

ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΣ
ΟΜΙΛΟΣ
ΘΕΑΤΡΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

" Α Π Α Γ Ο Ρ Ε Υ Μ Ε Ν Α Π Α Ι Χ Ν Ι Δ Ι Α "

Σκηνοθεσία: Ρενέ Κλεμάν
Παραγωγή : Ρόμπερτ Ντόρφμαν
Σενάριο : Φρανσουά Μπουαγιέ (άπό τό μυθιστόρημά του)
Φωτογραφία: Ρομπέρ Ζουϊγιάρ
Ήθοποιοί : Μπριτζίτ Φόσσεν, Ζώρζ Πουζουλί, Λυσιέν Ύμπέρ, Σούζαν Καρτάλ

Γιά τόν σκηνοθέτη

Γεννήθηκε στις 18 του Μάρτη του 1913 στο Μπορντώ. Σπουδαστής καλών τεχνών, προσορίζονταν για αρχιτέκτονα. Αρχίζει με έρασιτεχνικές ταινίες και γίνεται διακεκομμένα σε ταινίες μικρού μήκους στη περίοδο 37-44. Δούλεψε ακόμη σαν τεχνικός συνεργάτης του Ζαν Κοκτώ στην " Πεντάμορφη και τό Τέρας". (1946).

Φιλμογραφία

"LA BATAILLE DU RAIL" (1946) ('Ελλ. τίτλος " Η μάχη των σιδηροδρόμων".)
"LE PERE TRANQUILLE" (1946)
"LE MAUDITS" (1947) ('Ελλ. τίτλος " Καταραμένη άποστολή")
"LE MURE DI MALAPURGA" (1949)
"LE CHATEAU DE VERRE" (1950)
"LES HOMME INTERDITS" (1952) ('Ελλ. τίτλος " Απαγορευμένα παιχνίδια")
"KNAVE OF HEARTS" (1954) ('Ελλ. τίτλος " Ο Κύριος Ρικουά")
"GFRVAISE" (1956) ('Ελλ. τίτλος " Η ταβέρνα")
"LA DIGA SUL PACIFICO" (1958) ('Ελλ. τίτλος " Τό άντάλαγμα της ντροπής")
"PLEIN SOLEIL" (1959) ('Ελλ. τίτλος " Γυμνοί στον ήλιο")
"CHE JOIA VIVERE" (1961)
"LE JOUR ET L'HEURE" (1963)
"LES FELINS" (1963)
"PARIS BRULE-T-IL" (1966) ('Ελλ. τίτλος Κάψτε τό Παρίσι)
"LE PASSAGEUR DE LA PLUIE" (1969) ('Ο ταξιδιώτης της βροχής)

Γιά την ταινία

Ο Κλεμάν στράφηκε ξανά στα 1952 στο θέμα του πολέμου φτ ιάχνοντας τά "Τά απαγορευμένα παιχνίδια". Η ταινία άποτελεί μία σφοδρή διαμαρτυρία κατά του πολέμου έκφρασμένη με άσύγκριτη εύαισθησία και ποιησιμείσα από την άναστατωμένη σκέψη δυό μικρών παιδιών, ενός άγοριού και ενός κοριτσιού που άποτελοϋν τούς πρωταγωνιστές του φίλμ.
Η ταινία είναι φτιαγμένη χωρίς ήθοποιούς και έξω από τά στούντιο με άποτέλεσμα τη δημιουργία μιας έξοχης ρεαλιστικής ποιητικής γραφής. Υστερα από την άρχική σκηνή (σενάριο-αύριοισμα από σκηνές που παρουσιάζουν ένότητα χώρου, χρόνου ή δράσης), του πολυβολισμού μιας ομάδας προσφύγων τό φίλμ έντοπίζεται σε δυό πρόσωπα. Ένα κοριτσάκι που οι γονείς του σκοτώθηκαν στην επίδρομή και ένα αγοράκι, παιδί μιας οίκογένειας χωρικών που υιοθέτησε την μικρή όρφανή. Η ταινία μας εισάγει στον κόσμο των δυό αυτών παιδιών που επηρεασμένα από την βαρβαρότητα του κόσμου που τούς περιβάλλει, μακριά από τά βλέματα των μεγάλων, κατασκευάζουν ένα κοιμητήρι για μικρά ζώα. Ο κόσμος των μεγάλων γελοιοποιείται έτσι όπως τόν βλέπουμε μέσα από τά μάτια των άπορημένων παιδιών. Τά τελευταία, αντίθετα, τά παρατηρούμε με άληθινή

σμπάθεια και κατανόηση να μεγαλώνουν προσεγγίζοντας τό ένα τό άλλο δλο και περισσότερο και να μπαίνουν βαθύτερα στον φανταστικό τους κόσμο.

Η κραυγή της κοπέλας στο τέλος αποτελεί την δραματική συμπύκνωση των κραυγών όλων εκείνων που πληγώθηκαν από τον πόλεμο, την δυνατή κραυγή-οίμω- γή όλων των ανθρώπων ενάντια στον πόλεμο.

Η κυριαρχία της τεχνικής του σκηνοθέτη πάνω στο φιλμ είναι φανερή. Ο Κλεμάν ζωντανεύει τον κόσμο των παιδιών και την αυξουσα μολομανία τους με δυνατές εικόνες. Βοηθιέται ακόμη με την υπόκρουση της ευαίσθητης κιθάρας του NARCISCO YEPES.

Τό φιλμ αυτό αποτελεί κατά τον ROY ARMES την πιο ικανοποιητική δουλειά του σκηνοθέτη κατά δε τον Σαντούλ τή καλύτερη ταινία του μετά τή "Μάχη των σιδηροδρόμων".

Βιβλιογραφία

"FRENCH CINEMA SINCE 1946" του ROY ARMES (Πρώτος τόμος)

"RENE CLEMENT" του ANDRE FARWAGI

"Η ιστορία του κινηματογράφου" του GEORGE SADCUL

"JEUD INTERDITS" περιοδικό AVANT-SCENE No.15 Μάης του 1962

"ΥΠΕΡΑΝΩ ΠΑΣΗΣ ΥΠΟΥΣΙΑΣ"

Σκηνοθεσία : "Σαλιο Πέτρι
Σενάριο : "Σαλιο Πέτρι και Ούγκο Πίρρο
Φωτογραφία: Λουίτζι Κουβρέϊλλερ
Μουσική : "Σενιο Μορικόνε
Ντεκόρ : Κάρλο "Σεντζίνι
Ήθοποιοί : Τζιάν Μαρία Βολοντέ, Φλορίντα Μπολκάν, Τζιάνι Σαντούτσιο
Διάρκεια : 114 '

Γιά τόν σκηνοθέτη

Ο "Σαλιο Πέτρι γεννήθηκε στή Ρώμη τό 1929. Τά έργα που γύρισε είναι: "Ο δολοφόνος" (1961), "Η μέρα συνεχίζεται" (1962), "Ο άρχων του VIGEVANO" (1963), "Τό δέκατο θύμα" (1965), "Τρία πιστόλια έναντιόν του Καίσαρα" (1967), "A RIASCUNO IL SUO" (1967), "Ζνα ήσυχο μέρος στήν έξοχή" (1968), "Ανάλυση ενός κολλίτου υπεράνω ύποψιας" (1970), "Η εργατική τάξη πάει στόν Παράδεισο" (1972).

Ο "Σαλιο Πέτρι γι'αυτήν τήν ταινία (περιοδικό CINEMA 70 τεύχος 150) :

Η πρόθεση τής ταινίας μου είναι ξεκάθαρη: θέλησα νά κάνω ένα φιλμ έναντιόν τής άστυνομίας, γιατί στήν κοινωνική καί πολιτική ένταση που γνωρίζει ή Ιταλία έδω και μερικά χρόνια και κυρίως μετά τά γεγονότα του 1968, ή άστυνομία παίζει ένα ρόλο ιδιαίτερα ενεργητικό. Μέσα άπ'τή δράση τής άστυνομίας εκδηλώνεται όλόκληρο τό καταπιεστικό περιεχόμενο τής άστικής κοινωνίας. Θέλησα νά καταγγείλω μιά κατάσταση και τίς σχέσεις που στηρίζονται άποκλειστικά στήν άυταρχικότητα. Άν έπαιρνα τήν περίπτωση ενός δημοσίου υπαλλήλου που χρησιμοποιεί τό ύπηρεσιακό του άυτοκίνητο γιά νά πάη περίπατο τήν οίκογένειά του, θά έδειχνα τίς ίδιες σχέσεις. Στόν κινηματογράφο όμως είναι προτιμότερο νά δουλεύης ξεκινώντας άπό όπτικά ή ήθικά σόκ. Κάί στήν Ιταλία όπου έχει καταργηθεί ή θανατική ποινή, ή άστυνομία έχει τήν τάση νά ύποκαθιστά τήν δικαστική και νομοθετική έξουσία.

Άπό κασμα κριτικής του Βασίλη Ραφαηλίδη γιά τήν ταινία :

(Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος τεύχος 11 - 12)

Ο Πέτρι είναι έντιμος στις προθέσεις του, χωρίς αυτό νά τόν έμποδίση νά ναι και δημαγωγός, μιά και δέν ύπάρχει χάσμα ανάμεσα στις προθέσεις και τό αποτέλεσμα. Θέλησε νά δείξη τόν μηχανισμό λειτουργίας του άστυνομικού κράτους και τό πέτυχε σέ μεγάλο βαθμό. Η βία, ό έξαναγκασμός, ή ήθική πίεση, ή ύποκλοπή τηλεφωνημάτων, ή ύστερική επίκληση φανταστικών κινδύνων γιά τήν "ιδανική δημοκρατία μας" - όλα τά έξωτερικά γνωρίσματα του άστυνομικού κράτους, όλα τάχει συγκεντρώσει και όλα τάχει τριτοποιήσει έξοχα. Άκόμια πρόβησε τήν έρευνά του μέ τήν υιοθέτηση τής άποψης πως ό φασισμός δέν ήταν ποτέ οργανωμένο κοινωνικοπολιτικό σύστημα μέ τήν έννοια πως δέν είχε ποτέ ξεκαθαρισμένες αρχές καί ιδανικά. Ο φασισμός είναι καθημερινός. Μοιάζει μέ σύστημα μόνο ότα ν περιστασιακά γίνεται έορταστικός. Κι'αυτό γίνεται μόνον όταν οι ύστροποι πολίτες αρχίζουν νά δυσανασχέτουδν άπό τήν μονότυπη ά πάτη, όποτε τό ίδιο τό σύστημα του προβλέπει σάν "προσωρινή" λύση τήν προσωρινή καταφυγή στήν βία (που καμιά φορά τά 35 χρόνια, όπως στήν Ισπανία), ώστε νά γίνουν λιγότερο σφιχτοχέρηδες οι άστοί και νά έπιτρέφουν τόν έλεγχο του πορτοφολιού τους άπό τά μεγάλα άφεντικά.

