χρησιμοποιεί πάλι προς όφελός του την παραμονή του στο Παρίσι, για να βάλει μπροστά ένα σχέδιο που μελετούσε από καιρό. Να οργανώσει ένα σινέ - κλάμπ στη Νίκαια με πρότυπο τις λέσχες που λειτουργούσαν κιόλας στο Παρίσι κι ήταν ήδη διάσημες, όπως «οι φίλοι του κιν)φου» κι «οι φίλοι του Σπάρτακου». Μόλις γύρισε στη Νίκαια, άρχισε να στρατολογεί έθελοντές συνεργάτες (μεταξύ των οποίων και τον Κωσσά, έναν απ' τους συμπαθής του στο Μιλώ, που έκανε το στρατιωτικό του στην πόλη) κι η πρώτη συνεδρίαση έλαβε χώρα στις 19 του Σεπτέμβρη 1930 υπό το όνομα «Οι φίλοι του κιν)φου». Η αρχή ήταν εξαιρετικά δύσκολη, αλλά σχηματίστηκε σιγά - σιγά ένας μικρός όμιλος. «Όταν άρχισε να προβάλλει ρωσικές ταινίες, σημειώνει ο Σαλές Γκομές, διαμόρφωσε μέσα στο πλήθος ένα τμήμα πιο λαϊκό που αποτελούνταν από άριστους ή φιλοαριστούς. Ο Βιγκό δεν έκρυβε απ' τούς φίλους του τη συμπάθειά του προς αυτές τις ιδεολογίες».

«ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ»

Ταυτόχρονα είχε ένα καλό νέο απ' το Παρίσι. Το «ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ» θα προβαλλόταν όλον τον Οκτώβρη κατ' αποκλειστικότητα στο «Ούρσουλιν», έναν περίφημο κιν)φο της Αβάν - Γκάρντ. Φτάνοντας στο Παρίσι, αντίλαμβάνεται από πρώτο χέρι τις έντυπώσεις που άφησε ή ταινία του στο κοινό. Προσκαλείται στο τέ-

λος του Νοέμβρη στις Βρυξέλλες, στο «δεύτερο συνέδριο σύγχρονου κιν)φου», που θα διαδεχόταν το πρώτο συνέδριο του 1929 που 'χε γίνει στο Σαράζ της Έλβετίας κι είχε περάσει πια στο παρελθόν. Πρόβαλαν στις Βρυξέλλες πρωτοποριακά φιλμ ή νέων που έκαναν το ντεμπούτο τους και φιλμ που θεωρούνται ήδη κλασσικά: «Η ΓΗ», «ΑΛΛΗΛΟΥΙΑ», «ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ», «Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ». Γυρίζοντας στο Παρίσι ο Βιγκό, βρήκε έτοιμο το συμβόλαιο μίας προσφοράς που οι φίλοι του είχαν καταφέρει να πετύχουν για μία μικρού μήκους ταινία πάνω στον πρωταθλητή της κολύμβησης Ζάν Ταρίς, που θα μετείχε σε μία σειρά επιδείξεων με τον τίτλο «Ζουρνάλ Βιβάν». Έτοιμασε το σενάριο, συνάντησε κατ' επανάληψη τον Ταρίς κι άρχισε το γύρισμα, πειραματιζόμενος πάνω σε φορμαλιστικές λύσεις, με τις οποίες έλπιζε ν' αποφυγή την μπεναλίτη και την ασημαντότητα ενός θέματος ελάχιστα πρωτότυπου κι ελάχιστα ενδιαφέροντος.

Μετά το Ζενερικ στον τύπο του «Μαμά τα καρβάκια που πάνε στο νερό», το κείμενο δίνει μία λίστα των επιδόσεων του Ταρίς και μετά βλέπουμε τον πρωταθλητή να κολυμπάει. Ύστερα να δίνει μια αυτοβιογραφική συνέντευξη και γενικές απόψεις πάνω στην κολύμβηση και να κάνει μία επιδείξη κρούουλ. Τέλος υπάρχουν υποβρύχιες λήψεις σε ραλαντί και πολλά τρύκ που επιτρέπουν στον Ταρίς να θγαίνει απ' την πισίνα με τα πόδια πάνω και με το κεφάλι κάτω και να ξαναβρίσκεται στο χείλος της πισίνας ντυμένος κανονικά. Αμέσως μετά, απομακρύνεται περπατώντας επάνω στο νερό. Μπορούμε να πούμε πολύ δ.κ.α. πώς το «ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ», είναι ένα απλό όρεχτικό στην καριέρα του Βιγκό. «Μερικοί μήνες ήταν αρκετοί στο Βιγκό, για να δει να αποχτούν οι εικόνες του, τις πρώτες ρυτίδες της Αβάν - Γκάρντ. Συνειδητοποιεί στο έξης, πώς το μόνο θράσος που μετράει; είναι το θράσος που εκφράζει μία καινούργια και εύτυχη σύζευξη ανάμεσα σε μία φόρμα διακοσμητική και μία εικονογράφηση πραγματικότητας». Κι είναι γεγονός πώς ο δημιουργός, έγραφε τον επόμενο χρόνο: «Ξανάδα αυτές τις μέρες το «ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ» που προβαλλόταν στη Νίκαια. "Αν εξαιρέσουμε μερικές υποβρύχιες λήψεις, είναι πολύ κακό».

Έπρεπε να βρεί δουλειά. Επιστρέφοντας στη Νίκαια, σκέφτηκε να μπει στο γκρουπ του Γκεμιγιόν για το γύρισμα του «ΝΤΑ'ΙΝΑ Η ΜΕΤΟΙΚΗ». Τελικά, ήταν γι' αυτόν μία απογοήτευση. Αναγκάστηκε ν' πουλήσει τη Ντεμπρι αλλά δεν πήρε παρά ένα ασημαντό ποσό. Μία συνάντηση με τον Τσάπλιν που λάτρευε, ήταν γι' αυτόν μία νέα απογοήτευση. Δε μιλούσαν την ίδια γλώσσα.

Έν τω μεταξύ, στις 30 του Ιούνη, η Λυντου έφερε στον κόσμο ένα κοριτσάκι που τ' όνομασαν Λύς. Δυσκολεύτηκαν πολύ να πληρώσουν τα έξοδα της κλινικής. Ο Βιγκό επιστρέφει λοιπόν στο Παρίσι για να γυρίσει μία δεύτερη ταινία της ίδιας σειράς. Ένα φιλμ πάνω στον πρωταθλητή του τέννις, Ανρύ Κοσέ. Άρχισε να δουλεύει το σενάριο με τον Σάρλ Γκολντμπλά, σ' ένα πανδοχείο περαστικών όπου τα δωμάτια δεν ήταν ελεύθερα παρά μόνο τη νύχτα. Μία νύχτα που έγραφαν, έχοντας για θέρμανση μία σόμπα πετρελαίου, ένωσαν ξαφνικά να τούς πλακώνει

μία παράξενη νάρκη. Ο Γκολντμπλά, βρήκε τη δύναμη να συρθεί ως το παράσυρο και να τ' ανοίξει, πριν πέσει αναίσθητος. Συνήλθαν το πρωί. Μόλις απόφυγαν την ασφυξία. Καινούργια απογοήτευση: το σενάριο του απαγορεύτηκε δυο φορές και τελικά ο παραγωγός εγκατέλειψε το σχέδιο.

«Οι φίλοι του κιν)φου αψέκωναν κι ο Βιγκό εκλέχτηκε από την επιτροπή διευθυντής της Ομοσπονδίας των Κινηματογραφικών Λεσχών, με την ευκαιρία του δεύτερου συνεδρίου της. Πολλές προσωπικότητες έρχονταν στη Νίκαια να παρουσιάσουν ταινίες τους κι έτσι έγιναν δεχτοί οι Κλώντ Αβελιν, Ζερμαίν Ντυλλακ, Ζάν Παινλεβέ. Όλα αυτά τα χρόνια, ο Βιγκό είχε δημιουργήσει πολύ ισχυρούς και φιλικούς δεσμούς, οι οποίοι και τον συγκρατούσαν απ' την απελπισία. Όμως, η έλλειψη εργασίας κι η κακή υγεία και των δύο τους, έκαναν τα πράγματα πολύ δύσκολα... Έπι πλέον, ο Βιγκό, ήταν πια βέβαιος πώς μία κιν)κή καριέρα δε μπορούσε να δημιουργηθεί άλλοι εκτός απ' το Παρίσι. Κι είναι τότε, τον Ιούλη του 1932, που τον φώναξε ένας παραγωγός απ' την πρωτεύουσα.

ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ

Αυτός ο παραγωγός λεγόταν Ζακ Λουί Νουνέ. Πενήντα τεσσάρων χρόνων, γιός ενός μεγαλού - αλγοατάρχη της Καμάργκ, ενδιαφερόταν ερασιτεχνικά για τον κιν)φο κι έκανε το ντεμπούτο του σαν παραγωγός. Έχοντας πληροφορηθεί τις ανάγκες της Ευρωπαϊκής αγοράς, είχε αποφασίσει να χρηματοδοτήσει μία σειρά ταινιών μέσου μήκους πάνω στα δυο είδη που 'χαν την πιθανότητα επιτυχίας: στην κωμωδία και στο εύχρηστο ντοκυμανταίρ. Για το Βιγκό, του μίλησε ο ήθοποιος Ρενέ Λεφέβρ, που 'χε γνωρίσει το νεαρό σκηνοθέτη μετά από μία προβολή του «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ».

Κατά τη διάρκεια αυτού του πρώτου ραντεβού, που ήταν περισσότερο μία συμφωνία ως προς τα συμβόλαια (κι οι έντυπώσεις ήταν εκατέρωθεν εξαιρετικές), έκαναν δυο σχέδια. Το ένα, πάνω στην Καμάργκ και τ' άλλο της — πράγμα που προτάθηκε απ' το Νουνέ — και τ' άλλο, μία ιδέα που ο Βιγκό την στριφογύριζε στο μυαλό του πριν από πολύ καιρό, πάνω στους νεαρούς τροφίμους του κολλέγιου. Ο σκηνοθέτης έπιασε δουλειά αμέσως πάνω στο σενάριο που είχε τις προτιμήσεις του ο Νουνέ. Έρευνήσε λίγο τα περί Καμάργκ και μετά έφυγε να γράψει το σενάριο στην Έλβετία, ακολουθούμενος απ' τη Λυντου που έτσι θ' αναπαύονταν. Επιστρέφοντας στο Παρίσι, παρουσίασε το σχέδιό του στο Νουνέ, που όμως είχε στο μεταξύ αλλάξει γνώμη κι αποφάσισε να εγκαταλείψει τα σχέδιά του ως προς τα ντοκυμανταίρ. Ο Βιγκό μπόρεσε έτσι να πέσει με το μούτρα στη δουλειά στις αρχές του Νοέμβρη και να προωθήσει την ιδέα που τον απασχολούσε. Το σενάριο ήταν πάρα πολύ γρήγορα έτοιμο κι είχε τον προσωρινό τίτλο «ΤΑ ΚΑΒΟΥΡΙΑ». Ο Νουνέ δέχτηκε σχεδόν αμέσως κι ανακοίνωσε στο Βιγκό πώς είχε νοικιάσει τα στούντιο του Γκωμόν, για τη τελευταία εβδομάδα του Δεκέμβρη.

Για το Βιγκό, το να γυρίσει αυτή την ται-

νία, ήταν σά να έβγαζε από πάνω του ένα μεγάλο βάρος που τον παίδευε καιρό. Σά να ξεορκίζει ένα του άγχος.

«Αυτό το φιλμ, είναι τόσο πολύ ή παιδική μου ηλικία που μου είναι αδύνατο να κάνω κάτι άλλο», δήλωσε σ' ένα δημοσιογράφο του «Σινέ - Μόντ». Η παιδική του ηλικία, δηλαδή ακριβέστερα, ή εμπειρία του απ' τον καιρό που ήταν έσωτερικός στο κολλέγιο και προπάντων τα τέσσερα χρόνια που πέρασε στο Μιλώ — όπως και τ' άλλα στη Σάρτρ — τον βρήκαν πιο εύτυχισμένο παρά ποτέ. Έδώ προστίθεται κι ό,τι θα μπορούσε να 'χε μάθει από μίαν αφήγηση του πατέρα του στο περιοδικό «Λ' άσσιέτ ω μπέρ» στα 1907 πάνω στις συνθήκες διαβίωσης των παιδικών φυλακών της «Πιτί - Ροκέτ». Και στή μία και στήν άλλη περίπτωση, ήταν κόλαση. Απ' την εμπειρία του πατέρα του είχε νιώσει τα πράγματα σε μικρή κιάλας ηλικία με αρκετά συνειδητό και διαυγή τρόπο. Τη ζωή του στο κολλέγιο του Μιλώ, απ' τα δεκατρία ως τα δεκάξι του χρόνια, την πέρασε σά να του χάραζαν τη σάρκα.

Παρουσιάζοντας ο ίδιος το «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», γράφει:

«Πόσο μου φαίνεται ισχνό! Δε βρίσκεται καν στο στάδιο της ανάρωσης. Όπως ακριβώς το παιδί μου, δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τα παιδικά μου χρόνια. Μάταια ανοίγω τα μάτια. Κι ή ίδια ή θύμησή μου είναι κακή. Πάει λοιπόν τόσος πολύ καιρός; Πώς μπόρεσα τώρα που 'γιναι άντρας να τρέχω μόνος, χωρίς τούς συντρόφους των παιχνιδιών και των σπουδών μου, στους δρόμους του Μεγάλου Μώλν; Βέβαια, ξαναβρίσκω στις διακοπές, τούς δυο μου φίλους της φθινοπωριάτικης επιστροφής στο σχολείο. Βέβαια, σίγουρα ορθώνεται εκεί, με τα τριάντα απaráλλαχτα κρεβάτια του, ο κοιτώνας των όχτ' οικοτροφικών μου χρόνων και βλέπω ακόμα τον 'Υγκέ που αγαπούσαμε τόσο και το φίλο μου τον επιστάτη, την «Ξερό - Πορδή» κι εκείνο τον άμιλητο γενικό επιτηρητή με τα λαστιχένια παπούτσια του, σά φάντασμα. Στο φως της γκαζόλαμπας, θά μ' επισκεφτεί πάλι στα όνειρά μου τούτη τη νύχτα ο μικρός ύπνοβάτης; Ίσως να τον ξαναδω στα πόδια του κρεβατιού μου, όπως ήταν την παραμονή εκείνης της μέρας, που ή Ισπανική γρίπη τον πήρε μαζί της στα 1919. Μικρός ύπνοβάτης, που ή κάσα του κατέβηκε στην αλλη όπου παίζαμε στα διαλείμματα, για τη λιτανεία του παπά που ξαπόστελνε το διάβολο που φοβόμαστε τόσο.

Ναί, ξέρω, οι φίλοι Κωσσά, Μπρυέλ, Κολλέν, ο γιός της μαγειρίσας κι ο Ταμπάρ, που τον λέγαμε «άδελφούλα» και που ή διεύθυνση του λύκειου κατασκόπευε και βασάνιζε, τη στιγμή που 'χε ανάγκη από 'να μεγαλύτερο αδερφό, άφοι ή ίδια του ή Μαμά δεν τον αγαπούσε.

Παρούσα στο κάλεσμα κι ή μικρή κοπελίτσα των σπάνιων κυριακάτικων Εξόδων. Ουμμάσαι, πόσο μ' άρεσε να σε βλέπω ν' ανεβαίνεις πάνω στο πιάνο και να κρεμάς στο συρματόσχοινο που 'χαμε ισιώσει μαζί, τη γυάλα με τα χρυσόψαρα;

Μου 'κλεινες τα μάτια με το μαντήλι, που 'χε το άρωμα της λεβάντας της μητέρας σου, έπειδή κοιτάζα τα μωρουδιότικα παχουλά σου μπουτια. Κι ύστερα, όπως κάνουν σούς άρρώστους,



Αταλάντη

μού 'θγαζες αυτόν τό γιορτινό επίδεσμο και κοιτούσαμε μαζί τή γυάλα με τὰ χρυσόψαρα.

Τό ίδιο βράδυ, γύριζα στο καλλέγιο. Κι αυτό επί τούτους μήνες!

Έπρεπε νά 'ναι κανείς πολύ φρόνιμος γιά νά βγει λίγες ώρες τήν Κυριακή. Τό ντεκόρ κι οί ηθοποιοί, είναι στη θέση τους. Τό ίδιο κι ή άτμόσφαιρα. Δέ λείπουν παρά οί περιπέτειες. Νά 'τες».

«Είναι 8.30', όλος ό κόσμος κοιμάται. Όταν, ξαφνικά, ένα γέλιο ακολουθεί ένα μικρό θόρυβο... Ποιός γελάει; Εγώ. Τότε, σηκώνοντας ό έπιτηρητής τήν κουρτίνα του κρεβατιού του, λέει: «Αυτός πού γελάει, νά 'ρθει εδώ». «Ω! Μου 'ναι δυσάρεστο νά σηκωθώ άπ' τό κρεβάτι μου, όπου ήμουν μία χαρά στη ζέστη. Τελικά, σηκώνομαι και ψηλαφητά, πηγαίνω στο κρεβάτι του έπιτηρητή. Όταν πλησιάζω, μου λέει: «Εδώ είστε Σάλ;» — «Μάλιστα, κύριε». — «Ε, λοιπόν, δέ θα φύγετε από δώ πριν τις 11. Και γελάστε αν θέλετε». Α-μάν! Μου 'ρθε νταμπλάς... Ήταν 9 ή ώρα, πού σημαίνει δυό ώρες όρθιος. Όχι, δέ θα ξαναγέλαγα. Κατά τις δέκα, υπολόγιζα νά 'ναι 11, τόσο μου φαίνονταν άργός ό χρόνος. Κατά τις 10.30' μ' έπιασε ένα δυνατό κόψιμο και λέω στον έπιτηρητή: «Κύριε, μπορώ νά πάω στην τουαλέττα;» Καμιά άπάντηση. «Κύριε, έχω κόψιμο, δέ μπορώ νά κρατηθώ άλλο». Πάλι καμιά άπάντηση. Κοιμόταν. Τρέχω τότε γρήγορα στην τουαλέττα, αλλά άρχισα νά τό κάνω πάνω μου πριν φτάσω στον καμινέ. Όταν γύρισα, χτύπαγε 11 κι ό έπιτηρητής ξυπνώντας, μου λέει: «Πηγαίνετε νά κοιμηθείτε».

Ήταν ένα άπόσπασμα άπ' τό ήμερολόγιο του Βιγκό με ήμερομηνία 11 Όχτώβρη 1918, μερικές μέρες μετά τήν είσοδό του στο καλλέγιο Μιλώ. Υπάρχουν κι άλλα κομμάτια τό ίδιο γραφικά, πού ένέπνευσαν διάφορα έπεισόδια του «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ». Κι όλα έτούτα, είναι άυστηρότατα βιογραφικά. Στην ίδια δέ «Παρουσίαση του ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», ό Βιγκό γράφει ακόμα:

«Παιδικά χρόνια. Μιά σταλιά μικρούλια, πού τά

εγκαταλείπουν κάποιο θράδυ του Όχτώβρη, σέ μία αυλή σχολείου, κάποιες έπαρχιακές πόλης, υπό τή σκέπη κάποιες σημαίας — όμως πάντα μακριά άπ' τό σπίτι όπου έλπιζουν στο χάδι και τή στοργή μιας μάνας και στη φιλία ενός πατέρα, αν βέβαια δέν είναι κιόλας πεθαμένους».

Αυτά τά μικρά παιδιά, υπήρξαν. Κι έχουν στο φίλμ τά πραγματικά τους όνόματα. Ό Κωσά κι ό Μπρυέλ ήταν στο Μιλώ. Ό Κολλέν στη Σάρτρ. Μόνο ό Ταμπάρ φαίνόταν νά 'χει δημιουργηθεί. Όμως όχι. «Έντελως άπλά, γράφει ό Σ. Γκομές, δέν είναι ανάγκη νά ψάξει κανείς πολύ μακριά γιά ν' αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Ταμπάρ, τό Ζάν Βιγκό του Μιλώ. Αλλά ό Ταμπάρ, είναι ταυτόχρονα κι ό μικρός Μερσιέ της Σάρτρ. Μέσα άπο τούτον τό διπλό ρόλο, άχνοφένγει μία έρωτική φιλία των μαθητών. Ό Βιγκό, βρίσκεται μέσ στα δυό πρόσωπα του φίλμ. Όμως, τό φίλμ, άναπαριστά προπάντων τό Μιλώ. Και πριν άπ' όλα, ό Βιγκό, ειν' ό Ταμπάρ».

Νά λοιπόν πού βρίσκομαστε σ' ένα πολύ λεπτό σημείο πού έξηγει τους άφορισμούς της λογοκρισίας. Όμως, είναι αρκετά φανερό, πώς ό Βιγκό δέ ρίχνει τό κακό — αν υπάρχει κακό — σ' αυτά τά δύστυχα και έρημα παιδιά, τά στερημένα τήν τρυφερότητα, αλλά πάνω στους μεγαλύτερους πού τά τρομοκρατούν, κουνώντας μπροστά τους τό φάσμα της αώνιας κόλασης.

«Γιά πρώτη φορά, γράφει ό Μπαρτελεμύ Άμένγκουαλ, ή όθονη τολμούσε νά δείξει (άπό τότε, μόνο ό Κλουζώ τό ρισκαρε στο «ΚΟΡΑΚΙ») παιδιά χωρίς συμβιβασμούς. Αποδεικνύονταν άτίθασσα, (άπ' τή στιγμή της είσοδου στο λύκειο), ταραξίες, (οί άρχηγοί των συμμοριών), ήμισώ-μαλα, (τό άμφισβητούμενο άγόρι πού δέν έξφευγε άπ' τόν παιδεραστή δάσκαλο, παρά γιά νά πέσει άληθινά στην όμοφυλοφιλία των συμμαθητών του). Αλλά, κυρίως, ένας αριθμός θεμάτων όπως τό μαγειριό, ή τραπεζαρία, τά σύρητήρια κι οί καμινέδες, οί χοντροπυροσβέστες πού επιδίδονταν σέ γυμνικές επιδείξεις — κάθε τι πού 'χε σχέση με τό ανθρώπινο σώμα — φάνέρωνε τό έσωτερικό δράμα του Βιγκό: τή σαρκική του άρνηση».

Η άνάλυση, ίσως μοιάζει παρακινδυνευμένη και υπερβολική. Όμως, ένας κάποιος σοβαρός συλλογισμός θ' άποδείξει τά πάρα πάνω. Μέσα στη μοναξιά του λύκειου, ό Βιγκό, θά τυραννιόταν αίγουρα από φόβερά άγχη. Τή μητρική εγκατάλειψη, τό θάνατο του πατέρα, τήν άνωμυμία όπου τόν ύποχρέωνε ή πραγματική του ταυτότητα, τήν άναγκαστική άδυναμία του νά πλησιάσει και νά έμπιστευτεί όποιονδήποτε.

Τά έφηβικά πρόσωπα της ταινίας έχουν όλα μία ρεαλιστική καταγωγή, όμως ή ταύτισή τους με τήν πραγματικότητα είναι κάπως δύσκολη. Τό καθένα άπ' αυτά, κλείνει μέσα του περισσότερα άτομα. Κατά τό Σ. Γκομές, ό γενικός έπιθεωρητής «Γκαζο - μουσούδα» — ό πιό άπεχθής — αντίπροσωπεύει τούς φύλακες της Πτίτ - Ροκέτ, πού είχαν τή συνήθεια νά πρόσποιούνται πώς φεύγουν γιά νά γυρίσουν άμέσως και νά πιάσουν τόν κρατούμενο σέ παράπτωμα. Όσο γιά τόν Ύγκέ — τό τσαπλινικό πιδόνι — τόν έμπνεύστηκε άπό ένα συμπαθητικό έπιθεωρητή του Μιλώ, τή σύντομη παραμονή του όποιου, περιγράφει ό Βιγκό στην έφημερίδα του. Και τέλος ό έπικεφαλής μουσάτος

νάνος αντίπροσωπεύει τόν έπιθεωρητή του λύκειου της Σάρτρ. «Όλα ήταν γκροτέσκα στο «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» υπογραμμίζει ό Άμένγκουαλ, και τό φίλμ ολόκληρο δέν είναι παρά ένα θέαμα άπό καραγκιοζίστικες μαριονέτες». Σωστά. Αλλωστε και τό παιχνίδι της σφαγής με τό όποιο κλείνει τό φίλμ, είναι αρκετά φανερό άπό τούτη τήν άποψη. Οί έπίσημοι, ό στρατιωτικός, ό παπας, ό διευθυντής, οί πυροσβέστες πού μοιάζουν μ' άντρείκελα, άποτελούν εδώ τό αντίκειμενο ενός χαρούμενου και ζωηρού βομβαρδισμού από διάφορα μικρο - αντίκειμενα.

«Ό κόσμος του έφηβου κι ό κόσμος του παιδιού συναντιώνται, διασταυρώνονται, αλλά δέν αλληλοκαταλαβαίνονται, δέ συγχωνεύονται, σημειώνει ό Ζιλ Ζακόμπ. Ό γίός της θεία - Φασουλούς πού παίζει στην κουζίνα της μάνας του, δέν ειν' άλλος άπ' τό Βιγκό, πού γίνεται τότε ό μεγάλος φίλος και προστάτης: ό Μπρυέλ της ταινίας. Ε-παιξε όλομόναχος. Κι ή έφημερίδα, πίσω άπ' τήν όποία κρύβεται ό κυριακάτικος ανταποκριτής, συμπυκνώνει τό, τουλάχιστον αδιάφορο — αν όχι έχθρικό — όριο, πού τόν χωρίζει άπ' τό κορίτσι του και τό μη τιμωρημένο μαθητή. Απόλυτα Ξένα, ως πρός τούς μεγάλους, τά παιδιά, περιγράφονται άπ' τό Βιγκό χωρίς ψευδαισθήσεις, αλλά μ' εκείνη τήν έξαιρετική ευαισθησία πού του έπιτρέπει νά τά ζωγραφίσει, χωρίς νά χρειάζεται μακινιάζ(...). Τούτα τά χαμίνια, δέν είναι ούτε ώραία, ούτε συγκινητικά. Όμως είναι τέτοια πού άποτελούν γιά τόν κινηματογραφιστή ένα άκατέργαστο ύλικό, μία ζύμη πού τήν πλάθει και τήν μορφοποιεί στις διαστάσεις του ρεαλισμού. Κι αν παίζουν παιχνίδια πού μόνον αυτά τά ίδια καταλαβαίνουν και πού ή μαγική ικανότητα του Βιγκό μεταμορφώνει κάποτε σέ αίρετική λειτουργία, είναι γιατί τό λαχείο τους είναι ή μοναξιά. Ακόμα κι οί σχέσεις μ' αυτούς τούς έχθρικούς έφηβους, μεταφράζονται από άνασκαλαστικά αυτοάμυνας, των όποιων ή ένταση αύξάνει άνάλογα με τή γεμάτη κόλλα χύτρα, πού θά πασαλείψει τά δάχτυλα του κλεφτο-λιχούδη γενικού έπιθεωρητή στον τελικό βομβαρδισμό των έπισήμων, χωρίς νά ξεχνάμε τό «Σας λέω: Σκατά, τό ήδη άναφερμένο».

