

ΠΛΑΤΩΝ ΡΙΒΕΛΛΗΣ **Η ΦΑΝΕΡΗ ΓΟΗΤΕΙΑ**
ΚΑΙ Η ΚΡΥΦΗ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΔΩΔΕΚΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΕΝΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΘΗΚΗ 102 ΤΑΙΝΙΩΝ



Εκδόσεις Φωτοχώρος

Γλωσσική επιμέλεια – Τυπογραφικές διορθώσεις Ελισάβετ Πλέσσα
Γενική καλλιτεχνική επιμέλεια καταλόγου Βουβούλα Σκούρα
Σελιδοποίηση – Επεξεργασία Α. & Ν. Κυριακίδης & Σία ο.ε. (Graphicon)
Παραγωγή Επικοινωνία ε.π.ε.

Φωτογραφία εξωφύλλου Γιώργος Βογιατζάκης

ISBN: 978-960-7404-59-6

© 2008, Πλάτων Ριβέλλης – Εκδόσεις Φωτοχώρος

Τσακάλωφ 44, Αθήνα 106 73, τηλ. 210-3645577, fax: 210-3645550, email: rivellis@otenet.gr

Ingmar BERGMAN

Ο Ingmar Bergman, το πλήρες όνομα τού οποίου ήταν Ernst Ingmar Bergman (Ερνοστ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν), γεννήθηκε στις 14 Ιουλίου τού 1918 στην Uppsala τής Σουηδίας και πέθανε στο σπίτι του στο νησάκι Fårö (Φόρε) τής Σουηδίας στις 30 Ιουλίου 2007. Ο πατέρας του ήταν λουθηρανός πάστορας και έφτασε να καταλάβει τη θέση τού εφημερίου των Βασιλικών Σουηδικών Ανακτόρων. Είχε μία αδελφή και έναν αδελφό. Η ανατροφή του υπήρξε εξαιρετικά αυστηρή και πολύ θρησκευτική. Σαν μεγαλύτερη δυνατή αρετή τού δίδαξαν ότι έπρεπε να κρύβει τα συναισθήματά του. Ο ίδιος ο Bergman ομολογεί ότι για να επιβιώνει έμαθε από νωρίς να ψεύδεται όπως αναπνέει. Παρ' όλα αυτά η οικογενειακή του παιδεία τού εξασφάλισε τη γνωριμία και την επικοινωνία με το θέατρο και με τη μουσική. Όταν έφυγε από το σπίτι, ο Bergman θεωρούσε τον εαυτό του ήδη κατεστραμμένο από την ανατροφή του, παρόλο που μεγαλώνοντας δεν απέδωσε κακές προθέσεις στους γονείς του, αλλά άγνοια.

Σε ηλικία δεκαεννέα ετών βρίσκεται στη Στοκχόλμη και, ενώ σπουδάζει Λογοτεχνία και Ιστορία της Τέχνης, αρχίζει παράλληλα να ασχολείται με το θέατρο, πρώτα το πανεπιστημιακό και ύστερα το επαγγελματικό. Σύντομα εγκαταλείπει το πανεπιστήμιο και διακόπτει και τις σχέσεις του με την οικογένειά του. Την περίοδο αυτή γνωρίζεται με τον μεγάλο πρωτοπόρο τού σουηδικού κινηματογράφου, τον σκηνοθέτη και ηθοποιό Victor Sjöström, (στην Αμερική έγινε γνωστός σαν Seastrom), ο οποίος επρόκειτο να γίνει ο σπουδαίος πρωταγωνιστής στις «Αγριοφράουλες» και υπήρξε και ο πρώτος που τού δίδαξε μερικά μυστικά τού κινηματογράφου. Τότε γνωρίστηκε και με τον ηθοποιό Erland Josephson, που έγινε ο επιστήθιος φίλος του και ο πρωταγωνιστής πολλών ταινιών του.

Ο Bergman γράφει αρχικά έργα για το θέατρο (σε επαγγελματικό επίπεδο από το 1941) και λίγο αργότερα σενάρια για τον κινηματογράφο (το πρώτο που γυρίστηκε ήταν για την ταινία «Hets» το 1944). Παρόλο που η κριτική τον αναγνωρίζει σαν σημαντικό θεατρικό συγγραφέα ο Bergman εξελίσσεται σε σημαντικότερο θεατρικό σκηνοθέτη και δίνει νέα πνοή σε μεγάλους κλασικούς θεατρικούς συγγραφείς, όπως ο Ibsen, ο Shakespeare, ο Μολιέρος και κυρίως ο Strindberg, ο οποίος και τον επηρέασε πάρα πολύ. Η σχέση του με το θέατρο δεν σταμάτησε ποτέ και σχεδόν δεν πέρασε χειμώνας χωρίς να ανεβάσει ένα ή περισσότερα θεατρικά έργα, ακόμα και κατά τη διάρκεια τής πιο έντονης κινηματογραφικής του παραγωγής. Μάλιστα, από το 1963 μέχρι το 1966 ήταν ο Γενικός Διευθυντής τού Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου τής Σουηδίας.

Την πρώτη του ταινία («Κρίση») τη γύρισε το 1946, αφού ήδη είχε γράψει σενάρια για ταινίες άλλων που είχαν γίνει επιτυχία. Η πλήρης εμπορική αποτυχία τής πρώτης δικής του ταινίας τον έκανε να στραφεί σε άλλον παραγωγό και να φύγει από την περίφημη Svensk Film Industry, στην οποία επρόκειτο λίγο αργότερα να επιστρέψει και να μείνει μέχρι το τέλος τής ζωής του. Ο νέος του παραγωγός, Lorens Marmstedt, τον βοήθησε πολύ, κυρίως με τις πολύ αυστηρές συμβουλές του, τις οποίες ο Bergman κράτησε, κατά την ομολογία του, για πάντα. Οι επόμενες τέσσερις ταινίες του («Det regnar på vår kärlek» – «Βρέχει πάνω στην αγάπη μας», 1946, «Skepp till Indienland» – «Ένα πλοίο για την Ινδία», 1947, «Musik i mörker» – «Μουσική στα σκοτάδια», 1948, και «Hamnstad» – «Το λιμάνι», 1948)

δεν είναι καθόλου κακές, αλλά ούτε είναι Bergman, με το περιεχόμενο τουλάχιστον που πήρε τα μεταγενέστερα χρόνια η υπογραφή του. Το πρόβλημα των ταινιών αυτών είναι, όπως άλλωστε κάθε νεανικού έργου, πρώτον ότι θέλουν να πουν πάρα πολλά με πολύπλοκους τρόπους και δεύτερον ότι δεν καταφέρνουν να σκιαγραφήσουν αδρούς χαρακτήρες μέσα σε μια ξεκάθαρη πλοκή. Για τη «Μουσική στα σκοτάδια» πρέπει να γίνει μια εξαίρεση γιατί πρόκειται μάλλον για απόπειρα μιας εμπορικής ταινίας, η οποία άλλωστε ήταν και η μόνη μέχρι τότε που είχε επιτυχία. Ακόμα και η «μαυρίλα» των πρώτων ταινιών δεν είναι μπεργκμανική. Δηλαδή είναι αποκλειστικά ρεαλιστική και όχι μεταφυσική. Η πρώτη ταινία του όπου αρχίζει να διαφαίνεται το ύφος του και η μελλοντική προσωπική του θεματολογία είναι η «Φυλακή» (1949). Χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι είναι και αξιόλογη.

Είναι πάντως φανερό ότι σε όλες τις ταινίες μέχρι το 1950 ο Bergman είναι απόλυτα επηρεασμένος από τη θεατρική πρακτική, που ήταν μέχρι τότε όλος του ο κόσμος. Στο θέατρο όμως είναι όλα εξ ορισμού μη ρεαλιστικά και παραμυθένια. Στον κινηματογράφο, αντιθέτως, είναι όλα εξ ορισμού ρεαλιστικά. Ένα μικρό σπιτάκι στη μέση μιας θεατρικής σκηνής συνιστά ήδη μια μαγεία. Ένα μικρό σπιτάκι σε ένα κινηματογραφικό πλάνο (βλ. την ταινία «Βρέχει πάνω στην αγάπη μας») είναι υπαρκτό σαν ρεαλισμός ακόμα και αν έχει γίνει στο μέσον ενός στούντιο. Γι' αυτό ίσως ο Bergman έδειξε από την αρχή να γοητεύεται από τις απεικονίσεις ονείρων, κάτι δηλαδή που δεν μπορεί να γίνει εύκολα σε ένα θέατρο, τις οποίες όμως έκανε συνήθως υπερβολικά ρεαλιστικές. Πέρασαν μερικά χρόνια μέχρις ότου ο Bergman καταφέρει να δαμάσει τις θεατρικές του καταβολές, να απογυμνώσει (όπως έλεγε ο Dreyer) τα θεατρικά έργα ώστε να μπορέσουν να λειτουργήσουν κινηματογραφικά και να διαμορφώσει ένα πλαίσιο μεταφυσικής «μαυρίλας».

Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι στις πρώτες ταινίες του έδωσε πολύ μεγάλη έμφαση στις εικαστικές δυνατότητες του ασπρόμαυρου, ίσως επηρεασμένος και από την επιτυχία των films noirs της εποχής και βοηθούμενος από τον τότε διευθυντή φωτογραφίας του, τον ικανότατο Göran Strindberg. Αυτή όμως η εικαστική υπερβολή δεν ήταν παρά ένας τρόπος να φέρει αντίβαρο στην απόλυτα ρεαλιστική απεικόνιση και αφήγηση. Αργότερα, οι ταινίες του ισορρόπησαν απόλυτα ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη φόρμα.

Η πρώτη όμως ουσιαστικά και ολοκληρωμένα καλή του ταινία μπορεί να πει κανείς ότι είναι η ταινία «Sommarlek» («Καλοκαιρινά παιχνίδια») του 1951, μια ταινία νοσταλγίας και πόνου. Άλλες γνωστές ταινίες της δεκαετίας του 1950 είναι τα «Μυστικά γυναικών», μελέτη –με χιούμορ και πίκρα– των συζυγικών σχέσεων, η «Νύχτα των σαλτιμπάγκων», μια ανάλυση των ανθρώπινων αδυναμιών, του πάθους και της ενοχής, τα «Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας», μια ταινία με την οποία ο Bergman αποδεικνύει και τις χιουμοριστικές του ικανότητες, η «Έβδομη σφραγίδα», ταινία συμβολική που γνώρισε μεγάλη φήμη, οι «Αγριοφρούλες», σπουδαία και αρκετά αυτοβιογραφική ταινία –μια σπουδή πάνω στον χρόνο, στα γηρατειά, στον κύκλο της ζωής, στη νοσταλγία, στα απωθημένα, στην οικογένεια, στη συμπόνια, στη φήμη– και η «Πηγή των παρθένων», μια ιστορία βίας και εκδίκησης που διαδραματίζεται στον Μεσαίωνα.

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται από μικρή αλλαγή πορείας με ταινίες πιο εσωτερικές και πιο αυστηρές. Ξεχωρίζει η θαυμάσια τριλογία του πάνω στη θεολογική αναζήτηση και στη θρησκεία «Μέσα από τον καθρέφτη σκοτεινά», «Χειμερινό φως» και «Η σιωπή», αλλά και οι ταινίες της τριλογίας του Fårö, «Η ντροπή», «Η ώρα του λύκου» και «Το πάθος της

Anna» (που ήταν και η πρώτη του έγχρωμη), ταινίες γυρισμένες στο νησί Fårö (προφέρεται φόρε) που επρόκειτο να γίνει έκτοτε και η μόνιμη διαμονή του σκηνοθέτη, καθώς και η «Persona», ταινία που ενθουσίασε την κριτική και που πραγματεύεται την ψυχαναλυτική σύγκρουση ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το είναι.

Η δεκαετία τού 1970 σημαδεύεται από την ταινία «Κραυγές και Ψίθυροι», όπου για πρώτη φορά το ντεκόρ γίνεται πρωταγωνιστής, αλλά και από την ταινία «Σκηνές από έναν γάμο» που γυρίστηκε σε έξι ωριαία επεισόδια για την τηλεόραση και συμπύχθηκε σε μια τρίωρη κινηματογραφική ταινία, σπουδή πάνω στη συζυγική σχέση. Την ίδια εποχή γυρίζει για την τηλεόραση με θαυμαστό τρόπο την όπερα τού Mozart «Ο μαγικός αυλός» στα σουηδικά και με Σουηδούς ερμηνευτές.

Λίγα χρόνια μετά μπλέκεται σε μια καφκική ιστορία με τη σουηδική εφορία και απδιασμένος εγκαταλείπει τη Σουηδία για τη Γερμανία, όπου γυρίζει το «Αυγό τού φιδιού» στα αγγλικά, μια ταινία ενδιαφέρουσα με πολλές όμως αδυναμίες. Το θέμα της ήταν η άνοδος τού ναζισμού στη Δημοκρατία τής Βαϊμάρης. Η περιπέτειά του με το σουηδικό κράτος, εκτός από την απογοήτευσή του για τη σοσιαλδημοκρατία και τη γραφειοκρατία της, τού στοίχισε και την ψυχική του υγεία, αφού χρειάστηκε να νοσηλευτεί για τρεις μήνες σε ψυχιατρική κλινική. Δικαιωμένος από τα δικαστήρια επιστρέφει στην πατρίδα του. Την ίδια εποχή αποφασίζει να γυρίσει στη Νορβηγία, αλλά στα σουηδικά, τη «Φθινοπωρινή συνάτα» (με την Ingrid Bergman και τη Liv Ullmann) και λίγο μετά ένα παραγνωρισμένο αριστούργημα, την ταινία «Από τη ζωή των μαριονετών», ταινία η οποία γυρίστηκε στα γερμανικά με Γερμανούς ηθοποιούς. Ακολουθεί η αυτοβιογραφική ταινία «Φάνυ και Αλέξανδρος», όπου μέσα στο πλαίσιο μιας μεγάλης οικογένειας στη γενέθλια πόλη του την Uppsala προσεγγίζει όλα τα προσφιλή του θέματα. Αμέσως μετά γυρίζει δύο παραγωγές για την τηλεόραση, πολύ σημαντικές και οι δύο, το «Μετά την πρόβα» και πολύ αργότερα, ενώ κανείς δεν περίμενε πλέον να ξαναδεί ταινία του, τη «Συντροφιά με έναν κλόουν». Τελευταία ταινία του υπήρξε η «Saraband», ένα είδος τελευταίου επεισοδίου των «Σκηνών από έναν γάμο».

Η θεματολογία τού Bergman κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους. Από τη μια το μεταφυσικό, η «μάταιη» αναζήτηση τού Θεού, η αγωνία μπροστά στη σύγκρουση τού Καλού και τού Κακού, το νόημα τής ύπαρξης, και από την άλλη η αδυναμία επικοινωνίας των ανθρώπων και το αδιέξοδο των σχέσεων. Το σύνολο του έργου του σφραγίζεται από την έντονη παρουσία τής παιδικής του ηλικίας και από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες τού Jung. Σχεδόν όλες οι ταινίες του υπακούουν σε ένα γενικό πρόσταγμα. Όπως συμβαίνει με τους περισσότερους σκηνοθέτες-δημιουργούς η κάθε ταινία του είναι μια άλλη πρισματική εκδοχή των ίδιων προβληματισμών. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα ίδια ονόματα επανέρχονται σαν εμμονές σε πολλές ταινίες του: Egerman, Vogler, Vergerus, Marianne, Johan, Peter, Karin (το όνομα τής μητέρας του), κλπ. Οι ταινίες του διακρίνονται μορφολογικά σε δύο κατηγορίες. Σε αυτήν όπου διατηρεί μια αληθοφανή πλοκή και ένα πιο αφηγηματικό μοντάζ (π.χ. «Φάνυ και Αλέξανδρος», «Το αυγό τού φιδιού», «Σκηνές από έναν γάμο»), και σε αυτήν όπου υιοθετεί πιο ονειρική, φανταστική και πάντως όχι αληθοφανή πλοκή, αφήγηση και μοντάζ (π.χ. «Η σιωπή», «Κραυγές και Ψίθυροι», «Αγριοφράουλες»). Ανάμεσα σ' αυτές πρέπει να αναφερθούν και οι φαινομενικά πιο ασήμαντες αλλά στην πραγματικότητα θαυμάσιες ταινίες τής δεκαετίας τού 1950, συνήθως με θέματα παρμένα από την καθημερινότητα τής ζωής, ακόμα και απλές κομεντί με φόντο τις σχέσεις των δύο φύλων. Μερικές από τις ταινίες αυτές δικαίως συγκαταλέγονται στις καλύτερες τού σκηνοθέτη. Οι ονειρικές σκηνές τού Bergman συ니στούν ατόφια όνειρα και παρουσιάζονται

σαν τέτοια. Σαν στοιχείο σύγκρισης αξίζει να σημειωθεί ότι ο Dreyer κάνει τα ονειρικά του στοιχεία να φαίνονται αληθοφανή, ο Tarkovsky κάνει και τα αληθοφανή να φαίνονται ονειρικά, ενώ ο Fellini εντάσσει με μεγάλη ευκολία ονειρικές σκηνές μέσα σε πραγματικές. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτοί οι τρεις σκηνοθέτες ήταν και οι αγαπημένοι του Bergman.

Η παρουσία της μουσικής στα έργα του Bergman είναι ελάχιστη και ελλιπτική. Είναι όμως σαφής η αγάπη του στον Bach του οποίου κομμάτια ακούγονται συχνά στα έργα του. Η καταθλιπτική τάση του Bergman, που προκύπτει άλλωστε από τα έργα του, φαίνεται και από μια στιχομυθία σχετική με τον Bach, που είχε με τον αιώνιο φίλο του Erland Josephson, και την οποία μας μεταφέρει ο ίδιος στα απομνημονεύματά του. Κάποτε ο μεγάλος συνθέτης γύρισε από ένα ταξίδι και βρήκε τη γυναίκα του (την πρώτη) και δύο από τα παιδιά του νεκρά. Έγραψε τότε στο ημερολόγιό του «Θεέ μου, κάνε να μην χάσω τη χαρά μου» (που είναι και ο τίτλος μιας σπουδαίας μεταγενέστερης καντάτας του). «Έτσι κι εγώ», λέει ο Bergman, «έζησα όλη τη ζωή μου παρέα με αυτό που ο Bach αποκαλούσε χαρά του. Αυτή με έσωσε από κρίσεις και δυστυχίες. Σήμερα όμως» (μάλλον αναφέρεται στην αρχή της δεκαετίας του 1980) «νιώθω ότι αυτή τη χαρά τη χάνω. Το νιώθω οργανικά. Η χαρά μου χάνεται και αφήνει επώδυνα κενά και υγρές μεμβράνες που ξεραίνονται και πέφτουν σαν σκόνη.»

Ο ίδιος είχε ομολογήσει ότι αισθανόταν πως κινείται μέσα σε ένα χάος και πως, εάν δεν εργαζόταν για να παράγει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ταινίες, το χάος αυτό θα τον απορροφούσε. Προσπαθούσε να κάνει έργα-προϊόντα, χρήσιμα στον κόσμο, και από κει και ύστερα αδιαφορούσε πλήρως για την υστεροφημία του.

Η μορφή των έργων του Bergman (ειδικά μάλιστα μετά τα έργα της πρώτης του περιόδου) έχει τον χαρακτήρα της μουσικής δωματίου, με λίγες βέβαια εξαιρέσεις. Προτιμά τις εσωτερικές σκηνές με τα γκρο πλάνα πάνω στα πρόσωπα των ηθοποιών, για να τονίσει το δράμα του διαλόγου και των εσωτερικών συγκρούσεων και εντάσεων.

Πάντα προτιμούσε το ασπρόμαυρο από το χρώμα. Ακόμα και όταν αναγκάστηκε να αρχίσει να γυρίζει σε χρώμα. Πίστευε πως «Όταν κάνεις ασπρόμαυρη ταινία, καλείς τους θεατές να δούνε οι ίδιοι τα χρώματα». «Το χρώμα αφαιρεί κάτι», έλεγε. Όταν έκανε τις «Μαριονέτες» για τη γερμανική τηλεόραση, τον παρακάλεσαν να γυρίσει έγχρωμη την ταινία, γιατί αλλιώς, όπως τού είπαν, οι τηλεθεατές θα νόμιζαν ότι είχε χαλάσει ο δέκτης τους. Ο Bergman τελικά, ο οποίος ήθελε την ταινία ασπρόμαυρη, αποφάσισε να την ξεκινήσει και να την τελειώσει έγχρωμη και το ενδιάμεσο και μεγαλύτερο μέρος της να το γυρίσει, όπως ήθελε, ασπρόμαυρο. Έτσι και οι τηλεθεατές δεν θα κινδύνευαν να μπερδευτούν.