Ο φασισμός λοιπόν είναι μέν καθημερινή κατάσταση, αλλά παθολογική όπως τήν θέλει ό Πέτρι δέν ήταν ποτέ. Η λογική του συστήματος τραβηγμένη στά άκρα μοιάζει παράλογη όμως δέν είναι καθόλου τέτοια. Είναι απλώς μιά άκραία λύση άπελπισίας που εφαρμόζεται κάθε φορά που όξύνονται οι έξωτερικές άντιθέσεις του συστήματος που έμπιστεύει συνήθει τόν φασισμό. Θέλιασαν λοιπόν θεότερλλοι άν βγάλαμε τριλλούς όλους τους δικαστικούς συλ-

λήβδην ενώ είναι κάτι παραπάνω από βέβαιο πώς τ'άχαν τετρακόσια. Συνεπώς δύσκολα μπορούν να κάνουν τό κέφι τους τουλάχιστον τ'α πρώτα χρόνια τ'ης έξουσίας, όταν δηλαδή οι "άνωθεν έντολές" είναι σαφείς και άτεγντες.

Δέν είναι λοιπόν τό άστυνομικό κράτος αυτό που έκολάπτει δικτάτορες αλλά οι οικονομικές αντίφάσεις του συστήματος. Τό "ένισχυμένο οικονομικό κράτος" συνήθως έπεται (και δέν προηγείται) τ'ης δικτατορίας. Άλλωστε ή άυταρχικότητα είναι κατάσταση ψυχολογικής και όχι κοινωνικής τάξης.

Όταν λέμε ότι ό φασισμός είναι καθημερινή κατάσταση, δέν έννοοϋμε βέβαια πώς πρέπει να αναζητήσουμε τ'ς ρίζες του στην ψυχοπαθολογία. Τό να επικαλοϋμαστε τόν Φρόϋντ (ό Πέτρι είναι φανατικός όπαδός του) κάθε φορά που δέν θέλουμε να 'κουραστοϋμε φάχνοντας για πραγματικά κοινωνικά αίτια συγκεκριμένων κοινωνικών καταστάσεων είναι μιά έξυπνη αλλά καθόλου έντιμη ύπεκφυγή. Ό φασισμός είναι καθημερινός μέ τήν έννοια ότι ό άστισμός και ή σαθρή ήθική του κατάφεραν να μ'ας κείσουν για τήν άναγκαιότητα ύπαρξης τών έπιβεβλημένων κωδίκων συμπεριφοράς (κυρίως οικονομικής συμπεριφοράς) και να μ'ας κάνουν άβουλα πιόνια αποκόβοντάς μας από τήν άτομική μας εϋθύνη.

Τό Φροϋδικό δόγμα τ'ης κάστας τών αδελφών (στην ταινία τών σιωπηρά συνενδύων άστυνομικών συναδέλφων του Τζιάν-Μαρία Βολοντέ που σκοτώνουν τόν Πατέρα (τήν ύπέρτατη άρχή τ'ης δικαιοσύνης) για να πάρουν τήν έξουσία και να κυβερνήσουν άνεξέλεγκτα είναι τό περισσότερο τρωτό σημείο του κοινωνικοποιημένου Φροϋδισμού. Άστόσο ή όνει ρική σκηνή του τέλους φαίνεται πώς μπήκε για να δικαιολογήσει άκριβώς αυτό τό δόγμα.

Άλλη Φροϋδική ε'ήάρτηση: Ό μαθητευόμενος δικτάτορας πειραματίζεται πάνω στη στερεότητα του θώρακα τ'ης έξουσίας, όχι σύμφωνα μέ έναν καθωρισμένο σκοπό αλλά παρ'αίμενος από μιά άκαθδριστη έννοχή (ή έπικουρία του Κάφα στο τέλος δέν είναι τυχαία) που μόνο προσωρινά κατευνάζεται μέ τήν άσκηση τ'ης έξουσίας (για τήν έξουσία) πρós πάσα κατεύθυνση άνεξέλεγκτα: Πρós τούς "άναρχικούς πολίτες" πρós τήν "άναρχική" (όσον άφορ'α τήν έρωτική τ'ης συμπεριφορά) έρωμένης του πρός τούς άναρχικούς συναδέλφους του αδελφούς.

Ό Πέτρι άγγίζει τ'α όρια τ'ης μεταφυσικής όταν μ'ας άφήνει να έννοήσουμε ότι ή άσκηση τ'ης έξουσίας προϋποθέτει τήν διαφορά ή είναι άποτελεσματ' της (όπως στους έξεγερμένους αδελφούς του Φρόϋντ).

Είπαμε στην άρχή ότι ό Πέτρι είναι έντιμος δημαγωγός. Αύτ'ήν τήν αντίφαση τήν έννοοϋμε ως έξ'ης: Πιστεύει στην άποτελεσματικότητα τών μεθόδων που ύιοθετεί για τήν καταδειξη του μηχανισμού λειτουργίας του άστυνομικού κράτους. Αν παρέμεινε στην άρχική του πρόθεση τ'ης κατάδειξης και δέν φιλοδοξούσε και να έρμηνεύσει τ'α τεκμηρωμέν' ή προσφορά θ'ά ήταν παραπάνω από σημαντική. Όμως είναι δημαγωγός γιατί προσπαθεί να γαργαλήσει τόν θεατή μέ τό φτερό τ'ης ψυχανάλυσης (όσον άφορ'α τό περιεχόμενο) και του κακόγουςτου μπαρόκ (όσον άφορ'α τήν μορφή).

Ό θεατής προπάντως σήμερα, δέν έχει ανάγκη από ντοπάρισμα αλλά από ξελαγάρισμα του νου για να μπορέσει να καταλάβει σε βάθος προβλήματα τόσο επίκαιρα και τόσο σημαντικά.

.....

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟ:

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ:

ΝΤΕΚΟΡ:

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ:

ΜΟΝΤΑΖ:

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ:

ΠΑΡΑΓΩΓΗ:

Πιέρ-Πάολο Παζολίνι

Γκιουζέπε Ρουτσολίνι

Λουίτζι Σκατσιανόντσε

Άντρεά Φαντάτσι

Ντανίλο Ντονάτσι

Νίνο Μπαράλι

Πιέρ-Πάολο Παζολίνι (άποσπάσματα από το κουαρτέτο σε ντό ματζόρε του Μότσαρτ, Ρουμάνικα λαϊκά τραγούδια, παραδοσιακή Γιαπωνέζικη μουσική.)

Φράνκο Τσίττι, Σουλβάνια Μαγκάνο

Αλίντα Βάλι, Καρμέλο Μπένε,

Τζούλιαν Μπέκ, Λουτσιάνο Μπαρ-

τόλι, Φραντζέσκο Λεονέτι,

Άλφρέντο Μπίνι (1967)

Η ταινία αυτή του Παζολίνι γυρήστηκε μετά το "κατά Ματθαίου εὐαγγέλιο" (1964) και πριν από το "θεώρημα" (1968). Για την ταινία αυτή ο Βασίλης Ραφαηλίδης στο τεύχος 16 του Σύγχρονου Κινηματογράφου αναφέρει:

"Το κατά Ματθαίου εὐαγγέλιο" σημαδεύει μια αποφασιστική καμπή στην μεθοδολογία του συνολικού έργου (ποιητικού-δοκιμιογραφικού-κινηματογραφικού) του Παζολίνι. Ο ρεαλιστικός τρόπος αναπαράστασης του κόσμου εγκαταλείπεται οριστικά και υιοθετείται ο άρχετυπικός μύθος σαν φορέας ιδεών οι οποίες διαπερνούν ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας.

Στόν κινηματογράφο, πριν από τον Παζολίνι, ο Κοκτώ και ο Μπουλιουέλ χρησιμοποίησαν με τον ίδιο τρόπο τους άρχετυπικούς μύθους αντιμετώπιζοντάς τους σαν στέρεες δομές, που θα μπορούσαν ωστόσο να αποκτήσουν ένα περιεχόμενο έντελως προσωπικό χωρίς έτσι να χάνεται ο άρχικός ιδεολογικός τους πυρήνας. Ειδικά ο Παζολίνι, στα δοκίμιά του, εὐαγγελίζεται μια επανεγκαθίδρυση του τελετουργικού-καθατηρίου θεάματος που, κατά την άποψή του, είναι ο μοναδικός τρόπος να μη και πάλι η τέχνη ένεργά στην ζωή ώστε να γίνει αναπόσπαστη προέκτασή της και όχι νοητική ανάπλασή της.

Στηρίζει τις θέσεις του στις απόψεις του Γκράμοσι για το "λαϊκό-έθνικό θέαμα" και τις εφαρμόζει πιστά στο "κατά Ματθαίου εὐαγγέλιο" και στον "Οιδίποδα τύραννο". όμως, από το "θεώρημα" και μετά διαφοροποιεί την προηγούμενη θέση του: Ο μύθος πρέπει να αποβάλει "την λαϊκότητα" του και να γίνει πρόσημα για μια νοητική, ιδεολογική και άφηρημένη αντιμετώπιση επικαιρικών, κοινωνικών προβλημάτων, διατηρώντας πάντα την άρχετυπική του ύψη. Δικαιολογεί την καινούργια του άποψη λέγοντας, πως η τέχνη είναι άνικαχη να έπηρεάσει βαθειά τις πλατειές μάζες όταν δεν είναι θρησκευτική, αλλά είναι ικανότατη να διαμορφώσει μια πνευματική έλίτ σε κοινωνικό στρώμα δυνάμενο να μπει στην πρωτοπορεία της κοινωνικής αλλαγής.

Με άλλα λόγια, ο άρχικός ορθόδοξος μαρξισμός του Παζολίνι γίνεται με τον καιρό αίρετικός, προφανώς κάτω από την επίδραση του Μαρκοῦζε και των κοινωνιολόγων της σχολής της Φρανκφούρτης.