Ό Βιγκό, υπήρχε ολόκληρος μέσα στο φίλμ. Υπήρχε με τις άναμνήσεις της δυστυχισμένης του παιδικής ήλικίας και με τήν άγάπη του γιά τά παιδιά. Υποχρεωμένος ν' άναθεωρήσει τό σενάριό του γιά νά φτάσει στα 1200 μέτρα πού του παρέσχε ό Νουνέ, έπωφελήθηκε γά νά συμπύξει μερικές σκηνές πού θά μπορούσαν νά γεννήσουν άμφιβολίες ως πρός τούς τρόπους των παιδιών κι ακόμα νά διεγείρουν τήν παραμυκρή έπιφύλαξη ως πρός τόν χαρακτήρα τους. Αυτό τουλάχιστον άναφέρει ό Σαλές Γκαμές, μνημονεύοντας μερικά παραδείγματα. Δέν άπομένει παρά νά δεχτούμε πώς οί διάφορες κρίσεις πού διατυπώθηκαν γιά τήν ταινία από μερικούς έρμηνευτές και πού άναφέρθηκαν πιό πάνω, μοιάζουν έντελως δικαιολογημένες. Υπάρχει στο «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» κάτι τό άνησυχαστικό πού ό Βιγκό «πέρασε» στο φίλμ του, ύποσυνείδητα ίσως, αλλά άναμφισβήτητα.

Αυτή ή άνησυχία, γράφει ό Άνρϋ Άζέλ, άποτελεί μέρος μιας βαθύτερης άναστάτωσης, μιας

ύπαρξιακής άναζήτησης. Η αίρεση του Βιγκό, άποθεώνοντας με φρίκη τήν ένανθρώπιση, σαν έξευτελιστική άτίμωση του άνθρώπου, ανταμώνει τήν αίρεση του Φώκνερ».

Πρέπει λοιπόν νά δεχτούμε τό φίλμ μ' όλα του τά στοιχεία. Με τό φως της παλληκαρίας και φλογερής εξέγερσής του, αλλά και με τήν άνησυχαστική σκιά της «κουφής» άπελπισίας πού διαπερνάει τούτη τήν εξέγερση. Κ ό Άνρϋ Άζέλ, γράφει ακόμα, πολύ σωστά: «Νιώθει κανείς, κάτω άπ' τή λάμψη της ιδιοφυίας του Βιγκό, πού τριζεί τά δόντια από ύπευθυνότητα, πώς οί περισσότεροι άπ' τούς σκηνοθέτες μας είναι ύποκριτές. Αυτό πού δίνει αξία στο «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» είναι αυτή ή άπόλυτη πίστη στον έαυτό σου και στο σύμπλεγμα των άναμνήσεων πού μπλέκει τό θάρος του έφιάλη με τό σκίρτημα της χίμαιρας. Όμως τούτη ή σέ βάθος ματιά, είναι κάπως τραχειά. Κι αυτή ή ίδια ματιά πού άγγιζε τά πιό άπόκρυφα όδута, ήταν ταυτόχρονα ή ματιά ενός δραματιστή».

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ

Γιατί, ό Βιγκό, ξεκινάει άπ' τό ρεαλισμό κι ίσως ακόμα άπ' τό νατουραλισμό, γιά νά τόν μεταμορφώσει σέ ποίηση μέσω του όνειρου και της φαντασίας. Μας άφήνει κατάπληχτους ή έπιμονή σέ κάθε τι τό φανταστικό σ' όλο του τό έργο, από τά γκροτέσκα και τερατόμορφα πρόσωπα του «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», άπ' τις ύποβρύχιες λήψεις του «ΖΑΝ ΤΑΡΙΣ» (πού θά ξαναβρούμε στην «ΑΤΑΛΑΝΤΗ»), ως τή γνωστή σεκάνας της πομπής σέ ρελαντί, στο λεηλατημένο κοιτώνά του «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ». Αυτό τό φανταστικό, δέν έχει τίποτα τό κατασκευασμένο, τό τεχνητό και «δουλεμένο» όπως σέ πολλά κατ' έξοχή συμβολικά φίλμ, ακόμα και στον Κοκτώ καμιά φορά. Ξεπηδά με φυσικότητα άπ' τό ρεαλισμό λές κι ή ματιά του Βιγκό, βρίσκεται σέ διαρκή ίσοροπία, πάνω στη λεπτή διαχωριστική γραμμή, άνάμεσα στη ματιά - πρόζα και σ' εκείνη τήν άλλη ματιά, πού χαρακτηρίζει, κατά τήν έκφραση του Σ. Γκομές, «τήν χωρίς έλεγχο έκρηξη της ποίησης».

Εδώ, πρέπει ν' άναφερθούμε βέβαια πάλι, στην Άβάν - Γκάρντ. Η ταφή σέ άξελερέ, στο «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ», είναι τό ίδιο πράγμα με τήν ταφή στο «ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ» του Ρενέ Κλαίρ. Ό μετασχηματισμός της καμινάδας στο ίδιο φίλμ, είναι τό ίδιο πράγμα με τήν άνοιχτή και κλειστή καταβρούση στο «ΑΙΜΑ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗ» του Κοκτώ. Όμως, ή Άβάν Γκάρντ στο Βιγκό, δέν είναι ποτέ ένα άπλό πνευματικό παιχνίδι. Ξανοίγεται πάντα πρός μία επαναστατική έννοια. Η ταφή σέ άξελερέ, είναι γι' αυτόν, ή γελοιοποίηση της ύποκριτικής λειτουργίας πού παίζεται γύρω άπ' τό νεκρό κι ή καμινάδα, χαμηλώνει σαν κανόνι πού στρέφεται κατά πάνω στην κοινωνία, όπως τά κανόνια του «ΠΟΤΕΜΚΙΝ». Όσο γιά τό παιχνίδι της τελικής σφαγής στο «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», όπου οί έπίσημοι παραβάλλονται με καραγκιοζήδες, δέν είναι τίποτα λιγότερο από 'να παιχνίδι. Και μπορούμε νά συμπεράνουμε, μαζί με τόν Άμένγκουαλ: «Τό νά άναζητά κανείς τήν Άβάν - Γκάρντ μέσα στο έργο του Βιγκό,

δὲ σημαίνει πὼς γυρεύει νὰ τοῦ θρεῖ κάποιο ἄλλο-
θι. Ὁ Βιγκό μᾶς θυμίζει, πὼς γιὰ μερικοὺς, ἡ
ντανταϊστικὴ καὶ ἡ συρρεαλιστικὴ ἐπανάσταση,
ἦταν μιὰ ἐπικινδύνῃ περιπέτεια, σοβαρὴ καὶ τρα-
γικὴ συγχρόνως».

Εἶναι ἀνάγκη νὰ θυμίσουμε τίς περιπέτειες
αὐτοῦ τοῦ γνωστοῦ καὶ θαυμασμένου ἀπ' ὅλους
φιλμ; «Ἰέλειωσαν οἱ διακοπές. Ἡ ἐπιστροφή» λέει
ἕνας τίτλος πού ἀκολουθεῖ τὸ ζενερικ. Στὸ τραί-
νο, πού τοὺς ὁδηγεῖ στὸ κολλέγιο, ὁ Μπρυέλ καὶ ὁ
Κωσσά, ἐπιδίδονται σὲ ἡλιθία ἢ ἄσμενα παιχνί-
δια καὶ γυρεύουν νὰ συντριψοῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλ-
λο. Μετά, ἡ συγκέντρωση τῶν οἰκότροφων στὸ
σταθμό. Τοὺς ξαναῤῥασκυμε στὸν κοιτῶνα. Ὁ
χορός στὸ σκοτάδι, οἱ ποινές, τὸ πέρασμα τοῦ
μικροῦ ὑπνοβάτη. Τὸ ἐγερτήριο τὸ ἐπόμενο πρωῒ.
Ἡ αὐλὴ τῶν διαλειμμάτων: «παιδικὴ συνωμο-
σία», τὸ παιχνίδι τῆς μπάλας μὲ τὸ πινόι «Υγ-
κὲ — ἀπότιση φόρου τιμῆς στὸ «ΣΑΡΛΩ ΠΟΛΙ-
ΣΜΑΝ». Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, ὁ γενικός ἐπι-
θεωρητής, κλέβει τὰ γλυκίσματα τῶν παιδιῶν,
στην αἰθούσα τοῦ ἐντευκτηρίου. Ἐπιστρέφοντας
στὴν αἰθούσα, ὁ Κωσσά, ἀδειάζει τὰ δοχεῖα μὲ
τὴν κόλλα πίσω ἀπ' τὰ βιβλία γιὰ νὰ ρίξει σὲ πα-
γίδα τὸν κλέφτη. Ὁ περιπατὸς στὴν πόλιν ὑπὸ
τὴν ἀρχηγία τοῦ Ὑγκέ, πού παίρνει τὸ κατόπι μιὰ
ὥρα ἡ γυναίκα, ἀκολουθοῦμενος ἀπ' ὅλο τὸ μικρὸ
γκρούπ. Ὁ διευθυντὴς καὶ ὁ γενικός ἐπιθεωρητής
ἀνησυχοῦν γιὰ τὴν «περιεργή» φιλία τοῦ Μπρυέλ
καὶ τοῦ Ταμπάρ — τοῦ «κοριτσαίου». Ὁ διευθυντὴς
καλεῖ τὸν Ταμπάρ, πού τρομοκρατεῖται καὶ τοῦ
καλεῖ κήρυγμα ἡθικῆς στὴν περίφημη σκηνὴ ὅπου
ὑπάρχει ἡ ἀνταπάντησις: «Νευροπαθεῖς, ψυχο-
παθεῖς... Ποῦ νὰ ξέρω;» Ὁ Κωσσά στὸ σπίτι
τοῦ κηδεμόνα του καὶ ἡ κόρη τοῦ τελευταίου,
κρεμοῦν τὴ γυάλα μὲ τὰ χρυσόψαρα σ' ἕνα σχοι-
νί. Ἡ φασαρία στὸ ἐστιατόριο γιὰ τὰ φασόλια.
Ἀπελπισία καὶ ταπεινώσις τοῦ Κολλέν, γιου τῆς
«θεῖα - φασουλοῦς». Ἡ τάξη τῆς Χηρείας. Ὁ
Ταμπάρ λέει «Σκατά» στὸν καθηγητὴ καὶ ἐπανα-
λαμβάνει τὸ χαρακτηρισμὸ του στὸ διευθυντή. Ὁ
χορὸς στὸν κοιτῶνα καὶ ἡ περίφημη ἀποχώρησις
σὲ ρελαντί. Ἡ γιορτὴ τοῦ κολλέγιου. Οἱ ἐπίση-
μοι παρόντες. Οἱ πυροσβέστες κάνουν γυμνικὲς ἀ-
σκήσεις. Ξαφνικά ἡ καμπανία βομβαρδίζεται ἀπ'
τοὺς Κωσσά, Κολλέν, Μπρυέλ, Ταμπάρ, πού κατα-
φεύγουν τελικὰ στὸ σιτοβολῶνα — «τὴ μοναδική
μας μαρκατοικία» θὰ πεῖ ὁ Βιγκό, παρουσιάζοντας
τὴν ταινία του — καί, ἀνεβασμένοι στὴ στέγη ἀ-
πομακρύνονται πρὸς τὴν κορυφὴ, «πρὸς ἕνα κα-
λύτερο οὐρανό».

Τὸ γύρισμα τῆς ταινίας ἄρχισε στίς 24 Δεκέμ-
βρη τοῦ 1932 καὶ ἦταν ἄρκετὰ δύσκολο. Ὁ Βιγ-
κό εἶχε κοντὰ του πάλι τὸ Μπόρις Κάουφμαν σάν
ὀπερατέρ καὶ βοηθό του τὸν Ἀνρύ Στόρκ πού 'χε
γνωρίσει στίς Βρυξέλλες πρὶν δυὸ χρόνια καὶ εἴ-
χαν γίνει πολὺ φίλοι. Αὐτὸς εἶναι πού παίζει τὸ
ρόλο τοῦ παπᾶ στὴν ταινία. Οἱ περισσότεροι ἀπ'
τοὺς ἡθοιοὺς εἶναι ἐρασιτέχνες (ἐκτός ἀπὸ
τέσσερις) πού διαλέχθηκαν κατ' εὐθείαν ἀπ' τὰ
στούντιο, ἀπ' τὸ δρόμο καὶ τὰ γειτονικά σχο-
λεῖα. Οἱ μικροὶ κάναν φασαρία, οἱ μεγαλύτεροι
νευρίαζαν καὶ ὁ Βιγκό ἀρρώστησε ἀλλὰ ἀρνήθηκε
νὰ σταματήσει καὶ κατέληξε νὰ βρεῖται στίς
31 Δεκέμβρη μὲ 40 πυρετό. Ὅποτε ἐγκατέλει-
ψε γιὰ τρεῖς μέρες τὸ γύρισμα, μ' ἀποτέλεσμα

νὰ τελειώσει τίς λήψεις στὸ στούντιο, μόλις τὴν
τελευταία στιγμὴν πού τοῦ ἐπέτρεπε τὸ συμβόλαιο.
Τὰ ἐξωτερικὰ γυριστῆκαν στὸ Σαιν - Κλου, στοὺς
δρόμους καὶ στὴν αὐλὴ τοῦ λύκειου ἀρρένων.
Ἡ δουλειὰ τέλειωσε στίς 22 τοῦ Γενάρη. Ἀ-
μέσως μετά, ὁ Βιγκό, ριχτήκε στὸ μοντάζ καὶ ὁ
Μωρίς Ζωμπέρ στὴ μουσικὴ σύνθεση τῆς ταινίας
(ἡ πρώτη ὁπωσδήποτε μεγάλη μουσικὴ σύνθεση
στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου) καὶ τὸ φιλμ
ἦταν ἔτοιμο κατὰ τὸ τέλος τοῦ Μάρτη. Ἡ πρώτη
προβολὴ ἐγένετο στίς 7 τοῦ Ἀπριλί. Ξεσήκωσε
ἕνα τεράστιο σκάνδαλο πού δημοσιεύτηκε καὶ
στὸν τύπο καὶ ὅπου οἱ «ἀγαθὲς καὶ τίμιες ψυχές»
ζητοῦσαν τὴν ἀπαγόρευσις τῆς ταινίας, πράγμα
πού ἐγένετο σὲ λίγο καὶ πού κράτησε — ὅπως εἴ-
ναι γνωστὸ — ὡς τὰ 1945.

Ὁ Σ. Γκομές, υπογραμμίζει τὸ γεγονὸς πὼς
ἡ λογοκρισία δὲ ζήτησε περικοπές. Ἀπαγόρευσε
τὴν ταινία ἐξ ὁλοκλήρου, γιατί ἦταν λέει τὸ
πνεῦμα τῆς καταδικαστέου καὶ ὅχι αὐτὴ ἡ ἄλλη
σκηνή.

«Ἡ ἐκλογὴ τῶν θυμάτων γιὰ τὸ παιχνίδι
τῆς σφαγῆς — ἡ ἐκκλησία, τὸ κράτος, ἡ στολὴ
— μᾶς ἀποκαλύπτει, γράφει ὁ βιογράφος, ἕναν
Βιγκό σὲ ἴχνη τῶν πατροπαράδοτων ἀναρχικῶν
θέσεων. Ἔτσι, καὶ ἡ κατάληξη (ἡ ἀναχώρησις
τῶν τεσσάρων ξεροκέφαλων πρὸς τὴν ἐλευθε-
ρία) ἐκφράζει τὸ ἀναρχικὸ αἶσθημα τοῦ 19ου αἰ-
ῶνα, πού βρῆκε τόσους ὁπαδοὺς, ἀκριβῶς γιατί
εἶχε χτυπήσει τὴν κοινωνία, εἴτε ἀτομικὰ — ἐπι-
διώκοντας τὴν ἐλευθερία στὴν Ἀργεντινὴ ἢ ἄλ-
λου — εἴτε ὁμαδικὰ — ἐπιδιώκοντας τὴν ἐλευ-
θερία ἔξω ἀπ' τὴν κοινωνία, μὲ τὴν ἡθικὴ ἐπι-
κοδόμησι τῶν «ἐλευθερῶν τόπων» ἢ τῶν κοινο-
βίων. Ἡ ἰδεολογία τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», θρῖ-
σκεται μέσα στὴν πίστη τοῦ Βιγκό σὲ συναισθή-
ματα μιᾶς ἄλλης ἡλικίας, τὰ ὁποῖα ὅμως τοῦ ἦ-
ταν πολὺ κοντινὰ».

Κι ὁ Σ. Γκομές, συμπληρώνει πὼς τὸ «Σά-
λέω: Σκατά», εἰπωμένο ἀπ' τὸν Ταμπάρ καὶ ἀπε-
θυνόμενο στὸν καθηγητὴ, εἶχε φανεῖ στὸν «ΚΟΙ-
ΝΩΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ» τοῦ Ἀλμερέϊντα, σάν...
γάντι ριγμένο στὴν κυβέρνησις.

Προσκαλεσμένος στίς Βρυξέλλες ἀπ' τὸ κλᾶμ
«ΕΚΡΑΝ», ὁ Βιγκό, σύνταξε μιὰ παρουσίαισι
τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ», πού εἶναι, στὴ βάση
του, μιὰ βίαιη ἐπίθεσις κατὰ τῆς λογοκρισίας καὶ
ὅπου βρίσκουμε τοῦτον τὸν πικρὸ ὀρισμὸ τοῦ
κινηματογραφιστῆ.

«Στὴ σημερινὴ κατάστασις τοῦ ἀστικοῦ κόσμου,
ἕνας σκηνοθέτης, εἶν' ἕνα σῶμα ξένο, ριγμένο
μέσα στὴ μηχανὴ τῶν χρηματιστηριακῶν ἢ ὅτι
ἄλλοτε ἄλλων κομπίνων, στίς ὁποῖες προσφέ-
ρει τὴν κινηματογραφικὴ ἀγορά».

Πρέπει νὰ πούμε πὼς αὐτὴ τὴν ἀνοιξὴ τοῦ
1933, ὁ Βιγκό ἦταν πολὺ ἀπογοητευμένος ἀπ'
τὴν τύχη τῆς ταινίας. Ἐπὶ πλέον, ὁ Νουνέ ἀνησ-
χοῦσε γιὰ τὸ ἐμπορικὸ μέλλον τῶν χρημάτων
του καὶ δὲ γινόταν λόγος πιά νὰ χρηματοδοτηθεῖ
ταινίες «ἀνατρεπτικές», ὅπως «ΤΟ ΚΑΤΕΡΓΟ»
τοῦ Λά Φουσαρντιέρ πού προετοιμαζε. Εἶναι φα-
νερὸ βέβαια, πὼς πιέστηκε ἀπ' τοὺς διευθυντὲς
τῆς Γκωμόν, νὰ ἐγκαταλείψει ὀριστικὰ τὸ Βιγ-
κό, ἀλλὰ τοῦ ἔμεινε τελικὰ πιστός.

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ: Τὸ τρίτο (τελευταῖο) μέρος.
Μετάφρασις: ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Α Μ Ε Ν Τ Ε Α Ι Φ Ρ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

Τὸ 1964, σὲ ἡλικία γύρω στὰ 40 — κανένας ἐ-
κτός ἀπ' τὸν Ληξίαρχο δὲν ἔμαθε πόσων ἀκρι-
βῶς χρόνων ἦταν — σκοτώθηκε σὲ αὐτοκινητι-
στικὸ δυστύχημα ὁ παπᾶς Αἰφρ. Πήγαινε στὸ φε-
στιβάλ τῆς Τούρ.

Δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα — τὸ 1949 — αὐ-
τὸς ὁ παχουλὸς παπᾶς ἐξέπληττε τοὺς ἀναγνώ-
στες τοῦ «Ἐσπρί» μὲ τὸν ἀναπάντεχο καὶ κε-
ραυνοβόλο ἔρωτά του γιὰ τὸν κινηματογράφο
πού πρωτοφανερῶθηκε μὲ τὴν κλασσικὴ πιά με-
λέτη του γιὰ τὸ φιλμ τοῦ Ροσσελίνι «Γερμανία,
ἔτος μηδέν».

Τὴ χρονιά αὐτὴ ἡ διατριβὴ του «Τὰ αἰσθητικὰ
προβλήματα τῆς θρησκευτικῆς ταινίας» τοῦ χά-
ρισε τὸ δίπλωμα τῆς φιλοσοφίας. Γιὰ νὰ τὴν
γράψει, χρειάστηκε μόνον τέσσερις βδομάδες,
μέσα στίς ὁποῖες μελέτησε τὰ πάντα γύρω ἀπ'
τὸν κινηματογράφο καὶ εἶδε καμιά ἑκατοστὴ ται-
νίες στὴ Σινεματέκ. Νωρίτερα θεωροῦσε ντροπὴ
τὸ νὰ συζητᾷ στίς σκοτεινὲς αἰθούσες! Ἀ-
σχολοῦνταν ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν «εὐγενική» με-
λέτη τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν — καὶ ἤδη ἦταν ἕ-
νας ἐξέρ.

Κάποιος φίλος τὸν παρέσυρε στὴ Σινεματέκ. Εἴ-
δαν τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν». Αὐτὸ ἦταν. Ὁ νε-
αρὸς παπᾶς ἀναστατώθηκε καὶ παράτησε κάθε ἄλ-
λη ἑνασχόλησι. Στὸ «Ἐσπρί» γνωρίζει τὸν Μπα-
ζέν. Γίνονται γρήγορα στενοὶ φίλοι. Ὁ δάσκα-
λος τὸν βοηθεῖ ὅσο μπορεῖ. Σὲ λίγο οἱ δυὸ
τοὺς σχηματίζουν τὸ «δίδυμο» τῆς γαλλικῆς κι-
νηματογραφικῆς κριτικῆς. Οἱ ἀπόψεις τους γιὰ
τὴ φιλοσοφία εἶναι ἀκριβῶς ὅμοιες καὶ γιὰ τὸν
κινηματογράφο σχεδὸν ὅμοιες.

Ἡ φαινομενολογία Χουσσέρλ ἀποτελεῖ τὸ κοινὸ
αὐστημα ἀναφορᾶς στίς σοφὲς μελέτες τους γιὰ
τὸν κινηματογράφο: Εἶναι φανατικοὶ πολέμιοι
τοῦ νεοκαντιανισμοῦ, τοῦ ἐμπειριοκριτικισμοῦ
καὶ τοῦ ψυχολογισμοῦ, καὶ τὸ γνωσιολογικὸ πρό-
βλημα κατέχει τὴν πρώτη θέση στὴ σκέψη τους.
Γιὰ τοὺς ὁπαδοὺς τῆς φαινομενολογίας, ἀφοῦ
ἡ συνειδησις ἀρνείται νὰ γίνει οὐσία καὶ δὲν εἴ-
ναι παρὰ «συνειδησις κάποιοι πράγματος», στε-
ρεῖται περιεχομένου. Συνεπῶς ἡ γνώσις πρέπει
νὰ νοεῖται σάν μιὰ φυγόκεντρη κίνησις, σάν
«ἐκρηξις πρὸς κάτω», σάν τάσις τῆς συνειδησις
νὰ περιβάλλει τὸ ἀντικείμενο ἀπ' ἔξω χωρὶς πο-
τὲ νὰ ταυτίζεται μ' αὐτὸ καὶ προπαντὸς χωρὶς νὰ
τὸ κατέχει. Τὰ πρὸς γνῶσιν ἀντικείμενα, ἀκό-
μα καὶ ὁ πρὸς γνῶσιν ἐαυτὸς μας, βρίσκονται
«ἐκτός συνειδήσεως». Συνεπῶς ἐσωτερικὴ Ζωὴ
δὲν ὑπάρχει. Γιὰ τὴν νοοῦσα συνειδησις ὑπάρχει

μόνο ἡ εἰκόνα ἑνὸς ψυχροῦ καὶ ἀδιάφορου γιὰ
τὴ μοῖρα μας κόσμου στὸν ὁποῖο δὲν μπορούμε
νὰ ἐπιδράσουμε καὶ γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν μπορούμε
νὰ ἀποφανθοῦμε τελεσιδικα.

Τὸ ἀντικείμενο εἶναι ὀδύνατον νὰ γίνει νοητὸ
μ' ὅλα του τὰ γνωρίσματα καὶ συνεπῶς ἡ γνῶ-
σις δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀνασυγκροτήσῃ ἐξ ὁλο-
κλήρου. Ἀπλῶς τὸ ἀνακαλύπτει μὲ μεθόδους
προσαρμοσμένες στίς συνθήκες ὑπὸ τίς ὁποῖες
τὸ ἀντικείμενο παρουσιάζεται, μὲ τὴ συγκρότη-
σι ἐπιμέρους συστημάτων ἀναφορᾶς πού χρη-
σιμεύουν σὲ νὰ μποῦν σὲ μιὰ τάξη τὰ δεδομέ-
να, χωρὶς αὐτὴ ἡ τάξη νὰ εἶναι δυνατόν ν' ἀ-
γκαλιάσει ὁλόκληρο τὸ Σύμπαν, ὅπως πίστευαν
οἱ πρὶν ἀπ' τὸν Χουσσέρλ μελετητὲς τοῦ προ-
βλήματος τῆς γνώσεως.

Οἱ μέθοδοι ἐπαλήθευσις τῆς ἀλήθειας τῆς γνῶ-
σεως δὲν πρέπει νὰ ἀναζητοῦνται σὲ παγιωμένα
συστήματα — κώδικες κατὰ τὰ ἀριστοτελικὰ πρό-
τυπα ἀλλὰ στίς ἴδιες τίς συνθήκες μέσα στίς ὁ-
ποῖες παρουσιάζεται τὸ ἀντικείμενο.

Γιὰ τοὺς ἰδεαλιστὲς αἰσθητικούς τοῦ κινηματο-
γράφου, καμιά φιλοσοφικὴ ἀποψη δὲν θὰ μπο-
ροῦσε νὰ ταιριάζει καλύτερα στὴ μελέτη τοῦ
«ὑπαρχτοῦ - ἀνυπαρχτοῦ» κόσμου πού τρεμοσβύ-
νει στὴν ὀθόνη — πού ὑπάρχει ὁλοζώντανος
μπροστὰ μας ὄντας μιὰ ἀπλὴ σχέση φωτοσκοπί-
ων. Ὁ ἀντικειμενικὸς ἰδεαλισμὸς τῆς φαινομε-
νολογίας πού τόσο ἐπηρέασε τὴ σύγχρονη σκέ-
ψη — καὶ ἰδιαίτερα τὸν ὑπαρξισμὸ — βρῆκε τὸν
καλύτερο σύμμαχό του στοὺς αἰσθητικούς τοῦ
κινηματογράφου.

