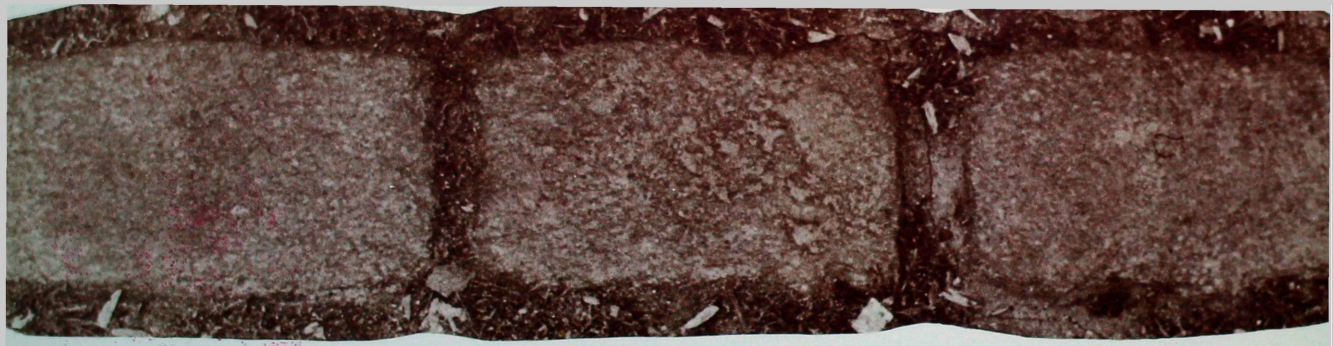
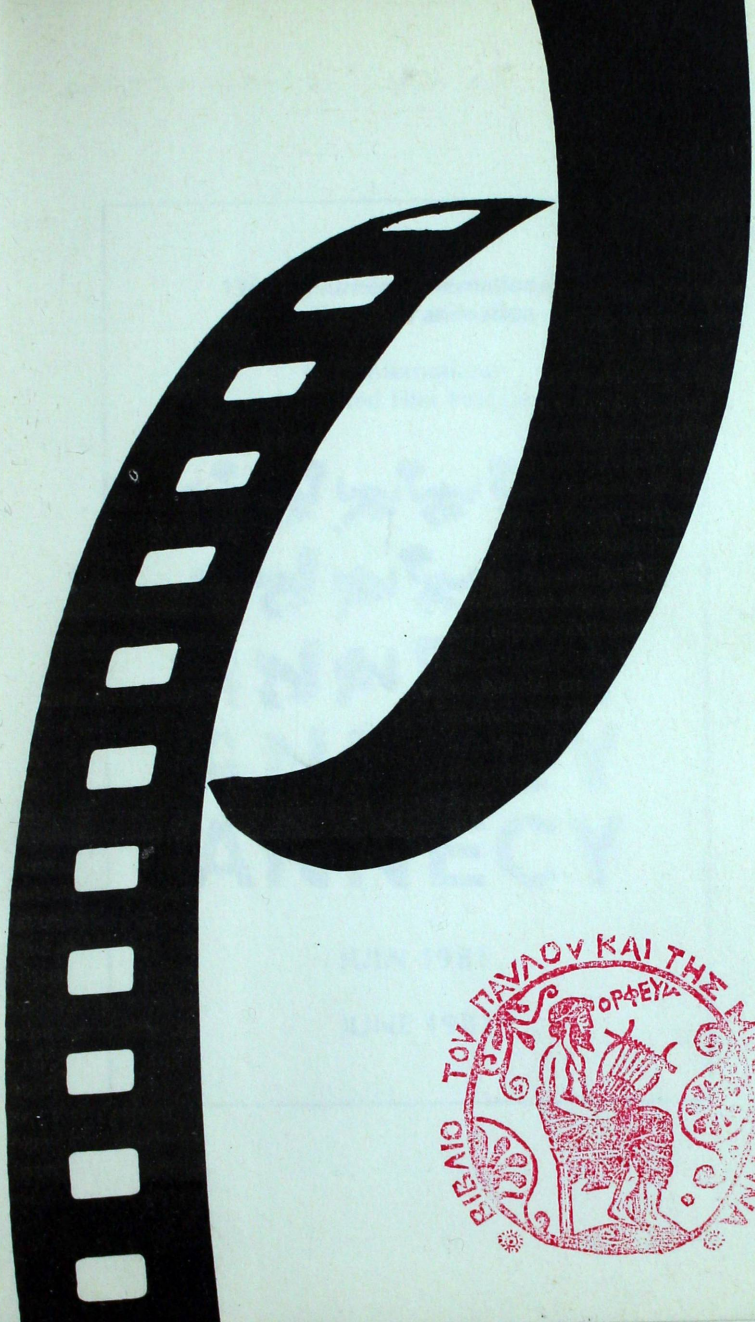
φιλμ

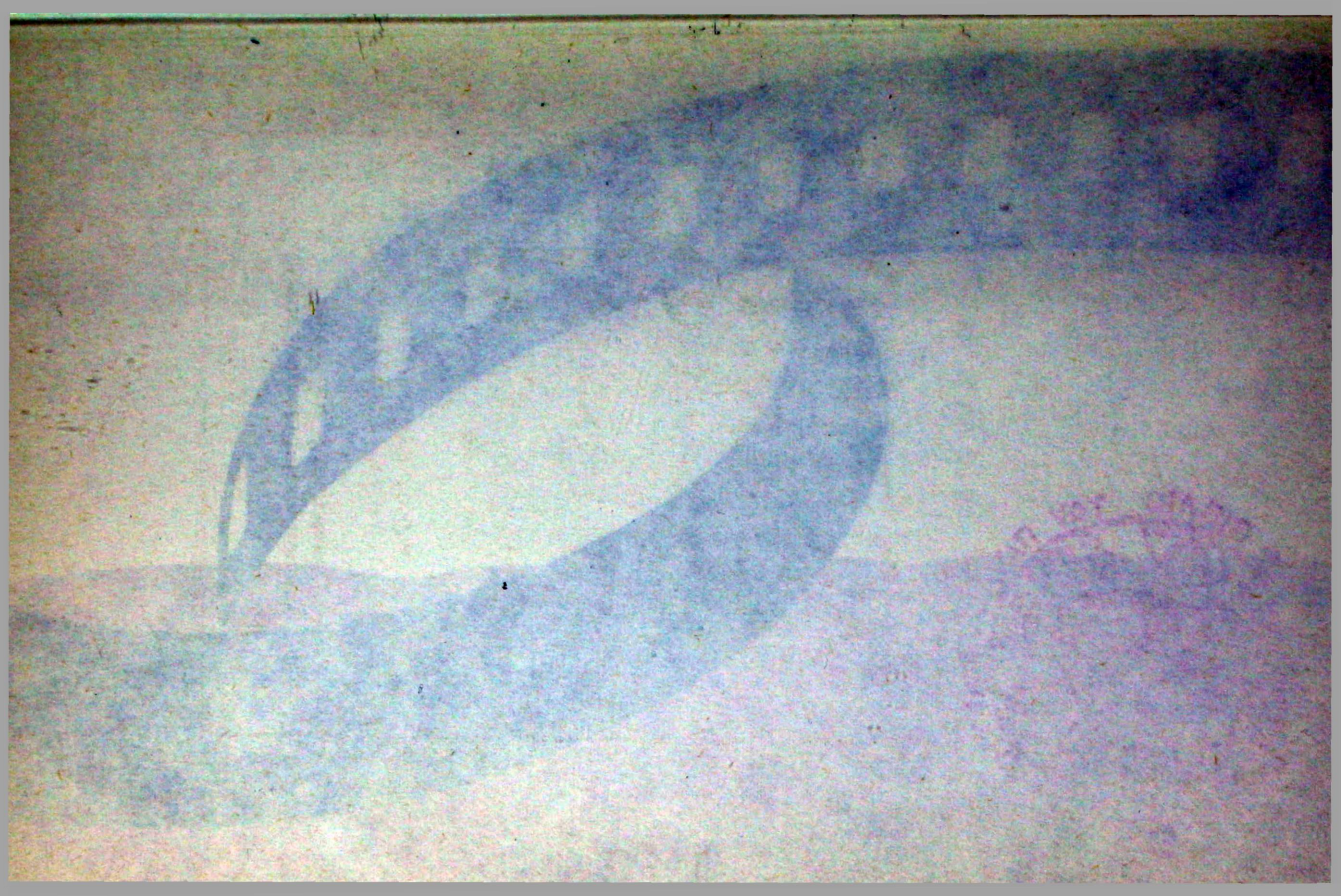
21

- ΕΦΗΜΕΡΑ
- φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
- «Αναπαράσταση»
- Κριτική
- Σημειολογία



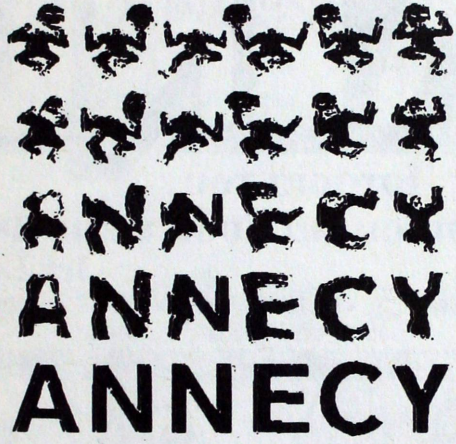
II-000000000427


ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΓΑΜΑ
ΟΡΦΕΥΣ



13ème Journées Internationales
du Cinéma d'animation

13th International
Animated Film Festival



JUIN 1981

JUNE 1981

KINO

Μιὰ Ἱστορία τοὺ Ρωσικοὺ καὶ Σοβιετικοὺ Φίλμ

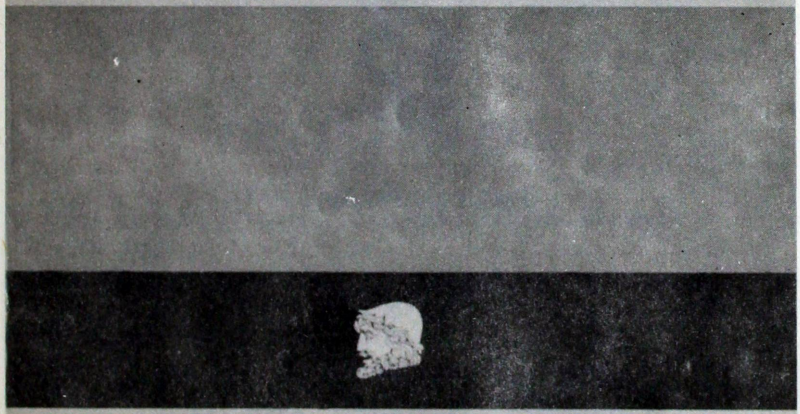
Jay Leyda

Ἡ ἐξέλιξη τοὺ Ρωσικοὺ κινηματογράφου
ἀπὸ τὸ 1896 ὡς σήμερα

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

διεθνές συνέδριο τῆς
ἑλληνικῆς σημειωτικῆς ἑταιρίας



ΟΔΥΣΣΕΑΣ

φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

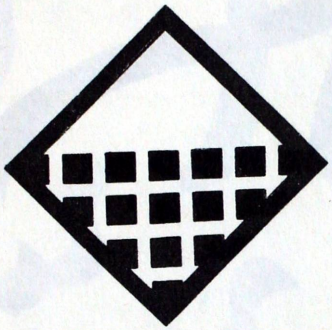
Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζῆς

Συνεργάτες τεύχους:
Γ. Ἀναστασιάδης, Μπ. Ἀκτσόγλου, Ἐμ. Ζάχος.

Τιμή τεύχους Δρχ. 100

ΤΕΥΧΟΣ 21 — Ἔκδοση Δεκέμβριος 1980

ἐκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγῆς 3, Ἀθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ — Τό 9ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου 11
ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ — Τό 21ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 16
Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ — «Ἀναπαράσταση» 27
Κ. ΑΖΑΝΟΥΜΑ — ΤΑ ΦΙΛΜ: Ἔργα ἤ Κείμενα; 64
O.C. TRAVERSA — Ἡ Κινηματογραφική Κριτική 83
ΑΛ. ΖΑΛΚΟΦΣΚΙ — Ἡ γενετική ποιητική τοῦ Ἀϊζενστάιν 97

ΤΟ 9ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Γιά μιά ἀκόμα φορά φέτος τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἐπιβεβαίωσε τήν ἀποτυχία του καί τήν ἀνυπαρξία λόγου ὕπαρξης του. Εἶναι γνωστό ὅτι ὅταν δημιουργήθηκε τό 1972, πίσω ἀπό τή πολιτιστική του πρόσοψη, ἔκρυβε: α) μιά διπλωματική σκοπιμότητα (σύσφιξη διακριτικῶν σχέσεων, στ' ὁποῖο καί ἐπέτυχε)· καί β) ἕνα χιμαιρικό πόθο νά γίνει ἡ Θεσσαλονίκη μιά μίνι κινηματογραφική ἀγορά τῶν Βαλκανίων πού θά προσέλκυε ξένους παραγωγούς, σκηνοθέτες καί διανομεῖς (στ' ὁποῖο καί ἀπέτυχε). Πόθος πού γιά μιά ἀκόμη φορά φάνηκε ἀπό τήν εἰσήγηση τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, τ' ὁποῖο προτείνει νά γίνει τοῦ χρόνου μιά ἀγορά μικροῦ μήκους ταινιῶν, ἀπεγνωσμένη προσπάθεια νά δοθεῖ κῦρος σ' ἕνα Φεστιβάλ· προσπάθεια μάλιστα πού γίνεται μέ τόν πιό ἀνορθόδοξο τρόπο: ἀναρωτιόμαστε, ἀλήθεια σέ τί μπορεῖ νά χρησιμεύσει μιά ἀγορά γιά ἕνα εἶδος πού δέν πουλιέται; Ἰδίως μάλιστα σ' ἕνα Φεστιβάλ πού ἡ μικροῦ μήκους ταινία ἀποτελεῖ ἁπλῶς τό θεσμικό ἄλλοθι γιά τή προβολή τῆς μεγάλου μήκους (ὑπενθιμίζουμε ὅτι ἐάν τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εἶναι διαγωνισμός μόνο γιά τίς μικροῦ μήκους ταινίες, αὐτό εἶναι γιατί ἀκολούθησε τή ρητή διαταγή τῆς Διεθνοῦς Ὁσπονδίας Ἑνώσεων Κινηματογραφικῶν Παραγωγῶν). Ἔτσι καί φέτος εἴδαμε τίς ἀναπόφευχτες ταινίες τῶν γραφείων διανομῆς, πού διαφημίζουν ἔτσι ἄριστα μερικές ἀπό τίς ταινίες πού προβάλουν στή φετινή σαιζόν (δέν ἔχει σημασία ἐάν μέσα σ' αὐτές τίς ταινίες ὑπῆρχε φέτος τό *«Στάλκερ»* τοῦ Ταρκόφσκυ ἤ *«Οἱ Δεσποινίδες ἀπό τό Βίλκο»* τοῦ Βάϊντα: αὐτό πού εἶναι ἀπαράδεχτο εἶναι ἡ διαδικασία ἐπιλογῆς αὐτῶν τῶν ταινιῶν μέ μοναδικό κριτήριο τ' ὅτι ἔχουν ἀγορασθεῖ κι ἔχουν χτυπημένους ὑπότιτλους). Τό ὑπόλοιπο πρόγραμμα τό συμπλήρωσαν 9 ταινίες ἀπό τίς σοσιαλιστικές χῶρες, ἕνα ἐπίσης ἀναπόφευκτο κακό αὐτοῦ τοῦ Φεστιβάλ, γιατί ἔχει γίνει συνήθεια νά μᾶς στέλνουν ὅτι πιό ἀδιάφορο ἔχει νά ἐπιδείξει ἡ ἐτήσια παραγωγή τους (ἐξαίρεση μόνο ἡ *«Κονστάνς»* τοῦ Ζανούσσι, πού συνεχίζει τή γνώ-

ριμη προβληματική τοῦ σκηνοθέτη), καί μερικές ἀκόμα ταινίες, ἀπό τίς ὁποῖες ξεχώρισε ἡ θαυμάσια δουλειά τοῦ Μωρίς Ραμπίνοβιτς *«Μιά σελίδα ἀγάπης»* (Βέλγιο), ταινία γιά τήν ὁποία δέν μποροῦμε νά γράψουμε τίποτα, πολύ ἁπλά γιατί, ἐξαιτίας ἑνός γραφειοκρατικοῦ λάθους, εἴδαμε μιά ἀποκυρηγμένη ἀπό τό σκηνοθέτη ἔκδοσή της!

Αὐτό πού ἔχει ἕνα σχετικό ἐνδιαφέρον στό Διεθνές Φεστιβάλ εἶναι βέβαια οἱ παράλληλες ἐκδηλώσεις του, πού μερικές φορές, θά πρέπει νά τό ὁμολογήσουμε, ἦταν πολύ πετυχημένες. Δέν μποροῦμε ὅμως νά ποῦμε καί τό ἴδιο γιά τή φετινή χρονιά. Οἱ ὀργανωτές τοῦ Φεστιβάλ βγῆκαν ἀπό τόν κόπο νά κουνήσουν ἔστω καί τό παραμικρό τους δαχτυλάκι, ἀναθέτοντας ἀπό τή μιά στή Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος νά τούς κάνει μιά ἐπιλογή ὁρισμένων ταινιῶν-σταθμῶν στήν Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου καί ἀπό τήν ἄλλη στήν «Rerspective du Cinéma Francais» νά τούς διοργανώσει μιά ἑβδομάδα νέου γαλλικοῦ κινηματογράφου. Καί οἱ δύο ὅμως ἐκδηλώσεις ἀπέτυχαν οἰκτά: ἕνα πρόγραμμα σά κι αὐτό τῶν «Μεγάλων στιγμῶν τοῦ παγκόσμιου Κινηματογράφου» ἔχει νόημα μόνο καί ὅταν ἔχει νά μᾶς δείξει ταινίες πού δέν μποροῦμε παρά νά τίς δοῦμε σ' ἕνα Φεστιβάλ καί ὄχι ν' ἀποτελεῖται ἀπό ταινίες ὅπως *«Ὁ πολίτης Καίην»* ἤ *«Οἱ 7 Σαμουράϊ»*. Ὅσο γιά τήν ἑβδομάδα τοῦ νέου γαλλικοῦ κινηματογράφου, οὔτε καθόλου ἀντιπροσωπευτική ἦταν, οὔτε εἶχε νά μᾶς δείξει τίποτα τό ἰδιαίτερο, πού νά τή δικαιολογεῖ. Ἄς δοῦμε ὅμως ἀπό πιό κοντά τίς ταινίες πού προβλήθηκαν:

«Ἡ ἀνάκριση» (La question) τοῦ Λωρέν Αἴνεμάν, κινεῖται στά γνωστά πλαίσια τοῦ κινηματογράφου-καταγγελία, ἑνός Γαβρά ἤ ἑνός Ὑβ Μουασέ. Θέμα της τά βασανιστήρια πού ἔγιναν κατά τή περίοδο τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας. Πρόκειται βέβαια γιά ἕνα θέμα ταμποῦ, πού γιά πρώτη φορά πιάνεται δειλά μέσα ἀπό ἕνα φιλελευθερίστικο ἀριστερό λόγο, μέ ὅλες τίς διφορούμενες ἐπιπτώσεις πού μπορεῖ νά ἔχει. Θά μπορούσαμε ἴσως κάποτε νά γράψουμε τήν ἱστορία τοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου, ὅμοια μέ αὐτή τοῦ κινηματογράφου-πορνό: πρόκειται γιά ἕνα κινηματογράφο τοῦ ταμπού, τοῦ «λέγεται-γιά-πρώτη-φορά» τῆς ἐγγύησης τοῦ (ρεαλιστικοῦ) παραπέμποντος (ἡ ἱστορία τῆς ταινίας ἔχει γίνει), ἀλλά καί τοῦ πουριτανισμοῦ (εἶναι χαρακτηριστική ἡ σκηνή ὅπου

ὅταν ὁ ἥρωας διατάζεται νά γδυθεῖ δέν βγάζει τό σλίπ του, σκηνή πού συμπυκνώνει τό πουριτανιστικό καί προσεχτικό λόγο τοῦ φίλμ, τοῦ νά μή ξεπεράσει, νά μείνει μέσα σ' ὁρισμένα προκαθορισμένα ὅρια). Τελικά ἡ ταινία μπορεῖ νά χρησιμεύει σέ κάτι μέσα στήν ἴδια της τή χώρα, αὐτό ὅμως δέν ἔχει νά κάνει μέ τίποτα μέ τόν ἴδιο τό κινηματογράφο. Ἔξω ἀπό τά στενά της ἐθνικά πλαίσια δέν παρουσιάζει κανένα ἀπολύτως ἐνδιαφέρον, ἰδίως μάλιστα ὅταν τό θέμα της συνοδεύεται ἀπό μιά ἀπρόσωπη, συμβατική σκηνοθεσία.

Στό ἴδιο τοπικό πλαίσιο κινοῦνται καί 3 ἀκόμη ταινίες πού ὁ θεματικός τους χώρος εἶναι ἡ γαλλική ἐπαρχία. Οἱ δύο πρῶτες *«Μάτι τοῦ δάσκαλου»* (L' oeil du maitre) τοῦ Στέφαν Κύρκ καί ὁ *«Ἐσωτερικός κανονισμός»* (Le reglement intérieur) τοῦ Μισέλ Βιλερμάν ἔχουνε ἀρκετές αἰσθητικές ἀναλογίες (καί οἱ δύο σκηνοθέτες δούλευαν πιό πρίν στήν τηλεόραση καί οἱ ταινίες τους ἔχουν πάρει αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα, τοῦ οἰκείου, καθημερινοῦ χρονικογραφήματος). Τό μόνο ἐνδιαφέρον τους ὅμως βρίσκεται στήν ἀδυναμία νά παράγουν μιά μυθοπλασία τοῦ τοπικοῦ, τοῦ οἰκείου, τοῦ καθημερινοῦ, τή μικρό φιξιόν (ἡ πρώτη ταινία ἀσχολεῖται μ' ἕνα ἀσήμαντο πολιτικά γεγονός σέ ἕνα ἐπαρχικαό τηλεοπτικό σταθμό, ἐνῶ ἡ δεύτερη μιλᾶ γιά ἕνα ἐξίσου ἀσήμαντο γεγονός πού συνέβη σ' ἕνα ἐπαρχιακό λύκειο — γιά πιό ἀκρίβεια στήνει ὅλη της τή μυθοπλασία μέ βάση αὐτή τήν ἀσημαντότητα), πού νά μπορεῖ νά προκαλέσει τό ἐνδιαφέρον καί σ' ἕνα μεγαλύτερο μή τοπικό (ἤ ἐθνικό) κοινό.

Ἡ τρίτη ταινία ἀντίθετα, τό *«Καί γιατί ὄχι;»* (Pourquoi pas?) τῆς Κολίν Σερρώ, διάλεξε τόν πιό εὔκολο καί δοκιμασμένο δρόμο τῆς περιθωριακότητας: οἱ ἥρωες ἀποτελοῦν ἕνα ταυτόχρονα ὁμοφυλόφιλο καί ἑτερόφιλο τρίο, πού περνᾶ διάφορες δοκιμασίες, προσπαθώντας νά στήσει ἕνα κοινόβιο σέ μιά ἐπαρχιακή παβιγιόν. Ἀπό τίς πρώτες κιόλας ὅμως σεκάνς, καταλαβαίνουμε ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα καθαρά ἀνεκδοτολικό ὕφος, πού κινεῖται μάλιστα στά πλαίσια τῆς γαλλικῆς κωμωδίας (ἔχουμε κατά κάποιο τρόπο νά κάνουμε μέ Ὑβ Ρομπέρ τοῦ διανοούμενου!). Ἡ ταινία δέν ξεφεύγει ἀπό τή παγίδα πού πολύ προσεχτικά προσπάθησαν ν' ἀποφύγουν οἱ δύο προηγούμενοι σκηνοθέτες καί ἔτσι πέφτει στή δημαγωγία.

Οἱ 3 ἑπόμενες ταινίες κινιοῦνται μέσα σ' ἕνα διαφορετικό κλίμα ἀποτελώντας χαρακτηριστικά παραδείγματα αὐτοῦ πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε μοντέρνο γαλλικό σινεμά. Κι εἶναι χαρακτηριστικό τόσο ἀπό θετική, ὅσο καί ἀπό ἀρνητική πλευρά, γιατί δείχνουν τή μάλλον ἀπογοητευτική κατάσταση πού βρίσκεται αὐτός ὁ κινηματογράφος (ἕνας κινηματογράφος πού παίζεται ὅλο καί λιγώτερο ἔξω ἀπό τή Γαλλία, ἐνῶ ἐνδιαφέρει ἐλάχιστα τό μέσο γάλλο θεατή). Ἡ *«Φελισιτέ»* (Felicité) τῆς Κριστίν Πασκάλ ἦταν ἀναμφίβολα ἡ καλύτερη ταινία τούτης τῆς ἐκδήλωσης. Ἠθοποιός, συνεργάτης τοῦ Μπερτάν Ταβερνιέ, σεναριογράφος, ἡ Κριστίν Πασκάλ ὑπογράφει μέ τήν *«Φελισιτέ»* τήν πρώτη της ταινία, μέσα ἀπό τήν ὁποία προβάλει ὅλα της τά τραύματα καί φαντάσματα. Ἡ ταινία δέ θά ξέφευγε τή μετριότητα (ἡ προβληματική της εἶναι ἀρκετά τετριμένη) ἐάν δέν διακρίνονταν γιά μιά σπάνια πλαστικότητα στή σύνθεση τῶν κάδρων (πού θυμίζουν κυρίως Ντελβώ καί ἄλλους σύγχρονους Φλαμανδούς ζωγράφους) κι ἕνα ἐλεύθερο τρόπο ἀφήγησης, πού μᾶς ξενίζει σέ μιά ἐποχή ἐπιστροφῆς στόν γραμμικό ἀφηγηματικό κινηματογράφο.

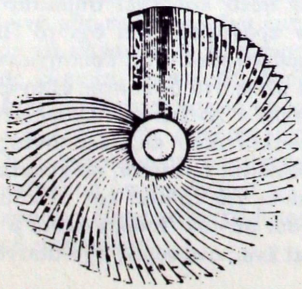
Ἡ πλαστικότητα τῶν κάδρων εἶναι δυστυχῶς ἡ μόνη ἀρετή, τῆς πολύ φιλόδοξης, ἀλλά ἀποτυχημένης ταινίας τοῦ Μισέλ Ἀντριέ «Bastien, Bastienne» πού 'χει γιά θέμα της τό ἀνέβασμα τῆς ὁμώνυμης ὄπερας τοῦ Μότσαρτ ἀπό μιά ὁμάδα δωδεκάχρονων παιδιῶν, σέ μιά ἔπαυλη τό 1916, κοντά ἀκριβῶς στό μέτωπο. Καί λέω ἀποτυχημένης, γιατί τό ἔργο ἔχει ἐνδιαφέρον παρά μόνο καί ὅταν ὑπάρχει ἡ μουσική τοῦ Μότσαρτ, ἕνα δηλαδή ἐξωκινηματογραφικό στοιχεῖο. Ἴσως ὅμως μιά ἄλλη προβολή τῆς ταινίας, ἔξω ἀπό τή συμπίεση καί τήν κούραση τοῦ φεστιβάλ, θά μᾶς ἐπέτρεπε νά τήν ἐπανεκτιμήσουμε.

Ἡ *«Αἰμέ»* (Aimée) τοῦ Ζοέλ Φάρζ, ἦταν ἡ ταινία πού περιμέναμε νά δοῦμε μέ τή μεγαλύτερη ἀνυπομονησία κι αὐτό γιατί ὁ σκηνοθέτης της δέν μᾶς εἶναι καθόλου ἄγνωστος: πρόκειται γιά ἕναν ἀπό τούς ἱδρυτές τοῦ περιοδικοῦ «Ça Cinema» τοῦ ὁποίου εἴχαμε δεῖ στό περσινό φεστιβάλ ἕνα μικρό δεῖγμα τῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς του, μέ τήν ταινία *«Ζώρζ Ντεμενύ»*. Δυστυχῶς ἀνάλογη ἦταν καί ἡ ἀπογοήτευση μας. Μέσα ἀπό τό φιλόδοξο σενάριο τῆς ταινίας,

πού μᾶς διηγεῖται τήν ἐπιστροφή μιᾶς γυναίκας, πού ἔζησε χρόνια στή Κίνα, στή Γαλλία τό 1934 καί τίς σχέσεις της μέ δύο ἄνδρες, φίλοι τοῦ πατέρα της, πού ὄχι ἐντελῶς τυχαία ὁ ἕνας εἶναι γιατρός καί ὁ ἄλλος ψυχαναλυτής, προσπαθεῖται νά σκιαγραφηθεῖ ἕνας προβληματισμός πάνω στήν ἰδέα τοῦ θάνατου τῆς Δύσης (ὁ σκηνοθέτης ξεκινᾶ ἀπό μία φράση τοῦ Πώλ Βαλερύ: «Ἐμεῖς οἱ ἄλλοι πολιτισμοί, ξέρουμε πλέον ὅτι εἴμαστε θνητοί»), δίνοντας ταυτόχρονα ἕνα πολιτικό κλίμα (πάντα μέσα ἀπό μία ἀναφορά πού βρίσκεται ἔξω ἀπό τό φιλμικό κάδρο καί χῶρο) πού νά ἔχει διάφορες ἀναλογίες μέ τή σημερινή ἐποχή μας. Ἡ *«Αἰμέ»* ὅμως, βρίσκεται δέσμια τῶν λογοτεχνικῶν της καταβολῶν (εἶναι φανερή ἡ ἐπίδραση τοῦ «νουβώ-ρομάν» καί παρά τό γεγονός ὅτι ὁ σκηνοθέτης εἶναι ἐπιρρεασμένος τόσο ἀπό τή Μαργκερίτ Ντυράς *(Ἴντια Σόνγκ)* ὅσο καί τόν Ἀλαίν Ρεναί *(Μυριέλ)* δύο σκηνοθέτες πού ἐμπνέονται ἀκριβῶς ἀπό τόν ἴδιο λογοτεχνικό χῶρο, μά καταφέρνουν νά δώσουν μία ἄλλη κινηματογραφική διάσταση στά σενάρια τους), ἡ ταινία μᾶς ἐνοχλεῖ μέ τή ρητορικότητα καί τό στομφώδες λογοτεχνικό της ὕφος.

Δέ μένει στό θεατῆ πού θέλει νά γνωρίσει καλύτερα τό σύγχρονο γαλλικό κινηματογράφο νά ξεχάσει τό φεστιβάλ καί νά μή χάσει ἀπό τή τρέχουσα σαιζόν τό *«Θεῖο ἀπό τήν Ἀμερική»* τοῦ Α. Ρεναί, *«Ὁ σώζων ἑαυτῶ σωθῆτω»* τοῦ Γκοντάρ, *«Οἱ ἀδελφές Μπροντέ»* τοῦ Τεσσινέ καί ὅσες ἄλλες ἐνδιαφέρουσες γαλλικές ταινίες πρόκειται νά παιχτοῦνε.

Μπάμπης Ἀκτσόγλου



ΤΟ 21ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ἡ κυρίαρχη τάση στό φετεινό φεστιβάλ ἦταν ἀναμφίβολα ὁ *λαϊκισμός*, μιά ἔννοια ἀρκετά διφορούμενη, πού συνήθως χαρακτηρίζει κάτι τό ἀρνητικό (ἀντιπαρατιθέμενη στό λαϊκό), μά πού ἐμεῖς τήν χρησιμοποιοῦμε χωρίς καμμιά τέτοια ἀρνητική ἤ θετική συμπαραδήλωση (δέ θά πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ὁ ἰταλικός νεορρεαλισμός ἦταν βασικά ἕνας λαϊκίστικος κινηματογράφος, ὅπως καί πολλές ἄλλες μεγάλες ἐθνικές κινηματογραφικές σχολές πού ἀκολούθησαν τά χνάρια του). Ὁ λαϊκισμός αὐτός ἐμφανίστηκε μέσα ἀπό ποικιλότροπες καί μερικές φορές παράδοξες μορφές:

Α) Καί πρίν ἀπ' ὅλα μέσα ἀπό τό παραδοσιακό λαϊκισμό τοῦ λόγου τῆς ἀριστερᾶς, ἑνός λόγου πού ἡ ἴδια θέλει νά τόν ὀνομάζει «λαϊκό»: «*Ὁ ἄνθρωπος μέ τό γαρύφαλλο*» τοῦ Ν. Τζήμα, μιά ταινία «γιά» τό λαό, «ἀπό» τούς ἀγῶνες τοῦ λαοῦ. Ἡ ταινία φτιάχθηκε ὅμοια μ' ἕνα μαθηματικό ἀξίωμα: ἔχουμε μιά σειρά ἀπό συνισταμένες πού θέλουμε νά δείξουμε (π.χ. ἡ ἀμερικανοκρατία, ἡ τρομοκρατία, ἡ στάση τοῦ Πλαστήρα, ὁ ἡρωϊσμός τῶν ἀριστερῶν, ἡ προδοσία τῆς ἡγεσίας τοῦ Κ.Κ.Ε., ἡ ἀπολογία τοῦ Μπελογιάννη κ.λ.π.) καί πού ἡ ἀπαρίθμηση τους φτιάχνει τό σύνολο ταινία. Εἶναι φυσικό λοιπόν νά ἔχουμε ἕνα κινηματογράφο-ψηφιδωτό, μέ τεμαχισμένη ἀφήγηση, ὅπου κάλιστα θά μποροῦσε νά λείψει τό τάδε ἐπεισόδιο καί νά μπεῖ ἕνα ἄλλο· ἕνα κινηματογράφο τῆς μηέκπληξης, ὅπου αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ ἔκθεση / καταγγελία τῶν πραγμάτων καί ὄχι τό ΠΩΣ αὐτά θά ἐκτεθοῦν· ἕνα κινηματογράφο τῆς ἐφυσήχασης, τῆς σιγουριᾶς μιά καί κινεῖται μέσα στά ὅρια ἑνός αὐτο-ἐπιθεβαιωτικοῦ λόγου: ὅπως καί στήν «*Ἀνάκριση*» ἔχουμε τήν ψευδαισθητική ἐγγύηση τοῦ ρεαλιστικοῦ παραπέμποντος, τοῦ «αὐτό-ἔχει-γίνει», πού ἰσοπεδώνει τά πάντα, δείχνοντας μας τόν Μπελογιάννη νά πεθαίνει γιά τό λαό καί τό κόμμα (ἔστω ἄν αὐτό τόν ἔχει προδώσει σά τόν Ἰούδα) ὅμοια μ' ἕνα ὁσιομάρτυρα (ὅπως παρατηρεῖ ἕνας ἀνώνυμος σχολιαστής στή ταινία), τίς

ἀμερικανικές ὑπηρεσίες νά σκε ωροῦν, τόν Παπαδόπουλο νά βγάζει ἀσυνάρτητους λόγους, τόν Πλαστήρα νά προσπαθεῖ νά σώσει τή δημοκρατία, τούς Τούρκους νά εἰσβάλλουν στή Κύπρο (!). Ἀναρωτιόμαστε, λοιπόν, ποιά ἡ χρησιμότητα ἑνός ἀποδειχτικοῦ λόγου, ὅταν αὐτό πού θέλει νά μᾶς ἀποδείξει εἶναι ἤδη γνωστό; Ἡ μόνη θετική χρησιμότητα τῆς ταινίας βρίσκεται στ' ὅτι τολμᾶ καί σπάει τό χρόνιο ἀπαγορευμένο πού εἶχε ἐπιβάλλει ἡ δεξιά, κραδαίνοντας ἀπειλητικά τό νόμο τῆς «ἀναμόχλευσης τῶν πολιτικῶν παθῶν», μιλώντας γιά μιά περίοδο, πού γιά πρώτη φορά θίγεται ἔτσι ἀναλυτικά στόν κινηματογράφο (μ' ἐξαίρεση τό δειλό πείραμα «*Ὑπόθεση Πόκλ*» τοῦ Μάλιαρη καί βέβαια τό «*Θίασο* τοῦ Ἀγγελόπουλου). Ὅμως ὁ κινηματογράφος αὐτός καθ' ἑαυτός τί ἔχει ἐδῶ νά κάνει; Εἴπαμε, ἡ ἱστορία τοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου θά γραφτεῖ κάποτε σάν τήν ἱστορία σινεμά-προνό: ἑνός κινηματογράφου τοῦ ἀποαγορευμένου, πού αὐτοκαταναλώνεται στό ν' ἀποδείξει τήν ρεαλιστική ἀληθοφάνεια του.

«*Οἱ Κερῆθρες*» τοῦ Ν. Βεργίτση. Κι ἐδῶ παρατηροῦμε τήν ἴδια μαθηματική ἀντίληψη τῆς ἀπόδειξης, τόν ἴδιο τεμαχισμό τῆς ἀφήγησης, μόνο πού τό πρός ἀπόδειξη στοιχεῖο δέν εἶναι ἡ ἀμερικανοκρατία, μά ἡ ἀλλοτρίωση τῆς σημερινῆς νεολαίας. Ξεκινώντας ἀπό ἕνα μᾶλλον ἐνδιαφέρον εὕρημα (νά δειχθεῖ ἡ προσωπική ζωή, ὅλων τῶν ἀτόμων ἑνός κινηματογραφικοῦ συνεργείου, ἀνάμεσα σέ δύο γυρίσματα), ἡ ταινία εἶναι ἕνα τεράστιο μωσαϊκό, χωρίς καμμιά ἐνότητα (ὅπου ἰσχύει ἀκόμα περισσότερο ὁ νόμος, ὅτι ὁποιαδήποτε σκηνή θά μποροῦσε νά εἶχε ἀλλαχθεῖ μέ μία ἄλλη), πού καταναλώνεται σέ μία ἀδιάφορη νατουραλιστική ἀνασύνθεση διαφόρων μορφῶν μικροαστικῆς καθημερινότητας, πού μάταια προσπαθοῦν νά μᾶς περάσουν ἕνα «μήνυμα» (ἔχουμε γιά μιά ἀκόμη φορά νά κάνουμε μέ τό γνωστό «διδαχτικό» κινηματογράφο μιᾶς κάποιας ἀριστερᾶς, ὅπου ἐδῶ τή θέση τοῦ τσιτάτου, τήν ἔχει ἀντικαταστήσει ἡ κοινοτυπία τοῦ καθημερινοῦ διδαχτικοῦ λόγου τῆς συνδικαλιζομένης ἀριστερᾶς). Ἀρκετά καλή ἡ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία τοῦ Τάσου Ἀλεξάκη, ἐνῶ θά πρέπει νά ἐπισημάνουμε τή σχετική τεχνική ἀρτιότητα τῆς ταινίας, ἰδίως μάλιστα ὅταν πρόκειται γιά τή πρώτη ταινία τοῦ σκηνοθέτη.

«Κάπως ἔτσι» τοῦ Ἀγ. Δίτσα, ταινία πάνω σ' ἕνα συγκεκριμένο κόσμο τῆς κομματικῆς καί μή ἀριστερᾶς, καθώς ἐπίσης καί τῆς λαϊκῆς συνοικίας, ἀταξινόμευτη, προβληματική, ὅπου ὁ κλειστός μαθηματικός χαρακτήρας τῶν δύο προηγουμένων ταινιῶν, ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό μιά ἀνοιχτή (ἀλλά πάντα τεμαχισμένη) ἀφήγηση, ὅπου τό κάθε τι μπορεῖ νά μπεῖ ἤ ἡ κάμερα νά ξεχαστεῖ κάπου καί νά ἐγκαταλείψει τή διήγηση (ὅπως συμβαίνει μέ τό τεράστιο τελευταῖο πλάνο τοῦ ἔργου). Παραμένει ὅμως τό πρόβλημα ποιό τό κινηματογραφικό ἐνδιαφέρον αὐτοῦ τοῦ μᾶλλον ἀνιαροῦ πειράματος;

«Ἡ τελευταῖα ἄδεια» τοῦ Σταύρου Καλάρογλου (μικροῦ μήκους), μιά ταινία γιά τήν ἐπιστροφή ἑνός μετανάστη στό χωριό του, πού χάνεται μέσα στή γνωστή ψευδαίσθηση ὅτι σκιαγραφεῖ ἕνα συγκεκριμένο χώρο (τό χωριό) καί θίγει ἕνα συγκεκριμένο πρόβλημα (τή μετανάστευση). Ψευδαίσθηση πού χαρακτηρίζει καί μιά ἄλλη ταινία μικροῦ μήκους τά *«Μανικετόκουμπα»* τοῦ Περικλῆ Χούρσογλου (σέ σενάριο Παντελῆ Βούλγαρη) ὅπου μέσα ἀπό τήν ἱστορία τῆς μεταξύ καιρό συνάντησης ἑνός πρώην δοσίλογου μ' ἕνα φίλο του Γερμανό ἀναγνωρίζουμε ὁρισμένες σταθερές μυθοπλαστικές ἀναφορές, μιᾶς σχεδόν ἀδιόρατης ἀντι-ιμπεριαλιστικῆς ἴντριγκας. Καί λέω ψευδαίσθηση, γιατί ἡ ταινία δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό μιά νατουραλιστική (καί κινηματογραφικά ἀδιάφορη) ἀναπαράσταση τῆς μικρο-ἀστικῆς καί λαϊκῆς καθημερινότητας (ἡ ἑτοιμασία, ἡ ἐκδρομή, τό λαϊκό κέντρο κ.λ.π.).

— Ἡ ἴδια ψευδαίσθηση χαρακτηρίζει τέλος τά *«ΤΥΠΟγραφικά»* τοῦ Γιώργου Ψαρέλη, ὅπου μέσα ἀπό μιά βαρετή καί καθόλου (κινηματογραφικά) εὐρηματική παράθεση τίτλων ἐφημερίδων, ὑποτίθεται ὅτι γίνεται ἀντι-κυβερνητική σάτυρα (ἡ ὁποία δέ ξεπερνᾶ τό ἐπίπεδο μιᾶς ἀθηναϊκῆς ἐπιθεώρησης). Τό σύνολο συμπληρώνει καί ὁ ἀναπόφευχτος λαϊκός μας ἠθοποιός, Θανάσης Βέγγος, πού ἄθελα του, γιά μιά ἀκόμα φορά χρησιμεύει σά μετωνυμία τοῦ λαοῦ.

— Τέλος τό ντοκυμανταίρ *«Μέ λόγια κ' ἤχους»* τοῦ Θεοδ. Θεοδοσόπουλου, κάλιστα θά μποροῦσε νά εἶναι μιά σπουδή πάνω στήν ἀνία τοῦ θριαμβολογικοῦ λόγου τῆς ἀριστερᾶς, πού ἐδῶ βαυκαλίζεται δείχνοντας μας τά πολιτιστικά της δημιουργήματα, ἀπό ἄλλους καλλιτεχνικούς χώρους (τή

ποίηση τοῦ Γιάννη Ρίτσου καί τή μουσική τοῦ Χρ. Λεοντῆ), χωρίς ὅμως νά καταφέρει νά κρύψει τή κινηματογραφική ἀνεπάρκεια τοῦ ἐν λόγω ἐγχειρήματος.

Β) Ἡ δεύτερη περίπτωση λαϊκισμοῦ, εἶναι μιά σειρά ταινίες πού ἔχουν γιά θέμα τους ἕνα λαϊκό χῶρο (οἱ λούμπεν στήν *«Παραγγελιά»*, τό ζευγάρι τῶν γερο-νησιωτῶν στό *«Διήμερο»*) ἤ ὁρισμένα κοινωνικά προβλήματα, πού ἔχουν νά κάνουν εἰδικά μ' αὐτό τό χῶρο (τό φαινόμενο «λαϊκός» τραγουδιστής στό *«Μιά καθημερινή ἱστορία»*), χωρίς ὅμως νά τίς διεκδικεῖ ἕνας συγκεκριμένος λόγος τῆς ἀριστερᾶς.

Μέ τή *«Παραγγελιά»* τοῦ Π. Τάσσιου μιά μερίδα κριτικῶν, ἀλλά καί θεατῶν, εἶδε τήν ὡς ἐκ θαύματος ἐπιστροφή τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σέ μιά λαϊκή μυθολογία, πού συνεχίζει τή παράδοση τῆς *«Στέλλας»* τοῦ Κακογιάννη, τοῦ *«Δράκου»* τοῦ Κούνδουρου, τῆς *«Εὐδοκίας»* τοῦ Δαμιανοῦ κ.λ.π. Κι αὐτό εἶναι ἀλήθεια, μέ μιά μικρή ὅμως λεπτομέρεια: ὅτι ὁ κοινωνικός χῶρος γιά τόν ὁποῖο μιλᾶ ἡ *«Παραγγελιά»* δέν ἦταν μόνο θέμα τῶν ἐν λόγω ταινιῶν, μά δεκάδων ἄλλων τόσο στή δεκαετία τοῦ '50, ὅσο καί τοῦ '60, ἀρχίζοντας ἀπό τήν *«Ἁγνή τοῦ Λιμανιοῦ»* τοῦ Τζαβέλα, τούς *«Ἀδίστακτους»* τοῦ Κατσουρίδη, τά *«Κόκκινα φανάρια»* τοῦ Γεωργιάδη καί καταλήγοντας (γιατί ὄχι;) στόν *«Ἀλήτη τοῦ λιμανιοῦ»* μέ τόν Νίκο Ξανθόπουλο (γιά νά μή μιλήσουμε γιά τίς δεκάδες κωμωδίες). Ὁ χῶρος τοῦ λοῦμπεν ἀποτελεῖ μιά κοινή ἀναφορά στόν ἑλληνικό κινηματογράφο (ὅπως καί σ' ἄλλους τομεῖς τῆς τέχνης μας, τό ρεμπέτικο τραγούδι γιά παράδειγμα) κι ἔδωσε ἀφορμή νά γίνουν πότε μερικές ἀπό τίς καλύτερες μας ταινίες καί πότε ἀπό τίς χειρότερες. Τί νόημα ὅμως ἔχει σήμερα μιά ἐπιστροφή σ' αὐτό τό χῶρο, ὅταν ἀπό καιρό ἔχει πάψει νά ἐμπνέει, αὐτό πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε «λαϊκή μυθολογία» (ἀκριβῶς γιατί σήμερα, γίνεται ὅλο καί πιό προβληματική, ὅλο καί πιό φαντασματική, ἡ ὕπαρξη μιᾶς τέτοιας κουλτούρας καί κατά συνέπεια καί μυθολογίας: ὁ Ν. Κοεμτζῆς δέν εἶναι κανένας λαϊκός ἥρωας, μά ἕνα πρόσωπο πού ἔγινε ξανά τῆς μόδας ἀπό ἕνα τραγούδι τοῦ Σαββόπουλου. Θά μποροῦσε κάλιστα νά εἶναι ὁ Βερνάρδος ἤ ὁποιοσδήποτε ἄλλος, πού θά τύχαινε τῆς χάρης ν' ἀσχοληθοῦν μαζί του τά mass-media. Γι' αὐτό πιστεύω ὅτι εἶναι ἄκαιρη ἡ παρομοίωση (καί δικαιολόγηση) τοῦ ἥρωα

τῆς ταινίας, μέ τούς ἥρωες τῶν κλασσικῶν ἀμερικάνικων ἀστυνομικῶν ταινιῶν, γιατί πολύ ἁπλά, οἱ ἥρωες αὐτοί ἀντανακλοῦν καί μιά διαφορετική ἐποχή καί μιά διαφορετική κοινωνική κατάσταση (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι σήμερα δέν ὑπάρχουν στήν ἀμερικάνικη κινηματογραφική μυθολογία). Γιά νά μήν ἀναφερθῶ στήν ἰδεολογία αὐτῶν τῶν ταινιῶν πού σπάνια ξέφυγαν ἀπό τό ἐπίπεδο ἑνός ἀναρχο-φασισμοῦ. Καί ἀναρωτιέμαι τί διαφορετικό πράγμα προβάλλει ἡ *«Παραγγελιά»*, ὅταν ὄχι μόνο δικαιώνει τόν Κοεμτζῆ, ἀλλά καί τόν χρήει λαϊκό ἥρωα, πού δέν «ἔσκυψε» στο κατεστημένο (ὅπως γιά παράδειγμα ἔκανε, ὁ πατέρας του, ὁ παλιός ΕΑΜίτης).

Θά μπορούσαμε ὅμως, ἴσως, νά συγχωρούσαμε τή δημαγωγία τῆς ταινίας, ἐάν σ' ὅλο αὐτό τό σύνολο δέν ἔρχονταν νά προστεθεῖ καί κάτι ἄλλο: ἡ παρουσία τῆς κ. Γώγου, πού ἀπαγγέλει τά ποιήματά της, δίνοντας μιά ψευτο-φιλοσοφική διάσταση στό ἔργο, κόβοντας τή δράση τῆς ταινίας, ὄχι γιά νά μᾶς φέρει σέ κριτική ἀπόσταση ἀπό αὐτήν, ἀλλά γιά νά μᾶς βυθίσει σ' ἕνα γκροτέσκο κόσμο, πού μάταια προσπαθεῖ νά σώσει ἡ δουλειά τοῦ διευθυντή φωτογραφίας καί τοῦ Κυρ. Σφέτσα (μουσική). Παρουσία, πού δίνει τελικά ἕνα ἀποσπασματικό ἀφηγηματικό χαρακτήρα στή ταινία, ὅμοια μέ τίς προηγούμενες ταινίες μεγάλου μήκους, πού μιλήσαμε. Γιατί, παρά τίς ἀναμφίβολες σκηνοθετικές ἱκανότητες τοῦ Τάσσιου (πού δίνει ἐδῶ τή καλύτερη δουλειά του), ἡ *«Παραγγελιά»* δέ ξεφεύγει ἀπό τή μιζέρια ὁλάκερου τοῦ νεώτερου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού εἶναι ἕνας κινηματογράφος πού δέν μπορεῖ νά διηγηθεῖ.

* * *

Ἡ ἴδια ἀφηγηματική ἀποσπασματικότητα χαρακτηρίζει καί τή ταινία τοῦ Γ. Σταμπουλόπουλου *«Καί ξανά πρός τή δόξα τραβᾶ»*. Ἐδῶ βέβαια, ὑπάρχει καί τό μορφικό ἄλλοθι, ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά φανταστική τηλεοπτική ἔρευνα, καί κατά συνέπεια ἡ ταινία υἱοθετεῖ ἕνα ἀνάλογο ἀποσπασματικό χαρακτήρα. Τό ἐνδιαφέρον τῆς ταινίας, εἶναι ὅσο καί αὐτό τῆς ἑλληνικῆς τηλεόρασης. Ἀνηπόφορη αἰσθητικά, ἀφόρητα βαρετή κι αὐτοεπαναλαμβανόμενη, κουβαλᾶ πάνω της, ὅλη τή μιζέρια καί τή δημιουργία τοῦ κινημα-

τογράφου τῆς ψευτο-ἀπομυθοποίησης, προσπαθώντας μάταια νά μᾶς κρύψει, ὅτι ἐάν ὑπάρχει κάτι πού «δουλεύει» σ' αὐτή τή ταινία, πού ἀποτελεῖ πόλο ἕλκυσης, εἶναι ἀκριβῶς ὁ μῦθος Φλωρινιώτης, ἐξαιτίας τοῦ ὁποίου ἔγινε καί ἡ ἐν λόγω ταινία.

* * *

Στή δημαγωγία τῶν παραπάνω ταινιῶν ἔρχεται ν' ἀντιπαρατεθεῖ ἡ ἁπλότητα τῆς ἀφήγησης, τῆς μικροῦ μήκους ταινίας τῆς Δεσ. Καρβέλα *«Διήμερο»* πού ὅπως καί ἡ *«Μαρία Εὐαγγελίου»* τῆς Λ. Βουδούρη, ἀνήκει σέ μιά ρεαλιστικο-αναπαραστατική κινηματογραφική παράδοση, ὅπου αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἁπλῶς ἡ νατουραλιστική (θά λέγαμε ἠθογραφική) ἀναπαράσταση μιᾶς εἰκόνας τοῦ πραγματικοῦ, χωρίς καμμιά ἄλλη προέκταση, παρά μόνο τό βίωμα αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης (ἐδῶ τό μπανάλ Σαββατοκύριακο ἑνός σέ κρίση ζευγαριοῦ, πού φιλοξενεῖται ἀπό ἕνα περίεργο ζευγάρι γέρων σ' ἕνα νησί).

Πρόκειται γιά ἕνα κιν/φο, πού δείχνει κυριολεκτικά μιά φετιχιστική προσήλωση στό πραγματικό, ἀποτελώντας γιά τό σινεμά-φιξιόν ὅτι τό σινεμά-ντρικέτ γιά τό ντοκυμανταίρ. Γιά νά τόν ἐκτιμήσουμε ὅμως θά πρέπει νά ξεφύγουμε ἀπό τή παγίδα τοῦ ρεαλισμοῦ στήν ὁποία μᾶς βάζει καί νά κρίνουμε ὄχι τήν πιστότητα τῆς ἀπεικόνισης, μά τό κινηματογραφικό ἐνδιαφέρον τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος. Κριτήριο, πού ἔρχεται ν' ἀπαντήσει ἀρνητικά σέ μιά ἄλλη παρόμοια ταινία μικροῦ μήκους, τό *«Μιά καθημερινή ἱστορία»* τῆς Κλεονίκης Φλέσσα, πού διηγεῖται, μ' ἕνα ἄτεχνο εἶναι ἀλήθεια τρόπο, τό χρονικό μιᾶς ἔκτρωσης στήν ἐπαρχία.