Τα περισσότερα έργα του γυρίστηκαν με πολύ χαμηλό προϋπολογισμό, με την εξαίρεση του «Φάνυ και Αλέξανδρος» και της μάλλον αποτυχίας του «Το αυγό του φιδιού» για την πραγματοποίηση της οποίας ο παραγωγός Dino De Laurentiis διέθεσε απεριόριστα ποσά. Είναι επίσης ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι περισσότερες ταινίες του γυρίστηκαν σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Για παράδειγμα το «Μέσα από τον καθρέφτη σκοτεινά» χρειάστηκε μόλις ένα μήνα, το «Κραυγές και Ψίθυροι» σαράντα μέρες, ενώ μερικές από τις ταινίες της πρώτης περιόδου γυρίστηκαν σε λιγότερο από είκοσι μέρες.

Οι μόνες ίσως αδυναμίες του θαυμασίου αυτού σκηνοθέτη, αδυναμίες που τον ακολουθούν σε πολλές ταινίες του, είναι –από την πλευρά της μορφής– η τάση του για μια σχολαστική

δομή και –από την πλευρά τού περιεχομένου– η άρνηση σχεδόν κάθε διεξόδου. Και όταν επιχειρείται μία διέξοδος, αυτή είναι η ίδια η αμφισημία τής ζωής. Η μεταφορά τής παροιμίας, δηλαδή, «Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα». Η αδυναμία αυτή τον εμποδίζει να απογειώσει τις ονειρικές του σκηές, τις οποίες παρ' όλα αυτά πάντοτε επιζητεί, και τού αποκλείει την κρυμμένη και αμφίβολη πλευρά των πραγμάτων, η οποία δίνει και τη δυνατότητα υπέρβασής τους. Θα μπορούσε βέβαια κάποιος να ισχυριστεί δικαίως ότι το ουσιαστικό περιεχόμενο των μπεργκμανικών ταινιών είναι αυτή ακριβώς η αδυναμία απογειώσης, η οποία υπηρετείται καλύτερα μέσα από την ασφυκτικά υπολογισμένη δομή. Εντούτοις, φαίνεται πως και ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε συνείδηση αυτής τής αδυναμίας του (αδυναμίας που είχε σχέση με την ιδιοσυγκρασία του και όχι με τις ικανότητές του) μια και όταν πέθανε ο Tarkovsky είπε για κείνον τα εξής: «Όταν ανακάλυψα τον Tarkovsky ήταν σαν ένα θαύμα. Ξαφνικά βρέθηκα στην πόρτα ενός δωματίου, τού οποίου τα κλειδιά δεν μου είχαν ποτέ δοθεί μέχρι τότε. Ήταν ένα δωμάτιο στο οποίο πάντοτε ήθελα να μω και στο οποίο εκείνος εκινείτο ελεύθερα και άνετα. Ένωσα να παίρνω κουράγιο και έμπνευση: κάποιος εξέφραζε ό,τι ήθελα πάντοτε να πω αλλά δεν ήξερα πώς να το πω. Ο Tarkovsky είναι για μένα ο πιο σπουδαίος, αυτός που εφήυρε μια νέα γλώσσα, αληθινή σε σχέση με την ουσία τού κινηματογράφου, έτσι όπως συλλαμβάνει τη ζωή σαν αντανάκλαση, τη ζωή σαν όνειρο».

Σε πάρα πολλές όμως ταινίες του ο Bergman πέτυχε να συνδυάσει την πραγματικότητα με την υπέρβασή της και οι αδυναμίες του τροφοδότησαν τότε τις αρετές του. Τέτοια παραδείγματα είναι κυρίως οι ταινίες: «Καλοκαιρινά παιχνίδια», «Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας», «Αγριοφράουλες», «Πρόσωπο», «Μέσα από τον καθρέφτη σκοτεινά», «Χειμερινό φως», «Η σιωπή», «Περσόνα», «Ένα πάθος», «Από τη ζωή των μαριονετών» και όχι μόνο.

Με τους ηθοποιούς του αναπτύσσει διαρκείς και άρρηκτους δεσμούς. Με τις γυναίκες ηθοποιούς συνδέεται συχνά ερωτικά, χωρίς όμως να φτάνει στα δεσμά τού γάμου. Οι σχέσεις αυτές όμως διάρκεσαν πολύ λίγα χρόνια και δεν εμπόδισαν τη συνέχιση τής συνεργασίας του με αυτές. Παντρεύτηκε για πρώτη φορά σε ηλικία 25 ετών με την Else Fischer. Χώρισαν δύο χρόνια μετά. Παντρεύτηκε για δεύτερη φορά το 1945 με την Ellen Lindström. Χώρισαν πέντε χρόνια μετά. Παντρεύτηκε για τρίτη φορά το 1951 με την Gun Grut. Χώρισαν οκτώ χρόνια μετά. Παντρεύτηκε για τέταρτη φορά το 1959 με την Käbi Laretei. Χώρισαν δέκα χρόνια μετά. Τέλος, παντρεύτηκε για πέμπτη φορά το 1971 με την Ingrid von Rosen. Αυτή τη φορά έζησε είκοσι πέντε ευτυχισμένα χρόνια μαζί της μέχρι να τους χωρίσει ο θάνατός της, αφήνοντάς τον απρηγόρητο. Ο θάνατος αυτός τού στοίχισε απίστευτα και τον έκανε (χωρίς ποτέ να προσεγγίσει οποιαδήποτε θρησκευτικότητα) να σκεφτεί τις άλλες πραγματικότητες που είναι σίγουρο ότι υπάρχουν και ότι τις αγνοούμε. Το γεγονός ότι ποτέ δεν πίστεψε πως δεν θα ξαναϊδωθεί με την Ingrid εισήγαγε στο τέλος τής ζωής του μια έστω αδιόρατη διάσταση ελπίδας. Ο Bergman απέκτησε εννέα παιδιά. Από την Else, τη Lena. Από την Ellen, την Anna, την Eva, τον Mats και τον Jan. Από την Gun, τον Ingmar. Από την Käbi, τον Daniel. Από την Ingrid, τη Maria. Και από τη σχέση του με τη Liv Ullmann, τη Linn.

Τα τελευταία χρόνια τής ζωής του τα πέρασε αποτραβηγμένος από κάθε κοινωνικότητα στο νησάκι Φόρε βλέποντας μόνο όσους ανθρώπους χρειαζόταν για τη δουλειά του, την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ. Κάθε Σάββατο έκανε ένα ωριαίο τηλεφώνημα με τον φίλο και συνεργάτη του, τον Erland Josephson. Διάβαζε και ξαναδιάβαζε βιβλία που αγαπούσε, και έβλεπε και ξανάβλεπε παλιές ταινίες. Σχετικά με αυτό το τελευταίο είχε πει σε μια συνέντευξή του: «Ξεγελιέται κανείς με τις παλιές εμπειρίες του. Λες, αυτό το φιλμ το έχω ξανα-

δεί. Αλλά τι; Δεν έχεις παρά τη σκιά μιας μνήμης γι' αυτό που διηγείσαι. Ίσως τότε η σκιά μιας ή δύο εικόνων ή και μερικών ακόμα να σου 'ρχονται στη μνήμη. Στην πραγματικότητα όμως τα έχεις ξεχάσει όλα. Ακριβώς όπως όταν βρίσκεσαι μπροστά στη βιβλιοθήκη σου και σκέφτεσαι: Τι να διαβάσω τώρα, τους Αδελφούς Καραμαζώφ τους έχω ξαναδιαβάσει. Πότε όμως; Όταν σπούδαζα λογοτεχνία στα νιάτα μου. Και μετά το ξαναδιαβάζω το βιβλίο. Και είναι έργο συγκλονιστικό. Το ίδιο γίνεται και με το σινεμά. Πρόσφατα ξανάδα μερικές ταινίες τού Αγγελόπουλου στην κινηματογραφική λέσχη. Τον "Θίασο" και το "Τοπίο στην ομίχλη" μεταξύ άλλων. Μου είχαν αρέσει εξαιρετικά όταν τις πρωτοείδα. Όμως τώρα δεν είναι τίποτα. Αυτές οι μακριές, μακρόσυρτες σκηνές μοιάζουν να μην οδηγούν πουθενά. Ύστερα ο Αγγελόπουλος φαίνεται να έχει απαρνηθεί ένα από τα πιο γοητευτικά πράγματα τού κινηματογράφου, εννοώ το γκρο πλάνο».

Στη διάρκεια τής ζωής του το όνομα τού Bergman συνδέθηκε με τα ονόματα πολλών σημαντικών ηθοποιών, οι περισσότεροι από τους οποίους αναδείχτηκαν μέσα από τις ταινίες του. Άλλωστε, ακόμα και όταν γύρισαν αξιόλογες ταινίες με άλλους σκηνοθέτες, συνέχισαν να χαρακτηρίζονται σαν «μπεργκμανικοί». Ο ίδιος ο Bergman ομολογεί ότι τους περισσότερους ρόλους τούς έχει γράψει έχοντας στο μυαλό του συγκεκριμένου ηθοποιού. Οι κυριότερες γυναίκες ηθοποιοί είναι η Harriet Andersson (7 ταινίες), η Bibi Andersson (13 ταινίες), η Ingrid Thulin (10 ταινίες), η Gunnel Lindblom (5 ταινίες), η Liv Ullmann (11 ταινίες) και από τους άντρες ο Erland Josephson (15 ταινίες), ο Gunnar Björnstrand (19 ταινίες), ο Max von Sydow (13 ταινίες). Στις ταινίες του συνεργάστηκε επίσης με δύο μόνο οπερατέρ. Αρχικά, και μέχρι περίπου το 1960, με τον Gunnar Fischer και εν συνεχεία με τον περίφημο Sven Nykvist. Ο ίδιος είχε δηλώσει ότι προτιμούσε τη συνεργασία με τον Nykvist γιατί ο Fischer ήταν πολύ αναποφάσιστος. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά «εγώ δεν μπορώ να κάνω ταινία χωρίς τον Sven, ενώ εκείνος μπορεί χωρίς εμένα».

Ο Bergman επηρέασε σειρά νέων σκηνοθετών. Ο ίδιος, αν επηρεάστηκε από κάποιον, ήταν από τον Carl Dreyer. Είχε όμως μεγάλο θαυμασμό για το έργο τού Fellini και, όπως αναφέραμε, τού Tarkovsky. Με τον Fellini άλλωστε τον συνέδεε και η κοινή τους «μαυρίλα», πράγμα ιδιαίτερα ενδιαφέρον αν σκεφτεί κανείς πόσο διαφορετικά την εξέφραζε ο καθένας. Και βέβαια πολύ συχνά εκδήλωσε τον θαυμασμό του για τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, τα αμερικανικά φιλμ νουάρ και τον προπολεμικό γαλλικό κινηματογράφο. Οι ταινίες που αγαπούσε πολύ και έβλεπε και ξανάβλεπε ήταν η «Άμαξα φάντασμα» τού Sjöström, ο «Umberto D.» τού De Sica, η «Dolce Vita» τού Fellini, το «Χάραμα» τού Murnau, ο «Καθρέφτης» τού Tarkovsky και «Οι διακοπές τού κυρίου Hulot» τού Tati. Θεωρούσε απολύτως υπερεκτιμημένο τον Orson Welles, ιδιαίτερα πληκτικό τον Godard και πολύ ικανό αλλά αφελή τον Hitchcock.

Από τα λίγα κείμενα που έχει γράψει ο ίδιος για την τέχνη του τα παρακάτω αποσπάσματα θα φανούν χρήσιμα για την πληρέστερη κατανόηση τού έργου του:

■ Υπάρχει πάντα μια διαρκής πάλη μέσα μου ανάμεσα στην ανάγκη μου να καταστρέψω και τη θέλησή μου να ζήσω. Κι αυτό δημιουργεί μια εσωτερική ένταση που κυριαρχεί και στον τρόπο που δημιουργώ και στην υλική μου ύπαρξη. Κάθε πρωί ξυπνώ με μια καινούργια οργή, μια καινούργια καχυποψία, μια καινούργια λαχτάρα για ζωή.

■ Προσπαθούμε να πετύχουμε δύο πράγματα ταυτόχρονα. Από τη μια την επικοινωνία με τους άλλους, που είναι το βαθύτερο ένστικτό μας, και από την άλλη την ασφάλεια. Με τη συνεχή επικοινωνία με τους άλλους ελπίζουμε ότι θα μπορέσουμε να δεχτούμε το φριχτό γεγονός τής ολοκληρωτικής μας ερημιάς. Ψάχνουμε αδιάκοπα για καινούργια σχέδια, καινούργια σχήματα, καινούργια συστήματα, για να μπορέσουμε να αποσοβήσουμε μερικά ή ολοκληρωτικά την επίγνωση τής δικής μας μοναξιάς. Αλλιώς δεν θα υπήρχαν θρησκείες.

■ Σήμερα λέμε πως κάθε μορφή τέχνης είναι πολιτική. Εγώ όμως λέω ότι κάθε μορφή τέχνης έχει σχέση με την ηθική. Πράγμα που τελικά καταλήγει στο ίδιο. Είναι θέμα στάσης.

■ Αν μπορείς να καταφέρεις τον μέσο άνθρωπο να κλείσει το στόμα του για ένα λεπτό μετά το πέσιμο τής αυλαίας, αν μπορείς να τον κάνεις να φτιάξει ένα σάντουιτς και να καθίσει στην κουζίνα να συζητήσει για πέντε λεπτά μετά την ταινία, αν μπορείς να τον κάνεις ξαφνικά ευτυχισμένο καθώς θυμάται μερικές σκηνές γυρίζοντας σπίτι του μετά την ταινία, αν μπορείς να τον κάνεις να βάλει ξαφνικά τα κλάματα, να τον συγκλονίσεις, να τον κάνεις να γελάσει, να τον κάνεις να νιώσει πιο ωραία ή πιο άσχημα, αν καταφέρεις να επηρεάσεις έστω και ελάχιστα τους ανθρώπους, τότε η ταινία εκπλήρωσε τον σκοπό της.

■ Μια ταινία όταν δεν είναι ντοκιμαντέρ είναι ένα όνειρο. Και γι' αυτό ο Tarkovsky είναι ο μεγαλύτερος όλων μας. Κινείται στον χώρο των ονείρων με τρόπο φανερό, χωρίς να εξηγεί οτιδήποτε. Άλλωστε τι θα μπορούσε να εξηγήσει; Είναι ένας οραματιστής που κατάφερε να σκηνοθετήσει τα οράματά του χάρη σε ένα μέσο που είναι ταυτόχρονα το πιο βαρύ και το πιο ελαφρύ από όλα. Όλη μου τη ζωή χτύπησα στην πόρτα αυτών των χώρων όπου εκείνος κινιόταν με άνεση [...] Ο Fellini, ο Kurosawa, ο Buñuel κυκλοφορούν στις ίδιες γειτονιές με τον Tarkovsky. Ο Antonioni βρισκόταν στον σωστό δρόμο, αλλά χάθηκε, πνιγμένος από την ίδια του την ανία. Ο Méliès βρέθηκε πάντα εκεί χωρίς να το καλοσκεφτεί. Αλλά αυτός ήταν μάγος εξ επαγγέλματος.

Φιλμογραφία

- Kris [Κρίση], 1946 Α/Μ
Det regnar pånår kärlek [Βρέχει πάνω στην αγάπη μας], 1946 Α/Μ
Skepp till Indienland [Ένα πλοίο για την Ινδία], 1947 Α/Μ
Musik i mörker [Μουσική στα σκοτάδια], 1948 Α/Μ
Hamnstad [Το λιμάνι], 1948 Α/Μ
Fängelse [Η φυλακή], 1949 Α/Μ
Törst [Η δίψα], 1949 Α/Μ
Till glädje [Προς τη χαρά], 1950 Α/Μ
Sånt händer inte här [Αυτό δεν θα συνέβαινε εδώ], 1950 Α/Μ
Sommarlek [Καλοκαιρινά παιχνίδια], 1951 Α/Μ
Kvinnors väntan [Μυστικά γυναικών], 1951 Α/Μ
Sommaren med Monika [Καλοκαίρι με τη Μόνικα], 1952 Α/Μ
Gycklarnas afton [Η νύχτα των σαλτιμπάγκων ή Ροκανίδια και πούλιες ή Η γυμνή νύχτα], 1953 Α/Μ
En lektion i kärlek [Ένα μάθημα αγάπης], 1954 Α/Μ
Kvinnodrom [Όνειρα γυναικών], 1955 Α/Μ
Sommarnattens leende [Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας], 1955 Α/Μ,
Ειδικό Βραβείο στις Κάννες
Det sjunde inseglet [Η έβδομη σφραγίδα], 1957 Α/Μ, Ειδικό Βραβείο στις Κάννες
Smultronstället [Αγριοφράουλες], 1957 Α/Μ, Χρυσή Άρκτος στο Βερολίνο
Nära livet [Στο κατώφλι της ζωής], 1958 Α/Μ, Βραβείο σκηνοθεσίας στις Κάννες
Ansiktet [Πρόσωπο], 1958 Α/Μ, Ειδικό Βραβείο Επιτροπής στη Βενετία
Jungfrukällan [Η πηγή των παρθένων], 1960 Α/Μ, Oscar
Djävulens öga [Το μάτι του διαβόλου], 1960 Α/Μ
Såsom i en spegel [Μέσα από τον καθρέφτη σκοτεινά], 1961 Α/Μ, Oscar
Natvardsgästerna [Χειμερινό φως ή Οι κοινωνούντες], 1962 Α/Μ
Tystnaden [Η σιωπή], 1963 Α/Μ
För att inte tala om alla dessa kvinnor [Όλες αυτές οι γυναίκες], 1964 έγχρ.
Persona [Περσόνα], 1966 Α/Μ
Vargtimmen [Η ώρα του λύκου], 1968 Α/Μ
Skammen [Η ντροπή], 1968 Α/Μ
En passion [Ένα πάθος ή Τα πάθη της Anna ή Το πάθος της Anna ή Anna], 1969 έγχρ.
Riten [Η τελετουργία], 1969 Α/Μ
Beröringen [Η επαφή], 1971 έγχρ.
Viskningar och rop [Κραυγές και Ψίθυροι], 1972 έγχρ.

Scener ur ett äktenskap [Σκηές από έναν γάμο], 1973 έγχρ.
Trollflöjten [Ο μαγικός αυλός], 1975 έγχρ.
Ansikte mot ansikte [Πρόσωπο με πρόσωπο], 1976 έγχρ.
Das schlangenei [Το αυγό του φιδιού], 1977 έγχρ.
Höstsonaten [Φθινοπωρινή σονάτα], 1978 έγχρ.
Fårö-document [Το νησί μου Φόρε], 1979 έγχρ.
Aus dem Leben der Marionetten [Από τη ζωή των μαριονετών], 1980 έγχρ. και Α/Μ
Fanny och Alexander [Φάνυ και Αλέξανδρος], 1982 έγχρ., Oscar
Efter repetitionen [Μετά την πρόβα], 1983 έγχρ.
Larmar och gör sig till [Συντροφιά με έναν κλόουν], 1997 έγχρ.
Saraband, 2003, για την τηλεόραση, έγχρ.

