



ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ
ΚΡΙΤΙΚΩΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

II-000000000638

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΒΑΣΙΛΗΣ
ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Το βιβλίο αυτό αποτελεί
αφιέρωμα μνήμης
στον κριτικό και θεωρητικό
του κινηματογράφου Βασίλη Ραφαηλίδη.

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια
του 41ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
(10-19 Νοεμβρίου 2000).
Διευθυντής: Μιχάλης Δημόπουλος.

Τυπογραφική επιμέλεια: Έφη Βενιανάκη.

Copyright: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου
Εκδόσεις Αιγόκερως

Κεντρική διάθεση:
Εκδόσεις Αιγόκερως
Ζωοδόχου Πηγής 17
106 81 Αθήνα
τηλ.-fax: 38 13 137

ISBN 960-322-156-2

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ

Σύνταξη-Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σολδάτος
Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

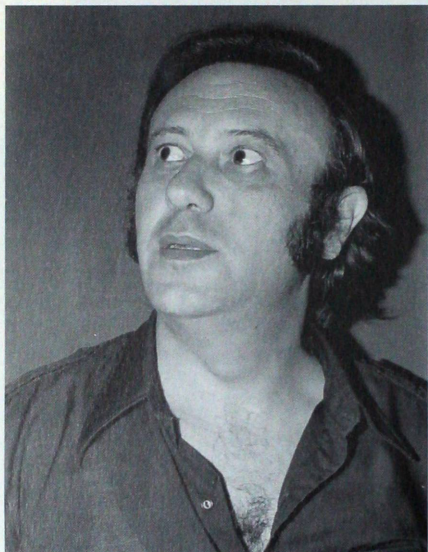
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΑΘΗΝΑ 2000



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ του Μιχάλη Δημόπουλου	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ του Δημήτρη Χαρίτου	9
Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΩΔΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ του Βασίλη Ραφαηλίδη	11
ΜΙΑ ΦΙΛΙΑ του Θόδωρου Αγγελόπουλου	15
ΕΝΑΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΟΣ ΜΑΡΞΙΣΤΗΣ του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου	17
ΓΙΑ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ του Γιάννη Σολδάτου	19
ΒΑΣΙΛΗΣ του Τάκη Παπαγιαννίδη	23
ΜΟΝΟ ΣΙΩΠΗ της Μαρίας Παπαδοπούλου	27
ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ	29
LUIS BUÑUEL <i>Βριδιάνα</i>	31
INGMAR BERGMAN <i>Η έβδομη σφραγίδα</i>	33
ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ <i>Αναπαράσταση</i>	34
BERNARDO BERTOLUCCI <i>Ο κομφορμίστας</i>	38
MIKLOS JANCsó <i>Οι νικημένοι – Ο ήχος της σιωπής</i>	45
MARCO FERRERI <i>Το μεγάλο φαγοπότι</i>	51
PAOLO και VITTORIO TAVIANI <i>Αλλοντζανφάν</i>	53
AKIPA ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ <i>Ντερσού Ουζαλά</i>	56
FRANCIS FORD COPPOLA <i>Ο νονός 2</i>	58
ANDRZEJ WAJDA <i>Όλα για πούλημα</i>	60
CHARLES CHAPLIN <i>Ο κύριος Βερντού</i>	62
ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ <i>Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας</i>	64
FRANÇOIS TRUFFAUT <i>Το πράσινο δωμάτιο</i>	67
CARL DREYER <i>Γερτρούδη</i>	68
ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ <i>Ο καθρέφτης</i>	69
ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ <i>Σονίτ Μούβι</i>	70
ALFRED HITCHCOCK <i>Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά</i>	71
ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ <i>Ηνίοχος</i>	78
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ	82
ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ	95



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πρωτογνώρισα τον Βασίλη Ραφαηλίδη στη διάρκεια της δικτατορίας, τότε που έβγαζε τον «Σύγχρονο Κινηματογράφο». Πρέπει να ήταν γύρω στο '70, ερχόμενοι από το Παρίσι, όπου σπούδαζα κινηματογράφο, και στην Αναξαγόρα, στα γραφεία του περιοδικού, τον συνάντησα μαζί με τους άλλους, μιας αξέχαστης παρέας: τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, τον Τέλη Σαμαντά, τον Τώνη Λυκουρέση, τον Γιώργο Κόρρα, τον Διαμαντή Λεβεντάκο, τον Τάκη Παπαγιαννίδη κ.ά.

Ο Βασίλης ήταν ο άτυπος αρχηγός αυτής της παρέας, η οποία ταύτιζε, μ' έναν απρόσμενα αποτελεσματικό τρόπο, τη ριζοσπαστική, ανατρεπτική ανάγνωση του κινηματογράφου με την αντιστασιακή, αντιδικτατορική χειρονομία και πρακτική. (Ο Ραφαηλίδης είχε βγει, λίγο καιρό πριν, από τη φυλακή.) Στον «Σύγχρονο», ήταν ο άνθρωπος για όλες σχεδόν τις δουλειές. Μαζί με τον Κόρρα, μοντάριζαν το περιοδικό κι έκαναν τη λεγόμενη «λάντζα», η χειρωνακτική εργασία συνυπήρχε και υλοποιούσε τη θεωρητική αγωνία.

Μετά, με τις διαμάχες για το Ίδρυμα Ford, οι σχέσεις μας πέρασαν μεγάλη δοκιμασία. Τα ξεπεράσαμε όλα αυτά όταν ιδρύθηκε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, η ΠΕΚΚ, με τις συναντήσεις μας στις μικρές, σκοτεινές αίθουσες των εταιρειών διανομής, ως κριτικοί κινηματογράφου (του «Βήματος» εκείνος· της «Αυγής» εγώ), με τις ατέλειωτες κουβέντες στα Φεστιβάλ Καννών και Θεσσαλονίκης.

Ο Βασίλης Ραφαηλίδης διάβαζε ακούραστα Ιστορία, φιλοσοφία, δοκίμια, ακόμα και εγκυκλοπαίδειες, έτρεφε πραγματική λατρεία για τη γνώση και συνεχώς διεύρυνε τους ορίζοντές του. Ο κινηματογράφος ήταν γι' αυτόν μια γνωσιολογική πηγή, ένα χωνευτήρι των άλλων τεχνών. Γι' αυτό και, για τον Βασίλη, μεγάλοι δημιουργοί ήταν ο Griffith, ο Αϊζενστάιν, ο Welles και ο Godard. Αυτοί καθόρισαν τις αισθητικές αλλαγές στον κινηματογράφο, και το έργο τους χαράζει τις τομές και τις προωθήσεις της κινηματογραφικής τέχνης.

Την τεράστια αυτή γνώση και κρίση του για τον πολιτισμό, την πολιτική και τον κινηματογράφο τη μετέδιδε με εξαιρε-

τική αμεσότητα. Τον ονομάζαμε τότε «πλασιέ πολιτισμού». Δεν υπάρχει πόλη και χωριό στην Ελλάδα που να έχει κινηματογραφική λέσχη ή πολιτιστικό σύλλογο και να μην τον κάλεσε. Ήταν ένας ταξιδιώτης που κουβαλούσε στις αποσκευές του την πραγματική αγωνία αυτού του τόπου για πολιτισμό. Υπήρξε επίσης ένας μεγάλος δάσκαλος. Στη Σχολή Σταυράκου, όπου δίδασκε για χρόνια, έδωσε σε γενιές και γενιές μαθητών του εφόδια για την ουσιαστική επαφή τους με τον κινηματογράφο.

Ό,τι υποστήριξε, ό,τι μετέδωσε ο Βασίλης Ραφαηλίδης, το υποστήριξε και το μετέδωσε με πραγματικό πάθος: φανατικός υποστηρικτής και από τους επαρκέστερους αναλυτές του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου, φανατικός κομμουνιστής, μέσα στην «αριστερή» ευαισθησία, αλλά ποτέ ενταγμένος στην κομματική ιεραρχία, ζηλωτής της σημειολογίας και των πιο προωθημένων μορφών θεωρίας και αισθητικής του κινηματογράφου· και πάντα ακραίος και μαχητής ιδεών και στάσεων ζωής, σε εποχές εξομάλυνσης και εξομοίωσης. Ακόμα και στις ποικίλες εμφανίσεις του στα «παράθυρα» διαφόρων τηλεοπτικών συζητήσεων αμφιβόλου περιεχομένου, όπου τον θαύμαζαν οι νεότεροι, ο Βασίλης διατηρούσε την εικόνα του μοναχικού διανοητή και πάσχιζε, με κίνδυνο τη γραφικότητα, να αποδείξει ότι, πέρα από αιρετικός διανοούμενος, ήταν και μαζικός προβοκάτορας. Θα θυμόμαστε τον Βασίλη Ραφαηλίδη ως τον τελευταίο δεινόσαυρο, όχι μόνο της κινηματογραφικής κριτικής, αλλά της κριτικής προς όλους και όλα.

ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Διευθυντής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είτε είναι να παινέσεις είτε να αμφισβητήσεις (και οι δύο εκδοχές δικαιολογούνται) τον Βασίλη Ραφαηλίδη, το δέος θα προηγείται· το δέος που επιβάλλει η αυθεντική προσωπικότητα, πολύ περισσότερο όταν αυτή, στη μακρόχρονη πορεία της, μορφοποιήθηκε σε αμάλγαμα στοιχείων, τα οποία συχνά έδιναν την εντύπωση του αντιφατικού. Αυτό, κυρίως, συνέβαινε σ' εκείνους που αδυνατούσαν να αντιληφθούν ότι, μέσα από τον προκλητικά αιρετικό του λόγο (γραπτό και προφορικό), την άνεση και την ταχύτητα, ο Βασίλης επαναπροσανατόλιζε την πιο βασική του αρετή: του ασυμβίβαστου. Η κρίση του λειτουργούσε ως μια απίστευτα ευαίσθητη πυξίδα, η οποία μονίμως έδειχνε προς το σταθερό σημείο του κοινωνικού καθήκοντος που οφείλει να εκπληρώνει ένα προοδευτικά στρατευμένο άτομο. Έτσι, λόγω και έργω, διατήρησε ο ίδιος την παρουσία του στο προσκήνιο σε υψηλές θερμοκρασίες. Ένωθε –και ήταν– μαχητής· μαχητής αιρετικός και οραματικός, ριζοσπάστης, αφοριστικός, πεισματάρης, ενίοτε ακόμα και στις παρυφές της υπερβολής, δίχως να κινδυνεύσει ποτέ να γίνει γραφικός.

Έφυγε και νωρίς, και αιφνίδια, αφήνοντας σε πολλούς από εμάς ανοιχτά ερωτήματα. Τι ήταν, επιτέλους, ο Βασίλης Ραφαηλίδης, πέρα από κριτικός του κινηματογράφου, από δημοσιογράφος, ιστορικός, συγγραφέας, δημοσιολόγος, από συχνός επισκέπτης των τηλεοπτικών παραθύρων; Ήταν ένας εκλογικευμένος αναρχικός, ένας ακομμάτιστος κομμουνιστής ή ένας άθεος θρήσκος, όπως είναι όλοι όσοι βιώνουν σχεδόν ερωτικά το υπαρξιακό μεγαλείο και την αγωνία του; Αξιώθηκε αυτό το πολύ φυσικό να κερδίσει ανθρώπους που τον θαύμασαν, ανθρώπους που τον αγάπησαν, ανθρώπους που δεν τον κατάλαβαν, και ανθρώπους που τον αμφισβήτησαν μέχρις αντιπαθείας. Αυτό συμβαίνει μόνο με τους ασυμβίβαστα ελεύθερους.

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, πέρα απ' όλα αυτά, αλλά και μαζί με όλα αυτά, κρατάει ιδιαίτερα στη μνήμη της και τιμά τον ξεχωριστό κριτικό κινηματογράφου, που μαζί με ελάχιστους άλλους θεμελίωσαν και λάμπρυναν τον κριτικό λόγο της Έβδομης Τέχνης στη χώρα μας για ολόκληρη



1994,
στην παρουσίαση
του βιβλίου
του Αντώνη
Μοσχοβάκη
Σινεπιλογή,
από την ΠΕΚΚ
Δίπλα στον
Ραφαηλίδη, οι:
Ν. Μικελίδης,
Α. Μοσχοβάκης και η
σύζυγός του,
Ν. Κούνδουρος,
Α. Δαμιανός,
Γ. Μπακογιαννόπουλος.
Καθιστοί, οι:
Δ. Κολιοδήμιος,
Ν. Μανωλίτσας,
Τ. Γουδέλης,
Γ. Σολδάτος και
Η. Κανέλλης.
(Στην εμφάνιση
του φιλμ,
δημιουργήθηκε
πρόβλημα στο δεξί μέ-
ρος της φωτογραφίας.)

ρες δεκαετίες. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Ένωσης, την οποία και υπηρέτησε σε όλα τα αξιώματα του Δ.Σ., από το 1976 που αυτή ιδρύθηκε, μαζί με τους άλλους διακεκριμένους συγκατοίκους του εκεί: τον Παύλο Ζάννα, τον Κώστα Σταματίου, τον Χρήστο Βακαλόπουλο...

Οι «περιλειπόμενοι» του σινεφιλίου θυμόμαστε το πάθος του για τον κινηματογράφο, τις εντυπωσιακές του γνώσεις, αφάνταστα περισσότερες απ' όσες απαιτεί το επάγγελμα του κινηματογραφικού κριτικού, θυμόμαστε τον γενναιόδωρο φίλο και συνάδελφο και, πάνω απ' όλα, τον έντιμο και ειλικρινή άνθρωπο.

Ο Βασίλης Ραφαηλίδης, χάρη σε όλες του τις ιδιότητες, δεν είναι από αυτούς που θα λησμονηθούν ούτε εύκολα ούτε δύσκολα. Απλώς, δεν θα λησμονηθούν, γιατί θα παραμείνει άνθρωπος αναφοράς.

Τούτο το βιβλίο, εκεί έχει τη δικαιολογία του.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

Πρόεδρος του Δ.Σ.

της Πανελλήνιας Ένωσης Κινηματογράφου

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΩΔΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ

(Μια μέθοδος άνευ διδασκάλου για να γίνεις κριτικός)

του Βασίλη Ραφαηλίδη

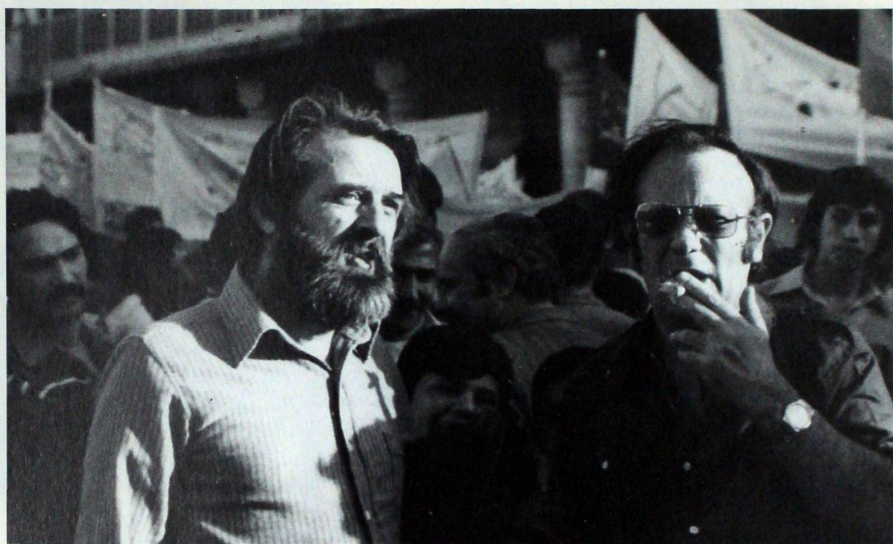
Έγινε κριτικός του κινηματογράφου μάλλον κατά λάθος. Εν πάση περιπτώσει, δε διάλεξα εγώ αυτό το επάγγελμα, το οποίο είναι ένα απ' τα πολλά που έκανα στη ζωή μου, και στο οποίο, δυστυχώς, κόλλησα για τα καλά.

Το 1946, που είδα την πρώτη μου ταινία, ήμουν ήδη αρκετά μεγάλος: 12 χρόνων. Μέχρι τότε, έβλεπα τον πόλεμο και τη δυστυχία εκ του φυσικού και όχι επί της οθόνης. Και ξαφνικά, ο κινηματογράφος μού αποκάλυψε έναν άλλο κόσμο: όμορφο, τακτοποιημένο και μεγαλειώδη. Ήταν το σωστό αντίδοτο στη φτώχεια και τη δυστυχία ενός ήδη πολύ ταλαιπωρημένου παιδιού, που ζούσε στην επαρχία, στην Καστοριά, και έτυχε να 'ναι γιος «αριστερών» και ανελέητα κυνηγημένων δημοσίων υπαλλήλων: ο φιλόλογος πατέρας μου και η δασκάλα μάνα μου δεν κατάφεραν σχεδόν ποτέ να ταΐσουν σωστά τα τρία τους παιδιά· διότι, βέβαια, δύσκολα δουλεύει κανείς για τα παιδιά του όταν είναι στις φυλακές και τις εξορίες ή, λίγο νωρίτερα, στον ΕΛΑΣ. Χρωστώ ευγνωμοσύνη στους γονείς μου για τούτη την, για λόγους ιδεολογικούς, πείνα. Μου 'μαθε να νοιάζομαι για την πείνα των άλλων και να τη συναρτώ από κάποιες ιδέες.

Ωστόσο, μεγαλώνοντας, κάτι έπρεπε να βρω να κάνω για να φάω. Σκέφτηκα να γίνω γιατρός για να λύσω το πρόβλημά μου, αλλά πολύ σύντομα απελπίστηκα κι εγκατέλειψα το σχέδιο. Το 1958, σε ηλικία 24 ετών, το είχα πάρει απόφαση πως θα 'μυνα ή, μάλλον, πως θα κατέληγα γουνεργάτης, αφού ήξερα κάπως τη δουλειά της γούνας. Και τότε μου ήρθε η φαινή ιδέα ν' αξιοποιήσω τη λιγάκι παρανοϊκή αγάπη μου για τον κινηματογράφο. Είχαν πάρει τα μυαλά μου αέρα, που λένε, και τούτος ο αέρας ίσως να υπάρχει ακόμα εντός της κρανιακής μου κάψας.

Λοιπόν, σπούδασα (τρόπος του λέγειν) σε μια ιδιωτική σχολή κινηματογράφου, με την πρόθεση να γίνω σκηνοθέτης, κι έμαθα γαλλικά άνευ διδασκάλου (δεν υπήρχε φράγκο για δι-

Το κείμενο αυτό
γράφτηκε σαν
πρόλογος στο
Λεξικό ταινιών,
Α' τόμος,
Αιγόκερος 1982.



Βαγδάτη, 1977,
με τον
Δήμο Θέο.

δάσκαλο), με μοναδικό σκοπό να μελετάω γαλλικά κινηματογραφικά κείμενα, μια και δεν μπορούσα να βρω ελληνικά. Ο μοναδικός σοβάρος μου δάσκαλος στον κινηματογράφο, από το 1953 μέχρι το 1960, οπότε σταμάτησε να γράφει κινηματογραφική κριτική, ήταν ο Μάριος Πλωρίτης. Πολλά χρόνια αργότερα, ήταν για μένα μια απροσδόκητη χαρά να συναντήσω τον σπουδαίο δάσκαλο της νιότης μου, ως συνάδελφος πια, στην εφημερίδα όπου δουλεύουμε σήμερα και οι δύο.

Χρωστάω πάρα πολλά στον Πλωρίτη – τόσα, όσα και σ' έναν άλλο καλό μου δάσκαλο, τον Χρίστο Βαχλιώτη. Απ' αυτόν έμαθα πως η γνώση «για να...» (για να γίνεις αυτό ή το άλλο, για να πετύχεις ετούτο ή εκείνο) είναι καθαρός παραλογισμός όταν δεν είναι σκέτος αριθμισμός: η γνώση είναι υπόθεση υπαρξιακή, που σε βοηθάει να ζεις.

Έτσι, εγκατέλειψα για πολλοστή φορά τα σχέδιά μου: δε μάθαινα πια κινηματογράφο για να γίνω σκηνοθέτης, αλλά γιατί έτσι μου άρεσε. Ονειρεύομουν για τον εαυτό μου ένα τρελό επάγγελμα, άγνωστο και καινούργιο, τουλάχιστον στην Ελλάδα: αυτό του επαγγελματία... αναγνώστη! Και χρησιμοποιούσα τον κινηματογράφο ως σημείο αναφοράς των πάντων. Έτσι, γλίτωσα εγκαίρως από την αποβλακωτική κινηματογραφοφιλία, όχι όμως κι απ' τον κινηματογραφικό επαγγελματισμό, πράγμα που θα μπορούσε να γίνει, αλλά μόνο σε μία και



μοναδική περίπτωση: αν κέρδιζα το λαχείο, ώστε να λύσω μια και καλή το φοβερό και τρομερό βιοποριστικό πρόβλημα: πράγμα που δεν συνέβη, δυστυχώς, τουλάχιστον μέχρι σήμερα. Ωστόσο, συνεχίζω να πιστεύω αφελώς στο νόμο των πιθανοτήτων και να θεωρώ την ανάγκη για βιοπορισμό ως τη μεγαλύτερη δυστυχία που μπορεί να βρει έναν άνθρωπο.

Λοιπόν, δούλεψα για βιοπορισμό στον κινηματογράφο κάπου τέσσερα χρόνια, εδώ και στο Αλγέρι, όπου βρέθηκα το 1964, κυνηγώντας περιπέτειες και μεροκάματο. Στο Αλγέρι γνώρισα τον τρίτο σπουδαίο μου δάσκαλο, τον Μιχάλη Ράπτη (Μισέλ Πάμπλο). Είναι αυτός που μου 'μαθε την αξία του ζην επικινδύνως και του αγωνίζεσθαι ακατάπαυστα, μπας κι αλλάξει κάτι σε τούτο τον κόσμο που βαδίζει σαν τον κάβουρα πάνω στην ανθρακιά.

Στο Αλγέρι, βρέθηκα ξαφνικά με τρία επαγγέλματα: του κινηματογραφιστή, του δημοσιογράφου και του κριτικού. Επιστρέφοντας, διαπίστωσα πως τρία επαγγέλματα είναι πολλά για έναν ουσιαστικά ανεπάγγελτο, και κράτησα μόνο το τρίτο: έγινα επαγγελματίας κινηματογραφικός κριτικός κατά το τέλος του 1965. Όμως, ήμουν ήδη ερασιτέχνης κινηματογραφικός κριτικός από το 1963. Και να πώς προάχθηκα κατά λάθος από φανατικός κινηματογραφόφιλος σε ερασιτέχνη κριτικό: το 1963, μια ομάδα κινηματογραφιστών, που ανήκαμε όλοι μας στην ΕΔΑ, βρεθήκαμε στο πολύ έγκυρο και σοβαρό πε-

1983,
με την
Έλλη Δουβουνιώτη
και τον
Μιχάλη Ράπτη
(Πάμπλο).

ριοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης». Μας πήραν εκεί για να οργανώσουμε τον τομέα «κινηματογράφος». Όμως, ενώ όλοι μας μιλούσαμε για κινηματογράφο, κανείς δεν ήθελε να γράψει για κινηματογράφο. Με τα πολλά, και ύστερα από μια αποφασιστική επέμβαση του Μίμη Δεσποτίδη και του Κ. Πορφύρη (και οι δύο πεθαμένοι σήμερα), κατάφεραν να πείσουν εμένα. Κι έτσι έγραψα κατ' ανάθεσιν το πρώτο μου κινηματογραφικό κείμενο: ήταν μια μελέτη για τη *Δίκη* του Orson Welles. Ο Δεσποτίδης πήρε υπέρ του δέον στα σοβαρά εκείνο το κείμενό μου και με βάπτισε κριτικό. Το... παρατσούκλι μου έμεινε...

Το 1965, λοιπόν, κι ενώ είχα επιστρέψει από το Αλγέρι με την προοπτική να ξαναφύγω σύντομα προς άγνωστον κατεύθυνσιν, ζήτησα δουλειά, με τα διαπιστευτήρια της «Επιθεώρησης Τέχνης», στην απογευματινή εφημερίδα της ΕΔΑ «Δημοκρατική Αλλαγή». Μου την έδωσαν αμέσως. Κι έτσι έγινα επαγγελματίας κινηματογραφικός κριτικός. Μέχρι την απίρλιακτη συμφορά του 1967, όταν έκλεισε η εφημερίδα, κρατούσα σ' αυτήν τη στήλη της κινηματογραφικής κριτικής, μαζί με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο.