B.P.

Δὲν ἔχει περάσει χρονιά, τουλάχιστον ἀπὸ τὸ
1948 καὶ μετά, πού νὰ μὴν ἔχει καταγραφεῖ κά-
ποια δήλωσις γιὰ τὸ θάνατο τοῦ νεορεαλισμοῦ. Κι
ὅταν τὸ πτώμα φαινόταν ν' ἀνασταίνεται μὲ ἄλ-
λες φόρμες, ἦταν εὐκολο νὰ διαπιστώσῃ κανεὶς
ὅτι ἐπρόκειτο ἀκριβῶς γιὰ νέες φόρμες, χωρὶς
κοινὸ μέτρο μὲ τὸν αὐθεντικὸ νεορεαλισμὸ τῆς
μεγάλης ἐποχῆς, τῆς ἐποχῆς τοῦ πολέμου καὶ ἁ-
μέσως μετά τὸν πόλεμο. Ὁ «Οὐμπέρτο Ντι» τὸ
1951, τὸ «Ἐρωτας στὴν πόλιν» τὸ 1953, καὶ ἁ-
κόμα τὸ «Ἰλ Τέττο» τὸ 1956, ἦταν νεορεαλιστι-
κὲς ταινίες. Ὅμως ἐπρόκειτο γιὰ μεμονωμένες
περιπτώσεις ἐπιτυχίας ἢ γιὰ καθαρὲς ἀποτυχίες.
Ὅσο γιὰ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Τζαβατίνι,
«Τὰ μυστήρια τῆς Ρώμης» (1963), ἂν καὶ ἴσως
πραγματοποιεῖ ὀρισμένες παλιὲς ιδέες ἑνὸς ἀπ'

τούς πατέρες του νεορεαλισμού, είναι πιο σωστό να την τοποθετήσει κανείς στη νέα σχολή που είναι τώρα της μόδας, αυτήν που οι Ιταλοί αποκαλούν από καιρό «κινηματογράφο — έρευνα», κι εμείς (πιο πρόσφατα) «κινηματογράφος — αλήθεια».

Όμως για να διαγνώσουμε έπίσημα με βεβαιότητα το θάνατο ή τη ζωή ενός ατόμου, δεν πρέπει πρώτα νάμαστε έτοιμοι για την ταυτότητά του; Άλλα όταν πρόκειται για το νεορεαλισμό, δεν θάβουμε ποτέ τον ίδιο νεκρό και δεν ανασταίνουμε ποτέ τον ίδιο ζωντανό. Ο κάθε ειδικός έχει τον δικό του ιδιαίτερο όρισμό, κι αυτό του επιτρέπει να παρατείνει ή να συντομεύει ξένοιαστα τη ζωή ενός ασθενή, που υπήρξε πάντα λιγότερο ή περισσότερο έτοιμοθάνατος. Το παράδειγμα του Ροσελίνι είναι χαρακτηριστικό, απ' αυτή την άποψη. Για μερικούς είναι, ως πούμε, «νομιμόφρων νεορεαλιστής» και θα μείνει τέτοιος, αν όχι ως την τελευταία πνοή του, τουλάχιστον ως την τελευταία του ταινία. Άλλοι δεν τον θεωρούν νεορεαλιστή παρά μόνο στο «Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη», αποκλείοντας τις προηγούμενες ταινίες του. Άλλοι, πάλι, κάνουν τη διάγνωση ότι στράφηκε σιγά σιγά προς ένα στυλ και προς κάποιες αντιλήψεις που κάνουν το δημιουργό της «Παϊζά» άγνωστο. Και άλλοι, τέλος, προτιμούν να μιλούν για μια απότομη μεταλλαγή, που άρχίζει σε κάποια ήμερομηνία ή σε κάποια ταινία. Έθεσαν σαν όροδοση αυτής της μεταλλαγής καθεμιά απ' τις παρακάτω ταινίες: «Στρόμπολι» (1950), «Φραντζέσκο» (1949), «Άμωρε» (1948) και «Γερμανία έτος μηδέν» (1948). Ταινίες σαν την «Ινδία 58» ή το «Ήταν νύχτα στη Ρώμη» (1961) θεωρούνται από άλλους σαν μια έπιστροφή στις πηγές. Έτσι τελικά έμειναν έξω από άμφισβητήσεις, μόνο ή «Ρώμη άνοχύρωτη πόλη» και η «Παϊζά».

Το νεορεαλιστικό περιεχόμενο των ταινιών των Βιττόριο ντε Σίκα και Τζαβατίνι δεν συζητήθηκε λιγότερο — εκτός από τον Κλέφτη των ποδηλάτων». Έτσι οι ταινίες «Πόρτα τ' ούρανο», «Θαύμα στο Μιλάνο», «Ο τελευταίος σταθμός», «Το χρυσάφι της Νάπολης» κι ακόμα ο «Σιούσια» ή ο «Ουμπέρτο Ντί» βαφτίστηκαν πολλές φορές, με διάφορους τίτλους, άσχετους προς τον νεορεαλισμό.

Αυτές οι διαφωνίες για την όρολογία και την κατάταξη θα φαίνονται βυζαντινολογία πολύ ξεπερασμένη, αν δεν έρχόταν ή τελευταία πρόσφατη εμφάνιση μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών όπως ο Όλμι («Η θέση»), ο Παζολίνι («Ακατόνε»), ο Φραντζέσκο Ρόζι («Σαλβατόρε Τζουλιάνο»), ο Φράνκο Ρόσι («Σμόγκ»), ο Βιττόριο ντε Σέτα («Αηστές στο Όργκζολο»), ο Β. Τζουρλίνι («Οικογενειακό χρονικό»), που ξαναέθεσαν τα πάντα σε άμφιβολία. Μπορούμε ακόμα να χαρακτηρίσουμε το έργο τους, ή τουλάχιστο το έργο μερικών απ' αυτούς, νεορεαλιστικό, ή πρέπει να δώσουμε σ' αυτή τη λέξη μόνο μια ιστορική σημασία και να την περιορίσουμε — πράγμα που ήδη δεν είναι και τόσο βολικό όπως είδαμε — σε όρισμένους ανθρώπους ή σε όρισμένα φίλμ της προηγούμενης γενιάς;

Έπί πλέον, ή εμφάνιση της νέας τεχνικής που χρησιμοποιείται τώρα στο «σινεμά έρευνα» (ή στο «σινεμά — αλήθεια») παρεμβαίνοντας στις έρευνες για τις όποιες μαρτυρούν οι ταινίες που αναφέραμε, τους δίνει μια σημασία διαφορετική. Εκτός κι αν αυτό το νέο «άμεσο σινεμά» χρωστά πολλά στον παλιό νεορεαλισμό κι όχι μόνο στον Φλάεργου και στον Τζίγκα Βερτώφ — τα μόνα όνόματα που αναφέρονται γενικά σε σχέση μ' αυτό.

Όπως και νάχει το πράγμα, το πρόβλημα του νεορεαλισμού εμφανίζεται έπίκαιρο όσο ποτέ, έστω κι αν το περιορίσουμε στον άπλο διακανονισμό των δικαιωμάτων διαδοχής. Άλλα για να δούμε καθαρά τα δικαιώματα αυτά πρέπει πρώτα να ξαναγυρίσουμε για μια στιγμή στις παθιασμένες συζητήσεις που έγιναν εκείνη την εποχή γύρω από τη γνησιότητα μιας ιδεολογίας. Άπλοποιώντας λίγο και περιορίζοντες στην Ιταλία και στη Γαλλία, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τις θέσεις σε δυο κύριες κατηγορίες: μια που έμπνέεται στις αναλύσεις της από το μαρξισμό, τον λιγότερο ή περισσότερο όρθόδοξο, και μια άλλη που αναφέρεται λιγότερο ή περισσότερο κατηγορηματικά στον περσοναλισμό. Το βασικό κριτήριο για ανθρώπους σαν τον Μπάρμπο, τον Άριστάρκο ή ακόμα — από όρισμένη άποψη — τον Κιρίνι, είναι ο τονισμός μιας κοινωνικής πραγματικότητας παρουσιαζόμενης με κριτικό τρόπο και με σκοπό να έπηρεάσει την πολιτική δομή.

Ο νεορεαλισμός στις καλύτερες στιγμές του, δεν μπορεί παρά να είναι μια παραλλαγή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού — όρος απ' τον όποιο μερικοί προτιμούν αυτό που ονομάζουν κριτικό ρεαλισμό. Άπ' αυτήν την άποψη βρίσκουμε μια πρόσφατη και πολύ σχηματοποιημένη έκδηλωση στην ταξινόμηση που προτείνουν ο Ρ. Μπόρντ και ο Α. Μποϊσού στο έργο τους «Ο Ιταλικός νεορεαλισμός, μια έμπειρία κοινωνικού κινηματογράφου». Κατά την γνώμη τους, το καλύτερο σημείο του νεορεαλισμού είναι ή θέληση να παρουσιάσει με άποδείξεις — χωρίς να μπερδεύει σ' αισθητικές φόρμες — μέσα από τις καταστάσεις που περιγράφει, τις οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις σε σύγκρουση. Όπως λέει ο Άριστάρκο, ο σκοπός είναι να κάνουμε ιστορία και όχι χρονικό. Άπ' αυτήν την άποψη τα άριστουργήματα του νεορεαλισμού είναι τ' ακόλουθα: «Ματωμένο Πάσχα» του Ντέ Σάντις, «Το Παλτό» του Λατούαντα, ή «Δίκη στην Πόλη» του Τζάμπα, το «Ξένος» του Βισκόντι, «Το χρονικό των φτωχών έραστών» του Λιτζάνι και το «Οί άπροσάρμοστοι» του Μαζέλλι.

Χωρίς να παραγνωρίζει το ότι κάθε τέχνη έχει μια οικονομική και πολιτική διάσταση και ότι αυτή ή διάσταση είναι βασικά θεμελιώδης, το άλλο ρεύμα άρνείται να ευνόησει αυτή τη διάσταση σε βαθμό που να την κάνει το διακριτικό σημείο της τέχνης γενικά και του νεορεαλισμού ειδικότερα. Όμως είναι φανερό ότι έδω ηρόκειται για ένα κριτήριο πραγματικά έξωτερικό για τα περισσότερα έργα που θεωρούνται όμοφωνα νεορεαλιστικά: «Ρώμη άνοχύρωτη πόλη», «Παί-

ζά», «Κλέφτης ποδηλάτων», «Ουμπέρτο Ντί». ΈΕ άλλου είναι χαρακτηριστικό ότι κανείς απ' αυτούς τους τίτλους δεν φιγουράρει στην παραπάνω λίστα. Άν είναι νόμιμο να εκτιμούμε μ' αυτόν τον τρόπο τα έργα που επικαλούνται το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, γιατί ή π ρ ό θ ε σ η είναι αυτό που τους δίνει νόημα, όμως δεν μπορούμε να έπιβάλουμε αυθαίρετα αυτήν την πρόθεση σε φίλμ που του είναι φανερά ξένα, χωρίς να καταδικάζουμε τον έαυτό μας να παραμένει, με τη σειρά του, ξένος σ' αυτά. Πώς μπορούμε να καταλάβουμε τον φοβισμό αν τον κρίνουμε με βάση τις άρχές του σουρρεαλισμού ή του ακαδημαϊσμού;

Και τί θα λέγαμε για έναν όρισμό του κυβισμού που θα κατέληγε να άποκλείσει τον Πικασσό, τον Μπράκ και τον Λεζέ; Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι όταν κατανοήσουμε το έργο έ σ ω τ ε ρ ι κ ά ξεκινώντας από τις ίδιες του τις προθέσεις δεν μπορούμε να σχηματίσουμε μια γνώμη συνόλου σχετικά με τα κοινωνικά φαινόμενα όπως ο Σουρρεαλισμός, ο Κυβισμός, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, ή ο Νεορεαλισμός, σαν λειτουργίες αυτής ή της άλλης ειδικής φιλοσοφίας.

Άλλα χωρίς άμφιβολία είναι προτιμότερο αυτή ή δεύτερη κίνηση να μη συγχέεται πολύ νωρίς με την πρώτη, αν δεν θέλουμε να μας κατηγορήσουν για δογματισμό ή σεκταρισμό. Μ' αυτό το πνεύμα ο Άντρέ Μπαζέν αντιμετωπίζει τη μελέτη του νεορεαλισμού μένοντας πολύ κοντά στα έργα. Γιατί αν υπάρχει έστω κι ένα σημείο της μεθόδου του Μπαζέν, που πρέπει να την προτιμήσουμε απ' όλα όσα πολλοί πρότειναν για την αντικατάστασή της, αυτό είναι ο σεβασμός του μελετωμένου έργου, ή φροντίδα να το κατανοήσουμε από τα μέσα ξεκινώντας από τις πρωταρχικές δομές του, αντί να το μετράμε απ' έξω, με μέτρα έπεξεργασμένα για έντελώς διαφορετικές χρήσεις. Αυτό όδηγησε τον Μπαζέν ν' άναγνωρίσει τον σοϋί — γκένερικ χαρακτήρα αυτού που όνόμασε πρώτος «Η Ιταλική σχολή της άπελευθέρωσης» και μετά να παρακολουθήσει την εξέλιξή της με τη μεγαλύτερη προσοχή χωρίς ποτέ ν' άρκεστεί να βάλει έτικέτες ιδεολογικών ή κοινωνικών άπόψεων. Αυτές οι άπόψεις μπορεί να είναι έντελώς σωστές, όμως αν δεν έχουν σχέση με το έργο, συνεπάγονται την παραγνώρισή του.

Από δώ ξεκινά ή αντίθεση του Άντρέ Μπαζέν προς τον Γκουίντο Άριστάρκο σχετικά με τον Ροσελίνι. Ο Μπαζέν δεν μπορούσε να έπιτρέψει τον άποκλεισμό του Ροσελίνι από το νεορεαλισμό, μόνο και μόνο γιατί αυτός χρησιμοποίησε το νεορεαλισμό μ' έναν τρόπο που δεν άντιστοιχούσε πιά, όπως πίστευαν πολλοί με τις άπαιτήσεις του πολιτικού άγώνα της στιγμής.

Γι' αυτόν ο νεορεαλισμός δεν ήταν π ρ ι ν ά π' ό λ α ένα όπλο για τον άγώνα, μ' όλο που πολλά από τα έργα του σε τελευταία άνάλυση έχουν περισσότερη άγωνιστική έπάρκεια από πολλά έργα φανερά πολύ πιο στρατευμένα. Η άνάλυσή του Μπαζέν για τον Κλέφτη ποδηλάτων υπογραμμίζει αυτό το τελευταίο σημείο με μια διαλεκτική δύναμη που ή έκτασή της ξεπερνά πολύ το μελετώμενο παράδειγμα. Γιατί

ο Μπαζέν τίποτε δεν θεωρεί πιο αντίθετο στο νεορεαλισμό από το φίλμ προπαγάνδας ή το φίλμ με θέσεις, ακόμα κι αν αυτές είναι άληθινές και άξίζουν να θριαμβεύσουν.

Σ' αυτό το συμπέρασμα έφτασε μελετώντας σοβαρά τις πιο άντιπροσωπευτικές ταινίες της σχολής, προσπαθώντας να τις κατανοήσει πρώτα γι' αυτό που είναι, πριν τις κρίνει σχετικά μ' αυτό που θα έπρεπε να είναι δοκιμάζοντας άκόμα, να μην δεσμεύεται άποκλειστικά από το περιεχόμενο κοινωνική πραγματικότητα στην Ιταλία κατά τον πόλεμο και μεταπολεμικά, ή από το στυλ του γυρίσματος και από τη σκηνοθεσία (αυτά μπορούν να παραλλάζουν κατά πολύ από τον ένα δημιουργό στον άλλο καθώς και ήπότε τη μια ταινία στην άλλη), αλλά από κάποιο «τρόπο» πλησιάσματος της άλήθειας με σκοπό την περιγραφή της. Στο όρθρο του στο «Έσπρι» όρίζει αυτό που θεωρεί ότι άποτελεί την πρωτοτυπία αυτού του «τρόπου» και που κάνει τον νεορεαλισμό ιδιαίτερη σχολή. Αυτή ή μελέτη περιλαμβάνει ήδη τα πάντα, έτσι ώστε να μη χρειάζεται παρά να κάνει κανείς όρισμένες προσθήκες όταν νομίζει ότι νέες ταινίες έπιβάλλουν νέα σχόλια. Κι αν άργότερα δέχεται τον όρο «φαινομενολογία» που πρότεινα για να χαρακτηρίσω μ' ένα εύχρηστο έπίθετο το νεωτερισμό αυτού του ρεαλισμού, αυτό το κάνει μόνο έπειδή ο όρος αυτός του φαίνεται ότι συνοψίζει εκείνο που από πολύ παλιά άποτελούσε την ούσία της σκέψης του.

Τό ίδιο με τον Μαρλώ — Ποντύ, (μετά το Χιούσερλ) αλλά περισσότερο ύπαρξιακά παρά απ' ύψηλο, κάνει την φαινομενολογική μέθοδο ένα μέσο για να υπερπηδήσει φιλοσοφικά την αντίθεση του υλισμού και του ιδεαλισμού, καθώς ο νεορεαλισμός παρουσιάζεται στον κινηματογράφο σαν ένα ξεπέρασμα της προγενέστερης αισθητικής που πίστευε ότι μπορούσε να ξεκινά από μια όρισμένη ιδέα για τα ουσιαστικά θεμέλια της πραγματικότητας — υπερφυσικοί κόσμοι, άτομικά συναισθήματα ή κοινωνικές δυνάμεις π. χ. — μια ιδέα που έπρεπε να φανεί με άποδείξεις μέσα από τα πρόσωπα ή τις καταστάσεις που κατασκευάστηκαν γι' αυτό το σκοπό. Όταν για μια τέτοια αισθητική συγκατατίθενται να ξεκινήσει από τα φαινόμενα, το έκανε «στυλιζάροντάς» τα, «μοντάροντάς» τα και χρησιμοποιώντας τα σαν όπλα μέσα με προορισμό να κάνουν άμέσως εϋανάγνωστη μια σημασία έπεξεργασμένη εκ των προτέρων.

Μια κίνηση φαίνεται να κυριαρχεί στη γένεση ενός άριθμού ταινιών αυτής της εποχής. Οι ταινίες αυτές παρουσιάζονταν, σ' εκείνον που ήθελε να τις δει με άφέλεια σαν μια άπλη περιγραφή των φαινομένων, χωρίς κατευθυντήρια «ιδέα». Έτσι για πολλούς από τους κριτικούς της στιγμής, αυτές δεν ήταν τέχνη, αλλά μονάχα «ντοκουμέντα». Άκόμα κι όταν χρησιμοποιούσαν θέματα πολεμικά ή μεταπολεμικά, δεν ήταν ιστορία αλλά μόνο χρονικό με την μεσαιωνική σημασία του όρου. Πρόκειται για συνηθισμένη μείωση στην ιστορία της τέχνης, κάθε φορά που ριζικά νέα έργα ξεφεύγουν από τους καθιερωμένους κανόνες. Η άξία του Μπαζέν είναι ότι

προσάρμοσε την ενόρασή του στο νεωτερισμό του αντικειμένου του.

Φυσικά ήταν πολύ διορατικός για να μην λάβει υπ' όψιν του ότι αν οι ταινίες αυτές φαίνονταν έτσι, αυτό γινόταν γιατί κάποιος είχε επεξεργαστεί με επιμέλεια μια τέτοια παρουσίασή τους και είχε κανονίσει τα πάντα με τρόπο που να μην γίνεται αντιληπτή καμιά τάξη. Μονάχα η άκαταστασία των τρελλών ή αυτή των παιδιών είναι καρπός καθαρού αυθορμητισμού, μα κι αυτή ακόμα ανταποκρίνεται σε μυστικούς νόμους που οι ψυχολόγοι γνωρίζουν καλά. Όμως οι Ιταλοί σκηνοθέτες δεν ήταν ούτε τρελλοί ούτε παιδιά, κι αν μερικοί καλλιεργούσαν τον αυτοσχεδιασμό, αυτό δε γινόταν καθόλου με τον τρόπο που οι σουρρεαλιστές προσέφεραν, οπνδές στον αυτοματισμό του υποσυνείδητου. Ήξεραν στην έντελεια τι θέλανε ακόμα κι αν δεν έβλεπαν πάντα όλη την έκταση του επιθυμητού. Και είχαν, όπως ο καθένας μας, συνειδητά ή ασυνειδητά τις φιλοσοφικές τους απόψεις και τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Κι όπως ο καθένας, το μόνο που ζητούσαν ήταν να τις εκφράσουν. Μόνο που αντίθετα με τον καθένα, είχαν έναν δικό τους «τρόπο» να το κάνουν, έναν τρόπο που δεν ήταν ούτε αυτός των έπιτροπών προπαγάνδας, ούτε εκείνος των ζηλωτών της απολογητικής, ούτε αυτός των μυθιστοριογράφων ή των κινηματογραφιστών που σκέφτονται καλά όλες τις πλευρές. Άπ' αυτό προέρχονται οι επιθέσεις που στόχοι της υπήρξαν οι πιο μεγάλοι νεορεαλιστές (και συχνά για τις καλύτερές τους ταινίες), από μέρους εκείνων που δεν μπορούν ν' αναγνωρίσουν μέσα σ' αυτές, σε ξεκάθαρη κατάσταση, καμιά από τις θέσεις τους, ακόμα κι αν η περιγραφόμενη πραγματικότητα τις περιέχει λίγο πολύ όλες, σε έμβρυακή κατάσταση, πράγμα που επιτρέπει σ' άλλες περιπτώσεις, κάθε προέκταση.

Πραγματικά, ο Άντρέ Μπαζέν κι όλοι αυτοί, που οι δικές τους έρευνες τους όδηγησαν να αναγνωρίσουν την καλή θεμελίωση των απόψεών του, βλέπουν ότι η ουσία του νεορεαλισμού, αν είναι δυνατόν να συμπυκνωθούν μεγάλες αναλύσεις σε μερικές φόρμουλες, ήταν μια τεχνική αφήγησης τέτοια, που τα περιγραφόμενα γεγονότα να φαίνονται έπαρκη καθ' έαυτά, δικαιωμένα από την ύπαρξή τους και μόνο. Άν και ο μελετητής έπρεπε σε τελευταία ανάλυση να επικαλεστεί μια κάποια λογική για να τα κατανοήσει (γνώση της κοινωνιολογίας, του δράματος, της ψυχολογίας ή του συμβόλου) είχε όμως την έντύπωση ότι εργάζεται πάνω σε γεγονότα άκατέργαστα, συμπαγή που δεν έχουν γίνει θεωρητικά σαφή από μια προηγούμενη εργασία του σκηνοθέτη. Μ' άλλα λόγια είχε την έντύπωση ότι θρισκόταν μπροστά στην ίδια την πραγματικότητα της οποίας το νόημα ήταν πρώτος που έρμήνευε, χωρίς ο καλλιτέχνης να έχει κάνει τίποτα για να τον ωθήσει, εκτός του ότι τον έβαλε μπροστά σε πρόσωπα, καταστάσεις, γεγονότα, που ίσως κι ο ίδιος δεν είχε αντιμετώπισει προηγούμενα.

Σ' αυτό συνίσταται η εργασία του.

Και η δύναμη αυτής της έντύπωσης, όπως ο κινηματογραφιστής πετύχαινε να την μεταδώσει, μετρούσε ακριβώς το μέγεθος της τέχνης του και τον αυθεντικό νεορεαλιστικό χαρακτήρα του. Λίγη σημασία γενικά, είχαν τα μέσα που πίστευε ότι έπρεπε να χρησιμοποιήσει γι' αυτό το σκοπό: με ή χωρίς επαγγελματίες ήθοποιους, με ντεκόρ άληθινά ή κατασκευασμένα, με ούδέτερους ή πολύ επεξεργασμένους φωτισμούς ή άφελη καθραρίσματα... Όμως, μερικά απ' αυτά τα μέσα ή τουλάχιστον η καλή χρησιμοποίησή τους, αποδεικνύονται πιο έπαρκη από άλλα κι αν στυλ σχετικά διαφορετικά δεν ήταν άταίριαστα με την νεορεαλιστική γραφή, δεν θα πετύχαιναν όλοι να την έρμήνευαν το ίδιο πιστά.

Λίγη σημασία γενικά είχε επίσης η πραγματικότητα με την οποία ο κινηματογραφιστής διάλεγε να δεθεί. Το ότι στην αρχή ήταν ο πόλεμος κι άργότερα όρισμένα μεταπολεμικά κοινωνικά φαινόμενα, δεν απέκλειε καθόλου άλλα φαινόμενα απ' το να μπορούν να γίνουν αντικείμενο μιας ανάλογης παρουσίασης, με την προϋπόθεση ότι τίποτα απ' όσα θα τα έκαναν παραδεκτά σάν πραγματικά, δεν θα είχε θυσιαστεί. Γι' αυτό, το θέμα δεν ήταν ο καλλιτέχνης να μην έπεμβαίνει, ή να έπεμβαίνει στο μίνιμουμ αλλά ακριβέστερα να καμουφλάρει τις έπεμβάσεις του, να σβύνει ριζικά τα ίχνη τους, έτσι ώστε να γίνεται πιστευτό ότι η πραγματικότητα παραδινόταν από μόνη της, παρθένα από κάθε τεχνικό ή διανοητικό χειρισμό. Άσκηση πολύ δυσκολότερη από την απλή κλασσική επιφύλαξη, που αν αφήνει την προσωπικότητα του δημιουργού στην αφάνεια, κάνει ανάγλυφη την «τέχνη» του. Έδω πρέπει να δίδεται η έντύπωση ότι δεν υπήρχε μια «τέχνη» τέλεια διαφανής.

Δέν πρέπει να κρύψουμε ότι μια τέτοια σύλληψη του νεορεαλισμού (όρισμένη άλλωστε, όχι σάν μια πλατωνική ιδέα, αλλά μάλλον σάν μια άριστοτεχνική ουσία, βγαλμένη από την ίδια την πραγματικότητα) βρίσκεται στους αντίποδες της σύλληψης του Άριστάρκο και των μαθητών του. Αυτό που ήταν για τον ένα το αποκορύφωμα του νεορεαλισμού κι ο ίδιος ο όρισμός του — το να κάνει η ταινία ανάγλυφες τις οικονομικές δομές που υπόβοσκαν στην πραγματικότητα —, ήταν για τον άλλο η απόλυτη άρνησή του, αν κι οι πιο χαρακτηριστικές νεορεαλιστικές ταινίες παρουσιάζουν σαφώς μια προτεραιότητα των φαινομένων πριν από τις δομές ή, καθώς λέγαμε κάποτε, της ύπαρξης πριν από την ουσία. Ο ίδιος ο θεατής ήταν υποχρεωμένος — αν το μπορούσε — να πραγματοποιήσει το ξεκαθάρισμα των δομών, καθώς ο σκηνοθέτης ήθελε να του δώσει παρά την παρουσίαση των άνεπεξεργαστων υλικών.