Γ) Ἡ τρίτη περίπτωση λαϊκισμοῦ εἶναι καί ἡ πιό παράδοξη γιατί ἐμφανίζεται ἐκεῖ πού δέ θά τή περίμενε κανείς, δηλαδή στίς πιό προχωρημένες μορφικά ταινίες αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ, στό *«Μελόδραμα;»* τοῦ Ν. Παναγιωτόπουλου καί στό *«Μεγαλέξανδρο»* τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, (χωρίς νά ξεχνᾶμε τή μεσαίου μήκους ταινία *«Ἡ ματαίωση»* τοῦ Κ. Αὐγέρη).

Στό *«Μελόδραμα;»* τοῦ Ν. Παναγιωτόπουλου, ὁ ἴδιος ὁ τίτλος τῆς ταινίας μᾶς παραπέμπει σ' ἕνα γνωστό εἶδος τοῦ

«λαϊκοῦ» κινηματογράφου, τίτλος ὅμως πού ὁ σκηνοθέτης φροντίζει νά συνοδεύει μ' ἕνα ἐρωτηματικό. Θά μπορούσαμε νά κατατάξουμε τό φίλμ τοῦ Παναγιωτόπουλου στό μελόδραμα; Ναί, ἄν μ' αὐτό τόν ὅρο ἐννοοῦμε μιά ἱστορία, πού κινεῖται μέσα σ' ὁρισμένες θεματικές συμβάσεις (καί πού τό *«Μελόδραμα;»* σέβεται ἀπόλυτα, ἔστω κι ἄν ὁ Παναγιωτόπουλος ἰσχυρίζεται ὅτι «τονίζοντας τά στοιχεῖα τοῦ μελοδράματος πιστεύω ὅτι τά ἀνατρέπω»). Ὄχι, ἄν μέ τόν ἴδιο πάντα ὅρο ἐννοοῦμε, ὄχι μόνο μιά ἱστορία, ἀλλά κι ὁρισμένες μορφικές συμβάσεις (μέ τίς ὁποῖες δέν ἔχει τίποτα νά κάνει τό *«Μελόδραμα;»*). Ἔχουμε λοιπόν νά κάνουμε μέ μία ταινία ἀνατροπῆς, ἀποδιάρθρωσης, κριτικῆς τοῦ μελοδράματος, ὅπως πολλοί ὑποστήριξαν; Θά μᾶς ἐπιτρέψουν ν' ἀμφιβάλουμε: τό *«Μελόδραμα;»* εἶναι πολύ ἁπλά, ἡ κινηματογράφηση μιᾶς μελοδραματικῆς ἱστορίας, κάτω ἀπό μιά ἄλλη αἰσθητική ἀντίληψη (πράγμα πού καί ὁ ἴδιος ὁ Παναγιωτόπουλος λέει: «ἐγώ ἤθελα νά φιλμάρω μιά μελοδραματική ἱστορία, ἀπό μιά ἄλλη ὀπτική γωνία») ὅπου ἡ ἱστορία, ἡ μυθοπλασία ἀποτελεῖ ἕνα πρόσχημα, γιά νά στηθεῖ ἕνας καθαρός κινηματογράφος τῆς φόρμας (ὅμοια μέ τόν πειραματικό κινηματογράφο). Ἐγχείρημα παράλογο καί ἀναχρονιστικό ταυτόχρονα: παράλογο, γιατί προσπαθεῖ παράδοξα νά οἰκοδομήσει ἕνα φορμαλιστικό κινηματογράφο τῆς μη-μυθοπλασίας (ἕνα κινηματογράφο ὅπου ἡ μυθοπλασία, περιορισμένη στό ἐλάχιστο ἀποτελεῖ ἁπλῶς τό φορέα τῶν μορφικῶν ἀναζητήσεων κι ἐκφράσεων) μέσα ἀπό ἕνα κατεξοχή μυθοπλαστικό κινηματογραφικό εἶδος. Ἀναχρονιστικό, γιατί ὅλο καί περισσότερο σήμερα ὁ σύγχρονος κινηματογράφος ἐπιστρέφει στή μυθοπλασία, στή λογοτεχνία, ἀνακαλύπτει ξανά ὅτι τό σινεμά εἶναι μιά «ἀφηγηματική μηχανή». Δέν ἔχει λοιπόν καί τόση σημασία νά ποῦμε ἐάν ἡ ταινία πέτυχε, μᾶς ἄρεσε ἤ ὄχι. Μπροστά σ' αὐτό τό βασίλειο τῆς φόρμας, ὁ κριτικός λόγος σιωπά, πολύ ἁπλά γιατί δέν ἔχει πιά καμμιά λειτουργικότητα. Κι ὅλοι μας γινόμαστε θεατές, πού μπορεῖ νά μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ταινία, μπορεῖ καί ὄχι. Κι ἐδῶ βρίσκεται τό ριψοκίνδυνο τοῦ ἐπιχειρήματος τοῦ Παναγιωτόπουλου, πού καί ὁ ἴδιος φαίνεται ν' ἀναγνωρίζει: «Σ' αὐτές τίς ταινίες ἤ μπαίνεις μέσα σ' αὐτό τό ταξίδι ἤ δέν μπαίνεις. Τό δέχομαι αὐτό τό πράγμα. Δέχομαι ὅτι μπορεῖς νά μείνεις ἔξω, νά μή σ' ἐνδιαφέρει». Τό

«Μελόδραμα;» ἦταν κατά τή γνώμη μου ἡ πιό ὁλοκληρωμένη δουλειά τοῦτου τοῦ φεστιβάλ. Αὐτός δέν εἶναι ἕνας λόγος γιά ν' ἀνησυχοῦμε γιά τό μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου;

* * *

Μελόδρα εἶναι καί ἡ ἱστορία τῆς μεσαίου μήκους ταινίας τοῦ Κ. Αὐγέρη, *«Ἡ ματαίωση»* μόνο πού αὐτή εἶναι ἐπενδυμένη μ' ἕνα βισκοντικό μπαροκισμό, πού τή φέρνει πιό κοντά στήν Ὄπερα (ἡ ταινία ἀναπόφευκτα μᾶς θυμίζει τήν *«Ὄπερα»* τοῦ Βελισσαρόπουλου καί τόν *«Λίβυο»* τοῦ Γ. Καλογιάννη). Παρά ὅμως τήν ἀσυνήθη, γιά τέτοιου εἴδους ταινία, τεχνική ἀρτιότητα καί τό ὑψηλό κόστος παραγωγῆς, ἡ *«Ματαίωση»* ἐλάχιστα μᾶς πείθει, ἐξαιτίας ἑνός ἀπαράδεκτου καί ψευτο-συμβολικοῦ σεναρίου τοῦ Π. Μάτεση καί μίας δραματουργικῆς σκηνοθετικῆς κατεύθυνσης πού μᾶς ὁδηγεῖ ξανά στό μελόδραμα τοῦ '50, κεῖ ἀκριβῶς πού δημιουργεῖται ἡ ψευδαίσθηση ὅτι τό ἀναιρεῖ.

* * *

Ὁ λαϊκισμός τέλος στό *«Μεγαλέξανδρο»* τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, ἐμφανίζεται μέσα ἀπό τήν ἴδια τήν ἐκλογή τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, πού φαίνεται νά ἐνσαρκώνει μιά σειρά ἀπό λαϊκούς ἥρωες, ἀπό τό Μεγαλέξανδρο τῆς φυλλάδας καί τοῦ Καταραμένου Φιδιοῦ, μέχρι τόν Ἅη-Γιώργη ἤ τόν Βελουχιώτη. Τά φαντάσματα τῆς δεξιᾶς τῶν *«Κυνηγῶν»* ἔρχονται ν' ἀντικατασταθοῦν ἀπό αὐτά τῆς ἀριστερᾶς, σέ μία ταινία, ὅπου ὁ γνωστός Ἀγγελόπουλικός φορμαλισμός γίνεται μιά παρανοϊκή ἐμμονή, μιά λατρεία τοῦ κάδρου, τοῦ φιλμαρίσματος τοῦ χώρου, ἄσχετα μέ τό ἄν αὐτό λειτουργεῖ ἤ προσθέτει τίποτα στή ταινία. Πολλοί χαρακτήρισαν τό *«Μεγαλέξανδρο»* σά τή πιό ὁλοκληρωμένη δουλειά τοῦ Ἀγγελόπουλου κι ἀναμφίβολα ἔχουν δίκιο. Μόνο πού πιό ὁλοκληρωμένη δέ σημαίνει ἀπαραίτητα καί καλύτερη. Ὁ *«Μεγαλέξανδρος»* εἶναι ἡ μονοσήμαντη πιό γραμμική καί ταυτόχρονα συμβολικά πιό ἀφελής ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου, πού ὁδηγεῖται κυριολεκτικά σ' ἕνα ἐκφραστικό ἀδιέξοδο, ὅμοια

μέ τίς ὑπόλοιπες τάσεις τοῦ ἀθαγκαρντίστικου νεώτερου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Δέν εἶναι ὅμως δυνατό, μέσα ἀπό τίς λίγες αὐτές γραμμές νά ἐξαντλήσουμε τήν κριτική τῆς ταινίας, γι' αὐτό ἐπιφυλασσόμαστε νά ἐπανέλθουμε σ' ἕνα ἄλλο ἀναλυτικό μας σημείωμα.

* * *

Γιά τίς ὑπόλοιπες ταινίες μεγάλου μήκους ἐπιγραμματικά ἔχουμε νά ποῦμε: Ἡ *«Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τόν ἥλιο»* τοῦ Ν. Λυγγούρη, πού παράδοξα χαρακτηρίσθηκε σάν ταινία ἀντιμυθοπλασίας, ἦταν ἡ μοναδική ἴσως ταινία αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ, πού ἔγινε γιά νά διηγηθεῖ μιά ἱστορία (γιά τήν ἴδια τήν ἡδονή τῆς ἀφήγησης). Δυστυχῶς ὁ ἐρασιστεχνισμός τοῦ Λυγγούρη (πού θά πρέπει ὅμως νά ποῦμε ὅτι εἶχε ἐπιφορτισθεῖ μέ τίς ἁπλή φροντίδα τοῦ παραγωγοῦ, σεναριογράφου, σκηνοθέτη, διευθυντή φωτογραφίας, μοντέρ καί μουσικῆς ἐπιμέλειας) καί ἡ κακή ἠθοποιΐα τοῦ Π. Εὐαγγελίδη (ὄχι ὅμως καί τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν) τίναξαν στόν ἀέρα τήν ἐνδιαφέρουσα (τουλάχιστο λογοτεχνικά) αὐτή προσπάθεια.

Καμμιά δικαιολογία ὅμως δέ μπορεῖ νά ὑπάρξει γιά τό Π. Γλυκοφρύδη πού γύρισε τό *«Γυρολόγο»* του, στά τηλεοπτικά πρότυπα τοῦ «Θεάτρου τῆς Δευτέρας» θυμίζοντας μας δραματουργικά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο τοῦ 60. Ἀναπόφευχτα, κάθε κριτική ἀνάλυση τῆς ταινίας, ἔχει νά κάνει πλέον, ὄχι μέ τήν ἴδια τή ταινία, ἀλλά μέ τό θεατρικό ἔργο τοῦ Ν. Ζακόπουλου, γιά τ' ὁποῖο ὁμολογῶ τή πλήρη ἀναρμοδιότητα μου (ἀλλά καί τήν ἀδιαφορία μου).

Ὁ Φώτης Ψυχράμης (ἤ F-OTIS) μπορεῖ νά ἔχει τήν ψευδαίσθηση ὅτι ἔκαμε μιά πειραματική ταινία μέ τό *«Πολύτοπο Μυκηνῶν 1978 — Γιάννης Ξενάκης»*. Στήν πραγματικότητα πρόκειται γιά ἕνα ἁπλό ντοκυμανταίρ, πού μάταια προσπαθεῖ ν' ἀποδώσει στό πανί, τό πολυδιάστατο τοῦ θεάματος τοῦ Ξενάκη (προσπάθεια οὔτως ἤ ἄλλως ἐξαρχῆς καταδικασμένη). Μένει ἡ καταγραφή αὐτῆς τῆς ἐκδήλωσης, γιά τούς μανιακούς ἀρχειοφύλακες τοῦ πραγματικοῦ, πού ἀποτελεῖ καί τή μόνη χρησιμότητα αὐτῆς τῆς ταινίας.

* * *

Τό *«Ἀπεταξάμην»* τῆς Φ. Λιάππα, ἦταν ἀναμφίβολα ἡ καλύτερη ταινία μικροῦ μήκους αὐτοῦ τοῦ Φεστιβάλ. Ἄσκηση ὕφους περισσότερο (ὅπου ἐπισημαίνουμε μιά καταπληκτική φωτογραφία τοῦ Ν. Σμαραγδῆ) παρά ὁλοκληρωμένη ταινία (τό φίλμ πάσχει ἀπό τό ἀνολοκλήρωτο τῶν περισσότερων ταινιῶν μικροῦ μήκους), ἐντυπωσιάζει κύρια στό δεύτερο της μέρος, μέ τή δημιουργία μιᾶς καταπληκτικῆς ὑποβλητικῆς (σχεδόν ὀνειρο-σουρρεαλιστικῆς) ἀτμόσφαιρας τρόμου, πού θυμίζει τίς ταινίες τοῦ φανταστικοῦ τοῦ Ζάκ Τουρνέρ, ἀτμόσφαιρα πού ἔρχετια νά τινάξει στόν ἀέρα, ἡ τελική εἰσβολή καί εὕρημα τῆς εἰσόδου τῶν νεαρῶν στό διαμέρισμα.

Ἡ ἴδια ὀνειρική ὑποβολή ὑπάρχει καί σέ μία ἄλλη ταινία, πού πέρασε ἀπαρατήρητη ἀπό τό κοινό καί τή κριτική, τό *«Σέ φόντο νυχτερινό»* τῆς Μ. Βιτζέντζου, ἐνῶ στοιχεία τοῦ φανταστικοῦ συναντᾶμε καί σέ δύο ἄλλες ταινίες: στό ἀνεκδιήγητο καί ἀφελή κινηματογραφικό πρωτόλειο *«Τό πρόσωπο»* τοῦ Γ. Λαζόπουλου καί στό ἐν μέρει ἐνδιαφέρον *«Σάντα-Ιρένε»* τοῦ Μ. Πλαϊτάκη: ἐάν ἐξαιρέσουμε τό ἀρκετά ἀφελή πρῶτο μέρος, ἡ ταινία πέρνει μιά ἐνδιαφέρουσα ὀνειρικοσουρρεαλιστική διάσταση, γιά νά κλείσει ὅμως μ' ἕνα ἀφελή χριστιανικό συμβολισμό.

Τέλος ἀπό τά ντοκυμανταίρ ξεχώρισαν: ἡ δουλειά τοῦ Δ. Ἀρβανίτη στή ταινία-μοντάζ *«Σαντορίνη»* ἀλλά κυρίως στό *«Δ. Κακουλίδης»* μία σχεδόν πειραματική ταινία πάνω στό ἔργο τοῦ γνωστοῦ καλλιτέχνη· *«Ἕνα ντοκυμανταίρ»* τοῦ Ν. Κουτελιδάκη, ἡ καλύτερη ταινία ντοκυμανταίρ αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ· *«Τό στρῶμα τῆς καταστροφῆς»* τοῦ Κ. Βρεττάκου, μιά ταινία πού διαθέτει ἕνα σπάνιο λογοτεχνικό (ἀλλά καθόλου φιλολογικό) σχόλιο, γιά ταινία αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Κλείνοντας θά πρέπει νά πῶ ὅτι δέν μπόρεσα νά δῶ τίς ταινίες: *«Σπήλαια, ἕνα ἄγνωστος κόσμος»* τοῦ Γ. Μπελεσιώτη, *«Ἀμπελάκια — Ἡ κοινή συντροφιά»* τοῦ Γ. Πρόκοβα, *«Ἀντιά»* τοῦ Σ. Ἰωάννου, *«Αἰδ ἐς Ἀθῆναι ἡ πρίν πόλις»* τοῦ Ν. Γραμματικόπουλου καί *«Στό δρόμο»* τοῦ Φ. Βιανέλλη.

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

«Ἀναπαράσταση»

Τό κείμενο αὐτό γιά τήν «Ἀναπαράσταση» γράφτηκε στά τέλη τοῦ 1971, μέ τή συνείδηση πώς τό φίλμ εἶχε κεφαλαιώδη σημασία γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο, πώς ἄνοιγε κυριολεκτικά μιά καινούργια ἐποχή. Ὁ ἄμεσος σκοπός τῆς συγγραφῆς του ἦταν ν' ἀποτελέσει τό πρῶτο μέρος ἑνός βιβλίου, πού τό δεύτερο θά ἦταν τό τεχνικό ντεκουπάζ καί οἱ διάλογοι τῆς ταινίας. Ἡ δουλειά αὐτή, εἶχε γίνει ἀπό τή σκηνοθέτη Θέκλα Κίττου μέ πάρα πολλές ὧρες ἐξέταση τῆς κόπιας τῆς ταινίας στή μουβιόλα. Τό ντεκουπάζ αὐτό, ἰδιαίτερα λεπτομερές καί ἀναλυτικό (περισσότερο κι ἀπό τά ντεκουπάζ τῆς γαλλικῆς AVANT SCENE) «καλοῦσε» μιά τό ἴδιο συστηματική καί ἀναλυτική μελέτη. Τό βιβλίο τελικά δέν ἐκδόθηκε γιατί θεωρήθηκε πολύ εἰδικό (τό σενάριο τῆς «Ἀναπαράστασης» σέ ἁπλή ἀφηγηματική μορφή ἐκδόθηκε φέτος ἀπό τό «Θεμέλιο») κι ἔτσι ἔμεινε ἀνέκδοτη κι ἡ μελέτη. Δημοσιεύεται τώρα ἐδῶ γιά πρώτη φορά, χωρίς νά μεταβάλω τίποτε. Αὐτό σημαίνει, βέβαια, πώς ὁ συντάκτης της ἀγνοεῖ ἐντελῶς τίς κατοπινές ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου τίς «Μέρες τοῦ '36», τό «Θίασο» κ.λπ. πού ὁδήγησαν τό σκηνοθέτη σέ σημαντικό βαθμό καί σέ ἄλλους δρόμους, θέματα καί ἐκφραστικούς τρόπους. Σημαίνει ἐπίσης πώς ἡ μελέτη ὁρίζεται ἱστορικά ἀπό τή στιγμή πού γράφτηκε, τόσο στόν ἑλληνικό κοινωνικό χῶρο, ὅσο καί στίς κινηματογραφικές της ἀναφορές. Κοιταζοντάς την, μέ τό πέρασμα τῶν χρόνων, δέν νομίζω ὅτι καί σήμερα θά ἄλλαζα τήν οὐσία της. Ἡ «Ἀναπαράσταση», πέρα ἀπό τήν ἱστορική της σημασία, παραμένει στό ἐπίπεδο τῆς καλύτερης καί πιό αὐθεντικῆς δουλειᾶς τοῦ Ἀγγελόπουλου καί μιά ἀπό τίς ἀρτιότερες καί σημαντικότερες ἑλληνικές ταινίες.

Α΄ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συνήθως τείνουμε νά ἐξετάζουμε τά ἔργα τέχνης σάν νά ἀναλύουμε ἕνα πορτοκάλι, πού περιέχει στό ἐσωτερικό τῆς σφαίρας του ὅλα τά ἀναγκαῖα στοιχεῖα γιά τήν πλήρη ἐνημέρωσή μας. Καί πραγματικά πολλά «παραδοσιακά» ἔργα τέχνης καί φίλμ ἔχουν αὐτή τή μορφή. Ἀλλά ὁ Ἀγγελόπουλος, σάν καί ἄλλους σύγχρονους σκηνοθέτες τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου, «ἐνθαρρύνει» τούς «σπόρους» τῆς τέχνης του νά βλαστήσουν, ὥστε τό φίλμ ἁπλώνεται ἀπό τό ἀφηγηματικό κέντρο του σ' ἕνα ἀληθινό θύσανο σημαινομένων, μέ ἀποκλίνοντα ἀλλά συγχρόνως ἀλληλοσυνδεόμενα νήματα, πού φτάνουν σέ περιοχές ἀπρόβλεπτα μακρινές. Ἡ μελέτη του λοιπόν εἶναι ἰδιαίτερα δύσκολη: ἀπό τή μιά χάνεσαι στίς ἀπόμακρες ἀλλά σημαντικές καταλήξεις κι ἀπό τήν ἄλλη ἐπαναλαμβάνεσαι τακτικά, ὅταν θελήσεις νά ὁρίσεις τόν σύνδεσμο τῶν νημάτων. Ἡ σφαιρική σύνθεση τῆς κριτικῆς εἶναι πρακτικά ἀδύνατη.

Ἔτσι ἀπομένουν δύο τρόποι συνδυαστικῆς ἀνάλυσης:
α) Διαχωρισμός τῶν πυκνῶν ἐπαλλήλων ἐπιπέδων σημαινόντων καί σημαινομένων καί ἐξέτασή τους σέ διαδοχική τάξη, ἔστω κι ἄν αὐτό σημαίνει κάποια ἐπάνοδο σέ νοήματα πού ἔχουν ἤδη ἐκτεθεῖ. Τό κέρδος θά εἶναι ἡ ἰσχυροποίηση τῆς ἀνάλυσης μέ τή διασταύρωση-ἐξακρίβωση. β) Ἐνδιάμεση παρεμβολή «αὐθαίρετων» διερευνήσεων ἤ συγκρίσεων πού ἐλπίζουμε ὅτι θά φωτίσουν ἀκόμη περισσότερο τό θέμα.

Ποιά εἶναι τά «πρός μελέτην» ἐπίπεδα; Ὁ Ἀγγελόπουλος ξεκινάει ἀπό ἕνα πραγματικό γεγονός. Μεταχειρίζεται ἀτόφια κομμάτια τῆς πραγματικότητας καί τά μέσα τοῦ «ἄμεσου κινηματογράφου» (Cinema Direct), ὅπως καί μεθόδους δοκιμασμένες ἀπό τή Νεορεαλιστική Σχολή, γιά νά συνθέσει τελικά ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο φαινομενολογικοῦ ρεαλισμοῦ. Ἐξεταστέα ἐδῶ ἡ μορφολογία τοῦ ρεαλισμοῦ αὐτοῦ, οἱ κοινωνικές συνισταμένες, ἡ τυπολογία τῶν χαρακτήρων, μαζί μέ ὁρισμένα ἄλλα παράπλευρα θέματα.

Ὅμως ὁ ρεαλισμός αὐτός εἶναι πλασματικός γιά τόν σκηνοθέτη, γιατί δέν ἀποτελεῖ παρά μιά ἀναπαράσταση καί μάλιστα διπλή. Οἱ μορφές αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης, ἡ ἰδιοτυπία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τά ἰδιαίτερα μορφικά στοιχεῖα καί

τό θεατρικό φινάλε, όδηγοῦν σέ ἀλλοίωση ἤ καί ἀνατροπή τῶν «κατακτημένων» νοημάτων. Συνέπειες: Ἀμφισβήτηση τῶν κοινωνικῶν δομῶν, τῆς ἴδιας τῆς καλλιτεχνικῆς διαδικασίας καί θέση ἑνός γενικότερου γνωσιολογικοῦ προβλήματος.

Ὁ σύζυγος γυρίζει ἀπό τή Γερμανία φθαρμένος σωματικά καί ψυχικά κι ἀνακαλύπτει βαθμιαία μαζί της τήν ἐρημιά τοῦ χωριοῦ.

Β΄ — ΠΡΩΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ — ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ

Ἀρχίζοντας ἀπό τό πρῶτο ἐπίπεδο, μοιραῖα θά μιλήσουμε γι' αὐτό «ὑποψιασμένα» ἀπό τήν ἐπίγνωση τῆς χρήσης του γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῶν περαιτέρω ἐπιπέδων.

Τό «ἔναυσμα» τῆς ταινίας βρίσκεται στά δικαστικά χρονικά. Σέ κάποιο ὀρεινό χωριό τῆς Ἠπείρου, μιά γυναίκα μέ τόν ἐραστή της σκοτώνουν τόν ἄνδρα της, πού μόλις εἶχε ἐπιστρέψει ἀπό τήν μετανάστευσή του στή Γερμανία, θάβουν τό πτῶμα του καί στήνουν, ὅσο πιό ἐπιμελῶς μποροῦν, μιά σκηνοθεσία ἀναχώρησής του. Τό ἔγκλημα ἀπό μιάν ἄποψη παραμένει ἀνεξιχνίαστο: Ποιός ἀπό τούς δυό εἶναι ὁ δολοφόνος;

Ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ τόν τυπικό αὐτό ἀστυνομικό καμβά γιά νά κοιτάξει βαθύτερα: Δυό πλάσματα ἀντιμέτωπα μέ ὁρισμένες καταπιεστικές κοινωνικοοικονομικές συνθῆκες, δυό ἄνθρωποι πού πραγματοποιοῦν, μέ τόν ἀπελπισμένο αὐτό τρόπο, τήν προσωπική τους ἐπανάσταση. Τήν ἀντικειμενική ὀπτική τῆς πράξης τους καί πολλούς ἀπό τούς διαλόγους θά τούς προσφέρουν τά πρακτικά τῆς δίκης, οἱ ἀπολογίες τους, τό ἀνακριτικό ὑλικό. Τό πλαίσιο ζωῆς καί τίς κοινωνικές καί οἰκονομικές συντεταγμένες τίς ἀναζητεῖ μέ τήν κινηματογραφική ἔρευνα στό ἠπειρώτικο χωριό καί στην ἐπαρχιακή «πρωτεύουσα», τά Γιάννενα, ἐνῶ τόν ἐνδιαφέρει καί ἡ νοητική ἐπέκταση τοῦ θέματός του σ' ὁλόκληρη τήν Ἑλλάδα.

* * *

Ἄνυδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα μέ ξερούς ἀγκαθωτούς θάμνους κι ἀγριόχορτα, ἄγρια φαράγγια καί κακοτράχαλες πλαγιές, ὅπου φιδοσέρνεται ἀνηφορικά ἡ δημοσιά, λασπερή κάτω ἀπό τά χαμηλά μολυβένια σύννεφα. Οἱ ἄνθρωποι ἀγωνίζονται νά «ξεκλέψουν» τά λιγοστά ἄχαρα χωράφια τους ἀπό τό ἀτέλειωτο βασίλειο τῶν βράχων καί τά σκόρπια γίδια τους ψάχνουν νά βροῦν τή σπάνια τροφή τους. Τά ἀσοβάντιστα, πρωτόγονα σπίτια ἀπό πέτρα, ρημαγμένα τά περισσότερα, φωνάζουν γιά τήν ἐγκατάλειψη τοῦ χωριοῦ. Ἡ γῆ

δέν τρέφει τούς ἀνθρώπους, τούς διώχνει μετανάστες στή Γερμανία ἀπ' ὅπου γυρίζουν ἐξουθενωμένοι, ὅταν δέν μποροῦν πιά ἄλλο νά δουλέψουν καί ξανασυναντοῦν τούς ἔρημους γέρους πού ἔμειναν πίσω.

«Τυμφαία. Κάτοικοι 1940: 1250, 1965: 85» λέει τό κείμενο τῆς ταινίας.

Καί οἱ «ἀληθινοί» γέροι, σέ ζωντανή ἠχογράφηση: «Τί ἤρθατε νά δεῖτε; Τά χάλια μας, τή φτώχεια καί τό φευγατιό;»

Καί κάποιος ἄλλος: «Οἱ νέοι φεύγουν... Μονάχα ἐμεῖς οἱ γέροι μείναμε. Θά πεθάνουμε... Τά χωριά θά ρημάξουνε. Κι ὅταν τά χωριά θά ρημάξουν καί στίς πολιτεῖες καλά δέν θάναι!»

Τό συσσωρευμένο αὐτό αὐθεντικό ὑλικό, ὁδήγησε τόν Ἀγγελόπουλο στήν πιό λιτή ρεαλιστική σκηνοθεσία τῶν σκηνῶν μέ τούς ἠθοποιούς. Ἠθοποιούς ἄλλωστε μή ἐπαγγελματίες, χωρίς μακιγιάζ, πού χρησιμοποιήθηκαν τελείως ἀντιδραματικά. Τό γύρισμα, ἐσωτερικά κι ἐξωτερικά, ἔγινε στούς ἀληθινούς χώρους, μέ τόν ἐλάχιστο δυνατό τεχνητό φωτισμό, ὥστε νά διατηρηθοῦν οἱ «περιρρέουσες» συνθῆκες, ἀκόμη καί οἱ καιρικές.

Ἡ φωτογραφία, χωρίς καμμιά ὡραιοποίηση καί «γραφική» πλαστικότητα, μᾶς ἐπιτρέπει νά δοῦμε τά οὐσιαστικά σημεῖα τῆς δράσης. Ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα ὁ χῶρος κι ὁ χρόνος (στό ἐσωτερικό τῆς σκηνῆς) τείνουν νά μᾶς προσφέρονται ἐνιαῖοι, συνεχεῖς, χάρη σέ πλατειά καί μακρόσυρτα πλάνα-σεκάνς. Ἡ πραγματικότητα παρουσιάζεται ἀδιαίρετη, χωρίς ἀνάλυση τῶν προσώπων ἤ τῶν πράξεων, τό γεγονός διατηρεῖ τήν ἀκεραιότητά του σάν φαινόμενο.

Εἶναι φανερό ὅτι βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα συνεπή *φαινομενολογικό ρεαλισμό*, κατά τήν ἰταλική παράδοση, συνθετικό κι ὄχι ἀναλυτικό. Δηλαδή δέν ὑπάρχει «προτέρα» θέση τῆς ταινίας ἀλλά ἔρευνα μιᾶς ἀντικειμενικῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας καί τῶν σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου μέ τό περιβάλλον του.

Ἡ ἐλευθερία τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης καί ὀπτικῆς ὑπηρετεῖ μιά κριτική παρατήρηση τοῦ κόσμου καί γίνεται μέθοδος ἔρευνας: Στήν ἀρχή, ἐξέταση ἑνός συγκεκριμένου χώρου. Ὕστερα, εἰσαγωγή συγκεκριμένων ἀνθώπων μέσα στό συγκεκριμένο χῶρο. Τέλος, κριτικό βλέμμα τοῦ σκη-

νοθέτη, πού συλλαμβάνει τήν ἀλήθεια τῶν σχέσεων ἀνθρώπου-χώρου, σύμφωνα μέ τήν προσωπική ὀπτική του καί συγκεντρώνει τίς ἐπί μέρους ἀλήθειες σ' ἕνα σύνολο ἀληθινό, κριτικό καί ποιητικό. (Τό γεγονός ὅτι τό σύνολο αὐτό ὑπονομεύεται συνειδητά ἀπό τίς «ἀναπαραστάσεις», δέν μᾶς ἀφορᾶ σ' αὐτό τό ἐπίπεδο. Θά τό ἐξετάσουμε ἀργότερα).

* * *

Οἱ φονιάδες ἐραστές στό «Πανδοχεῖον ἡ Νέα Ὑόρκη», στά Γιάννενα, γιά νά φτιάξουν τό ἄλλοθί τους. Αὐθεντικότητα τοῦ χώρου, γενικά πλάνα.

Ἡ στέρεη, πυκνή αὐτή πραγματικότητα, πού βλέπουμε στήν ὀθόνη, δέν αὐτοσχεδιάζεται κινηματογραφικά. Τό νά πιστέψουμε (προεκτείνοντας κάπως ἐπιπόλαια τήν περίφημη ρήση τοῦ Ροσελίνι «Τά πράγματα εἶναι ἐδῶ, γιατί νά τά χειριστοῦμε;») ὅτι ἡ πραγματικότητα περιμένει τόν κινηματογραφιστή κι ὅτι δέν χρειάζεται παρά νά στρέψουμε κατά πάνω της τόν φακό τῆς μηχανῆς, γιά νά τήν καταγράψουμε πάνω στό φίλμ, μᾶς μεταφέρει στόν χῶρο τῆς οὐτοπίας ἤ τῆς αὐτοϊκανοποιημένης μετριότητας.

Ὁ Ἀγγελόπουλος φτάνει σ' αὐτήν τήν πραγματικότητα μέ τή βοήθεια τῆς ὀξείας εὐαισθησίας καί παρατηρητικότητάς του κι ἀφοῦ ἐμποτίστηκε ἀπό τήν πολύμηνη ἐπαφή του μέ τά πρόσωπα καί τούς χώρους ὅπου γυρίστηκε ἡ ταινία.

Ἀποτελεσματικότητα καί λιτότητα εἶναι τά (σπάνια γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο) ὅπλα του.

Ἡ τέχνη του εἶναι νά μή δείχνει ποτέ τά πράγματα καί τίς καταστάσεις ἐπηρεαζόμενος ἀπό ἐξωτερικά δεδομένα, νά τ' ἀφήνει νά παρουσιάζονται μόνα τους. Ἡ τεχνική καί ἡ σκηνοθεσία τείνουν στήν ἀφάνεια, τό «ἔντεχνο» κρύβεται. Ἡ σκέψη τοῦ κινηματογραφιστή δέν φαίνεται νά ἐπεμβαίνει ἀλλιῶς παρά γιά νά σβήσει τά ἴχνη τοῦ περάσματός της.

Αὐτή ἡ ἁπλότητα εἶναι σχεδόν ἀντινομικά παράδοξη, γιατί ἄν ξεπεράσουμε τήν ἐπιφάνεια ἀνακαλύπτουμε μιά φοβερή συσσώρευση ὑλικοῦ. Ἐνῶ καμμιά μπαρόκ παραμόρφωση δέν ἔρχεται νά ἀλλοιώσει τήν κατά μέτωπο τοποθέτησή μας ἀπέναντι στό ὑλικό, ἐνῶ καμιά εἰκόνα δέν εἶναι ἀπό σκηνοθετική διάθεση, θλιβερή, τραγική, ἐρωτική ἤ κριτική, τελικά ὅλα αὐτά κρύβονται ἐκεῖ μέσα, ἀφανῆ καί συγχρόνως προφανῆ.

Ὁ σκηνοθέτης κρατάει μιά στάση σοβαρή καί συγκρατημένη, μέ τόν ἀπαραίτητο σεβασμό, ἀπέναντι σ' ἕνα τόπο πού φέρει μιά ὁλόκληρη ἱστορία, μιά παράδοση αἰώνων. Παράδοση φτώχειας κι ἀξιοπρέπειας, πάνω σέ βράχους λαξευμένους ἀπό τή φύση. Καί μόλις πού τοῦ «ξεφεύγει» κάποιο δέος ἀπέναντι στά μαυροφορεμένα γεροντικά καί μόνο γεροντικά πρόσωπα καί στά ἀνάλογα ρημαγμένα πέτρινα σπίτια. Ναί, τό χωριό πεθαίνει, ἡ παλιά Ἑλλάδα σβήνει κλαίγοντας μέσ' τή βροχή, κάτω ἀπό γλυκά, μακρινά κουδουνίσματα κατσικιῶν.

Πίσω ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα συννοούμενα (Connotations) ἀναδίνεται καί μιά αὐστηρή *ἐλεγεία*, χωρίς καμμιά συναισθηματική σάλτσα. Ἐλεγεία χάρις καί στόν βραδύτατο ρυθμό τῆς ἔρευνας-εἰσόδου στήν ἀρχή τῆς ταινίας.

Ἡ εἰσαγωγή αὐτή ὑπαγορεύεται βέβαια «ρεαλιστικά» ἀπό τήν ἐπιστροφή τοῦ συζύγου-μετανάστη. Ὅμως ἀποτελεῖ καί μιά συνειδητή ἐκλογή τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Ἀγγελόπουλος εἶναι ἕνας ξένος, ἕνας ἄνθρωπος τῆς πόλης, καί ἡ εἴσοδος-προσέγγιση-ἔρευνα σημειώνει σεμνά τή σχετικότητα τῆς γνώσης του. Εὐθύς ἀπό τήν ἀρχή, ἄλλωστε, τοποθετεῖται *ἔξω* ἀπό τίς συνειδήσεις τῶν ἡρώων του καί διατηρεῖ σταθερά τήν ἀπ' ἔξω παρατήρηση. Ἀποτέλεσμα: πλάνα μεγάλης διάρκειας. Τό ἴδιο βρίσκεται κι ἔξω ἀπό τό πλέγμα τῶν σχέσεών τους. Ἀποτέλεσμα: πλάνα γενικά, πολλά ἀργά πανοραμίκ, ζούμ κ.λ.π. (Ἤδη δηλαδή, στό ρεαλιστικό πρῶτο ἐπίπεδο, ἀρχίζει ἡ ἐπίδειξη τῶν στενῶν ὁρίων τῆς γνώσης, πού θά ἐνταθεῖ στό ἐπίπεδο τῶν ἀναπαραστάσεων).

* * *

Ἡ ἰσοπέδωση τῶν ἐραστῶν / στό χάνι, στά Γιάννενα. Καμμιά χαρά, κανένας ἀληθινός ἐρωτικός σπινθήρας, μόνο ἕνας βουβός πανικός.

Ἐδῶ θ' ἀκουστεῖ ἡ πρώτη ἀντίρρηση: Ἡ μετανάστευση εἶναι ἕνα φαινόμενο πού ὑποχωρεῖ, ἔστω κι ἄν ἡ τελευταία ἀπογραφή τοῦ 1971 δείχνει νά ἐντείνεται ἡ ἀπονέκρωση πολλῶν ἀγροτικῶν περιοχῶν. Κι ὕστερα, τί εὐρύτερη σημασία μπορεῖ νά ἔχει ἕνα μικρό χωριό, ὥστε οἱ ἐμπειρίες καί τά συμπεράσματά μας ἀπ' αὐτό ν' ἀποτελοῦν καλλιτεχνικό καί ἠθικό πρότυπο σέ ἐθνική κλίμακα;

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα καί τελικά τό φίλμ ὁλόκληρο εἶναι, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ, κάτι πολύ συγκεκριμένο. Τόν πρωτογενή συμβολισμό, τίς γενικεύσεις, τά «αἰώνια» καί «πανανθρώπινα» στοιχεῖα, δέν τά ἐνσωματώνει, τά ἀποδιώχνει. Ὅλα αὐτά δέν κατορθώνουν ποτέ νά μεταβληθοῦν σέ ἀληθινή, συγκεκριμένη εἰκόνα, στή «συγκεκριμένη ἀλήθεια» τοῦ Μπρέχτ, μένουν ἀχνές φιγοῦρες πού προσπαθεῖ νά μᾶς τίς ἐπιβάλει ὁ σκηνοθέτης μέ κινηματογραφικά ῥητορικά σχήματα. Ἀντίθετα μιά περιορισμένη, εἰδική περίπτωση, ἀλλά πυκνά ἀληθινή, σάν κι αὐτή στήν ὁποία μοιάζει νά ἐμμένει μέ ταπεινότητα ὁ δημιουργός, ἀποκτᾶ μόνη της τή γενικότητα, τήν πιό πλατειά σημασία.

Ἔτσι, ἐνῶ αὐτός ὁ μικρόκοσμος τοῦ ἠπειρώτικου χωριοῦ, δειγματολογικά δέν ἀντιπροσωπεύει τή σημερινή Ἑλλάδα, ἐνῶ ἀπό τόν κόσμο τῆς κρατούσας τάξης δέν βλέπουμε παρά ἕναν ἀξιωματικό τῆς χωροφυλακῆς, ἕναν ἀνακριτή μέ τούς βοηθούς του καί μιά ὁμάδα δημοσιογράφους καί φωτορεπόρτερς, ἡ ταινία διευρύνεται ἐσωτερικά, δίνοντας τήν εἰκόνα τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, μέ τήν προβολή τῶν ἀκατάπαυστων ἀντιφάσεων: στό ἐπίπεδο τῶν σκέψεων-νοημάτων, τοῦ λόγου σάν στοιχείου πού ἐκφράζει τήν προσωπικότητα καί τήν ταξική ὑπόσταση τῆς εἰκόνας μέ τά πολλαπλά συννοούμενά της. Οἱ ἀντιφάσεις αὐτές διαμορφώνουν μιά ἐπίπεδη στάθμη, ἕνα εἶδος «ἴσου», πού δυναμοποιεῖται ἀπό τήν ἀνοδική καμπύλη-μεταβολή-ἀνταρσία τῆς ἡρωΐδας, μεταβολή τονισμένη ἀκόμη περισσότερο ἀπό τήν ἀντίστοιχη πτωτική καμπύλη παραδοχῆς κι «ἐνσωμάτωσης» τοῦ ἐραστή-ἀγροφύλακα (ὅπως θά τό ἀναλύσουμε πιό κάτω).

Ἡ ἐκκίνηση τοῦ Ἀγγελόπουλου γιά τή μελέτη τοῦ θέματός του εἶναι *ἱστορική* καί *ματεριαλιστική*, μέ στόχο ἀντικειμενικά ἠθικό. Ποιά εἶναι ὅμως ἡ τελική σκόπευσή του; Ἡ κοινωνική τοιχογραφία; Θέλει νά συνειδητοποιηθεῖ ἀπό τό

θεατή ή ἐγκατάλειψη καί ή φθορά τοῦ χωριοῦ, πού ἔχει σάν ἀποτέλεσμα καί τή φθορά τῶν κατοίκων του; Ὅλος ὁ πρόλογος ὠθεῖ πρός αὐτή τήν κατεύθυνση, μέ τό κόλλημα τοῦ λεωφορείου στίς λάσπες, σέ γενικά πλάνα καί μέ τό σπηκάζ «Τυμφαία κατ. 85» κ.λ.π., ἐπίσης οἱ ἠχογραφήσεις τῶν μεταναστῶν κ.λ.π. Γιά νά συνεχίσει ὅμως πρός τήν ἴδια κατεύθυνση θά ἔπρεπε νά ὁρίσει τά πρόσωπά του σέ ἀποκλειστικό συσχετισμό μέ τό πλαίσιο ζωῆς τους, νά τά περιορίσει σέ ὀντότητες ἁπλά κοινωνικές καί φυσικές. Κανένας ὅμως τέτοιος αὐστηρός ντετερμινισμός δέν υἱοθετεῖται ἀπό τό δημιουργό.

Ἤ ἀλλοιῶς θά ἔπρεπε νά ἀκολουθήσει τήν «τυπολογία» τοῦ Λούκατς: Ὁ ἥρωας ἀποτελεῖ τυπικό παράδειγμα τῶν ἀνθρώπων τῆς τάξης του πού ζοῦν σ' ἀνάλογες μ' αὐτόν συνθῆκες, φυσικές, βιολογικές, οἰκονομικές, κοινωνικές καί ἡ ζωή του εἶναι συνισταμένη τῆς ζωῆς τους.

Ὅμως ἡ «Ἀναπαράσταση» δέν εἶναι ἡ προσπάθεια ἀνάλυσης τυπικῶν περιπτώσεων βασανισμένων ἀνθρώπων. Στό κάτω-κάτω χιλιάδες ἄλλες γυναῖκες βρέθηκαν σ' ἀνάλογη μοίρα μέ τήν Ἑλένη καί δέν σκότωσαν!

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἀκόμη καί ἡ Ἑλένη, παρά τό ὁποιοδήποτε μυστήριό της, δέν εἶναι ἄτομο φωτισμένο ἀπό τόν ἥλιο τῆς αἰωνιότητας, πλάσμα μοναχικό, ἀσχετο ἀπό πραγματικές ἀνθρώπινες καί κοινωνικές σχέσεις, ὀντολογικά ἀνεξάρτητο. Φέρει τά «στίγματα» τῆς κοινωνικῆς τάξης της ἀλλά ἡ προσωπικότητα καί ἡ συγκεκριμένη δράση της διαμορφώνεται μέ μιά ἀλληλεπίδραση τοῦ «ἐγώ» της καί τῶν ἀντικειμενικῶν δυνάμεων τῆς ζωῆς. Ἡ «ἀλήθεια» της εἶναι διαλεκτικῆς φύσης: ἀποτέλεσμα τῶν μεταβλητῶν σχέσεων ἀνάμεσα στήν ἀλλοτρίωσή της καί στή συνείδησή της σάν ἐλεύθερου ἀνθρώπου.

Καί πάλι θ' ἀκουστεῖ ἡ ἀντίρρηση.

Ἀφοῦ τό ἔγκλημά της τήν κατατάσσει στίς ἐξαιρέσεις, τί κοινωνική σημασία μπορεῖ νά ἔχει γιά μᾶς; Τήν ἀπάντηση μᾶς τή δίνει ὁ ἴδιος ὁ Λούκατς, ὁ θεωρητικός τοῦ «τύπου» στή λογοτεχνία: Οἱ μεγάλοι δημιουργοί δέν πλάθουν ποτέ τύπους χωρίς νά τούς συνδέουν, μέ ὀργανικό κι ἀξεδιάλυτο τρόπο πρός τίς ἀντιφάσεις πού ἀποκαλύπτονται τόσο μέσα στούς καθοριστικούς παράγοντες ὅσο καί μέσα στό ἄτομο

αὐτό καθ' ἑαυτό, ὅταν εἶναι πλήρως ἀνεπτυγμένο. Γι' αὐτο ἐνῶ σχεδιάζουν πρόσωπα μέ ἰδιότυπα χαρακτηριστικά πάθη, αὐτά δίνουν τήν ἐντύπωση τύπων κοινωνικά φυσιολογικῶν (Σαίξπηρ, Μπαλζάκ, Σταντάλ, Τόμας Μάν). Κάτω ἀπό τήν προοπτική αὐτή, ἡ καθημερινή ζωή, ὁ κοινός ἄνθρωπος ἐμφανίζονται σάν δυνάμεις ἐξασθενημένες ἀπό τίς ὑποκειμενικές-ἀντικειμενικές ἀντιφάσεις, ἐνῶ ὁ «ἐξαιρετικός» ἥρωας κινεῖται ἀπό ἰσχυρά πάθη, μέ πλοῦτο χαρακτηρολογικό.

Ἐνῶ λοιπόν δέν εἶναι τυπικά ἀντιπροσωπευτική ἡ Ἑλένη μᾶς ἐνδιαφέρει, ἐπειδή γίνεται ὁ ζωντανός δείκτης τῆς ἀλληλεπίδρασης ἐσωτερικοῦ καί ἐξωτερικοῦ κόσμου, τῆς πάλης «ἐγώ» καί κοινωνίας, ἐπειδή ἀναδύεται μόνη της μέσα ἀπό **τήν ἀλλοτρίωση γιά ν' ἀποκτήσει *πρόσωπο* καί *«μέγεθος»***. Ὅμοια σ' αὐτό π.χ. μέ τήν ἡρωΐδα τῆς «Κόκκινης Ἐρήμου», τόν φωτογράφο τοῦ «Μπλόου Ἄπ», τόν νεαρό ἀντάρτη τοῦ «Σιωπή καί Κραυγή».

Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς ἐξουσίας καί τῆς «κοινῆς γνώμης». Ὁ γελοῖος ἀνακριτής, ἀνακοινώνει βαρύγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, στούς βιασικούς δημοσιογράφους. / Ἀνάμεσά τους μέ τό ἀστεῖο καπελάκι ὁ Ἀγγελόπουλος.

Γ΄ — ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τρία εἶναι τά κύρια πλάσματα πού ἀπασχολοῦν τόν Ἀγγελόπουλο: ὁ σύζυγος, ἡ γυναίκα κι ὁ ἐραστής. Καί τά τρία ἀλλοτριωμένα ἀπό τή γνωστή διαδικασία τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας, «ἐπαυξημένη» σέ ἐπίπεδο ἐξουθενωτικῆς πίεσης ἀπό τά βιοτικά πλαίσια τοῦ φτωχοῦ, ρημαγμένου χωριοῦ. Χαρακτηριστικές ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, οἱ πραγματικές ἠχογραφήσεις τῶν ὑποψήφιων μεταναστῶν.

Τήν ἀλλοτρίωση αὐτή τήν ἐκφράζει καί μορφολογικά ἡ ταινία, μέ τή συστηματική χρήση γενικῶν ἤ μέσων πλάνων, συχνά μάλιστα γενικῶν σέ πλονζέ. Στό ἐσωτερικό τῆς εἰκόνας οἱ φιγοῦρες εἶναι συχνά στάσιμες ἤ μετατοπίζονται ἀργά, ἤ παρακολουθοῦνται ἐπί πολλή ὥρα ἀπό τή μηχανή (σέ χρόνο σχεδόν «φυσιολογικό»). Οἱ ἄνθρωποι δηλαδή δέν συσχετίζονται ἁπλά μέ τό περιβάλλον τους, ἀλλά τοποθετοῦνται ἀδρανεῖς μέσα σ' αὐτό, κοιτάζονται ἀπό μακρυά κι ἀπό ψηλά, ἐξισώνονται σχεδόν μέ τά βουβά κι οὐδέτερα ἀντικείμενα.

Ὁ σύζυγος εἶναι τό πιό ἄδειο ἀπό οὐσία πλάσμα. Μετανάστης στή Γερμανία, γυρίζει φθαρμένος σωματικά καί ψυχικά, φάντασμα τοῦ ἑαυτοῦ του, γιά νά ξαναθρεῖ ἄλλα φαντάσματα, πού πνίγηκαν στό τέλμα τῆς ἐπαρχιακῆς μιζέριας. Στήν ἀρχή τῆς ταινίας ὁ σύζυγος ἀνακαλύπτει βαθμιαία τήν ἐρημιά τοῦ χωριοῦ: τόπος πού δέν εἶναι πιά πλαίσιο ζωῆς ἀλλά θανάτου, ὅπου ἡ ἀπουσία τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπό τούς ἀπόμακρους ἤχους, μνῆμες, θαρρεῖς, κάποιας παλιᾶς χαμένης ζωῆς. Ὅμως ἡ δική του ματιά, ἀντίθετα, εἶναι ματιά πού προσπαθεῖ νά ξαναθρεῖ ἐκεῖ μέσα νήματα ζωῆς, γιά νά στεριώσει καί νά «γεμίσει» πάλι τίς ἄδειες «μπαταρίες» του. Ἀπόπειρα ἀγωνιακή νά ξεφύγει ἀπό τήν ἀκόμα μεγαλύτερη ἀλλοτρίωση πού τοῦ ἐπέβαλε ἡ ξενητειά.

Συνέχειά της, ἡ διστακτική ἔρευνα στό σπιτικό, ἡ δειλή ἐπαφή μέ τό παιδί του πού δέν τόν ἀναγνωρίζει, τό πολύ σύντομο ἀγκάλιασμα τοῦ γυρισμοῦ, ἰδίως ἡ κυκλική, καθαρά παρακλητική, ματιά του στό τραπέζι πρός τά πρόσωπα πού τόν περιτριγυρίζουν. Χαρακτηριστικά, ἄλλωστε, τά πρῶτα λόγια τῆς γυναίκας του εἶναι: «Νά σοῦ βάλω νά φᾶς;» προσφορά γιά «ἀναστύλωση» μέσα ἀπό τήν ὕλη καί συγχρόνως

ὑπεκφυγή, γιατί ἐκείνη δέν εἶναι ἕτοιμη νά τοῦ προσφέρει τήν ἐπικοινωνία στό συναισθηματικό ἐπίπεδο πού ἐκεῖνος ζητάει, γιά νά ξανακερδίσει κάτι ἀπό τήν ἀνθρώπινη οὐσία του.

Ἡ ἀπουσία του καί ἡ ζωή στό χωριό ἔχουν ἀλλοτριώσει βέβαια καί τήν Ἑλένη. Ἐκείνη ὅμως ἐπιχείρησε τή δική της «ἀντίσταση», μέ τόν παράνομο δεσμό της, ἄσχετα ἄν αὐτό τή στρίμωξε σέ βαθύτερο ἀδιέξοδο, πού γίνεται πιά ἀπόλυτο μέ τήν ἐπιστροφή. Ἀδιέξοδο γιατί ἡ συναισθηματική πίεση τοῦ ἄντρα της γιά ἐπικοινωνία, πού θά τόν διασώσει ἀπό την ἀλλοτρίωση, μπορεῖ νά λειτουργήσει μόνο σάν ἐπικρουστήρας γιά την ἔκρηξη τῆς δικῆς της ἐπανάστασης ἀπέναντι στή μοίρα της, μέ τή δολοφονία του. Φυσικά, δέν θά ξεφύγει οὔτε ἔτσι ἡ Ἑλένη, γιατί θ' ἀναλάβει ἡ «ὀργανωμένη» κοινωνία νά τήν ἐξοντώσει!