Τα πηγαίναμε θαυμάσια σ' αυτή την εφημερίδα, μέχρι που εμφανίστηκαν οι πρώτες ιδεολογικές δυσκολίες: άρχισαν οι έντονες επιπλήξεις για ιδεολογικές παρεκκλίσεις, που σίγουρα υπήρχαν και συνεχίζουν να υπάρχουν. Χωρίς την επέμβαση της Έλλης Παπά, που καταλάβαινε πως οι παρεκκλίσεις δεν ήταν δα και προς καταστροφήν του κόμματος, κατά πάσα πιθανότητα θα εγκατέλειπα κι αυτό το επάγγελμα που το βρήκα καθυστερημένα ή, μάλλον, που με βρήκε εκείνο με τη μεσολάβηση του Δεσποτίδη.

Το 1966, παρέα με τον Αλέξη Γρίβα και με συνεργάτες που όλοι τους είχαν κάποια σχέση με τη «Δημοκρατική Αλλαγή», εκδώσαμε το περιοδικό «Ελληνικός Κινηματογράφος». Το τεύχος 6, επιτέλους σωστά τυπωμένο απ' το Θεμέλιο, που είχε αναλάβει την έκδοσή του, χάρις στην επιμονή του καλού φίλου και φανατικού κινηματογραφόφιλου Μίμη Δεσποτίδη, μπλοκαρίστηκε στο βιβλιοδετείο από τη χούντα και πολτοποιήθηκε μαζί με τα όνειρά μας.

Το 1968, μετά την αποφυλάκισή μου, βάζουμε μπροστά με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος», που ήταν η συνέχεια του προηγούμενου με άλλον τίτλο, διά τον φόβον των Ιουδαίων. Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε το Σεπτέμβρη του 1969...

Τώρα ξέρετε πώς γίνεται κανείς κινηματογραφικός κριτικός: από σύμπτωση, όπως όλα σε τούτο τον συμπτωματικό τόπο, όπου έτυχε να ζούμε εντελώς συμπτωματικά.

ΜΙΑ ΦΙΛΙΑ

του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Πώς γεννιέται μια φιλία;
Ίσως όπως γεννιέται ένας έρωτας· ξαφνικά.

Άγνωστο τι την καθορίζει... ποιες λέξεις, ποια κίνηση, ποια εμπιστοσύνη...

Η φιλία με τον Βασίλη ξεκίνησε έτσι, τότε, το '65, στη «Δημοκρατική Αλλαγή» όπου ήδη δούλευα –τρόπος του λέγειν– ως κριτικός κινηματογράφου.

Έφυγε η Τώνια Μαρκετάκη να πάει στο «Βήμα», και πήρε τη θέση της ο Βασίλης.

Πρώτες παθιασμένες συζητήσεις φεύγοντας αργά από την εφημερίδα.

Ν' αλλάξουμε τον κινηματογράφο, τον ελληνικό – σαν να λέμε: ν' αλλάξουμε τον κόσμο.

Γίνεται; Πώς δε γίνεται!

Ποιοι είμαστε; Αφελείς πολιορκητές του ουρανού. Περπατήματα στην νυχτερινή Αθήνα. Τσιγάρα. Αποχωρισμοί στο ξημέρωμα.

Ο Βασίλης είχε αποδεχθεί ότι ο ρόλος του ήταν η κριτική κι ο στοχασμός πάνω στον κινηματογράφο – κι όχι μόνο. Είχα αποφασίσει ότι ο ρόλος μου ήταν πίσω από μια κάμερα.

Μαγικά χρόνια, χρόνια αναμονής κι ονείρου. Δουλέψαμε μαζί μέχρι το '67. Με τη δικτατορία, μπήκε στην εφημερίδα η στρατιωτική αστυνομία και τα διέλυσε όλα, κι ο Βασίλης είχε τις γνωστές του περιπέτειες με την Ασφάλεια.

Χαθήκαμε και ξαναβρεθήκαμε καιρό αργότερα, για να ριχτούμε στο στήσιμο ενός κινηματογραφικού περιοδικού, του «Σύγχρονου Κινηματογράφου». Για να είμαστε ειλικρινείς, ο Βασίλης το έστησε. Όλη η δουλειά από το χέρι του πέρναγε κι όλη η ευθύνη πάνω του.

Το περιοδικό αυτό έμελλε να γίνει το κεντρικό όργανο του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, γιατί συγκέντρωνε όλους τους νέους κινηματογραφιστές της εποχής, όλον τον κόσμο του κινηματογράφου.

Μεσοσύνης της δικτατορίας, χρησίμευε ως τόπος συγκέντρωσης, αντίστασης και ρήξης προς δύο κατευθύνσεις: πολιτικά, σε



σχέση με τη χούντα, αλλά και προς αναζήτηση ενός ουσιαστικά «άλλου» κινηματογράφου – ενός «νέου» κινηματογράφου, που θα συμπορευόταν –τόσο θεματικά όσο και «γλωσσικά»– με τα ρεύματα που κυριαρχούσαν εκείνη τη στιγμή όχι μόνο στην Ευρώπη, αλλά και σ' όλον τον κόσμο. Κι αυτό το στήριξε φανατικά ο Βασίλης, μέχρι τη μέρα που παρέδωσε το περιοδικό σε κάποιους νεότερους και αποχώρησε.

Τα πράγματα, όμως, δεν εξελίχθηκαν όπως τα περιμέναμε – ούτε με τον ελληνικό κινηματογράφο, ούτε με την πολιτική.

Πέρασε ο καιρός, γίναμε ό,τι γίναμε και οι δυο. Η φιλία, όμως, στα χρόνια που ακολούθησαν, κράτησε την παιγνιώδη συνενοχή που τη χαρακτήριζε απ' την αρχή.

Σ' ένα αυτοκίνητο που κατέβαινε την Κηφισιάς, πήρα το μήνυμα ότι ήταν στην εντατική.

Τον πρόλαβα ν' ανασαίνει.

– Πόσο; ρώτησα το γιατρό.

– Ωρες.

Το πρόσωπό του ήταν χλομό, αλλά η έκφραση, ίδια: αγέρωχη και παράξενα τρυφερή.

Ένας ζεστός άνεμος φυσούσε στο νεκροταφείο έξω από την Πάτρα όπου τελικά τον έθαψαν. Την ώρα που έκλειναν το φέρετρο για να τον κατεβάσουν, ένα κόκκινο γαρίφαλο ξέφυγε απ' τ' άλλα λουλούδια, πέρασε απ' τα μάτια του κι έμεινε εκεί πλάι. Το φέρετρο κατέβηκε στο χώμα μ' ένα γαρίφαλο που έφεγγε στο πρόσωπό του. «Για κοίτα» σκέφτηκα εκείνη τη στιγμή, «ο Βασίλης φεύγει μ' ένα γαρίφαλο σι' αφτί.» Και χαμογέλασα.

ΕΝΑΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΟΣ ΜΑΡΞΙΣΤΗΣ

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Δυσκολεύομαι να γράψω για τον Βασίλη, έναν άνθρωπο με τον οποίο συμπορεύτηκα, είχαμε κοινούς τόπους, σκέψεις και πράξεις, δράσεις μαζί ή παράλληλα, συγγένειες ιδεολογικές, αλλά και αποκλίσεις, συχνά έντονες και συγκρούσεις, όπου τα διευρυμένα ενδιαφέροντά του μας απομάκρυναν. Δυσκολεύομαι για τα γνωστά προβλήματα: να μιλάς για τον άλλον, μιλώντας για τον εαυτό σου, ναρκισσευόμενος· να περιορίζεις σε επαινετικές γενικεύσεις και ρητορικούς επικηδέιους· να διακινδυνεύεις την ασέβεια της κριτικής.

Ο Βασίλης είχε ένα πρωταρχικό, εκπληκτικό προσόν: ακαταμάχητη, αδιάκοπη, ακούραστη επιδίωξη της γνώσης, σχεδόν σε όλα τα πεδία του επιστητού. Κατέτρωγε βιβλία, έντυπα, ταινίες, θυμόταν, οργάνωνε νοητικά τις πληροφορίες, τα συστήματα σκέψης, στην αισθητική, στις ανθρωπιστικές επιστήμες, αλλά και στις θετικές επιστήμες, όπου μου ήταν αδύνατον να τον ακολουθήσω. Ιστορία, πολιτική και φιλοσοφία ιδιαίτερα. Ήταν υπόδειγμα αυτοδιδάκτου, που συσσώρευε τη γνωστική ύλη, αλλά και την επεξεργαζόταν συνεχώς, με σπάνια ευφυΐα και συνθετική ικανότητα, αλλά και με απίστευτη ενέργεια, με ευχέρεια, ταχύτητα, ποικιλία και χρώμα γραφής. Βέβαια, η μελετητική αδηφαγία του επηρέαζε τα κείμενά του, που ακολουθούσαν. Έγραφε για μια ταινία και αισθανόσουν ότι είχε την ανάγκη να διατυπώσει ευρύτερες σκέψεις που τον απασχολούσαν στη φάση εκείνη, έστω και σε απόκλιση από το αντικείμενο.

Ήταν μανιώδης ταξιδιώτης στον κόσμο και στον πνευματικό κόσμο. Πάντα, με έντονη αγωνιστική διάθεση, με αναρχικό σαρκασμό και επιθετικότητα, και με σταθερή αναφορά στον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό. Ένα γοργό πανοραμικό στην κινηματογραφική του συγγραφή: έφτασε στον κινηματογράφο αρκετά μεγάλος, το 1958, στη Σχολή Σταυράκου. Συνομήλικός του εγώ, είχα την τύχη να διδάσκω ήδη Ιστορία και Κριτική. Συνδεθήκαμε, κι ο μαθητής έκανε εντυπωσιακά άλματα. Μόλις τελείωσε τη σχολή, ανέλαβε να διδάσκει κι αυτός. Σχεδόν με παράλληλη δράση, γράφαμε μελέτες και κριτικές σε περιοδικά και εφημερίδες. Αλλά και μαζί, πιο στενά, στα περιοδικά «Ελληνικός Κινηματογράφος» (που έκλεισε δραμα-

τικά μέσα στο Θεμέλιο από τη χούντα) και «Σύγχρονος Κινηματογράφος» μετά το 1969, ένα περιοδικό που συγκέντρωσε τους πιο δυναμικούς νέους διανοούμενους της Έβδομης Τέχνης και σκηνοθέτες, και γονιμοποίησε τότε, αλλά και με τις κατοπινές του μορφές, τον νεότερο ελληνικό κινηματογράφο.

Μετά το 1974, ο Βασίλης ανέλαβε τη στήλη της κινηματογραφικής κριτικής στο «Βήμα» κι όταν σταμάτησε η καθημερινή του έκδοση, στο «Έθνος». Έγραφε πάντα με πάθος και με πλασσιαστικό τόνο. Αν μια ταινία ή μια ιδεολογική πλευρά του έργου τού άρεσε, δεν φειδωλευόταν τους επαίνους και το αντίθετο. Δεν αισθανόταν την ανάγκη της ισορροπίας, των αποχρώσεων, ίσως και της δημιουργικότητας των αντιθετικών στοιχείων που συνυπάρχουν στο φιλικό σώμα. Αδιαφορούσε για τις μέσες περιοχές. Εξακόντιζε τους επαίνους και τα αναθέματα σαν σε πολεμική σύγκρουση: όχι χωρίς ισχυρή θεμελίωση, βέβαια. Στο βάθος, μόνο, διαισθανόσουν και μια ειρωνεία (γινόταν και αυτοειρωνεία), που απάλυνε σε δεύτερο βαθμό το απόλυτο της απόφασης.

Η δυναμική και η ουσία των κειμένων του, η μαχητικότητα της συμβολής του έδιναν μέγεθος, αλλά και καταλυτική παρουσία, στον Βασίλη. Επηρέαζε ανθρώπους και ρεύματα, επιβαλλόταν. Η προσωνυμία «πάπας της κριτικής» ήταν χαρακτηριστική. Του ταίριαζε ως κύρος, ποιμαντική εξουσία και άσκηση εξουσίας.

Σιγά σιγά, τα κείμενά του μεγάλωναν σε έκταση, αλλά και σε σκόπευση και συνθετότητα στοχασμού. Η ταινία γινόταν πυρήνας, κεντρικό ερέθισμα, για να αναπτύξει ένα δοκίμιο ψυχολογικό, κοινωνικοπολιτικό ή σχεδόν επιστημολογικό, με μεστές αναφορές σε σπουδαίους στοχαστές, κλασικούς και σύγχρονους. Συχνά ο αναγνώστης έχανε σχεδόν την ταινία, αλλά ταξίδευε διανοητικά, ακολουθώντας τους μαιάνδρους των συλλογισμών και τη βαθύνοια του γράφοντος.

Ο Βασίλης, βαθμιαία απομακρυνόταν από το ρόλο του κριτικού, με την έννοια του διαμεσολαβητή, του *passer* (κατά τον Daney). Δεν έτεινε να παρασύρει το βλέμμα μας για την αναζήτηση του δέους και της συγκίνησης διαμέσου του μαγικού καθρέφτη της τέχνης. Έτεμε το έργο ως σύστημα (και ως προέκταση αφανών ερμείσως δομών), έτεμε και την πνευματική προσμονή του αναγνώστη-θεατή, οργάνωνε θετικά την ανωριμότητα ή την ατέλειά του. Πραγματοποιούσε την ανάλυση της ιδεολογίας με ορμητήριο την ιδεολογική στράτευση. Φτάνοντας και ως το διδακτικό σφυροκόπημα ως αποτέλεσμα έρευνας ή και αγωγίας. Μια πνευματική περιπέτεια που δεν ανακόπηκε ποτέ.

Ο Βασίλης... Όως το τέλος, παθιασμένος, δηκτικός, πανεπιστήμων, δάσκαλος.

Ένας αναγεννησιακός μαρξιστής. Θα λείψει...

ΓΙΑ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ

του Γιάννη Σολδάτου

Όταν μας ήρθε η απρόσμενη, και για τους πιο στενούς του φίλους, είδηση του πρόωρου θανάτου του Βασίλη Ραφαηλίδη, αυτός ο τόμος,¹ με κύριο θέμα του τον ελληνικό κινηματογράφο στο τέλος του αιώνα, βρισκόταν «επί του τυπογραφείου»: «επί του πιεστηρίου» έλεγαν παλιότερα. Ούτως ή άλλως, ο Ραφαηλίδης τίμησε την τυπογραφία όσο λίγοι σ' αυτόν τον τόπο· η κριτική τού χρωστάει πολλά, και οι κριτικοί, ακόμα περισσότερα. Όσο για τον ελληνικό κινηματογράφο, εκεί τα πράγματα μπλέκονται: υπήρξε ο νεκροθάφτης –επιδίωκε τα σκληρά και ακραία επίθετα– ενός κινηματογράφου, αυτού που στη δεκαετία του '70 ονόμασαν κάποιοι γύρω του «παλιό» και «εμπορικό», και ο πατριάρχης του «νέου». Άλλωστε, ο όρος «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» (NEK) είναι δική του επινόηση, που της έδωσαν υπόσταση μια παρέα σκηνοθετών γύρω από τα περιοδικά «Ελληνικός Κινηματογράφος», αρχικά, και «Σύγχρονος Κινηματογράφος», κατόπιν. Και στα δύο υπήρξε από τους ιδρυτές και ο βασικός πόλος στη διαμόρφωση μιας θεωρίας για έναν κινηματογράφο κουλτούρας. Κι όταν οι όροι «NEK», «κουλτούρα» και οι ομοειδείς τους ξεστράτισαν, ταλαιπωρήθηκαν στους αδύναμους ώμους κάποιων από αυτούς που είχαν κληθεί να τους υλοποιήσουν, ο Ραφαηλίδης δεν ακολούθησε τη μόδα του παλιμπαδισμού που έφερε στην επιφάνεια, μαζί με τις όποιες ενδιαφέρουσες, προ του '70, κινηματογραφικές στιγμές, και τον ασκό με τα σκουπίδια που κατέκλυσε τη μικρή οθόνη. Συνέχισε να μιλάει για κουλτούρα, γιατί διέθετε κουλτούρα. Συνέχισε να μιλάει για κομμουνισμό, γιατί υπήρξε κομμουνιστής μέχρι το τέλος, ακόμα κι όταν ο όρος φθάρηκε, εξευτελίστηκε από τους πρώην διεκδικητές του τίτλου του, όταν εργάτες και εργατοπατέρες άλλαξαν τσαντίρι.

Ο Ραφαηλίδης ήταν από τους τελευταίους «αναγεννησιακούς» που δεν αρκέστηκε στο ρόλο του δασκάλου –ρόλο που τον τίμησε όσο λίγοι–, μα επιδίωξε σε καιρούς χαλεπούς, όπως αυτοί του τέλους της δεκαετίας του '60 ή οι αντίστοιχοι της δε-

1. Το κείμενο αυτό γράφτηκε για την έκδοση *Κινηματογράφος 2000* της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου.

καετίας του '90, να αναταράξει το τέλμα τού κάθε λογής σκοταδισμού που κάλυψε τον τόπο. Οι έμποροι, οι παπάδες, οι κυράδες, οι καθωσπρέπει μικροαστοί, οι διαπλεκόμενοι, οι ηρακλειδείς της εξουσίας, τα καρκατσουλιά των τηλεοπτικών παραθύρων αμύντορες της ημιμάθειας, του προκαλούσαν μόνιμη αλλεργία, όπου τους συναντούσε δηλαδή, παντού και πάντα. Αρεσκόταν να τους προκαλεί, να τους ρεζιλεύει, να τους εξευτελίζει, αφού από λόγια ορθά και διαλεκτική όλοι αυτοί δεν κατέχουν και δεν τους αφορά το «σπορ».

Αυτοί που νεόκοπα λάνσαραν το δόγμα «να βάλουμε τους θεατές στην αίθουσα», του προκαλούσαν οργή. Ήξερε πολύ καλά ότι οι μάζες συρρέουν σε προϊόντα υποκουλτούρας. Αν και ρομαντικός, δημοκράτης, κομμουνιστής, δε συμπαθούσε τις άμορφες μάζες που εκμαυλίζονται με δυο ανεκδοτάκια, δυο τηλεοπτικά ονόματα, λίγο χαβαλέ και εύπεπτες ιστορίες που προκαλούν ευκοιλία.

Ήταν ασκητής του πνεύματος. Τον είπαν αιρετικό και άθεο κι άλλα τέτοια ξεπερασμένα· σε κουβέντα να βρισκόμαστε και για να τον εντάξουν κάπου· να τελειώσουν και μ' αυτόν τον ενοχλητικό και άτακτο πληθωρικό κύριο. Τον επικήδειό του τον έβγαλε ένας παπάς, ανταγωνιστής του σε τηλεοπτική εκπομπή, που, ούτε λίγο ούτε πολύ, παρέφρασε τα λόγια του Βυήνελ: «Δόξα τω Θεώ, είμαι άθεος». Όμως ο προκείμενος του παπά νεκρός βιάστηκε να πεθάνει πριν από το θάνατό του και δε γλέντησε μ' αυτή τη φάρσα. Μάλλον περατάρης του στην άλλη όχθη του Αχέροντα θα 'ναι ο μακαρίτης ο δον Luis. Εξ άλλου, ο Ραφαηλίδης διακατεχόταν από την έμμονη ιδέα του θανάτου, και δεν υπάρχει κείμενό του που έμμεσα ή άμεσα να μην παίζει μαζί του. Το δέχτηκε και ο νεκρολόγος του: «Στο μόνο που συμφωνήσαμε απόλυτα, είναι η βεβαιότητα του θανάτου».

Συχνά μιλούσε για την πορεία του ανθρώπου προς το τέρμα: μια ανοιχτή τρύπα ο τάφος. Μας σόκαρε τώρα που ο ίδιος χώθηκε σ' αυτή την τρύπα.

Προσφιλής σκέψη του, που την είχα ακούσει να την εκφράζει και σε ευχάριστες φιλικές συγκεντρώσεις, όταν η τηλεόραση έδειχνε κάποιο παλιό έργο, ήταν η φράση: «Τους βλέπεις αυτούς που τρέχουν μέσα στο πλάνο; Ε, τώρα δεν ζουν. Έμεινε η εικόνα της κίνησής τους, σαν απάτη». Ε, ο άνθρωπος που τη φωτογραφία του βλέπετε σ' αυτές τις σελίδες, τώρα δεν ζει.

Ο άνθρωπος που έφυγε, για μας, τους φίλους του, τους συναδέλφους του –ας με συγχωρήσει για το θάρρος μου, αφού θυμάμαι καλά την ειρωνεία του όταν κατέτασσε ως συναδέλφους τον Καραγιάννη και τον Bergman ή μιλούσε για τους μι-



μητές του ύφους του και τους κληρονόμους των στηλών του στις εφημερίδες που πέρασε-, ήταν ο δικός μας Βασίλης, ο πρώτος και μοναδικός ανάμεσά μας από τα ιδρυτικά στελέχη της ΠΕΚΚ, αρνητής μας όταν βαρέθηκε τις μετριότητες -άλλη αλλεργιογόνος κατάσταση για τον Ραφαηλίδη- και διάλεξε τη μοναξιά, πέρα από σωματεία, σχολές, επιτροπές, δημόσιες σχέσεις κι εμφανίσεις.

Συνεργάστηκα μαζί του για δύο δεκαετίες, εκδίδοντας όλα του τα κινηματογραφικά κείμενα που μου εμπιστεύτηκε και την επιμέλειά τους: το συμμάζεμα του πληθωρικού του λόγου, όπως ο ίδιος παραδεχόταν, εκεί που άνοιγε ατέλειωτες παρενθέσεις επί παρενθέσεων συνδυάζοντας μαεστρικά τις απίθανες γνώσεις του επί παντός θέματος: κείμενα κατάλληλα για εφημερίδα, αφού ο Βασίλης δήλωνε πάντα επαγγελματίας κριτικός κινηματογράφου, και ποτέ του δεν έκατσε να γράψει κάποιο βιβλίο. Εκεί, λοιπόν, στον πρόλογο κάποιου απ' αυτά τα βιβλία, έγραφα, το 1985, σ' ένα κείμενο με θέμα τις κριτικές του Ραφαηλίδη και τον ίδιο που παίζει σκάκι με το θάνατο κείμενο που εκείνος πολύ το διασκεδασε:

«Αυτός είπαν πως είναι ο ίδιος η προσωποποίηση του εφιάλτη, ο μετρ του τρόμου, και μαζί του πρέπει να ψάχνεις ακόμα και στο καλαθάκι της Κοκκινোসκουφίτσας να βρεις το πτώμα. Ο κύριος Hitchcock έχει πολλά κοινά σημεία με τον

*Άγιον Όρος,
1991.*



1994,
με τον
Αλέξη Διαμαντό.

Ραφαηλίδη. Κατ' αρχάς, φυσιολογικά: έχουν περίπου το ίδιο σουλούπι. Μιλάνε κι οι δυο για το θάνατο και ψάχνουν να τον βρουν πίσω από κάθε αντικείμενό τους. Σκαρώνουν ατέλειωτες φάρσες μαζί του και μαζί σας γι' αυτό και τώρα που τελειωσε το διαλόγημα των προϊόντων, προσέξτε την κάθε αράδα που θα διαβάσετε. Ο χιτσκοκικός Ραφαηλίδης σάς έχει στημένες πολλές παγίδες· γι' αυτό, πάρτε μαζί σας και τη χιτσκοκική ειρωνεία: θα σας χρειαστεί για να τα περάσετε καλά με το θάνατο».

Ας έχουμε μαζί μας, σαν εφόδια, την ειρωνεία και το χιούμορ όταν θυμόμαστε και θέλουμε να μιλήσουμε για το έργο και την προσωπικότητα του Βασίλη.

ΒΑΣΙΛΗΣ

του Τάκη Παπαγιαννίδη

20 Οκτωβρίου 1969. Μέρα υγρή, ζεστή. Ώρα 12 το μεσημέρι. Οδός Ερμού. Στοά του Πάλλη. Ανοίγω την πόρτα του ασανσέρ. Πιέζω το κουμπί για τον έκτο. Βιαστική ματιά στα χειρόγραφα. Αμφιβολία για το περιεχόμενο, έλεγχος στην ορθογραφία.

Ο Βασίλης στο γραφείο. Σκυμμένος σε σκίτσα. Μίκυ, Γκούφυ, Ντόναλντ – η γνωστή παρέα. Προσαρμόζει τις λεζάντες στην ελληνική έκδοση του Μίκυ Μάους. Έχει βγει από τις φυλακές της Αίγινας και δουλεύει στις εκδόσεις Τερζόπουλου. Είμαι κακόκεφος, αλλά αυτή η εικόνα δε μ' αρέσει έτσι κι αλλιώς. Ασυμβίβαστη με το δάσκαλο Βασίλη, υπέρμαχο της γαλλικής νουβέλ βαγκ, φανατικό γκονταριστή, αδιάλλακτο μαρξιστή, είρωνα του μικροαστικού καθωσπρεπισμού. Εικόνα ασυμβίβαστη για το νεανικό κεφάλι μου· όχι, όμως, ανεξήγητη.