Υπάρχει ένας «μπρεχτικός» ρεαλισμός που έχει την αναγνωρισμένη αξία του. Υπάρχει ένας κριτικός ρεαλισμός που αναλύθηκε πολύ καλά από τον Λούκατς. Όμως ο νεορεαλισμός δεν πρέπει να συγχέεται ούτε με τον ένα ούτε με τον άλλο.

Μια τόσο ριζική διαφορά δεν μπορούσε φυσικά ποιά να επιφέρει αισθητά διαφορετικές διαγνώσεις, όταν ήταν να εκτιμηθεί ή νεορεαλιστική περιεκτικότητα της μιας ή της άλλης ται-

νίας, αν και οι δύο όρισμοί δεν περιορίζουν το φαινόμενο σε μια ειδική χώρα και σε μια σχετική σύντομη χρονική περίοδο. Ός το 1957 ο Μπαζέν υπεράσπιζε τη δυνατότητα να χαρακτηριστούν νεορεαλιστικές, ταινίες σάν το «Ευρώπη 51», «Ταξίδι στην Ιταλία», «Σένσο», «Οι Βιτελλόνη», «Ιλ μινιτόνε» και «Οι νύχτες της Καμπρία», όπου οι ταινίες αυτές έμεναν βασικά πιστές, παρ' όλα τα διαφορετικά στυλ, τον διαφορετικό προβληματισμό και τις διαφορετικές έμπνεύσεις τους, στην ίδια τεχνική αφήγηση στον ίδιο τρόπο παρουσίασης της πραγματικότητας. Καμιά απ' αυτές τις ταινίες, αντίθετα, εκτός από το «Σένσο» και ίσως τους «Βιτελλόνη», αλλά για έντελως αντίθετους λόγους, δεν θα έπαιρνε χάρη από κριτικούς φανατικά προσκολλημένους στον Μάρε — ή μάλλον στον Λούκατς —, που όχι μόνο άρνούνται να παραδεχτούν την καλοθεμελιωμένη αισθητική αυτής της νέας γραφής, πράγμα που είναι δικαίωμά τους, αλλά που καμιά φορά, αντίθετα με κάθε λογική, φτάνουν ως το σημείο ν' άρνούνται την πραγματικότητά της.

Νομίζουμε αντίθετα, ότι αυτή η καλλιτεχνική προσπάθεια να διατηρήσει η πραγματικότητα τα φαινόμενά της, απορίπτοντας κάθε διανοητική ανάλυση ή προκατασκευασμένη πλαστική, ή κάθε ψυχολογική — κοινωνιολογική έσωτερική «έξήγηση» της ταινίας, όποτελεί πράγματι το θεμέλιο του νεορεαλισμού και την πιο πρωτότυπη ανακάλυψή του, αυτή που έντυπωσισε με το πρώτο τους περισσότερους θεατές και κοιτικούς, αυτή που πολλούς αφήνει ακόμα άδιαπέραστους. Πάντως πρέπει να σημειώσουμε ότι αν ένας τέτοιος φαινομενολογικός ρεαλισμός ήταν μοναδικός στον κινηματογράφο, το αντίστοιχό του υπήρχε ήδη σε άλλους τομείς — στο άμερικάνικο μυθιστόρημα —, ή σε μια κάποια μορφή του γαλλικού θεάτρου και μυθιστορήματος. Άπ' αυτήν την άποψη, ο νεορεαλισμός δεν έμφανίζεται σάν μια ασθητική έκδοχή αύστηρά περιορισμένη σε μια τέχνη, σε μια χώρα και σε μια εποχή. Άν στον κινέζο, ή νένησή του κι η δόξα του είναι ιστορικά τοποθετημένες στην Ιταλία, την άμέσως μετά τον πόλεμο, κι αν τα έργα αυτής της πεοίδου ίσως διεκδικούν τον άκοιβή τίτλο «Ιταλικός νεορεαλισμός», ο φαινομενολογικός ρεαλισμός, που είναι η καρδιά του, θα υποέσει πολύ καλά να ζωογονήσει άλλο κι άονότερα, άλλα έργα, έξαιρετικά ποικίλης κατεύθυνσης, έιδους και στυλ, χωρίς υποχρεωτικά να πρόκειται για άμεση επίδραση.

Πρόκειται μάλλον για κάποιο κοινωνικό και πνευματικό κλίμα, όπου κολυμπούν λίγο — πολύ όλοι οι δημιουργοί μιας εποχής και που τους κάνει να υιοθετούν μια «κοινή» γραφή, κάτω από την ποικιλία των τεχνών και των άνησυιών. Ο φαινομενολογικός χαρακτήρας που έπενδύει συχνά αυτή τη «γραφή» σήμερα, και που την κάνει, άμοια με τη φιλοσοφική μέθοδο της οποίας τα ίχνη άκολουθεί και που άρνείται κάθε άιτιολογική «έξήγηση», κάθε λογική «ανάλυση» και κατ' ά συνέπεια κάθε λογική «σύνθεση» ίσως άποτελεί την ουσία αυτού που άποκαλούμε καμιά φορά «μοντερνισμό». Αυτό τον «μοντερνισμό» ά-

κριβώς, που άρνούνται όλοι οι κρατούντες των προηγούμενων άκαδημαϊσμών.

Ίσως πούν ότι αυτό είναι σά να δίνουμε τε- λικά στο νεορεαλισμό ή τουλάχιστον στο πνεύμα που τον ζωτανεύει, μια ένταση τέτοια που ή κατανόησή της να κινδυνεύει να περιοριστεί πολύ, καθώς έτσι θα μπορούσε να ισχύει για έργα τόσο διαφορετικά όπως ο «Πορτοφολός», ή «Μύριελ», ή «Θέση», και οι «Σκιές». Τελικά δεν ξεφεύγει από την δικαιοδοσία του παρά μόνο το «σινεμά του μπαμπά» έπιμελώς επεξεργασμένο, μ' όλες τις καλές συνταγές της παραδοσιακής ψυχολογίας και κοινωνιολογίας και μ' όλα τα μέσα της πιο παραδεκτής δραματικής κατασκευής. Αυτό θα το πούν γιατί έδω άπλως όρισαν αυτό το πού άνομάσαμε «γραφή», κι όχι το περιομένο ή το στυλ. Είναι φανερό ότι η έπείμβαση τους θα άδηνήσει σε νέους όρισμούς που θα καθορίσει ο κριτικός.

Η νέα γενιά των Ιταλών κινηματογραφιστών και το κίνημα του «σινεμά βεριτέ» π.χ., άποτελούν δύο ιδιαίτερα σημαντικές έναρκώσεις αυτής της «μοντέρνας γραφής», που γεννήθηκε στον κινηματογράφο από τον «Ιταλικό νεορεαλισμό». Και θα ήταν ίσως ενδιαφέρον άπ' αυτήν την άποψη να καθορίσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Πρέπει πρώτα να σημειώσουμε ότι η ποικιλία των στυλ και των κατευθύνσεων είναι τόσο μεγάλη άνάμεσα στους νέους κινηματογραφιστές, όσο ήταν κι άνάμεσα στους μεγαλύτερους τους. Το «Ληστές στο Όργκόζολο» διαφέρει τόσο άπό τη «Θέση», όσο το «Η γη τρέμει» από το «Κλέφτης των ποδηλάτων». Όσο για τον «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», δεν έχει προφανώς περισσότερη σχέση με το «Οικονομικό χρονικό» άπ' όση έχει το «Ματωμένο Πάσχα» με το Ευρώπη 51».

Κι άμως σ' όλα αυτά τα έργα ύπάρχει ένα κοινό σημείο. Και πρώτα άπ' όλα αυτός ο «μοντερνισμός» στη γραφή που άναφέραμε. Αυτό είναι φανερό στη «Θέση» που ή «πουαντιγίστ» αφήγησή του, στερημένη από κάθε καθαρά δραματική πλοκή, μπαίνει ακριβώς στη συνέχεια του «Ουμπέρτο Ντ.» και οι δύο ταινίες μπορούν να θεωρηθούν σάν ή άρχή και το τέλος της ζωής του ίδιου «ήρωα». Η αφήγηση του «Ληστές στο Όργκόζολο» με την πρώτη ματιά φαίνεται χωρίς άμφιβολία πιο γραμμική, με μια έκθεση και μια κατάληξη σχεδόν «κλασσική», πράγμα που κάνει το φίλμ τούτο να θεωρείται σάν τραγωδία. Όμως αν κυτταχτεί από κοντά, αυτή ή «γραμμικότητα» δεν είναι λιγότερο έπιφανειακή άπ' εκείνη του «Κλέφτη των ποδηλάτων», όπου έπίσης υπήρχε άρχή και τέλος που συνέπιπταν ακριβώς: το θύμα της κλοπής γίνεται κλέφτης με τη σειρά του. Όμως και στις δυο περιπτώσεις, άνάμεσα σ' αυτήν την άρχή και σ' αυτό το τέλος, έχουμε ένα έντελως τυχαίο άεσιμο των γεγονότων. Δεν ύπάρχει μοίρα για να τα κατευθύνει, μα ύπάρχουν όλες οι έκπληξεις ενός κυνηγητού που κάθε στιγμή θα μπορούσε

νά έχει διακοπεί ή νά έχει έρθει εἰς πέρας. Ἡ διαφορὰ εἶναι ὅτι στή μιὰ περίπτωση υἱοθετοῦμε τήν θέσιν τοῦ διώκτη καί στήν ἄλλη τή θέσιν τοῦ καταδιωκόμενου — ὁπότε ἴσως ἡ τραγική ἀγώνια εἶναι μεγαλύτερη. Ὅπως δὲν εἶναι ἡ κατάληξη εἶναι ἡ ἴδια («γιά νά ἐπιβιώσουν, ἔγραφε ὁ Μπαζέν, εἶναι ἀναγκασμένοι νά κλέβουν ὁ ἕνας τόν ἄλλον»), δέν εἶναι καθόλου τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐπιπρόσθετης στό γεγονός ἐπίδειξης, ἀλλά ἀποτελεῖ ἕνα σῶμα μ' αὐτό τὸ γεγονός.

Ὁ μοντερνισμός τοῦ «Οἰκογενειακοῦ χρονικοῦ» εἶναι κρυμμένος ὄχι κάτω ἀπὸ τὸ φαινόμενο μιᾶς γραμμικῆς ἀφήγησης, ἀλλά κάτω ἀπὸ τή μάσκα τῆς πιστότητας στό κείμενο τοῦ Πρατολίνι. Ὅμως αὐτὴ ἡ πιστότητα δέν ἐμποδίζει καθόλου τήν ἱστορία ποῦ διηγεῖται ὁ Τζουρλίνι, νά ξεφύγει τήν παγίδα ἐνός παραδοσιακοῦ ψυχολογικοῦ ἡμερολογίου. Οἱ ἐλλείψεις της καί οἱ ἐπαναλήψεις της, οἱ ἐπιταχύνσεις ἢ οἱ ἐπιβραδύνσεις τοῦ ρυθμοῦ της, τὸ συνεχές προβάδισμα τῶν προσώπων πρὶν ἀπὸ τήν ἱντριγκα, τὸ πρόβλημα τοῦ ἀγνώστου ποῦ διατηρεῖται πάντα, παρὰ τήν φαινομενικὴ ἐσωτερικὴ φωτεινότητα τῆς ἀφήγησης σὲ πρῶτο πρόσωπο, θά ἔφταναν ἥδη γιὰ νὰ τοῦ ἀποδοθεῖ μιὰ σπάνια πικρότητα. Ὑπάρχει ἐξ ἄλλου καί ἡ ἔμφαση ποῦ δόθηκε στό περιβάλλον ὅπου κινοῦνται οἱ δύο ἀδελφοί, μέ τήν ἐξαιρετικὴ λεπτομέρεια τῶν περιγραφῶν καί τὸ ξόφνιασμα μιᾶς Φλωρεντίας ποῦ δέν εἶχαμε ξαναδεῖ. Μᾶλλον ἀπ' αὐτὰ τὰ φαινόμενα ποῦ θά μπορούσαμε νά τὰ θεωρήσουμε ἐξωτερικά (στήν πραγματικότητα, ποτὲ ἀποκλειστικά διακοσμητικά ἢ γροσφικά), παρὰ ἀπὸ τὰ λεγόμενα ψυχολογικὰ σχόλια ἐνός ἀφηγητῆ ποῦ τὸν ἀφορᾷ πολὺ ἡ ὑπόθεση γιὰ νά εἶναι ἀντικειμενικός, μᾶς ἀποκαλύπτει ἡ ἀλήθεια αὐτῶν τῶν δύο ὑπάρξεων. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕνα φαινομενολογικὸ ρεαλισμὸ, ἀκόμα κι ἂν, ὅπως καί στό «Εὐρώπη 51», προτίμησε νά εἶναι κατὰ τήν ἐκφραση τοῦ Μπαζέν «ἕνας νεορεαλισμὸς τῶν ψυχῶν».

Αὐτὴ προφανῶς δέν εἶναι καί ἡ ἀποψη τοῦ Ρόζι στὸν «Σαλβατόρε Τζουλιάνο». Ὁ ἡθελημένα κοινωνικός χαρακτήρας, (δηλαδὴ πολιτικός), αὐτῆς τῆς ταινίας, χωρὶς ν' ἀναφέρουμε τὴ Σικελία ποῦ ἀποτελεῖ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενό της (θὰ ἔπρεπε νὰ λέγεται «Σικελία 1943 — 1960»), τὴν πλησιάζει περισσότερο στὸν Βισκόντι τοῦ «Ἡ γῆ τρέμει» παρὰ στὸν Ροσσελίνι. Ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς γιὰ πολλοὺς ὑπάρχει λιγότερος κίνδυνος νὰ τοῦ ἀμφισβητήσουν ἕναν νεορεαλιστικὸ χαρακτήρα. Ἀπὸ τήν θέσιν ποῦ υἱοθετήσαμε ἐμεῖς ἀντίθετα, νιώθουμε τὸν πειρασμὸ νά εἰμαστε πιὸ συγκρατημένοι. Γιατὶ ἂν σ' αὐτὴ τήν ταινία ἡ τεχνικὴ τῆς ἀφήγησης ἔχει μιὰ ἀναμφισβήτητη πρωτοτυπία κι ἕναν μοντερνισμό, πρέπει ἴσως ν' ἀναγνωρίσουμε ὅτι τὸ κομμάτισμα καί οἱ ἐπαναλήψεις της, τήν τοποθετοῦν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τήν ταπεινὴ περιγραφή τῶν γεγονότων στήν ὁποία, καθὼς ξέρομε ἀποβλέπει ὁ ἀληθινὸς νεορεαλισμός. Ξέρομε ὅτι ὁ «Σαλβατόρε Τζουλιάνο» εἶναι χτισμένος πάνω σὲ μιὰ διόλυση τῶν χρονολογιῶν. Ἀλλὰ ἂν σὲ προηγούμενα παραδείγματα — «Πολίτης Καίην» «Λόλα Μοντέζ», «Ἀγριοφράουλες» — αὐτὴ ἡ

διόλυση δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ στήν ταινία ἐνός προσώπου ποῦ θυμᾶται διαδοχικὰ κι ἀόριστα, ἢ ποῦ ἀναγκάζεται νά ἀναφερθεῖ ἀπὸ διάφορους μάρτυρες στοῦ ἐπεισοδίου ποῦ παρουσιάζονται, ἐδῶ δὲν ὑπάρχει καμιά παρόμοια δικαιολογία. Κανένα ἰδιαίτερο πρόσωπο δέν εἶναι ὑπεύθυνο γιὰ τὶς διαφορὲς ἐπιστροφές πρὸς τὰ πίσω. Δέν ὑπάρχει ἀφηγητὴς σὲ πρῶτο πρόσωπο ἐξουσιοδοτημένος νά συνδέσει τὶς σπασμένες κλωστὲς τῆς μνήμης ὅπως ἦταν ἐπίσης ἡ περίπτωση τοῦ «Μαρίενμπαντ». Τὰ διαφορὰ ἐπέπεδα τῆς ἀφήγησης μένουν ἀντίθετα, ἐντελῶς ἀντικειμενικά, καί δέν βλέπουμε μέ τὸ πρῶτο, αὐτὸ ποῦ τὰ κάνει ἀναγκαῖα. Ἀπ' αὐτὸ προέρχεται ἡ κατηγορία γιὰ μιὰ σκοπιμότητα γιὰ νά μὴν ποῦμε γιὰ ἕναν σνομπισμό. Πράγματι, ὑπάρχουν γιὰ νά εἰσάγουν μιὰ ἀποστασιοποίηση ποῦ ἐπιτρέπει μιὰ σωστὴ κρίση, ἐμποδίζοντας τὸ θεατὴ νὰ παραδοθεῖ μόνο στήν ἱντριγκα ἢ στοῦ θέαμα. Ἀντίθετα βρίσκει τὸν ἑαυτὸ του ἀναγκασμένο νά συμμετάσχει σὲ μιὰ ἔρευνα, γιὰ τὴν ὁποία τοῦ δίνουν τὰ μερίζονα στοιχεῖα χωρὶς ὅμως νά τὰ βάλουν σὲ τάξη γιὰ λογαριασμὸ του. Γιατὶ ἂν τὸ νῆμα τῶν συμβάντων εἶναι μπερδεμένο, αὐτὸ δέν γίνεται καθόλου γιὰ νά ξανακατασκευαστοῦν σύμφωνα μέ μιὰ λογικὴ τάξη ποῦ θά ὀδηγήσει παθητικὰ τὸν θεατὴ σ' ἕνα μονόφωνο καί χωρὶς μήνυμα συμπέρασμα. Ἀπ' τὸ συνηθισμένο σχῆμα τῶν ταινιῶν προπαγάνδας ὁ Ρόζι προτίμησε μιὰ ἐπίκληση στήν κριτική, ποῦ δέν σταματᾷ στὰ μισὰ τοῦ δρόμου, ποῦ ἐξασκεῖται ἀληθινὰ ἀπὸ τὴ μιὰ ὥς τὴν ἄλλη ἄκρη τῶν γεγονότων ὡς τὴν κατανόηση τῆς σημασίας τους. Αὐτὴ εἶναι ἴσως ἀπλὴ δέν εἶναι ὅμως ἀπλοϊκή, γιατί ἐξηγᾷ ἀπὸ τὴν ἀντίθεση ὁμάδων συμβάντων ποῦ μετακινήθηκαν μέσα στοῦ χρόνου γιὰ νά φτάσουν στοῦ παρελθόν μέσα ἀπ' τὸ παρὸν καί τὸ παρὸν μέσα ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἀλλὰ διατηρῶντας ὅλη τὴ φαινομενικὴ πικρότητά τους.

Μ' αὐτὸν τὸν οὐσιαστικὸ σεβασμὸ τῶν γεγονότων, ἔχουμε νά κάνουμε, πέρα ἀπὸ ἕναν ἀπλὸ μοντερνισμό γραφῆς, μέ μιὰ θετικὴ ἀπόφαση ποῦ ἥδη εἶναι παρούσα στὸν «Ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ». Ὁ νεορεαλισμὸς ἀντὶ νὰ πιστέψει, ὅπως ἀλλὰ αἰσθητικὰ συστήματα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα αὐτοαποκαλοῦνται νεορεαλιστικά, ὅτι ἡ ἀλήθεια κρύβεται πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα μέ τρόπο ποῦ πρέπει νά τὰ ἐξαφανίσουμε, ἢ τουλάχιστον νά τὰ κακοποιήσουμε, νά τὰ κάνουμε στερεότυπα, γιὰ νά τὴν δοῦμε καλύτερα, σκέφτεται ὅτι ἀκριβῶς μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα καί μέ τὰ γεγονότα ἔχει ἡ ἀλήθεια περισσότερες εὐκαιρίες νά ἐμφανιστεῖ.

Ἀπαιτεῖ τὸ διάλογο, καί κατὰ συνέπεια τὴν παρουσία τοῦ δημιουργοῦ, ὅσο ἔμμεση, ὅσο σθεναρὴ θέλουμε, ἀλλὰ πραγματική. Γι' αὐτὸ μπορούμε τελικὰ νά ξεχωρίσουμε στοῦ καθένα ἀπὸ τὰ ἔργα ποῦ ἀναφέραμε, τρία ἐπίπεδα στενά δεμένα: Πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ «μοντέρνα» γραφὴ φτιαγμένη οὐσιαστικά ἀπὸ ἀρνήσεις (τῆς αἰτιολογικῆς ἐξήγησης, τῆς λογικῆς ἀνάλυσης, τῆς λογικῆς σύνθεσης...) ποῦ θά μπορούσαν νά καταλήξουν στοῦ τέλος, σ' αὐτὸ ποῦ ὁ Ρολάν

Μπαρτ ὀνόμασε «βαθμὸ μηδέν», γραφὴ ποῦ αὐτὰ τὰ ἔργα διαθέτουν ἀπὸ κοινού μέ πολλὰ ἄλλα ρεύματα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου («Νέο Κῦμα», «Σινεμά — θερίτε», «Σχολὴ τῆς Νέας Ὑόρκης», «Φρή Σίνεμα...»). Στὴ συνέχεια, μιὰ πιὸ θετικὴ ἀπόφαση αὐτῆς τῆς γραφῆς, ποῦ ἀποβλέπει νά προσεγγίσει τὴ ζωὴ ὄχι πάνω ἢ κάτω ἀπὸ τὸ φαινόμενο, ἀλλὰ μέσα ἀπ' αὐτό, σ' ἕναν ἀνοιχτὸ καί γεμάτο σεβασμὸ διάλογο: αὐτὴ ἡ ἀπόφαση μπορεῖ μέ τὸ παραπάνω νά χαρακτηριστεῖ «φαινομενολογική» καί ἀφοῦ αὐτὴ χαρακτηρίζει τὸν μεταπολεμικὸ «ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ», δικαιολογεῖ καί γιὰ τὴν νέα γενιὰ τὴν ὀνομασία «νεορεαλισμός». Τέλος, ἕνα στυλ καί μιὰ ἰδεολογικὴ τοποθέτηση ἐξχωριστὴ γιὰ τὸν κάθε δημιουργό, ἕνα στυλ καί μιὰ τοποθέτηση ποῦ ἀναλαμβάνει μέ προσωπικὸ τρόπο καί μέ περισσότερη ἢ λιγότερη ἐπιτυχία, ὁ δημιουργὸς μετὰ τὴν ἐν λόγω γραφὴ.

Τὸ στυλ τοῦ Ὀλμι («Ἡ Θέση») εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὸ ποῦ προσφέρει τὴν πιὸ φανερὴ προκατασκευασμένη ἁρμονία, μέ τὴν φαινομενολογικὴ γραφὴ. Ὁ σεβασμὸς τῶν φαινομένων εἶναι ἀπόλυτος καί ἄμεσος. Ὁ δημιουργὸς ἀπαγορεύει στὸν ἑαυτὸ του κάθε ἔρευνα ποῦ θά διακινδύνευε νά τραβήξει πολὺ τὴν προσοχὴ στὶς εἰκόνες καί στήν ἀκολουθία τους σὲ βάρος τῆς διαφάνειάς τους. Ἐπίσης ἀπαγορεύει στὸν ἑαυτὸ του, κάθε ἐνδοσκοπικὴ ψυχολογία ὅσον ἀφορᾷ τὰ πρόσωπα τοῦ ποῦ ἐξεκρίνεται σ' ἕνα ντεκόρ ποῦ δέν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς τους. Ἀλλὰ τὸ περιβάλλον δέν εἶναι καθόλου μιὰ ἀπλὴ πηγὴ ἐξωτερικῶν ἐρεθισμῶν. Ἀν πάντα εἴμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ συμπεριφορά, αὐτὸ δέν γίνεται ποτὲ γιὰ τὴν ἴδια τὴ συμπεριφορά. Πρόκειται ἀντίθετα γιὰ παγκόσμιες στάσεις, ὅπου ὁ ἄνθρωπος κι ὁ κόσμος, τὰ πρόσωπα καί τὰ συμβάντα, ἀποτελοῦν συγκεκριμένους, ἀξεχώριστους μονάδες, τῶν ὁποίων πρέπει ἐμεῖς νά βροῦμε τὴ σημασία. Χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὸ μπορούμε νά τὸ κάνουμε, ὅπως καί στὶς ἀλήθειες τῆς ζωῆς, μόνο σὲ σχέση μέ τίς προσωπικὲς μας ἀπόψεις. Ὅμως, οἱ ἐρμηνεῖες ποῦ θά δοκιμάσουμε νά δώσουμε, δέν μποροῦν ποτὲ νά εἶναι ἐντελῶς αὐθαίρετες, γιατί οἱ ἄνθρωποι καί τὰ πράγματα ποῦ παρουσιάζονται ἔχουν ἕνα τέτοιο βάρος, ποῦ θά ἐξουδετέρωναν κάθε προσπάθεια παράνομης μείωσης. Τὰ μαρξιστικά, σαρκικά, ἢ περσοναλιστικά σχήματα θά ἦταν ἴσως διαφωτιστικά ἀλλὰ δέν βλέπω σὲ τί θά μπορούσαν νά διαφωτίσουν τὴν ἔρευνα μέ τέτοια σχήματα καθαρὰ ἰδεαλιστικά.