Οἱ ἐπίμονα, σχεδόν ἐφιαλτικά ἐπαναλαμβανόμενες ἀνακριτικές διαδικασίες τήν συνθλίβουν ἀφόρητα, γιά νά τήν ἰσοπεδώσουν ὡς τό ἐπίπεδο τοῦ ἀντικειμένου. Καί τότε θά ἔλθει ἡ δεύτερή της «ἀντίσταση» πού εἶναι πιά μιά ἀληθινή *ἐπανάσταση*.

Ἡ ἰσοπέδωση ἔχει ἤδη πραγματοποιηθεῖ πρίν, στό ἐπίπεδο τοῦ ἔρωτα, τοῦ συναισθηματικοῦ, ὅσο καί τοῦ ἐνστικτώδους. Καμιά χαρά, κανένας ἀληθινός σπινθήρας ἐπικοινωνίας δέν ξεπηδάει ἀπό τίς ἐπαφές τῶν δύο ἐραστῶν, ἤ ἀπό τή ζωώδη ἐρωτική πράξη στό χάνι. Μόνο ἕνας βουβός πανικός. Ἐκεῖνος ἐνῶ περιδιαβάζει στούς δρόμους στά Γιάννενα, ἐκείνη ἐνῶ κάθεται σιωπηλά στά σκαλοπάτια (σέ μιά θαυμάσια ὀπτική σύνθεση ὅπου τήν συντρίβουν οἱ διαγώνιοι) ἀποκαλύπτονται στούς ἑαυτούς τους καί στούς ἄλλους μέσα στήν ἐγκατάλειψη, τήν ἀνεπάρκεια, τήν ἀθλιότητα, τό κενό τους.

Μιά σύντομη σκηνή ὑποδηλώνει χαρακτηριστικά καί τήν ἰσοπεδωτική διαδικασία καί τά ὑποδόρεια ρεύματα ἀντίστασης, πού θά ἐκραγοῦν ἀργότερα στή γυναίκα, στά δύο τρίτα τῆς ταινίας: ἐνῶ οἱ ἔρευνες ἀρχίζουν νά σφίγγουν τόν κλοιό γύρω της, ἡ Ἑλένη κάνει τήν τελευταία της προσπάθεια ν' ἀποκρύψει τό ἔγκλημα. Σάν ἀγρίμι, παίρνει τά ροῦχα τοῦ ἄντρα της, σκαρφαλώνει στά βουνά καί τά καίει. Ἕνα ἰλιγγιῶδες ζούμ πίσω, τήν ἀφήνει, ἐλάχιστη μοναχική φιγούρα,

στήν ἄκρη τοῦ φοβεροῦ γκρεμοῦ. Ὅμως ἄν αἰσθανόμαστε τήν ὥρα ἐκείνη τήν ἐξουθενωτική καταπίεση τοῦ περιβάλλοντος, δέν χάνουμε καί τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτή ἡ γυναίκα «ἔχει τά κότσια» νά σκαρφαλώσει καί νά σταθεῖ σέ κορυφή γιά «ν' ἀνάψει τή φωτιά της».

* * *

Ἡ πρώτη νύξη γιά τήν ἀνταρσία τῆς γυναίκας καί ἡ «ἐπίδειξη» τῆς μεγαλοπρέπειας τῆς μητριαρχίας. Ἡ Ἑλένη καίει τά ροῦχα σέ μιά ἄγρια κορυφή πού θ' ἀποκαλυφτεῖ μέ ἰλιγγιῶδες Ζούμ πίσω.

Ἂς δοῦμε ὅμως, παρενθετικά, ποιοί εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς κοινωνίας πού «ἀποκαθιστοῦν τήν τάξιν» ἤ πού ἐκπροσωποῦν τήν κοινή γνώμη. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἔρχονται ἀπ' ἔξω, μέ τζίπ, μέ φορτηγά, μέ αὐτοκίνητα, εἶναι ξένα πρόσωπα, πού ἀγνοοῦν τίς εἰδικές συνθῆκες τοῦ χωριοῦ, τίς ἀνάγκες του καί τίς πληγές του. Ἔρχονται ἀπό τά Γιάννενα, (πόλη χωρίς χαρακτήρα, τό ἴδιο ἀνεξήγητα καί ἀνόητα ἄδεια ἤ γεμάτη μ' ἕνα συγκεχυμένο πλῆθος, στρατοκρατούμενη) ἤ κι ἀπό τή μακρινή, ἀθέατη κι ἀδιάφορη πρωτεύουσα. Ἤ μᾶλλον πού ἐνδιαφέρεται μέ τόν τρόπο της: στέλνει δημοσιογράφους λίγο ἀστείους (ὁ πρῶτος φοράει τυρολέζικο καπελάκι) λίγο κουτσομπολικά ἀδιάκριτους («πολυβολοῦν» μέ φωτογραφικές καί κινηματογραφικές μηχανές τήν ταλαίπωρη γυναίκα) λίγο βιαστικούς, πού ἡ ἔρευνά τους δέν θά προχωρήσει πολύ μακριά. Τό δυσανάλογο πλῆθος τῶν χωροφυλάκων (κωμική μεγαλοπρέπεια γιά ἀσήμαντο «κυνήγι»), τό βλακῶδες ὕφος τοῦ γραμματικοῦ, ἡ παρουσία τῶν «δημοσίων ἔργων» μέ τρεῖς ὅλους κι ὅλους φαντάρους τῶν ΜΟΜΑ, ἔχουν τή σημασία τους.

Ἀλλά τό κορύφωμα τοῦ βάρους γιά τήν ἀρνητική ἐκπροσώπηση τῆς «κοινωνίας», στηρίζεται στούς ὤμους τοῦ ἀνακριτή. Ἀπόλυτα ἀλλοτριωμένος, ἀνδρείκελλο τοῦ συστήματος, ἐκμηδενίζεται καί γελοιοποιεῖται, χωρίς ἰδιαίτερη προσπάθεια τοῦ Ἀγγελόπουλου. Σκηνοθετεῖ διαδοχικές ἀναπαραστάσεις χωρίς οὐσιαστικό λόγο, κάνει συνεχῶς ἐρωτήσεις χωρίς ἀληθινή σημασία, ἐκθέτει βαρύγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, ἀνακοινώνει ἄνετα, σάν κάτι πολύ φυσικό, τά τραγικά ἐπακόλουθα τῆς διάλυσης τῆς οἰκογένειας, «συλλαμβάνεται» ἀπό τό φακό ἐνῶ βγαίνει ἀπό τό ἀποχωρητήριο, πίνει νερό κωμικά, καί τρώει ξύλο ἀπό μιά γυναίκα, καταρρακώνοντας μέ τήν πτοημένη συμπεριφορά του τήν ὡς τότε ἀτσαλάκωτη μεγαλοπρέπειά του.

Ὅμως τό πιό ἐνδιαφέρον στοιχεῖο στή χαρακτηρολογία τῆς ταινίας εἶναι οἱ δυό ἀντίστροφες καμπύλες ἐξέλιξης: *ἀνοδική* στή γυναίκα — *πτωτική* στόν ἐραστή, πρόσωπα πού δροῦν καί ὑπάρχουν σχεδόν συμπληρωματικά.

(Οἱ παρατηρήσεις μας ἀφοροῦν τήν ταινία μέ τόν χρόνο ἐξέλιξής της, ὅπως τόν προσλαμβάνει ἄμεσα ὁ θεατής, ἀγνοώντας τή λογική χρονική διάταξη παρόντος-παρελθόντος. Θά δοῦμε πιό κάτω γιά ποιό λόγο).

Ὡς τήν 8η σεκάνς στά Γιάννενα (1/3 τῆς ταινίας) ὁ ἐραστής, παρά τό γεγονός ὅτι ἐπισκιάζεται ἀπό τή γυναίκα, παρουσιάζει ἐνεργό δράση, συχνά ἔχει τήν πρωτοβουλία, τόν παρακολουθοῦμε σέ σκηνές ὁλόκληρες, ἄσχετα καί ἀπό τήν Ἑλένη. Ὑπάρχει δηλαδή καί ἐνδιαφέρει σάν *πρόσωπο*. Σ' ἕνα δεύτερο μέρος (ὡς τήν 13η σεκάνς τοῦ καφενείου) δρᾶ ἀκόμα, παρακολουθεῖ τίς ἐμφανίσεις τοῦ πρώτου χωροφύλακα, χτυπάει τή γυναίκα («Πουτάνα μέ πῆρες στό λαιμό σου!»). Ὅμως εἶναι ἤδη μόνο μορφή «ἀντικειμενική», τό πρόσωπο ἔχει σχεδόν χαθεῖ. Στό τρίτο μέρος, ὡς τήν 20ή σεκάνς τῆς κατάδοσης, ἔχει οὐσιαστικά «ἐξατμιστεῖ». Διακρίνεται βουβός νά φεύγει στήν ἄσπρη ποταμιά. Στό τελευταῖο μέρος, τή μεγάλη σκηνή τῆς κατ' ἀντιπαράστασιν ἐξέτασης ἐπανεμφανίζεται, ἐντελῶς διαλυμένος καί ὑποταγμένος στήν Τάξη: «Ὄχι ἐγώ, τ' ὁρκίζομαι, ὄχι ἐγώ...» (Τό «θεατρικό» φινάλε δέν ὑπολογίζεται, «ὑπακούει» σέ ἄλλη δομή).

Ἡ Ἑλένη κινεῖται ἐντελῶς ἀντίστροφα. Στήν ἀρχή τῆς ταινίας, καταπτοημένη, μεταθέτει ὅλα τά βάρη στόν ἐραστή, μιλάει πολύ καί «πιάνεται» ἀπ' ὅ,τιδήποτε (τῆς ἔβρισε καί τά θεῖα!) ἤ πανικόβλητη, προσπαθεῖ νά ἐξαφανίσει τό πτῶμα. Ἡ μεγάλη διάρκεια τῶν πλάνων ἀπεικονίζει καί τήν ἀλλοτρίωσή της ἀλλά καί τή φοβισμένη ἐξάρτησή της ἀπό τόν ἔξω κόσμο: Ἀφουγκράζεται ἐντατικά γιά πολλή, ὥρα τούς ἤχους (ἐκτός εἰκόνας) τοῦ χωριοῦ κι ἔτσι τούς παρακολουθοῦμε κι ἐμεῖς.

Ἀργότερα, κι ἐνῶ μέσα της ἀρχίζει μιά διεργασία σταθεροποίησης, ἐνεργοποιεῖται γιά τή δημιουργία τοῦ «ἄλλοθι». Ἔχει ἀκόμη μεταπτώσεις: Ἀρχίζει ν' ἀποδέχεται τή μοναξιά πού τῆς ἐπιβάλλεται (κλεισμένη στό σπίτι, ὅταν ὁ ἀστυνόμος χτυπάει τήν πόρτα) καί ἀντιτάσσει τή σιωπή καί τήν ἀκινησία τοῦ ἁλυσσοδεμένου ἀλλά ὄχι ὑποταγμένου ἀγριμιοῦ στούς δημοσιογράφους-φωτογράφους. Ἀπό τήν ἄλλη, ὅμως, κάνει προσπάθειες ἐπαφῆς μέ τόν ἐραστή, ἐξαρτᾶται ἀκόμα ἀπό τόν «ἄλλον». Στή σεκάνς τοῦ καφενείου κορυφώνεται ἡ ἀνάγκη της γιά ἐπικοινωνία κι αὐτή ἡ σύγκρουση ἀποκρυσταλλώνει γιά πρώτη φορά τήν εὐθύνη της: «Θά τά πάρω ὅλα ἐπάνω μου!»

Στό τρίτο μέρος ἡ ἀπομόνωσή της εἶναι ἀντάξια τοῦ κυνηγημένου θηρίου. Καίει τά ροῦχα στό βουνό, ἀντιμετωπίζει

τόν ἀδελφό («Ἐγώ, κριτή μου δέν βάζω κανένα»). Κατόπιν γιά μιά στιγμή ἐνδίδει, στή μάταιη τελευταία ἀπόπειρα ἐπαφῆς μέ τόν ἐραστή. Σκηνή βουβή δύο πλασμάτων πού ἀπέχουν πιά ἔτη φωτός μεταξύ τους! Τέλος, ἔρχεται ἡ μεγάλη της ὥρα: ἀναλαμβάνει, μέ μιά «ἐκ βαθέων» κίνηση, ὅλα τά βάρη, πετώντας προκλητικά τό σκοινί.

Ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἐνστιχτώδης ἔκρηξή της καί ὕστερα δύο ἀτέλειωτα πλάνα σιωπηλῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ἀνακριτή, βλέμμα μέ βλέμμα, ἐνῶ ἀκούγεται μόνο ἡ βαρειά της ἀνάσα. Εἶναι σάν ἕνας μακρύς, ἀγωνιώδης τοκετός!

Περνώντας τό κορύφωμα τοῦ πάθους σάν νά γεννιέται μπροστά μας ἕνα νέο ἀνθρώπινο πλάσμα στό χῶρο τῆς συνείδησης. Καί μ' αὐτή τήν πράξη της πετάει πάνω στά μοῦτρα μας τό ἔγκλημα κι ὅλα τά γύρω της δεινά, «ἀποδίδει» στήν ἀστική κοινωνία τά «κατορθώματά» της. «Τά τοῦ Καίσαρος τῷ Καίσαρι»...

Ἔτσι, μέσα ἀπό τήν ἀφόρητη κατάπτωση, μέσα ἀπό τή σφυρηλάτηση τοῦ πιό φοβεροῦ ἀδιέξοδου καί τῆς ἀπόλυτης μοναξιᾶς, πλάθεται μιά νέα, *ἀντιστραμμένη προσωπικότητα*, ἀντι-ἠθική καί ἀντι-ουμανιστική, πού ξεσκεπάζει τή δυσωδία τοῦ δικοῦ μας ὑποκριτικοῦ οὐμανισμοῦ. Μέσα σέ μιά ἐντελῶς ἀλλοτριωμένη κοινωνία, ὅπου οἱ ἱεραρχίες τῶν «ἀξιῶν» εἶναι καθαρά προσχήματα γιά τήν ἐκμετάλλευση, ἡ ἀντιστροφή αὐτή ἀποτελεῖ ἴσως τή μόνη φυσική καί ἠθική στάση. Καί τότε συνειδητοποιοῦμε πώς αὐτό τό κλειστό, ἀνέκφραστο κι ἀδίστακτο πλάσμα, πού δέν εἶχε τίποτε γιά νά μᾶς γίνει συμπαθητικό, εἶναι γιά τόν Ἀγγελόπουλο ἕνα ὄν ἀκέραιο καί συνεπές, πού κατάκτησε «μέ τό σπαθί του» τίς διαστάσεις του σάν πρόσωπο. Γι' αὐτό καί σ' ὅλο τό διάστημα τῆς ταινίας *ἐκείνη* ἀποφάσιζε, ἐκείνη ἔπραττε. Κι εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι καί ἡ κοινωνία μόνην ἐκείνη βλέπει σάν αὐτόβουλο, ὑπεύθυνο ὑποκείμενο. Ὁ γέρος τήν Ἑλένη μόνο κατηγορεῖ («Μιά πρόστυχη γυναίκα ἤ τή σκοτώνεις ἤ σέ σκοτώνει!») κι οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ τήν Ἑλένη μόνο ἐπιχειροῦν νά λυντσάρουν. Κανείς δέν ἀναφέρεται στόν ἀγροφύλακα. Αὐτή εἶναι ὁ ἐπικίνδυνος γιά τήν κοινωνική δομή «ἀντάρτης» πού πρέπει νά ἐξουδετερωθεῖ.

Δ΄ — ΜΥΘΟΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Ἐδῶ ἀκοῦμε πάλι τήν ἀμφιβολία: Πῶς γίνεται ἔτσι ξαφνικά αὐτή ἡ μεταβολή-ἀνταρσία; Πῶς μπορεῖ νά κάνει συνειδητά μιά τέτοια πράξη αὐτή ἡ ταπεινή, ἀμόρφωτη χωριάτισσα; Ποιά «μυστηριώδης» δύναμη τήν ὥθησε; Πάλι ὁ Λούκατς θά μᾶς βοηθήσει ν' ἀπαντήσουμε πειστικότερα, ἀκριβῶς γιατί ἀπό «θέση» δέν πιστεύει στούς «ἥρωες» καί σ' ὁποιαδήποτε μυστηριώδη, μεταφυσική δύναμη πίσω ἀπό τίς ἀνθρώπινες πράξεις.

Ἡ προσωπικότητα καθορίζεται ἀπό τίς ἐνδιάθετες τάσεις τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἀναπτύχθηκαν, διαμορφώθηκαν καί προσανατολίστηκαν στό πλαίσιο τῶν ἀντικειμενικῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς του. Οἱ πρῶτες, πού ὁ Λούκατς τίς ὀνομάζει ἀφηρημένες ἤ ὑποκειμενικές δυνατότητες, ἐμφανίζονται σάν ἄπειρες σέ ἀριθμό. Τελικά ὅμως πραγματοποιεῖται ἕνα ἐλάχιστο μέρος τους, οἱ *συγκεκριμένες* ἤ ἀντικειμενικές *δυνατότητες*.

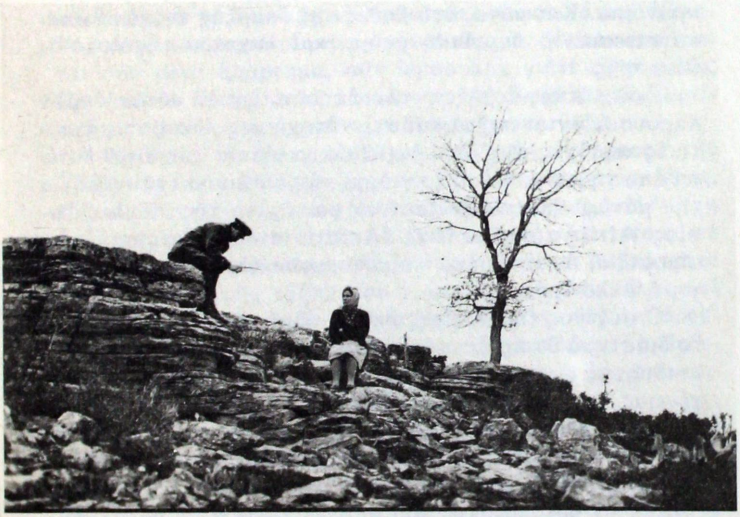
Ὅμως ἡ ζωή μπορεῖ νά μεταμορφώνει σέ ἀντικειμενική πραγματικότητα ὅλο καί νέες συγκεκριμένες δυνατότητες. Μ' ἄλλα λόγια ὑπάρχουν καταστάσεις ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἀντιμετωπίζει ἕνα πρόβλημα ἐκλογῆς. Οἱ ἐσωτερικές περιπέτειες τοῦ δράματος, ἔχουν ἀκριβῶς σάν ἀντικείμενο, νά περιγράψουν τήν ἀνάδυση, ὡς τό ἐπίπεδο τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, μιᾶς συγκεκριμένης δυνατότητας, πού οἱ περιστάσεις τήν ἐμπόδισαν ὥς τότε νά ὑλοποιηθεῖ.

Πολλές φορές εἶναι τόσο βαθειά χωμένη, ὥστε ἡ πορεία τῶν γεγονότων δέν τήν προβάλλει ποτέ στή συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου σάν ἀφηρημένη δυνατότητα. Ἔτσι, ἀκόμη καί μετά τήν ἐκλογή καί τήν ἀπόφαση, ὁ ἄνθρωπος ἀγνοεῖ συχνά τά ἐλατήρια τῆς συμπεριφορᾶς του καί δέν μπορεῖ νά τήν δικαιολογήσει στά ἴδια του τά μάτια. Κι ἀναφέρει ὁ Λούκατς, σάν παράδειγμα, τή θυσία τοῦ δαιμονικοῦ ἥρωα τῆς κωμωδίας τοῦ Σῶ. «Ὁ ὀπαδός τοῦ διαβόλου», πού θυσιάζεται «χριστιανικά», χωρίς νά μπορεῖ νά συνειδητοποιήσει γιατί τό κάνει. Αὐτή ἡ ἀνεξήγητη διάσπαση, αὐτή ἡ περίεργη μεταμόρφωση καταργοῦν καί ἀμέσως συνιστοῦν πάλι, σ' ἕνα ἀνώτερο ἐπίπεδο, τήν ἑνότητα τοῦ ἀτόμου. Μόνο μέσα (καί χάρη) στήν ἀπόφαση, πού εἶναι συχνά παρορμητική, οἱ δυ-

νατότητες τοῦ ἀνθρώπου διαφοροποιοῦνται καί ἀντιδιαστέλλονται μεταξύ τους.

Δέν χρειάζεται λοιπόν καμμιά «λογική» συνείδηση γιά ν' ἀποφασίσει τίς δυό καίριες πράξεις της ἡ Ἑλένη: Τήν ἀρνητική (φόνος) καί τή θετική (ἀνταρσία). Τήν ὠθοῦσαν, μέσα ἀπό διαδικασίες σύγχρονες καί προγενέστερες, οἱ συγκεκριμένες ἀντικειμενικές περιρρέουσες συνθῆκες, μαζί μέ ἄλλες **ἀσυνείδητες δυνάμεις, μυστηριακές ὄχι ὀντολογικά, ἀλλά** μόνο ἀπό τήν ἄποψη ὅτι δέν εἶναι δυνατόν νά χαρτογραφηθοῦν ἄμεσα. Βασικές πάντως ἀνάμεσά τους οἱ ἀταβιστικές τάσεις τοῦ φύλου της σέ μιά τυπική ἐκδήλωση *μητριαρχικῆς* κατάστασης.

* * *



Πλησιάζει τό τέλος. Ἡ τελευταία μάταιη ἀπόπειρα τῆς Ἑλένης γιά ἐπαφή μέ τόν «ἡττημένο» ἐραστή. Μακριά ἀπό ψυχολογισμούς ὁ σκηνοθέτης ἐκφράζεται μέ τόν «αὐχμηρό» χῶρο, μέ τίς στάσεις, μέ τήν εἰκόνα.

Ἡ σύγκρουση ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ γιά τήν ἄσκηση τῆς ἐξουσίας στά κοινωνικά κύτταρα εἶναι ἀρχέγονη. Μυθολογία κι Ἐθνολογία συμπίπτουν στόν καθορισμό τῆς πρώτης κοινωνικῆς ὀργάνωσης σάν μητριαρχικῆς. (Λεκατσᾶς, καί παρακάτω). Ἡ Γυναίκα-Μητέρα καί τό Μητρικό Γένος βρίσκονται σέ ὑπεροχική θέση: Κατέχουν τήν περιουσία, ἡ γενεαλόγηση εἶναι μητρική, ἡ διαδοχή θηλυκογενής. Ἡ Μάνα εἶναι ἡ Βασίλισσα, ἡ Μεγάλη Θεά, ὁ ἄνδρας δευτερεύουσα-διαβατική μορφή. Μόνον ὅταν ἀπό τήν περίοδο τοῦ κυνηγιοῦ περνοῦμε στήν περίοδο τῆς κτηνοτροφίας (ἀπό τήν ἀνδρική πλευρά) κι ἀπό τήν ἐποχή τῆς οἰκιακῆς βιοτεχνίας καί τῆς πρωτόγονης γεωργίας (καρποσυλλογῆς) περνοῦμε στήν ὀργανωμένη μέ τεχνικά (ἀνδρικά) ἐφευρήματα βιοτεχνία (ἀγγειοπλαστικός τροχός) καί γεωργία (ἀλέτρι) μεταβάλλεται ἡ παλιά σχέση καί τό οἰκονομικά κυρίαρχο τώρα πιά ἀρσενικό ἐπιβάλλει τή νέα πατριαρχική τάξη. Ἡ γυναίκα, χάνοντας τήν παραγωγική ἀξία της, χάνει καί ὅλα της τά προνόμια. Καί μόνο, στό βάθος τῆς ὕπαρξής της, ἐπιβιώνει καταπιεσμένη, ἡ μυθική μνήμη καί λαχτάρα τῆς ἀρχαίας ὑπεροχῆς.

Ἐκδηλώσεις-ἐκρήξεις τῶν ὑποσυνείδητων αὐτῶν ὁρμῶν παρουσιάζονται συχνά καί στήν ἐποχή μας, ἰδίως στίς ἀγροτικές περιοχές τῆς Ἑλλάδας. Τελετουργικοί φόνοι τοῦ πατέρα ἀπό τή μάνα, ἤ ἀπό το γιό, μέ τή βοήθεια καί τήν εὐλογία τῆς μάνας, ἀποτελοῦν τακτικό φαινόμενο τῆς εἰδησεογραφίας. Αἰτίες πάντα οἱ ἴδιες: Ἀπιστία στό Γένος, μιασμός μέ αἱμομιξία, ἀφαίρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων μέ ἐγκατάλειψη ἤ ἄλλο τρόπο.

Ὁ σύζυγος τῆς Ἑλένης λείπει πέντε χρόνια. Σ' ὅλο αὐτό τό διάστημα θά πρέπει νά τά φέρει βόλτα μόνη της μέ τά τρία παιδιά της. Διοίκηση κι ἐκπροσώπηση τῆς πολυμελοῦς οἰκογένειας, γονική φροντίδα κι ἀγάπη καί πάνω ἀπ' ὅλα βιοσυντηρητική δραστηριότητα. Ὅλα αὐτά στό χωριό δέν εἶναι μόνον «εὐθύνες» ἀλλά καί πολύ ἀπτή, συγκεκριμένη, καθημερινή πάλη. Ἡ Ἑλένη ἔχει ἀναλάβει τίς γεωργικές ἐργασίες (βλέπε τά κρεμμυδάκια πού φυτεύει πάνω στόν αὐτοσχέδιο τάφο) ἀλλά καί μιά πολύ «κοινωνική» δουλειά, τό καφενεῖο τοῦ χωριοῦ (καί ἡ συμπεριφορά της στούς φαντάρους δείχνει πώς «ἄνετα» χειρίζεται ἤ ἀντιμετωπίζει ἄνδρες, ἔστω καί μεθυσμένους).

Βρίσκεται δηλαδή μόνη καί ἄξια κυρίαρχη στό κέντρο τοῦ βιολογικοῦ, συναισθηματικοῦ καί οἰκονομικοῦ-παραγωγικοῦ συστήματος. Ἡ ἀρχαία Μεγάλη Θεά ξυπνάει μέσα της, ξεγράφει τόν ἄντρα της, ἀπό σύζυγο κι ἀφέντη καί «βασιλεύει» μέ τό παλιό δικαίωμα τῆς μητριαρχικῆς της τάξης. Ὁ ἐραστής της δέν εἶναι νέος ἀφέντης ἀλλά, ὅπως ἄλλοτε, μορφή περιφερειακή, διαβατάρικη, γι' αὐτό καί ὑποχωρεῖ, σβήνει μέ τόν κατοπινό κατατρεγμό τῆς μοίρας, ἐνῶ ἐκείνη μεγεθύνεται, ἀτσαλώνει.

Ἡ ἀνάκριση δέν ἐξιχνιάζει τυπικά ποιός ὑπῆρξε ἡ κινητήρια δύναμη πίσω ἀπό τό ἔγκλημα. Ἀφοῦ παρακολουθήσεις ὅμως τήν ταινία, μπορεῖς νά ἀμφιβάλλεις;

Ὁ φόνος ἔχει *τελετουργικό χαρακτήρα* (καί τήν τελετουργία αὐτή ἐνισχύει ἡ ταινία ἀπό ἕναν ἄλλο δρόμο, μέ τίς ἐπαναλαμβανόμενες ἀναπαραστάσεις). Ὁ «παλινοστῶν» σύζυγος εἶναι γιά τήν Ἑλένη ἕνα περιττό ἀρσενικό, πού θά διασπάσει τή νέα τάξη τῶν πραγμάτων κι ἐπί πλέον ἄχρηστο παραγωγικά κι ἀδύναμο ν' ἀντισταθεῖ σωματικά καί ἠθικά. Τόν φόνο του, κατά τά μητριαρχικά νόμιμα, δέν τόν αἰσθάνεται σάν μέγα ἁμάρτημα, σάν ἱεροσυλία, γιατί εἶναι φόνος ἔξω ἀπό τό Γένος, ἁπλή ἐξαφάνιση τοῦ ἐνοχλητικοῦ παρείσακτου. («Δέ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε», λέει).

Ἀντίθετα, οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ βλέπουν τήν Ἑλένη ὄχι σάν ἁπλό ἐγκληματία ἀλλά σάν ἱερόσυλο τέρας. Γι' αὐτό ἐπιχειροῦν νά τήν ἐκτελέσουν μέ μιά ἀντίστοιχη ὁμαδική τελετουργία. (Δέν θά ἔκαναν ποτέ κάτι τέτοιο, σέ κάποια πού σκότωσε γιά ἄλλη αἰτία). Εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς πατριαρχικῆς τάξης πού διασαλεύτηκε ἐπικίνδυνα, οἱ ὑποταγμένες στήν ἀνδροκρατία γυναῖκες. Ἂν δέν ἀντιδροῦσαν ἔτσι (καί μάλιστα μέ ἀληθινή μανία μαινάδων) ἄν υἱοθετοῦσαν τήν πράξη τῆς Ἑλένης θά ἔπρεπε ἤ νά ἐπαναστατήσουν κι αὐτές ἤ νά συντριβοῦν ψυχολογικά.

Ἡ τελετουργία τῆς μητριαρχίας κορυφώνεται θεματικά στό τελευταῖο πλάνο-σκηνή. Ἡ θεατρικότητα, ἡ αἴσθηση ὅτι ἀθέατα ἐκτελέστηκε ἕνας ἄνθρωπος, οἱ ἀργές κινήσεις τῆς Ἑλένης καί ἡ τελική της προστατευτική στάση μέ τά παιδιά γύρω της, ζωντανεύουν ἀρχαῖες ἱεροτελεστίες: ἀνθρωποθυσίες γονιμικῆς μαγείας, μπροστά στό ξόανο τῆς Μεγάλης Θεᾶς, Πύλης τῶν Δύο Κόσμων στόν κύκλο τοῦ Θανάτου

καί τῆς Ζωῆς. (Ἡ σημαντική κινηματογραφική λειτουργία τῆς σκηνῆς αὐτῆς θά μελετηθεῖ πιό κάτω).

Στήν ἀνάλυση αὐτή ἀναγνωρίζει κανείς τίς σημαντικές θεματικές ὁμοιότητες ἀνάμεσα στήν «Ἀναπαράσταση» καί στό πρῶτο μέρος τῆς «Ὀρέστειας», τόν «Ἀγαμέμνονα». (Τόν ὁποῖο ἀναλύει μέ βάση τή σύγκρουση μητριαρχίας-πατριαρχίας κι ὁ Λεκατσᾶς κι ὁ Τόμσον). Ὁμοιότητες μέ τήν τραγωδία εἶναι εὔκολο ν' ἀναζητηθοῦν κι ἄλλες πολλές: Τό «τέλειον» καί τό «μέγεθος» τῆς πράξης, τό γεγονός ὅτι ὅλα τά πρόσωπα «ἔχουν τό δίκιο τους»,ὁ σχολιασμός τῶν ἡρώων ἀπό μέλη τῆς κοινωνίας (χορός), ἡ διεύρυνση καί ἡ «στασιμότητα» τοῦ χρόνου, ἡ ἀπόσταση ἀπό τήν ὁποία ἐξετάζονται τά δρώμενα, ἡ διεξαγωγή τῶν καίριων γεγονότων στά «παρασκήνια» καί ἰδίως ἡ θεατρική τελετουργία τοῦ φινάλε. Παράλληλα, ὅμως διακρίνεται τό ἴδιο εὔκολα καί ἡ καίρια διαφορά: Οἱ χαρακτῆρες μπορεῖ νά φαίνονται σάν ἀρχέτυπα ἀλλά ἡ ὑπόστασή τους, ὅπως ἀναλύθηκε, εἶναι *ἀντικειμενικά ἱστορικο-κοινωνική*. Εἶναι συγκεκριμένα πρόσωπα, στή συγκεκριμένη ἀλληλεπίδρασή τους μέ τό γύρω τους κόσμο. Ἡ ματεριαλιστική ἱστορικότητα κλείνει τήν πόρτα στήν μεταφυσική τῆς τραγωδίας.

Ἡ ὁμολογία καί ἡ συνειδηση ὅτι ὁ φόνος, κατά τά μητριαρχικά νόμιμα, δέν εἶναι ἱεροσυλία, γιατί εἶναι φόνος ἔξω ἀπό τό Γένος: «Δέ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε».

Ε' — ΔΥΟ ΠΑΡΕΝΘΕΤΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ

Δύο παρενθετικές διερευνήσεις δέν θά εἶναι ἴσως ἄχρηστες.

Ἡ «Ἀναπαράσταση» ἐμφανίζεται, στήν πρώτη ὄψη, σάν μιά ἀστυνομική ταινία. Τί εἶναι ἕνα τυπικό ἀστυνομικό φίλμ; Ἕνα μυστήριο, μιά ἔρευνα, μιά ἀνακάλυψη-ἔκπληξη. Ἡ διαλεύκανση τοῦ μυστηρίου, ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀλήθειας, στό τέλος, ἀποκαταστaίνει τήν ἰσορροπία τοῦ κόσμου πού εἶχε διαταραχτεῖ μέ τό ἔγκλημα.

Ἐδῶ ὅμως ἔχουμε μιά *ἀντιστροφή* τῆς ἀστυνομικῆς φόρμας. Στίς πρῶτες δυό σεκάνς τίθεται ἕνα μυστήριο (μιά δολοφονία) καί μιά ἔρευνα γιά τήν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου, τά ὁποῖα, στήν τρίτη κιόλας σεκάνς, ἔχουν διευκρινιστεῖ. Ἀλλά ἀκόμη πιό παράξενο εἶναι ὅτι, ἐνῶ συνεχίζεται ἡ ἀστυνομική ἔρευνα, οὔτε ὁ σκηνοθέτης οὔτε κι ὁ θεατής νοιάζονται πιά γιά τήν τελική ἀπάντηση! Τό ἐνδιαφέρον τους ἔχει μετατεθεῖ σέ μιάν ἄλλη ἔρευνα, πού σκοπεύει κάτι πολύ πιό οὐσιαστικό.

Ἕνα συγκεκριμένο παράδειγμα θά ὑπογραμμίσει τίς διαφορές μέ τό ἀστυνομικό εἶδος. Στό ἄνοιγμα τῆς δεύτερης σεκάνς, νομίζουμε ὅτι μᾶς δείχνουν τό ἔγκλημα: Κάποιος ἄντρας πλησιάζει στό σπίτι (ἡ μηχανή τόν παρακολουθεῖ μέ κάποιο χρῶμα ὑποκειμενικότητας), ἡ γυναίκα τόν παραφυλάει ἀπό τό παράθυρο, ἕνας βρόχος τυλίγεται ἐντελῶς ξαφνικά στό λαιμό του, ἐνῶ περνάει τήν ἐσωτερική πόρτα. Τό ἴδιο ξαφνικά μᾶς ἀποκαλύπτεται ὅτι πρόκειται γιά ἀναπαράσταση.

Τό εὕρημα αὐτό θά μποροῦσε ν' ἀνήκει στόν Χίτσκοκ, πού συνηθίζει νά προσανατολίζει τόν θεατή σέ κάποιο ἀναμενόμενο ἀποτέλεσμα, ἐντείνοντας συγχρόνως τήν ἀγωνία του (suspense) γιά νά παίξει μέ τό *ψυχολογικό σόκ* τῆς διάψευσης-ἀνατροπῆς, πού θά τό ἐκμεταλλευτεῖ ἄλλωστε καί ἀντίστροφα πιό κάτω, τρομάζοντάς μας ξαφνικά χωρίς προετοιμασία. Ὅμως στόν Ἀγγελόπουλο τό εὕρημα χρησιμοποιεῖται μόνο μιά φορά, στήν ἔναρξη τῆς πρώτης ἀναπαράστασης, ἀκριβῶς γιά νά μᾶς ἀποκλείσει δυναμικότερα κάθε ταύτιση, μέ τό σόκ, πού θεμελιώνει διπλά μέσα μας τή συμβατικότητα, τήν πλαστότητα τῆς σκηνῆς. Καί φυσικά, μέ ἀναπαραστάσεις δέν γίνεται suspense!

Κι ἀκόμη κάτι: Ἡ πρόοδος τῆς ἀστυνομικῆς ταινίας στηρίζεται ἐντονότατα σέ μιά ἀξιοπιστία τῆς χρονικῆς διάταξης καί ἐξέλιξης (ἔστω καί ἄν γίνεται μέ ἀναδρομές στό παρελθόν). Ἡ «Ἀναπαράσταση» τείνει πρός τό ἐπίπεδο καί τό ἄχρονο παρόν (ὅπως θά δοῦμε πιό κάτω).

* * *

Παρενθετική διερεύνηση δεύτερη: Μιά σύγκριση μέ τόν «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», φίλμ πού χρησιμοποιεῖ ἐπίσης τήν ἀναπαράσταση «ἱστορικά», καί τό ντοκυμανταιρίστικα ρεαλιστικό πλαίσιο.

Στό «Τζουλιάνο» ὁ Φραντσέσκο Ρόζι ἀντιπαράθεσε τίς ἀναπαραστάσεις εἰκόνων δύο χρονικῶν ἐπιπέδων σ' ἕνα ἀδιάκοπο «πηγαινέλα», ἐπιδιώκοντας μιά πορεία ἀπό τό μύθο τοῦ Τζουλιάνο πρός μιάν ἀλήθεια ὅλο καί πιό συγκεκριμένη, ἡ ὁποία ἀποσαφηνίζεται τελικά παρά τίς ἐλλειμματικές ἤ ἀντικρουόμενες μαρτυρίες καί τά ἀμφίβολα στοιχεῖα. Ἀλλά εἶναι ἕνας μύθος κοινωνικός (ὁ Τζουλιάνο δέν ἐνδιαφέρει ποτέ σάν πρόσωπο) κι ὁ σκηνοθέτης αἰσθάνεται νά κατέχει τή σίγουρη μεθοδολογία, τή «θέση» ἀπ' ὅπου ξεδιαλύνει τό μυστήριο. Στήν «Ἀναπαράσταση», ἀντίθετα, ὁ Ἀγγελόπουλος ξεκινάει ἀπό γεγονότα ἐντελῶς συγκεκριμένα καί τυπικά ξεδιαλυμένα ἀπό τήν ἀνάκριση, τή δίκη καί τίς ὁμολογίες τῶν ἐνόχων καί ξαναθέτει μέ σωκρατική πονηριά ἐρωτήματα, στά ὁποῖα οἱ ἀπαντήσεις ἔχουν ἤδη «ἐξωτερικά» δοθεῖ ἤ καί δέν ἔχουν αὐτές καθ' ἑαυτές ἐξαιρετική σημασία (π.χ. «ποιός *ἀκριβῶς* σκότωσε»).

Μέ τή βοήθεια καί τοῦ κινηματογραφικοῦ χειρισμοῦ του διευρύνει τή μελέτη-ἔρευνα *πρῶτα* στό πλάτος τοῦ χωριοῦ, *ὕστερα* τῆς ἐπαρχιακῆς πόλης καί *τελικά* τῆς πρωτεύουσας καί τῆς ἄρχουσας τάξης της (δικαστές καί δημοσιογράφοι), θέτει τό ἐθνικό πρόβλημα τῆς μετανάστευσης, μέ προοπτικές πρός τό πλέγμα τῶν πλατειῶν κοινωνικοοικονομικῶν αἰτίων της. Βρίσκει δηλαδή μιά *ἀλήθεια κοινωνικῆς τάξης* βαθειά πίσω ἀπό τό ἔγκλημα. Ἀλλά δέν σταματάει ἐκεῖ. Καλῶς ἤ κακῶς οὔτε αὐτή ἡ ἀλήθεια δέν τοῦ ἀρκεῖ. Τά ἐρωτήματα τίθενται ξανά καί ξανά, βουβά, σέ χρόνους μακρούς, ἀτέλειωτους...

ΣΤ΄ — ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ — ΑΦΑΙΡΕΣΗ — ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Περνώντας στή μελέτη τῶν βαθύτερων ἐπιπέδων τῆς ταινίας, θυμόμαστε τή βάση ἀπ' ὅπου ξεκινήσαμε: Ὁ φαινομενολογικός ρεαλισμός πού ἔστησε μπροστά μας πρόσωπα τοῦ δράματος καί κοινωνικό περίγυρο, εἶναι *πλασματικός* ἀφοῦ ἀποτελεῖ ἁπλῶς μιά δηλωμένη *ἀναπαράσταση*.

Γιατί ὅμως ἀναπαράσταση; Ὁ Ἀγγελόπουλος ἀναζητεῖ τήν ἀλήθεια *πίσω* ἀπό τά ἀληθινά γεγονότα. Ἀφοῦ εἶναι αὐτός ὁ ἀμετακίνητος στόχος τῆς ἔρευνάς του, πῶς μπορεῖ ν' ἀπεικονίσει κάτι στό ὁποῖο δέν ἦταν παρών; Ἀλλά καί τότε, ἀφοῦ θά ἔκανε τήν ταινία του ἐκ τῶν ὑστέρων, πάλι δέν θά μποροῦσε νά ξαναπλάσει τήν ἀλήθεια. Μόνο τό ντοκυμανταίρ θά προσέγγιζε τήν ἀντικειμενική ἀλήθεια ἀλλά καί σ' αὐτό ἀκόμα ἡ ὑποκειμενικότητα τῆς ἐκλογῆς τῶν πλάνων φέρνει τίς ἀλλοιώσεις της.

Ἡ μορφή λοιπόν τῆς ἀναπαράστασης ἐκφράζει τήν *ἀμφιβολία* (καί τήν ἀμφισβήτηση) *τῆς γνώμης* τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ, ἀλλά καί τῶν ἄλλων κοινωνικῶν παραγόντων. *Καί* ἡ δικαιοσύνη, *καί* οἱ δημοσιογράφοι *καί* οἱ συγχωριανοί δέν μποροῦν νά γνωρίζουν τήν ἀλήθεια ἀφοῦ κι αὐτοί δέν ἀποτελοῦν παρά ἀτελῆ ὄργανα, τμήματα τῆς «ὑπό μελέτην» κοινωνίας. Πρόσχημα τεχνικό τοῦ σκηνοθέτη γιά τήν υἱοθέτηση τῆς ἀναπαραστατικῆς μορφῆς, οἱ ἀναπαραστάσεις τοῦ ἀνακριτή στό ἐσωτερικό τοῦ ἔργου.

Ἔτσι δημιουργοῦνται τρία ἐπίπεδα ἀναπαραστάσεων, (μέ «περαιτέρω» ἀποχρώσεις) πού τά ἀναφέρω μέ τήν τάξη πλαστότητάς τους: 1) Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ἀνακριτή, (ἄς τήν ὀνομάσουμε τύπου Α), 2) Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ Ἀγγελόπουλου (τύπου Β), 3) οἱ «σύγχρονες» σκηνές ἀνάκρισης (τύπου Γ), ὅπου ἐνσωματώνονται καί οἱ (πιό ἀληθινές) λήψεις «ἄμεσου κινηματογράφου». Κι αὐτές πάντως, εἶναι ὥς ἕνα σημεῖο ἀναπαράσταση ἀφοῦ τούς δημοσιογράφους-φωτογράφους τούς «ὑποδύονται» μέλη τοῦ συνεργείου κι ὁ ἴδιος ὁ Ἀγγελόπουλος. Ρωτοῦν, ὅμως ἀληθινούς χωριάτες...

Ἀπό τίς ἀναπαραστάσεις αὐτές, οἱ τύπου Α εἶναι ἐντελῶς φανερά πλαστές, δέν χρειάζεται νά πειστεῖ κανείς. Τίς τύπου Β τίς ἀποδεχόμαστε σάν πιθανές ἀνθρώπινες καταστάσεις.

Συμμετέχουμε ἀπό κάποια ἀπόσταση. Στίς τύπου Γ ἡ συμμετοχή μας εἶναι ἐντονότερη καί ποικίλλει. Τό χαρακτηριστικό τους εἶναι ὅτι τό δραματικά πιό ἔντονο καί ἀληθινό (σύγκρουση Ἑλένης-ἀνακριτῆ) τό αἰσθανόμαστε νά συμβαδίζει μέ τό ντοκυμανταιρίστικα ἀληθινό.

Ἀλλά πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά καί ἡ ἴδια ἡ μορφή τῆς ταινίας στήν προσέγγιση-ἔρευνα ἀποτελεῖ ἀναπαράσταση τῆς ἔρευνας τοῦ Ἀγγελόπουλου πού προηγήθηκε ἀπό τό γύρισμα.

* * *

Τά πολλαπλά αὐτά ἐπίπεδα ἀναπαράστασης θά κινδύνευαν νά μή λειτουργήσουν ἄν τό φίλμ δέν ἦταν αὐστηρότατα ἀρχιτεκτονημένο, ἔτσι πού νά ὑπηρετεῖ συγχρόνως ἱκανοποιητικά τήν αἴσθηση εἰσαγωγῆς καί κατανόησης τοῦ χώρου ζωῆς ἀπό τό θεατή, ὅσο καί τήν «ἀσχετοσύνη» τῶν ξένων (ἀνακριτής-δημοσιογράφος), τή δραματική πρόοδο τῶν ἡρώων ὅσο καί τήν ἀμφισβήτηση τῆς γνώσης δημιουργοῦ καί θεατῆ. Ἡ ἀρχή τῆς ταινίας λειτουργεῖ σάν γενική ἀνώνυμη εἰσαγωγή (γενικότατα πλάνα, βροχή καί λάσπες, ἕνα λεωφορεῖο, ἀκόμη καί φωνή σπῆκερ) κι ὕστερα σιγά-σιγά, νά τό πρόσωπο τῆς ἐπιστροφῆς, κλειστό-πικρό-κουρασμένο καί μαζί του, μέ διπλά μάτια, κοιτάζουμε τό χωριό. Αὐτή ἡ γενική «*εἰσαγωγή*», ἀντιστοιχεῖ μέ τήν γενική «*ἐξαγωγή*» τῶν τελικῶν λογαριασμῶν, στό θεατρικό φινάλε.

Σκηνές «πλαίσια», οἱ δυό αὐτές «διαφορετικές» ἀπ' τίς ἄλλες σεκάνς (1η καί 23η) κλείνουν ἀπ' ἔξω σάν στεφάνι τό ἔργο. Ὕστερα ὑπάρχει μιά τεχνικότατη τάξη διαδοχῆς, μέ ἐντονότατες ἐναλλαγές ἄδειων-γεμάτων, μοναξιᾶς-πλήθους, νύχτας-μέρας. Στό «παρελθόν» βασιλεύει ἡ βροχή καί ἡ γκριζάδα, στό «παρόν» λαμπρός ἥλιος.

Αὐτή ἡ αὐστηρή καί συγχρόνως παράξενη ἀρχιτεκτονική συμβάλλει, μαζί μέ πολλές ἄλλες ἐκφραστικές ἰδιομορφίες, νά μεταβάλλουν κατά βάθος τήν αὐστηρά φαινομενολογική-ρεαλιστική μορφή τῆς Ἀναπαράστασης» σέ *ἀφηρημένη:*

α) Μέ τήν εἰσαγωγή ἑνός συντελεστή ποίησης: Πολλές σκηνές περιέχουν πλάνα φορτισμένα εἴτε μέ ἰδιαίτερη, «ἄχρηστη» ὁμορφιά, (τράβελινγκ στήν ποταμιά, δρόμοι λασπεροί καί βουνά χιονισμένα) εἴτε χωρίς ὀργανική θέση

(παιδιά στή λίμνη, ἡ βροχή γενικά σάν σταθερό στοιχεῖο εἶναι αὐθαίρετη) εἴτε ἀκόμη καί μέ ὑπερρεαλιστικές σχεδόν εἰκόνες καί ἤχους (τραγούδι «Μάρκο Μπότσαρη» στό χάνι, ζούμ πίσω στό βουνό).

β) Μέ τή ρυθμική ἀναγωγή. Ὁλόκληρες σκηνές παίρνουν ὁλότελα ἀπρόβλεπτο χαρακτήρα, μέ τίς παράξενες εἰκόνες, ἀκόμη πιό παράξενα μονταρισμένες, συνήθως καί μέ συνοδεία μουσικῆς. Τά κοντά γεροντάκια πού περπατοῦν στήν ἔρευνα, ὁλόκληρη ἡ σεκάνς τοῦ πανηγυριοῦ, ἰδίως μέ τήν ἐξέλιξή της, ὅπου τά παιδιά, οἱ ὀμπρέλες, τά τρεχαλητά, ἡ γριά πού πάει νά καταγγείλει ἀφοῦ τσακωθεῖ μέ τόν ἐραστή, ἕνας ἀδέσποτος σκύλος, ὅλα παίζουν μουσικά, μ' ἕνα χιοῦμορ συμπάθειας, σάν τοῦ Φελλίνι.

γ) Μέ τά πολύ γενικά πλάνα. Σκηνές εἰσαγωγῆς, ἐραστής πού φεύγει μετά τό θάψιμο, καί ἰδίως οἱ χωροφύλακες πού ψάχνουν τό χωριό.

δ) Μέ τή βραδύτητα ἐξέλιξης τῶν σκηνῶν τῆς ἀνάκρισης καί τήν ἐπαναληπτικότητα τῶν ἐρωτήσεων ἀπό τή φωνή τοῦ **ἀνακριτή**, πού εἶναι τοποθετημένη θεληματικά σέ ἄλλο ρυθμό καί τόνο. Ἰδίως ἡ τελική ἀντιπαράσταση ὑπακούει πιά σέ μιά σοβαρή διαστολή τοῦ χρόνου.

ε) Μέ τήν ἐναλλαγή πλάνων μεγίστης διάρκειας καί ἀστραπιαίων ἐλλείψεων. Ἄλλωστε, ἀπό ὁλόκληρη τήν ἀνάκριση παρακολουθοῦμε μόνο τίς σκηνές τῶν ἀναπαραστάσεων.

στ) Μέ τήν ἐγκατάλειψη τοῦ γκρό-πλάν, σ' ἕνα φίλμ ρεαλιστικό, πού ἀφορᾶ μόνο ἀνθρώπους. Ὁ σκηνοθέτης ἀπαρνιέται ἔτσι τό πιό ἄμεσα ὑλικό, ἐκφραστικό καί γενναιόδωρο καλλιτεχνικό του μέσο. Ἀλλά κι ὅταν κάποιο πρόσωπο πλησιάζει τόσο στό φακό, ὥστε νά μᾶς προσφέρεται «πρός μελέτην» εἶναι κλειστό, ἀνέκφραστο.

ζ) Πάνω ἀπ' ὅλα μέ τό φινάλε, αὐστηρά ρεαλιστικό (ἀφοῦ ὁ χῶρος εἶναι «ἐνιαῖος» σέ χρόνο «μαθηματικό») καί συγχρόνως θεατρικό-τελετουργικό.

* * *

Ὅσο «σκαλίζουμε» τήν «Ἀναπαράσταση» τό παραξένισμά μας μεγαλώνει. Εἶναι ἕνα φίλμ πάνω στ' ἀληθινά δεδομένα, πού παρουσιάζεται μέ μορφή ἠθελημένα πλαστή! Εἶναι ἕνα φίλμ φαινομενολογικό πού τείνει στήν ἀφαίρεση. Κι ἀκόμη: Παρ' ὅλο ὅτι τά γεγονότα ἀναφέρονται πότε στό παρελθόν καί πότε στό παρόν, μεταβάλλεται κατά τήν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου ἡ γυναίκα σάν πρόσωπο!

Λογικά, βέβαια, ὑπάρχει ἐξήγηση, τηροῦνται οἱ ρεαλιστικοί κανόνες τῆς πιθανοφάνειας: Ἡ Ἑλένη κάνει μιά παλινωδία. Πρῶτα (α) δηλώνει ἰδιωτικά ὅτι ἀναλαμβάνει τό βάρος τοῦ ἐγκλήματος (παρελθόν). Ὕστερα (β) τό μεταθέτει στόν ἐραστή (παρόν, πρώτη ἀναπαράσταση) καί τέλος (γ) τό ἐπωμίζεται πάλι δημόσια (παρόν, τελική ἀναπαράσταση). Ἀλλά ἡ δομή τοῦ ἔργου εἶναι β-α-γ καί, μέ τήν ἀφαιρετικότητα-ἐπιπεδοποίηση τῆς ἐναλλαγῆς τῶν σεκάνς καί τῆς σκηνοθεσίας, μοιάζει νά γίνεται μέ μιά ἐνιαία πορεία- μεταβολή τοῦ προσώπου στό *παρόν*. (Αὐτή ἡ τελική φιλμική αἴσθηση τοῦ θεατή ὅτι τό ἔργο ἐκτυλίσσεται στό παρόν ἰσχυροποιεῖ καί τήν χαρακτηρολογική ἀνάλυση Ἑλένης-ἐραστή πού κάναμε προηγουμένως).