Ο Βασίλης υποστήριζε με ιερό φανατισμό τις αντιλήψεις του. Μόνο στον εαυτό του επέτρεπε αναθεωρήσεις, αντικρούσεις ή ανασκευές. Χαρακτήρας παρορμητικός, μεγέθυνε το τώρα στο πάντα, το μερικό στο όλο, δημιουργώντας ένα μικρό σύμπαν γύρω απ' ό,τι τον ενθουσίαζε: μια ταινία, ένα βιβλίο, μια ιδέα, ένα ρεύμα, έναν άνθρωπο. Εκθείαζε σε υπερθετικό βαθμό και οικειοποιούνταν ό,τι αιχμαλώτιζε το νου και τις αισθήσεις του. Βλέμμα αθώο, πλατύ, αναγεννησιακό για τον άνθρωπο και τα έργα του. Αυτόν τον Βασίλη γνωρίσαμε, σπουδαστές της Σχολής Κινηματογράφου. Ήμαστε κάποια παιδιά παθιασμένα, αποφασισμένα ν' ασχοληθούμε με τον κινηματογράφο: Γιώργος Κόρρας, Τώνης Λυκουρέσης, Ακης Καλομοιράκης, Δημήτρης Δημογεροντάκης, Τάκης Κατσέλης, Τεντ Παπαδέλλης, Άννα Σταματοπούλου – μια παρέα. Κι ο Βασίλης, ο Μπακογιαννόπουλος, ο Αγγελόπουλος – οι αιτίες για το δρόμο που ακολούθησε αυτή η παρέα. Χάρη σ' αυτούς γνωρίσαμε τους νέους κινηματογραφιστές και τις ταινίες τους: Σφήκας, Θέος, Λιαρόπουλος, Τορνές, Φέρρης, Νικολαΐδης, Βούλγαρης, Παναγιωτόπουλος, Παπαστάθης, Σταύρακας κ.ά. Ονόματα μυθικά για μας.

Δικτατορία. Ανακοπή. Λογοκρισία. Αποκαταστήσαμε επα-

φή με τα πρότυπά μας. Τους αποκαλούμε πια Παντελή, Κώστα, Θόδωρο, Δήμο. Αιτία, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος»· το περιοδικό που αποτέλεσε τη δίοδο να μπούμε στον κινηματογράφο, έστω ως αδόκιμοι κριτικοί ή αναθεωρητικοί.

Αυτός είναι ο λόγος που βρίσκομαι τώρα απέναντι στον Βασίλη. Του παραδίνω το πρώτο μου κείμενο για τον ελληνικό κινηματογράφο. Και μου κακοφαίνεται που τον βλέπω ν' ασχολείται με πράγματα παρακατιανά: χάρτινες φιγούρες που λένε ανοησίες. Είναι δυνατόν; Ο άνθρωπος που με μύησε στον Orson Welles, στον Rossellini, στον Godard, τον Truffaut, τον Resnais, που φυλακίστηκε για τις ιδέες του, ν' ασχολείται με δημιουργήματα της αντίδρασης; Αλλά ο Βασίλης αγαπάει αυτό με το οποίο ασχολείται· του δίνεται. Μου μιλάει για τις δυνατότητες που έχει να παίζει με τις λέξεις, να δολιοφθορεί. Χρησιμοποιεί υπονοούμενα για ν' ανοίξει το μυαλό των πιτσιρικών σε έννοιες μεγάλες, δημοκρατικές. Η ώρα περνάει· πρέπει να φύγω.

Κακόκεφος, ανεβαίνω στο τρένο. Δεν είναι η καλύτερη στιγμή ο αποχαιρετισμός. Ανεκπλήρωτες επιθυμίες, πόθοι, μισά λόγια, παρατημένα σχέδια – όλα μένουν πίσω. Τι προλάβαμε να ζήσουμε; Κι ο μονότονος ήχος απ' τις ρόδες επαναφέρει εικόνες και αισθήσεις σαν τιμωρία. Η πόλη απομακρύνεται, χάνεται.

Προχωρημένο απόγευμα, με τους τελευταίους, περνώ την πύλη του στρατοπέδου. Συναντώ τον Καλομοιράκη, τον Κόρρα και τον Δημογεροντάκη. Κουρεμένοι γουλί. Κοκορεύομαι. Ήμουν με τον Βασίλη. Έδωσα κείμενο. Κουβέντες φτιαγμένες να προβάλουν το «εγώ». Ποιος ακούει; Είμαστε μουδιασμένοι. Τι μας περιμένει εδώ που ήρθαμε;

Το βράδυ, δεν κλείνουν τα μάτια. Ξένο κρεβάτι, ξένα σκεπάσματα. Τεράστιος θάλαμος, γεμάτος άγνωστα πρόσωπα. Μοναδική πηγή χαράς, η συνάντηση του μεσημεριού. Ο Βασίλης κι εγώ. Για φαντάσου! Το όνομά μου τυπωμένο, πλάι στο δικό του. Μαζί με του Σκαλιόρα, του Σφήκα κ.λπ. Πρέπει να σχεδιάσω τη συνέχεια. Το επόμενο κείμενο θα εκφράζει τις αντιλήψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, την ενότητα προσώπων και δημιουργίας· όπως τα κείμενα των Γάλλων, των Βρετανών ή των Λατινοαμερικανών, που τα υπερασπιζόταν με πάθος ο Βασίλης στα μαθήματα της σχολής. Πρέπει να βρούμε την αντιστοιχία, να διατυπώσουμε τις δικές μας αρχές: έτσι πάνω-κάτω συμφωνήσαμε στις πρώτες κουβέντες πριν από την έκδοση του περιοδικού. Χτύπημα στον εμπορικό, συμβατικό κινηματογράφο του Φίνου και των άλλων. Άνοιγμα του δρόμου για το νέο, το ανέλπιστο, το δημιουργικό. Ο σχεδιασμός τού κειμένου και η προσδοκία της επόμενης συνάντησης με τον Βασίλη μεταβάλλουν σε περίπατο κάθε επώδυνη πεζοπορία.



Σακίδιο, αντίσκηνο, μπαλάσκες, οπλισμός και τραγούδι. Ζήτω, ζήτω η επανάστασις!

Το δεύτερο κείμενο έφερε και τρίτο. Σε κάθε άδεια, η συνάντηση με τον Βασίλη ήταν σε προτεραιότητα. Συζητήσεις για τις οικονομικές δυσκολίες, την εμφάνιση του Ιδρύματος Ford, την προοπτική μιας χορηγίας και τη δημιουργία της εταιρείας «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Ο Βασίλης, υπέρμαχος της ιδέας. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος θ' αποκτούσε δικό του εξοπλισμό, χρήματα για παραγωγή. «Δολάρια αμερικανικά με τη χούντα στην εξουσία» αντέτειναν οι πολέμιοι. «Χρήματα για να κάνουμε ταινίες εναντίον της χούντας» επέμενε ο Βασίλης. Διχασμοί, αποχωρήσεις. Ο Βασίλης, αφεντικό του «Σύγχρονου».

Η μετάθεσή μου στο στρατόπεδο της Κοζάνης μάς έφερε πιο κοντά. Αναπολούσε τη γενέτειρά του. Μιλούσε για τα παιδικά χρόνια, τον πατέρα του. Επίσης, ήταν υπερήφανος για τη φιλία του με τον Μητροπολίτη Κοζάνης Διονύσιο, αν δεν κάνω λάθος. Τον θεωρούσε ξεχωριστό άνθρωπο, θαύμαζε τις γνώσεις και το πνεύμα του.

Μετά το στρατό, ξαναγυρίσαμε στον «Σύγχρονο». Είχαν μαζευτεί κι άλλοι νέοι – η παρέα μεγάλωσε: Λιάππα, Ηλιοπούλου, Γαβαλά, Σμαραγδής, Αλευράς, Κοκκινόπουλος, Δημόπουλος, Σαμαντάς κ.ά. Οι πρώτες μας ταινίες, συμπάθειες και

*Φεστιβάλ
Θεσσαλονίκης,
1986,
με τον
Τάκη
Παναγιαννίδη.*



Με την
Τζένη Καρέζη.

αντιπάθειες. Πράγματα συνηθισμένα, που καλύπτονταν με τρύπιους θεωρητικούς μανδύες. Ο Βασίλης, σε ρόλο διαιτητή. Γοητευόταν απ' τη μόρφωση, έστω κι αν είχε τη μορφή επίδειξης γνώσεων. Συχνά παγιδευόταν σε στείρες παραθέσεις αποσπασμάτων, τοιμάτων ή σοφισμάτων, αρκεί να είχαν βαρύγδουπη υπογραφή. Το περιοδικό παρεκτράπηκε σε μια ανούσια, ελιτίστικη θεωρητικολογία, προσπαθώντας να προσαρμόσει την ελληνική πραγματικότητα σε ευρωπαϊκή κορνίζα. Πολλοί πελάγωσαν, ελάχιστοι βγήκαν κερδισμένοι.

Ο Βασίλης ανήκε στους χαμένους. Με τη μετάπολίτευση, αποχώρησε από το περιοδικό. Ασχολήθηκε με την κριτική και τη δημοσιογραφία. Κρατήσαμε επαφή, κάποτε σταθερή, αργότερα άστατη και πιο αραιή. Του διάβαζα τα σενάρια, μιλούσαμε για ταινίες, μου εξομολογούνταν περιστατικά, μαλώναμε, διαφωνούσαμε. Πάντα χωρίζαμε με μια εκκρεμότητα που θα λύναμε σε άμεση συνάντηση. Μπορεί η επόμενη συνάντηση να καθυστερούσε, αλλά ήταν σαν να συνέχιζε μια κουβέντα αρχινισμένη για πρόσωπα που τον πλήγωσαν, που τον πρόδωσαν, για πρόσωπα που πλήγωσε κι ήθελε να εξιλεωθεί για πρόσωπα που, ξαφνικά, έφυγαν από ανάμεσά μας.

Τώρα ο Βασίλης έγινε ένας απ' αυτούς. Όποτε θα τον θυμάμαι, δε θα μπορώ να του τη353εφωνήσω. Κρίμα. Θα κρατήσω, όμως, το τηλέφωνό του και στην καινούργια αιζέντα.

ΜΟΝΟ ΣΙΩΠΗ

της Μαρίας Παπαδοπούλου

Ούτε Αλγερία πια, ούτε Πάμπλο. Μόνο σιωπή. Φίλε, φίλε της καρδιάς, ψυχή χαραγμένη στις γραμμές του χεριού μου...

Καλοκαίρια στην Πάτμο, η αμμουδιά στα Στύρα, ο Θόδωρος, τα παιδιά, η αγάπη του Σταματίου για τις *Κυρίες του δάσους της Βουλώνης* (Robert Bresson): «Όταν ένα βιολί είναι αρκετό, δε χρειάζεται να χρησιμοποιούνται δύο (Vivaldi) και πάλι Bresson: «Ένα σύνολο ωραίων εικόνων μπορεί να είναι απαίσιο». Ο Debussy ο ίδιος έπαιζε με το πιάνο κλειστό. Ο Βασίλης έπαιζε κανονικά, με όλα ανοιχτά... δήτην...

Κάποτε έπεσε. Έξω απ' την Ακαδημία. Χτύπησε άσχημα, κατάφερε να φτάσει σπίτι του. Εκεί σωριάστηκε και έμεινε έτσι ριγμένος στα κατωπόδαρα του κρεβατιού. Μόνος, εκεί χάμω, τέσσερις μέρες! Επίμονα έλεγα ότι έπρεπε να βρει μια γυναίκα. Εκείνος αρκέστηκε στις ολιγόλεπτες επισκέψεις μιας πανέμορφης ξανθής που του θύμιζε Ingrid Bergman!

Ο τρελός δεν ήθελε να τακτοποιηθεί, ενώ λάτρευε τα παιδιά. Τα δικά μου παιδιά τον αγαπούσαν αφάνταστα. Τους εξήγησα ότι αυτό ήταν πολύ σωστό γιατί ο Βασίλης ήταν ένα ελεύθερο πλάσμα, χωρίς εκκλησίες και συμβατικούς κανόνες ηθικής, ένα πανέντιμο πλάσμα, αυτοδημιούργητο, που μέσα στην ελληνική πραγματικότητα έλαμπε σαν ανίκητο φως απόλυτης καθαρότητας. Και ήταν αθώος, απονήρευτος...

Μια μέρα, λοιπόν, είπε να συναντηθούμε στου Φλόκα. Εκεί μου είπε πως δεν ένιωθε καλά. Κομάρες, αίσθηση αδυναμίας. Συμφώνησε να πάει σ' ένα γιατρό. Έκανε εξετάσεις και γελώντας μου ανακοίνωσε ότι οι αρτηρίες της καρδιάς ήταν φραγμένες κατά 97%, 98% και 99%! Πήγε στην Αγγλία, έκανε μπάιπας, αλλά δεν μπορούσε να καταλάβει τι ήθελε και τον τριγύριζε ένας άγνωστος άγγλος γιατρός. Τι συνέβαινε; Η Μαριάννα, σύζυγος του σκηνοθέτη Παναγιωτόπουλου, κι εγώ, είχαμε αγκαζάρει δικό μας βρετανό γιατρό για να τον παρακολουθεί. Όταν το έμαθε, γέλασε σαν παιδί και με προβίβασε σε σωματοφύλάκά του για να τον προστατεύω από φασίστες εξτρεμιστές!



1986,
με την
Μαρία
Παπαδοπούλου
και τον
Κώστα Σταματίου.

Όμως, αυτό και άλλα δεν τον εμπόδισαν να με αφήσει ξερή στο Σίτυ, στη Θεσσαλονίκη, ακολουθώντας μια πανέμορφη κυρία με την οποία, έτσι έλεγε, συνωμοτούσαν να διώξουν τον επίσης πανέμορφο, με ξανθές μπούκλες, εραστή της, για να πάρει ο Βασίλης τη θέση του...

Αθώος, απονήρευτος, υπέροχος, πανέξυπνος και αλησμόνητος, βέβαια, ο πολύτιμος φίλος μας εκτοπίζει ακόμα την ευτέλεια η οποία μας τριγυρίζει κάθε φορά που η μνήμη τον καλεί.

Επέστρεφε, αγαπημένη Βασίλη, όταν η απουσία και η στέρηση πυκνώνει στην Ελλαδούλα της μεγάλης έκπτωσης.

19 ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ
ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ



1977, με τον Νίκο Παπατάκη.

Από την αρχή πρέπει να πούμε πως, για να εξοικειωθεί κανείς με τη μεγαλειώδη απλότητα αυτής της κλασικής ταινίας, χρειάζεται μια προπαίδεια, βασικά σε ό,τι αφορά στον μπουινουελικό τρόπο χρήσης των συμβόλων και το προτσές της καλλιτεχνικής δημιουργίας ενός από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες από δημιουργίας κινηματογράφου.

Παρακάτω θα προσπαθήσουμε, μέσα στο περιορισμένο πλαίσιο του χώρου μας, όχι να προσδιορίσουμε τον ιδιόμορφο κι απέραντο κόσμο του Buñuel, αλλά να δούμε τη συγκεκριμένη ταινία, αφ' ενός στη μοναδικότητά της και αφ' ετέρου στην εξάρτησή της με ορισμένες ιδέες που επανέρχονται σταθερά σε ολόκληρη τη δημιουργική δουλειά του.

Κι εδώ, όπως και σε σχεδόν όλες του τις ταινίες, βάζει ως στόχο την απομυθοποίηση ορισμένων πρωταρχικών χριστιανικών συμβόλων, όπως η αγιότητα και η χριστιανικής υψής φιλανθρωπία· γιατί ο Buñuel παραμένει πάντα δεδηλωμένος πολέμιος της θρησκείας και πιστεύει πως το Κακό στον κόσμο έχει ως βάση τη χριστιανική ηθική που, κατά τη γνώμη του, διαστρέβλωσε τις πρωταρχικές και ενστικτώδεις ηθικές αρχές, και απαλλοτρίωσε τη γνησιότητα και την τιμιότητα που έχουν τα ένστικτα αφ' εαυτών. Στις προηγούμενες ταινίες, μεταξύ άλλων, προσπάθησε να αποκαθάρει το γενετήσιο ένστικτο και να αποδείξει πως η αγάπη σε όλες τις μορφές της δεν είναι αμαρτία, όπως μας δίδαξε κυρίως η χριστιανική ηθική, αλλά αυτή καθαυτή η βάση της ηθικότητας. Φυσικά, η κριτική του επεκτείνεται πάντα και σε όλα τα παράγωγα της χριστιανικής ηθικής, καθώς και στη σημερινή μορφή της οικογένειας, του κράτους κ.λπ. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, οι κατατρομαγμένοι αστοί, που πρώτη φορά είδαν να γκρεμίζονται τα σύμβολα και οι μύθοι τους με τη μαγική δύναμη και την αμεσότητα της εικόνας, προσπάθησαν, απ' την αρχή σχεδόν της καριέρας του (1930), να τον απομονώσουν με κάθε τρόπο – μάταιος κόπος: ο Buñuel έγινε με τον καιρό το σύμβολο του αντικομορμισμού και της ασυμβίβαστης τιμιότητας.

Το περίεργο είναι πως η *Βιριδιάνα* γυρίστηκε με την άδεια και τις ευλογίες του Franco. Όσπου να πάρουν είδηση οι φασίστες περί τίνος ακριβώς επρόκειτο, οι φίλοι του συμπατριώτες φυγάδευσαν την ταινία στη Γαλλία. Γεννάται τώρα το ερώτημα, πώς γελάστηκαν οι λογοκριτές. Η απάντηση είναι α-

LUIS BUÑUEL
Βιριδιάνα,
1961

πλούστατη. Το σενάριο που διάβασαν (φυσικά, πριν το γύρισμα), έμοιαζε σαν ύμνος στη χριστιανική αγιότητα που αποτελεί και το θέμα της ταινίας. Όμως, σκηνοθετικά, το θέμα αυτό πήρε εντελώς αντίστροφες προεκτάσεις κι έγινε η πιο σοφή και τέλεια κριτική για το υποκριτικό πλασάρισμα της κατά μόνας αγιοσύνης ως αντίδοτου στην κοινωνική δυστυχία.

Η Βιριδιάνα, μαθητευόμενη καλόγρια, περνάει όλα τα στάδια της πτώσης από τον ουρανό στη γη, και η φάρμα του θείου της γίνεται το καθαρτήριο για να κερδίσει τελικά όχι τον παράδεισο, αλλά την κοινωνική της υπόσταση και αξία. Όταν ο θεός της, θύμα κι αυτός των παλιωμένων κοινωνικών συμβάσεων, αυτοκτονεί, γιατί δεν κατάφερε ποτέ να διώξει τα φθαρμένα σύμβολα και να προσαρμοστεί στην εποχή του, η Βιριδιάνα καταλαβαίνει πως ο δρόμος προς τη μοναστική της αγιότητα έχει αποκοπεί. Στρέφεται, λοιπόν, στο πιο πρόχειρο υποκατάστατο, τη φιλανθρωπία, πιστεύοντας κι αυτή, όπως όλες οι κυρίες του κόσμου που ανήκουν σε φιλανθρωπικούς συλλόγους, πως η ελεημοσύνη δίνει εγγυημένο διαβατήριο για τον παράδεισο.

Δεύτερη απογοήτευση και τελική πτώση: η Βιριδιάνα βλέπει τους ρακένδυτους λούμπεν που μάζεψε στο οπίτι της, να επαναστατούν. Χάνει και την τελευταία ελπίδα πως θα ήταν δυνατόν να φτάσει στην αγιότητα έμμεσα. Δεν της μένει παρά να... παίζει χαρτιά με τον ξάδελφό της, μοναδικό γήινο πλάσμα στη στοιχειωμένη φάρμα. Η Βιριδιάνα επανέρχεται στη ζωή, ενσωματώνεται στην κοινωνία, εντός της οποίας σώζεται, έστω και με τον ευτελέστερο τρόπο: παίζοντας χαρτιά! Αξίζει να σταθούμε στα σύμβολα που μεταχειρίζεται ο σκηνοθέτης για να υπογραμμίσει τις προθέσεις του, όπως ο σταυρός που είναι θήκη μαχαιριών, το ξεπουπουλιασμένο περιστέρι, το παράλληλο μοντάζ της υπαίθριας προσευχής και της δουλειάς που συνεχίζεται γύρω, το κάψιμο του ακάνθινου στεφάνου και, κυρίως, το ανεπανάληπτο πάρτι των ζητιάνων, που αποτελεί σπάνιο κομμάτι κινηματογραφικής ανθολογίας. Η αναπαράσταση του *Μυστικού Δείννου* του Da Vinci αποτέλεσε την πέτρα του σκανδάλου για τους λογοκριτές. Ο σπαρακτικός χορός με το «Αλληλούια» του Handel ήταν μια πρωτάκουστη ιεροσυλία. Το Βατικανό διαμαρτύρεται, οι παπάδες όλου του κόσμου διαμαρτύρονται, οι φιλάνθρωποι κυρίες διαμαρτύρονται, οι εφησυχασμένοι αστοί διαμαρτύρονται. Ο Buñuel πετυχαίνει καίρια το στόχο του: σε ηλικία 62 χρόνων, αναταράσσει ακόμα μία φορά τα λιμνασμένα νερά της συμβατικής ηθικής.

Προειδοποιούμε πως η ταινία δεν βλέπεται εύκολα· ούτε αναλύεται εύκολα. Οι παραπάνω γραμμές δεν πρέπει να θεω-

«Δημοκρατική
Αλλαγή»,
9/11/1965,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Γ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

ρηθούν κριτική, γιατί η Βιριδιάννα ξεφεύγει από το πλαίσιο της οποιασδήποτε κριτικής αντιμετώπισης. Εγράφησαν και εξακολουθούν να γράφονται τόμοι ολόκληροι γι' αυτή την ταινία. Ας βοηθούν οι παραπάνω γραμμές ως ταπεινός φόρος τιμής στον μεγάλο δάσκαλο.

Η αγωνία μου δεν είναι ίδια με εκείνην των θρήσκων, «παρ' όλο που εκδηλώνεται με τον ίδιο τρόπο» λέει ο Bergman σε μια αποκαλυπτική συνέντευξη. Πραγματικά, η μεταφυσική αγωνία, η έλλειψη ικανοποίησης από τα προταθέντα –και συνεχώς προτεινόμενα– κοσμοθεωριακά συστήματα, η ανικανότητα της παραδοσιακής ηθικής να ικανοποιήσει το ερευνητικό κι ανήσυχο πνεύμα του δημιουργού, και, κυρίως, η ενοχλητική παρουσία του αισθήματος του «τέλους», οδήγησαν τον Bergman σε μια μανιασμένη αναζήτηση ενός «προσωπικού» θεού, ο οποίος, στα έργα της ωριμότητας, γίνεται όλο και πιο απρόσωπος, μέχρι που χάνεται τελείως μέσα σε γενικευμένες και αόριστες μεταφυσικές θέσεις. Όπως και να 'ναι, η μεταφυσική του Bergman έχει μια εξαιρετικά λεπτή διανοουμενίστικη ποιότητα, κι αν δεν υπήρχε πίσω της το πανίσχυρο στήριγμα της τιμιότητας και της ειλικρίνειας του δημιουργού, για να της δώσει εκείνη την εντελώς προσωπική γεύση της εναγώνιας εξομολόγησης, θα κινδύνευε να καταρρεύσει μόνη της, ακριβώς εξαιτίας της αοριστίας. Στην *Έβδομη σφραγίδα*, αυτή η μεταφυσική αγωνία είναι απολύτως ξεκαθαρισμένη, η αλληγορία αποκτά μια μοναδική διαύγεια, και τα σύμβολα είναι τέλεια αποκαθαρμένα, σε σημείο που να μην αφήνουν κανένα περιθώριο για παρερμηνείες. Η ταινία μοιάζει μ' ένα απλοϊκότατο μεταφυσικό παιχνίδι, κατανοητό και από τον πιο ακατατόπιστο στα φιλοσοφικά προβλήματα θεατή. Η συνεχής παρουσία του θανάτου, όχι μόνο ως αισθήματος, αλλά και ως απτού συμβόλου, ο αυτοσαρκασμός του δημιουργού για την ανικανότητα να δώσει μια προσωπική λύση στο πρόβλημα της σκοπιμότητας της ζωής και του θανάτου, η ισοπέδωση κάθε «σωτηριακής κοσμοθεωρίας», η βασανιστική παραδοχή ενός απλού βιολογικού γεγονότος (του θανάτου), η ειρωνεία των αφελών δογματικών και των εμπόρων της μεταφυσικής αγωνίας, οι οποίοι προσπαθούν να «σώσουν» άλλους τη στιγμή που δεν κατάφεραν να σώσουν τους εαυτούς τους, και, το σημαντικότερο, η ανικανότητα του κυνισμού ή της «κεκτημένης γνώσης» –τέλεια προσωποποιούμενης από τον υπηρέτη του Max von Sydow– για την εξεύρεση μιας κάποιας λύσης στο πάντα άλυτο πρόβλημα του παραλογισμού

INGMAR
BERGMAN
*Η έβδομη
σφραγίδα*,
1956

Πρόγραμμα
STUDIO, 1968,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Β' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

της ύπαρξης – όλα αυτά δημιουργούν μια τέλεια ισορροπημένη στη φόρμα της μεταφυσική ιλαροτραγωδία, η οποία, ως μόνη λύση, προτείνει την άνευ όρων συμμετοχή στο ατέλειωτο παιχνίδι της ζωής και του θανάτου.