Τὸ στυλ τοῦ «Ληστὲς στοῦ Ὀργκόζολο» εἶναι πολὺ λιγότερο διφορούμενο. Τὰ πρόσωπα κι αὐτὰ ποῦ τοὺς συμβαίνουν εἶναι πολὺ βίαια. Οἱ ἀντιθέσεις τοῦ φωτός, τὰ πηδῆματα τοῦ μοντάζ, τὰ ἱλιγγιώδη τράβελλινγκ, δέν εἶναι κατὰ βάθος παρὰ ἕνας τρόπος γιὰ ν' ἀποδοθεῖ ἡ λανθάνουσα σκληρότητα τῶν ἀνθρώπων καί τῶν πραγμάτων. Ἐνα τέτοιο στυλ θά μπορούσε εὐκόλα νά γίνει ἐξπρεσιονιστικὸ ἢ ἐπικό. Εἶναι ἡ πάντα ὑποδόσκουσα φροντίδα νά ἀπαριθμηθοῦν ἀκριβῶς τὰ φαινόμενα — φροντίδα δικαιωμένη ποῦ ἀνάγκασε τὸν ἑαυτὸ του νά κάνει ὁ Βιπτόριο Ντέ Σέτα — ποῦ τοῦ ἐπέτρεψε ν' ἀποφύγει ὅ,τι θά ἦταν ὑπερβολὴ ἢ ἐμφέ. Τὸ στυλ τοῦ Βισκόν-

τι στοῦ «Ἡ γῆ τρέμει» εἶχε ἐπίσης μιὰ ἐξαιρετικὴ πλαστικὴ ὁμορφιά, κι ὅμως αὐτὴ ἔμενε τέλεια διάφανη, τόσο διάφανη ὅσο ἕνας πίνακας τοῦ Βερμέερ. Ἀν θέλουμε νά νιώσουμε τὴν διαφορὰ καί τὸ σημεῖο ἀκριβῶς ποῦ ἡ «ὁμορφιά» γίνεται τυπικὴ καί καταπίνει τὸ περιεχόμενό της, ἂς συγκρίνουμε τὸ «Ληστὲς στοῦ Ὀργκόζολο» μέ τίς μεθάνικες ταινίες τοῦ Φερνάντες, φωτογραφημένες ἀπὸ τὸν Φιγκουερόα. Στούς «Ληστὲς» τὰ πάντα εἶναι ἀκέραια, ὅλα ἔχουν ἀποκαλυφθεῖ, ἀναμφίβολα μ' ἕνα τρόπο λιγότερο οὐδέτερο παρὰ στὸν Ὀλμι καί στὸν Ροσσελίνι, γι' αὐτὸ ἡ ἁρμονία εἶναι λιγότερη φυσικὴ μέ τὴν φαινομενολογικὴ γραφὴ. Βρισκόμαστε σ' ἕνα ἀσταθὲς σημεῖο ἰσοροπίας, ὅμως τὸ σημεῖο ἰσοροπίας ὑπάρχει. Θὰ πρέπει νά κάνουμε τίς ἴδιες παρατηρήσεις σ' ὅτι ἀφορᾷ τὸν ἰδεολογικὸ προσανατολισμὸ. Σίγουρα δέν ὑπάρχει, τὸ εἶπαμε, «θέση» μέ τὸ στενὸ νόημα τῆς λέξης. Ἀλλὰ τὸ «μάθημα» ποῦ ὁ θεατὴς καλεῖται νά βγάλει ἀπὸ τὰ συμβάντα, δίνει μιὰ πολὺ μεγαλύτερη ἐπιλογὴ δυνατοτήτων παρὰ στοῦ «Ἡ Θέση», καί ἴσως βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ ἀνάλογη περίπτωση μ' αὐτὴν τοῦ «Κλέφτης ποδηλάτων» τὸ ὁποῖο ὁ Μπαζέν θεωροῦσε ἐξ ἀντικειμένου κομμουνιστικὸ φίλμ.

Μὲ τὸ «Οἰκογενειακὸ Χρονικὸ» τοποθετούμαστε βέβαια σ' ἐντελῶς διαφορετικὲς προοπτικές. Ὅλα τὰ στυλιστικά στοιχεῖα, τὸ μοντάζ, τὸ χρῶμα, τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν, τὰ ντεκόρ εἶναι ἐσωτερικευμένα. Δέν ἀρκοῦνται καθόλου νά ἀντανακλοῦν τίς ψυχές, σὰν καθρέφτες ἢ σύμβολα. Θάπρεπε μᾶλλον νά ποῦμε ὅτι ἀποπνέει μιὰ ἐσωτερικότητα ποῦ δέν εἶναι μόνο ψυχολογικὴ ἀλλὰ καί πνευματικὴ. Δηλαδή τὰ ἐξωτερικὰ σύμβολα ποῦ μᾶς δίνονται μαζί μέ τὰ λεκτικὰ σχόλια σὲ πρῶτο πρόσωπο, δέν ἀποκαλύπτουν μονάχα συναισθήματα ἢ ἔμμενες ιδέες, ἀλλὰ αὐτὰ ποῦ ἀποτελοῦν ὁλόκληρη τὴν ἐνότητα ἐνός πλάσματος καί ποῦ παραδοσιακὰ ἀποκαλοῦμε ψυχὴ. Αὐτὴ ἡ ταινία βρίσκεται μ' ἄλλον τρόπο σὲ ἀσταθὴ ἰσοροπία σὲ σχέση μέ τὴν νεορεαλιστικὴ γραφὴ, δέν βαδίζει δίπλα στὸν ἐξπρεσιονισμό ἢ στήν ἐποποιία, ἀλλὰ, δίπλα στὴ μεγάλη παράδοση τοῦ ἀναλυτικοῦ μυθιστορήματος. Πάντως κρατιέται ἐκεῖ ἀπὸ μιὰ πολὺ ὀξεία ἐπίγνωση τοῦ σχετικὰ ἀδιαπέραστου τῶν ὄντων. Μὲ τέτοιον τρόπο, ποῦ ἂν γιὰ τὸ προηγούμενο φίλμ μπορέσαμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι ἐξ ἀντικειμένου κομμουνιστικὸ, γι' αὐτὸ, μπορούμε νά ποῦμε πῶς εἶναι ἐξ ἀντικειμένου χριστιανικὸ.

Ὅσο γιὰ τὸν «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», εἶπαμε ἥδη πῶς πέτυχε νά ἐνωματώσει στοῦ φαινομενολογικὸ ρεαλισμὸ, ἐμφέ στοῦ μοντάζ καί χρονολογικὴ διάσπαση ποῦ θά μπορούσαν νά θεωρηθοῦν ἕνα πρὸς αὐτόν. Αὐτὸ τὸ σκληρὸ καί συγκοπτόμενο στυλ δέν φτάνει ὡς τὸ σημεῖο νά σπάσει τίς λεπτομέρειες τῶν φαινομένων γιὰ νά τὰ κάνει νά μοῦν καλύτερα σὲ μιὰ τεχνητὴ ἀρχιτεκτονική. Σχετικὰ μέ τὴ σκηνὴ τῆς σφαγῆς τῆς Πορτέλλα, ἐπικαλέστηκαν τὸν Ἀϊζενστάιν. Ὅμως τίποτε δέν εἶναι πιὸ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν τουφεκισμό τῆς Ὀδησσού, ὅσο αὐτὴ ἡ σκάνε, φτιαγμένη ὁλόκληρη ἀπὸ πλάνα συνόλου, ὅπου εἴμαστε ἀναγκασμένοι νά μαντέψουμε τί συμβαίνει. Τόσο λίγο φροντίζει ὁ σκηνοθέτης νά

μᾶς δείξει τις λεπτομέρειες, πού ἡ σημασία τῆς μάχης δὲν εἶναι καθόλου φανερή. Δὲν θὰ φωτιστεῖ παρὰ στὴ συνέχεια, στὸ φῶς ἄλλων συμβάντων, πού τὰ ἔχει χειριστεῖ μὲ τὴν ἴδια φροντίδα νὰ σεβαστεῖ τὴν φανερὴ πυκνότητά τους καὶ χωρὶς νὰ μπερδέψει τὸ ἤδη μπερδεμένο κουβάρι τῶν κινήτρων τους. Ὅμως, ἂν ὁ θεατὴς ἔξερει νὰ χρησιμοποιήσει τὶς διασταυρωνόμενες ἀστραπὲς αὐτῶν τῶν διαφόρων συμβάντων, θὰ ὁδηγηθεῖ στὸ σημεῖο νὰ θέσει οὐσιαστικὰ ἐρωτήματα. Χωρὶς ἀμφιβολία, δὲν τοῦ ἔχει κοινοποιηθεῖ μιὰ μοναδική καὶ ἱκανοποιητικὴ ἀπάντηση, γιὰ τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ ἀντικατασταθεῖ μιὰ μυθολογία ἀπὸ μιὰν ἄλλη ἀλλὰ ἓνα μέρος τῶν δρόμων πού μοιάζουν τελειωτικά κλειστοί.

Εἶναι παράξενο, τὸ ὅτι ἂν στὶς ἄλλες ταινίες τοῦ Ρόζι θρίσκουμε ἓνα τόνο ἀρκετὰ γειτονικὸ πρὸς τὴν συγκροτημένη βία, παρατηροῦμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ γραφὴ. «Ἡ Πρόκληση» π.χ., δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ταινία «ἀμερικανῶν μαύρων» πού ἐκτυλίσσεται στὴ Νάπολη. Ὅσο γιὰ «Τὰ χέρια πάνω ἀπὸ τὴν πόλη», τὸ δυναμικὸ στυλ τῆς, ἡ ἐπάρκεια τῆς πολεμικῆς τῆς καὶ ἡ ἀναμφισβήτητη γενναιοψυχία τῆς, ἐγγράφονται σὲ μιὰ αισθητικὴ τῆς λογικῆς θεμελιωμένης στοὺς λόγους, δηλαδὴ, τὴν εὐγλωττία, ὑποβάλλοντας, ἔτσι μιὰ ἀνάλυση καὶ μιὰ ἐπανασύνθεση τῶν προσώπων καὶ τῶν γεγονότων, ἐλάχιστα ταιριαστὴ μὲ μιὰ ἀπλὴ καταγραφή τοῦ γεγονότος.

Γιὰ λιγότερο καθαροὺς λόγους, ἀνθρωποὶ σὰν τὸν Μπολονίνι, ἢ τὸν Φράνκο Ρόσι κρατοῦν πιὸ ἐκκεντρικὲς θέσεις σχετικὰ μ' αὐτὸν τὸν «νεο-ρεαλισμό», ἀπλῶς ἐπειδὴ οἱ ταινίες τους, συχνότατα, ὑστεροῦν σὲ αὐτηρότητα καὶ δὲν κρατοῦν ἀπ' αὐτὸ τὸ αἰσθητικὸ ρεῦμα παρὰ μόνο ἀπόψεις σχετικὰ δευτερεύουσες. Ὁ Ὀλμι, ἀντίθετα μὲ τοὺς «Ἀρραβωνιασμένους» του, πετυχαίνει νὰ μείνει πιστὸς στὴ γραφὴ τοῦ «Ἡ Θέση» μεταχειριζόμενος ἓνα στυλ μοντάζ πού ὡς τώρα δὲν εἶχε χρησιμοποιηθεῖ παρὰ σὲ φιλμ μὲ λίγο πολὺ ἀντιρεαλιστικὸ προσανατολισμό.

Πάντως σ' αὐτὸν τὸν «νεο — νεορεαλισμό», ἀκόμα κι ὅταν οἱ ταινίες γίνονται ἐπὶ τόπου μὲ ἐρασιτέχνες ἡθοιοὺς ἢ κομπάρσους, ὅπως τὸ «Ληστὲς στὸ Ὀργκόζολο» καὶ τὸ «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», πρόκειται γιὰ ἓνα ἔμμεσο τρόπο πλησιάσματος τῶν γεγονότων, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τοῦ «Ἡ γῆ τρέμει» καὶ τῆς «Παϊζά». Ἡ ἔρευνα προηγεῖται πάντα καὶ σκοπὸς τῆς εἶναι μᾶλλον νὰ κάνει τὰ γεγονότα νὰ ξανασυμβοῦν, — ἀλλὰ ὄχι νὰ τὰ κατασκευάσει — παρὰ νὰ τὰ συλλάβει τὴν στιγμή πού συμβαίνουν. Πιθανῶς αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο, περισσότερο ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦτου ἢ ἐκείνου τοῦ τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ, διαφοροποιεῖ ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ σχολὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ «σινεμά — βεριτέ», μὲ τὴν προϋπόθεση νὰ διατηρηθεῖ αὐτὸς ὁ ὅρος γιὰ ταινίες πού προσπαθοῦν ν' ἀποκτήσουν μιὰ ἄμεση σύλληψη — εἴτε αὕτη εἶναι προετομασμένη, εἴτε αὐτοσχεδιασμός — τῶν προσώπων καὶ τῶν γεγονότων. Ἔργα ὅπως «Ἡ γνώριμία», «Λουταϊάνο», ἢ «Γάμος καὶ μωρὰ» πού εἶναι οὐσιαστικὰ κατασκευὲς μὲ ἀληθινὰ πρόσωπα καὶ ντεκόρ, δὲν θάπρεπε λοιπὸν νὰ χαρακτηρίζονται «νεορεαλιστικά», καθὼς ἐρχόμενα μετὰ τὸν ἱταλικὸ νεορεαλισμό, χρησιμοποιοῦν ἓνα ὀρισμένο ἀριθ-

μὸ συμπληρωματικῶν τεχνικῶν τελειοποιήσεων, τοποθετημένες ὡστόσο στὴν ἴδια γραμμὴ.

Ἀντίθετα, στὶς ταινίες τοῦ Ρούς, τοῦ Λήκοκ, τοῦ Μαρκέρ, τοῦ Μπρώλτ ἢ τοῦ Ρούσπολι, ἡ κάμερα προσπαθεῖ νὰ πιάσει τὴν πραγματικότητα ὅπως αὕτη εἶναι. Δὲν ξαναζωντανεῖ τὰ φαινόμενα ἀλλὰ τὰ καταγράφει ζωντανά, μὲ ὅλα τὰ περιθώρια ἐκπλήξεων πού ἐπιτρέπει αὐτό. Λίγη σημασία ἔχει ἂν οἱ συνθήκες τῆς ἐμφάνισης αὐτῶν τῶν ἐκπλήξεων τακτοποιοῦνται τεχνητὰ ἀπὸ τὸν Ρούς στὴν «Ἀνθρώπινη πυραμίδα» ἢ στὴν «Τιμωρία», ἀπὸ τὸν Μπρώλτ στὸ «Γιὰ τὴν συνέχεια τοῦ κόσμου», ἢ εἶναι ἀπλῶς ἐπιτήδεια πετυχημένες ἀπὸ τὸν Λήκοκ στὸ «Ἀρχικά» ἢ στὴν «Καρέκλα». Λίγη σημασία ἔχει ἂν οἱ καταγραφὲς ἀφήνονται ἀκατέργαστες ἢ μοντάρνται σύμφωνα μὲ διάφορες ἀρχὲς ἀπὸ τὸν Μαρκέρ ἢ τὸν Ρούσπολι. Πάντως τὸ «ἄμεσο σινεμά» μᾶς τοποθετεῖ σ' ἓνα ἄλλο κόσμο ἀπὸ κείνον τοῦ νεορεαλισμοῦ ἢ τῆς ἄμεσης κληρονομίας του. Εἶναι ὅμως εὐκόλο νὰ δοῦμε πόσα τοῦ χρωστᾷ: τουλάχιστο ὅσο καὶ στὸν Φλάερτυ ἢ στὸν Τζίγκα Βερτῶφ. Πραγματικὰ ἂν ἡ ἀλήθεια βρίσκεται στὴν καρδιά τῶν φαινομένων, πῶς νὰ μὴν θέλει κανεὶς νὰ περάσει, ὅταν τὸ ἐπιτρέπει ἡ τεχνική, καὶ ἀκόμα ἂν πρέπει, ἐπιταχύνοντας τὶς προόδους τῆς, ἀπὸ μιὰ γραφὴ πού ξαναδημιουργεῖ ἀπλῶς τὰ φαινόμενα, σὲ μιὰν ἄλλη πού τὰ συλλαμβάνει φρέσκα καὶ ζωντανά; Ὁ Τζαβατίνι ἀπὸ τοὺς πρῶτους, δὲν εἶχε ἀλλωστε αὐτὴν τὴν ἰδέα στὸ «Ἐρωτας στὴν πόλη» στὸ σχέδιό του γιὰ τὸ «κινηματογραφικὸ περιοδικό», καὶ στὴν θεωρία του τοῦ «σινεμά — βεριτέ»; Φυσικὰ στὸ μεταῦ ἐμφανίστηκε ἡ τηλεόραση, ἀλλὰ ἂν ὁ νεορεαλισμὸς δὲν εἶχε προετοιμάσει τοὺς θεατὲς στὸ νὰ δέχονται μιὰ τεχνικὴ ἀφήγησης παρεκτρεπομένη κι ἐλεύθερη σὰν τὴν ἴδια τὴ ζωὴ θὰ δέχονταν ἀπὸ τὴ μικρὴ ὀθόνη τίποτα ἄλλο ἀπὸ εἰρηνικά δράματα ἐλεγχόμενης διάρκειας, ἀστυνομικὲς ἱστορίες μὲ σασπένς, καὶ προσεχτικὰ προκατασκευασμένα ντοκυμανταίρ;

Χρειαζόμαστε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ «σινεμά — βεριτέ» ἀποτελεῖ τὸν πιὸ προχωρημένο σταθμὸ τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς ἀλήθειας του, κι ὅτι αὐτὸ πού ὀνομάσαμε «νεο — νεορεαλισμό» προκαλεῖ μιὰ αἰσθητὴ καθυστέρηση σὲ σχέση μὲ τὸ «σινεμά — βεριτέ», καθὼς δὲν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ξαναπαίρνει τὶς μεγάλες ἀρχὲς πού κυβέρνησαν τὸν ἱταλικὸ κινηματογράφο στὰ δέκα μεταπολεμικὰ χρόνια; Ἄν τὸ λέγαμε, θὰ ἦταν σὰν νὰ ξεχνούσαμε ὅτι στὴν τέχνη μιὰ νέα αἰσθητικὴ δὲν καταργεῖ ἀναγκαστικὰ τὶς προηγούμενες, ὅπως στὸν ἀθλητισμὸ ἓνα παλιὸ ρεκόρ ἐξαφανίζεται μετὰ ἀπὸ ἓνα νέο. Ἡ νεότητά μιὰς σχολῆς μετριέται μόνο στὰ ἀριστουργήματα πού παράγει κι ὄχι στὴν ἡμερομηνία γεννήσεώς της καὶ δὲν φτάνει μιὰ νέα «γραφὴ» πιὸ προχωρημένη ἀπὸ μιὰ ἄλλη σὲ ὀρισμένους τομείς, γιὰ νὰ εἶναι αὐτοὶ πού τὴν μεταχειρίζονται μεγαλοφυεῖς.

Ὁ καθένας σχεδὸν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὰ φαινόμενα, ἀλλὰ αὐτὰ εἶναι τόσο εὐθραυστα, κι ἡ ἀλήθεια πού κλείνουν μέσα τους τόσο φευγάλα, πού ἐλάχιστα μποροῦν νὰ τὰ δαμάσουν.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:

ΑΓΓΕΛΑ ΒΕΡΥΚΟΚΑΚΗ

ΚΡΙΤΙΚΗ

Τὸ προτεῖν τῆς Ληστοποίησης

Οἱ ληστὲς

(Banditi a Orgosolo)

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Βιτόριο ντὲ Σέτα (μὲ τὴ βοήθεια τῆς γυναίκας του Βέρα Γκεραντούτσι). Φωτογραφία: Β. ντὲ Σέτα, Λ. Τόβολι καὶ Μ. Γκαλινέλλι. Παίζουν ὁ Μικέλε Κόσσου καὶ βοσκοὶ τῆς Σαρδηνίας.

Ὁνόμασαν τὸν Βισκόντι καὶ τὸν Ντὲ Σέτα ποιητὲς τοῦ καθημερινοῦ δράματος. Ὡστόσο ἂν ὑπάρχει ἓνας δεσμός ἀνάμεσά τους, αὐτὸς δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ τόσο στὴν ποίηση πού καθιστᾷ τὴν προσέγγιση ἐντελῶς ἀόριστη, ἀλλὰ στὴ μέθοδο ἔρευνας: Καὶ οἱ δύο χρησιμοποιοῦν τὴ διαλεκτικὴ σκέψη. Κι ἀκόμα, καὶ οἱ δύο εἶναι ἀριστοκράτες καὶ ἀποστάτες τῆς τάξης τους, πρᾶγμα πού ἐξηγεῖ ἴσως τὴν ἀρχικὴ τους ἐνασχόληση μὲ προβλήματα ἀποκομμένα ἀπ' τὸν ἄμεσο περίγυρό τους καὶ τὴν κατοπινὴ μεταστροφή σ' ἓναν χώρο περισσότερο οἰκεῖο. Στὴν ἀρχὴ τῆς καριέρας τους καὶ οἱ δύο ἐντυπωσιάστηκαν ἀπ' τὴν γραφικὴ μιζέρια τοῦ ἱταλικοῦ νότου καὶ εἶδαν σ' αὐτὴν τὸν «ἄνθρωπο σὲ φυσικὴ κατάσταση», τὸν τέλεια ἀποκομμένο ἀπὸ κάθε πολιτιστικὴ ἀξία.

Τὸ ντοκυμανταίρ εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος γιὰ τὴν καταγραφή τοῦ γεγονότος «ἐν τῷ γίνεσθαι» ἀλλὰ τόσο ὁ ἓνας ὅσο κι ὁ ἄλλος δὲν περιορίστηκαν σὲ μιὰ ἀπλὴ ντοκυμανταριστικὴ καταγραφή τῆς ἀθλιότητος: προσάβησαν νὰ δώσουν σ' αὐτὴν μιὰ συγκεκριμένη ἐρμηνεία ἢ νὰ ἐπισημάνουν πρωταρχικὲς ἀνθρώπινες ἀξίες, ἀνεπηρέαστες ἀπ' τὴν ταξικὴ τοποθέτηση.

Αὐτὴ ἡ ἀπ' ἔξω καὶ ἡ ἀπ' ὕψους ἀντιμετώπιση τέτοιου εἶδους προβλημάτων, τοὺς ὁδήγησε σ' ἓνα ἐσπευστικὸ στυλιζάρισμα, δηλαδὴ σὲ μιὰ παγερὴ προσέγγιση τοῦ θέματος πού δὲν φτάνει μέχρι τὴν ἀπόλυτὴ ἐπαφή. Μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς θεματογραφίας στὶς κατοπινὲς ταινίες τους, τὸ ἀρχικὸ στυλ δικαιώνεται καὶ βρίσκει τὴ σωστή του ἀνταπόκριση στὸ περιεχόμενο.

Ὁ Μιλανέζος Βισκόντι κι ὁ Σιτσιλιάνος Ντὲ Σέτα ἐπεχείρησαν, ἀπὸ χωριστοὺς δρόμους, μιὰ εἰσβολὴ σ' ἓναν κόσμο ἄγνωστο σ' αὐτοὺς, πού τὸν χρησιμοποίησαν σὰν ἀκατέργαστη πρώτη ὕλη γιὰ τὴν ἀπόδειξη ἀπόψεων προϋπαρχόντων. Τὸ 1961 πού γύρισε τοὺς «Ληστὲς» ὁ Ντὲ Σέτα εἶχε ἤδη στὸ ἐνεργητικὸ του περὶ τὰ δέκα ντοκυμανταίρ, ὅλα σχεδὸν γυρισμένα στὴν πατρίδα του Σικελία καὶ στὴ γειτονικὴ Σαρδηνία. Σ' αὐτά, τὸ φολκλοριστικὸ στοιχεῖο κρατᾷ τὴν πρώτη θέση καὶ ὁ προβληματισμός εἶναι ἀκόμα ἀνώρι-

μος. Ὅταν ὑπάρχει, δύσκολα μπορεῖ νὰ τὸν διαγνώσει κανεὶς κάτω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια. Ὅμως, κι ὅταν ἀποφάσισε νὰ δεῖ τί κρύβεται κάτω ἀπ' αὐτὴν — στοὺς «Ληστὲς» — τὸ μόνο πού ἀνακάλυψε ἦταν οἱ «πρωταρχικὲς ἀνθρώπινες ἀξίες» κι ὄχι τὰ συγκεκριμένα προβλήματα στὸν συγκεκριμένο κοινωνικὸ χώρο τους — ὅπως π.χ. ἔκαναν τὴν ἴδια χρονιά ὁ φίλος του Ὀλμι μὲ τὴ «Θέση» κι ὁ Ρόζι μὲ τὸν «Τζουλιάνο».

Ἀπ' τοὺς ληστὲς τῆς Σαρδηνίας ὁ Ντὲ Σέτα κράτησε μόνο τὴ φωτογένεια τῆς ἀθλιότητός τους τὸ δεσμό τους μὲ μιὰ φύση σκληρὴ κι ἀφιλόξενη, καὶ τὸν μὲ κάθε τρόπο ἀγῶνα τους γιὰ ἐπιβίωση. Τὰ ἐξωτερικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ἀποτελοῦν τὰ ντοκυμανταριστικὰ δεδομένα μιᾶς προσπάθειας ἀναγωγῆς τους στὸ τραγικὸ ὅπου τὴ θέση τῆς Μοίρας τὴν παίρνει ἡ Ἀνάγκη καὶ τὴ θέση τῶν Θεῶν ἡ ἀπρόσωπη Κοινωνία.

Ἀφοῦ τὸ ντοκυμανταριστικὸ ὑλικὸ μεταλλάσσεται δευτερογενῶς σὲ τραγωδία, ἡ τοποθέτηση τῆς δράσης στὴ Σαρδηνία πρέπει νὰ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη περισσότερο σαφῆ, περισσότερο πρόσφορη στὶς ἐπιδιώξεις τοῦ σκηνοθέτη. Δὲν πρόκειται μόνο γιὰ μιὰ χωρικὴ μετατόπιση σ' ἓνα περιβάλλον βάρβαρο ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ χρονικὴ μετάθεση: ὁ ἱταλικὸς Νότος βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸν Μεσαίωνα καὶ ἡ σκοτεινιά του εὐνοεῖ τὴν ἐκκόλαψη «τοῦ πνεύματος τῆς τραγωδίας».

Ὁ Ντὲ Σέτα ἐψαχνε νὰ βρεῖ εἰκαστικὸ ὑλικὸ γιὰ νὰ τεκμηριώσει τὸ πρὶν ἀπ' τὰ τεκταινόμενα ἐρώτημα: Πῶς καὶ γιὰτί γίνεται κανεὶς ληστής; Ἄν χρησιμοποιοῦσε σὰν πρώτη ὕλη τὰ δεδομένα πού θὰ μπορούσε νὰ τοῦ προσφέρει μιὰ μεγάλη πόλη, θ' ἄλλαζε ἀπλῶς τὴ διατύπωση τοῦ ἐρωτήματος χωρὶς ν' ἀλλάξει καὶ τὴν οὐσία του: Πῶς γίνεται κανεὶς γκάγκστερ; Ἀλλὰ, ἀφοῦ τὴν ἀπάντηση στὴν δευτέρη παραλλαγή τοῦ ἐρωτήματος τὴν ἔδωσε ἤδη ἀπ' τὸ 1927 ὁ Στέρνμπεργκ στὸ «Νύχτες τοῦ Σικάγου», ὁ Ντὲ Σέτα θεώρησε φρόνιμο νὰ προτιμήσει τὴ δευτέρη διατύπωση, καὶ νὰ δώσει σ' αὐτὴν μιὰ ἐρμηνεῖα περισσότερο διανοουμενίστικη καὶ συνεπῶς περισσότερο πεποιημένη — δηλαδὴ ἀδικαίωτη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ δομὴ μιᾶς ἱστορίας πού θέλει νὰ εἶναι ἀντιδραματικὴ, τὴ στιγμή πού ἡ ἐννοια αὕτη καθαυτὴ τοῦ τραγικοῦ δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀποστασιοποίηση.