Τελικά, ὁδηγώντας τήν ἀφαιρετικότητα τῆς ταινίας ὥς τίς ἀκραῖες της συνέπειες, καί ὁλόκληρος αὐτός ὁ χῶρος, τό πολυεπίπεδο χωριό μέ τίς θλιβερές ξερολιθιές, τό ἄγριο φαράγγι, ἡ λευκή ποταμιά μέ τά ψηλά δέντρα, πού ἀγκαλιάζεται ἐπίμονα σέ ἀργόσυρτα γενικά πλάνα, εἶναι ἡ ὄψη, ἡ ἀληθινή, τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τῆς ἡρωΐδας, αὐτοῦ τοῦ κόσμου πού ὁ Ἀγγελόπουλος μοιάζει νά ἀρνεῖται νά μᾶς τόν δείξει. Ὅπως ἄλλωστε καί τό χρόνο ὅλο, πού εἶναι τόσο περίεργα ἐπίπεδος, τόσο ἀναιρετικός τῶν ἴδιων τῶν φλασμπάκ του, μπορεῖ νά τόν δεῖ κανείς σάν μιά μόνο στιγμή στό παρόν τῆς ἡρωΐδας, στιγμή πού διευρύνεται κι ἐμβαθύνεται, σέ μιά τερατώδη μεγέθυνση διάρκειας, σάν γιγαντογραφία ἑνός ἐνσταντανέ. Ἕνα δέκατο τοῦ δευτερολέπτου πού τανύζεται σέ ἑκατό λεπτά. Εἶναι τό σύμπαν ἀνάμεσα ἀπό δυό φτερουγίσματα τῶν βλεφάρων, ἡ ἀπέραντη ἀπελπισία τῆς μοναξιᾶς ἀνάμεσα σέ δυό παλμούς τῆς καρδιᾶς της.

Ζ΄ — ΤΕΛΙΚΟ ΠΛΑΝΟ — Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ τελική σκηνή ὑποκρίνεται τήν ἐγκατάλειψη κάθε καλλιτεχνικῆς παρέμβασης καί τήν υἱοθέτηση τῆς ἀπόλυτης ἀντικειμενικότητας. Ἐπιστρέφει στόν κινηματογράφο μηχανική ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας: «Ὁλοκληρωτικό» πεδίο λήψης τῆς κάμερα (μή ἐπέμβαση στό χῶρο) καί ἐνιαῖο-συνεχές πλάνο (μή ἐπέμβαση στό χρόνο). Ὅμως ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα ἀπέναντι σέ τί; Ἀφοῦ ἡ κινηματογραφούμενη «πραγματικότητα» δέν εἶναι πρωτογενής ἀλλά κι αὐτή μιά ἀναπαράσταση ἀπό τό σκηνοθέτη, ἡ ἀναπαράσταση τύπου Β τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου πού τήν περιμέναμε ἐναγώνια ἀπό τήν ἀρχή, καί μάλιστα ἐπιτακτικά γιατί εἴχαμε παρακολουθήσει κατά καιρούς τρεῖς ἀναπαραστάσεις τύπου Α (τῆς γυναίκας, τοῦ ἄντρα, κατ' ἀντιπαράσταση) ἀλληλοσυγκρουόμενες καί τελικά ἀρνητικές (πέταγμα σκοινιοῦ).

Ἔτσι ἡ ἀντικειμενική καταγραφή μιᾶς σκηνοθετημένης σειρᾶς πράξεων σ' ἕνα δεδομένο χῶρο, μᾶς παραπέμπει σέ μιά *θεατρική ἀντίληψη*.

Ἐδῶ, ἀντίθετα ἀπό τόν ὁρισμό τοῦ Μπαζέν γιά τόν κινηματογράφο, ἡ ὀθόνη δέν εἶναι «κάς» ἀλλά «πλαίσιο». Ὅ,τι βλέπουμε δέν ἀποτελεῖ ἕνα τμῆμα τοῦ κόσμου πού τόν αἰσθανόμαστε νά προεκτείνεται καί νά ζεῖ ἔξω ἀπό τό κάδρο καί πού θά τόν διακρίνουμε ἀργά ἤ γρήγορα μέ τήν ἀλλαγή γωνίας λήψης καί γενικότερα μέ τό μοντάζ. Εἶναι ἕνας μικρόκοσμος, ἕνας *ἰδανικός «δραματικός τόπος»*, ὁ ὁποῖος θαρρεῖς διαμορφώθηκε ἀπό συγκλίνουσες ἀόρατες δυνάμεις σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου. Σέ τόσες διαδοχικές ἀνακρίσεις τέθηκε τό ἐρώτημα «πῶς ἔγινε τό ἔγκλημα;» ὥστε «ἀποκρυσταλλώθηκε» αὐτή ἡ σεκάνς-ἀπάντηση πού δέν εἶναι ἀπάντηση. Ὁ χῶρος αὐτός εἶναι λοιπόν ἐνιαῖα ἀντιληπτός, ἄτμητος, σταθερός, κλειστός, *κεντρομόλος* κι ὄχι κεντρόφυγος, (ὅπως συνήθως στόν κινηματογράφο), δηλαδή ἕνας χῶρος θεατρικός, πλασμένος μέ ὑλικά κινηματογραφικά. Τά πρόσωπα μπαίνουν στό χῶρο, δροῦν μπροστά μας καί βγαίνουν ἀπό τό βάθος (πεδίου).

Ἡ δράση στή σκηνή αὐτή εἶναι μιά ἐπανάληψη πράξης πού ἔχει ἤδη ἐκτεθεῖ καί ἀναλυθεῖ συστηματικά σ' ὅλο τό ἔργο. Ἀλλά ἐδῶ ἔχουμε μιά συνθετική εἰκόνα, σέ χρόνο

ἀπόλυτο, θεατρικά ἀντιληπτό, χρόνο ἀργόσυρτα καί μεγαλόπρεπα ἱερατικό. Μπροστά μας, πίσω ἀπ' τήν κλειστή πόρτα, τελεῖται μιά φριχτή τελετουργία θανάτου, ἐντελῶς γνωστή μας λογικά, καί τόσο πιό ἄγνωστή μας κατά βάθος, ὅπως ὅλα ὅσα ἀφοροῦν τίς ἀκραῖες πράξεις τῶν ἀνθρώπων καί τήν ἀπόφαση τοῦ χαρίσματος ἤ τῆς ἀφαίρεσης τῆς ζωῆς.

Ἡ ἐπανάληψη αὐτή, ἡ ταυτολογία, εἶναι ἕνα βασικό συστατικό κάθε τελετουργίας, γιατί δέν προσφέρει τίποτε νέο στή νόηση, ἡ ὁποία ἀδρανεῖ. Κι ἔτσι οἱ πιστοί συμμετέχουν ἄμεσα, σέ κατάσταση ὄχι μακρινή ἀπό τήν ἔκσταση, γιά ν' ἀποδεχτοῦν τό μύθο.

Ἐμεῖς ὅμως δέν μετέχουμε στήν τελετουργία. Τήν κοιτάζουμε ἀπό ἀπόσταση, πολλαπλασιασμένη χάρη στό διάμεσο αὐτό πού εἶναι ἡ κινηματογραφική μηχανή. Κι ἔτσι ἡ δική μας νόηση ἀντίθετα *ἀπελευθερώνεται* (θά τό ὁλοκληρώσουμε πιό κάτω).

Ἡ Ἑλένη ἀρνεῖται τήν τελευταία ἀναπαράσταση, ἀντιμετωπίζει κατάματα τόν ἀνακριτή, πετάει προκλητικά τό σκοινί. Γεννιέται σάν μιά νέα προσωπικότητα στό χῶρο τῆς συνείδησης μέ «μέγεθος», πού «ἀποδίδει» στήν ἀστική κοινωνία τά «κατορθώματά» της.

Η' — ΤΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ — ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ

Ἂς συνοψίσουμε, προσπαθώντας συγχρόνως νά τοποθετήσουμε τόν δημιουργό, μέσα στά πλαίσια τῶν ἀναζητήσεων τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου.

Ὁ Ἀγγελόπουλος, ὅπως καί οἱ ἄλλοι μοντέρνοι κινηματογραφιστές, ἀπορρίπτει τό μύθο τοῦ ἔργου τέχνης σάν ἐντελοῦς καί ἀκέραιου προϊόντος μιᾶς θέλησης πού βάζει σέ τάξη τόν ἄμορφο κόσμο. Ἡ κριτική στάση του ἀπέναντι στό ἴδιο τό ἔργο παίρνει τή μορφή τῆς ἀμφιβολίας κι ὄχι τῆς ὑπερήφανης ἐπιβεβαίωσης τῆς κυριαρχίας του.

Ὅμως ἡ ἀμφιβολία του δέν ἀφορᾶ κυρίως τόν κινηματογράφο αὐτόν καθ' ἑαυτόν σάν γλώσσα, οὔτε τήν ἱκανότητά του νά «ἐκφράσει» ἀλλά τή δυνατότητά μας νά ἐρευνήσουμε ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποτελεσματικά ἕνα πλέγμα συμβάντων καί τῶν ἀνθρώπων πού τά προκάλεσαν, ἔστω κι ἄν ἔχουμε αὐτούς τούς τελευταίους στήν (τυραννική) διάθεσή μας.

Ἡ ἀδυναμία ἀνεύρεσης τῆς ἀλήθειας ἐκτίθεται πρῶτα στό πιό χονδροειδές ἐπίπεδο: Ἡ ἀνάκριση δέν μπορεῖ νά βρεῖ ποιός σκότωσε. Ὅμως, σιγά-σιγά, σάν κηλίδα λαδιοῦ, ἐπεκτείνεται σ' ὁλόκληρο τό γνωστικό πεδίο, κατά πλάτος καί βάθος. Οὔτε οἱ δημοσιογράφοι, οὔτε οἱ συχωριανοί, οὔτε κάν τ' ἀδέλφια δέν θά μπορέσουν νά διαπεράσουν τό τεῖχος, νά ἐξηγησουν τελικά τό ἔγκλημα. Κοινωνιολογικοί περιορισμοί θά τούς ἐμποδίσουν ἀλλά ὄχι μόνον αὐτοί. Ὁ Ἀγγελόπουλος φαίνεται νά πιστεύει καί σέ μιά τελική *ἀπροσδιοριστία*. Ὁ ἄνθρωπος, ἡ γυναίκα αὐτή, μέ τό πέταγμα τοῦ βρόχου, ἐπισφραγίζεται σάν ὁριστικά ἀνεξιχνίαστος ὡς πρός τά κίνητρα τῶν πράξεών του ἀλλά καί τῆς ἀληθινῆς προσωπικότητάς του γενικότερα.

Βέβαια, ἄς μή φανταστοῦμε πάλι ὅτι αὐτή ἡ ἀπροσδιοριστία τοῦ χαρακτήρα τῆς Ἑλένης, ἀποκτάει μεταφυσικές διαστάσεις. Δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τό incognito τοῦ Κίρκεγκααρντ πού τίθεται σάν *ὀντολογικά ἀδιαπέραστο* ἀπό ὁποιαδήποτε ἀνθρώπινη δύναμη. Εἶναι ἁπλῶς ἀδύνατο νά διασαφηνιστεῖ μέσα στά πεπερασμένα μας πλαίσια: Στά πλαίσια μιᾶς τέχνης, τοῦ κινηματογράφου, πού προσπαθεῖ ἐκ τῶν ὑστέρων νά ἑρμηνεύσει ἀνθρώπινες πράξεις, μέ τή βοήθεια

ὁρισμένων μεθόδων ψυχοκοινωνιολογικῶν, οἱ ὁποῖες ἐφαρμόζονται **μέσα σέ μιά ἀστική κοινωνία, ἀπό ἕνα ἀστό** δημιουργό, μέ συνείδηση τῶν ὁρίων του.

Ἡ ἀδυναμία τῆς γνώσης ἐπεκτείνεται, λοιπόν, μέ συνέπεια καί στόν ἴδιο τόν δημιουργό καί στήν τέχνη του, τόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό οἱ ἀναπαραστάσεις, ἡ ἀποστασιοποίηση, ἡ συμπληρωματική δόμηση παρόντος-παρελθόντος πού ἐπιδεικνύει πιά, ἀπό ἕνα σημεῖο καί πέρα, αὐτήν τήν ἀδυναμία. Γι' αὐτό καί τό τελικό πλάνο.

Ὅμως πουθενά δέν τίθεται σέ ἀμφιβολία ἡ ἴδια ἡ κινηματογραφική ἔκφραση καί οἱ ἀποκαλυπτικές της δυνατότητες. Ὁ Ἀγγελόπουλος δέν ἀποπειρᾶται, ὅπως π.χ. ὁ Ρόμπ-Γκριγιέ νά παραμονέψει τήν ἴδια του τή γραφή, ν' ἀμφισβητήσει, μέσα στό ἔργο, τήν ἐκλογή του στό ἐπίπεδο τῆς σεκάνς, τοῦ πλάνου ἤ τοῦ ἠθοποιοῦ. Οὔτε ἐπιδιώκει, ὅπως π.χ. ὁ Γκοντάρ, νά ἀποδώσει τήν κίνηση πού γεννάει καί διαμορφώνει τό ἔργο, ἀντί νά τό δομήσει, —«γράφοντας καί μουντζουρώνοντας», διστάζοντας, κερδίζοντας κάθε πλάνο *ἐναντίον* μιᾶς ἀμφιβολίας (J. Narboni).

Ἀντίθετα, δομεῖ συστηματικά καί τηρεῖ αὐστηρά τήν ἑνότητα τοῦ χωρόχρονου, τά πλάνα του εἶναι γενικά, καί καλύπτουν μέ φακούς μέσης ἑστιακῆς ἀπόστασης ἕνα χῶρο πραγματικό, οἱ «ἠθοποιοί» του δέν εἶναι ἠθοποιοί. Ἡ ματιά εἶναι φαινομενολογική, ἐνιαία, ἀπό σταθερή ὀπτική γωνία, σάν νά πιστεύει ἀκράδαντα στήν πραγματικότητα. Ὁ φακός τείνεται στόν κόσμο καί στά πλάσματά του σάν «ἀγνός καθρέφτης», μοιάζει σάν νά ἐπιδιώκει ν' ἀποσπάσει ἀπό τήν πραγματικότητα καί τά ὄντα τήν ἀλήθεια, πολιορκώντας τα. Αὐτή ἡ στάση κορυφώνεται μέ τήν ἀφόρητη σχεδόν διάρκεια τοῦ φιλμικοῦ χρόνου στίς σεκάνς τοῦ βρόχου (παρόν) καί τῆς ὁμολογίας στόν ἀδελφό (παρελθόν) τίς στιγμές ἀκριβῶς ὅπου ὁ δημιουργός καταλήγει καί στή διαπίστωση τῆς τελικῆς ἀπροσδιοριστίας.

Ὅμως ποιά φαινομενολογία εἶναι αὐτή πού στηρίζεται στήν πλαστότητα τῶν φιλμικῶν ἀναπαραστάσεων;

Ἡ ὑπονόμευση λοιπόν ὑπάρχει ἀλλά στό σύνολο τοῦ οἰκοδομήματος. Ὁ Ἀγγελόπουλος χτίζει γερά καί προσεκτικά ὅσο, τό ἴδιο προσεκτικά, καταστρέφει τά θεμέλια, δημιουργώντας ἔτσι μιά νέα, ὑποχθόνια κίνηση. ***Κίνηση συμμετοχῆς***-

κίνηση ἀποτραβήγματος, βαθειά ἀντιφατικές καί γι' αὐτό τόσο πιό γόνιμες.

Αἰσθανόμαστε πώς ἡ εἰκόνα τοῦ κόσμου πού συνθέτει, ἀμφισβητεῖται ἀόρατα, μόλις παρουσιαστεῖ. Πολύ βαθειά κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια, συντελοῦν σ' αὐτό οἱ ἀέναοι νέοι κύκλοι μιᾶς ἄλλης δομῆς τῆς ταινίας, πού ἀποκαλύπτεται τώρα *σπειροειδής*. Ἔτσι κάθε πρόοδος τῆς γνώσης μας γιά τό ἔγκλημα καί τά ἐλατήριά του, κάθε προσέγγιση τοῦ σκηνοθέτη, συγχρόνως συμπληρώνει καί ἀναιρεῖ τήν ἀλήθεια τῆς ἀμέσως προηγούμενης. Καί τό τελικό πλάνο-σεκάνς, μέ τήν ἀλλαγή τῆς μορφικῆς τονικότητας, λειτουργεῖ σάν ἐπιστέγασμα, ὕψιστη ἀμφιβολία καί ἄγνοια ἀλλά καί ἐκκίνηση μιᾶς ἀληθινῆς *διαλεκτικῆς σύνθεσης*.

Ἔτσι, ἐνῶ δέν ἀπαρνιέται τήν ἀφηγηματική ὑπόσταση τοῦ κινηματογράφου του, μοιάζει νά ὑλοποιεῖ τήν φιλοδοξία τοῦ «νέου μυθιστορήματος». Χωρίς νά ἐγκαταλείψει τήν ἰδιότητα τῆς ταυτόχρονης ἔκφρασης, προτείνει συγχρόνως τήν ἀναζήτηση ἑνός νοήματος μέσα ἀπό τήν ἀφήγηση καί τήν καταστροφή-ἀπουσία του σέ κάθε συστατικό στοιχεῖο του.

Νά, ὅμως πού πλησιάσαμε πάλι, χωρίς νά τό καταλάβουμε, τούς στόχους τοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου τῆς ἐποχῆς μας. Ἡ διαφορά εἶναι μόνο ὅτι στόν Παζολίνι, τόν Ρόσα ἤ τόν Γκοντάρ, ἡ καταστροφή-ἀπουσία τοῦ νοήματος ἐπιτελεῖται τολμηρότερα, ἀνοιχτά, μέ τό πέρασμα στήν τάξη τοῦ μύθου, πού ἐξαφανίζει κάθε ἐπαφή μέ τήν ἱστορική πιθανοφάνεια ἤ τή γεωγραφική συνέχεια.

* * *

Ἀπομένει ἕνα καίριο, τελευταῖο ἐρώτημα. Ποιά εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ θεατῆ σέ σχέση μέ τήν ταινία;

Σ' ἕναν ἄνθρωπο πού βαδίζει ἀνύποπτος περνοῦν ξαφνικά ἕνα βρόχο στό λαιμό! Ὅμως πρόκειται γιά ἁπλή ἀναπαράσταση. Μιά γυναίκα ἀγωνίζεται νά κρύψει ἕνα ἔγκλημα, βασανίζεται ἀπ' αὐτό, μάχεται μέ τόν ἀνακριτή. Ὅμως ὁ φακός τήν παρακολουθεῖ οὐδέτερα, ἀπό μέση ἀπόσταση, δέν χρησιμοποιεῖ ποτέ τό παθητικό γκρό-πλάν. Μετανάστες λένε συνταραχτικές ἀλήθειες, ὅμως τήν ὥρα ἐκείνη ἐμεῖς παρακολουθοῦμε μιά ὁμάδα ἀπό «ἄσχετους» ρεπόρτερ νά περιδιαβάζουν

στό χωριό. Μαυροντυμένες οί γυναῖκες τοῦ χωριοῦ ὁρμοῦν νά ξεσκίσουν τήν «ἁμαρτωλή», ὅμως ἡ σκηνοθεσία διατηρεῖ τήν «κλινική» ψυχραιμία της. Καί πάνω ἀπ' ὅλα ἡ διήγηση πηδάει, διακόπτεται, συνεχίζει, ἀδιαφορώντας γιά τήν ἀνάγκη νά δοῦμε τή συνέχεια τῆς «ἱστορίας».

Βέβαια ὅσα γίνονται μπροστά μας δέν μᾶς εἶναι ἀδιάφορα, δέν τά βλέπουμε μέ μάτια ἐντομολόγου. Ὁ αὐστηρός ρεαλισμός, καί τά πλάνα-σεκάνς συνθέτουν μεγάλες σκηνές ζωῆς. Ἡ ἐπίμονη διάρκεια ἀποκτᾶ μιά ποιητική-ἐκφραστική σημασία συνείδησης, χρόνων καί ἁπτῶν λεπτομερειῶν ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς πού ἀλλοιῶς τίς παίρνουμε σάν δεδομένες,ἀλλά ξεχνοῦμε. Συμμετέχουμε, ἀλλά τελικά αἰσθανόμαστε μιά ἀπόσταση. *Ἀποστασιοποίηση*, λοιπόν, σέ γνήσια μπρεχτική γραμμή.

Ὁ Μπρέχτ δέν ἤθελε νά πνίγει τό κοινό μέσα σ' ἕνα συναισθηματικό κουβάρι. Ἄλλο τόσο δέν ἤθελε νά τό ἀφήνει καί ψυχρό. Ὁ σκοπός τῆς ἀποστασιοποίησης ἦταν ὄχι νά σκοτώνει τή συγκίνηση ἀλλά νά τήν ἀνανεώνει, δημιουργώντας μιά νέα σχέση ἀνάμεσα στό θεατή καί τό ἔργο, πιό ἔμμεση συναισθηματικά καί πιό ἄμεση νοητικά.

Ἀκολουθώντας τόν Μπρέχτ λοιπόν, κι ὁ Ἀγγελόπουλος δέν ἐπιτρέπει τήν τόσο βαθειά συναισθηματική ταύτισή μας, ὥστε νά παρασυρθοῦμε. Ἡ συγκινησιακή μας ἀντίδραση διακόπτεται συνεχῶς, μέ σκοπό ν' ἀμφισβητηθεῖ, νά μεταβληθεῖ, ν' ἀντικρουστεῖ. Ἡ συνθετότητα αὐτή ὅμως κι ὁ βαθειά διφορούμενος, στό τέλος, χαρακτήρας τοῦ ἔργου, δέν πρέπει νά θεωρηθεῖ σύγχυση κι ἀκόμη λιγότερο σκόπιμη συσκότιση. Βγαίνοντας ἀπό τήν «Ἀναπαράσταση» ἔχουμε μιά αἴσθηση καθαρότητας. Οἱ ἀμφιβολίες, συγκρούσεις καί ἀντιφάσεις ἔχουν ὀργανωθεῖ καί προβληθεῖ στό φῶς τῆς συνείδησης.

Σέ πρώτη φάση ἡ σύγχυση ἔχει κατασταλάξει σέ συνείδηση τῆς σύγχυσης. Παράλληλα σχεδόν, οἱ ποικίλες ἀναπαραστάσεις, μέ τά κυμαινόμενα ἐπίπεδα ρεαλιστικῆς πειθοῦς, ἔχουν προκαλέσει τήν ὁριστική ἀπομάκρυνση ἀπό τήν ἐγκλωβιστική ταύτιση καί τή μονοσήμαντη ἑρμηνεία.

Τέλος ἡ περίπλοκη διαδοχή ἀνάκρισης-ἐγκλήματος ἔχει διεγείρει τήν προσοχή τοῦ θεατή, γιά ν' ἀναπτύξει, νά περιορίσει, νά ἀρνηθεῖ ἤ νά μεταμορφώσει τά θραύσματα τῆς ἀναπαράστασης πού τοῦ προσφέρονται.

Οἱ δυό τελευταῖες αὐτές λειτουργίες συνδυαστικά, προκαλοῦν κατόπιν τήν προσωπική ἔρευνα τοῦ θεατῆ, ὁ ὁποῖος, κινδυνεύοντας νά μείνει «ἀπ' ἔξω», ἐξωθεῖται νά συνθέσει τά μόρια τῆς ἀφήγησης κάτω ἀπό τή σκέπη μιᾶς ἀόρατης διαλεκτικῆς.

Ὕστερα πιά ἡ πόρτα πρός τίς δικές του διερευνήσεις καί ἀπόψεις εἶναι ὀρθάνοιχτη. Ὅπως λέει κι ὁ Μπρέχτ στό φινάλε τοῦ «Ἀρτοῦρο Οὔι»: «Ἐσεῖς, μάθετε νά διακρίνετε, ἀντί νά παρακολουθεῖτε κουτά!»

* * *

Καιρός γιά τό συμπέρασμα: «Ἡ Ἀναπαράσταση» εἶναι ἕνα φίλμ πού χαρακτηρίζεται ἀπό *αὐθεντικότητα*, μέ τή μαρξιστική ἔννοια τοῦ ὅρου: Ἀντικατοπτρίζει μέ συνθετική πληρότητα τό ἱστορικό στάδιο, μέ τό ὁποῖο εἶναι σύγχρονο. **Ἐνσαρκώνει τήν ἀμφισβήτηση καί τή σύγχυσή μας καί μᾶς** ἀνοίγει διαλεκτικά δρόμους προσωπικῆς κρίσης, βυθίζοντας τίς ρίζες του μέσα στή συνείδηση τῆς Ἑλλάδας στήν ἐποχή μας. Δηλαδή ἐντάσσεται δυναμικά μέσα στό ἱστορικό γίγνεσθαι, ἐκφράζοντας τήν ὀξύτατη κρίση, τοῦ μεταβατικοῦ κόσμου μας. Γιά τή φτωχή ἑλληνική κινηματογραφική παράδοση εἶναι πιά ἕνα ἔργο θεμελιακό, σημεῖο κάθε μελλοντικῆς ἀναφορᾶς.

Ἡ ἀπόπειρα λυντσαρίσματος ἀπό τίς μαινόμενες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ. Εἶναι οἱ ὑποταγμένες στήν πατριαρχία πού ἂν δέχονταν τήν πράξη τῆς Ἑλένης θά ἔπρεπε νά ἐπαναστατήσουν ἢ νά συντριβοῦν.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Β

1	[1] Ἄφιξη
2	
3	[3] Θάψιμο τή νύχτα
4	[4] Πρωινό μετά τό φόνο
5	
6	[6] Καφενεῖο· συνάντηση
7	[7] Ἀναχώρηση· φορτηγό
8	[8] Γιάννενα
9	
10	[10] Ὄργανα· καταγγελία
11	[11] Ὁ ἀστυνομικός
12	Καφενεῖο νύχτα
13	«Θά τά πάρω πάνω μου» [13]
14	Κάψιμο τῶν ρούχων· χαράδρα [14]
15	
16	Ἀστυνομικοί ἐρευνοῦν· [16] ὁ Γιώργη
17	Ἡ Ἑλένη ἀρνεῖται νά ὁμολογήσει· [17] στήν αὐ
18	Τελευταία συνάντηση μέ ἀγροφύλακα [18]
19	Ὁμολογία «Ἔτσι... ἔγινε» [19]
20	Κατάδοση [20]
21	
22	
23	[23] Αὐλή· τό ἔγκλημα

Σχέδιο δομῆς τῆς «Ἀναπαράστασης»: Στόν κάθετο ἄξονα οἱ σεκάνς τῆς ταινίας μέ τή συνταγματική τάξη τους, ὅπως τίς παρακολουθοῦμε, 1-23. Στόν ὁριζόντιο ἄξονα ἡ ἀληθινή χρονική διάταξη τῶν σεκάνς, μέ τή βασική διαίρεση παρελθόν -

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Γ

Αναπαράσταση· Ἑλένη

7 Ἀναπαράσταση· ἀγροφύλακας

9 Ἀνακριτής, δημοσιογράφοι· φλάς

12 Δημοσιογράφοι· γέρος· πρόεδρος

15 Ἔρευνα· «ἄμεσος κινηματογράφος»

21 Κατ' ἀντιπαράσταση ἄρνηση
22 Ἀναχώρηση

ιρόν» ἀλλά καί μέ τήν ἰδιοτυπία τῆς 23ης σεκάνς. Ἀριστερά βρίσκονται οἱ παραστάσεις τύπου Β καί δεξιά οἱ ἀναπαραστάσεις τύπου Γ, πού ἐμπεριέχουν (στίς σεκάνς 2 καί 5) τίς πλαστές ἀναπαραστάσεις τύπου Α.

ΚΕΙΖΙ ΑΖΑΝΟΥΜΑ

ΤΑ ΦΙΛΜ

Ἔργα ἤ κείμενα

1. Σχέσεις ἀνάμεσα στά πλάνα: Ἀσυνέχεια.

Τά φιλμικά κείμενα παρουσιάζουν, σύμφωνα μ' αὐτό πού λέει ὁ Christian Metz διαφορετικά ἐπίπεδα ὑψηλῆς εὐπλατήτας.[1] Ἀκόμα κι ἕνα μόνο πλάνο μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν κείμενο.[2] Ἀλλά ἕνα ἀπομονομένο πλάνο δέν μπορεῖ νἀναι φιλμικό κείμενο, γιατί δέν εἶναι ἀφ' ἑαυτοῦ παρά ἕνα τεμάχιο κειμένου πού προϋπάρχει τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητας τοῦ σκηνοθέτη καί δέν παρουσιάζει χαρακτῆρες καθαρά κινηματογραφικούς.[3] Ἕνα φιλμικό κείμενο θἄπρεπε νά ἀποτελεῖται ἀπό τήν αὐθαίρετη συσχέτιση ἑνός ἀριθμοῦ πλάνων. Τό πλάνο εἶναι λοιπόν κείμενο κι ἀκόμα ἕνα εἶδος ἑνότητας γιά νά γίνει τό φιλμικό κείμενο. Ἄν μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά τά φιλμικά συστήματα ἤ γιά τήν κινηματογραφική γλώσσα, ὁρισμένοι κώδικες καθαρά κινηματογραφικοί πρέπει νά πρωτοστατοῦν στή σύνθεση τῶν πλάνων.

Ὅπως τό παρατήρησε ὁ Roman Jacobson γιά τή λεκτική γλώσσα[4] ὑφίσταται μιά αὐξανόμενη ἐλευθερία συνδιασμῶν τῶν γλωσσικῶν ἑνοτήτων ἀπ' τό φώνημα ὡς τή φράση. Τό πλάνο σίγουρα εἶναι ἡ μικρότερη κινηματογραφική μονάδα. Ἀλλά ὄνταξ τό ἀποτέλεσμα τῆς διαίρεσης τοῦ κόσμου (σάν κείμενο) ἀπό ἕνα ὑποκείμενο, εἶναι κείμενο. Τό πλάνο εἶναι μιά ἑνότητα, πιό μεγάλη ἀπό τή φράση, τή μέγιστη γλωσσική ἑνότητα. Ἄν εἶν' ἔτσι δέ θά ὑπῆρχαν πιά καταναγκασμοί στό συνδιασμό τῶν πλάνων (κι ἄν ὑπάρχουν καταναγκασμοί δέν εἶναι πιά κινηματογραφικῆς φύσεως). Λοιπόν μήπως τά φιλμικά συστήματα ἤ ἡ κινηματογραφική γλώσσα δέν ὑπάρχουν;

Ὑπάρχουν ἐν τούτοις ἀναρρίθμητα φιλμικά κείμενα καί τά περισσότερα ἀπ' αὐτά ἀποτελοῦνται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων. Ἀλλά οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στά πλάνα εἶναι τό-

σο διάφορες πού δυσκολεύεται κανείς πολύ νά ὑποθέσει τήν ὕπαρξη κωδίκων. Γιά νά συλλάβουμε τό χαρακτηριστικό τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, θἄπρεπε πρώτα νά κατατάξουμε αὐτές τίς σχέσεις χωρίς νά λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τήν ὕπαρξη τῶν κωδίκων. Ἐξυπακούεται ὅτι γιά μιά τέτοια ἔρευνα ὀφείλουμε νά ξεκινήσουμε ἀπ' τήν τάδε ἤ τή δεῖνα ταινία. Σύμφωνα μέ τίς ἀρχές πού προτείνει ο Christian Metz ἀναλύοντας διάφορες ταινίες ὀνομαστικά ἤ μέ τρόπο πού νά φαίνεται ἡ ταυτότητά τους, ὀφείλουμε πρώτα νά συλλάβουμε τό χαρακτηριστικό τῶν κειμενογραφικῶν φιλμικῶν συστημάτων καί ὕστερα τό χαρακτηριστικό τῶν φιλμικῶν συστημάτων. Τώρα ὅμως θέλουμε νά πάρουμε τόν ἀνάστροφο δρόμο γιά νά σκιαγραφήσουμε τό πρόβλημα. Μιλᾶμε γιά τό βασικό χαρακτήρα τοῦ πλάνου.

Τό πλάνο εἶναι ἕνα τμῆμα. Ἀποτέλεσμα τοῦ διαχωρισμοῦ τοῦ κόσμου μέ τό κινηματογραφικό μέσο. Κατ' ἀκολουθίαν, πρέπει νά ὑπάρχει ἀνάμεσα στά πλάνα ἡ σχέση τῆς ἀνακολουθίας. Συμπαρατεθημένο καί βαλμένο σέ σχέση ἀνακολουθίας, τό κάθε πλάνο μπορεῖ νά διατηρεῖ τό χαρακτήρα τοῦ τμήματος καί ἡ ἰδιαίτερη ἀξία του μπορεῖ νά ἐμφανιστεῖ. Ἐάν ὑπῆρχε σχέση ἀκολουθίας, τό πλάνο θά ἔχανε τόν κύριο χαρακτήρα του καί δέ θά μπορούσαμε πιά νά τό λάβουμε ὑπ' ὄψη μας σάν μιά διαίρεση τοῦ κόσμου.

Αὐτό πού δίνει τήν ἑνότητα στό πλάνο (σάν μονάδα) εἶναι ἴσως ἡ πράξη κάποιου θέματος πού διαιρεῖ τόν κόσμο. Ἀλλά αὐτή ἡ πράξη ἐκδηλώνεται μόνο ἔμμεσα στήν κινηματογραφική εἰκόνα. Τό ἀποτέλεσμα τῆς πράξης αὐτῆς ὑπάρχει μόνο σέ λανθάνουσα κατάσταση. Παραδείγματος χάρη στό ἔργο τοῦ D.W. Griffith, ἕνα πλάνο ἐκδηλώνεται μέσω τοῦ συνδιασμοῦ του μέ ἄλλα πλάνα, σάν ἕνα ἀπό τά σημεῖα ἄποψης μιᾶς ἀναπαράστασης πού διαφέρει ἀπό τά ἄλλα καί ταυτόχρονα γίνεται καί ἑνότητα. Γενικά ἡ κινηματογραφική εἰκόνα γίνεται συνταγματική ἑνότητα ὅταν τίθεται σέ σχέση ἀνακολουθίας μέ ἄλλες. Ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων σημαίνει ἔτσι τήν ἐκμηδένιση τῆς ἀκολουθίας τοῦ κόσμου (τό γίγνεσθαι — ἑνότητα τῶν πλάνων) καί τό σχηματισμό νέων συνεχειῶν (ὁ συνδιασμός τῶν ἑνοτήτων). Ἡ ἐκμηδένιση καί ὁ ταυτόχρονος σχηματισμός, ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων εἶναι μιά διαλεκτική διαδικασία.

2. *Μοντάζ. Ἡ οὐδετεροποίηση τῶν πλάνων*

Χωρίς ἀμφιβολία ὁ Αἰζενστάϊν παρατήρησε γιά πρώτη φορά τό διαλεκτικό χαρακτήρα τοῦ συνδιασμοῦ τῶν πλάνων. Κατά τή γνώμη του δύο ἀντιπαρατιθέμενα πλάνα παράγουν στά σίγουρα μιά νέα ἰδέα. Μιά σχέση σύγκρουσης ἀναφαίνεται ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο πλάνα πού ἀντιστοιχεῖ στή σχέση ἀνάμεσα στή «θέση» καί στήν «ἀντίθεση» — καί μέσα ἀπ' αὐτή τή σύγκρουση ἡ σημασία τῶν δύο πλάνων ἐξαφανίζεται, κι ὕστερα συντίθεται σ' ἕνα νόημα ἀνωτέρου ἐπιπέδου («σύνθεση»). Γιά τόν Αἰζενστάϊν (τουλάχιστο γιά τόν Αἰζενστάϊν μιᾶς κάποιας ἐποχῆς) τό μοντάζ ἦτανε διαλεκτική διδασκαλία. Ἡ ἐξαφάνιση τῆς σημασίας (τῆς κυριολεκτικῆς καί τῆς παραγόμενης ἀπό τήν κινηματογραφική εἰκόνα σημασία ἀντίγραφου) καί ταυτόχρονα ἡ παραγωγή νέων νοημάτων. Λοιπόν, οἱ κανόνες τοῦ μοντάζ πού καθορίζουν τό συνδιασμό τῶν πλάνων εἶναι ἤ δέν εἶναι ἴδιοι μέ τούς κανόνες τοῦ ἴδιου τοῦ μοντάζ; Ἐδῶ πρέπει νά ἐξετάσουμε χοντρικά τή θεωρία τοῦ μοντάζ.

Ὅπως τό ἔδειξε τό γνωστό πείραμα τοῦ Λέβ Κουλέσωφ[5] ἕνα πλάνο προσώπου κάποιου μπορεῖ νά συνδιαστεῖ μέ διάφορα πλάνα καί παρουσιάζει σέ κάθε περίπτωση διαφορετικές ἐκφράσεις. Τό συμπέρασμα ἀπ' αὐτό τό γεγονός εἶναι τό παρακάτω. Ἕνα τμῆμα τῆς ταινίας (πλάνο) δέ διαθέτει ἀπό μόνο του τό εὐδιάκριτο καθορισμένο νόημα — κατά τόν Αἰζενστάϊν αὐτή εἶναι ἡ οὐδετερότητα τοῦ πλάνου. Ὁ Κουλέσωφ γράφει ὅτι τό πλάνο ὀφείλει νά λειτουργεῖ ὅπως τό σῆμα, ὅπως τό γράμμα τοῦ ἀλφαβήτου.[6] Ἐν τούτοις, τό πλάνο αὐτό τό ἀναπαριστᾶ (ἤ μάλλον ἀναπαράγει) πιστά τό πρόσωπο ἑνός ἀνθρώπου καί κατ' αὐτόν τόν λόγο (καί μόνο αὐτόν) ἔχει ἕνα νόημα πολύ καθορισμένο. Κι αὐτό γίνεται ἀκόμα καί ὅταν συνδιάζεται μέ ἄλλα πλάνα.

Γιά το Γκρίφφιθ (ἤ πιό συγκεκριμμένα κατά τό γκριφφιθιανό στάδιο τῆς ἱστορίας τῆς ἄρθρωσης τοῦ κινηματογράφου), ἕνα πλάνο χαρακτηρίζεται ἀπό ἕνα σημεῖο ἀπόψεως ἀναπαράστασης γιά ἕνα ἀντικείμενο (ἤ γιά τόν κόσμο) καί ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων κανονίζεται ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἀναπαράστασης. Τό πλάνο Α, πού χαρακτηρίζεται ἀπό μιά φάση τῆς ἀέναης ἀλλαγῆς σημείου ἀπόψεως, δέ θά μποροῦσε νά

συνδιαστεῖ παρά μέ τό πλάνο Β πού χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἑπόμενη φάση. Καί τό ἀντικείμενο πού ἀναπαράγεται ἀπό τό πλάνο ὀφείλει, ἀπό τή φύση του, νά ἀνήκει στήν καθορισμένη θέση μέσα στόν κόσμο αὐτόν πού εἶναι τό ἀντικείμενο τῆς ἀναπαράστασης, καί δέν ὑπάρχουν δυνατότητες νά ἀνήκει αὐτό τό ἀντικείμενο σέ ἄλλους κόσμους.

Ἀντιθέτως γιά τόν Κουλέσωφ ἤ γιά τή σοβιετική σχολή, τό πλάνο Α μπορεῖ νά συνδιαστεῖ μέ τά ἐναλλακτικά πλάνα Β, C, D,... καί σέ ὅλες τίς περιπτώσεις μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ κάποιο εἰδικό νόημα (ἤ ἕνα τμήμα κάποιου κόσμου). Σ' αὐτή τήν περίπτωση τό νά ἀνήκει στόν εἰδικό κόσμο δέν εἶναι τό κυριότερο γνώρισμα τοῦ πλάνου (ἤ τό ἀντικείμενο πού ἀναπαράγεται ἀπ' τό πλάνο). Τό πλάνο εἶναι κατ' αὐτό τόν λόγο οὐδέτερο.

Τό γκριφφιθιανό πλάνο εἶναι τό μέρος τοῦ κόσμου τοῦ ἔργου — ἄν τό μέρος μπορεῖ νά καθοριστεῖ ὅπως τό τμῆμα πού ἡ φύση του εἶναι προκαθορισμένη ἀπό τό σύνολο στό ὁποῖο ἐντάσσεται. Τό ἀϊζενσταϊνιανό πλάνο στήνει, μέσα ἀπ' τό συνδιασμό του μέ ἄλλα, τόν κόσμο στό ὁποῖο πρόκειται νά ἀνήκει. Κατ' αὐτό τόν λόγο δέν εἶναι τό μέρος τοῦ κόσμου, ἀλλά ἡ ἑνότητα ἀπ' τήν ὁποία θά συνταχθεῖ ἕνας κόσμος.

Τό ἀπομονωμένο πλάνο, πού δέν τίθεται σέ σχέση μέ ἄλλα πλάνα, ἀποτελεῖ ἕνα ἀντίγραφο (μιά μηχανική ἀναπαραγωγή ἑνός ἀντικειμένου). Καί τό ἀντίγραφο ἀναπαράγει καί τό ἴδιο τό γεγονός ὅτι τό ἀντικείμενο ἀνήκει σ' αὐτό τόν κόσμο. Γιά τή σοβιετική σχολή, ἡ διάρκεια ἑνός πλάνου εἶναι, γενικά, ἄκρως σύντομη καί ἑπομένως εἶναι δύσκολο νά συλλάβει κανείς τό χαρακτήρα τοῦ κόσμου στόν ὁποῖο ἀνήκει τό πλάνο (ἤ τό ἀναπαραγόμενο ἀντικείμενο). Εἶναι ἀκριβῶς ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο γράφει ὁ Κουλέσωφ ὅτι τό πλάνο πρέπει νά εἶναι ὅσο πιό σύντομο κι ὅσο ἁπλό γίνεται.[7] Ἀντίθετα τό πλάνο (ἤ μάλλον μιά εἰκόνα) τοῦ Lumière φαίνεται καθαρά σά μέρος ἑνός κόσμου. Ἐν τούτοις ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτα τά δύο δέν εἶναι ποιοτική, ἀλλά μόνο ποσοτική. Τό πλάνο δέν εἶναι οὐδέτερο ἐκ φύσεως. Οὐδετεροποιεῖται, ὅπως λέει ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀπό τήν ἀντιπαράθεσή του πρός ἄλλα.

Ἀπό τήν ἀντιπαράθεση πρός ἄλλα πλάνα τό πλάνο παύει νά ἀνήκει στόν προϋπάρχοντα κόσμο. Καί ταυτόχρονα οὐδετεροποιεῖται καθώς παύει νά ἀνήκει σέ οἱονδήποτε κόσμο καί χάνει τή σημαίνουσα οὐσία του τήν καθορισμένη ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου αὐτοῦ. Γίνεται ἔτσι ἄδειο, δηλαδή καταντάει μιά καθαρή καί αἰσθητή φόρμα. Ἀπ τό συνδιασμό τῶν οὐδετεροποιημένων κατ' αὐτό τόν τρόπο πλάνων θά μποροῦσε νά σχηματισθεῖ μιά νέα αἰσθητή ποιότητα καθολική καί νά λειτουργήσει σά σημαῖνον σύνολο. Ἄν αὐτό ἰσχύει, τό πλάνο θά ἔπρεπε νά εἶναι ἡ μορφική ἑνότητα καί ἡ ἐλευθερία συνδιασμοῦ θά λιγόστευε. Σ' αὐτή τήν περίπτωση πρέπει νά ὑπάρχουν ὅπως τό ὑποστήριζαν μερικοί θεωρητικοί ὑπό τήν ἐπίδραση τοῦ Ἀϊζενστάϊν, κάποιοι κώδικες καθαρά κινηματογραφικοί.

Ἀλλά μπορεῖ ἄραγε τό πλάνο, πού εἶναι ἀπό φύση μορφική ἑνότητα; Ὁ Ἀϊζενστάϊν ὁ ἴδιος δέν ἐξετάζει αὐτό τό πρόβλημα, ἀλλά ἡ θεωρία του γιά τό μοντάζ τῆς σύγκρουσης δέν στέκεται, νομίζουμε, παρά μονάχα μέ τήν καταφατική ἀπάντηση σ' αὐτή τήν ἐρώτηση. Ἐν τούτοις τό πλάνο δέ μπορεῖ ποτέ νά εἶναι ἡ μορφική μονάδα. Αὐτό εἶναι τόσο καταφανές πού δέ χρειάζεται νά τό ξανασυζητήσουμε. Ἄν δοῦμε τό πλάνο μόνο ἀπό τήν αἰσθητή του πλευρά, δέν ἀποτελεῖ παρά τό σύμπλεγμα διαφόρων ποιοτήτων καί στοιχείων. Ἡ αἰσθητή ποιότητα τοῦ πλάνου δέν εἶναι ἡ καθαρή ποιότητα πού ἀντιστοιχεῖ στήν καθαρή αἴσθηση[8] ἀλλά μιά αἰσθητή ποιότητα τοῦ συγκεκριμένου ἀντικείμενου ἤ τό συγκεκριμένο ἀντικείμενο συμπυκνωμένο σέ αἰσθητή ποιότητα.

Ἡ θεωρία αὐτή τοῦ μοντάζ κριτικάρεται ἀπό τόν Ἀϊζενστάϊν τόν ἴδιο. Γράφει ἀργότερα ὅτι τό πλάνο δέν ἀντιστοιχεῖ στό γράμμα (τοῦ ἀλφαβήτου) ἀλλά στό ἱερογλυφικό.[9] Πράμα πού σημαίνει ὅτι δέ θεωρεῖ πιά τό πλάνο σάν τή μορφική μονάδα, ἀλλά σάν τή σημασιακή μονάδα. Οὐδετεροποιημένο καί συμπτυγμένο σέ αἰσθησιακή μονάδα, τό πλάνο γίνεται ἄραγε στοιχειώδης σημασιακή μονάδα; Ἄν ὑποθέσουμε ὅτι τό πλάνο εἶναι ἡ σημασική μονάδα, ποιά εἶναι ἡ ἀρχή πού καθορίζει τή σχέση ἀνάμεσα στό σημαινόμενο καί στό σημαῖνον; Δέ μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἀρχή αὐτή ἑδρεύει στόν ὑπάρχοντα κόσμο, γιατί σ' αὐτή τήν περίπτωση τό πλάνο δέ θά ἦταν παρά ἡ ἀναπαραγωγή τῶν

ὑπαρχόντων σημείων καί δέ θά μποροῦσε νά εἶναι ἑνότητα καθαρά κινηματογραφική. Πρίν ἀπ' ὅλα τό πλάνο σάν ἑνότητα, δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἐξαφάνισης τῶν σημασιῶν τῶν ἀναπαραγόμενων σημείων; Θά ἦταν ἐπίσης δυνατό νά ὑποθέσουμε τήν ἐνυπάρχουσα στό πλάνο ἀρχή, γιατί σ' αὐτή τήν περίπτωση τό πλάνο θἄπρεπε νἀναι ἑνότητα ἤ σημεῖο ἐκ φύσεως (ἤ a priori) καί δέ θά μποροῦσε νά εἶναι τό ἀντικείμενο τῆς οὐδετεροποίησης ἤ τῆς ἐξαφάνισης. Γιατί νά ὑπάρχει μοντάζ ἐδῶ; Ἡ ἀρχή θά ἔπρεπε νά ἐδρεύει μέσα στόν κόσμο πού σχηματίζεταιαι ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων.

Ὁ κόσμος αὐτός θἄπρεπε νά καθορίζει οὐσιωδῶς τή σημασιολογική σχέση τοῦ πλάνου. Ἀλλά εἶναι ἄραγε δυνατό ὁ κόσμος αὐτοῦ τοῦ εἴδους νά πραγματοποιεῖται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων συμπτυγμένων σέ αἰσθητές ποιότητες; Ἐφόσον ὁ κόσμος αὐτός ὀφείλει νά πραγματοποιεῖται ἀπό τά πλάνα σημασιολογικές ἑνότητες, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι σημαίνεται ἀπό τά πλάνα. Λοιπόν, στήν περίπτωση αὐτή, εἶναι ἀναγκαῖο νά καθορίζει ὁ κόσμος αὐτός (αὐτός πού σημαίνεταιαι ἀπό τά πλάνα) τή σημασιακή σχέση τῶν πλάνων (αὐτῶν πού σημαίνουν τόν κόσμο). Αὐτό βέβαια εἶναι ἀδύνατο. Τό πλάνο δέν εἶναι οὔτε ἡ μοναδική μονάδα, οὔτε ἡ σημασιακή μονάδα, ἀλλά ἡ ἑνότητα περιεχομένου.[10] Ἕνα ἀπό τά λάθη τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ προέρχεται ἀπό τή λαθεμένη θεώρηση τοῦ χαραακτηριστικοῦ τοῦ πλάνου. Κατά τόν Ἀϊζενστάϊν, τό μοντάζ εἶναι ἡ ἐξαφάνιση καί ἡ παραγωγή τοῦ πλάνου (τό ἀναπαραγόμενο ἀντικείμενο), αὐτό πού παράγεται εἶναι τό καθαρά κινηματογραφικό νόημα (μιά νέα ἰδέα). Ἀλλά αὐτό πού ἐξαφανίζεται πρέπει νά εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα καί στόν κόσμο, κι αὐτό πού παράγεται ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα (σχέση περιεχομένου).

Ἕνα ἀπό τά πιό σοβαρά προβλήματα τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ ἦταν τό νά ἐκφράσει τούς συνδιαστικούς κανόνες τῶν πλάνων. — Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἔθεσε τήν ἐρώτηση γιά τήν ὕπαρξη ἤ τή δυνατότητα ὕπαρξης αὐτῶν τῶν κανόνων, τήν ἔκφρασή τους τήν ἀνέλαβαν ἄλλοι θεωρητικοί, κύριως αὐτοί τοῦ 1930.[11] Ἀλλά ὅπως τό δείξαμε παραπάνω οἱ συνδιαστικοί κανόνες πού συνέλαβαν αὐτοί οἱ θεωρητικοί, εἶναι στήν

πραγματικότητα ἀδύνατοι. Ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων, εἶναι ἐλεύθερος, αὐτό εἶναι ὁλοφάνερο ἀπό τό χαρακτηριστικό τοῦ πλάνου. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐλευθερία εἶναι «ὑπο ἐπιτήρησιν» ὅπως λέει ὁ Ρολάν Μπάρτ.[12]

3. Φιλμικά κείμενα καί ἀντίγραφα τῶν κειμένων

Τά φιλμικά κείμενα, ὅπως ἤδη εἴπαμε, συντάσσονται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων σάν ἑνότητα περιεχομένου καί τό πλάνο γίνεται ἑνότητα ἀπό τήν ἐξαφάνιση τῆς συνέχειας τοῦ κόσμου. Ἐάν ὑπάρχει, ἀνάμεσα στά πλάνα, ἡ σχέση συνέχειας αὐτό πού συντάσσεται δέν εἶναι παρά μιά τμηματική ἀναπαραγωγή τοῦ κόσμου. Ἄς παραθέσουμε γιά παράδειγμα τίς ταινίες τῆς Film d' Art. Σ' αὐτές κάθε πλάνο ἀντιστοιχεῖ, σχεδόν ἐπακριβῶς, στίς θεατρικές σκηνές (ἤ πράξεις) καί κατά συνέπεια ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων καθορίζεται ἀπό τούς κανόνες τοῦ θεατρικοῦ κόσμου. Ἐδῶ, ἡ συνέχεια τοῦ κόσμου (τοῦ θεατρικοῦ) δέν ἐξαφανίζεται. θά μπορούσαμε, ἐν τούτοις, νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχει ἡ σχέση τῆς ἀσυνέχειας. Ἀλλά δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα τοῦ ντεκουπάζ καί τοῦ συνδιασμοῦ μέ τά κινηματογραφικά μέσα. Εἶναι μονάχα ἕνας ἀντικατοπτρισμός τῆς δοκιμῆς τοῦ θεατρικοῦ κόσμου. Στήν κυριολεξία οἱ ταινίες τῆς «Film d' Art» δέν εἶναι τά φιλμικά κείμενα. Δέν εἶναι παρά ἡ ἀναπαραγωγή (ἤ τό ἀντίγραφο) τῶν θεατρικῶν κειμένων. Φιλμικά κείμενα καί ἀναπαραγωγή τῶν ὑπαρχόντων κειμένων μέ τά κινηματογραφικά μέσα, αὐτά τά δυό δέν πρέπει νά τά συγχέουμε. Ἔτσι ἡ ἐξαφάνιση τῆς συνέχειας τοῦ κόσμου, ὅπου τά πλάνα εἶναι ντεκουπαρισμένα, εἶναι ἡ βασική προϋπόθεση τῆς δημιουργούμενης ἑνότητας τῶν πλάνων καί ταυτόχρονα, εἶναι ἡ βασική προϋπόθεση τοῦ συνδιασμοῦ τῶν πλάνων. Ἐκεῖνος πού θέλει νά φτιάξει ἕνα φιλμικό κείμενο δέν μπορεῖ νά βγεῖ ἀπό τό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ ἐξαγναγκασμοῦ. Πράμα πού δέ σημαίνει ὅτι μποροῦμε νά δοῦμε τό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ ἐξαναγκασμοῦ σάν τόν κανόνα τοῦ συνδιασμοῦ. Ἀλλά, ἄν ὑπάρχει κανόνας πρέπει νά ὑφίσταται σ' αὐτό πλαίσιο.