Όπως και νάναι στον "Οιδίποδα", παραμένουμε ακόμα στον χώρο του γραμμικού λαϊκού θεάματος. Έν τούτοις, κι εδώ μπορούμε να βρούμε το σπέρμα της κατοπινής διαφοροποίησης. Ο μύθος πέρνει μια διπλή διάσταση: Κοινωνική από την μια, καθαρά προσωπική-ψυχολογική από την άλλη. Όπως γίνεται φανερό από τα τέσσερα "μουσικά" μέρη (σε φόρμα συμφωνίας) στα όποια είναι χωρισμένο το φίλμ.

Στο πρώτο μέρος, το ανεξόριστο ατομολογικό (ή νηπιακή ζωή του Παζολίνι μοιάζει να κυριαρχεί απόλυτα. Ο σκηνο-

πων τριών μερών (ντεκουπάζ προσεγγμένο και στην τελευταία του λεπτομέρεια, κινήσεις τις κάμερας προσεκτικά μελετημένες με τις οποίες τὰ τρία πρόσωπα δένονται άρρηκτα, χρησιμοποίηση της τεχνικής του κόντρ-σάν (άπέναντι στον ήλιο) κλπ.) τονίζει έμφατικά τις ριζομένες στην παιδική ηλικία (άτομική και κοινωνική) καταβολές του μύθου.

Τό δεύτερο και κύριο μέρος (τό πρώτο έχει την θέση είσαγωγής) σηκώνει άδολκληρο τό βάρος της δραματουργικής έπεξεργασίας του μύθου. Σ' αυτό, τὰ γεγονότα πολύ γνωστά έλλωστε από τον μύθο καθ' έαυτό, παρατίθενται ξερά και ασχολίαστα από την κάμερα, ή οποία άπελευθερώνει από έρμηνευτικές δεσμεύσεις, μετακινείται στον χώρο έντελώς έλεύθερα. (Τό γκρό-πλάν, π.χ., ή οι κινήσεις της κάμερας γύρω από τους δύο άξωνές της δέν φορτίζονται με είδικές σημασιολογήσεις: άπλώς ύπηρετούν τις στοιχειώδεις ανάγκες μιας λογικής άφήγησης).

Στό τρίτο μέρος, στό όποιο άναπτύσσεται συνειδητοποίηση από τον Οίδίποδα της προσωπικής του Ιστορίας και της ταυτίσης του με αύτήν της Πόλης/Βασιλείου ή ψυχολογία του πρώτου μέρους (ύποκειμενικότητα) και ή Ιστορία του δεύτερου (άντικειμενικότητα) συγκρούονται με συνέπεια μιά τρομακτική δραματική έκφραση.

Στό τέταρτο μέρος ή τραγωδία του τρίτου γίνεται κοινωνικό δράμα και ό κύκλος κλείνει εκβάλλοντας στην σύγχρονη έποχή, δηλ. σημερινότατος τό πρώτο, τό σύγχρονο μέρος, άφού στό μεταξύ διεγράφε άδολκληρο τον μυθολογικό κύκλο. Έτσι ό μύθος στέρεα πιασμένος άνάμεσα στα δύο μή μυθικά άκρα του άπομυθοποιείται και γίνεται σύμβολο άπόλυτης άξίας, σύμβολο όρισμένο με όρους κοινωνικούς και όχι μεταφυσικούς. Ο πανάρχαιος μύθος κοινωνικοποιείται κατά κάποιο τρόπο χάνοντας την άρχική μεταφυσική του ρίζα.

Στον "Οίδίποδα" του Παζολίνι, στη θέση της ύπερπροσωπικής Μοίρας και μπαίνει από την μιά ή ψυχολογία (άτομική Ιστορία) και από την άλλη ή Ιστορία (κοινωνικός χώρος). Ωστόσο δντας και ή ψυχολογία καθωρισμένη από ένα δοσμένο κοινωνικό χώρο άπαλάσει τό άτομο από την βουλευτική του πρωτοβουλία και συνεπώς τό άποδεσμεύει από την προσωπική του Μοίρα. Συνεπώς, άφού δέν μετχεί στον καθορισμό της ούτε ή άτομική ψυχολογία ούτε κάποια μεταφυσική όντότητα ή ουσία του τραγικού πρέπει άναγκαστικά νά άναζητηθή στην σύγκρουση γνωστού-άγνωστου: Κοινωνίας "γνωρίζουσας" και άτόμου "άγνοούντος".

Έδώ άκριβώς πρέπει νά έπισημανθή τόσο ή σημασία του Παζολινικού τραγικού όσο και τό μέτρο της έπιτυχίας αύτης της πρώτης άληθινά μοντέρνα κινηματογραφικής τραγωδίας. Υ πάρχει ένα χάσμα άνάμεσα στην προσωπική και την κοινωνική ζωή του άτόμου, χάσμα που δέν μπόρεσε νά τό γεφυρώσει ούτε ό Μαρξισμός.

Τό άτομο μένοντας προσωπικά άμέτοχο στό προσωπικό γίγνεσθαι, αίσθάνεται συντριμένο από δυνάμεις που τό ύπερβαίνουν, όπως άκριβώς τό ύπερέβαιναν άλλοτε δυνάμεις που τις θεωρούσε μεταφυσικής τάξης γιατί άκριβώς του ήταν άγνωστη ή προέλευσή τους. Τώρα είναι γνωστή ή ύψη των κοινωνικών καταναγκασμών, αλλά τό μεμονομένο άτομο εξακολουθεί νά παραμένει άνίσχυρο μπροστά τους. Ο συντριμένος και τυφλός Οίδίποδας στό τελευταίο μέρος παίζει στην φλογέρα του τό κομμουνιστικό πένθιμο έμβατήριο, τό ίδιο που άκούγονταν και στό "κατά Ματθαίου ευαγγέλιο" στην πορεία προς τον γολγοθά: Πράγματι έπεσε και αύτός θύμα σε "άνιση μάχη και άγώνα" όπως και ό Χριστός, όπως όλοι οι τραγικοί ήρωες που δέν εξαγοράζουν τό άχθος του σταυρού του μαρτυρίου τους.

Ο Παζολίνι, μαύτη την έκπληκτικής άκρίβειας και άποτελεσματικότητας άντιστροφή του πανάρχαιου μύθου άποδεικνύει και κάτι άλλο σχετικό με τὰ μορφολογικά προβλήματα διμής: Ο μύθος είναι ένα μορφικό-δομικό πλέγμα που μπορεί νά άποκτήσει διαφορετικό περιεχόμενο, άναλογα με την κυριαρχούσα Ιδεολογία σε έναν συγκεκριμένο τόπο σε συγκεκριμένο χρόνο. Δηλ. πρέπει νά άντιμετωπίζεται με όρους Ιστορικούς=κοινωνικούς και όχι μεταφυσικούς.

Η παραπάνω θέση έπισημαίνεται πάρα πολύ άσκόλα στον "Οίδίποδα". Τὰ δύο άκραία (σύγχρονα) μέρη δομοούνται με ένα λεπτόλογο ντεκουπάζ που μένει πολύ κοντά στην καθιερωμένη κινηματογραφική σημειολογία. Στα δύο μεσαία μέρη (ή μυθική περιοχή του φάσματος της φιλικής Ιστορίας) τό ντεκουπάζ γίνεται έντελώς περιγραφικό (κυρίως στό δεύτερο μέρος) ή είναι θελημένα συγχισμένο και χαοτικό (άσκοπα γκρό-πλάν, κινήσεις της κάμερας τυχαίες, κλπ.)

Τό ίδιο θα μπορούσαμε νά παρατηρήσουμε και όσον άφορά και τὰ άλλα πλέγματα σημαίνόντων: Η μουσική που χρησιμοποείται στα δύο μεσαία μέρη είναι ένα ίδιοφυές ποτ-μουρί από συμφωνική μουσική και λαϊκά τραγούδια που δέν έχουν τίποτα τό κοινό μεταξύ τους. Τό ντεκόρ και τὰ κοστούμια ύπογραμμίζουν την ίδια "μυθολογική" άτάξια: Ο άμετάλαχος χώρος του σημερινού νότιου Μαρδίκου (έκεϊ γυρήστηκε ή ταινία) εϋτετροποποιείται ούτε δραματοποιείται από τις έπεμβάσεις του ντεκορατέρ. Τὰ κοστούμια έχεις την έντύπωση πώς πάρθηκαν από κάποιο ένδυματολογικό μουσειό (άρχαιοελληνικοί χειτώνες, άραβικές κελεμπίες, μεξικάνικα σομπρέρος κλπ.) άποτελούν ένα έξοχο ένδυματολογικό σύμφυμα που τονίζει με τρόπο μοναδικό την άχρονικότητα και την άτοπικότητα τόσο του μύθου όσο και της τραγικοποιημένης ύπόστασης του κοινωνικοποιημένου άνθρώπου.

1. "Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΘΛΕΠΕ ΤΑ ΤΡΑΙΝΑ ΝΑ ΠΕΡΝΟΥΝ"
(Πραγματικός τίτλος: "Τραίνα αβυσσικά έπιτηρούμενα")
2. "ΕΝΑ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ"
(Πραγματικός τίτλος: "Τό καπριτσιόζο Καλοκαίρι")

Σκηνοθέτης ΓΙΡΙ ΜΕΝΤΣΕΛ

Ο Γίρι Μέντσελ γεννήθηκε τό 1936 στήν Πράγα. Αποφοίτησε σάν ήθοποιός αλλά και σάν σκηνοθέτης τό 1963. Σάν τέτοι χρονιά έκανε τό μικρού μήκους φίλμ: "Οοάνατος του κυρίου Θέρστερ". Τό 1965 σκηνοθέτησε δύο έπισόδια γιά τά φίλμς: "Διαμάντια του βόσκου" και "Έγκλημα σ' ένα σχολείο κοριτσι και άργότερα τό 1965 έκανε τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους "Τραίνα αβυσσικά έπιτηρούμενα". Ακολούθησε τό 1967 τό "Καπριτσιόζο Καλοκαίρι". Τό 1969 γύρισε δύο ταινίες τις "Έγκλημα στό Κόιτ Κλάμπ" και "Κορυδαλλο στό νήμα". Η καλύτερη έγινε κόντρά σέ σενάριο του Μπαουμάλ Χράιπαλ* άσχε λοήνταν μέ μία συλλογή αστυνομικών "Άτυχιών" (κακών έφαρμογών)* ή ταινία άπογοστήτως έβή'νέ κριτικός και δέν παίχτηκε. Από τή δραστηριότητα του Μέντσελ σά ήθοποιού αξιοσημείωτες είναι σέ έμφανίσσεις του στίς ταινίες του "Έβαλντ Σόρν "Καθημερινό κουράγιο" και "Η έπιστροφή του άσωτου γιου".

1. "ΤΡΑΙΝΑ ΑΥΣΤΗΡΑ ΕΠΙΤΗΡΟΥΜΕΝΑ" (Έλλ. τίτλος: "Ο άνθρωπος που έβλεπε τά τραίνα νά περνούν").

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Γίρι Μέντσελ.

ΣΕΝΑΡΙΟ: Γίρι Μέντσελ.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Γιόσουφ Σόφτ.

ΗΘΟΠΟΙΟΙ: Βικτόρ Μοκίρ, Γίτακ Μέντσελ.

*Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Γίρι Μέντσελ (γυρίστηκε τό 1966) με αυτή τή ταινία έ σκηνοθέτησε άπέκτησε πλαταιά φήμη κυρίως μετά τή βράβεισή της μέ τό άμερικάνικο Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας καθώς και μέ τήν πρώτη διάκριση του σενιέβλ του Κανχόρι. Η ταινία χαρακτηρίζεται από μία συσάρεση εφαναλισμών καθώς και από μία ανθρώπινη και χιουμοριστική περιγραφή τών γεγονότων. Είναι έπίσης άριστά έμφανής ή επίδραση τών Βίλλιαμ Θέρμαν και Τζόν Πασίρ σέ ό,τι αφορά τή διαμόρφωση του "όπτικού ύφους" του Γίρι Μέντσελ.

2. "ΤΟ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟΖΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ" ('ΕΛΛ. τίτλος: "Ένα καπρίτσιο για τó Καλοκαίρι")

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Γίρι Μέντσελ.

ΣΕΝΑΡΙΟ: Γίρι Μέντσελ.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Γιαρομίλ Σέφε.

ΜΟΥΣΙΚΗ: Γίρι Σούτ.

ΗΘΟΥΣΙΟΙ: Ροϋντολφ Χρουνίνσκι, Γίρι Μέντσελ, Βλάστιμιλ Μπρόνσκι,
Γιάννα Ντράλοβα, Μίλα Σισλίκοβα, Φράντισεκ Γέχαν.

Απαλλαγμένος από τις όποιεςδήποτε επιρροές ο Γίρι Μέντσελ διαμορφώνει την καθαρά προσεκτική του γραφή(σούλ.) με την ταινία αυτή που γυρίστηκε τό 1967 πάνω σένα μυθιστόρημα του Βανκούρα, συγγραφέα που οι Γερμανοί έξετέλεσαν τό 1942 στην Πράγα. Πρόκειται για μία ιδιαίτερη κωμωδία έποχής πάνω σένα βασικό μοτίβο του τσέχικου κινηματογράφου, την άσημαντότητα και τό άχαρο της ζωής της μάζας. Η ταινία παίχτηκε στό έπίσημο πρόγραμμα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τό 1970. (Συμμετοχή της Τσεχοσλοβακίας).

Γιά την ταινία αυτή έ Βασίλης Βασιλειάδης γράφει(Σύγχρονος Κιν/φος τεύχος 9-10):

"Μέ την πρόση του κιόλας ταινία ("Βασίνα άσπρηά έπιστηρόμενα") ο πρώην τσιρκολάνος Γίρι Μέντσελ κατέρχεται να προκαλέσει τερτίσιο διεθνή θόρυβο, μάλλον δυσανάλογο προς την ποιότητά του σαν δημιουργού. Η συσσώρευση καλόγουστων εύρημάτων - που ώστόσο δέν ξεπεργάζαν τό έπίπεδο του προσεκτικά έπεξεργασμένου σφυσολογήματος - που χαρακτήριζε, βασικά, την πρώτη ταινία ύπάρχει παραλλαγμένη και στη δεύτερη. Αν φάξουμε για κάποια διαφορά αυτή θά πρέκει να άναζητηθεϊ στό σενάριο που αυτή τη φορά είναι προσεκτικώτερα δομημένο και πιο όργανικά ένταγμένο στόν ιδιόρρυθμο συμβολικό πεσσιμισμό που χαρακτήριζε τόν τσέχικο κινηματογράφο πριν από τόν Αύγουστο του '68 ("Τό καπριτσιόζο καλοκαίρι" γυρίστηκε τό ~~53~~ 1967).

Η άσημαντότητα και τό άχαρο της ζωής της μάζας, βασικό μοτίβο του τσέχικου κινηματογράφου της νεομπρασιλικής περιόδου, στην δεύτερη ταινία του Μέντσελ μεταφέρεται από τό έπίπεδο του "ρεαλισμού των ύπονοσόμενων" σε καίνο της συμβολικής ποιητικής αυθαιρεσίας. Έτσι οι έρμηνευτικές παραλλαγές πολλαπλασιάζονται αυτόματα, τό προς διερεύνηση πρόβλημα άποστειρώνεται προσεκτικά και ή δουλειά του κινηματογραφιστή εύκολύμεται τά μέγιστα.

Η δική μας έρμηνευτική παραλλαγή θά μπορούσε να είναι ή παρακάτω-χωρίς να ίσχυριζόμαστε πως είναι ή μόνη δυνατή: Τρεις εκπρόσωποι τριών άχρηστευμένων μετό τό 1948 τάξεων - ένας καπλός, ένας ταγματάρχης έν άποστρατεία και ένας παρασιτικός μικροβιοκτόνης - άντιούν εϊπρεπώς κάποιο καλοκαίρι όντας άνίκανοι να κένουν κάτι σημαντικότερο από τό φάρμα, την άνάγνηση της Βίβλου και τό φαγητό. Ένας άκροβάτης και ή άρχια βοηθός του τάρασουν προσφινά τό τίλημα τους. Και οι τρεις (ο καθένας με τόν τρόπο του και σύμφωνα με τις κληρονομημένες από τό παλιό του έπάγγελμα συνήθειες) κροσπιθεϊν να βάλουν στό χέρι την περιφερόμενη υπό μορφήν γυναικίας Έλευθερία (την τσιρκολάνα).

Τό Τσίρκο, πανάρχαιο καί τετριμμένο σύμβολο άπεριόριστης έλευθερίας
άλλά καί ένσυνείδητης πειθαρχίας, γίνεται στύβος ένός δειλοϋ, πουριτανικοϋ
άνταγωνισμοϋ τών ίπποτών τής έλευσης μορφής. Όμως οί τρείς επίδοχοι
γόητες άποτυγχάνουν διαδοχικά στην προσπάθειά τους νά κατακτήσουν τήν
'Ελευθερία.

"Όταν φύγει τό διμελές τσίρκο άπό τό έκακοντομελές χωριουδάκι, τά τρία
λείφακα μιές έποχής παρωχημένης συνεχίζουν νά "εργάζονται" καί νά προσ-
τοιμάζουν χωρίς βιασύνη τόν άύτοσυντασιακό τους, καί όλα πέν χειρότερα.
Πιθανό έπιμύθιο: Καρμιά δύσκαμη δέν είναι ίκανή νά τερύξει τή μακαριότητα
άνθρώπων που πήραν τήν όριστική επάρκση νά υποταχθοϋν στη μοίρα τους.

Ό Νέντσελ είχε στη διάθεσή του όλα τά υλικά τής συνταγής για τήν
κατασκευή μιές ποιητικονοστολογικηρομαυτιμής ταινίας: έπαρχιώτικη ανία
άλλά Τσέχοφ, άνικανοποίητο έρωτικό, μεταφορά του θέματος στην Μπέλ Έπδι,
δειλές γυμνικές επιδείξεις σε μπαίν μιξ του'ξω, χρώμα, προσεκτικό κάμερα-
μαν, άριστο κεντρέρ, καλολαδαρισμένο τρίποδογιά άπαλά πανοραμικ καί πολλά
άλλα. Τό μόνο που τούλειανε ήταν ή γνήσια ποιητική φλέβα.

'Αποτέλεσμα: Μιά καθόλα άξιοπρεπής ταινία, ποιητική καιά τό μάλλον καί
ήττον άλλά που ή ποιητικότητά της βρίσκεται ανά άντικείμενα (μπροστά
άπό τήν κάμερα) καί έχι στό υποκείμενο (πίσω άπό τήν κάμερα), όπως θάλεγε
ό Παζολίνι".-

Ἡ δίκη τῆς Νυρεμβέργης

Τό ντοκυμανταρ αὐτό τοῦ Φελίξ Φόν Ποντμανίσκου παρουσιάζει τή δίκη τῆς Νυρεμβέργης. Τό Νοέμβρη τοῦ 1945, στή Νυρεμβέργη (τήν ἱερή πόλη τοῦ φασισμού, ὅπως τήν εἶχε βαπτίσει ὁ Χίτλερ) ἄρχισε ἡ δίκη τῶν Γερμανῶν ἐγκληματιῶν πολέμου. Δικαστές ἦταν ἕνας Γάλλος, ἕνας Ἄγγλος, ἕνας Ρωσός καί ἕνας Ἀμερικανός. Οἱ ὑπόδικοι κατηγοροῦνταν σάν ὑπεύθυνοι γιά τήν κήρυξη τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου καθῶς καί γιά πράξεις ποῦ πρόσβαλαν τοὺς διεθνεῖς νόμους καί τή διεθνή ἠθική.

Ἡ δίκη τελείωσε στίς 30 Σεπτεμβρίου τοῦ 1946. Ἀπό τοὺς 24 κατηγορουμένους 3 ἀθώωθηκαν (Πέπεν, Φρίτσε καί Σάχι), ἕνας δέν δικάστηκε σάν ἄρρωστος (Κρούπ), 7 καταδικάστηκαν σέ διάφορες ποινές φυλάκισης ("Ες, Ραΐντερ, Φούνκ, Σίραχ, Σπέρ, Νόϊρακ καί Νταϊνιτς), ἕνας αὐτοκτόνησε στή διάρκεια τῆς δίκης (Λάβ), ἕνας καταδικάστηκε ἐρήμην σέ θάνατο (Μπόρμαν) καί οἱ ὑπόλοιποι 11 καταδικάστηκαν σέ θάνατο μέ ἀπαγχονισμό. Οἱ 11 αὐτοί ἦσαν: Γκαϊρινγκ (αὐτοκτόνησε πρὶν ἐκτελεσθῆ), Ζάιτς-Ἰνκβαρτ, Γιόντλ, Ρίμπεντρόπ, Καλνενμπρούνερ, Κάϊτελ, Στράίχερ, Ρόζεμπεργκ, Φίλνκ, Φρίκ καί Ζάουκελ.