Γιὰ νὰ διαγνώσουμε τὴν πρόθεση τοῦ Ντὲ Σέτα πρέπει νὰ ἀγνοήσουμε προσωρινὰ τὸ ντοκυμανταριστικὸ περικάλυμα πού συνιστᾷ τὴ φόρμα καὶ νὰ περιοριστοῦμε στὶς ἀπόψεις πού τὸν ὁδηγοῦν σὲ κάποια συμπεράσματα.

Ὁ Μικέλε Ζεῖ τέλεια ἀπομονωμένος ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ομάδα, μέσῃ σ' ἓνα περιβάλλον στὸ ὁποῖο τὸ ἐνστιχτο εἶναι ὑπεραρκετὸ γιὰ τὴν ἐπιβίωση. Ἡ νόση ἔχει ἀτονήσει σὰν ἀχρηστο γνωστικὸ ὄργανο.



Ἡ εἰσβολὴ τῶν ληστῶν ἀποτελεῖ τὴν πρώτη βίαιη ἐπαφὴ μὲ τὸν «ἔξω κόσμο». Ἡ μοιρολατρεία πού ἐπιβάλλει «μιά ζωὴ κοντὰ στὴ φύση» δέχεται τὸν πρῶτο κλονισμό πού ὑποχρεώνει τὸ μυαλό νὰ μπεῖ σὲ ἐνέργεια καὶ νὰ διαπιστώσει πῶς οἱ οἰωνοὶ εἶναι ἀσχημοί.

Μόνο ἓνα βῆμα τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴν ὁργανωμένη κοινωνικὴ ὁμάδα πού στὴν ταινία συμβολοποιεῖται ἀπ' τοὺς φορεῖς τῆς ἐννομης τάξης, τοὺς καραμπινιέρους. Ὅταν πραγματοποιηθεῖ κι αὐτό, τὸ μυαλό τοῦ Μικέλε ἀδρανεῖ καὶ πάλι, καὶ ἐπανερχεται στὴν προηγούμενη «θέση μηδέν». Νιώθει τέλεια ἀνίκανος νὰ ὑπερασπισθεῖ τὸν ἑαυτό του γιατί ἀγνοεῖ τὴ σημασία τῶν τεκμηρίων. Νομίζει πῶς ἡ ἀπλὴ διαβεβαίωση εἶναι ἀρκετὴ.

Εἶναι ἀδύνατον νὰ συνεννοηθεῖ μὲ τοὺς ἐκπροσώπους τῆς ἐννομης τάξης γιατί μιλοῦν διαφορετικὲς γλώσσες. Αὐτὸς τῇ γλώσσᾳ τοῦ φυσικοῦ δικαίου κι ἐκεῖνοι τῇ γλώσσᾳ τοῦ θεσμικοῦ δικαίου ἢ ὅποια ἀγνοεῖ ἐκ συστήματος τὴν οὐσία.

Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές δικαίου γίνεται μοιραία, κι ὁ Μικέλε ἀναγκάζεται νὰ υἱοθετήσῃ τὴ σίγουρη καὶ δοκιμασμένη μέθοδο τῆς αὐτοδικίας — δηλαδὴ νὰ γίνῃ ληστής.

Πράγμα πού σημαίνει ὅτι στὴ «ληστοποίησή» του ἐπαιξε ρόλο μόνο ἡ ἐννομη τάξη ἢ ὅποια ὄντας ταυτισμένη μὲ τὴν τυπολατρεία προσβάλλει βαθύτατα τὸ ἐνστικτώδες φυσικὸ δίκαιο τοῦ «κατὰ φύσιν ζώντος ἀνθρώπου». Ἄρα, γίνονται ληστής

σημαίνει ἀρνοῦμαι τὴν ἀξία τοῦ θεσμικοῦ δικαίου καὶ προσκολλῶμαι σὲ παρακοινωνικοὺς τύπους ζωῆς, ὅπου τὸ φυσικὸ δίκαιο διατηρεῖ πάντα ἀκέρησά τὴν ἀξία του. Ἐδῶ σταματᾷ ἡ προβληματικὴ τοῦ Ντὲ Σέτα.

Δὲν λέει τίποτα γιὰ τὸ ποιοὶ κατασκευάζουν τοὺς θεσμικοὺς νόμους, ποιοὺς ἐξυπηρετοῦν, τί ρόλο παίζουν στὴν ἀποφλοίωση τῆς συνειδήσεως, τί σημασία ἔχουν στὴ διατήρησή τοῦ στάτους κβό.

Τὸ προσβλημένο αἶσθημα τῆς ἀθωότητος καὶ τὸ φόρτωμα μῆδὲς ἐνοχῆς δὲν προσδιορίζουν οὐτε κοινωνικὰ οὔτε ἠθικὰ τὴ ληστοποίηση.

Ἡ ἐρμηνεία πού δίνει ὁ Ντὲ Σέτα δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὴν ὑπεραπλουστευμένη σκέψη τῆς ὑπαρξῆς ἐνός αἰσθήματος τραγικοῦ πού ὀφείλεται στὴ σύγκρουση δύο μορφῶν δικαίου. Ἄν λείπει ὁ Θεὸς σὰν «κινεῖται αἷτιο» αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἀφηρημένους ἀννοίες.

Ὁ Ντὲ Σέτα ἐπεσήμανε θαυμάσια τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ φυσικοῦ δικαίου ἀλλὰ μόνο σὰν περιρέουσα ἀτμόσφαιρα κάνει αἰσθητὴ τὴν παρουσία τοῦ θεσμικοῦ. Συνεπῶς, ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοποθετεῖται σ' ἓνα ἐπίπεδο θεωρητικὸ πού δὲν δικαιώνει τὸ δράμα.

Τελικὰ ἀπ' τὴν ταινία δὲν παραμένει παρὰ τὸ ἀρχικὸ ντοκυμανταριστικὸ ὕλικό πού εἶναι θαυμάσιο.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Ἡ γοντεία τῆς φαντασίας

Ὁ στιγματισμένος

(The illustrated man)

Σκηνοθ.: Τζάκ Σμάιτ. Σενάριο: Χάουαρντ Κράιτσεκ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ραίη Μπράντ-μπουρυ. Φωτογραφία: Φίλιπ Λάθροπ. Μοντάζ: Ἄρτσι Μάρσεκ. Καλλ. διεύθυνση: Τζόελ Σίλλερ. Μουσική: Τζέρρυ Γκόλντσμιν. Παραγωγή: Χάουαρντ Κράιτσεκ - Τέντ Μάν (ΗΠΑ). Κάστ: Ρόντ Στάιγκερ (Κάρλ), Κλαίρ Μπλουμ (Φελίτσια), Ρόμπερτ Ντρίβας (Γουίλλι), Ντόν Ντάρμινς (Πίκαρ), Τζαίησον Ἐβερς (Σίμμονς).

Ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία εἶναι ἓνα ιδιόρρυθμο κινηματογραφικὸ εἶδος. Δὲν ξεκινᾷ ἀμέσως ἀπὸ ἐξωτερικὲς ἐμπειρίες ἀλλὰ ἀπὸ ψυχολογικὲς ἢ ἰδεολογικὲς εἰκόνες, γι' αὐτὸ καὶ οἱ περιπτώσεις ἐπιτυχίας μῖας τέτοιας ταινίας εἶναι πολὺ λίγες, σχεδὸν ἀπάνιες, σὲ σύγκριση μὲ τίς ταινίες τῶν ἄλλων εἰδῶν. Τὸ περιεχόμενο τοῦ φανταστικοῦ φιλμ δὲν μπᾶίνει σὲ λογικὲς φόρμες, γι' αὐτὸ καὶ εἶναι δύσκολο νὰ ἀναλυθεῖ. Μεγαλύτερη σημασία ἔχει ἡ δημιουργία ἀτμόσφαιρας, μὴ καὶ τὸ περιεχόμενο, ὄντας ρευστό καὶ ἀφηρημένο, δύσκολα ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ φόρμα.

Στὸ κέντρο τοῦ «Εἰκονογραφημένου ἀνθρώπου» τοῦ Τζάκ Σμάιτ ὑπάρχουν δύο πρόσωπα, ἐνός νέου καὶ ἐνός μεσοκόπου, πού συναντιοῦνται τυχαῖα κοντὰ σὲ μιά ἀμερικάνικη λίμνη. Τὸ σῶμα τοῦ νέου, καντρινισμένο συμμετρικά, λάμπει ἀπὸ ὑγεία μέσα στὰ ἀστραφτερά νερά, ἐνῶ τὸ σῶμα τοῦ ἄλλου κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴ ρυτιδωμένη ἐπιφάνεια τῆς λίμνης. Μὲ κόπο διακρίνουμε ἐπάνω του κάτι περίεργα σημάδια.

Ὁ νέος εἶναι τύπος ἐνθουσιώδους, εἰλικρινῆς, αἰσιόδοξος, ἐξωτερικεύει τίς ἐπιθυμίες του μὲ πολλὴ εὐκολία καὶ ἔχει μιά ὀξυμένη διάθεση κριτικῆς ἀπέναντι στὰ πράγματα. Ἀντίθετα, ὁ ἄλλος εἶναι ἓνας κουρασμένος μεσοκόπος, συμβιβασμένος μὲ τὴ ζωὴ, μὲ ναρκωμένη τὴ διάθεση ἐξέγερσης, ἐτοιμος νὰ δεχθεῖ τὰ πράγματα ὅπως εἶναι, ἀλλὰ καὶ μὲ μιά κρυφὴ ἐπιθυμία: νὰ βρεῖ τὴ γυναῖκα πού τὸν ὀδήγησε σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση. Γι' αὐτὸν μιλάνε τὰ σημάδια τοῦ σώματός του, οἱ ἐμπειρίες ὀλάκερης τῆς ζωῆς του ἀπὸ τότε πού ἔχασε μιά γιὰ πάντα τὴν ἀθωότητα τῆς νιότητος του. Οἱ διηγήσεις του χωρίζονται σὲ τρία μέρη, πού τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ ἀντιστοιχεῖ σ' ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Μὲ τὴν πρώτη διήγηση βρισκόμαστε σ' ἓνα κλίμα περιέργων ἀντιθέσεων. Ἀπὸ τὴ μιά τὸ ἄψυχο περιβάλλον τῶν σχεδὸν γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἓνας πρωτογονισμὸς πού ἐκδηλώνεται θετικά (μέσα ἀπὸ τὸ ἐνστικτο τῆς μάννας) καὶ ἀρνητικά (ἡ Ζούγκλα ἢ ὁ μεσαιῶνας). Κυριαρχεῖ ἓνας φόβος γιὰ τὴ θαυμαστὴ ἀνακάλυψη τοῦ ἀθώου παιχιδιοῦ πού τρέχει στὶς διαφορὲς ἐποχὲς τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας. Ὁ φόβος τελικὰ ἀποδεικνύεται ὄχι ἄβασιμος. Μέσα ἀπὸ τὸ παιχιδιὶ αὐτὸ ὑλοποιεῖται ἡ προαιώνια πάλη ἀνάμεσα στὰ παιδιὰ καὶ τοὺς γονεῖς καὶ φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ἐκτραγεῖ. Ἡ τελικὴ φράση τοῦ ἀγοριοῦ «θέλεις λίγο καφέ;» καὶ τὸ γυαλιστερό βλέμμα

του ἔχουν κάτι πού μᾶς παγώνει.

Στὴ δεύτερη διήγηση, μέσα σὲ μιά ἀτμόσφαιρα τεταμένη ἀπὸ τὴν ἀγωνία, κορυφώνεται ἡ σύγκρουση τεσσάρων ἀνδρῶν χαμένων σ' ἓναν ἀγνωστο πλανήτη, ὅπου βρέχει συνεχῶς. Οἱ σχέσεις τους καθορίζονται ἀπὸ μιά αὐστηρὴ ἱεραρχία, πού τείνει κάθε στιγμὴ ν' ἀνατραπεῖ μὲ ἀποτέλεσμα τὸν θάνατο τῶν τριῶν. Ὁ ἀρχηγός, ἐντελῶς ἀλλοτριωμένος ἐξ αἰτίας τῆς θέσης του, εἶναι ὁ μόνος πού σώζεται.

Ἡ τρίτη διήγηση βασίζεται σὲ μιά ἀντιστροφή πού θυμίζει ὄνειρο. Χωρίζεται σὲ δύο μέρη. Στὸ πρῶτο, τὸ ζευγάρι ἀποφασίζει νὰ σκοτώσῃ τὰ παιδιὰ του γιατί πρόκειται νὰ ἔλθῃ ἡ καταστροφὴ τοῦ κόσμου. Στὸ δεύτερο μέρος, τὴν ἐπόμενη ἡμέρα, ὁ πατέρας κλαίει μπροστὰ στὰ σκοτωμένα παιδιὰ. Ἡ καταστροφὴ δὲν ἐγίνε. Κι ὅμως, τὸ προηγούμενο βράδυ ὅλοι οἱ ἀνθρωποὶ τῆς Γῆς τὸ εἶχαν ἀποφασίσει. Στὴν ἀρχὴ ὁ θεατὴς ταυτίζεται μὲ τὴν κατάσταση πού ἐπικρατεῖ στὸ πρῶτο μέρος, τὴ δέχεται, καὶ κατόπιν ἡ ἀπροσδόκητὴ ἀντιστροφή τὸν ἐσφινιάζει. Αὐτὴ ἡ διπλὴ ὀπτικὴ ὀφείλεται στὸ ὅτι γιὰ τὸν ἀνθρωπο πού μιλάει (δηλ. τὸν μεσοκόμο τῆς λίμνης ἢ τὸν σκηνοθέτη) ἡ καταστροφὴ εἶναι ἀπόλυτα σίγουρη, ἀλλὰ ἡ σκέψη νὰ ἐνεργήσει ἔχοντας μπροστὰ του τὸ φάσμα τοῦ τέλους τὸν πανικοβάλλει. Ὅσο κι ὅν εἶναι σίγουρη ἡ καταστροφὴ, δὲν ἔχει ἐπέλθῃ ἀκόμα.

Φόβος λοιπὸν γιὰ τὸ μηχανικὸ πολιτισμὸ, φόβος γιὰ τοὺς ἀνεξερεύνητους χώρους, γιὰ τὸ στεγνὸ ἱεραρχικὸ καθεστῶς, φόβος γιὰ τὸ τέλος τῆς ἀνθρωπότητος, συνθέτουν τίς ἐμπειρίες, τὰ σημάδια τοῦ ἀνθρώπου πού κάθετα κοντὰ σὲ μιά λίμνη καὶ διηγεῖται σ' ἓνα νέο τῇ ζωῇ του. Πρωταγωνιστὴς σὲ κάθε διήγηση εἶναι ὁ ἴδιος ὁ «στιγματισμένος». Δίπλα του ὁ αἰώνιος «ἄλλος» μὲ τὴ μορφή τοῦ νέου πού ἀκούει τίς ἱστορίες του (τί πιὸ φυσικὸ, τὸ πρόσωπο τῆς φαντασίας του νὰ πάρῃ τὴ μορφή τοῦ συγκεκριμένου ἀνθρώπου πού κάθετα ἐκείνη τὴ στιγμὴ κοντὰ του!) καὶ ἡ αἰώνια γυναῖκα, γήινη καὶ μυστηριώδης, παντοτινὸς σύντροφος καὶ ἀντίπαλος, μὲ τὴ μορφή τῆς πρώτης ἐκείνης γυναίκας, πού ζωγράφισε τὸ πρῶτο ρόδο στὸ χέρι του, πού ἔκανε τὴν ἀρχὴ σ' ὅλα τὰ σημάδια τοῦ κορμιοῦ του καὶ πού τὸν ἔκανε



νά χαμογελάσει με άφέλεια καθώς του έκαβε τόν ανθό της νιότης του. Στις σκηνές του παρελθόντος ο «στιγματισμένος» έχει απέναντί του τόν νέο (τόν έαυτό του πριν πολλά χρόνια) και τόν συμβουλευεί («Μή λές στον άλλο ότι έχεις πολλά λεφτά...»). Η σχέση τους όμως γρήγορα γίνεται έχθρική, γιατί ο νέος δεν καταλαβαίνει. Τόν κριτικάρει άνηλεώς και τόν θεωρεί υπεύθυνο για ό,τι έχει γίνει. Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη.

Για να γυρίσει μιá τέτοια ταινία, όπου ή φαντασία έχει τόν πρώτο ρόλο, ο Σμάιτ είχε να παλαίψει μ' όλη τήν παράδοση του αμερικάνικου κινηματογράφου με τó σιδερένιο «αποτελεσματικό» ντεκουπάζ. Αυτό τó είδος του ντεκουπάζ τó δημιούργησαν οι Άμερικάνοι γιατί είχαν κάθε φορά κάτι πολύ συγκεκριμένο να μεταδώσουν, όχι να εικονογραφήσουν όριστους φόβους. Ο Σμάιτ αποτυχαίνει στη δεύτερη διήγηση ακριβώς γιατί κρατάει αυτό τó στυλ και χάνει τήν ατμόσφαιρα (ένω με τά παραδοσιακά μέτρα ή σκηνή είναι άψογη). Αντίθετα, σέ άλλα σημεία ή επιτυχία είναι πλήρης, γιατί ο Σμάιτ καταφέρνει ν' απαλλαγεί από τή δραματική αφήγηση. Κύριο χαρακτηριστικό του ντεκουπάζ αποτελεί ή τάση να μη τελειώνει τó πλάνο άφου έξαντληθεί τó συγκεκριμένο περιεχόμενό του, αλλά να παραμένει ή μηχανή πάνω στο αντικείμενο ή στο πρόσωπο, πράγμα που φαίνεται από πρώτη άποψη άδικαιολόγητο. Όμως, μ' αυτό τόν τρόπο δημιουργείται ή εντύπωση ότι πίσω από τά συγκεκριμένα πλάνα υπάρχει ή γίνεται κάτι άλλο που έμεις δεν βλέπουμε, μιá ζωή στην όποία δεν συμμετέχουμε. Στην πρώτη αφήγηση π.χ. συλλαμβάνουμε μιá κίνηση του Κάρλ προς τó πρόσωπο που μόλις είχε εξαφανιστεί από τόν καθρέφτη, ή όποία θά έπρεπε να συνεχίζεται στο επόμενο πλάνο. Όμως τίποτα. Τό άλλο πλάνο δένει σαν να μην υπήρχε αυτή ή δραματική «άναπνοή» του προηγούμενου. Μ' αυτό τόν τρόπο ανατρέπεται ή έννοια του ρακόρ και ή διάρκεια αποκτάει μιá έντελώς καινούργια διάσταση. Σιγά - σιγά, μέσα από τόν άργό ρυθμό, σταλάζει τó άξεδιάλυτο συναίσθημα και φτάνει μιá στιγμή που μās σφίγγει τήν καρδιά. Έτσι δικαιώνεται ή δάρκεια κάθε σκηνής. Πρέπει έδω να αναφέρουμε μιάν άλλη ταινία, στην όποία αυτή ή άποδραματοποίηση είχε φθάσει σέ βαθμό τελειότητας. Στο «2001 Η Όδύσσεια του διαστήματος» του Κιούμπρικ, ή ίδια ή κινηματογραφική γραφή γινόταν τó τραγούδι της άνησυχίας μπροστά στο άγνωστο, ένας ύμνος στην προσπάθεια του ανθρώπου να συλλάβει τή ζωή, δημιουργούσε τó σύγχρονο έπος.

Τά παραδείγματα άνατροπής του παραδοσιακού ντεκουπάζ είναι άφθονα: Στην πρώτη αφήγηση έχουμε τρία συνεχόμενα πλάνα της Φελίτσια με πολύ μικρή διαφορά γωνίας. Στη σκηνή τίς συνάντησης, όταν τά δύο πρόσωπα πλησιάζουν στη λίμνη, καδράρονται πλάγια χωρίς ιδιαίτερο λόγο κι όταν μπαίνουν στο νερό αρχίζει μιá διαβολεμένη περιστροφική κίνηση της μηχανής πάνω άπ' τó χώρο που κολυμπούν. Στην τρίτη αφήγηση, όταν ο Κάρλ και ή Φελίτσια πλησιάζουν στη σκηνή όπου είναι τά παιδιά, ή μηχανή τους ακολουθεί από μακριά μ' ένα ιδιόρρυθμο άργό τράβελλινγκ. Τέλος υπάρχει μιá τάση να ιδωθεί ο χώρος από ψηλά, ώστε ο θεατής να έχει μιá άποψη διαφορετική από

εκείνη που έχει ένας άνθρωπος που στέκεται.

Η επιτυχία του Σμάιτ οφείλεται και στο ότι κατάφερε να ξεπεράσει άνετα δύο βασικούς σκοπέλους που συναντά μιá ταινία επιστημονικής φαντασίας. Ο πρώτος είναι ο σκόπελος της άμεσης κριτικής του παρόντος μέσα από τήν εικόνα της μελλοντικής ζωής. Για τόν Σμάιτ, οι σκηνές του μέλλοντος τρέφονται από τó παρόν, γι' αυτό και δεν αποκτούν υπόσταση έντελώς δική τους, δεν γίνονται τó μέσον για να κριτικαριστεί τó παρόν αλλά έχουν τή βάση τους στην έσωτερική ζωή του σύγχρονου ανθρώπου. Άς θυμηθούμε π.χ. πάλι τήν «Όδύσσεια». Στο κάθε πλάνο της, συναντήθηκαν ο θαυμασμός και ή άνησυχία για τó μέλλον του κόσμου. Ο δεύτερος σκόπελος για μιá ταινία επιστημονικής φαντασίας είναι ή προσπάθεια για ρεαλισμό μέλλοντος. Οι περισσότεροι σκηνοθέτες προσπαθούν να φανταστούν τή ζωή στην εποχή που τοποθετούν τó φίλμ τους. Αντίθετα, ο Σμάιτ κατορθώνει να πυκνώσει τήν ατμόσφαιρα σέ τέτοιο βαθμό, που ή προσοχή του θεατή να άποσπαστεί από τά αντικείμενα και να ακολουθήσει συναισθηματικά τόν τόνο της ταινίας. Και υπάρχει, σ' αυτή τήν περίπτωση, μεγαλύτερη επιτυχία από του Γκοντάρ στην «Άλφαβίλλ», όπου ο θεατής ούτε στιγμή σκέφτηκε ότι αυτός ο μυστηριώδης αλλά ζωντανός κόσμος που έμφανίζεται στην οθόνη είναι τó ίδιο τó Παρίσι;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

**Θά μās βοηθήσετε
ουσιαστικά
άν έγγραφεΐτε
συνδρομητές
στο περιοδικό μας.
Η οικονομική του
έδραΐωση
είναι προϋπόθεση
για μιá σωστότερη
και περισσότερο
αποτελεσματική
δουλειά.**

Πέρ' άπ' τήν ήθικολογία

Εύχαριστώ Θεία

(Grazie Zia)

Σκηνοθεσία: Σαλβατόρε Σαμπέρι, Φωτογραφία: Άλντο Σκαβάρντα. Μουσική: Έννιο Μορικόνε. Με τους: Λού Καστέλ, Λίζα Γκαστόνι, Γκαμπριέλε Φερτσέτι.

Δέν θάταν παράτολμη είκασία αν λέγαμε ότι ο Σαμπέρι δημιουργεί ένα καινούργιο είδος λαϊκού κινηματογράφου: Χωρίς ν' άρνείται τήν όπλη φιλιόν, δέν άπορίπτει τόν σύνθετο προβληματισμό που τείνει σέ μιá κριτική χωρίς επιμύθιο.

Κατά κανόνα, ο λαϊκός κινηματογράφος άφηγείται εύληπτες ιστορίες που στην καλύτερη περίπτωση προσπαθούν, υποτίθεται, να φρονιματίσουν ή μάλλον να μās μάθουν κάτι που ήδη τó ξέρουμε καλά, τονίζοντας ιδιαίτερα τó επιμύθιο που άποτελεί και τó μόνο στοιχείο τó όποιο συνιστά τó λόγο ύπαρξής τους. Τό επιμύθιο άρσκαπει στην διατήρηση του έφησυχασμού και ή μόνη διαπίστωση που μās επιτρέπεται να κάνουμε βλέποντας μιá τέτοια ταινία είναι πώς έμεις διαθέτουμε (ή δέν διαθέτουμε) τά ήθικά χαρίσματα (ή έλαττώματα) του προτεινόμενου φορέα - ήρωα.

Η ήθικολογία κάθε μορφής παραμένει πάντα ο πιο εύκολος και πρόχειρος τρόπος για συναισθηματικές παρακεντήσεις σ' ένα κοινό που άρνείται με πείσμα ν' άποφράξει τίς γνωστικές διόδους. Όμως άπ' τή στιγμή που θ' άρνηθούμε στο θεατή τó έτοιμοπαράδοτο συμπέρασμα, άρνούμαστε άναγκαστικά και τήν όποια ήθική στάση άπέναντι στον κόσμο που, αυτός καθαυτός, βρίσκει πέρα από τους ήθικούς προσδιορισμούς, οι όποιοι, κατά κανόνα, ενέχουν κάποιο δόλο: Οι ήθικολόγοι ήταν πάντα ύποπτοι σαν φορείς ιδεών που σκοπό έχουν ή τήν αιτιολόγηση μιās άγέλαιας συμπεριφοράς ή τήν κάλυψη άνομημάτων.

Ο μοντέρνος κινηματογράφος με τήν άρνηση του συμπεράσματος δέν άπιχειρεί τίποτα περισσότερο άπ' τó να κρατηθεί μακριά άπ' τή φενάκη της ήθικολογίας.

Ο Σαμπέρι κινείται στα όρια του κλειστού - κυκλικού ήθικολογικού δράματος με τήν διαφορά πώς, όταν κλείνει τόν κύκλο με τόν θάνατο του Άλβίζε ολοκληρώνοντας έτσι τήν ιστορία του, άνοίγει, έντελώς άπροσδόκητα με τά δυό - τρία πλάνα της θείας που έτοιμάζεται - ίσως - κι αυτή να σκοτωθεί, έναν καινούργιο, που άφήνει στο θεατή τήν εντύπωση ότι θά συνεχιστεί ή άλυσιδωτή αντίδραση μέχρι τήν πλήρη κατάρρευση μιās όλόκληρης τάξης.

Με τόν τρόπο αυτό βάλλεται άπ' τά μέσα ο παραδοσιακός τρόπος άφήγησης που στο τέλος αυτοαναιρείται και μετατίθεται έξωνα στη φόρμα της παρατακτικής άφήγησης του μοντέρνου κινηματογράφου.