4. *Ἔργα καί κείμενα*

Ἐπειδή τό πλάνο εἶναι ἡ ἑνότητα περιεχομένου καί ταυτόχρονα ἕνα κείμενο ἕνα τμῆμα τοῦ κόσμου (σάν κείμενο), ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα εἶναι σχέση περιεχομένου καί σχέση δια-κειμενική. Ἡ δια-κειμενική σχέση εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα σάν κείμενα. Ἔτσι, ἐπειδή αὐτά τά κείμενα εἶναι τμήματα τοῦ κόσμου σάν κείμενου, ἡ δια-κειμενική σχέση τῶν πλάνων καθορίζεται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα σέ κάθε πλάνο καί στόν κόσμο. Ἡ σχέση περιεχομένου εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα σάν ἑνότητες περιεχομένου. Κι ἐπειδή τό πλάνο εἶναι περικομμένο αὐθαίρετα ἀπό μιάν εἰδική θέση τοῦ κόσμου σάν κειμένου, ἡ σχέση περιεχομένου καθορίζεται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στίς ἀρχικές θέσεις (τίς θέσεις μέσα στόν κόσμο) τοῦ κάθε πλάνου, δηλαδή ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στό περιεχόμενο τοῦ κόσμου καί σέ κάθε πλάνο. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα καθορίζεται λοιπόν ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στό πλάνο καί στόν κόσμο. Καί ὑπάρχουν δύο βασικοί τύποι σχέσεων ἀνάμεσα στό πλάνο καί στόν κόσμο.

Ὄντας τμῆμα τοῦ κόσμου (σάν κείμενου) περικομμένο ἀπό κάποιο εἰδικό σημεῖο ἄποψης, τό πλάνο προέρχεται ἀπό κάποιον εἰδικό τόπο μέσα στόν κόσμο. Ἐπομένως κάθε πλάνο περιβάλλεται ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Ὁρισμένα πλάνα μποροῦν νά συνδιαστοῦν ἀνάλογα μέ τήν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου. Ἐν τούτοις αὐτό δέ σημαίνει τήν ἀναπαραγωγή τοῦ κόσμου, γιατί καί σ' αὐτή τήν περίπτωση πρέπει νά ὑπάρχει μιά σχέση ἀσυνέχειας ἀνάμεσα στά πλάνα.

Ἐφόσον ὁ κόσμος εἶναι κείμενο, πλέγμα τῶν κειμένων, κείμενο τῶν κειμένων,[13] τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου εἶναι τό περιεχόμενο τῶν περιεχομένων. Τό παιγνίδι τῆς παραπομπῆς ἀπό σημαῖνον σέ σημαῖνον ἐκτυλίσσεται χωρίς τέλος καί διαπερνᾶ τόν κόσμο ἀπ' ὅλες τίς μεριές καί τόν καλύπτει μέ πλέγματα δικτυοειδή. Ὅλα τά ὄντα καί τά φαινόμενα τοποθετοῦνται στίς διασταυρώσεις αὐτῶν τῶν ἀτελείωτων παιγνιδιῶν. Μ' ἄλλα λόγια ἀνήκουν ταυτόχρονα στά ἀναρρίθμητα περιεχόμενα. Ἀλλά γιά ἕνα ὑποκείμενο πού διατηρεῖ μιά κάποια στάση ἤ κάποια ἄποψη, ἕνα ἀντικείμενο ἤ ἕνα φαινόμενο παρουσιάζεται σάν νά ἀνήκει σέ ἕνα μόνο περιεχόμενο.

Ἤ ἕνα ὑποκείμενο διαλέγει ἐκ τῶν προτέρων ἕνα περιεχόμενο σύμφωνα μέ τή θέση του μέσα στόν κόσμο, καί θεωρεῖ κάθε ἀντικείμενο σάν νά ἀνήκει μόνο σ' αὐτό τό περιεχόμενο. Αὐτό τό περιεχόμενο — ἕνα ἀπό τά περιεχόμενα τοῦ κόσμου πού ἐπιλέχτηκε ἀπό ἕνα ὑποκείμενο — περιβάλλει τά ντεκουπαρισμένα τμήματα (τά πλάνα).

Τό κείμενο πού σχηματίζεται ἀπ' αὐτο τό συνδιασμό τῶν πλάνων δέν ἀντιστοιχεῖ ἄμεσα στόν κόσμο σάν κείμενο, ἀλλά σέ μιάν ὄψη τοῦ κόσμου πού φανερώνεται σ' ἕνα ὑποκείμενο. Πέρα ἀπ' αὐτό, τά πλάνα εἶναι τμήματα πού ἕνα ὑποκείμενο ἐπιλέγει αὐθαίρετα. Τό ὑπόλοιπο τοῦ κειμένου πού δέν ἐπιλέχθηκε ἐκμηδενίζεται. Παρά τό ὅτι ἡ τοποθέτηση τῶν πλάνων ἀκολουθεῖ τή σειρά ἑνός ἀπό τά περιεχόμενα τοῦ κόσμου, δέν ὑπάρχει ἀνάμεσά τους ἡ σχέση τῆς ἀκολουθίας. Συνδιάζοντας τά τμήματα πού περικόπηκαν αὐθαίρετα ἀπό ἕνα κείμενο ἀνάλογα μέ τήν τάξη τοῦ περιεχομένου καί, ταυτόχρνοα, ἐξαφανίζονταας τήν συνέχεια του, μποροῦμε νά φτιάξουμε ἕνα νέο κείμενο (ἤ περιεχόμενο). Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι αὐτό τό νέο κείμενο εἶναι τό κείμενο συμπυκνωμένο. Αὐτό τό φιλμικό κείμενο, ἄν ἐπιμείνουμε στό γεγονός ὅτι συντίθεται ἀπό τά τμήματα ἑνός κειμένου τοῦ κόσμου, εἶναι τμηματικό καί μερικό (ἀπό ἄποψη οὐσίας). Ἀλλά ἄν ἐπιμείνουμε στό γεγονός ὅτι ἀπορρέει ἀπό τή συμπύκνωση κι ὅτι τό περιεχόμενό του εἶναι τελείως καινούργιο, ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο (μορφικά).

Αὐτό τό μορφικό σύνολο, φιλμικό κείμενο, θά μποροῦσε νά λειτουργήσει σάν σημαῖνον. Τότε ὅμως ποιό θά ἦταν τό σημαινόμενο; Σύμφωνα μ' αὐτά πού ἀναφέρονται παραπάνω, ἀποτελεῖ ἴσως τό νόημα τοῦ κόσμου πού ἐμφανίζεται σέ ἕνα ὑποκείμενο. Ἐδῶ ἕνα πρόβλημα τίθεται. Αὐτό πού δημιουργεῖ τήν ἑνότητα ἤ τή συνολικότητα σ' αὐτό τό φιλμικό κείμενο εἶναι τό ὑποκείμενο πού διατηρεῖ μιά σταθερή στάση ἀπέναντι στόν κόσμο, πού τίθεται μέ τή σειρά του σά σύνολο. Ἄν ὅμως ὁ κόσμος ἦταν σύνολο θά ἦταν ἀδύνατο νά τόν τεμαχίσουμε αὐθαίρετα. Ἤ τό νά τεμαχίσουμε αὐθαίρετα τόν κόσμο πού τίθεται σάν σύνολο, σημαίνει ὅτι τόν καταστρέφουμε. Ἐάν ὁ κόσμος καταστρεφόταν, τό φιλμικό κείμενο θά ἔχανε κατ' αὐτό τόν τρόπο τή βάση ὑπαρξής του. Νομίζουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι οὐσιωδῶς παράθεση καί διαίρε-

ση. Ἄρα πρέπει νά ποῦμε ὅτι τό φιλμικό κείμενο αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι ἀντιφατικό πρός τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου καί ὅτι ἐπομένως δέν εἶναι καθαρά κινηματογραφικό. Θά ἦταν ἀντιφατικό τό νά τό ὀνομάσουμε φιλμικό κείμενο, ἤ μάλλον θά ταίριαζε νά ποῦμε ὅτι δέν ὑπάρχει.

Ἀλλά παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει ἤ, γιά νά τό ποῦμε καλλίτερα, ὑπῆρξε. Στίς ἀπαρχές του ὁ κινηματογράφος δέν ἦταν παρά ἕνα μέσο ἀναπαραγωγῆς. Ὕστερα ἔγινε (ἤ θέλησε νά γίνει) τό μέσο τῆς ἀναπαράστασης. Καί τώρα εἶναι τό μέσο τῆς παράθεσης. Ἀντίγραφο, ἔργο καί κείμενο εἶναι τρεῖς πρωταρχικοί τρόποι τοῦ κινηματογράφου πού ἀντιστοιχοῦν σέ τρεῖς σταθμούς τῆς ἐξέλιξής του. Αὐτό πού ἐξετάζεται ἐδῶ ἀνήκει τυπικά στό δεύτερο σταθμό καί πλησιάζει περισσότερο στό χαρακτηρισμό τοῦ ἔργου παρά τοῦ κειμένου. Εἶναι ἀμφίβολο τό ὅτι ἡ ταινία συμμορφώνεται πρός τήν οὐσία τοῦ ἔργου πού καθορίζεται ἀπ' τή μοντέρνα αἰσθητική. Ἀλλά ὁ δεύτερος σταθμός (πού τό χαρακτηριστικό του εἶναι ἡ θέληση-γίγνεσθαι-ἔργο) ἦταν ὁ ἱστορικά ἀπαραίτητος σταθμός ἀπ' τόν ὁποῖο ἔπρεπε νά περάσει ὁ κινηματογράφος. Γι' αὐτό τόν ἐξετάζουμε ἐδῶ. Ἀλλά γιά νά ἐξετάσουμε λεπτομερῶς αὐτό τό πρόβλημα γίνεται ἀναγκαία μιά ἱστορική ἔρευνα.

Ὁ ἄλλος τύπος σχέσης, ὅσον ἀφορᾶ τή σχέση μέ τόν κόσμο, εἶναι ἀρνητικός, ἐνῶ ἡ πρώτη εἶναι θετική. Κάθε πλάνο συνδιάζεται παραμελόντας τήν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου. Ἤ μάλλον, τά πλάνα συνδιάζονται γιά νά ἐξαφανίσουν τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Ἡ σχέση ἀσυνέχειας ἀνάμεσα στά πλάνα γίνεται ἔτσι τέλεια. Ἡ σχέση θά κανονιζόταν πιό δυναμικά ἀπό τήν ὑποκειμενική ἀρχή τοῦ δημιουργοῦ καί τό κείμενο πού θά σχηματιζόταν ἔτσι θά ἔχανε τό χαρακτήρα του σάν τμῆμα ἤ μέρος (γιατί κάθε πλάνο φαίνεται ἀπό τό μπάσιμό του στή σχέση τῆς ἀσυνέχειας σάν νά μήν ἀνήκει πιά στόν κόσμο). Ἐπομένως, ἡ ὁλότητα καί ἡ μορφική ἑνότητα αὐτοῦ τοῦ κειμένου γίνονται πιό ἔντονες ἀπό κείνην τοῦ ἄλλου τύπου τοῦ κειμένου. Ἀπ' τό γεγονός ὅτι ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων κανονίζεται μόνο ἀπ τήν ὑποκειμενική ἀρχή, μποροῦμε ἄραγε νά βγάλουμε τό συμπέρασμα ὅτι ὁ χαρακτήρας της εἶναι αὐθαίρετος; Ὄχι. Παρ' ὅλο τό ὅτι δέν ὑπάρχει κανένας ἀρνητικός καταναγκασμός, ἡ συναρμολόγηση τῶν

πλάνων εἶναι ἀρνητικά προσανατολισμένη ἀπ' τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Τό νά εἶναι προσαντολισμένη ἀπ' κεῖνο πού ἐκμηδενίζουμε (ἤ ἀρνιόμαστε) δηλαδή ἀπό τό ἀντικείμενο τῆς ἐκμηδένισης (ἤ τῆς ἄρνησης) εἶναι ἡ οὐσιώδης στιγμή τῆς ἐκμηδένισης (ἤ τῆς ἄρνησης).

Τό περιεχόμενο πού σχηματίζεται ἀπ' αὐτό τό συνδιασμό τῶν πλάνων, πρέπει νά εἶναι τελείως καινούργιο. Στήν πρώτη περίπτωση, ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων τό συμπυκνωμένο κείμενο σχηματίζεται. Σ' αὐτή τήν περίπτωση, τά πλάνα συμπαρατίθενται χωρίς καμιά θετική σχέση. Θά ἔπρεπε νά ποῦμε πώς δέν ὑπάαρχει περιεχόμενο μέ τή γενική του ἔννοια. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πώς τό καθολικό καί σίγουρο περιεχόμενο δέν ὑπάρχει. Μπορεῖ γιά ὁρισμένους θεατές τά πλάνα πού διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο στήν ὀθόνη νά εἶναι συμπαρατιθέμενα τμήματα χωρίς καμιά σχέση, χωρίς καμιά ἑνότητα. Ἀλλά μπορεῖ ἐπίσης τά ἴδια πλάνα νά φαίνονται σέ ἄλλους θεατές σά μιά ὁλότητα. Ἀπ' αὐτό μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἕνα περιεχόμενο φανερώνεται καί λειτουργεῖ γιά ὁρισμένα θέματα ἤ ἀντιθέτως ὅτι ὁρισμένα θέματα κάνουν ἕνα περιεχόμενο νά φανερώνεται καί νά λειτουργεῖ. Ἐδῶ τό περιεχόμενο πρέπει νά ἐκλαμβάνεται σά μιά πράξη ἤ σά μιά λειτουργία. Καί ὅταν τό περιεχόμενο λειτουργεῖ κάποια πλάνα χάνουν τελείως, τή σχέση τους μέ τόν κόσμο. Κάποια πλάνα δέν ἔχουν οὐσία παρά μονάχα μέσα ἀπ' αὐτό τό περιεχόμενο σά λειτουργία.

Στήν πρώτη περίπτωση, ἡ συναρμολόγηση τῶν πλάνων κανονίζεται ἀπ' τή μιά ἀπό τήν ὑποκειμενική ἀρχή τοῦ συγγραφέα κι ἀπ' τήν ἄλλη ἀπ' τήν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου. Στή δεύτερη περίπτωση δέν ὑπάρχει τίποτε πού νά εἶναι ἔξω ἀπό τό φιλμικό κείμενο καί νά κανονίζει τή συναρμολόγηση τῶν πλάνων. Ἀκόμα καί ἡ ὑποκειμενική ἀρχή δέν κανονίζει οὐσιωδῶς, γιατί ἡ πράξη ἑνός θέματος προσανατολίζεται πρός τήν ἐξαφάνιση τῆς ἀκολουθίας τοῦ κόσμου καί ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων δέν εἶναι τό μέσον ἔκφρασης τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ δημιουργοῦ.

Ἡ ἀρχή τοῦ συνδιασμοῦ τῶν πλάνων ὑπάρχει μόνο μέσα στό κείμενο (περιεχόμενο) πού συντίθεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων. Ἡ ἀτελείωτη κυκλική κίνηση... τό παιγνίδι.

Αὐτό τό παιγνίδι, χωρίς καμιά σχέση μέ ὅτι ὑπάρχει ἔξω

ἀπό τόν ἑαυτό μας, εἶναι καθαρό παιγνίδι, ἐλεύθερο παιγνίδι, παιγνίδι ἀφ' ἑαυτοῦ. Ὅτι εἶναι πλέγμα μέσα ἀπ' αὐτό τό ἐλεύθερο παιγίνδι, ὅτι εἶναι κείμενο, κανονίζει ἕνα χῶρο πού γίνεται αὐτάρκης καί κλείνεται. Ἀφοῦ τό περιεχόμενο αὐτοῦ τοῦ κειμένου δέν ἔχει καμία σχέση μέ τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου, ὁ χῶρος αὐτός δέ γεμίζει ἀπό τό νόημα τοῦ κόσμου. Στόν κόσμο σάν κείμενο, πού εἶναι μέ τή σειρά του πλέγμα μέσα ἀπό θεσμικά παιγνίδια ἤ κώδικες, ὁ χῶρος αὐτός εἶναι ἄδειος. Ὁ ἄδειος χῶρος πού γίνεται αὐτάρκης καί κλείνεται... αὐτό τό κείμενο θά μποροῦσε νά ὀνομαστεῖ αἰσθητικό κείμενο.[14] Τό νά φτιάξουμε ἕνα αἰσθητικό κείμενο, σημαίνει κατά τό Ρολάν Μπάρτ, «νά σταματήσουμε τή σημασία τοῦ κόσμου».[15] Ἄρνηση τῆς σημασίας μέσα ἀπό τή μή σημασία, σταμάτημα τῶν θεσμικῶν παιγνιδιῶν μέσα ἀπό τό ἐλεύθερο παιγνίδι...

Παρ' ὅλ' αὐτά τό νά πραγματοποιήσει κανείς αὐτό τόν ἄδειο χῶρο (τῆς μή-σημασίας) μέσα στό σημασιολογημένο κόσμο, εἶναι ἕνα σχέδιο ὑπερβολικά δύσκολο. Ἡ μή-σημασία εἶναι, κατά τόν Ρολάν Μπάρτ, κι αὐτή ἕνα νόημα[16] καί τό αἰσθητικό κείμενο πού μορφοποιεῖται ἔτσι μπορεῖ νά γίνει μέ τή σειρά του τό ἀντικείμενο τῆς διαφορετικῆς παραπομπῆς, μπορεῖ ἀργά ἤ γρήγορα νά ἐνσωματωθεῖ στά θεσμικά παιγνίδια τοῦ κόσμου. Αὐτός πού θέλει νά φτιάξει ἕνα αἰσθητικό κείμενο πρέπει νά κάνει προσπάθειες γιά νά ξεπεράσει αὐτή τή δυσκολία. Ἡ συνειδητή ἔρευνα τῆς μεθόδου... Γιατί δέν ὑπάρχει ἐδῶ αὐτό πού ὁδηγεῖ τό δημιουργό καί στό ὁποῖο ὁ δημιουργός ἀφιερώνεται. Πρέπει νά βρεῖ μόνος του τή μέθοδό του. Τό νά φτιάξει τό κείμενο εἶναι ταυτόχρονα ψάξιμο τῆς μεθόδου. Κι ἅμα βρεθεῖ ἡ μέθοδος, ἔρχεται ἡ σειρά τῆς τεχνικῆς. Μέθοδος διαίρεσης τοῦ κόσμου σέ τμήματα τοποθέτιση τῶν τμημάτων αὐτῶν στή σχέση τῆς ἀσυνέχειας, αὐτή εἶναι ἡ θεμελιακή τεχνική τοῦ κινηματογράφου.

Τό κείμενο, ὁ ἄδειος χῶρος πού γίνεται αὐτάρκης καί κλείνεται, μήπως εἶναι ὅμως μονάχα «ὁ τυφλός τόπος»;[17] Εἶναι σίγουρο ὅτι ἐκεῖ μέσα δέν ὑπάρχει νόημα. Γιατί ἡ σχέση μέ κάθε τί πού βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτόν ἔχει ἐκμηδενισθεῖ, τό κείμενο δέν ἔχει καθορισμό. Ἀλλά τό κείμενο, αὐτός ὁ ἄδειος χῶρος, ἀνοίγεται πρός κάτι πού δέν εἶναι οὔτε μέσα

στό θέμα, οὔτε μέσα στόν κόσμο, οὔτε μέσα στό κείμενο. Τό κείμενο λειτουργεῖ, στό σύνολό του σάν σημαῖνον πρός αὐτό τό κάτι. Ἕνα σύνολο πού εἶναι μορφικά συμπληρωμένο καί συγχρόνως ἔχει μέσα του τό σημαινόμενό του, ἀποτελεῖ ἕνα μικρόκοσμο. Τό ἔργο. Ἕνα σύνολο πού εἶναι μορφικά συμπληρωμένο ἀλλά δέν ἔχει κανένα σημαινόμενο μέσα στόν ἑαυτό του. Ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο καθαρά σημαῖνον, τό κείμενο.

5. Φιλμικά κείμενα καί κόσμος.

Ὁ κόσμος εἶναι κείμενο τῶν κειμένων, καί τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου εἶναι περιεχόμενο τῶν περιεχομένων. Ἀλλά ὅταν ὁ κόσμος τίθεται σάν καθολικός, θἄπρεπε νά ποῦμε ὅτι μέσα στόν κόσμο, ὑπάρχει ἕνα καθολικό περιεχόμενο καί ταυτόχρονα πολλά περιεχόμενα ἐξαρτόμενα ἀπ' αὐτό. Πρέπει νά ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτά μιά σχέση ἱεραρχική κι αὐτή ἡ σχέση πρέπει νά κανονίζεται ἀπό μιάν ἀρχή. Μέσα στόν καθολικό κόσμο ὅλα τά ὄντα ἔχουν τίς ἰδιαίτερες θέσεις τους σέ κάποιο καθορισμένο τόπο, μέσα σέ ἕνα ἀπό τά περιεχόμενα. Ἡ λειτουργία τους καί ἡ ἀξία τους εἶναι καθορισμένες, ἀνάλογα μέ τή θέση τους ἀπό τή βασική ἀρχή τοῦ κόσμου. Ἡ ἀρχή δίνει στόν κόσμο μιά ὁλοκληρωτική δομή σταθερή καί μοναδική. Αὐτή ἡ ἀρχή εἶναι κάτι τό ὑπέροχο καί τό ἀπόλυτο, καί ὅλα τά σημεῖα ἤ τά σύμβολα τείνουν νά τή σημάνουν τελικά. Κατά τόν Jacques Derrida.[18] «Εἶναι τό τελευταῖο σημαινόμενο». Τελευταῖο σημαινόμενο εἶναι τό ἴστατο σημεῖο παραπομπῆς ἀπό σημαῖνον σέ σημαῖνον. Ἐδῶ τό παιγνίδι δέν παίζεται. Τό παιγνίδι εἶναι ὅπως λέει ὁ Νίτσε[19] ἤ ὁ Ντεριντά, ἡ ἀπουσία τοῦ ἀπόλυτου.

Ἀνάμεσα σέ δύο συστάσεις σημείου, τό σημαῖνον ἔχει πάντοτε τό εὐαίσθητο χαρακτήρα καί τό σημαινόμενο τίθεται ἐδῶ σάν ὑπέροχο ἤ ἀπόλυτο. Ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο, ὑπάρχει ὅμως μιά ἀπόσταση ἄπειρη καί ἀπόλυτη. Γιά νά πραγματοποιηθεῖ ἡ σχέση ἀνάμεσα στά δύο παρά τήν ἄπειρη ἀπόσταση, θά ἦταν ἀπαραίτητη μιά ὁποιαδήποτε πράξη προερχόμενη ἀπό τή μεριά τοῦ σημαινόμενου. Τό σημαινόμενο προϋπάρχει τοῦ σημαίνοντος, εἶναι τό μεῖζον λογικό

λῆμμα του. Τό ἕνα εἶναι ἐπιλεγμένο ἤ σχηματισμένο ἀπό τ' ἄλλο. Τό σημαινόμενο ἔχει, παρά τήν κατά γράμμα σημασία του, ἐνεργητικό χαρακτήρα. Τό σημαῖνον ἔχει παθητικό χαρακτήρα (φαινομενολογικά τό σημαινόμενο εἶναι παθητικό καί τό σημαῖνον ἐνεργητικό). Γιά νά δανειστοῦμε ὅρους μεσαιωνικῶν θεολόγων ὁ Θεός ἔφτιαξε μέ «lumen gratiae» (διά τῆς χάρητος τοῦ φωτός) εὐαίσθητη ὕλη «dei formis» (μέ τή μορφή τοῦ θεοῦ) ἤ «deo similis» (ὅμοια μέ τό θεό). Εἶναι τό σημαῖνον (signans) τοῦ σημείου καί τό σημαινόμενο (signatum), εἶναι ὁ Θεός (τό τελευταῖο σημαινόμενο, τό ὑπέροχο ὄν). Αὐτό τό εἶδος σημείου, πού οἱ συντελεστές του χωρίζονται ἀπό μιά ἄπειρη ἀπόσταση ἀλλά ταυτόχρονα ἔρχονται σέ σχέση ἀπό κάτι σάν τό «lumen gratiae», θά μπορούσαμε νά τά ὀνομάσουμε σύμβολα. Τό ἔργο τέχνης εἶναι ἕνα σύμβολο, ἕνα ἀπό τά πιό ἀντιπροσωπευτικά.

Ἡ δημιουργία ἑνός ἔργου τέχνης εἶναι μορφοποίηση πού ὁδηγεῖ ἀπό τό «lumen gratiae» ἕνα σημαῖνον (dei formis ἤ deo similis). Καλλιτεχνική δημιουργία εἶναι λοιπόν ἀφιέρωση (Hingabe). Ὅταν, προσανατολισμένη ἀπό ἕνα σημαῖνον, ἡ συνείδηση φωτίζεται ἀπ' τό «lumen gratiae», καθαρίζεται καί ταυτίζεται μέ τό ὕστατο σημαινόμενο. Αὐτό εἶναι τό κύριο χαρακτηριστικό τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκτίμησης. Σέ ὅλες τίς περιπτώσεις, ἡ παρουσία ὕστατου σημαινόμενου καί ἡ καθολικότητα τοῦ κόσμου εἶναι ἡ ἀναγκαῖα προϋπόθεση τοῦ ἔργου.

Ἐφ' ὅσον ὁ κόσμος διατηρεῖ τήν ἑνότητα εἶναι ἄραγε δυνατό τά ὄντα μέσα ἀπ' τόν κόσμο νά ξεκόβονται καί νά ἐνσωματώνονται στή νέα δομή. Εἶναι δυνατόν οἱ λειτουργίες καί οἱ ἀξίες πού ἔδοσε σ' αὐτά τά ὄντα ἡ ἀρχή τοῦ κόσμου, νά τούς ἀφαιρεθοῦν καί νά δοθεῖ σ' αὐτά ἕνα τελείως νέο νόημα (ἤ μή νόημα). Αὐτό δέ θἄταν δυνατό παρά μονάχα ἄν ἡ δομή τοῦ κόσμου καταστρεφόταν ἤ ἄν ἡ ἀρχή τοῦ κόσμου χανόταν. Τό νά κόψουμε αὐθαίρετα τό κόσμο κομματάκια καί νά βάλλουμε τά κομμάτια αὐτά σέ σχέση ἀσυνέχειας σημαίνει ὅτι τά ὄντα μέσα στόν κόσμο προέρχονται ἀπό τά ἱεραρχικά περιεχόμενα καί εἶναι ἐλεύθερα ἀπό τίς λειτουργίες τους κι ἀπό τίς ἀξίες τους κι ὅτι ἐπομένως δέν ὑφίσταται ἀξιολογική διαφορά ἀνάμεσά τους. Τό σύστημα ἀξιῶν ἐκπίπτει τελείως καί νά ἡ ἀπόλυτη σχετικότητα... τί εἰρωνία! Τό φιλοσοφικό

ἔργο (ἤ μάλλον τό κινηματογραφικό ἔργο) εἶναι ἀπό ἄποψη καθαρά θεωρητική, ἀδύνατο (ἱστορικά εἶναι ἕνας ἀναγκαῖος σταθμός). Τόπος ὕπαρξης τοῦ κινηματογράφου ὑπάρχει μέσα στόν κόσμο σάν κείμενο, ὅπου ἡ ὑπέροχη ἤ ἀπόλυτη ἀρχή ἀπουσιάζει. Γι' αὐτό ὁ αἰσθητικός Konrad Lange πιστός στή παραδοσιακή ἀντίληψη τῆς τέχνης, ἤθελε νά ἀποβάλλει τόν κινηματογράφο ἀπό τό ναό τῆς τέχνης.[20] Αὐτό πού παράγεται ἀπ' τόν κινηματογράφο, εἶναι πάντοτε κείμενο.

6. *Κώδικας τῶν φιλμικῶν κειμένων, ἀντικώδικας*

Στά πλαίσια τοῦ θεμελιακοῦ ἐξαναγκασμοῦ δυό τύποι συνδιασμοῦ τῶν πλάνων ἐκτέθηκαν. Γι' αὐτό ἔχουμε καί δύο τύπους φιλμικῶν κειμένων. Στήν περίπτωση κειμένου τοῦ πρώτου τύπου, ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα εἶναι ἀντίθετη ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Ἀντιθέτως στήν περίπτωση κειμένου τοῦ δεύτερου τύπου, δέν ὑφίσταται κανένα ἐξαναγκασμό. Ἀλλά ὄντας τό ἀποτέλεσμα τῆς ἐκμηδένισης τοῦ περιεχομένου τοῦ κόσμου, εἶναι ἀρνητικά ἐξαναγκασμένη ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου.

Ὅπως τό εἴπαμε τόσες φορές, ὁ κόσμος εἶναι τό κείμενο τῶν κειμένων. Καί καθένα ἀπ' αὐτά τά κείμενα εἶναι ἕνα πλέγμα ἀπό τό παιγνίδι τῶν σημείων. Παιγνίδι τῶν σημείων εἶναι ἀναμφίβολα τό θεσμοποιημένο καί κωδικοποιημένο παιγνίδι. Τό παιγνίδι αὐτό βασίζεται ἀπ' τή μιά, στό σύστημα τῶν σημείων μέσ' ἀπ' τά ὁποῖα πραγματοποιεῖται τό κείμενο, κι ἀπ' τήν ἄλλη στό πλέγμα τῶν κειμένων μέ τά ὁποῖα τό κείμενο δημιουργεῖ σύνθετες σχέσεις (παραπομπές διάφορες διακειμενικές σχέσεις). Ὁ κώδικας τοῦ κειμένου εἶναι ὁ σύνθετος κώδικας τοῦ ὁποίου ὅμως τό χαρακτηριστικό δέν εἶναι ἀκόμα ἀρκετά ἀναλυμένο. Ἄν ὑποθέσουμε τήν ὕπαρξη τοῦ κώδικα τοῦ κόσμου (αὐτό δέν εἶναι δυνατό παραμόνο ἰδεωδῶς) θά ἦταν ἰδεῶδες σύνολο ὅλων τῶν κωδίκων. Οἱ διακειμενικές σχέσεις δέν ἔχουν δρια μέσα στά πλαίσια τῆς ἱστορίας. Ὅλα τά κείμενα ὅλων τῶν ἐποχῶν καί ὅλων τῶν κοινωνιῶν μποροῦν νά ἔλθουν σέ ἀμοιβαῖες σχέσεις. Ἀπό καθαρά θεωρητική ἄποψη μιά πρακτική κειμένου εἶναι ἐξαναγκασμένη ἀπ' ὅ,τι ἔχει κατατεθεῖ ἀπό ὅλες τίς πρακτικές

κειμένων καί σημασιῶν μέσα ἀπ' ὅλη τήν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ. Αὐτό τό σύνολο τῶν καταθέσεων ἀπό τό ὁποῖο ἡ πρακτική τοῦ κειμένου εἶναι περικλεισμένη καί προσανατολισμένη, εἶναι ὁ κώδικας τοῦ κόσμου.

Ὁ κώδικας αὐτός εἶναι ὁ κώδικας τῶν φιλμικῶν κειμένων τοῦ πρώτου τύπου, γιατί ἐδῶ κάποια πλάνα εἶναι συναρμολογημένα ἀνάλογα μέ τήν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου, καί γιατί τό πλάνο εἶναι πραγματικότητα σημεῖο ἤ γιατί ὁ κόσμος ἔγινε σημεῖο.[21] Ὅσο γιά τά φιλμικά κείμενα τοῦ δευτέρου τύπου, ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων τους κανονίζεται ἀρνητικά ἀπό τόν κωδικα τοῦ κόσμου. Λοιπόν ἕνας ἀρνητικός κώδικας;

Ἄς παραθέσουμε τή σύγχρονη μουσική. Εἶναι σίγουρο ὅτι πολλοί σύγχρονοι μουσικοί προσπαθοῦν νά ξεπεράσουν τό πλαίσιο τῶν ὑπαρχουσῶν μουσικῶν γλωσσῶν. Ἀλλά εἶναι ἀδύνατο νά βρεθεῖ ἕνα κοινός χαρακτήρας σ' αὐτές ὅλες τίς προσπάθειες. Λένε συνήθως ὅτι δέν ὑπάρχει κοινός κανόνας στή σύγχρονη μουσική, ἤ ὅτι δέν ὑπάρχει σύγχρονη μουσική γλώσσα.[22] Ἀλλά ὅλες αὐτές οἱ προσπάθειες ἔχουν ἕνα κοινό καταναγκασμό: Δέν πρέπει νά ἀνήκουν στίς ὑπάρχουσες γλῶσσες. Ἄν σκεφτοῦμε ὅτι ἐπειδή ὑπάρχουν στήν ἱστορία τῆς μουσικῆς πολύ διαφορετικές γλώσσες, ὁ καταναγκασμός αὐτός δέν πρόκειται ποτέ νά ἐξασθενίσει. Ὁ καταναγκασμός αὐτός καθορίζει πράγματι τό μορφικό χαρακτηριστικό τῆς μουσικῆς μέχρις ἕνα κάποιο σημεῖο. Μποροῦμε μάλιστα νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχει ἕνας μορφικός τύπος στή σύγχρονη μουσική. Δέ μποροῦμε νά ἀντιμετωπίσουμε αὐτοῦ τοῦ εἴδους τόν καταναγκασμό σάν ἕνα κώδικα ἤ σάν γλώσσα μέ τήν κοινή σημασία γιατί εἶναι δύσκολο νά βρεῖ κανείς σ' αὐτόν τόν παγκόσμιο συστηματικό χαρακτήρα. Ὁ καταναγκασμός ἀπό τήν ἐκμηδένιση τοῦ κώδικα ἤ τῆς γλώσσας... εἶναι ἀντι-κώδικας ἤ ἀντι-γλώσσα; Ναί εἶναι ἕνα εἶδος τοῦ κώδικα ἤ τῆς γλώσσας.

Ἐνῶ ἡ γλώσσα (γλωσσολογία) εἶναι μιά «ἑνότητα ἀφηρημένη», ἀποκρυσταλωμένη ἀπό τήν πρακτική μιᾶς μάζας-ὁμιλούσας μέσα σ' ἕνα πλαίσιο ἱστορικό καί κοινωνικό, ὁ κώδικας (ἡ γλώσσα) τῶν φιλμικῶν κειμένων δέν εἶναι μιά ἑνότητα. Εἶναι ἀντι-κώδικας τοῦ κόσμου, ἤ μάλλον, τό μή-ὄν τοῦ κώδικα γιατί ὁ κώδικας τοῦ κόσμου εἶναι ἐκμηδενισμέ-

νος ἀπ' τήν πρακτική τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Μ' αὐτό τό νόημα δέν ὑπάρχει κώδικας (γλώσσα) κινηματογραφικός. Μιά Γλώσσα (langage) χωρίς γλώσσα (langue)[23]..., πράγματι. Ἀλλά δέν πρέπει νά παίρνουμε αὐτό τό «χωρίς» γιά ἀπουσία ἤ γιά ἔλλειψη γλώσσας. Εἶναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἐκμηδένισης, πού προσανατολίζεται ἀπό κεῖνο πού ἐκμηδενίστηκε. Ὁ κινηματογραφικός κώδικας ἐμφανίζεται κάθε φορά πού τό φιλμικό κείμενο πραγματοποιεῖται. Μέσα στόν κινηματογράφο, εἶναι ἀδύνατο νά διαχωρίσουμε τόν κώδικα (τή γλώσσα) καί τό κείμενο (τό λόγο). Ὁ κινηματογραφικός κώδικας ἐμφανίζεται μόνο μέσ' ἀπ' τά φιλμικά κείμενα καί τό φιλμικό κείμενο εἶναι καθαρά κινηματογραφικό ἐφ' ὅσον φανερώνει τόν κινηματογραφικό κώδικα. Γιατί ὅπως τό ἀναφέραμε ἤδη, τό φιλμικό (καί κινηματογραφικό κείμενο) εἶναι τό αἰσθητικό κείμενο, εἶναι ἀδύνατο νά διαχωρίσουμε τή γλώσσα (τόν κώδικα ἤ τή γλώσσα καί τό κείμενο ἤ τό λόγο) καί τό αἰσθητικό κείμενο (τήν τέχνη). «Τό φίλμ σύνολο δέν μπορεῖ νά εἶναι γλώσσα ἄν δέν εἶναι προηγουμένως τέχνη».[24] Ἡ φράση αὐτή δέν λέει τά ἴδια μ' αὐτά πού λέμε ἐμεῖς. Ἀλλά τί ἀκριβῶς, θέλει νά πεῖ ὁ Ch. Metz δέ θᾶταν στό τέλος, τόσο διαφορετικό ἀπ' αὐτό πού θέλουμε νά ποῦμε. Ὁ κινηματογράφος εἶναι τέχνη στό σημεῖο πού εἶναι γλώσσα.

Ἀφοῦ τό φιλμικό κείμενο καθορίζεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων καί ἀφοῦ τό πλάνο εἶναι ὁ κόσμος πού γίνηκε σῆμα ἤ ἡ ἀναπαραγωγή ἑνός τμήματος τοῦ κόσμου, εἶναι ἀδιάψευστο τό ὅτι το φιλμικό κείμενο ἔχει, στό σύνολό του, τό «habitus» (...) τοῦ κόσμου. Ἀλλά συγχρόνως, ὁ κώδικας πού καθορίζει τό συνδιασμό τῶν πλάνων εἶναι ἀντι-κώδικας τοῦ κόσμου, εἶναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἄρνησης τοῦ κώδικα τοῦ κόσμου. Τό φιλμικό κείμενο εἶναι, σ' αὐτή τήν περίσταση, ἀντι-κοσμικό.

Τά αἰσθητικά κείμενα ἔχουν γενικά σάν χαρακτηριστικό τήν ἄρνηση τοῦ κόσμου. Ἀλλά τά περισσότερα ἀπ' αὐτά βασίζονται ἀπ' τή μιά, στά συστήματα τῶν σημάτων μέσ' ἀπό τά ὁποῖα πραγματοποιοῦνται καί ἀπό τούς κώδικες τῶν ὁποίων ὑφίστανται ἐξαναγκασμούς. Κανένα ἀπ' αὐτά δέν ἔχει τό «habitus» τοῦ κόσμου ὅπως τόχει τό φιλμικό κείμενο. Ὁ ἀντικώδικας τοῦ κόσμου καί τό «habitus» τοῦ κόσμου,

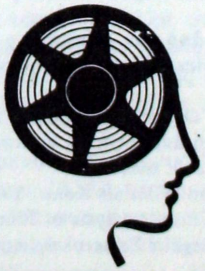
δηλαδή τό νά εἶναι ἀντι-κόσμος, ἀποτελεῖ ἴσως τό χαρακτηριστικό τοῦ φιλμικοῦ κειμένου ξέχωρα ἀπό τά ἄλλα αἰσθητικά κείμενα.

Σημειώσεις

1. Christian Metz, Γλώσσα καί Κινηματογράφος, Παρίσι 1971.
2. Σημείωσε τό ἄρθρο Κέϊζι Ἀζανούμα, Δομή τῆς εἰκόνας καί τοῦ πλάνου σάν ἑνότητα, Ζa Ἔτος 1, τεύχος 3ο, Παρίσι 1974.
3. Παρ' ὅλο τό ὅτι δέν ἀκολουθοῦμε ἀκριβῶς τήν ὁρολογία τοῦ Christian Metz ἡ διάκριση ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο καί στήν ταινία εἶναι πολύ σημαντική. Πέρα ἀπό μερικές διαφορές (π.χ. ἡ λέξη «κείμενο» χρησιμοποιεῖται ἀπό μᾶς μέ σημασία λίγο πιό στενή), ἡ διάκριση αὐτή εἶναι ἡ ἀφετηρία τῆς ἔρευνάς μας. Τά προβλήματα ὁρολογίας καί μεθοδολογίας πρέπει νά ἐξετάζονται ξεχωριστά.
4. Roman Jacobson. Δοκίμιο Γενικῆς Γλωσσολογίας, Παρίσι, 1963.
5. Ὁ Κουλέσωφ συνδίασε τρία διαφορετικά πλάνα (ζεστή σούπα, πτώμα, γυναίκα ἠμίγυμνη), σέ ἕνα καί μόνο πλάνο (τό γκρόπλάν ἑνός ἠθοποιοῦ, τοῦ Ἰβάν Μοσζούκιν) καί πρόθαλε καί τά τρία κομμάτια σέ θεατές. Ἀποτέλεσμα. Νόμισαν ὅτι ὁ ἠθοποιός ἄλλαζε τήν ἔκφρασή του κάθε φορά (πείνα, θλίψη, βαριεστημάρα).
6. Ἀναφέρεται ἀπό τόν Guido Aristarco-Storia delle Teoriche del Film - Τουρίνο 1951.
7. Ὅπως ἀναφέρεται ἀπό τόν Aristarco.
8. Βλέπε Maurice Merleau-Ponty, Φαινομενολογία τῆς νόησης. Παρίσι 1945.
9. Σ.Μ. Αἰζενστάϊν. Ὁ κινηματογράφος τῆς Τέταρτης Διάστασης (κατά τήν ἰαπωνική ἀπόδοση σέ μετάφραση τοῦ Ippei Fukuro).
10. Βλέπε Ἀζανούμα ἐνθ. ἀνωτ.
11. Π.χ. Rudolf Arnheim (Film als Kunst, 1932), Raymond Spottiswood (A Grammar of the Film-Analysis of Film Technique, 1935).
12. Roland Barhes: Στοιχεία Σημειολογίας, στό Degté Zéro de l' Ecriture Παρίσι 1964.
13. Σημείωσε Jacques Derrida, Περί γραμματολογίας, Παρίσι 1967.
14. Ἡ λέξη «αἰσθητικό» δέ χρησιμοποιεῖται ἐδῶ μέ τήν ἀξιολογική της ἔννοια. Θέλουμε νά δείξουμε μ' αὐτή τή λέξη κάθε τί πού

δέν ἔχει καμιά σχέση θετική μέ τόν πραγματικό κόσμο, κάθε τί πού εἶναι ἐλεύθερο ἀπό συγκεκριμμένο ἐνδιαφέρον (Interesselosingkeit κατά τήν καντιανή ἔννοια) κάθε τί πού θέλει νά ξεπεράσει τό παγκόσμιο πλαίσιο... Δηλαδή κάθε τί πού βρίσκεται σέ κατάσταση καθαρῆς ἀρνητικότητας.

15. R. Barthes. Criticisme et Signification στό «Essais Critiques», Παρίσι 1964.
16. Ἔνθ' ἀνωτ.
17. Παράβαλλε: Mikel Dufrenne: Ἡ λογοτεχνική κριτική. Δομή καί σημασία, στό «Esthetique et Philosophie», Παρίσι 1967.
18. I. Derrida, ἐνθ. ἀνωτ.
19. F. Nietzche, Τάδε ἔφη Ζαρατούστρα.
20. Σημ. Konrad Lange. Das Kino in Gegewart und Zukunft, 1920.
22. Σημείωσε Asanuma ἔνθ. ἀνωτ.
22. Π.χ. κριτική τῆς σειραϊκῆς μουσικῆς ἀπ' τόν Léci-Straus στό «Ὠμό καί ψημένο», Παρίσι 1964.
23. Σημ. Ch. Metz Le Cinema Langue on Langage? στά Essai sur la signification du Cinema, Παρίσι, 1968.
24. Ἄνωτ.



OSCAR CESAR TRAVERSA

Ἡ κινηματογραφική κριτική.

Μερικά σχόλια

1. Ἡ κριτική τῆς κριτικῆς

Ὅσο ἡ κοινωνική σπουδαιότητα τοῦ κινηματογράφου ἐκδηλωνόταν ἡ σπουδαιότητα τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς μεγάλωνε ἀναλόγως, ἄν καί μέ κάποια καθυστέρηση. Ἀπόδειξη ὁ ὅλο καί μεγαλύτερος χῶρος πού καταλαμβάνει στόν τύπο, στό ράδιο ἤ στήν τηλεόραση κι ἀκόμα παραπάνω ἡ δημιουργία εἰδικευμένων μέσων γενικῆς κατανάλωσης, χωρίς νά λογαριάσουμε κάποιον τῦπο αὐτοαποκαλούμενο τεχνικό πού ἀποτείνεται σ' ἐκείνους πού ἀπό ἐπάγγελμα ἤ ἀπό γοῦστο ἐνσωματώνονται λίγο πολύ στόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου.

Ἕνας δεύτερος ὁρίζοντας διαγράφεται κατά τρόπο διαλειπτικό πίσω ἀπ' αὐτό τό σύνολο· ὁ ὁρίζοντας τῆς κριτικῆς τῆς κριτικῆς. Ἡ δραστηριότητα αὐτή ἔχει σάν ἀντικείμενο τήν κινηματογραφική κριτική καί ὁ ἐκφρασμένος σκοπός της εἶναι νά τήν φέρει στούς δικούς της δρόμους.

Ἡ μετακριτική ἐπισήμανε πολλές φορές τήν παρακμή τοῦ ἀντικειμένου της ὅταν δέν πρόβλεψε τήν ἐξαφάνισή του. Σέ ἄλλες περιστάσεις, πιό ἀνεκτική, προσπάθησε νά ὑπαγορεύσει τίς νόρμες της. Ὁδηγημένη ἀπό ἕνα συναίσθημα (τήν «ἀγάπη τοῦ κινηματογράφου») ἀσχολήθηκε μέ τό νά διακρίνει αὐτούς πού «ἦταν ὑπέρ» κι αὐτούς πού «ἦταν κατά» χωρίς νά ξεχάσει βέβαια κι ἐκείνους πού εἶχαν μιά θέση ἐνδιάμεση.[1] Αὐτό τό «ὑπέρ» κι αὐτό τό «κατά» δέν ἀναφέρονταν στόν κινηματογράφο σάν κινηματογράφο ἀλλά στόν «καλό κινηματογράφο».

Ἡ γνώμη, πολύ κοινή καθώς φαίνεται, γιά τήν μετακριτική εἶναι ὅτι στό βάθος ἡ κινηματογραφική κριτική εἶναι μιά ἀμελητέα δραστηριότητα, ἴσως καί ἀξιοκαταφρόνητη τουλάχιστο στίς περισσότερες περιπτώσεις.

Όσο γιά τούς κριτικούς, αὐτοί ἀναλαμβάνουν τόν ἀντίλογο. Δέν ἔχουν εὐθύνη γιά τήν ὕπαρξη τοῦ ἡμερήσιου ἤ εὐδομαδιαίου τύπου πού τούς ἔχει ἀνάγκη. Στό βάθος αὐτό πού καταφέρει σοβαρό χτύπημα ἐνάντια στήν κριτική εἶναι ὁ τῦπος. Ἕνα διαβολικό σύστημα βασισμένο σέ σταθερές ὧρες καί μέρες ἔκδοσης δέν δημιουργεῖ τίς συνθῆκες μιᾶς κατάλληλης σκέψης πάνω στά προϊόντα πού πρέπει νά κριθοῦν. Αὐτοί πού διευθύνουν τά μέσα πληροφόρησης μέ τή σειρά τους, ὑποστηρίζουν: Θά ἦταν χωρίς νόημα νά τοποθετηθοῦν αὐτά τά προϊόντα ἔξω ἀπό τά καθημερινά γεγονότα πού εἶναι τό κίνητρό τους. Οἱ κριτικοί εἶναι ἐκεῖνοι πού πρέπει νά διαθέτουν τήν κατάλληλη ὀργάνωση γιά νά μποροῦν νά ἀνταπεξέλθουν στό ρυθμό. Τελικά ἡ παραγωγή εἶναι δομημένη κατ' αὐτό τόν τρόπο, ἄρα αὐτή εἶναι ἡ ὑπεύθυνος.

Χωρίς καμία ἀμφιβολία θά μπορούσαμε νά συνεχίσουμε ἔτσι ἀφοῦ τό σύστημα παραπομπῆς εἶναι ἀναδρομικό.

Ἡ κριτική διαδικασία ἔχει ζήτηση ἀπό τή στρατηγική, τήν τακτική καί τή λογιστική, ἄν ἐπιτρέπεται νά καταφύγουμε σέ μιά στρατιωτική μεταφορική ἔκφραση.

Ἡ στρατηγική ζήτηση αὐτοῦ τοῦ εἴδους προέρχεται ἀπό τό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς, πού προτείνει μοντέλα κουλτούρας, ἕνα κάποιο «ὀφείλω νά ὑπάρξω» τῶν μορφωτικῶν προϊόντων. Γι' αὐτόν τόν λόγο ὁ κινηματογράφος πρέπει νά στοχεύει, μέσα ἀπό τό ὑπέροχο τοῦ ἔργου, καθορισμένους σκοπούς πού μποροῦν νά παίρνουν μιά ἀπόχρωση πολιτική ἤ ἠθική καί ν' ἀνταποκρίνεται ἀκόμα καί σέ ὁρισμένους κανόνες δόμησης τῶν ὁποίων τήν καταγωγή καί τήν τάξη δέν τίς ξέρουμε καλά καλά.

Ἡ κριτική ὀφείλει νά ἀνακαλύπτει τίς ταινίες πού ἀνταποκρίνονται σ' αὐτή τήν προσδοκία, νά τίς ἐπισημαίνει, νά τίς προφυλάσσει. Σά νέος Διογέννης προχωράει μέ τό φανάρι της, ὄχι σέ ἀναζήτηση ἐνθρώπου ἀλλά ταινίας.

Ἡ τακτική ζήτηση προέρχεται ἀπ' αὐτούς πού εἶναι ἐνταγμένοι στό πλευρό τῆς παραγωγῆς σάν ἐκτελεστές, μεταξύ τῶν ἄλλων οἱ παραγωγοί καί οἱ τεχνικοί. Καί μέ τήν πράξη της ἡ κριτική μπορεῖ νά καταστρέψει καρριέρες. Ὁ κινηματογράφος, σά σύμπαν, τό ξέρουμε καλά, ὑποβάλλεται σέ ἐξέλιξη. Ἕνα τυχαῖο γεγονός (ἡ διάθεση ἤ ἡ ἀνικανότητα ἑνός κριτικοῦ) μπορεῖ νά διακόψει ἤ νά ἀργήσει αὐτό πού κόστισε προσπάθειες χρόνων.

Ἡ ζήτηση τῆς λογιστικῆς πού νοιάζεται μονάχα γιά τούς πόρους, εἶναι ἡ εἰδικότητα τοῦ παραγωγοῦ. Αὐτός φροντίζει τήν τύχη τῶν ἐπενδύσεών του καί τό τζίρο τῶν ἐπιχειρήσεών του. Σ' αὐτή τήν περίπτωση παρ' ὅλο τό ὅτι δέ μιλᾶμε συχνά γι' αὐτή ἡ ζήτηση τοῦ παραγωγοῦ καταφέρνει νά ἔχει μεγάλη ἀνταπόκριση ἔστω κι ἄν αὐτή ἐκφράζεται καμιά φορά μέ δισταγμό.

Μπροστά στήν κρίση, παραδείγματος χάριν, εἶναι δύσκολο νά βρεῖ κανείς κοινά κριτήρια, ἀλλά οἱ γραμμές θά τείνουν πρός τό νά πυκνώνουν. Ἄν εἶναι ἡ στρατηγική πού κυβερνάει τόν πόλεμο, θά εἶναι ὑποταγμένη στή λογιστική καί ἡ τακτική δέ θά εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τό ἀποτέλεσμα αὐτῶν πού θά ἔπρεπε νά κάνουμε γιά νά πετύχουμε ἕνα στόχο καί τῶν δυνατοτήτων πού ἔχουμε γιά νά τά κάνουμε.

Ἡ πρώτη ἀντίδραση θά εἶναι νά ὑπερασπιστοῦμε ἐνάντια στούς ἀπέξω. Ἄν ὑπάρχει κάτι τό οὐσιαστικό δικό μας, αὐτό εἶναι ἡ ἀγορά. Ἡ προστασία της εἶναι ὁμαδικό ἔργο. Οἱ στρατηγοί θά δοῦνε τήν ἀπόφαση μέ κακό μάτι. Οἱ ποιοτικές ἀνησυχίες τους τούς ἔχουν πληροφορήσει ὅτι ἡ τέχνη δέν ἔχει σύνορα. Αὐτοί πού ὑποστηρίζουν τήν πολιτική τῆς λογιστικῆς καί τῆς τακτικῆς θά ποῦνε σ' αὐτούς πού νοιάζονται γιά μεγάλους στόχους ὅτι μόνο ἀρκετοί πόροι θά τούς ἐπιτρέψουν νά τούς πετύχουν. «Λοιπόν!» θά ποῦν οἱ στρατηγοί, «ἄς πρωτεύσει ἡ καθιερωμένη ποιότητα, αὐτή θά εἶναι ὁ θεματοφύλακας τῆς ἐμπιστοσύνης μας, καί φυσικά καί τῶν πόρων». Οἱ τακτικοί δέ θά ξέρουν ποῦ νά τοποθετηθοῦν. Κοντά στούς εἰδικούς τῆς λογιστικῆς, τούς δασκάλους τοῦ κλειδιοῦ τοῦ χρηματοκιβωτίου, ἤ κοντά στούς ἄλλους πού διαθέτουν τά κλειδιά τοῦ γούστου καί τῆς ποιότητας.