Ἡ ταινία ὁλοκληρώθηκε τό 1960. Ἡ χρονική ἀπέσταση ἀπό τά γεγονότα ἔδωσε στόν Ποντμανίσκου τή δυνατότητα νά ἀντικρύσει τήν ἱστορία μέ περισσότερη προσοχή καί ἀντικειμενικότητα.

Ἡ παρουσίαση τῆς δίκης γίνεται μέ συνεχεῖς ἀνατροπές ἄλλοτε στήν προπολεμική Γερμανία, ἄλλοτε στά πολεμικά μέτωπα καί ἄλλοτε στά στρατόπεδα συγκέντρωσης καί στίς βομβαρδισμένες πόλεις. Οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι παρουσιάζονται τήν ἐποχή τῶν ἀλαζονικῶν τους κομπασμῶν καί τήν ὥρα ποῦ λογοδοτοῦν. Ποῖς ἀνοῖμε νά ἀρνιοῦνται τήν ἐνοχή τους καί ἄμέσως βλέπουμε τά φρικιαστικά γεγονότα ποῦ τοὺς ἐιαφεύδουν. Οἱ σφοῖ τῶν ἐρειπίων διαδέχονται τήν τερατώδη τελειότητα τῶν γερμανικῶν προελάσεων. Τά στοιβαγμένα πτώματα τοῦς "εὐσταλεῖς" Ἀρείους. Παρακολουθοῦμε τήν ἄνοδο καί τήν πτώση τοῦ ἔθνικοσοσιαλισμοῦ μέσα ἀπό τά κινηματογραφικά ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς.

Τό ἕλικό ποῦ χρησιμοποίησε ὁ Ποντμανίσκου δέν εἶναι ἄγνωστο. Ἡ ταινία του, ὡστόσο, συγκλονίζει τό θεατή. Ἡ ἱστορία δέν πρέπει νά ξεχνιέται· γιά τ' αὐτά τά διδάγματα ἀπό τή σωστή γνώση τῆς ἀποβαίνουν πάντα πολύτιμα.-

ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΣ
ΟΜΙΛΟΣ
ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

" ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΜΑΣΑ "
τῷ Ζάν Λου Γκοντάρ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ Ζάν Λου Γκοντάρ γεννήθηκε στὶς 3-12-1930 στὸ Παρίσι.
Οἱ γονεῖς του ἦταν διαμαρτυρούμενοι, ὁ πατέρας του γιαντρός καὶ ἡ μητέρα του κόρη τραπεζίτην. Ἐξήσε τὰ παιδικὰ του χρόνια σὴν Ἐλβετία. Σὲ ἡλικία μεταξύ 20-22 χρονῶν σπουδάζει ἐθνολογία στὴ Σορβόνη. Ταυτόχρονα, συχνάζει σὲ κινηματογραφικὲς λέσχες, γνωρίζεται μεταξύ ἄλλων μὲ τὸν Ἐρίκ Ρομέρ καὶ τὸν Ζάν Ριβέτ μὲ τοὺς ὁποίους ἐκδίδει τὸ κινηματογραφικὸ περιοδικὸ "LA GAZETTE DE CINEMA".

Τὸ 1952 ἀρχίζει νὰ γράφει στὸ "CAHIERS DU CINEMA".

Τὸ 1954 γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία μικροῦ μήκους "Ἐπιχείρηση Μπετόν".

Μετά τὸ 1956, τὰ κείμενα κινηματογραφικῆς κριτικῆς ποὺ γράφει μαζί μὲ τὸν Τρυφφέ προετοιμάζουν τὸ πλατύτερο κοινὸ νὰ υποδεχθεῖ τὴ NOUVELLE VAGUE.

Τὸ 1959 γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους "Μὲ κομμένη τὴν ἀμάσα".

Τὸ 1960 παντρεύεται τὴν ἠθοποιὸν Ἄννα Καρίνα ἡ ὁποία πρωταγωνιστεῖ σὲ πολλὰς ἀπὸ τὶς ἀπόμενες ταινίες του.

Ἀπὸ τὸ 1959 ἕως τὸ 1969 γυρίζει 27 ταινίες.

Τὸ 1969 ἐπηρεασμένος ἰδεολογικὰ ἀπὸ τὸ ζεσθίωμα τοῦ Μάη τοῦ 1968 στὴ Γαλλία, σχηματίζει τὴν ομάδα παραγωγῆς Τζιγία Βερτέφ βιολογούθοντας ἕναν τρόπο ὁμαδικῆς δημιουργίας. Στὶς 11 Ἰουνίου πέφτει θύμα σοβαροῦ αὐτοκινητιστικοῦ δυστυχήματος. Τὸ 1972 γυρίζει τὴν τελευταία (γιὰ τὴν ἔρα) ταινία του τὸ "Ὅλα πᾶνε καλά". Ἀπὸ τότε καὶ μέχρι σήμερα ἀσχολεῖται μὲ πειράματα πάνω σὲ νέες κινηματογραφικὲς τεχνικὲς.

ΟΙΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ

OPERATION BOSTON (Ἐπιχείρηση Μπετόν) 1954.

UNE FEMME COQUETTE (Μιά κοκκίτα γυναίκα) 1955.

UNE HISTOIRE DU EAU. (Μιά ἱστορία νεροῦ) 1959.

A BOUT DE SOUFFLE (Μέ κομμένη τήν ανάσα) 1959.
LE PETIT SOLDAT (Ο μικρός στρατιώτης) 1960.
UNE FEMME EST UNE FEMME (Έλλ. τίτλος: Η κυρία θέλει έρωτα) 1961.
VIVRE SA VIE (Ζούσα τή ζωή της) 1962.
LES CARABINIERS (Οι καραμπινιέροι) 1963.
LE MEPRIS (Η κοριτσόνηση) 1963.
UN E FEMME MARIEE (Μιά παντρεμένη γυναίκα) 1964.
ALPHAVILLE (Άλφαβίλ) 1965.
PIERROT LE FOU (Ο τρελλός Πιερό)- Έλλ. Τίτλος: "Ο δαίμων τής Πίης Ήρας" 1965.
MASCULIN - FEMININ (Άρσενικό - θηλυκό) 1966.
MADE IN U.S.A. (Ευέβη στήν Αμερική) 1966.
DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS B'ELLE (Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν) 1966.
LOIN DU VIETNAM (Μακριά από τό Βιετνάμ) 1967.
WEEK - END (Τό Σαββατοκύριακο) 1967.
ONE PLUS ON E ("Ένα σύν ένα) 1968.
PRAVDA (Πράβδα) 1969.
LE VENT D'EST (Ο ανατολικός άνεμος) 1969.
TOUT VA BIEN (Όλα πάνε καλά) 1972.

Τό έργο του Ζ.Α. Γκοντάρ μέ τόν αντιφατικό διαφορομένο και πολυδιάστατο χαρακτήρα του άπαιτεί ίσως περισσότερο από τό έργο κάθε άλλου φιλομουργού μιά κριτική και δημιουργική ανάγνωση. Είναι ένα έργο που τό ίδιο άποβαρύνει τήν καθητική και μαζική κατανάλωση και που ύποχρεώνει τό θεατή, όχι μόνο μέ τά θέματα του αλλά και μέ τή μορφή του, νά σκεφτεί και νά άμφιβάλλει ακόμα και γι' αυτό τό ίδιο. Έτσι, ή συμβολή του στή δημιουργία ενός ύλιστικού κινηματογράφου, είναι τεράστια. Τό "Μέ κομμένη τήν ανάσα" είναι τό πρώτο φίλμ μεγάλου μήκους του Γκοντάρ και ταυτόχρονα μιά από τίς πρώτες μεγάλες έπιτυχίες του γαλλικού "νέου κύματος". Τό φαινόμενο του "νέου κύματος" που κάνει τήν εμφάνισή του στά τέλη τής δεκαετίας του 1950 στή Γαλλία, ήταν περισσότερο αποτέλεσμα οικονομικών αίτίων παρά άπόρροια ιδεολογικής ή αισθητικής ταύτισης των σκηνοθετών που τό αποτέλεσαν (όπως έγινε μέ τόν Ιταλικό νεορεαλισμό ή μέ τόν γερμανικό έξπρεσιονισμό). Παίρνοντας σαν άφορμή τήν οικονομική έπιτυχία της ταινίας του Βαντίμ "Και ο θεός έπλασε τή γυναίκα" (1958), ή οποια συνδύαζε τό χαμηλό κόστος παραγωγής της μέ τό άγνωστο

Όνομα του σκηνοθέτη της, η Γαλλική κινηματογραφική Βιομηχανία κατάλαβε ότι την συνέφερε να επενδύσει το ίδιο ποσό σε 3 χαμηλού κόστους ταινίες νέων σκηνοθετών, παρά σε μία μεγάλου κόστους ταινία. Την εύκαιρη αυτή άδραξεν μία ομάδα από ταλαντούχους νέους σκηνοθέτες με προοδευτικές ιδέες με αποτέλεσμα μία σειρά ταινιών που προκάλεσαν αναστάτωση στο τότε κινηματογραφικό κατεστημένο. Σκηνοθέτες όπως ο Γκοντάρ, ο Τρουφώ, ο Σαμπρόλ, ο Ρομέρ και ο Ριβέτ (που έγραφαν στο περιοδικό "CARNIERS DU CINEMA" καθώς και ο Ροβς, ο Ρενέ, η Βα. νιά και άλλοι, έρχισαν να δίνουν καινούργιες κατευθύνσεις στη θεωρητική και πρακτική εξέλιξη του Κινηματογράφου. Το "νέο κύμα" άρχισε να σβήνει γύρω στο 1961 όταν άρχισαν οι πρώτες οικονομικές αποτυχίες των ταινιών των νέων σκηνοθετών. Από τους 170 που ξεκίνησαν, λίγοι μπόρεσαν να συνεχίσουν, ανάμεσα στους οποίους και ο Γκοντάρ που χαράζοντας ένα καθαρό προσωπικό του δρόμο, έφτιαξε ταινίες επαναστατικές τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο.

Στο "Με κομμένη την ανάσα" η αίσθηση της πραγματικότητας είναι άμεση, δραστική και μυθική. Ο Γκοντάρ ασχολείται με την παρούσα στιγμή και όχι με το παρελθόν. Ο ήρωας του ζει πάντοτε στο παρόν, χωρίς να στεναχωριέται για το παρελθόν ή το μέλλον, μία ιδιότητα που τον ξεχωρίζει από την κοπέλλα του, την αγαπά, χωρίς να ρωτά το γιατί ή να ανησυχείται τις συνέπειες. Από την άλλη πλευρά, η κοπέλλα του, τον προβλέπει γιατί δεν θέλει να τον αγαπήσει: "Αν το κάνεις, μπορεί να χάσει την ελευθερία της. Οι πράξεις της ελέγχονται από τις σκέψεις της, παρά από τα αισθήματά της. Το μόνιμο του ήρωα είναι "να ζεις επικίνδυνα μέχρι το τέλος". Αυτό το μόνιμο θα μπορούσε να ιδωθεί σαν ένας από τους πολλούς οίκονομους που προδικάζουν τον θάνατό του. Γιατί όμως να υπάρχουν τόσες πολλές προβλέψεις για το μέλλον; Ένα φιλμ που έζημνεϊ το παρόν; Είναι γιατί η πραγματικότητα του φιλμ είναι μυθική. Η μοναδική δράση του παρόντος σχετίζεται με το πιο γενικό πλάνο τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη.

Η πλοκή του φιλμ βασίζεται στη συμβατικότητα του Αμερικανικού γκαγκστερικού φιλμ. Οι συμβατικότητες όμως αυτές είναι δευτερεύουσες. Η προσοχή στρέφεται στη θέση του ήρωα απέναντι στην εμπειρία: Η χαρομένη διάθεσή του, ο γρήγορος βηματισμός του, οι κινήσεις του, ο αυθορμητισμός του. Αυτές οι ιδιότητες εκφράζονται και από το στυλ του φιλμ: Ο γρήγορος ρυθμός του, ο φυσικός φωτισμός του, το πηδιστό κάτ καθώς και οι κινήσεις της κάμερας. Στο φιλμ υπάρχουν πολλές αναφορές από άλλα φιλμ. Κατ' αρχάς ο μύθος του Ήριδγκρετ που είναι διέχυτος σε μερικές κινήσεις του ήρωα. Το ψευδώνυμο του LASREL KOWATZ είναι το όνομα ενός γνωστού κινηματογραφιστή.

Τό ζευγάρι πάλι πιάει σινεμά νά δεΐ τό WEST BOUND. 'Ακόμη και ό 'Ιδωος ό Γκοντάρ παΐζει μέσα θυμίζοντας τόν Χίτσκοκ.

Γιά τήν ταινία "Μέ κομμένη τήν ανάσα" ό 'Ιδωος ό Γκοντάρ έχει πει: "Οί πρώτες μου ταινίες ήταν καθαρά ταινίες για κινηματογραφόφιλους. Ο καθένας είναι σε θέση νά χρησιμοποιήσει αυτό που έχει δεΐ στόν κινηματογράφο, για νά κάνει σκόπιμα διορθωμένες αναφορές, που φροντίζω νά νά άρέσει και σε μένιά ή αναφορά που κίνεσκιν. 'Επί πλέον τό "Μέ κομμένη τήν ανάσα" ήταν ένα είδος ταινίας όπου όλα επιτρέποντουσαν. "Ο,τι κάνουν οι άνθρωποι, μπορούσε νά μπει στην ταινία. 'Ακόμη, ξεκινώντας από μια συμβατική ιστορία ήθελα νά ξανακάνω αλλά διαφορετικά αυτή τή φορά, όλο τόν κινηματογράφο που έχει ήδη γίνει. "Αν αρχίσουμε νά κάνουμε γύρισμα με τή μηχανή στό χέρι, τό κάναμε απλοστοατα για νά πάμε πιο γρήγορα. Ο τρόπος του γυρισματος πρέπει νά ταιριάζει με τό θέμα. Τα 3/4 τών κινηματογραφιστών χάνουν 4 ώρες μένα πλάνο που θάθελε 5 λεπτά καθαρά σκηνοθετική δουλειά. 'Εγώ προτιμώ νάχει τό συνεργείο δουλειά 5 λεπτών και νά κρατάω τίς 3 ώρες για νά σκέφτομαι.

'Εκείνο που με ταλαιπώρησε ήταν τό τέλος. Θα πέθαινε τελικά ό ήρωας; Στην αρχή σκεφτόμουνα νά κάνω τό αντίθετο απ'ό,τι συνήθως: Ογκώστερ θεί τά κατάφερε και θάφευγε με τό χρήμα στην 'Ιταλία. Θάταν όμως μία πολύ συμβατική αντισυμβατικότητα...

Πάντως είναι πολύ κουραστικό νά αυτοσχεδιάσεις. Είναι σαν νά αρχίζεις στις 12 παρά είκοσι στό διπλανό καφενεΐο νά γράφεις τό άρθρο που πρέπει νά παραδώσεις 12 στην εφημερίδα. Τελικά, πάντα καταφέρνεις νά τό γράφεις, αλλά αυτή ή δουλειά σε σκοτώνει άμα τήν κάνεις συνέχεια επί μήνες. Τελικά κάποια στιγμή αντιλήφθηκα ότι τό "Μέ κομμένη τήν ανάσα δέν ήταν αυτό που νόμισα. Είχα τήν εντύπωση πως έκανα μία ρεαλιστική ταινία αλλά δέν ήταν καθόλου έτσι. Τό "Μέ κομμένη τήν ανάσα είναι μία ιστορία όχι ένα θέμα.

Στην ταινία έφαχνα νά βρω ένα θέμα και τελικά συγκέντρωσα τό ενδιαφέρον μου στό πρόσωπο του Μπελμοντό για νά δοϋμε τί υπάρχει από πίσω του. 'Αντίθετα τή Σήμπεργκ τήν ήθελα απλά νά κάνει διάφορα μικροπράγματα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Ζάν Λούκ Γκοντάρ ('Εκδόσεις Κάμερα-στυλό).

CLOSE-UP (MARSHA KINDER - BEVERLE HOUSTON).

THE FILMS OF JEAN LUC GODARD (MOVIE PAPERBACKS).

ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΣ
ΟΜΙΛΟΣ
ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τ Ο Χ Α Ρ Ε Μ Ι

Μία ταινία του Μάρκο Φερρόρι

"Τό "Χαρέμι" δεν είναι ταινία. Είναι μάλλον οι σημειώσεις για
μιά μελλοντική ταινία. Δέ μένδιαφέρει πιά, νά βγάξω συμπεράσμα-
τα στά έργα μου. Οί ταινίες δεν είναι πιά για μένα παρά αποκόμ-
ματα έφημαρίτων που τά βάζουμε στην έκρη..."

Μ. Φερρόρι.

Η ταινία παίχτηκε μέ τόν παραπλανητικό τίτλο "Η γκαρσονιέρα
μιας άνώμαλης" (σέ θερινή προβολή στην Αθήνα τό 1971).
Πρωταγωνιστούν: Κάρολ Μπαήκερ, Γκαστόν Μοσίν, Ρενάτο Σαλβατόρε,
Μισέλ Λε Ρουαγιέ, Γουίλιαμ Μπέργκερ. Γυρίστηκε τό 1967.

Ο Μ. Φερρόρι γεννήθηκε στό Μιλάνο τό 1928. Αρχισε τήν καριέρα
του σάν δημοσιογράφος. Ασχολείται για πρώτη φορά μέ τόν κινημα-
τογράφο τό 1953, όποτε ίδρύει και διευθύνει μιά σειρά ίδιόρρυθμων
κινηματογραφικών επικαίρων (σέ συνεργασία μέ Αντονιόνι, Βισκόντι,
ΝτέΣικα). Παράλληλα δουλεύει στή κινηματογραφική διαφήμιση.
Τό 1958 πηγαίνει στην Ισπανία όπου και γυρίζει τήν πρώτη του
ταινία μεγάλου μήκους "EL FRATELO". Ακολουθούν οί ταινίες του:
1958: "LOS CHICOS" (Στήν Ισπανία).
1960: "COCHECITO" (Στήν Ισπανία).
1961: "LE ITALIENE E L'AMORE".
1963: "VL' APE REGINA" (έλλ. τίτλος: "Τό συζυγικό κρεβάτι").
1963: "LA DONNA SCIMMIA" (έλλ. τίτλος: "Όταν τήν είδα γυμνή").
1964: "CONTROBESSO".
1965: "L' UOMO DEI PALLONI" (έλλ. τίτλος: "Ο άνθρωπος μέ τά μπα-
λόνια).
1965: "MARCIA NUZIALE".
1968: "VILLINGER E MORTO" (έλλ. τίτλος: "Ο Ντίλλιγκερ πέθανε).
1969: "IL SEME DELL' UOMO" (έλλ. τίτλος: "Η σπορά του ανθρώπου").
1970: "LA VISITE DU PAPE" (έλλ. τίτλος: "Η Υπερηφάνεια").
1971: "LIZA".
1973: "LA GRANDE BUFFE" (έλλ. τίτλος: "Τό μεγάλο φαγοπότι").

Ο ίδιος ο Φερρέρι γιό την ταινία αυτή αναφέρει αποσπασματικά:

"Στό "Χαρέμι" και στον "Ανθρωπο με τή μπαλόνια", υπήρχε ένα σενάριο που δεν τό άκουσα ποτέ στο γύρισμα ούτε στο μοντάζ. Είναι νά καταλάβω πώ είναι ένα το άγνωστο πιδ αφηρημένος. Καί ιδιαίτερα είναι δεν παρακλεισθή πιά τήν πραγματικότητα. Θα ήθελα, όταν βλέπει κανείς τις ταινίες μου, νά μή μπορεί πιά νά πει: αυτός ο άνθρωπος ζει στό Λονδίνο ή στό Ριλάνο... Αυτός τούς αλλαγισμούς θα ήθελα νά φτιάξω νή μήν τούς κάνω όταν ζει ο ίδιος, γιατί δεν μένδιαφέρουν. Άλλα είναι, τά πράγματα τού μένδιαφέρουν σ'ένα πρόσωπο νά μπορείς ν'άγγιξει έναν ουσιαστικό παράγοντα, πώ βρίσκεται στη βάση της συμπεριφοράς αυτού τού προσώπου, νά μετρήσεις όρισμένες αντιδράσεις του, πώ δεν είναι υποκειμενικά συνάρτηση της εξωτερικής πραγματικότητας...