Federico FELLINI

Ο Federico Fellini (Φεντερικό Φελίνι) γεννήθηκε στο Rimini στις 20 Ιανουαρίου του 1920 και πέθανε στη Ρώμη στις 31 Οκτωβρίου του 1993. Μεγάλωσε σε μια μικροαστική οικογένεια, μέσα στην περίοδο τής ανόδου του φασισμού. Είχε μια αδελφή, τη Maddalena και έναν αδελφό, τον Riccardo. Μόλις τελείωσε το σχολείο πήγε για ένα μικρό διάστημα στη Φλωρεντία και ξεκίνησε την επαγγελματική του ζωή σαν δημοσιογράφος, συνεργαζόμενος με ένα σατιρικό περιοδικό. Λίγο μετά κατεβαίνει στη Ρώμη, όπου προσλαμβάνεται σε ένα επίσης χιουμοριστικό και πολύ γνωστό έντυπο, το «Marc'Aurelio». Γράφει άρθρα και κάνει σκίτσα. Εκεί γνωρίζεται με πάρα πολλούς μετέπειτα σεναριογράφους και σκηνοθέτες, δεδομένου ότι, κατά τη μακρά και πετυχημένη περίοδο τής ιταλικής κωμωδίας, πολλοί σκηνοθέτες προσλαμβάνανε κωμικογράφους και σκιτσογράφους για να τους γράφουν διάφορα γκαγκ. Στη συνέχεια η γνωριμία και η φιλία του με τον ηθοποιό τού ελαφρού θεάτρου Aldo Fabrizi τον οδηγεί στον κινηματογράφο, μια και ο φίλος του τον βάζει συν-σεναριογράφο σε διάφορες ταινίες. Την ίδια εποχή γνωρίζεται με τον μεγάλο σκηνοθέτη τού ιταλικού νεορεαλισμού, τον Roberto Rossellini, που επρόκειτο να γίνει και ο δάσκαλός του στον κινηματογράφο. Παράλληλα γράφει σκετς για το ραδιόφωνο. Η νεαρή τότε σπουδάστρια-ηθοποιός Giulietta Masina παίζει σε ένα από αυτά με θέμα ένα νιόπαντρο ζευγάρι («Cico e Pallina»).

Γνωρίζονται, παντρεύονται το 1943 και μένουν μαζί μέχρι τον θάνατο. Ο Fellini πέθανε πρώτος (από εγκεφαλικό στις 31 Οκτωβρίου του 1993, μία μέρα μετά την πεντηκοστή επέτειο τού γάμου τους) και πέντε μήνες μετά τον ακολούθησε και η Giulietta, άρρωστη ήδη από καρκίνο. Η Giulietta υπήρξε η πραγματική του μούσα και σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια ήταν αυτή που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση πάνω στο έργο του. Έπαιξε σαν πρωταγωνίστρια σε πολλές ταινίες του και αποτέλεσε το αντίβαρο και το συμπλήρωμα στην προσωπικότητα και στον χαρακτήρα τού Fellini. Απέκτησαν μαζί ένα παιδί, αλλά το χάσανε από εγκεφαλίτιδα όταν ήταν μόλις ενός μηνός.

Είναι εδραιωμένη η φήμη ότι ο Fellini είχε σχέσεις με πολλές γυναίκες. Κανείς όμως δεν μπορεί να είναι σίγουρος, ιδιαίτερα αν στηριχθεί σε δικά του λόγια, μια και είναι γνωστό ότι για όλα τα θέματα τού άρεσε να λέει ψέματα, πολύ περισσότερο για κάτι που θα μπορούσε και να καμαρώνει. Για παράδειγμα η ίδια η Sandra Milo έχει επίσημα δηλώσει ότι είχαν μαζί σχέση επί δεκαεπτά χρόνια, από το «8½» και μετά. Μπορεί να είναι αλήθεια, αλλά οι φίλοι του δεν το επιβεβαιώνουν. Υπάρχουν κι άλλες γυναίκες που ισχυρίστηκαν κάτι ανάλογο. Χωρίς επιβεβαίωση. Οι φίλοι του μιλούν για δυο-τρεις σοβαρούς δεσμούς τούς οποίους προστάτευσε από οποιαδήποτε δημοσιότητα. Είναι πάντως γεγονός ότι η σχέση του με την Giulietta Masina ήταν πάρα πολύ ισχυρή και ο Federico χωρίς την Giulietta δεν ανέπνεε (και αντίστροφα). Ήταν λίγο ο γιος και η κόρη ο ένας τού άλλου. Ο Fellini βέβαια χρειαζόταν αυτές τις –πραγματικές ή φανταστικές– σχέσεις με τις άλλες γυναίκες για δύο λόγους. Πρώτον γιατί ήταν ένα στοιχείο γνώσης τού κόσμου και άντλησης νέων ιστοριών και φαντασιώσεων για το έργο του και δεύτερον γιατί είχε την ανάγκη, από τη μια μεριά μιας εξι-

δανικευμένης γυναίκας και αρκετά σταθερής όπως ήταν η Masina, και από την άλλη μιας ελαφριάς και ευχάριστης παρουσίας για την ερωτική του ζωή. Το γεγονός αυτό δυσκόλεψε πολύ τη ζωή του με τη Giulietta, αλλά δεν έπαψαν να αγαπιούνται πολύ μέχρι το τέλος. Αυτές οι αντιφάσεις και τα αδιέξοδα βγήκαν σαν περιεχόμενο σε πολλές ταινίες του.

Το 1945 ο Fellini, μη έχοντας άλλους πόρους, δουλεύει στη Ρώμη σαν καρικατουρίστας και σχεδιάζει τις φάτσες των Αμερικανών στρατιωτών για τρία δολάρια το κομμάτι. Πάνω σε αυτή τη δουλειά τον βρίσκει ο Rossellini και τού ζητάει να πείσει τον φίλο του τον Fabrizi να συμμετάσχει στην ταινία που ετοιμάζε και που επρόκειτο να μείνει από τις πιο σημαντικές στην ιστορία τού νεορεαλισμού («Roma, città aperta» – «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη»). Προσλαμβάνει τον ίδιο σαν συν-σεναριογράφο και στην ουσία και σαν βοηθό σκηνοθέτη. Η σχέση τού Fellini με τον Rossellini ήταν σχέση μεγάλης αγάπης, φιλίας και αμοιβαίας αναγνώρισης και θαυμασμού. Κράτησε μέχρι τον θάνατο τού Rossellini (1977), αν και μόλις ο Fellini άρχισε να γίνεται ο ίδιος σκηνοθέτης, και μάλιστα γνωστός, ξεκίνησαν και οι διαφωνίες τους. Είναι αλήθεια ότι οι δύο μεγάλοι τού ιταλικού κινηματογράφου δεν έμοιαζαν. Σχεδόν σε τίποτα. Αλλά ο Fellini αισθάνθηκε πάντοτε τον Rossellini σαν πνευματικό του πατέρα και οι σχέσεις τους δεν παγώσανε ποτέ. Μετά την ταινία αυτή ακολούθησε η συμμετοχή τού Fellini στην ακόμα πιο σημαντική ταινία τού Rossellini, την «Paisà» (1946). Εκεί, εκτός από δεξί χέρι τού σκηνοθέτη, ο Fellini πήρε το βάπτισμα τού πυρός, γιατί όταν τα γυρίσματα ήταν στη Φλωρεντία και έπρεπε να γυριστεί μια σκηνή όπου οι παρτιζάνοι περνούσαν εν μέσω πυροβολισμών μια νταμιτζάνα με νερό από το ένα πεζοδρόμιο στο άλλο, ο Rossellini αρρώστησε και άφησε όλη την ευθύνη τού γυρίσματος στον νεαρό Fellini. Εκείνος έπρεπε να συνεργαστεί με τον έμπειρο διευθυντή φωτογραφίας Ottelo Martelli (τον οποίο χρησιμοποίησε πολύ αργότερα και σε δικές του ταινίες), αλλά δεν έπαψε να θέλει να επιβάλει τη δική του άποψη. Επέμεινε λοιπόν, αντίθετα με τη συμβουλή τού οπερατέρ, να κατέβει η μηχανή στο ύψος τού οδοστρώματος, επειδή θυμόταν κάτι παρόμοιους πίνακες τού De Chirico. Η σκηνή βγήκε θαυμάσια και ο ίδιος με συγκίνηση την είδε δύο μέρες μετά στη δοκιμαστική προβολή. Είπε τότε ότι ένιωθε μέσα στο σκοτάδι το χέρι τού Roberto (τού Rossellini δηλαδή) να του χαϊδεύει το σβέρκο. Δύο χρόνια μετά ο Fellini συνεργάζεται και πάλι με τον Rossellini στο σενάριο ενός από τα δύο σκετς («Il miracolo» – «Το θαύμα»), τής ταινίας «L'amore» – «Ο έρωτας» με πρωταγωνίστρια τη μεγάλη Anna Magnani. Η ιδέα τού «Θαύματος» ήταν τού Fellini, όπως και το σενάριο, αλλά εκτός από αυτά ο ίδιος ο Fellini παίζει για πρώτη και τελευταία φορά έναν ρόλο, αυτόν τού υποτιθέμενου Αγίου Ιωσήφ.

Η πρώτη του ταινία έγινε σε συνεργασία με τον πολύ γνωστό σκηνοθέτη Alberto Lattuada, με τον οποίο συνυπογράφουν τα «Luci del varietà» («Φώτα τού Βαριετέ», 1951). Η Giulietta Masina με αυτήν την ταινία ξεκινάει τη συνεργασία με τον άντρα της. Ακολουθεί η ταινία «Lo sceicco bianco» – «Ο λευκός σείχης» (1952) με τον Alberto Sordi στον πρώτο ρόλο. Ήδη με αυτές τις ταινίες ο Fellini έχει δώσει το στίγμα του και το περιεχόμενο του έργου του. Ειδικά με τη δεύτερη, μπορούμε ήδη να μιλάμε για μια καθαρώς φελινική ταινία. Μια χαζούλα νιόπαντρη από την επαρχία έρχεται στη Ρώμη με τον άντρα της να γνωρίσει τους συγγενείς του και επιχειρεί κρυφά να συναντήσει τον ήρωα ενός φωτορομάντζου, τον οποίο έχει ερωτευθεί από μακριά. Την περιμένει βέβαια η απογοήτευση και η επιστροφή στην ξερή καθημερινότητά της. Με τον «Λευκό σείχη» ο Fellini πείθεται ότι έγινε σκηνοθέτης. Ακόμα και

μέχρι την πρώτη μέρα γυρίσματος τής ταινίας αυτής, μας λέει ότι απορούσε τι γυρεύει εκεί, αφού δεν αισθανόταν ικανός να διευθύνει και να δίνει διαταγές σε τόσους ανθρώπους. Πολύ αργότερα, σε μια συνομιλία του με τον Lucio Dalla, ο Fellini λέει πως εκπλήσσεται κάθε φορά που τυχαίνει να δει έστω και ένα κομματάκι από τις ταινίες του και δεν μπορεί να πιστέψει πως αυτό έγινε από εκείνον που είναι τεμπέλης, αναβλητικός και ακατάστατος.

Μετά τον «Λευκό σείχη» ο Fellini γυρνάει τους «Vitelloni» (1953), μια ταινία με θέμα μια παρέα αγοριών που ζουν σε μια μικρή επαρχιακή πόλη και κινούνται άσκοπα μέσα στην καθημερινή μετριότητα. Με τους «Vitelloni» πήρε το πρώτο του βραβείο, το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία, το οποίο μοιράστηκε με το «Ugetsu monogatari» του Mizoguchi. Μετά από ένα μικρό σκετς σε μια σπονδυλωτή ταινία με τον Michelangelo Antonioni, τον Alberto Lattuada, τον Dino Risi, τον Carlo Lizzani, τον Cesare Zavattini, τον Francesco Maselli («L'amore in città» – «Ο έρωτας στην πόλη», 1953, τίτλος τού φελινικού σκετς «Un'agenzia matrimoniale» – «Γραφείο συνοικεσίων»), ο Fellini γυρνάει την ταινία που τον έκανε διάσημο, την περίφημη «La strada» (1954) με την Giulietta Masina και τον Anthony Quinn, ταινία που του χάρισε και το πρώτο του Oscar, καθώς και το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία, το οποίο μοιράστηκε με τον «Επιστάτη Sansho» του Mizoguchi και τους «Επτά Samurai» του Kurosawa. Πρόκειται για την ιστορία μιας φτωχής κοπέλας που την «πούλησαν» σε έναν περιπλανώμενο σαλτιμπάγκο. Η σχέση τους εξελίσσεται σε ελεγγεία τής μοναξιάς και τής απόγνωσης. Οι υπερρεαλιστικές σκηνές τής φαινομενικά ρεαλιστικής αυτής ταινίας απομακρύνουν και επίσημα τον Fellini από τον νεορεαλισμό. Το ιταλικό «Μίκυ Μάους», το γνωστό «Torrolino», μετέφερε μάλιστα την ιστορία τής «Strada» σε καρτούν με τη Μίνι στον ρόλο τής Gelsomina. Να σημειωθεί ότι ο Fellini θαύμαζε πολύ τους καρτουνίστες και ιδιαίτερα τον Disney, τον Schulz (μπαμπά τού Charlie Brown και τού Snoopy) και από τους νεότερους τον Manara με τον οποίο ήταν πολύ φίλος. Ο Schulz μάλιστα είχε πει, πριν από την πρώτη και τελευταία τους συνάντηση το 1992, ότι ήταν έκπληκτος που ο Fellini γνώριζε την ύπαρξή του, γιατί εκείνος τον έβλεπε σαν τον Μιχαηλάγγελο ενώ ο ίδιος αισθανόταν σαν πλανόδιος ζωγράφος ακουαρέλας.

Τη «Strada» ακολουθεί το «Il bidone» (1955) με την Giulietta Masina, τον Broderick Crawford και τον Richard Basehart, η ιστορία τριών μικροαπατεώνων στη Ρώμη, και μετά, οι «Νύχτες τής Cabiria» («Le notti di Cabiria», 1957), πάλι με την Giulietta Masina στον ρόλο μιας πόρνης που ονειρεύεται τη μεγάλη ζωή και εξαπατάται από έναν ασυνείδητο εραστή – έργο βασισμένο στο γνωστό μιούζικαλ «Sweet Charity». Με την ταινία αυτή κέρδισε το δεύτερο Oscar. Η επόμενη ταινία του όμως επρόκειτο να είναι εκείνη που σχεδόν αυτόματα συνδέεται με το όνομά του. Η «Dolce vita» (1960) κέρδισε το κοινό, τους κριτικούς και τον Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες την ίδια χρονιά. Ο ήρωας (Marcello Mastroianni), ένας δημοσιογράφος στη Ρώμη, ζει την παρακμή τής ηδονιστικής ρωμαϊκής κοινωνίας, αντιμετωπίζει τη φιλία, τον έρωτα, την οικογένεια, μέσα από την αυτοκτονία, τον θάνατο, τη μοναξιά. Πρόκειται για μια τρίωρη ακτινογραφία τής κοινωνίας τής εποχής. Ο τίτλος τής ταινίας, η περίφημη Via Veneto, το μπάνιο τής πληθωρικής Annita Ekberg στη Fontana di Trevi θα μείνουν στη μνήμη και τη συνείδηση όσων έζησαν εκείνη την εποχή και θα γίνουν σήματα κατατεθέντα ενός είδους ζωής και μιας δεκαετίας. Στη φήμη τής ταινίας συνέβαλε η καταδίκη της από την επίσημη καθολική εκκλησία και από όλους τους σεμνότευτους τής εποχής, μολονότι η ταινία ήταν πολύ φειδωλή σε γυμνικές επιδείξεις. Να σημειωθεί πάντως

ότι με τον τίτλο αυτό ο σκηνοθέτης εννοούσε το συνήθως λεγόμενο «παρ' όλα αυτά η ζωή είναι γλυκιά» και όχι αυτό που διαδόθηκε σαν συνώνυμο τής πολυτελούς ζωής.

Μεσολαβεί πάλι ένα σκετς σε μια σπονδυλωτή ταινία μαζί με τους σκηνοθέτες Mario Monicelli, Luchino Visconti, Vittorio De Sica («Βοκκάκιος '70», 1962 – τίτλος του σκετς «Le tentazioni del dottor Antonio», «Οι πειρασμοί του [κυρίου] Αντωνίου», προφανής αναφορά στους πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου) για να φτάσει η στιγμή του πιο σημαντικού ίσως φιλμ που γύρισε ο Fellini, τού «Otto e mezzo» («Οκτώμισι» ή «8½», 1963). Οι κριτικοί δέχτηκαν και συνεχίζουν να δέχονται την ταινία αυτή σαν μία από τις καλύτερες τής παγκόσμιας κινηματογραφικής ιστορίας. Με το «8½» ο Fellini κέρδισε το τρίτο του Oscar, καθώς και το Μεγάλο Βραβείο στο φεστιβάλ τής Μόσχας.

Μετά από δύο τέτοιες επιτυχίες είναι δύσκολο για τον Fellini να βρει τη νέα του κατεύθυνση. Άλλωστε ο Fellini είχε αρκετές ψυχολογικές μεταπτώσεις. Ήδη κατά τα γυρίσματα τής «La strada» αναγκάστηκε να συμβουλευθεί ψυχίατρο-ψυχαναλυτή, αλλά φαίνεται ότι δεν του ταίριαξε, επειδή ήταν τής φροϋδικής σχολής. Οι εκδοχές για την ιστορία αυτή, όπως και για κάθε ιστορία από τη ζωή του, διαφέρουν, ανάμεσα σε όσα θυμάται ο ψυχίατρος και σε όσα λέει ότι θυμάται ο Fellini. Μετά όμως από τη «Dolce Vita» ο Fellini γνωρίζει έναν γερμανικής καταγωγής ψυχαναλυτή, που ζούσε από χρόνια στη Ρώμη, τον Ernst Bernhard, ο οποίος ήταν μαθητής τού Jung. Με αυτόν ταίριαξε απόλυτα και τον επισκεπτόταν τακτικότερα επί τέσσερα χρόνια. Από τότε ο Fellini διάβασε όλα τα βιβλία τού Jung τού οποίου τις θεωρίες ασπάστηκε πλήρως, σε σημείο που επισκέφτηκε και το σπίτι του κοντά στη Ζυρίχη. Ο θάνατος τού Bernhard υπήρξε ισχυρό πλήγμα για τον Fellini. Στον Bernhard οφείλεται η μεγάλη σημασία που έμαθε να δίνει στα όνειρά του. Από τότε μάλιστα άρχισε να κρατάει ένα βιβλίο-ημερολόγιο στο οποίο κατέγραφε με λόγια και σκίτσα όλα όσα είχε ονειρευτεί. Η καταγραφή των ονείρων, που ξεκίνησε την εποχή ανάμεσα στην «Dolce Vita» και στο «8½», σταμάτησε περίπου δέκα χρόνια πριν από τον θάνατό του. Ένα μέρος αυτού τού ημερολογίου κυκλοφόρησε στην Ιταλία το 2007 από τις εκδόσεις Rizzoli με τον τίτλο «Il libro dei sogni» – «Το βιβλίο των ονείρων» και εκδόθηκε ταυτόχρονα σε πολλές άλλες γλώσσες και χώρες.

Μετά το ημερολόγιο όπου ο Fellini κατέγραφε τα όνειρά του, το έργο του πήρε μια νέα τροπή. Αφενός η αίσθηση ότι με το «8½» είχε αγγίξει μια κορυφή και αφετέρου η απελευθέρωση τής ενοχής των ονείρων και η αποδοχή τής παιδικότητάς του που κατέκτησε μέσα από τον Bernhard και μέσα από το βιβλίο με τα όνειρά του τον έσπρωξαν σε μια νέα κατεύθυνση με πρώτο σκαλοπάτι την ταινία «Giulietta degli spiriti» («Η Ιουλιέτα των πνευμάτων», 1965) με πρωταγωνίστρια, και πάλι, την Giulietta Masina. Με την ταινία αυτή επιχειρεί μια διερεύνηση των ονείρων, των φαντασιώσεων και τών ελπίδων μιας γυναίκας μεγαλοαστής, που στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μια διερεύνηση των εμμονών τού ίδιου τού σκηνοθέτη. Η ταινία δεν έγινε ευνοϊκά δεκτή από την κριτική, ενώ αποδείχτηκε και τρομακτική εμπορική αποτυχία οδηγώντας τον σκηνοθέτη στα πρόθυρα τής χρεοκοπίας. Με το πέρασμα όμως τού χρόνου η ταινία επιβάλλεται όλο και περισσότερο και αποκαλύπτει τη δύναμη τής μπαρόκ αισθητικής τής. Μιας αισθητικής που αποτέλεσε και τη νέα αφετηρία τού σκηνοθέτη. Να σημειωθεί ότι μετά την «Ιουλιέτα» αποφάσισε να μη συμμετάσχει ξανά σε διαγωνιστικό πρόγραμμα κανενός φεστιβάλ.