Τήν ίδια ακριβώς μέθοδο «άνταρτοπολέμου» χρησιμοποιεί και στην διερεύνηση του προβλήματος: Δέν άπιχειρεί μιá άφ' ύψηλου κριτική της άστικής τάξης όπως θάκανε ένας ήθικολόγος που θεωρεί ύποχρέωσή του να κραυγάσει τήν έχθρότητά του προς αυτήν, αλλά μπαίνει μέσα και παρακολουθεί από πολύ κοντά τó μηχανισμό λειτουργίας της, χωρίς να προχωρεί σέ σχόλια. Σκοπός του δέν είναι ν' άποκαλύψει κάποια διαφθορά - αυ-

τή τή θεωρεί σά δεδομένη - αλλά να καταδείξει στην πρωταρχική τους υπόσταση τίς σχέσεις εκείνες, που καθιστούν τή διαφθορά άναγκαία για τήν παράταση της ζωής μιās τάξης που, άφου καταβρόχθισε τους πάντες, αρχίζει να αυτοκαταναλίσκεται για να συντηρηθεί.

Ο Άλβίζε δέν είναι μόνο ένας χαρακτήρας υπό παρακολούθησιν - άπ' τόν σκηνοθέτη - αλλά κι ένα πρόσχημα για μιá βαθύτερη διείσδυση στα άδυστα ενός κόσμου που όμφαλοσκοπείται άκατάπαυστα και συστρέφεται για να δαγκώσει τήν ούρά του - δηλαδή που αυτοκαταστρέφεται άργά και μεθοδικά, χωρίς να έχει πλήρη συνείδηση της κρισιμότητας της κατάστασής του.

Ο ψευτοάνάπηρος γιός του μεγαλοβιομήχανου άρνείται να ένωματωθεί στο σύστημα, αλλά ταυτόχρονα δέν γνωρίζει κανέναν τρόπο για να υπερνικήσει τήν κεντρομόλο δύναμη που τόν κρατάει εκεί και τόν άχρηστεύει. Παρά τήν μεγαλοαστική του προέλευση, άνήκει κι αυτός στη γενιά των διαμφισβητητών με τή διαφορά πώς ή δική του άμφισβήτηση άφορά τόν έαυτό του και τους κοντινούς του.

Η άνταρσία που άπιχειρεί διαταράσσοντας τόν καθωσπρεπισμό της οίκογένειάς του δέν φέρνει κανένα αποτέλεσμα. Αντίθετα, άποτελεί ένα εύχρηστο ντιβερτιμέντο στην άνία. Δέν του άπομένει παρά μιá πράξη για τήν εκδήλωση της διαμαρτυρίας του: ή αυτοκτονία. Άλλά κι αυτή ή δυνατότητα του έχει άφαιρεθεί άπ' αυτό τó ίδιο τó



σύστημα που έχει φροντίσει να κατοχυρώσει με μεταφυσικά επικυρωμένους νόμους τήν άρνηση του δικαιώματος του να όρίζει τουλάχιστον τή ζωή σου. Έτσι, ή έμμεση αυτοκτονία - τó να βάλεις κάποιον άλλο να σε σκοτώσει - είναι ο μόνος τρόπος να ξεπεράσεις τó ήθικό έμπόδιο χωρίς να τó καταλύσεις.

Σάν εκτελεστικό όργανο, ο Άλβίζε διαλέγει τήν όμορφη θεία τήν όποία παρασύρει στην παγίδα του βάζοντας σά δόλωμα τó δέλεαρ μιās άγνωστης προς τó παρόν γι' αυτήν άμαρτίας, τήν αίμομιξία. Η θεία Λέα, γοητευμένη άπ' τόν καταλυτικό άναρχισμό του άνησιού της αρχίζει να συνειδητοποιεί ένστικτωδώς τó άδιέξοδο της τάξης της και ν' άπομακρύνεται σιγά - σιγά άπ' τους συμβατικούς δεσμούς που τήν κρατούν άκόμα δεμένη σ' αυτήν.

Η διαφαινόμενη ρομαντική διαμαρτυρία της είχε βρει μέχρι τότε μιá διέξοδο στη σχέση της μ' έναν πλήρως άστοποιημένον όριστερό που εξα-

κολουθεῖ νὰ παριστάνει τὸν κήνσωρα κάποιας ἄλλης ἡθικῆς πού μόνο λεκτικά διαφέρει ἀπ' τὴ δική της.

Ὁ Ἀλβίζε τῆς προσφέρει τὴν καινούργια διέξοδο διαμαρτυρίας πού ἀπέχει ἐξίσου κι ἀπ' τὸ ἐτοιμόροπο ἡθικὸ σύστημα τῆς τάξης της κι ἀπ' τὴν διαβρωμένη ἡθικὴ μιᾶς ἄλλης τάξης, πού δάγκωσε τὸ δόλωμα τῆς ἀνεσχῆς καὶ τοῦ βολέματος. Εἶναι ἡ πρώτη πού μολύνεται ἀπ' τὸ μικρόβιο τῆς ἀμφισβήτησης πού κόλλησε ἀπ' τὸν ἀνηψιό. Ὡστόσο ὁ σκηνοθέτης προτιμᾷ νὰ μὴν τὴν σκοτώσει ἐπὶ τῆς ὁθόνης, προφανῶς γιὰ νὰ ὑπαινιχθεῖ τὴν δυνατότητα γιὰ μιὰ πλατύτερη μόλυνση ἢ ὅποια κάποτε θὰ ὀδηγήσει στὴν πλήρη κατάρρευση τοῦ συστήματος. Αὐτὴ ἡ θέση τοῦ Σαρπέρ — τῆς αὐτοδιάβρωσης τῆς ἄστικῆς τάξης — μπορεῖ νὰ εἶναι ἀνέφικτη καὶ ἱστορικὰ ἀδικαίωτη. Ὅμως ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει στὴν ταινία δὲν εἶναι ἡ ὁρθότητα τῆς θέσης του ἀλλὰ ὁ εὐφυὲς καὶ πρωτότυπος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τὴν χρησιμοποίησε γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν ἡθικολογία καὶ τοὺς ὀργίλους ἀφορισμούς πού θὰ ἔκαναν διαβλητὴ καὶ ὑποπτὴ τὴν πίστη του σὲ μιὰ ἀμεσότερη ἀλλαγὴ ἀπ' τὰ ἔξω.

Γιὰ τὸν Σαρπέρ οὔτε ὁ λίβελλος οὔτε ἡ κατὰ μέτωπον ἐπίθεση εἶναι πιὸ ἀποτελεσματικοὶ τρόποι κατάλυσης παγιωμένων καὶ πανίσχυρων συστημάτων. Κι ἀπ' τὴ στιγμή πού δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ πράξει κι ὁχι μόνο νὰ μιλήσει — αὐτὸ εἶναι πολὺ εὐκολο — περιορίζεται στὴν κατάδειξη ἐνὸς μηχανισμού καὶ ἐκφράζει μιὰ ἐλπίδα γιὰ τὴν αὐτοκαταστροφὴ του. Ὁπωδὴποτε ἡ στάση του εἶναι ἀπόλυτα ἐντιμὴ μέσα στὸν κυκῶνα τῆς θερμοπαλιστικῆς ἐπαναστατικότητας πού ἔχει κατακυριεύσει κυρίως τὰ σαλόνια καὶ τὶς κοσμικὲς συναναστροφές.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ

Ἀμερικάνικο στυλ

Οἱ γύπες πετοῦν χαμηλὰ

(Two mules for sister Sara)

Σκηνοθεσία: Ντόν Σήγκελ, Στόρυ: Μπάντ



Μπέττισερ, Σενάριο: Ἀλμπερτ ΜάλτΖ, Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερντά, Παραγωγή: Μάρτιν Ράκιν γιὰ τὴν Γιουνίβερσαλ Η.Π.Α. Κάστ: Σίρλεϋ Μάκ Λέην, Κλίντ Ἡσγουντ, Μάνολο Φαμπρέγκας, Ἀλμπέρτο Μορέν, Τζὼν Κέλλυ.

«Οἱ γύπες πετοῦν χαμηλὰ» εἶναι ἓνα γνήσιο δέγμα ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Ξεχωρίζουμε πάνω ἀπ' ὅλα τὴν σιγουριά τοῦ ρυθμοῦ καὶ τὴν ἐμπειρία τῆς ἀφήγησης. Μὲ μιὰ ἀξιοζήλευτη οἰκονομία χρόνου ἡ ταινία ἀναδύει μιὰ δικιά της εὐφορία, πού δικαιολογεῖται ἀπὸ πετυχημένες μαθητείες στὴν παράδοση.

Ὁ Ντόν Σήγκελ, παλιὸς καραβανᾶς τοῦ Χόλυγουντ, μοντέρ, παραγωγὸς καὶ σκηνοθέτης, μεγαλωμένος μέσα στὸν κινηματογράφο τοῦ 30 - 50, δουλεύει τὸ γουέστερν θέμα του, μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ ἀνέση τοῦ Ἀμερικανοῦ δημιουργοῦ. Ἡ ρυθμικὴ ἐξέλιξη τοῦ μύθου ὀφείλεται σ' ἓναν ἄλλο «δημιουργό» τὸν Μπάντ Μπέττισερ, καὶ τοποθετεῖται στὸ ζωντανὸ ἱστορικὸ Μεξικὸ, ὅπου οἱ ἥρωες παίζουν τὸ παιχνίδι τους, ἀνάμεσα στὰ ἀντιμαχόμενα στρατόπεδα.

Εἶναι φανερό ὅτι τὰ ἱταλικά βίαια γουέστερν ἐπηρέασαν τελευταῖα τὴν Ἀμερικανικὴ θεματογραφία. Ὅμως, ἡ ἔλλειψη χρόνου ἐξέλιξης (ἀκόμα καὶ στίς σοβαρότερες περιπτώσεις ὅπως τοῦ Σέρτζιο Λεόνε) καὶ ἡ συνεχὲς πίεση τοῦ θεατῆ μὲ «ἐκχυλίσματα» δράσης καταστρέφουν στοὺς ἱταλοὺς ὅ,τι οἱ Ἀμερικάνοι ἔχουν ἐνσωματώσει, παραδοσιακά πιά, στὴν ἀφήγησή τους. Στούς τελευταίους, τὸ «στόρυ» ἐντάσσεται σὲ χώρους αὐθεντικοῦ ὕφους, ὅπου ἡ κάθε κίνηση ἐκτελεῖ μιὰ πλήρη χρονικὴ καμπύλη. Τὰ ἐπεισόδια, στὸ Ἀμερικάνικο γουέστερν, ἔχουν μιὰ αὐτόνομη πορεία ἀπόλυτα ὑπολογισμένη, καθὼς ἀναδιπλώνονται τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο, δημιουργήματα μύθου καὶ ἱστορικῆς πραγματικότητας.

Στούς «Γύπες» τοῦ Σήγκελ, ὅπου ἡ φιγούρα τοῦ ἥρωα εἶναι δανεισμένη φανερά ἀπὸ τοὺς ἱταλοὺς, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας αἰσθανόμαστε τὴν δύναμη τῆς αὐθεντικότητας καὶ τὴν ὑψηλὴ τεχνικὴ ἐξάρτιση τῶν χρονικῶν διαστημάτων. Ὁ Χόγκαν («Ἡσγουντ») ἀνάβει ἀπαθὲς τὸ πούρο του, ἡ ἀδελφὴ Σάρα κινδυνεύει νὰ βασιστεῖ, ὁ Χόγκαν πλησιάζει τοὺς κακοὺς, οἱ κακοὶ ἀπειλοῦν ἀλλὰ ἐξουδετερώνονται, ὁ Χόγκαν κάνει πνεῦμα γιὰ τὴν δύναμη τῶν θαυμάτων, οἱ Γάλλοι διώκτες πλησιάζουν, εἴμαστε στὸ Μεξικὸ. Οἱ χώροι πῶς δὲν ξεγελοῦν, οἱ ἥρωες τῆς ταινίας παίρνουν τίς θέσεις τους, καὶ τὸ παραδοσιακὸ χιούμορ, ἄμεσο ὅπως πάντα, συνοδεύει τὸν ρυθμὸ τῆς ἱστορίας μας.

Ἡ δῆθεν καλόγρια πού μὲ τὴν προστασία τοῦ ράσου ἐκτελεῖ ἐπαναστατικὲς ἀποστολές, ἀνταλλάσσει τὸ πληγωμένο μουλάρι της μ' ἓνα ἄλλο «ἀμερικάνικο», αὐθεντικὸ, τὸν πεισματάρη Χόγκαν, τυχοδιώκτη πιστολά πού τὰ ὄνειρά του γιὰ τὴν μελλοντικὴ του ἀποκατάσταση (λέσχη μὲ κορίτσια) συμπίπτουν μὲ τοὺς κρυφοὺς πόθους τῆς μεταμφιεσμένης Σάρας. Στὸ Μεξικὸ ἡ ἐπανάσταση κατὰ τῶν Γάλλων μεταβάλλει συνεχῶς τὰ σχέδια τῶν δύο ὁδοιπόρων. Ἀλλὰ οἱ ἀντίθεοι συνθήκες δὲν ἀλλοιώνουν τὸ χιούμορ πού βρίσκει τὴν δικαίωσή του στὴν «ἀντιηρωϊκὴ» προέλευση τῆς πρωταγωνίστριας. Ἡ Σάρα, ὁμορφὴ καλόγρια ἀλλὰ κι ἀ-

εῖος νεκροθάφτης, ἀντέχει στίς περιπέτειες καὶ στοὺς κινδύνους μὲ τὴν συμπαράσταση τοῦ Χόγκαν πού τὸν καλοβλέπει, κρυμμένη στὰ ράσα της, καὶ τὸν βρίζει ἐλεύθερα, στίς δύσκολες στιγμές. Ὅπως ὁ κροταλίας πού τρομάζει τοὺς Γάλλους δὲν εἶναι ἀληθινός, ἔτσι καὶ ἡ καλογερίστικη φιγούρα πού συγκρατεῖ τὸν ἄξεστο Χόγκαν καὶ φαντάζει ἀργότερα τοὺς ἰνδιάνους Γιάκι, κάθε ἄλλο παρὰ σχέσεις μὲ τὰ θεῖα ἔχει. Οἱ περιέργες ἀντιδράσεις τῆς κάθε τόσο ξαφνιάζουν τὸν παραδοσιακὸ ἀνεκτικὸ Χόγκαν, πού σκυθρωπὸς ἀνάβει καὶ σβύνει τὰ πουράκια του, ἔτοιμος νὰ τὰ χρησιμοποιοῖ «ὅπου δεῖ». Τὸ χιούμορ τῶν ἡρώων, ἀγνὸ ὑλικὸ τῶν παλιῶν δασκάλων τοῦ γουέστερν καὶ τῶν ἄξιων μαθητῶν, συνοδεύει πάντα τὸν μῦθο καθὼς καὶ οἱ δύο ταξιδιώτες ἀλληλογνωρίζονται.

Ἡ παντρεμένη μὲ Ξυλουργό (ἀφιερωμένη στὸ Χριστὸ) Σάρα τὰ καταφέρνει στὴ μαστόρικη ἐξαγωγή τοῦ βέλους καὶ μετὰ παζαρεύει κοινότητα μὲ τὸν σύντροφό της πόσες φορές ἔσωσε ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Ἀπὸ τὴν ἄλλη διασκεδάζει κρυφὰ τὴν νοσταλγία τοῦ Ἡσγουντ γιὰ τὴν πονηρὴ ἀδελφὴ ἀπὸ τὴν Ν. Ὁρλεάνη πού ἔλεγε τὰ σῦκα - σῦκα, ἐνῶ ἀκούει δῆθεν ἀπορημένη τίς ἀρετὲς τοῦ ἐλεύθερου βίου. Ὁ μονόχωντος πάλι σύντροφος τὴν κοροϊδεύει γιὰ τίς ικανότητές της καὶ τὴν θρησκοληψία της, ἀλλὰ συμφωνεῖ σὲ δύσκολες ὥρες γιὰ τὸν σταυρὸ - ὄπλο.

Τὸ ὁδοιπορικὸ τοῦ Σήγκελ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀκρίβεια χώρων πού οἱ χρόνοι κινηματογράφησης ὀρίζουν ἐκκάθαρα. Μαίτρ τῆς φιλικῆς ἐξέλιξης, ὁ σκηνοθέτης περνᾷ ἀπὸ τίς καταστάσεις μὲ κυρίαρχη ἀπλότητα, προσεκτικὰ ζυγισμένη.

Γνωστὸς σὰν δημιουργὸς ταινιῶν βίας, ὁ Σήγκελ δὲν διατάζει, μὲ ἐσωτερικὴ ἀποστροφή, γιὰ τὸ θέαμα σὲ σὸκ - σκηνές, προκειμένου νὰ γράψει τὸν περίγυρο τοῦ μαχόμενου Μεξικοῦ. Καὶ ὁ χώρος αὐτὸς ἔχει γιὰ τὸν ἀξιο τεχνίτη ὅλη τὴν βιαιότητα τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς. Τὸ ὁδοιπορικὸ διακόπτεται ἀπὸ τὸ αἷμα πού χύνεται καὶ πού φέρνει τοὺς ἥρωές μας στὴν πρώτη γραμμὴ. Ἡ ἀποκάλυψη τῆς ταυτότητας τῆς ἀδελφῆς Σάρας δὲν διορθώνει τὰ πράγματα καὶ ὁ Ἡσγουντ ἀναγκάζεται νὰ πολεμήσει σὲ στιγμὴ ἀσχημὴ γιὰ τίς ἐρωτικές του βλέψεις. Ἡ ὄγρια σφαγὴ - μάχη πού ἀκολουθεῖ, συγκεντρώνει ἐξαιρετὰ τὰ στοιχεῖα τοῦ μύθου. Ἡ αἱματηρὴ τῆς ἐξέλιξης ὁδηγεῖ τὸν ἐπαγγελματία πολεμιστὴ Χόγκαν στὸ χρηματοκιβώτιο τῶν Γάλλων (πού ἄλλοι;) καὶ καθὼς τὸ ὑπεραπίζεται μὲ τὸ πολυβόλο, μέσα στὸ χαλασμό, θυμίζει τοὺς μανιασμένους Γκρίγκος τῆς «Ἀγρίας Συμμορίας».

Μὲ τὸ ἀπόκτημά του πιά, ὁ Χόγκαν - Ἡσγουντ θὰ βουτήξει ἀκάθεκτος στὴν μπανιέρα τῆς καλῆς του — ἀναφορά στὴν ἴδια ἀγροίκια συμπεριφορὰ τοῦ προηγούμενου Σήγκελ «Τὸ δίκιο σου τὸ παίρνεις μὲ αἷμα».

Τὸ τέλος δείχνει μιὰ καινούργια Σάρα, σὰν τοὺς μετανοημένους μεθύστακες τοῦ Χώκς, νὰ ἀπομακρύνεται μὲ τὸν καλὸ της, πολύχρωμη κι εὐτυχισμένη, κωμικὰ ἀντιηρωϊκὴ μεταμόρφωση τῆς ἀδύναμης καλόγριας.

Ὁ Σήγκελ ὀργάνωσε συστηματικὰ τίς δυνατότητες τοῦ σεναρίου του καὶ ἐπέβαλε τὸ ὕψος του στίς σχέσεις τῶν σκηνῶν. Αὐτὸ πού μαγεύει τὸν θεατὴ εἶναι ἡ ἀνέση αὐτῆς τῆς δουλειᾶς καθὼς

ἀπλὰ καὶ ἱεραρχικὰ σχεδιάζεται ἡ πορεία τῶν χαρακτήρων.

Μποροῦμε στοὺς «Γύπες» νὰ διακρίνουμε τὴν προσωπικότητα τῆς Ἀμερικανικῆς σκηνοθεσίας, πρῶτα μιᾶς βίαιης ματιᾶς πού δὲν χάνει στιγμή τὸ χιούμορ τοῦ μύθου. Τὸ ἔργο συγκεντρώνει τίς ἀρετὲς του, κρυμμένες κάτω ἀπὸ μιὰ ρευστὴ ἀφήγηση. Ἀμέσως ὅμως μετὰ τὴν εὐφορία τῆς παρακολούθησης, βγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια φανερώνοντας τὴν συνειδητὴ ἀξία ἐνὸς «δημιουργοῦ».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

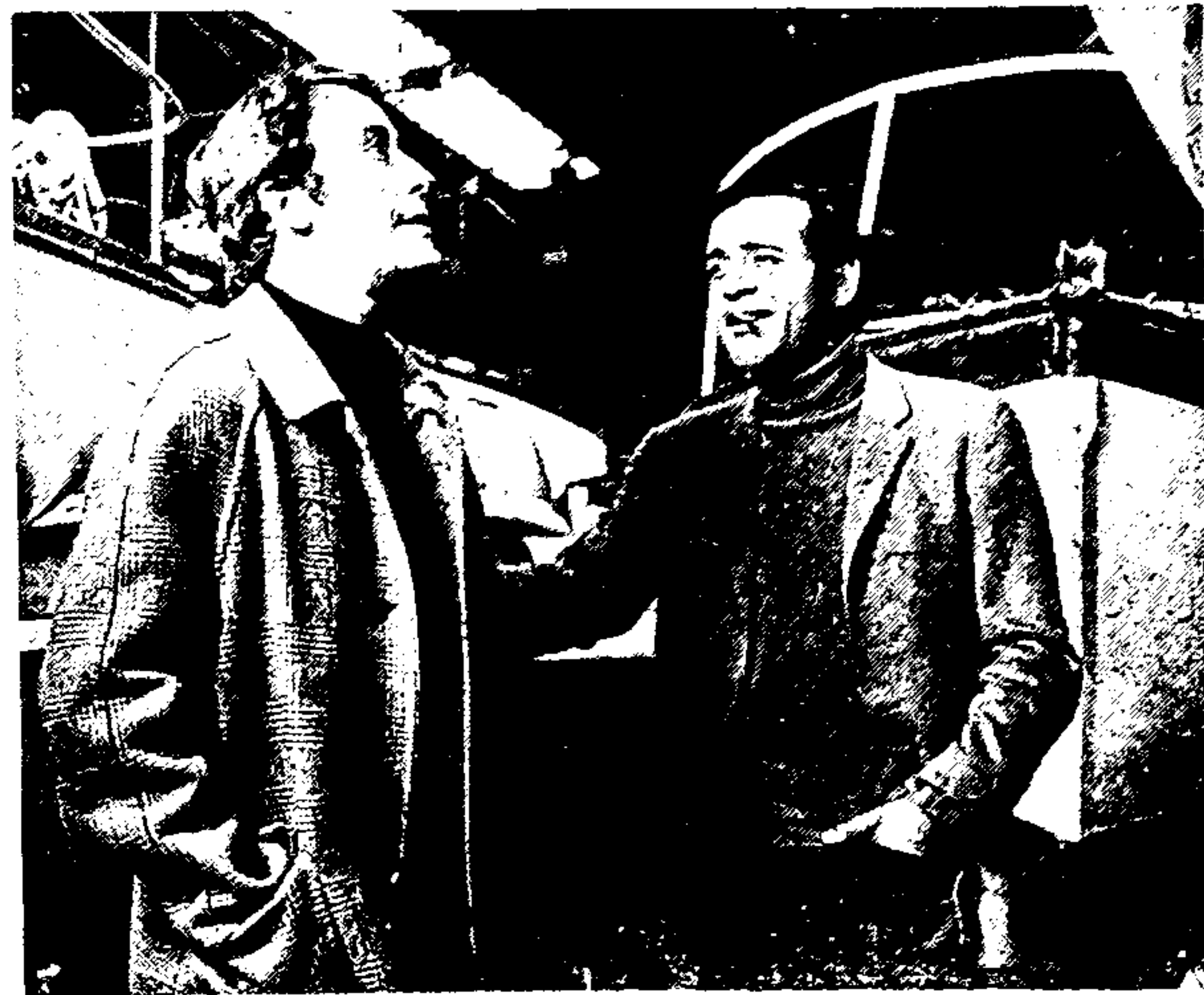
Ἡ δοκιμασία τῆς λογικῆς Νὰ πεθάνει τὸ κτῆνος

(Que la bête meure)

Σκηνοθεσία: Κλῶντ Σαρπρόλ. Σενάριο: Πῶλ Ζεγκῶφ καὶ Σαρπρόλ, ἀπὸ βιβλίο τοῦ Νίκολας Μπλαίγκ. Φωτογραφία: Ζὰν Ραρπιέ. Μουσική: Πιέρ Ζανσέν. Μοντάζ: Ζὰκ Γκαγιάρ. Μὲ τοὺς: Ζὰν Γιάν, Καρολὶν Σελιέ, Μωρίς Πιαλά, Ἀνούκ Φερζάκ.

Σ' ὅλες του τίς ταινίες ὁ Σαρπρόλ παριστάνει τὸν τέλεια ὁδῶν κι ἀδιάφορο γιὰ τὰ πάντα. Θάλαγε κανεὶς πῶς ὁ εὐφυέστατος Γάλλος σκηνορῆτης εἶναι κι ὁ πιὸ κούφιος κι ἀπροβλημάτιστος. Ὡστόσο κάτω ἀπ' τὴ σκληρὴ εἰρωνεία του πού συχνὰ γίνεται ἀπροκάλυπτος κυνισμὸς κρύβεται ἐντεχνα μιὰ συνεῖδηση πάλλουσα πού ἐπέλεξε τὸν πιὸ ἀποτελεσματικὸ τρόπο γιὰ νὰ μείνει ἀλώβητη ἀπ' τὴν ἡχηρὴ βλακεία ὅσων δὲν παίρνουν ποτὲ τὸν κόπο νὰ σκαλίσουν τίς ἐπιφάνειες γιὰ νὰ βροῦν τὴν οὐσία.