Αυτή ή εξωτερική πραγματικότητα δεν μένδιαφέρει πιά και είναι ξένη πρós τή δική μου συμπεριφορά".....
"Όσο προχωρώ τόσο διακισιώνω όσα ή τεχνική μου είναι καθαρά ένστικτώδης. Τό "Χαρέμι" είναι μιá ταινία πώ σκηνοθέτησα αντίθετα πρós τό σενάριο και πώ μοντάρισα αντίθετα πρós τή σκηνοθεσία. Ίσως τελικά τό μοντάζ νά μήν είναι αρμονικό, πιστεύω όμως ότι αυτή άκριβώς ή δυσαρμονία γεννά αυτόπυό μένδιαφέρει, τήν άπάντηση σ'αυτό πώ ήθελα νά μάθω ή νά αισθανθώ φτιάχνοντας τήν ταινία.

Δέν θεωρώ ποτε ότι τό γυρισμένο υλικό είναι ιερό. Στό "Χαρέμι" υπάρχουν όλοκληρες σκηνές πώ μετέθεσα σε σχέση με τό σενάριο και όλοκληρες διόλογοι πώ άλλαξα στη διάρκεια τού ντουβλάζ. Αυτή π.χ. είναι μιá συνήθεια πώ προέρχεται από τις ισπανικές μου ταινίες τής όποτες και γύριζα χωρίς σύγχρονο ήχο γι'αυτόν άκριβώς τό λόγο. Στό "Χαρέμι" άφαίρεσα μάλιστα έντελώς ένα πρόσωπο πώ υποδύταν ό Τζόρτζ Χίλτον. Άκόμα και στη φάση τού σεναρίου αυτό τό πρόσωπο δεν μέ έπειθε. Δέν μου φαινόταν ένδιαφέρον νά υπάρχει ένα νέο πρόσωπο σε κείνο τό σημείο της ιστορίας. Δίνοντας μιá πρακτική δικαιολογία στην πράξη της γυναίκας - κάνοντας τη δηλ. νά φεύγει ακολουθώντας έναν άλλο άνδρα - είχα τήν έντύπωση ότι ό μύθος έκχυδαίζόταν.

Ή Μαργαρίτα φεύγει γιατί φεύγει. Αλλά είναι όλο. Φεύγει γιατί έχει κουραστεί, γιατί νιώθει πώ δεν μπορεί πιά νά συνεχίσει, γιατί δεν δέχεται πιά τή σχέση μ'αυτούς τούς άποστεγνωμένους άνδρες, πώ δεν έχουν φαντασία, πώ δεν τή διασκεδάζουν πιά, πώ έχουν ένώσει όλες τις διαστροφές τους σε μιá κοινή διαστροφή. Ή κατάσταση άνάμεσα στη Μαργαρίτα και τούς 4 άνδρες της είναι ή ίδια

όπως ανάμεσα σε μία γυναίκα και ένα μόνο άνδρα. "Αν η γυναίκα τόν εγκαταλείψει για να πάει με έναν άλλο, εκτελεί μία πράξη λιγότερο γενναία παρά αν έφευγε άπλως και μόνο για να φύγει. "

" Διάλεξα ένα χρώμα περισσότερο νοσοκομειακό, παρά εύχριστο. "

" Ένα χρώμα όμως που έχει κάτι το καραμελλένιο, το άπατηλά άκίνδυνο... Κατά βάθος είναι το πραγματικό χρώμα μέσα στο όποιο ζούμε, έρωτικοποιημένο και άναιμικό. "

Τό ζενεθικό του φίλμ (τά "γράμματα" στό άρχή του φίλμ δηλαδή) δέν πρέκει με κανένα τρόπο να άνασταλεί γιατί έχει μία λειτουργία πολύ σημαντική: έλλοτελεί ένα μορφικό άίνιγμα που λύνεται με καθυστέρηση και που είσάγει τόν έρωτα με τή μορφή άγγελίας σ' αυτόν τόν κόσμο της ένόγλησης και του έγκχους που θά αποτελέσει τήν άτυμόσφαιρα του κυρίως μύθου που θά άκολουθήσει. Τό φίλμ, ξεκινώντας από τής σχέσεις του ζευγαριού (σχήμα οίκου) είσάγει στό υΐθο τρία ζευγάρια. Τίποτα τό έντελώς καινούργιο. Ο κινηματογράφος πάλι συνήθισε και σε πολλά άλλα. Παρόλα αυτά, με τούτο έπιχειρούμενος συνδυασμού, τό ένδιαφέρον μας άνανεώνεται.

Πρόκειται για 3 ζευγάρια ανά όποια τό ένα στοιχείο δίνεται σε σταθερά μόνιμη (ή Μαργαρίτα) κοινή στόν καθένα από τά τρία ζευγάρια και τό άλλο εάν μεταβαλλόμενο σενα χώρο εύμετάβλητο που αποτελεί και τήν καθοδηγητική άρχή της ταινίας της όποιας τό άδύνατο αποτελεί και τό κέντρο για να κερδηθεί ένα είδος σταθερού χιούμορ.

Αν θέλουμε έτσι τό πρόβλημα τίθενται δύο ερωτήματα:

1. Μία γυναίκα και τρεις άνδρες (τά κάρτες με τόν Ρενέ του όποιου τό έπιχειρηματικό διφορούμένο, άντας μορφικό, μάς ώθει να πιστέψουμε ότι κρατάει τόν καθοριστικό ρόλο του "τζόκεϋ" ή του "υπαλαγαστού") μπορούν να άραιολέσουν τρία ζευγάρια συγχωνευμένα σε ένα, όπως έπιχειρείται ή Μαργαρίτα;

2. Πόσοι μπορούν να πάει μία τέτοια γυναίκα στην παραληρηματική (και καθόρα θεωρητική) της έπιβεβαίωση, χωρίς να κινδυνεύει να άρει από τήν ύλη του σαν μοναδική άπάντηση-τιμωρία στην άπομάκρυνση της από τήν άπαιτούμενη κανονικότητα;

Σε αυτό το έρωτικό άδύνατο πρόσωπο είναι φορτισμένα στην άρχή με ένα έπιχειρηματικό φορτίο σωματικότητας: ό Τζιάννι είναι μηχανικός, ό Διακάντο δικηγόρος, χωρίς αυτό να έμποδίζει τό παιχνίδι τους να καθορίζεται από τοβτη τήν άντιφατική ταυτότητα: είναι παιχνιδιάρηδες - άυστηροί, χαρούμενοι - λυπημένοι, ήθικολόγοι - φιλήδονοι, εύερέθιστοι - καταπτοημένοι. Η έλαφρά πλευρά της συμπεριφοράς τους ένισχύεται από τή θορυβώδη είσοδο του Μάριο: μία είσβολή ένδοξο-τρινίστικη στο κέντρο της όποιας βρίσκεται τό παιχνίδι (από όποιο και ή καθοριστική παρουσία των παιχνιδιών: τό έξο και τά βέλα).

ή μικρή λεοπάρδαλη που προσφέρει στη Μαργαρίτα). Ο Μάριο, που μπαίνει στο μύθο αργότερα, έρχεται να συμπληρώσει τὰ δύο άλλα συνθετικά μέρη του έκπιθυμητού τριού, των Τζιάννι και τόν Γκαετάνο, βάσει αυτής της προσφιλοῦς στον Φερρέρρι λογικῆς τῶν ἀντιθέσεων. Σε ένα τέτοιο σύστημα τὸ παιχνίδι συνεπάγεται τὴν ἴδια του τὴν ἔρνηση: καταλήγει σὴν τραγωδία γιατί εἶχε σὴν κέντρου τῶν ἔρωτα και σὴν ἀντικείμενο τὸν θάνατο.

Στὴν ταινία ἡ Μαργαρίτα ἔχοντας ἐπιχειρήσει τὴν καταπάτηση τοῦ Νόμου (τὸ γάμο, τὸν προορισμό, τὴν αἰτιότητα, τὴν ἔσχατη ἐκλογή, τὸ "Ἔνα", τὸ "μονόλογο") δηλαδή ὅλα ὅσα συνιστοῦν τὴν ἰδεολογία τοῦ θεατῆ (γιὰ τὸν ὁποῖο ἐδῶ ὑπάρχει ἕνα σκάνδαλο), ἔχοντας κάνει ἕνα "πείραμα τῶν ὀρίων" θὰ ὑποβληθεῖ σὲ ἕνα πτωτικὸ προτσές που θὰ φτάσει μέχρι ἐκεῖνο τὸ τελικὸ παιχνίδι, ἕνα εἶδος μυστικο-χριστιανικῆς θυσίας (βλέπε και τὸ γελοῖο ροῦχο τοῦ Τζιάννι σὴν τελευταία σκηνή, εἶναι ἕνα εἶδος καλογερίστικου ράσου, ἔνδυμα που φορεῖσαν οἱ καλόγεροι ἕταν ὀδηγοῦσαν τοὺς αἰρετικοὺς σὲ βασανιστήρια κατὰ τὴν παρτίδα τῆς "Ιερῆς ἔξέλιξης) κατὰ τὴν ὁποία θὰ βρεῖ τὸ θάνατο. (Ὁ θάνατος σὴν μοναδική διεξοδος δεδομένου ὅτι ἐπικυρβνει μιὰ παράβαση και ἐπανορθώνει μιὰ ἀπαγόρευση).

Τὰ κοινὰ ὄσλες εἰς τὴν ταινία του σημεῖα πάνω σὲ ὁποῖα θεμελιώνεται ἡ πρωτοτυπία τοῦ κινηματογράφου του (ὀπτικὸ ὕφος του) εἶναι τὰ ἑξῆς:

1. Μιὰ ἀφηγηματικὴ ἀσυνέχεια. Βρισκόμαστε ἀπόλυτα σὲνα χῶρο παιχνιδιοῦ, που στηρίζεται σὲ ἀυθαίρετο.
2. Τὸ ντελίριουμ τοῦ φαγητοῦ (ἀποκορβωμα τὸ "Μεγάλο φαγοπότι").
3. Ἐνα συσσωρευτικὸ προτσές (συσσώρευση θεμάτων και γεγονότων).
4. Ἡ ἀμφισβήτηση, ὄχι φυσικά μὲ ἰδανλιστικὸ τρόπο ἀλλὰ σὴν κριτικὴ ἀποδιάρθρωση τοῦ συστήματος ἀναπαράστασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: "Ἐδγχρονοσ Κινηματογράφος".

ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1980 - 1981



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ

©. Ο. Θ. Κ.

ΦΑΟΥΣΤ (1926)

" Μιά γερμανική λαϊκή παράδοση "

Σκηνοθεσία: Φρήντριχ Βίλχελμ Μούρναου

Σενάριο : Χάνς Κοϋζερ

Έρμηνεία : Έριλ Γιάννιγκς, Γκόστα Έκμαν, Καμίλλα Χόρν, Ύβέτ Γκίλμπερτ

Φ.Β. ΜΟΥΡΝΑΟΥ

Ψευδώνυμο του Φ.Β. Ποϊμπε. Γεννήθηκε τό 1889 στό Μούρναου(Βεσφαλία)
Σπουδές ιστορίας τής Τέχνης καί κατά τή διάρκεια του πολέμου πιλότος
στήν πολεμική αεροπορία. Πέθανε τό 1931 στίς Η.Π.Α. μετά από δυστύχημα.
Φιλμογραφία: 1919. Τό άγόρι μέ τό μπλέ, ό Καμπούρης καί ή Χορεύτρια,

Σατανός.

1920. Δο Τζέκυλ καί Μίστερ Χάυντ

1921. Πύργος Φόγκελοντ, Περίπατος μέσα στή Νύχτα.

1922. Νοσφεράτου, Μαντόννα, Φαντομ, Φλεγόμενη Γη, ή Παρίζα
καί τό Ασθερμπόριο.

1923. Τά οικονομικά του Μεγάλου Δοϋκα, ή Ένωση.

1924. ή Τελευταίος Άνθρωπος.

1925. Ταρτοϋφος.

1926. Φόουστ.

1927. ή Αύγή.

1928. Τέσσερις Διάβολοι.

1929. CITY GIRL

1929-1931. Ταμπού.

ΕΞΠΡΕΣΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς ἐκφράζει τὴν ἀνάγκη τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴν πιό
δμεση, καθαρὴ καὶ βίαιη ἔκφραση τοῦ ὑποκειμενικοῦ του κόσμου, τῶν συγκι-
νήσεών του.

Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς ἐμφανίζεται σάν κίνημα στὴν τέχνη στὶς ἀρχές
τοῦ 1900 στὴ Γερμανία, φτάνοντας στὸ ἀποκορύφωμά του μετὰ τὸν πρῶτο
παγκόσμιο πόλεμο. Ἡ ἥττα ποὺ εἶχε ὑποστῆ σ' αὐτόν ἡ Γερμανία εἶχε πλη-
γώσει τὸν ἐθνικισμὸ της καὶ εἶχε προσβάλει ἀνεπανόρθωτα τὴν οἰκονομία
της διογκώνοντας τὶς στρατιές τῶν ἀνέργων καὶ μεγαλώνοντας τὴν πολιτι-
κὴ σύγχυση. Ἡ προσπάθεια ἀνασύστασης τοῦ γερμανικοῦ κράτους σέ δημο-
κρατικὲς βάσεις (Σύνταγμα καὶ κράτος Βαϊμάρης 1918) ἀπότυχε γιὰτὶ
τὸ κράτος ποὺ ἰδρύθηκε κάτω ἀπὸ κυβέρνηση ἀστῶν καὶ σοσιαλδημοκρατῶν
ἀποτελοῦσε συμβιβασμὸ καὶ δέν ἀνταποκρινόταν στὰ ἰδανικὰ κανενὸς κόμ-
ματος. Ἡ συνεχιζόμενη ἀστάθεια τῆς πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς ζωῆς, τὸ
καταπιεστικὸ κλίμα ποὺ ἐπικρατεῖ, ὀδηγεῖ σέ μιὰ ὑποχώρηση τῆς σιγου-
ριᾶς καὶ τῆς στερεότητος ἐνὸς ὁλόκληρου κόσμου ποὺ θὰ δημιουργήσει
ρήγματα καὶ ἐκρήξεις τόσο στὴν ἱστορία τοῦ κόσμου, ὅσο καὶ στὴν ἱστο-
ρία τῆς τέχνης.

Στὴ διαμόρφωση τοῦ νέου κινήματος, τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, θὰ ποίξει
σημαντικὸ ρόλο ἐπίσης καὶ ἡ ἰδιοσυγκρασία τῶν βορειῶν λαῶν λόγω κλίμα-
τος καὶ περιβάλλοντος. Π.χ συμβαίνει στοὺς βόρειους λαούς, ὅπου οἱ ὄμι-
χλες καὶ τὰ σκοτόδια κυριαρχοῦν, νὰ μένουν ἀποκομμένοι ἀπὸ τὸ σαφές καὶ
συγκεκριμένο τῆς μορφῆς ἔτσι ὥστε ἡ φαντασία τους νὰ παρεμβαίνει στὴν
ἀντίληψη τῆς μορφῆς καὶ νὰ συμπληρώνει τὸ ἀγνωστο, τὸ μὴ συγκεκριμένο,
μέ τὸ τερατικὸ, τὸ ἐφιαλτικὸ, ποὺ μ' αὐτὸ ἐκφράζεται ἡ ἀνησυχία καὶ ὁ
τρόμος τῶν ἀνθρώπων μπροστὰ σέ μιὰ φύση κατὰ βάση ἐχθρική ἀπέναντί του

Στὴ Γερμανία εἰδικώτερα, ὁ ἐξπρεσσιονιστὴς ἔχει ἐπιπλέον τὸ εἰδικὸ
χαρακτηριστικὸ, ὅτι ἡ δραματικότητά του τοποθετεῖται ὄχι ἀπλῶς σέ μιὰ
ψυχικὴ διάθεση, σ' ἓνα ἰδιοσυγκρασιακὸ πάθος, ἀλλὰ πολὺ πιό συγκεκριμένα
στὴ διάστασή του σάν ἀτόμου μέ τὴν τάξη πραγμάτων γύρω του. Στὴν τέχνη
θέλουν νὰ καταδέξουν, νὰ κηρύξουν, νὰ καταγγείλουν αὐτὴ τὴ διάσταση, ποὺ
ἐκφράζει καίρια τὴ δραματικότητά τοῦ ἀτόμου μέσα στὸν σύγχρονο κόσμο.

Ἔτσι ἡ ἔλλειψη στερεότητος καὶ σιγουριᾶς τοῦ ἀντικειμενικοῦ, ὀδήγη-
σε στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ὑποκειμενικοῦ καὶ στὴ διάσταση ὑποκειμένου-ἀντικει-
μένου μέ τὴν ἄρνηση τοῦ ἀντικειμενικοῦ καὶ τῆς τάξης ποὺ τὸ περιβάλλει.

Μ' αὐτὴ τὴν ἰδεολογία ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς ποὺ ξεκίνησε σάν ζωγραφικὸς,

ήταν ακόμη λογοτεχνικός, αρχιτεκτονικός και κινηματογραφικός. Κατάκλυσε τους βερολινέζικους δρόμους, τις άφισσες, το θέατρο, τις βιτρίνες, τη διακόσμηση καταστημάτων και καφενεύων.

Στόν κινηματογράφο η πρώτη έξπρεσιονιστική ταινία που παρουσιάστηκε ήταν "Τό έργαστήρι τοῦ Δόκτορα Καλιγκάρι" (1920) τοῦ Ρ. Βίνε. Οἱ ἀληθινοὶ σκηνοθέτες ὅμως αὐτῆς τῆς ταινίας-κλειδί ὑπῆρξαν οἱ σκηνογράφοι τῆς, τρεῖς έξπρεσιονιστές ζωγράφοι, παρὰ ὁ Βίνε.

Ἡ ἀντίληψη ποὺ ἐπικρατοῦσε πῶς "οἱ ταινίες πρέπει νά γίνουν ζωντανά σχέδια" ἔδινε τρομαχτικό βάρος στό ντεκόρ. Μέσα σ' ἓνα παραμορφωμένο περιβάλλον μέ ἐξαρθρωμένη προοπτική, φωτισμούς και ἀρχιτεκτονικές φόρμες, ὁ ἄνθρωπος κινδύνευε ν' ἀποτελέσει παραφωνία και γιὰ νά ἐναρμονιστεῖ μέ τό φανταστικό διάκοσμο ἐπικράτησε μιὰ ἰδιόμορφη ἠθοποιΐα (μέ στυλιζαρισμένο ὡς ἐπί τό πλεῖστον παξίμο) και τό ἔντονο μακιγιάζ.

Πιό συγκεκριμένα τά χαρακτηριστικά τοῦ έξπρεσιονισμοῦ στόν κινηματογράφο εἶναι τά ἑξῆς:

1. Ζωγραφισμένα ντεκόρ μέ ἔντονες φωτοσκιάσεις, μέ ἀνόλογο κοστούμια και ὑποκειμενικά σχήματα ποὺ δημιουργοῦν ἔνταση στό θεατή.
2. Νέο εἶδος ἠθοποιΐας προσαρμοσμένο στίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἐσωτερικοῦ ρυθμοῦ τῶν κινούργιων κιν/κων μορφῶν.
3. Κατάργηση τῶν ἐξωτερικῶν σκηνῶν και γύρισμα τῶν φιλμ στοὺς κλειστοὺς χώρους ἐνός στούντιο.
4. Ἄτμσφαιρα σκοτεινή, ἀγχώδης και ὕφος μεταφυσικοῦ τρόμου. Ἡ φρίκη, τό φανταστικό στοιχεῖο και τό ἔγκλημα κυριαρχοῦν.

Ὁ Γερμανικός έξπρεσιονισμός θεωρεῖται ἀπό πολλοὺς σάν ἡ κλασσική περίοδος τοῦ Γερμανικοῦ κιν/φου και ἀνέδειξε μεγάλους σκηνοθέτες (Λάνγκ, Μούρναου, Ρόμπιζον) και σκηνογράφους (Βάρμ, Ραῖτριγκ, Ράινμαν)