Ἀκριβῶς πρίν τή διάσταση θά γυρίσουν ὅλοι τά μάτια κατά τή μεριά τοῦ Κράτους: «Ἕνας νόμος! Πιστώσεις! Τελικά τό κράτος γι' αὐτό δέν ὑπάρχει;»

Ἡ κριτική, γρηγορώντας στά ὅπλα, ἐλπίζει μιά λύση παζαρέματος.

Σ' αὐτό τό σημεῖο, οἱ κριτικοί, οἱ στρατηγοί, οἱ τακτικοί, καί οἱ λογιστικοί σέ ὁμοφωνία σκέφτονται τό κοινό. Ἄν αὐτό διαμοιραζόταν μέ δίκαιο τρόπο γιά νά δεῖ τίς ταινίες πού οἱ «στρατηγοί» ἐπιθυμοῦν κι ἐκεῖνες πού οἱ τακτικοί θεωροῦν σάν τό σπόρο γιά μελλοντικές καλές παραγωγές, τό σύ-

στημα θά λειτουργοῦσε τέλεια. Ἂν αὐτό δέ γίνει ἔτσι, κάποιος θά πρέπει νά εἶναι ὑπεύθυνος. Θά ἦταν δύσκολο νά μιλήσουμε γιά τό κοινό μέ ἀρνητικό τρόπο. Μιά συμπεριφορά περιφρονητική ἀπέναντί του, κυρίως ἄν αὐτή εἶναι φανερή, δέν ἐπιτρέπεται στίς μέρες μας.

Ἡ εὐθύνη, χωρίς ἀμφιβολία, ἀνήκει στήν κριτική. Ὅλοι λοιπόν στρέφονται ἐναντίον της, ἤ τουλάχιστο καθένας κρεμιέται ἀπό τόν τομέα πού ἀντιτίθεται πρός τίς στάσεις της. Ἄλλοι θά ἀπαιτήσουν νά ἔχει μιά στάση παιδαγωγική, ἄλλοι μιά στάση λιγώτερο ἁπλοϊκή, ἄλλοι νά ἔχει περισσότερη ἀνεκτικότητα. Ὁ καθένας θά ψάξει τόν ἀποδιοπομπαῖο τράγο του, καί ἡ ποικιλία θά τοῦ ἐπιτρέψει νά τόν βρεῖ.

Ἀπ' ὅλ' αὐτά τίποτε δέν εἶναι καινούργιο.

Μ' αὐτά τά ἐπιχειρήματα ἡ κριτική θά μποροῦσε νά πάρει ἄφεση ἁμαρτιῶν ἤ νά ριφθεῖ στό πῦρ τό ἐξώτερον πού δημιουργεῖ ἡ καπιταλιστική κοινωνία.

Τά λογίδρια σάν κι αὐτό πού παραθέσαμε ὡς ἐδῶ εἶναι γνωστά ἀπ' ὅλους. Κι ἀκόμα θά μποροῦσαν νά ἐπαναληφθοῦν μέ ἄπειρες παραλλαγές (οἱ γλωσσολόγοι τουλάχιστο θά συμφωνοῦσαν σ' αὐτό) μεταβάλλοντας κάποιες σάλτσες. Περισσότερη περιφρόνηση γιά τόν ἕνα ἤ γιά τόν ἄλλο τομέα, μερικές δόσεις χιοῦμορ παραπάνω ἤ λογιότατες παρεκβάσεις.

Ἀλλά αὐτό ἐδῶ τό λογίδριο, ὅπως καί τά ὁμοιά του τά ὑπαρκτά ἤ τά ὑπάρξημα, προσπαθεῖ ἁπλῶς νά ἐξιχνιάσει ἤ νά ἀπορρίψει ὅσο τό δυνατόν πιό μακριά μας μιά ὁλόκληρη σειρά ἐρωτήσεων, δρόμων πρόσβασης ἄν τό θέλουμε, γιά νά μπερδέψει τή φύση τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς, τῆς κατάστασής της σέ σχέση μέ τή βιομηχανία, καί σπρώχνοντας πιό μακριά σέ σχέση μέ τό περιέχον της: τή μορφωτική πολιτική καί τήν κυρίως πολιτική. Δέν ἀρνιόμαστε ἐδῶ ὅτι αὐτές οἱ ἐρωτήσεις ἐτέθηκαν ἤδη, ἀλλά αὐτό πού ἀπορρίπτουμε εἶναι ἡ σωστότητα τῆς σειρᾶς μέ τήν ὁποία ἐκφράστηκα καί τά διδάγματα πού ἀπέρευσαν.

Ἂν θεώρησαν τήν κινηματογραφική κριτική σάν ἕνα φορέα πού ἔχει μιά κάποια ἐπίδραση στό κοινό, τό κάναν χωρίς νά περάσουν ἀπό τήν ποσοτικοποίηση πού ἕνα τέτοιο συμπέρασμα θά ἀπαιτοῦσε. Ἂν εἶπαν ὅτι εἶναι δεμένη μέ τήν ἱστορία καί μέ τήν πάλη τῶν τάξεων, τό ὑποστήριξαν χωρίς νά

καθορίσουν ποιά εἶναι ἡ ἔνταξή της στά πλαίσια τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ στά ὁποῖα παράγεται. Ἄν τήν θεώρησαν σάν ἰδεολογικό φορέα, τόκαναν ἐκλαμβάνοντας τήν ἰδεολογία σάν ἕνα περατό σύνολο ἰδεῶν καί παραστάσεων, καί τοποθετώντας ἀποκλειστικά αὐτό τό φαινόμενο στό ἐπίπεδο αὐτοῦ ποῦ ὀνομάζεται περιεχόμενο. Ἄν διαχώρισαν μιά «καλή» κριτική ἀπό μιά «κακή» κριτική αὐτό ἔγινε σέ βάρος τῆς ἐρώτησης πάνω στή γενική της σημασία, προβάλλοντας ἀκριβῶς μιά ἀνάγνωση τῶν περιεχομένων της, χωρίς νά λάβουν ὑπ' ὄψη τή σχέση πού ἔχουν μεταξύ τους κι αὐτή πού μποροῦν νά ἔχουν μ' αὐτό πού προτείνεται σάν ἀντικείμενο.

Σμικρύνοντας τό νόημα μόνο σ' αὐτή τή διάσταση, ἀρνιόμαστε (ἤ τουλάχιστο σακατεύουμε) τήν κινηματογραφική κριτική σάν ἰδιότυπο ἀντικείμενο, σάν κοινωνικό λόγο, σάν σημαίνουσα ἐπιφάνεια ὑποταγμένη σέ περιορισμένες συνθῆκες παραγωγῆς καί ὀργανωμένες μέσα ἀπό συλλογιστικές ἐργασίες πού μοιράζεται μέ ἄλλα κείμενα ἀνάλογου κοινωνικοῦ ρόλου.

Λαβαίνοντας ὑπ' ὄψη αὐτές τίς ἐλείψεις ἐκφράζουμε τά παρόντα σχόλια. Ὁ σκοπός τους εἶναι νά φτιάξουν ἕνα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς καί τελικά, νά δοκιμάσουν ν' διαφοροποιήσουν τήν πρακτική.

2. Οἱ ταινίες.
Ἀπό τήν παραγωγή στήν κατανάλωση.

Οἱ ταινίες γιά νά παράγονται πρέπει καί νά καταναλώνονται. Μ' ἄλλα λόγια χωρίς κυκλοφορία χρήματος, ὁ κινηματογράφος, ἔτσι ὅπως τόν ἐννοοῦμε δέν ὑπάρχει. Αὐτός ὁ περιορισμός καθορίζει τή σημασία τῶν σχολίων μας. Δέν ἀναφέρονται σέ ἕνα κινηματογράφο πού δημιουργεῖται ἀπό ἄλλους τρόπους παραγωγῆς, εἴτε εἶναι αὐτοί δημοσίας φύσεως (μέσα ἀπό κρατικούς ὀργανισμούς) ἤ ἰδιωτικῆς στά πλαίσια πολιτικῶν ἤ κοινωνικῶν ὀργανώσεων πού προσφέρουν πρωτότυπους δρόμους παραγωγῆς (προσφορές κομματικῶν ὀπαδῶν, ἀπαλλοτριώσεις κλπ.). Αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ταινίες παρουσιάζονται σάν ἀντικείμενα δημόσιας ὑπηρεσίας ἤ

σάν ὄργανα, ἐνῶ οἱ ἄλλες ἐγγράφονται πλήρως μεταξύ τῶν ἐμπορευμάτων. Καί σάν ἐμπορεύματα ἐπηρρεάζονται ἀπό τούς νόμους τῆς ἀγορᾶς στήν ὁποία παράγονται καί στήν ὁποία κυκλοφοροῦν.

Ἡ ὕπαρξη τῶν ταινιῶν σάν ἐμπορευμάτων εἶναι δυνατή ὄχι μόνο διά μέσου τῆς ἀναπαραγωγῆς ἑνός εἰδικοῦ ἀντικειμένου (ἡ ἴδια ταινία μπορεῖ νά βγεῖ ἑκατοντάδες ἀντίτυπα) ἀλλά ἀκόμα καί διά μέσου τῆς παραγωγῆς σπανιοτήτων (διαφορετικά εἴδη, ἀντικείμενα πού ἀνήκουν στήν ἴδια τάξη ἄν καί ὄχι ὅμοια). Ἡ ἴδια ἡ προϋπόθεση τῆς ὕπαρξης τοῦ κινηματογρφαου σάν παραγωγικοῦ κύκλου βασίζεται στήν παραγωγή / κατανάλωση διαφορῶν (ἤ πρέπει νά δεχτοῦμε ὡς ἐδῶ αὐτή τή σημασία τῆς διαφορᾶς, ἔστω κι ἄν ξέρουμε ὅτι πρόκειται γιά μιά αὐτόχθονη ἔννοια, ὅπου αὐτοί πού κάνουν χρήση κι αὐτοί πού παράγουν συνπίπτουν στό ὅτι τίς παράγουν καί τίς καταναλίσκουν). Σέ ὁριακή περίπτωση οἱ ταινίες οἱ λεγόμενες τῆς σειρᾶς, γουέστερν ἤ κωμωδίες εἶναι ἐκεῖνες πού ἐξέληξαν τό πιό πολύ τήν προσπάθεια διαφοροποίησης, προσπαθώντας νά διαφοροποιηθοῦν (καί παρουσιαζόμενες σάν διαφορετικές) μέσα ἀπό κανόνες ἄκρως αὐστηρούς.

Ἡ παραγωγή αὐτή διαφορῶν πού χαρακτηρίζει ὄχι μόνο τόν κινηματογράφο, ἀλλά τό σύνολο τῶν σημαινόντων ἐμπορευμάτων: τήν τέχνη, τήν πληροφόρηση, τή μόδα, εἶναι κι ἐκεῖνο πού τά διακρίνει ἀπό τά ἄλλα, τουλάχιστο σέ ὅρους συχνότητας.

Ὁ κύκλος παραγωγή / διανομή / κατανάλωση θά πρέπει εἴτε ἔτσι εἴτε ἀλλοιῶς νά σημαδευτεῖ ἀπ' αὐτή τήν ἰδιότητα. Ἡ παγίδα τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος πάνω στόν κύκλο αὐτό ἰσχύει γιά τά πάντα μέσα στόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων. Τά μῆλα ἤ τά σπόρ αὐτοκίνητα ὑπόκεινται καί τά δύο στούς ἴδιους νόμους τῆς ἀγορᾶς, ἀλλά τά μέν καί τά δέ παράγουν διαφορετικά ἐπιφαινόμενα ὅσον ἀφορᾶ τή σχέση ἀνάμεσα στούς καταναλωτές καί στούς παραγωγούς.

Κι αὐτό, ἀπό τήν κοινωνική διάκριση πού τό ἕνα ἤ τό ἄλλο προϊόν ἐπιβάλλει σέ σχέση μέ τή δυνατότητά του νά ἀποκτήσει ὡς καί τίς ἴδιες τίς μεσολαβήσεις μέσα στήν πράξη τῆς ἀγορᾶς. Κάθε μιά ἀπ' αὐτές τίς διαπραγματεύσεις προϋποθέτει μιά ἐπαφή ἀνάμεσα στό ἀντικείμενο καί σ' αὐ-

τόν πού κάνει χρήση του, αὐτή ἡ ἐπαφή θεμελιώνει μέ τή σειρά της ἕνα χρόνο κι ἕνα χῶρο ἰδιαίτερο γιά κάθε ἐμπόρευμα.

Τό σπόρ αὐτοκίνητο ἐκτεθημένο σ' ἕνα χῶρο πού ταιριάζει μέ τή θέση του στήν κοινωνική ἱεραρχία πού χρακτηρίζεται ἀπό τίς τεχνικές ἐξειδικεύσεις σχετικές μέ δείγματα καί ἐκλεπτισμένες δοκιμές, ἐξειδικεύσεις ἀδιαπέραστες γιά τούς μή - μυημένους, ἀντιτίθεται πρός τά μῆλα πού ἐκτίθενται σ' ἕναν πάγκο καί βρίσκονται στό ἐπίπεδο τῆς πείρας αὐτοῦ πού κάνει χρήση μήλων. Οἱ ἰδιότητές τους μποροῦν νά δοκιμαστοῦν ἄμεσα ἤ νά ἐκμαιευθοῦν ἀπό τό ἐξωτερικό τους, τό μέγεθός τους, τό χρῶμα τους, τό σχῆμα τους. Ἄλλοτε[2] ἡ παλιά ἀγορά ἐπέτρεπε ἀκόμα καί τήν κριτική δοκιμή τῆς γεύσης. Μιά ἐλιά ἤ ἕνα κομμάτι τυρί πού προσφερόταν ἀπό τόν πωλητή ἀποτελοῦσε γιά τόν πελάτη ἕνα τελεσίδηκο ἐπιχείρημα.

Ἡ βιομηχανική ἐξέλιξη περιθωριοποίησε αὐτή τή δυνατότητα παρουσίασης καί μετατόπισε τήν ἐπαφή πρός τόν «ἀναπαραστατικό» κόσμο. Οἱ ἐλιές ἤ τό τυρί δέν εἶναι πιά μιά γεύση συνδεδεμένη μέ τήν πράξη τῆς ἀγορᾶς. Μεταβλήθηκαν σέ ἕνα ὀπτικό* διεγερτικό. Μιά φωτογραφία τοῦ προϊόντος ἤ τῶν ἐφαρμογῶν του μετατόπισε τή γευστική αἴσθηση. Οἱ παρουσιαζόμενες στήν ἐτικέττα ἰδιότητες ἀντικαθιστοῦν τό λογίδριο τοῦ πωλητῆ, κι ὁ κόσμος τῆς διαφήμισης θά ἀσχοληθεῖ μέ τό νά γεμίσει τά κενά σέ ὅτι ἀφορᾶ τήν ἐπαφή.

Σέ ὁριακή περίπτωση οἱ οἶκοι πωλήσεων δι' ἀλληλογραφίας χρησιμοποιοῦν ἀποκλειστικά ἀναπαραστατικά μέσα. Οἱ κατάλογοί τους, τόσο κοντινοί μέ τούς καταλόγους τῶν ἐκθέσεων ζωγραφικῆς, μᾶς περιγράφουν (χωρίς τήν ἄδεια τῶν τελευταίων) τίς ἰδιότητες τίς πιό ἔξοχες τῶν ἀντικειμένων πού προσφέρονται.

Ὁ κινηματογράφος δέν ξεφεύγει ἀπ' αὐτό τόν ἀναπαραστατικό κόσμο, ἀντιθέτως τόν ὁδηγεῖ στά ἄκρα.

Ὁ τῦπος γενικά, ὁ εἰδικευμένος τῦπος, τό ράδιο, ἡ τηλεόραση, ἡ ἀφίσσα τοῦ δρόμου, ἀποτελοῦν ἕνα ἀπέραντο ἀναπαραστατικό κόσμο ἐπαφῆς ἀνάμεσα στήν παραγωγή καί στήν κατανάλωση.

Ὁ κινηματογράφος, ἀπομακρυσμένος ριζικά ἀπό τήν ἄμε-

ση δοκιμή (ἡ εἴσοδος στή σκοτεινή αἴθουσα προϋποθέτει τήν κατανάλωση) χρειάστηκε ἀπό πάντα νά κοινοποιεῖται ἀπό τήν ἀναπαράσταση.

Μ' ἄλλα λόγια ἡ ταινία - κείμενο (αὐτή πού βλέπουμε στίς αἴθουσες τοῦ κινηματογράφου, ὀφείλει νά ὑποστεῖ μιά σειρά ἀπό κοινωνικές ἀναπαραστάσεις, μή φιλμικές ταινίες πού παρουσιάζουν τή διαφορά της ἀπό τά ὑπόλοιπα, ἀπό τίς ἄλλες παραγωγές τοῦ φιλμικοῦ κόσμου.

3. Ἡ θέση τῆς κριτικῆς

Ἡ διαφοροποιημένη, ρευστή, ὕπαρξη, αὐτοῦ πού ὀνομάσαμε ταινία μή φιλμική τήν κάνει νά παίρνει τή μορφή τοῦ καλουπιοῦ της. Ἡ ἀφίσσα εἴτε βρίσκεται στούς δρόμους εἴτε μέσα στίς ἐφημερίδες ἔχει κοινές ἰδιότητες μέ τή γενική διαφήμιση. Τό «Παρισκόπ» (ἤ τά ὁμοιά του περιοδικά) εἶδος καταλόγου τῶν θεαμάτων, παρουσιάζει ζῶνες διασταύρωσης μέ καταλόγους ἄλλων ἐμπορευμάτων.[3] Οἱ ραδιοφωνικές καί τηλεοπτικές ἐκπομπές γιά τόν κινηματογράφο δέν ξεφεύγουν ἀπό τό πληροφοριοδοτικό εἶδος.

Ἐντούτοις, αὐτός ὁ κόσμος πού ἀποτελεῖται ἀπό ὕλες σημαίνουσες, ξεχωριστές, πού χρησιμοποιοῦν μερικά ἤ ὁλικά διάφορες γλῶσσες, δέ μπορεῖ νά ξεφύγει ἀπό ἕνα βασικό καταναγκασμό. Τό νά ἐκθέσει ταυτόχρονα ὁμοιότητες (ἐντάξεις σέ ἕνα εἶδος, σέ ὁμάδες θεματικές, σέ στύλ) καί διαφορές πού διακρίνουν αὐτή τήν ταινία ἀπό μιά ἄλλη.

Ἡ μή φιλμική ταινία ὀφείλει νά παραπέμπει σέ μιά «ἤδη ἰδομένη» ταινία στά μέτρα τῆς πείρας αὐτοῦ πού κάνει χρήση (πραγματικῆς ἤ φανταστικῆς παραγωγῆς λίγο διαφέρει) πού ἀναφέρεται στήν ἱκανοποίηση ἑνός πόθου, ἀλλά πού ὑποννοεῖ κιόλας τή δυνατή πολλαπλότητα τῶν ἱκανοποιήσεων, δείχνοντας τό ἀντικείμενο σάν ἕνα καί ξεχωριστό, ἕνα εἶδος σώματος μέ πρισματική μορφή, πολλαπλό μέσα στήν ἑνότητά του.

Γι' αὐτό θά καταφύγει στό ὁπλοστάσιο τῶν κοινωνικῶν ταξινομήσεων πού ὀργανώνουν τόν κινηματογραφικό κόσμο καί πού περιτριγυρίζουν τή μοναδική ἰδιότητα τῆς ταινίας πού καί ὁ ἴδιος ὁ νόμος διασφαλίζει: τόν τίτλο της.

Θεματική καί γενετική ἔνταξη, ἀπόχρωση καί στύλ, θά βροῦνε δρόμο νά ξεφύγουν, ἄν εἶναι κορεσμένα, μέσα ἀπό ἕνα ἀνεξάντλητο στόκ χώρων, ἠθοποιῶν καί ἀστέρων.

Κάθε ὑλικό τοῦ κόσμου τῆς μή φιλμικῆς ταινίας θά προσπαθήσει μέ τόν τρόπο της νά ἀναπαραστήσει αὐτό τόν κατατακτικό κόσμο. Οἱ ταξινομικές κατηγορίες καί οἱ δικαιώσεις τους θά βροῦνε μιά θέση στή συλλογιστική ἐπιφάνεια μέσω εἰδικευμένων σημειωτῶν. Μιά ταινία τοῦ Μπουννουέλ ἤ ἕνα γουέστερν δέ θἄχουν ἀνάγκη νά σημάνουν στήν ἀφίσσα τους μέ τό λόγο τήν περιεκτική του ἔνταξη — αὐτό χαρακτηρίζει τό περιοδικό θεαμάτων —, θά ὑπάρχει ἕνα στύλ καί μιά γραφίστικη θεματική πού θά παίξουν τό ρόλο τῆς σήμανσης.

Σ' αὐτό τό σημεῖο ἐπεμβαίνει ἡ κριτική. Θά παίξει τό ρόλο τοῦ ὀρθολογιστῆ μέσα στόν κόσμο τῆς ἐπαφῆς παραγωγή κατανάλωση. Σέ ἀντίθεση μέ τήν κατεστημένη διανομή ἔστω κι ἄν δέν εἶναι δεμένη μέ σχέσεις ἐξάρτησης, ἐνσωματώνεται στήν ὑπόλοιπη πληροφόρηση καί στά σχόλια τῶν ἐφημερίδων καί τῶν ἑβδομαδιαίων φύλων. Ἔτσι θά χαίρει τῆς ἴδιας ἐκτίμησης «ἀντικειμενικότητας» ἤ «ἐλεύθερης ἔκφρασης».

Ἡ συγκτατάθεση θεωρεῖ ὅτι τό ἐμπορικό ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς εἶναι δεμένο μέ τό προϊόν ἀπό μιά σχέση συμφέροντος. Ἑπομένως ἡ ἔκφραση τῶν γνωρισμάτων πού ἀπορρέουν ἀπ' αὐτή τήν πηγή θά εἶναι μόνο θετική. Τά κριτικά ἐπίπεδα ἀντιθέτως θά εἶναι ὁ τόπος κρίσης ἐξισορροπημένος ἀπό τήν ἀξία.

Οἱ παραγωγοί τό γνωρίζουν καλά ὅταν σέβονται καί δέχονται αὐτή τή φήμη τῆς κριτικῆς ὅταν βάζουν στά περιοδικά τῶν θεαμάτων κομμάτια ἤ ὁλόκληρα σχόλια μέ μνεία τῆς προέλευσης καί τῆς ὑπογραφῆς τους. Μᾶς λένε «Δέν τό λέω ἐγώ, ὅλος ὁ κόσμος τό ξέρει ὅτι ὁ λόγος μου εἶναι ἐπιρρεασμένος, τό λέει ἡ κριτική καί ἡ κριτική εἶναι ἐλεύθερη».

Οἱ διαφορετικές αὐτές καταστάσεις, τοῦ παραγωγοῦ καί τοῦ κριτικοῦ εἶναι τό θεμέλιο τῶν δύο τρόπων ὁμιλίας τους καί μοιάζουν νά εἶναι ἡ πηγή ἡ ἴδια τοῦ λιγότερου ἤ περισσότερου κύρους τους.

Ἀντίθετα ἀπό ἄλλα ἐμπορεύματα, ὁ κινηματογράφος μέ τήν ἐτικέττα κατασκευῆς του προκαλεῖ μόνο τήν ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης τοῦ κοινοῦ γιά τόν κινηματογράφο ὅπως καί γιά

ἄλλα θεάματα αὐτός πού βάζει τή σφραγίδα τῆς ποιότητας δέν εἶναι ὁ παραγωγός, ἀλλά ὁ κριτικός.

Ἡ ἀναφορά στόν προδόρπιο χαρακτήρα τοῦ κριτικοῦ λόγου μέ τόν ὁποῖο προσπαθήσαμε κάποιες φορές νά καταλάβουμε τόν κινηματογράφο δέν εἶναι οὔτε ἀρκετός, οὔτε συγκεκριμένος. Μιά μεταφορά παίζει τό ρόλο ἑνός διακόπτη πού βάζει μπρός ἕνα πόθο μή ἐξειδικευμένο. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στό προδόρπιο καί στό γεῦμα εἶναι ἀξεχώριστη. Ὅταν τά δύο εἶναι συνεχόμενα ὑπάρχει ἀναμεταξύ τους μόνο μιά σχέση ἐνεργοποίησης μιᾶς αἴσθησης.

Ἡ μή φιλμική ταινία ἐμπεριέχει αὐτή τή διάσταση, ἀλλά τήν ξεπερνάει πλατειά. Ἄν ξυπνάει (ἤ ἐνεργοποιεῖ) ἕνα πόθο, τό κάνει δείχνοντας τό ἐπίπεδο στό ὁποῖο θά ὁλοκληρωθεῖ ἀργότερα. Κοντολογίς, τοποθετεῖ.

Μιά σοβαρή ἀφίσσα πού ἀναγγέλλει μιά ταινία καί τῆς ὁποίας τό μόνο κείμενο εἶναι «Ὁ Μανσελῶτος τῆς Λίμνης» τοῦ Ρομπέρ Μπρεσόν, πρίν ἀπό τήν εἰκόνα ἑνός μεσαιωνικοῦ ἱππότη κατά τή θανατηφόρα πτώση του, δέν ἀναφέρεται στό ἴδιο πράμα μέ μιά ἀφίσσα πού ἀναγγέλλει τόν «Ἄνθρωπο μέ τό χρυσό πιστόλι». Ἐδῶ πρίν ἀπ' τό Τζέϊμς Μπόντ μέ τό πιστόλι στό χέρι ὑπάρχει τό σχέδιο ἑνός μεγάλου χρυσοῦ πιστολιοῦ. Ἀριστερά του καί δεξιά του δύο μισόγυμνες γυναῖκες. Πιό πάνω ἕνας ἄντρας σέ στάση καράτε κι ἕνας ἄλλος πού τόν ἀντιμετωπίζει καί δέ λογαριάζουμε καί μερικές ἄλλες συμπληρωματικές φιγοῦρες.

Ὅλ' αὐτά εἶναι πολύ μακρυά ἀπό τούς μεζέδες καί τίς ἐλιές.

Ἡ παρουσία στήν πρώτη περίπτωση τοῦ ἄρθρου «τοῦ» πού εἰσάγει τό ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ καί στή δεύτερη περίπτωση ἡ ἀποπομπή αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος σέ μιά γωνία τῆς ἀφίσσας μπορεῖ νά ἐξηγηθεῖ μόνο ἀπό τήν κριτική. Αὐτά τά δύο συνοπτικά σημάδια, τόσο γραφικῆς ὅσο καί γλωσσολογικῆς τάξεως, θά ἔχουν στό ἐπίπεδο τοῦ κριτικοῦ λόγου μιά ἐπιχειρηματολογική δικαίωση. Εἶναι συντακτικά καί συντάσσοντα τῆς κοινωνικῆς φαντασίας πού διακυβεύεται καί στίς δύο περιπτώσεις.

Καί ἡ μία ὅπως καί ἡ ἄλλη θά προετοιμάσουν καί θά τελειώσουν ἕναν κοινωνικό διαχωρισμό. Θά παραπέμψουν, στή μία περίπτωση, στό (προσωπικό) «ἔργο» πού καταναλί-

σκεται χωρίς ντροπή καί πού ἀγγίζει μάλιστα ἐκεῖνον πού τό βλέπει μέσα ἀπό τίς ἀναθυμιάσεις τῆς καλλιέργειας. Στήν ἄλλη περίπτωση προαναγγέλλει μιά οὐσία χοντρικά θρεπτική τῆς ὁποίας ὁ δημιουργός κρύβεται, μέ μικρά γράμματα, στό κάτω δεξιό μέρος τῆς ἀφίσσας.

Αὐτός πού διατίθεται νά διαλέξει πρέπει νά διασχίσει τά παραπετάσματα τῶν διαδοχικῶν παρουσιάσεων, ἀπό τό σεμνό κτητικό τῆς ἀφίσσας ὡς τίς «οὐσίες» καί τίς «ὑπεροχές» πού ἀποδίδει σ' αὐτό ὁ κριτικός λόγος.

Ἐντούτοις μερικές φορές θά πρέπει νά ὑποστεῖ τό ἀόριστο (πού προκαλεῖ τόσους δισταγμούς): «Αὐτό τό ἔργο δέν κατατάσσεται σέ κανένα εἶδος».

Τό «σημεῖο μηδέν τῆς κριτικῆς» τό βρίσκουμε μέσα στό διάγραμμα τῶν ἀστερίσκων. Οἱ ταινίες τοποθετημένες σέ στῆλες καί τά ὀνόματα τῶν κριτικῶν ὁριζοντίως μέ τή μνεία τῆς ἐφημερίδας ἤ τοῦ περιοδικοῦ στό ὁποῖο ἀνήκει ὁ καθένας τους, ὁδηγοῦν σέ μία ἀνάγνωση συγκριτική καί συνθετική. Μιά ὑπογραφή γιά τούς πιό εἰδικούς, τό ὄνομα τοῦ ἔντυπου γιά τούς λιγότερο προσεχτικούς, θά ἐπιτρέψει νά τοποθετηθεῖ κανείς γρήγορα (τό διάγραμμα μέ πολύ νοικοκυροσύνη σέβεται τό κοινωνικό φάσμα τῶν ἐντύπων).

Σ' αὐτό τό διάγραμμα τό κάθε τί εἶναι προκαταρκτική ὑπόθεση, ὁλοκληρωτική ταύτιση μέ τό γοῦστο τοῦ καθενός ἤ μέ τό γοῦστο τοῦ συνόλου στό ὁποῖο ἀνήκει ὁ καθένας. Εἶναι ἕνας καθαρός χῶρος κύρους.

4. Τό νά κάνουμε τήν κριτική ἀντικείμενο:

Ἡ κινηματογραφική κριτική ρητορεύει πάνω σ' ἕνα λόγο, εἶπαν. Ἀλλά εἶναι ἀναμφίβολα μιά παράδοξη μεταρητορία. Μοιάζει νά παίρνει μέρος ταυτόχρονα μέσα ἀπό ἕνα συνθετικό της σέ δύο κοινωνικές δραστηριότητες πολύ πλατιές. Στή σύνοψη καί στή μετάφραση.

«Σύνοψη» μέ τή σημασία τοῦ «ἀνακεφαλαιώνω συνοπτικά τά κυριώτερα σημεῖα μιᾶς συζήτησης, ἤ ἑνός λόγου.[4] Μετάφραση μ' ἕνα νόημα πιό πλατύ ἀπό τό περνάω ἀπό τή μιά γλώσσα στήν ἄλλη. Πιό κατάλληλη ἴσως θά ἦταν ἡ λέξη «διακωδικοποίηση»: Περνάω ἀπό μιά σημαίνουσα ὕλη σέ

μιάν ἄλλη. Αὐτές οἱ δυό πρακτικές δέ βρίσκονται ἀπομονωμένες ἡ μιά ἀπ' τήν ἄλλη μέσα στήν κινηματογραφική κριτική ἀλλά σέ σχέση ἐξάρτησης. Ἡ διακωδικοποίηση ἀπό τή σύνοψη. Ἡ σύνοψη ἐπιχειρεῖται πάνω σέ μία πολυθρόνα σημαινόντων ὑλικῶν. Ἡ πηγή δέν εἶναι ἕνα γραπτό κείμενο ὅπως σέ μιά σύνοψη διοικητική ἤ ἐπιστημονική, ἀλλά ἕνα πολλαπλό κείμενο πού περικλείει ἕνα γλωσσικό ὑλικό καί εἰκόνες, μουσική καί ἤχους, δηλαδή ἕνα σύνολο πού συνθέτει τό νόημα.

Σύνοψη πού θυμίζει μέ δύναμη μιά κοινότατη πρακτική. Τή διήγηση μιᾶς ταινίας. Στήν κριτική τῶν ἡμερῶν μας αὐτό τό «νά διηγεῖται κανείς μιά ταινία» μεταμορφώθηκε σέ ἕνα «περί τίνος πρόκειται», πιό σύντομο, κι ἄν θέλουμε νά παρακολουθήσουμε τήν ἀναλογία, σέ δύο διαφορετικές μορφές σύνοψης: Στήν «πληροφοριοδοτική σύνοψη» καί στήν «καθοδηγητική σύνοψη».

Ἡ πρώτη «ἡ συμπυκνωμένη ἀλλά πιστή παραλλαγή τοῦ κειμένου ἤ τοῦ ντοκουμέντου στό ὁποῖο ἀναφέρεται». Ἡ δεύτερη «μιά σύνοψη πού ἔχει γιά σκοπό νά σημάνει ἤ νά ἀναδείξει τό κύριο θέμα ἤ τά σπουδαιότερα θέματα τοῦ κειμένου».

Ὅταν πρόκειται γιά μιά ταινία μέ δυνατό χαρακτήρα διήγησης, ἡ «διήγηση τῆς ταινίας» ἀπό τήν κριτική εἶναι σεβασμός πρός τή διηγητική γοητεία. Τό ἀπρόβλεπτο τοῦ τέλους δέ θά παραθιαστεῖ, ἀντιθέτως θά ἐνδυναμωθεῖ: «ἕνα ἀναπάντεχο τέλος δέ θά διαψεύσει τό φτιάξιμο καί τήν πρωτοτυπία τῆς ταινίας...» θά μᾶς ποῦνε.

Ἡ «διήγηση τῆς ταινίας» ἤ τό «περί τίνος πρόκειται» τοῦ κριτικοῦ λόγου, ἕνας χῶρος διαφορῶν, ὀρθώνεται μέ ἕνα ἄλλο συστατικό τῆς κριτικῆς, μέ τό «πῶς εἶναι φτιαγμένη». Αὐτό τό τελευταῖο εἶναι ὁ χῶρος τῆς ἀναγνώρισης τῶν πλεονεκτημάτων, ἐδῶ ἐπιχειροῦνται οἱ συγκρίσεις, τό παιγνίδι τῶν ἀξιῶν. Ἡ ἀξιοθέτηση τῶν ταινιῶν εἶναι δομημένη γύρω ἀπό διάφορους ἄξονες πού ἡ ἱστορία τούς εἶδε ν' ἀλλάζουν συχνά. Πρίν, τώρα, ἐδῶ ἤ ἐκεῖ, διαφέρουν στίς ἀποχρώσεις καί στίς φιοριτοῦρες, τείνοντας τελικά νά χαράξουν ἕνα συνθέτον διάγραμμα τοῦ ὁποίου θά πρέπει νά βροῦμε τό ἐξαγόμενο, κι αὐτό θά πρέπει νά ἔχει, ὅπως ξέρουμε, ἔνταση κατεύθυνση καί σημασία.

Αὐτή ἡ ἐξατομίκευση πού παράγει ἡ κριτική δέ θά εἶναι χωρίς συνέπειες. Θά περάσει ἀπό τήν αὐστηρή βία τοῦ ἐπιθέτου, θά χαρακτηρίσει.

Τό συλλογιστικό ὑφάδι τῆς κριτικῆς ταξινομεῖ, δίνει θέσεις, δέν ὀργανώνει ἕναν ἄλλο συλλογιστικό κόσμο ὅπως τό κάνουν οἱ ἐπιστημονικές μεταγλῶσσες. Ὀργανώνει, μέ τήν πράξης της, ἕναν κόσμο ἐμπορευματικῶν σχέσεων διά μέσου μιᾶς σκοτεινῆς ἀναφορικῆς σχέσης.

Σύνοψη καί ἀξιοθέτηση ἀρθρώνονται τελικά μέ ἕνα τρίτο συνθετικό μέ χαρακτήρα συμπερασματικό. Ὁ στόχος του θά εἶναι ν' ἀπαντήσει σέ ἕνα «γιατί» τῆς ταινίας. Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτό τό «γιατί» θ' ἀνοίξει τόν τομέα τῆς ὑποβολῆς, τῆς συβουλῆς. Ἂν τά δύο πρῶτα συνθετικά βασίζονται στό αὐθαίρετο ἑνός συστήματος ἀπροσδιόριστου σέ μιά περιπτωση, ἀμφίβολων ἰδιοτήτων σέ μιάν ἄλλη, αὐτό τό τρίτο θά βασιστεῖ στήν προκαταρκτική ὑπόθεση ἑνός ἀποτελέσματος: «Εἶναι διασκεδαστικό», «σᾶς βάζει σέ σκέψεις», «θά μᾶς κάνει νά ἀνακαθήσουμε στό κάθισμά μας». Τό φιλμικό κείμενο θά μεταφερθεῖ σέ μιά λειτουργικότητα: Στήν πρόκληση τοῦ γέλιου, στήν πρόκληση τῆς σκέψης, στήν πρόκληση τοῦ φόβου. Ἐκλαμβανόμενο σάν παραγωγός πράξεων ἤ αἰσθήσεων, δηλαδή «χρησιμεύοντας σέ κάτι», θά δικαιώσει τήν ἐπένδυση ἤ θά μεταθέσει τήν κινητοποίηση ὁρισμένων ὑπερακριθῶν ἔμμονων ἰδεῶν, ἕνα ἄλλο ἄλλοθι τῆς ἐπένδυσης.

Κάναμε τό γύρο τοῦ κριτικοῦ λόγου γενικά καί τοῦ ἀποδόσαμε ἕνα εἶδος «κανονικῆς» δομῆς. Εἴμαστε σίγουροι μονάχα γιά τό ὅτι θά μπορεῖ νά εἰπωθεῖ ἔτσι κι ἀλλοιῶς πώς αὐτό πού εἴπαμε εἶναι λάθος. Αὐτή εἶναι ἡ ἀξίωσή μας.

Μιά τέτοια ἀκύρωση ἔπρεπε νά ἀποδείξει:

1) ὅτι ὁ κριτικός λόγος δέν ἐπεμβαίνει στό ἐμπορικό κύκλωμα (μ' ἄλλα λόγια διαλέγει μιά σωστή ἁρμοδιότητα στόν οἰκονομικό κύκλο),

2) τήν ἀναρμοδιότητα τῆς ἀντιπροσωπευτικῆς τους θέσης (μέ τήν ἀνφορά γι' αὐτό σέ μιά θεωρία τῆς ἀντιπροσώπευσης,

3) ὅτι τό μοντέλο μέ τρία συνθετικά πού παρουσιάσαμε, δέν εἶναι γενικό οὔτε συμπαγές (γι' αὐτό θά πρέπει νά ἀναφερθοῦμε σέ μιά θεωρία τοῦ λόγου),

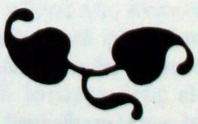
4) ὅτι αὐτό πού ἀποκαλοῦμε «ἀξιοθέτηση» δέν εἶναι δεμένο

μέ μορφωτικές ταξινομήσεις ὑπάρχουσες καί ἐξωτερικές ἀπό τόν κριτικό λόγο (πράμα γιά τό ὁποῖο θά πρέπει νά καταφύγουμε σέ ἕνα μοντέλο λειτουργίας τῆς καλλιέργειας).

Ἂν ὅλ' αὐτά ἦταν δυνατά θά εἴχαμε κάνει ἕνα μικρό βῆμα μπροστά στό νά καταστήσουμε τό λόγο τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς ἕνα ἀντικείμενο δυνατό νά συλληφθεῖ.

Σημειώσεις

1. Pierre Ajame, Οἱ κριτικοί κι ὁ κινηματογράφος, ἐκδ. Flammarion, 1967.
2. Κατάσταση πού ἀναφέρεται ἤδη ἀπό τόν Pierre Fresnault-Deruelle.
3. Traversa, Oscar, Ἐργασία γιά τό δίπλωμα τῆς Ecole Pratique des Hautes Etudes.
4. Οἱ ἔννοιες οἱ σχετικές μέ τό θέμα τῆς σύνοψης ἐπεξεργάστηκαν ἀπό τό Georges Vignaux, «Ἡ ἐπιχειρηματολογία καί ἡ σύνοψη» Ἐργασίες τοῦ Κέντρου Ἐρευνῶν Σημειολογίας, Πανεπιστημίο τῆς Neuchâtel.



ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΖΑΛΚΟΦΣΚΙ
Ἡ γενετική ποιητική τοῦ Ἀϊζεντστάϊν

> Ἤρθε ἡ στιγμή ν' ἀρχίσουμε νά κάνουμε συνδέσεις. Ἕνας συλλογισμός πού θά στηριζόταν ταυτόχρονα στά ἔργα τῶν μεγάλων θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου, στίς ἐργασίες τῆς φιλμολογίας καί στά κεκτημένα τῆς γλωσσολογίας θά μποροῦσε νά καταλήγει σιγά σιγά... στή πραγματοποίηση μέσα στά πλαίσια τοῦ κινηματογραφικοῦ τομέα τοῦ ὡραίου σχεδίου τοῦ **Saussure**, γιά μιά μελέτη τῶν μηχανισμῶν μέσ' ἀπ' τούς ὁποίους οἱ ἄνθρωποι μεταθιβάζουν ὁ ἕνας στόν ἄλλο ἀνθρώπινες σημασίες μέσα στίς ἀνθρώπινες κοινωνίες.
>
> **Christian Metz**

1

Ἡ ἐπεξεργασία τῶν γενετικῶν γραμματικῶν, δηλαδή τῶν μοντέλων τοῦ λεκτικοῦ φερσίματος τοῦ λέκτη καί τοῦ δέκτη (1) εἶναι φαινομενικά μιά ἀπ' τίς κύριες ἀρχές τῆς σύγχρονης συγχρονικῆς γλωσσολογίας. Ὅταν πέφτει τό βάρος στή σημαντική τοῦ νά κατέχει κανείς τή γλώσσα, χαρακτηριστικό τῆς τελευταίας περιόδου, αὐτό ἐπιφέρει τή δημιουργία προτύπων πού γενοῦν κείμενα ἀπό ἕνα δεδομένο νόημα. (2)

Ἡ γλωσσολογία πλησιάζει ἔτσι τή λύση τοῦ προβλήματος πού ἡ μορφοποίησή του ἐνυπάρχει στήν πράξη στίς ἀλήθειες τίς πιό κοινές καί τίς πιό τετριμμένες ὅσον ἀφορᾶ τή γλώσσα: «Ἡ γλώσσα εἶναι ἕνα μέσο νά ἐκφράσει κανείς τίς σκέψεις του» κλπ. Ἡ μηχανή πού παράγει ἀπό μιά δεδομένη σημασία ὅλα τά κείμενα πού τήν ἐκφράζουν, θά ἦταν ἕνα μοντέλο γλώσσας ἕνα εἶδος μέσου (μηχανισμοῦ) ἔκφρασης τῆς σκέψης.

Ἡ κυβερνητική ποιητική κι αὐτή δέν μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστεῖ ἀλλοιώτικα ἀπό γενετική. Γι' αὐτό ὅταν ἀποβλέπει σέ μιά ἱκανή ἐπεξηγηματική δύναμη ὀφείλει, στό σημερινό ἐπιστημονικό ἐπίπεδο νά δίνει ἕνα μοντέλο γιά τήν καλλιτεχνική δημιουργία σάν τό «νά σκέφτεται κανείς μέ εἰκόνες»,

«ἔκφραση τῶν σκέψεων καί τῶν αἰσθημάτων», «ἔκφραση μέσα ἀπό τήν ἀναπαράσταση» κλπ...

Σημειώσαμε ἤδη ὅτι οἱ θεωρητικές ἐργασίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν ἦταν ἕνα πρωτότυπο κυβερνητικῆς ποιητικῆς καί αὐτό μέ τή σημασία τήν πιό σημερινή, δηλαδή τῆς σημαντικῆς. «Ἡ θεώρηση τῆς τέχνης ἑνός μέσου ἔκφρασης τῶν σκέψεων καί ἐνίσχυσης τῶν συγκινήσεων, ἐνώνεται στήν ἐξέταση τῆς ὕλης ἀπό τήν ὁποία τό ἔργο οἰκοδομήθηκε ἀπό κάτω μέχρι πάνω, μέ τόν τρόπο πού ἡ ἐνσάρκωση τῶν ἀντικειμένων πού λαμβάνουν μέρος στήν οἰκοδόμηση». (3)

Ὁ Ἀϊζενστάϊν φαίνεται σάν ἕνας ἐκπληκτικός σύγχρονος διανοητής πού ψάχνει νά οἰκοδομήσει σύμφωνα μέ τή προσωπική του καλλιτεχνική ἐμπειρία ἕνα μοντέλο φερσίματος τοῦ δημιουργοῦ μιᾶς ταινίας, ὅπως τό ἐπιχειρεῖ ὁ σύγχρονος γλωσσολόγος πού θεμελιώνει ἕνα μοντέλο τῆς ἱκανότητάς του νά μεταφράσει ἕνα κείμενο ἀπό μιά γλώσσα σέ μιάν ἄλλη. Σίγουρα ἡ ἐπιστημονική προσέγγιση τοῦ Ἀϊζενστάϊν δέν ὑπῆρξε κυβερνητική παρά μόνο ἀπό διαίσθηση. Δέν ὅριζε γιά τόν ἑαυτό του τήν ἀνάληψη αὐτοῦ τοῦ ἔργου μέ ξεκάθαρο τρόπο, καί πολύ περισσότερο γι' αὐτό δέν περιέγραψε ρητῶς «τόν αὐτόματο μηχανισμό πού γενάει τήν ταινία».

Ἄν παρακολουθήσουμε τίς ἀναλογίες μέ τή γλωσσολογία, οἱ ἐργασίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν εἶναι ἕνα εἶδος ὁδηγοῦ τοῦ μεταφραστῆ, γραμμένου ἀπό ἕναν περίφημο μεταφραστή πού ἐκθέτοντας τήν ἐμπειρία του θά προσπαθοῦσε νά ἐξηγήσει τή γενική προσπάθεια τῆς μετάφρασης καί νά βγάλει ἀπ' αὐτήν διαφόρων τύπων μεθόδους καί μέσα πού χρησιμοποιοῦνται.

Ὡς πρός αὐτό ἡ ἀναλογία μέ τή γλωσσολογία ἐπιτρέπει νά καταλάβουμε ξεκάθαρα αὐτό πού λείπει ἀκριβῶς ἀπό τήν ποιητική γιά νά περάσουμε στή δόμηση τῶν ἐνεργούντων μοντέλων. Ὁ γλωσσολόγος πού ἐπεξεργάζεται γενετικές γραμματικές, διαθέτει συνήθως τό λιγότερο δύο τύπους πληροφοριῶν πάνω στό ἀντικείμενο πού μελετάει.

α) Κατέχει τή γλώσσα πού περιγράφει, δηλαδή ξέρει νά δομήσει (καί νά καταλαβαίνει) ὁποιοδήποτε διανόημα σ' αὐτή τή γλώσσα. (4)

β) Ἔχει ἰδέα, ἔστω καί κατά προσέγγιση, τῆς δομῆς ὁρι-

σμένων ἀπ' αὐτά τά ἐπίπεδα, παραδείγματος χάριν στούς ὅρους τῆς παραδοσιακῆς γραμματικῆς σ' αὐτή τή γλώσσα.

Ὅσον ἀφορᾶ τήν ποιητική, ὁ ἐρευνητής κατέχει συνήθως «σέ παθητική κατάσταση» τή γλώσσα τῆς τέχνης, δηλαδή, μέχρις ἕνα σημεῖο, καταλαβαίνει τά ἔργα πού ἀποτείνονται σ' αὐτόν, ἀλλά δέν εἶναι σέ θέση οὔτε νά δομήσει ἄλλα ἔργα ὅμοιά τους, οὔτε νά στηριχτεῖ σέ παραδοσιακές ἀναπαραστάσεις ἀρκετά προσδιορισμένες πού θά συνδίαζαν, ἄν μποροῦμε νά ποῦμε, τή «γραμματική του ἀνάλυση» σέ κάθε λογοτεχνικό κείμενο. (5)

Οἱ καταγραφές τῶν μαθημάτων σκηνοθεσίας τοῦ Ἀϊζενστάϊν μᾶς τοποθετοῦν, ὅσον ἀφορᾶ τήν ποιητική, σέ μιά θέση σάν ἐκείνη τοῦ γλωσσολόγου, γιατί ἀποτελόντας κατά κάποιον τρόπο τό πρακτικό τῆς ἐνεργητικῆς χρήσης τῆς γλώσσας τῆς τέχνης, μᾶς δίνουν στό χέρι ὄχι μόνο ἕνα καλλιτεχνικό κείμενο, ἀλλά καί πληροφορίες λίγο πολύ πλήρεις γιά τή δομή καί τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά στοιχεῖα της, χωρίς νά ἀναφερθοῦμε στίς ἄμεσες ἐκφράσεις τῶν κύριων ἀρχῶν τῆς γέννησής της.

Θά ἀναφερθοῦμε στά ὑλικά τοῦ βιβλίου τοῦ Β. Νίζνυ (6) πού δείχνουν πῶς ἡ γέννηση μιᾶ ταινίας (μελέτης) περνάει ἀπό ἕναν ἀριθμό σταδίων πού μεταφράζουν ἕνα δεδομένο σενάριο σέ σκηνοθεσία, αὐτή σέ σειρά πλάνων καί κάθε πλάνο ὕστερα σέ σκηνικές στιγμές πού φιλμάρονται ἀπό κάποιο σημεῖο ἄποψης (τοποθέτησης σέ κάδρο). Μποροῦμε νά δοῦμε ὅτι ἡ γενετική διαδικασία καθορίζεται ἀπό τή δράση ὁρισμένων μοναδικῶν ἀρχῶν πού πρέπει νά ἐξάγονται καί νά συνταγοποιοῦνται ἀκολούθως.

Ἀπ' αὐτά τά ὑλικά θά διαλέξουμε τό πρῶτο στάδιο, τή δόμηση τῆς σκηνοθεσίας καί θά προσπαθήσουμε νά ἀναπαραστήσουμε ἀπ' αὐτό τό παράδειγμα, τή δομή καί τή λειτουργία τοῦ αὐτόματου μηχανισμοῦ πού γεννάει τά καλλιτεχνικά κείμενα.

Κάνοντας αὐτό θά σκοπεύσουμε μερικά εὔλογα συμπεράσματα γιά τήν ποιητική γενικά, ἔχοντας ταυτόχρονα συνείδηση τοῦ περιορισμένου καί στοιχειώδους χαρακτήρα τοῦ ὑλικοῦ πού μελετᾶμε.

Θά πάρουμε μιά δομή ἀπό τίς πιό ἁπλές. Ἕνα θέμα γεγονότος πού ἡ *ἰδεώδης μορφή* του καταλήγει σέ μιά στάση λι-

γότερο ἢ περισσότερο ἁπλή τοῦ δημιουργοῦ ἀπέναντι στά γεγονότα καί στούς ἥρωές τους. Ἡ ἔκθεση τῶν γεγονότων γίνεται μέ τρόπο οὐδέτερο, χωρίς εἰρωνεία, κείμενο κατωτέρας ποιότητος κλπ.

Ἐπίσης εἶναι φανερό πώς ἡ ἀνάλυση αὐτοῦ τοῦ παραδείγματος, μακρυά ἀπό νά εἶναι ἐξαντλητική, παραμένει θεληματικά ἁπλουστευμένη. Παρ' ὅλ' αὐτά, μποροῦμε νά ἐλπίζουμε στό ὅτι εἶναι χρήσιμο ν' ἀρχίσει κανείς ἀπό δῶ, ἀφήνοντας νά τόν ὁδηγήσει ἡ ἀναλογία μέ τή γλωσσολογία, ὅπου ἡ σημερινή ἐξέλιξη τῶν γενετικῶν καί περιγραφικῶν γραμματικῶν ἄρχισε ἀκριβῶς ἀπό ἀπόπειρες πού συνίσταται στό νά ἐξασφαλίσει κανείς τή γένεση μιᾶς ἁπλῆς πρότασης γιά ἕνα γραπτό κείμενο.

2

Τό σενάριο πού πρότεινε ὁ Ἀϊζενστάϊν στούς φοιτητές καί πού ὄφειλε νά χρησιμέψει σάν βάση γιά τή σκηνοθεσία ἀνάγεται χοντρικά στά παρακάτω:

«Οἱ Γάλλοι προσκαλοῦν τόν ἀρχηγό τῶν νέγρων Ντεσαλίν, στρατηγό τοῦ στρατοῦ τοῦ Ναπολέοντα, σέ δείπνο στό σπίτι ἑνός ἱερέα, γιά νά τόν πιάσουν μέ δόλο. Μαθαίνοντας ἀπό τό στόμα μιᾶς γριᾶς νέγρας ὑπηρέτριας πώς ἑτοιμάζεται μιά συνομωσία, ὁ Ντεσαλίν πέφτει ἀπ' τό παράθυρο καί φεύγει. Οἱ Μαῦροι ἐπαναστατοῦν. Συμπάθεια τοῦ δημιουργοῦ καί τῶν θεατῶν γιά τό Ντεσαλίν ἐνάντια στούς Γάλλους». Τό βιβλίο τοῦ Νίζνυ περιγράφει τή διαδικασία τῆς μεταβολῆς αὐτοῦ τοῦ σεναρίου σέ σκηνοθεσία, δηλαδή σέ μιά σειρά ἀπό κινήσεις, χειρονομίες καί λόγους τῶν διαφόρων προσώπων.

Γιά νά φωτίσει τό ἀποτέλεσμα τοῦ ποιητικοῦ μηχανισμοῦ πού μᾶς ἐνδιαφέρει συγκεντρώσαμε ὅλες τίς σκηνοθετικές λύσεις πού υἱοθέτησαν ὁ Ἀϊζενστάϊν καί οἱ μαθητές του.

Τήν περιγραφή τῆς σκηνοθεσίας πού πετύχαμε τήν παρουσιάζουμε στό Παράρτημα 1 τοῦ παρόντος ἄρθρου. Ἔτσι ἔχουμε στή διάθεσή μας ὁρισμένα δεδομένα γιά:

1) «τό κείμενο εἰσόδου» (σκηνές)
2) «τό κείμενο ἐξόδου» (περιγραφή τῆς σκηνοθεσίας)
3) «τήν γραμματική περιγραφή τοῦ κειμένου ἐξόδου»

(ὑποδείξεις γιά τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά συνθέτοντα στοιχεῖα καί στή σκηνοθεσία).

4) «τίς μεταβολιμαῖες ἱστορίες» ὅλων τῶν στοιχείων τοῦ κειμένου ἐξόδου.

Σκοπεύουμε χρησιμοποιόντας αὐτά τά δεδομένα νά συνειδητοποιήσουμε τούς γενικούς κανόνες τῆς μεταβολῆς τοῦ κειμένου εἰσόδου σέ κείμενο ἐξόδου. Γι' αὐτό τό σκοπό, ἄς ἐξετάσουμε πρῶτα τή λειτουργία τῆς παραγωγῆς ὁρισμένων συνθετικῶν στοιχείων τῆς σκηνοθεσίας:

1. «Ὁ ἱερέας ἀγγαλιάζει τό Ντεσαλίν, τόν ὁδηγεῖ στή ζώνη 2, πρός τούς ἀξιωματικούς πού τόν χαιρετοῦν καί τόν περικυκλώνουν». Γιατί αὐτό ἀκριβῶς πρέπει νά συμβεῖ κατ' αὐτό τόν τρόπο;

«Γιατί πρέπει νά ἔχουμε ταυτόχρονα τήν ἐντύπωση μιᾶς ὑποδοχῆς καί μιᾶς πρώτης ἐπίθεσης — ἐξηγεῖ ὁ Ἀϊζενστάϊν. Αὐτό τό ἀγγάλιασμα θά εἶναι ἤδη ἕνας οἰωνός τῆς περικύκλωσης πού θ' ἀκολουθήσει. Ἄλλωστε τό ἀγγάλιασμα εἶναι ἕνα μέσο χαιρετισμοῦ πολύ κοινό στή Λατινική Ἀμερική... Ἀφοῦ τόν φιλήσει ὁ ἱερέας, ὁδηγεῖ τόν Ντεσαλίν μέσα στή μέση τῆς ὁμάδας τῶν ἀξιωματικῶν. Κατά τήν πραγματική σημασία τοῦ θέματος, ὁ ἱερέας ὁδηγεῖ τό Ντεσαλίν στό κέντρο τοῦ κύκλου, ἀλλά φαινομενικά ὁδηγεῖ τό Ντεσαλίν πρός τούς ἀξιωματικούς γιά νά τοῦ παρουσιασθοῦν». (63)

2. Γιατί ὁ ἱερέας εἰδικά παίρνει ἕνα τέτοιο ρόλο;

«Ἕνας πρωταγωνιστής — ὁ Ντεσαλίν, ἕνας ἄλλος... ἡ ὁμάδα τῶν ἐξιωματικῶν... Καί ἕνα πρόσωπο πού πλησιάζει τούς ἀντιπάλους. Ὁ ἱερέας. Ἀπό τή μιά εἶναι ὁ καλός ποιμήν τῆς φιλόξενης ὑποδοχῆς, ἀπό τήν ἄλλη, ὁ ὀργανωτής τῆς ἐπιχείρησης... **Καί ἄν σύμφωνα μέ τόν κανθά, πρέπει νάναι αὐτός** ἐκεῖνος πού θά παρασύρει τό Ντεσαλίν σ' αὐτή τήν αἴθουσα, πρέπει νά εἶναι αὐτός, πού σύμφωνα μέ τή σκηνοθεσία πρέπει νά παρασύρει τό Ντεσαλίν στόν κύκλο τῶν ἀξιωματικῶν». (35)

3. Μιά μαύρη ὑπηρέτρια πλησιάζει τό Ντεσαλίν μέ μιά λεκάνη... *Ἡ ὑπηρέτρια τόν ἀπωθεῖ* (ἐπανηλειμμένως)... *Ὁ Ντεσαλίν ἀπομακρύνεται* ἀπό τούς Γάλλους. Γιατί ἡ ὑπηρέτρια τοῦ φέρνεται κατ' αὐτό τόν τρόπο;

«Ἡ ὑπηρέτρια παίζει τόν ἀντίθετο ρόλο ἀπό κεῖνον πού παίζει ὁ ἱερέας... Ἀντιπροσωπεύει τίς μάζες τῶν μαύρων πού

κατοικοῦν στό νησί...». (38) «Ἡ δραματική δεοντολογία ἀπαιτεῖ τό νά μήν εἶναι πιά περικυκλωμένος ὁ Ντεσαλίν τήν ὥρα πού τοῦ γίνεται αὐτή ἡ ἀποκάλυψη...» (50) Ἔτσι ἡ ἀπαίτηση τοῦ ἐσωτερικοῦ θέματος πού πραγματώνεται μέ τήν ὑπηρέτρια καί πού συνίσταται στό νά βγεῖ ὁ Ντεσαλίν ἀπ' τόν κλοιό, πραγματοποιεῖται πλήρως στήν πράξη. (72)

4. Ἀπό τί ἀπορρέει ἡ ἀνάγκη περικύκλωσης (καί ὄχι, ἄς ποῦμε, ἐπίθεσης, ἤ δηλητηρίασης κλπ...) Κατά ποιόν λόγο ἀνακατεύεται ἡ ὑπηρέτρια πού ἀντιπροσωπεύει τό λαό τοῦ νησιοῦ;

«Ἡ ὑπηρέτρια ἀντιπροσωπεύει τίς μάζες τῶν μαύρων τοῦ νησιοῦ. Ἄν τό σκεφτοῦμε ἄν τό θυμηθοῦμε στό τέλος τοῦ ἐπεισοδίου, ἡ δομή τῶν δύο κύκλων ἀπορρέει ἀπό τό ἴδιο τό θέμα. Στήν ἀρχή ὁ Ντεσαλίν εἶναι περικυκλωμένος ἀπ' τούς Γάλλους. Ἡ ἐπαφή ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί στό Ντεσαλίν ἀποκαθίσταται ἀπό τόν ἱερέα. Πιό μετά, ὅταν ἡ ὑπηρέτρια χρησιμεύει γιά μεσάζων ἀνάμεσα στό λαό καί στό Ντεσταλίν, οἱ Γάλλοι θά βρεθοῦνε περικυκλωμένοι αὐτοί ἀπό τούς Μαύρους, ἀπό μιά ὁλόκληρη ἀποικία... Ἔτσι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σέ ἕνα πρόσωπο καί σέ μιά ὁμάδα ἀξιωματικῶν ἐξελίσσεται σέ μιά σύγκρουση ἀνάμεσα σέ μιά ὁμάδα ἀποικιοκρατῶν καί στή μάζα τοῦ λαοῦ...

Βρίσκουμε, μέσα στό ἴδιο τό ἐπεισόδιο τό στοιχεῖο τῆς «παθητικῆς» δόμησης. «Τό ρεύμα τῶν γεγονότων φουσκώνει ὡς τήν ἔκρηξη, καί ἀκολούθως παίρνει μιά ἀντίθετη κατεύθυνση πλαταίνοντας». (38-39)

5. Ἄς σημειώσουμε τίς παρακάτω λεπτομέρειες πού ἀναφέρονται σέ διάφορες στιγμές τῆς σκηνοθεσίας:

«Ὁ ὑπασπιστής ψηθυρίζει κάτι στόν ἱερέα καί στούς ἀξιωματικούς... Ὁ ὑπασπιστής πλησιάζει τό Ντεσαλίν... Ὁ Ντεσαλίν παραδίνει τό σπαθί του... Ὁ ὑπασπιστής τό μεταφέρει πρός τήν εἴσοδο Α, περνόντας ἀνάμεσα ἀπ' ὅλους τούς ἀξιωματικούς... Ὁ ἀξιωματικός λέει πώς τό σπαθί δέν πάρθηκε χωρίς λόγο... Μιμητικοί μορφασμοί τῆς ὑπηρέτριας... Ὁ Ντεσαλίν γυρνάει ἀπότομα θυμωμένος».

«Ὁ θεατής πρέπει νά εἶναι προειδοποιημένος... πιό πρίν ἀπ' τό Ντεσαλίν... Ὁ θεατής μπορεῖ νά ὑποθέσει ὅτι ὑπάρχει κάποιος κίνδυνος ἤδη ἀπό τό ἐπεισόδιο τῆς ἀναμονῆς τοῦ Ντεσαλίν. Γιά νά γίνει αὐτό, πρέπει νά προκαλέσουμε τήν

αἴσθηση ὅτι ὑπάρχει κάποια συνωμοσία, ἀλλά αὐτή ἡ αἴσθηση... πρέπει νά προκληθεῖ ἀκόμα μιά φορά ὅταν ὁ Ντεσαλίν θά ἔχει φτάσει: μέ περισσότερη κυριολεξία, ἡ αἴσθηση αὐτή πρέπει νά μεγαλώνει γιά τό θεατή ὥσπου νά γίνει ἀνησυχία. Νά γιατί ἀνάμεσα στήν ὑποδοχή καί στήν προειδοποίηση πρέπει νά παρεμβάλουμε ἕνα ἐπεισόδιο πού θά ἔδενε τό συναίσθημα τοῦ κινδύνου πού μεγαλώνει καί νά ἐπανασυνδεθοῦμε μέ τό ἐσώτερο περιεχόμενο τοῦ πρώτου μέρους μέ μιάν ἔνταση πιό σοβαρή. (47)

«Πρέπει μήπως ἀπ' τήν ἀρχή νά γίνει συνομιλία γιά τή σύλληψη τοῦ Ντεσαλίν...;

Πρέπει νά ἐκφραστεῖ αὐτή ἡ πρόθεση καί ταυτόχρονα νά μήν εἰπωθεῖ λέξη γι' αὐτήν. Γι' αὐτό ψηθυρίζουν οἱ ἀξιωματικοί ἀναμεταξύ τους ὅταν ὁ πληροφοριοδότης τούς ἀναγγέλει τήν ἔλευσή του. Ὁ θεατής δέν ξέρει ἀκόμα τίποτα. Ἀλλά αὐτό τό κρυφομίλημα θά δημιουργήσει μιάν αἴσθηση ἀνησυχίας... Ὕστερα... πρέπει νά γίνουν ὑπαινιγμοί πιό καθαροί γιά τή συνωμοσία... καί νά μήν εἰπωθοῦν ὅλα πρίν τήν τελευταία στιγμή — στήν προειδοποίηση τῆς ὑπηρέτριας». (52)

«Μποροῦν ἄραγε νά ἀφοπλίσουν τό Ντεσαλίν... Ἀκριθῶς... Θά τοῦ ἀποσπάσουν τό ὅπλο του. Γι' αὐτό θά προφασιστοῦν τήν ἐθιμοτυπία... Ὕστερα ἀπό μιά ἐπίσημη συνάντηση, καί, πρίν νά περάσουν στό τραπέζι, ἤθισται νά βγάζει κανείς τό ὅπλο του... Ὁδηγεῖστε τήν ἀπόφασή σας στό ὕψιστο ἐπίπεδο ὅταν ἡ κατάσταση τό ἀπαιτεῖ. Τό νά παραδόσει τό ὅπλο του συμβάλλει στό νά δυναμώσει τό ἄγχος τοῦ θεατῆ; Κάντε-το. Ἐδῶ πρέπει νά ὁδηγηθεῖ ὁ θεατής σέ μιά κατάσταση τέτοια πού νά φωνάζει «Σταμάτα, μή τό παραδίνεις!» (65)

«Ἀλλά δέ φτάνει τό νά τοῦ πάρουν τό σπαθί του. Πρέπει νά ὑπογραμμισθεῖ αὐτή ἡ πράξη... Ἡ πράξη μπορεῖ νά ὑπογραμμισθεῖ ἀπό τούς διαλόγους καί τήν ἠθοποιΐα τῶν ἀξιωματικῶν. Ἀλλά ποιός θά πλησιάσει τόν Ντεσαλίν γιά νά τοῦ πάρει τό σπαθί του; — Ὁ ὑπασπιστής πληροφοριοδότης! Παρατηρῆστε πῶς ἀπό ἕναν ἀριθμό πράξεων ἐμφανίζεται ἕνα καινούργιο πρόσωπο πού δέν ὑπῆρχε μέσα στό σενάριο. Καί ποῦ θά τό πάει τό σπαθί ὁ ἀνθυπασπιστής; ρωτάει ὁ Ἀϊζενστάϊν — Στήν ἔξοδο Β... ἀπό τόν πιό κοντινό δρόμο! ἐπεμβαίνουν οἱ φοιτητές. — Ἀντιθέτως! στήν ἔξοδο Α! 'από τόν πιό μακρύ δρόμο! Θά πρέπει τό πέρασμά του νά δείξει σ'

ὅλους τούς ἀξιωματικούς ὅτι τό ὅπλο ἀφαιρέθηκε... (67) Ναί, ὁ Ντεσαλίν θά ἔχει γυρισμένη τήν πλάτη, ἀλλά μετά τήν προειδοποίηση θά βρεθεῖ πάλι φάτσα στούς θεατές. Ἀπό τή δυσπιστία στήν ὀργή, τό πέρασμα θά εἶναι ἀπότομο, μιά δυνατή στιγμή τῆς σκηνοθεσίας». (72)

β) Γιατί ἔχει στή σκηνή τόσες ἐξόδους, καί γιατί τό τραπέζι εἶναι τοποθετημένο διαγωνίως;

«Εἶναι πιό ἐκφραστικό τό νά στήσει κανείς πολλές πόρτες γιά νά ὁδηγήσει τό Ντεσαλίν στήν ἰδέα τοῦ ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι πραγματικός... Μόνο ὅταν ἡ ἀδυναμία τῆς ἐξόδου θά φανεῖ φυσιολογική ξεκάθαρα, τότε ἡ ἀδιέξοδη κατάσταση θά σπρώξει τό Ντεσαλίν νά φύγει ἀπό τό παράθυρο... Τό παράθυρο πρέπει νά εἶναι τό τελευταῖο καί τό μόνο μέσο γιά νά σωθεῖ. Αὐτό τό παράθυρο πρέπει νά στηθεῖ ἔτσι πού οἱ θεατές νά μήν ἔχουν τή ἐντύπωση ἑνός παράθυρου «προεξέχοντος». Ἄν τό παράθυρο βρίσκεται στό κέντρο, θά πρέπει ἡ ἀπόσταση πού θά διανυθεῖ ὡς αὐτό νά βρίσκεται ἀνάμεσα στό θεατή καί στό βάθος, καί ἡ ἀπόσταση ἡ ἴδια νά κρύβεται ἀπό τό μάτι τοῦ θεατῆ.

Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ἄν γιά νά μακρύνουμε τή διαδρομή κάνουμε τό Ντεσαλίν νά τρέξει παράλληλα μέ τή ράμπα, τό παράθυρο θά βρεθεῖ στόν παράπλευρο τοῖχο πράμα πού κι αὐτό δέν πρέπει νά γίνει. Εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι τό τραπέζι πρέπει νά στηθεῖ διαγωνίως. Εἶναι ξεκάθαρο ὅτι τό παράθυρο πρέπει νά βρίσκεται *στήν προέκταση τοῦ τραπεζιοῦ*... πού χρησιμεύει σάν δεύτερο πάτωμα γιά τίς κινήσεις τοῦ Ντεσαλίν μετά... τούς ἐλιγμούς του στό πάτωμα. Εἶναι ἀναγκαῖο νά δείξουμε τό πῶς ὁ Ντεσαλίν βρίσκεται σιγά σιγά περικυκλωμένος καί πῶς αὐτή ἡ προοδευτική περικύκλωση αὐτή ἡ ἀδυναμία νά ξεφύγει τόν σπρώχνει κυριολεχτικά ν' ἀνέβει πάνω στό τραπέζι...

Ἄν τό παράθυρο τοποθετηθεῖ πίσω ἀπό τό τραπέζι, δέ θά τραβήξει τήν προσοχή τῶν θεατῶν, καί ὅταν ὁ Ντεσαλίν θ' ἀρχίσει νά μετακινεῖται πάνω στό τραπέζι τό τραπέζι θά γίνει ταυτόχρονα μιά διέξοδος ἀναπάντεχη καί τελείως φυσιολογική γι' αὐτόν»... **(41-42) «Τό τραπέζι, εἶναι γι' αὐτόν στήν ἀρχή... ὁ δρόμος ὁ πιό ἐλεύθερος πρός τή σκάλα καί τήν ἔξοδο Α... Δέ σκέφτεται ἀκόμα τό παράθυρο».** (74)

«Δέν ἀφήνουν τό Ντεσαλίν νά περάσει ἀπό τή σκάλα καί

δέν τοῦ μένει πιά ἄλλο ἀπό τό νά πέσει ἀπ' τό παράθυρο». (76)

7. *«Πίσω» — διατάζει ὁ Ντεσαλίν.*

«Σέ ἀπάντηση τῆς κίνησης τῆς ὁμάδας τῶν ἀξιωματικῶν... ὁ Ντεσαλίν θά φωνάξει «Πίσω» ἤ κάτι τό ἀνάλογο. — Προτείνεται νά φωνάξει «Στόπ!» — Ἀκριβῶς, ὄχι «Στόπ», ἀλλά «πίσω» ἀπαντάει ὁ Ἀϊζενστάϊν ἤ μιάν ἄλλη διαταγή στρατιωτική αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Πέρα ἀπ' τό ὅτι ὁ Ντεσαλίν εἶναι ὁ ἴδιος στρατιωτικός καί βρίσκεται μπρός σέ ἀνθρώπους τοῦ ἴδιου ἐπαγγέλματος, οἱ στρατιωτικοί, ἄς μήν τό ξεχνᾶμε, δέ γίνεται νά συμμορφωθοῦν ξαφνικά αὐτόματα, σέ τίποτε ἄλλο ἀπό διαταγές...

8. Γιατί ἡ εἴσοδος Α ἔχει σκάλα στρυφογυριστή; Σέ κάποιο εἰδικό στάδιο τῆς ὀργάνωσης τῆς σκηνοθεσίας, τίθεται τό πρόβλημα νά προχωρήσει ὁ ὑπασπιστής πληροφοριοδότης πρός τούς ἀξιωματικούς μέσα στή ζώνη 1 ἀπό τή μεριά τοῦ τραπεζιοῦ ἐρχόμενος ἀπό τήν εἴσοδο Α.

Ἄν ὁ πληροφοριοδότης ἔρθει ἀπό τήν πόρτα Α, πρέπει, ἤ νά διασχίσει μιά ὁμάδα ἀξιωματικῶν, πράμα πού εἶναι καταφανέστατα κακό, ἤ νά παρακάμψει τήν ὁμάδα τῶν ἀξιωματικῶν, πράμα πού δέν εἶναι κι αὐτό καθόλου καλό... Πρέπει νά σκεφτοῦμε πῶς θά ἀποδοθεῖ ἡ ἐμφάνιση τοῦ πληροφοριόδτη σ' αὐτόν τόν χῶρο μέ τρόπο δυνατό καί φυσικό. Ἄς ἀλλάξουμε τό χαρακτήρα τῆς εἰσόδου Α. Ἀντί γιά πόρτα, θά βάλουμε τόν προθάλαμο τῆς αἴθουσας... καί μιά σκάλα θά κατεβαίνει παράλληλα πρός τόν τοῖχο... ὅπως μπορεῖτε νά τό διαπιστώσετε ὁ σκηνοθέτης ὀφείλει ἐπίσης νά διαθέτει καί ὑλικα γιά ἀρχιτεκτονικές φόρμες». (53-55)

Δέ δόσαμε ἐξήγηση καλά γιά μερικά μόνο συνθετικά τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ Ἀϊζενστάϊν προσφέρει ἀνάλογες δικαιολογίες γιά ὅλες τίς λεπτομέρειες πού παρατίθενται στό παράρτημα (Βλέπε τό 7). (3)

Ἄς προσπαθήσουμε νά ὑπογραμμίσουμε ὁρισμένες γενικές γραμμές στή διαδικασία τῆς ἐπίτευξης συμπερασμάτων γιά διάφορες λεπτομέρειες τῆς σκηνοθεσίας ἀπό τά δεδομένα τοῦ ἀρχικοῦ προβλήματος.

Βλέπουμε, πρίν ἀπ' ὅλα, ἡ παραγωγή ἑνός γεγονότος ἤ ἑνός συγκεκριμμένου ἀντικειμένου ἐξελίσσεται σέ πολλά στάδια, ἐφόσον ὁ προσδιορισμός τῆς σκηνοθεσίας γίνεται

πιό συγκεκριμένος, πράμα πού θυμίζει ἀπό ὁρισμένες ἀπόψεις τήν παραγωγή μιᾶς πρότασης ἀπό τά ἄμεσα συνθετικά της. Κατ' αὐτό τόν τρόπο οἱ πράξεις τῆς ὑπηρέτριας παράγονται κατ' ἀντίθεση πρός τίς πράξεις τοῦ ἱερέα πού μέ τή σειρά τους προσδιορίζονται ἀπό τή θέση του σά μεσάζοντα ἀνάμεσα στό Ντεσαλίν καί στούς Γάλλους κλπ... (βλ. τά παραδείγματα 1-4).

Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ παραγωγή γίνεται κατά ἐπίπεδα. Ἡ ἔξοδος ἀπό τό προηγούμενο ἐπίπεδο χρησιμεύει σάν εἴσοδος γιά τό ἐπόμενο καί, σέ κάθε στάδιο, λαμβάνουν χώρα παρόμοια ἐγχειρήματα (π.χ. ἡ ὑπηρέτρια ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός τόν ἱερέα, ἡ περικύκλωση τοῦ Ντεσαλίν ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν περικύκλωση τῶν Γάλλων κλπ.)

Ἐπίσης μποροῦμε νά παρατηρήσουμε ὅτι κάθε στάδιο τῆς παραγωγῆς, δηλαδή τῆς δημιουργίας τοῦ κάθε καινούργιου στοιχείου τῆς δόμησης, συντίθεται, κατά κάποιον τρόπο, ἀπό δύο στοιχειώδεις ἐπιχειρήσεις:

1) Ἀπό τή μορφοποίηση ὁρισμένων ἀπαιτήσεων, βασισμένων στό προηγούμενο ἐπίπεδο παραγωγῆς.

2) Ἀπό τήν ἀναζήτηση (7) ἑνός ἀντικειμένου «πραγματικοῦ» (προσώπου, πράγματος, πράξης, προτερήματος) πού νά ἀνταποκρίνονται σ' αὐτές τίς ἀπαιτήσεις.

Στήν ἀρχή προβάλλεται ἕνας σκοπός. *Ὀφείλουμε* νά ἔχουμε ταυτόχρονα τήν ἐντύπωση μιᾶς ὑποδοχῆς καί μιᾶς πρώτης «ἐπίθεσης» (παράδειγμα 1) «Ἡ δραματική σκοπιμότητα ἀπαιτεῖ νά κάνουμε τό Ντεσαλίν νά βγεῖ ἀπ' τόν κύκλο» (παράδειγμα 3). «Ὁ θεατής πρέπει νά προειδοποιηθεῖ πρίν ἀπό τό Ντεσαλίν». «Αὐτό τό συναίσθημα πρέπει νά μεγαλώνει μέχρι νά γίνει ἀνησυχία». «*Πρέπει*... νά ἐπαναφερθεῖ τό περιεχόμενο τοῦ πρώτου περάσματος μέ μεγαλύτερη ἔνταση». «Ὕστερα πρέπει νά ὁδηγηθεῖ ὁ θεατής σέ μιά τέτοια κατάσταση πού νά φωνάξει: «Στόπ!» Ἀλλά δέ φτάνει τό νά τοῦ πάρουν τό σπαθί του, πρέπει αὐτή ἡ πράξη νά ὑπογραμμισθεῖ» (παράδειγμα 5). «Εἶναι περισσότερο ἐκφραστικό τό νά στήσουμε πολλές πόρτες γιά νά ὁδηγήσουμε σιγά σιγά τό Ντεσαλίν στήν ἰδέα ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι πραγματικός (παράδειγμα 6). «Πρέπει νά θυμηθοῦμε νά παρουσιάσουμε τήν ἐμφάνιση τοῦ πληροφοριοδότη σ' αὐτό τόν χῶρο, δυνατή καί φυσική» (παράδειγμα 8).

Τό νά μορφοποιήσουμε ἀπαιτήσεις ἑνός ἀντικειμένου ἤ ἑνός ἐπεισοδίου πρός ἐπιλογήν, σημαίνει ἤδη ὅτι τό δημιουργήσαμε, ἀλλά μόνο στό ἀφηρημένο ἐπίπεδο, στό ἐπίπεδο ἄς ποῦμε τῶν κατάλληλων χαρακτήρων τῶν ἀντικειμένων, γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἕναν ὅρο γλωσσολογίας, ἤ τῆς *λειτουργικότητας* γιά νά ἐκφραστοῦμε στή γλώσσα τῆς μορφικῆς «ποιητικῆς». (8) Ἡ μορφοποίηση τῶν ἀπαιτήσεων ἀκολουθεῖται ἀπό τήν ἐπιλογή ἤ τήν ἀνακάλυψη ἑνός συγκεκριμένου γεγονότος πού θά ἀναλογοῦσε στή δεδομένη κατάσταση καί πού θά ἐνσάρκωνε τίς ἀνάλογες λειτουργικότητες. Στό πρῶτο παράδειγμα ἕνα τέτοιο φαινόμενο ἀποτελεῖ ἡ θέση μεσάζοντος τοῦ ἱερέα. Στήν τρίτη τό ἀποτελοῦν οἱ χειρονομίες μέ τόν κουβά τῆς ὑπηρέτριας. Στήν πέμπτη, ἡ ἀγγελία τοῦ πληροφοριοδότη, τό κρυφομιλητό τῶν ἀξιωματικῶν, ἡ ἀφαίρεση τοῦ ὅπλου, οἱ παρατηρήσεις τῶν ἀξιωματικῶν. Στήν ἕκτη ὁ Ντεσαλίν πού παραδέρνει ἀνάμεσα στίς διάφορες πόρτες, στήν ὄγδοη ἡ γυριστή σκάλα τῆς εἰσόδου Α.

Αὐτό τό δεύτερο βῆμα (ἡ ἀναζήτηση ἑνός συγκεκριμένου γεγονότος) παρουσιάζει μιά μορφική ἀναλογία μέ τήν «ἐργασία τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ καλλιτέχνη». Οἱ ἐπακριβεῖς ὑποδείξεις τοῦ Ἀϊζενστάϊν γιά τήν ἀναγκαιότητα νά κρατήσουμε παρόν στή μνήμη μας ἕνα πολύμορφο συγκεκριμένο ὑλικό («Ἄλλωστε ὁ ἐναγγαλισμός εἶναι ἕνα πολύ κοινό μέσο χαιρετισμοῦ στή Λατινική Ἀμερική» — παράδειγμα 1: «πρίν νά καθήσει κανείς στό τραπέζι ἤθισται νά βγάζει τό σπαθί του» — παράδειγμα 5. «Οἱ στρατιωτικοί ἄς μήν τό ξεχνᾶμε, δέν ὑπακούουν αὐτομάτως σέ τίποτε ἄλλο ἀπό διαταγή». — Παράδειγμα 7. «Ὁ σκηνοθέτης ὀφείλει ἀκόμα νά διαθέτει σέ παρακαταθήκη ὑλικό γιά ἀρχιτεκτονικές φόρμες». — Παράδειγμα 8. Φωτίζεται ἕνα παράδειγμα σημαντικό τῆς λειτουργείας αὐτῆς τῆς φαντασίας, πού δέν εἶναι πάντα τόσο εὐνόητη: *Τά συνθετικά τοῦ κειμένου πού γεννιέται ἀπορρέουν ἀπό τή μνήμη, ἀνάλογα μέ ἀπαιτήσεις ἐκφρασμένες ἀπό πρίν, δηλαδή ἀνάλογα μέ λειτουργίες.* Αὐτό σημαίνει ὅτι ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά ὄργανα τοῦ ποιητικοῦ μηχανισμοῦ εἶναι ἕνα «λεξικό τῆς πραγματικότητας».

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα ἀπό πιό κοντά τήν πρώτη φάση τῆς γένεσης τοῦ κάθε γεγονότος. Τή μορφοποίηση τῶν λειτουργιῶν του, δηλαδή τῶν ἀπαιτήσεων πού πρέπει νά ἱκανοποιή-

σει. Δεδομένου ὅτι ἡ γένεση γίνεται μέ τέτοιο τρόπο πού ἡ ἔξοδος ἀπό τό ἕνα στάδιο νά εἶναι ἡ εἴσοδος στό ἑπόμενο, εἶναι φυσικό τό γεγονός πού ἔπαιξε σ' ἕνα στάδιο τό ρόλο τοῦ «συγκεκριμένου ἀντικειμένου» βγαλμένου ἀπό τό «λεξικό τῆς πραγματικότητας», νά ἐξωθεῖ στό ἑπόμενο στάδιο πρός τήν ἐπιλογή συγκεκριμένων ἀντικειμένων ὑστερογενῶν, δηλαδή παίζει τό ρόλο μιᾶς λειτουργίας. Ἔτσι ἡ ἀνάμιξη τῆς «ὑποδοχῆς» τοῦ καλεσμένου» μέ τήν «ἀπόπειρα σύλληψής του» πραγματοποιεῖται ἀπό τήν «περικύκλωση». Ἡ παθητική φόρμουλα τῆς ἀντιθέτει μιάν ἄλλη «περικύκλωση». Στή μέση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στούς Γάλλους καί στό Ντεσαλίν προσδιορίζεται «ὁ ρόλος τοῦ ἱερέα στήν ὑπόθεση τῆς περικύκλωσης» καί σ' αὐτόν τό ρόλο ἀντιτίθεται μιά ἄλλη «περικύκλωση». Στή μέση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στούς Γάλλους καί στό Ντεσταλίν προσδιορίζεται «ὁ ρόλος τοῦ ἱερέα στήν ὑπόθεση τῆς περικύκλωσης» καί σ' αὐτόν τό ρόλο ἀντιτίθεται «ὁ ρόλος τῆς ὑπηρέτριας». Ἡ «ὑποδοχή» συγκεκριμενοποιεῖται σέ μιά «ἀναμονή», σέ μιά «συνάντηση» κλπ. Ἡ ἀνάμιξη τῆς «περικύκλωσης» καί τῆς «συνάντησης» τοῦ Ντεσαλίν καταλήγει στό ὅτι «ὁδηγεῖται μέσα στόν κύκλο τῶν ἀξιωματικῶν. Ἡ ἀνάμιξη τῆς περικύκλωσης «μέ κάποιο χαιρετισμό» παράγει τό «ἀγγάλιασμα» κλπ...

Ἔτσι πετυχαίνουμε μορφοποιήσεις τῶν λειτουργιῶν ἀρχινόντας ἀπό τά ἀντικείμενα τοῦ προηγουμένου ἐπιπέδου (πιό ἀφηρημένου) μέ τή βοήθεια κάποιων ἐγχειρημάτων κοινῶν στά διάφορα στάδια τῆς γένεσης. Πράμα πού τό παρατηροῦμε ἄνετα συγκρίνοντας τίς μεταβλητικές ἱστορίες (πού παρατίθενται παραπάνω) τῶν διαφόρων συνθετικῶν τῆς σκηνοθεσίας. Ἄς προσπαθήσουμε νά ξεκαθαρίσουμε καί νά ἐκφράσουμε τά πιό γενικά ἐγχειρήματα καί τί ἀπαιτήσεις πού προβάλλουν στήν ὀργάνωση τοῦ «λεξικοῦ τῆς πραγματικότητας».

Αὔξηση (ἤ ἐντατικοποίηση):

«Τό γεγονός τῆς παράδοσης τοῦ ὅπλου συμβάλλει στό δυνάμωμα τοῦ ἄγχους; Κάντε το... Ἀλλά δέ φτάνει τό νά τοῦ ἀφαιρεθεῖ τό σπαθί. Πρέπει νά ὑπογραμμιστεῖ αὐτή ἡ πράξη» (Παράδειγμα 5). «ἡ διαδρομή ἡ ἴδια θἄπρεπε νά κρύβεται ἀπ'

τό θεατή... γιά νά μεγαλώσει ἡ διαδρομή...» (παράδειγμα 6).

Ἐπανάληψη: «εἶναι πιό ἐκφραστικό τό νά διαρυθμίσει κανείς πολλές πόρτες γιά νά ὁδηγήσει τό Ντεσαλίν σιγά σιγά πρός τήν ἰδέα...» (παράδειγμα 6). Συνήθως ἡ ἐπανάληψη συνοδεύεται ἀπό αὔξηση, ἔτσι σ' αὐτό τό ἴδιο παράδειγμα χωράει μιά καθαρή ἐπανάληψη σέ ὅτι ἀφορᾶ μόνο τίς πόρτες ἐνῶ οἱ βόλτες τοῦ Ντεσαλίν εἰκονογραφοῦν ἕνα μεγάλωμα. Ἡ ἐπανάληψη γενικά γειτονεύει μέ τήν αὔξηση. Ἡ αὔξηση εἶναι ἡ μεγέθυνση τῶν διαστάσεων τῆς ἀκουστικῆς τῆς διάρκειας κλπ... Ὅσο γιά τήν ἐπανάληψη μποροῦμε νά τή θεωρήσουμε σάν μιά μεγέθυνση τοῦ ἀριθμοῦ.

ΜΕΓΑΛΩΜΑ (Ἡ ΕΝΤΑΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ): «Πρέπει νά παρεμβάλουμε ἕνα ἐπεισόδιο πού θά ἔδινε τό συναίσθημα ὅτι ὁ κίνδυνος μεγαλώνει, δηλαδή νά ξαναπάρουμε τό ἐσωτερικό περιεχόμενο τοῦ πρώτου μέρους μέ πιό μεγάλη ἔνταση: Ὕστερα πρέπει νά κάνουμε πιό καθαρές ἀναφορές καί νά μήν τά ποῦμε ὅλα πρίν τό τελευταῖο λεπτό στήν προειδοποίηση τῆς ὑπηρέτριας» (παράδειγμα 5). «Τό τραπέζι χρησιμεύει γιά δεύτερο πάτωμα στούς ἐλιγμούς τοῦ Ντεσαλίν μετά τίς μανούθρες του στό πάτωμα» — δηλαδή κάνει τίς ἴδιες κινήσεις ἀλλά σ' ἕνα ἐπίπεδο πιό ψηλό (παράδειγμα 6). Συγκρίνεται ἐπίσης τό κρεσέντο στήν ἀφαίρεση τοῦ σπαθιοῦ ἀπό τούς ἀξιωματικούς (Βλέπε τήν περιγραφή τῆς σκηνοθεσίας στό παράρτημα 1). Κοντράστ (ἤ ἀντίθεση) τῆς ὑπηρέτριας πρός τόν ἱερέα, τῆς μιᾶς περικύκλωσης πρός τήν ἄλλη, τῆς συγκρατημένης συμπεριφορᾶς πρός τήν ὀργή (παράδειγμα 5) τῆς εἰσόδου τοῦ νέγρου μέ τό δαυλό ἀπό τό παράθυρο πρός τή φυγή τοῦ Ντεσαλίν πρός τό παράθυρο (Βλέπε τό τέλος τῆς σκηνοθεσίας).

Φαίνεται ὅτι οἱ ἐπιχειρήσεις πού ἀναφέρθηκαν γιά ν' ἀποχτήσουν τόν ἐκφραστικό τους χαρακτήρα ὀφείλουν νά ἐφαρμόζονται σωστά στά στοιχεῖα πού εἶναι τά πιό ἄμεσα δεμένα μέ τήν ἔκφραση τοῦ θέματος ἤ τῶν κύριων παράγωγών του («περικύκλωση», «ἀνησυχία», «φυγή» κλπ.). Ἀπό τήν ἄποψη τοῦ «λεξικοῦ τῆς πραγματικότητας» ἡ *μεγέθυνση* ἀπαιτεῖ νά συμφωνήσουμε γιά κάθε πράξη ἤ ἀντικείμενο ἐκεῖνες τίς ἀπόψεις του μέσα ἀπό τίς ὁποῖες μπορεῖ νά εὐρυνθεῖ καί τήν ἐμφάνισή του μετά ἀπ' αὐτό τό ἐγχείρημα. Τό *κοντράστ* μέ τή σειρά του, ἀπαιτεῖ νά ὑποδειχθοῦν τά διάφο-

ρα «ἀντόνυμα» τοῦ κάθε γεγονότος. Π.χ. γιά τήν περικύκλωση «[τό Α περικυκλώνει τό Β]»(1) Τό Β βγαίνει ἀπό τόν κύκλο 2 Τό Β δέν ἀφήνεται νά κυκλωθεῖ 3 τό Β τό ἴδιο κυκλώνει τό Α κλπ...

Ὅσο γιά τήν *ἐπανάληψη*, τό «λεξικό τῆς πραγματικότητας» ὀφείλει νά διαθέτει πολλές παραλλαγές τοῦ γεγονότος τῆς ψυχῆς πού θά μποροῦσε κανείς νά τίς χρησιμοποιήσει γιά τήν ἐπανάληψη: Π.χ. «μιά κανονική πόρτα», «μιά πόρτα μέ σκάλα» κλπ. (σημείωσε κατωτέρω τό ἐγχείρημα τῆς συγκεκριμενοποίησης).

ΠΑΘΗΤΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ = Πέρασμα ἀπό μιά εἰδική πράξη στήν ἀντίθετη καί διευρυμένη πράξη, δηλαδή στή *συγχώνευση* πολλῶν *ἀντιθέσεων* μέ *μεγένθυση:* κι ἔτσι τό πέρασμα τῆς περικύκλωσης «ἑνός Μαύρου ἀπό τούς Λευκούς στήν περικύκλωση ὅλων τῶν λευκῶν» ἀπό μιά ὀρδή Μαύρων (παράδειγμα 4). Φαίνεται ὅτι ἡ δυνατότητα ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης καθορίζεται ἀπ' τό χαρακτήρα αὐτῶν τῶν γεγονότων καί ἀπό τήν ἰδεολογική τους ἐπεξήγηση (βλέπε τίς παρατηρήσεις τοῦ Αϊζενστάϊν στό παράδειγμα 4).

ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ. Ἡ ὑποδοχή *συγκεκριμενοποιεῖται* σέ ἀναμονή, σέ συνάντηση, σέ παρουσίαση, σέ ὑποδοχή, σέ πρόσκληση γιά γεῦμα· τό ἴδιο γίνεται καί μέ τή συγκεκριμενοποίηση ἑνός συνθετικοῦ καθαρά ἰδεοτεχνικοῦ, ὅπως εἶναι ἡ ἀνησυχία τοῦ θεατῆ γιά τήν τύχη τοῦ Ντεσαλίν. Ὁ Αϊζενστάϊν δέν ἐξηγεῖ ἀπό ποῦ προέρχεται αὐτή ἡ ἀνησυχία. Αὐτό πρέπει νά τοῦ φαίνεται εὐνόητο. Δέ μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι προέρχεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν «συμπαθειῶν τοῦ θεατῆ γιά τό Ντεσαλίν» (βλέπε τά δεδομένα τῆς ἀρχῆς) καί τῆς «περικύκλωσης του». Ἀπό τήν ἀνάγκη νά προκαλέσει τήν ἀνησυχία στό θεατή, ὁ Αϊζεστάϊν βγάζει τό παρακάτω συμπέρασμα:

«Πρέπει ὁ θεατής νά εἶναι πληροφορημένος πρίν ἀπό τό Ντεσαλίν... Πρέπει νά ἐκφραστεῖ αὐτή ἡ πρόθεση καί ταυτόχρονα νά μήν εἰπωθεῖ λέξη γι' αὐτήν... Αὐτό θά δημιουργήσει μιάν ἐντύπωση ἀνησυχίας». Αὐτό τό προχώρημα τῆς σκέψης σημαίνει προφανῶς ὅτι σ' αὐτό ἐνυπάρχει ξεκάθαρα ἡ «συγκεκριμενοποίηση τῆς ἀνησυχίας» πράγμα πού προϋποθέτει ὅτι τό λεξικό πρέπει νά διαθέτει αὐτή τήν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στή «ἀνησυχία (τοῦ θεατῆ γιά τόν ἥρωα) καί

στό χαρακτήρα τῆς γνώσης τῶν γεγονότων πού ἔχουν.

Μ' ἄλλα λόγια, τό λεξικό πρέπει νά περιέχει ἄρθρα σάν τά παρακάτω; — ἀνησυχία (τοῦ Α γιά τόν Β): ὁ Α ὑποψιάζεται ὅτι ὁ Β βρίσκεται σέ κίνδυνο ὁ Β δέν ὑποψιάζεται τίποτε. (9)

Ἀναμφισβήτητα, *ἡ συγκεκριμενοποίηση* τῆς ἀνησυχίας μπορεῖ ν' ἀκολουθήσει ἄλλους δρόμους καί τό ἰδεῶδες λεξικό θἄπρεπε νά τούς περιέχει ὅλους.

Ἄς σημειώσουμε ὅτι ἡ ἐπιχείρηση *συγκεκριμενοποίηση* ἐφαρμόζεται ἐπί ἴσοις ὅροις στά στοιχεῖα τῶν γεγονότων καί στά τοῦ ἰδεο-συναισθηματικοῦ ἐπιπέδου. Ἀντικείμενό της εἶναι τό νά μεταφράσει μιά προσπάθεια (= μιά ἀφηρημένη λειτουργία) σέ μιά μορφή πιό χειροπιαστή καί αὐτονόητη. Τό ὅτι ὁ Ἀϊζενστάϊν ὑποδείχνει γιά τά στοιχεῖα αὐτά (σάν τήν «ἀνησυχία») ἐγχειρήματα γένεσης ἀπόλυτα συγκεκριμένα, ὅμοια μ' ἐκεῖνα πού ἐφαρμόζονται στά στοιχεῖα γεγονότων, εἶναι χωρίς ἀμφιβολία μιά ἀπό τίς πιό μεγάλες του ἀνακαλύψεις.

Ὅσον ἀφορᾶ τήν περικύκλωση, εἶναι ἕνα εἶδος ἰδέας πιό στοιχειώδους ἐπιπέδου — σέ μιά κάποια στιγμή τῆς ὑποδοχῆς «παίζει τό ρόλο μιᾶς ἐπιφανειακῆς ἐξωτερικῆς πράξης». Ἐξ ἄλλου διανοούμαστε ἕνα ἄλλο κείμενο ὅπου ἀντιθέτως «ἡ περικύκλωση» θά ἦταν «ἐξωτερική» καί ἡ «ὑποδοχή» «ἐσωτερική».

Βλέπουμε λοιπόν ἀπ' αὐτό τό σημεῖο τή βασιμότητα τῆς οὐσιωδῶς μοναδικῆς μεταχείρισης τῶν ἰδεοτεχνικῶν στοιχείων καί τῶν στοιχείων τῶν γεγονότων.

Καί τά δύο ἐξαρτόνται ἀπό τή *συγκεκριμενοποίηση* καί γι' αὐτό πρέπει νά περιγράφονται μέσα στό λεξικό μ' ἕναν τρόπο ὁμοιογενῆ.

Ἀλλά ἄς ξαναγυρίσουμε στά ἐγχειρήματα γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου. Ἕνα ἀπό τά κυριότερα εἶναι ὁ συνδιασμός, δηλαδή ἕνα ἐγχείρημα πού ἀντικαθιστᾶ δύο ξεχωριστά ἀντικείμενα (ἤ χωρίς σχέση ἀναμεταξύ τους) μέ ἕνα καί μόνο ἀντικείμενο ὁλοκληρωτικό (ἤ μέ μιά κατάσταση μέ συνοχή). Ὁ κύριος σκοπός αὐτῆς τῆς μεθόδου εἶναι νά προσεγγίσει τήν ἔκθεση τῶν δεδομένων γεγονότων πρός τήν ἔκφραση τῶν δεδομένων ἰδεῶν, καθώς καί τό νά πετύχει τήν

ένότητα τοῦ κειμένου καί τήν οἰκονομία τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφραστικότητας. (10)

ΣΥΝΔΙΑΣΜΟΣ (μέ τίς παραλλαγές του, *ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ* καί *ΣΥΜΦΩΝΙΑ*):

Ἀναφερθήκαμε ἤδη στά παραδείγματα 1-4. «Ἀλλά ποιός θά πλησιάσει τό Ντεσαλίν γιά νά τοῦ πάρει τό σπαθί του: Ὁ ὑπασπιστής πληροφοριοδότης!... ἀπό κάποιον ἀριθμό λειτουργιῶν ἀναπηδᾶ ἕνα καινούργιο πρόσωπο» (παράδειγμα 5). Τό τραπέζι, συνδιάζει δύο λειτουργίες οὐσιώδεις ἐδῶ. Στήν ἀρχή εἶναι δρόμος γιά τήν πόρτα Α, μετά εἶναι ἔξοδος ἀναπάντεχη πρός τό παράθυρο. Ἡ διαγώνια θέση τοῦ τραπεζιοῦ εἶναι ὁ *συνδιασμός* μιᾶς καλῆς ὀρατότητας τῆς διαδρομῆς μέ ἄλλες συνθῆκες (βλέπε τό παράδειγμα 6). Ἡ διαταγή «Πίσω» εἶναι ὁ *συνδιασμός* τοῦ ἐπιφωνήματος τοῦ Ντεσαλίν σά στρατιωτικοῦ καί τῶν ἐπιφωνημάτων τῶν Γάλλων (παράδειγμα 7). Ἡ εἴσοδος μέ διάδρομο καί σκάλα εἶναι *ὁ συνδιασμός* τῶν συνθηκῶν πού ἐξασφαλίζουν τό πλησίασμα ἀπό τήν πόρτα Α καί ταυτόχρονα ἀπό τή μεριά τοῦ τραπεζιοῦ (παράδειγμα 8).

Ὁ συνδιασμός ἀποτελεῖ μιά ἀπό τίς κύριες ἀρχές τῆς γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου. (11) Ἔχει σάν ἀντικείμενο τήν ἐπιβολή στό θεατή αὐτόματα καί χωρίς δυνατή διαμαρτυρία τῆς ἠθελημένης θεματικῆς προσπάθειας πού παρουσιάζεται ὑπό τή μορφή ἑνός ἀντικειμένου πανέτοιμου καί καταφανοῦς (βλέπε τόν Ἀϊζενστάϊν πού χρησιμοποιεῖ πολύ συχνά τίς λέξεις «φυσικότητα» «αὐτόματη» «πολύ κοινή» πού τή βρίσκουμε μέσα στό ἴδιο ἐπεισόδιο» κλπ... Ὅταν πρόκειται γιά πραγματοποίηση αὐτοῦ πού «πρέπει» αὐτοῦ πού εἶναι «πιό ἐκφραστικό», αὐτοῦ πού «ὀφείλουμε» κλπ... (Βλέπε τά παραδείγματα 1,4,6,7,8).

Ὁ *συνδιασμός* μπορεῖ νά ἐκδηλωθεῖ ἤ ἀπό τή συγχώνευση δύο ἀντικειμένων σέ ἕνα νέο ἀντικείμενο τοποθετημένο ἄν μποροῦμε νά ποῦμε στή διατομή τους. Ὅπως π.χ. ἡ γένεση τῆς πόρτας μέ σκάλα, ἀποτέλεσμα (1) τῆς συγχώνευσης τῆς εἰσόδου Α καί Β (2) τῆς ἀπαίτησης ἑνός πλησιάσματος πρός τό τραπέζι ξεκινόντας ἀπό ἕνα δεδομένο σημεῖο, ἤ ἡ «περικύκλωση» πού συσωρεύει (1) τήν «ἐπίθεση» καί (2) τήν «ὑποδοχή τοῦ καλεσμένου». *Ὁ συνδυασμός* μπορεῖ ἐπίσης νά πάρει τή μορφή τῆς πρόσθεσης σέ ἕνα ἀντικείμενο τοῦ

περιβάλλοντος (συμφωνία). Π.χ. μ' αὐτό τό ἐγχείρημα προσθέτουμε στά καθήκοντα πού ἐκτελεῖ ἤδη ὁ ἱερέας τό νά παρασύρει τό Ντεσαλίν μέσα στόν κύκλο τοῦ ἱερέα. Ἤ τό ἐγχείρημα τοῦ ἀφοπλισμοῦ τοῦ Ντεσαλίν στίς πράξεις τοῦ ὑπασπιστῆ καί τή μορφή τῆς στρατιωτικῆς διαταγῆς στό ἐπιφώνημα τοῦ Ντεσαλίν.

Πῶς διεξάγεται ἡ ἔρευνα ἑνός ἀντικειμένου ἤ ἑνός γεγονότος πού συγκεντρώνει τίς ἀπαιτούμενες λειτουργίες, σ' αὐτή τήν περίπτωση π.χ. τῆς «ὑποδοχῆς» καί τῆς «περικύκλωσης»; Γι' αὐτό πρέπει ἀπ' τή μιά νά ξεδιαλέξουμε ὅλες τίς δυνατές ἐκδηλώσεις τῆς «ὑποδοχῆς» («σφύξιμο τῶν χεριῶν» «χαιρετισμός», «χειροφίλημα» κλπ.) κι ἀπ' τήν ἄλλη ὅλους τούς δυνατούς τρόπους «περικύκλωσης» δηλαδή τίς καταστάσεις πού περιλαμβάνουν κατάλληλα στοιχεῖα, ὅπως π.χ. ἡ ζωγραφιά ἑνός κύκλου πού κλείνει. Ἔτσι πετυχαίνουμε τήν ὑποδοχή μέ τό ἀγκάλιασμα, καθώς τά χέρια τοῦ ἱερέα κυκλώνουν τούς ὤμους τοῦ Ντεσαλίν. Τό ἐπεισόδιο τῆς «ἀφαίρεσης τοῦ σπαθιοῦ» πετυχαίνεται μέ τόν ἴδιο τρόπο. Διαλέγουμε ὅλες τίς ἐνδείξεις τῆς «ἀφαίρεσης τοῦ ὅπλου» γιά νά διαλέξουμε αὐτήν πού *ὁμοφωνεῖ* καλλίτερα μέ τήν κατάσταση τῆς «ὑποδοχῆς». «Μετά ἀπό μιά ἐπίσημη συνάντηση καί πρίν νά περάσουν οἱ καλεσμένοι στό τραπέζι, ἀρμόζει νά ἐγκαταλείπουν τό ὅπλο τους» (παράδειγμα 5).

Ὅπως βλέπουμε ἡ ἀναζήτηση μέσω τοῦ λεξικοῦ, τοῦ ἀντικειμένου πού πραγματοποιεῖ τό συνδιασμό δύο ἀρχικῶν ἀντικειμένων, γίνεται σέ δύο στάδια: 1) καθένα ἀπό τά ἀρχικά γεγονότα (ἀνωτέρου ἐπιπέδου) συγκεκριμενοποιεῖται σέ πολλές παραλλαγές (γεγονός ἐπιπέδου πιό ὁμόφωνο, κατώτερο) 2) βρίσκουμε τή λογική διατομή τους.

Ἔτσι, οἱ ἀπαιτήσεις πού ἐπιβάλλει *ὁ συνδιασμός* στή δομή τοῦ «λεξικοῦ τῆς πραγματικότητας» εἶναι οἱ ἴδιες μ' αὐτές πού ἀπορρέουν ἀπό τή *συγκεκριμενοποίηση*. Ὅλες οἱ συγκεκριμένες μορφές ἑνός ἀφηρημένου γεγονότος πρέπει νά εἶναι ἐγγεγραμμένες. Θά εἶναι σημειωμένες ἐπίσης ὅλες οἱ συνώνυμες παραλλαγές ἑνός γεγονότος, σ' ἕνα καί μόνο ἐπίπεδο ἀφαίρεσης (π.χ. «πόρτες», «πόρτα μέ διάδρομο» κλπ.) γιά νά ἐπιτρέψουν ἄν παρουσιαστεῖ ἀνάγκη τή μεταμόρφωση ἑνός γεγονότος ἤδη ἐπιλεγμένου (π.χ. μιᾶς «πόρτας»).

Τέλος τό ἀναζητούμενο γεγονός δέν πρέπει ἀναγκαστικά νά βρίσκεται πανέτοιμο μέσα στό λεξικό. Δηλαδή ὅταν μέ τό *συνδιασμό* τῆς «περικύκλωσης» καί τῆς «ὑποδοχῆς» καί μέ τήν ἐνδιάμεση κατάσταση τοῦ «ἱερέα μεταξύ Ντεσαλίν καί Γάλλων» προσδιορίζεται ὁ ρόλος τοῦ ἱερέα, πού συνίσταται στό νά παρασύρει τό Ντεσαλίν στή μέση τοῦ κύκλου τῶν Γάλλων ἀξιωματικῶν, ἀποχτᾶ μιάν ἄλλη καινούργια ἰδιότητα. Εἶναι ξεκάθαρο τό ὅτι γιά νά γίνει αὐτό πέρα ἀπό ἕνα λεξικό πρέπει νά διαθέτει κανείς καί κανόνες πού νά ἐπιτρέπουν τό νά ἀποδίδει στά ἀντικείμενα τήν τάδε ἤ τή δεῖνα καινούργια ἰδιότητα.

Θά ὑποδείξουμε σά συμπέρασμα τό ἐγχείρημα τῆς *ἀπότομης στροφῆς* τῆς πράξης: «εἶναι ἀπαραίτητο νά δείξουμε πῶς ὁ Ντεσαλίν περικυκλώνεται σιγά σιγά καί πῶς αὐτός ὁ προοδευτικά συσφυγγόμενος κλειός, ἀκόμα κι αὐτή ἡ ἀδυναμία νά φύγει τόν ρίχνουν κυριολεχτικά πάνω στό τραπέζι» καί ὕστερα τόν ρίχνουν ἀπό τό παράθυρο (βλέπε παράδειγμα 6).

Στίς πρῶτες παραλλαγές τῆς σκηνοθεσίας «ὁ Ντεσαλίν ξέφευγε ἀπό τήν περικύκλωση σκαραφαλώνοντας σέ ἕνα μεγάλο μηχανικό ἐξαεριστήρα πού τόν ἔκανε νά πετάξει κατ' εὐθείαν πρός τό παράθυρο». (113) Στήν τελική παραλλαγή, οἱ λειτουργίες αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ στήν κυριολεξία μεταδίδονται σ' ἕνα μηχανισμό πιό ἀφηρημένου ἐπιπέδου τό μηχανισμό τῆς συμπεριφορᾶς τῶν προσώπων.

Τό ἐγχείρημα τῆς *ἀπότομης στροφῆς* χρησιμοποιεῖται συνήθως στίς κορυφαῖες στιγμές (κυρίως σέ μιά νουβέλλα) γιά νά φτάσουμε σέ μιά *φυσική* καί *ἀναπάντεχη* λύση (βλέπε τούς ὅρους αὐτούς τοῦ Ἀϊζενστάϊν στό παράδειγμα 6 καί ἀλλοῦ).

Τά ἐγχειρήματα πού συγκρατήσαμε δέν εἶναι σίγουρα, ἄλλο ἀπό ἕνα μικρό μέρος τοῦ συστήματος τῶν *μεθοδευμάτων ἐκφραστικότητας* (ΜΕ), ἀνεξάρτητα ἀπό τό θέμα καί ἀπό τό ὑλικό, τοῦ συστήματος πού ἡ ἐπεξεργασία του ἀπασχολοῦσε τόν Ἀϊζενστάϊν. Δεχόμαστε ὅτι ἡ παρουσίασή μας δέν εἶναι τελειωτική. Οὔτε κἄν τούς ἐπιφυλάξαμε μιά κατάταξη ἤ μιά ἱεραρχική ὀργάνωση. Ἔτσι, ἁρμόζει νά θεωρήσουμε ὁρισμένα ἐγχειρήματα σάν «γραμματικά» (δηλαδή ἀναγκαστικά) γιά κάθε λογοτεχνικό κείμενο ἤ γιά ἕνα εἰδικό εἶδος κειμένων. Π.χ. στίς νουβέλλες ἡ *ἀπότομη στροφή* εἶναι ἀπαραίτητη.

Γενικά ἡ ἐπιλογή τῶν Μ.Ε. προσδιορίζεται ἀπό τό θέμα πρός ἀνάπτυξη (δηλαδή ἀπό τήν ἰδέα καί ἀπό τό ὑλικό). Γι' αὐτούς τούς λόγους τά ἐγχειρήματα πού προτάθηκαν πρέπει νά θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν μιά σημασία μάλλον εὐρηματική.

Ἐν τούτοις γιά νά εἰκονογραφήσουμε τήν ἰδέα τῆς γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου ἀπό ἕνα ἀρχικά δεδομένο θέμα, θεωρήσαμε καλό νά περιγράψουμε τήν «ἱστορία» τῆς παραγωγῆς ὁρισμένων στοιχείων τῆς σκηνοθεσίας μας, ὑποδεικνύοντας τά ἐγχειρήματα πού τίς γενοῦν (βλέπε τό παράρτημα II). Τό πέρασμα ἀπ' τό ἀρχικό θέμα στήν πραγματική σκηνοθεσία γίνεται σέ πολλαπλά ἐγχειρήματα: κάθε ἐγχείρημα σημειώνει ἕνα καί μόνο βῆμα πρός τό τελικό κείμενο. Ὅλα αὐτά τά προσωρινά ἀποτελέσματα κι ἀκόμα καί ἡ μορφοποίηση τοῦ θέματος, μποροῦν νά θεωρηοῦν σάν ἀναπαραστάσεις σέ βάθος (μή τελικές) τοῦ τελικοῦ κειμένου. Θά συγκρατήσουμε τό ὅτι ὅλα αὐτά τά προσωρινά ἀποτελέσματα ἐπιτεύχθηκαν μέ τήν ἐφαρμογή τῶν ἴδιων ἐγχειρημάτων. (4)

Τέτοια εἶναι τά κύρια χαρακτηριστικά τῆς λειτουργίας τοῦ γενετικοῦ μηχανισμοῦ καί μᾶς ἐνδιαφέρει. Καθώς μποροῦμε νά τό διαπιστώσουμε παραδοσιακές ἔννοιες ὅπως ὁ «μύθος» («αὐτό πού συνέβη») ἡ «ἰδέα» (ἡ στάση τοῦ συγγραφέα καί τά συναισθήματα τῶν θεατῶν) καί ἡ «σύνθεση» (ἐγχειρήματα ἤ μεθοδεύματα ἐκφραστικότητας) καθώς καί «ἡ γνώση τῆς ζωῆς» καί ἡ «δημιουργική φαντασία» (λεξικό τῆς πραγματικότητας) ξαναεπεξηγήθηκαν. Ἄς σημειώσουμε ὅτι ὅσον ἀφορᾶ τό μύθο καί τήν ἰδέα, τά κατατάξαμε στά χαρακτηριστικά τοῦ κειμένου εἰσόδου, ἀφήνοντας τίς δύο ἄλλες κατηγορίες (μεθοδεύματα ἐκφραστικότητας καί γνώση τῆς πραγματικότητας) ὑπ' εὐθύνη τῆς «ποιητικῆς μηχανῆς».

Πρέπει νά ποῦμε ὅτι γιά νά γίνει ἀκόμα πιό ξεκάθαρη ἡ ἀναλογία μέ τό γενετικό μοντέλο ἁπλοποιήσαμε θεληματικά καί μεγαλοποιήσαμε τήν εἰκόνα. Θελήσαμε νά παρουσιάσουμε τήν ὑπόθεση μέ τρόπο πού νά παρουσιάζεται στήν εἴσοδο σάν μιά θεματική ὑποχρέωση καί ἕνα ὑλικό ἤδη ἐκφρασμένα (πού ἐμπεριέχουν τήν πρός ἔκφραση ἰδέα καί τά πρός διήγηση γεγονότα) καί σάν νά γεννιέται ἀπ' αὐτά, ἡ ποιητική δομή. Δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἰδέα τοῦ Ἀϊζενστάϊν. Ὁ μῦθος καί ἡ ἰδεοτεχνική στάση δέν εἶναι εὐκρινῶς ξεχωρισμένα. Τά γε-

γονότα, ἀπό τήν ἀρχή, δίνονται πολύ πιό λεπτομερῶς ἀπ' ὅτι τό φανταστήκαμε. Ἀντίθετα, ἡ στάση δέν εἶναι ἐκφρασμένη. Ἀπ' τή μιά θεωρεῖται αὐτονόητη κι ἀπ' τήν ἄλλη «ἀπορρέει» ἀπό τήν πλοκή.

Φαίνεται ἔτσι, ἀπό τό παράδειγμα 4, ὅτι τά δεδομένα γεγονότα ἀντιπαραβάλλονται ἀπό τόν καλλιτέχνη σέ ὁρισμένα δεδομένα πιό γενικά (πού ὀφείλουν νά ὑπάρχουν μέσα στό λεξικό τῆς πραγματικότητα) καί σέ συνέχεια ἐκφράζεται ἡ ἰδέα τοῦ ὅτι ὑπάρχει σύγκρουση ἀνάμεσα στό λαό καί στούς καταπιεστές. Αὐτή ἡ ἰδέα, μέ τή σειρά της, ἐπιφέρει τήν ἐπιλογή τῆς μορφῆς τῆς *παθητικῆς ἐξέλιξης* σάν μηχάνευμα πού ταιριάζει καλλίτερα στήν ἐνσάρκωσή της.

Αὐτό σημαίνει ὅτι ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀσχολήθηκε ὄχι μέ *καθαρή σύνθεση* τῆς σκηνοθεσίας ἀπό δεδομένα εἰσόδου τελείως ἕτοιμα, ἀλλά μάλλον μέ «μετάφραση» ἑνός εἰδικοῦ θέματος (δηλαδή ἑνός κειμένου ἤδη καλλιτεχνικοῦ πού ἀνήκει σέ ἄλλο εἶδος, στήν πρόζα). Γιά νά τό κάνει αὐτό χρειάστηκε νά βγάλει ἀπ' αὐτό τά ἀρχικά δεδομένα τῆς σύνθεσης. Δηλαδή πρώτ' ἀπ' ὅλα «προανάλυσε» καί μετά «ἔκανε τή σύνθεση». Τό ζήτημα τῆς μορφῆς καί τοῦ χαρακτήρα τῶν πρώτων δεδομένων εἰσόδου γιά τή γένεση ἑνός κειμένου εἶναι ἀπό τά πιό δύσκολα. Στή γλωσσολογία π.χ. δέν ἔχει ἐπιλυθεῖ (12) καί, καθώς φαίνεται, δέ θά μπορέσει οὔτε στή γλωσσολογία, οὔτε στήν ποιητική, νά ἐπιλυθεῖ ἔξω ἀπό τήν πρακτική δουλειά τῆς δημιουργίας πολυάρριθμων γεννετικῶν μοντέλων. Ἄς ἐπιμείνουμε ἁπλῶς στή χρησιμότητα καί στήν κυβερνητική μορφή τῆς ἔννοιας «μύθος» (δηλαδή τοῦ λογοτεχνικοῦ θέματος μεῖον τήν καλλιτεχνικότητα τοῦ Σκλόφσκι, πού εἰσήγαγε στήν ποιητική ὁ Β. Σκλόφσκι καί οἱ σύντροφοι του τῆς ΟΡΟΙΑΖ). Ἡ «πρακτική σειρά» ἀντιτέθηκε καθαρά στήν «ποιητική», ἀκριβῶς σάν μιά πρώτη ὕλη πού δέν ἦταν ἀκόμα κατεργασμένη ἀπό τήν τέχνη, δηλαδή μιλώντας ἀπ' τήν πλευρά τῆς κυβερνητικῆς σάν ἕνα *κείμενο εἰσόδου*.

Ἕνα ἀπό τά πιό δύσκολα προβλήματα εἶναι τό νά ξεδιαλύνουμε τό ἰδεοτεχνικό μέρος τοῦ γεγονότος. Ὅπως τό δείχνει τό παράδειγμα τοῦ Ἀϊζενστάϊν, τό θέμα εἶναι ἀπό τήν ἀρχή, διϋλισμένο μέσα στά γεγονότα. Γενικά εἶναι τελείως λογικό

τό νά σκευτοῦμε ὅτι ἔτσι συμβαίνει ἡ ἐκκόλαψη μιᾶς δημιουργικῆς ἰδέας στόν καλλιτέχνη.

Ἀπό τήν ἄποψη τῆς γενετικῆς ποιητικῆς, αὐτό θά σήμαινε ὅτι ὁ ποιητικός μηχανισμός ὀφείλει νά περιλαμβάνει ἕνα μηχάνημα πού νά κάνει τίς ἰδέες νά ξεπηδοῦν ἀπό τά γεγονότα δηλαδή πού «νά δίνει ἕνα νόημα δημιουργικό» στήν ξερή πληροφόρηση πού ἀφορᾶ τά γεγονότα. Ἡ ἰδέα καί ἡ καλλιτεχνική δόμηση δημιουργοῦνται ὑποτίθεται ἀπό μιά αὐτόματη μηχανή, σημείωσε τό παράδειγμα 4 καί τίς παρατηρήσεις τοῦ Ἀϊζενστάϊν πάνω σ' αὐτό. Μποροῦμε, ἀντίθετα, νά φανταστοῦμε ἕνα μηχάνημα στήν εἴσοδο τοῦ ὁποίου θά ἔφταναν μόνο ἰδεοτεχνικές θέσεις καί πού θά διάλεγε μέ τή βοήθεια ἑνός εἰδικοῦ λεξικοῦ (πού δέ θά διαφέρει καθόλου ἀπό κεῖνο πού ἐξετάσαμε) τόν κανθά τῶν γεγονότων γιά τήν ἐνσάρκωση αὐτῶν τῶν ἰδεῶν.

Πέρα ἀπ' αὐτά μποροῦμε νά συλλάβουμε μιά μηχανή πού θά μιμόταν μιά δημιουργία ἄλλου τύπου, ὑποθέτοντας τήν ὕπαρξη ἑνός δημιουργοῦ μέ σταθερή θεώρηση τοῦ κόσμου ἡ μέ προτίμηση ὁρισμένων ἰδεῶν πού θά ἔψαχνε ἀκριβῶς νά τίς πραγματοποιήσει, αὐτές ἀποκλειστικά, μέσα ἀπό τά γεγονότα πού ἐμπίπτουν στίς δυνατότητές του. Στήν εἴσοδο ὑπάρχουν μόνο γεγονότα ἐνῶ ἡ ἰδέα εἶναι «πανέτοιμη» μέσα στή μηχανή. Τέλος μποροῦμε νά συλλάβουμε ἕνα σύστημα πού νά ἀποθηκεύει στή μνήμη του καί νά ξέρει νά ἐπεξεργαστεῖ κάθε εἴδους δυνατές ἰδέες καί πού διαλέγοντας (ἤ οἰκοδομώντας ἀπό μόνος του) διάφορες σειρές γεγονότων, προσπαθεῖ νά τίς ἐπεξεργαστεῖ μέ τή βοήθεια ἐκφραστικῶν μηχανευμάτων μέχρι νά πετύχει μιά καλλιτεχνική δόμηση πού νά ἐνσαρκώνει μιά ὁποιαδήποτε ἰδέα.

Ἀνάμεσα σέ ὅλες αὐτές τίς δυνατότητες διαλέξαμε αὐτήν πού ἦταν κατά τή γνώμη μας ἡ πιό ἁπλή καί ἡ πιό φυσική. Ἁπλή γιατί ὁ στόχος μας ἦταν νά βγάλουμε ἀπ' τό ὑλικό τοῦ Ἀϊζενστάϊν ἕνα μηχανισμό πού νά λειτουργεῖ λίγο πολύ μέ ἀκρίβεια (καί ἦταν πιό ἁπλό νά θεωρήσουμε τά γεγονότα καί τήν ἰδέα σάν ρητά δεδομένα. Φυσική γιατί αὐτό ἀντιστοιχεῖ στήν ἀϊζενσταϊνική σύλληψη τῆς τέχνης σάν μέσου «ἔκφρασης τῶν σκέψεων καί ἐντατικοποίησης τῶν συγκινήσεων» μέσω τῆς συνάθροισης τῶν «ἀκατέργαστων» πεπραγμένων σέ μιά καλλιτεχνική δομή σύμφωνα μέ μιά ἰδεοτεχνική στάση.

Γιά τό ἐπεισόδιο πού ἐξετάσαμε θά μπορούσαμε νά δείξουμε ὁλόκληρη τή διαδικασία τῆς γεννεσής του ἀπό τήν εἴσοδο ὡς τήν ἔξοδο, μέ τή βοήθεια πραγματοποιημένων ἐγχειρημάτων.

Ἀλλά ἕνα ζήτημα βάθους ξεπηδάει ἀπό τίς πρῶτες ἤδη ἀπόπειρες γενικοποίησης αὐτῆς τῆς διαδικασίας, δηλαδή τό μέ ποιά δεδομένα, σέ ποιό στάδιο γιά πόσες φορές, σέ ποιά σειρά κλπ, εἶναι ἐφαρμόσιμο τό καθένα ἀπ' αὐτά τά ἐγχειρήματα. Αὐτό δέ μπορεῖ νά καθοριστεῖ ἄν δέν ἀναλάβουμε σοβαρά τήν ἐργασία τῆς περιγραφῆς πολυάριθμων ἔργων ἀνάλογης δομῆς καί πρίν ἀπ' ὅλα ἁπλῶν.

Στόν καιρό μας ἡ γενετική ποιητική βρίσκεται στό στάδιο τοῦ ψελίσματος. Καί ἀκριβῶς γι' αὐτό ἐπιτρέπουμε στόν ἑαυτό μας τούς πρωτόγονους συλλογισμούς πού ἐκτέθηκαν παραπάνω σχετικά μέ τή γέννεση ἑνός ποιητικοῦ κειμένου. Εἶναι πρωτόγονοι γιά τρεῖς λόγους:

1. Ὁ τύπος τῆς καλλιτεχνικῆς δομῆς πού διαλέχτηκε εἶναι ἁπλουστευμένος.

2. Ἡ γεννετική ποιητική δέν ἐξετάζεται στό σύνολό της. Μόνο μερικές διαδοχικές φράσεις διαλέχτηκαν ἀπό τά παράγωγα ὁρισμένων συνθετικῶν μιᾶς ἄποψης ἑνός ἐπεισοδίου.

3. Υἱοθετήσαμε τήν ἄποψη σέ σχέση μέ τήν ὁποία τό ἔργο τέχνης οἰκοδομεῖται σύμφωνα μέ προκαθορισμένες ἀρχές καί μέ τή βοήθεια ἕτοιμων μέσων ἐφεδρείας χωρίς νά ληφθεῖ ὑπ' ὄψη ὁ ἐμπλουτισμός τῆς τέχνης μέσα στή διαδικασία τῆς δημιουργίας.

Ἀλλά ἀκόμα καί μέ ὅλες αὐτές τίς ἁπλοποιήσεις ἡ γεννετική ποιητική βρίσκεται ἀκόμα σήμερα μακρυά ἀπό τήν τυποποίηση. Κι αὐτό, πρίν ἀπ' ὅλα λόγω τῶν τεράστιων διαστάσεων τοῦ «λεξικοῦ τῆς πραγματικότητας» τοῦ ὁποίου προσπαθήσαμε νά σκιαγραφήσουμε τά χαρακτηριστικά. Ἀκόμα, οὔτε στόν τομέα τῆς γλωσσολογίας, δέν ὑπάρχει αὐτόματο λεξικό πού νά ἐξασφαλίζει τή γνώση τοῦ νοήματος τῶν λέξεων. (13)

Ἴσως σέ μιά μικρότερη κλίμακα νά μπορούσαμε νά ἀναλάβουμε τήν ἐπεξεργασία ἑνός λεξικοῦ γιά τήν ποιητική. Ἐν τούτοις αὐτό δέν εἶναι τό κυριότερο. Μποροῦμε νά ἐλπίζουμε ὅτι τά καθορισμένα ὅρια τῆς γεννετικῆς ποιητικῆς ἔχουν κάποια θεωρητική ἀξία. Εἶναι φανερό τό ὅτι ἡ ποιητική τείνον-

τας πρό τήν σύνταξη ένός πλήρους προτύπου καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὀφείλει ταυτόχρονα νά ἀναλύει τό ἔργο τέχνης δηλαδή νά τό ἀποσυνθέτει σέ στοιχεῖα. Μιά τέτοια ἀποσύνθεση παρ' ὅλ' αὐτά δέ θά ἦταν ἔγκυρη χωρίς τήν προυπόθεση νά ξεκαθαρίσει ὁρισμένα στοιχεῖα ἐπιτρέποντας ἔτσι μιά περεταίρω σύνθεση τοῦ δεδομένου ἔργου σύμφωνα μέ κάποιους γενικούς κανόνες. Αὐτό εἰδικά σκοπεύει ἡ ἴδια ἡ ἀρχή τῆς γεννετικότητας καθώς καί τά ἐγχειρήματα τά χαρακτηριστικά τοῦ «ποιητικοῦ μηχανισμοῦ» πού προσπαθήσαμε νά καταστήσουμε ἐμφανῆ.

Παράρτημα Ι

Περιγραφή τῆς σκηνοθεσίας πού πετύχαμε

Χρόνος καί τόπος: Τό βράδυ, μιά αἴθουσα. Τό τραπέζι εἶναι σκεπασμένο μ' ἕνα τραπεζομάντηλο καί στολισμένο μέ καντηλέρια. Ἐπί σκηνῆς ἀξιωματικοί. Στή ζώνη Ι μιά ὁμάδα ἀξιωματικῶν, στό κέντρο ἕνα κληρικός μέ πορφυρό ράσο. Μπαίνει ἀπό τήν εἴσοδο Α ἕνας ὑπασπιστής, σταματάει κοντά στό τραπέζι, ψυθυρίζει κάτι στόν ἱερέα καί στούς ἀξιωματικούς. Αὐτοί μιλᾶνε ψιθυριστά ἀναμεταξύ τους, ὕστερα περνᾶνε στή ζώνη 2 μαζί μέ τόν ἱερέα κι ἕνα μέρος ἀπ' αὐτούς μένει κοντά στόν ἀριστερό τοῖχο. Στήν εἴσοδο Α ἀναγγέλουν: «Ὁ Στρατηγός Ντεσαλίν!» Μπαίνουν τρεῖς ἀξιωματικοί τῆς ἀκολουθίας, ὁ Ντεσαλίν κι ἀκόμα τρεῖς ἄλλοι. Οἱ τρεῖς τελευταῖοι σταματᾶνε, ὁ Ντεσαλίν προχωράει, οἱ πρῶτοι πᾶνε νά συναντήσουν τούς ἀξιωματικούς πού στάθηκαν στή ζώνη Ι. Ὁ Ντεσαλίν πάει ὡς τή γωνιά τοῦ τραπεζιοῦ καί σταματάει. Πίσω του ὁ ὑπασπιστής προχωράει καί σταματάει κι αὐτός. Ὁ ἱερέας προχωράει ἐρχόμενος ἀπό τή ζώνη ΙΙ, τείνει τό χέρι στό Ντεσαλίν γιά νά τοῦ τό φιλήσει, τόν ἀγγαλιάζει ἐνῶ αὐτός δέν τόν κοιτάει κατά πρόσωπο. Ὁ ἱερέας ὁδηγεῖ τό Ντεσαλίν πρός τούς ἀξιωματικούς στή ζώνη ΙΙ τούς παρουσιάζει. Τόν χαιρετᾶνε. Ὁ Ντεσαλίν δέν τούς κοιτάει κατά πρόσωπο, ὕστερα τοποθετοῦνται γύρω του. Ἕνας ἀπ' τούς ἀξιωματικούς τῆς ἀκολουθίας ἐρχόμενος ἀπό τή ζώνη Ι στή ζώνη ΙΙ πλησιάζει. Ἕνας ἀπ' αὐτούς κάνει ἕνα σῆμα.

Ὁ ὑπασπιστής πλησιάζει τό Ντεσαλίν, θέλει νά τοῦ πάρει τό ὅπλο του. Ὁ Ντεσαλίν δέν τό δίνει. Ὁ ἱερέας λέει ὅτι τό ἀπαιτεῖ ἡ ἐθιμοτυπία καί νά πού ὁ ὑπασπιστής θά τό πάρει. Ὁ Ντεσαλίν χωρίς νά τόν κοιτάξει στά μάτια, τείνει τό σπαθί του. Ὁ ὑπασπιστής τό κουβαλάει περνώντας ἀνάμεσα ἀπ' ὅλους τούς ἀξιωματικούς πρός τήν κατεύθυνση τῆς εἰσόδου Α. Ἕνας ἀπ' τούς ἀξιωματικούς τῆς ἀκολουθίας παρακολουθώντας τό σπαθί μέ τά μάτια ἔρχεται ἀπό τή ζώνη ΙΙ καί πλησιάζει τούς ἀξιωματικούς τῆς ζώνης Ι. Ρωτάει γιατί ὁ Ντεσαλίν φέρεται τόσο παράξενα. Ὁ ἄλλος τοῦ ἀπαντάει ὅτι ὁ Ντεσαλίν πῆρε ὅρκο νά μήν κοιτάξει ποτέ τούς ἀποικιοκράτες κατάφατσα. Ὁ τρίτος λέει ὅτι ὑπάρχουν λόγοι νά τόν ὑποπτεύεται κανείς. Τό σπαθί δέν τοῦ τό πῆραν χωρίς αἰτία. Μιά μαύρη ὑπηρέτρια ἐμφανίζεται στήν εἴσοδο Β, σταματάει, ὁ ἱερέας τῆς κάνει σῆμα, παρακάμπτει τήν ὁμάδα τῶν ἀξιωματικῶν ἀπό μπροστά καί πλησιάζει τό Ντεσαλίν μέ τή λεκάνη της, φλυαρόντας μέ τόν ἱερέα καί τούς ἀξιωματικούς. Χωρίς νά κοιτάζει ὁ Ντεσαλίν τείνει τό χέρι ἀλλά δέ βρίσκει τή λεκάνη. Ἡ ὑπηρέτρια παραμερίζει (πολλές φορές), ὁ Ντεσαλίν κοιτάει τήν ὑπηρέτρια. Ἐκείνη στρέφεται καί ἐπαναλαμβάνει τήν κίνησή της. Ὁ Ντεσαλίν ἀπομακρύνεται ἀπ' τούς Γάλλους, βρίσκεται ὄρθιος μέ τήν πλάτη στή ράμπα. Μιμικές γκριμάτσες τῆς ὑπηρέτριας. Ὁ Ντεσαλίν γυρίζει ἀπότομα μέ τό πρόσωπο ὀργισμένο. Ὁ Ντεσαλίν πάει πρός τήν εἴσοδο Β. Τρεῖς ἀξιωματικοί ἀπ' τούς πέντε πού βρίσκονται κοντά στό τραπέζι τοῦ φράζουν τό πέρασμα. Ὁ Ντεσαλίν πάει βολτάροντας πρός τήν εἴσοδο Γ καί τρεῖς ἀξιωματικοί προχωροῦν νά τόν συναντήσουν ἀποτείνοντάς του τό λόγο. Οἱ ἄλλοι τόν παρακολουθοῦν. Ὁ Ντεσαλίν προχωράει εὐθεία πρός τό τραπέζι ἀρχίζει μιά συζήτηση μέ τόν ἱερέα καί τούς ἀξιωματικούς. Ἕνας ἀξιωματικός πλησιάζει πρός τούς δύο ἀξιωματικούς κοντά στό τραπέζι κι αὐτοί φράζουν τό δρόμο στό Ντεσαλίν. Ὁ Ντεσαλίν πάει ἴσια πρός τήν εἴσοδο Α. Τρεῖς ἀξιωματικοί τοῦ κόβουν τό δρόμο. Ὁ Ντεσαλίν πηδάει πάνω στό τραπέζι κι ἁρπάζει ἕνα καντηλέρι. Ὁ ἱερέας προχωράει πρός τό μέρος του ἐπικεφαλῆς τῶν ἀξιωματικῶν τῆς ζώνης ΙΙ. «Πίσω» διατάζει ὁ Ντεσαλίν. Οἱ ἀξιωματικοί ὀπισθοχωροῦν, ὁ ἱερέας ὄχι. Ὁ Ντεσαλίν ἐπιτίθεται, ἀνοίγει πέρασμα μέ τό καντηλέρι. Ὁ ἱερέας ὁρμάει καί περ-

νάει μέσα ἀπό τήν ὁμάδα τῶν ἀξιωματικῶν. Οἱ ἀξιωματικοί τῆς ζώνης Ι καταφθάνουν. Τήν ἴδια στιγμή πού ὁ ἱερέας ὀπισθοχωρεῖ, ὁ Ντεσαλίν σήκωσε τό τραπεζομάντηλο γιά νά προστατευτεῖ ἀπό τή ζώνη ΙΙ, ἀνοίγει πέρασμα αὐτή τή φορά ἐπιτιθέμενος ἐνάντια στούς ἀξιωματικούς τῆς ζώνης Ι μέ τό καντηλέρι. Σταματᾶνε κι ὁ Ντεσαλίν τρέχει πρός τή σκάλα Α, πηδάει πάνω σέ μιά καρέκλα, οἱ ἀξιωματικοί στήν πόρτα ἁρπάζουν τό σπαθί, οἱ στρατιῶτες ἐμφανίζονται καί προχωροῦν πρός τό Ντεσαλίν. Ὁ Ντεσαλίν σηκώνει τό καντυλέρι καί τό πετάει ἀπότομα πάνω στό τραπέζι. Τά πάντα γίνονται κομμάτια κι ὁ Ντεσαλίν πηδάει ἀπ' τό παράθυρο (παραλλαγή: ὁ ὑπασπιστής φράζει τό παράθυρο, μά ὁ Ντεσαλίν τόν ἁρπάζει καί τόν πετάει πάνω στούς ἀξιωματικούς). Παύση, ταραχή. Φωνές ἐρχόμενες ἀπ' ἔξω: «Στά ὅπλα!» Στό παράθυρο ἕνα νέγρος μ' ἕνα δαυλί. Σέ ὅλες τίς πόρτες νέγροι μέ δαυλούς. Ὁ νέγρος μέ τό δαυλί ἀνεβασμένος στό τραπέζι πλησιάζει τούς ἀξιωματικούς.

Παράρτημα ΙΙ

Γένεση τῆς σκηνοθεσίας ἀπό τό θέμα

Τό κομμάτι τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας πού ἀκολουθεῖ δέν ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στά κείμενα τοῦ Ἀϊζενστάϊν πού παραθέσαμε στίς παραγράφους 2 τοῦ ἄρθρου μας καί στά γενετικά ἐγχειρήματα (μηχανεύματα ἐκφραστικότητας) πού μορφοποιοῦνται καί ἀπαρριθμοῦνται στήν παράγραφο 3. Αὐτή ἡ παραγωγική διαδικασία κατευθύνεται ἀπό τό σύνολο τῶν ἐγχειρημάτων λίγο διαφορετικῶν ἀπ' αὐτήν πού μορφοποιήθηκε στίς παραγράφους (15)-(18) ἐργασίες ἐμπνευσμένες ἀπό τίς ἔρευνες τοῦ Ἀϊζενστάϊν καί τῶν ὁποίων παρουσιάζονται σάν σύγχρονες ἀναπτύξεις. Συγκεκριμένα στό παράγωγο κομμάτι μας, χρησιμοποιοῦνται δύο καινούργια ἐγχειρήματα (σέ σχέση μέ τόν κατάλογο τῆς παραγράφου 3):

Προαίσθηση, πού κάνει ἕνα πεπραγμένο Χ νά προλαμβάνεται ἀπό μιά ἐκδήλωσή του πιό «ἀδύνατη» (ἕνα πρόΧ).

Ὀπισθοχώρηση, πού κάνει ἕνα πεπραγμένο Χ νά προλαμβάνεται ἀπό τό ἀντίθετό του (ἕνα ἀντίΧ).

Ἡ παραγωγική διαδικασία ἀρθρώνεται μέ τόν ἐξῆς τρόπο. Πρῶτον μορφοποιεῖται τό ἀρχικό θέμα ὑπ' ἀριθμόν μηδέν (0). Αὐτό τό μορφότυπο — ὅπως ἀκολούθως τά μορφότυπα (Ι), (ἤ τό (ΙΙ), τό (ΙΙΙ)... τό (Ν)) πού ἐμπεριέχει τό ἀποτέλεσμα τα αὐτῶν τῶν ἐγχειρημάτων. Ἕνα μορφότυπο συνίσταται σέ ὁρισμένα συνθετικά (πεπραγμένα, ἀντικείμενα κλπ.) καί σέ σχέσεις ἀνάμεσα σ' αὐτά (σχέσεις κοντράστ, σχέσεις ταυτότητας ἤ ἀνάπτυξης σύμφωνα μέ ὁρισμένα χαρακτηριστικά) ξεκάθαρα ἐκφρασμένες. Θά σημειώσουμε ὅτι κάθε μορφότυπο (Ν) δέν περιέχει μόνο τά συνθετικά πού ὑπέστησαν — στή διάρκεια τῆς Νιοστῆς προσέγγισης — μιά μεταμόρφωση. Αὐτά πού δέν ἄλλαξαν ξεχνιόνται. Ἐπακολουθεῖ τό ὅτι κάθε μορφότυπο δέν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά σέ βάθος ἀναπαράσταση *μερική* τῆς σκηνοθεσίας (καί μιά μερική *συγκεκριμενοποίηση* τοῦ θέματος).

(0) *Θέμα: (1) παθητικό ἐπεισόδιο (2) Οἱ Γάλλοι ἀποικιοκράτες (συντετμημένο Γ) προσπαθοῦν χωρίς ἐπιτυχία νά συλλάβουν τό Ντεσαλίν (Ν) τόν ἀρχηγό τῶν καταπιεζομένων.*

Ιη προσέγγιση τῆς σκηνοθεσίας σέ σκηνές πραγματικές (βλέπε τό παράρτημα 1). Τό στοιχεῖο 0.1 *συγκεκριμενοποιεῖται σέ παθητική ἀνάπτυξη* τῆς ὁποίας τό 1ο βῆμα (ἐγχείρημα *ὀπισθοχώρηση καί μεγέθυνση*) ἐφαρμόζεται στό στοιχεῖο 2. Ἀποτέλεσμα:

(1) (1) *στήν ἀρχή — ἀντιΧ. Μιά ὁμάδα λευκοί, Γ, προσπαθεῖ νά συλλάβει ἕνα μαύρο, Ν, (1.1) τό κάνουν μέ ἀνέντιμο τρόπο.*

(2) *στό τέλος — Χ (μεγεθυμένο) Ὁ Ν. ἀποδρᾶ καί ἐπί κεφαλῆς ἑνός ὁλόκληρου μαύρου πληθυσμοῦ, μέ ἕναν ἔντιμο ἀγώνα συλλαμβάνει τούς Γ.*

(3) *Ὑπάρχει σχέση κοντράστ ἀνάμεσα στό 1 καί στό 2 ἀνάλογα μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ «ἐνεργητικοῦ» / παθητικοῦ (ποιός συλλαμβάνει ποιόν) καί τῆς «ἐντιμότητας». Προστίθεται* κοντράστ καί μεγέθυνση τῶν «διαστάσεων», καθώς καί ταυτότητα ὡς πρός τήν «ποσοτική συσχέτιση τῶν δυνάμεων (καί στίς δύο περιπτώσεις ἕνας μεγαλύτερος ἀριθμός ἀντιτίθεται σέ ἕνα μικρότερο)» καί ἡ φυλετική συσχέτιση («λευκοί ἐναντίον μαύρων»)»

IIη προσέγγιση. Ἐφαρμογή τοῦ βήματος 2 τῆς *παθητικῆς ἀνάπτυξης* (δηλαδή τοῦ ἐγχειρήματος *προαίσθηση*) πρός τό στοιχεῖο 1.1 ἀντιΧ. *Συγκεκριμενοποίηση* τοῦ στοιχείου 1.1.1. «ἀνεντιμότητα» καταλήγοντας στό II.3 (βλέπε κατωτέρω) ἀποτέλεσμα:

(II) (1) *στήν ἀρχή ἈντιΧ, συμπεριλαμβανόμενο:*

(1.1) *στήν ἀρχή προ-ἀντιΧ ὑπονοούμενα σήματα γιά τό ὅτι οἱ Γ. ἀρχίζουν τή σύλληψη τοῦ Ν μέ ἀνέντιμο τρόπο.*

(1.2) *ὕστερα τό κυρίως ἈντιΧ. Οἱ Γ. προσπαθοῦν φανερά νά συλλάβουν τό Ν. μέ τρόπο ἀνέντιμο.*

(1.3) μεγέθυνση ἀνάμεσα στό 1.1 καί στό 1.2 τῶν «διαστάσεων καί τῆς «εὐκρίνειας».

(2)...

(3) *δολίως, δηλαδή:*

(3.1) *ἐπιφανειακότητα καλή (ἀντιΖ)*

(3.2) *πραγματικότητα κακή (Ζ)*

(3.3) *κοντράστ ἀνάμεσα στά (3.1,2) τοῦ τύπου «καλό-κακό».*

(3.4) *μελλοντικός συνδιασμός (βλέπε τήν Vη προσέγγιση) τῶν στοιχείων (3.1,2).*

IIIη προσέγγιση. Τό στοιχεῖο «σύλληψη» συγκεκριμενοποιεῖται ἀπό τό στοιχεῖο «περικύκλωση». Ταυτόχρονα τό ΠροΑντιΧ συνδιάζεται μέ τό «δολίως...» (πράμα πού καταλήγει στήν «περικύκλωση ὑπό τό κάλυμμα τῆς ὑποδοχῆς τοῦ προσκεκλημένου», βλέπε III.1.1.). Χάρις σ' αὐτό τό *συνδιασμό* ἡ μεγέθυνση τῆς «εὐκρίνειας» (βλέπει II.1.3) ὁδηγεῖται ὡς τήν *ὀπισθοχώρηση.* Τό πέρασμα στήν «ἀνοιχτή ἐπίθεση» θ' ἀρχίσει τώρα ἀπό μιά τελείως ἀντίθετη κατάσταση — «φιλοξενεία» (καί ὄχι ἁπλῶς «καλυμένη ἐπίθεση»). Πέρα ἀπ' αὐτό βρίσκεται ἔτσι ὀργανωμένη μιά ἀδιάκοπη ἀκολουθία μεγέθυνση τῶν «διαστάσεων» τῶν γεγονότων, πού εἰσάγεται ἀπό τό ΠροΑντιΧ (βλέπε III.1.1) συνεχίζεται ἀπό τό ἈντιΧ (III.1.2) καί τελειώνει στό Χ (III.2). Ἂς σημειώσουμε ὅτι τό στοιχεῖο «ἀπροκάλυπτα» (τοῦ II.1.2) συγκεκριμενοποιεῖται μέ τό «ξεσπάθωμα» (III.1.2). Ἄλλα στοιχεῖα ἔρχονται νά *ἁρμονιστοῦν* μέ τό «ξεσπάθωμα» καί τήν «περικύκλωση». Ἀποτέλεσμα:

(III) (1) *στήν ἀρχή ἈντιΧ, συμπεριλαμβανόμενο.*

ἀγῶνα (ἔνοπλου)» καί «μέσο σύλληψης (κύκλωση)».

IVη *προσέγγιση.* Τό ἀποτέλεσμα πού πετύχαμε μέ τή βοήθεια τοῦ βήματος 2 τῆς παθητικῆς ἀνάπτυξης (βλέπε IIη προσέγγιση) προεκτείνεται καί πιό πέρα. Τό ΠροΑντιΧ γίνεται πολλαπλό χάρη στή *διάσπαση* τῆς καθεμιᾶς ἀπό τίς δύο μορφές τῆς κατάστασης. III.1.1. «ὑποδοχή-κύκλωση» σέ πολλά στάδια (βλέπε τό ἀποτέλεσμα IV.1). Αὐτές οἱ δύο *διασπάσεις ἁρμονίζονται* μέ τάση τό μελοντικό συνδιασμό τῆς «ἐπιφάνειας» καί τῆς «πραγματικότητας» (γιά τό ἀποτέλεσμα βλέπε τό (V) παρακάτω). Ἐπίσης, τό βῆμα 3 τῆς *παθητικῆς ἀνάπτυξης* πραγματοποιεῖται: Τό ἈντιΧ βρίσκεται *ἁρμονισμένο* μέ τό Χ τοῦ ὁποίου γίνεται τό αἴτιο (βλέπε στά IV.2 τό στοιχεῖο «κύκλωση μέ τέτοιον τρόπο πού νά ὁδηγηθεῖ σέ μιά ἀναπάντεχη ἔξοδο»). Ἀποτέλεσμα:

(1.1) *στήν ἀρχή ΠροΑντιΧ:*

(1.1.1) *ἐπιφανειακότητα (ἈντιΖ) Οἱ Γ. ὀργανώνουν μιά δεξίωση πρός τιμήν τοῦ Ν.*

(1.1.2) *πραγματικότητα καλυμμένη (Ζ). Οἱ Γ. ἀρχίζουν νά περικυκλώνουν τό Ν, τόν σπρώχνουν πρός μιά ἀναπάντεχη ἔξοδο.*

(1.1.3.4) *Κοντράστ καί μελλοντικός* συνδιασμός (ὅπως *στό II.3.3.4*)

1.2. *ὕστερα τό κυρίως ἀντιΧ. Οἱ Γ. ὁπλισμένοι προσπαθοῦν νά κυκλώσουν τό Ν. γιά νά τόν συλλάβουν.*

1.3. *ποσοτική αὔξηση ἀνάμεσα στά (1.1.2) ὅπως καί στά II.1.3.*

2. *Στό τέλος — Χ: Ὁ Ν. διαφεύγει καί ἐπί κεφαλῆς ὁλόκληρου τοῦ πληθυσμοῦ τῶν μαύρων, μέ ἕνα ἔντιμο ἀγῶνα κυκλώνει τούς Γ. καί τούς συλλαμβάνει.*

3. *Ὑπάρχουν κοντράστ, ποσοτικές αὐξήσεις καί ταυτότητες ἀνάμεσα στά (1,2) ἴδιες μ' αὐτές τῶν 1.3. Ἐπίσης μιά σχέση ταυτότητας ἀνάλογη μέ τά χαρακτηριστικά «εἶδος*

(IV) *στήν ἀρχή μαζί μέ τό ἈντιΧ:*

(1) *στήν ἀρχή τό ΠροΑντιΧ, περιλαμβάνει:*

(1.1.) *φαινομενικότητα (ΑντιΖ): (1.1.1.) οἱ νοικοκυραῖοι τοῦ σπιτιοῦ οἱ Γ., περιμένουν τόν προσκεκλημένο — Ν (1.1.2). Οἱ Γ. χαιρετοῦν τό Ν. (1.1.3) Οἱ Γ. καλοῦν τό Ν. νά καθίσει στό τραπέζι.*

(1.1.4) *Οἱ Γ. συζητοῦν μέ τό Ν. (1.1.5) ποσοτική αὔξηση*

τῶν «διαστάσεων» τοῦ (1.1.1) στό (1.1.4), στά διαδοχικά στάδια μιᾶς διαδικασίας.

(1.2) *συγκαλημμένη πραγματικότητα (Z): (1.2.1) Οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελλοντικῆς κύκλωσης τοῦ Ν. (1.2.2) Οἱ Γ. ἀρχίζουν νά κυκλώνουν τό Ν. (1.2.3) Οἱ Γ. ἀφοπλίζουν τό Ν. (1.2.4) Ὁ Ν. προσπαθεῖ νά ἐπελευθερωθεῖ (14). Οἱ Γ. συσφίγγουν τήν κύκλωση. (1.2.5) αὔξηση τῶν «διαστάσεων» καί τῆς «δηλωτικότητας» ἀνάμεσα στά (1.2.1,4).*

(1.3) *σχέσεις κοντράστ καί μελλοντικοῦ συνδιασμοῦ τῶν (1.1,2) ἴδιες μ' αὐτές πού ὑπάρχουν στά II.3.3,4.*

2. *Ὕστερα τό κυρίως ΄ΑντιΧ. Οἱ Γ. ξεσπαθώνουν, προσπαθοῦν νά κυκλώσουν τό Ν., τόν ὁδηγοῦν πρός μιάν ἀναπάντεχη ἔξοδο.*

(3) *σχέσεις ἀνάμεσα στά (1,2) οἱ ἴδιες πού ὑπάρχουν καί στά 2.1.3.*

V*η προσέγγιση*. Στά πλαίσια τοῦ ΠροΑντιΧ πραγματοποιεῖται ὁ *συνδιασμός* ἀνάμεσα στά στάδια τοῦ Z καί τοῦ ΄ΑντιΖ (δηλαδή ἀνάμεσα στήν «ἐπιφάνεια» καί στήν πραγματικότητα, βλέπε IV.1.1,2) πού ἀναγγέλεται ἀπό τό II.3.4 ΄Αποτέλεσμα:

(V) *στήν ἀρχή μιά συνέχεια τῶν ΠροΑντίΧ (1) περιμένοντας τήν ἔλευση τοῦ Ν. Οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελοντικῆς περικύκλωσης (2) Οἱ Γ. χαιρετοῦν τό Ν. κυκλώνοντάς τον (= περικύκλωση) (3) Οἱ Γ. καλοῦν τόν Ν. στό τραπέζι πράμα πού τόν κάνει νά ἐγκαταλείψει τό ὅπλο του (4). Ὁ Ν. προσπαθεῖ νά φτάσει σέ κάποια ἄξοδο. Οἱ Γ. τόν ἐμποδίζουν πιάνοντάς του συζήτηση (5). Σχέσεις ἀνάμεσα στά (1,4) ἴδιες μ' αὐτές τῶν IV.1.2.5.*

VI*η προσέγγιση*. Συνεχίζει ἡ ἐνίσχυση τῆς μεγένθυσης πού ἄρχισε ἀπό τήν ἀλυσσίδα τῶν ΠροΑντιΧ (βλέπε τήν IVη προσέγγιση) μέ τή βοήθεια νέων *ὑπονειῶν* πού ἀναγγέλουν τό V.2 (βλέπε τό ἀγγάλιασμα στό VI.22 πού ἀναγγέλει τήν «περικύκλωση» καί τό V.4 (βλέπε τόν Ν. πού παραδέρνει ἀνάμεσα στίς πόρτες» στά VI.4.1.3. Σέ *ἐναρμόνηση* μέ τίς «πόρτες» *συγκεκριμενοποιεῖται* ἡ «ἀναπάντεχη ἔξοδος» (τοῦ IV.2) βλέπε τή «διαδρομή τραπέζι-παράθυρο» στό VI.5. Τέλος τό Χ! (βλέπε III.2) *ἁρμονίζεται* μέ τό κυρίως ΄ΑντιΧ (δη-

λαδή μέ τή «διαδρομή τραπέζι-παράθυρο») καταλήγοντας στό VI.7. Ἀποτέλεσμα:

(VI) *Στά πλαίσια τοῦ ΠροΑντιΧ ὑπάρχει ἀνάμεσα στά ἄλλα:*

(2) (2.1) Ὁ οἰκοδεσπότης χαιρετάει τόν Ν ἀγγαλιάζοντάς τον (= περικυκλώνοντάς τον μέ τά χέρια) (2.2). Ὁ οἰκοδεσπότης παρασύρει τόν Ν μέσα στόν κύκλο τῶν Γ. (2.3) μεγένθυση ἀνάμεσα στά (2.1,2) ὡς πρός τίς «διαστάσεις».

(4) *(4.1) Ὁ Ν. χωρίς νά τό δείχνει διευθύνεται πρός μιά πόρτα. Οἱ Γ. τόν ἐμποδίζουν ἀρχίζοντας μαζί του μιά ἀνόδυνη συζήτηση. (4.2) Ὁ Ν. πάει πρός τή 2η πόρτα μέ τρόπο πιό ἀπρόκλητο. Οἱ Γ. τοῦ φράζουν τό πέρασμα ἐπιβάλλοντάς μιά συζήτηση (4.3). Ὁ Ν. προσπαθεῖ ἀνοιχτά νά φτάσει στήν 3η πόρτα. Οἱ Γ. τραβᾶνε τά σπαθιά τους στά φανερά (4.4) μεγέθυνση τῶν «διαστάσεων» καί τῆς «εὐκρίνειας» ἀνάμεσα στά (4.1-4).* Ὕστερα:

(5) *Τό κυρίως ΑντιΧ ὑποχρεωμένο ἀπό τούς ὁπλισμένους Γ., ὁ Ν. πηδάει στό τραπέζι καί τρέχει πρός τό παράθυρο.*

(6) *Σχέσεις ἀνάμεσα στά (4.5) οἱ ἴδιες πού ὑπάρχουν καί στά II.1.3 Σάν προσαύξηση, ταυτότητα ὡς πρός τά στοιχεῖα «τρύπα στόν τοῖχο (οἱ πόρτες, ἕνα παράθυρο)».*

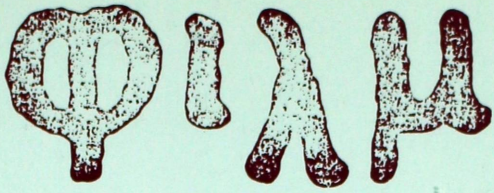
(7) *Στό τέλος Χ! Ὁ Ν. ὁπλισμένος ἐπικεφαλῆς τῶν ἐπαναστατημένων μαύρων, περικυκλώνει τούς Γ. μέσα στό σπίτι. Φανερώνεται στό παράθυρο καί τρέχει μέσα στήν κάμαρα, ἐπάνω στό τραπέζι.*

Συγκεντρώνοντας τίς λεπτομέρειες πού μαζεύτηκαν σέ 6 συσσωρεύσεις θά ἔχουμε τό παρακάτω σκιαγράφημα τῆς σκηνοθεσίας.

(VII) *Μιά ὁμάδα ἀπό Γ. λευκούς ἀποικιοκράτες, ὀργανώνει μιά δεξίωση πρό τιμήν τοῦ Ν. τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν καταπιεζόμενων νέγρων. Περιμένοντας τήν ἔλευση τοῦ Ν. οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελλοντικῆς περικύκλωσης τοῦ Ν. Ὁ οἰκοδεσπότης ἀγγαλιάζει τό Ν. μόλις αὐτός ἔρχεται, τόν παρασέρνει μέσα στόν κύκλο τῶν Γ. Ὁ Ν. καλεῖται νά καθίσει στό τραπέζι καί νά ἐγκαταλείψει τό ὅπλο του. Ὁ Ν. προσπαθεῖ νά πλησιάσει τήν 1η πόρτα. Οἱ Γ. τοῦ φράσουν τό δρόμο ἀρχίζοντας μαζί του μιά ἀνώδυνη συζήτηση. Ὁ Ν. διευθύνεται μέ τρόπο πιό ἀπροκάληπτο πρός 2η πόρτα. Οἱ*

Γ. τοῦ φράζουν τό δρόμο ἐπιβάλλοντάς του μιά συζήτηση. Ὁ Ν. προσπαθεῖ τελείως ἀπροκάλυπτα νά φτάσει στήν 3η πόρτα. Οἱ Γ. τόν σταματοῦν τραβόντας τά σπαθιά τους. Ὁ Ν. ὑποχρεώνεται νά πηδήσει πάνω στό τραπέζι καί νά τρέξει πρός τό παράθυρο. Παύση. Ὁ Ν. ὁπλισμένος ἐπικεφαλῆς τῶν ἐξεγερμένων νέγρων φαίνεται στό παράθυρο καί τρέχει μέσα στήν κάμαρα πηδώντας στό τραπέζι.

Τό κείμενο αὐτό εἶναι ἀκόμα μακρυά ἀπό τήν τελική σκηνοθεσία (βλέπε τό παράρτημα Ι) ἀλλά φαινομενικά μποροῦμε νά σταματήσουμε τό γενετικό ἐγχείρημα πού ἀναλάβαμε μόνο μέ σκοπό εἰκονογράφησης. (15).



Περιοδική ἔκδοση ἀνάλυσης & θεώρησης τοῦ κινηματογράφου

Προηγούμενα τεύχη

1. Ὁ Κινηματογράφος σήμερα
2. Ὁ Κινηματογράφος τοῦ Τρίτου Κόσμου
3. Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος καί Σημειολογία
5. Σύγχρονη Σημειολογία καί Φιλμολογία
6. Ρώσικος Κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος
9. Οἱ Πρωτοπορίες
10. Κινηματογράφος: Τέχνη, Ἐμπόριο, Γλώσσα
11. Ἑλληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
12. Θέατρο - Κινηματογράφος
13. Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση
14. Cinema Novo
15. Ἐπισκόπηση τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας
16. Μοντέρνα Τέχνη - Ὀκτωβριανή ἐπανάσταση & Κιν/γράφος
17. Γυναῖκες καί Κινηματογράφος
18. Κινηματογράφος / Μουσική
19. Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος '79
20. Πειραματικός Κινηματογράφος.

ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
   Κινηματογράφος - Ἐπιστήμη - Ἰδεολογία
2. ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ
   Τά Κινούμενα Σχέδια
3. ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
   Φιλμογραφία ταινιῶν μηκροῦ μήκους
4. ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΑΓΙΑ
   Ἡ Τέχνη τοῦ ὁπερατέρ
5. ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
   Οἱ ταινίες πορνό - ἕνας ἀκόμα μηχανισμός καταπίεσης
6. ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ
   Οἱ πρωτοπορίες στόν Κινηματογράφο

φιλμ