Ὁ Σαρπρόλ κάνει σινεμά μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐπισημάνει καὶ νὰ μετρήσει — ἂν αὐτὸ εἶναι δυνατόν — τὴν ἀπόσταση πού τὸν χωρίζει ἀπ' τὴν τελευταία βαθμίδα τῆς τεράστιας γκάμας στὴν ὁποία κλιμακώνεται ἡ ἀνθρώπινη βλακεία. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ θεωρεῖ τὸν θεατὴ του ἕξ ὀρισμῶ ἡλίθιο, τὸν βάζει σὰ στόχο καὶ τὸν χτυπᾷ ἀνελέητα. Βέβαια μιὰ τέτοια τοποθέτηση εἶναι



Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Θεατής (Θήκη)	Είδηση Κατάθεση (Αποθήκη)	Γνώμονας Κύριος (Σ.Κ.)	Τύπος Αποκρίσεως (Σ.Κ.)	Μερίδιο (Σ.Κ.)	Π. Μισοί (Σ.Κ.)	Α. Προσλήψεις (Σ.Κ.)	Τ. Στοιχεία (Σ.Κ.)	Καύσος Στοιχείων (Νο)	Τ. Στοιχεία (Ν. Παιδιά)
Ο θανάτιος (TELL THEM WILLIE BOY IS HERE)	Αιμίλιος Ντράνκοβιτς	XXX	XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	-	XX
Ο συμπόρευμας (THE ARRANGEMENT)	Ελσα Καζάν	XX	XXX	XXXX	XX	XX	XXXX	XXX	XXXX	XXX	X
Οι Αποτίες (BANDITI A ORGOLOLO)	Βιττόριο Ντι Ελτα	XX	-	XX	-	XX	XX	XX	-	XXXX	XXX
Νά περουν τὸ κήρυμα (QUE LA STE NEURE)	Κλάιντ Σαμπρόν	XX	XXX	XXXX	X	XX	X	XX	XXX	XXX	XXX
Πορνύ (THE STERILE CUCKOO)	* Άλλαν Πάουλα	XX	-	XX	XX	-	XX	XX	-	-	XXX
Ευχαριστώ σε (GRAZIE ZIA)	Ταλαβάρδε Σαμπρόν	XX	•	XX	XXX	XXX	XX	XXX	XX	-	XX
Ο καουμπό του μεσονυχτίου (MIDNIGHT CONVOY)	Τζόν Σάβανιερ	XXX	XXX	X	XX	XXX	XX	•	XX	XXXX	XXX
Τὸ δοξάκι μιὰς ἡμέρας (UNE FEMME DOUCE)	Ρουκέρ Μπεσσάν	XX	XXX	XXX	XX	XX	XXXX	-	XXX	XX	•
* Ερωτευμένες γυναίκες (WOMEN IN LOVE)	Κέν Ράσαλ	XXX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	-	XX
Οι ἄλτες (THE REIVERS)	Μάρκ Ρόντελα	X	-	XX	XX	X	XX	XX	XX	-	X
Τζόν καὶ Μαρίν (JOHN AND MARY)	Πήτερ Γαίτης	XXX	X	XX	XX	X	XX	XX	XX	XXX	X
Τα, μὲν δ' ὑπέρτοχος πόλεμος (OH, MEAT A LOVELY WAR)	Ρίτσαρντ Άντμυρ	X	XXX	X	X	XX	-	•	XX	XXX	XXX
* Ο θάνατος ἑνὸς ἡρώα (SEBUTO A LA SUA DESTINA)	Βαλέριο Τζουρλίνι	X	XX	•	-	XX	-	XX	X	XXX	XXX
Οι γόμας πετοῦν χαμηλά (TWO MULES FOR SISTER SARA)	Ντὸν Σήγκελ	X	O	XX	XXX	XX	XX	XX	XX	-	X
Μάτριν (PATTON)	Ἰρβινκλιν Εξάμπερ	XX	XXX	O	XXX	-	-	XX	-	-	O
* Ελβίρα Μάντιγκαν (ELVIRA MADIGAN)	Μπέ Μίντεμπερν	XX	X	XX	XXX	•	XX	X	XXX	XX	O
* Επτάλεσος ἐν φωτιά (UP TIGHT)	Ζόλ Ντασέν	X	XX	X	X	XX	-	X	XX	XXX	X
Παρόντοι στρατιώτες (VIRGIN SOLDIERS)	Τζόν Ντέιτερ	XX	X	-	X	XX	-	X	-	-	X
* Ἡ πρώτη μέρα τῆς ἐλευθερίας (LE PREMIER JOUR DE LA LIBERTE)	* Αλεξάντερ Θόρντ	X	XX	X	-	-	-	X	XX	-	XX
Βάλτε Λουκιανός	Γιόργος Ξηροζίδης	-	XX	-	X	X	-	X	-	XX	XX
* Ο ἀπολένιος γίγας (DEATH OF A GUNFIGHTER)	* Άλλαν Σελίση	X	-	XX	XX	XX	-	XX	-	-	•
* Ένας ὑπέρτοχος ἀμφοταλός (SINFUL DAVEY)	Τζόν Χιοσόν	X	-	X	X	XXX	-	XXX	-	-	XX
Πορὶς γυναίκες μὲ δὶνὰ τοὺς "εἰς τὰς" (THE KILLING OF SISTER GEORGE)	Ρόμπερτ "Ἐλντρίτς"	X	X	X	XXX	X	O	-	XX	-	X

Οὐ δὲ "οἱ ἄλτοι"	Στάλκερ Ντάνον	O	XX	X	-	X	X	X	X	XX	XX
Ευμορφία βολοφάνων	Μπάρτ Κένεντυ	O	-	XX	X	-	-	X	-	-	XX
* Έγκλημα γιὰ σὲ (THE LAWYER)	Εἰνενε Φιοβρί	X	-	O	X	XX	-	•	X	-	XX
* Ο στυγνισμένος (THE ILLUSTRATED MAN)	Τζέκ Σμῆιτ	X	XX	XX	-	XX	XX	X	O	-	•
* Άλλὰ, Ντόλιν (HELLO DOLLY)	Τζέκ Κέλλιν	X	-	O	-	X	XX	•	X	XXX	X
* Ἦσαν καὶ τὰ δὺδ παιδιὰ μου (POPI)	* Άρθουρ Χίλλερ	X	X	-	O	-	-	-	O	XX	X
Τὸ λιοντάρι τὸ χειμῶνα (THE LION IN THE WINTER)	* Άντονι Χάρβετ	X	XX	X	O	X	X	X	-	-	XX
* Ο ταξιδιότης τῆς βροχῆς (LE PASSAGER DE LA PLUIE)	Ρουέ Κλερῶν	•	XX	•	-	X	X	•	•	XX	XX
* Ο λοχίας Μπρόοκς (HANNIBAL BROOKS)	Μάικλ Γουίνκερ	XX	-	O	X	-	-	-	X	O	XX
* Ένας βέγγος γιὰ ἕνα τῆς βουλῆς (POPI)	Μιτ. Κατσουρίδης	-	-	XX	•	-	-	X	X	-	•
Παφούτσι	Τ. Κανελόπουλος	-	-	O	-	-	-	•	-	XX	X
* Ἡ ἐρωμένη τοῦ διαβόλου (THE DEVIL'S BRIDE)	Τέρενς Θίσερ	O	-	-	-	X	X	•	X	-	X
Τὸ ἀγκάθι (THE CACTUS FLOWER)	Τζέκ Σέκς	O	XX	•	-	-	-	•	•	X	•
Οι ὄρφοι τῆς βίτας (THE LEARNING TREE)	Γκάρντον Πάουκ	X	XX	•	-	•	•	•	O	-	XX
* Ο κήπος τῶν ἐγκλημάτων (WHATEVER HAPPENED TO AUNT ALICE)	Αἰ Κέ-ζιν	X	-	•	•	-	-	-	O	-	XXX
Κάντυ (CANDY)	Χριστιάν Μαρκάν	X	X	-	O	-	-	•	O	X	XX
Οἱ καλοὶ καὶ τὰ κακοῦλα (THE GOOD GUYS AND THE BAD GUYS)	Μπάρτ Κένεντυ	O	-	X	-	-	-	X	-	-	•
* Ἡ μεγάλη ληστεία τῆς τραπέζης (GREAT BANK ROBBERY)	Χάι "Άβερμακ	O	X	-	O	O	X	-	-	-	X
Οἱ κατακτηταὶ (MAROONED)	Τζόν Στάρτζες	XX	-	-	O	-	-	O	-	-	O
Γοδόμπιν Μίστερ Τζιπς (GOODBYE MR CHIPS)	Χέριμπερτ Ρέκς	O	X	O	-	X	X	•	O	-	XX
Τὸ γράμμα τοῦ Κρεμλίνου (THE KREMLIN LETTER)	Τζόν Χιοσόν	X	X	-	X	•	•	•	-	-	O
* Ο γάμος (THE SEAGULL)	Εἰνενε Λιομκετ	X	O	O	O	X	-	X	-	-	•
Τὸ ζέσταμα τῆς ὁρίης (TICK...TICK...TICK...)	Ράλη Μέλσον	X	-	X	-	•	•	•	•	-	X
* Αἰωρότος ὁ μέγας (ALFRED THE GREAT)	Κλάιβ Ντάνον	X	-	•	O	X	O	•	-	-	O

• καὶ - O ἀδελφὸν - X βλάπεται μὲ ἐπιφύλαξη - XX ἐνδεαμένον - XXX νὴ τὸ δὴτε ἀποδοῖσποτε - XXX ἀριστοδότημα

ευζήτηση

με τούς αναγνώστες

Κύριε Διευθυντά

Επειδή ο Ι. Καμπανέλλης επικαλείται το όνομά μου στην επιστολή του που δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος, θα ήθελα να τον διαβεβαιώσω, ότι αντίθετα από ότι φαίνεται να νομίζει, η γνώμη μου για την ταινία «Το κορίτσι του 17» είναι περίπου η ίδια με αυτήν του κ. Γ. Κόρρα.

Εξ άλλου στο τρίτο τεύχος του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» έχει δημοσιευτεί κι ένα μικρό σημείωμά μου για την ίδια την ταινία.

Τόν παραπέμπω εκεί.

Θόδωρος Άγγελόπουλος
Γιάννενα

Κύριε Διευθυντά,

Παρακολούθησα την συζήτηση γύρω από την «Άρπαγή της Περσεφόνης» που καλώς ή κακώς, αλλά όποιοιδήποτε ματαιώς γύρισε γύρω από το ελληνικό αιώσιο πρόβλημα. Μια όμως που θα δημοσιευτεί θα ήθελα να προσθέσω εκ των υστέρων την γνώμη μου, υπέρ των «κατηγορουμένων» που ήταν άθωοι. Νά η άποψή μου του επίσης άθωου κοινού των «άνηλικων κάτω των 18 ετών».

Κανείς ως τώρα από τους καθηγητές μου δεν μου είπε να δώ μια καλή ταινία, να διαβάσω ένα καλό βιβλίο, να δώ μια καλή έκθεση. Αντίθετα με επέπληξε γιατί είδα μια καλή ταινία ενώ δεν ήξερα να κλίνω το ρήμα πίμπλημι. Αν το έκανα περισσότερες φορές θα με άφηνε στην ίδια τάξη. Συμπέρασμα: Το κράτος δεν θέλει να βλέπουμε έργα τέχνης. Θέλησα να δώ το «Δράκο», τη «Μαγική Πόλη», το «Όχι πιά πόλεμος» και πάρα πολλά άλλα. Μαυ το απαγόρευσαν και θα μου το απαγορεύουν για άλλα δυο χρόνια. Πρέπει να πληρώσω 2.000 πρόστιμο ή εγώ ή ο αιθουσάρχης γιατί είδα τον «Αλέξαντρο Νέφσκι».

Συμπέρασμα: το κράτος απαγορεύει να βλέπουμε έργα τέχνης. Οι παραβάται τιμωρούνται. Κατά συνέπεια τιμωρείστε με «κανόνι» και σεΐς όλοι όσοι κάνετε ταινίες τέχνης, σαν παραβάτες ενός άγραφου νόμου.

Φταίνε για όλα αυτά και τις συνέπειες τους οι καλλιτέχνες, οι παραγωγοί. οι αιθουσάρχες ή το κοινό;

Ευχαριστώ

Κ. Άναστασίου
Αθήνα

Υ.Γ. Δεν ξέρω αν πρέπει να θέλω λιγάκι πιο κατανοητό ως προς τις έννοιες το περιοδικό σας για μās τους προς το παρόν άπαιδευτους. Δεν συμφωνώ με τον κύριο Άντωνίου (τ. 3) ως προς το περιεχόμενο της καλής ταινίας. Τι θα λέγατε να

αναλύσατε και να επισημαίνατε κάθε φορά τα λάθη της χειρότερης έμπορικης ταινίας του μηνός;

Άγαπητοί φίλοι

Από την έπαρσιακή πολιτεία όπου «ετάχθην» να άσφυκτιώ, σās άπευθύνω τα είλικρινή μου συγχαρητήρια για τον τίμιο άγώνα σας ν' άνυψώσατε το επίπεδο του κινηματογράφου μας που όσο πάει και βυθίζεται περισσότερο από λόγους έσωτερικής δομής άποτρεπτικούς της ανάπτυξης του αλλά κι από τα γενικώτερα πλήγματα που δέχεται από τον περίγυρο.

Θέλω να πιστεύω ότι ο κινηματογράφος άποτελεί την πιο ιδανική «στρουκτούρα» για τη μετάδοση σημαντικών δεσμών πληροφοριών και το πιο μαζικό μέσο επικοινωνίας. Για τούτο όταν κακντρεχείς ή έμπαθείς προσπαθούν να δημιουργήσουν φράγματα και στεγανά στο δρόμο του κοινού για την πιο ούσιαστική κατανόηση του «μηνύματος» που μεταδίδει το φίλμ πληγώνουμαι άφάνταστα. Τούτος είναι ο πιο βασικός λόγος που έχω πάψει να «μιλώ» με τον κινηματογράφο τον τελευταίο καιρό.

Στο Βόλο υπήρχε παλιότερα μια κινηματογραφική λέσχη που τη θρυμάτισαν όσοι «καλλιτεχνικοί παράγοντες» πιστεύουν στη θεωρία του «πασατέμπο» και του σκοτώματος της ώρας.

Σήμερα, παρόλο που υπάρχουν νέα παιδιά με θερμή και άγάπη για τον κινηματογράφο, έχει μονοπωληθεί ή κινηματογραφική αίσθηση από δυο τρεις άνθρωπους που, όντας κομπλεξικοί, άποκαρδιώνουν κι άπομακρύνουν όσους άληθινά παλεύουν για μια καθαρή κινηματογραφική έκφραση.

Είναι μερικά πράγματα για τα όποια αν δεν μιλήσεις γίνεσαι συννεύθυνος, συσκοταδιστής.

Ο κινηματογράφος είναι τέχνη για πολλούς, έσπετισμοί και έλιτ καταστάσεις, «αίσθητική του νεοκαφέ» όπως χαρακτηρίσε τούτα τα σνόνμ φανερώνματα ο φίλος Λάμπρος Παπαχρόνης, δεν μπορεί να «χωρούν» στο χώρο του.

Μονοπωλιακές καταστάσεις, βεντετισμοί, άπομονωτισμός, είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του κλίματος που επικρατεί στην πόλη μας, μια πόλη έκατό χιλιάδων κατοίκων που, εν τούτοις, δε μπορεί να υπερηφανευτεί για το πολιτιστικό της πρόσωπο.

Και για να μιλήσω συγκεκριμένα: Όταν άποκλείεις τον διάλογο — με τη συνενοχή των «ταλαίπωρων» δημοσιογράφων της έπαρχίας — πιστεύοντας ότι είσαι μοναδικός, όταν με «καλλιέπεια» έεσηκώνεις ότι γράφει ο κάποιος «κριτικός» του Κλερμάν Φεράν ή της Λίλλης για να «πουλήσεις» γλωσσολάβεια, όταν επιδιώκεις να εκφράσεις τις προσωπικές σου άποψεις, αν υπάρχουν, πίσω από την Ξένη ύπογραφή του κάθε Γάλλου «καλαμαρά», όταν επιχειρείς λογοκλοπές για να στήσεις ένα κάποιο άναιμικό κείμενο — ο φίλος Λεβεντάκος τράβηξε πολλά για την κριτική του στο «Εάν», ολόκληρη παράγραφος μεταφτεύτηκε αυτούσια — όταν δεν γνωρίζει ή δεξιά σου τί ποιεί ή άριστερά σου (ύμνητικό κείμενο και σε άλλο χρόνο έπικριτικό κείμενο για την ίδια ταινία, με τη μέθοδο του «χωνέματος» άλλοδαπων κριτικών), όταν έσκεμμένα ύποπίζεις σε ιστορικές άνακρίβειες, άποσιωπώντας και πλαστογραφώντας γεγονότα που δεν «είναι της άρεσκείας μας», όλα αυτά και

πολλά άλλα χαρακτηρίζουν έχθρό του κινηματογράφου.

Πριν προχωρήσω στις καταγγελίες που προηγήθηκαν κι έπειδή δεν είμαι της γνώμης πως είναι δυνατή ή διόρθωση σφαλμάτων και ή ύπόδειξη άνακριβειών με έπιστολολομίες έπικρίσεις φρόντισα ώστε να θέσω ύπ' όψιν και των «δραστών» και των έντύπων που καταχωρούνται τέτοιου είδους κείμενα που φιλοδοξούν, δήθεν, να ώθήσουν τούς πολλούς στις αΐθουσες όπου παίζεται — άραιά και που — μια ταινία ποιότητας. Έπειδή παραδόξως ή κωμωδία συνεχιζόταν πρόκρινα μια λύση που όποιοιδήποτε δεν είναι της άρεσκείας μου.

Στη διάθεση κάθε καλόπιστου ύπάρχουν τα κείμενα που άποδειχνουν αυτά και πολλά άλλα.

Φιλικά
Γιώργος Α. Παναγιώτου
Βόλος

Κύριε Διευθυντά,

Συμφωνώ με την άποψη ότι το πεδίο της κριτικής είναι ένας χώρος όπου πρέπει να άκούγονται και οι πιο διαφορετικές γνώμες ώστε τελικά ή συζήτηση για την άμφισβητούμενη ποιότητα να καταντά άναπόφευκτη και άρα παραγωγική.

Παρ' όλα αυτά το γεγονός ότι στο 5ο τεύχος του Σ.Κ., στα δύο σημείωματα για το έργο «Ο καουμπόυ του μεσονυχτίου», υπήρχε τόσο διάσταση άποψεων, δεν νομίζω ότι ένισχύει την παραπάνω θέση. Γιατί νομίζω ότι ο Σ.Κ. προσδιορίστηκε άπ' την άρχή της έκδοσης και βασικά από τον τρόπο της στελέχωσής του σαν έντυπο που άντικειμενικό στόχο θα είχε το άνέβασμα της κινηματογραφικής άντίληψης και την καλλιέργεια ενός σωστού όσο το δυνατόν κινηματογραφικού κριτηρίου. Και το δεύτερο πετυχαίνεται μόνο με μια είλικρινή επικοινωνία κοινού και κριτικής, και αυτό μέσω των ταινιών του έμπορίου, στη χώρα μας τουλάχιστο όπου ο μέσος θεατής δεν έχει δυνατότητες πλατύτερης κινηματογραφικής έπιμόρφωσης.

Όταν λοιπόν έρχονται πέντε ταινίες το χρόνο με στοιχεία ποιότητας και εύνοϊκές συστάσεις, μια άφ' ύψηλου κριτική, όπως αυτή του κ. Σφήκα για το έργο του Σλέσσιγκερ, θολώνει τα νερά και δημιουργεί συγχύσεις.

Φοβάμαι πως ένας τέτοιος χειρισμός σκοπό έχει να καταπλήξει όλο αυτό τον κόσμο που δέχτηκε άνεπιφύλακτα τις άρετές της ταινίας και συγχρόνως να τον ύποτιμήσει μια και άπερίφραστα δεν άπευθύνεται παρά στην «ούσσωμη σχεδόν κριτική» που τον παρέσυρε. Και το σύμπτωμα έχει προηγούμενο στην κριτική για το «Εάν» όπου ο κ. Λεβεντάκος φτάνει στο σημείο να άμφισβητεί και τις προθέσεις του σκηνοθέτη.

Νομίζω πως μια συλλογική έπέμβαση της συντακτικής έπιτροπής στις πιθανές άσθαιρεσίες μπορεί να λύσει το πρόβλημα και συγχρόνως να βοηθηθούμε και μεϊς οι νέοι στο δρόμο που τώρα άρχίζουμε για την άναζήτηση σωστών προσανατολισμών στον τομέα της κινηματογραφικής τέχνης.

Εύχαριστώ
Ηλίας Εύθυμιόπουλος
Π. Πεντέλη

Φίλοι Συντάκτες του «Σ.Κ.»

Σας συγχαίρω θερμά για τον άγώνα, τον όποιον αναλάβατε, σχετικά με την προσπάθεια άνόδου του ελληνικού κινηματογράφου και μαζί και του πολιτιστικού επιπέδου του λαού μας. Συμφωνώ άπολύτως με τις άποψεις του περιοδικού σας. Πέραν των καθηκόντων μου ως διδασκάλου - παιδαγωγού και άσχολούμενος πάντοτε σε διαφόρους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς τομείς, αίσθάνομαι την άνάγκη να εκφράσω την γνώμη μου: κάθε Έλληνας πρέπει με το όποιοδήποτε έπάγγελμά του να συμβάλει στην άνοδο του πνευματικού, μορφωτικού και πολιτιστικού επιπέδου του λαού μας. Πιστεύω μαζί σας, ότι γίνεται τρομερή εκμετάλλευση της άμορφωσίας του ελληνικού λαού από τούς ύπεύθυνους του ελληνικού κινηματογράφου, δεν γνωρίζω άκριβώς ποιός άπ' όλους τους φταίει (καλλιτέχνη, παραγωγοί, σκηνοθέται), την στιγμή, που τα Ξένα κράτη, όποιασδήποτε ιδεολογίας και πολιτικής κατευθύνσεως, αισθάνονται για την ποιότητα, το περιεχόμενο και την φήμη των κινηματογραφικών τους έργων πραγματική ύπερηφάνεια. Αυτό το πράγμα γίνεται άντιληπτό άμέσως σ' όποιον διαθέτει άπλή κρίση, συγχρόνως δε κάνουν και την προπαγάνδα τους με την εύρύτερη έννοια της. Σε μās ύπάρχει ή κακομοιριά και το μπουζούκι! Τα παιδαρέλια παίζουν... κινηματογράφο. Άκόμη και τον τύπο του Έλληνας άξιωματικού ύποβιβάζουν ή και έξευτελίζουν με το να παρουσιάζονται οι ύποδούμενοι ήθοιοι μακρυμάλληδες μέχρι το σβέρκο τους (διά να δείξουν ότι άνήκουν στην τάξιν... των καλλιτεχνών και όχι των πραγματικών ανθρώπων του κινηματογραφικού έργου).

Γενικώς τούς διακρίνει άσυνειδησία και ξετσιπωσιά όλους. Συμφωνώ άπολύτως με την άποψη, ότι ή έμπορικότης του κινηματογράφου δεν άποκλείει την προσπάθεια προσφοράς πνευματικής τροφής με σκοπό το πολιτιστικό ψήλωμα του λαού μας. Πρέπει να τούς ρωτήσωμε όλους αυτούς: αισθανθήκατε ποτέ ύπερηφάνεια και ίκανοποίησι για το τί προσφέρατε «στον άγράφματο λαό μας» με το έργο σας; Άπάντησις: Όχι.

Άφού όμως έξακολουθεί αυτή ή άθλια και ταπεινωτική κατάσταση, αλλά και ή άσυνείδηση, ένα πράγμα θα μās σώσει: αν το κράτος μας με τούς ύπεύθυνους παράγοντάς του άντιληφθεί το κατρακύλισμα στον τομέα αυτό, να θέσει τέρμα και φραγμό μια για πάντα στα έξευτελισμένα τους έργα. Να τούς τα πετάει στα μούτρα τους! Μονάχα τροφή πραγματική στο λαό μας, ψυχική άναπτέρωσι, ήθικό περιεχόμενο, προβολή κοινωνικών προβλημάτων, έθισμός να άρέσουν τα έργα ποιότητος και όχι τα καφόμπρικα και ή θηλυπρέπεια. Η λεβεντιά μας και το παλληκαρίσιο ύφος της φυλής μας να εξαίρωνται με σκηνοθέτες και ήθοποιούς, που να έεχνούν ότι είναι ήθοιοι, αλλά Έλληνες — άνθρωποι με άνάλογη συμπεριφορά και ένδυμασία. Να μην δέχεται προβολή έργων της δεκάρας!!! Έχει κάθε δικαίωμα το κράτος να άσκήσει άυστηρό έλεγχο. Δεν μās σώζουν τα βραβεία!

Χρίστος Δουμόπουλος
Διδάσκαλος
Βόλος



ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ελλειψη εισερχομενου μηνυματος ελλειψη πληροφορησης παυση επεξεργασιας αδυναμια ελεγχου ανυπαρξια εναποθηκευσης αδυνατοτητα εξερχομενου μηνυματος αδρανεια πληροφοριακου συστηματος

αγνωστοι οι πρωτοποριακοι φιλμουργοι
καθως και η πραγματικοτητα που δημιουργησαν
σε σχεση με το φιλμ—μεσο
που αν δεν μας γινουν γνωστα
δεν θα μπορεσουμε να εξελιξουμε
τον κινηματογραφο
περ απ τα συμβατικα του πλαισια
που εμποδισουν την αναπτυξη
και εξαντληση του μεσου που εχει δυνατοτητες
αναδιαμορφωσης πραγματικοτητας και σκεψης

Το κέντρο, που ξεπάδωσε εάν άμεση ανάγκη δημιουργίας φορέα πληροφόρησης για όσα έχει να επιδείξει η σύγχρονη πρωτοπορία και ταυτόχρονα δημιουργίας συνθηκών για μια ανάλογη στην Ελλάδα, κάνει μια προσπάθεια να γνωρίσουμε τους φιλμουργούς και το έργο τους διοργανώνοντας εάν πρώτη του εκδήλωση προβολές με το έργο του Vanderbeek ο οποίος βρίσκεται στο μεταίχμιο τέχνης - τεχνικής, επεκτείνοντας το μέσο σε διαστάσεις περιβάλλοντος μέσω πολλαπλών οθονών και κοσμεικονόγλωσσας.

Τα φιλμ του Vanderbeek θα προβληθούν έκτακτα στην Έλληνοαμερικανική Ένωση. Οι προβολές θα γίνουν από 20—24 Μαΐου. Οι Έγγραφες μελών γίνονται στο Κέντρο, Νεοφρόνος 6 (όπουθεν Χίλτον), τηλέφωνα 739047, — 712485

Η βίβλος του θεάτρου τώρα!

για πρώτη φορά η θεωρητική
σκέψη προσφέρεται τόσο
απλόχερα στο ελληνικό κοινό,
από ένα εκδοτικό οίκο.
ο "ΑΡΙΩΝ" δημιουργήθηκε για
να καλύψει το κενό // ΘΕΑΤΡΟ-
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ // σε παγκόσμια
κλίμακα, στο χώρο άκρως
που γεννήθηκε το
θέατρο.

Το πρώτο βιβλίο απ' την πρώτη βίβλο

ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

// Η ΣΚΗΝΗ ΧΩΡΙΣ ΟΡΙΑ //

σε μετάφραση της

ΜΑΡΙ-ΠΟΛ ΠΑΠΑΡΑ.

ελάτε και η βίβλος και αυτό
"ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ"