# φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

2·74

Π-00000000446

# Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

φιλμ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ:

ΤΟΜΟΣ Α' * ΤΕΥΧΟΣ 2ο

Καλοκαίρι '74

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

«ΕΦΗΜΕΡΑ» 165

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΝΙΚΑΣ
Ἡ μυθολογία τοῦ Ἀστικοῦ Κινηματογράφου καὶ ὁ Τρίτος Κόσμος 177

MIGUEL LITTIN
La Tierra Prometida καὶ συζήτηση μὲ τὸν Π. Σιοῦμαν 214

ΠΟΙΟΣ ΛΟΓΟΚΡΙΝΕΙ ΠΟΙΟΝ 220

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΕΝΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ
(Συζήτηση τοῦ JORGE SANJINES μὲ τὸν PETER SCHUMAN) 224

JORGE SANJINES
ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μιὰ Βολιβιανὴ ἐμπειρία) 231

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΑΟ
(Μανιφέστο τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου τῆς Χιλῆς) 236

JULIO GARCIA ESPINOZA
Σ' ἀναζήτηση τοῦ χαμένου κινηματογράφου 239

GLAUBER ROCHA
Ἡ Αἰσθητικὴ τῆς Βίας 246

GLAUBER ROCHA
Σχετικὰ μὲ τὸν πολιτικὸ κινηματογράφο 251

JULIO GARCIA ESPINOZA
Γιὰ ἕναν ἀτελῆ κινηματογράφο 256

ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ
Σημειώσεις πάνω στὸ «LA HORA DE LOS HORNOS» 274

OCTAVIO GETINO & FERNANDO SOLANAS
Γιὰ ἕναν Τρίτο Κινηματογράφο 280

HARI ATMA
Ὁ Νέος Ἰνδικὸς Κινηματογράφος 311

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργάστηκαν ἐπίσης:
Δ. Θέος, Δ. Λεβεντάκος, Τ. Γεωργίτσος, Σ. Δημητρίου, Α. Δημητρίου, Φ. Λιάππα καὶ Μ. Παξινοῦ.

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

ΕΚΔΟΤΗΣ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΤΑΞΗΣ : ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ : ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ — ΡΕΝΤΖΗ

Ὑπεύθυνοι
σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :

Ἔκδοσης : Θανάσης Ρεντζῆς
Σίνα 58

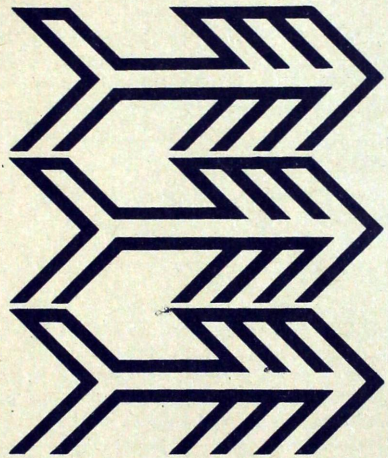
Τυπογραφείου : ΙΩΑΝ. ΖΟΜΠΟΛΑΣ
Φρυγίας 19, Ν. Σεπόλια

**Θ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ**
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39**
**ΤΗΛ. { 324.6633 / 323.1703**

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
Συνδρομὴ ἐτησία Δρχ. 200
Φοιτητικὴ ἐτησία Δρχ. 160
Ἐξωτερικοῦ $ 8.00
» £ 3.50

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ Γίνονται :
Στήν ΑΘΗΝΑ - στά Βιβλιοπωλεῖα :
"ΔΩΔΩΝΗ" - Ἀσκληπιοῦ 3
"ΕΛΠΗΝΩΡ"- Μηλιώνη 4 - Κολωνάκι
"ΕΝΔΟΧΩΡΑ" - Σόλωνος 62 & Σίνα
"ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ" - Μασσαλίας 5
"ΦΩΛΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ"- Πανεπιστημίου 39
Στή ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: "ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ" Χρυσ.Σμύρνης 21
καί ΠΑΤΡΑ : "ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ"Ἀγ.Νικολάου 32
Ἀπό ὅποιο δήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἤ
τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν'ἀπευθύνεσθε στόν :
Θανάση Καστανιώτη - ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39
Τ.Τ. 132 - ΑΘΗΝΑΙ:

# ΕΦΗΜΕΡΑ



Τό φίλμ καθιερώνει άπό τώρα τά "ΕΦΗΜΕΡΑ". Ἐπειδή ἡ διαδικασία τοῦ τυπογραφείου εἶναι περίπου ἕνας μῆνας δέν ὑπῆρχε τρόπος ὕπαρξης ἐνημερωτικῆς στήλης.
Στό ἑξῆς τό πρῶτο τυπογραφικό θά τυπώνεται τελευταῖο ὥστε νά μπορεῖ νά καλύπτει τά τρέχοντα θέματα.

## Ι) ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Η μέχρι τώρα δραστηριότητα της λογοκρισίας είναι γνωστή σέ γενικές γραμμές, δέν θά μιλήσουμε γι'αὐτή.
Ξέρουμε πώς κάθε καθεστώς προστατεύει, ἄν καί ἀντισυνταγματικά, τήν κοινωνική καί ἠθική τάξη πού νομίζει πῶς ὀφείλει νά πρεσβεύει καί νά προστατεύει.
Καμιά συνταγματική διακύρηξη δέν προϋποθέτει λογοκρισία στή πράξη ὅμως ἡ ὑποπαράγραφος τῶν ἐξαιρέσεων λειτουργεῖ σάν νόμος καταστολῆς τοῦ πνεύματος. Ἐπειδή ἡ περίοδος πού διανύουμε εἶναι ἀποδιαρθρωτική τῶν θεσμῶν τῆς δικτατορίας καί διαρθρωτική μιᾶς Δημοκρατίας, μέ τήν συμετοχή ὅλων τῶν δυνάμεων σέ ποσά δυναμικῆς ἀντιρρόπησης, δέν θά πρέπει νά κανένα τρόπο αὐτή ἡ διαδικασία νά νοηθεῖ σάν μιά ἐπαναφορά στήν 20ὴν Ἀπριλίου 1967.
Πιό συγκεκριμένα καί ἐπί τοῦ προκειμένου ἀπαιτεῖται

α) Ἡ ἄμεση κατάργηση τῆς ἐπιτροπῆς ἐλέγχου σεναρίων καί ἐκδόσεως τῶν περιλάλλητων "ἀδειῶν λήψεως σκηνῶν"

β) ἀνάκληση ὅλων τῶν ἀπαγορευτικῶν ἀποφάσεων τῆς δικτατορίας

γ) σύνταξη καθωρισμένου κώδικα λογοκρισίας χωρίς ἀμφιλεγόμενα σημεῖα καί πού νά ἀφορᾶ μόνον τίς δημόσιες προβολές στόν Ἑλληνικό χῶρο καί ὄχι στό ἐξωτερικό.

δ) τήν ἐπαναχορήγηση τοῦ δικαιώματος στίς κιν/κές λέσχες νά προβάλουν ταινίες χωρίς λογοκρισία.

ε) τήν αὐτή μεταχείριση ὅλων τῶν μέσων ἐπικοινωνίας καί ὅλων τῶν τεχνῶν, στά αὐστηρῶς καθωρισμένα συνταγματικά πλαίσια τοῦ δικαιώματος τῆς ἐλευθερίας τοῦ λόγου πού τά καλύπτει.

## ΙΙ) ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τό ἄν ὁ Ἑλληνικός κινηματογράφος βρίσκεται ὑπό διάλυση δέν ὀφείλεται στήν εἰσβολή τῆς τηλεόρασης ὅπως πιστεύεται ἀλλά στό ὅτι τά τελευταῖα χρόνια δέν λειτούργησαν οἱ συγκρούσεις καί οἱ ἀντιθέσεις τῆς φυσιολογικῆς ἐκφορᾶς καί δέν ἔγινε ἡ ἀπαραίτητη προώθηση τῶν νέων δυνάμεων στόν χῶρο πού τού ἀνήκει. Ὅπως καί στούς ἄλλους κλάδους τῆς παραγωγῆς ὁ κρατικός παρεμβατισμός εἶχε κατασταλτικά ἀποτελέσματα. Βέβαια τόσο οἱ καθιερωμένοι παραγωγοί ὅσο καί τό κράτος προσπάθησαν νά προσεγγίσουν μιά ἐλεγχόμενη λύση γιά τήν ἐπίλυση ἀμοιβαίων συμφερόντων, οἰκονομικῶν γιά τούς παραγωγούς πολιτικῶν γιά τό κτάτος. Μέσα σ'αὐτό τό πλαίσιο ἔχουμε ὅλα τά στεῖρα "πατριωτικά" κατασκευάσματα μέ κρατική χρηματοδότηση καί τήν μετατροπή τῆς Α.Ε ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ τῆς Ε.Τ.Β.Α. διά τοῦ ἀρχιτέκτονος τῆς κιν/κῆς πολιτικῆς κ. Σταύρου σέ μέσο χρηματοδότησης τῆς ἀναγκαίας γιά τήν δικτατορία προπαγάνδας.
Εἶναι ἀδύνατον νά κάνουμε τώρα λόγο γιά ὅλο τό ὄργιο τῆς συναλλαγῆς τό ὁποῖο καί συνεχίζεται ἀπρόσκοπτα. Ἐκεῖνο πού ἀπαιτεῖται ἄμεσα εἶναι τό σταμάτημα τῆς χρηματοδότισης ἀνθρώπων πού ἔχουν τόν κιν/φο στήν ὕδια μοῖρα μέ τό μπαρμποῦτι καί δημιουργία συμβουλευτικοῦ ὀργάνου ἀπό εἰδικούς πού θά ἐνεργεῖ μέ καθωρισμένα κριτήρια. Πρέπει ἀμέσως νά σταματήσει ἡ παροχή δεκάδων ἑκατομμυρίων γιά ἀστυνομικές ταινίες καί νά καταγγελθοῦν ὅλες οἱ συμβάσεις μέ τόν τρόπο πού τό ἔκανε ὁ κος Μπακογιάννης γιά τά σήριαλ.

## III) ΕΚΜΕΤΑΛΕΥΣΗ

Τό καθεστώς τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν εἶναι ἕνας διαρκής ἐκβιασμός τόν ὁποῖο ὑφίστανται οἱ αἰθουσάρχες ἀπό τούς διανομεῖς. Κανένας αἰθουσάρχης δέν ὁρίζει τό μαγαζί του καί δέν μπορεῖ νά φτιάξει τό πρόγραμμα πού θέλει.
Πιό συγκεκριμένα ἄν ἕνας αἰθουσάρχης ζητήσει μιά ταινία ἀπό ἕνα γραφεῖο διανομῆς αὐτοί τοῦ ἐπιβάλλουν μαζί μέ τήν ταινία πού θέλει νά πάρει καί μιά σειρά ἄλλες, ἄλλως δέν τοῦ δίνουν καί αὐτή πού θέλει. Ἀλλά δέν σταματοῦν ἐκεῖ δηλαδή στό νά σοῦ πασάρουν μαζί μέ τήν ταινία πού θέλεις καί μιά σειρά ἀπό "σοῦπες", προχωροῦν ἀκόμη μέχρι τήν πλήρη κατάληψη ἑνός κι - νηματογράφου καί τήν ἀφαίρεση ἀπό τόν αἰθουσάρχη τοῦ δικαι- ώματος νά προβάλλει ἔστω καί μιά ταινία πού δέν εἶναι τοῦ γρα- φείου μέ τό ὁποῖο "συνεργάζεται". Βέβαια αὐτό εἶναι μία συμ- φωνία μεταξύ διανομέως καί αἰθουσάρχη· δηλαδή ἡ παραχώριση τοῦ δικαιώματος ἐκμετάλευσης ἑνός κινηματογράφου σ'ἕνα καί μόνο γραφεῖο, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ἐπιθυμία τοῦ αἰθουσάρχη ἀλλά τό ἀποτέλεσμα τοῦ ἐκβιασμοῦ πού ὑφίσταται ἀπό τόν διανο- μέα. Αὐτός ὁ ἐκβιασμός πρέπει νά σταματήσει καί ὁ κάθε αἰθου- σάρχης νά μπορεῖ νά πέζει στό μαγαζί του τήν ταινία πού αὐτός θέλει καί ὄχι "σοῦπες" πού ἀγόρασε φτηνά ὁ διανομέας, καί πού ἀλλοιῶς δέν θἄχαν καμμιά δυνατότητα προβολῆς. Ἄλλωστε αὐτό γίνεται κατά παράβασιν τοῦ νόμου περί προστατευομένων ταινιῶν καί τόν λόγο ἔχουν ὁ Ὑπουργός Βιομηχανίας καί ὁ Ὑπουργός Ἐμπορίου.

2) Ἕνα ἄλλο θέμα εἶναι αὐτό τοῦ ἐλέγχου τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν ἀπό τούς ἀμερικάνους πού ἀνάκυψε τελευταῖα. Μέχρι πρό- τινος οἱ ταινίες εἴτε ἦταν ἀγορασμένες ἀπό Ἕλληνες πού τίς διέθεταν στήν ἀγορά εἴτε ἀντιπροσοπεύονταν. Τά τελευταῖα χρό- νια ἕνας ὅμιλος Ἀμερικανικῶν ἑταιριῶν πῆρε ἀπό τούς Ἕλληνες τίς ἀντιπροσωπεῖες καί ἔστησε δικά του γραφεῖα γιά τήν διανο- μή ἀλλάζοντας προοδευτικά τούς θεσμούς της.
Αὐτό ἐκτός τοῦ ὅτι δημιουργεῖ μεγαλύτερη συναλλαγματική ἐκροή διότι ἐκτός ἀπό τό κεφάλαιο γιά τήν ἀγορά τῶν ταινιῶν ἐξέρχε- ται καί τό κέρδος ἀπό τήν διακίνησή τους στήν Ἑλλάδα πού πρίν ἔμενε στά χέρια τῶν Ἑλλήνων διανομέων· δημιουργεῖ μιά ἄκρως ἐπικίνδυνη κατάσταση διότι ὁ ἔλεγχος τοῦ κινηματογράφου περνάει σέ χέρια πού ὅποια δήποτε στιγμή μποροῦν νά κάνουν ὅτι καί ἡ Motion Pictures στή Χιλή (Βλέπε σελίδα 220 τοῦ πα- ρόντος τεύχους). Ἐξ ἄλλου γιά νά γίνει διανομή μιᾶς ταινίας στούς Η.Π.Α. πρέπει νά εἶναι ἰδιοκτησία ἀμερικανικοῦ πολίτη, γιατί νά μήν ἰσχυειτό ἴδιο καί ἐδῶ;

## IIII) ΣΥΝΔΙΚΑΛΙΣΜΟΣ

Στούς 23-8-74 στό κινηματογράφο Στούντιο πραγματοποιήθηκε συγ- κέντρωση τῶν Νέων Κινηματογραφιστῶν μέ σκοπό τή δημιουργία κοινοῦ φορέα-ὀργάνου γιά τήν προώθηση τῶν ζητημάτων τοῦ κλά- δου.
Ἀπό μιά ἄποψη αὐτή ἡ συγκέντρωση ἦταν τό μεγαλύτερο γεγονός ἀπό καταβολῆς Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Βέβαια ἡ συγκέντρω- ση ἦταν μᾶλλον ἀναγνωριστική καί προτάσεις δέν ἦταν δυνατόν νά διατυπωθοῦν ἀπό τήν πρώτη στιγμή. Ὡστόσο ἡ ὁμοθυμία μᾶλ- λον παρά ἡ ὁμογνωμία ἔκανε δυνατό τό πέρασμα σέ ἐλάχιστο χρό-

νο, ἀπό συγκέντρωση σέ ὁλομέλεια καί σέ συνέχεια στή δημιουργία προσωρινῆς ἐπιτροπῆς γιά τή σύνταξη σχεδίου καταστατικοῦ

Ἡ συγκέντρωση ἦταν ὅπως εἴπαμε ἀναγνωριστική κατ'ἀρχήν καί κανείς δέν ἦταν ἕτοιμος ὄχι μόνον νά ὑποβάλλει προτάσεις ἀλλά καί ν'ἀκούσει. Μόνον ὁ Φ. Λαμπρινός εἶχε προετοιμασθεῖ ἀλλά οἱ προτάσεις του δέν κοινοποιήθηκαν σ'ὅλη τήν ἔκτασή τους ἐξ αὐτίας τοῦ ὅτι κανείς δέν ἦταν ἕτοιμος νά τίς ἀκούσει. Ὡς ἐκ τούτου ναί μέν ἡ ἀπόφαση γιά τήν δημιουργία ὀργάνου εἶναι ὁριστική ἀλλά δέν εἶναι καθόλου σαφές ποιούς θά περιλαμβάνει αὐτό τό ὄργανο. Ἡ πρόταση τοῦ Λαμπρινοῦ ἔλεγε πώς στούς κόλπους τοῦ Σωματείου πρέπει νά εἶναι ὅλοι οἱ ἐργαζόμενοι στόν κινηματογράφο ἀναφέροντας ἐκτός ἀπό τούς σκηνοθέτες καί τούς εἰκονολῆπτες τούς ἐνδυματολόγους καί τούς προπαγανδιστές τοῦ κινηματογράφου. Γιά μᾶς αὐτό εἶναι λάθος καί μόνον δύο πράγματα μποροῦν νά γίνουν

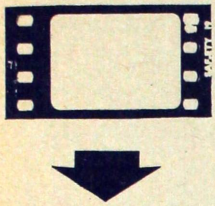
α) Σωματεῖο κινηματογραφιστῶν πού θά περιλαμβάνει

1) σκηνοθέτες
2) οπερατέρ
3) μοντέρ
4) ἠχολῆπτες

διότι μόνον αὐτοί εἶναι κινηματογραφιστές ὅλοι οἱ ἄλλοι εἶναι ὥσως ἐργαζόμενοι στόν κινηματογράφο ὅπως οἱ ἐνδυματολόγοι ἤ καί οἱ θεολόγοι ἀκόμα σάν σύμβουλοι σέ θρησκευτικές ταινίες, ἀλλά σέ καμιά περίπτωση κινηματογραφιστές καί β)Σωματεῖο σκηνοθετῶν. Ἕνα τέτοιο σωματεῖο εἶναι ἀκόμα πιό πλεονεκτικό λόγω τῆς ὁμοιογένειας πού παρουσιάζει.

Ἐξ ἄλλου οἱ διεκδηκήσεις πού ἐπιβάλλονται δέν εἶναι καθαρά ἐργονομικοῦ χαρακτῆρα ἀλλά ἀφοροῦν γενικώτερα στήν κινηματογραφική πολιτική καί πολιτιστική δραστηριότητα.

Τώρα ἀναφορικά μέ τό ἄν θά εἶναι Σωματεῖο Κινηματογραφιστῶν ἤ Σκηνοθετῶν μόνον, αὐτό εἶναι ζήτημα τῆς Γενικῆς Συνελεύσης ἡ ὁποῖα θά ἀποφασίσει τόσο γιαυτό ὅσο καί γιά τά κριτήρια εἰσδοχῆς.



ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΤΕΧΝΗΣ ΠΟΥ ΘΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΟΥΝ
ΦΕΤΟΣ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΗΔΗ ΓΝΩΣΤΩΝ
-ΑΛΚΥΟΝΙΔΑΣ καί ΣΤΟΥΝΤΙΟ-
εἶναι τό ΑΛΕΞ καί ἡ ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ στήν ΑΘΗΝΑ
τόν ΠΕΙΡΑΙΑ ἡ ΟΛΥΜΠΙΑΣ
καί στήν ΘΕΣ/ΝΙΚΗ τό ΦΑΡΓΚΑΝΗ.

Οἱ κινηματογράφοι ΣΤΟΥΝΤΙΟ καί ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ καθώς καί οἱ Κιν/φοι ΑΛΚΥΟΝΙΣ καί ΑΛΕΞ θά ἔχουν κοινά προγράμματα πού ἀνακοινώνονται στή συνέχεια. Ἡ ΟΛΥΜΠΙΑΣ δέν ἔχει ἀκόμα καθορίσει τό φετεινό πρόγραμμα πάντως θά προβάλλει κυρίως ΚΟΥΒΑΝΕΖΙΚΕΣ, ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ γενικά καί ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΕΣ ταινίες. Τό ΦΑΡΚΑΝΗ θεσ/νίκης θά ἐπαναλάβει τό πρόγραμμα τῶν ΣΤΟΥΝΤΙΟ καί ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ.

✶ ΑΚΟΜΑ ✶

Στόν Κινηματογράφο Στούντιο θά λειτουργήσει ἀπό φέτος, πάνω ἀπό τήν κύρια αἴθουσα, μιά δεύτερη μικρή αἴθουσα προβολῶν 16 mm γιά τήν ὁποία δέν θά ὑπάρχει εἰσιτήριο. Θά προβάλλει ἀποκλειστικά ταινίες 16 mm πρός τό παρόν καί ἀργότερα ἴσως καί Super 8.

Τό φετεινό πρόγραμμα ἔγινε στό μεγαλύτερό του μέρος μέ τήν συνεργασία τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου.

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ **STUDIO ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ** ΚΑΙ **ΦΑΡΓΚΑΝΗ** ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

▼▼▼ Θά προβάλλουν φέτος κατ'άποκλειστικότητα τίς ἐξῆς ταινίες.

ΕΜΙΛ ΝΤ'ΑΝΤΟΝΙΟ: ΤΑ ΓΟΥΡΟΥΝΙΣΙΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΝΤΟΥΖΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΒ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥΛΙ
ΦΡΕΝΤΕΡΙΚ ΡΟΣΣΙΦ: ΤΟ ΓΚΕΤΤΟ ΤΗΣ ΒΑΡΣΟΒΙΑΣ
ΕΡΝΙ ΠΙΝΤΟΦ: ΤΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΟ ΔΥΝΑΜΙΤΗΣ
ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΤΣΙΚ: ΓΚΟΤΟ ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ
ΑΡΙΑΝΑ ΜΟΥΣΚΚΙΝ καί Τό Θέατρο τοῦ "Ηλιου: 1789
ΕΜΙΛ ΝΤ'ΑΝΤΟΝΙΟ: ΜΙΛΓΑΟΥΖ , ΜΙΑ ΛΕΥΚΗ ΚΟΜΩΔΙΑ
ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΖΑΧΑΡΙΕΦ: Η ΑΠΟΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΛΑΓΩΝ
ΜΠΙΛ ΝΤΑΓΚΛΑΣ: Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΜΟΥ ΗΛΙΚΙΑ
ΖΑΝ ΡΟΥΣ: ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΟΥ ΛΙΟΝΤΑΡΙΟΥ ΜΕ ΤΟΞΟ
ΖΑΝ ΡΕΝΟΥΑΡ: ΕΚΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ
ΖΑΝ ΡΕΝΟΥΑΡ: ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΚΤΗΝΟΣ
ΣΒΟΝΙΜΙΡ ΜΠΕΡΚΟΒΙΤΣ: ΡΟΝΤΟ
ΜΠΑΤΟ ΤΣΕΝΚΙΤΣ: ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΣΤΑΧΑΝΟΦΙΣΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ
ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ: Ο ΜΙΚΡΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ
ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ: ΟΙ ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΙ
ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ: ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΟΥΛΕΣ
ΛΟΥΤΣ ΜΠΕΚΕΡ: Ο ΔΙΚΕΦΑΛΟΣ ΑΕΤΟΣ ΤΟΥ ΝΑΖΙΣΜΟΥ
ΛΑΪΝΕΛ ΡΟΓΚΟΣΙΝ: ΞΑΝΑΓΥΡΙΣΕ ΑΦΡΙΚΗ
ΣΙΡΛΕΫ ΚΛΑΡΚ: Ο ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΗΣ
ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΜΠΙΜΠΕΡΜΑΝ: ΤΟ ΑΛΑΤΙ ΤΗΣ ΓΗΣ
ἀκόμη ΝΡΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΛΛΑΝΔΙΑ
ΤΩΝ ΜΠΕΡΤ ΧΑΑΣΤΡΑ καί ΒΑΝ ΝΤΕΝ ΛΙΝΤΕΝ

καί μικροῦ μήκους ταινίες τῶν ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ: ΠΙΕΡ ΚΑΣΤ ΛΟΥΙ ΜΠΟΥΝΟΥΕΛ, ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ σέ ἑνιαῖο πρόγραμμα μέ τόν τίτλο: ΜΙΚΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ.

Ἐπίσης γιά πρώτη φορά θά ἔχουμε τήν εὐκαιρία νά δοῦμε ταινίες κινουμένων σχεδίων τῆς περίφημης Σχολῆς τοῦ ZAGREB σ'ἕνα πρόγραμμα μέ τόν τίτλο ΖΑΓΚΡΕΜΠ ΦΕΣΤΙΒΑΛ.

'Ο κινηματογράφος Τέχνης ΑΛΚΥΟΝΙΣ κάνει γνωστά τά έξής:

Στήν φετεινή κινηματογραφική περίοδο θά παρουσιάση μιά σειρά ταινιῶν έπιλεγμένων γιά τά κοινωνικοπολιτικά τους μηνύματα σέ συνδιασμό μέ τήν αἰσθητική τους καταξίωση. 'Η ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ θά προσπαθήση νά παραμείνη μακρυά άπό καπηλεῖες καί άστόχαστες πράξεις πού δέν τιμοῦν οὔτε τό παρελθόν της, οὔτε -προπάντων- τήν άνεπιπτη περιπέτεια τῆς χώρας μας.

Σ'όλους όσους έξάρθηκαν πάνω άπό τό ὕψος τῶν περιστάσεων, ἡ ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ θά άποτίση τόν όφειλόμενο φόρο τιμῆς.

Τέλος ἡ ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ ἔχοντας έπίγνωση τῆς άνάγκης γιά καθαρή καλλιτεχνική προσφορά καί γιά άνένδοτο άγωνιστικό φρόνημα ζητᾶ άπό τούς φίλους της τήν ὑποστήριξη τῶν προσπαθειῶν της καί τῶν πρωτοβουλιῶν πού θά άναπτύξη.

Τό πρόγραμμα τῆς ΑΛΚΥΟΝΙΔΟΣ θά παρουσιαστῆ έφέτος καί άπό τόν κινηματογράφο ΑΛΕΞ τῆς όδοῦ Παπαδιαμαντοπούλου στά 'Ιλίσια, καί σέ γενικές γραμμές έχει ὡς έξής:

-Κύκλος Σοβιετικῶν Κλασσικῶν.

ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ (Τό Λειβάδι τοῦ Μπεζίν, 'Οχτώβρης, 'Η Γενική Γραμμή, 'Ιβάν)

ΠΟΥΤΟΒΚΙΝ ('Η Μάνα, Θύελλα στήν 'Ασία, 'Ο Θέρος, Σουβόρωφ, Ναύαρχος Ναχίμωφ)

ΝΤΟΒΤΖΕΝΚΟ (Γενική ρετροσπεκτίβα)

-Κύκλος Πολωνικοῦ Κινηματογράφου μέ ταινίες Φόρντ, Βάϊντα, Μούνκ, Καβαλιέροβιτς, Καζιμίριετς Κούτζ, Γιακουμπόφσκα κλπ. "Αφιξη Πολωνικῆς καλλιτεχνικῆς άντιπροσωπείας.

-Κύκλος Ούγγρικοῦ Κινηματογράφου.

ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ "'Ο Καθηγητής 'Αννίβας"

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ "'Ο Δρόμος γιά τό σπίτι μου" καί "Καντάτα".

ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚΚ " 'Αγάπη"

-Οἱ σπάνιες ταινίες τοῦ ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ ('Ο Κινηματογραφιστής, Πρός τήν Δύση)

-Κύκλος Καναδέζικου Κινηματογράφου.

"Αλλες ταινίες: "Μακρυά άπ'τό Βιετνάμ" τῶν Γκοντάρ, Ρεναί, Βαρντά, Λελούς. "Οἱ Κλόουν" τοῦ Φ. Φελλίνι. "'Η Τελετή" τοῦ Ν. "Οσιμα.

'Υ πάρχουν τέλος καί ἄλλες ταινίες σέ συνεργασία μέ εἰσαγωγικές έταιρεῖες καί μέ νέους άνεξάρτητους "Ελληνες δημιουργούς.

Κινηματογράφοι ΑΛΚΥΟΝΙΣ καί ΑΛΕΞ

## ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕ ΜΗΝΥΜΑΤΑ

# φιλμ

Το φιλμ
προσφέρει
στους συνδρομητές
τα βιβλία

των **τακη αντωνοπουλου**

**κινηματογραφος**
**επιστημη**
**ιδεολογια**

και **σωτηρη δημητριου**

στις τιμές 50 κ' 150 δρχ.
(αντί στοιχα) αντί των
τιμών 100 κ' 250 δρχ.
που πωλούνται.

**μυθος**
**κινηματογραφος**
**σημειολογια**
**κριση της αισθητικης**

# ΣΟΥΡΑΥΛΙ

Ὁ καινούργιος μεγάλος δίσκος τῆς ΔΟΜΝΑΣΣΑΜΙΟΥ μέ 12 σκοπούς ἀπὸ διάφορες περιοχές τῆς Ἑλλάδας. Ἕνα ἀφιέρωμα στήν ἐνόργανη Δημοτική μας μουσική κ' ἰδιαίτερα στή φλογέρα καί ἄλλους τύπους ἀπό Ἑλληνικούς αὐλούς (μαντούρα, γκάϊντα, πίπιζα, γαβάλα καί κλαρίνο)

ΓΙΩΡΓΟΣ Σ. ΒΕΛΤΣΟΣ

# Σημειολογία τῶν πολιτικῶν θεσμῶν

**Ἡ σημειολογία, «ἡ ἐπιστήμη ὅλων τῶν *συστημάτων τῶν σημείων*», δὲν θὰ εἶχε νόημα γιὰ τὴν πολιτικὴ σκέψη ἂν δὲν προσδιόριζε τὴν προβληματική της στὴ διερεύνηση τοῦ *τρόπου* συναρμογῆς καὶ ἀνταλλαγῆς τῶν δομῶν ἑνὸς συγκεκριμένου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ καὶ εἰδικότερα στὴν ἐμφάνιση τοῦ *τύπου* σχέσεων τῶν δομῶν αὐτῶν μεταξύ τους. *Τρόπος* καὶ *τύπος* (μορφή), ποὺ καθορίζει τὴ φύση τῶν δομῶν καὶ ἀναλύει τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα ὡς ζωντανὴ σχέση ἀνθρώπων, ὁμάδων καὶ τάξεων.**

Ρόλος τῆς σημειολογίας : ἡ μελέτη τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο διαμορφώνεται τὸ σημαῖνον, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνάλυση (ἀπομυθοποίηση) τῶν λόγων γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ σημαινόμενο ἐμφανίζεται σὰν νὰ ἦταν σημαῖνον. Νὰ τὸ ποῦμε πιὸ καθαρά : ἡ ἀνάλυση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο τὸ σημαινόμενο *α π ο β ά λ λ ε ι* τὸ ἰδεολογικό του φορτίο καὶ μπορεῖ νὰ εἰσδύει στὴ σχέση πραγματικοῦ - φανταστικοῦ, στὴ σχέση ποὺ δημιουργεῖ ἡ «ὁμοιόμορφη θεσμικὴ συμπεριφορά», ἡ δημοκρατικὴ δηλαδὴ συμπεριφορά.

Ἡ σημειολογία μάχεται τὴν ἰδεολογία, μάχεται γι᾽ αὐτὸ καὶ τὶς ἐπιστῆμες, τὶς ἐπίσημες, ποὺ τὴν στηρίζουν καὶ τὴν ἐξυπηρετοῦν, αὐτὲς ποὺ κρατοῦν ἢ μεγαλώνουν ὅλο καὶ πιὸ πολὺ τὸ ταξικὸ κενό.

Ἡ σημειολογία αἴφνης, συμπληρώνει τὸν ἐπιστημονικὸ μαρξισμὸ ποὺ ἐπιχειρεῖ κι αὐτός, μὲ μιὰ ἀντίστροφη κίνηση, ἐπάνω ὅμως στὴν περιφέρεια τοῦ ἴδιου κύκλου, νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἰδεολογικὴ ὑπερκατασκευὴ τῶν κοινωνικῶν δομῶν.

Γ. Βέλτσος

**Ἐκδόσεις Παπαζήση - Φειδίου 16 - Ἀθήνα**

'εκδόσεις βιβλιοπωλεῖο «δωδώνη»
εὐάγγελος κ. λάζος

ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 637.973 - 613.029 • ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 17 - ΤΗΛ. 630.312 τ.τ. 143 ΑΘΗΝΑ


**ρ. χοχουτ**
***στρατιώτες***
μετάφρ. Πίτσας Μπουρνόζου
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**ζαν ζιρωντου**
***ο πολεμος της τροιας δε θα γινει***
πρόλογ.-μετάφρ.: Μαρίας Λάζου
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**τζων σαμπορν**
***ξενοδοχειο στο αμστερνταμ***
πρόλογ.-μετάφρ.: Κωστούλας Μητροπούλου
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**χαντκε**
***κασπαρ***
πρόλογ.: Θ. Δ. Φραγκόπουλου
μετάφρ.: **Eidenelor**
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**ερρ. ιψεν**
***ο εχθρος του λαου***
πρόλογ.-μετάφρ.: Πέλου Κατσέλη
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**γκογκολ**
***παντρολογηματα***
πρόλογ.-μετάφρ.: Λυκούργου Καλλέργη
ἄδετ. 100 δεμ. 150

**βασιλη βασιλικου**
δικη των εξ
ἄδετ. 75 δεμ. 125

*ευαγγ. παπανουτσου*
***πρακτικη φιλοσοφια***
**ἄδετ. 260 δεμ. 310**

* Τοντορ Παυλωφ
*ακαδημαϊκος*
**θεωρια της αντανακλασης**
**εἰσαγ.- μετάφρ.- σχόλια ἀπό ὁμάδα ἐπιστημόνων**
**Πρόλογος γιά τήν ἑλλην. ἔκδοση ἀπό τό Συγγραφέα**
**ἄδετ. 220 270**

***βιβλια προβληματισμου***
***εκδοσεις «δωδωνη»***

* Λινος Πολιτης

**ποιητικη ανθολογια**

**δευτερη εκδοση συμπληρωμενη**

* Κομνηνος Πυρομαγλου

**ιστορια της εθνικης αντιστασης**

* **νεοκλασικα της αθηνας και του πειραια**

**κειμενα:**
**Τσαρουχη - Μανουσακη**

300 **φωτογραφιες**

# ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΝΙΚΑΣ

## Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ Ο ΤΡΙΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Εἰσαγωγή.

1. Ἡ μυθολογία τοῦ ἀστικοῦ κινηματογράφου.
   - Α) Κινηματογράφος καὶ Διαλεκτική.
   - Β) Χάσμα Ταξικῆς Ἰδεολογίας: Σκηνοθέτης - Ἥρωας - Θεατής.
   - Γ) Τεχνοκριτικὲς καὶ σταθερὲς ἀξίες: τὸ γεφύρωμα τοῦ χάσματος.
   - Δ) Μυθολογία τοῦ ἀλλοτριωμένου Ἀστοῦ: Μπερνάρντο Μπερτολούτσι.
2. Ὁ Κινηματογράφος τοῦ Τρίτου Κόσμου.
   - Α) Ὁ ρόλος τοῦ Σκηνοθέτη.
   - Β) Ἡ ταύτιση τοῦ θεατῆ καὶ ἥρωα.
   - Γ) Ἡ ἀναζωογόνηση τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας.

Δηλώσεις, μαρτυρίες καὶ συνεντεύξεις τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν πρωταγωνιστῶν τοῦ Κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου.

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Δὲν εἶναι μόνον ἡ οἰκονομικὴ κρίση τοῦ κινηματογράφου ποὺ μὲ ἀναγκάζει νὰ ἀρχίσω μ' ἕνα τέτοιο θέμα· σὲ τελικὴ ἀνάλυση ὁποιοδήποτε μποροῦσε νὰ ἀμφιβάλλει γιὰ μένα σ' ἕνα τέτοιο οἰκονομικὸ συλλογισμό· τὸ κλείσιμο τῶν στούντιο, ἡ ἀνεργία, ἡ μείωση σὲ μεγάλες παραγωγές, ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνακάλυψη νέων δημιουργικῶν μέσων, ἡ ἔλξη νέων μορφῶν κινηματογραφικῆς ἔκφρασης, ἡ ἀπομυθοποίηση τοῦ Χόλλυγουντ, ἡ ἀναζήτηση γιὰ ἕνα περισσότερο λαϊκὸ - ἐθνικὸ κινηματογράφο, ἡ παρακμὴ τῆς θεματολογίας, ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ σὲξ καὶ τῆς βίας σὰν παράγοντα μὴ πολιτικοῦ προσανατολισμοῦ καὶ γενικὰ κάθε τι ποὺ ἔχει σὰν θέμα τὴν πλήρη ἀντικατάσταση τοῦ γραφειοκρατικοῦ κωδικοποιημένου λεξιλόγιου τοῦ στούντιο (μὲ τὴν πλησιέστερη σύνθετη ἔννοια τῆς λέξης), ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι τυχαῖα.

Φυσικά, τὸ ἐρώτημα εἶναι σὲ τί ἔκταση ἡ προσπάθεια προέρχεται ἀπὸ νέους καὶ γνησίους ἀνθρώπους, ποὺ ὑπηρετοῦν ὄχι μόνον τὴν ἀνάγκη τῶν καλλιτεχνικῶν τους ἰδιοτήτων (ἀλλὰ σὰν ἀντιπροσωπευτικοὶ τῶν ἰδικῶν τους τάξεων) ἢ μήπως οἱ δυνάμεις ἐκμετάλλευσης τῆς παραγωγῆς ἀνακαλύπτουν μιὰ νέα συνταγή; Ὑπάρχει διάβρωση; παρακμή; ἀνάγκη; Καὶ τί ἔγινε μὲ τὶς ἀπολιθωμένες ἀξίες τοῦ κινηματογραφικοῦ μηχανισμοῦ; Ἐρωτήσεις ποὺ μόνον ὁ χρόνος μπορεῖ νὰ ἀπαντήσει. Οἱ προβλέψεις θὰ ἔπρεπε νὰ γίνουν κάτω ἀπὸ τὶς θεμελιώδεις ἰδεολογικὲς ἀρχὲς κάθε προσώπου καὶ ὄχι ἀπὸ τὴ φιλοδοξία καὶ τὸν ὀπορτουνισμὸ τοῦ οἱουδήποτε. Μποροῦμε μόνο νὰ βγάλουμε ἱστορικὰ συμπεράσματα.

Ἡ μέθοδος μὲ τὴν ὁποία θὰ πιάσω τὸ πρόβλημα βασίζεται στὴν πίστη μου, στὴ λαϊκὴ - ποιητικὴ τέχνη τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὸν κατάλληλο προσανατολισμό της. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο χώρισα τὸ πρόβλημα σὲ δύο μέρη: Στὸ πρῶτο «Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ» ἐξετάζει τὴν διαλεκτικὴ τῆς τραγωδίας μὲ τὴν προέκτασή της στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο, τὸ ἰδεολογικὸ χάσμα, τὴ μορφὴ τοῦ μυθικοῦ ἥρωα τῆς ὀθόνης καὶ τὴν σχέση του μὲ τὸν θεατή, τὶς δυνάμεις ποὺ ἐμπορεύονται καὶ ἐκμεταλλεύονται ὁλόκληρο τὸ δημιουργικὸ ὑλικὸ καὶ τὴν διαφθο-

ρὰ ποὺ προκαλοῦν στὰ ἰδεολογικὰ ρεύματα, τὸν κριτικὸ σὰν μιὰ ἄλλη ἔκφραση θεωρητικῆς αἰτιολόγησης μὲ ἰδεολογικοὺς στόχους, τὶς σταθεροποιημένες σκηνοθετικὲς ἀξίες ποὺ λειτουργοῦν πάντοτε μὲ μιὰ ἐγγύηση ποιότητας καὶ τὴν ἰδεολογικὴ σύγχυση, ποὺ δίνει ἀφορμὴ γιὰ μιὰ ἀστρονομικὴ διαφορὰ μεταξὺ αἰσθητικῆς καὶ θεματολογίας, καὶ τελειώνω ἀναλύοντας τὸν «κονφορμιστὴ» τοῦ Μπερταλλούτσι, θεωρῶντας τον σὰν τὸν τελευταῖο κληρονόμο τῆς πιὸ μεγάλης καὶ αἰσθητικὰ πλουσιότερης ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες: τοῦ κινηματογράφου.

Τὸ δεύτερο μέρος, «ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ» ἐξετάζει τὸ ρόλο τοῦ σκηνοθέτη σὰν καλλιτέχνη, σὰν ἕνα συνήγορο τῆς τάξης του, σὰν ἕνα ἰδεολογικὸ ἐκπρόσωπο, σὰν ἕνα ἐλεγχόμενο ὄργανο τῆς κοινότητας, τὴν πηγὴ τῆς κλίσης τοῦ θεατῆ νὰ ἀναγνωρίση μαζὶ μὲ τὸν ἥρωα τῆς ὀθόνης, τὸ πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου σὰν ἑνὸς προϊόντος μᾶλλον μιᾶς μονάδας παρὰ ἑνὸς προσώπου, τὴν ἀνάγκη γιὰ διαλεκτικὴ ἐπικοινωνία, τὶς ἀπόψεις τοῦ κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου, καὶ τελειώνω μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας ὄχι μόνον σὰν μιᾶς θέσης ἀλλὰ μιᾶς στάσης πρὸς τὴν ζωή. Ὅλα αὐτὰ ἐξετάζονται ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς - σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου μὲ μαρτυρίες, συνεντεύξεις καὶ δηλώσεις.

## 1. Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

### Α) Κινηματογράφος καὶ Διαλεκτική.

Θὰ ἀρχίσουμε αὐτὸ τὸ μέρος προσπαθῶντας νὰ δώσουμε ἕνα ἀκριβῆ καὶ σαφῆ ὁρισμὸ τοῦ κινηματογράφου. Ὁ κινηματογράφος δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ στατικὲς φωτογραφίες ποὺ ἀναπαριστοῦν μιὰ δεδομένη πραγματικότητα, οὔτε ἀπὸ κινούμενες εἰκόνες ποὺ δείχνουν μιὰ ἐξελικτικὰ - δοσμένη πραγματικότητα. Ὁ ὁρισμὸς ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΑ - ΔΟΣΜΕΝΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ προσφέρει ἕνα θεμέλιο γιὰ τὴν συνέχιση τοῦ προβλήματος ἀλλὰ ταυτόχρονα δίνει ἕνα ἐμβρυώδη σκελετὸ τῆς διαλεκτικῆς φρασεολογίας. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο βρίσκουμε τὴν ποιοτικὴ φιλοσοφικὴ διάκριση μεταξὺ φωτο-

γραφίας καὶ κινηματογράφου. Στὴ φωτογραφία ὑπάρχει μιὰ δοσμένη πραγματικότητα:

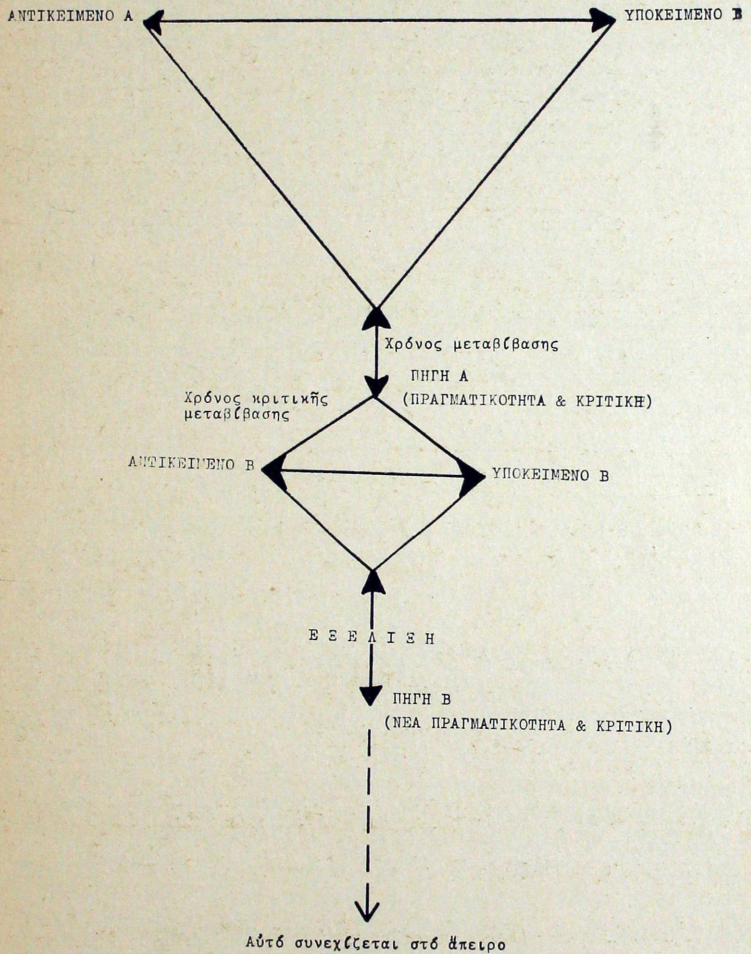
('Αναπαράσταση — στιγμιαία ἀκινησία) ποὺ χρονικὰ διάρκεσε γιὰ ἕνα κλάσμα δευτερολέπτου, καὶ ἴσως τὸ μάτι νὰ μὴν τὴν εἶδε. Τὸ ἀντικείμενο δὲν ὁρίζεται διότι ἡ ἐξήγηση τῆς θέσης του δὲν εἶναι ἀρκετὴ καὶ ἡ διαλεκτική του εἶναι ἀνύπαρκτη καθόσον δὲν ὑπάρχει ΚΙΝΗΣΗ.

Στὸν κινηματογράφο, ἡ δοσμένη
πραγματικότητα ἐξελίσσεται καὶ
διαμορφώνεται (ἀναπαράσταση — στιγμιαία κίνηση).
'Ο πραγματικὸς χρόνος ἔχει ὅρια ἀλλὰ ἡ αἰσθητικὴ
τὸν ἀπελευθερώνει καὶ ἡ διαλεκτικὴ τὸν δικαιώνει
φιλοσοφικά.

Γιὰ νὰ τοποθετήσουμε τὰ θεμέλια τῆς διαλεκτικῆς τοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε σημασιολογικά, αἰσθητικά, τεχνικὰ καὶ φιλοσοφικὰ τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ, καὶ πῶς ἡ ἐκτίμηση (θεματικὰ καὶ αἰσθητικὰ) ἀκολουθεῖ στὴν διαλεκτική.

Διαλεκτικὴ σημαίνει:

'Η ἀπεριόριστη διαμεταβίβαση τῶν ὑποκειμενικῶν δοσμένων ἀληθειῶν ὁποιουδήποτε ἀντικειμένου καὶ ἡ ἐγγραφή των ἀπὸ μιὰ κριτικὴ πηγή, ποὺ ἔχει τὴ δύναμη νὰ παράγη ἀκριβῆ ἀναπαράσταση. Δυναμωμένο ἀπ' τὴν ἀναπαράσταση τὸ συμβὰν ἀκολουθεῖ καὶ μεταφέρεται σ' ἕνα ἄλλο ἀντικείμενο. 'Η παραγωγὴ τοῦ συμβάντος ἀπὸ τὸ δεύτερο ἀντικείμενο μαζὶ μὲ τὴν κριτική του καὶ τὴ μεταβίβασή του σὲ μιὰ ἄλλη πηγὴ πετυχαίνει τὴν ἐξέλιξη (κριτικὴ καὶ ἱστορική).


ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ Α
ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ Β
Χρόνος μεταβίβασης
ΠΗΓΗ Α
(ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ & ΚΡΙΤΙΚΗ)
Χρόνος κριτικής μεταβίβασης
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ Β
ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ Β
Ε Ξ Ε Λ Ι Ξ Η
ΠΗΓΗ Β
(ΝΕΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ & ΚΡΙΤΙΚΗ)
Αύτό συνεχίζεται στό άπειρο

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐμφανίζονται καὶ ἀναπτύσσονται οἱ τρεῖς βασικὲς ἀρχὲς τῆς διαλεκτικῆς:

ἡ ΠΡΑΞΗ, ἡ ΚΡΙΤΙΚΗ, ἡ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ. Ἡ ΠΡΑΞΗ εἶναι ἱκανὴ νὰ ἐπιδείξη ἀνυπολόγιστες διαστάσεις. Ἡ ἀρχὴ τῆς διαδικασίας της ἔχει πάντοτε μιὰ πολὺ ἁπλὴ φόρμα, ποὺ στὸ ΧΡΟΝΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΙΒΑΣΗΣ καὶ τῆς ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ παρουσιάζει μπερδεμένες πτυχὲς Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ εἶναι ἕνα σταθερὸ σημεῖο Α (καὶ τὸ τέλος του τὸ ἄπειρον). Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο μποροῦμε νὰ πάρουμε ὁτιδήποτε φιλοσοφικό, κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ πρόβλημα μὲ ἀνυπολόγιστες διαστάσεις.

Ἡ διαφορὰ μεταξὺ ΠΡΑΞΗΣ καὶ ΚΡΙΤΙΚΗΣ βρίσκεται στὴν ἀνεπάρκεια τῆς δεύτερης νὰ ὑπάρξη χωρὶς τὴν πρώτη. Ἡ ΚΡΙΤΙΚΗ ἐμφανίζεται καὶ γεννιέται ἀπὸ τὴν ΠΡΑΞΗ σύγχρονα δὲ κριτικάροντας τὴν ΠΡΑΞΗ. Μὲ τὴν βοήθεια τῆς ΚΡΙΤΙΚΗΣ, κερδίζεται ἡ μεταβίβαση τῆς ΠΡΑΞΗΣ σὲ ἀναλυτὰ συμπεράσματα. Ὁ χρόνος της ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴν ΠΡΑΞΗ.

Ἡ διαφορὰ μεταξὺ ΠΡΑΞΗΣ καὶ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ἀπὸ τὴν ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ βρίσκεται στὴν ἀντικειμενικὴν τοποθέτηση τῆς τελευταίας. Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ γεννιέται σὲ μιὰ πηγὴ παρατήρησης καὶ μὲ μιὰ σκεπτικὴ ἱκανότητα. Καταγράφει δοσμένα στοιχεῖα καὶ συμπεράσματα τῆς ΚΡΙΤΙΚΗΣ ἀπὸ τὴν ΠΡΑΞΗ. Ὁ ρόλος της εἶναι νὰ παράγη μιὰ νέα ΠΡΑΞΗ μὲ μιὰ βάση συνιστάμενη ἀπὸ τὴ συνέχιση τῆς προηγουμένης ΠΡΑΞΗΣ. Συνεπῶς ἐκπληρώνεται ἡ ΕΞΕΛΙΞΗ τῆς ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ.

Στὴν κινηματογραφικὴ διαλεκτικὴ γλῶσσα, ἡ ΠΡΑΞΗ εἶναι ἡ ΔΙΗΓΗΣΗ. Ἡ ΚΡΙΤΙΚΗ εἶναι οἱ ἀντιπαραθέσεις καὶ ἡ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ὁ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ, ἢ ἀλλοιώτικα τὸ ΦΙΛΜ μόνο του ἀφότου μορφώνει ἕνα συμπαγὲς ὀργανικὸ σύνολο. Ἡ ΠΡΑΞΗ, ἡ ΚΡΙΤΙΚΗ καὶ ἡ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ σχηματίζουν τὰ τρία πιὸ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ. Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι

διακριτὴ ἡ πρώτη βασικὴ ἀποκοπὴ τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἡ σημασιολογικὴ καὶ μορφολογικὴ διάκριση μεταξὺ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ καὶ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ. Στὸ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ὁ χαρακτήρας τῆς φωτογραφίας ὰν μᾶς καταγραφῆς πραγματικότητας δὲν ἀναφέρεται μόνον σ' ενα τεχνικὸ πλαίσιο ἀλλὰ κυρίως στὸ ὕφος καὶ στὴν οὐσία τῆς δοσμένης ἐντυπωμένης πραγματικότητας. Εἶναι τὸ πρῶτο καὶ πολλὲς φορὲς ἀκατέργαστο σημεῖο, ὅπου οἱ συγκρούσεις τοῦ ΔΡΑΜΑΤΟΣ συμβαίνουν.

Ἡ αἰσθητικὴ εἶναι σαφῶς δεμένη καὶ ἐξαρτημένη ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἀξία τοῦ περιεχομένου. Ἀπὸ μόνη της ὑπάρχει μόνον σὰν ἀφηρημένη φόρμα (ἄσχετα ἂν ἡ μπουρζουαζία χρησιμοποιεῖ τὴν ἀφηρημένη κατάσταση καὶ τὴν κάνει «παράλογη» γιὰ ἀλλοτρίωση). Τὸ μονοπάτι της συνδέεται μὲ ἐσωτερικὲς συγκρούσεις περισσότερο παρὰ μὲ παραμορφωμένες διαφορές. Ἡ διελεκτικὴ τῆς αἰσθητικῆς ἀντέχει στὸν πειρασμὸ τῆς αὐτο-ἐπάρκειας.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ: ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ ΠΟΥ Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΓΙΝΕΤΑΙ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΥΤΟ-ΕΠΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ, ΤΟΤΕ ΔΙΑΜΟΡΦΩΝΕΤΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ.

Β) Χάσμα Ταξικῆς - Ἰδεολογίας: Σκηνοθέτης - Ἥρωας - Θεατής.

Ὁ ἰδεολογικὸς προσανατολισμὸς μαζὶ μὲ τὴ διαφώτιση καὶ τὴ διασάφηση εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ θεμελιώδεις ὑπηρεσίες τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ΠΡΑΞΗ ὄχι μόνον διαφωτίζει καὶ ἀναπαριστάνει (ντοκυμανταὶρ) ἀλλὰ πιὸ σπουδαῖα ἀναλύει καὶ κριτικάρει (Δρᾶμα). Ὁ συνδυασμὸς μᾶς δίνει τὴν πλήρη εἰκόνα ἑνὸς δεδομένου ἀξιοσημείωτου φίλμ.

Ὁ ἀστικὸς κινηματογράφος μὲ τὸ Χόλλυγουντ σὰν κέντρο του καὶ παρακλάδια σ' ὅλα τὰ στούντιο παραγωγῆς στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη,

εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του ἕνας βιομηχανικὸς μηχανισμός.. Σκοπός του εἶναι ἡ παραγωγὴ καὶ στόχος του τὸ κέρδος. Παραμελεῖ τὴν ποιότητα καὶ ἀντικρούει τοὺς πολιτικὰ προσανατολισμένους καλλιτέχνες. Τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ εἶναι ἀλλοτριωμένοι καλλιτέχνες.

Γιὰ νὰ μπορέσωμε νὰ ἀπαντήσουμε στὸ γιατὶ ὑπάρχει ταξικὸ ἰδεολογικὸ χάσμα, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναζητήσουμε μιὰ ἁπλοποιημένη μορφὴ καπιταλιστικῆς βιομηχανίας κινηματογράφου ὅπου τὰ συμφέροντα τῆς βιομηχανίας εἶναι συνδεδεμένα μὲ ἐκεῖνα τῆς ὀλιγαρχίας. Οἱ καλλιτέχνες ποὺ τὰ ὑπηρετοῦν συχνὰ ὑποκύπτουν καὶ ἀπορροφῶνται στὴ φορμούλα τοῦ καπιταλισμοῦ. Διαφέρουν ὄχι μόνον ταξικὰ καθόσον οἱ σκοποί τους, οἱ ζωές τους καὶ τὰ ἐνδιαφέροντά τους εἶναι διαφορετικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν λαῶν ἀλλὰ ἡ ἰδεολογία ποὺ προσφέρουν διὰ τοῦ μέσου εἶναι μιὰ παραμορφωμένη εἰκόνα τῶν καταστολῶν τους καὶ συχνὰ τῶν ἀνεκπλήρωτων ὀνείρων τους. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μεταφέρουν τὸν θεατὴ μέσα σ' ἕνα κυκεῶνα μιᾶς Βιβλικῆς Μυθολογίας, ὅπου ἡ ΚΑΚΙΑ εἶναι ὁ χαρακτήρας ποὺ πατᾶ πάνω στὶς Δέκα Ἐντολὲς καὶ ἡ ΚΑΛΩΣΥΝΗ εἶναι ὁ χαρακτήρας ποὺ προσπαθεῖ νὰ φέρη τὸν ΝΟΜΟ καὶ τὴν ΤΑΞΗ.

Φυσικά, ἡ μυθολογία ξεκίνησε ἀπὸ κεῖ, καὶ στὴν τωρινή της κατάσταση ἔχει φθάσει σὲ μιὰ ἀξιοσημείωτα περιπλεγμένη μορφὴ καὶ περισσότερο ἐπικίνδυνη καθόσον προσπαθεῖ νὰ ψυχαγωγήση μὲ ἐπαναστατικὲς ἰδεολογικὲς πράξεις. (Βλέπε Ξένοιαστος Καβαλάρης, Μάχη τοῦ Ἀλγερίου, Ζ, Φράουλες καὶ Αἷμα).

Κάθε μορφὴ τεχνικῆς καὶ αἰσθητικῆς μεθόδου ἔχει σὰν ἕνα σκοπὸ τὴν ψευτο-ἀνάπαυση τοῦ θεατῆ, τὴν ἀλλοτρίωσή του ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα καὶ τὴν παραγωγὴ μιᾶς φαντασίας ποὺ ἀποκρούει καὶ παραμορφώνει τὴν ἀλήθεια.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο παρατηροῦμε δύο ἀντιλογίες: τὸ πρῶτο εἶναι ὅτι, ὅταν τὸ περιεχόμενον τοῦ ΛΟΓΟΥ (ποὺ εἶναι τὸ κλειδὶ στὴ διαλεκτική), δὲν ἱκανοποιεῖται θεματικά, τότε ὁ ἀστικὸς κινηματο-

γράφος δὲν εἶναι διαλεκτικός, ἀλλὰ γίνεται φαθιστικός, ἐξάλλου παράγοντας μυθολογία καὶ μιὰ στρατιὰ ἠθοποιῶν φθείρει καὶ καταστρέφει καὶ κυρίως βαμποτάρει τοὺς στόχους του.
Ὁ ἥρωας πρέπει νὰ συνομιλήσει μὲ τὸν θεατή, πρέπει νὰ τὸν κριτικάρει καὶ νὰ ταυτιστεῖ μαζί του, καθ' ὅσον αὐτὸ τοῦ δίνει κυρίως τοὺς λόγους γιὰ τὸν ἀγῶνα. Ὁ ἥρωας ποὺ κατασκευάζεται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ δική του ζωὴ καὶ τὸν ἀγῶνα του, πρέπει νὰ ἑρμηνευθῆ ἀπ' αὐτὸν καὶ σὰν παραγωγὸς καὶ σὰν προϊόν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο συμπληρώνεται ὁ κύκλος στὸν σκηνοθέτη.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ = ΗΡΩΣ = ΘΕΑΤΗΣ = ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ = ΗΡΩΣ = ΘΕΑΤΗΣ = ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ =....

Ἡ κυκλικὴ γραμμικὴ ἔκταση τοποθετεῖ καὶ δίνει ἀξία στὶς σχέσεις: ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ ἥρωας τῆς πράξης, καὶ ὁ θεατὴς εἶναι ὁ πρωταγωνιστής. Ὁ Ἥρωας κριτικάρει τὸν θεατὴ καὶ ὁ θεατὴς εἶναι ὁ πρωταγωνιστής. Ὁ ἥρωας κριτικάρει τὸν θεατὴ καὶ ὁ θεατὴς κριτικάρει τὸν σκηνοθέτη. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐμφανίζεται ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, μία ἀπὸ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τοῦ κινηματογράφου.
Στὸν ἀστικὸ κινηματογράφο ἔχουμε τὴν ἀπάτη τῆς ταύτισής μας καὶ τῆς στιγμιαίας ψυχαγωγίας. Ὁ σκηνοθέτης πλάθει τὴν πράξη σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς βιομηχανίας, προσφέρει τὸ πρόβλημα στὸν θεατὴ μὲ τὴν παραμορφωμένη του μορφή, ἡ λογικὴ ὑπολειτουργεῖ καὶ αἰωρεῖται στὸ χάσμα ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν εὐχαρίστηση καὶ τὴν γνώση καὶ ὁ θεατὴς προσλαμβάνει ὀπτικὲς ἐντυπώσεις ἀλλὰ παραμένει ἀποξενωμένος. Ἡ ἐπικοινωνία συντελεῖται ἀλλὰ ἔχει κυρίως τὴν μορφὴ τῆς ὑποταγῆς καὶ τοῦ μυστηρίου, τοῦ ξενικοῦ καὶ γοητευτικοῦ. Ὁ θεατὴς παραδοσιακὰ ὑποταγμένος στὴν μορφὴ τῆς ψυχαγωγίας, ἀποδέχεται καὶ συχνὰ χειροκροτεῖ καὶ θαυμάζει. Ὑποσυνείδητα ὅμως γνωρίζει ὅτι ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἕνα ΞΕΝΟ ΣΩΜΑ. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο βρίσκεται ἡ ἀπάτη. Οἱ πνευματώδεις καὶ ἔξυπνοι σκηνοθετικοὶ χειρισμοὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς πνευματικῆς ἀνωτερότητας, ἡ πλοκὴ κάνει μάταιη τὴ ζωὴ τοῦ θεατῆ καὶ ὁ πρωταγωνιστὴς μ' ὅλη του τὴν γοητεία προσφέρει στὸν θεατὴ τὴν οὐτοπία τῆς ἐπιτυχίας.
Οἱ ἀναβαθμοὶ τῆς ἀμφισβήτησης καὶ τῆς ἀντίφασης διαλύονται ἀ-

νάμεσα σὲ καθαρὲς αἰσθητικὲς ἑρμηνεῖες ἐκ τῶν προτέρων κωδικοποιημένες καὶ στὶς ἰδεολογικὲς διαφορὲς τῆς ἀστικῆς τάξης.

## Γ) Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΘΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΑΞΙΕΣ. ΤΟ ΓΕΦΥΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΑΣΜΑΤΟΣ.

Ἡ ἀνάγκη γιὰ κριτικοὺς καὶ γιὰ θεωρητικοὺς στὸν κινηματογράφο προέρχεται ἀπὸ δύο αἰτίες.

α) Ἀπὸ τὴν σταθερὴ ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τέχνης (ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν ἡ αἰσθητικὴ ποιότητα παίζει ἢ ὄχι σπουδαῖο ρόλο) καὶ

β) Ἀπὸ τὴν βαθειὰ ἐπιθυμία τὴν ὁποία αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ σύστημα αἰσθάνεται γιὰ διαφήμιση τῶν ἴδιων του τῶν προϊόντων του.

Ἐὰν ἐπιθυμοῦμε νὰ κοιτάξουμε λίγο πιὸ οὐσιαστικὰ τὸ πεδίο τῆς κριτικῆς καὶ τῆς θεωρίας θὰ φθάσουμε στὸ συμπέρασμα πώς: ὅτι ἡ θεωρητικὴ κριτικὴ πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς πράξης νὰ δικαιωθῆ στὸ πεδίο τῆς ἰδεολογίας καὶ νὰ κυκλοφορήση μὲ τὴν δική της αὐτόνομη μορφὴ γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς ἐξέλιξής της.

Ἐξετάζοντας τὶς μεθόδους τῆς κριτικῆς, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ ἔλεγχος καὶ ἡ ἐνημέρωση εἶναι τὰ πιὸ βασικά. Στὴ συνέχεια ἐντείνει τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δικαίωση καὶ ἀνύψωση τῆς τέχνης.

Στὸν κινηματογραφικὸ βιομηχανικὸ μηχανισμὸ τοῦ Χόλλυγουντ καὶ τῶν ὑποκαταστημάτων του ὁ κριτικὸς ἔχει μεταβληθῆ σὲ ὑποστηρικτὴ ἢ συνήγορο τῶν ἀπολιθωμένων ἀξιῶν.

Μὲ τὴν πλήρη ἔλλειψη αἰτιολογικῆς ἀνάλυσης, μὲ τὴν συνεχιζόμενη ἀδιαφορία στὴν πολιτικοποίηση τοῦ κινηματογράφου σὲ ἕνα κόσμο γεμᾶτο ἀπὸ ἀντιλογίες, ἡ μιζέρια καὶ ἡ πάλη τοποθέτησαν τὸν κινηματογράφο σὲ μιὰ δευτερεύουσα θέση στὴν ἱστορία. Τὸν ἀφόπλισαν ἀπὸ τὸ δυνατὸ ὅπλο τῆς εἰκόνας καὶ τὸν ἀλλοτρίωσαν ἀπὸ τοὺς σκοπούς του.

Οἱ θεωρητικοὶ κριτικοὶ διαιροῦνται σὲ δύο κατηγορίες:

α) Ἐκείνους ποὺ ἀποτελοῦν ἄμεσα ὄργανα τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας καὶ τῶν ὁποίων ὁ σκοπὸς εἶναι ἡ ἄμεση διαφήμιση καὶ

β) Ἐκείνους ποὺ προσπαθοῦν νὰ κάνουν ἐνδιαφέροντα τὸν κι-

νηματογράφο των φιλοσοφικών και αισθητικών προβλημάτων, και των οποίων σκοπός είναι να καταστήσουν και να αποκρυσταλλώσουν τις αξίες.

Με την παγιοποίηση των αξιών το σύστημα πετυχαίνει δύο σκοπούς: α) Αλλοτριώνει τους διανοούμενους και β) τού δίνει ένα κίνητρο για το γεφύρωμα του χάσματος μεταξύ κινηματογράφου και θεατών.

Η πρώτη κατηγορία κριτικών είναι ή λιγώτερο επικίνδυνη. Απογυμνωμένη από ιδεολογικά επιχειρήματα με πολύ ανοικτούς και καθαρούς στόχους και πλήρεις αντιλογίες και αυτοσχέδιες αναλύσεις, δεν επιδρά πολύ καθόσον τα συνθήματά της όχι μόνον δεν βρίσκουν ανταπόκριση αλλά είναι γελοία. Οι περισσότεροι απ' αυτούς δεν είναι τίποτε παρά διεφθαρμένοι δημοσιογράφοι δευτέρας σειράς που χρησιμοποιούνται για θεωρητική διαφήμιση.

Η δεύτερη κατηγορία είναι ή πιο επικίνδυνη. Είναι αυτή που μέσω φιλοσοφικών και αισθητικών επιχειρημάτων προσπαθεί να αναλύση και να τοποθετήση την τέχνη στη μη πολιτική σφαίρα των συγκρούσεων των χαρακτήρων, και στην έρευνα της φαντασίας και του δράματος. Αυτή πετυχαίνει και την παγιοποίηση των αξιών.

Οι δύο πόλοι της φυγόκεντρης δύναμης της θεωρίας αποτελούνται από τους ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥΣ και τους ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΥΣ.

Η αισθητική του κινηματογράφου άρχισε με την εμφάνιση του D. W. Griffith και την κίνηση μέσα στο πλάνο. Θεμελίωσαν την αισθητική του φακού και οι διάδοχοι ανέπτυξαν την θεωρία. Ο Τζων Φόρντ, ο Χάουαρντ Χώκς, ο Φρανκ Κάπρα, ο Σάμουελ Φούλλερ, ο Βινσέντε Μινέλλι, ο Άντονυ Μάνν, ο Όττο Πρέμινγκερ, ο Νίκολας Ραίη και ο Φριτζ Λανγκ ήσαν εκείνοι οι υπεύθυνοι για την «Χρυσή Περίοδο» του Χόλλυγουντ.

Θεματικά, ολόκληρη ή τεράστια μυθολογία του αμερικανικού ιμπεριαλισμού χρησιμοποιήθηκε: ΤΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ, Ο ΥΠΟΚΟΣΜΟΣ, Η ΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ και ΟΙ ΑΣΤΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ. Όλα αυτά άρχισαν από την επιθυμία της ανάγκης να δημιουργήσουν ιστορία, την πρόκληση της παράδοσης και την ανάγκη της ιδεολογίας.

Το αποτέλεσμα ήταν ή κατασκευή μιας ιμπεριαλιστικής ιστορίας,

ή παράδοση της καταπίεσης καὶ ή ἰδεολογία της ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ.
Αἰσθητικά, ή ἐξέλιξη ἦταν ἀξιοσημείωτη: ή κίνηση της κάμερας, ή σημασία της γωνίας λήψης, ή ἀξία της κίνησης, ή ἐντύπωση τοῦ στατικοῦ πλάνου, εἶχαν σὰν ἕνα στόχο τὴν ἀνάπτυξη της πλοκῆς. Τὸ ἐρώτημα φυσικὰ παραμένει: μέσω μιᾶς ταινίας στὴν ὁποία τὸ ἀποτέλεσμα καὶ ή ΠΡΑΞΗ ἀπομονώνονται, ἢ ὅπου οἱ χαρακτῆρες βυθίζονται σὲ ἀτέλειωτες συζητήσεις ἐσωτερικῶν τραυμάτων, ὅπου τὰ στοιχεῖα τῶν πόλων διακρίνονται καὶ ἀναλύονται μὲ πρωτόγονες καὶ οὐτοπικὲς διαφορὲς τοῦ ΚΑΛΟΥ καὶ τοῦ ΚΑΚΟΥ.
Μήπως εἶναι ἀκόμα πιθανὸν ὅτι ὁ θεατὴς θὰ ταυτίσει τὸν ἑαυτό του μὲ τὸν πρωταγωνιστὴ ἐπὶ μιᾶς ὑγιοῦς βάσεως καὶ θὰ ὁπλισθῆ μὲ ἐπιχειρήματα ὥστε νὰ συνεχίσει τὸν ἀγῶνα του; Φυσικά, ὄχι. Οἱ ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ καὶ ή αἰσθητική του προσέφεραν στὸν θεατὴ τὴν κωδικοποιημένη αἰσθητικὴ καὶ τὴν ψυχαγωγία της ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΣ μέσω της πλοκῆς.

Ἡ δεύτερη κατηγορία τῶν φιλοσοφικῶν δραματουργῶν εἶναι περιωρισμένη κυρίως στὴν Εὐρώπη. Θεματολογικά, τὸ ἐπίπεδον τῶν ἱκανοτήτων των βασίζεται πάνω στὴν πολύπλοκη καὶ βαθειὰ ἔρευνα χαρακτήρων καὶ καταστάσεων. Τὰ πρόσωπα εἶναι φορτωμένα μὲ τὴν κληρονομιὰ της καταστρεπτικῆς ἱκανότητος της ἀμοιβαίας καταστροφῆς. Μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα παθιαστικῶν ἐξωτερικῶν οἱ Ἥρωες μὲ καταταλμένα ἔνστικτα ἀπὸ τὴν παρακμὴ τῶν δυτικῶν κοινωνιῶν βυθίζονται σ' ἕνα ἐγὼ - ταξίδι καὶ καθαρίζονται σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ τραγωδία στὴν τελευταία πράξη.
Οἱ σκηνοθετικὲς ἱκανότητες ἀπὸ δημιουργοὺς σὰν τὸν Μπέργκμαν, τὸν Φελλίνι, Ἀντονιόνι, Τρυφφώ, Φρανζοῦ, Μελβίλλ, Χίτσκοκ, Μάλ, Λόζεϋ, Ρίτσαρντσον, καὶ πολλῶν ἄλλων εἶναι ἀναμφισβήτητες. Ὅλο αὐτὸ τὸ σκηνοθετικὸ σύνταγμα ἐπισημοποιεῖ καὶ καταγράφει καὶ συνεχῶς δικαιώνεται ἀπὸ τὴ δευτερεύουσα ὁμάδα κριτικῶν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν ἔχουμε μόνο διαφορὰ τάξεων μέσα σὲ μιὰ κοινότητα ἢ ἕνα ἔθνος ἀλλ' ἀκόμη μέσα στὴν τέχνη. Ἡ «μάζα» συνήθως ἀκολουθεῖ τὴν περιπέτεια σὰν ψυχαγωγία, ἐνῶ οἱ διανοούμενοι προβληματίζονται μὲ τὴν φιλοσοφία τοῦ Μπέργκμαν ἢ τὴν φαντασία τοῦ Φελλίνι.
Φυσικὰ ή ἀλήθεια εἶναι ὅτι ή ὕπαρξη μιᾶς διάκρισης δὲν μπορεῖ νὰ

ἀποδοθῆ τόσο πολὺ στὸν κινηματογράφο, ὅσο στὴν ἀνισότητα τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ συστήματος.

Ὡστόσο οἱ θεωρητικοὶ δὲν ἔπαυσαν νὰ προσπαθοῦν νὰ γεφυρώσουν τὸ χάσμα καὶ νὰ κατασκευάσουν τὶς ἰδεολογίες τους. Τὸ ἀποτέλεσμα: Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΦΟΛΚΛΟΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΔΙΑΣΠΑΣΘΗΚΕ ΣΤΗ ΒΑΣΗ ΤΗΣ! Η ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ ΥΠΝΩΤΙΖΕΙ ΚΑΙ ΚΑΘΗΣΥΧΑΖΕΙ, Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΤΡΙΩΝΕΙ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΑ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΙ ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ, ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΥΡΙΕΣ ΑΙΤΙΕΣ ΤΟΥ.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει νὰ συμπεράνουμε τὴ χρεωκοπία του καὶ τὴν ἀπατηλή του μυθολογία.

## Δ) Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΛΛΟΤΡΙΩΜΕΝΟΥ ΑΣΤΟΥ: ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ.

Τὸ 1963, ὁ Μπ. Μπερτολοῦτσι ἀναγνωρίζει στὴν ταινία του «ΠΡΙΝ ΑΠ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ»: «Γεννήθηκα ἕνας ἀστὸς καὶ θὰ πεθάνω ἕνας ἀστός. Θὰ ἔρχωμαι πάντα μετὰ τὴν ἐπανάσταση».

Ἐξομολόγηση γενναία καὶ τίμια. Ὁ Μπερτολοῦτσι εἶναι ἕνα δεῖγμα μιᾶς αἰσθητικῆς καὶ δραματικῆς ἐμφάνισης τῆς ΠΛΟΚΗΣ, μὲ ψυχολογικοὺς καὶ πολιτικοὺς προσανατολισμούς.

Σὲ μιὰ περίοδο ποὺ οἱ λαοὶ κλονίζονταν ἀπὸ ἐξεγέρσεις καὶ ἐπαναστάσεις, ὅπου ἡ φιλοσοφία σὰν μιὰ ἀπομονωμένη μορφὴ ἀνάλυσης τοῦ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΓΕΝΟΥΣ ἦταν χρεωκοπημένη καὶ στὴν ὁποία ἡ κινηματογραφικὴ παράδοση τοῦ Χόλλυγουντ καὶ τὸ μεγάλωμα τοῦ νεο-ρεαλιστικοῦ κινηματογράφου στὴν Ἰταλία ἔδιναν ὅλες τὶς κατάλληλες προϋποθέσεις γιὰ τὸν σχηματισμὸ μιᾶς σκηνῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης γιὰ τὴν ἀνακάλυψη μιᾶς ἰδεολογίας δικαιωμένης ἀπὸ τὴν ἱστορία, ἡ παρουσία τοῦ Γκοντὰρ καὶ τοῦ Μαρκοῦζε ἄνοιξε τὸ δρόμο στὴ γέννηση τοῦ ΑΣΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

Ὁ Μπερτολοῦτσι δὲν εἶναι ἕνα τυχαῖο περιστατικὸ ἑνὸς σκηνοθέτη ὅπου συνεχίζει μιὰ κινηματογραφικὴ ἐμπειρία. Εἶναι ὁ ἕνας τῆς ἀστικῆς μυθολογίας.

Τὸ 1969 - 1970 μὲ τὴν ταινία του «Ο ΚΟΝΦΟΡΜΙΣΤΗΣ» καταδεικνύει ὅλη τὴ μεγαλειότητα τῆς παρακμῆς του καὶ τῆς προσωπικῆς του τραγωδίας ποὺ μεταφέρει τὴν κληρονομιὰ τοῦ συμβιβασμοῦ καὶ τῆς ἱστορικῆς του ἀποτυχίας. Στὴν ταινία, γυρισμένη μὲ ὅλη τὴν αἰσθητικὴν μεγαλοπρέπεια μιᾶς ταινίας τοῦ Φὸρντ ἢ τοῦ Χουὼκς καὶ τὴν ἀναλυτικὴ στατικὴ ἀπεικόνιση τοῦ Γκοντάρ, σὲ ἕνα προπολεμικὸ πλαίσιο ἀπὸ τὴ φασιστικὴ Ρώμη ἕως τὸ Παρίσι ποὺ πέθανε καὶ μὲ τὴν καθαρὴ ἀναπαράσταση τῆς συμβιβασμένης ἀστικῆς τάξης, ὁ Μπερτολοῦτσι ἐπιτυγχάνει ὄχι μόνον νὰ ἀναλύσει προσωπικὲς ἐμπειρίες ἀλλὰ καὶ νὰ καταδικάσει τὸν πρωταγωνιστή του (Μαρτσέλλο), σὲ μιὰ κυκλικὴ λειτουργία τῆς ζωῆς, ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ ἕνα συφιλιδικὸ τρελλὸ πατέρα, περνάει ἀπὸ τὸ γάμο μὲ ἕνα κορίτσι ποὺ εἶναι καλὸ «στὸ κρεββάτι καὶ στὴν κουζίνα», (Γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἀνέβει μὲ ἕνα ἀστικὸ τρόπο πρέπει νὰ ἐγγραφῆ στὴν καταπατοῦσα καὶ φασιστικὴ τάξη) καὶ τελειώνει ψάχνοντας στὰ συντρίμια τοῦ Μουσσολίνι γιὰ κείνους ποὺ ἦσαν ὑπεύθυνοι τῆς διαφθορᾶς του: σ' ἕνα τυφλὸ φασίστα ὀπαδὸ καὶ ἕνα ὁμόφυλο σωφέρ. Οἱ χαρακτῆρες τῆς ταινίας εἶναι ἀντιπροσωπευτικοὶ τῆς τάξεώς των. Ἡ πλούσια μητέρα ποὺ βρίσκει τὴν «γαλήνη» της στὰ ναρκωτικὰ καὶ στὸ σὲξ μὲ τὸν Κινέζο σωφέρ, ὁ τρελλὸς πατέρας τρόφιμος σ' ἕνα ἄσυλο τῆς πεσμένης Ρώμης ὁ ὀπαδὸς φίλος ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, μορφὴ τῶν συμβιβασμένων διανοουμένων, ἡ ἐλαφρόμυαλη γυναῖκα ποὺ ἔχασε τὴν παρθενιά της στὰ δεκατέσσερα μὲ τὸν θεῖον της, ὁ παλιός του καθηγητὴς ἐξωρισμένος στὸ Παρίσι, φιλελεύθερος, πολεμῶντας τὸν φασισμὸ μὲ ὅλη του τὴν ψυχὴ ἔχοντας παντρευτεῖ μιὰ λεσβία.

Ἕνα ἀξιοσημείωτο πλαίσιο τῆς ὅλης παρακμῆς καὶ τῆς χρεωκοπημένης μυθολογίας τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Ἀλλὰ ὁ Μπερτολοῦτσι δὲν στάθηκε μόνο στὰ κοινοτικὰ πλαίσια τῆς περιόδου ἀλλὰ προσπάθησε νὰ ἑρμηνεύσει τοὺς χαρακτῆρες καὶ τὶς σχέσεις τους.

Σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας ἡ μορφὴ τοῦ πατέρα κυριαρχεῖ. Ὁ πραγματικὸς πατέρας, ὁ φίλος τῆς ραδιοφωνίας, ὁ καθηγητὴς στὴν ἐξορία, ὁ σύντροφός του στὴν ἀποστολὴ γιὰ τὴν δολοφονία τοῦ καθηγητοῦ, εἶναι τὰ διάφορα σημεῖα στὰ ὁποῖα βασίζεται ψυχολογικὰ ἡ ταινία.

Ο ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΠΑΤΕΡΑΣ: Τὸ σημεῖον τῆς βιολογικῆς καὶ οἰκογενειακῆς κληρονομιᾶς.
Ο ΦΙΛΟΣ ΠΑΤΕΡΑΣ: Ἡ ἰδεολογικὴ μορφὴ τοῦ πατέρα.
Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Φιλελεύθερη καὶ πολιτικὴ μορφὴ κληρονομίας.
Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ: Τὸ ὄργανο καὶ ἡ ἐκτελεστικὴ μορφὴ τοῦ πατέρα.
Ἡ συμβολὴ τοῦ Μπερτολοῦτσι εἶναι ὅτι ὁ πρωταγωνιστής του ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ ΓΙΟ καὶ ΠΑΤΕΡΑ καὶ ὅτι ὁ συμβιβασμός του μέσα στὰ πλαίσια τῆς κληρονομιᾶς ἀποτελεῖ τὴν βασικὴ αἰτία γιὰ τὴν ἔλλειψη ἀντίδρασης καὶ ἀμφιβολιῶν.
Ἡ αἰσθητικὴ μορφὴ τῆς ταινίας ἔδωσε μεγαλύτερο βάρος στὴν ὅλη πλοκή. Ἡ συνεχὴς κίνηση τῆς κάμερας, ἡ ἐλλειπτικὴ διήγηση καὶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις τὸ στατικὸ πλάνο ἔδωσε στὴν ταινία ὅλη τὴν γοητεία τοῦ ἀστικοῦ κινηματογράφου.

Περισσότερο ἀπὸ τὸν Μπερτολοῦτσι καὶ τὴν γενιά του, ποὺ εἶναι καταδικασμένοι νὰ ἀπευθύνονται σ' ἕνα ἀλλοτριωμένο κοινό, ἡ ὑπόλοιπη κινηματογραφικὴ βιομηχανία συνετρίβη τρομακτικὰ ἀπὸ τὴν παρακμὴ τῆς θεματολογίας.
Τὸ κοινὸ κουράσθηκε νὰ δέχεται τὸ ἴδιο σχέδιο, ἡ τηλεόραση μεγάλωσε, τὸ Χόλλυγουντ κλείνει. Αὐτὴ εἶναι ἴσως ἡ ἀρχὴ τοῦ τέλους. Μιὰ διαδικασία ποὺ θὰ διαρκέση γιὰ λίγο καιρό.
Ὅλες οἱ ὑποανάπτυκτες χῶρες στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ ξεσηκώθηκαν καὶ διετύπωσαν τὸν ΛΑ·Ι·ΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ. Οἱ ἀστοὶ εἶναι ἱστορικὰ διεφθαρμένοι.
Η ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΑΜΕΡΙΚΗ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΟΤΙ ΘΑ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΚΑΙ ΘΑ ΑΝΑΖΩΟΓΟΝΗΣΗ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.

## 2. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ.

«Ἐὰν ὁ καθένας πρόκειται νὰ ἐμπλακῆ στὴν πάλη γιὰ τὴν κοινή μας σωτηρία, δὲν ὑπάρχουν καθαρὰ χέρια, δὲν ὑπάρχουν ἀθῶοι, δὲν ὑπάρχουν θεατές. Ὅλοι λερώνουμε τὰ χέρια μας στὶς λάσπες τῆς ψυχῆς μας καὶ τὴν κενότητα τῶν μυαλῶν μας. Κάθε θεατὴς εἶναι ἕνας δειλὸς ἢ ἕνας προδότης». (Φ. ΦΑΝΟΝ).

Α) Ὁ ρόλος τοῦ Σκηνοθέτη.

Β) Ἀναγνώριση Θεατῆ καὶ Ἥρωα.

Γ) Ἡ ἀναζωογόνηση τῆς Πολιτικῆς Ἰδεολογίας.

Δηλώσεις, μαρτυρίες καὶ συνεντεύξεις Σκηνοθετῶν καὶ πρωταγωνιστῶν τοῦ Κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου.

Κάθε ἀτομικὴ προσπάθεια γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Τρίτου Κόσμου δὲν θὰ ἔχη τόση ἀξία ὅσο ἔχουν τὰ λόγια τῶν ἰδίων τῶν Σκηνοθετῶν. Θὰ ἀναφερθῶ μόνον σὲ ὀνόματα καὶ ταινίες, τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ὁλόκληρης γενιᾶς ποὺ μεγάλωσε καὶ ἀναπτύχθηκε μέσα στὴν ἐπανάσταση.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ:

O. GETINO, F. SOLANAS,
G. VALLEJO, D. RUSSI,
J. SANJINES, G. ROCHA,
M. CAPOVILLA, N. SANTOS,
R. GUERRA, M. LITTIN,
J. G. ESPINOSA, H. SOCAS,
H. RIOS, P. SCHUMANN,,
M. HANDLER

ΤΑΙΝΙΕΣ:

LA HORA DE LOS HORNOS
THE ROAD TOWARDS THE DEATH OF OLD MAN REALS.
ΥAWAR MALLKU
REVOLUCION
EL CORAJE DEL PUEBLO

TERRA EM TRANSE
PROPHET OF HUNGER
BARREN LIVES
THE GUNS
THE JACKAL OF NAHUELTORO
COMPANERO PRESIDENTE
THIRD WORLD, THIRD WORLD WAR
LUCIA
MEXICO, THE FROZEN REVOLUTION
ELECTIONS
LIBER ARCE
T. V. VENEZUELA.

Ὅτι ἀκολουθεῖ εἶναι μαρτυρίες, συνεντεύξεις, καὶ δηλώσεις τῶν ἀνωτέρω σκηνοθετῶν καὶ τῶν ταινιῶν τους.

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΤΖΕΡΑΝΤΟ ΒΑΧΙΕΓΟ

ΕΡ.: Πῶς μπλέχτηκες μὲ τὴν ὁμάδα CINE LIBERACION;
ΑΠ.: Ὅταν ὁ Σολάνας πῆγε στὸ Τουκουμὰν γιὰ νὰ γυρίσῃ τὸ LA HORA DE LOS HORNOS, εἶχε κιόλας δῆ τὸ LAS COSAS CIERTAS τὸ προηγούμενο χρόνο στὸ CINECLUB NUCLEO στὸ Μπουένος Ἄϊρες. Ἔτσι μὲ πρόσεξε καὶ ἔτσι γνωριστήκαμε. Τὸν συνώδευσα στὸ Τουκουμὰν καὶ ἔκανα λίγη φωτογραφία. Γύρισα τὸ OLLAS POPULARES ἐκεῖ τὸν περασμένο χρόνο μὲ μία ἀπὸ τὶς κάμερές του καὶ μερικὸ ἀπὸ τὸ δικό μου φὶλμ καὶ τότε ἦταν ποὺ τράβηξα μερικὲς ὑποκειμενικὲς φωτογραφίες ποὺ ἀργότερα χρησιμοποίησα στὸ σόρτ. Μετὰ ἀπὸ δυὸ μῆνες ὅμως, κατάλαβα ὅτι δὲν ὑπῆρχαν· πραγματικὲς εὐκαιρίες γιὰ μένα στὸ Τουκουμὰν καὶ καθόσον δὲν ἤθελα νὰ τὰ παρατήσω καὶ νὰ βρῶ μιὰ δουλειὰ ποὺ δὲν θἄχε καμμιὰ σχέση μὲ τὰ φίλμ, πῆγα στὸ Μπουένος Ἄϊρες. Προσχώρησα στὴν ὁμάδα ποὺ ξεκίνησαν ὁ Σοτάνο καὶ ὁ Τζετίνο, ποὺ ἔφτιαχναν ἀκόμη τὸ LA HORA DE LOS HORNOS. Δούλεψα μαζί τους σὲ κάθε ἐπίπεδο τῆς ταινίας ποὺ μπορεῖς νὰ φανταστῆς —

γυρίζοντας, γράφοντας ἠχητικὰ ἐφφέ, τακτοποιῶντας διάφορα πράγματα, κλπ.

ΕΡ.: Ποιός ἄλλος ἦταν στὴν ὁμάδα γιὰ τὸ LA HORA DE LOS HORNOS ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τρεῖς σας;

ΑΠ.: Κανεὶς ἄλλος πραγματικά. Ὑπάρχει ἡ ὁμάδα τῶν τριῶν, ἀλλὰ δὲν εἶναι τόσον ἰδιαίτερα περιωρισμένη. Μερικοὶ ἄλλοι ἄνθρωποι ἔχουν δουλέψει μαζί μας, ὅπως ὁ Nemesio Juarez, ὁ Dario Cardenas, ποὺ ἔκανε τὸ ARRABIO. Γιὰ νὰ συνεχίσω. Ὁ σχηματισμὸς τῆς ὁμάδας ὑπῆρξε βασικὸς γιὰ μένα σὲ κάθε ἐπίπεδο. Πάντα ἀπὸ τότε ποὺ ἤμουνα στὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Σάντα Φὲ ἤθελα καὶ χρειαζόμουνα νὰ ταυτίσω τὸν ἑαυτό μου μὲ τὸ ντοκυμανταίρ μαρτυρίας Γιὰ διαφόρους λόγους, ἴσως ἕνα ἦταν τὸ γεγονὸς ὅτι προερχόμουν ἀπὸ μιὰ πολὺ ταπεινὴ οἰκογένεια ποὺ ποτὲ δὲν εἶχε τὰ ἀπαραίτητα, εἶχα ἐμποτισθῆ ἀπὸ μερικὰ στοιχεῖα ποὺ πολιτισμικὰ ἦσαν ψεύτικα. Τὸ φίλμ τοῦ Σολάνας ἦταν γιὰ μένα μιὰ μεγάλη ἐμπειρία. Μοῦ ἄνοιξε τὸν δρόμο σὲ μιὰ σειρὰ ὁριζόντων ποὺ μποροῦσα νὰ ταυτισθῶ ἴσως γιατὶ ἡ ταινία εἶναι γιὰ ἕναν ἄνθρωπο καὶ τὸν δρόμο του ἀπὸ κάτω πρὸς τὴν κορυφή. Ἡ οἰκογενειακή μου κατάσταση μοῦ ἔδωσε τὰ μέσα γιὰ κάποια παιδεία, ἀλλὰ ἐστερεῖτο τελείως κατευθύνσεων, φυσικά, δὲν εἶχε καμμιὰ σχέση μὲ τὸν Εὐρωπαϊκὸ ἰντελλεκτουαλισμό. Ἔτσι αὐτὴ ἡ εὐκαιρία νὰ γίνω μέλος τῆς ὁμάδας ἦταν βασικὰ σημαντική. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τεχνικὲς γνώσεις ποὺ κέρδισα δουλεύοντας μὲ τὴν ὁμάδα, ὑπῆρξε καὶ μιὰ ἄλλη πλευρὰ στὴ μαθητική μου ἐμπειρία. Τόσα πολλὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα καὶ τὶς ἐρωτήσεις ἦσαν ἀπροσδιόριστα καί, μέχρι τότε, τὰ πλησίαζα μόνον σ' ενα προαισθηματικὸ ἐπίπεδο ὅπως στὸ LAS COSAS CIERTAS. (Τὸ «LAS COSAS CIERTAS» εἶναι ἡ ἀπάντηση στὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς μας ἕνα βασικὰ προαισθηματικὸ πλησίασμα, ὄχι ἰδιαίτερα λογικὸ σὲ πολιτικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο). Ἔτσι μιὰ ὁλόκληρη ἐξέλιξη βρισκόταν σὲ πρόοδο. Ἐπίσης, θὰ ἔπρεπε νὰ σημειωθῆ ὅτι ὁ σχηματισμὸς τῆς ὁμάδας δίνει στὴν ἐργασία, κατὰ τὴν πορεία της, μιὰ κάποια δυναμικὴ ποιότητα, ποὺ στὸ μακρὺ δρόμο, εἶναι πρὸς ὄφελός της. Τὸ LA HORA DE LOS HORNOS ξεκίνησε σὰν ἕνα μέσου μήκους φίλμ, ἀργότερα ἔγινε μεγάλου μήκους, καὶ τώρα διαρκεῖ τέσσερις ὧρες καὶ εἴκοσι λεπτά. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ πρα-

γματικότητα ἡ ἴδια, ἡ Ἀργεντινικὴ πραγματικότητα, προσδιώριζε τὰ πάντα, ξεκινῶντας ἀπὸ τὸ μῆκος τῆς ταινίας. Ὅλο αὐτὸ ἔχει συντελέσει σὲ κάτι ποὺ εἶναι βασικὰ σπουδαῖο γιὰ μένα — ὄντας ἕνα ὁλόκληρο μέρος τῆς ὑπόθεσης τῆς ἐθνικῆς ἀπελευθέρωσης. Γιὰ νὰ γίνω πολιτικὰ ἐνεργητικὸς σημαίνει γιὰ μένα νὰ μπῶ στὴν κίνηση μὲ ὁλικὴ συμμετοχή, σὲ ὁποιοδήποτε ἐπίπεδο εἶναι κάποιος ἐφοδιασμένος νὰ κάνη ἔτσι, γνωρίζοντας ὅτι τώρα κάνω ἕνα φὶλμ καὶ ὅτι τοῦ χρόνου θὰ κάνω κάτι ἄλλο. Μία ἐπαναστατικὴ πορεία μπορεῖ μόνον νὰ πετύχη ἐὰν τὸ κάθε ἄτομο φέρει τὰ ἐργαλεῖα του καὶ τὶς ἱκανότητές του σ' αὐτὸν τὸν σκοπό. Γιὰ μένα αὐτὸ εἶναι θεμελιῶδες. Αὐτὸ διαμορφώνει ἕνα συγκεκριμένο προτσές, καὶ μὲ τὴν ἐπαφή, ἐπικοινωνία καὶ συμμετοχὴ μὲ ὅλους τοὺς φοιτητὲς καὶ ἐργάτες πρωτοπόρους στὸ Μπουένος Ἄϋρες καὶ σ' ὅλη τὴ χώρα, μία ἑνωμένη καὶ προοδευτικὴ ἐπαναστατικὴ δύναμη ξεπηδᾶ.

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ
## (Ἀπὸ τὸν ΤΖΟΥΛΙΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΕΣΠΙΝΟΖΑ).

Μιὰ ταινία δὲν κάνει τὴν ἐπανάσταση. Οὔτε ἕνας ἁπλὸς ἄνθρωπος μπορεῖ. Οὐχ ἧττον ὅμως πρέπει νὰ προχωρήσουμε ὰὰν νὰ εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ τὴν κάνουμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι τώρα. Μία ἐπανάσταση γίνεται ἀπὸ τὴν ἡμέρα στὴν νύκτα. Ἀλλὰ ἕνας ἄνθρωπος, καὶ ἕνα φὶλμ, πρέπει νὰ προχωρήσουν ὰὰν νὰ ἦσαν ἱκανοὶ νὰ τὴν κάνουν αὐτὴ τὴν ἴδια ἡμέρα. Αὐτὸς ὁ τρόπος ὑπομονῆς εἶναι ὁ ἀντίθετος τῆς μεταρρυθμιστικῆς ὑπομονῆς, καὶ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν μπενετικὴ ἀνυπομονησία. Τὸ ἕνα βρίσκεται ὅλο στὸ μέλλον, τὸ ἄλλο δὲ ὅλο στὸ παρόν. Ἡ ἐπαναστατικὴ ἀνησυχία βλέπει τὸν ἄνθρωπο νὰ παίζη ἕνα παρόντα, ἀποφασιστικὸ ρόλο μέσα στὶς δυνάμεις ποὺ προετοιμάζουν ἀντικειμενικὰ τὸ μέλλον. Ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος, ὅπως καὶ κάθε ἄλλη καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση, πρέπει νὰ ἐμποτισθῆ μὲ αὐτὴ τὴν ἐπαναστατικὴ ἀνυπομονησία. Ἕνας σύγχρονος φιλμουργός, τὴν στιγμὴ ποὺ ἀνακαλύπτει τὶς μεγάλες, καλλιτεχνικές του δυνατότητες, τὴν ἴδια στιγμὴ ἀνακαλύπτει ὅτι εἶναι στρατευμένος πολεμιστής, σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς ζωῆς. Εἶναι σπουδαῖο νὰ λεχθῆ: Δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ ἀπελευθε-

ρώση τὴν τέχνη του, χρειάζεται ἐπίσης νὰ ἀπελευθερώση καὶ τὴ ζωή του. Πρέπει νὰ ἀρνηθῆ ὁλοκληρωτικὰ κάθε ἀναχρονιστικὸ καὶ ἀποκρυσταλλωμένο μέρος τῆς ἐργασίας. Στὴν πιὸ ἄμεση ἐπαναστατικὴ ἐξάσκηση βρίσκεται τὸ κεντρικὸ σημεῖο τῆς ὅλης ἐκφραστικῆς του ἀλληλουχίας. Ἡ ἐπαναστατική του ἀνυπομονησία θὰ εἶναι ὁλική, ἢ δὲν θὰ εἶναι ὁμοίως κινηματογραφική.

Ὁ δρόμος τῆς ἐπίθεσης, σὰν τὸν δρόμο γιὰ τὴν Κόλαση, εἶναι στρωμένος μὲ καλὲς προθέσεις. Σήμερα, ὅσον ποτὲ πρίν, αὐτὸς ὁ δρόμος εἶναι γεμᾶτος ἀπὸ ἐμπόδια καὶ σύγχυση, ἀλλὰ πρέπει ἐπίσης νὰ λεχθῆ ὅτι σήμερα, ὅσο ποτὲ πρίν, αὐτὸς ὁ δρόμος εἶναι γεμᾶτος ἀπὸ δυνατότητες. Ἡ κρίση τῆς ἀριστερᾶς ἔχει ἐξασθενήσει τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα, ἀλλὰ σύγχρονα ἔχει δημιουργήσει τὴν συγκεκριμένη δυνατότητα τοῦ νὰ γίνη πραγματικὰ ἡ ἐπανάσταση. Ὑπάρχουν σήμερα περισσότεροι σκεπτικιστὲς παρὰ ποτέ. Ἀλλὰ ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ περισσότεροι ἐπαναστάτες ἀπ' ἄλλοτε. Ἡ κρίση εἶχε τὴν ἀρετὴ τοῦ νὰ ριζοσπαστικοποιήση τὴν κατάσταση. Τονίζουν, γιὰ παράδειγμα προβλήματα ἰδιόρρυθμα στὴν ἀριστερά, ξεχνῶντας ὅτι ὁ κύριος ἐχθρὸς δὲν ἀλλάζει: ἐθνικὸ καὶ ξένο κεφάλαιο, ὀλιγαρχίες καὶ ἰμπεριαλισμός, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ὁ Βόρειοαμερικάνικος ἰμπεριαλισμός. (Τελειώνοντας τὸν διάλογο μ' αὐτὲς τὶς δυνάμεις δὲν σημαίνει ἐγκατάλειψη τῆς ἀπόφασης νὰ τὶς πολεμήσει, κάθε ἄλλο). Περίεργο τὸ ἑξῆς παράδοξο. Ἀκριβῶς τὴν στιγμὴ ποὺ ἡ πραγματικότητα προσφέρει τὶς ἀντικειμενικὲς συνθῆκες γιὰ τὸ τελικὸ κτύπημα κατὰ τῆς μικροαστικῆς διανόησης, αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ διανόηση εἶναι ἐκείνη, ποὺ ἀπειλεῖ νὰ θριαμβεύση. Ἡ μάχη πρέπει νὰ εἶναι διπλή: πολιτικὴ καὶ πολιτιστική. Ἀλλὰ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση δὲν σημαίνει αὔξηση τῆς σπουδαιότητας τῆς ὑπερκατασκευῆς. Μία ὑπερκατασκευὴ ποὺ μιλᾶ μόνον στὸν ἑαυτό της δὲν εἶναι μόνον ἔνοχη Ναρκισσισμοῦ ἀλλὰ ἐπίσης κινδυνεύει νὰ πεθάνει τῆς πείνας. Θὰ μποροῦσε νὰ ἦταν ἐκεῖνο, σ' ἕνα στάδιο τῆς μάχης, ποὺ δὲν θὰ ἦταν στεῖρο νὰ ἀντισταθῆ ὁ ἐθνικὸς πολιτισμὸς στὸν ξένο, ποτὲ μὴ ξεχνῶντας τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὲς ὄψεις αὐτοῦ τοῦ ἐθνικοῦ πολιτισμοῦ προξενήθηκαν ἀπὸ τὴν ἀποικιοκρατία. Στὴν Λατινικὴ Ἀμερική, γιὰ παράδειγμα, ὑπάρχουν φολκλοριστικὲς ἐκθέσεις χρηματοδοτούμενες ἀπὸ τοὺς ἀμερικάνους. Ἡ Δράση εἶναι

ολική, αλλ' αυτό δεν αποκλείει την αναγνώριση μιας ιεραρχίας των προβλημάτων. Ένα πράγμα είναι βέβαιο. Η άμεση (όχι πλέον θεωρητική) συμμετοχή του νέου συνομιλητή είναι αποφασιστική και ουσιώδης.
Είναι απαραίτητο να στηρίξωμε όλη τη δράση πάνω σ' αυτή την αρχή. Όχι στις μεσαίες τάξεις. Όχι στην εθνική μπουρζουαζία. Η επανάσταση, όπως και ο κινηματογράφος, θα έχουν ένα διάλογο με τις δυναμικές επαναστατικές δυνάμεις της κοινωνίας.

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΟΡΓΚΕ ΣΑΝΧΙΝΕΣ.

ΕΡ.: Οι παραγωγές της όμάδας του «UKAMAU» είναι οι πρώτες σχετικές ταινίες από τη Βολιβία. Τί υπήρξε πρωτύτερα;
ΑΠ.: Σχεδόν τίποτε. Το 1929 έγινε μιά ταινία μεγάλου μήκους. Τότε επίσης ο JORGE RUIZ έκανε ένα 50λεπτο ντεμι - ντοκυμανταίρ: LA VERTIENTE. Χωριστά απ' αυτό έγιναν μόνον ταινίες μικρού μήκους. Περισσότερο ενδιαφέροντα είναι τα ντοκυμανταίρ του RUIZ που γιά μας ήταν ένας πρωτοπόρος σ' αυτό το πεδίο. Πάνω απ' όλα ή ταινία μικρού μήκους ήταν ή μοναδική δυνατότητα γιά μας του να κερδίσουμε τεχνική εμπειρία. Στέκει στο ξεκίνημα του κινηματογράφου - επανάστασής μας.
ΕΡ.: Του κινηματογράφου σας επανάσταση;
ΑΠ.: Κάθε τεχνική επανάσταση πρέπει να έχη ένα σκοπό, γιά να μην είναι άνευ σημασίας. Κάνοντας ταινίες δεν είναι αρκετά καλό στη Βολιβία, μιά χώρα που το 70% του πληθυσμού είναι αγράμματοι, που το 35% ζη μέσα σε πρωτόγονες πλίθινες καλύβες και το μέσο εισόδημα είναι 75 δολλάρια. Το να κάνης ταινίες χωρίς σκοπό δεν είναι αρκετό μέσα σ' αυτή τη μιζέρια. Δεν είναι επίσης δυνατόν γιά λόγους οικονομικούς και τεχνικούς, καθόσον δεν έχουμε τίποτα και πρέπει να αγοράσουμε τα πάντα σε ακριβή τιμή. Το πιό σπουδαίο πράγμα είναι εν τούτοις ότι ο κινηματογράφος πρέπει να έχη μιά υπηρεσία, και γιά μας αυτό μπορεί να είναι μόνον ή βοήθεια προς τον λαό μας, αυτό τον λαό με τη μιζέρια του, να τον ελευθερώσει από την καταπίεσή του, να δημιουργήση συνθήκες ά-

ξιες γιὰ ἀνθρώπους ὑπάρξεις, νὰ ξεσκεπάσῃ τὶς κρυμμένες δυνατότητες, ὥστε νὰ μὴν χάσῃ τελικὰ τὴν ταυτότητά του.

ΕΡ.: Οἱ ταινίες σου εἶναι μιὰ καταγραφὴ τῆς Βολιβιανῆς κοινωνίας, μία ἀνάλυση τῶν διαφόρων ὄψεων αὐτῆς τῆς κοινωνίας, μιὰ συνεχὴς παρουσίαση τῆς ταξικῆς μάχης στὴν Βολιβία, τῆς σύγκρουσης μεταξὺ Ἰνδιάνων, Mestizos καὶ Λευκῶν.

ΑΠ.: Εἶναι πολὺ σαφές, διότι ὁ πληθυσμός μας εἶναι περίπου 60% Ἰνδιάνοι, 30% Mestizos καὶ μόνο 10% Λευκοί. Ἀλλὰ ἡ πλειοψηφία τῶν Ἰνδιάνων κυβερνᾶται ἀπὸ τὴν μειοψηφία τῶν Λευκῶν καθὼς καὶ τῶν Mestizos. Ἡ μειοψηφία ἔχει τὴν δύναμη, ἀποφασίζει γιὰ τὴν πολιτική, διαθέτει τὶς τύχες τῆς πλειοψηφίας. Αὐτὲς οἱ ἄρχουσες τάξεις ἔχουν κάνει συμφωνία μὲ τὸν ξένο καπιταλισμό. Καὶ ἀκόμα περισσότερο ἔχουν πουλήσει τὴν ταυτότητα τοῦ λαοῦ μας. Δέν ἔχουν μόνον ἐρημώσει τὴν γῆ, ἀλλὰ ἔχουν στείλει τὰ παιδιά τους σὲ σχολεῖα, ὅπου ἔμαθαν Ἀγγλικὰ πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο τι, ὅπως τὰ Ἰνδιάνικα ἴσως, ὥστε νὰ εἶναι ἱκανοὶ νὰ ἐπικοινωνήσουν καλύτερα μὲ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ. Μεγάλωσαν μὲ τὰ Βορειοαμερικάνικα ἤθη, ἔπειτα στάλησαν στὶς Ἡνωμ. Πολιτεῖες γιὰ νὰ σπουδάσουν «τὸν ἀμερικάνικο τρόπο ζωῆς», ὥστε νὰ βγάλουν ὁτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ μείνει στὴ Βολιβιανὴ ταυτότητα, νὰ ἐπιστρέψη σὰν Γιάνκης, καί, σὰν ἕνας Γιάνκης, νὰ «ἀπελευθερώσει» αὐτὸ τὸν λαό. Οἱ ἄρχουσες τάξεις ἔχουν συστηματικὰ προωθήσει τὴν πολιτιστικὴ ἀλλοτρίωση τῆς Βολιβίας.

ΕΡ.: Οἱ ταινίες σου ἐπιτίθενται σ' αὐτὲς τὶς ἄρχουσες τάξεις. Καὶ ὑπάρχει μιὰ συνεχὴς κριτικὴ τοῦ παρόντος συστήματος ἀπὸ τὸ REVOLUCION μέχρι τὸ YAWAR MALLKU. Πῶς θὰ μποροῦσες νὰ περιγράψης αὐτὴν τὴν γραμμὴ ἐξέλιξης;

ΑΠ.: Τὸ REVOLUCION ἔδειξε μὲ πλατεῖς ὅρους τὴν ἀνάγκη νὰ ἀλλάξουν οἱ συνθῆκες. Αὐτὸ εἶναι τὸ σημεῖο ξεκινήματος καὶ ὁ τελικὸς σκοπὸς τῆς ἐργασίας μας. Στὸ AYSA κάναμε τὴν κριτική μας εἰδική. Περιγράψαμε τὴν ἄθλια κατάσταση τοῦ ἀνθρακωρύχου. Ἐπ' εὐκαιρία, ἂς σημειωθῆ ὅτι οἱ ἀνθρακωρύχοι στὴ Βολιβία ἔχουν σπουδαῖο ἐπαναστατικὸ δυναμικό. Πληρώνονται πολὺ κακὰ καὶ οἱ συνθῆκες ἐργασίας των εἶναι χαώδεις. Συχνὰ γίνονται ταραχὲς καὶ διαδηλώσεις ποὺ καταστέλλονται κτηνώδικα ἀπὸ τὸ καθεστώς. Γυ-

ρίσαμε αὐτὸ τὸ φὶλμ ὅταν τὰ στρατεύματα κατέλαβαν τὰ ὀρυχεῖα καὶ κατακρεούργησαν τοὺς ἐργάτες. Ἡ κυβέρνηση ἀντέδρασε σ' αὐτὸ μὲ μιὰ γενικὴ ἀπαγόρευση.

Στὸ UKAMAU ἡ ταξικὴ δομὴ εἶναι φανερή: Οἱ Ἰνδιάνοι ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ καὶ οἱ MESTIZOS ἀπ' τὴν ἄλλη. Στὸν MESTIZO ἐνσωματώνεται ὁ ἐκμεταλλευτής, καὶ αὐτὸ ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Αὐτὸς ἔχει ἀνυψωθῆ λίγο παραπάνω ἀπὸ τὴν φτώχεια, εἶναι σχετικὰ προνομιοῦχος καὶ ἀμέσως χρησιμοποιεῖ τὴν θέση του τῆς οἰκονομικῆς ἀνωτερότητας ἐναντίον ἐκείνων ποὺ εἶναι πτωχότεροι ἀπ' αὐτόν, μὲ σκοπὸ νὰ τοὺς ἐκμεταλλευθεῖ. Εἶναι ὁ ἐκπρόσωπος ἑνὸς ἐκφυλισμένου πολιτισμοῦ, ἑνὸς μισοῦ πολιτισμοῦ. Ὑποφέρει ἀπὸ τὸ κόμπλεξ τοῦ ὅτι δὲν ἀνήκει σὲ κανένα ἀπὸ τοὺς δυὸ κόσμους — οὔτε τῶν Ἰνδιάνων οὔτε τῶν Λευκῶν Καὶ ξεσπᾶ αὐτὸ τὸ κόμπελξ στὸν ἀσθενέστερο. Φεύγει διαρκῶς ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, ἀπὸ τὴν δική του πραγματικότητα. Ὁ Ἰνδιάνος ἀντίθετα, παρὰ τὴν πρωτόγονη φύση τοῦ τρόπου ζωῆς του καὶ τὴν τεχνολογική του ὑποανάπτυξη, ἀπολαμβάνει μιὰ περισσότερο αὐθεντικὴ σχέση μὲ τὴν φύση καὶ τὸν πολιτισμὸ παρὰ ὁ Mestizo. Τὸ νὰ ξαπλώσουμε αὐτὴ τὴ γνώση τῆς πραγματικότητάς μας μὲ τὴν χρήση τοῦ φὶλμ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει πάρα πολύ. Ἐπίσης θέλαμε νὰ δείξουμε ὅτι οἱ Ἰνδιάνοι εἶναι σίγουρα ἱκανοὶ νὰ ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τοὺς καταπιεστές τους.

ΕΡ.: Καὶ αὐτὴ ἡ σκέψη λαμβάνεται πάλιν καὶ ἀναπτύσσεται περισσότερο στὸ YAWAR MALLKU στὸ κάτω - κάτω τῆς γραφῆς ὁ Mestizo εἶναι ὁ τελευταῖος τροχὸς σ' ὁλόκληρο τὸν μηχανισμὸ τῆς καταπίεσης.

ΑΠ.: Ναί, ἀλλὰ ἔχει ἕνα ὀποφασιστικὸ ρόλο. Θυμᾶσαι τὸν ἀστυνομικό, ποὺ σκότωσε τοὺς Ἰνδιάνους — εἶναι ἕνας Mestizo. Ἡ ταξικὴ δομὴ εἶναι πιὸ πολύπλοκη. Στὴν μιὰ πλευρὰ ἔχεις πάλι τοὺς Ἰνδιάνους, αὐτὴ τὴ φορὰ σὰν θύματα τοῦ ἀμερικανικοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, καὶ κοντὰ σὰν συνενόχους των τοὺς Mestizos καὶ τοὺς Λευκούς. Εἶναι ζωτικῆς σπουδαιότητας νὰ περιγραφῆ αὐτὴ ἡ ἰμπεριαλιστικὴ συνωμοσία, ποὺ θέλει νὰ μετατρέψη τὴν Βολιβία σὲ μιὰ βάση ἐκπαίδευσης γιὰ τὰ ντόπια παράσιτα καὶ τοὺς ξένους ἀποικιοκράτες. Ἐδῶ εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἐθνικοποίηση τῶν Βορειοαμερικα-

νικῶν ἑταιριῶν πετρελαίου, καθόσον οἱ ἀποικιοκράτες τρυπώνουν κρυφά, σκοτώνοντας τὴ ζωὴ ποὺ βρίσκεται στὶς κοιλιὲς τῶν Ἰνδιάνων γυναικῶν ὥστε αὐτὸ τὸ ἔθνος βαθμιαῖα νὰ πεθάνη, καὶ μιὰ μέρα οἱ νέοι ἀποικιοκράτες νὰ μπορέσουν νὰ ἐκμεταλλευθοῦν τὰ πηγάδια τοῦ πετρελαίου των καὶ τὰ ὀρυχεῖα χωρὶς ἀντίσταση.

ΕΡ.: Στὸ ἑπόμενό σου φὶλμ σκοπεύεις νὰ ἀναλύσης μιὰ ἀπώτερη μορφὴ ἰμπεριαλιστικῆς διαφθορᾶς. Πῶς λέγεται;

ΑΠ.: Λέγεται «VIOLENCIA ENCUBIERTA». — ΚΡΥΜΜΕΝΗ ΒΙΑ. Ἀφορᾶ στὶς σχέσεις μεταξὺ τῆς τάξης τῶν Λευκῶν καὶ ἐκείνης τῶν Ἰνδιάνων. Ἕνας Βολιβιανὸς Γιάνκης, ἐπιστρέφει στὴ Βολιβία ἀπὸ τὴ χώρα τῆς ἀλλοτρίωσής του καὶ θέλει νὰ «ἀπολυτρώση» ἢ νὰ «ἐλευθερώση» τοὺς Ἰνδιάνους ὅπως ἔκαναν οἱ Γιάνκηδες πρωτύτερα, θέλει νὰ «ἐρευνήση» τὸν πολιτισμό τους, γιαυτὸ θέλει νὰ ἀσκήση πάλι βία στοὺς Ἰνδιάνους, τώρα ποὺ οἱ Βορειο-αμερικάνοι δὲν μποροῦν πιὰ νὰ φέρουν σὲ πέρας φανερὰ τὰ πολιτιστικά τους πειράματα. Βρίσκουν τυφλὰ ὄργανα στοὺς ἀστοὺς ποὺ ἔχουν περάσει ἀπὸ τὸ δικό τους «σύστημα ἐκπαίδευσης».

ΕΡ.: Ἂς ἐπιστρέψουμε ὅμως πάλι στὸ YAWAR MALLKU. Τὸ κεντρικὸ πρόβλημα εἶναι ἡ μυστικὴ στείρωση τῶν γυναικῶν (Ἰνδιάνων) ἀπὸ μέλη τοῦ Βορειο-αμερικανικοῦ Σώματος Εἰρήνης. Πῶς ἀνακαλύψατε γι' αὐτὲς τὶς ἐγχειρήσεις;

ΑΠ.: Πρῶτα βρήκαμε ἕνα ἄρθρο ἐφημερίδας στὸ ὁποῖο ἕνας δημοσιογράφος ἀνάφερε γιὰ ἕνα μαιευτήριο στὴν Cuatajata κοντὰ στὴν λίμνη Titicaca, ὅπου μιὰ ὁμάδα Βορειαμερικανῶν γιατρῶν ἐπιχειροῦσε στειρώσεις σὲ μητέρες ποὺ τοὺς ζητοῦσαν συμβουλὴ ἢ τὶς ξεγεννοῦσαν. Ἀργότερα ἡ εἴδηση μεταδόθηκε ἀπὸ μιὰ ἐκπομπὴ τοῦ Καθολικοῦ ραδιοσταθμοῦ, «FIDES». Τότε ἀνακαλύψαμε ὅτι ὁ δημοσιογράφος εἶχε πάρει ἀπειλητικὰ γράμματα ποὺ τὸν προειδοποιοῦσαν νὰ παραιτηθῆ ἀπ' τὴν ὑπόθεση. Προσπαθήσαμε νὰ μαζέψουμε στοιχεῖα. Αὐτὸ δὲν ἦταν δυνατὸ στὴ Cuatajata. Ἀλλὰ στὴ Λὰ Πὰζ βρήκαμε γυναικολόγους ποὺ εἶχαν ἐξετάσει γυναῖκες ποὺ εἶχαν ἀποστειρωθεῖ κατὰ τὴν παραμονή τους σὲ μιὰ βορειοαμερικάνικη κλινικὴ στὴ Λὰ Πὰζ — χωρὶς νὰ τὸ ξέρουν ἀλλὰ καὶ χωρὶς τὴ συγκατάθεσή τους. Αὐτὸ εἶναι ἐγκληματικό.

Ἰδοὺ λοιπὸν πῶς ἐκμεταλλεύτηκαν τὴν ἄγνοια τῶν λαῶν γιὰ τὰ

λεγόμενα ἐπιστημονικὰ πειράματα. Εἶναι τότε οἱ Ἰνδιάνοι κτήνη, ποὺ μποροῦν νὰ τοὺς κοροϊδεύουν μὲ τὰ πειράματα γιὰ τὸ καλὸ δῆθεν τῆς ἀνθρωπότητας. Αὐτὸ εἶναι ρατσισμός.

ΕΡ.: Εἶναι χρήσιμη ἡ στείρωση στὴ Βολιβία, ἐὰν δὲν ἀσκεῖτο σ' αὐτὴ τὴν τυπικὰ ἰμπεριαλιστικὴ μορφή. Ὑπάρχει ἐδῶ τὸ ἴδιο πρόβλημα τοῦ ὑπερπληθυσμοῦ ὅπως καὶ στὴν ὑπόλοιπη Λατινικὴ Ἀμερική;

ΑΠ.: Αὐτὸ εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἔγκλημα. Ἡ Βολιβία καλύπτει ἕνα ἑκατομμύριο τετραγωνικὰ χιλιόμετρα καὶ ἔχει περίπου 4 ἑκατομμύρια κατοίκους δηλαδὴ 4 κατοίκους ἀνὰ τετραγωνικὸ χιλιόμετρο. Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι γεννιοῦνται πολλὰ παιδιά, ἀλλὰ τὰ μισὰ σχεδὸν πεθαίνουν — τὸ 40%. Ἄρα δὲν ὑπάρχει πρόβλημα ὑπερπληθυσμοῦ. Καὶ οἱ Γιάνκηδες τὸ ξέρουν. Θέλουν νὰ μᾶς κρατοῦν κάτω ἀπὸ ἔλεγχο διότι φοβοῦνται τὸ συνεχῶς αὐξανόμενο ἐπαναστατικὸ δυναμικὸ τῶν καταπιεσμένων χωρικῶν καὶ ἐργατῶν.

ΕΡ.: Οἱ Ἰνδιάνοι ζοῦν πολὺ ἀπομονωμένη ζωὴ — ἀκριβῶς στὴν περιοχὴ ποὺ γύρισες τὸ φίλμ. Καὶ σὺ ὁ ἴδιος δείχνεις στὶς ταινίες ὅτι εἶναι ἐπιφυλακτικοὶ ἀπέναντι στοὺς ξένους. Συνάντησες δυσκολίες γιὰ νὰ ἔλθης σὲ ἐπαφὴ μὲ τοὺς Ἰνδιάνους;

ΑΠ.: Αὐτὸ κυρίως εἶναι ἕνα γλωσσικὸ πρόβλημα. Μπορῶ νὰ μιλῶ μόνον λίγες λέξεις τῶν Quechua. Ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα οἱ Mestizos ἔχουν ὑποκινήσει ἕνα αἴσθημα ἐνάντια σὲ μᾶς. Ζοῦνε κοντὰ στοὺς Ἰνδιάνους καὶ τοὺς εἶπαν ὅτι εἴμαστε ἀντάρτες καὶ κομμουνιστὲς καὶ θέλαμε νὰ τοὺς κλέψουμε καὶ νὰ τοὺς σκοτώσουμε. Γιαυτὸ καὶ οἱ Ἰνδιάνοι δὲν μᾶς δέχτηκαν μὲ ἀνοιχτὲς ἀγκαλιές. Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ γυρίζαμε τὸ UKAMAU εἴχαμε καλὲς σχέσεις μὲ τὸν Μαρσελῖνο, τὸν ἀρχηγὸ τῆς κοινότητας. Μὲ τὴν βοήθειά του μᾶς ἐπέτρεψαν νὰ μείνουμε στὴν ἀρχὴ μερικὲς μέρες ἀκόμα καὶ νὰ γυρίσουμε. Ἀλλὰ ἡ ἀτμόσφαιρα δὲν ἦταν τόσο καλή. Γιαυτὸ ἐπρότεινα στὸν Μαρσελῖνο νὰ ὑποβληθοῦμε σὲ δοκιμασία. Αὐτὴ γίνεται μὲ τὴ βοήθεια φύλλων κακάου στὴ διάρκεια μιᾶς μακριᾶς ἐξάωρης τελετῆς στὴν ὁποία συμμετέχει ὅλη ἡ κοινότητα ἀπ' τὰ μεσάνυκτα ὡς τὴν αὐγή. Κανονικὰ γίνονται μερικὲς δοκιμασίες, ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορὰ χρειάστηκε νὰ ὑποβληθοῦμε σὲ μιὰ μόνον. Καὶ ἤμασταν τυχεροί: τὰ φύλλα ἔπεσαν σὲ εὐθεῖα γραμμή, πρᾶγμα ποὺ

σπάνια συμβαίνει, καὶ αὐτὸ σήμανε ὅτι οἱ ξένοι εἶχαν τὶς καλύτερες προθέσεις. Ἡ στάση τῶν Ἰνδιάνων ἀπέναντί μας ἄλλαξε ἀμέσως. Ἤμαστε εὐπρόσδεκτοι.

ΕΡ.: Ὑπάρχει μιὰ δοκιμασία μὲ φύλλα κακάου στὴν ταινία σου σὰν κι αὐτήν. Βοήθησες στὸ γύρισμά της καὶ πιστεύεις ἐσὺ ὁ ἴδιος σ' αὐτήν;

ΑΠ.: Δὲν μπορούσαμε νὰ τὴν γυρίσουμε σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση. Εἶναι χωρὶς σημασία ἂν πιστεύω σ' αὐτήν. Ἔπρεπε νὰ ὑποβληθοῦμε σ' αὐτή. Καὶ κάνοντας ἔτσι ἀνακαλύψαμε ὅτι γιὰ μᾶς τοὺς «πολιτισμένους», τοὺς «ἐπιστημονικοὺς» ἀνθρώπους ὑπάρχουν κλειστὲς περιοχές, ὅπου δὲν μποροῦμε νὰ κατορθώσουμε τίποτε περισσότερο μὲ τὴν γνώση μας. Καὶ τέτοιες δυνάμεις εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνες ποὺ κυβερνοῦν τοὺς Ἰνδιάνους. Δὲν μποροῦμε νὰ τὶς διαγράψουμε σὰν δεισιδαιμονίες, διότι ἔχουν τὴν δύναμή τους γιὰ τοὺς Ἰνδιάνους, καὶ εἶναι πραγματικὰ κατάλληλες γιὰ τὴν ἰδιαιτέρα τους περιοχή.

ΕΡ.: Τὸ YAWAR MALLKU εἶναι μιὰ καταγγελία τῆς κυβέρνησης. Πῶς ἔγινε δυνατὴ ἡ χρηματοδότηση τῆς ταινίας αὐτῆς;

ΑΠ.: Καταφύγαμε σὲ ἰδιῶτες εὐεργέτες, φίλους, γιατροὺς ποὺ κατάλαβαν τὸ πρόβλημα, φοιτητὲς ποὺ κατανόησαν τὴν ἀνάγκη τῆς καταγγελίας. Τὸ φὶλμ ἔτσι εἶναι καρπὸς τῆς συνεργασίας πολλῶν ἀνθρώπων ποὺ πῆραν μέρος μὲ τὰ λεφτά τους, αὐτοκίνητα ἢ μὲ ἄλλους τρόπους. Ἐπίσης τὸ συνεργεῖο τῆς ταινίας, ποὺ τὰ μέσα του εἶναι πολὺ περιωρισμένα σὲ σύγκριση μὲ τὰ κρατικά, χρειάστηκε νὰ πουλήσει μερικὰ πράγματα. Ὁ σεναριογράφος δανείστηκε χρήματα βάζοντας ὑποθήκη τὸ σπίτι του, ὁ καμεραμὰν πούλησε μερικὰ ὄχι ἀπόλυτα ἀπαραίτητα πράγματα τοῦ ἐξοπλισμοῦ. Ἔτσι χρηματοδοτήσαμε τὸ YAWAR MALLKU. Φυσικὰ γνωρίζαμε τὶς δυσκολίες γιὰ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας.

ΕΡ.: Στὴν ἀρχὴ ἀπαγορεύτηκε, μετὰ παίχτηκε ὕστερα ἀπὸ μεγάλη διαμαρτυρία. Ποιά ἦταν ἡ ἐπίδραση αὐτοῦ πάνω στὴν ταινία; Ἔγιναν εἰδικὲς προβολὲς σὲ Ἰνδιάνικες περιοχές;

ΑΠ.: Πραγματικὰ εἶναι δύσκολο νὰ φθάσει σ' ὅλο τὸν πληθυσμὸ τῆς χώρας. Δὲν ὑπάρχουν πάντοτε οἱ ἀπαραίτητοι δρόμοι προσέγγισης ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ μεταφερθοῦν τὰ μηχανήματα προβο-

λῆς, καθόσον δὲν μπορεῖς νὰ τὰ βρῆς παντοῦ. Στὶς πόλεις ἦταν μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Μπορούσαμε ἀκόμα νὰ βασιστοῦμε λίγο καὶ στὴ φήμη τοῦ πρώτου μας φίλμ UKAMAU. Ὁ κόσμος θυμόταν: ὅτι ἦταν ἕνα παρόμοιο φίλμ, ἐπίσης ἀπαγορευμένο, κλπ. Πολιόρκησαν τοὺς κινηματογράφους. Ἐργάτες καὶ Ἰνδιάνοι πῆγαν σὲ καλύτερα σινεμὰ συχναζόμενα ἀπὸ ἀστοὺς — μὲ μιὰ λέξη τὰ κατέλαβαν. Τὸ φίλμ εἶχε τὴν ἐπιδοκιμασία τους. Ὑπῆρξαν καὶ ἐπεισόδια σὲ μικρότερες πόλεις — Ἰνδιάνοι ἐπιτέθηκαν βίαια σὲ Γιάνκηδες ἢ τοὺς ἐμπόδισαν νὰ δοῦν τὸ φίλμ. Καὶ φυσικὰ ὑπῆρξε πολὺ δημοφιλὲς στοὺς φοιτητές.

ΕΡ.: Πῶς θὰ προσδιώριζες τὴν προσφορὰ στὸν κινηματογράφο τοῦ Τρίτου Κόσμου;

ΑΠ.: Στὴ Βολιβία εἶναι σπουδαῖο νὰ φτιάχνης ἀντι-ἰμπεριαλιστικὰ φίλμ, μαχητικὰ φίλμ κατὰ τῆς καταπίεσης. Πρέπει νὰ ἀποδείξουμε τὴν ἀνάγκη τῆς ἐπανάστασης, νὰ βγάλουμε τὴν μάσκα ἀπὸ τοὺς ἐνόχους. Πρέπει νὰ σταματήσουμε νὰ λέμε ἱστορίες. Πρέπει νὰ ἀρχίσουμε νὰ φτιάχνουμε Ἱστορία.

## ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ GLAUBER ROCHA.

«Τὸ TERRA EM TRANSE εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς ὁλικῆς κρίσης — ἱστορικῆς, κοινωνικῆς καὶ ψυχολογικῆς. Εἶναι ἡ στιγμὴ τοῦ σπασμοῦ ὅταν κανεὶς δὲν δέχεται πιὰ τὶς παραδοσιακὲς ἀξίες, καὶ κανεὶς ἀκόμα δὲν ἔχει ἀνακαλύψει τὸ πῶς θὰ ἀναγνωρίσει τὶς νέες. Στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ ὅλες οἱ μάχες τῶν λέξεων τελείωσαν. Ὁ ἥρωάς μου, ὡς ἐκ τούτου, ἔχει ἕνα βασικὸ πρόβλημα — μία τραγικὴ διαλεκτικὴ μεταξὺ λόγου καὶ βίας. Γνωρίζει ὅτι ἔχει γίνει τὸ ὄργανον κάποιας πολιτικῆς δύναμης καὶ ὅτι ἔχει χάσει τὴν ἐλευθερία τῆς ἐκλογῆς. Βασικὰ ἡ ταινία μου εἶναι μιὰ κριτικὴ τῶν παραδόσεων τοῦ βερμπαλισμοῦ, τοῦ συμβιβασμοῦ μὲ τοὺς προβαλλόμενους γιὰ δημοκρατικοὺς πολιτικούς. Ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι μιὰ ψυχρή, διανοητικὴ προσπάθεια, ἀλλὰ ἡ ἔκφραση ἑνὸς ζωτικοῦ ἀνθρωπίνου δράματος, ποὺ βρίσκει σ' αὐτὸ κανεὶς περισσότερη συγκίνηση παρὰ λογική, γιατὶ ἡ στάση ἀπέναντι στὸν ἥρωα εἶναι μερικὰ κριτικὴ καὶ μερικὰ παθητική. Δὲν ντρέπο-

μαι γιὰ τὴν ἀπόγνωση, τὸν ρομαντισμό, τὴν ἀσυναρτησία, ποὺ ἡ συμπεριφορά του ἀποκαλύπτει. Ἡ κατάσταση τῆς «ἔκστασης» στὴν ὁποία βρίσκεται εἶναι ἡ κατάσταση τῆς μετάβασης, εἶναι ἡ κατάσταση ποὺ προηγεῖται τῆς ἐπανάστασης καὶ πού γιὰ μερικοὺς εἶναι ἀπαραίτητα μιὰ ὀδυνηρὴ περίοδος ἐξέτασης, διαταγμοῦ, προετοιμασίας, στὴν ὁποία καθένας προσπαθεῖ νὰ ἀποκτήση μιὰ πιὸ σαφῆ ἄποψη» (Les Lettres Françaises).

«Εἶμαι ὅλος ἐνάντια στοὺς χαρακτῆρες τοῦ TERRA EM TRANSE Εἶμαι ἐνάντια στοὺς δημαγωγοὺς ἀρχηγοὺς τῆς ἀριστερᾶς, ἐνάντια στὴν λαϊκότητα τῆς ἀριστερᾶς, ἐνάντια στὴ δημαγωγική τους ἀφθονία ποὺ ποτὲ δὲν ἔχει πρακτικὰ ἀποτελέσματα, ἐνάντια στοὺς λόγιους φασισμοὺς τῶν παλιῶν ἐκπροσώπων τῆς πορτογαλικῆς ἀριστοκρατίας, ἀλλὰ καὶ ἐνάντια ἐκείνων μεταξὺ δεξιᾶς καὶ ἀριστερᾶς, μεταξὺ δύναμης καὶ τοῦ σπαθιοῦ. Γιαυτὸ ἡ ταινία μου λέγεται TERRA EM TRANSE (Transe φιλολογικὰ σημαίνει ἔκσταση, ἀλλὰ ἔχει μιὰ πιὸ δυνατὴ δευτερεύουσα σημασία ἀπὸ τὴν λέξη «ἀγωνία» ἢ «παροξυσμός»), διότι εἶναι μιὰ ταινία γιὰ ἕνα λαὸν σὲ κρίση, γιὰ τὶς ἀποτυχίες μιᾶς κοινωνίας ποὺ βρίσκεται στὸ δρόμο τῆς καταστροφῆς της ἀπὸ τὸ λάθος της, τὸ λάθος αὐτῆς τῆς παλιότερης γενιᾶς (Image et Son).

«Ἐπειδὴ ἀποστρέφομαι ὅλα τὰ πράγματα ποὺ βλέπει κανεὶς στὸ TERRA EM TRANCE γύρισα τὸ φὶλμ μὲ μιὰ κάποια ἀνδία. Θυμᾶμαι ὅτι εἶπα στὸν μοντὲρ αὐτὸ εἶναι ἀποκρουστικό· δὲν μπορῶ νὰ βρῶ οὔτε μιὰ ὄμορφη σκηνὴ σ' αὐτὸ τὸ φίλμ. Ὅλες οἱ σκηνὲς εἶναι πολὺ ἄσχημες διότι τὸ φὶλμ παρουσιάζει κακοὺς ἀνθρώπους, ἕνα τοπίο ποὺ σαπίζει, ἕνα τεχνητὸ μπορόκ». (Positif)...

«Ὁ Βραζιλιάνικος πολιτισμὸς παρακμάζει· εἴμαστε ἀληθινὰ σάπιοι, στεῖροι καὶ τεμπέλιδες. Ἔχουμε χάσει τὴν ἱκανότητα γιὰ τίμια δουλειά· εἴμαστε γεμᾶτοι ἀπὸ μιὰ παράλογη ἐνέργεια, ποὺ ξεχειλίζει σὰν αὐτὴ μέσα στὴν κενότητα. Γιὰ μένα, καὶ γιὰ τοὺς διαφωτισμένους Βραζιλιάνους οἰκονομολόγους καὶ κοινωνιολόγους, ἡ Βραζιλία εἶναι ἕνα καρναβάλι ποὺ πρέπει νὰ καταστραφῆ τελείως. Προσπάθησα νὰ ἐκφράσω αὐτὸ τὸ καρναβάλι καὶ τὴν δυνατὴ ἀνδία ποὺ ξεσηκώνει μέσα μου». (Positif).

«Ὅπως ὁ Ἀντόνιο (DAS MORTES), ἔτσι καὶ ὁ Πάουλο Μάρτινς εἶναι ἕνας χαρακτήρας ποὺ γυρίζει καὶ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ στὰ ἀριστερά, ποὺ ἔχει μικρὲς γνώσεις γιὰ πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ ζητήματα. Προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχη πολιτικὴ συμφιλίωση, θέλει νὰ ἀρχίση μιὰ ἐπανάσταση χρησιμοποιῶντας ἀντιλογίες, καὶ πεθαίνει ἀπ' αὐτό. Εἶναι ἐπίσης μιὰ παραβολὴ πάνω στὴν πολιτικὴ τῶν κομμουνιστικῶν κομμάτων τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. Βασικά, ὁ Πάουλο Μάρτινς ἀντιπροσωπεύει γιὰ μένα τὸν τυπικὸ Λατινοαμερικανὸ κομμουνιστή. Ἀνήκει στὸ κόμμα χωρὶς νὰ εἶναι μέρος αὐτοῦ· ἔχει μιὰ ἐρωμένη ποὺ ἀνήκει σ' αὐτό. Ἐκτελεῖ τὴν διαταγὴ τοῦ κόμματος ὅταν τὸν πιέσουν, ἀλλὰ τοῦ ἀρέσει ἐπίσης καὶ ἡ μπουρζουαζία, ποὺ τὴν ὑπηρετεῖ. Βασικὰ περιφρονεῖ τὸν λαό. Πιστεύει στὶς μάζες σὰν ἕνα αὐθόρμητο φαινόμενο, ἀλλὰ βρίσκει ὅτι οἱ μάζες εἶναι σύνθετες. Ἡ ἐπανάσταση δὲν ἔρχεται ὅταν αὐτὸς τὴν θέλει γιαυτὸ καὶ παίρνει μιὰ δονκιχωτικὴ θέση. Στὸ τέλος τῆς τραγωδίας πεθαίνει (Positif).

VIDAS SECAS (ΑΓΟΝΕΣ ΖΩΕΣ).

Γιὰ νὰ γυρίση τὸ VIDAS SECAS ὁ Ντὸς Σάντος μερικὰ παρακινήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ κάνη μερικὴ κριτικὴ γιὰ τὴν βλαβερότητα τῆς Βραζιλιανικῆς ἀγροτικῆς πολιτικῆς, καὶ στὴ φιλμικὴ περιγραφὴ τῶν δεινῶν τοῦ λαοῦ, γιὰ τὴν τυραννία τῆς θρησκείας καὶ τῆς γραφειοκρατίας, καὶ τὴν παθητικότητα ποὺ τὸ κάθε τι ὑποφέρουν, αὐτὲς εἶναι ρίζες τῆς ἐπαναστατικῆς σκέψης, ὄχι ἄμεσα φανερὲς ἀλλὰ ὁπωσδήποτε βαθειές.
«Δὲν μπορεῖς νὰ σκέπτεσαι τὸν κινηματογράφο μόνον σὰν ψυχαγωγία. Συμβαίνουν τόσα πολλὰ πράγματα γύρω σου (Dos Santos στὸ IMAGE ET SON).
«Ὅτι συμβαίνει εἶναι ὅτι οἱ ἄνθρωποι ποὺ πραγματικὰ ἔζησαν αὐτὸ τὸ εἶδος ζωῆς, θέλουν νὰ τὸ ξεχάσουν, ἢ ψάχνουν γιὰ μιὰ διαφορετικὴ κοινωνικὴ θέση, διότι ὑπάρχει ἕνα φαινόμενο στὴ Βραζιλία, ἡ κοινωνικὴ «εὐγένεια» ποὺ κυβερνᾶ τοὺς χωρικούς, τῶν ὁποίων οἱ πατεράδες ἦσαν χωρικοί, θέλουν νὰ δοῦν τὸ παρελθόν τους διαφορετικά, σχεδὸν νὰ φύγουν ἀπ' αὐτό. Γιαυτὸ τὸν λόγο ἡ ταινία

δὲν εἶναι μία ἐπιτυχία ἂν καὶ ἦταν ἁπλὴ καὶ ἄμεση καὶ χωρὶς περιπλοκὲς στὴν φόρμα καὶ στὸ θέμα». (Dos Santos στὸ Hablemos de Cine).

«Ὁ Ντὸς Σάντος δείχνει πράγματα καὶ ἀνθρώπους ποὺ στεροῦνται ὁλότελα ἐνδιαφέροντος... ἔχει τὴν ἀκεραιότητα νὰ μὴν προσπαθεῖ νὰ τὰ κάνη τεχνητὰ ἐνδιαφέροντα, καὶ τὸ θάρρος νὰ μὴ φέρη τίποτε στὸν κινηματογράφο, δίνοντας ἔτσι στὴ ζωὴ καὶ σ' αὐτὸν ποὺ ἀγαπᾶ τὸ φίλμ, ὅτι ἀρνεῖται στὸ μέσο κοινόν. Τ ὸ δ ρ ᾶ μ α ε ἶ ν α ι π ο λ υ τ έ λ ε ι α, τ ὸ δ ρ ᾶ μ α ε ἶ ν α ι ζ ω ή, καὶ ὁ Ντὸς Σάντος φθάνει στὴν ἄρνηση τοῦ «ἄλλοθι τῆς δραματοποίησης»... τὸ VIDAS SECAS εἶναι μιὰ γοητευτικὴ ταινία, ποὺ πρέπει νὰ ἰδωθῆ». Michel Petris - Cahiers du Cinema.

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΤΖΟΥΛΙΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΕΣΠΙΝΟΖΑ

ΕΡ.: Πολλὲς ταινίες ἔχουν ἤδη γίνει γιὰ τὸν πόλεμο στὸ Βιετνάμ. Γιατί ἔπρεπε νὰ πῆς ὅτι ἦταν καινούργια;

ΑΠ.: Στὴν ἀρχὴ δὲν εἴχαμε μιὰ καθαρὴ ἀντίληψη τοῦ εἴδους τῆς ταινίας ποὺ θέλαμε νὰ φτιάξουμε. Ἰδοὺ περίπου πῶς ἔγινε: Ὁ Πρόεδρος τῆς Βορειοβιετναμέζικης ἐπιτροπῆς ἐγκλημάτων πολέμου, ὁ Φὰν - Βὰν - Μπάκ, ἐκάλεσε τὴν Κούβα νὰ στείλη μία ὁμάδα κινηματογραφιστῶν στὴ Λαϊκὴ Δημοκρατία τοῦ Βιετνὰμ γιὰ νὰ κάνουν μιὰ ταινία γιὰ τὴν γενοκτονία ποὺ διαπράττονταν ἐκεῖ ἀπὸ τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Τὸ ICAIC διάλεγε ἐμᾶς. Ἡ ἀρχικὴ ἰδέα λοιπὸν ἦταν νὰ καταγγείλουμε τὰ ἐγκλήματα πολέμου καὶ ὁ μόνος κανόνας ποὺ βάλαμε στὸ ξεκίνημα ἦταν νὰ κάνουμε μιὰ ταινία ὄχι μόνον γιὰ τὶς ἐντυπώσεις μας ἀλλὰ μιὰ λογική, διδακτικὴ ταινία, νὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε καὶ νὰ κάνουμε τοὺς ἄλλους νὰ καταλάβουν. Ὅταν φθάσαμε στὸ Βιετνάμ, εἴδαμε ἀμέσως ὅτι εἴχαμε παρὰ πολλὰ δεδομένα στὴν διάθεσή μας, ἀλλὰ τὸ ὑλικὸ ἦταν πολὺ τεμαχισμένο. Σκεφθήκαμε ὅτι ἐὰν δὲν διερευνούσαμε βαθύτερα, οἱ θεατές μας θὰ βρισκόταν στὴν ἴδια μὲ μᾶς θέση, καὶ οὔτε θὰ ἀποκτούσανε καμμιὰ πληροφορία γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ Βιετνάμ. Ἔτσι προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε μὲ τὸν πιὸ ὀρθολογικό, καὶ καταληπτὸ τρόπο πῶς ὁ πόλεμος ἐξελίχθηκε στὸ Βιετνάμ. Ὁ

πόλεμος μπορεῖ νὰ διαιρεθῆ σὲ δύο φάσεις. Ἡ πρώτη καλύπτει τὸ διάστημα 1965 ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 68 καὶ ἡ δεύτερη φάση διαρκεῖ ἀπὸ τὸ 1968 ἕως 1970. Στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας δείξαμε, ἢ προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε πῶς ὁ πόλεμος ἀναπτύχθηκε, χρησιμοποιῶντας εἰδικὰ ἀρχειακὸ ὑλικό. Στὸ δεύτερο μέρος, ἀντίθετα, χρησιμοποιήσαμε τὸ δικό μας ὑλικὸ καὶ κυρίως αὐτὸ ποὺ τραβήξαμε στὴν Τετάρτη Ζώνη, τὴν περιοχὴ δηλαδὴ ποὺ βομβαρδίστηκε πιὸ σκληρὰ ἀπ' ὅλες. Ἡ ταινία διηγεῖται τὴν ἱστορία τοῦ ἴδιου μας τοῦ ταξιδιοῦ. Μιὰ ἀπὸ τὶς κυριώτερες γραμμὲς τῆς ταινίας μας ἦταν αὐτὴ ἡ ἱστορία. Μιὰ ἄλλη γραμμὴ ἀποτελεῖτο ἀπὸ τὴν προσπάθειά μας νὰ συνθέσουμε γιὰ τοὺς ἐπαναστάτες σ' ὅλον τὸν κόσμο ἕνα εἶδος διδακτικῆς ἔκθεσης τῶν γεγονότων. Θέλαμε νὰ πάρουμε ἕνα μάθημα. Αὐτὴ ἡ δεύτερη γραμμὴ ἀπέβλεπε στὸ νὰ ἐπιδείξη ὅτι γιὰ τὴν νίκη σ' εναν πόλεμο ἡ εὐφυΐα εἶναι ἀπαραίτητη. Δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ δείξουμε ὅτι Βιετναμέζοι εἶναι γενναῖοι, ἔπρεπε νὰ δείξουμε ἐπίσης ὅτι εἶναι πιὸ εὐφυεῖς ἀπὸ τοὺς Ἀμερικάνους. Μιὰ ἄλλη ἰδέα ἦρθε στὸ προσκήνιο κατὰ τὸ γύρισμα. Συνειδητοποιήσαμε ὅτι ὁ Τρίτος Παγκόσμιος Πόλεμος εἶχε ἀρχίσει καὶ ὅτι στὸ Βιετνὰμ βρισκόταν στὸ κορύφωμά του. Αὐτὸ εἶναι τὸ μήνυμα τοῦ τρίτου μέρους τῆς ταινίας.

ΕΡ.: Σὲ ποιούς ἀποτείνεται τὸ φίλμ; Ποιό εἶναι τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀποβλέπεις;

ΑΠ.: Θέλαμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία γιὰ θεατὲς ποὺ εἶχαν ἤδη ἐμπλακῆ στὸν ἀγῶνα, γιὰ ἕνα στρατευμένο κοινό. Δὲν ἀποκλείαμε τὸ ἄλλο τὸ μὴ στρατευμένο, ἀλλὰ δὲν ἀποτεινόμαστε σ' αὐτὸ ἄμεσα. Αὐτὸ γιὰ μᾶς ἦταν μιὰ πολὺ σπουδαία ἐκλογή. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ σκοπός μας ἦταν νὰ προτείνουμε καὶ νὰ διαμορφώσουμε σὲ κινηματογραφικοὺς ὅρους ἕνα ἀντίστοιχο τῆς πολιτικῆς κατάστασης, ὅπως ὑφίσταται στὴν ἤπειρό μας. Στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ τὰ ἀριστερὰ κόμματα συχνὰ τοποθετοῦν τὴν ἐμπιστοσύνη τους στὴν ἄνοδο μετώπου ἑνωμένου, τὸ ὁποῖο παραδοσιακὰ περιλαμβάνει τὴν ἐθνικὴ ἀστικὴν τάξη καὶ μικροαστούς. Κάνοντας ἔτσι, χάνουν ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητά τους καὶ τὴν ἀνεξαρτησία τους. Ἀντὶ νὰ ἀναλάβουν τὴν ἡγεσία στὸ κίνημά τους, στὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα, παραμερίζουν τὶς ἴδιες τους τὶς δυνατότητες αὐτο-

ὑποβιβάζονται σὲ λιγώτερο ἐπαναστατικὲς τάξεις μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι καὶ αὐτὲς θὰ συνειδητοποιήσουν τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴν πάλη.
Σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψή μας, ἡ Κουβανικὴ ἐπανάσταση ἔδειξε ὅτι, χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπη τὴν προοπτικὴ ἑνὸς ἑνωμένου μετώπου, εἶναι ἀκόμα πιὸ ἀπαραίτητο γιὰ τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα νὰ διατηρήση τὴν αὐτονομία του καὶ νὰ μὴν ὑποτάξη τὴν δράση του σ' ἕνα μακρινὸ ἀντικατοπτρισμὸ ἑνὸς μετώπου. "Οταν καὶ ἐὰν οἱ ἄλλοι τομεῖς τοῦ πληθυσμοῦ ἀποκτήσουν συνείδηση, τότε οἱ κατεστημένες σχέσεις θὰ εἶναι ἀναντίρρητα πιὸ εὐνοϊκὲς στὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα. Νά γιατὶ ἀρχικὰ ἀπευθυνόμαστε στὸ ἐπαναστατικὸ κοινό, σ' ἕνα κοινὸ ποὺ ἔχει ἤδη ἀποκτήσει συνείδηση. Πιστεύουμε ὅτι αὐτὸ θὰ κάνη τὴν ταινία πολὺ πιὸ περισσότερο ἀποτελεσματικὴ ὅταν θὰ προβληθῆ στὶς ἄλλες κοινωνικὲς τάξεις, ὅτι θὰ τὶς καταστήση ἱκανὲς νὰ ἀνυψώσουν τὸ ἐπίπεδό τους συνείδησης πολὺ πιὸ ὀρθολογικά. Ἀλλὰ πρέπει νὰ μιλήσουμε στὸ στρατευμένο κοινὸ πρῶτα.

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΓΚΟΥΕΛ ΛΙΤΤΙΝ.

("Αμεσα ὑπεύθυνος γιὰ τὸ ἐπίσημο μανιφέστο τοῦ Χιλιανοῦ κινηματογράφου, ὁ Μιγκουὲλ Λίττιν εἶναι, στὰ εἰκοσιοκτώ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ γόνιμους Λατινο-ἀμερικανοὺς σκηνοθέτες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀπόδειξη αὐτοῦ εἶναι ἡ ταινία του τὸ «ΤΣΑΚΑΛΙ ΤΟΥ ΝΑΧΟΥΕΛΤΟΡΟ». Προβληθεῖσα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Βερολῖνο τὸ 1970, ἡ ταινία ἔγινε γνωστὴ στὴν Ἀργεντινὴ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς Δεύτερης Διεθνοῦς Κινηματογραφικῆς Ἑβδομάδας. Μερικὲς μέρες ἀργότερα, ἄνοιξε καὶ στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα στὸ Μπουένος "Αϊρες.
Ἡ παρουσία τοῦ Λίττιν ἔδωσε ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ γεγονός. Οἱ ἐκδόσεις τοῦ τύπου ποὺ βγῆκαν τὴν ἄλλη μέρα, παρακίνησαν αὐτὴ τὴ συνέντευξη μὲ τὸν σκηνοθέτη.
ΕΡ.: Ποιά εἶναι ἡ δραστηριότητά σου σὰν ἀρχηγὸς τῆς «Χιλὴ Φίλμς»;
ΑΠ.: Ὁ σκοπὸς τῆς «Χιλὴ Φὶλμς» εἶναι νὰ δημιουργήση τὶς ἀναγκαῖες συνθῆκες ὥστε νὰ μπορέση νὰ ἀναδυθῆ ἡ χιλιανὴ ταινία. Οὔτε δύο οὔτε τρεῖς μεμονωμένες ἐργασίες ἀλλὰ μιὰ συλλογικὴ ἐκ-

δήλωση, ὅπου ὁ κάθε φιλμουργὸς μπορεῖ νὰ ἐκφραστῆ χωρὶς προβλήματα. Φυσικὰ εἴμαστε μιὰ ὑποανάπτυκτη χώρα καὶ ἔτσι εἶναι καὶ οἱ ταινίες μας, καὶ θὰ συνεχίσουν νὰ εἶναι γιὰ τόσο ἀκόμα ὅσο θὰ παραμείνουμε ὑποανάπτυκτοι.

ΕΡ.: Θὰ ἤθελες νὰ ἀναπτύξης μιὰ κινηματογραφικὴ σχολή;

ΑΠ.: Σχεδιάζουμε νὰ ἀναπτύξουμε μελέτες ποὺ νὰ συνδυάζουν δημιουργικότητα καὶ ἀνάλυση, σκέψη καὶ παραγωγή. Θὰ γίνουν σχολές, μὲ ἕνα τρόπο, ποὺ ἡ θεωρία καὶ ἡ πρακτικὴ θὰ βαδίζουν μέρι μὲ χέρι. Θέλουμε νὰ ὑπάρχη ἕνα κινηματογραφικὸ κέντρο σὲ κάθε σπουδαία περιοχὴ στὴ χώρα. Ἐὰν πρωτύτερα μπορούσαμε νὰ ἐκφραστοῦμε μέσω τοῦ φολκλόρ, τώρα θὰ ἐκφραστοῦμε μέσω τοῦ φίλμ. Τὸ φὶλμ δὲν εἶναι τόσον ὑψηλὰ ἀνεπτυγμένο, ὥστε μόνον μία ἐλὶτ νὰ μπορῆ νὰ διευθύνη τὴν κουλτούρα. Στὸν πολιτισμό μας, τὸ φὶλμ θὰ εἶναι ἕνα μέρος τοῦ λαοῦ.

ΕΡ.: Θὰ ὑπάρξη ἕνα κρατικὸ μονοπώλιο;

ΑΠ.: Ὄχι καθόλου. Ἄλλες ὁμάδες ἢ μεμονωμένα ἄτομα θὰ μποροῦν νὰ ἐργαστοῦν χωρὶς παρεμβάσεις, καθὼς καὶ ἄνθρωποι ποὺ δὲν συμφωνοῦν μὲ τὶς ἰδέες τῆς κυβέρνησης, διότι ὑπάρχει καὶ θὰ ἐξακολουθήση νὰ ὑπάρχη πλήρης ἐλευθερία ἔκφρασης στὴν Χιλή. Αὐτὰ τὰ σχέδια ἐκπονήθηκαν κατὰ τὴν διάρκεια τῆς προεκλογικῆς ἐκστρατείας. Ἕνα προϊὸν ἀπὸ τὶ βάση μας. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι δὲν ἦσαν ὅλοι οἱ παραγωγοὶ στὴ Χιλὴ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου (Τὸ κόμμα ποὺ ὑποστήριξε τὸν σοσιαλιστὴ τωρινὸ Πρόεδρο Σαλβαντὸρ Ἀλλέντε). Ἀλλ' αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι οἱοσδήποτε μπορεῖ νὰ ἐκφραστῆ μέσω τοῦ φίλμ. Σὲ σχέση μὲ τὰ στούντιο, τὸ κράτος θὰ βρῆ πόρους γιὰ ὅλους τοὺς παραγωγοὺς ποὺ οἱ ἰδέες τους εἶναι ἄξιες λόγου. Τὸ πρόβλημα — καὶ ποὺ προφανῶς τὸ γνωρίζετε — εἶναι ποιός θὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ ἐκτιμήση τί εἶναι καὶ τί δὲν εἶναι ἄξιο λόγου. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἕνα πρόβλημα ποὺ παρουσιάζεται συνεχῶς σ' ὅλους τοὺς τομεῖς. Τὰ στούντιο σχηματίζουν μιὰ ὀργανωτικὴ βάση, ἕνα κέντρο σκέψης καὶ ἀνάλυσης ὅπου οἱ παραγωγοὶ συναντιοῦνται. Ἐκεῖ παρουσιάζονται τὰ σχέδια καὶ οἱ παραγωγοὶ οἱ ἴδιοι εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ ἐγκρίνουν τὰ σχέδια πρὶν τὰ περάσουν σὲ μᾶς γιὰ σκηνοθεσία. Θὰ ἦταν σπουδαῖο ἐὰν γίνη εὐρεῖα συζήτηση στὰ στούντιο σχετικὰ μὲ τὸν δρόμο ποὺ θὰ πρέπει

ὁ Χιλιανὸς κινηματογράφος νὰ ἀκολουθήσει. Ἡ ἀλληλεπίδραση τῆς συλλογικῆς ὁμάδας τῶν παραγωγῶν, ὄχι ἕνας μόνος παραγωγός, θὰ προσδιώριζε τὸν δρόμο τῆς δράσης. Τὸ κύριο ἐνδιαφέρον αὐτὴ τὴ στιγμὴ εἶναι νὰ καταστήσουμε τὸ φίλμ μιὰ μαρτυρία τῆς πραγματικότητας.

ΕΡ.: Θὰ λειτουργήσουν τὰ στούντιο καθόλου σὰν τὶς ὁμάδες παραγωγῆς τοῦ Πολωνικοῦ κινηματογράφου;

ΑΠ.: Κοίταξε, νομίζω ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Χιλιανῆς πολιτικῆς πορείας ὁδηγοῦν σὲ λύσεις ποὺ εἶναι μοναδικὲς γιὰ μᾶς. Ἡ κλίση γιὰ τὴν δημιουργία ἑνὸς μαρτυρικοῦ, ντοκυμανταιρίστικου εἴδους κινηματογράφου δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα πίεσης ἀπὸ πολιτικοὺς προπαγανδιστές, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐσωτερικῆς πεποιθήσεως τοῦ παραγωγοῦ, τοῦ ἐπαγγέλματός του, τῆς θέλησής του ἢ ὄχι νὰ ἐμπιστευθῆ τὴν πραγματικότητά του. Τί συνέβη, καὶ αὐτὸ εἶναι λίγο περίεργο, εἶναι ὅτι τὸ κοινὸ πηγαίνει σὲ πολλὲς ταινίες ἀκόμη παραδέχεται ὅτι οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες τοὺς φέρνουν στὴν πραγματικότητα, ὅτι εἶναι οἱ ταινίες ποὺ ἔχουν νὰ κάνουν μὲ ὅτι συμβαίνει πραγματικὰ σ' αὐτοὺς στὴ ζωή τους. Οἱ ταινίες μας, τοῦ στὺλ Λελοὺς δὲν εἶναι δημοφιλεῖς στο κοινὸ τώρα, οὔτε ἦσαν πρὶν ἀπὸ τὴν Ἑνωμένη Λαϊκὴ Κυβέρνηση.

ΕΡ.: Πότε ἡ ταινία σου παίχθηκε καὶ τί εἴδους ἀνταπόκριση εἶχε;

ΑΠ.: «ΤΟ ΤΣΑΚΑΛΙ ΤΟΥ ΝΑΧΟΥΕΛΤΟΡΟ» πρωτοβγῆκε τὸν Μάϊο τοῦ 1970, στὸ μέσο τῆς προεκλογικῆς ἐκστρατείας. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἀνταπόκριση, ποτὲ δὲν εἶχε συμβῆ κάτι σὰν κι αὐτὸ στὴ Χιλή. Ὁ λαὸς συνέρρευσε στὶς αἴθουσες κατὰ στίφη κατ' ἀκόμη συνεχίζει στὶς ἐπαρχίες. Εἶναι οἱ Χιλιανοὶ ποὺ ἔδωσαν τὴν μεγαλύτερη παρουσία παρὰ ποτέ. Κάποιος θὰ μποροῦσε νὰ πῆ ὅτι τὸ ἓν τέταρτον τοῦ πληθυσμοῦ τὸ ἔχει δῆ.

ΕΡ.: Γιατί ξεκαθάρισες τὸ σημεῖο ὅτι αὐτὴ ἡ ταινία ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὴν ἔλευση τοῦ Ἀλλέντε;

ΑΠ.: Γιὰ νὰ βάλω τὰ πράγματα σὲ κάποια προοπτικὴ καὶ νὰ διευκρινήσω τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ μέλλον δὲν θὰ ὑπάρξει ἀνάγκη νὰ ἀναπτύξωμε τὰ θέματα ποὺ ἀναπτύξαμε σ' αὐτὸ τὸ φίλμ, **ὅτι κανεὶς** δὲν θά 'χει τὴν πρόφαση νὰ γυρίση ἕνα φίλμ σὰν κι αὐτό.

ΕΡ.: Εἶναι αὐτὸ μιὰ ἀναφορὰ στὸ βάσανο τοῦ θανάτου;

ΑΠ.: Τόσον στὸ βάσανο τοῦ θανάτου ὅσον καὶ στὸ βάσανο τῆς ζωῆς. Διότι οἱ ἄνθρωποι σ' αὐτὸ τὸ φίλμ εἶναι νεκροὶ πρὶν τραβηχτοῦν οἱ σκανδάλες, ἢ πρὶν ἀκόμα ὁ Χοζὲ Τόρες (ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ ΤΣΑΚΑΛΙΟΥ...) ἐξαλειφθῆ σκοτώνοντας ὅλα τὰ παιδιὰ ποὺ βρίσκονται γύρω του. Εἶναι τὰ παιδιὰ τοῦ Ναχουελτόρο πάντοτε ζωντανά; Τί εἴδους ζωὴ ζεῖ ὁ λαός μας; Τσακισμένοι χωρὶς τροφή, ὑποανάπτυκτοι, ἀλκοολικοί, ἀγράμματοι. Ὁ Τόρες γεννήθηκε νεκρός, ὅλοι εἶναι νεκροί, οἱ δημόσιοι ὑπάλληλοι, οἱ δημοσιογράφοι, οἱ συνοδοί. Ἔτσι ἐλπίζω ὅτι θὰ μπορέσουμε νὰ φτιάξουμε μιὰ πιὸ δίκαιη Χιλὴ ὅπου ὀδυνηρὰ περιστατικὰ σὰν αὐτὰ ποὺ δείχνω στὸ φίλμ μου δὲν ὑπάρχουν, καὶ ὅπου ποτὲ δὲν θὰ κάνω ἄλλο φίλμ σὰν κι' αὐτό.

ΕΡ.: Πῶς χρηματοδότησες τὴν ταινία σου;

ΑΠ.: Μὲ μιὰ ὁμάδα φίλων. Ὁ καθένας ἐπένδυσε ἕνα μικρὸ ποσὸ χρημάτων καὶ σχηματίστηκε μιὰ συνεργατική. Ἔπειτα, ἔγινε ἡ ταινία μὲ πολλὴ δυσκολία, ἂν καὶ εἴχαμε τὴν ἄμεση βοήθεια τῶν ἀγροτῶν ποὺ ζοῦν στὸ Νουχονελτόρο, τῶν κατοίκων τοῦ Σὰν Φαμπιὰν ντὲ Ἀλίκο, καὶ θὰ ἀνέφερα ἐπίσης τοὺς τροφίμους τῶν Χιλιανῶν φυλακῶν. Θὰ ἤθελα νὰ σημειώσω ὅτι οἱ ἀγρότες ἦσαν οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι ποὺ μᾶς ἔδωσαν τροφή, στέγη καὶ μὲ τοὺς ὁποίους μέναμε καθ' ὅλη τὴν διάρκειαν τοῦ γυρίσματος.

ΕΡ.: Σᾶς ἔδωσε ἡ κυβέρνηση ἄδεια νὰ χρησιμοποιήσετε αὐθεντικοὺς φύλακες στὴν ταινία;

ΑΠ.: Ὄχι. Ὑπάρχουν στὴν ταινία χωρὶς καμμιὰ κρατικὴ ἄδεια. Παρουσίασα ἕνα πολὺ λογικὸ πλάνο: αὐτὴ ἦταν μιὰ ταινία γιὰ ἕνα πραγματικὸ συμβὰν ποὺ οἱ Χιλιανοὶ ἤξεραν κιόλας γι' αὐτό. Δὲν κάνει καλὸ νὰ ἀποκρύψης προβλήματα καὶ ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ βρῆς μιὰ λύση εἶναι νὰ τὰ ξεσκεπάσεις. Τότε προσέφερα στὶς ἀρχὲς τὸ δικαίωμα τῆς ἐκλογῆς: ἢ μοῦ παρέχουν τὶς διευκολύνσεις νὰ γυρίσω μέσα στὴ φυλακὴ χρησιμοποιῶντας πραγματικοὺς φύλακες, ὁπότε θὰ ἤξεραν τί ἀκριβῶς ἔκανα, ἤ, θ' ἀγόραζα στολές, θὰ εὕρισκα ἔξτρα ἠθοποιούς, καὶ θὰ ἔκανα ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πρᾶγμα, ἀλλὰ τότε αὐτοὶ δὲ θὰ εἶχαν τρόπο νὰ μάθουν τί ἔκανα. Μοῦ ἔκαναν τὶς διευκολύνσεις, ἀλλὰ ἦταν περισσότερο μιὰ ὑπόθεση πιέσεως παρὰ μιὰ ἐπιθυμία νὰ βοηθήσουν.

ΕΡ.: Τὸ ἐνδιαφέρον σου γιὰ τὴν ταλαιπωρία τοῦ θανάτου ἐμφανίστηκε πρὶν τὸ φίλμ; Πῶς ἐνδιαφέρθηκες γιὰ ἕνα τέτοιο θέμα;

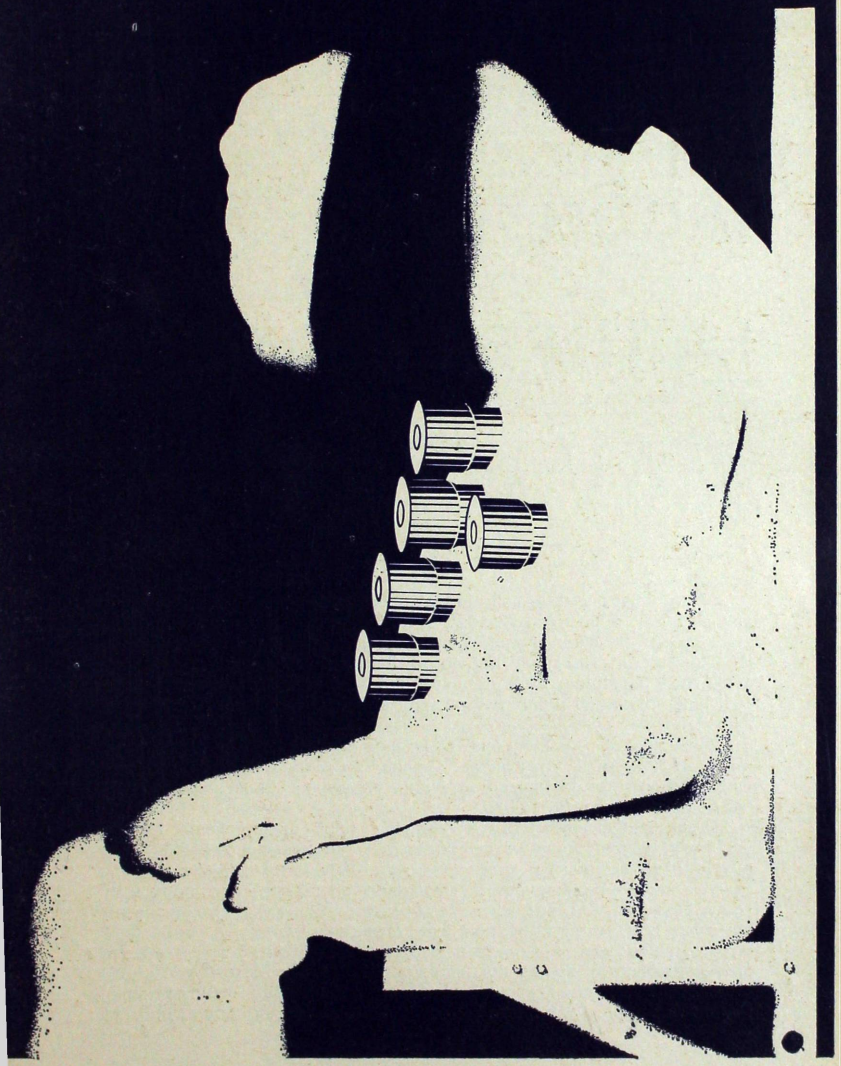
ΑΠ.: Ὅπως ἔχω κιόλας ἀναφέρει, τὸ ἐνδιαφέρον μου πιάνει καὶ τὸ βάσανο τῆς ζωῆς ἀλλὰ καὶ τὸ βάσανο τοῦ θανάτου. Αὐτὸ εἶναι, μέχρι ποίου σημείου ἕνας ἀγρότης ἀπὸ τὸ Νουχουελτόρο, σὰν καὶ αὐτὸν ποὺ εἶδες, εἶναι πράγματι ζωντανός. Ἡ ζωὴ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐγὼ καὶ σὺ ξέρουμε, εἶναι τὸ νὰ ἔχης τὸ δικαίωμα γιὰ ὡρισμένα βασικά, ἕνα σπίτι, παιδεία, γράμματα, ἀγάπη. Τὸ κύριο θέμα τῆς ταινίας προῆλθε ἀπὸ ἕνα ἀνέκδοτο ποὺ διάβασα σὲ ἕνα ἡμερολόγιο ποὺ ἔλεγε «Κανακουΐτα, πῶς σκοπεύεις νὰ πεθάνης; Καὶ ἡ ἀπάντηση ἦταν: «Χωρὶς ἀστεῖο, γιατὶ θὰ ἦταν κρύο». Αὐτὸ μὲ τάραξε· ἔνοιωσα πῶς ξεκινοῦσα γιὰ κάτι. Εἶπα: λοιπόν, ἰδοὺ κάτι ποὺ δὲν τὸ καταλαβαίνω. Ἔτσι, ἄρχισα νὰ ἐρευνῶ καὶ νὰ ἐννοῶ ὅτι οἱ πολιτισμικές μου ἀξίες δὲν εἶχαν καμμιὰ σχέση μὲ τὶς πολιτισμικὲς ἀξίες ποὺ ὑπῆρχαν στὸ χωριό, ὅτι ἐὰν σκόπευα νὰ κάνω μιὰ ταινία ποὺ θὰ ἐξηγοῦσε αὐτὲς τὶς ἀξίες θὰ ἦταν μόνον μιὰ ἄσκηση πατριαρχικῆς ἀπόστασης. Ἐφεύρισκα μιὰ πραγματικότητα διότι ἀκριβῶς ἤξερα τὸ χωριό, διότι ἡ ἰδέα τους γιὰ τὴν ἀγάπη, ἐλευθερίαν καὶ τὴ ζωὴ δὲν ἦταν ἡ ἴδια μὲ τὴν δική μου, διότι ἐγὼ εἶχα πάρει τὴν ἴδια ἐκπαίδευση, ὅπως οἱοσδήποτε στὴ χώρα σου, μία ἐκπαίδευση ποὺ κατηχεῖ κάποιον στὸ τί λέγονται «παγκόσμιες ἀξίες», ἀξίες ποὺ εἶναι ἄσχετες ὅταν φθάνεις στὴν ταυτότητα αὐτοῦ τοῦ χωριοῦ. Οὔχον ἧττον ὅμως, τὸ χωριὸ διατηρεῖ ὑπογείως τὶς δικές του πολιτισμικὲς φόρμες Ἄρχισα νὰ ἐρευνῶ.

Μεταμορφώθηκα ἀπὸ τὸ τσακάλι ποὺ διάβαζε μόνον ἄρθρα ἐφημερίδων γιὰ τὴν ὑπόθεση σὲ Τόρες, πάνω ἀπ' ὅλα, ὁ Cauaca ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται μὲ πολλὴ δύναμη. Ὁ Canaquita ποὺ εἶχε μετατραπῆ σὲ ἕνα λαϊκὸ μῦθος. Τὸ χωριὸ εἶχε μιὰ τελείως διαφορετικὴ ἐξήγηση τῶν φαινομένων. Νομίζω, μὲ τὸν ἕνα τρόπο ἢ τὸν ἄλλο, αὐτὸ εἶναι στὸ φίλμ.

# THE JACKAL OF NAHUELTORO

A Chilean Film by Miguel Littin

The Other Cinema



# MIGUEL LITTIN

# LA TIERRA PROMETIDA

# ΧΙΛΗ 1930-1973

Δεκαετία τοῦ '30. 'Αβεβαιότητα' ἐποχὴ τοῦ χάους' χρόνια τῆς κρίσης. Μὲ τὴν συμφορὰ τοῦ 1929 ἡ καπιταλιστικὴ οἰκονομία ἀρρωσταίνει. Χρόνια θανάτου' προαίσθηση μοιραίων καιρῶν: ὁ ἐρχομὸς τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Χρόνια ἐξαθλίωσης καὶ περιπλάνησης πρὸς ἀναζήτησιν ἐργασίας. Χρόνια συναλλαγῆς καὶ ἀπογοήτευσης. 'Η κρίση τοῦ ἰμπεριαλιστικοῦ καπιταλισμοῦ προεκτείνεται καὶ στὴ Λατινικὴ 'Αμερική.

'Η Δεκαετία στὴ Χιλὴ ἀρχίζει μὲ μιὰ δικτατορία στὴν κορυφὴ τῆς ὁποίας βρίσκεται ὁ στρατηγὸς Κάρλος 'Ιμπανὲζ (Carlos Ibanez). Γενικὴ ἀβεβαιότητα, καταπίεση, τρόμος, ἀπαγωγές, διαμαρτυρίες, προσπάθειες ἐξέγερσης στὴ χώρα.

"Ενα κόκκινο ἀεροπλάνο ρίχνει στὸν ἀέρα προκηρύξεις. 'Η οἰκονομία τῆς χώρας ἐρειπώνεται. Τὰ ἐργοστάσια χρεωκοποῦν. Τὰ ἀλατορυχεῖα κλείνουν τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο. Χιλιάδες οἱ ἄνεργοι. 'Εξαθλιωμένοι παγαπόντηδες σύρονται ζητιανεύοντας ἐδῶ κι' ἐκεῖ πρὸς ἀνεύρεσιν ἐργασίας καὶ κατοικίας. 'Ολόκληρες πόλεις καὶ χωριὰ μετακινοῦνται. 'Εὰν αὐτὸς ὁ κόσμος ἔχει λίγη τύχη πετυχαίνει νὰ ξεγελάση τὴν πείνα του στὰ δημόσια συσσίτια (τὰ ὁποῖα διεκπεραιώνονται ἀπὸ θρησκόληπτες κυρίες καὶ ἐπαρχιακοὺς ἱερεῖς). Μεταξὺ αὐτῶν τῶν περιπλανωμένων εἶναι μερικοὶ οἱ ὁποῖοι προσχωροῦν στὸν ταξικὸ ἀγώνα τοῦ βορρᾶ. "Ολοι αὐτοὶ κάτι ἔχουν ἀκούσει γιὰ σοσιαλισμό, γιὰ

τὶς ἰδέες τοῦ Λένιν, γιὰ τὸν Recabarren, γιὰ τὴν μεξικάνικη ἐπανάσταση. "Αν καὶ ὅλα εἶναι ἀνοργάνωτα, ἐντούτοις τώρα ὑπάρχει ὁ δρόμος τὸν ὁποῖο ὀφείλουν νὰ τραβήξουν. 'Ανησυχία στὴ χώρα, πολιτικὲς προσπάθειες καὶ ἀναζήτηση τῆς ἀλλαγῆς. Μία ἐπαναστατικὴ ἀπόπειρα φέρνει στὴν ἐξουσία τὸν Marmaduke Grove, ὁ ὁποῖος ἑνώνει τὶς λαϊκὲς μάζες ἐνάντια στὴν ἀντιδραστικὴ ὀλιγαρχία ἡ ὁποία συμμαχεῖ μὲ τὸ ξένο κεφάλαιο. 'Ο Peter Deuret ἐπιτρέπει στὸν Grove νὰ ἐκφωνήσῃ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς σοσιαλδημοκρατίας στὴν χώρα. 'Αλλὰ αὐτὸ δὲν διαρκεῖ πολύ. Δώδεκα μέρες ἀργότερα ὁ Grove ἀνατρέπεται καὶ ἡ ἀντιδραστικὴ τάξη ἐπανέρχεται ξανά.

Τὸ 1934 ξεσπάει στὸ Νότο μιὰ μεγάλη ἐξέγερση χωρικῶν. Στὸ Tal (προερχόμενη ἀπὸ τὸ Ranquil) πραγματοποιεῖται σύγκρουση μεταξὺ μιᾶς κοινότητος (ποὺ τὰ μέλη της ζοῦσαν ἀπ' τὰ ἀλατορυχεῖα) καὶ τῶν μεγαλογαιοκτημόνων καὶ ἐμπόρων. "Ετσι ἀρχίζει ἕνας ἀληθινὸς πόλεμος. "Υστερα ἀπὸ μερικὲς μέρες οἱ μεγαλογαιοκτήμονες ζητοῦν τὴν βοήθεια τοῦ Santiago. 'Επεμβαίνει ὁ στρατὸς καὶ ἡ σύγκρουση τερματίζεται. Μ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς ὁλοκληρώνεται τὸ μεγαλύτερο μακελειὸ ποὺ ἔζησε ἡ Χιλὴ κατὰ τοὺς ἀγῶνες της γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ σοσιαλισμοῦ.

'Ακριβῶς ἡ ἐποχὴ αὐτὴ καὶ ὁρισμένα ἐπεισόδιά της διαμορφώνουν τὸ ἱστορικὸ φόντο τοῦ φίλμ. Καὶ παρ' ὅλον ποὺ δὲν πραγματοποιεῖται ἡ ρεαλιστικὴ ἀναπαράσταση αὐτῆς τῆς περασμένης ἐποχῆς, ἐν τούτοις τὸ φίλμ θέτει τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα σὰν βάση καὶ αἴσθηση τῆς ὅρασής του.

'Η ὑπόθεση τοῦ φίλμ ἐξελίσσεται μὲ τὸν τρόπο τοῦ λαϊκοῦ μύθου, καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐπεξεργασθῇ μὲ ἐναλλασσόμενα ἱστορικὰ γεγονότα τὸ ἱστορικὸ καὶ πολιτιστικὸ ὑποσυνείδητο τοῦ "Εθνους.

Διὰ μέσου τοῦ μύθου τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν, ὁ μύθος προσπαθεῖ νὰ δείξει τὴν ἱστορία ἑνὸς μέρους τῶν κατοίκων ἐπάνω στὴν ἀναζήτηση πρὸ τὴ γῆ τῆς 'Επαγγελίας καὶ τὸν μετασχηματισμὸ σὲ μιὰ ὀργανωμένη κοινωνία μὲ μιὰ ὡρισμένη πολιτικὴ συνείδηση.

'Η μαγικο-θρησκευτικὴ συνείδηση ὑπάρχει παράλληλα μὲ τὸν ταξικὸ ἀγώνα τοῦ λαοῦ. Αὐτὸς ὁ τρόπος θέασης ἀποκαλύπτει μιὰ νέα διάσταση. Τὰ θρησκευτικὰ σύμβολα, γιὰ κάθε κοινωνικὴ τάξη, σημαίνουν κάτι τὸ διαφορετικό: Δείχνουν σὲ κάποιον μιὰ Α' κατεύθυνση, καὶ σὲ κάποιον ἄλλο μιὰ Β' κατεύθυνση. Αὐτά, τόσο ἀπὸ πολιτικῆς ὅσο καὶ ἀπὸ πολιτιστικῆς ἀπόψεως, παίζουν ἕνα ξεχωριστὸ ρόλο.

Δὲν ἦταν τάχα ἡ νεαρὴ Κάρμεν αὐτὴ ποὺ καθοδήγησε τὸν ἀπελευθερωτικὸ στρατὸ στὴν διάρκεια τοῦ πολέμου τῆς ἀνεξαρτησίας; "Ενεκα αὐτοῦ εἶναι τάχα αὐτὴ ἡ ἐκλεκτὴ τῶν στρατιωτικῶν. Τελικῶς, τὰ χιλιανὰ παραμύθια εἶναι γεμᾶτα ἀπὸ ψυχές, ὁράματα, καὶ διαβόλους. Τὰ φαντάσματα ἐμφανίζονται καὶ ἐξαφανίζονται γύρω στὰ ξημερώματα στὶς σκοτεινὲς γωνιές.

'Η ζωντανὴ παράδοση τοῦ λαοῦ ἔχει ἐπηρεάσει τὴν κινηματογραφικὴ μεταχείριση τοῦ φίλμ. Πολλὲς σκηνὲς προέρχονται ἀπὸ τοὺς μύθους τοῦ λαοῦ. Μυθολογικὰ καὶ καθημερινὰ γεγονότα σμίγουν ταυτόχρονα.

'Η μουσικὴ εἶναι στενὰ δεμένη μὲ τὴν ἱστορία, καὶ σύμφωνα μὲ τὴν φόρμα τῆς ἐπικῆς καντάδας, σχηματίζει ἕνα οὐσιαστικὸ συστατικό. Τὸ φίλμ εἶναι διαρθρωμένο σὰν σκηνικὴ τοιχογραφία, χρησιμοποιεῖ ἱστορικὰ καὶ μυθολογικὰ γεγονότα, δείχνει τὴ ζωὴ καὶ τοὺς ἀγῶνες τῶν χωρικῶν, καὶ θέτει τὴν βασικὴ ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ θέση ὡς ἑξῆς: Τὸ πρόβλημα τῆς κατάληψης τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸ προλεταριάτο.

## ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΑΓΩΝΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

### (Συζήτηση τοῦ Μιγκουέλ Λίττιν μὲ τὸν Πῆτερ Σιοῦμαν)

SCHUMANN: Ἡ «γῆ τῆς ἐπαγγελίας» εἶναι τὸ πρῶτο φίλμ μὲ ὑπόθεση τῆς Χιλῆς, ποὺ ἀνακεφαλαιώνει ἕνα κομμάτι ἀπὸ τοὺς ἐπαναστατικοὺς ἀγῶνες της. Ἕνα μέρος τῆς προϊστορίας τοῦ λαϊκοῦ μετώπου. Τί ἦταν ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὴ πραγματοποίηση τοῦ φίλμ;

LITTIN: Κάτι πολὺ σοβαρό: μὲ τὴ βοήθεια τοῦ φίλμ, ὁ ὁπλισμός μου συμμετέχει στὴν ἰδεολογικὴ συζήτηση ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν Χιλὴ πάνω στὸ θέμα γιὰ τὸ χτίσημο τοῦ σοσιαλισμοῦ ποὺ ἄρχισαν ὁ Ἀλλέντε καὶ τὸ λαϊκὸ μέτωπο. Αὐτὴ ἡ θέση ἐμφανίζεται στὸ φίλμ ἀπὸ τὸν Χοσὲ Ντουρὰν ὁ ὁποῖος λέει: «Ἐὰν καταργηθῆ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ ἐκμεταλλευτὲς καὶ ἐκμεταλλευόμενους, σὲ φτωχοὺς καὶ πλούσιους, τότε ὑπάρχει σοσιαλισμός».

Μιὰ ἐπανάσταση δὲν μπορεῖ νὰ περιωρισθῆ μονάχα σὲ ὁρισμένους τομεῖς, μιὰ ἐπανάσταση ὀφείλει πάντα νὰ εἶναι ὁλοκληρωτική.

Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ φίλμ. Ἐσεῖς ἐπίσης ὀφείλεται νὰ συμμετάσχεται στὴ μεγάλη συζήτηση πάνω στὶς δυνατὲς στρατηγικὲς γιὰ τὴ πραγματοποίηση τοῦ σοσιαλισμοῦ.

SCHUMANN: Στὸ φίλμ, ἡ ἀφήγηση ἐπιστρέφει ἀναδρομικὰ στὴν δεκαετία τοῦ 30. Ποιὰ εἶναι ἡ σημασία γιὰ τὴ σημερινὴ πορεία τῆς Χιλῆς;

LITTIN: Ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις, τὰ χρόνια 30—32 εἶναι τὸ πρελούδιο (προανάκρουσμα) τῶν γεγονότων τοῦ 1970: διάπλατοι κοινωνικοὶ ἀγῶνες. Καὶ οἱ δικοί μας ἀγῶνες τοῦ 30 ἐμφανίζονται παράλληλα μὲ τὴν ἐξάπλωση τοῦ φασισμοῦ στὴν Εὐρώπη. Ἑρμηνεία τῆς ἱστορίας λοιπόν, σημαίνει, νὰ τοποθετηθοῦν τὰ ἱστορικὰ γεγονότα μέσα σὲ νέο ἐπαναστατικὸ πλαίσιο. Αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τὴν ἔχουμε υἱοθετήσει κι ἐμεῖς σὰν κινηματογραφιστὲς τοῦ λαϊκοῦ μετώπου. Σίγουρα θὰ θυμᾶσαι τὸ μανιφέστο μας. Λέγαμε λοιπὸν ὅτι στηριζόμαστε πάντα στὴν ἐπαναστατικὴ πεῖρα τοῦ λαοῦ, καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ λαὸς ὤφειλε νὰ κάνει τὴν ἐργασία μας δική του κινητήρια δύναμη. Ἐὰν ἀναλογισθοῦμε πάνω σ' αὐτὴ τὴν πεῖρα, διαπιστώνουμε πὼς μία ἦττα τῆς ἀριστερᾶς τελειώνει πάντα μὲ τὴν ἔνοπλη ἐπέμβαση τοῦ στρατοῦ, μιὰ καὶ εἶναι τὸ βασικὸ στήριγμα τοῦ καπιταλισμοῦ.

SCHUMANN: Πράγματι ἡ «Γῆ τῆς ἐπαγγελίας» τελειώνει μὲ μιὰ ἦττα!

LITTIN: Σίγουρα. Χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ θέμα τοῦ φίλμ. Ἀντίθετα, ἡ σωστὴ ἀνάγνωση τοῦ φίλμ δείχνει τὴ διαδικασία τῶν δυνάμεων ἐκείνων ποὺ ἐργάζονται γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση.

SCHUMANN: Τὰ κεντρικὰ πρόσωπα καὶ τὰ γεγονότα τοῦ φίλμ βασίζονται στὴν πραγματικότητα ἢ εἶναι ἀποτέλεσμα σύνθεσης;

LITTIN: Εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ἀφηγήσεων συντρόφων, οἱ ὁποῖοι πῆραν μέρος σὲ διαφορετικοὺς ἀγῶνες τῆς Χιλῆς. Τὰ πρόσωπα εἶναι ἡ σύνθεση πολλῶν προσώπων μαζὶ ποὺ φτιάχνουν τὴν ἱστορία. Τὰ πραγματικὰ ἱστορικὰ γεγονότα δὲν παίζουν κανένα ρόλο. Ἄλλωστε δὲν ἦταν στὶς προθέσεις μου νὰ φτιάξω ἕνα ἱστορικὸ φίλμ, μὲ χρονολογίες. Ἀντίθετα, ἡ μοναδικὴ χρονολογία ποὺ ὑπάρχει εἶναι οἱ ἀγῶνες καὶ ἡ ἀντιπαράθεση τῶν τάξεων στὸν βασικὸ ἀγώνα. Ὁ λαὸς ξεχνάει ἡμερομηνίες καὶ γεγονότα, ἀλλὰ διαμορφώνει τὴ πεῖρα του. Καὶ αὐτὴ ἡ πείρα πρέπει νὰ εἶναι δραστικὴ στὴ παροῦσα κατάσταση. Αὐτὸς εἶναι ὁ στόχος τῆς ταινίας μου.

SCHUMANN: Ἡ γλωσσικὴ καὶ αἰσθητικὴ δόμιση στὴν «Γῆ τῆς ἐπαγγελίας» εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ πρώτου σου φίλμ (EL CHACAL). Βασίζεται ἴσως αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἀξιοποίηση

τῆς πείρας σου ποὺ ἀποκόμησες ἀπ' τὴν πρώτη ταινία;
LITTIN: Χωρὶς ἀμφιβολία, ναί. Ἀλλαγὴ ποὺ ὀφείλεται στὴν πεῖρα ἀπὸ προβολές, συζητήσεις μὲ τὸ κοινὸ ἀλλὰ ἀκόμα συνεισφορὰ ἄλλων συντρόφων καὶ φίλων ποὺ ἀξιοποίησαν τὴν πεῖρα τους στὴν πραγματοποίηση τῆς «Γῆς τῆς ἐπαγγελίας».

Γιὰ μᾶς τοὺς κινηματογραφιστὲς τοῦ λαϊκοῦ μετώπου, αὐτὸ εἶναι πολὺ σοβαρό. Δείχνουμε μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐργασία τῶν ἄλλων συναδέλφων, συζητώντας πλουτίζουμε τὴν πεῖρα μας. Ὑπῆρχε μιὰ κοινὴ ἀναζήτηση γιὰ τὴ διαμόρφωση μιᾶς νέας φόρμας τῆς ἐπικοινωνίας.
SCHUMANN: Καὶ οἱ δυό σου ταινίες προέρχονται ἀπὸ δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετα πολιτικὰ συστήματα: Τὸ CHACAL ἔγινε κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ χρηστιανοδημοκρατικοῦ καθεστῶτος τοῦ Φρεῖ καὶ ἡ «Γῆ τῆς ἐπαγγελίας» κατὰ τὴν διάρκεια τῆς κυβερνήσεως τοῦ λαϊκοῦ μετώπου. Ἡ πολιτική σου πεῖρα στὰ πλαίσια τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου ἔχει ἐπηρεάσει τὴν δουλειά σου σὰν κινηματογραφιστής;
LITTIN: Σίγουρα. Τὸ CHACAL ἦταν ἕνα κατηγορητήριο ἐνάντια στὸ κυρίαρχο καπιταλιστικὸ σύστημα, διαρθρωμένο πάνω σὲ μιὰ ἀτομικὴ περίπτωση.

Ἡ «γῆ τῆς ἐπαγγελίας» δὲν εἶναι ἠθικὸ κατηγορητήριο, ἀλλὰ μιὰ ἀνοιχτὴ ἐπίθεση κατὰ τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος, μιὰ προσφώνηση στὴν ἐξέγερση. Ἕνα προσκλητήριο γιὰ νὰ κρατήσουμε τὴν ἐξουσία, ἐν ἀνάγκη καὶ μὲ τὴν βία τῶν ὅπλων. Στὰ πλαίσια τοῦ καθεστῶτος τῶν χριστιανοδημοκρατῶν εἴχαμε τότε ὅλοι μας παρασυρθῆ ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ μικροαστικὴ προβληματική. Εἴχαμε προσλάβη τοὺς ἑαυτούς μας γιὰ πολὺ ριζοσπαστικούς...!

Ἀλλὰ μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Ἀλλιέντε, καὶ κάτω ἀπ' τὴν ἐπιρροὴ τῆς πολιτικοποίησης τοῦ λαοῦ διδαχθήκαμε πὼς ἡ μοναδικὴ δύναμη ποὺ κινεῖ τὴν ἱστορία εἶναι ὁ λαός.
SCHUMANN: Βρίσκω πὼς ὁ κινηματογράφος τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς εἶναι ἕνα κεντρικὸ πρόβλημα. Αὐτὴ ἡ προσωπικὴ ἐξέλιξη τοῦ πολιτικοῦ ριζοσπαστισμοῦ διαδηλώνεται πολὺ καθαρὰ στὴν ταινία σου: Ἀπὸ τὴ θέση τῆς ἰδιαίτερης μοῖρας, τὰ ἄτομα προβάλουν ὡς ἑρμηνευτὲς μιᾶς συλλογικότητας τοῦ λαοῦ. Καὶ ἡ προέκταση αὐτὴ σ' ἕνα ἐπίπεδο συνταύτησης εἶναι ἕνα ἀποφασιστικὸ βῆμα τῆς πολιτικοποίησης τοῦ κινηματογράφου. Τέτοια συνέπεια σὰν τὴν δική σου μέχρι σήμερα — ἐπικυρώνεται μόνο στὴν περίπτωση τοῦ Βολιβιανοῦ SANJINES. Ὁ τελευταῖος μὲ τὸ φίλμ του EL ENEMIGO PRINCIPAL προχώρησε ἀκόμη ἕνα βῆμα σὲ μιὰ ριζοσπαστικότερη θέση.

Τὸ ἀντίθετο παράδειγμα, στὰ πλαίσια ἑνὸς «ἐσωτερικοῦ κινηματογράφου τοῦ δημιουργοῦ» βρίσκεται στὸ φίλμ: «METAMORFOSIS DEL JEFE DE LA POLICIA POLITICA» τοῦ Helvio Soto. Γιὰ τὸν τελευταῖο, ἡ συνειδητοποίηση τῶν μαζῶν καὶ ἡ πορεία τῆς κινητοποίησης στὴ Χιλὴ δὲν ἦταν παρὰ ἀφορμὴ γιὰ τὴν παραγωγὴ ἑνὸς μικροθεάματος. Λοιπὸν ἐπιστρέφω στὴν ταινία σου ἡ ὁποία ἔχει νὰ παρουσιάση ἀκόμη πολλὲς λαϊκὲς δομές.
LITTIN: Ναί, ἔτσι εἶχα προσπαθήσει νὰ ἀντλήσω τὴν βασικὴ στρουκτοῦρα τῶν αἰσθητικῶν μέσων ἀπὸ τὴ πολιτιστικὴ παράδοση τοῦ λαοῦ καὶ νὰ διαμορφώσω μία λαϊκὴ γλῶσσα.
SCHUMANN: Πάνω σ' αὐτό, εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ τὸ κλείσιμο τοῦ φίλμ μὲ τὶς ἀλληγορίες καὶ τὶς ψευδαισθήσεις ἐπάνω σ' ἕνα ἐπίπεδο περισσότερο σουρρεαλιστικὸ παρὰ πραγματικό. Τὸ περιεχόμενο αὐτῶν τῶν σκηνῶν παραμένει σκοτεινό.

LITTIN: "Ισως γιὰ σᾶς ἐδῶ στὴν Εὐρώπη. "Οχι ὅμως γιὰ τὸ κοινὸ τῆς Χιλῆς, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε τὸ φίλμ, καὶ τὸ ὁποῖο κοινὸ ἔχει κατανοήσει ἀπολύτως τὸ νόημα μιὰ καὶ εἶναι μέρος ἀπὸ τὴ δική του κουλτούρα.

SCHUMANN: Τὸ ἐλπίζω νὰ εἶναι ἔτσι. Εὔχομαι νὰ τὸ διαπιστώσεις κάποτε ὁ ἴδιος, (ἐννοεῖ ὅταν ἀλλάξουν οἱ συνθῆκες στὴ Χιλὴ γιὰ νὰ παιχθεῖ τὸ φίλμ). Τὸ φίλμ τέλειωσε πρὶν ἢ μετὰ τὸ πραξικόπημα;

LITTIN: Τὸν 'Ιούλιο τοῦ 73. "Ομως δὲν πρόφθασε νὰ προβληθῆ δημοσίως στὴ Χιλή.

SCHUMANN: Σκέφτομαι πὼς ἡ παραγωγὴ ὑπῆρξε ἀρκετὰ δαπανηρή, ἀφοῦ θὰ πρέπει νὰ δούλεψες μ' ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο συνεργεῖο καὶ ἀκόμη μιὰ καὶ ἡ παραγωγὴ τοῦ φίλμ ἔγινε ἀπὸ ἕναν κρατικὸ ὀργανισμὸ ὅπως εἶναι ἡ «Χιλὴ - Φίλμ».

LITTIN: 'Η «Χιλὴ - Φίλμ» δὲν διέθετε μεγάλο συνεργεῖο, ἀλλὰ μιὰ μεγάλη διοίκηση, μιὰ καὶ στὸ ἐνεργητικό της δὲν εἶχε ἄλλο φίλμ μεγάλης διαρκείας. 'Η ἀποδοτικότητα τοῦ συνεργείου ἦταν μοναδική. "Ολοι κι ὅλοι εἴμαστε δέκα ἄνθρωποι, χωρὶς ἱεραρχημένα καθήκοντα. 'Οδηγούσαμε τ' αὐτοκίνητα ὅλοι μαζί, ὅλοι μαζὶ τὴν κάμερα, τὶς μεταφορὲς τῶν κουστουμιῶν τοῦ φροντιστηρίου κλπ.

SCHUMANN: Καὶ ὁ ἐφοδιασμὸς τοῦ ἀεροπλάνου;

LITTIN: 'Επίσης τὸ ἀεροπλάνο αὐτὸ καθ' αὐτὸ ἦταν μιὰ πολύτιμη πεῖρα. Χρησιμοποιήσαμε ἕνα ἀεροπλάνο τῆς ἐποχῆς τοῦ 30. Σὰν κι αὐτὸ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ GROVE γιὰ νὰ διακηρύξει τὴν πρώτη σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση τῆς χώρας. Τελικὰ βρῆκα ἕναν φίλο ὁ ὁποῖος εἶχε ἕνα τέτοιο ἀεροπλάνο γιὰ νὰ συμμετέχει σὲ ἀγῶνες «βλάβης», φυσικὰ ἔπρεπε νὰ τὸ βάψουμε κόκκινο καὶ αὐτὸ κόστισε ἀρκετά. "Αλλο πρόβλημα στάθηκε ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸν πιλότο, μιὰ καὶ δὲν εἶχε ἀσύρματο: ἄλλοτε πετοῦσε ψηλά, ἄλλοτε χαμηλά, καὶ φυσικὰ πάντα ἐτὸς κάδρου. Προσπαθήσαμε νὰ συνεννοούμεθα μὲ σήματα ἀλλὰ καὶ πάλι δίχως ἀποτέλεσμα. Στὸ μεταξὺ εἴχαμε ξοδέψει ἀρκετὰ μέτρα ἀρνητικό...

Νά λοιπόν, ἦταν μιὰ ἰδιόμορφη παραγωγὴ καὶ πότε πότε ἀρκετὰ δύσκολη.

SCHUMANN: Ποιὲς εἶναι οἱ συνθῆκες παραγωγῆς στὴ Χιλή; "Εχει ἀλλάξει ἡ κατάσταση μὲ τὴ κρατικοποίηση τῆς ἑταιρείας «Χιλὴ Φίλμ»;

LITTIN: Δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀλλάξει τὴ δομὴ μιᾶς καπιταλιστικῆς ἑταιρίας ἀπ' τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη. 'Η κρατικοποίηση ὑπῆρξε τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς μακρᾶς πορείας μετασχηματισμοῦ καὶ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ἀλλάξουν οἱ δομὲς τῆς ἑταιρίας ἐκ βάθρων. 'Εκτὸς αὐτοῦ ἡ «Χιλὴ Φίλμ» δὲν εἶχε ποτέ της ἕναν ὁλοκληρωμένο σχεδιασμὸ στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς. "Οταν τὸ 1970 ἔγινα πρόεδρος της, εἶχα ἀναπτύξει τὶς ἀπόψεις μου οἱ ὁποῖες δὲν συμφωνοῦσαν μὲ τὶς ἀπόψεις τῶν ἄλλων συναδέλφων, καὶ ἔτσι περάσαμε σὲ μιὰ νέα μορφὴ διοίκησης: ἡ θέση τοῦ προέδρου περνοῦσε διαδοχικὰ ἀπ' τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο. 'Αλλὰ ἐκεῖνο ποὺ διαφοροποίησε τὶς θέσεις μου εἶναι ἡ ἡ δουλειά μου σὰν κινηματογραφιστὴς καὶ ὄχι ἡ θητεία μου στὸν μηχανισμὸ τῆς ἑταιρίας.

SCHUMANN: Πρὸς τί λοιπὸν νὰ ὑπάρχει αὐτὴ ἡ ἑταιρεία ἀφοῦ δὲν πραγματοποίησε καμία ὥθηση;

LITTIN: 'Η «Χιλὴ Φίλμ» ἄλλαξε κατὰ τὴ τριετῆ διάρκεια τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου. Τὸ τμῆμα διανομῆς ταινιῶν μπῆκε σὲ νέα βάση. Βέβαια παρέμεινε ἰδιωτικὴ ἐπιχείρηση ἀλλὰ εἶχε κατανόηση. 'Επίσης ἡ «Χ.Φ» ἀγόρασε ὅλες τὶς αἴθουσες ποὺ πρόβαλαν ἐμπορικὲς ταινίες. Γι' αὐτὸ

τὸ λόγο ἀκριβῶς ὅλες οἱ χῶρες τῆς λατινικῆς Ἀμερικῆς ἐπέβαλαν ἕνα ὁλοκληρωτικὸ μποϊκοτὰζ κατὰ τῆς Χιλῆς, ἔτσι ἡ «Χιλὴ Φίλμ» ἦταν ἐκ τῶν πραγμάτων ἀναγκασμένη νὰ συμβιβάζεται ἀπ' τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη.

Καὶ τὸ πιὸ σοβαρὸ στὸ ἐνεργητικὸ τῆς ἑταιρείας: δημιούργησε ἕνα μεγάλο Τμῆμα γιὰ ντοκυμαντὲρ καὶ ἐπίκαιρα. Στὴ βάση αὐτὴ συμπράξαμε συμπαραγωγὲς μὲ τὶς σοσιαλιστικὲς χῶρες. Ἡ «Χιλὴ Φίλμ» δὲν ἔχει στὸ ἐνεργητικό της οὔτε ἕνα «φίλμ-θέαμα». Κύτταξε νὰ δεῖς τί φτιάξαμε αὐτὰ τὰ τρία χρόνια: Τὸ 1968 ἡ «Χ.Φ.» παρουσίασε πέντε κινηματογραφιστὲς τίποτ' ἄλλο... Ὅμως τὸ 1970 στὰ πλαίσια τῶν δραστηριοτήτων της βγῆκαν ἀναρρίθμητα ντοκυμαντὲρ ἀπὸ ἐντελῶς νέους κινηματογραφιστὲς οἱ ὁποῖοι στὰ ἀκόλουθα χρόνια (μέχρι τὸ πραξικόπημα) πέρασαν στὸ φίλμ μεγάλης διαρκείας. Μιὰ ὁλόκληρη γενιὰ εἶχε κιόλας διαμορφωθῆ μὲ θητεία ἀποκλειστικὰ στὸ πολιτικὸ φίλμ. "Ο,τι οὐσιαστικὸ ἔγινε στὴ Χιλὴ σ' αὐτὰ τὰ τρία χρόνια ἀνήκει στὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο. Ὁτιδήποτε ἄλλο ἔγινε στὴν ἴδια περίοδο εἶναι χωρὶς σημασία.

SCHUMANN: Πραγματικά, τὰ ἐπιτεύγματα εἶναι μοναδικά. Μίλησες γιὰ τὴν ὥθηση στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς. Εὔγλωττα ἔρχεται τὸ ἐρώτημα: ποῦ παιζόντουσαν αὐτὰ τὰ φίλμ;

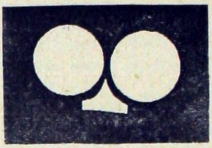
LITTIN: Στὶς συνδικαλιστικὲς ὀργανώσεις, σὲ πολιτικὲς συγκεντρώσεις, στοὺς δρόμους, στὶς συγκεντρώσεις τῶν ἐπιτροπῶν γιὰ τὴν ἀνακατανομὴ τῆς γῆς, στὰ ἐργοστάσια, καὶ φυσικὰ στοὺς κρατικοὺς κινηματογράφους καὶ στὴν τηλεόραση. Ἀλλὰ πιστεύω πὼς ἡ προβολὴ στὸν κινηματογράφο ἔχει χάσει τὴ σημασία της, εἰδικώτερα στὴν πατρίδα μου. Εἶναι πολὺ πιὸ οὐσιαστικὸ νὰ δείχνεις ἕνα φίλμ στὸ ἐργοστάσιο ἢ στὸ δρόμο, ἀπ' ὅτι μέσα σὲ μιὰ αἴθουσα, γιὰ μιὰ μικρὴ ELITE. Ἡ ἱστορικὴ πορεία τῆς Χιλῆς πῆγε τόσο γρήγορα μπροστά, ποὺ ὁ κινηματογράφος ἔχασε τὴν σημασία τῆς ἐπαφῆς τῶν ἀνθρώπων ποὺ εἶχε ἄλλοτε. Ἡ παληὰ λειτουργία του μᾶς ἀποκαλύφθηκε ἀσήμαντη, καὶ τὸ βρίσκω πάρα πολὺ καλό.

SCHUMANN: Ἀρκετοὶ κινηματογραφιστές, μὲ τὸ πραξικόπημα, συνελήφθησαν. Τί συνέβη μὲ σένα;

LITTIN: Βρισκόμουν στὰ γραφεῖα τῆς «Χιλὴ Φίλμς». Ἐκεῖ μὲ ἀναγνώρισαν κάτι τύποι μιᾶς φασιστικῆς ὀργανώσεως ἡ ὁποία εἶχε ἤδη καταλάβει τὸ κτίριο τῆς «Χ. Φ.» Μαζὶ μὲ ἄλλους πολίτες μᾶς ὠδήγησαν στοὺς στρατιωτικούς. Βρέθηκα στὰ χέρια ἑνὸς ἀνθυπολοχαγοῦ ὁ ὁποῖος μὲ γνώρισε. Ἐξήγησε στοὺς φασίστες πὼς εἶμαι οὐδέτερος, μοῦ ζήτησε συγγνώμη καὶ μ' ἄφησε ἐλεύθερο. Μπῆκα στ' αὐτοκίνητό μου κι' ἄρχισα νὰ τρέχω ἀσκοπα. Εἶδα νὰ βομβαρδίζουν τὸ προεδρικὸ μέγαρο, νὰ βάζουν φωτιές. Προσπάθησα νὰ ἐπικοινωνήσω μὲ τοὺς συντρόφους μου, δίχως ἀποτέλεσμα. Τέλος κατέφυγα στὴν πρεσβεία τοῦ Μεξικοῦ.

SCHUMANN: Τώρα ζεῖς στὸ Μεξικό. Μπορεῖς ἴσως νὰ μᾶς πεῖς ποιὰ εἶναι τὰ σχέδιά σου;

LITTIN: Θέλω νὰ γυρίσω φίλμ, καὶ μόνο φίλμ, ποὺ θὰ ξεσκεπάζουν τὸν καπιταλισμό, καὶ θὰ δείχνουν τὸ στήριγμα τῆς χούντας στὴ Χιλή. Εἶμαι παιδὶ τῆς Λ. Ἀμερικῆς καὶ ἔχω ἐδῶ στὸ Μεξικὸ τὴν δυνατότητα σὰν καθηγητὴς τοῦ φίλμ στὸ Πανεπιστήμιο, νὰ ἐργασθῶ γιὰ τὴν παραγωγὴ ἑνὸς φίλμ ποὺ θὰ ἀναφέρεται στὴν ἀναπαράσταση τοῦ πραξικοπήματος καὶ στὴν βαρβαρότητα τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ στὴν Ν. Ἀμερική. Αὐτὸ εἶναι τὸ καθῆκον ὅλων τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ ζοῦν στὴν ἐξορία.



# ΠΟΙΟΣ ΛΟΓΟΚΡΙΝΕΙ ΠΟΙΟΝ

Μέχρι τὸ 1972 ἡ Μόσιον Πίκτσερς, ἕνα συγκρότημα μεγάλων ἀμερικανικῶν ἑταιρειῶν εἶχε στὰ χέρια της κατ' ἀποκλειστικότητα τὴ διανομὴ τοῦ 84% τῶν ταινιῶν ποὺ μποροῦσαν νὰ δοῦν οἱ θεατὲς σ' αὐτὴν τὴ χώρα. Ἦταν ἕνα κατάλοιπο περασμένης πιά, ὡς ἕνα σημεῖο, ἐποχῆς τῆς ἐλεύθερης ἐπιχείρησης. Οἱ Χιλιανοὶ ἦταν τελείως ἐλεύθεροι νὰ πληρώσουν τὸ ἀντίτιμο ἑνὸς εἰσιτηρίου γιὰ νὰ δοῦν ἕνα φίλμ ποὺ εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ τοὺς δείξουν οἱ χρηματιστὲς τοῦ Χόλλυγουντ(1). Ἢ πάλι ἦταν ἐλεύθεροι νὰ μείνουν σπίτι τους. Αὐτὴ ἡ ἐλευθερία εἶχε βέβαια μιὰ τιμὴ σὲ δολλάρια: τὰ δύο ἑκατομμύρια δολλάρια κέρδη ποὺ ἔβγαζε κάθε χρόνο ἡ Μόσιον Πίκτσερς ἀπὸ τὴ Χιλὴ στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες.

Τὸν ἴδιο λοιπὸν χρόνο, ἡ κυβέρνηση λαϊκῆς Ἑνότητας, ἐχθρὸς ὅπως ξέρουμε τῆς ἐλεύθερης ἐπιχείρησης, ἀποφάσιζε νὰ ἐπιβάλλει ἕνα φόρο ὕψους 20% σ' αὐτὰ τὰ δύο ἑκατομμύρια δολλάρια ποὺ ἔβγαιναν κάθε χρόνο ἀπὸ τὴ χώρα, χωρὶς ποτὲ οἱ μεγάλες αὐτὲς ἀμερικάνικες ἑταιρεῖες νὰ ἔχουν ἐπανεπενδύσει οὔτε ἕνα ἑκατοστὸ ἀπ' αὐτὰ στὴ Χιλιανὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία, οὔτε κὰν σὲ κάποια σοβαρὴ προσπάθεια βελτίωσης τοῦ κυκλώματος τῆς ἐκμετάλλευσης. Ἡ Μόσιον Πίκτσερς ἀρνήθηκε νὰ πληρώσει αὐτὸν τὸν φόρο: ἢ μᾶλλον ἡ ἀπάντησή της συνοδεύτηκε ἀπὸ ἕναν ὅρο ποὺ στεροῦσε τὸ μέτρο ἀπὸ κάθε ἀποτελεσματικότητα, καὶ τὸ ἔστρεφε ἐνάντια στὸν ἴδιο τὸν Χιλιανὸ λαό. Εἶναι ἀνώφελο νὰ ἐπιμείνουμε πάνω σ' αὐτὸν τὸ μηχανισμό· γνωρίζουμε κι ἐδῶ ἀκόμη πολὺ καλὰ τ' ἀποτελέσματά του: ἡ Μόσιον Πίκτσερς θὰ δεχόταν πραγματικὰ νὰ καταβάλλει αὐτὸ τὸ φόρο ἂν ἡ κυβέρνηση τῆς ἐπέτρεπε ν' ἀνεβάσει τὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων.

Μέχρι τότε στὴ Χιλὴ καὶ σ' ἄλλες χῶρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς αὐτοῦ τοῦ εἴδους ὁ ἐκβιασμός, μιᾶς καὶ πρέπει νὰ λέμε τὰ σύκα σύκα καὶ τὴ σκάφη σκάφη, πληρωνόταν πάντοτε ἀκριβά. Σ' αὐτὲς τὶς μάχες, ἡ Μόσιον Πίκτσερς, ἔχοντας

πάντα τὴ δυνατότητα νὰ σταματᾶ μὲ τὸ πρῶτο τὴν εἴσοδο τῶν ταινιῶν σὲ μιὰ χώρα, καταδίκαζε τὶς περισσότερες αἴθουσες σὲ κλείσιμο, κι ἔτσι εἶχε ἕνα ὑπολογίσιμο ἀτοῦ στὰ χέρια της: τὸ ὅτι, ἂν πάρουμε ὑπόψη μας τὴν κοινωνικὴ σημασία τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος στὶς μεγάλες κυρίως πόλεις, μποροῦσε νὰ προξενήσει στὴν κυβέρνηση δυσκολίες διόλου ἀμελητέες. Πόσο μᾶλλον ὅταν σ' αὐτὲς θὰ ἐρχόντουσαν νὰ προστεθοῦν κι ἄλλες παρόμοιες δυσκολίες ὀφειλόμενες σ' ἄλλες μορφὲς ἀποκλεισμοῦ.

Ἀλλὰ ἡ Χιλιανὴ κυβέρνηση κράτησε καλά. Καὶ ἡ Μόσιον Πίκτσερς ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη σταμάτησε τὶς ἀποστολὲς ταινιῶν στὴ Χιλή. Ἐδῶ ἀξίζει τὸν κόπο ν' ἀφήσουμε τὸ λόγο στοὺς ἐκπρόσωπους τοῦ Χιλιανοῦ κινηματογράφου, δυὸ νέους ἀπεσταλμένους τῆς Χιλή - Φίλμς(2), ποὺ ἦρθαν στὴ Γαλλία γιὰ νὰ διαπραγματευθοῦν τὴν ἀγορὰ ξένων ταινιῶν, καὶ περαστικοὶ ἀπὸ τὸ Παρίσι ἐκμεταλλεύτηκαν τὴν εὐκαιρία νὰ μᾶς δώσουν μιὰ συνέντευξη γιὰ τὴν κατάσταση στὴ Χιλή. Τοὺς δίνουμε τὸ λόγο, ἀφοῦ πιὸ πρὶν σημειώσουμε στὰ γρήγορα ὅτι ἡ παρουσία τῶν δυὸ αὐτῶν τριαντάρηδων «μπίζνεσμεν», τοῦ Ἀντόνιο Ὀττόνε, διευθυντοῦ τοῦ διεθνοῦς τμήματος τῆς Χιλὴ - Φίλμς, καὶ τοῦ Χουὰν Κάρλος Μοράγκα, προέδρου τοῦ συνδικάτου τῶν ἐργαζομένων στὸν ἴδιο ὀργανισμό, ἀποδεικνύει κατάφωρα πὼς κάτι ἔχει ἀλλάξει σὲ μιὰ χώρα ποὺ στέλνει γιὰ «ἐμπορικὲς διαπραγματεύσεις» στὸ ἐξωτερικὸ τὸν ἐκλεγμένο ἀντιπρόσωπο τῶν ἐργαζομένων πλάι σ' ἕναν ἐμπορικὸ διευθυντὴ — ποὺ ὁ ἕνας εἶναι κομμουνιστὴς κι ὁ ἄλλος σοσιαλιστής. Τοὺς ἀκοῦμε λοιπόν:

«Τότε ξεκίνησε μιὰ μεγάλη διαμάχη, μᾶς λένε. Ἡ Μόσιον Πίκτσερς ὅμως δὲν εἶχε ὑπολογίσει τὶς ὀργανωτικὲς ἱκανότητες τῆς κυβέρνησης καὶ τῆς Χιλὴ - Φὶλμς ποὺ ἀμέσως ἄρχισε νὰ στήνει ἕνα κύκλωμα κρατικῆς διανομῆς, πράγμα ποὺ μᾶς ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ ἐφοδιάζουμε ἕνα μέρος τῆς ἀγορᾶς. Ἄλλωστε ἡ κυβέρνηση χορήγησε μιὰ βοήθεια στοὺς μικροὺς Χιλιανοὺς διανομεῖς οἱ ὁποῖοι ἔχοντας καὶ μερικὲς ταινίες στὴ διάθεσή τους κατάφεραν ν' ἀνορθωθοῦν. Κι ἔπειτα ἡ Μόσιον Πίκτσερς δὲν εἶχε λογαριάσει τὴν ἀδελφικὴ βοήθεια τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν: μὲ τὴν πρώτη μας κατεπείγουσα ἔκκληση ὅλες οἱ σοσιαλιστικὲς χῶρες μᾶς ἔστειλαν — καὶ χωρὶς ἀντίτιμο σὲ δολλάρια, ἐννοεῖται — ὅ,τι καλύτερο εἶχε ἡ παραγωγή τους. Βέβαια τὴν ἐποχὴ ἐκείνη περάσαμε μιὰ δύσκολη περίοδο μικροσυγκρούσεων ὅσον ἀφορᾶ τὸν προγραμματισμό. Τελικὰ ὅμως μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ἀγορὰ τώρα πιὰ ἔχει ἐφοδιαστεῖ κανονικά.

Μπορούμε ἀκόμα νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὸς ὁ νέος προσανατολισμὸς ποὺ ὑποχρεωθήκαμε νὰ χαράξουμε εἶχε θετικὲς συνέπειες. Τὸ κοινὸ ποὺ δὲν εἶχε συνηθίσει παρὰ τὸν χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο, ἄλλαξε γοῦστα. Ἔτσι ἀνακαλύψαμε ἀληθινὰ ἕνα καινούργιο τύπο κινηματογράφου τελείως ἄγνωστου μέχρι τότε στὴ Χιλή: ἀνάμεσα στὶς μεγάλες ἐπιτυχίες — καὶ ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη — τοὺς τελευταίους μῆνες μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε τὸν οὐγγαρέζικο «Κόκκινο Ψαλμό», τὸ βουλγάρικο «Τὸ Κέρατο τῆς Κατσίκας», τὸ σοβιετικὸ «Τὸ Ἡμέρωμα τῆς Φωτιᾶς». Ἐξάλλου ὀργανώσαμε ἑβδομάδες «ἐθνικῶν κινηματογράφων», τσεχοσλοβάκικη ἑβδομάδα, οὐγγαρέζικη ἑβδομάδα κλπ. Πετύχαμε ν' ἀγοράσουμε καὶ μερικὲς ταινίες ἀπὸ τὴν Ἀργεντινή, τὴν Ἰαπωνία. Κάναμε ὁρισμένες ἐπαφὲς στὶς Κάννες, στὴν «ἀγορὰ τοῦ φίλμ» κι ἐδῶ τώρα προσπαθοῦμε στὸ Παρίσι νὰ κάνουμε κι ἄλλες. Πρέπει ὅμως νὰ τ' ὁμολογήσουμε: εἶναι πολὺ δύσκολο· ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περίπτωση τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν στὶς περισσότερες ἄλλες πραγματικὰ προσκρούουμε πάνω σὲ τεῖχος: ἡ Μόσιον Πίκτσερς κατέχει σχεδὸν τὸ μονοπώλιο τῆς διανομῆς τῶν φίλμ ποὺ παράγονται στὶς καπιταλιστικὲς χῶρες, καὶ φτάνει στὸ σημεῖο ν' ἀγοράζει ταινίες γιὰ νὰ μὴν τὶς διανείμει.

Νά σὲ ποιὰ κατάσταση βρισκόμαστε σήμερα: κυριολεκτικὰ σὲ πολιτιστικὸ ἀποκλεισμό. Ὑπάρχουν ταινίες ποὺ θέλουν νὰ δοῦν οἱ Χιλιανοί, μὰ ἡ Μόσιον Πίκτσερς τὶς μπλοκάρει. Φυσικὰ ἔχουμε ἀρχίσει συνομιλίες γιὰ νὰ πάψει αὐτὸς ὁ ἀποκλεισμός. Καὶ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἔχουμε ἀνάγκη τὴν διεθνὴ κοινὴ γνώμη.

Ἡ ἱστορία αὐτὴ εἶναι ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις παραδειγματική: γιατὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἐκπρόσωποι τοῦ «ἐλεύθερου κόσμου» —οἱ μεγάλες ἑταιρεῖες τοῦ Χόλλυγουντ— ἦταν αὐτοὶ πού, ἐπειδὴ τόλμησαν νὰ τοὺς θίξουν τὰ ὑπερκέρδη τους, ἔβαλαν σ' ἐνέργεια αὐτὴν τὴν ἰδιαίτερα ἀποτελεσματικὴ μορφὴ ἀποκλεισμοῦ, στ' ὄνομα τῆς ἐλευθερίας βέβαια. Κι αὐτὴ δὲν ἦταν λιγότερο λεπτὴ μορφὴ τῆς συνωμοσίας ποὺ ὑφαίνει ὁ βορειοαμερικάνικος ἱμπεριαλισμὸς γύρω ἀπὸ τὴ Χιλή. Γιατὶ ἔστω κι ἂν ὁ ἐφοδιασμὸς σὲ φίλμ τελικὰ μπόρεσε νὰ ἐξασφαλιστεῖ, ὡστόσο οἱ Χιλιανοὶ δὲν παύουν νὰ στεροῦνται τὸ δικαίωμα νὰ βλέπουν ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἀξιόλογη παγκόσμια κινηματογραφικὴ παραγωγή, πράγμα ποὺ ἔχει σὰν συνέπεια τὴν πολιτιστικὴ φτώχεια. Γιατὶ ἡ Μόσιον Πίκτσερς δὲν κινεῖ μονάχα τὰ κακὰ χολλυγουντιανὰ φίλμ, ἀλλὰ καὶ ὅ,τι σημαντικὸ φίλμ ἁρπάξει ἀπὸ τὴν ἀγορά. Καὶ πρόκειται γιὰ ἕνα μέτρο μὲ διπλὸ ἀποτέλεσμα: τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ σύμμαχοί της

στὸ ἐξωτερικὸ μπλοκάρουν αὐτὰ τὰ φίλμ, ἡ δεξιὰ στὴ Χιλὴ στὶς ἐφημερίδες της, στὰ κανάλια της στὴν τηλεόραση, χωρὶς ἐνδοιασμοὺς καὶ περιστροφὲς ὡρύεται γιὰ τὸν «ἐκβιασμὸ τῶν συνειδήσεων». Φταίει ἡ κυβέρνηση, λένε, ποὺ μὲ τὴν ἀδιαλλαξία της μᾶς ἐμποδίζει νὰ βλέπουμε τὶς ταινίες ποὺ ἔρχονται ἀπὸ τὸν «ἐλεύθερο κόσμο».

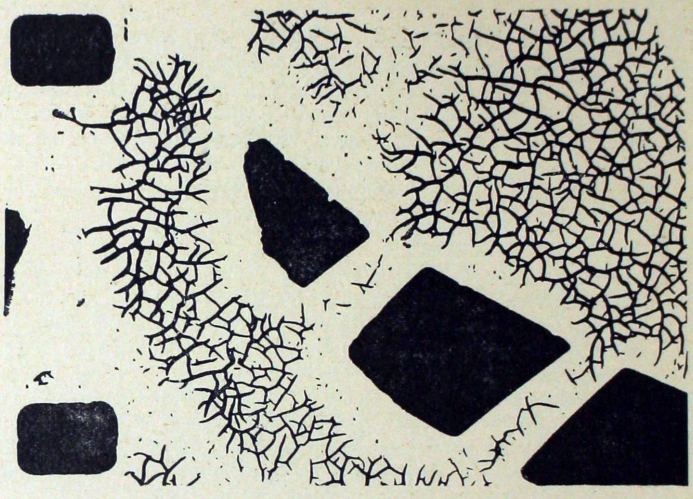
Γι' αὐτὸ πρέπει ν' ἀποκαλυφτεῖ αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς καὶ νὰ ξεσηκωθεῖ ἡ παγκόσμια κοινὴ γνώμη.

---

* Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1973, τρεῖς περίπου μῆνες πρὶν ἀπὸ τὸ στρατιωτικὸ πραξικόπημα στὴ Χιλή, δύο ἐκπρόσωποι τοῦ Χιλιανοῦ Κινηματογράφου, ὁ Ἀντόνιο Ὀττόνε καὶ ὁ Χουὰν Μοράγκα, εἶχαν ἐπαφὲς στὸ Παρίσι μὲ τὸ Σωματεῖο Σκηνοθετῶν Κινηματογράφου κι ἔδωσαν συνέντευξη τύπου μὲ σκοπὸ νὰ ἐνημερώσουν τὴν κοινὴ γνώμη σχετικὰ μὲ τὸν πολιτιστικὸ ἀποκλεισμὸ ποὺ τοὺς ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὶς βορειο-αμερικανικὲς κινηματογραφικὲς ἐπιχειρήσεις. Στὸ ἄρθρο αὐτό, ποὺ εἶχε δημοσιευτεῖ μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Ἐμὶλ Μπρετὸν στὴν Νουβὲλ Κριτὶκ Νο. 66, Αὔγουστος—Σεπτέμβριος 73, ἐκθέτουν τὸ ἱστορικὸ τοῦ ἀποκλεισμοῦ κι ἀναλύουν τὶς ἀπόψεις τους.

1. Γιὰ παράδειγμα ἀναφέρουμε ὅτι τὸν καιρὸ ποὺ ἦταν στὴν ἐξουσία ἡ κυβέρνηση Φρέι, ἡ προβολὴ τῆς ταινίας τοῦ Ρόζι «Τὰ χέρια πάνω ἀπ' τὴν πόλη» εἶχε ὑπερβολικὰ καθυστερήσει, καὶ μετὰ ἀπὸ διαδηλώσεις παίχτηκε μιὰ βδομάδα στὰ κρυφὰ σὲ μιὰ μικρὴ αἴθουσα.

2. Ἡ Χιλὴ - Φίλμς, ἐθνικοποιημένος κινηματογραφικὸς ὀργανισμὸς εἶχε δημουργηθεῖ τὸ 1936 ἀπὸ τὴν κυβέρνηση Λαϊκοῦ Μετώπου γιὰ νὰ ἐφοδιάσει τὸν χιλιανὸ κινηματογράφο μὲ τὴν ἀπαραίτητη τεχνικὴ ὑποδομή, στὶς προηγούμενες ἀντιδραστικὲς κυβερνήσεις εἶχε καταλήξει νὰ γίνει ἕνα μέσο προπαγάνδας, στὰ χέρια μετριότατων ἐμπορικῶν σκηνοθετῶν. Ἡ κυβέρνηση Λαϊκῆς Ἑνότητας ὄχι μόνο τῆς ξανάδωσε τὸν πρῶτο της προορισμὸ ἀλλὰ καὶ τὴν ὀργάνωσε πάνω σὲ τριπλὴ βάση (παραγωγή, διανομή, ὀργάνωση κυκλώματος αἰθουσῶν καὶ κινητῶν προβολῶν). Πλάι στὴν Χιλὴ - Φίλμς ὑπῆρχε ἀκόμα καὶ ἡ ἰδιωτικὴ παραγωγή, ὅπως ἐπίσης καὶ κινηματογραφικὲς μονάδες πανεπιστημίων, συνδικάτων, κλπ.



# ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΕΝΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

◇◇◇

(Συζήτηση τοῦ JORGE SANJINES μὲ τὸν PETER SCHUMANN)

SCH.: Τὸ «EL ENEMIGO PRINCIPAL» βασίζεται πάνω σ' ἕνα εὐρύτερο σχέδιο: «ΤΟ ΑΠΟΚΡΥΦΟ ΕΘΝΟΣ» (LA NACION CIANDESTINA». Ποιό μέρος ἀκριβῶς ὑπάρχει μέσα στὸ φίλμ;

SANJ.: Τὸ φίλμ κρατάει μία ἱστορία αὐτοῦ τοῦ σχεδίου ἀλλὰ μερικῶς ἀλλαγμένη. Ἀρχικὰ ἦταν ἐδῶ ἡ περίπτωση τριῶν ἐργατῶν τῆς γῆς οἱ ὁποῖοι στὸ δρόμο τους ἔτσι καθὼς πηγαίνουν σὲ κάποιο πανηγύρι, διηγοῦνται ἱστορίες. Γιὰ τοὺς καμπεζίνος ἡ προφορικὴ ἐπικοινωνία εἶναι κάτι οὐσιαστικό. Κρατήσαμε αὐτὸν τὸν τρόπο ἀφήγησης γιὰ νὰ κερδίσουμε τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ Καμπεζίνος - θεατή. Κρατήσαμε μόνο τὴν πρώτη ἀπ' τὶς τρεῖς ἀφηγήσεις· τὸ νὰ καταπιαστοῦμε μὲ τὸ ὅλο σχέδιο θὰ ἦταν περίπλοκο καὶ θὰ τραβοῦσε σὲ μάκρος. Ἔτσι φτιάξαμε μιὰ ἁπλὴ ἱστορία μὲ γραμμικὴ ἀνάπτυξη καὶ μὲ ἕνα ἀφηγητή. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι τὸ κλείσιμο μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ σείρει ἀπ' τὴν ἱστορία γιὰ νὰ τὸ ἐπαναφέρει ὁ ἀφηγητὴς στὸ τέλος.

SCH.: Ποιό εἶναι τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ φίλμ;

SANJ.: «Ὁ βασικὸς ἐχθρὸς» εἶναι ἕνα ἀκόμα βῆμα γιὰ τὴν διαμόρφωση ἑνὸς κινηματογράφου τοῦ λαοῦ. Γιὰ ἕνα κινηματογράφο ἐπικοινωνίας μὲ τὸ λαό, καὶ ὄχι μονάχα μὲ τὸ λαὸ τῆς Βολιβίας ἀλλὰ μὲ ὅλους τοὺς λαοὺς τῆς Ν. Ἀμερικῆς κι ἀκόμα μὲ τοὺς ἄλλους λαοὺς τοῦ Τρίτου κόσμου. Τὸ θέμα τοῦ φίλμ εἶναι ξεκάθαρο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἀντιμετωπίζουν καθημερινὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀπελευθέρωσής τους. Διηγεῖται μιὰ ἀληθινὴ ἱστορία ποὺ καμιὰ φορὰ οἱ λεπτομέρειές της, γιὰ μᾶς δὲν εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσες μιὰ καὶ ἡ νοτιοαμερικάνικη παράδοση εἶναι πλούσια σὲ παραβολὲς πάνω σὲ γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἁπλῶς καὶ μόνο θὰ θέλαμε νὰ δώσουμε σ' αὐτὰ μιὰ συγκεκριμένη ἱστορικότητα, δηλαδὴ προσπαθήσαμε νὰ τὰ προσεγγίσουμε μὲ τὴν μαρξιστικὴ ἀνάλυση.

SCH.: Τὸ θέμα σας λοιπὸν δὲν εἶναι παρὰ τὸ παληὸ ζήτημα τῆς βίας, ἀντι-βίας, καταπίεσης, ἐκμετάλλευσης καὶ ἐξέγερσης. Ὅμως γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸ τὸ ζήτημα ἐμφανίζεται μπροστὰ στὰ μάτια μας τόσο καθαρό: ἔνοπλη ἀντίσταση, ἀντάρικος ἀγώνας.

SANJ.: Ναί, οἱ ἀντάρτες εἶναι τὸ κεντρικὸ ἐπεισόδιο. Ἐκτυλίσσεται σὲ

τρία μέρη. Τὸ πρῶτο μέρος δείχνει μιὰ ἰνδιάνικη κοινότητα ἡ ὁποία μὲ κάποιο ἐλεεινὸ τρόπο ἀπογυμνώνεται ἀπὸ ἕναν τσιφλικά. Ἕνας ἰνδιάνος ἀντιστέκεται καὶ ἐκτελεῖται κτηνωδῶς ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους τοῦ τσιφλικά. Τότε οἱ χωρικοὶ ἐπαναστατοῦν, σείρουν τὸν μεγαλοκτηματία στὸ δικαστήριο γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦν πολὺ γρήγορα τὴν διαφθορὰ τῆς δικαιοσύνης.

Στὸ δεύτερο μέρος, καταφθάνει στὸ χωριὸ μιὰ ὁμάδα ἀνταρτῶν. Αὐτοὶ γνωρίζουν σιγὰ σιγὰ τὴν κατάσταση καὶ προτείνουν στοὺς χωρικοὺς νὰ συγκροτίσουν ἕνα λαϊκὸ δικαστήριο καὶ τὸ ὁποῖο στὴν συνέχεια καταδικάζει τὸν τσιφλικὰ σὲ θάνατο. Οἱ ἰνδιάνοι χωρικοὶ τώρα ἔχουν ἀποκτήσει πολιτικὴ συνείδηση. Μερικοὶ προσχωροῦν στὸ ἀντάρτικο. Τὸ τρίτο μέρος περιγράφει τὴν ἀπάντηση τοῦ συστήματος, τὸ ὁποῖο ἐπιστρέφει μὲ μεγαλύτερη μανία, ἡ ὁποία δὲν εἶναι παρὰ μεγαλύτερη καταπίεση καὶ λυσαλέος ἀγώνας κατὰ τῶν ἀνταρτῶν. Τὸ φίλμ θέλει νὰ δείξει, (ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸν ἀφηγητή, ὁ ὁποῖος ἐξηγῆ κατηγορηματικὰ) ὅτι αὐτὸς ὁ βασικὸς ἐχθρὸς πρέπει νὰ χτυπηθῆ σὲ ὅλα τὰ μέρη μὲ ὅλα τὰ μέσα καὶ πάνω ἀπ' ὅλα μὲ τὸν ἔνοπλο ἀγώνα.

SCH.: Τὸ προτελευταῖο σας φίλμ (EL CORAGE DEL PUEBLO) εἶναι ὀργανωμένο πάνω στὴν ἀναγκαιότητα τῆς πολιτικῆς ὀργάνωσης τῶν ἰνδιάνων.

SANJ.: Τὸ EL CORAGE DEL PUEBLO προέρχεται ἀπὸ ἕνα ἄλλο ἱστορικὸ πλαίσιο καὶ θέλει κυρίως νὰ ξεσκεπάσει τὴν ἐνοχὴ τῶν σφαγέων τῶν ἀνθρακορύχων καὶ νὰ ἐξηγήσῃ τὸ συμβὰν αὐτὸ σὲ σχέση μὲ ὁρισμένα ἄλλα γεγονότα. Σίγουρα τὰ θέματα πολιτικῆς ὀργάνωσης κατέχουν μιὰ πολύτιμη θέση, ὅπως κι' ἐσὺ λές, ἐντούτοις πρέπει νὰ ὑπογραμίσω πὼς κατὰ τὴν ἀναπαράσταση τὸ ἁπλὸ βρίσκεται μέσα στὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια τῶν γεγονότων. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, τὸ φίλμ εἶχε στὶς προθέσεις του τὴν νέα κριτικὴ στάση: Νὰ δείξει τὴν ἀποδιοργάνωση τῶν ἰνδιάνων κατὰ τὴν διάρκεια τῆς νύχτας τοῦ Αϊγιάννη, καὶ ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς καταπίεσης τῆς μετατροπῆς τῶν ἰνδιάνων σὲ θύματα τῆς καταπίεσης.

SCH.: Αὐτὸ τὸ θέμα ἐπανέρχεται καὶ στὸ EL ENEMICO PRINCIPAL.

SANJ.: Ναί, ἀλλὰ ἐδῶ ἔχουμε προχωρήσει ἕνα βῆμα μακρύτερα. Δείχνουμε τί εἶναι ἱστορικὴ τοποθέτηση· τί εἶναι ὅροι διαβίωσης· τί εἶναι αὐθορμητισμὸς (δείχνουμε πὼς δὲν ὁδηγεῖ πουθενά)· τί εἶναι ἡ ὁλοκλήρωση τῆς πρωτοπορείας αὐτῆς ποὺ διαμορφώνει τὴν δραστικὴ ἐξουσία τοῦ λαοῦ· τί εἶναι ὁ βασικὸς ἐχθρὸς καὶ πῶς πρέπει νὰ τὸν καταπολεμήσει κανείς.
Μὲ δυὸ λόγια ἀντικείμενο τοῦ φίλμ εἶναι ἡ στράτευση καὶ οἱ κοινωνικὲς διεκδικήσεις.

SANJ.: Σίγουρα. Ἔτσι καθὼς εἴχαμε σκεφτεῖ τότε ὅτι ὀφείλαμε νὰ συνεχίσουμε τὴ δουλειά μας, τὰ τάνκς τοῦ φασιστικοῦ καθεστῶτος μᾶς ἔσπρωξαν στὴν ἀπόφαση νὰ συνεχίσουμε τὴν διεύρυνση τῆς φόρμας τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου ἔξω ἀπὸ τὴ Βολιβία.

SCH.: Ἀλλὰ ἕνα μέρος τῆς παληᾶς ὁμάδας, ὁ συγγραφέας Oscar Soria, ὁ καμεράμαν Antonio Eguino καὶ ὁ ὑπεύθυνος παραγωγῆς Ricardo Rada, συνεχίζουν νὰ μένουν καὶ νὰ ἐργάζονται στὴ Βολιβία. Μάλιστα ἔχουν φτιάξει κι' ἕνα φίλμ μεγάλου μήκους νομίζω λέγεται Pueblo Chico.

SANJ.: Ναί, εἶναι προσωπικὲς καὶ οἰκογενειακὲς οἱ αἰτίες τῆς παραμονῆς τους ἐκεῖ. Ὅσο γιὰ τὸ φίλμ ποὺ μοῦ λὲς δὲν ξέρω τίποτα. Γνωρίζαμε πλέον συνειδητὰ ὅτι βρισκόμασταν σὲ μιὰ ἱστορικὴ καμπή, ὅπου ἦταν ἀναγκαῖο νὰ μαθητεύσουμε στὸν διεθνισμὸ καὶ νὰ τὸν ἐφαρμόζουμε. Αἰσθανόμαστε σήμερα σὰν κάτοικοι τῆς μεγάλης Πατρίδας τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς καὶ βλέπουμε σὲ κάθε περιοχή της τὸ πεδίο τῆς μάχης· ἕναν τόπο γιὰ τὴν συνέχιση τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου μὲ τὸν ὁποῖο θὰ μπορέσουμε νὰ καθοδηγήσουμε τὸν ἀγῶνα ἐνάντια στὸ βασικὸ ἐχθρό. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο οἱ ταινίες μας δὲν τοποθετοῦνται σὲ μιὰ συγκεκριμένη χώρα. Οἱ ἱστορίες ὀφείλουν νὰ ἰσχύουν γιὰ ὅλες τὶς χῶρες. Οἱ Περουβιανοί, οἱ Βολιβιανοί, οἱ κάτοικοι τῆς Χιλῆς, τῆς Βορείου Ἀργεντινῆς κλπ. μποροῦν νὰ συνταυτισθοῦν μὲ τοῦτο τὸ φίλμ καὶ μὲ τὴν ἰνδιάνικη κουλτούρα, γιατὶ ὁλόκληρη ἡ περιοχὴ τῶν Ἄνδεων εἶναι παροῦσα στὸ φίλμ. Ἐπίσης πιστεύω, ὅτι τὸ φίλμ θὰ εἶναι χρήσιμο γιὰ τοὺς ἐργάτες τοῦ Μπουένος - Ἄϋρες καὶ γιὰ τοὺς γεωργοὺς τῆς Ἀλγερίας.

SCH.: Λοιπὸν κινηματογράφος γιὰ τὴν Λατινικὴ Ἀμερική;

SANJ.: Σίγουρα αὐτὸ εἶναι ἕνα Λατινοαμερικάνικο φίλμ. Γιὰ τὴν πραγματοποίησή του συμμετεῖχαν Βολιβιανοί, Ἀργεντινοί, Περουβιανοί, Βραζιλιάνοι, Χιλιανοὶ ἀλλὰ καὶ Γάλλοι. Ἡ συμμετοχὴ ὅλων αὐτῶν δὲν ὀφείλεται σὲ ἐθνικὰ αἰτήματα, ἀλλὰ ὑπακούει στὸ κάλεσμα γιὰ τὸν ἀγῶνα ποὺ εἶναι κοινὸς σ' ὁλόκληρη τὴν Ὑφήλιο, ἐνάντια στὸν Ἰμπεριαλισμό.

SCH.: Εἶπες πὼς θέλετε νὰ κάνετε ἕναν κινηματογράφο τοῦ Λαοῦ. Τὸ ἴδιο θέλουν πολλοὶ Λατινοαμερικάνοι κινηματογραφιστὲς ἀλλὰ οἱ ταινίες τῶν περισσοτέρων δὲν ξεπερνοῦν τὶς καλὲς προθέσεις μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαιωνίζουν ἕναν περιορισμένο διανοουμενίστικο κινηματογράφο. Οἱ χρησιμοποιούμενες κινηματογραφικὲς δομὲς καὶ τὰ στυλιστικὰ στοιχεῖα εἶναι τόσο δύσκολα καὶ ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὶς πλατειὲς μάζες παραμένει πάντα ἕνα σοβαρὸ πρόβλημα.
Ἐσεῖς πετύχατε μὲ τὴν ταινία σας νὰ προσεγγίσετε τὸ πολὺ - πολὺ τὰ πολιτικοποιημένα στελέχη ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καὶ μὲ τὸ φίλμ τοῦ SOLANAS «LA HORA DE LOS HORNOS». Ἐπίσης ἐσὺ ἔκανες αὐτοκριτικὴ γιὰ τὶς δυσκολίες ποὺ παρουσιάζει ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα τῆς ταινίας σου. Τί κάνατε πάνω σ' αὐτό;

SANJ.: Προσπαθήσαμε νὰ βροῦμε μιὰ γλῶσσα ἡ ὁποία νὰ εἶναι κατανοητὴ ἀπ' τὰ μεγάλα στρώματα τοῦ κοινοῦ. Τὰ προηγούμενά μας φίλμ ἦταν γιὰ τὸ μεμυημένο κινηματογραφικὸ κοινό. Ἕνα ἀπ' τὰ παληά μας φίλμ τὸ «ΥAWAR MALLKU» τὸ εἶχε δεῖ τὸ 10% τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Βολιβίας, ἀλλὰ οἱ μεγάλες μάζες παρέμειναν μακριά. Λοιπόν, ταξιδέψαμε σ' ὅλη τὴ χώρα προβάλλοντας τὸ φίλμ στοὺς Ἰνδιάνους, δυὸ καὶ τρεῖς φορὲς παρακολουθώντας ἀπὸ κοντά, τὶς ἀντιδράσεις τους. Ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα κοινὸ ποὺ συμπτωματικὰ εἶχε δεῖ μία ἢ δύο φορὲς κινηματογράφο. Ἀνακαλύψαμε τὴν μεγάλη ἱκανότητά τους νὰ συλλαμβάνουν λεπτομέρειες καὶ νὰ τὶς σχολιάζουν. Αὐτὸ στάθηκε γιὰ μᾶς πολύτιμη ἐμπειρία, ἡ ὁποία ἐπηρέασε ἀποφασιστικὰ τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα τοῦ «ΒΑΣΙΚΟΥ ΕΧΘΡΟΥ».

SCH.: Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση γιὰ μία πλατειὰ βάση ἐπικοινωνίας μὲ τὸ Λαὸ ἔχει ἐπηρεάσει τὸν τρόπο παραγωγῆς τῆς ταινίας;

SANJ.: Ὁ «ΒΑΣΙΚΟΣ ΕΧΘΡΟΣ» εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συλλογικῆς δουλειᾶς. Τὸ μεγαλύτερο πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίσαμε ἦταν νὰ καταπολεμήσουμε τὴν ἀστικὴ διάθεση αὐτοπροβολῆς ἡ ὁποία συνυπάρχει δυνάμει μέσα μας καὶ ἀναπαραάγεται σὲ κάθε ἔργο τέχνης· καὶ νὰ μεταβάλλουμε τοὺς ἑαυτούς μας, σὲ βάση τῆς ὁμαδικῆς δουλειᾶς, σὲ ὄργανο τοῦ Λαοῦ. Αὐτοῦ τοῦ Λαοῦ ποὺ ἡ ζωντανὴ πεῖρα πρέπει νὰ ἐκφρασθῆ πολὺ συγκεκριμένα στὸ φίλμ. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους δὲν ὑπάρχουν πρωταγωνιστὲς καὶ κεντρικὰ πρόσωπα, ἀλλὰ παρουσία συνόλου. Καμμία προσωπικότητα, κανένα ἄτομο. Αὐτὸ ὑπακούει στὴν ἰδεολογικὴ - πολιτικὴ συνέπεια γιὰ τὴν ἐνεργοποίηση μιᾶς συλλογικῆς κοινωνίας καὶ στὴν ἀναζήτηση ἑνὸς συλλογικοῦ τρόπου ζωῆς, ποὺ θέτει σὰν βασικὴ προϋπόθεση ἡ ἐπανάσταση.

SCH : Ποιά ἡ διεργασία αὐτῆς τῆς θέσης πάνω στὸ συνεργεῖο σας;

SANJ.: Ἐπιδιώξαμε νὰ κάνουμε ἕνα φίλμ μὲ μεγάλα ἁπλὰ πλάνα ὄχι γιατὶ δὲν μᾶς ἐνδιαφέρανε ἄλλες δυνατότητες (ποὺ προσφέρει ἡ κινηματογραφικὴ πεῖρα) ἢ γιατὶ τὸ ταλέντο μας σὰν ὀπερατὲρ προσαρμοζότανε πάρα πολὺ στὰ μεγάλα πλάνα ἢ γιατὶ ψάχναμε νὰ βροῦμε νέους τρόπους ἔκφρασης ὅπως τὸ κάναμε στὰ παληότερά μας φίλμ, ἀλλὰ γιὰ νὰ πετύχουμε μ' αὐτὴ τὴν πολὺ ἁπλὴ ἀφήγηση τὴν συνταύτιση τοῦ θεατῆ ὥστε νὰ μπορῆ νὰ συμμετέχη στὴ δράση καὶ νὰ ζῆ τὴν ἱστορία. Γιὰ τεχνικοὺς λόγους δὲν μπορέσαμε νὰ φτάσουμε τὸ ἰδανικὸ ἀποτέλεσμα (πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση) πολλὲς φορὲς εἴμαστανν ἀναγκασμένοι νὰ χρησιμοποιοῦμε τρίποδα μηχανῆς σύμφωνα μὲ τὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ καὶ νὰ καταφεύγουμε στὴν παληὰ τεχνικὴ λήψης ποὺ ἔχει σὰν ἐπακόλουθο τὸ μοντάζ. Ὅλα αὐτὰ εἶναι μιὰ πολύτιμη πεῖρα ὥστε στὸ ἑπόμενό μας φίλμ νὰ εἴμαστε πιὸ συνεπεῖς στὴν ἀναζήτηση μιᾶς λειτουργικῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας τοῦ Λαϊκοῦ Κινηματογράφου.

SCH.: Ποῦ γυρίστηκε ὁ «ΒΑΣΙΚΟΣ ΕΧΘΡΟΣ»;

SANJ.: Σὲ μία περιοχὴ ποὺ εἶναι πολιτιστικὰ ὅμοια μὲ τὴν Βολιβία, τὸ Περοῦ καὶ τὸ Ἐκουαντόρ. Στὴν ὀροσειρὰ τῶν Ἄνδεων. Γυρίσαμε σὲ διαφορετικὰ μέρη μὲ διαφορετικοὺς χωρικοὺς οἱ ὁποῖοι μιλοῦσαν τὴν διάλεκτον Quechua τὴν ὁποία μιλοῦν οἱ χωρικοὶ τῆς Βολιβίας, τοῦ Περοῦ καὶ τοῦ Ἐκουαντόρ. Αὐτὸς ὁ κόσμος τῶν Ἄνδεων ἔχει ἕναν ἐνιαῖο πολιτισμὸ καὶ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ βάζῃ στὸ μυαλό του σύνορα.

SCH.: Ἡ Γερμανικὴ τηλεόραση τοῦ πρώτου προγράμματος μὲ τὴν οἰκονομικὴ βοήθειά της ἐπηρέασε τὴ βασικὴ σύλληψη τῆς ταινίας;

SANJ.: Αὐτὴ τὴ συμμετοχὴ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν ἀποκαλέσουμε βοήθεια, γιατὶ πιστεύουμε ὅτι ἡ Γερμανικὴ τηλεόραση χρειάζεται αὐτὸν τὸν κινηματογράφο ποὺ φτιάχνουμε ἐμεῖς. Ἡ Γερμανικὴ τηλεόραση χρειάζεται τὴν ἀνησυχία ποὺ προκαλεῖ ὁ κινηματογράφος μας καθὼς τὴν πληροφόρηση ποὺ παράγει αὐτὸς ὁ κινηματογράφος. Λοιπόν, οἱ σχέσεις μας μὲ τὴν τηλεόραση, καθωρίστηκαν ἀπὸ πολὺ συγκεκριμένα συμφέροντα, κι' ἀπὸ τὶς δύο πλευρές.

# JORGE SANJINES

## ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## — ΜΙΑ ΒΟΛΙΒΙΑΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ —

Ἡ ἀνθρώπινη καὶ πολιτικὴ πείρα τοῦ λαοῦ ἀποτελοῦν ἐνεργὲς καὶ ζωντανὲς δημιουργικὲς δυνάμεις. Τὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς συνείδησης τῶν βολιβιανῶν ἀνθρακωρύχων εἶναι, π.χ., τόσο ψηλό, ποὺ προσφέρει ἀπεριόριστες δυνατότητες συνειδητῆς συνεργασίας. Ἡ ἰδέα αὐτοῦ τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου τοῦ λαοῦ πῆρε τὴν ὁριστική της μορφὴ στὸν τόπο ὅπου ζοῦν καὶ ἐργάζονται αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, ποὺ ξέρουν νὰ περιγράφουν τὰ βιώματά τους μὲ ἀληθινὰ ἀντιπροσωπευτικὲς εἰκόνες. Μόλις ἀπαρνηθήκαμε τὴν τυπικὴ γιὰ κάθε προμελετημένη ταινία ἀντίληψη τῆς γραμμικῆς ἀφήγησης, ἄνοιξε ἀμέσως διάπλατος ὁ δρόμος ποὺ ὁδηγοῦσε στὴν οὐσιαστικὴ καὶ πλήρη συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὴν δημιουργία ἑνὸς ἔργου, ποὺ εἶχε σὰν θέμα τὴν ἴδια του τὴν ἱστορία καὶ τὸ μέλλον του. Στὴ μνήμη μας ἐρχότανε διάλογοι ἀπὸ τὰ γεγονότα ποὺ ἀναπαριστάναμε καὶ συζητούσαμε στὶς ἱστορικὲς τοποθεσίες μὲ τοὺς αὐθεντικοὺς πρωταγωνιστές. Οἱ φιλμουργοὶ μεταβαλλόταν συχνὰ σὲ ἔκπληκτους μάρτυρες μιᾶς ἀέναης προσφορᾶς. Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ ἀναγκαζόταν ταυτόχρονα νὰ παίξη ρόλο πρωταγωνιστοῦ, ἀφοῦ ἔπρεπε νὰ ἀντιπροσωπεύση τὶς ἀπόψεις ὅλων ὅσων συμμετεῖχαν στὴν διαδικασία τῆς δημιουργίας καὶ νὰ πάρη μέρος σὰν νὰ ἦταν ἕνας ἀκόμη αὐτόπτης μάρτυς.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, π.χ., γυρίστηκε χωρὶς τὴν παραμικρὴ διακοπὴ ἡ πρώτη σφαγὴ ἀπὸ τὴν ταινία EL CORAJE DEL PUEBLO ἀπὸ τὴ στιγμὴ ὅπου τὸ πλῆθος ἀρχίζει νὰ κατεβαίνει ὁρμητικὰ ἀπὸ τοὺς λόφους ὥσπου φτάνει στὸ σημεῖο ποὺ πέφτουν οἱ πυροβολισμοί. Οἱ χειριστὲς τῶν κινηματογραφικῶν μηχανῶν γύρισαν ἕνα πραγματικὸ μακελειό. Στὸ ἴδιο μέρος ἔπρεπε νὰ γυριστεῖ καὶ μάλιστα σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα, ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς παρόμοιων σκηνῶν, πρὶν χαθεῖ ὁριστικὰ αὐτὴ ἡ σπάνια εὐκαιρία. Κι αὐτὸ γιατί, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ στὴν πραγματικότητα, θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐπαναληφθοῦν, μιὰ καὶ τὸ κατάλληλο ψυχικὸ κλῖμα δὲν δημιουργεῖται παρὰ γιὰ μιὰ καὶ μόνο φορά. Ὅταν ἀντικρύσαμε στὸ τραπέζι τοῦ μοντὰζ αὐτὲς τὶς διαδοχικὲς λήψεις, συνειδητοποιήσαμε ὅτι εἴχαμε κινηθεῖ πάνω σὲ σταθερὸ ἔδαφος. Κανένας σεναριογράφος δὲν μποροῦσε νὰ ἐφεύρει αὐτὸ τὸ ὑλικό, αὐτὲς τὶς

εἰκόνες, καὶ κανένας σκηνοθέτης δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τὶς ἐμπνευστεῖ καὶ νὰ τὶς ἀποτυπώσει στὴν ὀθόνη, δίνοντας ἀκριβεῖς ὁδηγίες γιὰ τὸν τρόπο ποὺ θά 'πρεπε νὰ φωνάζουν, νὰ κινοῦνται καὶ νὰ μιλοῦν οἱ ἠθοποιοί. Αὐτὲς ἦταν εἰκόνες ποὺ εἶχε δημιουργήσει (ἢ καλλίτερα: εἶχε θυμηθεῖ) ὁ ἴδιος ὁ λαός· ἦταν καταστάσεις ποὺ τὶς ἀναπαριστοῦσαν ἄνθρωποι ποὺ τὶς ζοῦσαν γιὰ δεύτερη φορὰ στὰ ἴδια κριβῶς μέρη, μέσα στὸν στρόβιλο τῆς δράσης καὶ τὸν καταιγισμὸ τῶν πυροβολισμῶν. Κι αὐτὸ τὸ πλῆθος ποὺ ἀναπαριστοῦσε συλλογικὰ τὴν σφαγή, ἀποκτοῦσε ἐντελῶς ἀπρόβλεπτες καὶ ἀπροσδόκητες ἐκφραστικὲς ἱκανότητες. Οἱ μόνοι ποὺ κουράστηκαν καὶ παραιτήθηκαν σὲ κάποιο σημεῖο ἦταν τὸ συνεργεῖο, οἱ φιλμουργοὶ ποὺ ἄφησαν ἀνεκμετάλλευτες τὶς καλλίτερες, ἴσως, στιγμές, ἢ γύριζαν ὁρισμένες σκηνὲς χωρὶς νὰ ἔχουν φῖλμ στὴ μηχανή. Ἦταν θύματα τῆς μεγάλης ἀναστάτωσης, τῆς ταραχῆς ποὺ ἐπικρατοῦσε, καθὼς ἀπελευθερωνόταν καὶ ξέσπαγε αὐτὸ τὸ συλλογικὸ πάθος. Γύρω μας ὑπῆρχαν ἄνθρωποι ποὺ περίμεναν ἁπλῶς, περίεργοι ποὺ δὲν εἶχαν τίποτα νὰ κάνουν· ἦταν ὅμως κι ἄλλοι ποὺ ἔκλαιγαν ἀπὸ συγκίνηση· εἶχαν ἐντυπωσιαστεῖ τόσο ποὺ δὲν ἦταν πιὰ σὲ θέση νὰ ξεχωρίσουν τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ἀναπαράστασή της. Κανένα ἐνοχλητικὸ στοιχεῖο, οὔτε κἂν ἡ ὁμάδα τῶν χειριστῶν τῆς μηχανῆς καὶ τῶν ἠχοληπτῶν, ποὺ περιφερόταν ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, δίνοντας φωναχτὰ ὁδηγίες, δὲν κατόρθωσε νὰ ἀφαιρέσει ἀπ' ὅσα συνέβαιναν τὴν ἀληθοφάνειά τους.

Αὐτὴ ἡ ἐμπειρία μᾶς ἀνάγκασε νὰ ξανασκεφτοῦμε ἕνα ἄλλο πρόβλημα ποὺ εἶχε ἀποτελέσει ἀντικείμενο τῶν συζητήσεων τῆς ὁμάδας ἀρκετὲς φορὲς στὸ παρελθόν: τὸ πρόβλημα τοῦ συναισθηματικοῦ στοιχείου. Καταλήξαμε στὸ ὁριστικὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ ἀπορρίψουμε μὲ κανένα τρόπο τὴν δύναμη τῆς συναισθηματικῆς ἐξέγερσης ποὺ προκαλεῖ ἡ ταινία στὸ κοινό, ἀλλὰ νὰ τὴν ἐκμεταλλευτοῦμε, ἀντίθετα, γιὰ νὰ προκαλέσουμε τὴν βαθύτερη καὶ οὐσιαστικώτερη συμμετοχή, ποὺ ἀπελευθερώνεται χάρη στὸ συναισθηματικὸ ὄχι ποὺ μετατρέπεται σὲ σκέψη καὶ ἀκολουθεῖ τὸν θεατὴ καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς προβολῆς, ἀναγκάζοντάς τον νὰ προχωρήσει στὴν ἀνάλυση καὶ τὴν αὐτοκριτική. Αὐτὸ τὸ συμπέρα-

σμα ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴν ἀντίληψη ἐκείνη τοῦ κινηματογράφου ποὺ θέλει νὰ δημιουργῆ «ἀπόσταση» μεταξὺ θεατοῦ καὶ ταινίας, γιὰ νὰ μὴν ἐμποδίζει τὴν λογική, διανοητικὴ διαδικασία. Ἀντίθετα μ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἴχαμε τὴν γνώμη ὅτι τὸ συναίσθημα — ποὺ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ἀνθρώπινης φύσης — ὄχι μόνο δὲν ἐμποδίζει ἀλλὰ καὶ ὑποβοηθᾶ τὸ ξύπνημα καὶ τὴν διεύρυνση τῆς συνείδησης. Ἄλλωστε ἡ ἀνακάλυψή μας δὲν ἦταν, σὲ τελευταία ἀνάλυση, κάτι καινούργιο, ἀφοῦ ἀφοροῦσε ἕναν μηχανισμὸ ποὺ ἐνυπάρχει μέσα στὴν ἀνθρώπινη προσωπικότητα καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολλοὺς παράγοντες, τόσο λογικοὺς ὅσο καὶ συναισθηματικούς. Τὰ ἀποτελέσματα θὰ ἀποδείκνυαν τὴν ὀρθότητα αὐτῆς τῆς ἄποψης.

Ἀπομακρύνοντας τὸν κίνδυνο τῆς «ταύτισης» μὲ τὸν ἠθοποιὸ ποὺ μέσα της βουλιάζει ὁ θεατὴς γιὰ νὰ ξεχάσει καὶ νὰ ἰσοβαθμίσει τὶς προσωπικές του ἀπογοητεύσεις, βρίσκεται ἀντιμέτωπος μὲ τὴν πιθανότητα ἀντικατάστασής της ἀπὸ τὴν ταύτιση μὲ μιὰ ὁμάδα ἀνθρώπων, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν λαὸ καὶ παίρνουν τὴν θέση τοῦ ἐπωνυμου, μεμονωμένου πρωταγωνιστῆ. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἐνεργοποιεῖται μιὰ τάση κληρονομημένη ἀπὸ παλιοὺς καιρούς: ἡ τάση τῆς «ὁμαδικῆς ἀλληλεγγύης» ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ζῆ στὸ ὑποσυνείδητο ὅλων τῶν ἀνθρώπων καὶ στὴν ὁποία χρωστάει τὸ γένος μας τὴν ἐπιβίωσή του. Τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο ποὺ ἀποδυναμώνει αὐτὴ τὴν τάση καὶ τὴν ἀπομακρύνει εἶναι ἡ ἀτομικὴ ἀλλοτρίωση.

Ἕνα ἐπαναστατικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸν ἀνάλογο ἐπαναστατικὸ χειρισμὸ τοῦ θέματος, ἀνακαλύπτει τὴν κατάλληλη μορφὴ ἔκφρασης, ποὺ καθορίζεται ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς συμμετοχῆς καὶ τῆς συνεργασίας. Κι αὐτὸ σημαίνει ὅτι, ἐφ' ὅσον τὸ περιεχόμενο δὲν ἀποτελεῖ ἁπλὴ πρόφαση γιὰ ἀτομικὰ πειράματα καὶ ἀπόψεις, ἐκφράζεται μὲ στοιχειώδη τρόπο, ἀφοῦ μόνο ὅταν ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν λαὸ καὶ μόνο τότε ἐκπληρώνει τὴν ἀποστολή του κι ἀνταποκρίνεται στὶς ὅποιες ἀπαιτήσεις. Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ προβλήματα τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἀναζήτηση μορφῆς καὶ συλλήψεων, καθὼς καὶ ἡ ἐπινόησή τους δὲν

θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ξεπερασμένος συμβολισμός, οὔτε πρέπει νὰ ἀντιμετωπισθοῦν σὰν «παραίτηση» ἀπὸ δημιουργικὲς δυνάμεις (κυρίως σὰν παραίτηση ἀπὸ ἐγωκεντρικὰ κίνητρα). Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση μιᾶς κατανοητῆς γλώσσας προϋποθέτει ἔντονη καὶ αὐθεντικὴ δημιουργικότητα, ποὺ πρέπει νὰ προκύψη ἀπὸ τὴν γνώση καὶ τὴν κατανόηση τῆς ἰδιομορφίας τοῦ λαοῦ καὶ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο σκέπτεται, ἀπὸ τὴν ὑπεύθυνη ἀνάλυση τῶν πνευματικῶν του δομῶν καὶ τῶν ἐσώτερων ρυθμῶν του κι ὄχι ἀπὸ μιὰ ὑπολογισμένη καὶ μνησίκακη ἀντίθεση γιὰ τὴν γλώσσα τῶν καταπιεστῶν. Γιατὶ μόνο αὐτὴ ἡ γεμάτη σεβασμὸ κατανόηση καὶ γνώση τοῦ δυναμικοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ μπορεῖ νὰ ὁδηγήση ἀλάθευτα στὴν ἀλήθεια καὶ στὴν ἕνωση μὲ τὸν λαό.

★

Ἀπόσπασμα ἀπὸ κείμενο τοῦ JORGE SANJINES, ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν συλλογὴ «Κινηματογράφος καὶ ἀγώνας στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ — Θεωρία καὶ πράξη τοῦ Πολιτικοῦ Κινηματογράφου».

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΑΟ

Μανιφέστο τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου.
(Σαντιάγκο Χιλή, 1970).

Χιλιανοὶ κινηματογραφιστές, ἦρθε ἡ στιγμὴ ν' ἀρχίσουμε μαζὶ μὲ τὸν λαό μας τὴν μεγάλη προσπάθεια γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἀπελευθέρωση καὶ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ σοσιαλισμοῦ.

Ἦρθε ἡ ὥρα νὰ ξαναδώσουμε στὶς ἀξίες μας τὴν πολιτιστικὴ καὶ πολιτική τους ταυτότητα. Οὔτε στιγμὴ δὲν πρέπει ν' ἀφήσουμε τὴν κυρίαρχη τάξη ν' ἁρπάξη τὰ σύμβολα ποὺ δημιούργησε ὁ λαὸς στὸν μακρὺ ἀπελευθερωτικὸ ἀγῶνα του.

Τέλος στὴν παραμόρφωση τῶν ἐθνικῶν μας ἀξιῶν, γιὰ νὰ ἀποτελέσουν στηρίγματα τοῦ καπιταλιστικοῦ καθεστῶτος.

Ἂς μετατρέψουμε τὸ ταξικὸ ἔνστικτο τοῦ λαοῦ σὲ ταξικὴ συνείδηση. Σκοπός μας δὲ εἶναι νὰ ἐξαφανίσουμε τὶς ἀντιθέσεις, ἀλλὰ νὰ τὶς φωτίσουμε, γιὰ νὰ βροῦμε τὸν σωστὸ δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ σ' ἕναν ἀμόλυντο καὶ ἀπελευθερωτικὸ πολιτισμό.

Ὁ μακρόχρονος ἀγώνας τοῦ λαοῦ μας γιὰ χειραφέτηση μᾶς δείχνει τὸν δρόμο. Ἔχουμε χρέος νὰ ξαναβροῦμε τὰ χαμένα, σβησμένα ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἱστοριογραφία, ἴχνη τῶν μεγάλων λαϊκῶν ἀγώνων καὶ νὰ τὰ παρουσιάσουμε στὸν λαὸ σὰν νόμιμη κληρονομιά του, γιὰ νὰ χρησιμέψουν σὰν μέτρο σύγκρισης τοῦ παρόντος καὶ σχεδιασμοῦ τοῦ μέλλοντος. Πρέπει νὰ κρατᾶμε πάντα στὴν θύμησή μας τὴν ὑπέροχη, ἀντιολιγαρχικὴ καὶ ἀντι-ιμπεριαλιστικὴ μορφὴ τοῦ Μπαλμακέντα.

Ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ὁ Ρεκαμπάρρεν ἀνήκει σ' ἐμᾶς καὶ στὸν λαό, πὼς ὁ Καρρέρα, ὁ Ὁ 'Χίγγινς, ὁ Μανουὲλ Ροντρίγκες, ὁ Μπιλμπάο κι ὁ ἀνώνυμος Μπέργκμαν, ποὺ ἔπεσε μὲς στὸ γλυκοχάραμα, κι ὁ χωριάτης ποὺ πέθανε, χωρὶς ποτὲ νὰ μάθει γιατὶ ἔζησε καὶ πέθανε, ὅλοι αὐτοὶ εἶναι οἱ πηγὲς ἀπ' ὅπου βγήκαμε.

Ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ἡ χιλιανὴ σημαία εἶναι ἡ σημαία τοῦ ἀγῶνα καὶ τῆς ἀπελευθέρωσης, τῶν προνομίων τοῦ λαοῦ, τῆς κληρονομιᾶς του.

Γι' αὐτὸ καὶ δηλώνουμε:

1. Σημαντικώτερη ἀπὸ τὴν στράτευσή μας σὰν κινηματογραφιστῶν καὶ πολὺ πιὸ ἐπείγουσα εἶναι ἡ στράτευσή μας, πρὸς ὄφελος τοῦ λαοῦ μας καὶ τῆς μεγάλης του ἀποστολῆς: τῆς οἰκοδόμησης τοῦ σοσιαλισμοῦ.

2. Ἡ κινηματογράφος εἶναι τέχνη.

3. Ὁ χιλιανὸς κινηματογράφος ὀφείλει —ἀπὸ ἱστορικὴ εὐθύνη— νὰ εἶναι ἐπαναστατικὴ τέχνη.

4. Ἡ ἐπαναστατικὴ τέχνη προκύπτει μόνο ἀπὸ τὴν συνεργασία μεταξὺ καλλιτεχνῶν καὶ λαοῦ, μιὰ συνεργασία ποὺ πρέπει νὰ στηρίζεται στὸν κοινὸ σκοπό: τὴν ἀπελευθέρωση. Ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ βρίσκεται ὁ λαὸς σὰν φορέας τῆς δράσης, σὰν οὐσιαστικὸς ὑπαίτιός της, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ κινηματογραφιστὴς σὰν μέσο ἐπικοινωνίας.

5. Ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργηθῆ κατὰ παραγγελία. Γι' αὐτὸ δὲν εὐνοοῦμε καμμιὰ ἰδιαίτερη μορφὴ κινηματογράφησης, ἀλλὰ ὅλες τὶς μορφὲς ποὺ μποροῦν νὰ ἐνισχύσουν τὸν ἀγῶνα μας.

6. Ὁ κινηματογράφος δὲν πρέπει σὲ καμμιὰ περίπτωση νὰ ἀποξενωθεῖ ἀπὸ τὶς μάζες καὶ νὰ μεταβληθῆ σὲ καταναλωτικὸ προϊὸν μιᾶς μικροαστικῆς ἐλίτ, ποὺ δὲν ἔχει τὴν παραμικρὴ πιθανότητα νὰ δημιουργήση ἱστορία. Παρόμοιες ταινίες εἶναι ἀπολιτικές.

7. Ἀπορρίπτουμε κάθε μηχανικὴ χρήση τῶν ἀρχῶν ποὺ προαναφέραμε καὶ ἀποκλείουμε τὴν παροχὴ τυπικῶν κριτηρίων γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ δουλειά μας ἀπὸ ὁποιαδήποτε δημόσια ἀρχὴ ἢ ἐξουσία.

8. Πιστεύουμε ὅτι οἱ παραδοσιακὲς μορφὲς παραγωγῆς ἀποτελοῦν ἀπροσπέλαστο ἐμπόδιο γιὰ τοὺς νέους κινηματογραφιστὲς καὶ συνεπάγονται μιὰ ὀφθαλμοφανὴ πολιτιστικὴ ἐξάρτηση, ἀφοῦ πηγάζουν ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ποὺ εἶναι ἐντελῶς ξένη στὴν φύση τοῦ λαοῦ μας.

9. Πιστεύουμε ὅτι ἕνας κινηματογράφος μὲ παρόμοιους στόχους προϋποθέτει ἀναγκαστικὰ νέα κριτικὴ ἀντιμετώπιση. Διακηρύσσουμε ὅτι ὁ μεγάλος κριτὴς μιᾶς ἐπαναστατικῆς ταινίας εἶναι ὁ ἴδιος ὁ λαὸς στὸν ὁποῖον ἀπευθύνεται καὶ ποὺ δὲν χρειάζεται μεσολαβητὲς γιὰ νὰ τοῦ τὴν παρουσιάσουν καὶ νὰ τὴν ἀναλύσουν.

10. Δὲν ὑπάρχουν ταινίες ποὺ εἶναι ἀπὸ μόνες τους ἐπαναστατικές. Στὴν κατηγορία αὐτὴ ἐντάσσονται μόνον ὅταν ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ καὶ ἰδίως ὅταν ἐπενεργήσουν σὰν διαμορφωτικοὶ παράγοντες μιᾶς ἐπαναστατικῆς διαδικασίας.

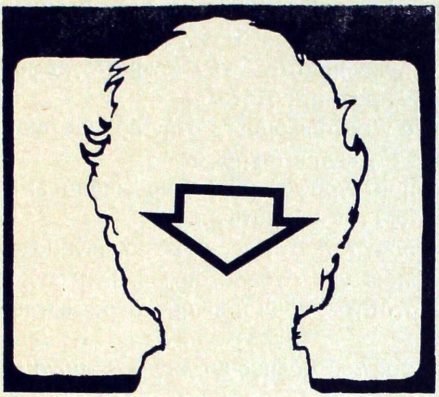
11. Ὁ λαὸς ἔχει δικαιώματα στὸν κινηματογράφο. Γι' αὐτὸ πρέπει ν' ἀναζητήσουμε τὶς κατάλληλες μορφὲς ποὺ θὰ φτάσουν σ' ὅλους τοὺς χιλιανούς.

12. Τὰ μέσα παραγωγῆς πρέπει νὰ εἶναι προσιτὰ σ' ὅλους ἀνεξαιρέτως τοὺς κινηματογραφιστές. Γι' αὐτὸ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ὑπάρχουν προνόμια. Ἀντίθετα. Κάτω ἀπὸ μιὰ λαϊκὴ κυβέρνηση ἡ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση παύει νὰ εἶναι προνόμιο τῶν λίγων καὶ μετατρέπεται σὲ ἀναφαίρετο δικαίωμα ἑνὸς λαοῦ ποὺ ἀγωνίζεται γιὰ νὰ ἐξασφαλίση τὴν ἀληθινή του ἀνεξαρτησία.

13. Λαὸς μὲ πολιτισμὸ εἶναι ἕνας λαὸς ποὺ ἀγωνίζεται καὶ ἀπελευθερώνεται VENCEREMOS (θὰ νικήσουμε).

Χιλιανοὶ κινηματογραφιστές.

Ἀπὸ τὸ «Κινηματογράφος καὶ ἐπανάσταση στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ»



# JULIO GARCIA ESPINOZA

## Σ' ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΧΑΜΕΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τὸ καθῆκον ἑνὸς ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου εἶναι νὰ κάνει ἐπανάσταση στὸν κινηματογράφο.

Ἡ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα δὲν εἶναι μόνο ἀντανακλαστική.

Ἡ θεμελιακὴ πραγματικότητα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος.

Ἡ πραγματικότητα ποὺ ἀντανακλᾶ ὁ κινηματογράφος καταλήγει πάντα στὴ φανερὴ πραγματικότητα.

Ὁ κινηματογράφος σὰν πραγματικότητα τείνει νὰ εἶναι πάντα ἀπών. Αὐτὴ ἡ ἀθέατη πραγματικότητα εἶναι ἀθέατη γιατὶ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν κριτικὴ στάση τοῦ θεατῆ.

Εἶναι ἀναγκαῖο ν' ἀνακαλύψει ὁ θεατὴς τὴ μυστικὴ πραγματικότητα τοῦ κινηματογράφου.
Εἶναι ἀναγκαῖο νὰ πηγαίνει ὁ θεατὴς στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ δεῖ κινηματογράφο.
Μέχρι τώρα στηριχνόμασταν στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν πραγματικότητα.
Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ στηριζόμαστε στὴν πραγματικότητα γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν κινηματογράφο.
Ἐκεῖ ποὺ ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ ἐπιδράσει περισσότερο εἶναι στὸν ἴδιο τὸν κινηματογράφο.
Ἀπὸ ὅλες τὶς πραγματικότητες, ὅσες ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ βοηθήσει γιὰ ν' ἀλλάξουν, ἐκείνη ποὺ ἔχει τὶς πιὸ πολλὲς δυνατότητες εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα.
Ὁ κινηματογράφος τοῦ Χόλυγουντ δὲν εἶναι μόνο ἐπανακατασκευές.
Ἡ μορφὴ δὲν εἶναι οὔτε διακοσμητικὸ στοιχεῖο, οὔτε λοῦσο.
Ἕνας δημιουργὸς δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ἐπίδειξη τῆς φαντασίας του οὔτε κὰν στὸ σενάριο.
Ἡ μορφὴ ἐγκυμονεῖ τὸ θέμα ἢ καλλίτερα τὸ περιεχόμενο.
«Αὐτὸ τὸ φίλμ εἶναι ἠλίθιο (ἢ ἀντιδραστικὸ) πόσο ὡραῖα φτιαγμένο εἶναι ὅμως».
Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει δὲν εἶναι ἡ ποιότητα ἀλλὰ τὸ πολιτιστικὸ παράδειγμα ποὺ φέρνει μέσα του.
Ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει πιὸ πολὺ ἀνάμεσα στὴ Μαρία Ἀντονιέτα Πόνς καὶ στὴ Ζὰν Μορώ, ἀνάμεσα στὸ Φελλίνι καὶ τὸν Χουὰν Ὀρόλ, δὲν εἶναι ἡ ποιότητα.
Ἡ Ἐπανάσταση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει δὲ γίνεται νὰ βρίσκεται στὴν ποιότητα.
Ἡ Ἐπανάσταση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι πολιτιστική. Ἐκλογή μας εἶναι ἡ ἀναζήτηση ἑνὸς κινηματογράφου τοῦ λαοῦ. Τὸ ἀντικείμενο ἑνὸς στρατευμένου κινηματογράφου εἶναι ἡ ἀναζήτηση τοῦ κινηματογράφου τοῦ λαοῦ.
Ὅπως τὸ ἀντικείμενο τῆς πολιτικῆς πρωτοπορείας εἶναι ἡ ἀναζήτηση μιᾶς κουλτούρας τοῦ λαοῦ.
Ὁ στρατευμένος κινηματογράφος προσπαθεῖ νὰ καταστεί-

λει τὸν μεγάλο ἀριθμὸ διαμέσων καὶ τεχνασμάτων ἀνάμεσα στὴν πληροφορία καὶ τὸ θεατή. Κι ὄχι μόνο γιὰ νὰ κάνει πιὸ ἀποτελεσματικὴ τὴν ἐπικοινωνία, ἀλλὰ γιὰ νὰ δείξει πὼς ὁ κινηματογράφος ποὺ θέλουμε εἶναι ἀκόμα ἀντικείμενο ἀναζήτησης, πὼς μένει ἀκόμα νὰ δημιουργηθεῖ. Ἡ μέγιστη ἁπλότητα, μιᾶς καὶ οἱ ἐκφραστικὲς λύσεις δὲν εἶναι μιὰ μορφὴ ποὺ ἀντιστέκεται στὸν δρῶντα κινηματογράφο (actual cinema) — συγκεκριμένο στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο — παρὰ εἶναι καὶ ἡ συγκεκριμένη μας μορφὴ κινηματογραφικῆς δημιουργίας.

Τὸ ν' ἀντισταθεῖς στὸ συγκεκριμένο κινηματογράφο δὲ σημαίνει πὼς ξεκινᾶς ἀπὸ τὴν ἀρχή.

Σημαίνει πὼς ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πληροφορία ὁ στρατευμένος κινηματογράφος πρέπει ν' ἀμφιβάλλει καὶ γιὰ τὶς ἄμεσες μορφές, τὰ διάμεσα καὶ τὶς δομὲς τοῦ συγκεκριμένου κινηματογράφου.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ μεταφερθεῖ αὐτὴ ἡ δουλειὰ στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου.

Ὄχι μόνο γιατὶ εἶναι ὁ κινηματογράφος ποὺ ἔχει τὴ μεγαλύτερη σχέση μὲ τὸν κόσμο, ἀλλὰ γιατί, τελικά, τὰ πολιτιστικὰ παραδείγματα ποὺ κουβαλάει εἶναι εἴτε παράλληλα εἴτε παρόμοια μὲ κεῖνα τοῦ κινηματογράφου τῶν διανοουμένων: καταμερισμὸς ἐργασίας, ἰδεολογικὴ ἀσάφεια, κινηματογραφικὸ ἀντικείμενο, λατρεία τῆς προσωπικότητας, τεχνικὴ τελειότητα κλπ.

Ὁ Κουβανέζικος κινηματογράφος δὲ μετριέται μόνο ἀπὸ τὰ τελειωμένα προϊόντα του. Ὑπάρχει ἐκεῖ μιὰ σχέση κινηματογράφου - θεατῆ ὅπως καὶ κινηματογράφου - δημιουργοῦ. Εἶναι ἀναγκαία προϋπόθεση πὼς ὁ κινηματογράφος δὲ θὰ μπλοκάρει τὴ σχέση δημιουργοῦ - θεατῆ.

Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἐπικοινωνία γιὰ ἕνα πρόσωπο.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐπικοινωνία / ἔκφραση γιὰ τὸν καθένα.

Τὸ νὰ προωθήσεις τὴ σχέση κινηματογράφου - δημιουργοῦ σημαίνει νὰ εἰσδύσεις στὴ σχέση κινηματογράφου - θεατή.

Τὸ μέτρο τοῦ Κουβανέζικου κινηματογράφου εἶναι τὸ μέτρο

σχέσης τοῦ κινηματογράφου - δημιουργοῦ.
Ἡ σχέση κινηματογράφου - δημιουργοῦ εἶναι τὸ καζάνι τῆς δημιουργίας.
Ἡ σχέση τοῦ κινηματογράφου - δημιουργοῦ εἶναι τεχνητή (γιατὶ εἶναι ἀνθρώπινη κατασκευή).
Μὲ κανένα τρόπο δὲν εἶναι στοιχεῖο τῆς ζωῆς.
Ἡ σχέση κινηματογράφου - δημιουργοῦ στὸ σημερινὸ Κουβανέζικο κινηματογράφο: συστηματικὴ πληροφορία, ἀγώνας γιὰ τὶς ἰδέες, σκηνοθέτης (ὄχι παραγωγός) σὰν τὸ πιὸ ὑπεύθυνο μέλος τοῦ συνεργείου, ἀπόρριψη τῶν μηχανισμῶν συγκέντρωσης, ἀπόρριψη τοῦ κινηματογράφου σὰν Μέκκα.
Ἡ σχέση κινηματογράφου - δημιουργοῦ εἶναι πάντα ἕνα σημεῖο ἐκκίνησης, ὅπως καὶ ἡ σχέση κινηματογράφου - θεατῆ.
Ὁ Κουβανέζικος κινηματογράφος προτείνει νὰ προχωρήσουμε ἀκόμα μακρύτερα στὸ ξεπέρασμα τοῦ καταμερισμοῦ ἐργασίας.

Τὸ οὐσιαστικὸ ἀντικείμενο ἑνὸς κινηματογράφου τοῦ λαοῦ εἶναι νὰ συμβάλλει γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν ὅλες οἱ μικρὲς Ἀθηναϊκὲς ἰδέες μας.
Ἕνα πλῆρες κινηματογραφικὸ συνεργεῖο εἶναι πάντα ἕνα συνεργεῖο στὸ ὁποῖο ὑπάρχουν ἐκεῖνοι ποὺ ἔχουν ἰδέες κι ἐκεῖνοι ποὺ κάνουν τὴ δουλειά.
Ὁ περιορισμὸς τοῦ συνεργείου δὲν εἶναι μόνο οἰκονομικὸ πρόβλημα.
Εἶναι ἡ πραγματικὴ δυνατότητα γιὰ τὴ συμετοχὴ ὅλων. Αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο στηρίζεται πάνω στὸ προηγούμενο.
Δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσει κανεὶς κάτι ποὺ δὲν ὑπάρχει.
Ἂν καὶ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ ἄλλωστε μιὰ προσθετικὴ διαδικασία ἐξέλιξης. Ἡ σχέση κινηματογράφου - δημιουργοῦ ὁρίζει ἐξαρχῆς αὐτὴ τὴν προοπτική.
Σ' ἕνα συνεργεῖο μὲ μεγάλο καταμερισμὸ δουλειᾶς ὑπάρχει πάντα ἡ ἀνάγκη νὰ ξεπεραστεῖ αὐτὸς ὁ καταμερισμός. Κάθε εἰδικὸς θέλει νὰ πηγαίνει πάντα πέρα ἀπὸ τὴν εἰδικότητά του. Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη εἶναι πιὸ σημαντικὴ γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀνάγκη. Ὅταν ἡ ζωὴ δὲν παρουσιάζει ἀληθινὰ ἀνθρώπινη ἐναλλακτικὴ λύση τότε οἱ ἐπαγγελ-

ματικὲς ἀδυναμίες γίνονται αὐτοσκοπός, ἢ γυρίζουν στὸ περίεργο μονοπάτι τῆς ὁλοκληρωτικῆς ἀναγνώρισης, παρὰ τῆς προσωπικῆς πραγμάτωσης. Ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἀναγνώριση ἀλλάζει τὴ μοναδικὴ ἐκλογὴ γιὰ μεγαλύτερη συμμετοχή.
Ἡ Ἐπανάσταση δὲ δίνει στοὺς νέους τὴν εὐκαιρία νὰ εἶναι εἰδικοὶ μὲ σκοπὸ νάναι οἱ εἰδικοὶ ποὺ ἐμεῖς δὲν εἴμασταν.
Ἡ Ἐπανάσταση τοὺς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ εἶναι εἰδικοὶ γιὰ νἄχουν πλήρη συμμετοχὴ στὴ ζωὴ ποὺ ἐμεῖς δὲν εἴχαμε.
Τὸ ἐπάγγελμα δὲν εἶναι ποτὲ σκοπός, εἶναι πάντα μέσο.
Τὸ ἐπάγγελμα σὰ σκοπὸς κρατάει τοὺς ἀνθρώπους χωριστά.
Τὸ ἐπάγγελμα σὰ μέσο τοὺς ἑνώνει.
Τὸ ἀληθινὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ συμμετοχή.
Τὸ ἐπάγγελμα ξεχωρίζει ὅλες τὶς διαχωριστικὲς γραμμές, «οἱ Ἑβραῖοι εἶναι μεγάλοι ἐπιχειρηματίες», «οἱ μεγάλοι μαῦροι ἀθλητές», «οἱ μεγάλοι ὁμοφυλόφιλοι καλλιτέχνες».
Νὰ δεχτεῖς αὐτὸ σὰ στοιχεῖο τῆς ζωῆς δὲν ἔχει ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τὸ νὰ συγκαλύψει μιὰ τεχνητὴ πραγματικότητα.
Ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας εἶναι ἐπίσης ἡ παγιοποιημένη διαίρεση τοῦ ταλέντου. Παγιοποιημένη διαίρεση τοῦ ταλέντου εἶναι ἡ διαίρεση σ' ἀνθρώπους μὲ περισσότερα ἢ λιγώτερα χαρίσματα. Τὸ χάρισμα εἶναι ἀποδεκτὸ σὰ στοιχεῖο ζωῆς γιατὶ ἀλλοιῶς θάπαυε νὰ εἶναι χάρισμα. Οἱ Σαξωνικὲς χῶρες ἔχουν τὸ χάρισμα τῆς βιομηχανικότητας.
Οἱ Λατινικὲς χῶρες ἔχουν τὸ χάρισμα τῆς τεμπελιᾶς.
Τὸ χάρισμα εἶναι μιὰ μὴ ἀνθρώπινη ἐπινόηση ποὺ παρουσιάζεται σὰν ἀνθρώπινη κατάσταση.
Ὁ δοῶν κινηματογράφος βασίζει τὴ δραματουργία του πάνω στὴν παγιοποιημένη διαίρεση τοῦ ταλέντου.
Ὁ κινηματογράφος τοῦ λαοῦ προτείνει τὴν ἄρνηση αὐτῆς τῆς διαίρεσης.
Στὴ σημερινή του φάση ὁ Κουβανέζικος κινηματογράφος ἴσως μπορεῖ νὰ προχωρήσει καὶ σ' αὐτὴ τὴν περιοχή. Ὁ περιορισμὸς τοῦ συνεργείου μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ ἀνάπτυξη. Ἡ ἀλλαγὴ στὴ δραματουργία μέσα ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ ἐξέλιξη. Ἡ διαίρεση ἀνάμεσα σὲ πρώτους, δεύτερους καὶ τρίτους ρόλους δὲν εἶναι τίποτα περισ-

σότερο ἀπὸ τὴ διαίρεση ἀνάμεσα σὲ περισσότερο ἢ λιγώτερο προικισμένα ἄτομα, σὲ ἄτομα μὲ περισσότερο ἢ λιγώτερο ταλέντο, σὲ ἄτομα περισσότερο ἢ λιγώτερο ἐνδιαφέροντα. Γιὰ νὰ ξεπεράσεις τὴν παγιοποιημένη διαίρεση τοῦ ταλέντου χρειάζεται ν' ἀποκαλύψεις τὰ τεχνάσματά του.

Ὁ κινηματογράφος, σὰν τὴ ζωή, τείνει νὰ δημοκρατικοποιήσει τὶς δυνατότητες χωρὶς νὰ λογαριάζει τὴν ἀνισότητα τῶν καταστάσεων.

Ἡ ἀναζήτηση ἑνὸς κινηματογράφου τοῦ λαοῦ εἶναι ἀναζήτηση τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου.

Ὅπως ἡ ἀναζήτηση τοῦ νέου ἀνθρώπου εἶναι ἀναζήτηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου.

Ἀναζήτηση σημαίνει ν' ἀνακαλύψεις ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει σ' ὅ,τι δὲν ὑπάρχει ἀκόμα.

Ν' ἀνακαλύψεις δὲ σημαίνει νὰ ἐπινοήσεις.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ λαοῦ πρόκειται νὰ βρεθεῖ στὶς δυνατότητες τοῦ δρῶντος κινηματογράφου, ὅπως ὁ νέος ἄνθρωπος πρόκειται νὰ βρεθεῖ στὶς δυνατότητες τοῦ σημερινοῦ.

Σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση πρέπει νὰ δουλέψουν καὶ οἱ κριτικοὶ κι ἔτσι ν' ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὸν ἀναχρονιστικὸ ρόλο τοῦ διάμεσου.

Ὁ ἑλληνιστικο-χριστιανικός μας κώδικας εἶναι μέρα μὲ τὴ μέρα λιγώτερο ἑλληνιστικός, λιγώτερο χριστιανικὸς καὶ λιγώτερο δικός μας. Νὰ ζῆς ἢ νὰ μὴ ζῆς εἶναι ἕνα ἐρώτημα, ἀλλὰ καὶ τὸ νὰ ἔχεις ἢ νὰ μὴν ἔχεις εἶναι ἐπίσης ἕνα ἐρώτημα.

Ἡ δική μας πραγματικότητα τὴν ἀναζητᾶ.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ λαοῦ ἐπιδιώκει νὰ στρέψει τὸν κινηματογράφο στὸν κινηματογράφο.

Τὸ νὰ στρέψεις τὸν κινηματογράφο στὸν κινηματογράφο σημαίνει νὰ στρέψεις τὸν ἄνθρωπο στὸν ἄνθρωπο.

Καὶ τὰ δυὸ ὁρίζουν τὸ ξεπέρασμα τῆς διαίρεσης δημιουργοῦ - θεατῆ.

Ἀντικείμενο τῆς πρωτοπορείας εἶναι νὰ ἐγγυηθεῖ γι' αὐτὸ τὸν ἀντικειμενικὸ στόχο.

# GLAUBER ROCHA

# Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΙΑΣ

Θέλω ν' ἀποφύγω μιὰ πληροφοριακὴ εἰσαγωγὴ χαρακτηριστικὴ τῶν συζητήσεων γιὰ τὴ Λατινικὴ Ἀμερική. Μᾶλλον θὰ ὁρίσω, μὲ ὅρους λιγώτερο περιοριστικοὺς ἀπὸ κείνους ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ Εὐρωπαῖοι παρατηρητές, τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης μεταξὺ τῆς κουλτούρας μας καὶ της πολιτισμένης κουλτούρας. Στὴν πραγματικότητα ἐνῶ ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ κλαίει ἀτέλειωτα πάνω ἀπὸ τὶς ἀθλιότητές της, ὁ ξένος παρατηρητὴς δὲν τὶς βλέπει σὰν τραγικὸ γεγονὸς παρὰ μόνο σὰ μορφικὴ ποιότητα τοῦ πεδίου ἔρευνάς του. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις αὐτὴ ἡ ἐπιφανειακὴ ἀντιμετώπιση εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς αὐταπάτης ποὺ πηγάζει ἀπὸ πάθος γιὰ ἀλήθεια (ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ παράξενους μύθους τῆς ὁρολογίας γιὰ τὴν προσπέλαση τῆς Λατινικῆς ρητορικῆς) ποὺ ἐνῶ γιὰ μᾶς ἔχει μιὰ λυτρωτικὴ λειτουργία γιὰ τὸν ξένο δὲν ἔχει ἄλλη σημασία ἔξω ἀπὸ τὴν περιέργεια. Στὸ βαθμὸ ποὺ μᾶς ἀφορᾶ δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἄσκηση διαλεκτικῆς. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη οὔτε ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ μεταδίνει τὴν ἀληθινή της ἐξαθλίωση στὸν πολιτισμένο ἄνθρωπο, οὔτε ὁ πολιτισμένος ἄνθρωπος καταλαβαίνει ἀληθινὰ τὸ ἐξαθλιωμένο μεγαλεῖο τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς.

Βασικὰ αὐτὸ ταιριάζει καὶ στὴν κατάσταση τῆς τέχνης στὴ Βραζιλία. Μέχρι τώρα, μιὰ λαθεμένη ἑρμηνεία τῆς πραγματικότητας εἶχε προκαλέσει σειρὰ ἀπὸ ἀσάφειες ποὺ δὲν περιορίζονταν στὸν καλλιτεχνικὸ κόσμο ἀλλὰ μόλυναν κυρίως τὸ πολιτικὸ πεδίο.

Ὁ Εὐρωπαῖος παρατηρητὴς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ προβλήματα καλλιτεχνικῆς δημιουργίας στὶς υπανάπτυκτες χῶρες στὸ μέτρο ποὺ τοῦ ἱκανοποιοῦν τὴ νοσταλγία του γιὰ πρωτογονισμό. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ πρωτογονισμὸς παρουσιάζεται σὲ μιὰ νόθα μορφή, κληρονομιὰ τοῦ πολιτισμένου κόσμου, καὶ δίνεται νὰ κατανοηθεῖ μὲ κακὸ τρόπο τὸ ὅτι ἐπιβάλλεται μέσα ἀπὸ τὶς ἀποικιοκρατικὲς συνθῆκες. Ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ εἶναι ἀποικία. Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀποικιοκρατία τοῦ χτὲς καὶ τοῦ σήμερα βρίσκεται μόνο στοὺς πιὸ ἐκλεπτυσμένους τρόπους τῶν σημερινῶν ἀποικιοκρατῶν. Καὶ τώρα, ἄλλοι ἀποικοκράτες προσπαθοῦν νὰ τοὺς ἀντικαταστήσουν μὲ ἀκόμα πιὸ ραφιναρισμένες καὶ πατερναλιστικὲς μορφές.

Τὸ διεθνὲς πρόβλημα τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς εἶναι μόνο ἕνα ἐρώτημα ἀλλαγῆς ἀποικιοκράτη, καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀπελευθέρωσή μας εἶναι πάντα συνάρτηση μιᾶς νέας κυριαρχίας.

Ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση μᾶς ἔχει ὁδηγήσει σὲ μιὰ φιλοσοφικὴ παράλυση, μιὰ ἀδυναμία γιὰ τὴν ὁποία ἄλλοτε ἔχουμε συνείδηση καὶ ἄλλοτε ὄχι. Στὴν πρώτη περίπτωση προκαλεῖ στειρότητα, στὴ δεύτερη ὑστερία. Γίνεται σαφὲς πὼς ἡ ἰσορροπία μας δὲν βγαίνει ἀπὸ ἕνα ὀργανικὸ σύστημα ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ τεράστια, αὐτοκαταστροφικὴ προσπάθεια νὰ νικήσουμε τὴν ἀδυναμία μας. Ἂν αὐτὸν τὸν καιρὸ ὁ ἀποικιοκράτης μᾶς καταλαβαίνει δὲν εἶναι ἐξαιτίας τῆς σαφήνειας τοῦ διαλόγου μας ἀλλὰ γιατὶ μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ αἴσθημα τοῦ ἀνθρωπισμοῦ. Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ ὁ πατερναλισμὸς εἶναι τὸ μέσο κατανόησης μιᾶς γλώσσας δακρύων ἢ σιωπηλῆς θλίψης.

Νὰ γιατὶ ἡ πείνα τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς δὲν εἶναι ἁπλὰ ἕνα ἀνησυχητικὸ σύμπτωμα τῆς κοινωνικῆς φτώχειας — εἶναι ἡ οὐσία τῆς κοινωνίας. Μποροῦμε νὰ ὁρίσουμε τὴν κουλτούρα μας σὰν τὴν κουλτούρα τῆς πείνας. Ἐκεῖ βρίσκεται

ἡ τραγικὴ αὐθεντικότητα τοῦ Cinema Novo σὲ σύγκριση μὲ τὸν παγκόσμιο κινηματογράφο. Ἡ αὐθεντικότητά μας εἶναι ἡ πείνα μας ποὺ εἶναι καὶ ἡ μεγαλύτερή μας ἀθλιότητα, ὑποφερτὴ μὰ ὄχι κατανοητή.

Κάθε φορὰ τὸ καταλαβαίνουμε καὶ ξέρουμε πὼς ὁ περιορισμός της δὲν ἐξαρτιέται ἀπὸ ἐπεξεργασμένα τεχνικὰ προγράμματα ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ κουλτούρα τῆς πείνας, ποὺ ἀνατρέπωντας τὶς δομές, τὴν ξεπερνάει ποιοτικά. Καὶ ἡ πιὸ αὐθεντικὴ πολιτιστικὴ ἐκδήλωση τῆς πείνας εἶναι ἡ βία. Ἡ παράδοση ἐκείνου ποὺ συνέβηκε μέσα ἀπὸ τὴν Ἐξαγορὰ καὶ τὸν ἀποικιοκρατικὸ οἶκτο εἶναι ἡ αἰτία τῆς κοινωνικῆς στασιμότητας, τοῦ πολιτικοῦ μυστικισμοῦ καὶ τῶν μεγάλων πολιτιστικῶν ψευτιῶν.

Ἡ κανονικὴ συμπεριφορὰ ἑνὸς πεινασμένου ἀνθρώπου εἶναι βίαιη. ἀλλὰ ἡ βία τοῦ πεινασμένου δὲν εἶναι πρωτογονισμός. Ἡ αἰσθητικὴ τῆς βίας προτοῦ νὰ εἶναι πρωτόγονη εἶναι ἐπαναστατική. Εἶναι ἡ στιγμὴ ποὺ ὁ ἀποικοκράτης ἀποχτάει συνείδηση τοῦ ἀποικισμένου. Παρόλα αὐτὰ αὐτὴ ἡ βία δὲν εἶναι ἐμποτισμένη μὲ μίσος ἀλλὰ μὲ ἀγάπη, ἀκόμα κι ἂν αὐτὴ ἡ ἀγάπη εἶναι τόσο βάρβαρη ὅσο ἡ ἴδια ἡ βία, γιατὶ δὲν εἶναι μιὰ ἀγάπη συμβιβασμοῦ ἢ περισυλλογῆς παρὰ ἀγάπης, δράσης, μεταβολῆς.

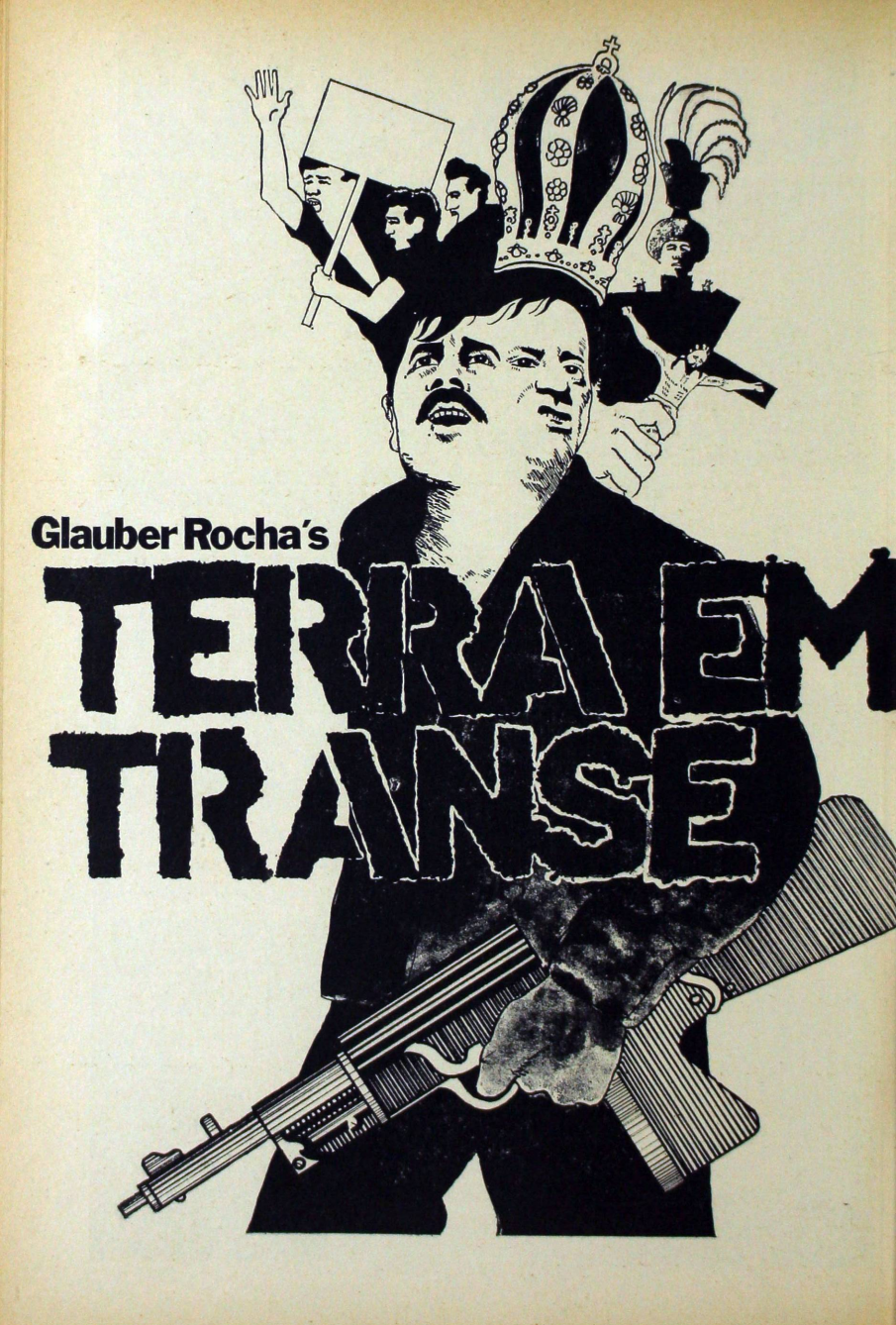
Πέρασε ἀνεπίστρεπτα ὁ καιρὸς ποὺ τὸ Cinema Novo χρειαζόταν νὰ δικαιωθεῖ. Τὸ Cinema Novo πρέπει τώρα νὰ καθιερώσει τὰ μέσα γιὰ μιὰ καλύτερη κατανόηση τοῦ ἑαυτοῦ του τουλάχιστο στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ πραγματικότητά μας μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ, μὲ τὴ συνείδηση πὼς ἡ πείνα δὲ μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει οὔτε στὴν ἀδυναμία οὔτε στὴν τρέλλα. Τὸ Cinema Novo πάντως δὲ μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ στὶς γραμμὲς τῶν οἰκονομικο-πολιτιστικῶν διαδικασιῶν τῆς Εὐρώπης. Κι αὐτὸ γιατὶ ἀπὸ τὴν ἀρχή - ἀρχή του δὲν εἶχε ἄλλη ἐπαφὴ μὲ τὸν παγκόσμιο κινηματογράφο ἔξω ἀπὸ τὶς τεχνικές, βιομηχανικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς πλευρές του.

Ὁ κινηματογράφος μας λειτουργεῖ σ' ἕνα πολιτικὸ κλίμα πείνας καὶ ὑποφέρει ἀπὸ τὴν ἀδυναμία καταγωγῆς ἀπὸ αὐτὸ τὸ εἰδικὸ κοινωνικό, ἱστορικὸ φόντο.

# BARRAVENTO

BARRAVENTO
(Brazil)
by
Glauber Rocha
Portuguese with
English
subtitles

Marxist Cinema Novo film about the necessity to organise and educate - shown by the fishermen of Bahia.


Glauber Rocha's
TERRA EM TRANSE

# GLAUBER ROCHA

## ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ἐρ.: Μοῦ φαίνεται κάπως δύσκολο νὰ σᾶς πάρω συνέντευξη τώρα. Ἂν καὶ ἤσασταν γιὰ πολλὰ χρόνια στὸ περιθώριο σᾶς πήρανε πολλὲς συνεντεύξεις ἀπὸ τότε ποὺ ἐγκαταλείψατε τὴ Βραζιλία. Σ' αὐτὲς τὶς συνεντεύξεις διαγράφεται μιὰ στάση τῶν Εὐρωπαίων ἀπέναντι στὸν Τρίτο Κόσμο ποὺ ὁ ἴδιος τὴν ἔχετε καταγγείλει. Κι ἀκόμα, ἀπὸ τὸ 1968 καὶ μετὰ ἀναπτύχθηκαν ὁρισμένες θεωρίες ποὺ στηρίζονται σὲ μιὰ ἀσυνείδητη ψυχολογικὴ ἀρχὴ ἀποικιοκρατικοῦ χαρακτήρα. Κάνουν κριτικὴ στὸν κινηματογράφο γιατὶ δὲν εἶναι ὅσο θἄπρεπε πολιτικὸς καὶ χρησιμοποιοῦν τὶς ταινίες τοῦ Σολάνας καὶ τὶς δικές σας σὰν συγκεκριμένες ἐναλλακτικὲς λύσεις. Τί σκέφτεστε γι' αὐτό;

Ρόσα: Θἄπρεπε νὰ ὁρίσουμε τὸ πρόβλημα καὶ νὰ τὸ ξεκαθαρίσουμε ἐπιστημονικά. Τί εἶναι κινηματογράφος; Εἶναι ἕνα μέσο ἐπικοινωνίας μὲ τεχνολογικὴ καταγωγή, δεμένο ἀδυσώπητα μὲ τὴν τεχνολογικὴ ἐξέλιξη, κι ἐξαπλώνεται ὅλο καὶ πιὸ πολύ — ἂν καὶ μὲ διαφορετικοὺς τρόπους — σὲ σχέση μ' αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη. Σήμερα παραδείγματος χάρη ὁ κινηματογράφος δὲν διαδίδεται μόνο ἀπὸ τὴν ὀθόνη ἀλλὰ κι ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Ἐδῶ μπαίνει ἕνα μικρὸ πρόβλημα. Συναγωνίζεται ἡ τηλεόραση τὸν κινηματογράφο ἢ ὁ κινηματογράφος συναγωνίζεται τὴν τηλεόραση; Ἢ ἀλλοιώτικα,

ἡ ὀθόνη ποὺ ἔχουμε σπίτι μας μοιάζει μὲ τὸ ὑπάρχον μέσο ἐπικοινωνίας ἢ εἶναι καινούργια μόδα; Τὸ νὰ σκεφτοῦμε πάνω σ' αὐτὰ τὰ προβλήματα σημαίνει πὼς τὸ ἀντικείμενο τῆς συζήτησης δὲν εἶναι ὁ κινηματογράφος, ἀλλὰ ὁ τρόπος ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦμε. Δὲν εἶναι ἡ ὀπτικοακουστικὴ γλώσσα, ἀλλὰ ἡ χρήση της.

"Αν εἶναι ἀλήθεια πὼς ὁ κινηματογράφος ἔχει κοινὰ τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ ἤχου εἶναι ἐπίσης ἀλήθεια πὼς μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς ἐπιστημονικὲς ἢ διδακτικὲς ταινίες, ἱστορικὲς μαρτυρίες, ἀφηγήσεις ἢ ποιήματα μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποὺ φτιάχνει ἐπιστημονικὰ κείμενα, πολιτικὰ δοκίμια, προκηρύξεις, ποιήματα ἢ μυθιστορήματα μὲ τὴ γραφτὴ ἢ τὴν προφορικὴ γλώσσα. Μοῦ φαίνεται πὼς τὸ νὰ γράψει κανεὶς ἕνα μυθιστόρημα ἢ ἕνα ποίημα δὲν εἶναι ἀπὸ μόνο του πιὸ προοδευτικὸ ἀπὸ τὸ νὰ γράψει μιὰ προκήρυξη ἢ ἕνα δοκίμιο. "Αν τυχαίνει οἱ κινηματογραφιστὲς να ὁρίσκουν πὼς αὐτὲς οἱ διαφορὲς δὲν ὑπάρχουν πουθενὰ ἀλλοῦ παρὰ μόνο στὸν κινηματογράφο αὐτὸ εἶναι ἔνδειξη κάποιας βαθειᾶς ἐνοχῆς.

'Αντίθετα πιστεύω πὼς ἡ θεμελιακὴ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου εἶναι ν' ἀντανακλᾶ μὲ διαφορετικοὺς τρόπους καὶ χωρὶς κανόνες μιὰ πραγματικότητα ὅπου τὰ πολιτικὰ προβλήματα εἶναι τὸ κυριαρχικὸ στοιχεῖο. Πέρα ὅμως ἀπὸ αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς ν' ἀκολουθεῖ ὑποκειμενικὰ σχήματα ἢ συστήματα ἐφόσον δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι δεμένος μὲ τὴ χρήση μιᾶς καὶ μόνης κινηματογραφικῆς γλώσσας. Κι αὐτὸ ἄλλωστε συμβαίνει γιατὶ πολιτική, μὲ τὴν ἀληθινή της ἔννοια, σημαίνει δράση τὴ στιγμὴ ποὺ μιὰ τάξη μάχεται μιὰ ἄλλη. Δὲν ὑπάρχουν περιθώρια γιὰ ὑποκειμενικότητα στὴ δράση, ὅταν ὅμως μιλᾶμε γιὰ «πολιτικὴ ταινία» ἀναφερόμαστε στὴν πολιτικὴ σὰν ἐπιστήμη ποὺ σημαίνει κάτι ποὺ δὲν ἔχει γίνει ἀκόμα δράση ἀλλὰ εἶναι ἡ προετοιμασία γι' αὐτή. 'Ο τρόπος ποὺ ὑπάρχουμε σὰν πολιτικὰ ἄτομα εἶναι συνάρτηση τοῦ τρόπου ποὺ ζοῦμε μέσα στὶς ταξικές μας σχέσεις, πῶς βλέπουμε αὐτὲς τὶς σχέσεις μέσα στὸ κοινωνικό μας πλαίσιο, τί θέση τοὺς

δίνουμε στὴ ζωή μας, πῶς τὶς ἀξιολογοῦμε σὲ σχέση μὲ τὶς θέσεις μας γιὰ τὴν πολιτικὴ δράση.

Μπορῶ νὰ χρησιμοποιήσω πολιτικὰ τὴν κινηματογραφική μου μηχανὴ εἴτε κινηματογραφώντας ἄμεσα τὴν πραγματικότητα εἴτε ξαναδημιουργώντας την μέσα ἀπὸ τὸ ὑποκειμενικό μου ὅραμα. Καὶ στὶς δυὸ ὅμως περιπτώσεις ἡ ὑποκειμενικότητα ὑπάρχει. Ἀκόμα κι ἂν «κινηματογραφῶ» δὲν εἶμαι καθόλου ἀντικειμενικός. Στὴν πραγματικότητα θ' ἀναπαράγω μέσα στὴν ταινία τὴν πραγματικότητα ποὺ μ' ἐνδιαφέρει περισσότερο καὶ ποὺ μ' αὐτὴ ἔχω πιὸ ἄμεση σχέση. Τὸ γεγονὸς πάντως πὼς ὑπάρχει στὸν Τρίτο Κόσμο ἕνα ὁρισμένο εἶδος κινηματογράφου ἀφιερωμένο στὸ ντοκυμανταὶρ κι ἕνα ἄλλο ἀφιερωμένο στὸ μύθο ἀποτελεῖ ἰδιότυπη ἀνακάλυψη γιὰ τὴν Εὐρώπη.

Προσωπικὰ πιστεύω πὼς ἡ χειραφέτηση τῆς ἀγορᾶς ἀπὸ τὴν ἱμπεριαλιστικὴ κυριαρχία πρέπει νὰ εἶναι κοινὸ ἀντικείμενο στὸν Τρίτο Κόσμο. Εἶναι βέβαια ὁλοφάνερο πὼς ὁ κινηματογραφικὸς ἱμπεριαλισμὸς θὰ προτιμοῦσε ν' ἀποκλεινόμασταν σὲ κάποιο γκέττο γιὰ καλλιτέχνες καθαρούς, ἀμόλυντους καὶ παραδομένους στὴν ἀγορά. Πρέπει ὅμως νὰ καταλάβουμε πὼς ἡ οἰκονομικὴ χειραφέτηση ἑνὸς ἔθνους στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου, ὅπως ἀκριβῶς καὶ σ' ἄλλους πιὸ σημαντικοὺς τομεῖς εἶναι ὁ πρῶτος ὅρος τῆς πολιτικῆς χειραφέτησης.

Παραδοξολογώντας θἄλεγα πὼς ἡ ἀριστερὰ στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερικὴ θέλει νὰ καταστρέψει τὴν καταναλωτικὴ κοινωνία ἐνῶ στὸν Τρίτο Κόσμο ἡ ἀριστερὰ θέλει νὰ τὴ δημιουργήσει. Κι αὐτὴ εἶναι ἡ θεμελιακὴ ἀντίφαση. Ἐξαιτίας ἴσως αὐτῆς τῆς ἀντίφασης καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ σειρὰ λογικῶν κι ἰδεολογικῶν μετασχηματισμῶν διαμορφώνονται ὁρισμένες σκεπτικιστικὲς τάσεις στὴ στάση τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀριστερᾶς ἀπέναντι στὴν κουλτούρα τοῦ Τρίτου Κόσμου. Σ' αὐτὸ συντελεῖ καὶ ἡ οὐσιαστικὰ μὴ-μαρξιστικὴ ὑποκειμενικότητα μὲ τὴν ὁποία ἡ εὐρωπαϊκὴ ἀριστερὰ ἐφαρμόζει μερικὲς φορὲς τοὺς νόμους τῆς δικῆς της ἱστορικῆς ἐξέλιξης σὲ μιὰ κοινωνία μὲ διαφορετικὴ ἱστορία.

Ἐρ.: Ἀλλὰ μὲ ποιά ἔννοια ὁ κινηματογράφος τοῦ Τρίτου Κόσμου ἢ ὁ δικός σας, ἀπὸ τὸ «Barravento» μέχρι τὸ «Cabezas Cortadas», συμβάλλει στὴν ἀπελευθέρωση; Ἴσως τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ εὐρωπαϊκοῦ σκεπτικισμοῦ ἀπέναντι στὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφο προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐντύπωση πὼς δὲν μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα.

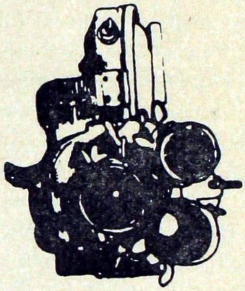
Ρόσα: Ἀλλὰ σὲ ποιό βαθμὸ συμβάλλει στὴν ἀπελευθέρωση ἕνα καθαρὰ πολιτικὸ δοκίμιο ποὺ δημοσιεύεται σ' ἕνα εὐρωπαϊκὸ περιοδικὸ μὲ κυκλοφορία μερικὲς χιλιάδες ἀντίτυπα; Πραγματικὰ δὲν ξέρω. Εἰλικρινὰ πιστεύω πὼς ἡ ἀδυναμία νὰ δοθεῖ ἀπάντηση σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀδυναμία τῆς ἐρώτησης, ποὺ εἶναι ἀφηρημένη καὶ καθαρὰ ἰδεολογική. Ἂν κάνω μιὰ ταινία καὶ τὴ δοῦν ἕνα ἑκατομμύριο ἄνθρωποι στὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ δὲν ξέρω ἂν καὶ κατὰ πόσο προωθεῖ τὴ συνειδητοποίησή τους. Ἀλλὰ ἂν καὶ δὲν ἔχω συγκεκριμένη ἀπόδειξη εἶμαι ἀπόλυτα πεισμένος πὼς γενικὰ οἱ ταινίες τοῦ Τσίνεμα Νόβο συνέβαλαν καὶ συμβάλλουν ἀκόμα στὴν ἀπελευθέρωση μιᾶς μερίδας τοῦ βραζιλιάνικου κοινοῦ ἀπὸ τὰ κόμπλεξ τῆς ἰμπεριαλιστικῆς ἀποικιοκρατίας, μὲ τὰ ἐπιβεβλημένα διανοητικά της σχήματα καὶ τὴ μακροχρόνια ἐπιβολὴ τῆς κεντροευρωπαϊκῆς κουλτούρας.

Ὑπάρχουν πολλοὶ ἄνθρωποι σήμερα ποὺ κινηματογραφοῦν διαδηλώσεις καὶ κάνουν ντοκυμανταὶρ πάνω στὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ εἶναι καὶ θετικὸ καὶ χρήσιμο. Ἂν ὅμως ἐγὼ θέλω νὰ φτιάξω μιὰ ταινία ποὺ κανεὶς ἄλλος δὲν ἔχει φτιάξει ἀντὶ νὰ κάνω κάτι ποὺ ἔχει κιόλας γίνει μπορῶ νὰ κάνω ἀκόμα κάτι χρήσιμο γιατὶ εἶναι κι αὐτὸ ἐπίσης ἀναγκαῖο. Φυσικὰ δὲν παίζω κάνοντας ταινίες. Ὁ κινηματογράφος εἶναι πληροφορία, διδαχή, κινητοποίηση. Πρέπει νὰ εἶναι κουλτούρα μὲ τὴν ἔννοια τῆς ποιοτικῆς ἐπικοινωνίας, μιᾶς καὶ μόνο ἡ ποιοτικὴ ἐπικοινωνία εἶναι ἐπαναστατικὴ καὶ γιατὶ μόνο αὐτὴ μπορεῖ νὰ διαφοροποιήσει τὴ συνείδηση. Ἂν αὐτὸ γίνεται μὲ ἄμεσο ντοκυμανταὶρ ἢ μὲ μύθο, μὲ δράμα ἢ μὲ κωμωδία, μὲ ἐπικὴ ἢ σατιρικὴ ποίηση προσδιορίζεται ἀπὸ

τὶς ὑποκειμενικὲς ἢ ἀντικειμενικὲς ἱστορικὲς συνθῆκες. Παραδείγματος χάρη στὴ Βραζιλία εἶναι εὐκολότερο νὰ ἐξηγήσεις ἕνα πρόβλημα στοὺς ἐργάτες χρησιμοποιώντας τοὺς «κανγκασέιρος» παρὰ χρησιμοποιώντας τοὺς ἐργάτες. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο εἶναι εὐκολότερο νὰ περιγράψεις στὴν ἀστικὴ τάξη τὴν κατάστασή της μέσα ἀπὸ ἕναν ἥρωα σὰν τὸν Μακουνάιμα παρὰ μέσα ἀπὸ τοὺς «καγκασέιρος».

Μ' ἄλλα λόγια ἐπανάσταση εἶναι δράση, κι ὅσο κι ἂν προετοιμάζεται ἀπὸ μορφὲς τῆς συνείδησης εἶναι ἱστορικὴ μόνο στὸ μέτρο ποὺ εἶναι δράση. Σὰν δράση, γιὰ νὰ εἶναι συγκεκριμένη κατευθύνεται ἀπὸ καὶ πρὸς καθορισμένες ἱστορικὲς συνθῆκες, ποὺ εἶναι διαφορετικὲς ἀκόμα κι ὅταν εἶναι φαινομενικὰ παρόμοιες. Ὁ ἀληθινὸς κίνδυνος εἶναι νὰ δημιουργήσεις ἕνα σχῆμα δράσης ποὺ νὰ τὸ λὲς σχῆμα ἱστορικῆς κατάστασης. Στὸ μέτρο ποὺ πρόκειται γιὰ διαφορετικὴ ἱστορία ἡ συγκεκριμένη δράση πρέπει ἐπίσης νᾶναι διαφορετική. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει κανένας καθολικισμὸς στὴν ἐπανάσταση: ἢ μιὰ ἐπανάσταση εἶναι ἑτερόδοξη ἢ δὲν ἐξελίσσεται καθόλου. Ἐδῶ βασίζεται ἡ παρεξήγηση ποὺ ὑπάρχει στὶς διακηρύξεις γιὰ ἐξαγωγὴ τῆς ἐπανάστασης ὅπως κι ὁ μεγάλος κίνδυνος ποὺ κρύβεται πίσω τους. Ὁ Μαοϊσμὸς γιὰ παράδειγμα εἶναι πολὺ σημαντικὸς σὰν ἱστορικὴ ἔκφραση ἀκριβῶς σὰν κινέζικη ἐπανάσταση. Ἀκριβῶς ὅμως γιατὶ ἀνήκει σ' ἄλλη ἱστορία μετατρέπεται σὲ νεοσταλινισμὸ ὅταν εἰσάγεται ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους διανοούμενους.

Ἔτσι καὶ στὸν κινηματογράφο πρέπει ν' ἀποφεύγουμε νὰ προσφέρουμε καὶ γ' ἀπαιτοῦμε σχήματα, ὀρθόδοξα συστήματα κι ὑποχρεωτικὲς μεθόδους.



# JULIO GARCIA ESPINOZA

## ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΑΤΕΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ὁ τέλειος κινηματογράφος, τόσο ἀπὸ τεχνικὴ ὅσο κι ἀπὸ καλλιτεχνικὴ σκοπιά, εἶναι σήμερα σχεδὸν πάντα ἀντιδραστικός.

Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὁ μεγαλύτερος πειρασμὸς γιὰ τὸν κουβανέζικο κινηματογράφο, ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ πραγματοποιεῖ τοὺς σκοπούς του καὶ γίνεται κινηματογράφος ποιότητας, εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ μετασχηματισμὸς σ' ἕναν τέλειο κινηματογράφο, πράγμα ποὺ ἔχει μεγάλη πολιτιστικὴ σημασία στὴν πορεία τῆς ἐπανάστασης. Ἡ ἔκρηξη τοῦ λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου (μὲ τὴν Βραζιλία καὶ τὴν Κούβα ἐπικεφαλῆς καὶ τὰ ἐγκώμια τῶν εὐρωπαϊκῶν κύκλων τῶν διανοουμένων) εἶναι ὅμοια γιὰ τὴν ὥρα μὲ τὴν ἄνθιση τῆς λατινοαμερικάνικης πεζογραφίας.

Ἀλλὰ γιατί μᾶς ἐγκωμιάζουν; Χωρὶς ἀμφιβολία ἔχουμε φθάσει σὲ κάποια ποιότητα· συγχρόνως ὅμως κι ἕνας κάποιος πολιτικὸς ὑπηρετουνισμὸς παίζει τὸ ρόλο του. Γιατὶ τώρα θἄπρεπε νὰ μᾶς ἀπασχολοῦν τὰ ἐγκώμια τους; Μήπως ἡ δημόσια ἀναγνώριση δὲν εἶναι μέσα στοὺς κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ τῆς τέχνης κι ἡ εὐρωπαϊκὴ ἀναγνώριση στὸ χῶρο τῆς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν παγκόσμια ἀναγνώριση; Τὸ γεγονὸς ὅτι ἔργα τέχνης ποὺ παράγονται σὲ ὑπανάπτυκτες περιοχὲς ἐπιτυγχάνουν αὐτὸ τὸ εἶδος ἀναγνώρισης δὲν εἶναι πρὸς ὄφελος τῆς τέχνης τῶν λαῶν μας;

Εἶναι περίεργο ἀλλὰ οἱ λόγοι αὐτῆς τῆς ἀνησυχίας δὲν εἶναι μόνο ἠθικῆς, ἀλλὰ περισσότερο αἰσθητικῆς φύσεως.

Ὅταν διερωτώμαστε γιατί εἴμαστε μόνο ἐμεῖς οἱ σκηνοθέτες ποὺ κάνουμε ταινίες καὶ γιατί ὄχι οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι, οἱ θεατές, τὸ ἐρώτημα δὲν ξεκινάει μόνο ἀπὸ ἠθικὲς προκαταλήψεις. Ξαίρουμε καλὰ πῶς εἴμαστε σκηνοθέτες χάρη στὸ ὅτι ἀνήκουμε σὲ μιὰ μειονότητα ποὺ εἶχε τὸ χρόνο καὶ τὶς κατάλληλες συνθῆκες νὰ ἀποκτήσει μιὰ καλλιτεχνικὴ παιδεία κι ἀκόμα ἐπειδὴ τὰ μέσα γιὰ νὰ κάνεις κινηματογράφο εἶναι περιορισμένα καὶ γιαυτὸ προσιτὰ σὲ μερικοὺς μόνο κι ὄχι σ' ὅλους.

Ἀλλὰ τί θὰ συμβεῖ ἂν στὸ πανεπιστήμιο ἂν ἡ παιδεία παρέχεται σὲ ὅλους, ἂν ἡ οἰκονομικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀνάπτυξη μᾶς ἐπιτρέψει νὰ μειώσουμε τὶς ὧρες ἐργασίας κι ἂν ἡ ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς (πρᾶγμα ποὺ ἤδη ἔχει ἀρχίσει νὰ συμβαίνει) σημάνει τὴν ὥρα ποὺ ἡ κινηματογραφικὴ δημιουργία δὲν θὰ εἶναι πιὰ προνόμιο τῶν ὀλίγων; Τί θὰ συμβεῖ ἂν ἡ τελειοποίηση τοῦ μαγνητοσκοπίου (video) μᾶς ἐπιτρέψει νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τῶν ἀναπόφευκτα περιορισμένων δυνατοτήτων τῶν ἐργαστηρίων κι ἂν οἱ τηλεοπτικοὶ δέκτες μὲ τὸ νὰ ἐπιτρέψουν τὴν προβολὴ ταινιῶν ἐκτὸς εἰδικῶν κτιρίων κάνουν περιττὸ τὸ ὑπάρχον δίκτυο κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν;

Τὸ ἀποτέλεσμα δὲν θὰ σημαίνει μόνο μεγαλύτερη κοινωνικὴ δικαιοσύνη: τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καθένας θὰ μπορεῖ νὰ κάνει κινηματογράφο θὰ εἶναι κάτι πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ παιδεία ἐξαλείφοντας ἀπ' αὐτὴν κάθε εἶδος συμπλέγματος ἐνοχῆς καὶ προσδίδοντας στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τὴν πραγματική της σημασία.

Ἡ συνείδηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος καὶ συγχρόνως ἡ ἀδυναμία νὰ τεθεῖ σ' ἐφαρμογὴ ἀποτελεῖ τὴν αἰτία τῆς ἀγωνίας ἀλλὰ καὶ τοῦ φαρισαϊσμοῦ ὅλης τῆς σύγχρονης τέχνης.

Στὴν πραγματικότητα ὑπάρχουν δύο τάσεις: Αὐτοὶ ποὺ προσποιοῦνται ὅτι κάνουν τέχνη ἀδέσμευτοι κι αὐτοὶ ποὺ δικαιώνουν τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητά τους, θεωρώντας τὸν ἑαυτό τους στρατευμένο. Τόσο οἱ πρῶτοι ὅμως ὅσο καὶ οἱ δεύτεροι τελικὰ φτάνουν σὲ ἀδιέξοδο. Ὁ καθένας ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὴν τέχνη ρωτάει κάποτε τὸν ἑαυτό του ποιά εἶναι ἡ σημασία αὐτοῦ ποὺ κάνει. Καὶ μόνο τὸ γεγονὸς ὅτι τίθεται αὐτὸ τὸ ἐρώτημα δείχνει ὅτι στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἐπενεργοῦν ὁρισμένοι προσδιοριστικοὶ παράγοντες, ἀπὸ τὴν ὕπαρξη τῶν ὁποίων γίνεται φανερὸ ὅτι ἡ τέχνη δὲν ἀναπτύσσεται ἐλεύθερα. Ἐκεῖνοι ποὺ ἐπιμένουν νὰ ἀρνοῦνται ὅτι ἡ τέχνη ἔχει κάποια ἰδιαίτερη σημασία αἰσθάνονται τὶς ἠθικὲς συνέπειες τοῦ ἐγωισμοῦ τους. Οἱ ἄλλοι ποὺ ἰσχυρίζονται ἀντίθετα πὼς ἔχει κάποια σημασία ἐξαγοράζουν τὴν κακή τους συνείδηση μὲ κοινωνικὴ στράτευση. Δὲν ἔχει φυσικὰ σημασία ὅτι οἱ μεσολαβητὲς (κριτικοί, θεωρητικοὶ κτλ.) προσπαθοῦν νὰ δικαιώσουν καὶ τὶς δύο στάσεις.

Εἶναι ἀναμφισβήτητα εὐκολώτερο νὰ ὁρίσεις τὴν τέχνη σὲ σχέση μὲ τὸ τί δὲν εἶναι, παρὰ μὲ τὸ τί εἶναι, ξαίροντας πὼς μποροῦμε νὰ μιλᾶμε γιὰ κλειστοὺς ὁρισμοὺς ὄχι μόνο γιὰ τὴν τέχνη, ἀλλὰ γιὰ κάθε δραστηριότητα τῆς ζωῆς. Τὸ πνεῦμα τῶν ἀντιφάσεων διαπερνάει τὰ πάντα καί τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ φυλακισθεῖ μέσα σ' ἕναν ὁρισμὸ ὅσο κι ἂν εἶναι ἀποδεκτός.

Είναι δυνατὸ νὰ ποῦμε ὅτι ἡ τέχνη μᾶς δίνει ἕνα ὅραμα τῆς κοινωνίας ἢ τῆς ἀνθρώπινης φύσης καὶ συγχρόνως ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ τὴν ὁρίσουμε σὰν ἕνα ὅραμα τῆς κοινωνίας ἢ τῆς ἀνθρώπινης φύσης. Εἶναι δυνατὸ ἡ αἰσθητικὴ ἡδονὴ νὰ σημαίνει ἕνα κάποιο ναρκισσισμὸ τοῦ πνεύματος σὰν προϊὸν τῆς κάποιας ἱστορικῆς, κοινωνιολογικῆς, ψυχολογικῆς, φιλοσοφικῆς συνειδητοποίησης ποὺ συνεπάγεται κ.ο.κ. καὶ συγχρόνως τὸ γεγονὸς αὐτῆς τῆς αἴσθησης νὰ μὴν εἶναι ἀρκετὸ νὰ ἐξηγήσει τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση.

Νομίζουμε ὅτι εἶναι δυνατὸ νὰ πλησιάσουμε τὴ φύση τῆς τέχνης ἂν τὴν ἐξετάσουμε ἀπὸ τὴν σκοπιὰ τῆς γνωστικῆς λειτουργίας ποὺ προσιδιάζει σ' αὐτήν. Μὲ ἄλλα λόγια λέγοντας ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι μιὰ «εἰκονογράφηση» ἰδεῶν οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ ἐκφρασθοῦν ἀπὸ τὴν φιλοσοφία, τὴν κοινωνιολογία ἢ τὴν ψυχολογία. Ὁ πόθος τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐκφράσει τὸ ἀνέκφραστο δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του νὰ ἐκφράσει τὸ ὅραμα ἑνὸς θέματος μὲ ὅρους ποὺ εἶναι ἀδύνατοι μὲ ἄλλους τρόπους ἐκτὸς τῆς τέχνης. Πιθανὸ ἡ γνωστική της λειτουργία νὰ εἶναι σὰν τὴν λειτουργία τοῦ παιδικοῦ παιγνιδιοῦ. Πιθανὸ ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση νὰ ἔγκειται στὴν αἴσθηση τῆς λειτουργικότητας (χωρὶς συγκεκριμένο σκοπὸ) τὴν ὁποία παρέχει στὸ πνεῦμα καὶ στὴν εὐαισθησία μας. Ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ διεγείρει τὴν δημιουργικὴ τάση τοῦ ἀνθρώπου. Μπορεῖ νὰ λειτουργεῖ σὰν ἕνας παράγοντας διαρκοῦς διέγερσης τῆς ἀνανεωτικῆς τάσης τῆς ζωῆς. Πάντως, καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπιστήμη, μᾶς ἐμπλουτίζει μ' ἕνα τέτοιο τρόπο ποὺ τ' ἀποτελέσματά της νὰ μὴ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν συγκεκριμένα καὶ νὰ μὴ μποροῦν νὰ ἔχουν μιὰ εἰδικὴ ἐφαρμογή. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο μποροῦμε νὰ τὴν θεωρήσουμε σὰν μιὰ «ἀδέσμευτη» δραστηριότητα καὶ σὰν μιὰ μὴ πραγματικὴ «ἐργασία», καθὼς ἐπίσης καὶ τὸν καλλιτέχνη σὰν τὸν λιγώτερο διανοούμενο.

Ἀλλ' ὅμως ὁ καλλιτέχνης αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ δικαιώσει τὸν ἑαυτό του σὰν «ἐργάτη», σὰν «διανοούμενο», σὰν «ἐπαγγελματία», σὰν ἕνα ὀργανωμένο καὶ πειθαρχημένο ἄνθρωπο, ἀκριβῶς ὅπως κάθε ἄλλο ἄτομο ποὺ ἐκτελεῖ κάποια παραγωγικὴ δραστηριότητα.

Αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν σπουδαιότητα τῆς δραστηριότητάς του, νὰ ἔχει κριτικοὺς (μεσολαβητὲς) ποὺ νὰ τὸν ὑπερασπίζουν, νὰ τὸν δικαιώνουν καὶ νὰ τὸν ἑρμηνεύουν. Ὁμιλεῖ μὲ ζήλεια γιὰ τοὺς «κριτικούς του» αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ κάνει μεγαλόσχημες δηλώσεις, σὰν νὰ ἦταν αὐτὸς ὁ αὐθεντικὸς ἑρμηνευτὴς τῆς κοινωνίας καὶ τῆς ἀνθρώπινης φύσης. Δείχνει σὰν νὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του τὸν κριτικὸ ἢ μᾶλλον τὴν ἴδια τὴν συνείδηση τῆς κοινωνίας ἐνῶ σὲ μιὰ πραγματικὴ ἐπαναστατικὴ διαδικασία θἄπρεπε ὁ καθένας νὰ ἀσκεῖ αὐτὸ τὸ ρόλο, ποὺ σημαίνει πὼς ὅλος ὁ λαὸς θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν ἀσκεῖ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ θεωρεῖ ὑποχρέωσή του νὰ περιορίσει τὰ ὅριά του καὶ συγχρόνως νὰ προβάλει αὐτὸν τὸν περιορισμὸ σὰν ἀναγκαῖο, ἔτσι ὥστε τὸ ἔργο του νὰ μὴν μεταβληθεῖ σὲ μπροσούρα ἢ σὲ κοινωνιολογικὸ δοκίμιο.

Ἀλλὰ γιατί αὐτὸς ὁ φαρισαϊσμός; Γιατί ὁ καλλιτέχνης ἐνῶ ἀπὸ τὴν μιὰ παρουσιάζεται σὰν ἐργάτης, σὰν πολιτικὸ πρόσωπο καὶ σὰν ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης (καὶ φυσικὰ κι ἐπαναστάτης), ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲν εἶναι ἕτοιμος ν' ἀναλάβει τοὺς κινδύνους ποὺ συνεπάγεται αὐτή του ἡ στάση; Τὸ πρόβλημα εἶναι ἀρκετὰ περίπλοκο: δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε εὔκολα ὅτι εἶναι ἀπὸ ὀππορτουνισμὸ ἢ ἀπὸ δειλία. Ἕνας πραγματικὸς καλλιτέχνης εἶναι προετοιμασμένος νὰ διατρέξει κάθε κίνδυνο ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ εἶναι σίγουρος ὅτι τὸ ἔργο του δὲν θὰ πάψει νὰ εἶναι ἔργο τέχνης. Τὸ μόνο πρᾶγμα ποὺ δὲν θὰ διεκινδύνευε εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ἔργου του.

Ὑπάρχουν μερικοὶ ποὺ δέχονται καὶ ὑποστηρίζουν τὸν «ἀδέσμευτο» χαρακτήρα τῆς τέχνης. Αὐτοὶ ὑποτίθεται ὅτι εἶναι περισσότερο συνεπεῖς. Προτιμοῦν τὴν πικρία τῆς ἀπομόνωσής τους μὲ τὴν ἐλπίδα, ὅτι μιὰ μέρα ἡ ἱστορία θὰ τοὺς δικαιώσει. Ἰσχυρίζονται ὅτι ἔχοντας λιγώτερες ἀντιφάσεις ἔχουν καὶ λιγώτερη ἀλλοτρίωση. Ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα αὐτὸ δὲν συμβαίνει ἀκόμα κι ἂν αὐτὴ ἡ στάση τοὺς προσφέρει ἕνα ἄλλοθι, χάρη στὸ ὁποῖο εἶναι περισσότερο παραγωγικοὶ σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο. Γενικὰ συναισθάνονται τὴ στειρότητα τῆς «καθαρότητάς» τους καὶ μερικὲς φορὲς ἀποδίδονται σ' ἕνα διαβρωτικὸ ἀγώνα, ὄντας ὅμως πάντα σὲ ἄμυνα.

Εἶναι ἀδύνατο νὰ κάνεις τέχνη ἀδέσμευτα, πράγμα ποὺ σήμερα εἶναι περισσότερο φανερὸ ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε. Ἀπὸ τότε ποὺ ἡ κοινωνία ἔγινε κοινωνία, δηλ. ἀπὸ τότε ποὺ χωρίσθηκε σὲ τάξεις, ὑπολάνθανε πάντα αὐτὴ ἡ κατάσταση. Κι ἂν σήμερα ἔχει γίνει ὀξύτερη εἶναι ἀκριβῶς γιατὶ σήμερα ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νὰ ξεπερασθεῖ. "Οχι σὲ μιὰ prise de consience" ὄχι χάρη στὴν ἐπιθυμία κάποιου καλλιτέχνη, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ πραγματικότητα ἀρχίζει νὰ δείχνει συμπτώματα ποὺ προοιωνίζουν ἕνα μέλλον, καθόλου οὐτοπικό, στὸ ὁποῖο «δὲν θὰ ὑπάρχουν πιὰ ζωγράφοι ἀλλὰ ἄνθρωποι ποὺ ἀνάμεσα σὲ ἄλλα πράγματα θὰ ἀσχολοῦνται καὶ μὲ τὴν ζωγραφική». (Μάρξ).

Ἀδέσμευτη τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Ἂν δὲν ξεπεράσουμε μιὰ γιὰ πάντα τὴν ἰδέα καὶ τὴν πραγματικότητα τῆς «ἐλίτ» δὲν θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ οὐσιαστική, ποιοτικὴ ἀλλαγὴ στὴν τέχνη.

Ὡστόσο εἴμαστε αἰσιόδοξοι κι ὑπάρχουν τρεῖς λόγοι ποὺ δικαιολογοῦν αὐτὴ τὴν αἰσιοδοξία μας: ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης, ἡ κοινωνικὴ παρουσία τῶν μαζῶν καί ἡ ἐπαναστατικὴ διαθεσιμότητα τοῦ σύγχρονου κόσμου· αὐτοὶ οἱ τρεῖς παράγοντες συνδέονται μεταξύ τους καὶ συνυπάρχουν χωρὶς ἀξιολογικὴ ἱεράρχηση.

Γιατί φοβόμαστε τὴν ἐπιστήμη; Γιατί φοβόμαστε πὼς ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ παρακμάσει ἐξ αἰτίας τῆς ὁλοφάνερης παραγωγικότητας καὶ χρησιμότητας τῆς ἐπιστήμης; Εἶναι γεγονὸς ὅτι σήμερα δοκιμάζουμε συχνὰ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση ὅταν διαβάζουμε ἕνα καλὸ δοκίμιο παρὰ ἕνα μυθιστόρημα. Ἀλλ' ὅμως δὲν σταματᾶμε νὰ ἐπαναλαμβάνουμε μὲ φρίκη ὅτι ὁ κόσμος γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο χρησιμοθηρικὸς καὶ ὑλιστικός. Εἶναι θαυμάσιο ποὺ ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης, τῆς κοινωνιολογίας, τῆς ἀνθρωπολογίας καὶ τῆς ψυχολογίας συμβάλλει στὸ ξεκαθάρισμα τῆς τέχνης. Ἡ ἐμφάνιση χάρη στὴν ἐπιστήμη νέων ἐκφραστικῶν μέσων ὅπως ἡ φωτογραφία κι ὁ κινηματογράφος, ἄσχετα μὲ τὴν καλλιτεχνική τους ἀξία, ἔχει συμβάλει στὸ νὰ περιέλθουν ἡ ζωγραφικὴ καὶ τὸ θέατρο σὲ μιὰ κατά-

σταση μεγαλύτερης «καθαρότητας». Ἡ ἐπιστήμη εἶναι πιθανὸ νὰ ἀποδείξει ἀναχρονιστικὴ τὴν «καλλιτεχνικὴ» ἀνάλυση τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἡ ἐπιστήμη μᾶς ἔχει ἀπελευθερώσει ἀπὸ ὅλα ἐκεῖνα τὰ κούφια φίλμ, τὰ φορτωμένα μὲ τὶς ἀξίες ἑνὸς δῆθεν ποιητικοῦ κόσμου. Ἡ τέχνη δὲν ἔχει τίποτα νὰ χάσει ἀπὸ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης. Ἀντίθετα ἔχει νὰ κερδίσει ἕναν ὁλόκληρο κόσμο. Γιὰ ποιό πρᾶγμα φοβόμαστε; Μήπως γιὰ τὸ ὅτι ἡ ἐπιστήμη θὰ ξεγυμνώσει τὴν τέχνη καὶ φοβόμαστε ὅτι θὰ βγοῦμε στὸ δρόμο γυμνοί;

Ἡ πραγματικὴ τραγωδία τοῦ σύγχρονου καλλιτέχνη ἔγκειται στὴν ἀδυναμία του νὰ κάνει τέχνη σὰν δραστηριότητα μιᾶς μειονότητας. Ὑποστηρίζεται ὅτι ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ γοητεύσει χωρὶς τὴν συμμετοχὴ τοῦ ὑποκειμένου ποὺ ἔχει βιώσει τὸ περιεχόμενό της. Αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. Ἀλλὰ τί θὰ κάνουμε ὅταν τὸ κοινὸ σταματίσει πιὰ νᾶναι ἀντικείμενο καί γίνει τὸ ἴδιο ὑποκείμενο;

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνολογίας καὶ τῆς πιὸ προωθημένης κοινωνικῆς θεωρίας καὶ πρακτικῆς ἔχουν κάνει δυνατή, ὅσο ποτὲ ἄλλοτε, τὴν ἐνεργητικὴ παρουσία τῶν μαζῶν στὴν κοινωνικὴ ζωή. Στὸ χῶρο τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς ὑπάρχουν περισσότεροι θεατὲς ἀπὸ ὅ,τι σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη περίοδο τῆς ἱστορίας. Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο στάδιο τῆς διαδικασίας γιὰ τὴν κατάλυση τῶν διαφόρων ἐλίτ. Αὐτὸ ποὺ ἔχει τώρα σημασία εἶναι νὰ ξαίρουμε ἂν ὁρισμάζουν οἱ συνθῆκες γιὰ νὰ μεταβληθοῦν αὐτοὶ οἱ θεατὲς σὲ δημιουργούς. Τὸ ἐρώτημα ποὺ πρέπει νὰ βάλουμε εἶναι ἂν ἡ τέχνη εἶναι πράγματι μιὰ δραστηριότητα γιὰ τοὺς εἰδικούς, ἂν ἡ τέχνη εἶναι δυνατὴ μόνο γιὰ μερικοὺς ἢ γιὰ ὅλους.

Θὰ πρέπει νὰ ἀρκεσθοῦμε στὶς προοπτικὲς καὶ δυνατότητες τῆς τέχνης σὰν μέσου ἁπλῆς ἐπιμόρφωσης τοῦ λαοῦ σὰν μάζας θεατῶν; Συνήθως κάτι ποὺ ἐγκαταλείπεται ἀπὸ τὴν «ὑψηλὴ κουλτούρα» περνάει στὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τῆς κοινωνίας σὰν ἕνα ὑπόλοιμα γιὰ νὰ καταβροχθισθεῖ ἢ νὰ πιπιλίζεται ἀπὸ ἐκείνους ποὺ δὲν ἦσαν προσκεκλημένοι στὸ γεῦμα. Αὐτὸ εἶναι ἕνα αἰώνιο ἑλικοειδὲς σχῆμα ποὺ τώρα ἔχει γίνει φαῦλος κύκλος. Εἶναι ἀναπόφευκτο γιὰ

ένα πραγματικὰ ἐπαναστατικὸ παρὸν καὶ μέλλον νὰ ἔχει τοὺς δικούς του καλλιτέχνες καὶ διανοούμενους ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἀστικὴ τάξη ἔχει τοὺς δικούς της; Σίγουρα οἱ πραγματικοὶ ἐπαναστάτες θὰ πρέπει ἀπὸ τώρα νὰ συμβάλλουν στὴν ἀνατροπὴ αὐτῶν τῶν ἰδεῶν καὶ μορφῶν πρακτικῆς τῆς ἐλίτ παρὰ νὰ συνεχίσουν νὰ βρίσκονται σὲ αἰώνια ἀναζήτηση τῆς «καλλιτεχνικῆς ποιότητας» τοῦ ἔργου τέχνης. Στὴν καλλιτεχνικὴ κουλτούρα τοῦ μέλλοντος οἱ πολλοί δὲν θὰ συμμετέχουν ἁπλῶς στὴν εὐχαρίστηση τῶν ὀλίγων ἀλλὰ θὰ μποροῦν οἱ ἴδιοι νὰ εἶναι δημιουργοὶ αὐτῆς τῆς κουλτούρας. Ἡ τέχνη ὑπῆρξε πάντα ἀνάγκη γιὰ ὅλους, ἀλλ' ὄχι καὶ δυνατὴ σὲ ὅλους στὸν ἴδιο βαθμό.

Παράλληλα μὲ τὴν «ὑψηλὴ τέχνη» ὑπῆρξε πάντα ξεχωριστὴ καὶ μιὰ λαϊκὴ τέχνη δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν λεγόμενη μαζικὴ τέχνη. Ἡ λαϊκὴ τέχνη στηρίζεται στὸ προσωπικὸ γοῦστο τοῦ λαοῦ καὶ συντείνει στὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ γούστου. Ἡ μαζικὴ τέχνη μιὰ λαϊκὴ τέχνη ποὺ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν λεγόμενη μαζικὴ κουλτούρα τῶν μαζῶν. Ἡ μαζικὴ τέχνη θὰ ἀποκτήσει πραγματικὴ σημασία ὅταν γίνει προϊὸν τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητας τῶν ἴδιων τῶν μαζῶν. Ὁ Γκροτόφσκι λέει πὼς τὸ θέατρο σήμερα πρέπει νὰ γίνει μιὰ τέχνη γιὰ τὴν μειονότητα μιᾶς κι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ εἶναι καλύτερα ἡ μαζικὴ τέχνη. Αὐτὸ ὅμως κάθε ἄλλο παρὰ ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Δὲν ὑπάρχει ἴσως καμμιὰ τέχνη ποὺ νὰ λειτουργεῖ τόσο σὲ μιὰ βάση μειονότητας ὅσο ὁ κινηματογράφος. Σήμερα καὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο ὁ κινηματογράφος παράγεται ἀπὸ μιὰ μειονότητα καὶ καταναλίσκεται ἀπὸ τὶς μάζες. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὁ κινηματογράφος νᾶναι ἡ τέχνη ποὺ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη ἐμποδίζει τὶς μάζες νὰ ἔλθουν στὴν ἐξουσία.

Ἡ μαζικὴ τέχνη θἄπρεπε λοιπὸν νᾶναι λαϊκὴ τέχνη, δηλ. τέχνη ποὺ νὰ παράγεται ἀπὸ τὶς μάζες. Ἡ τέχνη γιὰ τὶς μάζες, ὅπως πολὺ σωστὰ ἔχει πεῖ ὁ Χάουζερ, παράγεται ἀπὸ μιὰ μειονότητα μὲ σκοπὸ τὴν ἱκανοποίηση τῶν ἀναγκῶν τῆς μάζας ἡ ὁποία ἔχει περιορισθεῖ στὸ ρόλο τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ καταναλωτῆ. Ἡ λαϊκὴ τέχνη

ὑπῆρξε πάντα δημιούργημα τοῦ λιγώτερο καλλιεργημένου τμήματος τῆς κοινωνίας. Ἀλλὰ παρ' ὅλ' αὐτὰ τὸ τμῆμα αὐτὸ τῆς κοινωνίας ἔχει καταφέρει νὰ διατηρήσει μέσω τῆς τέχνης σημαντικώτατα πολιτισμικὰ στοιχεῖα. Ἕνα ἀπ' αὐτὰ εἶναι τὸ ὅτι οἱ δημιουργοὶ εἶναι συγχρόνως καὶ θεατὲς κι ἀντίστροφα. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ παράγουν κι αὐτοὺς ποὺ καταναλώνουν δὲν ὑπάρχει καμμιὰ ὁριστικὴ διάκριση.

Ἡ ὑψηλὴ τέχνη στὶς μέρες μας ἔχει φτάσει σὲ μιὰ ἀνάλογη κατάσταση. Τὸ μεγάλο βῆμα στὴν ἀπελευθέρωση τῆς σύγχρονης τέχνης ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν δημιουργία ἑνὸς καινούργιου ὑπεύθυνου παράγοντα, ποὺ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο εἶναι χωρὶς σημασία νὰ ἀγωνίζεται κανεὶς μόνο καὶ μόνο γιὰ τὴν ἀντικατάσταση τῶν ἀστῶν ἀπὸ τὶς μάζες στὸ ρόλο τοῦ θεατῆ. Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία πρέπει νὰ γίνει ὑπόθεση ὅλων. Αὐτὸ καὶ τίποτα ἄλλο θὰ πρέπει νὰ γίνει ὁ κύριος στόχος μιᾶς αὐθεντικὰ ἐπαναστατικῆς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας.

Ἡ λαϊκὴ τέχνη ἀκόμα εἶναι φορέας κι ἑνὸς ἄλλου στοιχείου ποὺ εἶναι ἴσως ἀκόμα πιὸ σημαντικὸ γιὰ τὴν κουλτούρα. Ἡ λαϊκὴ τέχνη ἔχει τὴν μορφὴ μιᾶς δραστηριότητας ζωῆς, πράγμα ποὺ εἶναι ἀντίθετο ἀπὸ τὴν τέχνη - καλλιέργεια τῆς ὑψηλῆς τέχνης. Ἡ τέχνη σὰν πράξη καλλιέργειας παίρνει τὸν χαρακτήρα μιᾶς μοναδικῆς καὶ εἰδικῆς δραστηριότητας ποὺ δὲν εἶναι τόσο κοινωνικὴ δραστηριότητα ὅσο ἕνα εἶδος προσωπικῆς αὐτοπραγμάτωσης. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντιστάθμισμα γιὰ τὴν ὕπαρξη τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας σὲ βάρος τῆς ἀνυπαρξίας τῆς λαϊκῆς δραστηριότητας.

Τὸ αἴτημα τῆς αὐτοπραγμάτωσης στὰ περιθώρια τῆς ζωῆς ὑπῆρξε ἕνα πολὺ ὀδυνηρὸ ἄλλοθι γιὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ γιὰ τὴν ἴδια τὴν τέχνη. Ὁ σεκταρισμὸς τῆς τέχνης, ἡ δημιουργία μιᾶς μικρῆς κοινωνίας μέσα στὴν κοινωνία, μιᾶς γῆς τῆς ἐπαγγελίας, ὅπου μποροῦμε νὰ βρίσκουμε μεταρσίωση καὶ αὐτοπραγμάτωση, στηρίζεται στὴν ψευδαίσθηση ὅτι ἡ αὐτοπραγμάτωση στὸ ἐπίπεδο τῆς συνείδησης εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὴν αὐτοπραγμάτωση στὸ ἐπίπεδο τῆς ὕπαρξης.

Μέσα στὶς παροῦσες συνθῆκες αὐτὸ εἶναι λιγάκι κοινότοπο. Τὸ οὐσιαστικὸ δίδαγμα τῆς λαϊκῆς τέχνης βγαίνει ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι λειτουργεῖ σὰν ἕνα ἀναπόσπαστο μέρος τῆς ὅλης ὕπαρξης κι ὅτι ὁ ἄνθρωπος δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ πραγματώνει τὸν ἑαυτό του σὰν καλλιτέχνη, ἀλλὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης θὰ ἔπρεπε νὰ πραγματώνει τὸν ἑαυτό του σὰν ἄνθρωπος.

Στὸν σύγχρονο κόσμο καί ἰδιαίτερα στὶς ἀναπτυγμένες καπιταλιστικὲς χῶρες, καθὼς καὶ στὶς χῶρες ποὺ βρίσκονται σὲ ἐπαναστατικὴ περίοδο ἐμφανίζονται ἤδη συμπτώματα, σημεῖα καθαρὰ αὐτῆς τῆς μεταμόρφωσης. Οἱ δυνατότητες γιὰ τὸ ξεπέρασμα τοῦ παραδοσιακοῦ διχασμοῦ ὁλοένα καὶ αὐξαίνουν. Τὰ συμπτώματα δὲ αὐτὰ δὲν παρουσιάζονται στὸ ἐπίπεδο μόνο τῆς συνείδησης, ἀλλὰ καὶ τῆς ἴδιας τῆς πραγματικότητας. Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀγώνα ποὺ διεξάγεται στὰ πλαίσια τῆς σύγχρονης τέχνης ἔχει σὰν στόχο τὴν δημοκρατικοποίηση τῆς τέχνης. Ποιά ἄλλη σημασία ἔχει ὁ ἀγώνας ποὺ γίνεται σήμερα ἐνάντια στοὺς περιορισμοὺς τοῦ αἰσθητικοῦ γούστου, ἐνάντια στὴν τέχνη τῶν μουσείων κι ἐνάντια στὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ μεταξὺ καλλιτέχνη καὶ κοινοῦ; Ποιὸ εἶναι τὸ νόημα τῆς «ὁμορφιᾶς» σήμερα καὶ ποὺ βρίσκεται στὶς γραφικὲς παραστάσεις ποὺ στολίζουν τὰ κονσερβοκούτια, στὰ σκεπάσματα τῶν σκουπιδοτενεκέδων ἢ στὰ μπιχλιμπίδια τῶν μικροπωλείων;

Ὑπάρχει σήμερα ἡ τάση νὰ ἀμφισβητοῦμε ἀκόμα καὶ τὴν αἰώνια ἀξία τοῦ ἔργου τέχνης. Τὸ νόημα ὁρισμένων ἔργων γλυπτικῆς ἀπὸ κομμάτια πάγου ποὺ ἔχουν ἐμφανισθεῖ σὲ πρόσφατες ἐκθέσεις καὶ τὰ ὁποῖα λυώνουν τὴν ὥρα ποὺ τὰ βλέπουν οἱ θεατές, δὲν εἶναι τόσο ὅτι ἡ τέχνη πάει νὰ ἐξαφανισθεῖ, ὅσο ὅτι ὁ θεατὴς ἐξαφανίζεται. Ποιά ἄλλωστε ἀξία ἔχει πιὰ ἕνα ἔργο τέχνης σὰν κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπαραχθεῖ; Οἱ ἀφίσσες στὴν οὐσία ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία μὲ τὸ πρωτότυπο. Κι ἀκόμα τί θὰ λέγατε γιὰ τὶς πολλαπλὲς κόπιες ἑνὸς καὶ τοῦ ἴδιου φίλμ; Μήπως αὐτὴ ἡ ἀνάγκη νὰ ξεπεράσουν τὰ ὅρια τῆς τέχνης τῆς ἐλίτ δὲν κάνει πολλοὺς ζωγράφους νὰ δέχονται ὁποιονδήποτε, κι ὄχι μόνο τοὺς μαθητές τους, νὰ συμμετέχει στὴν ὁλοκλήρωση ἑνὸς πίνακά τους; Τὴν ἴδια ἀκριβῶς

στάση βλέπουμε νὰ τηροῦν καὶ ὁρισμένοι συνθέτες, τῶν ὁποίων τὰ ἔργα ἀφήνουν μεγάλα περιθώρια γιὰ διαφορετικὴ ἐκτέλεση. Ὑπάρχει γενικῶς μιὰ τάση στὴν σύγχρονη τέχνη νὰ κάνει τὸν θεατὴ νὰ συμμετάσχει ὅλο καί περισσότερο στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Κι ἂν ὁ θεατὴς συμμετέχει ὅλο καὶ περισσότερο σὲ ποιό σημεῖο ἀκριβῶς θὰ σταματήσει; Στὸ τέλος θὰ πάψει νὰ εἶναι πιὰ θεατής. Αὐτὸ θὰ εἶναι ἡ λογικὴ κατάληξη αὐτῆς του τῆς πορείας. Εἶναι μιὰ τάση κολλεκτιβίστικη καὶ συγχρόνως ἀτομικιστική. Ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ δεχόμαστε τὴν δυνατότητα συμμετοχῆς ὅλων ἀποδεχόμαστε ἐπίσης καὶ τὴν δυνατότητα τῆς ἀτομικῆς δημιουργικότητας σὰν μιὰ ἰδιότητα ποὺ ἔχουμε ὅλοι.

Ὅταν ὁ Γκροτόφσκι λέει πὼς τὸ θέατρο σήμερα πρέπει νὰ γίνει τέχνη τῆς μειονότητας, κάνει σίγουρα λάθος. Ἡ ἰδέα τοῦ «φτωχοῦ του θεάτρου» προδίδει μιὰ ἀκραία ἐκλέπτυνση, ἕνα θέατρο ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ δευτερογενῆ θεατρικὰ στοιχεῖα ὅπως κουστούμια, σκηνικά, μακιγιὰζ κ.λπ. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι οἱ ὑλικὲς ἀνάγκες του περιορίζονται στὸ ἐλάχιστο κι ὅτι ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ μποροῦμε ὅλοι νὰ κάνουμε θέατρο. Καὶ τὸ γεγονὸς μάλιστα ὅτι τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ὅλο καὶ λιγοστεύει σημαίνει ὅτι οἱ συνθῆκες ἔχουν ὡριμάσει γιὰ νὰ μεταβληθεῖ σ' ἕνα πραγματικὰ μαζικὸ θέατρο. Ἴσως ἡ τραγωδία τοῦ θεάτρου νὰ βρίσκεται ἀκριβῶς στὸ γεγονὸς ὅτι ἔφθασε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πολὺ γρήγορα.

Στὴν Εὐρώπη ἡ παλιὰ κουλτούρα δείχνει ἐντελῶς ἀνίκανη νὰ δώσει μιὰν ἀπάντηση στὰ προβλήματα τῆς τέχνης. Στὴν πραγματικότητα ἡ Εὐρώπη ἀπὸ τὴν μιὰ δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει νὰ κινεῖται στὸ παραδοσιακό της δρόμο κι ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲν εἶναι ἱκανὴ νὰ βρεῖ ἕναν οὐσιαστικὰ καινούργιο δρόμο. Δὲν εἶναι πιὰ ἱκανὴ νὰ δώσει στὸν κόσμο ἕναν καινούργιο ἰσμό, ἀλλὰ κι οὔτε μπορεῖ νὰ τελειώσει μ' ὅλους τοὺς ἰσμοὺς μιὰ καὶ καλή. Γι' αὐτὸ καὶ πιστεύουμε ὅτι ἔχει φτάσει ἡ ὥρα τῶν ὑπανάπτυχτων νὰ γίνουμε οἱ φορεῖς τῆς νέας κουλτούρας. Αὐτὸς εἶναι ὁ μεγαλύτερός μας κίνδυνος καὶ ὁ μεγαλύτερός μας πειρασμός. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φαίνεται ὁ ὀπορτουνισμὸς ὁρισμένων ἀνθρώπων τοῦ Τρίτου Κόσμου·

λόγω τῆς τεχνικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς ὀπισθοδρόμησης καὶ τῆς ἀδύναμης παρουσίας τῶν μαζῶν μας στὴν κοινωνικὴ ζωή, οἱ λαοί μας δὲν μποροῦν ν' ἀντιδροῦν παρὰ μόνο μὲ παραδοσιακὸ τρόπο στὴν κουλτούρα τῆς ἐλίτ, ποὺ σημαίνει νὰ τὴν ἐπιβεβαιώνουν σὰν ἰδέα καὶ σὰν πρακτική. Ἔτσι εἶναι πολὺ πιθανὸ ὁ πραγματικὸς λόγος τῆς ἐπιτυχίας ποὺ ἔχουν ὁρισμένα λογοτεχνικά μας ἔργα καί φίλμ στὴν Εὐρώπη νὰ ὀφείλεται ἁπλᾶ καὶ μόνο στὴν ἐξωτικὴ νοσταλγία ποὺ προκαλοῦν στοὺς Εὐρωπαίους. Σὲ τελευταία ἀνάλυση ὁ Εὐρωπαῖος δὲν ἔχει ἄλλη Εὐρώπη γιὰ νὰ στραφεῖ.

Ὁ τρίτος λόγος, ὁ σημαντικώτερος ἀπ' ὅλους, εἶναι ἡ παρουσία τῆς Ἐπανάστασης στὴ χώρα μας τόσο ἔντονα ὅσο πιθανὸ πουθενὰ ἀλλοῦ. Ἡ Ἐπανάσταση κάνει δυνατὴ αὐτὴν τὴν ἄλλη λύση, ποὺ σημαίνει νὰ πάψει πιὰ ἡ τέχνη νὰ εἶναι τὸ μονοπώλειο μιᾶς ὁρισμένης μειονότητας. Ἡ ἐπαναστατικὴ πράξη εἶναι ἡ μόνη ποὺ κάνει δυνατὴ τὴν πλήρη κι ἐλεύθερη παρουσία τῶν μαζῶν. Κι αὐτὴ ἡ πλήρη κι ἐλεύθερη παρουσία τῶν μαζῶν θὰ σημάνει τὴν ὁριστικὴ ἐξαφάνιση τῆς στεγανῆς διαφοροποίησης τῆς κοινωνίας σὲ τάξεις καὶ τμήματα. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἡ Ἐπανάσταση εἶναι γιὰ μᾶς ἡ ὑψηλότερη ἔκφραση τῆς κουλτούρας, διότι θὰ καταλύσει τὴν τέχνη σὰν μιὰ ἀποσπασματικὴ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπου.

Ποιά θὰ ἦταν ἡ ἐπίδραση αὐτοῦ στὸ κουβανέζικο κινηματογράφο εἰδικώτερα; Παραδόξως ἐμεῖς νομίζουμε ὅτι θὰ εἶναι μιὰ καινούργια ποιητικὴ καὶ ὄχι πολιτισμικὴ πολιτική. Μιὰ ποιητικὴ πολιτικὴ τῆς ὁποίας ἔργο θὰ εἶναι ἡ αὐτοκτονία καὶ ἡ ἐξαφάνισή της σὰν τέτοια. Συγχρόνως ἄλλες καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις θὰ συνεχίσουν νὰ ὑπάρχουν, ἀντιλήψεις ποὺ θὰ συνεχίζουν νὰ εἶναι ἀποδοτικὲς ἀπὸ πολιτισμικῆς πλευρᾶς, ἀκριβῶς ὅπως θὰ συνεχίσουν νὰ ὑπάρχουν ἡ μικρὴ ἀγροτικὴ ἰδιοκτησία καὶ ἡ θρησκεία.

Ὡστόσο στὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτισμικῆς πολιτικῆς εἶναι βέβαιο ὅτι ἀντιμετωπίζουμε ἕνα σοβαρὸ πρόβλημα, τὸ πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς. Εἶναι σωστὸ νὰ συνεχίσουμε νὰ δημιουργοῦμε εἰδικοὺς στὸν κινηματογράφο; Πρὸς τὸ παρὸν αὐτὸ δείχνει ἀνα-

πόφευκτο. Καὶ ποιό εἶναι τὸ ὀρυχεῖο τὴν διάνυξη τοῦ ὁποίου πρέπει νὰ συνεχίσουμε; Ἡ Σχολὴ Τέχνης καὶ Ἀνθρωπιστικῶν Σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιο; Μήπως θὰ ἔπρεπε νὰ διερωτηθοῦμε ἂν οἱ μέρες αὐτοῦ τοῦ σχολείου θἄπρεπε νὰ λιγοστέψουν; Τί ἐπιδιώκουμε μέσω τῆς Σχολῆς Τέχνης καὶ Ἀνθρωπιστικῶν Σπουδῶν; Μήπως πιθανοὺς μέλλοντες καλλιτέχνες; Ἢ ἕνα μελλοντικὸ **ἐξειδικευμένο** κοινό; Θὰ ἔπρεπε νὰ θέσουμε τὸ πρόβλημα ἂν μποροῦμε νὰ καταργήσουμε τὴν διάκριση ἀνάμεσα σὲ καλλιτεχνικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ παιδεία. Ἀπὸ ποῦ ἔλκει ἡ καλλιτεχνικὴ παιδεία αὐτὸ τὸ γόντρο; Πῶς συνέβη τὸ γόντρό της νὰ καλύψει τὴν ὅλη ἔννοια τῆς κουλτούρας;

Πιθανὸ βέβαια νὰ ὀφείλεται στὸ τεράστιο γόντρο ποὺ χαίρει τὸ πνεῦμα σὲ βάρος τοῦ σώματος. Ἡ καλλιτεχνικὴ παιδεία θεωρήθηκε πάντα σὰν τὸ πνευματικὸ μέρος τῆς κοινωνίας καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ παιδεία σὰν τὸ σωματικό της μέρος. Ἡ παραδοσιακὴ καταπίεση τοῦ σώματος, τῆς ὑλικῆς ζωῆς καὶ τῶν συγκεκριμένων προβλημάτων της ὀφειλόταν ἐπίσης στὴν ἰδέα ὅτι τὰ πνευματικὰ πράγματα εἶναι ἀνώτερα, ἐκλεκτότερα, σοβαρότερα καὶ βαθύτερα ἀπὸ τὰ ὑλικά. Θὰ πρέπει νὰ καταλάβουμε πιὰ πὼς τὸ σωματικὸ εἶναι ἐξίσου ἐκλεκτὸ καὶ πὼς ἡ ὑλικὴ ζωὴ ἐξίσου ὡραία. Θὰ πρέπει ν' ἀντιληφθοῦμε ὅτι στὴν πραγματικότητα ἡ ψυχὴ βρίσκεται μέσα στὸ σῶμα ἀκριβῶς ὅπως τὸ πνεῦμα μέσα στὴν ὑλικὴ ζωὴ καὶ γιὰ νὰ μιλήσουμε μὲ αὐστηρὰ καλλιτεχνικοὺς ὅρους, ἡ οὐσία βρίσκεται στὴν **ἐπιφάνεια**, τὸ περιεχόμενο στὴ μορφή.

Πρέπει νὰ ἀπαιτήσουμε λοιπὸν οἱ μέλλοντες σπουδαστὲς καὶ κατὰ συνέπεια οἱ μέλλοντες φιλμουργοὶ νὰ εἶναι πραγματικοὶ ἐπιστήμονες (χωρὶς φυσικὰ νὰ πάψουν νὰ εἶναι καὶ φιλμουργοί), πραγματικοὶ κοινωνιολόγοι, γιατροί, οἰκονομολόγοι, ἀγρονόμοι κτλ. Καὶ συγχρόνως θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουμε τὴν ἴδια ἀξίωση κι ἀπ' τοὺς καλύτερους ἐργάτες τῶν παραγωγικῶν μας μονάδων, τοὺς **ἐργάτες** ἐκείνους ποὺ ἐπιτυγχάνουν τὰ καλύτερα ἀποτελέσματα ἀπὸ πολιτικῆς καὶ πνευματικῆς πλευρᾶς. Δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀναπτύξουμε τὸ γοῦστο τῶν μαζῶν ὅταν ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει ἡ διαφορὰ ἀνά-

μεσα στὶς δύο κουλτοῦρες καὶ ὅταν οἱ μάζες δὲν εἶναι οἱ πραγματικοὶ κύριοι τῶν μέσων καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς.

Ἡ Ἐπανάσταση ἔχει ἀπελευθερώσει τὸ καλλιτεχνικὸ τμῆμα τῆς κοινωνίας μας. Εἶναι λογικὸ τώρα ἐμεῖς νὰ συμβάλλουμε στὴν ἀπελευθέρωση τῶν ἰδιωτικῶν μέσων καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Ἡ νέα κινηματογραφικὴ ποιητικὴ θὰ εἶναι πρὶν ἀπὸ κάθετι ἄλλο μιὰ στρατευμένη ποιητική, μιὰ στρατευμένη τέχνη, ἕνας συνειδητὸς καὶ ἀποφασιστικὰ στρατευμένος κινηματογράφος, δηλαδὴ ἕνας ἀτελὴς κινηματογράφος. Ἀδέσμευτη τέχνη σὰν μιὰ πλήρως πραγματωμένη αἰσθητικὴ δραστηριότητα μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μόνο ὅταν ὁ ἴδιος ὁ λαὸς **κάνει τέχνη.**

Τὸ μοτίβο τοῦ ἀτελῆ κινηματογράφου (ποὺ δὲν εἶναι δικῆς μας ἐπινόησης διότι ἤδη προϋπῆρχε) εἶναι ὅπως θἄλεγε ὁ Γκλάουμπερ Ρόσα: «Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν τὰ προβλήματα τῆς νεύρωσης, μᾶς ἐνδιαφέρουν τὰ προβλήματα τῆς διαύγειας». Ἡ τέχνη δὲν ἔχει πιὰ ἀνάγκη τὸν νευρωτικὸ καὶ τὰ προβλήματά του. Ὁ νευρωτικὸς ἀντίθετα εἶναι ἐκεῖνος ποὺ συνεχίζει νὰ χρειάζεται τὴν τέχνη κι ὁ ὁποῖος βρίσκει σ' αὐτὴν μιὰν ἀνακούφιση, ἢ ὅπως θάλεγε ὁ Φρόϋντ, μιὰν «ἐξύψωση» τῶν προβλημάτων του. Ὁ νευρωτικὸς μπορεῖ νὰ κάνει τέχνη, ἀλλὰ ἡ τέχνη δὲν ἔχει κανένα λόγο νὰ κάνει νευρωτικούς. Εἶναι γνωστὴ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ τέχνη ἀφορᾶ ὄχι τὸν ὑγιὴ ἀλλὰ τὸν ἄρρωστο, ὄχι τὸν φυσιολογικὸ ἄνθρωπο ἀλλὰ τὸν ἀφύσικο, ὄχι ἐκεῖνον ποὺ ἀγωνίζεται, ἀλλὰ ἐκεῖνον ποὺ θρηνεῖ, ὄχι τὸ καθαρὸ μυαλὸ ἀλλὰ τὸ νευρωτικό. Ὁ ἀτελὴς κινηματογράφος θέτει τὸ πρόβλημα διαφορετικά. Πιστεύουμε περισσότερο στὸν ἄρρωστο ἄνθρωπο παρὰ στὸν ὑγιὴ ἐπειδὴ τὴν ἀλήθεια του τὴν πληρώνει μὲ πόνους. Ἀλλὰ πόνοι καὶ τέχνη δὲν εἶναι συνώνυμα. Ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα ρεῦμα στὴ σύγχρονη τέχνη (ἀναμφισβήτητα συνδεδεμένο μὲ τὴν χριστιανικὴ παράδοση) ποὺ ταυτίζει τὴν σοβαρότητα μὲ τὸν πόνο. Τὸ φάντασμα τῆς Μαργαρίτας Γκωτιὲ στοιχειώνει ἀκόμα σήμερα τὸν καλλιτεχνικὸ κόσμο. Μονάχα στὸ πρόσωπο ποὺ ὑποφέρει ἀναγνωρίζουμε τὴν δυνατότητα νὰ εἶναι αὐθεντικό, σοβαρὸ καὶ εἰλικρινές. Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος

θὰ πρέπει ν' ἀντιταχθεῖ σ' αὐτὴν τὴν παράδοση. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὄχι μόνο τὰ παιδιά, ἀλλὰ καὶ οἱ ἐνήλικες ἔχουν ἀνάγκη νἄναι εὐτυχισμένοι.

Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος βρίσκει μεταξὺ αὐτῶν ποὺ ἀγωνίζονται ἕνα καινούργιο κοινό. Τὰ προβλήματα τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ τροφοδοτοῦν τὴν θεματική του. Ὑγιὴς γιὰ τὸν Ἀτελὴ Κινηματογράφο εἶναι ἐκεῖνος ποὺ σκέφτεται καὶ αἰσθάνεται ὅτι ζῆ σ' ἕναν κόσμο ποὺ μπορεῖ ν' ἀλλάξει καὶ ποὺ παρὰ τὶς δυσκολίες καὶ τὰ προβλήματα εἶναι πεισμένος ὅτι μπορεῖ νὰ συμβάλλει στὴν ἐπαναστατική του μεταμόρφωση. Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ παλαίψει γιὰ ν' ἀποκτήσει ἕνα «κοινό». Στὴν πραγματικότητα ὑπάρχει μεγαλύτερο «κοινὸ» γιὰ ἕναν τέτοιο κινηματογράφο παρὰ φιλμουργοὶ γιὰ τὸ «κοινό».

Τί μᾶς ζητάει αὐτὸ τὸ καινούργιο κοινό; Μήπως μιὰ τέχνη ὅλο ἠθικὰ παραδείγματα ἄξια πρὸς μίμηση; Ὄχι, ὁ ἄνθρωπος εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ μιμητής, εἶναι δημιουργός. Ἐπιπλέον τὰ ἠθικὰ παραδείγματα εἶναι κάτι ποὺ θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ πάρουμε παρὰ νὰ δώσουμε. Μήπως μᾶς ζητάει ἕνα κινηματογράφο - καταγγελία; Ναὶ καὶ ὄχι. Ὄχι, ἂν ἡ καταγγελία ἀπευθύνεται σὲ ἄλλους κι ἂν εἶναι τέτοια ὥστε αὐτοὶ ποὺ δὲν εἶναι στὸν ἀγώνα νὰ μᾶς συμπαθήσουν καὶ νὰ συνειδητοποιηθοῦν. Ναί, ἂν ἡ καταγγελία λειτουργεῖ σὰν πληροφορία, σὰν τεκμηρίωση καὶ σὰν ἕνα ἀκόμα ὅπλο στὸν ἀγώνα αὐτῶν ποὺ ἤδη παλεύουν.

Ὑποστηρίζουμε ὅτι ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος ὀφείλει περισσότερο ἀπὸ κάθετι ἄλλο νὰ ἀναλύει τὰ προβλήματα. Αὐτὸ σημαίνει πὼς θὰ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἀντίθετο ἀπὸ τὸν κινηματογράφο ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σὰν ἀρχὴ νὰ ὑμνολογεῖ τὰ ἀποτελέσματα, ἀντίθετος ἀπὸ ἕναν αὐτάρεσκο καὶ χαμένο σὲ στοχασμοὺς κινηματογράφο, ἀντίθετος ἀπὸ ἕνα κινηματογράφο ποὺ εἰκονογραφεῖ αἰσθητικῶς ἰδέες καὶ ἔννοιες ποὺ ὅλοι ἤδη γνωρίζουμε, ἕνα εἶδος ναρκισσισμοῦ ἀπομακρυσμένου ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης.

Τὸ νὰ δείξεις ἕνα μηχανισμὸ δὲν εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο σὰν νὰ ἀναλύεις τὴν λειτουργία του. Ἀνάλυση, μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἔννοια τῆς λέξης, σημαίνει πάντα νὰ κάνεις μιὰ κλειστὴ καὶ ὁριστικὴ κρίση. Τὸ νὰ ἀναλύσεις ἕνα πρόβλημα σημαίνει ὄχι νὰ δείξεις αὐτὸ τὸ ἴδιο πάνω στὴν πορεία τοῦ σχηματισμοῦ του, ἀλλὰ νὰ τὸ δείξεις μέσα ἀπὸ κρίσεις ποὺ προϋπάρχουν αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης. Ἀνάλυση σημαίνει νὰ ἀφαιρεῖς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κάθε δυνατότητα ἀπὸ τὸν θεατὴ νὰ κάνει ὁ ἴδιος τὴν ἀνάλυση. Τὸ νὰ δείξεις τὴν διαδικασία ἑνὸς προβλήματος σημαίνει νὰ τὸ θέσεις ὑπὸ κρίση χωρὶς νὰ ἔχεις ἕτοιμη τὴν ἀπάντηση ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὸ νὰ δείξεις τὴν διαδικασία ἑνὸς προβλήματος εἶναι σὰν νὰ δείχνεις τὴν πορεία τῶν εἰδήσεων χωρὶς σχόλια· εἶναι σὰν νὰ δείχνεις τὴν διάρθρωση κάποιας πληροφορίας χωρὶς τεχνητὴ ἀξιολόγηση. Τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο ἔγκειται στὴν ἐκλογὴ τοῦ προβλήματος ποὺ βασίζεται στὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ, τὸ ὁποῖο εἶναι τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο· τὸ δὲ ἀντικειμενικὸ στοιχεῖο στὴν παρουσίαση τῆς διαδικασίας σχηματισμοῦ τοῦ προβλήματος, πρᾶγμα ποὺ εἶναι τὸ ἀντικείμενο.

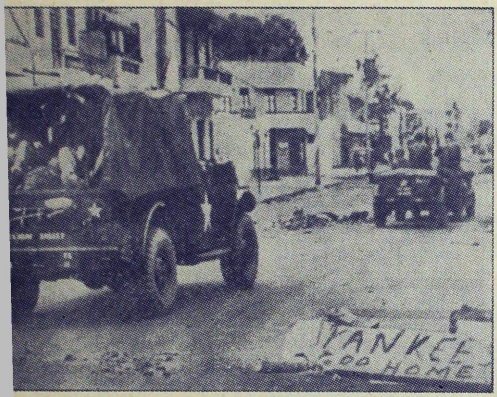
Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος μπορεῖ ἐπίσης νὰ εἶναι πηγὴ εὐχαρίστησης τόσο γιὰ τὸν φιλμουργὸ ὅσο καὶ γιὰ τὸν νέο θεατή. Οἱ ἀγωνιστὲς δὲν ἀγωνίζονται στὰ περιθώρια τῆς ζωῆς, ἀλλὰ μέσα σ' αὐτή. Ὁ ἀγώνας εἶναι ἡ ζωὴ καὶ ἀντίστροφα. Δὲν ἀγωνιζόμαστε γιὰ νὰ χαροῦμε τὴν ζωὴ «ἀργότερα». Ὁ ἀγώνας ἀπαιτεῖ μιὰ ὀργάνωση ποὺ εἶναι ἡ ὀργάνωση τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Ἀκόμα καὶ στὴν πιὸ ἀκραία περίπτωση τοῦ γενικοῦ καὶ ἄμεσου πολέμου, ἡ ζωὴ ὀργανώνεται σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ πολέμου. Ἔτσι καὶ στὴ ζωή, ὅπως καὶ στοὺς ἀγῶνες ,ὑπάρχει τὸ κάθετι ἀκόμα καὶ ἡ χαρά. Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος πρέπει ν' ἀρχίσει δουλειὰ ἀμέσως σὲ συνεργασία μὲ τοὺς κοινωνιολόγους, τοὺς ἐπαναστατικοὺς ἡγέτες, τοὺς ψυχολόγους, τοὺς οἰκονομολόγους κλπ. Ἐπιπλέον ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος ἀπορρίπτει τὴν «χείρα βοηθείας» τῆς κριτικῆς καὶ θεωρεῖ ἀναχρονιστικὴ τὴν λειτουργία τῶν μεσολαβητῶν.

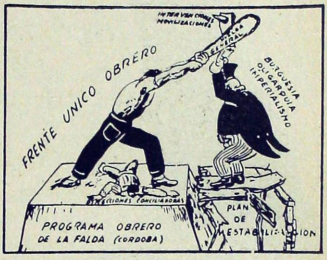
Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος δὲν ἐνδιαφέρεται πιὰ γιὰ ἕνα εἰδικὸ γοῦστο, τὸ λεγόμενο π.χ. «καλὸ γοῦστο». Τὸ ἔργο ἑνὸς καλλιτέχνη

δὲν ἀξιολογεῖται μὲ τὸ κριτήριο τῆς ποιότητας. Τὸ ἐρώτημα ποὺ θέτει στὸν καλλιτέχνη εἶναι: «Τί κάνεις γιὰ νὰ ξεπεράσεις τὰ ὅρια τῆς καλλιεργημένης μειονότητας ποὺ μέχρι τώρα ἔχει προσδιορίσει τὴν μορφὴ τοῦ ἔργου σου»;

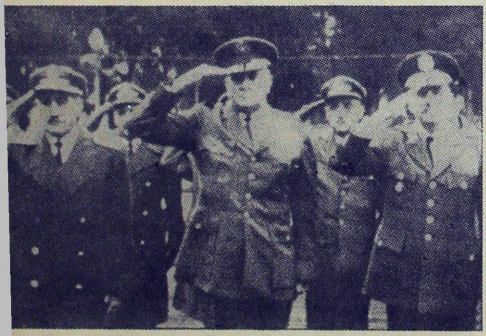
Ὁ φιλμουργός, ποὺ ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴν καινούργια ποιητική, δὲν θὰ πρέπει νὰ βλέπει τὸ ἔργο του σὰν μέσο ἀτομικῆς του αὐτοπραγμάτωσης. Ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἑξῆς ἡ δραστηριότητά πρέπει νἆναι διαφορετική. Θὰ πρέπει πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του σὰν ἐπαναστάτη. Μὲ μιὰ λέξη, θὰ πρέπει νὰ προσπαθήσει νὰ πραγματώσει τὸν ἑαυτό του σὰν ἄνθρωπο· καὶ ὄχι μόνο σὰν καλλιτέχνη.

Ὁ Ἀτελὴς Κινηματογράφος δὲν ξεχνάει ὅτι ὁ τελικός του σκοπὸς εἶναι νὰ ἐκλείψει σὰν μιὰ νέα ποιητική. Τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ν' ἀντικαταστήσουμε τὴν μία σχολὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸν ἕνα —σωμὸ ἀπὸ τὸν ἄλλο, τὴν ποίηση ἀπὸ τὴν ἀντιποίηση, ἀλλὰ νὰ «κάνουμε χίλια λουλούδια νὰ βλαστήσουν». Τὸ μέλλον ἀνήκει στὴν λαϊκὴ τέχνη. Καὶ δὲν προβάλλουμε τὴν λαϊκὴ τέχνη μὲ δημαγωγικὴ ὑπερηφάνεια καὶ πανηγυρισμούς. Τὴν προβάλλουμε μᾶλλον σὰν μιὰ ἄγρια καταγγελία, σὰν μιὰ τραγικὴ μαρτυρία τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο οἱ λαοὶ μποροῦν νὰ διατηρήσουν τὴν δύναμη τῆς καλλιτεχνικῆς τους δημιουργικότητας. Τὸ μέλλον χωρὶς ἀμφιβολία ἀνήκει στὴ λαϊκὴ τέχνη, ἂν καὶ δὲν θἄχει πιὰ νόημα νὰ τὴν ὀνομάζουμε ἔτσι, μιᾶς καὶ τίποτα δὲν θἆναι πιὰ ἱκανὸ νὰ παραλύσει τὸ δημιουργικὸ πνεῦμα τῶν ἀνθρώπων. Ἡ τέχνη δὲν θὰ ἐξαφανισθεῖ.



*godard* *solanas*

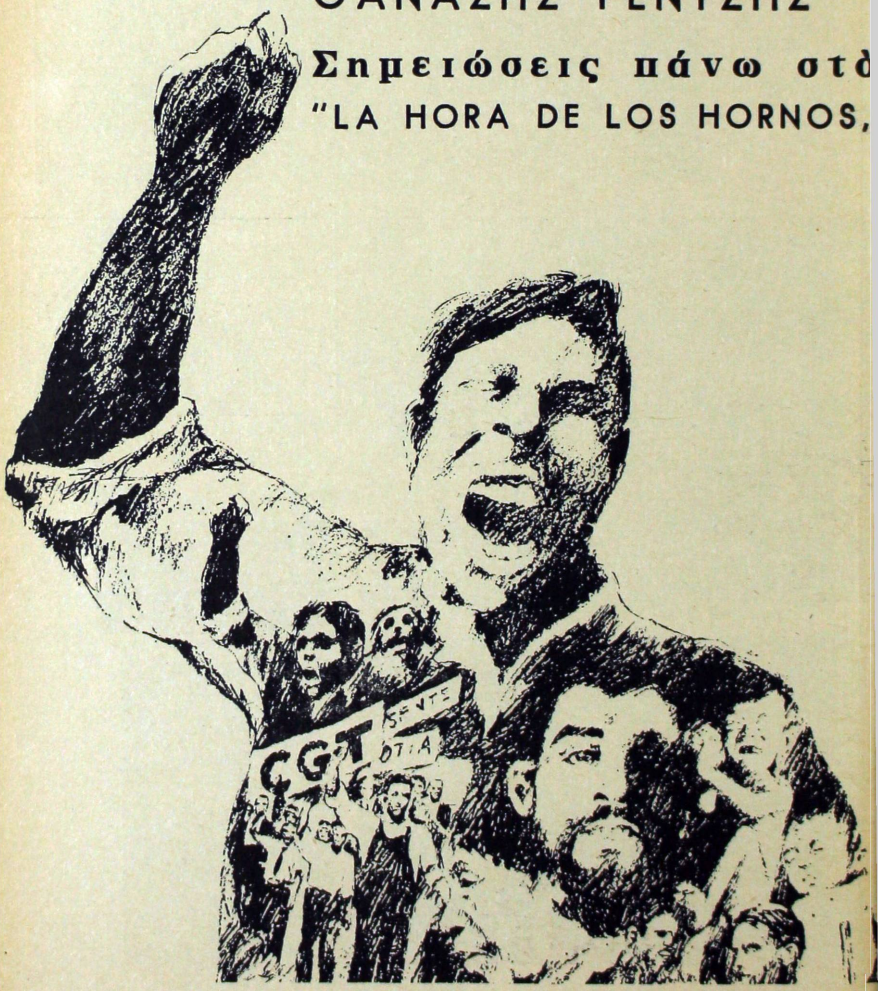


*la hora de los hornos*

*fernando solanas*

# ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

## Σημειώσεις πάνω στό
## "LA HORA DE LOS HORNOS,



«Κάθε τί ἀπὸ τὶς πράξεις μας εἶναι ἕνας πόλεμος ἐνάντια στὸν ἰμπεριαλισμὸ καὶ τὸν μεγάλο ἐχθρὸ τῆς ἀνθρωπότητας· τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες».

(Che Guevara)

Τὸ LA HORA DE LOS HORNOS γυρίστηκε ἀπὸ τὸ 1965 ὡς τὸ 1967 στὴν Ἀργεντινή.
Στοιχεῖα γιὰ τοὺς δημιουργοὺς τῆς ταινίας ὑπάρχουν στὸ ΦΙΛΜ Νο 1. Ἐδῶ θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω ὅτι ὁ Solanas ἔκανε τὴ φωτογραφία τῆς ταινίας καὶ ὁ Getino τὸν ἦχο.
Μετὰ τὸ γύρισμα ὁλόκληρο τὸ ὑλικὸ τραβηγμένο τὸ περισσότερο στὰ 16 mm πέρασε στὴν τρυκέζα ἀφ' ἑνὸς γιὰ νὰ μεγεθυνθεῖ στὸ 35 mm καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ ἀναμορφωθεῖ.
Ἡ δουλειὰ στὴν τρυκέζα ἔγινε μὲ τὴν διεύθυνση τοῦ Juan Carlos Desanro. Τὸ ἀρχικὸ ὑλικὸ ἦταν 180 ὧρες φίλμ ἀπ' τὸ ὁποῖο ἔγῆκε ἡ ταινία ποὺ διαρκεῖ 4 ὧρες καὶ 20 λεπτά.

Σὰν χαμηλώνουν τὰ φῶτα γιὰ ν' ἀρχίσει ἡ προβολὴ καμιὰ εἰκόνα δὲν ἔρχεται νὰ πέσει στὴν ὀθόνη. Καθὼς ἡ μαύρη ἀμόρσα κυλάει, ἡ ἠχητικὴ μπάντα κάνει τὴν ἐμφάνισή της σὲ πολὺ χαμηλὸ τόνο μ' ἕνα τροπικάνικο ρυθμὸ ποὺ ἡ ἔντασή του σιγὰ σιγὰ ἀνεβαίνει. Αὐτὸ διαρκεῖ πάνω ἀπὸ δύο λεπτὰ καὶ ἡ ἀνυπομονησία τῶν θεατῶν ἐντείνεται. Τότε κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους στὴν ὀθόνη φευγαλέες στατικὲς εἰκόνες ὁίαιου χαρακτῆρα εἴτε ἐξέγερσης εἴτε καταπίεσης.
Κι' ἐνῶ κανεὶς μέχρις ἐκείνη τὴ στιγμὴ δὲν ξέρει τί νὰ ὑποθέσει μπαίνει ὁ ἀφηγητὴς καὶ δίνει μιὰ κατεύθυνση. Companieros λέει, αὐτὴ ἡ ταινία δὲν εἶναι ἕνα θέαμα γιὰ κατανάλωση... καὶ συνεχίζει ἀναπτύσσοντας τὸ σκοπὸ τῆς ταινίας σὰν μέσον ταυτόχρονης συνειδητοποίησης - ἐνεργοποίησης στὰ πλαίσια τοῦ ἀντιϊμπεριαλιστικοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Μετὰ ἀκολουθοῦν οἱ τίτλοι καὶ τὸ πρελούντιο τῆς ταινίας θὰ λέγαμε κλείνει μὲ τὸ τέλος τους. Ἕνα μικρὸ σχόλιο πάλι τοῦ ἀφηγητὴ σὲ μαύρη ἀμόρσα μᾶς εἰσάγει σ' αὐτὸ ποὺ εἶναι τὸ κύριο θέμα τοῦ πρώτου μέρους: Η ΝΕΟΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑ καὶ ἡ ΒΙΑ της.

Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἡ ταινία παίρνει τὸ δρόμο της, τὸ δρόμο τῆς ἔκθεσης κατὰ μέρη καὶ θέματα τῆς σύνολης Ἀργεντίνικης καὶ κατ' ἐπέκταση Λατινοαμερικάνικης διάστασης. Σκηνὲς ἀπ' ὅλες τὶς μορφὲς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς ἔρχονται στὴν ὀθόνη γιὰ νὰ σχολιασθοῦν καὶ νὰ κριτικαριστοῦν. Εἰκόνες κατὰ κύριο λόγο «κλεμένες» μᾶς ἐκθέτουν ὅλη τὴν ἁλυσίδα τῶν θεμάτων ἀπὸ τὶς στιγμὲς τῆς καθημερινῆς βίας ὡς τὸ ἀνέμελο καιροσκότωμα τῆς ὀλιγαρχίας μὲ πισίνες καὶ χόμπυ καὶ τὴν πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ βία ὡς τὴν ἰμπεριαλιστικὴ ἐξάρτηση, τὸ σύστημα καὶ τὸν ἰδεολογικὸ πόλεμο.

Ἰδιαίτερη ἔμφαση δίνεται στὸν ἰδεολογικὸ πόλεμο καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸν κοινωνικὸ ἀγώνα. Ἀπ' τὴ μιὰ τὸ μέτωπο τῶν Ἀμερικάνων καὶ τῶν ὑποτρόφων τους, τοῦ κράτους καὶ τῶν μέσων του, τοῦ τύπου καὶ τῆς διαφήμισης, τῆς παιδείας καὶ τῆς λογοκρισίας. Ἀπ' τὴν ἄλλη ὁ Περονισμὸς καὶ ἡ παράδοσή του.

Ὡστόσο ἡ ὑπέρτατη ἰδεολογικὴ μορφὴ ποὺ στοιχειοθετεῖ τ' ὄνειρο ἑνὸς Νέου Ἀνθρώπου καὶ τὸν δρόμο ἀπ' τὸν ὁποῖο θὰ ὁδηγηθεῖ εἶναι ὁ Γκουεβάρα μπολιασμένος μ' ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπ' τὸν Φανόν. Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψει κανεὶς εἶναι πῶς ὁ «φασίστας» Περὸν κληροδότησε μιὰ τέτοια ἰδεολογία. Ἡ εἰκόνα τοῦ Περὸν βέβαια σὰν φασίστα εἶναι μιὰ εἰκόνα ποὺ ἔχουμε ἐμεῖς ὄντας τόσο μακρυὰ ἀπ' τὴν Ἀργεντινή. Στὴν ταινία ὅμως ἐμφανίζεται ὄχι μόνο σὰν ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔφερε τὶς λαϊκὲς μᾶζες στὸ πολιτικὸ προσκήνιο καὶ τοὺς προσέδωσε καθοριστικὸ ρόλο στὶς πολιτικὲς ἐξελίξεις, ἀλλὰ καὶ σὰν ὁ ἄνθρωπος ποὺ ὀργάνωσε τὸ προλεταριᾶτο καὶ τέλος ἐξεδιώχθη ἀπὸ τὴν ὀλιγαρχία πραξικοπηματικά.

Ὁ Περόν, ὁ Γκουεβάρα καὶ ὁ Φανὸν ἐμφανίζονται ἀντίκρυ στοὺς ἀποικιοκράτες καὶ τὴν ὀλιγαρχία.

«Οἱ θεατὲς εἶναι εἴτε π ρ ο δ ό τ ε ς εἴτε δ ε ι λ ο ί».

Τὸ δεύτερο μέρος δὲν ἔχει τὴν μορφικὴ κομψότητα καὶ τὴ ρυθμικὴ ἐνάργεια τοῦ πρώτου. Χωρισμένο σὲ δύο μέρη ἀποτελεῖ τὸν κύριο κορμὸ τῆς ταινίας. Τὸ πρῶτο τμῆμα του εἶναι μιὰ ἀναδρομὴ στὴ σημαδιακὴ χρονιὰ τοῦ '45 ὅπου οἱ μᾶζες ἔφεραν τὸν Περὸν στὴν ἐξουσία ἢ ὁ Περὸν ἦλθε στὴν ἐξουσία μέσω τῶν μαζῶν.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὁ Περονισμὸς εἶναι ἕνα κίνημα μὲ ἀρκετὸ εὖρος καὶ

δυναμικότητα. Καὶ πάλι θέλω νὰ σημειώσω ἐδῶ τὴν ἔκπληξή μου καθὼς παρακολουθοῦσα τὸ φίλμ κι᾽ ἔβλεπα νὰ διαγράφεται μέσα ἀπ᾽ τὰ παληὰ ἐπίκαιρα καὶ τὰ λεγόμενα τοῦ ἀφηγητῆ μιὰ προσωπικότητα ἐντελῶς διάφορη ἀπὸ τὴν εἰκόνα ποὖχα μέχρι τὴν στιγμὴ ἐκείνη γιὰ τὸν Περόν.

Τὸ πρῶτο μέρος τελειώνει μὲ τὸν θάνατο τοῦ Che Guevara. Ἕνας ἀμερικανὸς φωτογράφος καβαλάει τὸ πτῶμα του γιὰ νὰ τὸ φωτογραφίσει, τὸ πλάνο ἀκινητεῖ ὑποδηλώνοντας τὴ σημασία τῆς στιγμῆς σὰν σημείου ἀρχειοθέτισης ἀπ᾽ τὴ μιά, διαθήκης ἀπ᾽ τὴν ἄλλη. Ἕνα φωτογραφικὸ πορτραῖτο τοῦ Γκουεβάρα γεμίζει τὴν ὀθόνη καὶ παραμένει ἐπὶ 2 λεπτὰ κοιτώντας στὰ μάτια τοὺς θεατὲς ἐνῶ συγχρόνως ἀκούγεται ὁ γνώριμος τροπικάνικος ρυθμὸς μὲ τὸν ὁποῖο ἄρχισε ἡ ταινία.
Τὸ δεύτερο μέρος ἂν καὶ ὁ γενικός του τίτλος ἦταν «ΜΙΑ ΠΡΑΞΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ» θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομαστεῖ καὶ «Χρονικὸ τοῦ Περονισμοῦ».
Ὁ Περονισμὸς ἔχει δύο περιόδους, Α΄ ἀπὸ τὸ ᾽45 ὡς τὸ ᾽55, μὲ τὸν Περὸν στὴν ἐξουσία καὶ Β΄ ἀπὸ τὸ ᾽55 ὡς τὸ ᾽66, ὅπου ὁ περονισμὸς ἀγωνίζεται χωρὶς τὸν Περόν. Ἔμφαση δίνεται τόσο στὴν πρώτη ὅσο καὶ στὴ δεύτερη περίοδο γιατὶ ὁ περονισμὸς σὺν τῶν ἄλλων ἦταν καὶ ἕνα ἰσχυρότατο ἀντιαποικιακὸ σύμβολο. Ὁ ἴδιος εἶχε πεῖ: «Τὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντινῆς εἶναι βασικὰ πολιτικό. Ἕνας μόνο τρόπος ὑπάρχει ν᾽ ἀποφευχθεῖ ἡ ἀποικιοποίηση· νὰ δοθεῖ ἡ ἐξουσία στὸ λαό».
Ἐνῶ τὸ πρῶτο τμῆμα εἶναι ἡ πολιτεία τοῦ Περόν, τὸ δεύτερο εἶναι ἡ κατάσταση στὸ «Περονικὸ) προλεταριᾶτο (χωρὶς τὸν Περὸν) ὁ ἀγώνας καὶ ἡ ἀντίστασή του. Πάρα πολλοὶ ἀγωνιστὲς ἀνώνυμοι καὶ ἐπώνυμοι ἀφανεῖς καὶ ἐπιφανεῖς μιλοῦν γιὰ τὸν ἀγῶνα τους καὶ τὴν αὐξανόμενη διαιότητα ποὺ αὐτὸς προσλαμβάνει καθημερινά. Ἡ δράση τῶν ἐργατικῶν συνδικάτων ἐκτείνεται σ᾽ ὅλα τὰ μέτωπα ἀπὸ τὰ ἁπλὰ προπαγανδιστικά, ὡς τὶς καταλήψεις τῶν ἐργοστασίων.

Τὸ τέλος τοῦ δεύτερου μέρους προϋποθέτει νὰ συνεχιστεῖ ἡ συζήτηση στὴν αἴθουσα μεταξὺ τῶν θεαῶν.

ΒΙΑ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ εἶναι ὁ τίτλος τοῦ τρίτου μέρους, καὶ ἀφιερώνεται στὸν Νέο Ἄνθρωπο ποὺ ἀναδύεται μέσα ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀγῶνα. Τὸ τρίτο μέρος κατὰ βάση ἔγινε μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ εἶναι ἀνοιχτὸ τόσο στὴν ἐξέλιξή του ὅσο καὶ στὴ μορφή. Ἀποτελεῖται ἀπὸ μερικὲς συνεντεύξεις, γράμματα, κρίσεις καὶ σχόλια τόσο ἀγωνιστῶν ὅσο καὶ τῶν ἴδιων τῶν δημιουργῶν. Στὸ τέλος γίνεται ἔκληση πρὸς τοὺς θεατὲς τόσο στὸ νὰ συνεχίσουν τὸν ἀγῶνα ὅσο καὶ στὸ νὰ προσφέρουν στοιχεῖα γιὰ νὰ συνεχιστεῖ ἡ ταινία ὄντας ὁ καθρέφτης αὐτοῦ τοῦ ἀγῶνα. Ἕνα τραγούδι ἔρχεται νὰ ὑπογραμίσει τὴν κατάσταση ποὺ λέει:

VIOLENZA e LIBERATION
VIOLENZA e preparacion
VIOLENZA e organiration
VIOLENZA AA .. .. .. .. ..

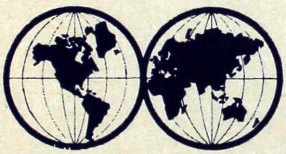
Μπορῶ ἄφοβα νὰ πῶ πὼς τὸ LA HORA DE LOS HORNOS εἶναι ἡ μοναδικὴ πολιτικὴ ταινία ποὺ ἔχω δεῖ. Ἡ θέση της εἶναι ἐντελῶς ξεχωριστὴ μέσα στὴν πλατειὰ κατηγορία τῶν «πολιτικῶν» ταινιῶν. Δὲν εἶναι ταινία ἁπλὰ πολιτικῆς θεματολογίας οὔτε πολιτικῆς ἀπηχητικότητας εἶναι ταινία ἐκφορᾶς πολιτικῆς συνείδησης μὲ σκοπὸ τὴν πολιτικὴ συνειδητοποίηση - ἐνεργοποίηση.

Οἱ προθέσεις της εἶναι σαφεῖς περισσότερο πρὸς τὸν ἐπιδιωκώμενο σκοπὸ παρὰ στὶς ὀντολογικὲς παρατηρήσεις. Ὁ σκοπὸς συγκροτεῖ τὸν ἰδεολογικὸ λόγο καὶ ὁ ἰδεολογικὸς λόγος ἐκφέρεται μαζὶ μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ πραγματικοῦ σὰν μιὰ κατάσταση ὑπὸ ἀναίρεση ἢ ὑπὸ ἀναδιάρθρωση. Γιαυτὸ καὶ ἡ δομὴ τῆς ταινίας δὲν εἶναι μόνο ἀποδιαρθρωτικὴ σὰν καταγγελία ἀλλὰ καὶ ἐποικοδομητικὴ σὰν παραγωγή. Ἡ πολιτικὴ ἀπ' τὴ μεριὰ τῆς ἐπανάστασης ἔχει στοχαστικὸ χαρακτῆρα — ὑπάρχει ἕνας σκοπὸς πέρα ἀπ' τὶς δυνατότητες τὸν ὁποῖο τείνει νὰ πραγματώσει προστρέχοντας σὲ διαδικασίες. Οἱ Getino καὶ Solanas βλέπουν τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντινῆς νὰ λύνεται μέσω τῆς βαθειᾶς περιφρόνησης τῶν μοντέλων τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ τόσο στὸν τρόπο ζωῆς ὅσο καὶ στὴν κουλτούρα. Ἡ «αἰσθητική» τους ἡ ἴδια εἶναι ἐπίσης μιὰ βαθειὰ περιφρόνηση τῆς αἰσθητικῆς ἔτσι ὅπως νοεῖται στὸν Ἀστικὸ Δυτικὸ κόσμο, σὰν ὁ κόσμος τῆς ὁμορφιᾶς.

Πρέπει ν' ἀπαλλαγοῦμε ἀπ' τὸ σύμπλεγμα τῆς ὁμορφιᾶς αὐτοῦ τοῦ εὐνουχιστικοῦ παράγοντα τῆς κρίσης καὶ στὴ θέση του νὰ ὀρθώσουμε μιὰ ἀντιαισθητική.

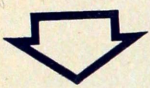
Χρέος αὐτῆς τῆς ἀντιαισθητικῆς πρέπει νἄναι ἡ ἀπόδοση στὸ πραγματικὸ τῆς ὀντότητάς του σὰν τέτοιο καὶ ἡ ἀπελευθέρωση τῆς κριτικῆς συνείδησης μέσα στὸ πραγματικὸ καὶ ἱστορικὸ πλαίσιο.

Τὸ ἐνδιαφέρον δὲν εἶναι ἡ μετάδοση μιᾶς ἰδέας γι' αὐτὸ ποὺ φαίνεται νἄναι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ οἱ πραγματικὲς σχέσεις μέσα στὶς ὁποῖες ζοῦμε καὶ θέλουμε νὰ τὶς ἀλλάξουμε. Ἔτσι τὸ φίλμ μπορεῖ νὰ γίνει ἕνα μέσο ἀντανάκλασης τῆς ἱστορίας καὶ οἱ θεατὲς ἐνεργητικοὶ μετασχηματιστές, κοινωνίας, ἱστορίας καὶ φίλμ.



# OCTAVIO GETINO
# FERNANDO SOLANAS

## ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΤΡΙΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μόλις πρὶν λίγα χρόνια θὰ φαινόταν δονκιχωτικὴ περιπέτεια στὶς ἀποικιακές, νεο-αποικιακὲς ἢ ἀκόμη καὶ στὶς ἴδιες τίς ἰμπεριαλιστικὲς χῶρες τὸ νὰ ἐπιχειρήσουν νὰ γυρίσουν ταινίες ἀντι-αποικιακές, ποὺ νὰ εἶναι ἀντίθετες παθητικὰ ἢ ἐνεργὰ στὸ Σύστημα. Μέχρι πρόσφατα, ἡ ταινία εἴταν συνώνυμο μὲ τὸ θέαμα ἢ τὴν ψυχαγωγία· μὲ μία λέξη, εἴταν ἕνα ἐπὶ πλέον καταναλωτικὸ ἀγαθό. Τὸ περισσότερο ποὺ μπόρεσαν νὰ πετύχουν οἱ ταινίες εἴταν νὰ δείξουν τὴν παρακμὴ τῶν ἀστικῶν ἀξιῶν καὶ νὰ καταμαρτυρήσουν τὴν κοινωνικὴ ἀδικία. Πάντοτε, ὅμως, ἀφοροῦν τὸ ἀποτέλεσμα καὶ ποτὲ τίς αἰτίες. Ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε μυθοποιητικὸς ἢ ἀντιϊστορικός.

Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες, οἱ ταινίες, ποὺ ἦσαν τὰ ἀξιολογώτερα μέσα ἐπικοινωνίας τῆς ἐποχῆς μας, προορίσθηκαν γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν μόνο τὰ ἰδεολογικὰ καὶ οἰκονομικὰ συμφέροντα ἐκείνων ποὺ κατέχουν τὰ μέσα τῆς παραγωγῆς καὶ διανομῆς τῶν ταινιῶν καὶ ποὺ ἡ πλειονότητά τους εἶναι στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες.

Εἴταν δυνατὸν νὰ ξεπερασθοῦν αὐτὲς οἱ συνθῆκες; Πῶς μποροῦσαν νὰ γυρισθοῦν ταινίες ἐλεύθερης κριτικῆς, ὅταν τὸ κόστος φθάνει μερικὲς ἑκατοντάδες χιλιάδες δολλάρια καὶ τὸ σύστημα διανομῆς καί προβολῆς βρίσκεται στὰ χέρια τοῦ ἀντιπάλου; Πῶς μποροῦσε νὰ ἐξασφαλισθεῖ ἡ συνέχεια τῆς ἐργασίας; Πῶς μποροῦσαν νὰ ὑπερνικηθοῦν τὰ μέσα καταπίεσης καὶ λογοκρισίας ποὺ ἐπιβάλλει τὸ σύστημα; Πῶς μποροῦσε νὰ πλησιασθεῖ τὸ κοινό; Οἱ ἐρωτήσεις αὐτές, ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ πολλαπλασιασθοῦν σ' ὅλες τὶς κατευθύνσεις, ὁδήγησαν καὶ ὁδηγοῦν ἀκόμη πολλοὺς στὸ σκεπτικισμό: «ἐπαναστατικὲς ταινίες δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παραχθοῦν πρὶν τὴν ἐπανάσταση»· «χωρὶς τὴν ὑποστήριξη ἐπαναστατικῆς πολιτικῆς δύναμης, ἐπαναστατικὲς ταινίες ἢ τέχνη δὲν γίνονται». Τὸ λάθος εἶναι ὅτι ἀντιμετωπίζουν τὴν πραγματικότητα καὶ τίς ταινίες κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως κι ἡ μπουρζουαζία. Τὰ μοντέλα παραγωγῆς, διανομῆς καὶ προβολῆς συνέχιζαν νὰ εἶναι τὰ ἴδια ἀκριβῶς μὲ ἐκεῖνα τοῦ Χόλλυγουντ, γιατὶ οἱ ταινίες δὲν ἔχουν γίνει ἀκόμη φορέας μιᾶς σαφοῦς διαφοροποίησης ἀνάμεσα στὴν ἀστικὴ ἰδεολογία καὶ στὴν πολιτική. Μία ρεβιζιονιστικὴ πολιτική, τέτοια ὅπως ἐκδηλώνεται μὲ τὸ διάλογο, μὲ τὴ συνύπαρξη καὶ μὲ τὴν ὑπόταξη τῶν ἐθνικῶν ἀντιφάσεων σ' ἐκεῖνες ποὺ προσδιορίζονται ἀπ' τὸν ἀνταγωνισμὸ δύο μοναδικῶν μπλὸκ —τῆς ΕΣΣΔ καὶ τῶν Η. Π.Α.— εἴταν καὶ εἶναι ἀνίκανη νὰ παράγει ὅ,τι δήποτε ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα κινηματογράφο ποὺ λειτουργεῖ μέσα στὸ ἴδιο τὸ Σύστημα. Στὴν καλλίτερή του περίπτωση, ἀποτελεῖ τὴν «προοδευτικὴ» πτέρυγα τοῦ Κατεστημένου κινηματογράφου. Καὶ ἀφοῦ θὰ τἄχει πεῖ ὅλα, ὁ κινηματογράφος αὐτὸς θἄναι καταδικασμένος νὰ περιμένει μέχρις ὅτου λυθεῖ εἰρηνικὰ ὁ παγκόσμιος ἀνταγωνισμὸς πρὸς ὄφελος τοῦ σοσιαλισμοῦ, γιὰ νὰ μπορέσει τότε ν' ἀλλάξει ποιοτικά. Οἱ τολμηρότερες προσπάθειες τῶν σκηνοθετῶν ποὺ ἐπεχείρησαν νὰ καταλάβουν τὸ φρούριο τοῦ κινηματογράφου κατέληξαν, ὅπως εἶπε εὔστοχα ὁ Γκοντάρ, μὲ τὸ νὰ παγιδευθοῦν οἱ ἴδιοι οἱ σκηνοθέτες μέσα στὸ φρούριο.

***

Τὰ νεώτερα ἐρωτήματα ποὺ τέθηκαν, ὅμως, φάνηκαν νὰ δίνουν ὑποσχέσεις. Προέκυψαν ἀπὸ νέες ἱστορικὲς συνθῆκες στὶς ὁποῖες ὁ

κινηματογραφιστής, όπως συμβαίνει συχνὰ μὲ τὰ μορφωμένα στρώματα τοῦ Τρίτου Κόσμου, εἴταν μᾶλλον ἕνας «ἀργοπορημένος»· ἐμφανίζεται δέκα χρόνια μετὰ τὴν ἐπανάσταση τῆς Κούβας, τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνὰμ καὶ τὸ παγκόσμιο κίνημα ποὺ πήγαζε ἀπὸ τὶς χῶρες τοῦ Τρίτου Κόσμου. Τὸ ἀποφασιστικὸ γεγονός, ποὺ χωρὶς αὐτὸ δὲν μποροῦσαν νὰ μποῦν τέτοια ἐρωτήματα, εἴταν ἡ ὕπαρξη μαζῶν σὲ διεθνὲς ἐπαναστατικὸ ἐπίπεδο. Μία νέα ἱστορικὴ κατάσταση κι ἕνας νέος ἄνθρωπος γεννήθηκαν κατὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀντι-ιμπεριαλιστικῶν ἀγώνων, ποὺ ἀπαιτοῦσαν μία νέα, ἐπαναστατικὴ στάση ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστές. Τὸ ἐρώτημα τοῦ ἂν εἶναι ἢ ὄχι δυνατὸς ἕνας μαχητικὸς κινηματογράφος πρὶν τὴν ἐπανάσταση ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ ἐρώτημα ἂν ἕνας τέτοιος κινηματογράφος εἶναι ἢ ὄχι ἀναγκαῖο νὰ συμβάλει στὴ δυνατότητα τῆς ἐπανάστασης. Ἡ καταφατικὴ ἀπάντηση εἴταν τὸ σημεῖον ἀφετηρίας σὲ πολλὲς χῶρες γιὰ τὴν ἀναζήτηση τῶν δυνατοτήτων. Παράδειγμα εἶναι τὰ Newsrell μία νεο-ἀριστερὴ ὁμάδα κινηματογράφου τῶν Η.Π.Α. τὰ Cinegiornali τοῦ κινήματος τῶν Ἰταλῶν σπουδαστῶν, οἱ ταινίες ποὺ γίνονται ἀπὸ τὰ Συνδικάτα τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου, καθὼς κι ἐκεῖνες τοῦ ἀγγλικοῦ καὶ Ἰαπωνικοῦ κινήματος σπουδαστῶν ποὺ ὅλες ἀποτελοῦν συνέχεια καὶ ἐξέλιξη τοῦ ἔργου ἑνὸς Γιόρις Ἴβενς ἢ ἑνὸς Κρὶς Μαρκέρ. Ἀρκεῖ νὰ παρατηρήσουμε τὶς ταινίες τοῦ Σαντιάγκο Ἀλβαρὲζ στὴν Κούβα ἢ τῶν διαφόρων σκηνοθετῶν ποὺ ἀναζητοῦν ἕνα ἐπαναστατικὸ Λατινο-αμερικάνικο Κινηματογράφο.

## «ΔΙΚΗ ΜΑΣ» ΚΑΙ «ΔΙΚΗ ΤΟΥΣ»

Ἡ συζήτηση γιὰ τὸ ρόλο τῶν διανοουμένων καὶ τῶν καλλιτεχνῶν πρὶν τὴν ἐπανάσταση πλουτίζει, σήμερα, τὶς προοπτικὲς τοῦ ἔργου των ποὺ διανοίγονται παγκόσμια. Ἐν τούτοις, ἡ συζήτηση αὐτὴ διακυμαίνεται ἀνάμεσα σὲ δύο πόλους: σ' αὐτὸν ποὺ προτείνει νὰ διατεθοῦν ὅλες οἱ πνευματικὲς δραστηριότητες σέ εἰδικὰ πολιτικὲς ἢ πολιτικο-στρατιωτικὲς λειτουργίες καὶ ἀρνεῖται κάθε προσανατολισμὸ πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, μὲ τὴν ἰδέα πὼς μιὰ τέ-

τοια δημιουργία θὰ ἀπορροφηθεῖ ἀπὸ τὸ Σύστημα, καὶ σ' ἐκεῖνον ποὺ διατηρεῖ τὴ δυαδικότητα τοῦ διανοούμενου: ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ τὸ «ἔργο τέχνης», «τὸ προνόμιο τοῦ ὡραίου», ποὺ δὲν συνδέονται ἀναπόσπαστα μὲ τὶς ἀνάγκες τῆς ἐπαναστατικῆς πολιτικῆς διαδικασίας, καί, ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ πολιτικὴ πράξη ποὺ συνίσταται γενικὰ στὴν ὑπογραφὴ ὁρισμένων ἀντι-ιμπεριαλιστικῶν μανιφέστων. Πρακτικά, ἡ δεύτερη αὐτὴ ἄποψη σημαίνει τὸ διαχωρισμὸ μεταξὺ πολιτικῆς καὶ τέχνης.

Ἡ παραπάνω πόλωση στηρίζεται, ὅπως εἴδαμε, ἐπάνω σὲ δύο παρανοήσεις. Πρῶτον, στὴν ἀντίληψη πὼς ἡ κουλτούρα, ἡ ἐπιστήμη, ἡ τέχνη καί ὁ κινηματογράφος εἶναι ὅροι ἐνιαῖοι καὶ παγκόσμιοι, καί, δεύτερον, στὴν ἀδυναμία νὰ κατανοηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐπανάσταση δὲν ἀρχίζει μὲ τὴν κατάληψη τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν ἰμπεριαλισμό, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ μάζες αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη τῆς ἀλλαγῆς καὶ ποὺ ἡ πνευματικὴ ἐμπροσθοφυλακὴ ἀρχίζει νὰ μελετᾶ καὶ νὰ διεξάγει αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ μέσω δραστηριοτήτων στὰ διάφορα μέτωπα τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς.

Κουλτούρα, τέχνη, ἐπιστήμη καὶ κινηματογράφος ἀνταποκρίνονται σὲ ἀνταγωνιστικὰ συμφέροντα τῶν τάξεων. Στὶς συνθῆκες τοῦ νεοαποικισμοῦ συγκρούονται δύο διαφορετικὲς ἀντιλήψεις τῆς κουλτούρας, τῆς τέχνης, τῆς ἐπιστήμης καὶ τοῦ κινηματογράφου: ἐκείνη ποὺ ἐπιβάλλουν οἱ κυβερνῶντες καί ἐκείνη ποὺ ἐκφράζει τὸ ἔθνος. Καὶ ἡ σύγκρουση αὐτὴ συνεχίζει ὅσο ἡ ἐθνικὴ ἀντίληψη δὲν ταυτίζεται μ' αὐτὴν τῶν κυβερνώντων καὶ ὅσο διαιωνίζεται μέσω τῆς βίας τὸ ἀποικιακὸ ἢ νεο-αποικιακὸ καθεστώς. Ἐξ ἄλλου, ἡ δυαδικότητα δὲν μπορεῖ νὰ ξεπερασθεῖ καὶ νὰ ὁδηγηθεῖ σὲ μία ἐνιαία καὶ παγκόσμια κατηγορία, παρὰ μόνο ὅταν οἱ ἀνώτερες ἀξίες τοῦ ἀνθρώπου περάσουν ἀπὸ τὴν προγραφὴ στὴν ἐπικράτηση, ὅταν ἡ ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπου γίνει παγκόσμια. Στὸ διάστημα αὐτὸ θὰ ὑπάρχει ἡ κουλτούρα μας κι ἡ κουλτούρα τους, τὸ σινεμά μας καὶ τὸ σινεμά τους. Καί ἐπειδὴ ἡ κουλτούρα μας εἶναι μία ὤθηση πρὸς τὴν χειραφέτηση, θὰ συνεχίζει νὰ ὑπάρχει ἕως ὅτου ἡ χει-

ραφέτηση γίνει πραγματικότητα: μία κουλτούρα ἀλλαγῆς ποὺ θὰ φέρει μαζί της μιὰ τέχνη, μία ἐπιστήμη κι ἕνα κινηματογράφο ἀλλαγῆς.

Ἡ ἔλλειψη ἐνημέρωσης σχετικὰ μ' αὐτὲς τὶς δυαδικότητες ὁδηγεῖ γενικὰ τοὺς διανοούμενους νὰ ἐκφράζονται στὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης κατὰ τὸν τρόπον ἐκεῖνον ἀκριβῶς ποὺ ἔχει υἱοθετηθεῖ παγκόσμια ἀπὸ τὶς τάξεις ποὺ κυβερνοῦν τὸν κόσμο, τὸ πολὺ - πολὺ ἐπιφέροντας μερικὲς διορθώσεις. Δὲν ἔχουμε προχωρήσει ἀρκετὰ στὴν ἀνάπτυξη ἐπαναστατικοῦ θεάτρου, ἀρχιτεκτονικῆς, ἰατρικῆς, ψυχολογίας καὶ κινηματογράφου, στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς κουλτούρας ἀπὸ μᾶς καὶ γιὰ μᾶς. Οἱ διανοούμενοι παίρνουν κάθε μία ἀπ' αὐτὲς τὶς μορφὲς ἔκφρασης σὰν ἑνότητα ποὺ διορθώνεται μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴν ἔκφραση, κι' ὄχι ἀπ' ἔξω, βάσει τῶν δικῶν τους νέων μεθόδων καί μοντέλων.

Ὁ ἀστροναύτης κινητοποιεῖ ὅλο τὸ ἐπιστημονικὸ ὁπλοστάσιο τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Ψυχολόγοι, γιατροί, πολιτικοί, κοινωνιολόγοι, μαθηματικοὶ καὶ καλλιτέχνες, ἀκόμη, ρίχνονται στὴ μελέτη τοῦ κάθε τι πού, ἀπὸ τὴν προνομιακὴ θέση τῶν διαφόρων εἰδικοτήτων, ἐξυπηρετεῖ τὴν προετοιμασία μίας τροχιακῆς πτήσης ἢ τῆς αἰματοχυσίας τοῦ Βιετνάμ. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ὅλες αὐτὲς οἱ εἰδικότητες χρησιμοποιοῦνται ἐξ ἴσου γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς ἀνάγκες τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Στὸ Μπουένος Ἄϊρες ὁ στρατὸς ἐξερίζωσε τίς συνοικίες τῆς ἀθλιότητας καὶ στὴ θέση τους ἔκτισε «στρατηγικοὺς οἰκισμοὺς» κατὰ ἕνα πολεοδομικὸ σχέδιο τέτοιο ποὺ νὰ διευκολύνει τὴ στρατιωτικὴ ἐπέμβαση, ὅταν αὐτὴ ἀπαιτηθεῖ. Οἱ ἐπαναστατικοὶ ὀργανισμοὶ ἔχουν ἔλλειψη μετώπων στοὺς εἰδικοὺς τομεῖς τῆς ἰατρικῆς, τῆς μηχανικῆς, τῆς Ψυχολογίας καὶ τῆς τέχνης τοῦ Συστήματος — νὰ μὴ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐπαναστατικῆς ἰατρικῆς, μηχανικῆς, ψυχολογίας, τέχνης καὶ κινηματογράφου. Γιὰ λόγους ἀποτελεσματικότητας, πρέπει νὰ ἀναγνωρισθεῖ σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς τομεῖς ἡ προτεραιότητα κάθε σταδίου — αὐτὴ ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν μάχη τῆς ἐξουσίας κι αὐτὴ ποὺ χρειάζεται μετὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς ἐπανάστασης. Παράδειγμα: δημιουργία πολιτικοῦ

κριτηρίου ὡς διαφωτισμὸς γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀναληφθεῖ ἡ πάλη γιὰ τὴν ἐξουσία· ἀξιοποίηση ὅλων τῶν μέσων ποὺ διαθέτει ἡ ἰατρικὴ γιὰ νὰ προπαρασκευάσει τὸ λαὸ σὲ ἱκανοποιητικὴ στάθμη ὑγείας καὶ φυσικῆς ἀντοχῆς καὶ νὰ τὸν καταστήσει ἕτοιμο γιὰ τὴ διεξαγωγὴ μαχῶν σὲ ἀγροτικὲς ἢ ἀστικὲς ζῶνες· συντονισμὸ τῶν ἐνεργειῶν ὥστε νὰ φθάσει ἡ παραγωγὴ τῆς ζάχαρης σὲ δέκα ἑκατομμύρια τόνους, ὅπως ἔγινε στὴν Κούβα· ἢ διαμόρφωση μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς καί ἑνὸς πολεοδομικοῦ σχεδίου ἱκανοῦ νὰ ἀντέξει στὶς μαζικὲς ἀεροπορικὲς ἐπιδρομές, ποὺ μπορεῖ ὁποτεδήποτε νὰ ἐπιχειρήσει ὁ ἰμπεριαλισμός. Ἡ εἰδικὴ ἀνάπτυξη κάθε τομέα καὶ κάθε περιοχῆς μπορεῖ νὰ καλύψει τὰ κενὰ ποὺ θὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τὴν ἀπελευθερωτικὴ πάλη καὶ νὰ εὐθυγραμμίσει μὲ μεγαλύτερη ἀποφασιστικότητα τὸ ρόλο τῶν διανοουμένων στὴν ἐποχή μας. Εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ ἐπαναστατικὴ στάθμη κουλτούρας καὶ διαφωτισμοῦ θὰ ἐκπληρωθοῦν μετὰ τὴν κατάληψη τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας, ἀλλὰ δὲν εἶναι λιγώτερο ἀλήθεια ὅτι ἡ χρησιμοποίηση τῶν ἐπιστημονικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν μέσων, μαζὶ μὲ τὰ πολιτικο-στρατιωτικὰ μέσα, προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ νὰ γίνει ἡ ἐπανάσταση πραγματικότητα καὶ διευκολύνει τὴν ἐπίλυση τῶν προβλημάτων ποὺ θὰ προκύψουν ἀπὸ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας.

Ὁ διανοούμενος πρέπει νὰ βρεῖ μέσα ἀπὸ τὴν πράξη του τὸν χῶρο στὸν ὁποῖον θὰ μπορέσει νὰ ἐκπληρώσει ὀρθολογικὰ τὸ ἀποτελεσματικώτερο ἔργο. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ προσδιορίσει τὸ μέτωπο τῆς δραστηριότητάς του, τὸ ἑπόμενο καθῆκον του εἶναι νὰ διερευνήσει μὲ ἀκρίβεια, μέσα σ' αὐτὸ τὸ μέτωπο, ποιὸ εἶναι τὸ ὀχυρὸ τοῦ ἐχθροῦ καὶ ποῦ καὶ πῶς πρέπει νὰ ἀναπτύξει τὶς δυνάμεις του. Μόνο μὲ μιὰ τέτοια τραχειὰ καὶ δραματική, καθημερινὴ ἔρευνα θὰ μπορέσει νὰ διαμορφωθεῖ ἐπαναστατικὴ κουλτούρα, ποὺ θὰναι ἡ βάση γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ, ἀρχίζοντας ἀπὸ τώρα, ὁ νέος ἄνθρωπος ὅπως τὸν προσχεδίασε ὁ Τσὲ — ὄχι ὁ ἄνθρωπος τῶν ἀφαιρέσεων, ὄχι ἡ «ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου», ἀλλὰ ἕνας ἄλλος ἄνθρωπος ποὺ θὰ βγεῖ ἀπὸ τὶς στάχτες τοῦ παλιοῦ, ἀλλοτριωμένου ἀνθρώπου, ὅπως εἴμαστε ἐμεῖς, καί ποὺ ὁ νέος ἄνθρωπος θὰ τὸν καταστρέψει — βάζοντας τὴ φωτιὰ ἀπὸ τώρα.

Ὁ ἀντι-ιμπεριαλιστικὸς ἀγώνας τῶν λαῶν τοῦ Τρίτου Κόσμου, καθὼς κι ἐκείνων ποὺ ἀγωνίζονται μέσα στὶς ἰμπεριαλιστικὲς χῶρες, ἀποτελεῖ σήμερα τὸν ἄξονα τῆς παγκόσμιας ἐπανάστασης. Τρίτος κινηματογράφος εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ κινηματογράφος ποὺ ἀναγνωρίζει σ' αὐτὸν τὸν ἀγώνα τὴ σημαντικώτερη πολιτιστική, ἐπιστημονικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση τῆς ἐποχῆς μας, τὴ μεγάλη δυνατότητα νὰ οἰκοδομηθεῖ μέσα σὲ κάθε λαό, σὰν σημεῖον ἀφετηρίας, μία ἀπελευθερωμένη προσωπικότητα — μὲ μία λέξη, αὐτὸ ποὺ συνιστᾶ τὴν ἀπο-αποικοποίηση τῆς κουλτούρας.

## ΝΕΟ-ΑΠΟΙΚΙΑΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ ΠΡΩΤΟΣ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ κουλτούρα κι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐθνικά, ὄχι γιατὶ ἐντοπίζονται μέσα σὲ ὁρισμένα γεωγραφικὰ ὅρια, ἀλλὰ ἐφόσον ἀνταποκρίνονται στὶς ἰδιαίτερες ἀνάγκες ἀνάπτυξης καὶ ἀπελευθέρωσης κάθε λαοῦ. Ὁ κινηματογράφος ποὺ ἐπικρατεῖ σήμερα στὶς χῶρες μας καὶ ποὺ ἔχει διαμορφωθεῖ γιὰ νὰ ἀποδεχθεῖ καὶ νὰ δικαιολογήσει τὴν ἐξάρτηση, ποὺ εἶναι ἡ αἰτία κάθε ὑποανάπτυξης, δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα ἄλλο παρὰ ἐξηρτημένο καὶ ὑποανάπτυκτο κινηματογράφο.

Ἐνῶ, στὴν περίοδο τῆς πρώτης ἱστορίας (ἢ τῆς προϊστορίας) τοῦ κινηματογράφου, εἴταν δυνατὸ νὰ μιλᾶμε γιὰ Γερμανικό, Ἰταλικὸ ἢ Σουηδικὸ κινηματογράφο, σαφῶς διαφοροποιημένο καί ἀντίστοιχο πρὸς τοὺς εἰδικοὺς ἐθνικοὺς χαρακτῆρες τῆς ἀντίστοιχης χώρας, σήμερα, τέτοιες διαφορὲς ἔχουν ἐκλείψει. Τὰ σύνορα σαρώθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπέκταση τοῦ ἀμερικάνικου ἰμπεριαλισμοῦ καὶ τοῦ κινηματογραφικοῦ μοντέλου ποὺ αὐτὸς ἐπέβαλλε: τὶς χολλυγουντιανὲς ταινίες. Σήμερα, εἶναι δύσκολο νὰ βροῦμε στὸ κύκλωμα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, περιλαμβανομένου καὶ τοῦ «κινηματογράφου ποιότητας» τόσο τῶν καπιταλιστικῶν ὅσο καὶ τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν, μία ταινία ποὺ νὰ ἐπιχειρεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὰ πρότυπα τοῦ Χόλλυγουντ. Ἡ Μέκκα τοῦ κινηματογράφου ἄσκησε μία τέτοια τεράστια ἐπιροὴ ὥστε μνημειώδη ἔργα, ὅπως τὸ σοβιετικὸ «Πό-

λεμος καὶ Εἰρήνη» τοῦ Μπονταρτσούκ, νὰ ἀποτελοῦν ἐξ ἴσου μνημειώδη παραδείγματα ὑποταγῆς σ' ὅλους τοὺς κανόνες ποὺ ἐπέβαλε τὸ ἀμερικάνικο σινεμὰ (δομή, γλώσσα κ.λ.π.) καί, κατὰ συνέπεια, καὶ στὶς ἰδέες του.

Ἡ προσαρμογὴ τοῦ κινηματογράφου στὰ ἀμερικάνικα μοντέλα, ἔστω κι' ἀπ' τὴν ἄποψη τῆς μορφῆς, τῆς γλώσσας, ὁδηγεῖ στὴν υἰοθέτηση τῶν ἰδεολογικῶν πλαισίων ποὺ διαμορφώνουν αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ γλώσσα κι ὄχι ἄλλη. Ἀκόμη κι' ἡ οἰκειοποίηση μοντέλων ποὺ εἶναι μόνο τεχνικά, βιομηχανικά, ἐπιστημονικά, κ.λ.π. ὁδηγεῖ σὲ μία κατάσταση ἰδεολογικῆς ἐξάρτησης, ἐξ αἰτίας τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μὲν βιομηχανία, ποὺ διαφέρει ὅμως ἀπὸ τὶς ἄλλες βιομηχανίες κατὰ τὸ ὅτι δημιουργήθηκε καὶ ὀργανώθηκε μὲ τὸ σκοπὸ νὰ μεταδίδει ὁρισμένες ἰδεολογίες. Ἡ κάμερα τῶν 35 χλστ., τὰ 24 καρρὲ τὸ δευτερόλεπτο, τὸ βολταϊκὸ τόξο καὶ ἡ ἐμπορικὴ αἴθουσα προβολῆς γιὰ τὸ κοινόν, δὲν ἐπινοήθηκαν γιὰ νὰ μεταβιβάζουν τυχαῖα μία ὁποιαδήποτε ἰδεολογία, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἱκανοποιοῦν, κατὰ πρώτιστο λόγο, τὶς ἀνάγκες ἐκπολιτισμοῦ καὶ ψυχαγωγίας μίας εἰδικῆς ἰδεολογίας καὶ ἑνὸς εἰδικοῦ κοσμο-ειδώλου: ἐκείνου ποὺ ἐκπροσωπεῖ τὸ ἀμερικάνικο πιστωτικὸ κεφάλαιο.

Ἡ μηχανιστικὴ ἀντίληψη ποὺ βλέπει τὸν κινηματογράφο ὡς ἕνα θέαμα προβαλλόμενο σὲ εὐρύχωρες αἴθουσες μὲ τυποποιημένη διάρκεια προβολῆς καὶ μὲ θέματα ἐρμητικὰ κλειστά, ποὺ γεννιοῦνται καὶ πεθαίνουν στὴν ὀθόνη ἱκανοποιοῦν βέβαια τὰ ἐμπορικὰ συμφέροντα τῶν ἑταιρειῶν παραγωγῆς, ἀλλὰ παράλληλα ὁδηγεῖ ἐπίσης στὴν ἀπορρόφηση μορφῶν τοῦ ἀστικοῦ κοσμοείδωλου ποὺ ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς τέχνης τοῦ 19ου αἰώνα, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος δὲν κατανοεῖται σὰν κάτι ποὺ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ δημιουργεῖ ἔγκυρη ἱστορία, ἀλλὰ παθητικά, σὰν ἀντικείμενο ποὺ καταναλώνει, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπεται μόνο νὰ διαβάζει τὴν ἱστορία, νὰ τὴ θεᾶται, νὰ τὴν ἀκούει, νὰ τὴν ὑφίσταται. Στὴν ὑψηλότερη στάθμη ποὺ μπορεῖ νὰ φθάσει ὁ κινηματογράφος τῆς ἀστικῆς παραγωγῆς, ὡς θέαμα, εἶναι στὴ στάθμη τῆς εὐκολοχώνευτης τροφῆς. Ὁ κόσμος, ἡ ὕπαρξη καὶ ἡ ἱστορία ἐγκλείονται μέσα στὴν κορνίζα ἑνὸς

πίνακα, στὴν ἀμετάθετη σκηνὴ τοῦ θεάτρου καὶ στὴν κινηματογραφικὴ ὀθόνη· ὁ ἄνθρωπος ἀντικρύζεται ὡς καταναλωτὴς ἰδεολογίας καὶ ὄχι ὡς δημιουργὸς ἰδεολογίας. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη εἶναι τὸ σημεῖον ἀφετηρίας γιὰ τὸ θαυμαστὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὴν ἀστικὴ φιλοσοφία καὶ στὶς πολιτιστικὲς ἀξίες. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἕνας κινηματογραφικὸς μελετημένος ἀπὸ ἀναλυτὲς κινήτρων, ἀπὸ κοινωνιολόγους καὶ ψυχολόγους, ἀπὸ ἀτέλειωτες ἔρευνες τῶν ὀνείρων καὶ τῶν ἀπογοητεύσεων τῶν μαζῶν, κι' ὅλα αὐτὰ μὲ σκοπὸ νὰ πουλήσουν κινηματο-ζωή, πραγματικότητα τέτοια ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνονται οἱ κυβερνῶσες τάξεις.

Ἡ βασικὴ παραλλαγὴ αὐτοῦ τοῦ πρώτου κινηματογράφου, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε, ἐμφανίζεται μὲ τὶς λεγόμενες «ταινίες ποιότητας», «ἐκφραστικὸ κινηματογράφο», νουβὲλ βάγκ, τσίνεμα νόβο, ἤ, συμβατικά, δεύτερο κινηματογράφο. Ἡ παραλλαγὴ αὐτὴ ἐσήμαινε ἕνα βῆμα μπροστά, ἐπειδὴ ἀπαιτοῦσε νὰ ἐκφράζει ὁ σκηνοθέτης ἐλεύθερα τὸν ἑαυτό του καὶ πέρα ἀπὸ τὶ γλώσσα τῶν στερεοτύπων, καὶ ἐπειδὴ εἴταν μία προσπάθεια γιὰ πολιτιστικὴ ἀπο-ἀποικιοποίηση. Ἀλλὰ τέτοιες προσπάθειες ἔχουν φθάσει ἢ πλησιάζουν νὰ φθάσουν στὰ σύνορα ἐκείνου ποὺ ἐπιτρέπει τὸ σύστημα. Ὁ Κινηματογραφιστὴς τοῦ δεύτερου κινηματογράφου «παγιδεύθηκε μέσα στὸ φρούριο», ὅπως εἶπε ὁ Γκοντάρ, ἢ βρίσκεται στὸ δρόμο τῆς παγίδας. Στὴν Ἀργεντινή, ἡ ἀναζήτηση ἀγορᾶς ἀπὸ 200.000 θεατές, ἀριθμὸς ποὺ ὑπολογίζεται πὼς καλύπτει τὸ κόστος μίας ἀνεξάρτητης ντόπιας παραγωγῆς, ἡ πρόταση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ἑνὸς μηχανισμοῦ παραγωγῆς παράλληλου πρὸς ἐκεῖνον τοῦ Συστήματος ὅπου ἐν τούτοις ἡ διανομὴ θὰ ἐκτελεῖται ἀπὸ τὸ Σύστημα καὶ σύμφωνα μὲ τοὺς δικούς του κανόνες, ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν βελτίωση τῶν νόμων προστασίας τοῦ κινηματογράφου καὶ τὴν ἀντικατάσταση τῶν «κακῶν ὑπαλλήλων» ἀπὸ «λιγώτερο κακοὺς» κ.λ.π., ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν μία ἀναζήτηση χωρίς βιώσιμες προοπτικές, ἐκτὸς ἐὰν θεωρηθεῖ ὡς βιώσιμη ἡ προοπτικὴ νὰ ἐνταχθεῖ στὸ κοινωνικὸ κατεστημένο καὶ νὰ πολιτογραφηθεῖ ὡς ἡ «ὠργισμένη νεότης» τῆς νεοαποικιακῆς κοινωνίας.

Προοπτικές, ποὺ νὰ διαφέρουν πραγματικὰ ἀπὸ κεῖνα ποὺ

προσφέρει τὸ Σύστημα, εἶναι δυνατὲς μόνο ὅταν ἐκπληρώνεται μία ἀπὸ τὶς ἑξῆς δύο προϋποθέσεις: παραγωγὴ ταινιῶν ποὺ τὸ Σύστημα δὲν μπορεῖ νὰ τὶς ἀφομοιώσει καί ποὺ εἶναι ξένες πρὸς τὶς ἀνάγκες του ἢ παραγωγὴ ταινιῶν ποὺ ρητὰ καὶ ἄμεσα ἀντιμάχονται τὸ Σύστημα. Καμμία ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀπαιτήσεις δὲν προσαρμόζεται μέσα στὶς παραλλαγὲς ποὺ προσφέρονται μέχρι σήμερα ἀπὸ τὸ δεύτερο κινηματογράφο, μποροῦν ὅμως νὰ βροῦν θέση στὸ ἐπαναστατικὸ ἄνοιγμα πρὸς ἕνα κινηματογράφο ἔξω κι' ἀντίθετα πρὸς τὸ Σύστημα, σ' ενα κινηματογράφο ἀπελευθερωτικό: τὸν τρίτο κινηματογράφο.

## ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΙΚΟ ΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟΝ ΔΙΚΟ ΜΑΣ: Ο ΤΡΙΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ ἀποκοπὴ τῶν διανοουμένων καὶ τῶν καλλιτεχνῶν ἀπὸ τοὺς μετασχηματισμοὺς τῆς ἐθνικῆς χειραφέτησης — ἡ ὁποία, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, μᾶς βοηθάει νὰ ἐντοπίσουμε τὰ ὅρια στὰ ὁποῖα οἱ μετασχηματισμοὶ αὐτοὶ παρέμειναν ἀνεξέλικτοι — τείνει νὰ ἐκλείψει στὸ μέτρο ποὺ οἱ διανοούμενοι κι οἱ καλλιτέχνες ἀρχίζουν νὰ ἀνακαλύπτουν ὅτι εἶναι ἀδύνατη ἡ καταστροφὴ τοῦ ἐχθροῦ χωρὶς πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ ἑνωθοῦν σ' ἕνα ἀγώνα γιὰ τὰ κοινά τους συμφέροντα. Ὁ καλλιτέχνης ἀρχίζει νὰ αἰσθάνεται τὴν ἀνεπάρκεια ποὺ παρουσιάζει ὁ ἀντικονφορμισμός του κι ἡ ἀτομικὴ ἐπανάσταση. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, μὲ τὴ σειρά τους κι' οἱ ἐπαναστατικὲς ὀργανώσεις διαπιστώνουν τὰ κενὰ ποὺ δημιουργεῖ στὸν ἐκπολιτιστικὸ τομέα ἡ πάλη τῆς ἐξουσίας. Ἔτσι, τὰ προβλήματα τῶν κινηματογραφιστῶν, ὁ ἰδεολογικός τους περιορισμὸς στίς νεο-αποικιακὲς χῶρες κ.λ.π., ὀφείλονται καὶ σὲ ἀντικειμενικοὺς λόγους ποὺ προῆλθαν ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ λαϊκὲς ὀργανώσεις δὲν ἔδωσαν τὴν ἀπαιτούμενη προσοχὴ στὸν κινηματογράφο. Κύρια μέσα ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν ὀργανώσεων καὶ τῶν πρωτοπορειακῶν στρωμάτων τοῦ πληθυσμοῦ παραμένουν ἀκόμη οἱ ἐφημερίδες καὶ τὸ ἐν γένει ἔντυπο ὑλικό, ἀφίσες κι ἐπιγραφὲς στοὺς τοίχους, ὁμιλίες καί ἄλλες μορφὲς γλωσσικῆς πληροφόρησης, διαφωτισμὸς καὶ πολιτικοποίηση. Ἀλλά, οἱ

νέες πολιτικὲς θέσεις ὁρισμένων κινηματογραφιστῶν κι ἡ ἀντίστοιχη ἐμφάνιση ταινιῶν ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν τοὺς σκοποὺς τῆς ἀπελευθέρωσης ἐπέτρεψαν στὴν πολιτικὴ ἐμπροσθοφυλακὴ νὰ κατανοήσει τὴ σημασία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ σημασία πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸ ρόλο τῆς ταινίας, ὡς μέσου ἐπικοινωνίας, καθὼς στὰ ἰδιόμορφα χαρακτηριστικά της ποὺ εἶναι: ἡ δύναμη προσέλκυσης κοινοῦ ἀπὸ διάφορες προελεύσεις κι ὁ ἐπιρεασμὸς κοινοῦ ποὺ δὲν θὰ ἀντιδροῦσε εὐνοϊκὰ σὲ πολιτικὲς ἀγορεύσεις. Πέρα ἀπ' τὸ ἰδεολογικὸ μύνημα ποὺ περιέχει, ἡ ταινία προσφέρει ἕνα ἀποτελεσματικὸ μέσον συγκέντρωσης ἀκροατηρίου.

Ἡ συνθετικὴ ἱκανότητα κι ἡ βαθειὰ ἐπιροὴ τῆς φιλμικῆς εἰκόνας, οἱ δυνατότητες ποὺ προσφέρονται ἀπὸ τὸ ζωντανὸ ντοκουμέντο καὶ τὴ γυμνὴ πραγματικότητα καί, τέλος, ἡ δύναμη διαφωτισμοῦ τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων στὰ ὁποῖα στηρίζεται κάνουν τὴν ταινία πολὺ περισσότερο ἀποτελεσματικὴ ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο σύστημα ἐπικοινωνίας. Εἶναι περιττὸ νὰ σημειώσουμε ὅτι οἱ ταινίες ἐκεῖνες ποὺ πετυχαίνουν νὰ συνδιάσουν μία ἔμπειρη χρήση τῆς εἰκόνας, κατάλληλη ἀναλογία ἐννοιῶν, γλώσσα καὶ δόμηση ποὺ νὰ κάνουν ὥστε τὰ θέματα νὰ ρέουν φυσικὰ ἀπὸ τὸ ἕνα στ' ἄλλο καί, τέλος, ἐναρμόνιση τῆς ὀπτικοακουστικῆς ἀφήγησης φθάνουν σὲ ἀποτελέσματα ἀποφασιστικὰ ἀκόμη καὶ στὸ εὐρὺ κοινό, ὅταν αὐτὸ εἶναι δυνατόν.

Οἱ σπουδαστὲς ποὺ σήκωσαν ὁδοφράγματα στὸ Μοντεβίδεο, στὶς 18 Ἰουλίου 1969, μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας τοῦ Μάριο Χάντλερ «ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES», αὐτοὶ ποὺ ἔκαναν διαδήλωση στὴ Μερίντα καὶ τὸ Καράκας μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας «LA HORA DE LOS HORNOS», ἡ αὔξουσα ζήτηση ταινιῶν σὰν αὐτὲς ποὺ γύρισαν ὁ Σαντιάγο Ἀλβάρεζ καὶ ἡ κίνηση τοῦ κουβανέζικου ντοκυμανταίρ, καθὼς κι οἱ συζητήσεις καὶ συγκεντρώσεις ποὺ πραγματοποιήθηκαν μετὰ ἀπὸ ἡμι-δημόσιες προβολὲς ταινιῶν τοῦ τρίτου κινηματογράφου, ἀποτελοῦν τὴν ἀρχὴ ἑνὸς δύσκολου δρόμου ποὺ πρέπει νὰ διανύσουν οἱ μαζικὲς ὀργανώσεις στὶς καταναλωτικὲς κοινωνίες (CINEGIORNALI LIBERI στὴν Ἰταλία,

Τζενγκακοῦρεν ντοκυμανταὶρ στὴν Ἰαπωνία κ.λ.π.). Γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ οἱ ὀργανώσεις εἶναι ἕτοιμες καὶ ἀποφασισμένες νὰ χρησιμοποιήσουν ταινίες γιὰ πολιτικο-πολιτιστικοὺς σκοπούς: τὸ Σοσιαλιστικὸ Κόμμα τῆς Χιλῆς ἐφοδίασε τὰ τμήματά του μὲ ὑλικὸ ἐπαναστατικῶν φίλμ, ἐνῶ οἱ Περονιστὲς καὶ μή-Περονιστικὲς ὁμάδες τῆς Ἀργεντινῆς ἐνδιαφέρθηκαν νὰ κάνουν τὸ ἴδιο. Ἐπί πλέον, ἡ OSPAAAL συμμετέχει στὴν παραγωγὴ καὶ διανομὴ ταινιῶν ποὺ συμβάλλουν στὴν πάλη κατὰ τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Οἱ ἐπαναστατικὲς ὀργανώσεις διεπίστωσαν τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴ δημιουργία τμημάτων ὅπου, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, ξέρουν νὰ χειρίζονται τὴν κάμερα, τὸ μαγνητόφωνο καὶ τὶς μηχανὲς προβολῆς μὲ τὸν ἀποτελεσματικώτερο κατὰ τὸ δυνατό, τρόπο. Ἡ πάλη γιὰ τὴν ἀφαίρεση τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ εἶναι τὸ κοινὸ ἐπίπεδο στὸ ὁποῖον ἡ πολιτικὴ κι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐμπροσθοφυλακὴ διεξάγουν μία κοινὴ προσπάθεια ποὺ βοηθάει καὶ τὶς δυό.

## Η ΠΡΟΟΔΟΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΜΥΘΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Μερικοὶ ἀπ τοὺς ὅρους ποὺ μέχρι πρόσφατα καθυστεροῦσαν τὴ χρησιμοποίηση τῶν ταινιῶν ὡς ἐπαναστατικῶν ἐργαλείων ἦσαν ἡ ἔλλειψη τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ, οἱ τεχνικὲς δυσκολίες, ἡ ἀναγκαστικὴ εἰδίκευση σὲ κάθε φάση ἐργασίας ἢ ἐπεξεργασίας τοῦ φίλμ καὶ τὸ μεγάλο κόστος. Οἱ πρόοδοι ποὺ σημειώθηκαν στὸν τομέα κάθε εἰδικότητας: ἁπλοποίηση τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς καὶ τῶν μαγνητοφώνων· βελτίωση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑλικοῦ, ὅπως τὸ γρήγορο φίλμ ποὺ μπορεῖ νὰ γράψει σὲ χαμηλὸ φῶς· αὐτόματα φωτόμετρα· τελειοποίηση τοῦ ὀπτικο-ακουστικοῦ συγχρονισμοῦ· τέλος, ἡ διάδοση στὴν πλατειὰ κυκλοφορία, ἀκόμη καὶ στὸ μὴ ἐξειδικευμένο κοινό, περιοδικῶν ποὺ παρέχουν πληροφορίες καὶ ὁδηγίες ἐπαγγελματικοῦ ἐπιπέδου· ὅλα αὐτὰ βοήθησαν νὰ ἀπομυθοποιηθεῖ ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ νὰ ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὴ μαγικὴ ἀχλὺ ποὺ τὴν ἐκάλυπτε δημιουργώντας τὴν ἐντύπωση πὼς ἡ ταινία ἀνήκει μόνο στὴν περιοχὴ τῶν «καλλιτεχνῶν», τῶν «ταλέντων» καὶ τῶν «προνομιούχων». Ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ γίνεται ὁλοένα καί περισσότερο προσιτὴ στὰ πλατειὰ κοινωνικὰ στρώματα.

Ὁ Κρὶς Μαρκὲρ πειραματίσθηκε στὴ Γαλλία μὲ ὁμάδες ἐργατῶν στὶς ὁποῖες προμήθευσε μηχανὲς τῶν 8 mm καὶ μερικὲς βασικὲς ὁδηγίες τοῦ χειρισμοῦ των. Σκοπὸς εἴταν νὰ κινηματογραφήσουν οἱ ἐργάτες τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον βλέπουν τὸν κόσμο, ὅπως ἀκριβῶς θὰ ἔκαναν μὲ τὸ γράψιμο. Αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ἄνοιξε πρωτοφανεῖς προοπτικὲς γιὰ τὸν κινηματογράφο· πάνω ἀπ' ὅλα, δημιούργησε μία νέα ἀντίληψη γιὰ τὸ γύρισμα ταινιῶν καὶ γιὰ τὴ σημασία τῆς τέχνης στὴν ἐποχή μας.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΑΠΟΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗΣ

Τόσο στὶς καταναλωτικὲς κοινωνίες ὅσο καὶ στὶς νεο-αποικιακὲς χῶρες, ὁ ἰμπεριαλισμὸς ἀποκρύπτει τὰ πάντα πίσω ἀπὸ τὴν ὀθόνη τῶν εἰκόνων καὶ τῶν φαινομενικοτήτων. Κάνει πιὸ σημαντικὴ τὴν εἰκόνα τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα. Τὴν μετατρέπει σὲ ἕνα κόσμο κατοικημένο ἀπὸ φαντασίες καί φαντάσματα, ὅπου κάθε τι ποὺ εἶναι ἄσχημο ντύνεται μὲ ὁμορφιά, ἐνῶ τὸ ὡραῖο μεταμφιέζεται σὲ ἄσχημο. Ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ εἶναι ἡ φαντασία, ὁ μυθικὸς ἀστικὸς κόσμος γεμάτος μὲ ἀνέσεις, ἰσορροπία, τάξη, λογικὴ σοφία, ἀποτελεσματικότητα, καθὼς καὶ δυνατότητες «νὰ γίνεις κάποιος». Κι' ἀπ' τὴν ἄλλη τὰ φαντάσματα, οἱ τεμπέληδες, οἱ ἀνίκανοι κι οἱ ὑποανάπτυκτοι ποὺ προκαλοῦν τὴν ἀταξία. Ὅταν κάποιο ἄτομο νεο-αποικιακῆς χώρας ἀποδέχεται τὴν κατάσταση του, γίνεται ἕνας Γκάγκα Ντίν, προδότης στὴν ὑπηρεσία τῶν ἀποικιοκρατῶν, ἕνας Μπαρμπα-Θωμᾶς, ἀποστάτης τῆς φυλῆς του, ἢ ἕνας ἀνόητος, πρόθυμος ὑπηρέτης καὶ ἀγαθὸς χωριάτης· ἀντίθετα, ὅταν ἀρνεῖται νὰ ὑποταχθεῖ στὴν κατάσταση τοῦ καταπιεζόμενου, μετατρέπεται σὲ μυησίκακο ἄγριο, σὲ καννίβαλο. Ὅσοι περιλαμβάνονται μέσα στὸ Σύστημα βλέπουν τὸν ἐπαναστατημένο σὰν λησταί, κακοποιοὶ καὶ ἅρπαγα· ἔτσι, ἡ πρώτη μάχη ποὺ διεξάγεται ἐναντίον του δὲν εἶναι στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ μᾶλλον στὸ ἀστικο-νομικὸ πλαίσιο διώξεων. Ὅσο περισσότερο ὁ ἄνθρωπος γίνεται ἀντικείμενο ἐκμετάλλευσης, τόσο μετατοπίζεται βαθύτερα στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀσήμαντου. Ὅσο περισσότερο ἀνθίσταται τόσο ἀντιμετωπίζεται σὰν

ζῶο. Αὐτὸ τὸ βλέπει κανεὶς στὸ «Ἄφρικα, ἀντίο» τοῦ φασίστα σκηνοθέτη Ζακοπέττι: οἱ ἄγριοι τῆς Ἀφρικῆς ξεπέφτουν στὸ βοῦρκο τῆς ἀναρχίας μόλις ξεφύγουν ἀπὸ τὴν προστασία τῶν λευκῶν. Ὁ Ταρζὰν πέθανε καὶ στὴ θέση του γεννήθηκε ὁ Λουμούμπας, ὁ Λομπεμγκούλας, ὁ Νκόμος, ὁ Ματζιμπαμοῦτος, κι αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ξεχάσει ἡ νεο-αποικιοκρατία. Ἡ φαντασία ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ φαντάσματα κι ὁ ἄνθρωπος ἔχει μετατραπεῖ σὲ κάτι ποὺ στήνεται γιὰ νὰ πεθάνει, ὥστε νὰ μπορέσει ἄνετα ὁ Ζακοπέττι νὰ κινηματογραφήσει τὴν ἐκτέλεσή του.

Ἐπαναστατῶ, ἄρα, ὑπάρχω. Αὐτὸ εἶναι τὸ σημεῖον ἀφετηρίας γιὰ νὰ ἐξαφανισθοῦν ἡ φαντασία καὶ τὰ φαντάσματα καὶ ν' ἀφήσουν ἐλεύθερο τὸ δρόμο σὲ ζωντανὲς ἀνθρώπινες ὑπάρξεις. Ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος εἶναι ταυτόχρονα κινηματογράφος ἀποδιάρθρωσης καί οἰκοδόμησης: ἀποδιάρθρωση τῆς εἰκόνας ποὺ ἔχει δημιουργήσει ἡ νεο-αποικιοκρατία γιὰ τὸν ἑαυτό της καὶ γιὰ μᾶς, καὶ οἰκοδόμηση μιᾶς πολλόμενης, ζωντανῆς πραγματικότητας ποὺ ἀναδημιουργεῖ τὴν ἀλήθεια σὲ κάθε ἔκφρασή της.

Ἡ ἀποκατάσταση τῶν πραγμάτων στὴν ἀντικειμενική τους θέση καὶ σημασία θεωρεῖται ὡς κατ' ἐξοχὴν ἀνατρεπτικὴ πράξη, τόσο στὸ νεο-αποικιακὸ καθεστώς, ὅσο καὶ στὶς καταναλωτικὲς κοινωνίες. Στὸ πρῶτο, τὸ φαινομενικὰ διφορούμενο κι ἡ ψευδο-ἀντικειμενικότητα τοῦ τύπου, τῆς λογοτεχνίας κ.λ.π., καὶ ἡ σχετικὴ ἐλευθερία τῶν λαϊκῶν ὀργανώσεων νὰ διαθέτουν δικές τους πληροφορίες ἔπαυσαν νὰ ὑπάρχουν, ἀφίνοντας τὴ θέση σὲ ἀπροκάλυπτες ἀπαγορεύσεις κάθε φορὰ ποὺ ὑπάρχει θέμα στὸ ραδιόφωνο καί στὴν τηλεόραση, στὰ δύο σπουδαιότερα μέσα ἐπικοινωνίας ποὺ ἔχουν μονοπωληθεῖ ἢ ἐλέγχονται ἀπὸ τὸ Σύστημα. Τὰ γεγονότα τοῦ Μάη 1968 τῆς Γαλλίας μιλοῦν σαφέστατα ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο.

Σ' ἕνα κόσμο ὅπου κυβερνάει τὸ μὴ πραγματικό, ἡ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση συμπιέζεται μέσα ἀπ' τοὺς ἀγωγοὺς τῆς φαντασίας, τῆς μυθοποίησης, τῆς Κωδικοποιημένης γλώσσας, τῆς σημειογλώσσας καὶ τῶν μηνυμάτων ποὺ ψιθυρίζονται ἀνάμεσα ἀπ' τὶς γραμμές. Ἡ

τέχνη ἀποσπᾶται ἀπὸ τὰ συγκεκριμμένα γεγονότα —τὰ ὁποῖα ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς νεο-ἀποικιοκρατίας εἶναι ἐνοχοποιητικὲς μαρτυρίες— γιὰ νὰ ἐπιστρέψει στὸν ἑαυτό της ναρκισευόμενη σ' ἕνα κόσμο ἀφαιρέσεων καὶ φαντασμάτων, ὅπου γίνεται ἄχρονη καὶ ἀντιιστορική. Τὸ Βιετνὰμ μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ, ἀλλὰ μόνο ἔξω ἀπ' τὸ Βιετνάμ· ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ, ἀλλὰ ἀρκετὰ μακρυὰ ἀπὸ τὴν ἤπειρο ὥστε νὰ κινδυνεύει νὰ τὴν ἐπιρεάσει, σὲ περιοχὲς ποὺ εἶναι ἀπο-πολιτικοποιημένες καὶ ποὺ δὲν ὁδηγεῖ σὲ δράση.

Οἱ ταινίες ποὺ εἶναι γνωστὲς μὲ τὴν ὀνομασία «ντοκυμανταίρ», μὲ ὅλη τὴν εὐρύτητα μὲ τὴν ὁποίαν νοοῦνται σήμερα, ἀπὸ τὰ ἐκπαιδευτικὰ φίλμ μέχρι τὴν ἀναστύλωση ἑνὸς γεγονότος ἢ ἱστορικοῦ συμβάντος, ἀποτελοῦν ἴσως τὴν κυρία βάση τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου. Κάθε εἰκόνα ποὺ συνιστᾶ ντοκουμέντο, μαρτυρία, ἀμφισβήτηση ἢ ἐμβάθυνση στὴν ἀλήθεια μιᾶς κατάστασης, εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ φιλμικὴ εἰκόνα κι ἀπὸ καθαρὴ τέχνη· γίνεται κάτι ποὺ εἶναι δύσπεπτο γιὰ τὸ Σύστημα.

Κάθε μαρτυρία σχετικὰ μὲ τὴν ἐθνικὴ πραγματικότητα εἶναι ἐπίσης κι ἕνα ἀνεκτίμητο μέσον γιὰ διάλογο καί γνώση στὸ διεθνὲς ἐπίπεδο. Δὲν μπορεῖ νὰ διεξαχθεῖ μὲ ἐπιτυχία διεθνὴς μορφὴ πάλης ἐὰν δὲν ὑπάρχει ἀμοιβαία ἀνταλλαγὴ ἐμπειριῶν μεταξὺ τῶν λαῶν καὶ ἂν οἱ λαοὶ δὲν κατορθώσουν νὰ μεταφέρουν σὲ ἠπειρωτικὴ καὶ παγκόσμια κλίμακα τὶς ἀντιθέσεις ποὺ ὁ ἰμπεριαλισμὸς προσπαθεῖ νὰ περιορίσει σὲ τοπικὸ ἐπίπεδο.

## ΤΕΛΕΙΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ; ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΘΗ.

Τὸ μοντέλο τοῦ τέλειου καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ἡ ταινία ποὺ εἶναι καλαισθητικὰ δομημένη σύμφωνα μὲ τοὺς μετρικοὺς κανόνες τῆς ἀστικῆς κουλτούρας, τέλος οἱ θεωρητικοὶ καὶ οἱ κριτικοί της, εἶχαν ἀναστολτικὴ ἐπενέργεια ἐπάνω στὸν κινηματογραφιστὴ τῶν ἐξηρτημένων χωρῶν, ἰδιαίτερα ὅταν ὁ κινηματογραφιστὴς ἐπεδίωξε νὰ ἱδρύσει ὅμοια μοντέλα σὲ μία πραγματικότητα ποὺ δὲν διέθετε οὔ-

τε κουλτούρα, οὔτε τεχνικὴ οὔτε τὰ πιὸ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ μία τέτοια σύνθεση. Ἡ κουλτούρα τῆς μητρόπολης κρατοῦσε τὰ πανάρχαια μυστικὰ ποὺ ἔδιναν ζωὴ στὰ μοντέλα της· γι' αὐτό, ἡ μεταφορὰ τούτων στὴ νεο-ἀποικιακὴ πραγματικότητα ὑπῆρξε πάντα ἕνας μηχανισμὸς ἀλλοτρίωσης, ἐφόσον δὲν εἴταν δυνατὸν γιὰ τὸν καλλιτέχνη τῶν ἐξηρτημένων χωρῶν νὰ ἀπορροφήσει μέσα σὲ λίγα χρόνια τὰ μυστικὰ μιᾶς κουλτούρας καί μιᾶς κοινωνίας ποὺ εἶχε διαμορφωθεῖ ἐπὶ ὁλόκληρες ἑκατονταετίες σὲ ἀπόλυτα διαφορετικὲς ἱστορικὲς περιστάσεις. Κάθε προσπάθεια, ποὺ γινόταν στὴν περιοχὴ τῆς σκηνοθεσίας τοῦ κινηματογράφου, νὰ ἀνταγωνισθεῖ τὶς ταινίες τῶν κυρίαρχων χωρῶν, κατέληγε γενικὰ σὲ ἀποτυχία, μόνο ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς ὕπαρξης δύο χωριστῶν ἱστορικῶν πραγματικοτήτων. Καὶ αὐτὲς οἱ ἀποτυχημένες ἀπόπειρες ὁδηγοῦν σὲ αἰσθήματα ἀπογοήτευσης καὶ κατωτερότητας. Ἀλλὰ τέτοια αἰσθήματα ὀφείλονται, κατὰ κύριο λόγο, στὸ φόβο τῶν κινηματογραφιστῶν νὰ ριψοκινδυνεύσουν σὲ ἐντελῶς νέους δρόμους, σὲ κατευθύνσεις ποὺ θὰ σημαίνουν σχεδὸν ἀπόλυτη ἄρνηση τοῦ «κατεστημένου κινηματογράφου». Εἶναι φόβος ἀναγνώρισης τῶν ἰδιομορφιῶν καὶ τῶν ὁρίων στὶς συνθῆκες ἐξάρτησης — ὅταν αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση γίνεται μὲ σκοπὸ νὰ ἀνακαλυφθοῦν αἱ δυνατότητες ποὺ κρύβονται μέσα στίς ἴδιες τὶς συνθῆκες ἐξάρτησης καὶ νὰ βρεθοῦν οἱ ἀρχέτυποι ἀναγκαστικά, δρόμοι γιὰ τὴν ὑπέρβασή τους.

Εἶναι ἀδιανόητη ἡ ὕπαρξη ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου χωρὶς τὴν σταθερὴ καὶ μεθοδικὴ ἄσκηση πρακτικῆς, ἔρευνας καὶ πειραματισμοῦ. Συνεπάγεται ἐπὶ πλέον, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ νέου σκηνοθέτη, ὅτι θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ διακινδυνεύσει στὸ τυχαῖο καὶ στὸ ἄγνωστο, νὰ πηδήσει στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο, νὰ ἐκτεθεῖ ὁ ἴδιος σὲ ἀποτυχία, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν ἐπαναστάτη ὅταν προχωρεῖ σὲ μονοπάτια ποὺ τὰ ἀνοίγει μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια στὸ παρθένο ἔδαφος. Ἡ δυνατότητα νὰ ἀνακαλυφθοῦν καὶ νὰ ἐπινοηθοῦν φιλμικὲς μορφὲς καὶ δομὲς ποὺ θὰ χρησιμεύουν γιὰ μία βαθύτερη ὅραση τῆς πραγματικότητας ποὺ μᾶς περιβάλλει ἱστορικά, ἔγκειται κυρίως στὴν ἱκανότητα τοῦ κινηματογραφιστῆ νὰ θέσει τὸν ἑαυτό του ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ οἰκείου καὶ τοῦ προφανοῦς καὶ νὰ χαράξει τὸ

δρόμο του μέσα ἀπὸ συνεχεῖς κινδύνους — ποὺ ἐξυπακούει τὸ ἄγνωστο καὶ τὸ νέο.

Ἡ ἐποχή μας εἶναι μᾶλλον ἐποχὴ τῶν ὑποθέσεων παρὰ τῶν θέσεων, μία ἐποχὴ ἔργων διαδικασίας — ἡμιτελῶν, χωρὶς τάξη, βίαιων ἔργων ποὺ γίνονται μὲ τόνα χέρι στὴν κάμερα καί τἄλλο στὴν πέτρα. Τέτοια ἔργα δὲν μποροῦν νὰ ἐκτιμηθοῦν σύμφωνα μὲ τοὺς παραδοσιακοὺς θεωρητικοὺς καὶ κριτικοὺς κανόνες. Οἱ ἰδέες γιὰ τὴ φιλμικὴ θεωρία μας καὶ κριτικὴ θὰ πάρουν ζωὴ μέσα ἀπὸ ἀναστολές, μεταβαλλόμενη πρακτικὴ καὶ πειραματισμούς. Ἡ γνώση ἀρχίζει μὲ τὴν πρακτική. Κι' ὅταν ἀποκτηθεῖ ἡ θεωρητικὴ γνώση μέσα ἀπ' τὴν πράξη, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπιστρέψει σ' αὐτήν. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ ἀκολουθήσει τὴν πρακτική του πορεία ,ὁ νέος κινηματογραφιστὴς θἄχει νὰ ὑπερπηδήσει ἀμέτρητα ἐμπόδια· θὰ ἀποκτήσει τὴν ἐμπειρία τῆς μοναξιᾶς ὅλων ἐκείνων ποὺ ὁραματίζονται τὴ δόξα τῶν μέσων προβιβασμοῦ τοῦ Συστήματος, γιὰ ν' ἀνακαλύψει ὅτι αὐτὰ τὰ μέσα εἶναι ἑρμητικὰ κλειδωμένα γι' αὐτόν. Ὅπως θἄλεγε ὁ Γκοντάρ, θὰ παύσει νὰ εἶναι ἕνας ἄσσος μοτοσυκλετιστὴς γιὰ νὰ γίνει ἕνας ἀνώνυμος μοτοσυκλετιστής, βυθισμένος στὴν ἀλυσίδα ὠμῶν καὶ ἀτέλειωτων ἀγωνισμάτων. Θὸ ἀνακαλύψει ὅμως, ἐπίσης, ὅτι ὑπάρχει ἕνα κοινὸ ποὺ περιμένει τὸ ἔργο του καὶ τὸ παρακολουθεῖ σὰν δικό του ἔργο, ποὺ παίρνει μέρος στὴν ὕπαρξή του, καὶ ποὺ εἶναι ἕτοιμο νὰ τὸν ὑπερασπισθεῖ κατὰ ἕνα τέτοιο τρόπο ποὺ δὲν θὰ τὄκανε ποτέ, μ' ὁποιονδήποτε διεθνὴ ἄσσο μοτοσυκλετιστή.

## Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΩΣ ΟΜΑΔΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ

Σ' αὐτὸν τὸ μακρύχρονο πόλεμο, μὲ τὴν κάμερα γιὰ ὅπλο μας, περνοῦμε πράγματι σὲ ἐπαναστατικὴ δραστηριότητα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον μία ἐπαναστατικὴ κινηματογραφικὴ ὁμάδα διέπεται ἀπὸ αὐστηροὺς κανόνες πειθαρχίας, τόσο ὡς πρὸς τὶς μεθόδους ἐργασίας ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀσφάλεια. Μία ἐπαναστατικὴ κινηματογραφικὴ ὁμάδα λειτουργεῖ μὲ τὶς ἴδιες συνθῆκες ὅπως καὶ μία ἀντάρτικη· δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυροποιηθεῖ χωρὶς στρατιωτικὴ δο-

μὴ καί προστακτικοὺς κανόνες. Ἡ ὁμάδα ὑφίσταται ὡς ἕνα δίκτυο συμπληρωματικῶν ὑπευθυνοτήτων, ἐπειδὴ λειτουργεῖ ἁρμονικὰ κάτω ἀπὸ ἡγεσία ἡ ὁποία συγκεντροποιεῖ τὴ δουλειὰ τοῦ σχεδιασμοῦ καὶ ἐξασφαλίζει τὴ συνέχειά της. Ἡ πείρα δείχνει ὅτι δὲν εἶναι εὔκολο νὰ διατηρηθεῖ ἡ συνοχὴ μιᾶς ὁμάδας ὅταν βομβαρδίζεται ἀπὸ τὸ Σύστημα, ποὺ οἱ συνένοχοί του μεταμφιέζονται συχνὰ ὡς «προοδευτικοί», κι ὅταν δὲν ὑπάρχουν ἄμεσα καὶ ἐμφαντικὰ κίνητρα ὁπότε τὰ μέλη της ὑποχρεώνονται νὰ ὑποφέρουν τίς δυσχέρειες καὶ τὶς ἀγωνίες μίας ἐργασίας ποὺ διεξάγεται ὑπόγεια καὶ διανέμεται παράνομα. Πολλοὶ ἐγκαταλείπουν τὶς ὑπευθυνότητές τους γιατὶ ὑποτιμοῦν τὸν ἑαυτό τους ἢ γιατὶ τὸν μετροῦν μὲ τὶς ἀξίες ποὺ ταιριάζουν στὸν κινηματογράφο τοῦ Συστήματος κι' ὄχι τοῦ ἀντεργκράουντ. Ἡ ἐμφάνιση ἐσωτερικῶν ἀνταγωνισμῶν εἶναι παρούσα πραγματικότητα σὲ κάθε ὁμάδα ποὺ δὲν διαθέτει ἰδεολογικὴ ὡριμότητα. Ἡ ἔλλειψη κατατοπισμοῦ ἑνὸς τέτοιου ἐσωτερικοῦ ἀνταγωνισμοῦ στὸ ψυχολογικὸ καὶ προσωπικὸ ἐπίπεδο κ.λ.π., ἡ ἔλλειψη ὡριμότητας σχετικὰ μὲ τὰ προβλήματα σχέσεων, ὁδηγεῖ κατὰ καιροὺς σὲ δυσαρέσκειες καί τριβὲς ποὺ μὲ τὴ σειρά τους γίνονται πραγματικὲς αἰτίες διασπάσεων πέρα ἀπὸ ἰδεολογικὲς καὶ ἀντικειμενικὲς διαφορές. Ὅλα αὐτὰ σημαίνουν ὅτι βασικὸς ὅρος εἶναι ἡ ἐνημέρωση τῶν προβλημάτων σχετικὰ μὲ τὶς προσωπικὲς σχέσεις, τὴν ἡγεσία καὶ τὸ πεδίον ἀνταγωνισμοῦ. Αὐτὸ ποὺ χρειάζεται εἶναι νὰ μιλᾶμε ξεκάθαρα, νὰ ἐντοπίζουμε τὰ ἐπίπεδα τῆς δουλειᾶς, νὰ κατανέμουμε τίς ὑπευθυνότητες καὶ νὰ ἀναλαμβάνουμε τὴν προσπάθεια μὲ στρατιωτικὴ ἀκρίβεια.

Τὸ γύρισμα ἐπαναστατικῶν ταινιῶν μετατρέπει τὴ συνείδηση τῶν κινηματογραφιστῶν καὶ σπάει τὴν πνευματικὴ ἀριστοκρατία ποὺ ἡ μπουρζουαζία προσφέρει στοὺς ἀκολούθους της· μὲ μία λέξη, δημοκρατικοποιεῖ. Ὁ δεσμὸς τοῦ κινηματογραφιστῆ μὲ τὴν πραγματικότητα τὸν κάνει νὰ γίνεται μέρος τοῦ λαοῦ του. Τὰ πρωτοπορειακὰ κι οἱ ἴδιες οἱ μάζες ἀκόμη συμμετέχουν συλλογικὰ στὸ ἔργο του, ὅταν αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴ συνέχιση τῆς καθημερινῆς τους πάλης. Τὸ LA HORA DE LOS HORNOS δείχνει πῶς μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ μία ταινία μέσα σὲ ἐχθρικὲς συνθῆκες, ὅταν ἔχει τὴ συν-

εργασία καὶ συμπαράσταση τῆς ὀργανωμένης πρωτοπορείας τοῦ λαοῦ.

Ὁ ἐπαναστάτης κινηματογραφιστὴς ἐνεργεῖ μὲ μιὰ ριζικὰ καινούρια ὅραση γιὰ τὸ ρόλο τοῦ παραγωγοῦ, τὴν ὁμαδικὴ ἐργασία, τὰ ἐργαλεῖα, τὶς λεπτομέρειες κ.λ.π. Πάνω ἀπ' ὅλα, διαθέτει τὸν ἑαυτό του σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα, προκειμένου νὰ γυρίσει τὶς ταινίες του, καὶ ἐξοπλίζει τὸν ἑαυτό του σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα, μαθαίνοντας πῶς νὰ χειρίζεται τὶς ποικίλες τεχνικὲς ποὺ συνδέονται μὲ τὸ ἐπάγγελμά του. Τὰ ἐπαγγελματικά του μέσα γίνονται ἀνεκτίμητα ἐργαλεῖα, συνιστοῦν μέρος καὶ γέφυρα τῆς ἀνάγκης του νὰ ἐπικοινωνήσει. Ἡ κάμερα εἶναι ἀνεξάντλητος ἐξερευνητὴς εἰκόνων - ὅπλων· καὶ ἡ μηχανὴ προβολῆς γίνεται ἕνα τουφέκι ποὺ μπορεῖ νὰ ρίχνει 24 καρὲ στὸ δευτερόλεπτο.

Κάθε μέλος τῆς ὁμάδας θὰ πρέπει νὰ ἐξοικειωθεῖ, τοὐλάχιστον στὸ γενικὸ πεδίο, μὲ τὸν τεχνικὸ ἐξοπλισμὸ ποὺ πρόκειται νὰ χρησιμοποιηθεῖ πρέπει νὰ προετοιμασθεῖ ὥστε νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ἀντικαταστήσει ὁποιοδήποτε ἄλλο μέλος καί σὲ ὁποιαδήποτε φάση τῆς παραγωγῆς. Εἶναι καιρὸς νὰ διαλυθεῖ ὁ μύθος τῶν ἀναντικατάστατων τεχνικῶν.

Ὅλη ἡ ὁμάδα πρέπει νὰ ἀποδώσει μεγάλη σημασία στὶς ἐλάχιστες λεπτομέρειες τῆς παραγωγῆς καθὼς καὶ στὰ μέτρα ἀσφαλείας ποὺ χρειάζονται γιὰ τὴν προστασία της. Μία ἔλλειψη προνοητικότητας, ποὺ θὰ περνοῦσε ἀπαρατήρητη στὴν παραγωγὴ συμβατικῶν ταινιῶν, εἶναι δυνατὸν νὰ ἀχρηστεύσει πρακτικὰ ἑβδομάδες καὶ μῆνες ἐργασίας. Καὶ μία ἀποτυχία στὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν ἴδια τὴν ἐπαναστατικὴ δράση μπορεῖ νὰ σημάνει τὴν ἀπώλεια ἑνὸς ἔργου ἢ τὴν πλήρη ἀλλαγὴ τῶν σχεδίων. Κάθε μέλος τῆς ὁμάδας πρέπει νἄχει τὴν ἱκανότητα νὰ προσέχει τὶς λεπτομέρειες, τὴν πειθαρχία, τὴν ταχύτητα καί, πάνω ἀπ' ὅλα, νἄχει τὴν ἀποφασιστικότητα νὰ ξεπεράσει τὴν ἀδυναμία στὶς ἀνέσεις, τὶς παλιὲς συνήθειες, καί τὸ ὅλο κλίμα τῆς ψευδο-κανονικότητας μὲ τὴν ὁποίαν συγκαλύπτεται ὁ ἀγώνας τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Κάθε ται-

νία εἶναι μία διαφορετικὴ λειτουργία, μία διαφορετικὴ ἐπιχείρηση ποὺ ἀπαιτεῖ παραλλαγὲς στὶς μεθόδους· μὲ σκοπὸ νὰ πετύχει σύγχιση ἢ καθυστέρηση στὴν κινητοποίηση τοῦ ἐχθροῦ, ἰδιαίτερα ἐπειδὴ ἡ ἰδιοκτησία τῶν ἐργαστηρίων βρίσκεται ἀκόμη στὰ χέρια του.

Ἡ ἐπιτυχία τῆς ἐργασίας ἐξαρτᾶται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τῆς ὁμάδας νὰ παραμείνει διωπτλὴ καὶ μὲ συνεχὴ προφυλακτικότητα, ὅρος ποὺ εἶναι δύσκολος νὰ ἐκπληρωθεῖ ἀκόμη καὶ σὲ μία κατάσταση ὅπου φαινομενικὰ τίποτα δὲν συμβαίνει κι ἐν τούτοις, ὁ κινηματογραφιστὴς ἔχει συνηθίσει νὰ λέει πολλὰ καὶ διάφορα σχετικὰ μὲ ὁ,τιδήποτε κάνει, γιατί ἡ ἀστικὴ κοινωνία τὸν ἔχει διαμορφώσει ἀκριβῶς πάνω σ' αὐτὴ τὴ βάση τῆς προβολῆς καὶ τοῦ γοήτρου. Τὸ σύνθημα «συνεχὴς ἐπαγρύπνηση, συνεχὴς προφύλαξη, συνεχὴς εὐκινησία, ἔχει βαθύτατη ἀξία γιὰ τὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο. Πρέπει νὰ δίνετε ἡ ἐντύπωση πὼς ἡ δουλειὰ γίνεται σὲ διάφορα σχέδια, νὰ διασπῶνται τὰ ὑλικὰ τῆς διαδικασίας, νὰ χρησιμοποιοῦνται μεσάζοντες, νὰ ἀνακατεύεται τὸ κυρίως ὑλικὸ μὲ ἄλλα φίλμ, νὰ χωρίζεται, νὰ συγχέεται, νὰ ἐξουδετερώνεται καὶ νὰ χάνονται τὰ ἴχνη. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀναγκαῖα ὅσο ἡ ὁμάδα δὲν διαθέτει δικό της ἐξοπλισμό, ἕστω καὶ στοιχειώδη, καὶ ὅσο ὑπάρχουν ἀκόμη ὁρισμένες δυνατότητες στὰ παραδοσιακὰ ἐργαστήρια.

Ἡ συνεργασία τῶν ὁμάδων μεταξὺ διαφόρων χωρῶν μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει γιὰ νὰ ἐξασφαλισθεῖ ἡ συμπλήρωση μίας ταινίας ἢ ἡ ἐκτέλεση ὁρισμένων φάσεων τῆς ἐργασίας ποὺ δὲν μπόρεσαν νὰ γίνουν στὴ χώρα τῆς προέλευσής της. Σ' αὐτό, πρέπει νὰ προστεθεῖ ἡ ἀνάγκη ὕπαρξης ἑνὸς κέντρου ἀρχειοθέτησης τοῦ ὑλικοῦ ποὺ θὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὶς διάφορες ὁμάδες, καθὼς καὶ ἡ προοπτικὴ συνεργασίας σὲ πειρωτικὴ ἢ καὶ σὲ παγκόσμια κλίμακα, γιὰ νὰ ἐνισχύσει τὴ συνέχιση τῆς ἐργασίας σὲ κάθε χώρα: περιοδικὲς τοπικὲς ἢ διεθνεῖς συγκεντρώσεις γιὰ ἀνταλλαγὴ πείρας, ἀμοιβαία συμβολή, σχεδιασμὸ τῆς ἐργασίας κ.ἄ.

## ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στὰ ἀρχικὰ στάδια, τοὐλάχιστον, ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογραφιστὴς καὶ οἱ ὁμάδες ἐργασίας θὰ εἶναι οἱ μοναδικοὶ παραγωγοὶ τῶν ταινιῶν τους. Πρέπει νὰ φέρνουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν ἀνεύρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων ποὺ θὰ διευκολύνουν τὴ συνέχιση τῆς ἐργασίας. Ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος δὲν διαθέτει ἀκόμη ἀρκετὴ πείρα γιὰ νὰ ὁρίσει ἕτοιμους κανόνες σ' αὐτὸν τὸν τομέα· μοναδικὴ πείρα πάνω σ' αὐτὸ εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἡ ἱκανότητα νὰ χρησιμοποιοῦνται οἱ συγκεκριμένες συνθῆκες τῆς κάθε χώρας. Ἀλλά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ποιές εἶναι αὐτὲς οἱ συνθῆκες, δὲν μπορεῖ νὰ ξεκινήσει ἡ προετοιμασία τῆς παραγωγῆς μιᾶς ταινίας, χωρὶς νὰ μελετηθεῖ παράλληλα ποιὸ θὰ εἶναι τὸ μελλοντικὸ κοινό της καὶ πῶς θὰ καλυφθοῦν οἱ οἰκονομικὲς ἐπενδύσεις. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐμφανίζεται καί πάλι ἡ ἀνάγκη ὕπαρξης στενῶν δεσμῶν ἀνάμεσα στὴν πολιτικὴ καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ πρωτοπορεία, ἐφ' ὅσον μάλιστα οἱ δεσμοὶ αὐτοὶ χρησιμεύουν γιὰ τὴ συνδυασμένη μελέτη τῶν μορφῶν παραγωγῆς, προβολῆς καὶ συνέχισης.

Ἕνα ἐπαναστατικὸ φίλμ νοεῖται μόνο σὲ σχέση μὲ τοὺς μηχανισμοὺς διανομῆς ποὺ διαθέτουν οἱ ἐπαναστατικὲς ὀργανώσεις, συμπεριλαμβανομένων κι αὐτῶν ποὺ ἐπινοοῦνται ἢ ἀνακαλύπτονται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν κινηματογραφιστή. Παραγωγή, διανομὴ καὶ οἰκονομικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴ συνέχιση, πρέπει νὰ ἀποτελοῦν μέρη μιᾶς ἐνιαίας στρατηγικῆς. Ἡ λύση τῶν προβλημάτων ποὺ ἀντιμετωπίζονται σὲ καθένα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς τομεῖς θὰ ἐνθαρρύνει κι' ἄλλους νὰ συνενωθοῦν στὴν ἐργασία τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἔτσι, θὰ διευρύνει τὶς τάξεις του καὶ θἄναι λιγώτερο **τρωτός.**

Ἡ διανομὴ τῶν ἐπαναστατικῶν ταινιῶν στὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ βρίσκεται ἀκόμη στὰ σπάργανα, ἐνῶ οἱ ἀντεκδικήσεις τοῦ Συστήματος ἀποτελοῦν πλέον νομιμοποιημένο γεγονός. Ἀρκεῖ νὰ σημειωθοῦν, στὴν Ἀργεντινή, οἱ ἐπιδρομὲς ποὺ συνέβησαν κατὰ τὴ διάρκεια

ὁριεμένων προβολῶν καί ὁ καθαρὰ φασιστικοῦ χαρακτήρα νόμος καταπίεσης τῶν ταινιῶν, στὴ Βραζιλία οἱ συνεχῶς αὐξανόμενες ἀπαγορεύσεις ποὺ ἐπιβάλλονται στοὺς μαχητικότερους σκηνοθέτες τοῦ Cinema Novo, καὶ στὴ Βενεζουέλα ἡ ἀπαγόρευση τῆς ταινίας LA HORA DE LOS HORNOS· ὅλη σχεδὸν τὴν ἤπειρο, ἡ λογοκρισία ἀποκλείει κάθε περίπτωση δημόσιας προβολῆς.

Χωρὶς ἐπαναστατικὲς ταινίες καὶ χωρὶς ἕνα κοινὸ ποὺ νὰ τίς ζητάει, κάθε ἀπόπειρα νὰ ἀνοίξουν νέοι δρόμοι διανομῆς εἶναι καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία. Κι' ὅμως, ὑπάρχουν καὶ τὰ δύο αὐτὰ στὴ Λατινικὴ Ἀμερική. Σὲ ὁριεμένες χῶρες, ὅπως στὴν Ἀργεντινή, ἐμφανίσθηκαν ταινίες ποὺ ἄνοιξαν νέο κανάλι διανομῆς, μὲ προβολὲς σὲ διαμερίσματα καὶ σπίτια μπροστὰ σὲ κοινὸ ὄχι μεγαλύτερο ἀπὸ 25 ἄτομα. Σὲ ἄλλες χῶρες, ὅπως στὴ Χιλή, οἱ ταινίες προβάλλονται σὲ κοινότητες, πανεπιστήμια ἢ πνευματικὰ κέντρα, καὶ στὴν περίπτωση τῆς Οὐρουγουάης ἔγιναν προβολὲς στὴ μεγαλύτερη κινηματογραφικὴ αἴθουσα τοῦ Μοντεβίδεο, κατάμεστη ἀπὸ 2.500 θεατές, οἱ ὁποῖοι μετέτρεψαν κάθε προβολὴ σὲ γεγονὸς ἀντι-ιμπεριαλιστικῆς ἐκδήλωσης. Ἀλλά, οἱ προοπτικὲς σὲ ἠπειρωτικὴ ἔκταση δείχνουν ὅτι ἡ δυνατότητα γιὰ τὴ συνέχιση ἑνὸς ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου στηρίζεται στὴν ἰσχυροποίηση δομῶν μὲ βάση αὐστηρὰ ἀντεργκράουντ.

Ἡ πράξη συνεπάγεται λάθη καὶ ἀποτυχίες. Ὁριεμένοι σκηνοθέτες θὰ ἀφεθοῦν νὰ παρασυρθοῦν ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία καὶ τὴν ἀτιμωρησία ποὺ συνάντησαν στὶς πρῶτες προβολές τους καὶ θὰ τείνουν στὴ χαλάρωση τῶν προληπτικῶν μέτρων, ἐνῶ ἄλλοι θὰ πέσουν στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, τῶν ὑπερβολικῶν προφυλάξεων ἢ τῆς φοβίας καί σὲ τέτοια ἔκταση ὥστε ἡ διανομὴ νὰ περιορισθεῖ σὲ λίγες ὁμάδες φίλων. Μόνο ἡ συγκεκριμένη πείρα σὲ κάθε χώρα θὰ δείξει ποιὲς εἶναι οἱ καλύτερες μέθοδοι ποὺ εἶναι κατάλληλες γι' αὐτὴν καὶ ποὺ δὲν μεταφυτεύονται εὔκολα γιὰ νὰ ἐφαρμοσθοῦν σὲ ἄλλες συνθῆκες.

Σὲ ὁρισμένα μέρη θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ σχηματισθοῦν τμήματα παραγωγῆς σὲ σύνδεση μὲ πολιτικές, σπουδαστικές, ἐργατικὲς καὶ ἄλλες ὀργανώσεις, ἐνῶ σὲ ἄλλα θὰ εἶναι προτιμώτερο νὰ πουληθοῦν κόπιες σὲ ὀργανώσεις οἱ ὁποῖες θὰ ἀναλάβουν νὰ βροῦν τὸ ἀναγκαῖο ποσὸν γιὰ κάθε κόπια (τὸ κόστος τῆς κόπιας κι ἐπὶ πλέον ἕνα μικρὸ περιθώριο). Αὐτὴ ἡ μέθοδος, ὁπουδήποτε εἶναι δυνατή, θὰ ἀποδειχθεῖ ὡς ἡ πλέον βιώσιμη, γιατὶ ἐπιτρέπει τὴν ἀποκέντρωση τῆς διανομῆς, κάνει δυνατὴ μία περισσότερο πολιτικὴ χρησιμοποίηση τῆς ταινίας καὶ ἐπιτρέπει τὴν ἀνεύρεση, ὅσο πουληθοῦν περισσότερες κόπιες, τῶν κεφαλαίων ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ τὴν παραγωγή. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι σὲ πολλὲς χῶρες δὲν ἔχουν ἀκόμη κατανοήσει οἱ ὀργανώσεις τὴ σημασία αὐτῆς τῆς ἐργασίας ἢ, ἐὰν τὴν ἔχουν, τοὺς λείπουν τὰ μέσα γιὰ νὰ τὴν ἀναλάβουν. Σὲ τέτοιες περιπτώσεις μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἄλλες μέθοδοι: νὰ διατεθοῦν κόπιες γιὰ νὰ ἐνθαρρυνθεῖ ἡ διανομὴ καὶ νὰ κόβεται ταμεῖο ἀπὸ τοὺς ὀργανωτὲς κάθε προβολῆς κλπ. Ἰδανικώτερο θὰ εἴταν νὰ γίνει ἡ παραγωγὴ κι ἡ διανομὴ ἐπαναστατικῶν ταινιῶν μὲ κεφάλαια ἀστικὰ — δηλαδή, νὰ ἐπιχορηγοῦσε οἰκονομικὰ ἡ μπουρζουαζία τὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο μὲ μέρος ἀπὸ τὴν ὑπεραξία ποὺ κερδίζει ἀπὸ τὸ λαό. Ἀλλά, ὅσο ἡ προοπτικὴ αὐτὴ παραμένει μία μακρόπνοη φιλοδοξία, οἱ παραλλαγὲς ποὺ ἀνοίγονται στὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο νὰ καλύψει τὸ κόστος παραγωγῆς καὶ διανομῆς, εἶναι ὅμοιες μ' αὐτὲς ποὺ ἰσχύουν γιὰ τὸν συμβατικὸ κινηματογράφο: κάθε θεατὴς νὰ πληρώνει τὸ ἴδιο εἰσιτήριο ποὺ θὰ πλήρωνε γιὰ νὰ δεῖ σινεμὰ τοῦ Συστήματος. Πίστωση, ἐπιχορήγηση, ἐξοπλισμὸς καὶ ὑποστήριξη τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου ἀποτελοῦν πολιτικὰ καθήκοντα γιὰ τὶς ἐπαναστατικὲς ὀργανώσεις. Εἶναι δυνατὸν νὰ γίνει μία ταινία, ἀλλά, ἐὰν ἡ διανομή της δὲν ἐπιτρέπει τὴν κάλυψη τοῦ κόστους, θἄναι δύσκολο ἢ ἀδύνατον νὰ γίνει μία δεύτερη ταινία.

Τὰ κυκλώματα τῶν ταινιῶν 16 mm στὴν Εὐρώπη (20.000 κέντρα προβολῆς στὴ Σουηδία, 30.000 κέντρα στὴ Γαλλία κ.ἄ.) δὲν ἀποτελοῦν τὸ καλλίτερο παράδειγμα γιὰ τὶς νεο-ἀποικιακὲς χῶρες, ἀλλὰ ἀναμφίβολα εἶναι μία συμπληρωματικὴ λύση ποὺ πρέπει νὰ

ληφθεῖ ὑπ' ὄψη γιὰ τὴν αὔξηση τῶν κεφαλαίων, ἰδιαίτερα δὲ συνθῆκες στὶς ὁποῖες τέτοια κυκλώματα μποροῦν νὰ παίξουν σημαντικὸ ρόλο στὴν παρουσίαση τῶν ἀγώνων τοῦ Τρίτου Κόσμου, δὲ συνάρτηση πρὸς ἐκείνους ποὺ ἐκτυλίσσονται στὶς μητροπολιτικὲς χῶρες. Μία ταινία ποὺ νὰ ἀναφέρεται στοὺς ἀγῶνες τῆς Βενεζουέλας μπορεῖ νὰ πεῖ πολὺ περισσότερα στὸ εὐρωπαϊκὸ κοινὸ ἀπὸ ὅ,τι θἄλεγαν 20 διαφωτιστικὰ φυλλάδια καί τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ μᾶς μὲ μία ταινία τῶν γεγονότων τοῦ γαλλικοῦ Μάη ἢ τῶν σπουδαστικῶν ἀγώνων στὸ Μπέρκλεϋ τῶν Η.Π.Α.

Διεθνὴς τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου; Γιατί ὄχι; Δὲν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἀναπτύσσεται μία νέα Διεθνὴς μέσα ἀπ' τοὺς ἀγῶνες τοῦ Τρίτου Κόσμου, μέσ' ἀπ' τὴν OSPAAAL καὶ τὶς ἐπαναστατικὲς πρωτοπορεῖες τῶν καταναλωτικῶν χωρῶν;

## Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΞΗ: ΘΕΑΤΕΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ

Σ' αὐτὸ ἀκόμη τὸ στάδιο, ὅπου γίνεται προσιτὸ μόνο σὲ περιορισμένες στρώσεις τοῦ πληθυσμοῦ, ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος παραμένει ἀναμφίβολα ὁ μοναδικὸς κινηματογράφος ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπάρχει γιὰ τὰ λαϊκὰ στρώματα, ἐφόσον εἶναι ὁ μοναδικὸς ποὺ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ συμφέροντα, τὰ ἰδεώδη καὶ τὶς προοπτικὲς τῆς μεγάλης πλειονότητας τοῦ πληθυσμοῦ. Κάθε σημαντικὴ ταινία ποὺ παράγεται ἀπὸ τὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο θὰ πρέπει νἄναι, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἕνα ἐθνικὸ λαϊκὸ γεγονός.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ λαοῦ, ποὺ ἐμποδίζεται νὰ φθάσει ἔξω ἀπὸ ἕνα ἀντιπροσωπευτικὸ τμῆμα τοῦ πληθυσμοῦ, προκαλεῖ μὲ κάθε προβολή του, ὅμοια μὲ μία ἐπαναστατικὴ ἐκδήλωση, ἕνα ἀπελευθερωμένο χῶρο, ἕνα ἔδαφος ἀπο-ἀποικιοποιημένο. Ἡ προβολὴ μπορεῖ νὰ μετατραπεῖ σ' ἕνα εἶδος πολιτικοῦ γεγονότος, πού, σύμφωνα μὲ τὰ λόγια τοῦ Φανόν, θἄναι «μία πράξη λειτουργική, μία προνομιακὴ εὐκαιρία γιὰ ἀνθρώπινα ὄντα ν' ἀκούσουν καὶ νὰ ἀκουσθοῦν».

Ὁ μαχόμενος κινηματογράφος πρέπει νὰ εἶναι ἱκανὸς νὰ ἀποδεσμεύσει τὴν ἀπειρία τῶν νέων δυνατοτήτων ποὺ τοῦ παρουσιάζονται ἀπὸ τὶς συνθῆκες προγραφῆς τὶς ὁποῖες ἐπιβάλλει τὸ Σύστημα. Γιατί, ἡ προσπάθεια νὰ ξεπεραστεῖ ἡ νεο-αποικιακὴ καταπίεση ὁδηγεῖ ἀναπόφευκτα στὴν ἐπινόηση νέων μορφῶν ἐπικοινωνίας· κυοφορεῖ τὴ δυνατότητα.

Πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας LA HORA DE LOS HORNOS, δοκιμάσθηκαν πολλοὶ μέθοδοι γιὰ τὴ διανομὴ τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου. Κάθε προβολή, ποὺ γινόταν γιὰ τὰ μέλη ὀργανώσεων, τοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς σπουδαστὲς τῶν πανεπιστημίων, ἀποτελοῦσε —χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι καί ἡ ἀρχικὴ πρόθεση— ἕνα εἶδος πλατύτερης συγκέντρωσης ὅπου οἱ ταινίες ἤσαν ἕνα μέρος τους, ἀλλ' ὄχι τὸ πιὸ σημαντικό. Ἀπὸ τότε ἀνακαλύφθηκε μία καινούρια πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου: ἡ συμμετοχὴ ἀτόμων ποὺ, μέχρι τότε, ἐθεωροῦντο θεατές. Λόγοι ἀσφαλείας, κατὰ καιρούς, ὑποχρέωναν νὰ ἐπιδιώκεται ἡ διάλυση τῶν ὁμάδων ποὺ μετεῖχαν στὴν προβολή, ἀμέσως μόλις αὐτὴ τελείωνε, καί διαπιστώθηκε πολὺ γρήγορα ὅτι αὐτὸς ὁ τρόπος διανομῆς τῆς ταινίας ἔπαιζε πολὺ μικρὸ ρόλο ἐφόσον δὲν συνοδεύετο ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ κι' ἐφόσον δὲν ἄνοιγε συζήτηση πάνω στὰ θέματα ποὺ ὑπέβαλλε ἡ ταινία.

Διαπιστώθηκε ἐπίσης ὅτι κάθε ὀργανωτικὸ μέλος ποὺ παρίστατο σὲ τέτοιες προβολὲς τὄκανε μὲ πλήρη ἐπίγνωση ὅτι παρέβαινε τοὺς νόμους τοῦ Συστήματος καὶ ἐξέθετε τὴν προσωπική του ἀσφάλεια σὲ ἐνδεχόμενο κίνδυνο. Τὸ ἄτομο αὐτὸ ἔπαυε πλέον νὰ εἶναι θεατής· ἀντίθετα μάλιστα, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀπεφάσιζε νὰ παρακολουθήσει τὴν προβολή, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀποφασίζει νὰ συνταχθεῖ μ' αὐτὴ τὴ θέση διακινδυνεύοντας καὶ συμβάλλοντας μὲ τὴ ζωντανή του παρουσία στὴ συγκέντρωση, ἔχει μεταμορφωθεῖ σὲ ἠθοποιό, ἔγινε ἕνας πρωταγωνιστὴς πιὸ σημαντικὸς ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἐμφανίζονται στὶς ταινίες. Ἕνα τέτοιο ἄτομο ἀναζήτησε καὶ βρῆκε κι ἄλλους γιὰ νὰ διαπράξουν ἀμοιβαῖα τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Ὁ θεατὴς ἄφησε τὴ θέση του στὸν πρωταγωνιστὴ - ἠθοποιό, ὁ ὁποῖος προβάλλει τὸν ἑαυτό του στοὺς ἄλλους.

Ἔξω ἀπ' αὐτὸν τὸ χῶρο, ὅπου οἱ ταινίες βοηθοῦσαν στιγμιαῖα τὴν ἀπελευθέρωση, δὲν ὑπῆρχε τίποτα ἄλλο παρὰ μοναξιά, μὴ ἐπικοινωνία, δυσπιστία καὶ φόβος· μέσα στὸν ἀπελευθερωμένο χῶρο, οἱ συνθῆκες μετέτρεπαν ὅλους σὲ συνένοχους τῆς πράξης ποὺ ἐξετυλίγετο. Οἱ συζητήσεις ξεπηδοῦσαν αὐθόρμητα. Ὅσο μεγάλωνε ἡ πείρα, ἐνσωματώνοντο μέσα στὴν προβολὴ διάφορα στοιχεῖα, γιὰ νὰ ἐνισχύσουν τὸ θέμα τῆς ταινίας, τὸ κλίμα τῆς προβολῆς, τὴ χαλάρωση τῶν μετεχόντων ἀπὸ τὶς ἀναστολές τους, καί, τέλος, τὸ διάλογο: μαγνητοφωνημένη μουσικὴ ἢ ποιήματα, γλυπτὰ καὶ πίνακες ζωγραφικῆς, ἀφίσες, ἕνας διευθυντὴς προγράμματος ποὺ κατηύθυνε τὴ συζήτηση καὶ παρουσίαζε τὴν ταινία καὶ τὰ μέλη ποὺ ἐπρόκειτο νὰ μιλήσουν κ.ἄ. Διαπιστώθηκε ὅτι λειτουργοῦσαν ταυτόχρονα τρία σημαντικὰ ἐπίπεδα:

1) Τὸ μετέχον μέλος, τὸ ἄτομο —ἠθοποιὸς— συνένοχος ποὺ ἀνταποκρίνετο στὰ καλέσματα.

2) Ὁ ἀπελευθερωμένος χῶρος, ὅπου αὐτὸ τὸ ἄτομο ἐξέφραζε τὶς ἰδέες του καὶ τὶς διαθέσεις του, ἐπολιτικοποιεῖτο, καί ξεκινοῦσε ν' ἀπελευθερώσει καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του.

3) Ἡ ταινία ποὺ ἔπαιζε μόνο τὸ ρόλο πρόφασης ἢ ἐναύσματος.

Τὸ συμπέρασμα ἀπ' αὐτὰ τὰ δεδομένα εἴταν ὅτι μία ταινία θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀποτελεσματική, ἐὰν εἴταν ἀπόλυτα ἐνημερωμένη μὲ τοὺς παράγοντες ποὺ ἀναφέρθηκαν καὶ ἀνελάμβανε τὴ φροντίδα νὰ ὑποτάξει τὴ μορφή της, τὴ γλώσσα καὶ τὰ θέματά της σ' αὐτὴ τὴ δραματικὴ πράξη καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς ἠθοποιοὺς —γιὰ νὰ τὸ διατυπώσουμε μὲ ἄλλον τρόπο, ἐὰν ἀπεκάλυπτε τὴν ἀπελευθέρωσή της σὲ ἐξάρτηση καὶ σύνδεση μὲ τοὺς ἄλλους, ποὺ εἶναι καί οἱ κύριοι πρωταγωνιστὲς τῆς ζωῆς. Μὲ σωστὴ χρησιμοποίηση τοῦ χρόνου στὸν ὁποῖον ἡ ὁμάδα τῶν προσώπων - ἠθοποιῶν πρόσφερνε τὶς διάφορες ἱστορίες της, μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ χώρου ποὺ κάθε φορὰ διετίθετο, καθὼς καὶ τῶν ἴδιων τῶν ταινιῶν, εἴταν ἀπαραίτητο νὰ ἐπιχειρηθεῖ ὁ μετασχηματισμὸς τοῦ χρόνου, τῆς ἐνέργειας καὶ τῆς ἐργασίας σὲ ἐλευθερώνουσα ἐνέργεια. Ἔτσι, ἄρχισε νὰ ἀναπτύσσεται ἡ ἰδέα τοῦ σχηματισμοῦ ἐκείνου ποὺ ὀνομάσθηκε φιλμικὴ δράση καί ποὺ εἶναι μία ἀπὸ τὶς μορ-

φὲς ἡ ὁποία πιστεύουμε πὼς προσδίδει μεγάλη ἀξία στὸν τρίτο κινηματογράφο καὶ δικαιώνει τὴ γραμμή του. Στὸν κινηματογράφο ἐκεῖνον ποὺ ὁ πρῶτος πειραματισμός του πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ, σ' ἕνα ἀσαφὲς ἴσως ἐπίπεδο, στὸ δεύτερο καὶ στὸ τρίτο μέρος τῆς ταινίας LA HORA DE LOS HORNOS (κυρίως στὸ μέρος ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν «ἀντίσταση» καὶ τὸ «βία κι' ἀπελευθέρωση»).

Τὸ μέρος αὐτὸ ἀρχίζει μὲ τὰ λόγια:
«Σύντροφοι, αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκριβῶς μία κινηματογραφικὴ προβολή, οὔτε ἕνα θέαμα· εἶναι, μᾶλλον καὶ κατὰ πρώτιστο λόγο, μία ΣΥΣΚΕΨΗ — μία πράξη ἀντι-ιμπεριαλιστικῆς ἑνότητας· ἐδῶ εἶναι ἕνας χῶρος γιὰ ἐκείνους μόνο ποὺ ταυτίζονται μὲ αὐτὸν τὸν ἀγώνα, γιατὶ δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ θεατὲς ἢ γιὰ συνενόχους τοῦ ἐχθροῦ· ἐδῶ ὑπάρχει θέση μόνο γιὰ τοὺς συγγραφεῖς καὶ τοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ δράματος τὸ ὁποῖον ἡ ταινία προσπαθεῖ νὰ μαρτυρήσει καὶ νὰ διερευνήσει. Ἡ ταινία εἶναι ἡ εὐκαιρία γιὰ διάλογο, γιὰ τὴν ἀναζήτηση καὶ τὴ θεμελίωση τῶν ἀποφάσεων. Εἶναι μία ἀναφορὰ ποὺ σᾶς τὴν ἐκθέτουμε νὰ τὴν ἐξετάσετε καὶ νὰ τὴ συζητήσετε μετὰ ἀπ' τὴν προβολή».

«Τὰ συμπεράσματα (λέγεται σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ δεύτερου μέρους) στὰ ὁποῖα θὰ καταλήξετε, σὰν οἱ πραγματικοὶ συγγραφεῖς καὶ πρωταγωνιστὲς αὐτῆς τῆς ἱστορίας, εἶναι σημαντικά. Ἡ πεῖρα καὶ τὰ συμπεράσματα ποὺ συγκεντρώσαμε ἔχουν σχετικὴ ἀλήθεια· εἶναι χρήσιμα στὸ βαθμὸ ποὺ χρησιμεύουν σὲ σᾶς ποὺ ἀποτελεῖτε τὸ παρὸν καί τὸ μέλλον τῆς ἀπελευθέρωσης. Ἀλλὰ πιὸ σημαντικὴ εἶναι ἡ δράση ποὺ θὰ πηγάσει ἀπ' αὐτὰ τὰ συμπεράσματα, ἡ ἑνότητα πάνω στὴ βάση τῶν γεγονότων. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ ταινία σταματᾶ ἐδῶ· ἀνοίγεται σὲ σᾶς ὥστε νὰ μπορέσετε νὰ τὴ συνεχίσετε».

Ἡ φιλμικὴ δράση σημαίνει μία ταινία ποὺ εἶναι ἀνοικτὴ καὶ δὲν ἔχει τέλος· στὴν οὐσία της εἶναι ἕνας δρόμος μάθησης.

«Τὸ πρῶτο βῆμα στὴ διαδικασία τῆς γνώσης εἶναι ἡ πρώτη ἐπαφὴ μὲ τὰ ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, εἶναι ἡ σκηνὴ τῶν αἰσθήσεων (στὸ φίλμ εἶναι τὰ ζωντανὰ φρεσκὸ εἰκόνας καὶ ἤχου). Δεύτερο βῆμα εἶναι ἡ σύνθεση τῶν δεδομένων ποὺ ἀποκτήθηκαν ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις· ἡ ὀργάνωση κι ἡ ἐπεξεργασία τους· ἡ σκηνὴ τῶν ἐννοιῶν, τῶν κρίσεων, τῶν γνωμῶν καὶ τῶν συμπερασμάτων (στὸ φίλμ εἶναι οἱ ἀναφορές, τὰ διδάγματα ἢ ὁ ἀφηγητὴς ποὺ κατευθύνει τὴν προβολή). Καὶ ἀκολουθεῖ τὸ τρίτο στάδιο, τὸ βῆμα τῆς γνώσης. Ὁ ἐνεργὸς ρόλος τῆς γνώσης δὲν ἐκφράζεται μόνο στὸ ἐνεργὸ ἄλμα ἀπὸ τὴν αἰσθητηριακὴ στὴν ὀρθολογικὴ γνώση, ἀλλά, κι' αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ τὴν ὀρθολογιστικὴ γνώση στὴν ἐπαναστατικὴ πράξη· στὴν πράξη μετασχηματισμοῦ τοῦ κόσμου. Σὲ μία τέτοια ἑνότητα τῆς θεωρίας μὲ τὴν πράξη σκοπεύουν: ἡ προβολὴ τῆς φιλμικῆς δράσης, ἡ συμμετοχὴ τῶν μελῶν - θεατῶν, οἱ προτάσεις δράσης ποὺ ἀναδύονται καί, τελικά, ἡ ὑλοποίησή τους.

Ἡ προβολὴ τῆς φιλμικῆς δράσης ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες ἱστορικὲς συνθῆκες, μέσα στὶς ὁποῖες γίνεται. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα κάθε προβολῆς ἐξαρτᾶται ἀπ' αὐτοὺς ποὺ τὴν ὀργανώνουν, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ παίρνουν μέρος σ' αὐτὴν κι' ἀπ' τὸν χῶρο καὶ χρόνο· ἡ δυνατότητα εἰσαγωγῆς παραλλαγῶν, προσθηκῶν καὶ ἀλλαγῶν εἶναι ἀπεριόριστη. Μὲ τὸν ἕνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο, ἡ προβολὴ τῆς φιλμικῆς δράσης ἐκφράζει πάντοτε τὶς ἱστορικὲς συνθῆκες στίς ὁποῖες ἐκτελεῖται· οἱ προοπτικές της δὲν ἐξαντλοῦνται στὴν πάλη γιὰ τὴν ἐξουσία, ἀλλὰ ἀντίθετα, θὰ συνεχισθοῦν καὶ μετὰ ἀπ' αὐτήν.

## ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ὁ ἄνθρωπος τοῦ τρίτου κινηματογράφου —μὲ τὶς ἄπειρες κατηγορίες ποὺ αὐτὸ περιέχει: ταινία - γράμμα, ταινία - ποίημα, ταινία - δοκίμιο, ταινία - ραπόρτο, ταινία - προκήρυξη κ.λπ.— πάνω ἀπ' ὅλα, ἀντικαθιστᾶ τὴ βιομηχανία ἑνὸς κινηματογράφου χαρακτήρων μὲ ἕνα κινηματογράφο θεμάτων, ἐκείνου τῶν ἀτόμων μὲ αὐτὸν τοῦ πλήθους, ἐκείνου τοῦ σκηνοθέτη μὲ αὐτὸν τοῦ συλλογικοῦ συνεργείου, ἐκείνου ποὺ διαφεύγει τὴν ἀλήθεια μ' αὐτὸν ποὺ τὴν ξαναπάνει, ἐκείνου τῆς παθητικότητας μ' αὐτὸν τῆς τολμηρότητας. Ἀπέναντι στὸ σινεμὰ - θέαμα ἀντιπαραθέτει τὴ φιλμικὴ δράση· στὸν κινηματογράφο τῆς ἀποδιάρθρωσης ἀντιπαραθέτει αὐτὸν ποὺ εἶναι μαζὶ ἀποδιορθρωτικὸς καὶ ἀνοικοδομητικός· στὸν κινηματογράφο ποὺ φτιάχτηκε γιὰ τὸ παλιὸ εἶδος ἀνθρώπου ἀντιπαραθέτει τὸν κινηματογράφο ποὺ ἀνταποκρίνεται σὲ ἕνα νέο εἶδος ἀνθρώπου, γιὰ ἕνα εἶδος ποὺ καθένας μας ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ γίνει.

Ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἀπο-αποικιοποίηση διεξάγεται, ἐκτὸς ἀπ' τἄλλα, καὶ ἐναντίον τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν μοντέλων τοῦ ἐχθροῦ τὰ ὁποῖα βρίσκονται ἀποτυπωμένα μέσα στὸν καθένα μας. Ἀποδιάρθρωση καὶ ἀναδόμηση. Ὁ κόσμος ἐπανεξετάζεται, ἀναδιατέμνεται, ξανα - ανακαλύπτεται. Οἱ ἄνθρωποι γίνονται μάρτυρες μιᾶς συνεχοῦς ἔκπληξης, ἑνὸς εἴδους δεύτερης γέννησης. Ἀνακαλύπτουν καὶ πάλι τὴν πρώτη τους εὐφυΐα, τὴν ἱκανότητά τους γιὰ περιπέτεια. Ἔρχεται ξανὰ στὴ ζωὴ ἡ ναρκωμένη ἱκανότητά τους νὰ περιφρονοῦν.

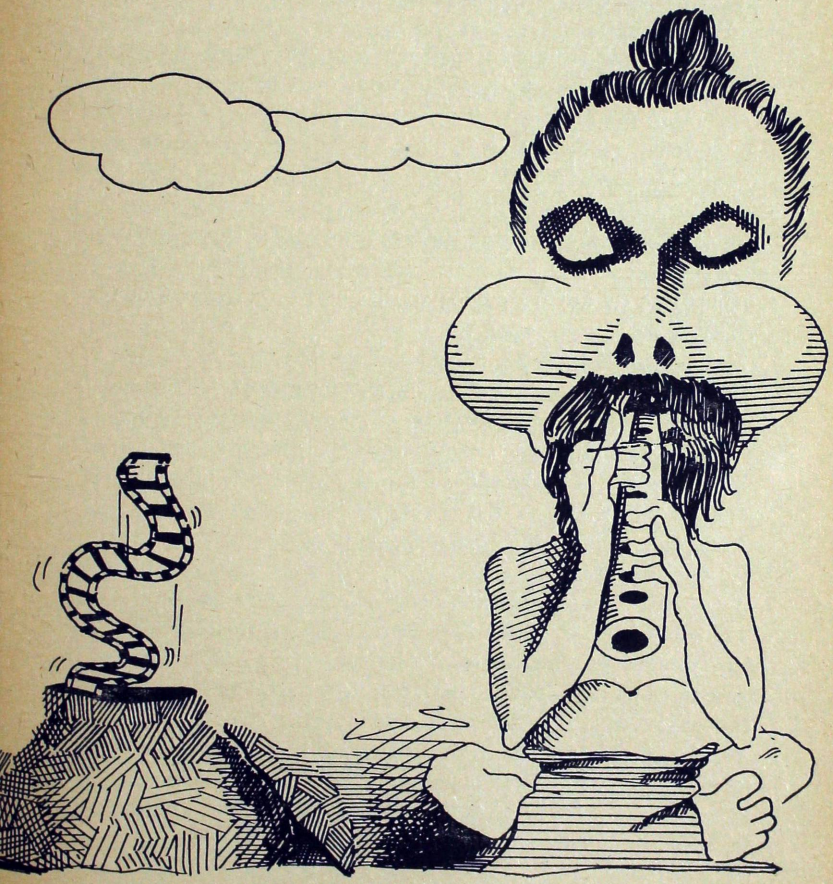
Ἀπελευθέρωση τῆς ἀπαγορευμένης ἀλήθειας σημαίνει ἀπελευθέρωση τῆς δυνατότητας γιὰ περιφρόνηση καὶ ἀποστροφή. Ἡ νέα ἀλήθεια, ἡ ἀλήθεια τοῦ νέου ἀνθρώπου ποὺ χτίζει τὸν ἑαυτό του ἀπαλλασσόμενος ἀπὸ τὰ ἐλαττώματα ποὺ ἀκόμη τὸν βαραίνουν, ἔχει ἀνεξάντλητη δύναμη, κι ἐπὶ πλέον, εἶναι ἡ μόνη πραγματικὴ δυνατότητα ζωῆς. Σ' αὐτὴν τὴν προσπάθεια, ὁ πρωτοπόρος κινηματογραφιστὴς ἀποτολμᾶ μὲ τὴν κριτική του παρατήρηση, τὴν εὐαισθησία, τὴ φαντασία καὶ τὴν πραγματοποίηση. Τὰ μεγάλα θέματα —ἡ ἱστορία τῆς χώρας, ἡ ἀγάπη κι ἡ ἀδιαφορία ἐκείνων ποὺ ἀγω-

νίζονται, οἱ προσπάθειες τοῦ λαοῦ νὰ ἀφυπνισθεῖ— ὅλα αὐτὰ ξαναγεννιοῦνται μπροστὰ στοὺς φακοὺς τῆς ἀπο-αποικισμένης κάμεράς του. Ὁ κινηματογραφιστὴς ἀνακαλύπτει ὅτι τίποτα δὲν λειτουργεῖ μέσα στὸ Σύστημα, ἐνῶ, ἔξω ἀπ' αὐτό, ὅλα λειτουργοῦν, γιατὶ ὅλα περιμένουν νὰ γίνουν. Ὅ,τι φαινότανε χθὲς σὰν παράλογη περιπέτεια, παρουσιάζεται σήμερα σὰν ἀμετάκλητη ἀνάγκη.

Γιατὶ ταινίες κι ὄχι κάποια ἄλλη μορφὴ καλλιτεχνικῆς ἐπικοινωνίας; Ἂν διαλέξαμε τὶς ταινίες σὰν κέντρο γιὰ τίς προτάσεις μας εἶναι γιατὶ αὐτὲς εἶναι ἡ δουλειά μας, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ γέννηση ἑνὸς τρίτου κινηματογράφου σημαίνει, τοὐλάχιστον γιὰ μᾶς, τὸ πιὸ σημαντικὸ ἐπαναστατικὸ καλλιτεχνικὸ γεγονὸς τῆς ἐποχῆς μας.

# ARI ATMA

ΝΕΟΣ ΙΝΔΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

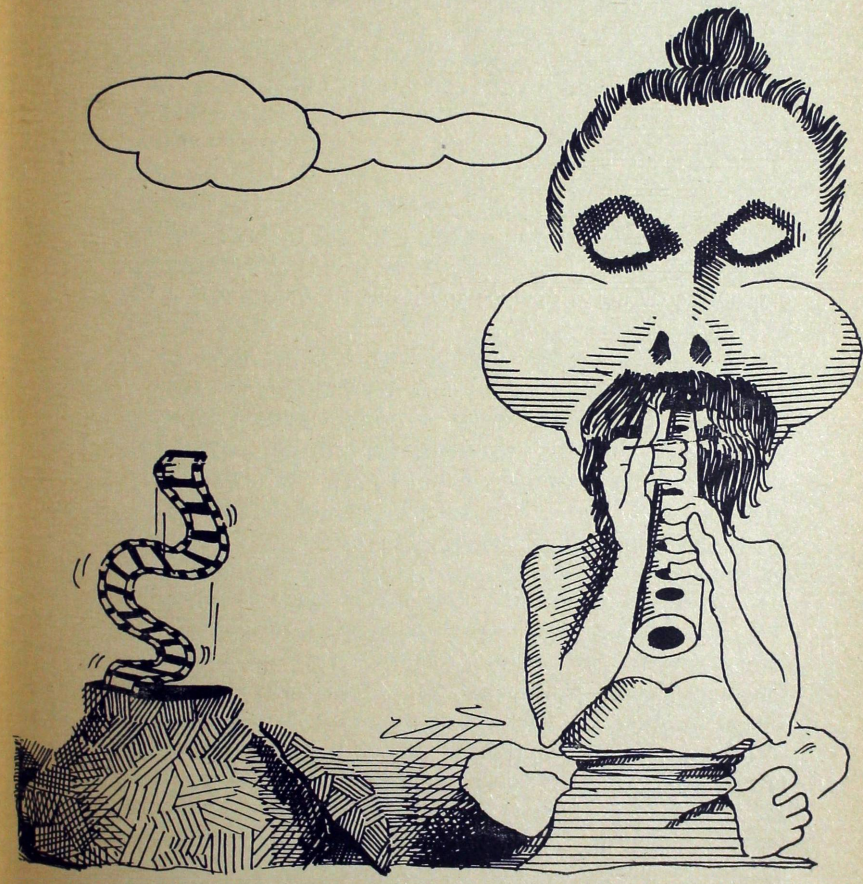


νίζονται, οἱ προσπάθειες τοῦ λαοῦ νὰ ἀφυπνισθεῖ— ὅλα αὐτὰ ξαναγεννιοῦνται μπροστὰ στοὺς φακοὺς τῆς ἀπο-αποικισμένης κάμεράς του. Ὁ κινηματογραφιστὴς ἀνακαλύπτει ὅτι τίποτα δὲν λειτουργεῖ μέσα στὸ Σύστημα, ἐνῶ, ἔξω ἀπ' αὐτό, ὅλα λειτουργοῦν, γιατὶ ὅλα περιμένουν νὰ γίνουν. Ὅ,τι φαινότανε χθὲς σὰν παράλογη περιπέτεια, παρουσιάζεται σήμερα σὰν ἀμετάκλητη ἀνάγκη.

Γιατὶ ταινίες κι ὄχι κάποια ἄλλη μορφὴ καλλιτεχνικῆς ἐπικοινωνίας; Ἂν διαλέξαμε τὶς ταινίες σὰν κέντρο γιὰ τίς προτάσεις μας εἶναι γιατὶ αὐτὲς εἶναι ἡ δουλειά μας, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ γέννηση ἑνὸς τρίτου κινηματογράφου σημαίνει, τοὐλάχιστον γιὰ μᾶς, τὸ πιὸ σημαντικὸ ἐπαναστατικὸ καλλιτεχνικὸ γεγονὸς τῆς ἐποχῆς μας.

# HARI ATMA

Ο ΝΕΟΣ ΙΝΔΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Εἶναι γνωστόν, ὅτι ἡ Ἰνδία παραμένει ἡ πιὸ μεγάλη παραγωγὸς χώρα σὲ ἀριθμὸ ταινιῶν, ξεπερνῶντας ἀκόμη καὶ τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες καὶ τὴν Ἰαπωνία. Τὸ 1972, γυρίσθηκαν 428 ταινίες μεγάλου μήκους. Ἀπὸ αὐτὴ τὴ πλούσια παραγωγὴ γνωρίζουμε πολὺ λίγα πράγματα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι δὲν χάνουμε τίποτα ἀπ' αὐτό. Ξαφνικά, ὅμως, ἐμφανίζεται μιὰ μεταβολὴ στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο ποὺ προαναγγέλλει μιὰ ἐπανάσταση.

Μέχρι χθές, ὁ Ἰνδικὸς κινηματογράφος ἦταν πρακτικὰ ἀνύπαρκτος. Ὁ μοναδικὸς Ἰνδὸς σκηνοθέτης ποὺ ἦταν γνωστὸς στὸ δυτικὸ κοινὸ κατὰ τὴ δεκαετία '50 μὲ '60 εἶναι ὁ Σατιάζιτ Ραίϋ. Ὄχι, ἐπειδὴ ὁ Σατιάζιτ Ραίϋ ἦταν ὁ καλύτερος σκηνοθέτης — ὑπῆρχαν ὁ Ριτβὶκ Γκατὰκ καὶ Ταπὰν Σινὰ ἀπὸ τὴν Καλκούτα καὶ Μπιμὰλ Ρόϋ, Β. Σανταράμ, Μεμποὺντ Κὰν καὶ Γκυρὺ Ντὺτ ἀπὸ τὴ Βομβάη — ἀλλὰ γιατὶ γιὰ πολλοὺς λόγους, τὸ δυτικὸ κοινὸ δὲν μπόρεσε νὰ γνωρίσει ἄλλους σημαντικοὺς σκηνοθέτες ἂν καὶ ὁ ἀριθμός τους, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὸ δεχθοῦμε, ὑπῆρξε πολὺ περιορισμένος. Ἀλλά, αὐτὴ ἡ κατάσταση, πρὶν λίγο καιρό, ἄλλαξε ριζικά. Μιὰ νέα γενιά, μετὰ ἀπ' αὐτὴ τοῦ Σατιάζιτ Ραίϋ, ἔχει παρουσιασθεῖ: κριτικὴ στὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο, μὲ πολιτικὴ συνείδηση, ἀρκετὰ τολμηρὴ γιὰ νὰ ἀμφισβητήσει τὶς παγιωμένες ἀξίες τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς, συχνὰ ἀναιδής, βίαιη, ἕτοιμη — καὶ μὲ πάθος — νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν παγίδα τῆς παράδοσης καὶ περιφρονῶντας ἐντελῶς τὶς νόρμες τῆς ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας, εἶναι στὸ σύνολό της ἀντικομφορίστικη.

Προβάλλει, λοιπόν, ἀναπόφευκτα τὸ ἀκόλουθο ἐρώτημα: ὁ Ἰνδικὸς κινηματογράφος ἔχει ἐνηλικιωθεῖ; Αὐτὸ ὅμως θὰ ἦταν, νομίζω, μιὰ παραπιστικὴ ἁπλοποίηση ποὺ θὰ ἔπρεπε ν' ἀπαντήσουμε μονάχα καταφατικὰ ἢ ἀρνητικά. Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν σημερινὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο εἶναι ἀναγκαῖον νὰ ρίξουμε μιὰ γρήγορη ματιά, ὄχι μονάχα στὸ παρελθόν του, ἀλλά, ἐπίσης, νὰ μελετήσουμε σύντομα τὴν κοινωνικοπολιτικὴ καὶ οἰκονομικὴ διάρθρωση τῶν Ἰνδιῶν μετὰ τὴν ἀνεξαρτησία ὁπότε ἀναπτύχθηκε καὶ θεμελιώθηκε ὁ Ἰνδικὸς κινηματογράφος.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ

Ἂν καὶ ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὸν Μελιές, ποὺ ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις εἶναι ὁ πρόδρομος τοῦ κινηματογράφου τῆς ψυχαγωγίας, ὁ ἰνδικὸς κινηματογράφος εἶχε, ἤδη, στὴ περίοδο τοῦ 1930 ἀγγίξει σύγχρονα θέματα. Εὐσυνείδητοι κινηματογραφιστὲς ὅπως οἱ Β.Ν. Σιρκάρ, Χιμανσί Ρέ, Ντεμπακὶ Μπόζ, Β. Σανταρὰμ καὶ ἄλλοι ἀπέσπασαν τὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο ἀπὸ τὸ φανταστικὸ καὶ μυθολογικό του ἐπίπεδο καὶ ἔστρεψαν τὴν προσοχή τους σὲ προβλήματα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικὰ καὶ οἰκονομικά. Ὁ ἀριθμὸς ταινιῶν ποιότητος ποὺ γυρίσθηκαν μεταξὺ τοῦ '30 καὶ ἀρχὲς τοῦ '40 εἶναι παραδόξως πολὺ μεγαλύτερος ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ γυρίσθηκαν κατὰ τὴ διάρκεια '50 μὲ '60. Κάτω ἀπὸ μιὰ αὐστηρὴ λογοκρισία ποὺ ἀσκοῦσε τὸ ἀποικιακὸ βρεττανικὸ βασίλειο οἱ πολιτικὲς ταινίες γνώρισαν πολλὲς δημόσιες ἐπικρίσεις. Αὐτὸ ὑπῆρξε — καὶ ἰσχύει πάντα — ἕνας μεγάλος συντελεστὴς ὥστε νὰ ἀνασταλεῖ ἡ παραγωγὴ ταινιῶν ρεαλιστικῶν καὶ ἀμφισβήτησης.

Ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ 1947 ὁδήγησε στὴ διαίρεση. Ἡ ἰνδικὴ χερσόνησος μοιράσθηκε. Ἡ κοινωνικοπολιτικὴ καὶ οἰκονομικὴ διάρθρωση ἀνετράπη ἐξ ὁλοκλήρου, μ' ἀντίστοιχες οἰκονομικὲς συνέπειες στὸ κινηματογράφο καὶ μὲ ἄμεσες ἐπιπτώσεις στὶς ποιοτικὲς ταινίες: ἀνέβηκε τὸ κόστος παραγωγῆς τους. Ἑταιρεῖες παραγωγῆς ὅπως ἡ Νιοῦ Θήατερς στὴ Καλκούτα, ἡ Μπομπάη Τὼκς στὴ Μομβάη καὶ ἡ Πραμπὰτ Φὶλμ Κόμπανυ ἔκλεισαν. Τὰ στούντιο πουλήθηκαν. Οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ τεχνικοὶ βρέθηκαν χωρὶς δουλιὰ καὶ ξανάρχισαν ὡς ἀνεξάρτητοι. Ἡ δημοτικότητα τῶν βεντετῶν ὁδήγησε στὸ στάρ - σύστεμ.

## Η ΚΡΙΣΙΣ ΕΠΙΔΕΙΝΩΝΕΤΑΙ

Ὁ μηχανισμὸς καὶ ὁ αὐστηρὸς κώδικας τῆς λογοκρισίας ἦταν πάντα ἐμπόδιο στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἰνδικοῦ κινηματογράφου. Τὸ 1952 διαμορφώνεται ἕνας νέος κώδικας λογοκρισίας, ἀντίστοιχος τοῦ βρεττανικοῦ κώδικα τοῦ 1918, τόσο συντηρητικὸς καὶ ἄκαμπτος ποὺ συμβάλλει μὲ τὴ σειρά του στὴν παρακμὴ τοῦ ἰνδικοῦ κινηματογράφου. Καθιστοῦσε ἀδύνατη τὴν πραγματοποίηση κάθε σοβαρῆς ταινίας μὲ ἀναφορὰ τὴν κοινωνικὴ

πραγματικότητα. Ἔτσι, παρουσιάσθηκαν ταινίες μὲ κοινότυπο στόρυ — τοῦ ἀγοριοῦ ποὺ συναντάει μιὰ κοπέλλα — καὶ μ' ὅλα τὰ κλισέ: χάπυ - ἔντ, ἐπιστροφὴ τοῦ ἀσώτου κ.λ.π.

Ὁ ἥρωας ἦταν τὸ Καλό, ὁ κακὸς ἦταν ὁ μαῦρος σὰν μελάνι. Ἡ ἐπιμονὴ νὰ ἀποφύγουν τὶς παρεκκλίσεις καὶ νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ θέματα δύσκολα κατέληξε σὲ μιὰ διαρκῶς αὐξανομένη παραγωγὴ ἀπὸ κοινότυπες ταινίες πάνω σὲ ἕτοιμες συνταγές. Φυλακισμένοι στοὺς κλειστοὺς τοίχους τῶν στούντιο, φιλμάροντας σὲ τεχνητὸ φωτισμὸ καὶ μπροστὰ σὲ ντεκὸρ μη-αὐθεντικά, ὁ λαϊκὸς ἰνδικὸς κινηματογράφος ἦταν ἐντελῶς ἀποκομένος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Κανείς — οὔτε ὁ σεναριογράφος, οὔτε ὁ παραγωγός, οὔτε ὁ σκηνοθέτης, οὔτε ἀκόμη καὶ τὸ κοινό — δὲν ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν ἔλλειψη ρεαλισμοῦ ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες. Ὑπῆρχαν, βέβαια, ἐξαιρέσεις: ἡ ταινία «Δυὸ κομμάτια γῆς» τοῦ Μπιμὰλ Ρόϋ, ὁ ὁποῖος πῆρε τὸ βραβεῖο Καννῶν τὸ 1954. Ἡ ταινία «Πάθερ Πανσάλι» τοῦ Ραίϋ, ποὺ πῆρε βραβεῖο ὡς τὸ καλύτερο ντοκυμανταὶρ τὸ 1957 καὶ κέρδισε στὸ Σὰν Φραντζίσκο τὸ βραβεῖο τῆς «Χρυσῆς Πύλης». Τὴν ἴδια χρονιὰ ἔλαβε διακρίσεις στὸ Μανχάϊμ, Ἐδιμβοῦργο, καὶ Λοκάρνο.

Στὴ περίοδο ποὺ ἀκολούθησε τὴν ἀνεξαρτησία ἡ ταινία «Πάθερ Πανσάλι» ὑπῆρξε ἡ πρώτη ἐπιτυχὴς προσπάθεια γιὰ νὰ καταργηθοῦν τὰ στερεότυπα, τὰ κλισὲ καὶ τὰ χάπυ ἔντ ἀπὸ τὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο. Ἐάν, καὶ οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες εἶχαν ἀκολουθήσει αὐτὸ τὸ δρόμο, ὁ ἰνδικὸς κινηματογράφος θὰ εἶχε γίνει ὁπωσδήποτε πιὸ ρεαλιστικός. Πολλοί, ὅπως ὁ Μπιμὰλ Ρόϋ καὶ Κ.Α. Ἀμπὰς στὴ Βομβάη ἔκαναν σοβαρὲς προσπάθειες πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ρεαλισμοῦ, ἡ γενικὴ ὅμως ἀπουσία ἑνὸς ἀληθινοῦ ρεύματος δὲν ἐπέτρεψε οὐσιαστικὲς ἀλλαγές. Ἡ καθιερωμένη τάση νὰ γυρίζωνται μουσικὲς ταινίες ἐξακολουθεῖ μέχρι καὶ τὸ 1960. Μιὰ φαινομενικὴ ἀλλαγὴ ἦταν ἡ ἀντικατάσταση τῆς μαυρόασπρης ταινίας ἀπὸ τὴν ἔγχρωμη μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ὡραιοποιήσει καὶ ὄχι νὰ ἐμβαθύνει ἐνῶ ταυτόχρονα ἀνέβαζε τὸ κόστος παραγωγῆς. Ἐνῶ, ἡ ἐμπορικότητα ἀπέκλειε κάθε αἰσθητικὴ ἀξία ἡ σκηνοθεσία πέρασε ἀπὸ τὰ χέρια τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν τεχνιτῶν στὰ νύχια τῶν

ἐμπόρων ἢ τὰ χέρια μιᾶς τάξης νεόπλουτων ποὺ γεννήθηκε μετὰ τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ὁ καλλιτέχνης παρέμεινε ὑποτελὴς στὴ νέα διοικοῦσα τάξη καὶ κατὰ συνέπειαν οἱ καλλιτεχνικὲς ἰδέες εἶχαν τὴν ἴδια τύχη.

## Η ΑΠΟΠΝΙΧΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ 1960

Τὴ δεκαετία τοῦ '60 ἡ εἰκόνα ποὺ παρουσίαζε ὁ Ἰνδικὸς κινηματογράφος ἦταν σκοτεινή, ἄθλια καὶ χωρὶς ἐλπίδα. Πλαισιωμένος ἀπὸ θλιμμένες καὶ κατηφεῖς μετριότητες διευθύνονταν ἀπὸ ἀσύδωτους ἐπιχειρηματίες μὲ μοναδική τους φιλοδοξία νὰ ἐμπορευματοποιήσουν τὴν πνευματικὴ δίψα ἑκατομμυρίων Ἰνδῶν πουλῶντας τους ὄνειρα εὐτυχίας.

Ἡ τύχη μιᾶς ταινίας ποὺ πραγματοποιεῖτο ἔξω ἀπὸ τὸ σύστημα ἦταν σχεδὸν ἀβέβαιη. Ἡ συμβατικότητα του ἐμπορικοῦ κινηματογρφου (σταρ-σύστεμ, ἡ τελετουργικὴ τυραννία τῶν τραγουδιῶν καὶ τοῦ χοροῦ) βάραινε ἀνυπόφορα. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὸ κοινὸ συνηθισμένο σὲ κοινότυπες ταινίες ἦταν ἀνίκανο νὰ ἐκτιμήση κάθε σοβαρὴ προσπάθεια.

Τὸν Μάρτη τοῦ 1960 ἡ κυβέρνηση ἵδρυσε τὴν Φὶλμ Φάϊνανς Κορπορέσιον προσπαθῶντας νὰ ἐνισχύσει τὴν παραγωγὴ ταινιῶν ποιότητος. Σκοπός της ἦταν νὰ χρηματοδοτεῖ ταινίες μὲ καλλιτεχνικοὺς στόχους καὶ νὰ ἐπιτρέψει σὲ σκηνοθέτες εἰλικρινεῖς καὶ ταλαντούχους ποὺ εἶχαν φιμωθεῖ καὶ μειονεκτοῦσαν χρηματικὰ νὰ ἐνεργοποιηθοῦν. Ἐν τούτοις ἡ ἀσυνεπὴς τακτικὴ τῆς Κορπορέσιον καὶ ἡ βραχυπρόθεσμη πολιτική της ὡς πρὸς τὶς ἐπενδύσεις (προπάντων γιὰ ὅτι ἀφορᾶ τὶς ἐμπορικὲς ταινίες μὲ ὑψηλὸ κόστος) εἶχε ὡς τελικὸ ἀποτέλεσμα ἕνα ἔλλειμμα ἀπὸ ἐννέα ἑκατομμύρια ρούπιες, γύρω στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1960. Τὸ ἱδρυτικὸν κεφάλαιο τῆς Κορπορέσιον ἐξανεμίστηκε.

Στὴν περίοδο αὐτὴ ἡ ἀσφυξία τοῦ Ἰνδικοῦ κινηματογράφου ἔγινε ἀνυπόφορη. Ἀπαντῶντας στὴ κίνηση ποὺ δημιούργησαν ὁρισμένες ἑταιρεῖες σχηματίσθηκαν μερικὲς νησίδες πληροφορημένου κοινοῦ σ' ὁλόκληρη τὴ χώρα. Ἔτσι ὅσο ἡ δυσαρέσκεια ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸ status quo γίνεται μεγαλύτερη

τόσο ὁ παραμυθικὸς κινηματογράφος ἀπορρίπτεται. Ἡ μία μετὰ τὴν ἄλλη, πολλὲς ἀπὸ τὶς ἔγχρωμες ταινίες καὶ μὲ ὑψηλὸ κόστος παραγωγῆς μεταβλήθηκαν σὲ φιάσκο. Ἡ χρεωκοπία τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν ἔδωσε σκληρὸ χτύπημα στὴ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ διαμαρτυρία ὑλοποιήθηκε ὅταν οἱ διευθύνοντες τῆς Κόμπανυ Φὶλμς σὲ συνδυασμὸ μὲ κριτικοὺς καὶ μερικοὺς ἀντικομφορμιστὲς κινηματογραφιστές συγκεντρώθηκαν στὴν Βομβάη καὶ δημιούργησαν τὴν κίνηση, τὸν Νέο Κινηματογράφο μ' ἐπικεφαλῆς τὸν Ἀροὺν Κὼλ καὶ βοηθό του τὸν Μαρινὰλ Σέν, ἕνα σκηνοθέτη, ἐλάχιστα γνωστό, ἀπὸ τὴν Βεγγάλη. Αὐτὸ γίνηκε τὸ 1968.

## ΤΟ ΝΕΟ ΚΥΜΑ

Ἡ κίνηση τοῦ Νέου Κινηματογράφου μὲ τὸ μανιφέστο ποὺ κυκλοφόρησε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1968 ἐπεσήμαινε ὅτι: «τὸ συνεχῶς αὐξανόμενο κόστος παραγωγῆς, τὸ μεγάλο κασὲ τῶν στάρ, οἱ ὑπέρογκοι τόκοι ποὺ ἀποκτοῦσαν οἱ χρηματοδότες, ἡ γενικὴ ἀποδοχὴ ἀνωμάλων συναλλαγῶν μέσα στὴν κινηματογραφικὴ βιομηχανία — ὅλα αὐτά, στὰ ὁποῖα θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ ἐπίσης ἡ ἀφελὴς ἐπιμονὴ εἰς ὅτι ἀφορᾶ τὶς κοινοτυπίες, καὶ ἡ ἀπίστευτη ἔνδεια ἰδεῶν καθὼς καὶ ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἔλλειψη φαντασίας στὸν τομέα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὁδήγησαν τὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο σὲ μιὰ θλιβερὴ σύγχιση...». Δὲν μποροῦσε νὰ γίνει πιὸ ἀκριβὴς περιγραφὴ τῶν συνθηκῶν ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὴ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Τὸ εὐτύχημα εἶναι πὼς φωτισμένοι νεαροὶ συγγραφεῖς ἀπὸ τὴν πρωτοπορεία καὶ μιὰ μερίδα συμπαθοῦσα τοῦ τύπου πλαισίωσαν τὴν κίνηση καὶ τῆς ἔδωσαν τὴν ἠθικὴ ὑποστήριξη ποὺ εἴταν ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐπιβίωσή της.

Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1968 ὁ Μαρινὰλ Σὲν ἄρχισε νὰ γυρίζει τὸ «Μπουβὰν Σόμ» — μιὰ ταινία ποὺ ἔφερε ἐπανάσταση στὴ σκηνοθεσία τοῦ 'Ινδικοῦ κινηματογράφου — μὲ τὴν οἰκονομικὴ ὑποστήριξη τῆς Φὶλμ Φάϊνανς Κορπορέσιον. Ἡ ταινία αὐτή,

ποὺ τὴν γύρισε σὲ πραγματικὰ ντεκόρ,χρησιμοποιῶντας ἐρασιτέχνες ἠθοποιοὺς καὶ νέους τεχνικοὺς ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ Κινηματογρφου καὶ ποὺ τὴν τέλειωσε τὸν Μάη τοῦ 1969, εἶχε μιὰ ψυχρὴ ὑποδοχὴ ἀπὸ τὰ γραφεῖα διανομῆς μέσα στὴν Ἰνδία. Ἡ ἴδια ἡ ταινία παρουσίαζε ἐλάχιστον ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς διανομεῖς: χαμηλὸ κόστος παραγωγῆς, δὲν ξεπέρασε τὶς 175.000 ρουπίες, δὲν χρησιμοποίησε οὔτε μιὰ βεντέτα, ἀδιαφόρησε γιὰ τὸ χρῶμα καθὼς καὶ γιὰ τὰ λαϊκὰ φολκλορικὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι τὰ τραγούδια καὶ οἱ χοροί.
Τὸν Αὔγουστο τοῦ 1960 ἡ ταινία προβλήθηκε στὸ Φεστιβὰλ Βενετίας καὶ ὁ διεθνὴς τύπος τῆς ἐπεφύλαξε μιὰ θερμὴ ὑποδοχή. Αὐτὸ εἶχε ἕναν ἀντίκτυπο στὶς Ἰνδίες καὶ τοὺς ἀνάγκασε νὰ ἀναθεωρήσουν τὴν στάση τους καὶ νὰ δείξουν ἐνδιαφέρον γιὰ μιὰ ταινία ποὺ εἶχε διεθνῆ προβολή. Ἡ ταινία παρουσιάσθηκε τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1969 στὴν Καλκούτα καὶ ἔμεινε ἱστορικὴ ἡ ταμειακή της ἐπιτυχία. Ἡ σημασία τῆς ἐπιτυχίας αὐτῆς εἶναι ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴν πρώτη συνειδητὴ προσπάθεια ποὺ γίνηκε γιὰ νὰ σπάσει τὸ φράγμα τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ Φίλμ Φάϊνανς Κορπορέσιον τῶν Ἰνδιῶν ἐνθαρρυμένη ἀπὸ τὸ τόλμημα τῆς προώθησης μιᾶς ταινίας ἐλάχιστα παραδοσιακῆς υἱοθέτησε μιὰ καινούργια πολιτική: νὰ χρηματοδοτεῖ ταινίες μόνο μὲ χαμηλὸ κόστος παραγωγῆς καὶ καλλιτεχνικὲς προθέσεις. Ἡ «ἐπανάσταση» στὸν Ἰνδικὸ κινηματογράφο, ποὺ τόσο καιρὸ ἀναμένονταν, ἔπαιρνε πιὰ τὸ δρόμο της.

## ΤΟ ΝΕΟ ΡΕΥΜΑ: Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΥΠΟ ΔΙΑΛΥΣΗ

Ὁ Σατιάζιτ Ραίϋ εἶναι ὁ σκηνοθέτης ποὺ ἔκανε γνωστὸ τὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο μετὰ τὴν ἀνεξαρτησία σὲ διεθνῆ κλίμακα. Ἀπέτυχε ὅμως στὸ νὰ δημιουργήσει μιὰ σχολή. Ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ραίϋ «Πάθερ Πανσάλι» ἔσπαζε βέβαια τοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν παράδοση, δὲν δημιουργοῦσε ὅμως ἕνα νέο ρεῦμα. Καὶ εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, στὸ ὁποῖο διαφέρει ἀπὸ τὸν Μαρινὰλ Σέν, ὁ ὁποῖος προχώρησε πάρα πέρα.
Μὲ τὴν ταινία «Μπουβὰν Σὸμ» ὁ Μαρινὰλ Σὲν ὄχι μόνο κατέ-

λυσε τὸ μῦθο τοῦ λαϊκοῦ σινεμά, καταργῶντας τὶς συμβατικότητες καὶ πετυχαίνοντας, μ' ἕνα χαμηλὸ κόστος καὶ χωρὶς βεντέτες, ταμειακὸ ρεκόρ, ἀλλὰ ἐπιβλήθηκε καὶ ὡς ἐπικεφαλῆς μιᾶς καινούργιας προσπάθειας. Ἀκολουθῶντας, λοιπόν, τὰ ἴχνη αὐτῆς τῆς ἐπιτυχίας τοῦ «Μπουβὰν Σόμ», ἡ Φὶλμ Φαϊνὰνς Κορπορέσιον τῶν Ἰνδιῶν ἐμπιστεύτηκε τὸ γύρισμα δύο νέων ταινιῶν σ' ἀγνώστους σκηνοθέτες, οἱ ὁποῖοι γιὰ πρώτη φορὰ ἔπιαναν μηχανή, τὸν Μπαζὺ Σατερζέ — ἕνα σκιτσογράφο τοῦ τύπου — καὶ τὸν Μανὶ Καούλ, ἕνα σπουδαστὴ ποὺ μόλις εἶχε πάρει τὸ δίπλωμά του ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ Κινηματογράφου.

Μεταξὺ τοῦ 1970 καὶ 1972, ἡ Κορπορέσιον χρηματοδότησε πλῆθος ταινιῶν. Στὴν πλειονότητά τους οἱ σκηνοθέτες αὐτοί, ἐκτὸς δύο περιπτώσεων, δὲν εἶχαν καμμιὰ προηγούμενη πείρα εἰς ὅτι ἀφορᾶ τὴν σκηνοθεσία μιᾶς ταινίας. Μ'αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις, λοιπόν, πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε πὼς χωρὶς τὴν χρηματικὴ βοήθεια τῆς κυβερνήσεως πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους σκηνοθέτες, ὅπως οἱ Μανὶ Καούλ, Πρὲμ Καπούρ, Σιβένδρα Σινά, Κουμὰρ Σαχανί, Γκοπαλκρισνὰν καὶ Ντιμπεῖ δὲν θὰ εἶχαν μπορέσει ποτὲ νὰ κάνουν καριέρα στὸν ἰνδικὸ κινηματογράφο.

Ἡ Νουβὲλ Βάγκ, ὅμως, δὲν περιορίσθηκε μονάχα στὶς ταινίες ποὺ χρηματοδοτοῦσε ἡ Φὶλμ Φάϊνανς Κορπορέσιον, ἀλλὰ καὶ σὲ ταινίες ποὺ γυρίσθηκαν ἀπὸ ἀνεξάρτητους σκηνοθέτες χωρὶς καμμιὰ κυβερνητικὴ ὑποστήριξη, ὅπως οἱ ταινίες «Ἰντερβιοῦ», «Σαμσκαρὰ Βαμσὰ Βρισκὰ» καὶ «Καλκούτα 71».

Ἡ βιομηχανία τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ἦταν ἀδύνατον πλέον νὰ μὴ συγκρουσθεῖ μὲ τὶς νέες τάσεις. Πολλοὶ σκηνοθέτες ποὺ δούλευαν γιὰ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο ἐγκατέλειψαν ξαφνικὰ τοὺς ἐκφραστικοὺς τρόπους τῆς παράδοσης. Ἀψηφῶντας τὴν ἱερὴ προσήλωση στὸ μπόξ-οφις βγῆκαν ἔξω ἀπὸ τὰ στούντιο, ἀναζήτησαν χώρους καὶ χρησιμοποίησαν γιὰ ἠθοποιοὺς ὄχι ἐπαγγελματίες ἀλλὰ ἐντελῶς ἀγνώστους, πετυχαίνοντας ἔτσι νὰ μειωθεῖ τὸ κόστος παραγωγῆς στὸ τέταρτο τοῦ ποσοῦ ποὺ ἀπαιτοῦσε μιὰ συνηθισμένη ἐμπορικὴ ταινία. Ἡ δυὰς παραγωγός - διανομέας Ι.Μ. Κινὺ καὶ σεναρίστας - σκηνοθέτης Β.Ρ. Ἰσαρὰ εἰσήγαγαν τὸ νέο ρεῦμα στὸν ἐμπορικὸ

κινηματογράφο μὲ τὴν πρώτη τους κιόλας ταινία «Σετανά», τῆς ὁποίας ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία ἦταν ἐκπληκτική. Αὐτὸ γίνηκε τὸ 1970.

Τὴν ἴδια χρονιὰ ἕνας ἄλλος ἐμπορικὸς σκηνοθέτης, ὁ Χρισικὲς Μυκερζὲ ἄρχισε τὸ γύρισμα μιᾶς ταινίας ἔξω ἀπὸ τὸ σύστημα, τὴν «Ἀνάντ». Ἂν καὶ στὴν ταινία «Ἀνάντ» χρησιμοποιησε τὸν πιο δημοφιλῆ ἠθοποιὸ τῆς ἐποχῆς του, ἡ ἐπιτυχία της δὲν ὀφείλεται καθόλου σ' αὐτὸ ἀλλὰ στὸ ἀντικομφορμιστικό της σενάριο. Ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν «Σετανὰ» καὶ «Ἀνάντ» ἀνάγκασε τοὺς ἄρχοντες τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου νὰ δώσουν περισσότερη προσοχὴ στὸ σενάριο, τὸ ὁποῖον ἀντιμετώπιζαν ἕως τότε ἐντελῶς ἀδιάφορα.

## ΜΙΑ ΕΞΥΓΙΑΣΜΕΝΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

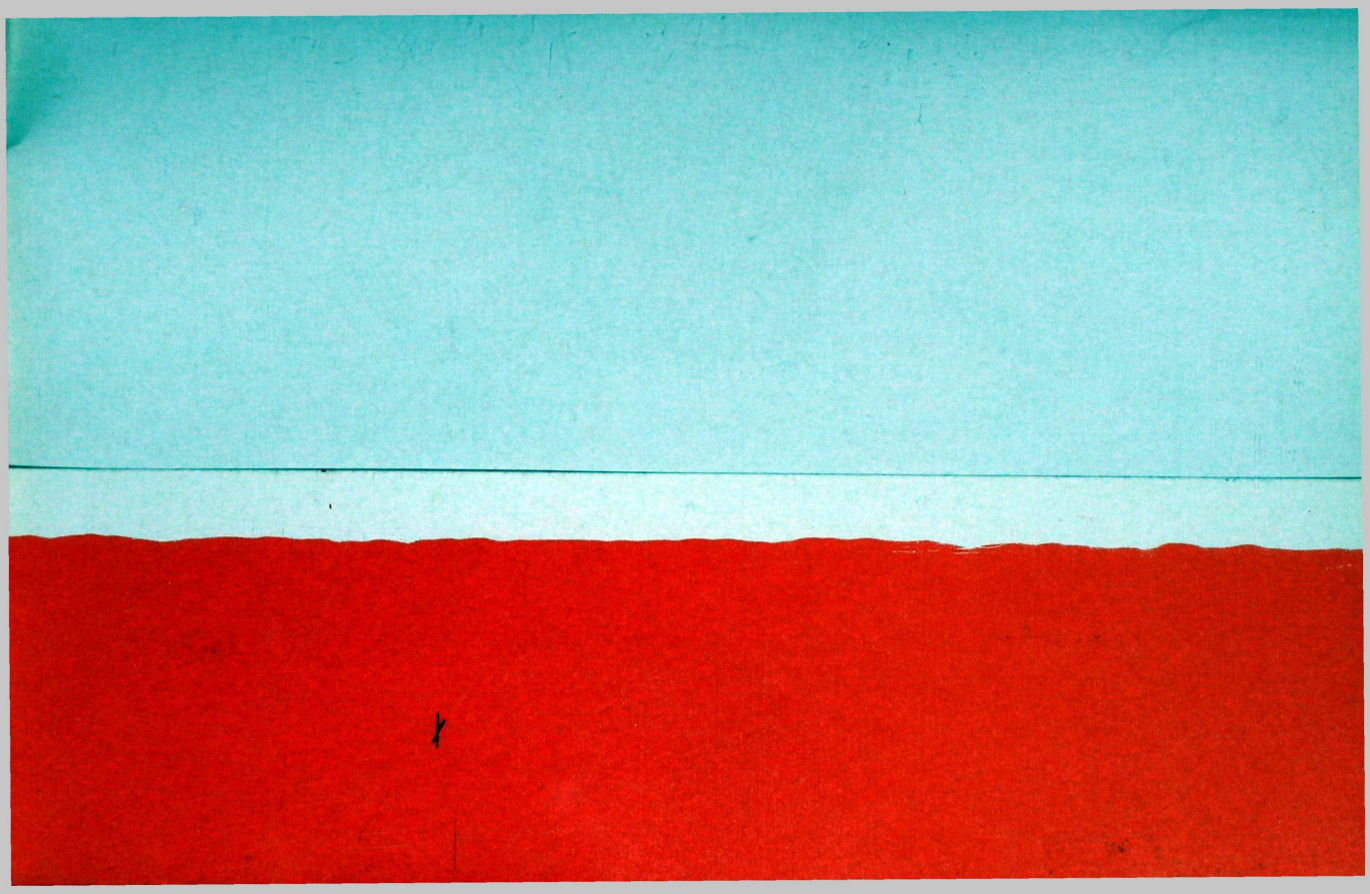
Σήμερα, ἔχει ἤδη διαμορφωθεῖ ἕνα εὐνοϊκὸ κλῖμα γιὰ τὶς ταινίες ποὺ εἶναι σκηνοθετημένες ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ὀνομάζουμε γενιὰ μετὰ τὸν Σατιάζιτ Ραίυ. Ἀλλὰ τὸ κοινὸ μὲ σοβαρὰ ἐνδιαφέροντα εἶναι πολὺ περιορισμένο. Ἡ αἰτία βεβαιώνει ὁ Μαρινὰλ Σὲν εἶναι πὼς «ἡ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου, ἡ ὁποία καθορίζεται ἀπὸ ἄξεστες ἐμπορικὲς νόρμες καὶ κοινότυπες λύσεις, ἔχει διαμορφώσει ὡς ἰδεῶδες της τὴν ψυχαγωγία τῶν μαζῶν καὶ κατὰ συνέπεια ρυθμίζει καὶ ἐπιβάλλει τὸ κακὸ γοῦστο στὶς μεγάμες μᾶζες.

Συμπέρασμα:

Ἔχει περάσει πολὺς καιρὸς ἀπὸ τὴ μεγάλη ἀσφυξία καὶ τὸ τρομακτικὸ σκοτάδι τῆς περιόδου τοῦ 1960. Παρ' ὅλα αὐτὰ μᾶς μένει ἀκόμη πολὺς δρόμος. Οἱ προοπτικὲς ποὺ διαγράφονται μπροστά μας εἶναι ἀμφίβολες. Ἡ ἀντίσταση σ' ὅτι εἶναι καινούργιο εἶναι μεγάλη. Οἱ δυνάμεις τοῦ στάτους - κβὸ δὲν παύουν νὰ εἶναι ἐμπόδιο. Στὰ περιθώρια τοῦ καθαροῦ ὁρίζοντα ποὺ διαμορφώθηκε, βρίσκεται ἡ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη γιὰ τὴ νέα γενιὰ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὶς ἀποπνιχτικὲς συμβατικότητες — πρᾶγμα ποὺ γίνεται εὔκολα μετὰ τὶς ἐπιτυχίες ποὺ σημειώσαμὲ στὸ εὐρωπαϊκὸ κοινὸ — ἡ βαθιὰ ριζωμένη πεποίθηση πὼς ἕνας νέος κανόνας πρέπει νὰ ἐπιβληθεῖ, πὼς τὰ πράγματα πρέπει να ἀλλάξουν, θὰ μποροῦσαν ν' ἀλλάξουν, ἔχουν τὴν ὑποχρέωση ν' ἀλλάξουν.

KK UNI

BOUTIQUE
PIERRE CARDIN
γιὰ ἄνδρες
Ἀμερικῆς 14
καὶ Μεγάλα καταστήματα
Athénée
10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



# φιλμ