Μετά από τη μικρή παρένθεση ενός σκετς με τον τίτλο «Tobby Dammit» στη σπονδυλωτή ταινία «Tre passi nel delirio» το 1968, με πρωταγωνιστή τον Terence Stamp, βασισμένη πάνω σε μια ιστορία του Edgar Allan Poe («Ποτέ μην στοιχηματίζεις το κεφάλι σου με τον διάβολο»), ακολούθησε το «Satyricon» (1969) βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Πετρώβιου. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης το χαρακτήρισε «επιστημονική φαντασία στην αρχαιότητα». Μια εικόνα τής ρωμαϊκής παρακμής που αντικατοπτρίζει την παρακμή τής εποχής μας μέσα από έναν καταγιγισμό μπαρόκ εικόνων φαντασίας.

Οι επόμενες ταινίες του (με την παρεμβολή μιας τηλεοπτικής ταινίας-ντοκιμαντέρ για το αμερικανικό NBC με τίτλο «Το σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη» – «Block-notes di un regista», 1969) ακολουθούν αυτή τη νέα αισθητική, σύμφωνα με την οποία η ιστορία υποβαθμίζεται όλο και περισσότερο σε όφελος των εικόνων, εικόνων φελινικών, μπαρόκ, φανταστικών, συχνά νοσταλγικών, εικόνων τού παρελθόντος, τού μέλλοντος ή τής φαντασίας. Η γραμμική αφήγηση σιγά-σιγά εξαφανίζεται και οι προσωπικές εικόνες και μνήμες τού σκηνοθέτη γίνονται περισσότερο κοινές και διαχρονικές («I clowns», 1970, φόρος τιμής στο αγαπημένο του τσίρκο και στους αγαπημένους του κλόουν – «Roma», 1972, φόρος τιμής στην αγαπημένη του πόλη – «Amarcord», 1973, φόρος τιμής στην παιδική του ηλικία – «Casanova», 1976 – «Prova d'orchestra», 1978, αλληγορική αναφορά στην πολιτική ζωή τής Ιταλίας). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι μερικές από τις ταινίες του αποκτούν με τους τίτλους τους την απόλυτη σύνδεση με τη ματιά τού σκηνοθέτη. Ο επίσημος τίτλος στα αγγλικά στις περιπτώσεις αυτές είναι «Fellini Roma», «Fellini Satyricon» και «Fellini Amarcord» ή στα ιταλικά «Il Casanova di Federico Fellini». Σε άλλες πάλι γίνεται άμεση σύνδεση με τις προσωπικές του παιδικές μνήμες, ή ακόμα και με την προσωπική του παρουσία («I clowns»). Οι ταινίες του κινούνται ανάμεσα στη μυθοπλασία και στο ντοκιμαντέρ, ανάμεσα στην αφήγηση και στις αποσπασματικές σκηνές τής φαντασίας. Το «Amarcord», ταινία που τού χάρισε το τέταρτο Oscar του, είναι γεμάτη από τέτοιες σκηνές (το παγώνι μέσα στα χιόνια, το σκηνικό τού πλοίου μέσα στη νύχτα, το βουβάλι μέσα στην ομίχλη κ.ά.) που συνυπάρχουν με σκηνές καθαρής περιγραφής.

Ενώ γύριζε τον «Casanova» προέκυψε μια πρόταση να γυρίσουν από μία ταινία με τον Bergman για μία σπονδυλωτή σε δύο μέρη. Παρά τη μεγάλη του αγάπη και τον θαυμασμό στον μεγάλο Σουηδό σκηνοθέτη, ο Fellini κατά βάθος δεν ήθελε αυτή τη συνεργασία. Ο εγωισμός του ήταν μεγαλύτερος από τον θαυμασμό του. Είναι όμως πολύ χαριτωμένη η δικαιολογία που επικαλέστηκε. «Δεν είναι δυνατόν», είπε, «να βάλεις μαζί δύο παιδιά σε ένα δωμάτιο με παιχνίδια. Ήθελε να του δείξω τα δικά μου παιχνίδια χωρίς να μου δείξει τα δικά του».

«La città delle donne» («Η πόλη των γυναικών», 1980), με πρωταγωνιστή τον Marcello Mastroianni, ξαναφέρει το θέμα των γυναικών, τού φεμινισμού, τής ιδανικής γυναίκας, τού χαρεμιού, τής αγνότητας και τής πορνείας. Η γυναίκα γίνεται ο καθρέφτης των αγωνιών τού σκηνοθέτη. Ακολουθεί η ταινία «Και το πλοίο φεύγει» («E la nave va», 1983), ταινία που υπογραμμίζει (πάντα με παράλληλο χιούμορ) την εικόνα ενός κόσμου που χάνεται. Η τελευταία σκηνή με το πλοίο πάνω στο πλατώ τής Cinecittà, σπουδαίο και απολύτως φελινικό εύρημα. Ακολουθεί το «Ginger e Fred», 1986 (με τους γερασμένους πια και αγαπημένους του Mastroianni και Masina), για να υπογραμμίσει –χωρίς ποτέ να απαρνηθεί το χιούμορ

του– τον προσωπικό χρόνο, τη ζωή που χάνεται. Την ίδια χρονιά το Φεστιβάλ της Βενετίας του απονέμει το Χρυσό Λιοντάρι για το σύνολο τής προσφοράς του στον κινηματογράφο.

Η «Intervista» («Συνέντευξη», 1987) είναι μια θαυμάσια ταινία χαμηλών τόνων με θέμα της τη (δήθεν) συνέντευξη που μια ομάδα Γιαπωνέζων δημοσιογράφων θέλει να πάρει από τον Fellini, που γυρίζει μια (δήθεν) ταινία για τον Kafka. Και είναι μια αφορμή για μερικές από τις ωραιότερες φελινικές σκηνές (η συνάντηση Anita Ekberg-Marcello Mastroianni στο σπίτι τής πρώτης, η σκηνή με τους Ινδιάνους που επιτίθενται με κεραιές τηλεοράσεως κλπ). Η τελευταία του ταινία «La voce della luna» («Η φωνή τού φεγγαριού», 1990) με τον Roberto Benigni υπήρξε εμπορική αποτυχία, ίσως γιατί μ' αυτήν ο Fellini έγινε πιο σουρεαλιστικός από ποτέ. Έτσι κι αλλιώς όμως, και με αυτήν την ταινία, ο θεατής για μια ακόμα, και δυστυχώς τελευταία, φορά έχει την τύχη να βυθιστεί μέσα στα φελινικά όνειρα.

Θα μπορούσε πιθανόν κάποιος, ίσως με λίγη αυθαιρεσία, να χωρίσει τις ταινίες τού Fellini σε κατηγορίες, παρόλο που στην ουσία τον απασχολούσαν πάντοτε τα ίδια, συγκεκριμένα και λίγα, θέματα. Υπάρχει μια κατηγορία ταινιών με αφηγηματικό ύφος και περιεχόμενο, σαν απόληξη ενός φθίνοντος νεορεαλισμού (ο «Λευκός σεΐχης», οι «Νύχτες τής Cabiria», η «Strada», ο «Bidone»), στις οποίες όμως πρέπει να προστεθούν το «Amarcord» και ίσως και το «Ginger e Fred». Μια άλλη κατηγορία είναι οι ταινίες με ύφος και με στοιχεία ντοκιμαντέρ, όπως η «Intervista», οι «Clowns», η «Roma» και η «Prova d'orchestra». Μια τρίτη κατηγορία είναι οι μεγάλες ταινίες του που σημαδεύουν το πέρασμα από την καθαρή αφηγηματικότητα στην ονειρική κατασκευή («Dolce vita», «8½»). Τέλος, μια τέταρτη κατηγορία αποτελούν οι ταινίες του που απομακρύνονται σχεδόν πλήρως από την αφήγηση και κινούνται κυρίως στον χώρο τής ονειρικής περιγραφής («Η πόλη των γυναικών», «Και το πλοίο φεύγει», «Σατυρικών», «Καζανόβας», «Η Ιουλιέτα των πνευμάτων»).

Ο Fellini έκανε στην πραγματικότητα, όπως όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί, μία και μόνη ταινία σε πολλές συνέχειες. Ο ίδιος έλεγε ότι δεν τού αρέσει να βάζει τη λέξη «τέλος» διότι θέλει να πιστεύει ότι η ιστορία και οι ήρωες συνεχίζουν να ζουν. Οι ταινίες του συνιστούν τις πραγματικές εκδοχές τού ίδιου έργου. Το έργο του έχει χαρακτηριστεί σαν αυτοβιογραφικό. Εντούτοις ο ίδιος (και πρέπει να τον πιστέψουμε) ισχυρίζεται ότι εφευρίσκει τα γεγονότα και πως η μνήμη του συγχέεται με όσα έχει φανταστεί, έτσι ώστε να μην είναι καθόλου σίγουρο πως η παιδική του ηλικία ήταν όπως την περιγράφει στις ταινίες του. Έλεγε επίσης ότι μπλέκει το ψέμα με την αλήθεια. Πάντως στο έργο του συχνά επανέρχονται θέματα βγαλμένα από την παιδική του ηλικία, όπως το σχολείο, η καθολική ανατροφή (ο Fellini μπορεί να ειρωνεύεται την εκκλησία, αλλά είναι πολύ επηρεασμένος από την παρουσία της και τη μεταφυσική της), οι μικρές επαρχιακές πόλεις, τα τσίρκα κ.ά. Άλλωστε η δύναμη και το χαρακτηριστικό τού Fellini είναι ότι δεν βγήκε ποτέ από την παιδική του ηλικία. Μέσα όμως στο έργο του κυρίαρχη θέση έχουν και όλα όσα συμβαίνουν στην καθημερινή ζωή του και στην εποχή του. Η ζωή στη Ρώμη, η Cinecittà (τα στούντιο όπου γύριζε τις ταινίες του και ιδιαίτερα το πλατώ υπ' αριθμόν 5), τα αδιέξοδα ενός δημιουργού κλπ.

Αν κάποιος έπρεπε να ορίσει την ιδιαιτερότητα τού Fellini, ίσως θα έπρεπε να επιμείνει στη συνεχή και πετυχημένη ανάμειξη ρεαλιστικών και υπερρεαλιστικών στοιχείων, πραγ-

ματικότητας και ονείρων. Όχι όμως σαν να ονειρεύεται πράγματι κάποιος, αλλά περισσότερο σαν το ονειρικό γεγονός να μπλέκεται με το πραγματικό. Σ' αυτό πιθανόν να οφείλεται και ο χαρακτηρισμός του σαν σκηνοθέτη-μάγου.

Εκείνο όμως που ανακαλύπτει κανείς σε δεύτερη, τρίτη και πολλαπλή ανάγνωση τού έργου του είναι ότι ενώ προβάλλεται και κυριαρχεί στο πρώτο πλάνο η τρυφερότητα σε συνδυασμό με το χιούμορ, ενώ (σαν γνήσιος Ιταλός σκηνοθέτης) ξέρει πώς να ανατρέψει το δάκρυ ή το γέλιο που γεννώνται συνέχεια στις ταινίες του, το μόνιμο φόντο τού έργου του είναι μια αίσθηση θανάτου και τέλους. Μια αίσθηση αδιεξόδου και απόγνωσης, όπου η μόνη πιθανή σωτηρία μόλις που αγνοφαινεται προς το τέλος κάθε ταινίας μέσα από μια Θεία Χάρη, από ένα χαμόγελο, από τον ήχο μιας τρομπέτας, που έρχεται να απαλύνει την ψυχή τού θεατή ακριβώς τη στιγμή που δεν διακρίνει καμία διέξοδο. Αυτό είναι το χαμόγελο τής μικρής στο τέλος τής «Dolce vita», ο κυκλικός χορός στο τέλος τού «8½», ή η τελευταία σκηνή στην «Intervista», όταν ο ίδιος (ακούγεται η φωνή του) αναφέρει το παράπονο τού παραγωγού του –γιατί να κάνει τόσο μαύρες ταινίες χωρίς λίγο φως– και όπου ο Fellini λέγοντας «Ας δοκιμάσουμε» χτυπάει την κλακέτα στο άδειο κινηματογραφικό πλατώ. Η τέχνη του είναι ο μόνος τρόπος να αναζητήσει αυτό το λίγο φως. Τα happy ending των ταινιών του αφήνουν ταυτόχρονα δάκρυ και χαμόγελο. Ούτε κλάμα ούτε γέλιο. Άλλωστε ο ίδιος ο Fellini ομολογούσε ότι δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με τα γηρατιά και με τον θάνατο. Έλεγε πως, όταν αφήνει πίσω του ένα δωμάτιο, μπαίνει στον πειρασμό να ξανανοίξει βιαστικά την πόρτα να δει αν μυρίζει γεροντίλα. Ή πως κάποιος είναι σε μια παρέα ο πιο νέος και ξαφνικά, μέσα σε μια βδομάδα, μέσα σε λίγες ώρες, γίνεται ο πιο γέρος. Ή (όταν έγινε πενήντα ετών) ότι όσο λίγο χρειάζεται για να κλείσεις την ουρίτσα τού 5 και να το κάνεις 6 άλλο τόσο λίγο χρειάζεται για να γεράσεις από τα πενήντα στα εξήντα. Και όταν μετά την «Πόλη των γυναικών» Αμερικανοί κριτικοί τον κατηγορήσαν σαν «dirty old man» είπε ότι συμφωνεί με το «dirty» αλλά τον πειράζει το «old».

Μεγάλη σημασία για τον Fellini είχαν οι συνεργάτες του. Έβγαλε από αυτούς τον καλύτερο εαυτό τους. Πολλοί είχαν ήδη πίσω τους μια σημαντική κινηματογραφική καριέρα, αλλά μόνο με τον Fellini έδειξαν πόσο μεγάλοι είναι. Δούλεψε στις περισσότερες ταινίες του με τους γνωστούς σεναριογράφους Tullio Pinelli, Ennio Flaiano και αργότερα με τον Bernardino Zapponi και μερικές φορές με τον Tonino Guerra («Amarcord», «E la nave va», «Ginger e Fred»). Σε όλα τα σενάρια βέβαια η δική του συμμετοχή υπήρξε κεφαλαιώδης. Σημαντικότετοι για το έργο τού Fellini ήταν και ο κοστούμιστας-σκηνογράφος Piero Gherardi και ο συνάδελφός του Danilo Donati.

Σημαντική και η παρουσία των διευθυντών φωτογραφίας με σημαντικότερη όλων αυτή τού σπουδαίου Gianni di Venanzo (αλλά και αργότερα τού Giuseppe Rotunno). Ο Gianni di Venanzo είναι ένας καλλιτέχνης που σημάδεψε τον κινηματογράφο με το ύφος του, και που έφτασε στο απόγειό του με την ταινία «8½». Θεωρείται πολύ δίκαια ο μεγαλύτερος μάστορας τού ασπρόμαυρου κινηματογράφου. Παιδεύτηκε πολύ στα γυρίσματα τής ταινίας «Ιουλιέτα των πνευμάτων» που ήταν και γι' αυτόν και για τον Fellini η πρώτη τους μεγάλου μήκους έγχρωμη ταινία. Δυστυχώς λίγους μήνες μετά από την ολοκλήρωση αυτής τής ταινίας πέθανε σε πολύ νέα ηλικία από λοιμώδη ηπατίτιδα.

Η συνεργασία όμως που σημάδεψε περισσότερο το έργο του ήταν αυτή με τον συνθέτη Nino Rota, που ξεκίνησε με τον «Λευκό σεΐχη» το 1952 και τελείωσε με την «Πρόβα ορχήστρας» το 1978. Ο θάνατος τού συνθέτη το 1979 δεν στέρησε τον Fellini μόνο από έναν αξιόλογο συνεργάτη, αλλά και από έναν επιστήθιο φίλο, οξύνοντας έτσι τις αγωνίες του. Ο Nino Rota ήταν ήδη γνωστός συνθέτης κλασικής μουσικής, αλλά και παράλληλα, όποτε τού δινόταν η ευκαιρία, και «ελαφριάς» μουσικής, προτού συνεργαστεί με τον Fellini. Έλεγε ότι ήταν καλύτερο να γράψεις ένα σπουδαίο τραγούδι παρά μια κακή συμφωνία. Συχνά έπαιρνε ένα δικό του κομμάτι, ενδεχομένως κλασικό, και το προσάρμοζε για την ταινία. Έτσι έκανε με μια συμφωνία του και τη μουσική για τον «Γατόπαρδο». Εθωρωείτο εξάλλου σπουδαίος δάσκαλος, αφού διηύθυνε για πολλά χρόνια το Ωδείο τού Bari. Υπήρξε μαθητής τού Arturo Toscanini και δάσκαλος τού Riccardo Muti, ο οποίος μάλιστα τον χαρακτηρίζει «Δάσκαλο» με Δ κεφαλαίο. Παράλληλα με τις ταινίες τού Fellini έγραψε τη μουσική και σε άλλες γνωστές ταινίες, όπως ο «Πόλεμος και Ειρήνη» τού King Vidor, το «Βατερλώ» τού Σεργκέι Μπονταρτσούκ, ο «Νovός» τού Francis Ford Coppola, που τού χάρισε και ένα Oscar, ο «Rocco και τα αδέρφια του» και ο «Γατόπαρδος» τού Luchino Visconti κ.ά. Εντούτοις η μουσική του για τις ταινίες τού Fellini έγινε σήμα κατατεθέν τόσο τού ίδιου όσο και τού Fellini. Οι ήχοι τής μουσικής τού Nino Rota γίνονται ταυτόσημοι τής έννοιας «φελινικός», είναι την ίδια στιγμή τρυφεροί, ειρωνικοί, νοσταλγικοί και πάντοτε μελωδικοί. Χρησιμοποιεί εκπληκτικά τα αγαπημένα όργανα τού σκηνοθέτη και φίλου του, που είναι η τρομπέτα, η κορνέτα, το τρομπόνι και όλα όσα παραπέμπουν στο επίσης αγαπημένο του παιδικό τσίρκο και στους κλόουν. Ο ίδιος ο Fellini έδινε μεγάλη σημασία στη μουσική. Ήταν γι' αυτόν ένα άλυτο μυστήριο το γεγονός, όπως έλεγε, ότι τέσσερις νότες έχουν τη δύναμη να σε πνίξουν στη συγκίνηση. Είναι επίσης αστείο το γεγονός ότι ο Rota δεν έβλεπε τις ταινίες τού φίλου του γιατί –πάλι κατά τα λεγόμενα τού Fellini– είχε το χαρακτηριστικό των αγγέλων και των νεογέννητων να κοιμάται σχεδόν προτού σβήσουν τα φώτα. Τη μουσική του την έγραφε πάνω στα συναισθήματα που τού περιέγραφε ο Fellini.

Και η επιλογή όμως των ηθοποιών δείχνει ότι ο Fellini έχει τους «αγαπημένους» του. Το alter ego του, ο Marcello Mastroianni, η γυναίκα του Giulietta Masina, η Anouk Aimée, ο Alain Cuny, η Sandra Milo εμφανίζονται συχνά στις ταινίες του, μαζί με πάρα πολλούς που αναγνωρίζουμε στους δεύτερους ρόλους. Ειδικά με τον Mastroianni ο Fellini ανέπτυξε μια σχέση συνηγορίας και παιδικής φιλίας. Μιλούσαν για χιλιάδες βλακειές, για ωραία αυτοκίνητα, για γυναίκες, και μέσα σ' όλα και για κινηματογράφο. Ο Mastroianni ήταν πάντα διαθέσιμος για τον Fellini και τον διευκόλυνε γιατί ποτέ δεν τον ρωτούσε τίποτα σχετικά με το σενάριο ή με τον ρόλο του. Άλλωστε, όπως έλεγε ο ίδιος ο Mastroianni, ένιωθε τόσο τυχερός να μπορεί να κάνει κάτι διασκεδαστικό με το οποίο κέρδιζε πολλά χρήματα (και γυναίκες), ώστε δεν έσκαγε για λεπτομέρειες. Ο Mastroianni, τέλος, δεν του έφερε ποτέ προβλήματα όπως τις περισσότερες φορές είχε με πολλούς συνεργάτες και φίλους. Με τους πιο πολλούς πέρασε περιόδους ψυχρότητας. Ίσως σε μεγάλο βαθμό να έφταιγε και ο έντονος εγωκεντρισμός του. Ευτυχώς, με τους περισσότερους, μετά από χρόνια, ή στη διάρκεια κρίσιμων περιστατικών ξανάβρισκε τη φιλική επαφή και ενδεχομένως και τη συνεργασία. Ο ίδιος προσπαθούσε να δικαιολογήσει αυτά τα φιλικά διαζύγια λέγοντας: «Φαίνεται πως μερικές φορές η υπερβολή τής αμοιβαίας εμπιστοσύνης δημιουργεί μια ψεύτικη συνηγορία. Όταν νομίζεις ότι γνωρίζεις πολύ καλά τον άλλον, τότε δεν γνωρίζεις πια ποιος είναι». Κάτι τέτοιο όμως δεν συνέβη ποτέ ούτε με τον Mastroianni, ούτε με τον Nino Rota.

Οι περισσότεροι φελινικοί ηθοποιοί επιλέγονται όχι για τις υποκριτικές τους ικανότητες, αλλά για τα πρόσωπά τους. Οι «φάτσες» λένε στον Fellini περισσότερο από τον λόγο. Άλλωστε σχεδόν ποτέ δεν χρησιμοποιεί σύγχρονο ήχο. Θεωρεί ότι ο αληθοφανής ήχος δεν χρειάζεται. Στις ταινίες του, για παράδειγμα, σπάνια ακούγεται ήχος βημάτων. Αυτά τα προσθέτει αυτόματα και νοερά ο θεατής. Μόνο αν τα χρειάζεται. Πολλές φορές βάζει τους αλλοδαπούς ηθοποιούς του να απαγγέλλουν απλώς αριθμούς. Εκείνος θα τους πλάσει με τη σκηνοθεσία του και με το μοντάζ του, στο οποίο, σημειωτέον, δίνει ίση σημασία με τη σκηνοθεσία. Οι ηθοποιοί του ανταποκρίνονται περισσότερο στις καρικατούρες που έχει σχεδιάσει ο ίδιος από πριν. Μεγάλη σημασία δίνει και στους κομπάρσους, με μερικούς από τους οποίους δούλεψε πολλές φορές σε διάφορες ταινίες. Συχνά οι επιλογές του διακρίνονται από την υπερβολή. Μια υπερβολή που κληρονόμησε από τα κόμικς. Λόγου χάριν, μια γυναίκα με πλούσιο στήθος πρέπει να το έχει τόσο πλούσιο, ώστε να παραπέμπει στα όνειρα και στις φαντασιώσεις.

Αλλά και τα θέματα και οι χώροι που επιλέγει ο Fellini κινούνται πάντοτε γύρω από τη ζωή που ξέρει και αγαπάει, γύρω από τη Ρώμη, την Cinecittà. Εντούτοις αυτό που προτιμάει είναι να αναπαράγει σε σκηνικά τους τόπους που γνωρίζει, αλλά να μη γυρίζει τις ταινίες σε αυτούς. Έχει ανάγκη την Ιταλία και ιδιαίτερα τη Ρώμη για να αναπνέει τον αέρα της, όχι για να γυρίζει τις ταινίες στα πραγματικά μέρη. Για παράδειγμα, δεν υπάρχει ούτε μία σκηνή σε ταινία του γυρισμένη στη γενέτειρά του το Rimini. Ενώ πάρα πολλές είναι εμπνευσμένες από αυτό. Όταν Αμερικανοί παραγωγοί τον καλούν στη Νέα Υόρκη και του προσφέρουν ό,τι θέλει για να γυρίσει εκεί όποια ταινία θέλει, παρόλο που προσπάθησε, δεν τα κατάφερε. Τους ζήτησε συγγνώμη και γύρισε πίσω.

Ο Fellini δεν έδινε μεγάλη σημασία στο σενάριο, το οποίο έτσι κι αλλιώς είχε σχηματίσει στο μυαλό του προτού ξεκινήσει. Προτιμούσε να αφήνει την ταινία να τον εκπλήσει και να ξετυλίγεται μόνη της. Αυτό ήθελε μεγάλη τόλμη γιατί σήμαινε και αυξημένους προϋπολογισμούς. Απαιτούσε όμως και μεγάλη συγκέντρωση κατά τα γυρίσματα. Ο Fellini χρησιμοποιούσε τηλεβόα για να δίνει εντολές φαινομενικά ασήμαντες στους δευτεραγωνιστές και κομπάρσους («Κοίτα προς τα εκεί», «Μέτρα μέχρι το δέκα» κλπ). Για τον λόγο αυτό μάλιστα δεν ήθελε επισκέπτες στο πλατώ. Έλεγε χαριτολογώντας: «Οι κριτικοί χαρακτηρίζουν τις ταινίες μου πνευματικό αυνανισμό. Επειδή όμως κάνουν λάθος και πρόκειται για πραγματικό αυνανισμό, θέλω όσο γίνεται λιγότερους παρόντες». Μόλις συνελάμβανε την ιδέα και τον κορμό τής ταινίας, έκλεινε ένα μικρό γραφείο στο κέντρο τής Ρώμης (συχνά και σε άλλες πόλεις) και έβαζε μια αγγελία στις εφημερίδες όπου ζητούσε να δει ανθρώπους. Όχι μόνο ηθοποιούς, αλλά τον οποιονδήποτε. Έβλεπε φυσιογνωμίες και μιλούσε μαζί τους για τα πιο απίθανα πράγματα. Παράλληλα σκιτσάριζε τον ηθοποιό για τον ρόλο όπως τον ονειρευόταν. Συχνά στις ταινίες του έχουν παίξει εντελώς άσχετοι με τον κινηματογράφο άνθρωποι – είτε κανονικούς ρόλους, είτε ρόλους κομπάρσων. Έτσι συνέβη και με έναν οικογενειακό του φίλο επιχειρηματία, ο οποίος έπαιξε τον ρόλο τού παραγωγού στο «8½», ή με τον ναύτη που έκανε κλακέτες στην ίδια ταινία, που δεν ήταν παρά ένας δυστυχής καθυστερημένος – ο Fellini τού έδωσε τη χαρά να εμφανιστεί στην ταινία του, αφού είδε σ' αυτόν κάτι που κανένας άλλος δεν θα μπορούσε να δει.

Ο Fellini έδινε μεγάλη σημασία και ασχολιόταν ο ίδιος με τις εικαστικές λεπτομέρειες τής ταινίας, από τα χρώματα, μέχρι τα υφάσματα και τις λεπτομέρειες των σκηνικών. Έλεγε ο ίδιος ότι ο κινηματογράφος που κάνει δεν είναι ούτε αφηγηματικός, ούτε λογοτεχνικός, αλλά ζωγραφικός. Και ότι η ουσία του είναι το φως, και η ιδεολογία του το στίλ.

Ο Fellini γύρισε και πέντε σύντομες διαφημιστικές ταινίες. Οι δύο πρώτες γυρίστηκαν στα μέσα τής δεκαετίας τού 1980 και αφορούσαν μια μάρκα απεριτίφ, την Campari, και τα μακαρόνια Barilla. Η πρώτη του ταινία είναι εξαιρετική και άκρως φελινική. Σε ένα τρένο ένας σωματώδης άντρας (τον ερμηνεύει αυτός που έπαιζε τον τενόρο στην ταινία «E la nave va») κάθεται μπροστά σε μια ξανθιά. Κάποια στιγμή η ξανθιά πιάνει ένα τηλεκοντρόλ στο χέρι της και αλλάζει νευρικά το τοπίο που φαίνεται έξω από το παράθυρο τού τρένου. Έτσι στο παράθυρο περνούν τοπία από την έρημο, από την Ιορδανία, τη σελήνη, την Κοιλιάδα τού Θανάτου κ.ά. μέχρι που η κοπέλα βαριεστημένη πετάει το τηλεκοντρόλ. Τότε ο άντρας το παίρνει, πατάει το κουμπί και εμφανίζεται στο παράθυρο η περίφημη Πλατεία των Θαυμάτων τής Pisa και στη μέση ένα θεόρατο (σαν καμπαναριό) μπουκάλι Bitter Campari. Σε διάστημα μερικών δευτερολέπτων ο Fellini μίλησε για την τηλεοπτική νεύρωση, για τις ομορφίες που χάνουμε, για τη σχέση των ζευγαριών και για το ελιξίριο που χρειαζόμαστε ώστε να μπορούμε να απολαμβάνουμε και πάλι.

Οι τρεις τελευταίες ταινίες τής ζωής του ήταν τρία μικρά διαφημιστικά σποτ για την Banca di Roma. Από κει και ύστερα ο Fellini παρέμεινε για τρία χρόνια άνεργος. Ούτε μία συνέντευξη στην τηλεόραση δεν μπόρεσε να συμφωνήσει. Κανείς δεν χρηματοδοτούσε καμία ταινία του. Ο κόσμος τού κινηματογράφου είχε πλέον δυναστευτεί από την τηλεόραση, από το Hollywood και το εμπόριο. Ο Fellini βρισκόταν στην άλλη όχθη. Και αυτές οι δυνάμεις δεν ήξεραν ή δεν ήθελαν να αξιοποιήσουν κάποιον που επιχειρεί να αντιμετωπίσει τον φόβο των γηρατειών και τού θανάτου μέσα από τη νοσταλγία και το χιούμορ. Παρ' όλα αυτά, το 1993, λίγο πριν πεθάνει, το Hollywood τού απένειμε το πέμπτο του Oscar για το σύνολο τής κινηματογραφικής του δουλειάς, βραβείο που αφιέρωσε στη Masina. Στην απονομή, μάλιστα, ευχαριστώντας τη γυναίκα του πρόσθεσε και την αμίμητη φράση: «Giulietta σταμάτα να κλαις». Το ιταλικό «Μάους» τού έκανε και πάλι την τιμή να αφιερώσει ένα τεύχος σε αυτόν, όπου όλα τα ζωάκια μεταφέρουν από χέρι σε χέρι το βραβείο μέχρι να τού το παραδώσει η Μίνι.

Φιλμογραφία

- Luci del varietà [Φώτα τού βαριετέ], 1951 Α/Μ
- Lo sceicco bianco [Ο λευκός σεΐχης], 1952 Α/Μ
- I vitelloni [Οι χαραμοφάγδες], 1953 Α/Μ, Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία ex aequo
- Un'agenzia matrimoniale [Γραφείο συνοικεσίων], επεισόδιο από τη σπονδυλωτή ταινία «L'amore in città» («Ο έρωτας στην πόλη»), 1953 Α/Μ
- La strada [Ο δρόμος], 1954 Α/Μ, Oscar και Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία ex aequo
- Il bidone [Ο απατεωνάκος], 1955 Α/Μ
- Le notti di Cabiria [Οι νύχτες τής Cabiria], 1957 Α/Μ, Oscar
- La dolce vita [Η γλυκιά ζωή], 1960 Α/Μ, Χρυσός Φοίνικας στις Κάννες
- Le tentazioni del dottor Antonio [Οι πειρασμοί τού (κυρίου) Αντωνίου], επεισόδιο από τη σπονδυλωτή ταινία «Boccaccio '70» («Βοκκάκιος '70»), 1962 Α/Μ
- Otto e mezzo [Οκτώμισι - 8½], 1963 Α/Μ, Oscar
- Giulietta degli spiriti [Η Ιουλιέτα των πνευμάτων], 1965 έγχρ.
- Tobby Dammit, επεισόδιο από τη σπονδυλωτή ταινία «Tre passi nel delirio» («Τρία βήματα στην παραφροσύνη»), 1968 έγχρ.
- Block-notes di un regista [Το σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη], 1969 Α/Μ
- Satyricon [Σατυρικόν], 1969 έγχρ.
- I clowns [Οι κλόουν], 1970 έγχρ.
- Roma [Ρώμη], 1972 έγχρ.
- Amarcord, 1973 έγχρ., Oscar
- Il Casanova [Ο Καζανόβας], 1976 έγχρ.
- Prova d'orchestra [Πρόβα ορχήστρας], 1978 έγχρ.
- La città delle donne [Η πόλη των γυναικών], 1980 έγχρ.
- E la nave va [Και το πλοίο φεύγει], 1983 έγχρ.
- Ginger e Fred [Ginger και Fred], 1986 έγχρ.
- Intervista [Συνέντευξη], 1987 έγχρ.
- La voce della luna [Η φωνή τού φεγγαριού], 1990 έγχρ.

La dolce vita

Η ΓΛΥΚΙΑ ΖΩΗ (1960)

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 167'

Σκηνοθεσία: Federico Fellini

Σενάριο: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Otello Martelli

Μουσική: Nino Rota

Σκηνικά-Κοστούμια: Piero Gherardi

Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Yvonne Furneaux (Emma), Magali Noël (Fanny), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (ο πατέρας), Walter Santesso (Paparazzo), Lex Barker (Robert), Jacques Sernas (ο ηθοποιός με την «καδένα»), Nadia Gray (Nadia), Laura Betti (Laura), Adriana Moneta (Ninni η πόρνη), Anna Maria Salerno (η φίλη της), Adriano Celentano (ο τραγουδιστής ροκ), Gloria Jones (Gloria), Sandra Lee (η μπαλαρίνα), Principe Eugenio Ruspoli di Poggio Suasa (Don Eugenio Mascaldi), Doris Pignatelli Principessa di Monteduni (η γυναίκα με τη λευκή κάπα), Valeria Ciangottini (Paola), Riccardo Garrone (Riccardo)

Ο Marcello Rubini είναι δημοσιογράφος σε σκανδαλοθηρική φυλλάδα τής Ρώμης. Ζει με την Emma που τον αγαπάει παράφορα και τον ζηλεύει εξίσου, αυτός όμως δεν θέλει να δεσμευτεί και τριγυρνάει με πολλές και ωραίες γυναίκες. Η πλούσια Maddalena είναι η θηλυκή πλευρά τού εαυτού του. Η συνάντησή του με την προκλητικά όμορφη Αμερικανίδα ντίβα τού κινηματογράφου Sylvia προσθέτει στη σύγχυσή του. Ο Marcello συνεργάζεται με έναν φωτορεπόρτερ που ακούει στο παρατσούκλι Paparazzo. Ο Paparazzo και ο Marcello κυνηγούν τις σκανδαλοθηρικές ειδήσεις και φωτογραφίες αδιαφορώντας για τις ευαισθησίες των «θυμάτων» τους. Ο Marcello συχνάζει σε πάρτι τής παρακμασμένης αριστοκρατίας. Ο Marcello δέχεται την επίσκεψη τού πατέρα του, ο οποίος όμως ύστερα από μια βραδιά διασκέδασης με τον γιο του και τη χορεύτρια Fanny έχει μια καρδιακή κρίση και επιστρέφει εσπευσμένα στο σπίτι του. Ο Marcello σώζει από την αυτοκτονία την Emma όταν επιστρέφει σπίτι τους ύστερα από μια βραδιά που έχει περάσει με τη Maddalena στο σπίτι μιας πόρνης. Η μόνη του παρηγοριά και θετική παρουσία τής ζωής του είναι ο διανοούμενος φίλος του Steiner. Από αυτόν μαθαίνουμε ότι ο Marcello γράφει βιβλίο και θα μπορούσε, αν ήθελε, να είναι ένας καλός συγγραφέας. Ο Steiner με τα δυο του παιδάκια, τους διανοούμενους φίλους του, την καλή του μουσική και τη γαλήνη του αντιπροσωπεύει το ιδανικό τού Marcello. Όταν ο Steiner αυτοκτονεί, αφού προηγουμένως σκοτώνει τα παιδιά του, χάνεται και η τελευταία σανίδα σωτηρίας τού Marcello. Οριστικά απογοητευμένος συμμετέχει σε ένα πάρτι παρακμής και ψυχολογικής βίας. Εντούτοις, στο ξημέρωμα το χαμόγελο ενός αθώου και όμορφου μικρού κοριτσιού θα μας αφήσει μια χαραμάδα ελπίδας.

- Πρόκειται για την πρώτη μεγαλειώδη ταινία τού Fellini που παίρνει σαφείς αποστάσεις από τον νεορεαλισμό. Είναι ένας πρόδρομος τού κορυφαίου «8½» με τον ίδιο ήρωα και ανάλογους προβληματισμούς. Ή μάλλον, πρόκειται για την τραγική θέση ενός ήρωα μέσα σε έναν κόσμο χωρίς αναφορές, ενώ στο «8½» το γενικό –ο κόσμος– έχει δώσει τη θέση του στο ειδικό – στον προσωπικό κόσμο.

■ Τόσο η «Dolce vita» όσο και το «8½» έχουν την αρετή τής άψογης δομής. Η μελέτη των ταινιών αυτών αποκαλύπτει μια γραφή απόλυτα ισορροπημένη και λογική. Στην περίπτωση τής «Dolce vita» η μορφή τού μοντάζ ακολουθεί μια πιο συμβατική αφηγηματική γραμμή. Οι λεγόμενες φελινικές στιγμές αντλούνται ακόμα από τον χώρο τής πραγματικότητας. Από την επόμενη ταινία του θα αρχίσει η αλλαγή τής γραφής και οι ταινίες θα γίνουν πιο δυσπρόσιτες για τον κινηματογραφικά απαίδευτο θεατή. Εντούτοις ακόμα και η σχετικά «ευκολότερη» «Dolce vita» παρεξηγήθηκε στην εποχή τής προβολής της. Υπογραμμίστηκαν οι σκηνές που τότε χαρακτηρίστηκαν «τολμηρές» και οι οποίες με τα σημερινά μέτρα περνούν απαρατήρητες και δόθηκε η εντύπωση πως η ταινία περιγράφει τον «έκλυτο βίο» τής «διεφθαρμένης» εποχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη γλώσσα μας (και πιθανόν και σε άλλες) ο τίτλος τής ταινίας πέρασε στο τρέχον λεξιλόγιο σαν ένδειξη τρυφηλής ζωής, σαν ένας όρος υποτιμητικός. Ενώ στην ταινία χρησιμοποιείται με την ακριβώς αντίθετη έννοια. Ότι δηλαδή παρά το αδιέξοδο κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούμαστε, παρά την έλλειψη σταθερών αναφορών και αξιών, η ζωή εξακολουθεί να είναι «γλυκιά». Το Βατικανό έκανε και πάλι το «θαύμα» του καταδικάζοντας την ταινία ως άσεμνη και εξασφαλίζοντας έτσι την έστω και με εσφαλμένο περιεχόμενο φήμη της.

■ Όπως σε όλες τις ταινίες τού Fellini έτσι κι εδώ δεν υπάρχουν «καλοί» και «κακοί». Οι άνθρωποι είναι ταυτόχρονα παιχνίδια και παίκτες που παίζονται και παίζουν σε ένα μεγάλο παιχνίδι αγνοώντας τους κανόνες. Είναι όλοι θύματα παγιδευμένα σε αδιέξοδες καταστάσεις.

■ Πρέπει να σημειωθεί το γεγονός τής διορατικότητας τού σκηνοθέτη που προέβλεψε τη σημασία τής lifestyle ειδησεογραφίας. Το παρατσούκλι paparazzo που έδωσε στον φωτογράφο έγινε συνώνυμο μιας γενιάς φωτογράφων και τής συμπεριφοράς τους. Σχετικά με την «είδηση», πολλές φορές στην ταινία ο σκηνοθέτης σχολιάζει. «Μπορώ να δώσω αντικειμενική είδηση», λέει ο Marcello, «αλλά κανείς δεν τη θέλει». «Αν μου δώσεις τόσα», λέει στον Jacques Sernas στο τέλος, «θα γράψω ότι είσαι ο Marlon Brando». «Γιατί να γράφεις σε ημιφασιστικές φυλλάδες;», τον ρωτάει ο καλός του φίλος Steiner. «Ύαινες» αποκαλεί τους φωτορεπόρτερ η Emma. Όταν η star, που την παίζει η Anita Ekberg, φτάνει με το αεροπλάνο, οι φωτορεπόρτερ τής ζητούν να μπει και να ξαναβγεί στην κορφή τής σκάλας, να «ξαναπαίξει» δηλαδή τη σκηνή τής άφιξης. Όταν οι φωτορεπόρτερ περιμένουν τη γυναίκα τού Steiner, που θα πληροφορηθεί τον θάνατο τής οικογένειάς της, συμπεριφέρονται ακριβώς όπως και στη star, χωρίς ευαισθησίες. Με την «Dolce vita» ξεκινάει πανηγυρικά η απουσία τού ιδιωτικού χώρου. Είμαστε στην προϊστορία τού Big Brother.

■ Την ίδια ειρωνική αντιμετώπιση έχει από μέρους τού σκηνοθέτη και η φωτογραφία. Η διαφημιστική, όταν δίνει οδηγίες στον paparazzo («Βάλε τώρα το άλογο στο τραπέζι και τη γυναίκα κάτω»), αλλά και η δημοσιογραφική με τη σκηνή τής σκηνοθετημένης πόζας κατά το επεισόδιο τού «θαύματος». Με κάθε σημείο τού σταυρού και ένα κλικ.

■ Ο ήρωας τής ταινίας οδηγείται σταθερά στην τελευταία θέση υποχώρησης, για να βρεθεί με την «πλάτη στον τοίχο». Ό,τι λέει, το πιστεύει αλλά και δεν το πιστεύει. Αγαπάει την Emma, αλλά δεν αντέχει τη μητρική της αγάπη, ούτε την ιδέα τής μονιμότητας και τής

τακτοποίησης. Αγαπάει τη Maddalena, αλλά ενώ είναι η μόνη φίλη με την οποία θα μπορούσε να μιλήσει, δεν μπορούν να επικοινωνήσουν, ίσως γιατί τού μοιάζει πολύ στον τρόπο με τον οποίο και αυτή αντιμετωπίζει τη ζωή. Στη μόνη σκηνή όπου επιχειρούν να μιλήσουν σοβαρά βρίσκονται σε διαφορετικά δωμάτια. Και πάλι τότε εκείνος ακούγεται ψεύτικος όταν τής ομολογεί τον έρωτά του, σχεδόν πιεσμένος, ενώ εκείνη ακούγεται ειλικρινής, την ώρα που χαϊδεύεται με τον πρώτο καλεσμένο που εμφανίζεται. Λίγη ώρα αργότερα και ο Marcello θα ακολουθήσει το πρώτο «χέρι» που τον διάλεξε στο σκοτάδι.

■ Η παρουσία τής εκρηκτικής Αμερικανίδας σταρ είναι η αφορμή για να τονιστεί η αντιφατική και σχηματοποιημένη εικόνα που ο Marcello, όπως και τόσοι άντρες, έχει υιοθετήσει για τη γυναίκα. Τη θέλει μητέρα, πόρνη, ερωμένη, αδελφή, φίλη (ιστορική η ατάκα τού Mastroianni στη διάρκεια τού χορού με την Ekberg), ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι γι' αυτόν παρά «ένα θηλυκό» το οποίο προσπαθεί να κατακτήσει. Μια θηλυκή παρουσία θύμα τής εικόνας που το σύνολο των αντρών, όσο και οι συγκεκριμένοι άντρες που την περιβάλλουν, έχουν γι' αυτήν.

■ Η μεθοδική ανάμιξη των σκηνών με κωμικά στοιχεία που παρατηρείται στο «8½» δεν είναι ο κανόνας και στην «Dolce vita». Εντούτοις συχνά οι σκηνές κόβονται στο σημείο όπου η ένταση κορυφώνεται και η λύση θα ήταν δύσκολη. Παράδειγμα η θρυλική σκηνή στη Fontana di Trevi, όταν η Ekberg και ο Mastroianni είναι έτοιμοι να φιληθούν και ξαφνικά το σιντριβάνι σταματάει ενώ κάποιος με ποδήλατο και με μια τάβλα στο κεφάλι τούς κοιτάει από το πεζοδρόμιο. Ανάλογη σκηνή με την ωραία ανάβαση στο καμπαναριό, που ενώ ετοιμάζεται να καταλήξει σε ένα φιλί, ο αέρας παίρνει από την Ekberg το καπέλο για να εκτονωθεί η σκηνή.

■ Το «θαύμα» προσεγγίζει τη σχέση τού σκηνοθέτη με τη θρησκεία και την εκκλησία, κάτι που δεν παραλείπει να κάνει σχεδόν σε κάθε ταινία του. Αυτή η μακριά σε διάρκεια σκηνή χαρακτηρίζεται από τις διαδοχικές εναλλαγές γελοιοτητας και ειλικρίνειας, χιούμορ και λύπης, πίστης και εκμετάλλευσης, συμπόνιας και ειρωνείας. Την ώρα λόγου χάριν που φαίνεται ότι όλα έχουν γελοιοποιηθεί και εμπορικοποιηθεί έρχεται η εικόνα τής γυναίκας με το άρρωστο παιδάκι μπροστά στο δέντρο για να επαναφέρει τη διάσταση τής ανθρώπινης τραγωδίας που κάνει τα θαύματα απαραίτητα στοιχεία ελπίδας. Άλλωστε η μυστηριώδης «σοφή» γυναίκα συνοψίζει επιγραμματικά ότι δεν χρειάζεται να είναι πράγματι θαύμα και ότι όποιος αναζητάει τον Θεό θα τον βρει. Εντελώς διαφορετική η στάση τού Fellini από αυτήν τού Bergman, που βοά εν τη ερήμω και ο Θεός δεν εμφανίζεται. Η άποψη τού Fellini είναι μια πιο ανθρώπινη αντιμετώπιση τού Θείου, με την έννοια ότι ο Θεός υπάρχει αν εσύ το θέλεις. Αλλά τότε υπάρχει πράγματι. Και το «θαύμα» δεν είναι τίποτε άλλο από προβολή τής δικής σου επιθυμίας και πίστης. Το εύρημα τής βροχής δίνει τη διέξοδο στον σκηνοθέτη να οδηγήσει το θαύμα σε έναν μπαρόκ παροξυσμό, σχεδόν κωμικό, με τα παιδιά να βλέπουν την Παναγία σε κάθε κατεύθυνση, για να καταλήξει απότομα στον θάνατο κάποιου. Γεγονός που έρχεται να κλείσει οριστικά τη σκηνή.

■ Η σκηνή τού καυγά με την Emma είναι γυρισμένη με το προσφιλές ύφος τού Fellini, που τού άρεσε να μετατρέπει τον χώρο σε εικονική σκηνή θεάτρου ή κινηματογράφου.

φησης. Οι μεγάλοι προβολείς πάνω αριστερά, ο φωτισμένος σε μικρή ακτίνα έρμηος δρόμος, δίνουν την αίσθηση ότι κοιτούμε μια σκηνοθετημένη εικόνα τής ζωής. Η απόλυτη πειστικότητα με την οποία ο Fellini έχει ήδη κτίσει τους δύο χαρακτήρες μάς κάνει να ανατριχιάσουμε με την επιθετικότητα τού ήρωα, αλλά και, κατά παράξενο τρόπο, να είμαστε βέβαιοι ότι θα ξαναγυρίσει να την πάρει. Άλλωστε αν πράγματι ήθελε να τη διώξει, η σύγχυσή μας θα ήταν μικρότερη. Εκείνη μάλιστα φαίνεται πως παρά την ένταση τής σύγκρουσης τον περίμενε, αφού είχε ήδη μαζέψει ένα μπουκέτο αγριολούλουδα.

■ Η προσθήκη τού νούμερου τού κλόουν με τα μπαλόνια στο καμπαρέ δείχνει την ελευθερία με την οποία κινείται ο Fellini. Ένα τέτοιο νούμερο έχει θέση στο τσίρκο, δεν είναι νούμερο τού καμπαρέ. Εντούτοις δεν μας ξενίζει. Μπορεί ο σκηνοθέτης να το ήθελε σαν φόρο τιμής στους αγαπημένους του κλόουν, ή πάλι επειδή ήξερε πως έτσι θα μας κεντρίσει άλλη μια φορά το κέντρο τής συγκίνησης. Πάντως καταφέρνει να μετατρέψει και πάλι την εικόνα τού κλόουν σε εικόνα τής ζωής, όπου η πετυχημένη κίνηση ακολουθείται από την αποτυχημένη. Το μπαλόني σκάει, η τρομπέτα φαλτσάρει, αλλά παρ' όλα αυτά έχει μαζί του τη δύναμη τής μαγείας και τα μπαλόνια τον ακολουθούν. Είναι η απάντησή του στη ζωή. Άλλωστε ο ίδιος ο κλόουν έδωσε τη φιλοσοφία τού Fellini με μια φράση, όταν είπε ότι είναι «τόσο ωραίο που τον κάνει να κλαίει».

■ Ο ρεαλισμός τής αφήγησης και τής μορφής τής ταινίας είναι απατηλός. Ο Fellini κατά βάθος ουδέποτε υπήρξε ένας ρεαλιστής. Αν λόγου χάριν την ταινία γύριζε ένας Άγγλος σκηνοθέτης με Άγγλους ηθοποιούς η απόδοση των χώρων και των συμπεριφορών θα ήταν απόλυτα αληθοφανής και πειστική, στο όριο τού ντοκουμέντου. Ενώ, αντίθετα, ο Fellini υιοθετεί μια πολύ πιο μιμιμαλιστική και σχηματοποιημένη επιλογή ντεκόρ και ηθοποιίας. Τα σπίτια, τα κτίρια, το νοσοκομείο, όλοι οι χώροι αποδίδονται με λιτές γραμμές και αφηρημένο ύφος. Μπορεί ο θεατής να συγκρίνει την άφιξη και τη νοσηλεία τής Emma στο νοσοκομείο μετά την απόπειρα αυτοκτονίας της με μια οποιαδήποτε ανάλογη σκηνή σε εμπορική ταινία τού αμερικανικού κινηματογράφου. Ο Fellini αποδίδει συναισθηματικά το ύφος τού νοσοκομείου με τις λιτές γραμμές που θα χρησιμοποιούσε ένας θεατρικός σκηνογράφος. Με τον τρόπο αυτό το βάρος πέφτει στη σχέση των ανθρώπων και μάλιστα στη σχέση όπως αυτή προκύπτει από τον κινηματογραφικό χειρισμό και όχι από την ποιότητα τής ερμηνείας.

■ Οι ηθοποιοί τού Fellini είναι πάντοτε άψογοι στον ρόλο τους, χωρίς όμως να μπορεί κανείς να μιλήσει για μεγάλη ερμηνεία. Ο Fellini δεν χρειάζεται ερμηνευτικές ακροβασίες. Ίσως και γι' αυτό δεν χρησιμοποιεί σύγχρονο ήχο, ή, πάλι, βάζει τους ηθοποιούς του να μετρούν αντί να μιλούν, ή χρησιμοποιεί ηθοποιούς διαφόρων εθνικοτήτων. Ο Fellini χρησιμοποιεί περισσότερο το πρόσωπο, το σώμα και την κίνηση τού ηθοποιού για να δικαιολογήσει τον ίδιο τον ρόλο που έχει δημιουργήσει. Για παράδειγμα τόσο η Anita Ekberg στον ρόλο τής Sylvia, όσο και ο Alain Cuny σε αυτόν τού Steiner είναι απόλυτα πειστικοί και σχεδόν ταυτίζουν το πρόσωπό τους με τον ρόλο τους, χωρίς να μπορεί κανείς να τους μνησεί για την ερμηνεία τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Fellini χρησιμοποιεί στην «Dolce vita» δύο πραγματικούς πρίγκιπες τής ρωμαϊκής αριστοκρατίας, πιστεύοντας ίσως ότι το ίδιο το πρόσωπο φέρει περισσότερο τα ίχνη τού συνδυασμού παρακμής και σπιλ, από όσο μια καλή ερμηνεία θα μπορούσε να τα αποδώσει.

Η παρουσία του πατέρα είναι απαραίτητη για να συμπληρώσει την εικόνα και τη ζωή του ήρωα με τη συναισθηματικά πιεστική ύπαρξη της οικογένειας και των γονιών. Σχέση από την οποία κανείς και ποτέ δεν ξεφεύγει. Μαθαίνουμε ότι ποτέ δεν μιλήσανε μεταξύ τους και φαίνεται πως αυτό αποτελεί άλλο ένα βάρος στην προσωπικότητα του Marcello. Η τρυφερότητα όμως και πάλι θα μείνει μετέωρη. Ο πατέρας θα αποτραβηχτεί γρήγορα στη φωλιά του σαν πληγωμένο ζώο μετά την καρδιακή κρίση. Θαυμάσια η σκηνή με τον πατέρα να κοιτάει το παράθυρο, με μόνο σημάδι ταραχής το αναμαλλιασμένο τσουλούφι, δείγμα αδυναμίας και «τσαλακώματος» από τη ζωή.

■ Ο κόσμος του Steiner είναι ένας κόσμος φαινομενικά τέλειος με κρυμμένες όμως τις πληγές του. Οι διανοούμενοι φίλοι του και αυτός ακούνε ήχους της φύσης, μιλάνε για τη φύση, αλλά μένουν κλεισμένοι στο διαμέρισμα. Η εμπλοκή του Steiner στο σενάριο είναι η ευκαιρία να πληροφορηθούμε για τον θαμμένο καλό κόσμο του Marcello μαζί με τα ανεκπλήρωτα όνειρά του. Η σκηνή του τελευταίου έξαλλου πάρτι δεν θα είχε νόημα αν δεν είχε αφαιρεθεί και η τελευταία πιθανότητα διαφυγής από τον Marcello με την αυτοκτονία του φίλου του. Έτσι δικαιολογείται και η μεταμόρφωση του Marcello ακόμα και στην εμφάνιση. Δεν ελπίζει πια σε τίποτα. Το όνειρο της ιδανικής ζωής του ήρεμου διανοούμενου με τη γλυκιά σύζυγο και τα χαριτωμένα παιδάκια αποτελούσε το άλλοθι για τη συνέχεια της ζωής. Εντούτοις ο ίδιος ο Steiner είχε δώσει το στίγμα, όταν είπε ότι η τακτοποιημένη ζωή δεν τον καλύπτει και όταν, απευθυνόμενος στον Marcello, τού είπε ότι δεν έχει συμβουλές να τού δώσει.

■ Η έξοδος των θαμώνων από το πάρτι γίνεται με τρόπο χορευτικό. Σαν να πρόκειται για το φινάλε μιας παράστασης. Το πραγματικό όμως φινάλε της ταινίας εκτυλίσσεται στην παραλία. Το εκβρασμένο ψάρι-τέρας, ένα μάλλον φελινικό κατασκεύασμα, το οποίο όλοι κοιτάνε με έκδηλη αηδία, μοιάζει να είναι η συμβολική απεικόνιση της κοινωνίας που μόλις παρακολουθήσαμε. Το μάτι του μας κοιτάζει. Είμαστε πιόνια υπό εξέταση. Έρχεται όμως η τελική λυτρωτική παρουσία της κοριτσιίστικης αθωότητας, τού γελαστού γλυκού βλέμματος να αφαιρέσει το οριστικό αδιέξοδο και να ανοίξει πόρτα ελπίδας. Την πόρτα αυτή δεν φαίνεται να μπορεί πλέον να τη διαβεί ο Marcello (δεν ακούει και δεν καταλαβαίνει την πρόσκληση, ενώ στρέφεται να ακολουθήσει μια κοπέλα από το γλέντι). Το κορίτσι όμως συνεχίζει να χαμογελάει γλυκά, για να γυρίσει τελικά προς τον φακό (ιδιοφυής κίνηση τού σκηνοθέτη) και να καρφώσει εμάς με το βαθύ και γλυκό βλέμμα της, δίνοντας με τον τρόπο αυτό τέλος στην ταινία.

Le tentazioni del dottor Antonio

ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ [ΚΥΡΙΟΥ] ΑΝΤΩΝΙΟΥ,

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΑΠΟ ΤΗ ΣΠΟΝΔΥΛΩΤΗ ΤΑΙΝΙΑ BOCCACCIO '70 (ΒΟΚΚΑΚΙΟΣ '70) (1962)

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 50'

Σκηνοθεσία: Federico Fellini

Σενάριο: Goffredo Parise, Tullio Pinelli, Brunello Rondi

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Otello Martelli

Μουσική: Nino Rota

Κοστούμια: Danilo Donati

Σκηνικά: Piero Zuffi

Ηθοποιοί: Anita Ekberg (Anita), Peppino De Filippo (Dr. Antonio Mazzuolo), Donatella Della Nora (η αδελφή τού Mazzuolo), Antonio Acqua (Commendatore La Pappa)

Ο Antonio Mazzuolo είναι ένας υπερσυντηρητικός μεσήλικας που ζει στη Ρώμη με τη γεροντοκόρη αδελφή του. Καθημερινά εξοργίζεται με την έκλυση των ηθών. Μια μέρα, σε ένα οικόπεδο που βρίσκεται μπροστά στο σπίτι του, ένα συνεργείο στήνει ένα τεράστιο διαφημιστικό πανώ, που απεικονίζει ξαπλωμένη μια χυμώδη ξανθιά με προκλητικά μεγάλο στήθος να πίνει γάλα, ενώ μια επιγραφή προτρέπει τον κόσμο να πίνει περισσότερο γάλα. Ο Antonio επιδίδεται σε μια εκστρατεία για να πείσει τους αρμόδιους να κατεβάσουν το διαφημιστικό πανώ. Μια νύχτα, αρχίζει να έχει παραισθήσεις, οι οποίες ξεκινούν από την εντύπωση ότι η ξανθιά τού κάνει γκριμάτσες και καταλήγουν να «βλέπει» την ξανθιά να κατεβαίνει από το πανώ και να συνομιλεί μαζί του. Αφού περνάει τη νύχτα σε παραλήρημα που τότε τον κάνει να τής επιτίθεται και τότε να τής εκδηλώνει τον έρωτά του, το πρωί ένας γερανός τον κατεβάζει από την κορυφή τού πανώ όπου έχει σκαρφαλώσει, και στη συνέχεια ένα ασθενοφόρο τον μεταφέρει στο φρενοκομείο.

■ Άλλη μία από τις πολλές σπονδυλωτές ταινίες τής εποχής, που συγκεντρώνει μερικά από τα γνωστότερα ονόματα τού ιταλικού κινηματογράφου. Ο τίτλος τής σειράς «Βοκκάκιος '70», μάλλον επηρεασμένος από τη συλλογή διηγημάτων τού Βοκκάκιου. Οι σκηνοθέτες που συμμετέχουν, εκτός από τον Fellini, είναι ο Luchino Visconti («Il lavoro» – «Η δουλειά»), ο Vittorio De Sica («La ruffa» – «Η λοταρία») και ο Mario Monicelli («Renzo e Luciana» – «Ο Renzo και η Luciana»).

■ Η ταινία στηρίζεται ειρωνικά στο έργο τού Flaubert «Οι πειρασμοί τού Αγίου Αντωνίου».

■ Αυτή η μεσαίου μήκους ταινία τού Fellini είναι ένα ολοκληρωμένο μικρό αριστούργημα, που ενσωματώνει σε μικρογραφία τις περισσότερες από τις προσφιλείς εμμονές τού σκηνοθέτη. Το ύφος του περιπλέκει το κωμικό και το τραγικό, όπου το πρώτο καλύπτει το δεύτερο. Οι καυστικές αναφορές στην εκκλησία, στη μεσοαστική τάξη, στην υποκριτική ηθική συμβαδίζουν με μια πηγαία κωμική ευρηματικότητα.

- Η Anita Ekberg, που μόλις είχε συμμετάσχει στην περίφημη «Dolce vita», δανείζει πάλι την εντυπωσιακή φιγούρα της για να εκπροσωπήσει το μυθικό θηλυκό που «καταβροχθίζει» τον άντρα. Ο συσχετισμός τού στήθους με το γάλα, αλλά και τής θηλυκότητας με τη μητρότητα αποτελεί άλλο ένα πονηρό κλείσιμο τού ματιού από τη μεριά τού σκηνοθέτη και προσθέτει μία περαιτέρω σύγχυση στις ψυχαναλυτικές προεκτάσεις. Το ίδιο κάνει η εναλλαγή επίθεσης και έρωτα, απέχθειας και πάθους από τη μεριά τού υπερασπιστή τής «ηθικής» Antonio.
- Ο Peppino De Filippo στον ρόλο τού Antonio δίνει ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας, πιστός στον εαυτό του και στις δεκάδες κωμικών ταινιών τού ιταλικού κινηματογράφου όπου είχε πρωταγωνιστήσει, ανάμεσα στις οποίες και «Τα φώτα τού βαριετέ» των Fellini-Lattuada.
- Να σημειωθεί, τέλος, ότι αυτή είναι η πρώτη απόπειρα τού Fellini με το χρώμα.

Otto e mezzo

ΟΚΤΩΜΙΣΙ – 8½ (1963)

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 138'

Σκηνοθεσία: Federico Fellini

Σενάριο: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Gianni di Venanzo

Μουσική: Nino Rota

Σκηνικά-Κοστούμια: Piero Gherardi

Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Claudia Cardinale (Claudia), Anouk Aimée (Luisa Anselmi), Sandra Milo (Carla), Rossella Falk (Rossella), Barbara Steele (Gloria Morin), Madeleine LeBeau (η Γαλλίδα ηθοποιός), Edda Gale (La Saraghina), Guido Alberti (ο παραγωγός), Mario Conocchia (ο διευθυντής), Jean Rougeul (ο σεναριογράφος), Mario Pisu (Mezzabotta), Giuditta Rissone (η μητέρα), Annibale Ninchi (ο πατέρας), Ian Dallas (ο μάντης), Tito Masini (ο καρδινάλιος)

Στο έργο αυτό το θέμα είναι η ίδια η πραγματικότητα. Πρόκειται για έναν σκηνοθέτη (που τον παίζει ο Marcello Mastroianni), ο οποίος ταυτίζεται προφανώς με τον ίδιο τον Fellini. Είναι στη μέση ηλικία (ο Fellini είναι τότε σαράντα τριών ετών, όπως και ο ήρωας τής ταινίας), εμφανίζονται οι πρώτες κρίσεις στην υγεία του (σκηνές με τα ιαματικά λουτρά), έχει μια σύζυγο, τη Luisa, και μια φιλενάδα, την Carla, πρέπει να γυρίσει μια ταινία, όλοι περιμένουν από αυτόν, αλλά αυτός δεν ξέρει τι ταινία να γυρίσει.

- Ο ίδιος ο Fellini μάς λέει πως τα πράγματα έγιναν ακριβώς έτσι. Ο τίτλος τής ταινίας υποδηλώνει ότι απλώς αυτή είναι η όγδοη και μισή ταινία του (είχαν πράγματι προηγηθεί έξι κανονικές και τρεις μισές, μια και ο Fellini χρεώνει σαν μισή και την πρώτη του που έκανε μαζί με τον Lattuada). Μας λέει επίσης ότι ξεκίνησε διαλέγοντας πρώτα τους

ηθοποιούς. Όπως έκανε ακριβώς και στην ταινία, χωρίς να ξέρει πώς θα προχωρήσει. Και πως ύστερα διάλεξε το αγρόκτημα, που τού θύμιζε αυτό τής γιαγιάς του.

■ Η ταινία κινείται σε τέσσερα επίπεδα, και ο Fellini μεταβαίνει από το ένα στο άλλο, με ένα τολμηρό και νευρικό μοντάζ, χωρίς να «ειδοποιήσει» τον θεατή, ο οποίος ύστερα από λίγο δεν ξέρει αν βλέπει την ταινία που θα γυριστεί, τις προετοιμασίες τής ταινίας, τις φαντασιώσεις τού σκηνοθέτη ή την παιδική ηλικία που εισβάλλει στη μνήμη του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο παραγωγός, για να διευκολύνει τον θεατή, είχε αναγκάσει τον Fellini να χρωματίσει στην αρχική κόπια τής ταινίας με χρώμα σέπια τις σκηνές τού παρελθόντος. Ευτυχώς ο Fellini στις μεταγενέστερες εκδοχές επανήλθε στα δικά του. Ο Fellini χρησιμοποιεί με μοναδικό τρόπο τον ιδανικό συνδυασμό κάθε καλλιτέχνη, δηλαδή την ύπαρξη τού παρόντος χρόνου με όλο και βαθύτερες επιστροφές στις μνήμες τού παρελθόντος, που τού δίνουν τη δυνατότητα για ακριβώς ανάλογες προεκτάσεις στον κόσμο τής φαντασίας.

■ Ο Fellini αναμειγνύει τις μνήμες από το σχολείο, από το σπίτι τής γιαγιάς, με τους πεθαμένους του γονείς που συναντάει στο νεκροταφείο, με το όραμα τής πάλλευκης όμορφης γυναίκας, άπιαστο ίνδαλμα αλλά και πρωταγωνίστρια, μας ταξιδεύει μέσα από τα οιδιπόδεια συμπλέγματά του, από τις ενοχές του απέναντι στις γυναίκες και ταυτόχρονα από την ακόρεστη δίψα του γι' αυτές – μια δίψα που ξεκινάει από τις παιδικές μνήμες τής Saraghina, τής χοντρής αλήτισσας που χόρευε rumba στην αμμουδιά– και καταλήγει στο χαρέμι του, όπου υπό τη διεύθυνση τής συζύγου συγκεντρώνει κάθε γυναίκα που έχει συναντήσει στη ζωή του. Στον κόσμο του κανείς δεν είναι κακός, όλοι έχουν δίκιο, αλλά το αδιέξοδο παραμένει. Ο μόνος με τον οποίο διατηρεί μια υπόγεια επικοινωνία και συνηγορία είναι ο «μάγος», ο ταχυδακτυλουργός, ο οποίος θα εισαγάγει και την τελική λύτρωση. Γιατί όταν ο κλοιός σφίγγει και ο σκηνοθέτης οδηγείται στο οριστικό αδιέξοδο –με μόνη δυνατή εκδοχή την αυτοκτονία του– και ενώ όλα φαίνονται τελειωμένα, έρχεται η μεγαλειώδης σκηνή τού τέλους να ανοίξει μια χαραμάδα ελπίδας, μιας ελπίδας που δεν μας εξαπατά πως όλα είναι καλά, αλλά που υπαινίσσεται πως όλοι αυτοί οι καλοί άνθρωποι αποτελούν τον καμβά τής ζωής μέσα στην οποία ζούμε. Ο τελικός χορός μάς αφήνει με ένα χαμόγελο, πικρό ίσως, αλλά πάντως με μια αίσθηση ζωής, όπου τίποτα δεν αλλάζει, τίποτα δεν θα αλλάξει, αλλά τουλάχιστον όλα συνεχίζουν, και, ποιος ξέρει, ίσως και κάτι να γίνει. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, τής επιθυμίας τού σκηνοθέτη να παίζει ανάμεσα σε αντικρουόμενα συναισθήματα, ώστε να προκαλεί συναισθηματική ένταση, το γεγονός ότι κατά τα γυρίσματα του «8½» είχε κολλήσει πάνω στην κινηματογραφική μηχανή μια επιγραφή που έλεγε «Να θυμάσαι ότι αυτή είναι μια κωμική ταινία». Πρόκειται για μια μυστηριωδώς «δύσκολη» ταινία, ενώ τα πράγματα σε αυτήν είναι όλα καθαρά και σε πρώτο επίπεδο.

■ Το 1993, δηλαδή τριάντα χρόνια μετά από την κυκλοφορία τής ταινίας, ένας κριτικός των «New York Times» έγραψε πως τότε δεν την είχε καταλάβει, αλλά τώρα τη θεωρούσε ένα αριστούργημα. Ο ίδιος ο Fellini λέει πως είχε ετοιμάσει μια απάντηση για όλους εκείνους που τον ρωτούσαν τι ήθελε να πει με την ταινία αυτή: «Η ταινία μιλάει για σένα, για τη δουλειά σου, για ό,τι κάνεις, για τα όνειρά σου, για τη σχέση σου με τις γυναίκες». Και συμπλήρωνε: «Αυτή η απάντηση συνήθως αυξάνει τη σύγχυση, αλλά γεννάει και περιέργεια».

Όλη η ταινία είναι γυρισμένη με υπερβολή στις αντιθέσεις τού άσπρου και τού μαύρου. Με δραματικό «κοντραστέ» φωτισμό, όπου μπορεί το ένα πρόσωπο να λούζεται στο φως και το άλλο να βρίσκεται στο απόλυτο σκοτάδι, κάτι δηλαδή που συμβαίνει μόνο πάνω σε μια θεατρική σκηνή και ποτέ στην πραγματική ζωή. Ο μοναδικός Gianni di Venanzo, σε συνεργασία προφανώς με τον σκηνοθέτη, έπαιξε με το φως σε πολλά επίπεδα. Κοντραστέ η κανονική ροή τού σήμερα. Με πολλές σκιές οι αναμνήσεις. Πάλλευκες οι φαντασίες. Οι λήψεις είναι εξαιρετικά τολμηρές με τον φακό σε διαρκή κίνηση και μάλιστα κίνηση αφύσικη, όπως όταν πηγαινοέρχεται μπρος-πίσω πάνω σε ένα πρόσωπο.

■ Αξίζει να σημειωθεί ότι κάποιες μέρες τα εργαστήρια επεξεργασίας τού φιλμ ήταν σε απεργία, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να ελέγξουν καθημερινά τα γυρίσματα τής ημέρας. Ο Fellini εντούτοις επέμεινε να συνεχίσουν τα γυρίσματα. Τελικά ο Di Venanzo, παρά την εύλογη αγωνία του για το τεχνικό αποτέλεσμα, παραδέχτηκε ότι είναι καλύτερα να μην βλέπεις τι έκανες και να μένεις κολλημένος στην ψευδαίσθησή σου, όπως δηλαδή φαντάστηκες τα πράγματα. Αυτό που κάνεις δεν θα είναι ποτέ η ταινία που ονειρεύτηκες. Με το να βλέπεις όμως τα πράγματα μπορεί και να λοξοδρομήσεις.

■ Ο Mastroianni είναι μακιγιαρισμένος με υπερβολικό τρόπο αφενός για να δηλωθεί η διπλή του ιδιότητα, τού πραγματικού προσώπου και τού ηθοποιού ταυτόχρονα στην ίδια ταινία, και αφετέρου για να τονιστεί η αίσθηση των επερχόμενων γηρατειών. Μάλιστα στην τελευταία σκηνή με την Cardinale τού το λέει η ίδια («Τι αστείος που είσαι με το καπελάκι αυτό μακιγιαρισμένος έτσι σαν γέρος»).

■ Με την πρώτη σκηνή ο σκηνοθέτης μάς τοποθετεί στο αδιέξοδο και στην ασφυξία. Φροντίζει όμως άμέσως να προσθέσει την αντίθεση τού χιούμορ με αυτόν που τραβάει τον Mastroianni από το πόδι για να προσγειωθεί.

■ Η δεύτερη σκηνή έχει σχέση με την αβεβαιότητα που εισβάλλει στο μέσον τής ζωής με το θέμα τής υγείας. Ένα μικρό πρόβλημα συκωτιού. Και εδώ εισβάλλει τελικά το χιούμορ όταν ο γιατρός συνταγογραφεί 300 γραμμάρια αγιασμό.

■ Με την επόμενη σκηνή τού θεραπευτηρίου ο Fellini μάς φέρνει στο γνώριμο πεδίο τού κωμικοτραγικού μπαρόκ. Πάλι η τραγωδία των γηρατειών, ταυτόχρονα με την κωμική τους πλευρά. Η μουσική εδώ παίζει σημαντικό ρόλο. Στη σκηνή αυτή εισάγεται για πρώτη φορά το τρίπτυχο πραγματικότητας-ταινίας-ονείρου. Η Cardinale είναι το στοιχείο τού ονείρου, αλλά μέσα από τα λόγια τού σεναριογράφου αντιλαμβανόμαστε ότι είναι και στοιχείο της σχεδιαζόμενης ταινίας.

■ Ο σεναριογράφος στη διάρκεια όλης τής ταινίας εκπροσωπεί τη μισητή και πιεστική για τον σκηνοθέτη διάνοηση που λέει περισπούδαστες κοινοτοπίες. Ο σεναριογράφος επαναφέρει πολλές φορές το στοιχείο τής πραγματικότητας και δήθεν προσγειώνει τον σκηνοθέτη και τον θεατή. Εντούτοις, όταν, ήδη από τη σκηνή στις ιαματικές πηγές, ο σεναριογράφος αρχίζει να σχολιάζει, το κάνει αναφέροντας με πολλή επιτυχία και ακρίβεια τις επικρίσεις που έκαναν οι κανονικοί κριτικοί σε βάρος των ταινιών του Fellini, εφόσον τις

αντιμετώπιζαν από την αντίθετη πλευρά. Το ίδιο επαναλαμβάνεται και σε άλλες στιγμές, όπως μετά την πρώτη αναφορά στο σχολείο και στη Saraghina. Τα σχόλια δηλαδή τού σεναριογράφου δεν είναι γελοία, αλλά φαίνονται γελοία για τον θεατή εκείνον που έχει μπει στο πετσί τού Fellini. Σημειωτέον ότι ο ηθοποιός που παίζει τον σεναριογράφο δεν είναι ηθοποιός, αλλά ο γνωστός Γάλλος σεναριογράφος Jean Rougeul. Τον οποίο με τη φαντασία του ο Guido-Federico καταδικάζει σε απαγχονισμό προς το τέλος τής ταινίας.

■ Ο Mezzabotta αποτελεί άλλη μία κλασική εκδοχή τής μέσης ηλικίας των ανδρών που αρνούνται να γεράσουν και νεάζουν με γυναίκες πολύ νεότερές τους. Λέγεται ότι πρότυπο για το ζευγάρι αυτό ο Fellini είχε τον Carlo Ponti και τη Sophia Loren.

■ Ήδη με τις πρώτες αυτές σκηνές ο θεατής έχει μπει στο πρόβλημα τού έργου, που είναι από τη μια μεριά η αδυναμία να γίνει μια ταινία και από την άλλη η σκιαγράφηση μιας αμηχανίας που φέρνει η μέση ηλικία. Να σημειωθεί ότι το παράξενο διαστημικό σκηνικό με τις σκαλωσιές είχε πράγματι στηθεί γιατί ο Fellini πάντοτε ήθελε να κάνει μια μεταφυσική ταινία για έναν φανταστικό έρημο τόπο, την οποία ποτέ δεν γύρισε.

■ Η ταινία είναι απόλυτα αυτοβιογραφική, μόνο που και στην πραγματικότητα ο Fellini άρνησε να το συνειδητοποιήσει. Λόγου χάριν για καιρό έψαχνε ποιο πρέπει να είναι το επάγγελμα τού Guido και μετά από μεγάλη ταλαιπωρία τού ήρθε η ιδέα να τον κάνει σκηνοθέτη. Και φαίνεται επίσης πως ετοιμάζε μια επιστολή παραίτησης προς τον παραγωγό του, τον Rizzoli, την οποία έσκισε επειδή εκείνη τη στιγμή οι τεχνικοί τον κάλεσαν σε ένα αυτοσχέδιο πάρτι γενεθλίων και ένιωσε ότι δεν είχε δικαίωμα να τους εγκαταλείψει. Είχε επίσης πει τότε, ότι αισθάνεται σαν ένας σταθμάρχη που έχει κόψει τα εισιτήρια, που φόρτωσε στο τρένο τις αποσκευές, που έχει βάλει στη σειρά τους επιβάτες, αλλά που δεν βλέπει να υπάρχουν γραμμές τού τρένου.

■ Δεν θα ήταν πλήρης η περιγραφή τής μέσης ηλικίας και των φαντασμάτων της αν έλειπε η χαζούλα «γκόμενα» (διαβάζει Μίκυ Μάους, ντύνεται κωμικά), την ώρα μάλιστα που αντιλαμβανόμαστε ότι ο ήρωας έχει μια αξιόλογη σύζυγο, που δεν του είναι αδιάφορη. Εντούτοις είναι αυτή η χαζογκόμενα που του λέει στο τέλος την αλήθεια: «Δεν μπορείς να κάνεις χωρίς όλους εμάς».

■ Η ηλικία αυτή φέρνει αναπόφευκτα και την αναφορά στους πεθαμένους γονείς και στα παιδικά χρόνια. Η σκηνή τού νεκροταφείου, όπου ο ήρωας βοηθάει τον νεκρό πατέρα να κατέβει στον τάφο και τον ρωτάει πώς είναι εκεί πέρα, είναι συγκλονιστική, γιατί αν και ονειρική είναι γυρισμένη με απόλυτα αληθοφανή τρόπο. Ο ήρωας ντυμένος τη μαθητική στολή ξαναγυρνάει στην παιδική ηλικία και αντιμετωπίζει τον παραγωγό τής ταινίας όπως τον δάσκαλο που έδινε στοιχεία προόδου στους γονείς. Άλλωστε ακόμα και το μοτίβο που τραγουδάει ο Mastroianni όταν είναι σε αμηχανία («παραπαπάρα»), μαζί με το στρίψιμο του ποδιού του, δείχνουν ότι είμαστε όλοι παιδιά (ειδικά όταν θέλουμε να ξεφύγουμε από την πραγματικότητα), μέχρι τη στιγμή που αντιλαμβανόμαστε ότι δεν μας επιτρέπεται πλέον κάτι τέτοιο. Να σημειωθεί ότι τον ρόλο τής μητέρας τον παίζει η (πρώτη) σύζυγος τού Vittorio De Sica, Giuditta Rissone. Τον πατέρα παίζει, όπως και στην «Dolce Vita», ο πολύ γνωστός ηθοποιός Annibale Ninchi, ο οποίος φαίνεται ότι έμοιαζε και στον πραγματικό πατέρα τού Federico, Umberto Fellini.

- Η πρώτη ουσιαστική επικοινωνία στην ταινία πραγματοποιείται με τη συνάντηση τού ήρωα με τον μάγο, με τον οποίο φαίνεται να έχει τη συνηγορία των ανθρώπων που είναι συνάδελφοι, που κάνουν το ίδιο επάγγελμα. Με το περίφημο *asa nisi masa* ο σκηνοθέτης μάς περνάει στη χαμένη τρυφερότητα τής παιδικής ηλικίας. Από αυτήν έχει συγκρατήσει τις ζεστές αγκαλιές, το ζεστό κρεβάτι και τα παραμύθια, πράγματα που φαίνεται πως αναζητά πλέον και δεν βρίσκει. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η σειρά αυτών των μαγικών λέξεων είναι κατάτμηση και εκφορά σε παιδική γλώσσα (κάτι σαν τα παλιά δικά μας παιδικά «κορακίστικα») τής ιταλικής λέξης *anima*, δηλαδή ψυχή (*A-sa/NI-si/MA-sa*). Το κοριτσάκι στην παιδική ανάμνηση λέει ότι όταν στην εικόνα τού κάδρου κουνηθούν τα μάτια, τότε η μαγική λέξη θα σε κάνει πλούσιο. Ίσως λοιπόν όταν ζωντανέψει ο δημιουργός τής εικόνας (ο σκηνοθέτης) και αρχίσει να κινείται (να δημιουργεί), η παρουσία τής ψυχής (και η ένταξή της στο έργο) να τον κάνει και να μας κάνει πλούσιους (από χαρά και από ικανοποίηση).
- Η άλλη πλευρά τής παιδικής ηλικίας εκφράζεται από την υπερβολική, σε βαθμό καρικατούρας, καταπίεση τής θρησκευτικής αγωγής. Πρέπει να σημειωθεί το εκπληκτικό πλάνο με τα πορτρέτα των πρώην διευθυντών που καταλήγουν στο πραγματικό πορτρέτο τού εν ενεργεία διευθυντή. Ή τη σχεδίαση των εξομολογητηρίων που έχουν τη μορφή τεράστιων σαρκοβόρων εντόμων. Αλλά και αυτή η καταπίεση δεν παρουσιάζεται σαν τραγικό γεγονός και ελαφρύνεται από τις χιουμοριστικές παρεμβολές, όπως το γρήγορο κυνηγητό σε ρυθμό ταινίας βωβού κινηματογράφου. Ή και από το γεγονός ότι ο μικρός, μετά την απόγνωσή του στη διάρκεια τής εξομολόγησης, επιστρέφει αμέσως στη *Saraghina*, την οποία δεν αντιμετωπίζει σαν σεξουαλική αφορμή, αλλά με το δέος και με την τρυφερότητα ενός μυθικού ονείρου (καθισμένος μακριά της στην άμμο τη χαιρετάει από μακριά). Ο σεναριογράφος βέβαια θα έρθει πάλι να χλευάσει την αναφορά στην παιδική ηλικία, μια και η αναφορά αυτή είναι τόσο ειλικρινής που δεν ανταποκρίνεται στις πολιτικο-κοινωνικο-ψυχολογικές αναλύσεις τής ιντελιγκέντσιας που αυτός εκπροσωπεί. Μια διανόηση ιδιαίτερα πειστική και σχεδόν αποκλειστικά μαρξιστική κατά την εποχή τού φιλμ. Αυτή ακριβώς όμως είναι και η δύναμη τού Fellini. Δεν λέει παρά με άκρα καθαρότητα (ναι, πράγματι, με άκρα καθαρότητα) αυτό που αισθάνεται, που βλέπει, που σκέφτεται. Γι' αυτό και μοιάζει δυσνόητος. Ειδικά όταν ο θεατής δεν αφήνεται σε αυτά που βλέπει, αλλά αναζητεί συνδετικούς συμβολισμούς έξω από την εικόνα. Να σημειωθεί επίσης ότι η *Saraghina* ήταν μια κοπέλα ξανθιά, πολύ ντροπαλή, που σπούδαζε στο Μιλάνο, όταν τη βρήκε ο Fellini.
- Εκπληκτικής παρατηρητικότητας και τόλμης η παράθεση των δύο σκηνών συνάντησης συζύγου και ερωμένης. Η μία που πρέπει μάλλον να είναι σκηνή τής σχεδιαζόμενης ταινίας και η άλλη που θα μπορούσε να είναι το όνειρο. Η δεύτερη ξεκινάει με κείνο το θαυμάσιο «Και όμως», που σημαίνει ότι στη ζωή λίγο θέλει για να γίνουν όλα πιο εύκολα, αλλά δεν γίνεται ποτέ αυτό το λίγο. Και όλη η σκηνή ξετυλίγεται σαν παραμύθι με τη σύζυγο να προχωράει χορεύοντας με την ερωμένη.
- Πολύ λογικά ακολουθεί η ανεπανάληπτη σκηνή τού χαρεμιού, μόνιμη φαντασίωση τού Fellini, όπου παίρνουν μέρος όλες ανεξαιρέτως οι γυναίκες που έχει γνωρίσει, σαν όλες εν δυνάμει ερωμένες. Ακόμα και η αεροσυνοδός ή η μικρή φίλη τού *Mezzabotta*. Στη σκηνή αυτή καταφέρνει όχι απλώς να βάζει πλάι-πλάι το τραγικό με το κωμικό, αλλά και να

τα μπλέκει συνεχώς μεταξύ τους. Η κωμικοτραγική φιγούρα τής γυναίκας που γερνάει, η πρωτοκαθεδρία τής συζύγου, ο άντρας θηριοδαμαστής, το μπάνιο με το καπέλο. Μέσα όμως σ' αυτά τα συγκρουόμενα συναισθήματα γέλιου και κλάματος έρχεται ο ίδιος ο σκηνοθέτης-πρωταγωνιστής να αναρωτηθεί με τις φράσεις-κλειδιά («Γιατί τόσο θλίψη;», «Τι πήγε λάθος;») και να εκθέσει την παιδική του αθωότητα («Όλη μου τη ζωή ήθελα να λέω την αλήθεια χωρίς να πληγώνω κανέναν») και να τελειώσει με την τόσο τρυφερή αναγνώριση τής συζύγου, όταν την ώρα που σφουγγαρίζει έρχεται το σποτάκι τού προβολέα να μας τονίσει ότι πρωταγωνιστεί σαν σαρ, ίσως στην ταινία, ίσως στη ζωή.

■ Η σκηνή με τα δοκιμαστικά είναι επίσης καθοριστική γιατί δίνει τη δυνατότητα στον σκηνοθέτη να τονίσει τον διυπόστατο χαρακτήρα πραγματικότητας και ταινίας. Η signora Olympia, η ερωμένη, παίζει τον ρόλο που τής ζητήθηκε, αλλά ταυτόχρονα πιστεύουμε στην αλήθεια των λόγων της. Αυτό που κάνει την υπόθεση τραγική είναι ότι στην οθόνη παρουσιάζονται πολλές διαφορετικές Ολύμπιες και Σαραγκίνες που με τα ίδια ρούχα λένε τα ίδια πράγματα. Η αποχώρηση τής συζύγου έχει σχέση με το ότι και αυτή κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία.

■ Αν η αυτοκτονία ήταν και το τέλος τής ταινίας, τίποτα από τα προηγούμενα δεν θα είχε νόημα. Όλα θα ήταν τετριμμένα και αυτονόητα. Η συνέχεια όμως και το τέλος τούς προσδίδουν νόημα και τα αλληλοσυνδέουν. Για μία ακόμα φορά ο σεναριογράφος δεν έχει καταλάβει τίποτα και λέει κάτι που για πολλούς είναι κοινός τόπος, ότι δηλαδή είναι καλύτερα να καταστρέφεις παρά να δημιουργείς, αν η δημιουργία δεν είναι σπουδαία. Εμείς όμως μαζί με τον ήρωα νιώθουμε, ξέρουμε, ότι αυτό δεν μπορεί να είναι αληθινό. Και έρχεται η συγκλονιστική λύτρωση, η κάθαρση, που ξεκινάει και πάλι μέσα από τον μόνο σπυρόχο που είναι ο μάγος. Αρχικά η υπέροχη λευκή παρέλαση των προσφιλών προσώπων τού πρωταγωνιστή. Και ύστερα η θαυμάσια κάθοδος όλων των προσώπων από τη μεγάλη σκάλα. Που δεν είναι τίποτε άλλο από όλα τα πρόσωπα τής ζωής του. Φίλοι, συγγενείς, συνεργάτες. Και με όλους αυτούς στήνει ένα υπέροχο γαϊτανάκι. Γιατί αυτοί είναι η ζωή του. Αυτή είναι η ζωή. Και έρχονται σαν αντίλογος στις ουσιαστικά ανεξήγητες αρνητικές σκέψεις στο χαρέμι, οι εξίσου ανεξήγητες θετικές σκέψεις («Νιώθω ξαφνική χαρά», «Όλα μου φαίνονται απλά», «Είναι μια γιορτή η ζωή»). Και γίνεται η επίσης τόσο αληθινή συνάντηση με τη γυναίκα του, όπου αυτός λέει σκεπτόμενος (χωρίς να ανοίγει το στόμα του) και αυτή απαντάει ζωντανά. Ξέρουμε βέβαια πως τίποτα δεν αλλάζει ουσιαστικά, άλλωστε υπόσχεται στην ερωμένη ότι θα της τηλεφωνήσει την επαύριο. Γεμίζουμε όμως όλοι από μια χαρά ζωής. Και η επιστροφή στη χαρά και την τέχνη γίνεται μέσα από την πρωτόγονη μορφή τού αγαπημένου φελινικού θεάματος που είναι το τσίρκο. Η τελευταία σκηνή μάς φέρνει πίσω στις πηγές, στην ελπίδα και στη χαρά. Προτού καταλήξει στη σκηνή τού τσίρκου, ο Fellini είχε επιλέξει να συγκεντρώσει όλον αυτό τον κόσμο στα λευκά μέσα σε ένα τρένο. Η σκηνή γυρίστηκε, μονταρίστηκε, αλλά στο τέλος έδωσε τη θέση της σε αυτή τού τσίρκου. Και η ιδέα αυτής τής τελικής σκηνής προέκυψε από ένα διαφημιστικό trailer για την ταινία. Άλλη μία απόδειξη ότι το τυχαίο και οι ιδιοφυίες βρίσκονται συνήθως σε στενή συνεργασία.

Σκηνοθεσία: Federico Fellini

Σενάριο: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Giuseppe Rotunno

Μουσική: Nino Rota

Κοστούμια: Danilo Donati

Ηθοποιοί: Peter Gonzalez Falcon (ο Fellini στα δεκαοκτώ), Pia de Doses (πριγκίπισσα Domitilla), Renato Giovannoli (Cardinale Ottaviani), Elisa Mainardi (η γυναίκα του φαρμακοποιού), Mimmo Poli (ο ιδιοκτήτης τής ταβέρνας), Fiona Florence (νεαρή πόρνη), Marne Maitland (ο υπόγειος Ξεναγός)

Μια ταινία στη σειρά των ντοκουμενταρίστικων και αυτοβιογραφικών ταινιών τού Fellini. Μια ταινία σαν κι αυτή με το ελεύθερο και παιχνιδιάρικο ύφος τού Fellini είναι αδύνατον να μην συγκινήσει τον θεατή. Εντούτοις πρέπει και ο θεατής να συμφιλιωθεί με την ιδέα τής απουσίας πλοκής και συνέχειας. Η ταινία αποτελείται από συρραφή σκηνών και από αντιφάσεις χρόνου. Είναι άραγε ένα ντοκιμαντέρ ή μια αυτοβιογραφική ανάμνηση;

■ Η ταινία ξεκινάει με μια αναδρομή στην παιδική ηλικία. Τι αντιπροσώπευε η Ρώμη για τους μικρούς επαρχιώτες. Το χιούμορ της παραπέμπει ευθέως στις σκηνές τού «Amarcord» που ακολούθησε. Άλλωστε ο Fellini το κάνει συχνά. Δηλαδή προετοιμάζει σε μια ταινία κάτι που θα αναπτύξει σε άλλη. Πολλοί ήρωες τού «Amarcord» βρίσκονται μέσα στους «Clowns» και στη «Roma». Εξάισιες οι σκηνές τού δασκάλου που διαβαίνει με τους μαθητές του το ρυάκι που αποκαλεί Ρουβίκωνα, ενώ εκστομίζει θριαμβευτικά «Ο κύβος ερρίφθη». Ή η σκηνή με την προβολή των μνημείων και την παρεμβολή τού γυμνού. Ή η σκηνή στον τοπικό κινηματογράφο με την οικογένεια να παρακολουθεί συγκινημένη το αρχαίο ρομάντζο.

■ Η ταινία συνεχίζει σε μια σχετικά λογική σειρά αφού ο νεαρός επαρχιώτης έρχεται να μείνει στη Ρώμη (μάλλον αναφορά στον νεαρό Fellini). Εξάισια όλη η σκηνή τής ταβέρνας. Από κει και ύστερα θαρρείς και ο σκηνοθέτης επιτρέπει στον εαυτό του την πλήρη απεξάρτηση από τα δεσμά τής αφήγησης. Βλέπουμε μαγικές σκηνές με σκιές στη ρωμαϊκή νύχτα. Βλέπουμε τα αγάλματα τής αρχαίας Ρώμης με τις πόρνες να κάνουν πιάτσα. Βλέπουμε τον Fellini και το συνεργείο του σε μια εξωφρενικά τρελή σκηνή εισόδου στη Ρώμη (η οποία, όπως οι περισσότερες φελινικές σκηνές, γυρίστηκε ολοκληρωτικά μέσα στο στούντιο) και ακολουθούν όλες οι πλευρές μιας εικόνας τής Ρώμης όπως τη βλέπει ο Fellini. Οίκοι ανοχής για φτωχούς αλλά και για πλούσιους, Αμερικανίδες τουρίστριες και Ιταλοί ζιγκολό, σκηνές τού παρόντος αλλά παράλληλα και τού παρελθόντος όπως η αεροπορική επιδρομή και η λαϊκή επιθεώρηση, σκηνές παρανοϊκού μπαρόκ όπως η εκπληκτική παρέλαση εκκλησιαστικής μόδας, σκηνές βίας με διαδηλωτές και αστυνομικούς. Και όλα καταλήγουν στην υπέροχη σκηνή τού τέλους όπου μια ορδή μοτοσικλετιστών διατρέχει όλη τη νυχτερινή Ρώμη, ενώ η κάμερα παρακολουθεί με τρελές κινήσεις την πορεία τους.

■ Η «Ρώμη» είναι μια ταινία-προσωπικό ντοκουμέντο. Μέσα από χιούμορ, παιχνίδια και φαινομενική αυθαιρεσία, με κινηματογραφική φόρμα ελεύθερη από δεσμεύσεις, με μια μηχανή που κινείται με απρόβλεπτο νεύρο, με καταϊγισμό χρωμάτων και με τολμηρό μοντάζ κτίζεται και παρουσιάζεται ο γεμάτος νοσταλγία και αγάπη κόσμος του Fellini.

■ Η σύντομη σκηνή τής Anna Magnani είναι και η τελευταία της παρουσία στον κινηματογράφο. Την επόμενη χρονιά πέθανε.

Amarcord

(1973)

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 127'

Σκηνοθεσία: Federico Fellini

Σενάριο: Federico Fellini, Tonino Guerra

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Giuseppe Rotunno

Μουσική: Nino Rota

Κοστούμια: Danilo Donati

Ηθοποιοί: Magali Noël (Gradisca), Bruno Zanin (Titta), Puppella Maggio (η μητέρα), Armando Brancia (ο πατέρας), Giuseppe Lanigro (ο παππούς), Ciccio Ingrassia (Teo), Josiane Tanzilli (Volpina), Maria Antonietta Beluzzi (η καπνοπώλισσα), Ferruccio Brembilla (ο φασίστας), Mauro Misul (ο καθηγητής τής φιλοσοφίας), Luigi Rossi (ο δικηγόρος), Nando Orfei (ο κουνιάδος), Aristide Caporale (Giudizio), Domenico Pertica (ο τυφλός), Gianfilippo Carcano (Don Baravelli), Maria Antonietta Beluzzi (η καπνοπώλισσα), Antonino Faa Di Bruno (ο κόμης Lovignano), Ferdinando Villella (ο καθηγητής των Αρχαίων Ελληνικών), Marcello Di Falco (ο πρίγκιπας), Stefano Proietti (Oliva, ο αδελφός τού Titta), Donatella Gambini (Aldina Cordini), Mario Del Vago (ο μοτοσικλετιστής), Cesare Martignon (ο κουρέας), Francesco Maselli (ο καθηγητής φυσικής)

Πρόκειται για τις μνήμες από τη γενέτειρα τού σκηνοθέτη, το Rimini, με το χιούμορ, την αγάπη, τη νοσταλγία και τις φαντασιώσεις τού Fellini μέσα από τη ζωή μιας μικροαστικής οικογένειας.

■ Έχουν ακουστεί πολλές εκδοχές για την προέλευση τής λέξης «amarcord», η οποία δεν είναι δόκιμη ιταλική λέξη. Η πιθανότερη τελικά εκδοχή, που προβάλλει φίλοι τού Fellini μετά τον θάνατό του, είναι ότι προέρχεται από ένα ποίημα τού σεναριογράφου Tonino Guerra, ο οποίος κατάγεται από την ίδια περιοχή με τον Fellini, την Emilia Romagna. Στη διάλεκτο τής περιοχής a'm'arcorde σημαίνει «θυμάμαι».

■ Το «Amarcord» είναι η πιο εμπορική ταινία τού Fellini. Είναι μάλιστα ένα από τα σπάνια δείγματα ταινίας που μπορεί να απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό και να λειτουργεί σε πολλά επίπεδα ανάγνωσης. Ο κάθε θεατής, από οποιαδήποτε χώρα και αν προέρχεται, θα βρει μέσα στους ήρωες τής ταινίας αναφορές στα δικά του παιδικά χρόνια και στις δικές του εμπειρίες. Ένα παράδειγμα θαυμασίας ταινίας που μπορεί να είναι εμπορική χωρίς να γίνεται λαϊκίστικη.

■ Πρόκειται στην πραγματικότητα για το μικρό χρονικό μιας πόλης, μιας μικρής κοινωνίας, σε μια συγκεκριμένη εποχή και μάλιστα στην εποχή που μεσουρανούσε ο φασισμός και ο Mussolini. Ο Fellini μάς δείχνει, μέσα από ένα νευρικό μοντάζ με πάρα πολλές εναλλαγές σκηνών και πλάνων, τη ζωή των χαρακτήρων-τύπων της επαρχίας, όπου όλοι γνωρίζονται και αγαπιούνται, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην τελική σκηνή της ταινίας, τους οποίους όμως και εμείς οι θεατές καταλήγουμε να γνωρίζουμε και να αγαπούμε. Είναι χαρακτηριστικό ότι κανένας ρόλος της ταινίας δεν είναι κακός. Είναι όλοι σαν αθώα παιδιά, ακόμα και οι φασίστες. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχουν σημαντικόι ήρωες στην ταινία. Αν εξαιρέσουμε τα μέλη της οικογένειας του Titta, καθώς και την Gradisca, πρωταγωνιστής είναι όλοι οι μικροί ρόλοι μαζί (στους οποίους άλλωστε βλέπουμε πολλούς από τους αγαπημένους κομπάρσους και δευτεραγωνιστές των περισσότερων φελινικών ταινιών). Είναι επίσης αλήθεια ότι πολλοί από τους τύπους της ταινίας (φασίστας, καθηγητής, νυμφομανής, τρελός, πόρνη, κόμης, μορφονιός, μαθητής, παπάς κλπ) έχουν ήδη σκιαγραφηθεί και χρησιμοποιηθεί σε πολλές ταινίες του Fellini από τους «Vitelloni» μέχρι τη «Roma». Η μορφή του χρονικού τονίζεται και από ένα άλλο εύρημα. Από το γεγονός ότι πολλοί ήρωες της ταινίας, με προεξάρχοντα τον δικηγόρο, απευθύνονται στον φακό, δηλαδή σε μας, και λειτουργούν σαν αφηγητές.

■ Η ταινία κτίζεται μέσα από πολλές μικροσκοπικές που περιγράφουν εικόνες αναμνήσεων. Η φωτιά της μάγισσας (του Αϊ-Γιαννιού θα λέγαμε) που σημαδεύει το τέλος του χειμώνα. Η σχολική φωτογραφία. Τα μαθήματα στην τάξη. Η Volpina στην παραλία. Το οικογενειακό τραπέζι. Η φασιστική παρέλαση. Η εξομολόγηση. Το άσυλο με τον τρελό θεό. Και το υπέροχο υπερωκεάνιο (ίσως η πιο μαγική σκηνή της ταινίας). Η ομίχλη (σαν τον θάνατο). Οι αγώνες αυτοκινήτου (τα περίφημα «Mille miglia»). Η καπνοπώλιση. Το χιόνι με το παγώνι (άλλη μια μαγική σκηνή). Η κηδεία της μαμάς. Ο γάμος της Gradisca. Και οι σκηνές που επανέρχονται (ο μοτοσυκλετιστής, η περατσάδα, το σινεμά Fulgor, το πολυτελές ξενοδοχείο με την Gradisca και τον πρίγκιπα, με το χαρέμι του πασά, με τους κοσμικούς χορούς). Αλλά μέσα σ' αυτές τις σκηνές, και παράλληλα με την αληθοφάνεια της αφήγησης, ο Fellini κεντάει τις λεπτομέρειες με μικρές αντιθέσεις, άφθονα χιουμοριστικά ευρήματα, τρυφερές παρεμβάσεις, προβάλλοντας πάντα το αιώνιο μήνυμά του ότι η ζωή είναι συχνά σκληρή, πάντοτε δύσκολη, αλλά και πάνω από όλα τόσο γλυκιά. Και όλα αυτά μέσα από ένα πέπλο χαράς και νοσταλγικής θλίψης, με χαμόγελο και συγκρατημένο δάκρυ. Και πάνω από όλα η μοναδική μουσική του Nino Rota.

■ Τον ρόλο της Gradisca τον προόριζε ο Fellini για τη Sandra Milo, τη Sandrocchia, όπως τη φώναζε χαϊδευτικά. Ενώ όμως εκείνη περιχαρής είχε κάνει ήδη και τα δοκιμαστικά προσέκρουσε στην κατηγορηματική άρνηση του ζηλότυπου δεύτερου συζύγου της. Έτσι προσκλήθηκε η παλιά γνώριμη (από την «Dolce Vita») Magali Noël, η οποία ανταποκρίθηκε τέλεια στον ρόλο. «Gradisca» σημαίνει κάτι σαν «παρακαλώ, σεβριριστέτε» ή «πάρτε ό,τι έχετε ευχαρίστηση» λέξη που υποτίθεται πως η ηρωίδα είπε σε ένα πρίγκιπα ο οποίος της εκδήλωσε το ενδιαφέρον του, με συνέπεια να γίνει το παρατσούκλι της στην μικρή πόλη.

■ Δεν μπορεί να πει κανείς με σιγουριά αν αυτή η ταινία συγκαταλέγεται στις κορυφαίες στιγμές του Fellini ή όχι. Το σίγουρο είναι ότι δύσκολα θα υπάρξει θεατής που δεν θα την αγαπήσει. Κι αυτό είναι μια μεγάλη επιτυχία του Fellini.