ΘΟΔΩΡΟΣ
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
Αναπαράσταση,
1970

Αν ο κινηματογράφος είναι ένα «ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο», κατά τον Bazin, τότε η ταινία του Αγγελόπουλου είναι μια ορθάνοιχτη τρύπα στον τοίχο του μύθου, απ' την οποία, επιτέλους, για πρώτη φορά στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, μπορούμε να δούμε έναν συγκεκριμένο χώρο, προσδιορισμένο απ' τις συντεταγμένες ενός καθορισμένου χρόνου.

Πρώτη διαπίστωση: Η κάμερα ενός έλληνα κινηματογραφιστή καθαρίζεται απ' τη μούχλα της «επινοημένης ιστορίας» μέσα στην οποία περιφερόταν μέχρι σήμερα ποιητική αδεία, η «δημιουργική φαντασία» παραχωρεί διακριτικά τη θέση της στη «δημιουργική αγωνία», ο σχολιασμός σε πρώτο ενικό πρόσωπο (άμεσος ή έμμεσος) γίνεται έκθεση σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, και το επιμύθιο, διαχεόμενο στο κάθε πλάνο της ταινίας, γίνεται κραυγή πόνου.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως η παραπάνω διαπίστωση δεν είναι παρά μια παραλλαγή της μπαζενικής θέσης για την «ιδεολογική αναπηρία» της κάμερας, για την ανικανότητα της εικόνας να προχωρήσει παραπέρα απ' την «αναπαραστατική κατάδειξη» ενός κόσμου πολυσήμαντου και ανοργάνωτου. Ωστόσο, η αισθητική που υιοθετεί ο Αγγελόπουλος, δεν είναι ακριβώς αυτή της ασημασιολόγητης καταγραφής ενός περιστατικού (του φόνου). Μ' άλλα λόγια, δεν πρόκειται για ντοκιμαντέρ, για «δημιουργική εκμετάλλευση της πραγματικότητας» (όπως ορίζει το ντοκιμαντέρ ο Grierson), γιατί, σ' ένα πρώτο επίπεδο, δεν επιχειρείται καμιά ανάπλαση (εκμετάλλευση) της πραγματικότητας.

Πρόκειται μάλλον για μια προσπάθεια καθορισμού της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στον παρατηρητή και το παρατηρούμενο, ή για τάση «ακίνητοποίησης» του προς παρατήρηση χώρου. Όμως, αυτή ακριβώς η ακίνητοποίηση αποκλείει κάθε δυνατότητα μελέτης ζωντανών όντων, τα οποία, τόσο σε κατάσταση κίνησης όσο και σε κατάσταση ακινησίας, ξεφεύγουν απ' τον έλεγχο του παρατηρητή, που θα 'πρεπε να επιχειρήσει μια «ενδοσκόπηση».

Δεύτερη διαπίστωση: Ο σκηνοθέτης απαγορεύει στον εαυτό του την οίηση του (υποκειμενικού) δημιουργού ή τη μετριοπάθεια του (αντικειμενικού) παρατηρητή και δηλώνει εντιμότητα – με

την υιοθέτηση και την ταυτόχρονη απόρριψη και των δύο μεθόδων— πώς η ταινία του δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια προσπάθεια αναπαράστασης ενός γεγονότος, το οποίο «παραστάθηκε» άπαξ διά παντός (χωρίς καμία δυνατότητα επανάληψής του) τη στιγμή που συντελέστηκε· δηλαδή, σε χρόνο και χώρο μαθηματικό και όχι φιλικό.

Απ' αυτή την άποψη, η αναπαράσταση του εγκλήματος παρουσία του ανακριτή και των χωροφυλάκων είναι το μόνο παρασάτιμο γεγονός, ενώ τα κομμάτια της δράσης του «πραγματικού» (του γεγονότος που συνέβη κάποτε) τα οποία περιβάλλουν (δεν εμπεριέχουν) την αναπαράσταση, μετατίθενται στην περιοχή του μύθου· δηλαδή, είναι αυθαίρετες «αναπαραστάσεις» του, που σκοπό έχουν να δείξουν το μάταιο της προσπάθειας της δικαιοσύνης (ενός εξωτερικού παράγοντα, δηλαδή) να εκπορθήσει τον κλειστό χώρο της ανθρώπινης συνείδησης.

Τρίτη διαπίστωση: Το τελικό «περιληπτικό», τεράστιο σε μήκος σταθερό πλάνο δηλώνει σαφέστατα πως ο ανακριτής (και μαζί του και ο σκηνοθέτης που τον υποκαθιστά σ' ένα δεύτερο επίπεδο) είναι ανίκανος να βρει την αλήθεια, για τον απλό λόγο πως η αλήθεια που αναζητά δεν είναι ψυχολογικής—όπως νομίζει— αλλά κοινωνικής τάξης.

Αφού, λοιπόν (πάντα μέσα απ' την αισθητική της ταινίας), αποδείχθηκε πως κάθε προσπάθεια ενδοσκοπησης καταντάει άσκοπο εγχείρημα, δεν απομένει παρά να μετατεθεί ο άξονας αναφοράς (καλύτερα, το *σύστημα* αναφοράς) και να υιοθετηθεί μια άλλη μέθοδος, πιο αντικειμενική, πιο κοντινή στην κοινωνική (κι όχι την ψυχολογική) φύση του προβλήματος. Ο μπιχεβιορισμός και η ύπαρξη εξαρτημένων αντανakλαστικών που προϋποθέτει η ψυχολογία της συμπεριφοράς, είναι το αμέσως επόμενο στάδιο στη μετάθεση του συστήματος αναφοράς απ' την ενδοσκοπική ψυχολογία στην κοινωνιολογία.

Όμως, μια τέτοια προσέγγιση του προβλήματος, που θα απαιτούσε λεπτομερειακή καταγραφή των ερεθισμάτων και επιστημονική ταξινόμησή τους, θα ήταν δυνατή μόνο στην περίπτωση ενός μη-αισθητικού (επιστημονικού) ντοκιμαντέρ. Και η *Αναπαράσταση*, όπως είπαμε, δεν είναι ντοκιμαντέρ· πολλά δε μάλλον, δεν είναι *επιστημονικό* ντοκιμαντέρ.

Τέταρτη διαπίστωση: Ο σκηνοθέτης απορρίπτει και το δεύτερο σύστημα αναφοράς που θα μπορούσε να τον βοηθήσει (την αντικειμενική, τη φυσιογνωστική, τη μπιχεβιοριστική ψυχολογία που περιορίζεται στη μελέτη σχέσεων, όπως, π.χ., στο πλείστο των ταινιών του μοντέρνου κινηματογράφου). Πουθενά στην ταινία δε μελετάται το πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα

στους ήρωες, ούτε καν στις πολύ «προσωπικές» στιγμές των εραστών.

Δεν απομένει παρά ένα σύστημα αναφοράς για μια μη ψυχολογική (υποκειμενική ή αντικειμενική) ερμηνεία της πράξης του φόνου: η εξάρτησή του από δεδομένα σαφώς κοινωνικά. Εδώ ακριβώς αρχίζουν και οι δυσκολίες, οι συναφείς στη σύζευξη μιας πράξης που αφορά σε δύο συγκεκριμένα όντα, με την απρόσωπη κοινωνία που τα εμπεριέχει.

Πέμπτη διαπίστωση: Προσεγγίζοντας το θέμα του μέσα απ' την κοινωνιολογία, ο σκηνοθέτης είχε να διαλέξει ανάμεσα σε δύο μεθόδους: την αναγωγή των δύο ηρώων του σε συμβολικές φιγούρες που θα συνόριζαν, κατά κάποιο τρόπο, ευρύτερες κοινωνικές ομάδες (να υιοθετήσει, δηλαδή, την πιο απλοϊκή μορφή «σοσιαλιστικού ρεαλισμού»), και, ξεκινώντας απ' αυτές, να περιγράψει τον κοινωνικό περίγυρο επαγωγικά, ή, αντιστρέφοντας την κοινότοπη και εύκολη μεθοδολογία της επαγωγής, να «περικυκλώσει» το θέμα του επαγωγικά, φτάνοντας μέχρι το επιμέρους γεγονός του φόνου και σταματώντας στην απλή του κατάδειξη (αφού, όπως είπαμε, απορρίπτει και την ψυχολογία και τον ψυχολογισμό που θα του επέτρεπαν, αν ήθελε, να καταλήξει σε συμπεράσματα για το ποιος και γιατί σκότωσε).

Το μίνιμουμ όριο στην γκάμα της έρευνάς του το καθόριζε ήδη: είναι το ανερμήνευτο γεγονός του φόνου. Όμως, το μάξιμουμ όριο θα μπορούσε να επεκταθεί μέχρι τις εντελώς γενικευμένες θεωρητικές αρχές της κοινωνιολογίας, πράγμα που, αναγκαστικά, θα τον οδηγούσε σ' ένα δίλημμα εκλογής ανάμεσα σε διυστάμενες απόψεις, με κίνδυνο να καταλήξει η ταινία σε μια όποια διδαχή, που θα κατέστρεφε τις αρχικές προθέσεις αντικειμενικότητας.

Έπρεπε να κάνει, λοιπόν, μια αυθαίρετη τομή, σταματώντας κάπου την ανέλιξη της προβληματικής της ταινίας. Και η τομή γίνεται ακριβώς στα κοινωνικά σύνορα του πολιορκημένου μικρόκοσμου του χωριού, που δεν μπορούν να επεκταθούν μακρύτερα απ' την επαρχιακή πρωτεύουσα, τα Γιάννενα, τα οποία, άλλωστε, αποτελούν και το ορόσημο ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γερμανία, ανάμεσα στην ενδημική μιζέρια και το δράμα της Γης της Επαγγελίας.

Έκτη διαπίστωση: Ο χώρος, κλειστός και περιχαρακωμένος, ξηρός και αποστεωμένος σαν τους ανθρώπους που τον κατοικούν, είναι ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Πρόκειται –κυριολεκτικά μιλώντας– για ένα χώρο σε φυσική κατάσταση, ασημασιολόγητο και ουδέτερο, στον οποίο η ανθρώπινη ζωή έχει περιοριστεί στον πρωτόγονο βιολογικό (μη κοινωνικοποιημένο ή

αποκοινωνικοποιημένο) πυρήνα της. Όπως σε κάθε πρωτόγονη κοινωνία, έτσι κι εδώ, η απλούστερη μορφή «δικεδίκησης» είναι η φυγή. Η ανταρσία των πολιορκημένων απαγορεύεται επί ποινή θανάτου.

Η φόνισσα, εντελώς ενστικτωδώς, προσπαθεί να διαμαρτυρηθεί για τη γενική μιζέρια, επιχειρώντας μια κατά μόνας ανταρσία: σκοτώνει τον άβουλο φυγάδα σύζυγο που με την επιστροφή του απέδειξε πως η φυγή δεν ήταν ο καλύτερος τρόπος ν' απαλλαγεί απ' τη δυστυχία του. Γυρίζοντας σ' αυτό το νεκροταφείο που κατάντησε το χωριό του, δεν έχει καμιά σημασία πια αν πεθαίνει τώρα ή ύστερα από μερικά χρόνια, αν πεθαίνει βίαια ή σταδιακά, όπως η γυναίκα του και οι συγχωριανοί του. Η μοίρα του είναι προδιαγραμμένη από το χώρο (κι όχι από το χρόνο, όπως στην αρχαία τραγωδία, όπου το πεπρωμένο επενεργεί στον ήρωα μέσα απ' τη χρονική του έκφανση). Ο συγκεκριμένος χώρος όπου γίνεται το έγκλημα, θέτει τη ζωή υπό απαγόρευση. Ο χώρος θέτει σε λειτουργία τη διαδικασία του θανάτου από πείνα μ' έναν τρόπο αυτοματικό, λες κι έχει ξεφύγει από τον έλεγχο της ενσυνείδητης ενέργειας που προσδιορίζει την έννοια του πολιτισμού.

Απ' την άλλη μεριά, η δικεδίκηση του δικαιώματος του ζην θέτει κι αυτή αυτόματα σε λειτουργία το μηχανισμό της Δικαιοσύνης, η οποία λίγο νοιάζεται για αίτια που ξεπερνούν την περιορισμένη δικαιοδοσία της. Αδιέξοδο, λοιπόν, από παντού. Ο χώρος, διαρκώς συστέλλεται και υποχρεώνει τους ανθρώπους που ζουν μέσα του, να γίνουν φιγούρες τραγικές και, ταυτόχρονα, γκροτέσκες.

Ο φόνος, λοιπόν, δεν έγινε γιατί η γυναίκα ήταν «πρόσωπο ανυπάρκτου ηθικής υποστάσεως», αλλά γιατί ο ανακριτής-ρήτορας που τα λέει αυτά, δεν έμαθε ποτέ τι σημαίνει ανθρώπινη υπόσταση και, προπαντός, ζωτικός χώρος μέσα στον οποίο αυτή αναπτύσσεται.

Έβδομη διαπίστωση: Ο σκηνοθέτης, περιγράφοντας απλώς το χώρο, δίνει ταυτόχρονα και την πιο σωστή ερμηνεία του φόνου.

Για ν' αποσπάσει από το χώρο ακέραιη τη λειτουργική του σημασία, τον αφήνει εντελώς άθικτο: η τεχνική του πλάνου-σεκάνς που υιοθετεί, και η προσεκτική κατάργηση των ρακόρ, αποκλείουν την έννοια του φιλικού χώρου· συνεπώς, και του φιλικού χρόνου. Έτσι, χώρος και χρόνος παγώνουν, κι ο αργός –σαν σφυγμός ετοιμοθανάτου– ρυθμός της ταινίας διαποτίζει ανθρώπους και αντικείμενα με τη θανατερή, μεθοδική, διαβρωτική, σίγουρη επενέργεια του μαθηματικού χρόνου (του χρόνου του ρολογιού).

Κάθε επέμβαση στον μαθηματικό χωρόχρονο με το μοντάζ θα κατέστρεφε εντελώς την εντύπωση ασφυξίας. Ωστόσο, υπάρχει στη ροή της ταινίας μια εκπληκτικής ακρίβειας αίσθηση του ρυθμού· ενός ρυθμού, που δεν εξαρτάται απ' το (ανύπαρκτο, άλλωστε) μοντάζ. Πρόκειται για ένα ρυθμό εσωτερικό, που βγαίνει από τις πολλαπλές σχέσεις «ροής». (Στην κινηματογραφική ορολογία, το πλέγμα αυτό των ρυθμών το ονομάζουμε «τάιμινγκ». Το τάιμινγκ αποτελεί τη λυδία λίθο για την επισημάνση της ικανότητας του «να σκέφτεσαι με ρέουσες εικόνες». Τη σημασία του και την ακριβή του έννοια είναι απολύτως αδύνατον να τη δώσουμε λεκτικά και να την κάνουμε απόλυτα κατανοητή σ' όσους δεν έτυχε να έχουν δει ταινίες τού Όζου ή του Μιζογκούτσι.)

Διαπίστωση τελευταία: Η *Αναπαράσταση* είναι η πρώτη «ενήλικη» ταινία του ελληνικού κινηματογράφου· η πρώτη που κατάρχε να ξεπεράσει το στάδιο των παρορμητικών αναζητήσεων των πριμιτίφ ή μιας αισθητικής δανεισμένης απ' τις άλλες τέχνες· η πρώτη που αποδεικνύει και έμπρακτα (στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο, φυσικά) πως, στην τέχνη τού κινηματογράφου, η ενστικτώδης μαγικοποιητική «διάχυση του ταλέντου» πάνω στη ζελατίνα έπαψε να θεωρείται σοβαρή υπόθεση για όσους πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος ξέφυγε οριστικά από την κηδεμονία των παραδοσιακών τεχνών του θεάματος κι έγινε «οπτικό δοκίμιο».

«Σύγχρονος
Κινηματογράφος»,
τχ. 9-10, 1970,
όπως αναδημοσι-
εύτηκε στα:
Λεξικό ταινιών,
Ε' τόμος,
Αιγόκερως 1983,
και *Ελληνικός
Κινηματογράφος*,
Αιγόκερως 1995.

BERNARDO
BERTOLUCCI
Ο
κομφορμίστας,
1970

Η λέξη «κομφορμιστής», πριν υιοθετηθεί απ' όλες τις γω-
ντανές γλώσσες ως προσδιοριστικό επίθετο του συμμορ-
φούμενου προς το εκάστοτε επικρατέστερο δόγμα, ανήκε στη
θρησκευτική ορολογία και σήμαινε τον οπαδό της αγγλικανι-
κής Εκκλησίας. Ο Ερρίκος Δ', το 1562, και στη συνέχεια η βα-
σίλισσα Ελισάβετ Α' διέταξαν τους οπαδούς τους να συμμορ-
φωθούν και να πιστέψουν αυτό που συνέφερε στους ιθύνοντες:
ότι, δηλαδή, κοσμική και θρησκευτική εξουσία δεν πρέπει να
διαχωρίζονται. Η διαφορά ήταν καθαρά τυπική-φορμαλιστι-
κή, και η διαμάχη ανάμεσα στους Πάπες και τους βασιλείς δεν
τροποποιεί καθόλου την έννοια αυτή καθαυτή της εξουσίας.
Αυτό γίνεται φανερό και από το ότι, μερικά χρόνια νωρίτερα
από τον κοσμικό Ερρίκο Δ', το 1529, ένας κληρικός, ο Λούθη-
ρος, είχε διακηρύξει στο Πρακτικόν Διαμαρτυρίας την ανάγκη
για κοσμικοποίηση της εκκλησιαστικής εξουσίας προς όφελος
όχι, βέβαια, της κοινωνίας στο σύνολό της, αλλά των φεουδαρ-
χών. Η Διαμαρτυρία του βρήκε άμεση ανταπόκριση, γιατί τα
κηρύγματά του απευθύνονταν στη στρατιά των δυσαρεστημέ-

ων κατώτερων μεσαίων τάξεων, που ονειρευόνταν ένα γρήγορο πέρασμα στην ανώτερη αστική τάξη. Μ' άλλα λόγια, ο μεγαλύτερος στην ιστορία δημαγωγός, ο Λούθηρος, κατάφερε να εξαπατήσει με το πιο αποτελεσματικό μέσο την αποδέσμευση από τις εξωκοσμικές εξαρτήσεις τους πάντα ιδεολογικά ταλαντευόμενους μικροαστούς και να τους οδηγήσει εκ του ασφαλούς στην απόλυτη υποταγή στους ισχυρούς της Γης και όχι του Ουρανού, όπως προφασιζόταν μέχρι τότε η παπική εξουσία. Η ιστορία του φασισμού, στην πιο πλατιά του έννοια, αρχίζει με τον Λούθηρο. Οι πνευματικοί του διάδοχοι δεν είχαν παρά να παραλλάξουν, κατά τις περιστάσεις, τα βασικά του δόγματα του προστατευτισμού, εκμεταλλευόμενοι την ανασφάλεια (οικονομική και ψυχολογική) που πάντα νιώθει ο αμφίρροπος μικροαστός. Η προσοδευτική ισχυροποίηση της αστικής τάξης και η παράλληλη άνοδος της εργατικής έκαναν τον μικροαστό να αισθάνεται ολοένα και περισσότερο απειλούμενος – κι απ' τα πάνω κι απ' τα κάτω. Αυτόν ακριβώς το φόβο εκμεταλλεύτηκαν όλοι οι Αρχηγοί (Ντούτσε, Φίρερ, Καουδίγιο κ.λπ.) για να βάλουν στην υπηρεσία των ισχυρών αυτούς τους κατ' εξοχήν αδυνάτους. Η κατάληψη της εξουσίας από τους φασίστες προετοιμάζεται (και μετά συντηρείται) από μια έντονα εκφοβιστική προπαγάνδα, κι όταν ο εχθρός δεν υπάρχει, πρέπει να εφευρεθεί. Φασισμός είναι το καθεστώς του φόβου, με διπλή έννοια: στηριγμένος στο φόβο και τρεφόμενος απ' το φόβο, αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την ασφαλιστική βελβίδα του αστισμού, που την ανοίγει όποτε βλέπει πως η πίεση απ' τα κάτω κοντεύει να διαρρήξει το σύστημα και να το αχρηστέψει οριστικά. Έτσι, η συσσωρευμένη δυσαρέσκεια όχι μόνο εκτονώνεται, αλλά και καναλιζάζεται επωφελώς για το σύστημα που την προκάλεσε. Φυσικά, οι μόνοι που δεν καταλαβαίνουν τίποτα απ' αυτό το παιχνίδι το οποίο παίζεται με διαλείμματα από τον 16ο αιώνα και μετά εις βάρος τους, είναι οι μικροαστοί, που νιώθουν πανευτυχείς όταν είναι σε θέση να ζήσουν ήρεμα στο παρόν, απ' το οποίο και γαντζώνονται με τα δόντια, αγνοώντας παντελώς την έννοια της ιστορικής προοπτικής.

Ο φασισμός δεν υπήρξε ποτέ συγκροτημένο ιδεολογικό κίνημα. Όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις, ήταν μαζικό κίνημα ή, τουλάχιστον, έγινε μαζικό στην πορεία της ανάπτυξής του. Αυτό το παράξενο από πρώτη ματιά φαινόμενο έφερε σε αμηχανία τους κοινωνιολόγους, οι οποίοι, πιστοί στα δόγματα του κοινωνιολογικού θετικισμού του Comte, επέμεναν να θεωρούν την κοινωνία ως υπερ-ατομικό άθροισμα μονάδων, αποξενωμένων απ' το προσωπικό τους Εγώ. Οι απλοϊκές κοινωνι-

κιστικές αστικές ερμηνείες του φαινομένου «φασισμός» αποδείχθηκαν όχι μόνο ανεπαρκείς, αλλά και εντελώς λανθασμένες στο μεθοδολογικό τους σύστημα. Έτσι, η επικουρία της κοινωνιοψυχολογίας έγινε αναγκαία, παρά την αγανάκτηση των ορθόδοξων οπαδών του Comte από τη μια και των οικονομιστών από την άλλη: οι ρίζες του φασισμού, ως μαζικού κινήματος, πρέπει να αναζητηθούν στο γόνιμο έδαφος της αστικής ψυχοσύνθεσης και της αλλοπρόσαλλης ηθικής του μόνιμα φοβισμένου και πάντα αιωρούμενου στη συμπεριφορά του μικροαστού, έξω και πέρα από τη θέση του στο σύστημα των παραγωγικών σχέσεων. Πιο συγκεκριμένα, το προτσές της φασιστικοποίησης πρέπει να οριστεί ως τάση αλλοτριώσης, ως προσπάθεια εξαγοράς της θετικής ελευθερίας («ελευθερίας για να») από το συντηρητικό αίσθημα της ασφάλειας. (Οι απόψεις των Fromm, Horkheimer και Marcuse συμπίπτουν σ' αυτό το σημείο.) Ο υπήκοος, αν θέλει να διαφυλάξει την κεκτημένη του άνεση, οφείλει να υπακούει σε εντολές άνωθεν και να δέχεται τις πιέσεις, πιστεύοντας πως είναι όχι μόνο σωστές, αλλά και ωφέλιμες για τη διασφάλιση της προσωπικής του ευτυχίας, η οποία παύει πια να 'ναι προσωπική του υπόθεση, και μετατίθεται στη σφαίρα της δικαιοδοσίας του Αρχηγού. Ο τελευταίος, έχοντας στα χέρια του τα μέσα μαζικής καταπίεσης (και ενημέρωσης), παίρνει τη θέση του Μεγάλου Πατέρα της αρχέγονης ορδής που *σκέπτεται* για λογαριασμό του ατόμου, *βούλεται* για λογαριασμό του ατόμου και, προπαντός, *πράττει* για λογαριασμό του αλλοτριωμένου ατόμου. Έτσι, η πολυδιάστατη δυναμική με την οποία κάθε άτομο αποκτούσε και διατηρούσε τη δική του ισορροπία ανάμεσα στην αυτονομία και την ετερονομία, στην ελευθερία και την απώθηση, στην ηδονή και τον πόνο, αντικαταστάθηκε από μια μονοδιάστατη στατική ταύτιση του ατόμου με τους άλλους, με τη δεδομένη αρχή της πραγματικότητας (Marcuse). Θα δανειστούμε ακόμα μια άποψη του Marcuse, που νομίζουμε πως είναι ο μόνος ο οποίος αντιμετώπισε σφαιρικά το πρόβλημα του ασυνειδήτα υποταγμένου ατόμου: το Εγώ, στερημένο από τη δύναμη της άρνησης, και στην προσπάθειά του να ταυτιστεί με τον ετερόνομο κόσμο, ξοδεύεται σε διάφορες πνευματικές και συναισθηματικές ασθένειες που καταλήγουν στην ψυχοθεραπεία, ή υποτάσσεται γρήγορα στους απαιτούμενους τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς, αφομοιώνοντας τον εαυτό του με τους άλλους. Με τον τρόπο αυτόν, η απόγνωση του ατόμου που έγινε αυτόματο, αποτελεί γόνιμο έδαφος για τους πολιτικούς σκοπούς του φασισμού (Erich Fromm). Οι μηχανισμοί φυγής του ατόμου σε κατάσταση απόγνωσης αρχίζουν να μπαίνουν

ενοστικτώδως σε λειτουργία, μέχρι που ο κομφορμιστής αποδέχεται ένα Εγώ που δεν είναι δικό του. Όσο περισσότερο δείχνει τον κομφορμισμό του, τόσο ανίσχυρος αισθάνεται, τόσο υποχρεώνεται να υποκύπτει (Fromm). Πάντα κατά τον Fromm, η αρνητική ελευθερία («ελευθερία από») εξακολουθεί να βαραίνει πάνω στη θετική ελευθερία («ελευθερία για να»): το απειλούμενο άτομο δεν είναι ελεύθερο για να πράξει, παρ' όλο που, από τη Βιομηχανική Επανάσταση και μετά, απελευθερώνεται ολοένα και περισσότερο από τους πρωτογενείς δεσμούς του με τον φυσικό περίγυρο. Αυτή η ετερονομία ανάμεσα στον αρνητικό και τον θετικό προσδιορισμό της ελευθερίας δεν είναι δυνατόν να εκλείψει, παρά μόνο με μια ριζική αναθεώρηση του συσχετισμού των κοινωνικών δυνάμεων.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο φασισμός είναι μια σχεδόν φυσική κατάληξη του αστικού τρόπου τού σκέπτεσθαι που υπαγορεύεται από την αστική κοινωνική δομή, η οποία πράττει έτσι για να υπάρξει είτε άμεσα (με ευθύ και απροκάλυπτο καταναγκασμό) είτε, στις περισσότερες περιπτώσεις, έμμεσα (με τους γενικής ισχύος ηθικούς νόμους και την προπαγάνδα). Πρέπει να τονίσουμε εδώ πως ο φασισμός ως ψυχολογική κατάσταση ή ως συμπεριφορά δεν συνδέεται αναγκαστικά μ' ένα φασιστικό κόμμα: είναι καθημερινός (Μιχαήλ Ρομ). Για να θυμηθούμε κι έναν άλλο κινηματογραφιστή (τον Luc Moullet), αυτό που έχει σημασία για τον προσδιορισμό της πολιτικής τοποθέτησης ενός ατόμου, δεν είναι η κομματική του ταυτότητα, ούτε αρκεί η δήλωσή του για την προοδευτικότητα ή το συντηρητισμό του: ο προοδευτικός και ο συντηρητικός διαφέρουν στον τρόπο ζωής και όχι στον τρόπο σκέψης. Η αλήθεια της πρότασης του Moullet είναι καταφάνερη: η συντριπτική πλειονότητα των προοδευτικών μιλούν «αριστερά» και ζουν «δεξιά». Ο κομφορμισμός, λοιπόν, δεν είναι ασφαλές κριτήριο της τοποθέτησης στα «δεξιά»: ισχύει εξίσου και για τη λεκτική τοποθέτηση στα «αριστερά»: μ' άλλα λόγια, προσδιορίζει καίρια την αστική νοοτροπία, την κατ' εξοχήν χαμαιλεοντική συμπεριφορά του αναρριχώμενου μικροαστού με την τερατώδη προσαρμοστική του ικανότητα.

Ήδη έχουμε πει σχεδόν αυτά που θα θέλαμε να πούμε για την ταινία του Bertolucci. Θα προσπαθήσουμε, ωστόσο, να δούμε πώς οι παραπάνω απόψεις, που αποτελούν και τη θέση της ταινίας, μεταφράζονται σε σήματα κινητικά-εικαστικά στο συγκεκριμένο πλέγμα των σημαινόντων του *Κομφορμίστα*.

Αυτό που ενδιέφερε περισσότερο τον Bertolucci, δεν ήταν ο φασισμός ως ιστορικό (προσδιορισμένο τοπικά και χρονικά) κίνημα, αλλά οι αστικές καταβολές του, έξω απ' τον συγκεκρι-

μένο χώρο (Ιταλία του 1928-1944). Η ταινία, μόνο λεκτικά (με το διάλογο) τοποθετείται σε χώρο και χρόνο: το ντεκόρ και τα άλλα εικαστικά στοιχεία της ταινίας (κοστούμια, αξεσουάρ, φωτισμοί), όχι μόνο δεν διαφοροποιούν τους χώρους, αλλά και επιτείνουν ηθελημένα τη χωρική σύγχυση, ουδετεροποιώντας το χώρο μέσα στον οποίο κινούνται οι χαρακτήρες: το Παρίσι και η Ρώμη μοιάζουν σαν να 'ταν πόλεις διδύμες. Ο χώρος τού Bertolucci δεν έχει σχέση με τον γεωγραφικά (ρεαλιστικά) καθορισμένο από την τοποθέτηση της Ιστορίας χώρο. Είναι μια πολυδαίδαλη, ροκοκό επιφάνεια, κατασκευασμένη από το σκηνογράφο σύμφωνα με τις εκφραστικές, ποιητικές και όχι τις ιστορικές ανάγκες της ταινίας. Ο εξπρεσιονιστικός φωτισμός αυτής της επιφάνειας και οι σχεδόν σουρεαλιστικές χρωματικές μίξεις επιτείνουν την εντύπωση του μη ρεαλιστικού. Τα κοστούμια, επίσης, προσθέτουν μian ακόμα αχρονική διάσταση: η Sandrelli είναι ντυμένη κατά τη μόδα της μπελ επόκ, ενώ η Sanda μοιάζει με σημερινή Παριζιάνα· ο Trintignant και ο Moschin έραψαν τα κοστούμια τους σε διαφορετικές εποχές και κινούνται με αυτοκίνητα τρέχουσας μάρκας· οι φοιτητές-σωματοφύλακες του αυτοεξόριστου καθηγητή³³⁶ δεν διαφέρουν εξωτερικά από τους σημερινούς αμφισβητητές κάποιου αμερικανικού κολεγίου. Τα εικαστικά σήματα της ταινίας, στο σύνολό τους, είναι ανιστορικά.

Το ίδιο ανιστορικό είναι και οι χαρακτήρες. Ο Μαρτσέλο (Trintignant) δεν είναι ο τυπικά ιταλός φασίστας, αλλά ένας δειλός μικροαστός που μπορείτε να τον συναντήσετε παντού γύρω σας· ένας απροσανατόλιστος ανθρωπάκος, κυνηγημένος από κάποιο αόριστο συναίσθημα ενοχής (νομίζει πως σκότωσε κάποιον ομοφυλόφιλο όταν ήταν μικρός, παρασυρμένος στο δωμάτιό του από τη λάμψη μιας λιμουζίνας, τρομοκρατημένος από το ενδεχόμενο μιας κληρονομικής ψυχολογικής αρρώστιας (ντρέπεται για τον τρελό πατέρα του, που προτίμησε τον ευκολότερο τρόπο για να κρύψει την ασημαντότητά του), αηδιασμένος από την κατάπτωση της μάνας του (σκοτώνει τον ιάπωνα εραστή όταν γίνεται ισχυρός, ξεκόβοντας έτσι οριστικά κι από τον τελευταίο δεσμό της με το μίζερο παρελθόν).

Η μέλλουσα σύζυγος (Sandrelli), ανόητο θηλυκό ζωάκι που επί εξαιτία το βίαζε ο νονός του, δεν έχει μάθει να κάνει τίποτ' άλλο στη ζωή της εκτός από το να κουνάει τα οπίσθιά της προς άγραν του ευπρεπούς γαμπρού· δηλαδή, αποτελεί τέλειο δείγμα ανθρωπόμορφου φυτού, όπως αυτά που ευδοκιμούν ιδιαίτερα στο εύκρατο κλίμα της μικροαστικής οικογένειας κάθε τόπου και χρόνου.

Η σχεδόν ανήλικη σύζυγος του σχεδόν γέρου καθηγητή (Sanda) είναι η φροντισμένη έκδοση του κλασικού αρχετύπου της ήδη φτιασμένης μικροαστής, που αναρριχήθηκε κι αυτή με τον τυπικά μικροαστικό τρόπο της σύζευξης σάρκας και πνεύματος. Ο έρωτας του Μαρτσέλο γι' αυτήν δηλώνει την κρυφή του επιθυμία για επιτυχία και για τη δική του αναρρίχηση στην αμέσως επόμενη κοινωνική βαθμίδα.

Ο καμπούρης καθηγητής, αντιφασίστας κατ' επιταγήν μιας αόριστης φιλελευθεριάζουσας αξιοπρέπειας και καθόλου από πεποίθηση, πήρε το δρόμο της εξορίας για ν' αποκτήσει, με-ταξύ άλλων, και την άνεση του φιλοσοφείν εκ του ασφαλούς, όπως γίνεται συνήθως με τους εύθικτους αστούς που προτιμούν τη βολική διαθεσιμότητα για μάχη σε εύθετο χρόνο από την επικίνδυνη μάχη σε χρόνο ενεστώτα.

Όλοι οι χαρακτήρες, λοιπόν, δεν είναι ούτε τυπικά ιταλικοί ούτε τυπικά φασιστικοί: είναι απλώς και καθαρά μικροαστοί ή, σπανιότερα, μεσοαστοί δειλοί, αριβίστες, ασήμαντοι, σεξοκρατούμενοι, επαναστάτες του σαλονιού, που θα μπορούσε να τους συναντήσει κανείς σε κάθε τόπο και σε κάθε εποχή (από τον 16ο αιώνα και μετά, οπότε άρχισε να διαμορφώνεται η αστική και η εργατική τάξη, και, μαζί τους, η νόθα μικροαστική).

Η ταινία δεν περιγράφει το φασισμό ως τέτοιο, αλλά το προτσές της αλλοτρίωσης σε τρία επίπεδα: του αστού, της οικογενείας του, της κοινωνίας του· μιας αλλοτρίωσης που, όπως είπαμε, αποτελεί προϋπόθεση για την εγκαθίδρυση του φασισμού και μέσο για τη διαρκή ανανέωση των οπαδών του. Θα 'λεγε κανείς ότι ο Bertolucci τοποθετεί την ταινία του σ' ένα χρόνο ουσιαστικά προφασιστικό κι ότι χρησιμοποιεί τον χρονικό προσδιορισμό ως μέσο που βοηθά τη γενικοποίηση και την εξαγωγή συμπερασμάτων καθολικού κύρους: *Ο κομφορμίστας* μοιάζει με ταινία τεκμηριωμένης (και βεβαιωμένης από την Ιστορία) επιστημονικής φαντασίας. Μ' άλλα λόγια, ο ιστορικός χρόνος χρησιμοποιείται εδώ πρωθύστερα, χωρίς ωστόσο να χάνει την αξία και τη βαρύτητά του ως χρόνος ήδη βιωμένος – όπως ακριβώς σε μια ταινία ιστορική. Το απόλυτο μορφικό στιλιζάριαμα ενός θέματος κατ' αρχήν ρεαλιστικού (πρόσφατη Ιστορία) δικαιώνεται με την ποιητική άδεια, με τη χρονική αντιστροφή· δηλαδή, με το χειρισμό ενός θέματος που ήδη ανήκει στο παρελθόν, σαν να επρόκειτο να συμβεί στο μέλλον. Το μέτρο της δημιουργικής ικανότητας του Bertolucci πρέπει να αναζητηθεί στον τρόπο με τον οποίο ανήγαγε στο επίπεδο του πιθανού ένα πρόβλημα βεβαιωμένο από το γεγονός και μόνο πως τα γεγονότα έχουν ήδη τελεστεί.

Για να πετύχει την αντιστροφή και τη γενικοποίηση των αρ-

χικών ρεαλιστικών δεδομένων, ο ιδιοφυής κινηματογραφιστής υιοθετεί ένα σπιλ χορογραφικό. Ωστόσο, η ρευστότητα στην κίνηση ηθοποιών και κάμερας, και η οπερατική διεύθυνση των ηθοποιών, δεν υπαγορεύονται από την αποδεικτική αναγκαιότητα, όπως, π.χ., στον Jancsó (αφού το πρόβλημα που θέτει η ταινία, είναι ήδη λυμένο από την Ιστορία, και το μόνο που απομένει να γίνει πάνω σ' αυτό, είναι η ποιητική του μεγέθυνση), αλλά από έναν δυναμικό ρυθμό σε συνεχές κρεσέντο: ο Bertolucci δουλεύει στο επίπεδο της καθαρής μορφής, όντας εκ των προτέρων βέβαιος πως δεν θα πέσει στην παγίδα του φορμαλισμού, αφού ο εννοιολογικός φόρτος του ίδιου του θέματος αποτελεί σταθερό αντίβαρο. Αυτή η ακροβασία στο χέιλος του γκρεμού, μόνο από ένα δημιουργό με απόλυτη σιγουριά στις ικανότητές του θα ήταν δυνατόν να επιχειρηθεί.

Εδώ, όμως, τίθεται ένα άλλο πρόβλημα: η ποιητική διόγκωση επιβάλλει τη μέθεξη. Ο θεατής της ταινίας δεν καλείται να κρίνει την ιστορία, αλλά να μετάρχει σ' αυτήν, ξαναζώντας στο χώρο της ποίησης την προσωπική του, την καθημερινή εμπειρία. Ο Bertolucci βομβαρδίζει τον απροσπάτευτο θεατή του μ' έναν καταγίγισμό σχεδόν αισθησιακών ερεθισμάτων (η ταινία αποπνέει σεξουαλισμό σ' όλα της τα επίπεδα). Αφού το πρόβλημά του είναι κατ' αρχήν ψυχολογικό (ερευνά, όπως είπαμε, τις ψυχολογικές καταβολές της φασιστικοποίησης και όχι το φασισμό), μόνο προκαλώντας μια ανάλογη συναισθηματική διέγερση στον μικροαστό θεατή του θα ήταν δυνατόν να τον κάνει να συνειδητοποιήσει τη δύσκολη κατάστασή του που τον αφορά προσωπικά. Μια τέτοια μεθοδολογία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προσπάθεια εκβιασμού του θεατή, ως τάση να του επιβληθούν εκβιαστικά κάποιες απόψεις (όσο σωστές κι αν είναι αυτές οι ίδιες), με την ίδια μέθοδο που χρησιμοποιούν οι δημαγωγοί για να επιταχύνουν το προτσές της φασιστικοποίησης: δηλαδή, με την υποβολή και όχι την πειθώ. Μια τέτοια μορφή θα ήταν πολύ πιθανή αν ο Bertolucci δεν φρόντιζε να δώσει στο θεατή ένα σταθερό σημείο προσανατολισμού, που τον βοηθά να ξεπεράσει την αρχική φάση της γοητείας και να πάρει απέναντι στο θέμα (μετά το τέλος του θεάματος και όχι κατά τη διάρκειά του) μια στάση περισσότερο κριτική: την αναφορά σε γεγονότα επαληθευμένα από την Ιστορία. Έτσι, η αρχική ταύτιση μεταλλάσσεται σε κριτική στάση μετά το τέλος της συναισθηματικής (θα λέγαμε: αισθησιακής) επήρειας. Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται η διαφορά της μεθόδου του Bertolucci τόσο από την μπρεχτική όσο κι από την κλασικότροπη.

Ίσως, τα δύο επίπεδα στα οποία τοποθετείται εναλλακτικά η ταινία (το τεκμηριωμένο-ιστορικό και το πεποιημένο-ποιητι-

κό), να αποτελούν τη χρυσή τομή ανάμεσα σε μια προσπάθεια καθαρής διδαχής αφ' ενός και απόλυτης αισθητικής ικανοποίησης αφ' ετέρου.

Όπως και να 'ναι, ο Bertolucci κατάφερε, μέσα απ' τους μαιάνδρους ενός εκθαμβωτικού μπαλέτου, βασισμένου σ' ένα λιμνέτο ιστορικό, να δώσει μια μοναδική αναγλυφικότητα σ' ένα θέμα πάντα επίκαιρο: τη διαρκή φασιστικοποίηση του μικροαστού από ψυχολογική αδράνεια, από χαμαιλεοντισμό, από δειλία, από αναποφασιστικότητα, από φόβο μπροστά στο καινούργιο. Όταν ο Μαρτσέλο, στην τελευταία σεκάνς, προσπαθεί ν' απαλλαγεί από τους εφιάλτες ενός γάμου χωρίς αγάπη, μιας στράτευσης χωρίς πίστη κι ενός φόνου χωρίς μίσος, μεταθέτοντας την προσωπική ευθύνη των πράξεών του σ' έναν ομοφυλόφιλο (που στη φαντασία του ταυτίζεται μ' εκείνον των παιδικών του χρόνων) και σ' έναν τυφλό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) υπηρέτη του φασισμού, έχει κιόλας αποκαθαρθεί και είναι έτοιμος για μια καινούργια χαμαιλεοντική προσαρμογή. Στο τελευταίο πλάνο, στυλώνει επίμονα (αλλά πάντα με προφύλαξη) το βλέμμα του πάνω μας, προσπαθώντας να πετύχει τη συγκατάθεση του συνενόχου του θεατή, που ξέρει πως θα τον βρει οπωσδήποτε σε όποια αίθουσα, όποιες γωνιές της Γης.

«Σύγχρονος
Κινηματογράφος»,
τχ. 14, 1971,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Γ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

Ο κινηματογράφος του Jancsó κρατά σε μόνιμη αμηχανία κριτικούς και κοινό σε Ανατολή και Δύση – κι αυτό, εξαιτίας τόσο της ερμηνείας που δίνει στο μοναδικό του θέμα (ιστορικότητα), το οποίο επαναλαμβάνεται ελαφρά παραλλαγμένο από ταινία σε ταινία, όσο και μιας εντελώς προσωπικής αισθητικής, η οποία, χωρίς να αναιρεί τους παραδοσιακούς κανόνες, δημιουργεί και δικούς της, αυστηρότατους νόμους, που επιβάλλουν μια αιρετική αναθεώρηση της γραμματικής του κινηματογράφου όπως την καθιέρωσαν οι μεγάλοι Πάπες της καινούργιας γλώσσας, και μια αμφισβήτηση της αυτοσχεδιαστικής αισθητικής αναρχίας όπως την προσδιόρισε ο Bazin και οι επίγονοί του με τα δόγματά τους για το σεβασμό του κόσμου και το χρέος του δημιουργού να παρατηρεί με οξυδέρκεια και να καταγράφει έντιμα.

Ο Jancsó, όντας μαρξιστής και δουλεύοντας σε μια χώρα όπου μοναδικός εργοδότης είναι το κράτος, τόλμησε να διαγράψει από τη μεθοδολογία του το πρώτο σκέλος της διαλεκτικής σχέσης αίτιο-αιτιατό, περιορίζοντας την έρευνά του αποκλειστικά στο αιτιατό και θεωρώντας το αίτιο (στις ποικίλες παραλλαγές του) ως αυτονόητο: για τον υπ' αριθμόν ένα

MIKLOS JANCÓS
Οι νικημένοι,
1965,
*Ο ήχος
της σιωπής*,
1968

κινηματογραφιστή-διανοούμενο του καιρού μας, διαφορετικές αιτίες μπορούν να 'χουν το ίδιο αποτέλεσμα. Αυτό σημαίνει ότι η αιτιακή σχέση, ειδικότερα στην Ιστορία, είναι ετεροβαρής κι ότι σκοποί εκ διαμέτρου διαφορετικοί μπορεί να οδηγήσουν σε συμμετρικά όμοια αποτελέσματα (χιτλερισμός-σταλινισμός-αστικογενείς δικτατορίες σμίγουν στο αποτέλεσμα, παρ' όλη τη διαφοροποίηση των αφετηριακών αρχών). Για τον Jancsó, αυτό συμβαίνει όταν δεν αλλάξουν ριζικά, εκτός απ' τους σκοπούς, και οι τυπικές-νομικές σχέσεις κράτους-πολίτη, κυβερνώντων-κυβερνωμένων, προϊσταμένων-υφισταμένων, ισχυρών-αδυνάτων, καταπιεστών-καταπιεζομένων. Μ' άλλα λόγια, διαφοροποιημένοι σκοποί καταλήγουν σε αδιαφοροποίητο αποτέλεσμα, όταν δεν αλλάζουν ριζικά οι θεσμοί, όταν υπάρχει χάσμα ανάμεσα στη βάση και το εποικοδόμημα.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο Jancsó επιχειρεί την πιο έντιμη και μη εμπαθή κριτική που έγινε μέχρι σήμερα στον τρόπο εφαρμογής του σοσιαλισμού κι όχι στην αξία του καθ αυτής. Όταν σκόπιμα και επίμονα διαγράφει τα αίτια που επιβάλλουν τις ιστορικοκοινωνικές αλλαγές, δε σημαίνει ότι αμφισβητεί την αξία μιας επιστημονικά βεβαιωμένης αιτιακής σχέσης: σημαίνει, απλώς, ότι η έμφαση που δόθηκε μέχρι σήμερα από την επιστημονική σκέψη στη διερεύνηση των αιτίων, δημιουργήσε μια διαφορετική από αυτήν του Jancsó ετεροβαρή σχέση ανάμεσα στο αίτιο και το αιτιατό, με αποτέλεσμα μια επιζήμια προσκόλληση στην παρελθοντολογία.

Στο σχήμα του Jancsó, εφαρμοσμένο στην τέχνη του, οι ήρωες δεν τοποθετούνται μέσα στην Ιστορία, αλλά μπροστά στην Ιστορία. Ο άνθρωπος με ιστορική-κοινωνική συνείδηση παύει να μελετά εκστασιασμένος, από το γεγονός του τετελεσμένου, το παρελθόν του, κοιτώντας από φόβο προς τα πίσω, ενώ αναγκαστικά βαδίζει προς τα μπροστά (με κίνδυνο να σκουντουφλάει στο κάθε βήμα) κι αντιμετωπίζει με υπερ-εντεταμένη την προσοχή του μόνο το μέλλον. Τούτος ακριβώς είναι ο λόγος που ο Jancsó δίνει έμφαση στο δεύτερο σκέλος της αιτιακής σχέσης: αυτό είναι που καθορίζει τη φορά του ιστορικού γίνεσθαι, την οποία τείνουν να ξεχάσουν οι ομοϊδεάτες του που, όντας μανιακά προσκολλημένοι στη δική τους ιστορία, ζουν δοξολογώντας το δικό τους ιστορικό παρελθόν (βασικό χαρακτηριστικό της συντήρησης), αρκούμενοι, για την κίνηση της Ιστορίας, σ' έναν ιστορικό νεοφαναλισμό.

Στο σχήμα του Jancsó, οι ήρωες δεν έχουν ιστορία (παρελθόν). Προσπαθούν να δημιουργήσουν ιστορία (στο μέλλον). Δεν ξέρουμε τίποτα για το παρελθόν τους, εκτός από το ότι το

παρελθόν αυτό υπήρξε μια σειρά από παρωχημένα γεγονότα που φορτίζουν μ' ένα συγκεκριμένο νόημα το παρόν και δημιουργούν ασαφείς προοπτικές για το μέλλον. Στους *Νικημένους*, το παρελθόν παρουσιάζεται αμέσως μετά το ζενερίκ, με σειρά σχεδίων, πράγμα που σημαίνει ότι απ' αυτό δεν απέμειναν παρά μερικά μουσειακά αντικείμενα και μερικοί άνθρωποι, οι επαναστάτες του Sandor Rosza, που νικήθηκαν το 1848 και που, το 1860, όπου τοποθετείται η δράση, προσπαθούν ακόμα να διαφυλάξουν το σπόρο στο θερμοκήπιο της φυλακής, ακόμα και μετά το κουκούλωμά τους, στο τέλος, αφού ο Rosza-θρύλος παραμένει ασύλληπτος. Στον *Ήχο της σιωπής*, το παρελθόν δεν ξεχωρίζει πια από το παρόν, το σχήμα του Jancsó έχει γίνει ποο αφηρημένο (δραματουργικά), και η μόνη ένδειξη για τη φορά της Ιστορίας είναι η με κάθε τρόπο προσπάθεια για επιβίωση.

Αφού οι σχέσεις και, συνεπώς, οι πράξεις είναι σταθερά προσανατολισμένες προς το μέλλον, είναι φυσικό να υπερτονίζεται η σημασία τού πράττειν και ν' ατονεί η σημασία τού είναι: οι ήρωες του Jancsó δεν *ζουν* (έχουν χάσει τα βασικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης υπόστασης)· *κινούνται* μόνο, προσπαθώντας ν' ανοίξουν τρύπες στα τείχη της Μοίρας τους που άλλοι την καθορίζουν ερήμην τους. Μοιάζουν σαν ποντικοί πιασμένοι στη φάκα, αλλά η φάκα είναι ένας απέραντος κάμπος χωρίς όρια ή μια φυλακή καταμεσής του κάμπου, ανοιχτή από την πλευρά του ουρανού.

Μέσα στην απεραντοσύνη του χώρου (και του χώρου της Ιστορίας), θύματα και θύτες έρχονται σε σύγκρουση με καθετί που τα υπερβαίνει από θέση: το θύμα, με το δήμιό του· ο δήμιος, με την ιδέα την οποία εκπροσωπεί το θύμα· η ελευθερία, με τη διατεταγμένη νομιμοφροσύνη την οποία εκπροσωπεί ο δεσμοφύλακας· η ρουτίνα της επαγγελματικής νομιμοφροσύνης του δεσμοφύλακα, με τα προνόμια των αξιωματούχων-φεουδαρχών· η απληστία των τελευταίων, με τη βουλμία της Υπέρτατης Αρχής (της Αυτού Μεγαλειότητος Ελέω Θεού Αυτοκράτορος της Αυστρίας και Βασιλέως της Ουγγαρίας Φραγκίσκου-Ιωσήφ Α')· το «Εγώ είμαι το Κράτος» του όποιου βασιλίσκου ή τυραννίσκου, με το «Εγώ είμαι η Ιστορία» του όποιου Sandor Rosza (πάντα θα υπάρχει κάποιος Sandor που θ' απειλεί την πυραμίδα της ιεράρχησης των συμφερόντων). Η σύγκρουση και η καταπίεση μετατίθενται σταδιακά από το καταπιεσμένο άτομο προς την Υπέρτατη Καταπιεστική Αρχή, η οποία σπάει τελικά τα μούτρα της στο αόρατο γι' αυτήν τείχος της Ιστορίας που δεν υπακούει σε Διατάγματα. Η Ιστορία, ως φορά προς το μέλλον, ανήκει αποκλειστικά στον εαυτό της·

δηλαδή, στον πόθο για αλλαγή και στη δράση για να επιτευχθεί αυτή η αλλαγή των απανταχού της Γης Sandor και των λιμοκτονούντων αδελφών του.

Τώρα καταλαβαίνουμε γιατί ο Jancsó παρακάμπτει τα αίτια: όποια και να 'ναι αυτά, το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο, αφού η έννοια του αιτίου ταυτίζεται με την έννοια της εξουσίας. Για τον Jancsó, Ιστορία σημαίνει αυτά που *πρόκειται* και *πρέπει* να συμβούν, και όχι μουσειακή διαφύλαξη των κατακτήσεων. Η εξουσία δεν μεριμνά για το μέλλον· είναι εντεταλμένη να διαφυλάγει το status. Στα μάτια της, οι φορείς του ιστορικού γίνεσθαι αποτελούν συλλήβδην τη μάζα των αναρχικών. Φυσικά, μια τέτοια αντίληψη της Ιστορίας δεν θα ήταν δυνατόν να ενθουσιάσει ούτε τους επιγόνους του Στάλιν (τους γραφειοκράτες φύλακες των δογμάτων) ούτε τους θεματοφύλακες των θασμών (τους αυτοχειροτονημένους προστάτες των Ιερών και Οσίων· δηλαδή, του πορτοφολιού τους).

Σε μια ταινία που προσπαθεί ν' αποδείξει με την παράθεση εικόνας μια θεωρητική θέση, είναι λογικό, τίποτα να μην παίρνεται από την αρχή ως δεδομένο: όλα πρέπει να αποδειχθούν εκεί μπροστά μας, με την αυστηρότητα και την ακρίβεια (και την κομψότητα) μαθηματικής εξίσωσης. Η οθόνη είναι μια άσπρη επιφάνεια (ασπροπίνακας, θα λέγαμε), όπου θα κεντηθούν κάποιες ιδέες με τα φωτογράμματα. Η έννοια του φιλικού χώρου νοείται εδώ στην απόλυτη κυριολεξία της: ο χώρος ως έκταση αποδιαρθρώνεται μεθοδικά για να ανασυντεθεί εξίσου μεθοδικά σ' ένα καινούργιο ποιητικό επίπεδο με την πύκνωση και, συνεπώς, με την επενέργεια του χρόνου. Σ' αυτό το επίπεδο, η φωτογραφία δεν κρατάει απ' το ρεαλισμό τίποτα περισσότερο απ' το εγγενές της ρεαλιστικό κατάλοιπο.

Μέσα σ' αυτόν τον ανασυντεθειμένο χρονοχώρο κινούνται άνθρωποι επίσης αποδιαρθρωμένοι και αναδιαρθρωμένοι, σε τρόπο ώστε να 'χει αποκλειστεί κάθε εξάρτηση από την (ή αναφορά στην) ψυχολογία. Φυσικά, χαρακτήρες αποσταγμένοι είναι αδύνατον να κριθούν με μέτρα βιολογικά ή ψυχολογικά: τα ντεκόρ, επίσης, υπηρετούν την αρχική ιδέα του σκηνοθέτη και όχι την ανθρώπινη αλήθεια τους. Ο Jancsó από τους χαρακτήρες του κρατάει μόνο εκείνες τις πλευρές που του χρειάζονται, και όχι την οικονομία της ολοκλήρωσης του αναπαραστάμενου ανθρώπινου χαρακτήρα που, όντας αναπαραστάση ενός ανθρώπου, έτσι κι αλλιώς δεν μπορεί ποτέ να έχει την πολυεδρικότητα, το χυμό ενός ανθρώπου με σάρκα και οστά: ο ρεαλισμός στην τέχνη ήταν πάντα ένας καθηνυχαστικός μύθος – άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο, ανάλογα με τη μιμητική ικανότητα του δημιουργού που δεν έχει καμιά σχέση

με τη δημιουργία. Ο Jancsó, όντας κατ' αρχάς επιστήμονας-διανοούμενος, λίγο νοιάζεται για την καλλιτεχνική αλήθεια. Θέλει να αποδείξει μια άποψη, και θα την αποδείξει μ' ένα μεγαλοφυές παιχνίδι, μόνο στο επίπεδο των σημαινόντων. Για να χρησιμοποιήσουμε ακόμα έναν όρο της σημειολογίας, τα σημαινόμενα απαλείφονται εντελώς, όπως ακριβώς και τα αίτια στον τομέα του περιεχομένου.

Η άρνηση της ψυχολογίας ως μέσου προσδιορισμού ιδεών που δεν αναφέρονται σε μεμονωμένες περιπτώσεις δικαιολογεί την απόλυτη ταύτιση του χώρου με τα πρόσωπα που κινούνται μέσα του· δεν είναι πια το περιβάλλον αυτό που καθορίζει τη συμπεριφορά, αλλά, αντίθετα, η προδιαγεγραμμένη απ' την ιστορική του τοποθέτηση συμπεριφορά του χαρακτήρα διαμορφώνει το χώρο σύμφωνα με τις ανάγκες της αποδεικτικής διαδικασίας. Ο χώρος στο έργο του Jancsó δεν νοείται ως πεδίο διαμάχης και διεκδίκησης· είναι επικουρικό στοιχείο που βοηθά τη μετάθεση της μάχης στον ιστορικά καθορισμένο χρόνο.

Αυτή ακριβώς η «χρονοποίηση» του χώρου υπαγορεύει, στη σύνθεση του κάδρου, μια πολύπλοκη καλλιγραφία: η κάμερα και οι άνθρωποι που υπάρχουν στο οπτικό της πεδίο, κινούνται πάντα σε απόλυτο συσχετισμό και όχι κατά τις ανάγκες της αποδεικτικής διαδικασίας. Καμία κίνηση δεν είναι δικαιολογημένη δραματουργικά (συνεπώς και ψυχολογικά), αλλά και καμία δεν είναι άσκοπη σ' αυτή τη μεγαλοφυή συσσώρευση και εναλλαγή των σημαινόντων όπου κάμερα, άνθρωποι και χώρος αποτελούν αδιάσπαστη ενότητα.

Και στις δύο ταινίες, όπου η ευθεία βία αποκλείεται ως ανακριτική μέθοδος, για να αντικατασταθεί με μια καθαρά λογική και αυστηρά προσχεδιασμένη πίεση, σε σημείο που ο σαδισμός των καταπιεστών να μετατίθεται κι αυτός στην καθαρή του κατάσταση, δεν υπάρχουν κύρια πρόσωπα. Η ύπαρξη κεντρικού χαρακτήρα προϋποθέτει την ψυχολογία, και η ψυχολογία επιβάλλει την εξειδίκευση και τον περιορισμό της προβληματικής, ενώ οι φιλοδοξίες του Jancsó πάνε πολύ πιο μακριά. Πέρα απ' την ψυχολογία και την ηθική (πρέπει να σημειώσουμε πως κανένα πρόσωπο, ούτε και των δημίων, δεν είναι καλό ή κακό), υπάρχουν οι αδήριτοι νόμοι της Ιστορίας, που μόνο αυτοί είναι δυνατόν να καθορίσουν την εντελώς ρευστή ηθική και ψυχολογική συμπεριφορά των ατόμων. Στις ταινίες του Jancsó, η συμπεριφορά αυτή είναι τόσο ρευστή, που μόνο ως συνισταμένη θα μπορούσε να περιγραφεί, μόνο ως ομαδική ψυχολογία ή ομαδική ηθική θα μπορούσε ίσως να γίνει νοητή. Κανείς δεν φταίει για τίποτα και κανείς δεν ξέρει

γιατί θα ήταν δυνατόν να φταίει. Πάντως, όλοι ξέρουν πως υπάρχει μια Υπέρτατη Αρχή που καθορίζει τους ρόλους τόσο των θυμάτων όσο και των θυμάτων, και που, σε σχέση μ' αυτήν, όλοι είναι σε τελική ανάλυση τα θύματά της.

Το ντεκόρ συντίθεται με βάση την ίδια αρχή της απόδειξης της αρχικής θέσης. Οι διασταυρούμενες κάθετες και οριζόντιες γραμμές, οι αντιμεταθέσεις του άσπρου και του μαύρου, οι εναλλαγές του τόνου μιας φωτογραφίας επεξεργασμένης στο έπακρο, δημιουργούν έναν πελώριο ιστό αράχνης στον οποίο έχουν πιαστεί και τα θύματα και οι θύτες, χωρίς καμιά ελπίδα να ξεφύγουν απ' αυτόν, εκτός κι αν κάποτε λιανίσουν τον ιστό που έπλεξε η Υπέρτατη Αρχή.

Σ' αυτές τις μακιαβελικές στο θέμα τους και νεομπρεχτικές στον τρόπο παρουσίασής τους ταινίες, ο διάλογος ποτέ δεν εκφράζει καμιά άποψη κανενός χαρακτήρα, δεν εμπεριέχει κανένα σχόλιο, δε φανερώνει καμιά συναισθηματική αντίδραση. Στους *Νικημένους*, συντίθεται από ξερές ερωτήσεις κι απαντήσεις· στον *Ήχο της σιωπής*, από διαταγές και μονολεκτικές απαντήσεις στις διαταγές. (Ο διαλογίστας αυτής της ταινίας πέτυχε σχεδόν έναν άθλο: απέκλεισε την οριστική, την υποτακτική και την ευκτική έγκλιση, και χρησιμοποίησε μόνο την προστακτική.)

Στην ξερά λογική-αποδεικτική μεθοδολογία του Jancsó, η συναισθηματική επικουρία της μουσικής θα αποτελούσε, σαφέστατα, παραφωνία. Ο Jancsó απορρίπτει τελείως την υπόκρουση, και στη θέση της βάζει μια σχολαστικά επεξεργασμένη ηχητική μπάντα: κάθε τρίξιμο πόρτας, κάθε βηματισμός, το παραμικρό ψιθύρισμα του αέρα είναι κι ένα σημαίνον ηχητικό, οργανικά δεμένο στο αντίστοιχο οπτικό.

Η αντικατάσταση της μουσικής από τον ήχο (στοιχείο καθαρά ρεαλιστικό) καθορίζει ενδεικτικά και την όλη αισθητική του σκηνοθέτη: ο Jancsó ξεκινάει από αυστηρώς ρεαλιστικά δεδομένα, για να καταλήξει σ' ένα επίπεδο εντελώς απομακρυσμένο από τον αναπαραστατικό ρεαλισμό. Την αφαίρεσή του, που έχει γερές ρίζες στο ρεαλισμό, την πετυχαίνει με μια σφή μετ'αλλαγή της αφελούς προφάνειας των αρχικών ρεαλιστικών δεδομένων και σχέσεων. Η αποδιάρθρωση και αναδιάρθρωση του κόσμου δεν υπαγορεύεται από τις ανάγκες της ποιητικής αυθαιρεσίας, αλλά από τις ανάγκες της θεωρητικής έρευνας. Ο κινηματογράφος του Jancsó καθορίζει προς το παρόν τα όρια των δυνατοτήτων αυτής της τέχνης, και οι πριμιτίφ, οι παραμυθάδες και οι υπερευαίσθητοι, αλλά περί τα πάντα αδαείς ποιητές, την κρατούσαν καθηλωμένη στο επίπεδο της απλής (ή σύνθετης) αναπαράστασης της ζωής· μιας ζωής πλημμυρισμένης

«Σύγχρονος
Κινηματογράφος»,
τχ. 13, 1971,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Α' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

από ένστικτα και συναισθήματα, κι αποψλωμένης απ' τη νόηση. Με τον Jancsó, ο κινηματογράφος αποχαιρετά τους ποιητές και ποιητικίζοντες, και περνά στα χέρια των πιο υπεύθυνων για τη μοίρα του κόσμου διανοουμένων.

Σε μια παλιά του συνέντευξη, ο Ferreri έλεγε πως τίποτα δεν μπορεί να τρομοκρατήσει περισσότερο τους αστούς από μια βόμβα στην Τράπεζα, κι ότι η προοδευτική τέχνη χωνεύεται πολύ εύκολα απ' το σιδερένιο αστικό στομάχι. Ωστόσο, κανένα αστικό στομάχι δε θα μπορούσε να χωνέψει τούτο το δύσπεπτο *Μεγάλο φαγοπότι* που, επιτέλους, αποδεικνύει ότι η τέχνη δε λειτουργεί πάντα σαν χωνευτικό, σαν καταπραϊντικό ή σαν καθάρσιο.

Το *μεγάλο φαγοπότι* λειτουργεί σαν βόμβα: προκάλεσε σκάνδαλο στο γαλλικό κοινοβούλιο κι έκανε τους αστούς που το είδαν στις Κάννες, πέρσι, να το βάλουν στα πόδια κατατρομαγμένοι. Ο ιδιοφυής Ferreri χτύπησε καίρια αυτή τη φορά.

Απ' την άποψη της φιλμικής ιστορίας, *Το μεγάλο φαγοπότι* είναι ένα γαστρονομικό γουικέντ, κατά το οποίο τέσσερις φίλοι αυτοκτονούν τρώγοντας ακατάπαυστα (και συνουσιαζόμενοι επικουρικά). Με τον μαραθώνιο αυτόν, η κύρια ζωοδότρα πράξη, το φαγητό, γίνεται πράξη θανάτου. Έτσι, αντιστρέφεται ένας βασικός βιολογικός νόμος, που ήδη έχει αντιστραφεί στην καθημερινή πράξη του αστού: το φαγητό (η κατανάλωση, γενικότερα) έχει γίνει αυτοσκοπός που δεν υπηρετεί μόνο την οικονομία, όπως θα 'λεγε ο Galbraith, αλλά γεμίζει και το απόλυτο κενό ανάμεσα στις δύο άκρες του βιολογικού κύκλου (γέννηση-θάνατος).

Στην ταινία, κανείς δεν μιλάει για τίποτ' άλλο εκτός από φαγητό, κανείς δεν πράττει τίποτ' άλλο απ' το να τρώει και να κάνει στα διαλείμματα έρωτα, που είναι το δεύτερο βιολογικό παραπλήρωμα ενός αποπνευματοποιημένου πολιτισμού, ενός πολιτισμού που εξακολουθεί να στηρίζεται στο στομάχι και να γεννητικά όργανα, παρ' όλο που η αστική τάξη κόρεσε προ καιρού και τα δύο ένστικτα.

Όμως, στην ταινία, η ποσότητα των εδεσμάτων δεν είναι επαρκής παράγων για μια αξιοπρεπή και συνεπή στην αστική ιδεολογία αυτοκαταστροφή. (Άλλωστε, η επιμονή στην ποσότητα θα έστρεφε την προσοχή του θεατή στο επιοιτιστικό πρόβλημα, που δεν είναι στις προθέσεις του σκηνοθέτη και σεναρίστα.) Η ποιότητα είναι αναγκαία: πρέπει να φάνε μέχρι σκασμού (στην κυριολεξία) ό,τι το εκλεκτότερο έχει να επιδεί-

MARCO
FERRERI
*Το μεγάλο
φαγοπότι,*
1973

Ξει ο αστικός γαστρονομικός πολιτισμός.

Οι Τέσσερις Ιππότες της (αστικής) Αποκαλύψεως δεν είναι ούτε αποτυχημένοι ούτε απελπισμένοι άνθρωποι (η ταινία δεν έχει καμιά σχέση με την ψυχογραφία): είναι τα σύμβολα ενός πολιτισμού που αυτοκαταναλίσκεται, αφού εξάντλησε τα περιθώρια της κατανάλωσης: ο Δικαστής (Philippe Noiret) είναι ο εκπρόσωπος μιας εξουσίας, η οποία, το μόνο που μπορεί να εξουσιάσει πια, είναι ο θάνατός της. Ο παραγωγός της τηλεόρασης (Michel Piccoli) είναι το σύμβολο της εξουσιαστικής αστικής κουλτούρας που πρέπει να νοείται σαν μια σειρά κανόνων για τη διαφύλαξη των κεκτημένων αξιών. Ο πιλότος (Marcello Mastroianni) είναι το σύμβολο της καλά αμειβόμενης και ακίνδυνης περιπέτειας, που προτείνεται ως υποκατάστατο της κοινωνικής δραστηριότητας. Και ο αρχιμάγειρος (Ugo Tognazzi) είναι το σύμβολο που ενοποιεί και εμπεριέχει (τρέφει) όλα τα προηγούμενα. Κανείς τους δεν παράγει τίποτα, αλλά όλοι μαγειρεύουν με ήδη παραχθέντα προϊόντα – υλικά και ιδεολογικά. Να, λοιπόν, η κρυμμένη αιτία της αυτοκτονίας: η πλήρης στειρότητα, η απόλυτη αχρηστία.

Ο χώρος-σκηνή όπου τελείται η πράξη της τετραπλής αυτοκτονίας, είναι μια παλιά βίλα στην καρδιά του Παρισιού. Πρόκειται για ένα πολιτιστικό απολίθωμα, διακοσμημένο με άλλα απολίθωματα (αγάλματα κ.λπ.), που ζωντανεύει από ανθρώπους-απολίθωματα. Τα έμψυχα και άψυχα απολίθωματα αποκτούν μια πρόσκαιρη επιθανάτια λάμψη χάρις στη Δασκάλα (την παίζει η απίθανη Andréa Ferréol). Είναι το αιώνιο θηλυκό (Μάνα-Τροφός-Ερωμένη) στη φυσική και πρωτόγονη κατάστασή του, που προσφέρει τις υπηρεσίες του (κατά κύριο λόγο ερωτικές, αλλά και μητρικές) με μια συντριπτική ανιδιοτέλεια. Η ψυχολογικά, ηθικά και πολιτιστικά αδιάβροχη Δασκάλα διασχίζει την αστική κόλαση χωρίς να μολυνθεί από τις τοξίνες της. Γι' αυτό και είναι η μόνη που σώζεται στο τέλος, διαφυλάγοντας έτσι την ελπίδα για μια πιθανή αλλαγή: ο Ferreri δεν είναι απαισιόδοξος: είναι ένας διαλεκτικός, στην πλήρη έννοια του όρου.

Δεν ξέρουμε με ποιον τρόπο θα μπορούσε κανείς να πείσει τους αστούς να δουν τούτο το αριστούργημα, μπας κι αποκτήσουν μια κάποια συνείδηση της τραγωδίας τους. Θα βλέπαμε τότε αν μπορεί το ευαίσθητο στομαχάκι τους (και το λεπτεπίλεπτο μυαλουδάκι τους) να χωνέψει και τούτον το δυναμίτη. Θα βλέπαμε αν μπορούν να συνεχίσουν ν' αντιμετωπίζουν την τέχνη σαν καταπραϊντικό για το μαύρο τους το χάλι.

«Το Βήμα»,
19/11/1974,

όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,

Δ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

Αν ορίσουμε το στίλ ως την προσωπική αισθητική κάθε δημιουργού, τότε οι Αδελφοί Taviani είναι σίγουρα οι υπ' αριθμόν ένα στιλίστες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου: ήταν οι πρώτοι που αφηγήθηκαν ιστορίες με τρόπο καθαρά μουσικό· που στήριξαν, δηλαδή, τη μυθοπλασία πάνω σ' έναν καμβά δανεισμένο από τις σύνθετες μουσικές ηχητικές δομές της σονάτας και της συμφωνίας – πράγμα ευεξίγητο, άλλωστε, αφού έφτασαν στον κινηματογράφο μέσω της μουσικολογίας, χρησιμοποιώντας το θέατρο ως πρόσκαιρο μεταβατικό στάδιο. Το περίεργο είναι πως αυτοί οι εξπέρ της πολυσημικής έκφρασης στις ταινίες τους, που η πολλαπλή σήμανση των οπτικών δεδομένων τους αγγίζει συχνά τα όρια της ιδεολογικής αοριστίας της μουσικής, ξεκίνησαν την κινηματογραφική τους καριέρα (το 1954) ως οπαδοί του μονοσήμαντου νεορεαλισμού (υπήρξαν βοηθοί του Rossellini και συνεργάστηκαν αργότερα με τον Zavattini) και ως ντοκιμαντερίστες (δάσκαλος και συνεργάτης τους στο ντοκιμαντέρ ήταν ο Joris Ivens).

Αν και το ντοκιμαντέρ δεν είχε καμιά απολύτως επίδραση στο στίλ των μεγάλου μήκους ταινιών τους [γύρισαν πέντε, οι τρεις απ' τις οποίες πήραν αμέσως τη θέση τους στην πιο προωθημένη κινηματογραφική πρωτοπορία: *Κάτω από το ζώδιο του Σκορπιού* (1969), *Ο Σαν Μικέλε είχε έναν κόκορα* (1971), *Αλλονζανφάν* (1973)], άσκησε, ωστόσο, μια πολύ άμεση και χαρακτηριστική επίδραση στον κοινωνικοπολιτικό τους προσανατολισμό. Αυτοί οι ευκατάστατοι αστοί ανακάλυψαν τον κόσμο κοιτώντας τον μέσα απ' το βιζέρ της κάμερας (όπως και ο Godard), και τούτο το κοίταγμα τους οδήγησε απευθείας στο Κ. Ιταλίας. Σήμερα, τούτοι οι αποστάτες της τάξης τους δεν είναι μόνο μαρξιστές, αλλά και δραστήρια μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος της πατρίδας τους.

Το *Αλλονζανφάν* είναι ο ώριμος καρπός της διπλής τους παιδείας: ενός λεπτολόγου εστετισμού, τυπικά αστικού, και ενός μαρξισμού που τον ανακάλυψαν σχετικά αργά (ο Paolo γεννήθηκε το 1931, κι ο Vittorio, το 1929). Συνεπώς, για να γίνει απολύτως νοητό αυτό το οπτικό-μουσικό-μαρξιστικό ποίημα, απαιτείται απ' τη μεριά του θεατή μια ανάλογη παιδεία (ή, τουλάχιστον, μια ανάλογη ευαισθητοποίηση), πράγμα που σημαίνει, σε τελική ανάλυση, πως έχουμε να κάνουμε εδώ με μια ταινία που δεν είναι ούτε μόνο λαϊκή ούτε μόνο εστετιστική· είναι και τα δύο, κι αυτό δεν πρέπει να θεωρηθεί ως αντίφαση. (Ίσως η λαϊκή τέχνη του μέλλοντος να 'χει αυτή τη μορφή, με την προϋπόθεση πως οι αστοί, αν υπάρχουν ακόμα, θα μάθουν να στοχάζονται σοβαρά, και οι προλετάριοι θ' ανακαλύψουν τα κρυμμένα απ' αυτούς μυστικά της Μεγάλης Ποίησης.)

ΠΑΟΛΟ και
VITTORIO
TAVIANI
Αλλονζανφάν,
1974

Η δράση της ταινίας τοποθετείται στην Ιταλία, το 1816· τη χρονιά, δηλαδή, που η Παλινόρθωση ανακόπτει την εξελικτική διαδικασία της Γαλλικής Επανάστασης και μπολιάζει στο παλιό (το φεουδαρχικό) καθεστώς μερικές μόνο απ' τις κατακτήσεις της Μεγάλης Επανάστασης των Αστών. Το όραμα του Marat, του Ροβεσπιέρου και, κυρίως, του Babeuf είναι ήδη μια απλή μνήμη· η ανολοκλήρωτη επανάσταση, γεγονός· η ήττα, βεβαιωμένη απ' την Ιερά Συμμαχία.

Ωστόσο, εν ονόματι της μεγάλης Ουτοπίας, μια ομάδα επαναστάτες συνεχίζουν στην Ιταλία τον αγώνα που άρχισε περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα στη Γαλλία ο Babeuf. Το οικτρό τέλος τους είναι ήδη προδιαγραφμένο από τις ριζικά αλλαγμένες συνθήκες, και οι παλιοί επαναστάτες είναι υποχρεωμένοι, είτε να συνθηκολογήσουν και να συμβιβαστούν, είτε να συνεχίσουν μέχρις εσχάτων έναν απεγνωσμένο αγώνα που, αν δεν οδηγήσει στη νίκη, όπως ελπίζουν πάντα, θα διαφυλάξει τουλάχιστον το Μεγάλο Όραμα και θα δικαιώσει (στο ατομικό επίπεδο) τους προηγούμενους αγώνες μιας ζωής.

Η ταινία αρχίζει μ' ένα θάνατο (του αρχηγού της ομάδας) και τελειώνει μ' ένα μακελειό (ολόκληρη η ομάδα εξοντώνεται από τους χωριάτες του Νότου). Εντούτοις, είναι επαναστατικά αισιόδοξη. Την απάντηση σ' αυτό το παράδοξο τη δίνει το φινάλε της ταινίας: ο νέος αρχηγός, ο Αλλονζανφάν (το ζωντανό πνεύμα της Γαλλικής Επανάστασης), θα σηκωθεί μέσα απ' το σωρό των πτωμάτων για ν' αναγγείλει στον ολιγόπιστο και προδότη Φούλβιο (Mastroianni) τη μεγάλη νίκη που θα 'ρθει κάποτε, όταν οι χωριάτες (ο λαός) αποκτήσουν ταξική συνείδηση και πάψουν να 'ναι όργανα των δυσειδαιμονιών, της πανούκλας και των παπάδων. Προς το παρόν, αυτό που προέχει για τους ηττημένους επαναστάτες, είναι να διατηρήσουν το Μεγάλο Όραμα και, αν χρειαστεί, να πεθάνουν γι' αυτό ακριβώς το όραμα· δηλαδή για ένα τίποτα.

Σε μια συνέντευξή τους, οι Τανιάνι διευκρινίζουν αυτή τη θέση: «Έχουμε δικαίωμα ν' αντιμετωπίσουμε ξανά την Ουτοπία σαν Αλήθεια, σαν συγκεκριμένο σχέδιο, και να ελπίζουμε ότι η απελπισία θα γίνει ένα καινούργιο σημείο εκκίνησης». Θέλουν να πουν πως ο επαναστάτης είναι, πάνω απ' όλα, ένας δρων ποιητής που μπορεί να μην ξέρει να ζει, αλλά οπωσδήποτε ξέρει να πεθαίνει όπως κάθε ποιητής, κυριευμένος από το συχνά άπιαστο όραμά του, κι ότι κάθε λιγώψυχος και συμβιβασμένος δεν είναι παρά ένας προδότης που βολεύεται καλά πίσω απ' την ανωριμότητα των συνθηκών, τα σφάλματα της ηγεσίας κ.λπ. κ.λπ.

Η παραπάνω θέση είναι μια θέση ποιητική-ηθική. Όμως, ό-

πως πάντα στους Taviani, που απεχθάνονται την απλοποίηση και στο κάθε σημαίνουν μπολιάζουν μια πληθώρα σημειομένων (όπως περίπου στη μουσική), η εκστρατεία των επαναστατών στο Νότο δίνει αφορμή και για μια κριτική απ' τους έξω (απ' όσους δεν είχαν την ευκαιρία να πάρουν μέρος σε καμιά επανάσταση· συνεπώς, κι από τους δύο κινηματογραφιστές) της σκοπιμότητας και της επαναστατικής σημασίας της ίδιας της εκστρατείας: ήταν και άσκοπη και ανόητη, μια εκστρατεία αυτοκτονίας· πράγμα που δικαιολογεί μεν τη μη στρατολόγηση νέων επαναστατών, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν απαλλάσσει τους παλιούς απ' τις ηθικές τους ευθύνες: αυτοί οφείλουν να συνεχίσουν τον αρχινισμένο αγώνα όχι για να νικήσουν, αλλά απ' ενός για να διαφυλάξουν για τους επιγενόμενους το Μεγάλο Όραμα και απ' ετέρου για να πεθάνουν με αξιοπρέπεια και όχι στο κρεβάτι μιας ψυχιατρικής κλινικής.

Αυτό ακριβώς το νόημα έχει και ο θάνατος του Φούλβιο στο τέλος: έγινε προδότης για να επιζήσει, αλλά σκοτώνεται από τους στρατιώτες (κι όχι απ' τους χωριάτες, όπως οι άλλοι), από δικό του λάθος. Και το λάθος του ήταν ότι πρόδωσε, χωρίς ωστόσο να 'χει καμιά δυνατότητα να ξεφύγει από το θάνατο (αργό ή γρήγορο, αδιάφορο), αφού ήδη υπήρξε επί είκοσι χρόνια επαναστάτης, πράγμα που δε θα το συγχωρήσουν ούτε οι νικητές. Η στράτευση δεσμεύει εφ' όρου ζωής.

Τελικά, ο μόνος που δεν πεθαίνει ηρωικά, είναι ο Φούλβιο· δηλαδή, ένας αποστάτης της τάξης του που δεν ολοκλήρωσε την αποστασία του (είναι ο μόνος φεουδάρχης στην ομάδα) κι έχει γερά άλλοθι για να δικαιολογήσει στον εαυτό του την προδοσία του: ένα παιδί, μια ερωμένη, μια πλούσια πατρική οικογένεια και, φυσικά, χρήματα· δηλαδή, ό,τι ακριβώς χρειάζεται ο συντηρητικός για να δικαιολογήσει με τα πιο ταπεινά και εγωιστικά επιχειρήματα τη συντηρητικότητά του (το «Έχω γυναίκα και παιδιά» είναι πολύ παλιό παραμύθι). Ο Φούλβιο είχε να χάσει πολλά πεθαίνοντας, όπως κατά λάθος έγινε επαναστάτης (η στράτευσή του ήταν συναισθηματικής τάξεως).

Η ταινία χωρίζεται σαφέστατα σε δύο μέρη: ένα *adagio* κι ένα *allegro ma non troppo*. Το πρώτο, ήρεμο και συγκρατημένα θλιμμένο, κυριαρχείται από τα σόλι και τα ντουέτα τού Φούλβιο που προσπαθεί να ενταχθεί στην οικογένειά του, ενώ στο δεύτερο, γεμάτο συγκοπτόμενους και αντισυμβατικούς ρυθμούς, η έμφαση δίνεται στα κόρα της επαναστατικής ομάδας, χωρίς ο Φούλβιο να πάψει να είναι το πρώτο βιολί.

Δύο ριζικά διαφορετικές μελωδίες (του Ennio Morricone, που εδώ ξεπέρασε τον εαυτό του) στην ηχητική μπάντα της

ταινίας κάνουν σαφέστερο αυτόν το χωρισμό: στο πρώτο μέρος κυριαρχεί μια αφελέστατη, υπεραισιόδοξη μελωδία, που πρωτοεισάγεται με δηλωμένη την ηχητική της πηγή (την τραγουδά η αδελφή του Φούλβιο), για να περάσει αμέσως μετά, με μια καταπληκτική μαεστρία, στην υπόκρουση και ν' αποκτήσει τη διάσταση ενός θριαμβικού-επικού τραγουδιού (το «Ντιριντιντίν» θα το τραγουδάτε οπωσδήποτε βγαίνοντας απ' το σινεμά), το οποίο κρεσεντάρει τη στιγμή ακριβώς που η κάμερα, μ' ένα αργό πανοραμίκ, περιγράφει το αρχοντικό απ' έξω και στο σύνολό του, και σταματά όταν στο ίδιο πλάνο μπαίνει η επαναστάτρια Σαρλότ (Lea Massari), η οποία και θα ξεβולέψει τόσο το σύζυγό της (Φούλβιο) όσο και τη φαμίλια του: για τον Φούλβιο, η μακαριότητα παίρνει τέλος με το τέλος της μελωδίας και με το μπάσιμο στον ιταλικό λόγο του συγγαρέζικου μονολόγου της Σαρλότ. (Ολόκληρη αυτή η σεκάνς είναι κάτι το καταπληκτικό και έξω από κάθε περιγραφή. Ποτέ δεν έχουμε δει κάτι ανάλογο. Άλλωστε, σ' αυτήν ακριβώς τη σεκάνς ο θεατής έχει την ευκαιρία να επισημάνει με μεγαλύτερη ευχέρεια τη μουσική δομή της ταινίας.)

Στο δεύτερο μισό κυριαρχεί το μουσικό θέμα που θα συνοδεύει συνεχώς τους επαναστάτες: είναι μια μελωδία στέρεη, σοβαρή και απειλητική, που εισάγεται και πάλι με δηλωμένη την ηχητική της πηγή, για να περάσει κι αυτή στην υπόκρουση και να λειτουργήσει από κει και κάτω σαν σουίτα μπαλέτου.

Στον περιορισμένο χώρο που διαθέτουμε, είναι αδύνατον να εξαντλήσουμε τη μελέτη αυτού του αριστουργήματος. Ο θεατής πρέπει να κάνει μια προσπάθεια για να κατανοήσει και ν' αγαπήσει την ταινία. Αν δεν το καταφέρει, δε θα φταίνει γι' αυτό οι Αδελφοί Τανιάνι, όπως ακριβώς δε φταίνει οι σοβαροί μουσουργοί που η συμφωνική τους μουσική δεν αρέσει σ' όλους.

«Το Βήμα»,

4/1/1975,

όπως ανα-

δημοσιεύτηκε στο

Λεξικό ταινιών,

Δ' τόμος,

Αιγόκερως 1982.

ΑΚΙΡΑ
ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ
Ντερσού
Ουζαλά,
1975

Το *Ντερσού Ουζαλά* είναι η πρώτη ευρωπαϊκή ταινία του Κουροσάουα, και η επιτυχία του δείχνει πως ο Κουροσάουα ήταν πάντα ο «Ευρωπαίος Ιάπωνας».

Ο ίδιος διάλεξε το θέμα της ρωσικής ταινίας του και ο ίδιος έγραψε το σενάριο, με τη βοήθεια του Γιούρι Ναγκίμπιν. Το βιβλίο του Βλαντιμίρ Αρσένιεφ, ενός από τους πιο συνεπείς μαθητές του Γκόρκι, πάνω στο οποίο βασίζεται το σενάριο, το γνώριζε από χρόνια και, όπως λέει ο ίδιος, πάντα είχε την ελπίδα ότι κάποτε θα το «μετέφραζε» στην παγκόσμια γλώσσα των εικόνων.

Και το μετέφρασε τέλεια, παρά το γεγονός πως οι βιαστικοί θαυμαστές του δεν θα αναγνωρίσουν εδώ έναν από τους δύο

πόλους της πάγιας θεματικής του: τη μεσαιωνική ιστορία της χώρας του και τα κοινωνικά προβλήματα της Ιαπωνίας στις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες.

Στην πραγματικότητα, όμως, το *Ντερσού Ουζαλά* είναι ο πιο γνήσιος Κουροσάουα που γνωρίζουμε· γιατί, απλούστατα, η φανατική του προσήλωση στον ουμανισμό, τον κύριο ιδεολογικό άξονα που διαπερνά ολόκληρο το έργο του, βρίσκει εδώ μια εντελώς ελεύθερη διέξοδο, καθώς δεν κρύβεται πίσω από μια λιγότερο ή περισσότερο πολύπλοκη ίντριγκα: η απλούστατη ιστορία του γόλδου κυνηγού Ντερσού Ουζαλά δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένας «ανθρωπισμός σε φυσική κατάσταση», όπως ακριβώς θα τον ονειρευόταν ο παθιασμένος ανθρωπιστής Κουροσάουα. Επί τρεις σχεδόν ώρες και χωρίς τη βοήθεια άλλων βασικών χαρακτήρων, ο Κουροσάουα ιχνηλατεί την «ουσία» της συγκλονιστικής ανθρωπιάς αυτού του πανέξυπνου κυνηγού που μιλάει με τη φωτιά, το νερό και τον άνεμο, που αισθάνεται φίλος με όλα τα έμψυχα και τα άψυχα, που μαραζώνει και σχεδόν αυτοκτονεί στην απάνθρωπη γι' αυτόν πόλη.

Αν αντιμετωπίζαμε την ταινία σαν ένα αφελές ρουσοϊκό κήρυγμα «επιστροφής στη φύση», θα κάναμε λάθος· γιατί ο Ουζαλά είναι βαθύτατα κοινωνικό ον, κι αυτό που μοιάζει με αναχωρητισμό, δεν είναι παρά ένας επαγγελματισμός, επιβεβλημένος απ' την ανάγκη της επιβίωσης. Ο Ουζαλά είναι μαχητής και όχι ερημίτης.

Ποια είναι, λοιπόν, η «ουσία» της ανθρωπιάς του που τόσο συγκίνησε τον Κουροσάουα; Είναι, νομίζουμε, ο παθιασμένος αγώνας του Ουζαλά με όλα τα «στοιχεία της φύσης» – ένας αγώνας που, όμως, γίνεται πάντα με αγάπη και ποτέ με μίσος. Ο Ουζαλά ανήκει στο σπάνιο είδος μαχητή που σκοτώνει πάντα ως θύτης και ποτέ ως χασάπης. Επιτέλους, ο Κουροσάουα βρήκε τον σωστό ορισμό για τον ανθρωπισμό του που, βέβαια, δεν έχει καμία σχέση με την παπαδίστικη ηθικολογία. Ανθρωπισμός είναι η μαχόμενη αγιότητα, αυτή ακριβώς που μπορεί να σε οδηγήσει στο απόσπασμα γιατί πολύ αγάπησες τον Άνθρωπο και την Ιστορία του· γιατί εσύ, οι άλλοι και η φύση δεν είστε παρά μια αζεδιάλυτη ενότητα – όπως ακριβώς αυτός ο κυνηγός που θα τον θυμάστε για πάντα.

Η φύση μέσα στην οποία κινείται ο Ουζαλά (τον παίζει ο θαυμάσιος Μαξίμ Μουνζούκ), είναι ο βασικός πρωταγωνιστής της ταινίας, απ' τη στιγμή φυσικά που θα αντιμετωπίσουμε τον κυνηγό ως προέκταση της φύσης στην περιοχή του ανθρώπινου. Η άγρια κεντρική ασιατική Σοβιετική Ένωση «διωλίζεται» από το φακό σε μια εκπλησσουσα επιδεξιότητα και

«Το Βήμα»,
2/3/1975,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Β' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

γράφεται στη ζελατίνα με μια συνταρακτική δύναμη. Ποτέ, εκτός από τον *Νανούκ* του Flaherty, η κάμερα δεν αντιμετώπισε τόσο σοφά τη φύση, και ποτέ αυτή δεν αποτέλεσε μια τόσο συναρπαστική έτοιμη πρώτη ύλη για τον κινηματογράφο. Οι τρεις φωτογράφοι του Κουροσάουα (δουλεύει πάντα με τρεις κάμερες που τραβούν το ίδιο θέμα από τρεις γωνίες) πρέπει να του προσέφεραν πάρα πολλά. Σημειώνουμε τα ονόματά τους, μια και δεν έχουμε άλλο τρόπο να δείξουμε το θαυμασμό μας για τη δουλειά τους: Ασκατζου Νακάι, Γιούρι Γκάντιμαν, Φιό-ντορ Ντομπρονράνοφ.

FRANCIS FORD
COPPOLA
Ο νονός 2,
1974

Με μόνη εξαίρεση τη χρονολόγηση της μυθοπλασίας, το δεύτερο μέρος του *Νονού* δεν έχει σχέση με το πρώτο, ούτε στον φιλικό, ούτε στον εξωφιλικό τομέα. Στον εξωφιλικό, κατ' αρχάς: εδώ, ο Coppola ελέγχει πλήρως τη δουλειά του ως σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Ο Mario Puzo έπαιξε έναν μάλλον διακοσμητικό ρόλο στο σενάριο, επιβεβλημένο, κατά πάσα πιθανότητα, από το copyright των ηρώων του. Το δεύτερο μέρος δεν είναι παρμένο από μυθιστόρημα, όπως το πρώτο, κι αυτό σημαίνει ότι υπήρχε μια πλήρης άνεση στη μυθοπλασία.

Συνέπεια αυτής της οικονομικοοργανωτικής κατάστασης είναι το ότι ο Coppola, για πρώτη φορά στην εντυπωσιακή καριέρα του, μπόρεσε να δείξει το μέτρο των ικανοτήτων του: είναι όντως ένας πανέξυπνος και ταλαντούχος δημιουργός, κι όχι μόνο ένας καλός director.

Στο Β' Μέρος δεν υπάρχει ούτε η καταιγιστική δράση, ούτε η εντυπωσιακή συσσώρευση των εφέ (τόσο στη δραματολογία όσο και στη σκηνοθεσία) του Πρώτου. Σε αντάλλαγμα, η σχολαστικά προσεγμένη δόμηση του σεναρίου και η θαυμαστή επιμονή του Coppola στη λεπτομέρεια δίνουν στο «στόρι» μια τέτοια πυκνότητα και βαρύτητα, που η «εσωτερικευμένη» δράση αρχίζει να «εξωτερικεύεται» και να καλπάζει προς το μοιραίο τέλος, χωρίς τη βοήθεια δραματουργικών υποστυλωμάτων. Έχουμε να κάνουμε εδώ με μια άψογη εφαρμογή των ακαδημαϊκών κανόνων του «φιλμ νουάρ» των δεκαετιών του '40 και του '50, παραλλαγμένων και προσαρμοσμένων στη σημερινή απαίτηση για -άμεσες και έμμεσες- αναφορές στις οικονομικοπολιτικές δομές των ΗΠΑ.

Έτσι, ο κληρονόμος του Βίτο Κορλεόνε, Μάικλ (Al Pacino), δεν είναι ένας γραφικός και ρομαντικός Σιτσιλιάνος που οργανώνει τη μικρή του παρακοινωνία σύμφωνα με τους εθιμικούς νόμους της μαφίας, αλλά ένας ψυχρός και κυνικός μπίζ-

νεσμαν, παράγων της οικονομικής, αλλά και της πολιτικής, ζωής των ΗΠΑ, περισσότερο «δημοκράτης» από τον πατέρα του και λιγότερο αιμοσταγής από εκείνον: σκοτώνει μόνο σε έσχατη ανάγκη, πράγμα που θα το 'κανε και ο οποιοσδήποτε μη μαφιόζος καρχαρίας.

Η μαφία έχει προσαρμοστεί τόσο πολύ στον «αμερικάνικο τρόπο ζωής», ώστε έπαψε πια να αποτελεί παρακοινωνική ομάδα, κι έγινε μία από τις βασικές συνιστώσες της αμερικανικής κοινωνίας στο σύνολό της. Συνεπώς, και η σημερινή γκανγκστερική ταινία πρέπει να έχει τη μορφή που προτείνει ο Coppola, δεδομένου ότι η περίοδος των θεαματικών ομαδικών σφαγών του Σικάγου της εποχής της ποτοαπαγόρευσης πέρασε αμετάκλητα.

Τα διάσπαρτα μέσα στην ταινία μακριά φλασμπάκ, όπου επανεμφανίζεται ο γνωστός μας Βίτο Κορλεόνε (το ρόλο τού Marlon Brando σε νεαρή ηλικία κρατάει τώρα ο θαυμάσιος Robert De Niro), εξυπηρετούν εύστοχα τη διπλή ιστορική αναφορά, αφ' ενός στην ιστορία της Φαμίλιας Κορλεόνε και αφ' ετέρου στην εποχή της μεγάλης οικονομικής κρίσης που δημιούργησε τον οργανωμένο γκανγκστερισμό. Έτσι, η «εξέλιξη» της μαφίας που περιγράψαμε παραπάνω, είναι μια εξέλιξη που υπαγορεύεται από τη συγκεκριμένη αλλαγή συγκεκριμένων οικονομικοπολιτικών συνθηκών. Οι γερουσιαστές βρίσκουν φυσικό να προστρέχουν στη βοήθεια της μαφίας, ο Batista, λίγο πριν από την πτώση του, διαπραγματεύεται επενδύσεις στην Κούβα των «Επιχειρήσεων Κορλεόνε», το FBI προστατεύει κινδυνεύοντες γκάνγκστερ και η ανακριτική επιτροπή της Γερουσίας επί ματαίω προσπαθεί να σώσει τα δημοκρατικά προσχήματα. Ο γκανγκστερισμός έχει γίνει πια συνώνυμο του αμερικανισμού.

Μια τόσο σωστή και, κυρίως, τόσο πλατιά κριτική του αμερικάνικου τρόπου ζωής «απ' τα μέσα» είναι μια ελπίδα και μια παρηγοριά. Η αμερικανική δημοκρατία, στον τομέα του εποίκοδομήματος μόνο, δεν έχει σαπίσει τελείως. Το ερώτημα είναι κατά πόσον τούτο το προοδευτικό εποίκοδόμημα μπορεί να παίξει οποιονδήποτε ουσιαστικό ρόλο σε μια αλλαγή και ανανέωση. Ο Coppola το ελπίζει. Εμείς το ευχόμαστε.

Παρ' όλο που ο σκηνοθέτης δεν τολμάει (ή δεν μπορεί) να προχωρήσει βαθύτερα την κριτική του, οπωσδήποτε αυτό που ήδη πέτυχε, υποδεικνύει ένα δρόμο και ξανοίγει μια προοπτική.

«Το Βήμα»,
11/11/1975,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Β' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

ANDRZEJ
WAJDA
*Όλα για
πούλημα*,
1968

Στο Όλα για πούλημα (1968), ο θεατής θα αναγνωρίσει το στολ Wajda, αλλά μεταμφιεσμένο μέσα σε μια ιστορία πραγματική και, ταυτόχρονα, φανταστική· ρεαλιστική και, ταυτόχρονα, σουρεαλιστική· υποκειμενική και, ταυτόχρονα, αντικειμενική: στην αφετηρία της ταινίας βρίσκεται ένα πραγματικό περιστατικό, ο φόνος του ηθοποιού Zbigniew Czybulski που για τους ανατολικούς (ειδικά τους Πολωνούς) ήταν ό,τι περίπου και ο Gérard Philipe για τους δυτικούς. Πραγματικός πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Czybulski, ο οποίος, όμως, όχι μόνο δεν εμφανίζεται (αφού είναι πεθαμένος), αλλά ούτε καν ονομάζεται. Θα λέγαμε πως πρωταγωνιστεί η... σκιά του ή, πιο συγκεκριμένα, η μνήμη του, όπως αυτή λειτουργεί στους συναδέλφους του που στην ταινία παίζουν με τα πραγματικά τους ονόματα, ακριβώς για να γίνει εμφανέστερη η αναφορά σε πραγματικά περιστατικά.

Τελικά, όμως, η ταινία δεν είναι σουρεαλιστική: ο Czybulski υπήρξε πράγματι, οι ηθοποιοί της ταινίας τον γνώριζαν πράγματι, και ο διάλογος (αυτοσχεδιαστικός κατά το μισό) έχει πράγματι ως θέμα τον πεθαμένο συνάδελφο.

Πώς πετυχαίνει ο Wajda αυτή την εκπληκτική ακροβασία; Με το σπάσιμο της αφήγησης σε δύο περίπου ίσα μέρη: στο πρώτο έχουμε μια ταινία μέσα στην ταινία. Το συνεργείο γυρίζει μια ταινία με πρωταγωνιστή τον μη ονομαζόμενο Czybulski, αλλά αυτός εξαφανίζεται (έχει ήδη σκοτωθεί πέφτοντας από ένα τρένο), ενώ μια δεύτερη κάμερα κινηματογραφεί την κινηματογράφιση και την ανωμαλία που προκαλεί η διακοπή του γυρίσματος.

Το δεύτερο μισό, που αρχίζει όταν οι ηθοποιοί μαθαίνουν το θάνατο του Czybulski, λειτουργεί πια εξ ολοκλήρου στο χώρο του φανταστικού. Το πρόβλημα από δω και μέχρι το τέλος δεν είναι τι απέγινε ο συνάδελφος, αλλά αν μπορούν να συνεχίσουν το γύρισμα χωρίς την παρουσία του. Το δεύτερο αυτό ερώτημα, είναι φανερό ότι έχει μόνο έμμεση σχέση με το πραγματικό περιστατικό (το φόνο) κι ότι μπαίνει από το σκηνοθέτη Wajda για να δημιουργηθεί η ταινία του Όλα για πούλημα.

Τι διατίθενται προς πώληση; α) Μια ταινία που υποτίθεται πως έμεινε ημιτελής και που δε θα πουλιόταν αν η φαντασία (δεύτερο μισό) δεν ερχόταν σε επικουρία της οικονομίας, β) ένας πραγματικός μύθος (ο μύθος του ηθοποιού Czybulski που τον λάτρευαν εκατομμύρια θαυμαστές του), ο οποίος γίνεται θέμα για την ταινία Όλα για πούλημα, γ) μια ταινία (Όλα για πούλημα), που αποτελεί το τελικό προϊόν της διαδικασίας των προηγούμενων πωλήσεων, και δ) η συνείδηση του Wajda που ήταν φίλος του Czybulski και τον λάτρευε: υποτίθεται πως η

ταινία του δεν είναι παρά ένα μνημόσυνο του νεκρού, αλλά αυτό το προσωπικό θέμα τίθεται σε κοινή θέα, γίνεται θέαμα στο οποίο ο θεατής καλείται να μεθεξει, χωρίς όμως να είναι δυνατόν να μεθεξει και στον πόνο του σκηνοθέτη για το χαμό του φίλου του. Μ' άλλα λόγια, ο πόνος έγινε εμπόρευμα, κι αυτό προσθέτει έναν δεύτερο πόνο πάνω στον πρώτο (τον καθορισμένο από την πραγματικότητα).

Απ' αυτόν τον διπλό σπαραγμό του Wajda, εμάς, τους τρίτους, μας ενδιαφέρει μόνο ο δεύτερος, αφού είναι αδύνατον να πάρουμε μέρος στον πρώτο. Θα παίρναμε μέρος και σ' αυτόν, αν το φανταστικό μάς σερβιριζόταν ως πραγματικό, όπως στο ρεαλισμό, που είναι το φάντασμα του πραγματικού και όχι το πραγματικό καθαυτό. Σ' αυτή την περίπτωση, όμως, μια τέχνη που διατείνεται πως είναι καθρέφτης της πραγματικότητας, δεν είναι και δε λειτουργεί παρά ως τρόπος και μέσο αλλοτρίωσης. Η τέχνη είναι παραισθησιογόνος και γίνεται τόσο περισσότερο παραισθησιογόνος όσο πιο κοντά στο ρεαλισμό βρίσκεται. Για ν' αποκτήσουμε συνείδηση πως η τέχνη ανήκει στην περιοχή της ιδεολογίας και όχι του πραγματικού (και, συνεπώς, ότι είναι τόσο πιο σημαντική όσο περισσότερο ενεργοποιεί τη νόηση και όχι όσο πιο κοντά στο πραγματικό μοντέλο βρίσκεται), η αποστασιοποίηση είναι όρος απολύτως αναγκαίος.

Τούτη την αποστασιοποίηση ο Wajda την προωθεί μέχρι τα έσχατα όριά της: μέχρι που να δείξει πως το έργο τέχνης δεν είναι παρά ένα εμπόρευμα ειδικής σύστασης. Εμπεριέχει μια συναισθηματική δόνηση (στην αφετηρία του), που έχει σχέση με την πραγματικότητα, ενώ, απ' τη στιγμή που θ' αρχίσουμε να στοχαζόμαστε (όπως στο δεύτερο μισό της ταινίας), έχουμε περάσει κιόλας σ' ένα δεύτερο επίπεδο, αυτό της συνειδητής νοητικής επεξεργασίας των πραγματικών δεδομένων. Κι αυτή η επεξεργασία θα καταλήξει οπωσδήποτε σ' ένα προϊόν που προσφέρεται για πώληση με μια έννοια πάρα πολύ πλατιά: το αντάλλαγμα μπορεί να είναι χρήμα, φήμη, δόξα, αθανασία, αναγνώριση κ.λπ. Μπορεί, ακόμα, να 'ναι υποκατάστατο ζωής (όπως, π.χ., στον Proust), αλλά ζωή ή τέχνη δε θα 'ναι σε καμία περίπτωση. Υπάρχει μια τέχνη του *ζην* (το πρώτο μισό της ταινίας) και μια τέχνη του *ποιείν* (το δεύτερο μισό της ταινίας). Κατά κανόνα, ονομάζουμε τέχνη το δεύτερο, ξεχνώντας πως η πραγματικά μεγάλη τέχνη ανήκει στην περιοχή του πρώτου.

Ο Wajda υπέστη ένα φοβερό σοκ με το θάνατο του φίλου του. Κι αυτό το σοκ τον έκανε να στοχαστεί με τρομαχτική ένταση πάνω στη σημασία της τέχνης του – και της Τέχνης γε-

νικότερα (πριν γίνει κινηματογραφιστής, ήταν ζωγράφος)· για να καταλήξει σ' ένα συμπέρασμα, ανάλογο με αυτό του Godard: η τέχνη είναι ένα παιχνίδι για μεγάλους, και η ενασχόληση μ' αυτήν μπορεί να είναι άριστο παιδαγωγικό μέσο, όπως ακριβώς και τα παιχνίδια για μικρούς.

Ποιο είναι, λοιπόν, το παιδαγωγικό μήνυμα του *Όλα για πούλημα*; Το ότι το προϊόν του πόνου των άλλων και του δικού μας πόνου για τον πόνο τους, για κάθε τρίτον που θα έρθει σε επαφή μαζί του με τη μεσολάβηση ενός έργου, δεν είναι παρά μια συγκίνηση εκ του ασφαλούς, μια συγκίνηση ερζάτς, που το πρωτότυπό της μόνο η ζωή μπορεί να το προσφέρει. Η συγκίνηση που μας προσφέρει το έργο τέχνης, είναι μια συγκίνηση αγορασμένη βάσει τιμολογίου (εισιτήριο κ.λπ.) Στην τέχνη, όλα είναι για πούλημα, ακόμα κι ο θάνατος του φίλου.

Απ' τη στιγμή που το έργο τέχνης έγινε ενυπόγραφο, η αρχική του κοινωνική σημασία σχεδόν εξαφανίστηκε. Τη θέση της πήρε ένας τερατώδης εγωισμός υπαρξιακής τάξεως, που πλασάρεται δόλια ως κοινωνική προσφορά.

Ο Wajda τολμά να το βροντοφωνάζει αυτό, μπας και οι καλλιτέχνες συνειδητοποιήσουν την απάτη.

«Το Βήμα»,
27/1/1976,
όπως ανα-

δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Α' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

CHARLES
CHAPLIN
*Ο κύριος
Βερντού*,
1947

Το 1947, η φλύαρη και αυτοϊκανοποιούμενη με τους νοητικούς ακροβατισμούς της αστική κριτική στέκεται αμήχανη και ταραγμένη μπροστά στον αναρχικό *Κύριο Βερντού*. Ο γελοιοποιός Chaplin βάλλεται ανελέητα, ίσως γιατί είχε το θράσος να δώσει μια γερή κλοτσιά στα παχουλά οπίσθια αυτών που χαχάνιζαν εύκολα με τον κλόουν Σαρλό. Μόνο ο André Bazin είχε το θάρρος να αναλάβει ανεπιφύλακτα την υπεράσπιση του κ. Βερντού, αυτού του Κυανοπώγωνα που σκοτώνει πλούσιες κυρίες για ν' αρπάξει το κομπόδεμά τους, με την ίδια ακριβώς έννοια που το κεφάλαιο, στις κρίσιμες (οικονομικά) στιγμές, αλέθει τη σάρκα του λαού για να ξεμπλόκαρει το προτσές της συσσωρεύσης του κεφαλαίου και να κάνει να λειτουργήσει ομαλά ο ανισόρροπος νόμος της προσφοράς και της ζήτησης.

Κατά τον Bazin, ο κ. Βερντού είναι ένας Σαρλό μεταμφιεσμένος: ο τύπος του αλήτη Σαρλό δεν είναι παρά το σύμβολο του μονίμως εξεγερμένου νοσταλγού μιας ελευθερίας χωρίς όρια· το άψογο μοντέλο του εκτός Νόμου που, ωστόσο, καταφέρνει πάντα και επιβιώνει χάρη σ' έναν εγωισμό τροφοδοτούμενο από το ένστικτο της με κάθε τρόπο επιβίωσης, κι έναν απεριόριστο κυνισμό που τον βοηθάει να υπερπηδά τα φράγματα που στήνουν στη ζωή οι πονηροί ηθικολόγοι.

Όμως, το αισιόδοξο τέλος στις ταινίες του Σαρλό δημιουργεί τον αναγκαίο για το φύτευμα μιας κάποιας ελπίδας ζωτικό χώρο: ο ταλαίπωρος αποδιοπομπαίος τράγος πιστεύει πως όλα θα πάνε καλύτερα κάποτε, και γι' αυτό δεν παρανομεί απροκάλυπτα.

Το 1947, όμως, χρονιά που γυρίστηκε *Ο κύριος Βερντού*, μόλις τρία χρόνια μετά τη λήξη του Πολέμου, ο Chaplin είναι πεπεισμένος πως τίποτα δεν πρόκειται ν' αλλάξει και πως η ανισόρροπη ισορροπία θ' αποκατασταθεί σ' ένα επίπεδο ανάλογο με το παλιό: οι πολεμικές βιομηχανίες θα συνεχίσουν την παραγωγή τους (όχι βέβαια για να παράγουν όπλα για συλλέκτες), ο εργάτης θα 'ναι βιδωμένος στο σύστημα Taylor, το κεφάλαιο θα συνεχίσει τη συσσώρευση βάσει αδυσώπητων νόμων, οι ηθικολόγοι δε θα σταματήσουν τα ταρτούφικα κηρύγματα τους και οι Σαρλό θ' αγωνίζονται πάντα για μια θέση στον ήλιο, χωρίς ποτέ να τη βρίσκουν.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα της τεκμηριωμένης απαισιοδοξίας, ο Chaplin αποφασίζει να ωθήσει τη λογική (και τη συνακόλουθη συμπεριφορά) του παλιού του ήρωα, του Σαρλό, μέχρι τα ακρότατα όριά της: ο κ. Βερντού (ο μεταμφιεσμένος Σαρλό) πρέπει να σκοτώσει, αν δεν θέλει να τον σκοτώσουν. Ο μονίμως αμυνόμενος Σαρλό περνάει τώρα στην επίθεση σαν Βερντού, αλλά, όταν η οικονομική κρίση του 1930 γκρεμίζει σε ερείπια τα ιδανικά του (χάνει γιο, γυναίκα και περιουσία), σχεδόν παραδίδεται στην εξουσία και οδηγείται στην καρμανιόλα με μια ψυχραιμία που μόνο ο τέλεια απελπισμένος μπορεί να την έχει. Δεν υπάρχει πια χώρος για την ελπίδα, κι απ' την άποψη αυτή, ο Chaplin γίνεται πρόδρομος της δραματουργίας του παραλόγου.

Ο εγκληματίας Βερντού είναι ήρωας τραγωδίας και όχι αστυνομικού δράματος: αυτό που λιγότερο απασχολεί εδώ τον Chaplin (και τον Orson Welles που του 'δωσε την ιδέα για το σενάριο), δεν είναι ο μεμψίμοιρος κλαυθμηρισμός του ηθικολόγου ή οι περίτεχνες πιρουέτες του ψυχαναλυτή, αλλά η πέρα και πάνω κι απ' την ηθική κι απ' την ψυχολογία κατάδειξη της λογικής του εγκλήματος (όχι του εγκληματία): η εντιμότητα δεν είναι παραγωγική, και οι νόμοι της συσσώρευσης του κεφαλαίου απέχουν έτη φωτός τόσο από την ηθική όσο και από την ψυχολογία. Το αν, για να πετύχει κανείς τη συσσώρευση, σκοτώνει αργά (κεφαλαιούχοι) ή γρήγορα (δολοφόνοι), είναι, απλούστατα, θέμα ποσοτικής κλιμάκωσης και καθόλου ποιοτικής διαβάθμισης. Και οι δύο (κεφαλαιούχος και δολοφόνος) είναι το ίδιο εγκληματίες. Ωστόσο, το νόμιμο έγκλημα προτείνεται ως ιδανικό και δοξολογείται σε όλους τους τόνους,

ενώ, για το παράνομο, οι αγχόνες είναι μονίμως στημένες.

Ο πανέντιμος Chaplin τόλμησε να τα πει όλα αυτά. Και τραβώντας βίαια τη μάσκα από το ροδαλό πρόσωπο των μακάριων μέσα στην πλήρη τους αλλοτρίωση αστών, ήταν φυσικό να προκαλέσει την οργή τους. Λίγο αργότερα, ο McCarthy θα τον κυνηγήσει σαν κομμουνιστή(!), κι ο κλόουν θα πάρει των ομματιών του και θα εγκαταλείψει για πάντα τις ΗΠΑ, τη χώρα στην οποία συνυπάρχουν αρμονικότερα και οι δύο μορφές εγκλήματος.

Σήμερα, ύστερα από μία περίπου τριακονταετία συζητήσεων και αμφισβητήσεων, *Ο κύριος Βερντού* αρχίζει να παίρνει τη σωστή του θέση στην ιστορία του κινηματογράφου: δεν είναι μόνο η κατ' εξοχήν τραγωδία του αιώνα μας, αλλά και η κορυφή του συνόλου του τσαπλινικού έργου, όπως πιστεύουμε. Άλλωστε, ο τύπος του Σαρλό θα έμενε χωλός χωρίς το υποσύλωμα που του προσέφερε ο κύριος Βερντού, ο αισθηματίας, χαμογελαστός και έντιμος δολοφόνος. Απ' αυτή την άποψη, *Ο κύριος Βερντού* παρέχει τον κώδικα για το σωστό διάβασμα των ταινιών του Σαρλό.

«Το Βήμα»,
4/5/1976,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Δ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

ΝΙΚΟΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
*Οι τεμπέληδες
της εύφορης
κοιλιάδας*,
1978

Είναι ιδιαίτερα συγκινητικό να παρακολουθεί κανείς από πολύ κοντά τις επιτυχίες ανθρώπων του κινηματογράφου της δικής του γενιάς, αυτής που γεννήθηκε λίγο πριν ή λίγο μετά τη θύελλα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, απέκτησε συνείδηση της δυσκολίας τού να είσαι Έλληνας στην περίοδο της φρίκης του Εμφυλίου Πολέμου, κι άρχισε να κάνει αισθητή την παρουσία της στα χρόνια της ακμής του ελληνικού πακράτους, γύρω στα 1965.

Σήμερα, τούτη η «χαμένη γενιά», η γεμάτη τραυματικές εμπειρίες και τραγικά βιώματα, γίνεται ο ζωντανός μάρτυρας μιας βούλησης για ζωή και δημιουργία που καταφέρνει να υπερπηδά όλα τα εμπόδια και ν' αποφεύγει όλες τις παγίδες που της έστησαν ο δοσιλογισμός στην αρχή, και, στη συνέχεια, οι «νόμιμοι» κληρονόμοι του και ο πάντα ανθηρός στον τόπο μας κοτζαμπασισμός, που ταλανίζει τους πάντες στο διηνεκές και κρατάει την Ελλάδα μόνιμα στο χώρο της Μέσης Ανατολής, σε πείσμα της άνωθεν νομικιστικής προσπάθειας για τον τυπικό μας εξευρωπαϊσμό. Η δική μας γενιά, η γενιά του Πολέμου και του Εμφυλίου, δε θα πάψει ποτέ να διακηρύσσει στα πέρατα της οικουμένης πως τον δύσμοιρο τούτο τόπο συνεχίζουν να τον κουμαντάρουν οι δοσίλογοι, οι απόντες απ' την εθνική αντίσταση, οι καταβροχθισάντες τα εκατομμύρια του Σχεδίου Marshall, οι περισωθέντες χάρις στο Δόγμα Truman,

οι νικήσαντες χάρις στα αεροπλάνα του Van Fleet και τα τανκς του Scobie· εν ολίγοις, οι «λάθρα βιούντες» και παρασιτικά επιβιούντες κλέφτες, κλεπταποδόχοι και κληρονόμοι προγόνων το ίδιο άθλιων μ' αυτούς. Είναι *Οι τεμπελῆδες της εύφορης κοιλάδας*, οι καταδικασμένοι απ' την Ιστορία σε θάνατο από μωρία, κακοήθεια και οκνηρία.

Να 'ναι άραγε τυχαίο που το σενάριο των *Τεμπελῆδων* του Παναγιωτόπουλου εξόργισε τους κρατούντες, που του αρνήθηκαν κάθε βοήθεια; Μα πώς θα 'ταν δυνατόν να δουν σε τούτο τον καθρέφτη το δικό τους πρόσωπο, το φρικωδώς παραμορφωμένο απ' το παγωμένο μειδίαμα που μόνιμα απευθύνουν προς τα εκάστοτε αφεντικά τους; *Οι τεμπελῆδες της εύφορης κοιλάδας* δεν είναι παρά μια αλληγορική σύνοψη της προσωπικής τους ιστορίας του εγγενούς παρασιτισμού. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, λοιπόν, ορθότατα αρνήθηκε να χρηματοδοτήσει τούτη τη ταινία. Όχι δα και να πληρώνουμε για ν' αποκαλύπτουν την παρφουμαρισμένη βρομιά μας!

Για τη δική μας ερμηνεία της αλληγορίας του Παναγιωτόπουλου γράψαμε ήδη από τις Κάννες όπου την πρωτοείδαμε σε ιδιωτική προβολή, μιας και κανείς μανδαρίνος δεν ενδιαφέρθηκε να περιληφθεί αυτή η έξοχη ταινία σ' ένα απ' τα καθιερωμένα επίσημα ή ημιεπίσημα προγράμματα. Λέγαμε (περίπου) πως *Οι τεμπελῆδες* καθορίζουν ένα χώρο αταβιστικής επιβίωσης του ασιατικού τρόπου παραγωγής. Απομένει να πούμε τώρα λίγα πράγματα και για τη φόρμα της ταινίας.

Θα 'ταν απελπιστικά δύσκολη για έναν κινηματογραφιστή η προσπάθεια να δημιουργήσει μια δράση πάνω ακριβώς στη μη δράση, που 'ναι και το θέμα της ταινίας. Μόνο η στατική φωτογραφία θα μπορούσε, ίσως, να προσεγγίσει την έννοια της απραξίας μέσα απ' τη διαφόρηση (την απομόνωση μιας στιγμής κίνησης σε χρόνο σχεδόν μηδενικό). Όλη η προσπάθεια του Παναγιωτόπουλου έγκειται στο να «δραστηριοποιήσει» τη μη δράση. Και το πετυχαίνει με τους εξής ευφρείς τρόπους: στη σεναριακή δομή, η επανάληψη δύο λάιτ-μοτίφ (του ύπνου και του φαγητού) δημιουργεί, κατά κάποιον τρόπο τεχνητά, την έννοια της ροής μιας αφήγησης που στην ουσία της παραμένει στατική στο έπακρο. Η επαλληλία και η εναλλαγή των δύο στοιχειωδών θεμάτων τελείται με τη βοήθεια της υπηρέτριας (Όλγα Καρλάτου), που παίζει ρόλο «μοτέρ» στην αφήγηση και, άλλωστε, είναι το μοναδικό ζωντανό πρόσωπο μέσα σ' αυτό το μαυσωλείο των ζωντανών-νεκρών αστών. Η ακινησία των τεσσάρων αρσενικών έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την κινητικότητα του μοναδικού θηλυκού.

Έτσι, αποκαθίσταται μια πολλαπλή διαλεκτική σχέση:

1) *Ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό*, όπου το αρσενικό ορίζεται ως η άρνηση της διαλεκτικής, και το θηλυκό ως η κατάφαση και η υπέρβασή της. (Η υπέρβια είναι το σύμβολο του υποταγμένου και κυριαρχημένου όντος που, ωστόσο, πετυχαίνει να κυριαρχήσει τελικά πάνω στα αφεντικά, γιατί είναι η μόνη ικανή για εργασία και, συνεπώς, η μόνη ενταγμένη στην ιστορική προοπτική.)

2) *Ανάμεσα στη διακριτική κινητικότητα της κάμερας και τη μανω-λειακή ακινησία του «ρετρό» ντεκόρ*, το οποίο, ακριβώς επειδή είναι «ρετρό», ενέχει ήδη την έννοια του θανάτου και του ιστορικού απολιθώματος. (Μια σύγκριση της θαυμαστής χρήσης του ντεκόρ σ' αυτή την ταινία, που χρωστάει πολλά στον Διονύση Φωτόπουλο, και τη χρήση του ντεκόρ από έναν πολύ μεγάλο μελετητή της αστικής ψυχολογίας και συμπεριφοράς, τον Luchino Visconti, νομίζουμε πως δε θα 'ταν καθόλου άστοχη. Άλλωστε, αν θελήσουμε να επισημάνουμε επιρροές στην προβληματική και το στιλ του Παναγιωτόπουλου, πρέπει να ψάξουμε προς την πλευρά του μεγάλου ιταλού σκηνοθέτη και όχι προς αυτήν του Bunuel και του Ferreri, όπως γράφτηκε.)

3) *Ανάμεσα στις ακατάπανστα διαφοροποιούμενες γωνίες λήψης του ίδιου ντεκόρ*. Ποτέ το εικαστικό περιεχόμενο ενός πλάνου δεν παραπέμπει στο εικαστικό περιεχόμενο ενός άλλου πλάνου που έχουμε δει ή θα δούμε στη συνέχεια. Με τούτη τη σχολαστική προσοχή στο ντεκουπάζ δημιουργείται στο θεατή η εντύπωση πως ο ίδιος κλειστός και στενός χώρος είναι δυνατόν να εξερευνάται επ' άπειρον, χωρίς ποτέ να χάνεται το εικαστικό ενδιαφέρον εξαιτίας του περιορισμένου χώρου μιας διώροφης μονοκατοικίας. Νομίζουμε πως η μεγάλη επιτυχία του Παναγιωτόπουλου ως κινηματογραφιστή, αυτή που δείχνει και το μέτρο του ταλέντου του, είναι ακριβώς η ικανότητά του να βλέπει το χώρο στην απειροδιάστασή του, πράγμα που παραπέμπει μάλλον στη γεωμετρία του Riemann ή του Λορπατσέφσκι, παρά σ' αυτήν του Ευκλείδη. Κάτι ανάλογο, μόνο στον Visconti ή τον Losey θα μπορούσε να το επισημάνει κανείς.

4) *Ανάμεσα στη σχολαστική και ειρωνικά χρησιμοποιούμενη μουσική, και τους γκροτέσκα ρεαλιστικούς θορύβους*. Τα αποτελέσματα απ' την κοσμογονική και τρυφερή *Πρώτη Συμφωνία* του Mahler (κυρίως, το αρχικό θέμα του «Frère Jacques», που χρησιμοποιείται στην ταινία σαν ηχητικό λάιτ-μοτίφ) και οι χυδαίοι ήχοι απ' το ροχαλητό και το φαγοπότι, δημιουργούν ένα εξοχο κοντραπούντο, που υπηρετεί θαυμάσια την όλη ειρωνική και σαρκαστική διάθεση του σκηνοθέτη.

5) *Ανάμεσα στους χαρακτήρες των τεσσάρων ατόμων τής*

παρασιτικής αρσενικής οικογένειας των κληρονόμων, αν τους πάρουμε κατά ζεύγη, αρχίζοντας απ' τον αρχηγό της οικογένειας: ο πατέρας (Βασίλης Διαμαντόπουλος, που παίζει τον άχαρο ρόλο του με έξοχη επαγγελματική αυτοπεποίθηση) και ο πρωτότοκος γιος (Νικήτας Τσακίρογλου) βρίσκονται σε ευθεία κληρονομική σχέση: ο ένας μοιάζει προέκταση του άλλου κι ο πατέρας προδιαγράφει το μέλλον του γιου. Όμως ο δευτερότοκος γιος (Δημήτρης Πουλικάκος, ένα έξοχο πηγαίο ταλέντο και, για μας, η μεγάλη αποκάλυψη της ταινίας στον τομέα της υποκριτικής) βρίσκεται ήδη αρκετά μακριά από τον πατέρα, χωρίς ωστόσο να αμφισβητεί την παρασιτική του φιλοσοφία. Όντας μεσαίος, βρίσκεται σε ίση απόσταση από τον πατέρα και τον υστερότοκο αδελφό του. Ο τρίτος γιος (Γιώργος Διαλεγμένος) είναι ο άσωτος υιός απ' την ανάποδη της οικογένειας των μακαρίων: τον βασανίζει η σκέψη πως πρέπει να δουλέψει προκειμένου να σωθεί, και στο τέλος επιχειρεί μια ηρωική έξοδο απ' τον στοιχειωμένο πύργο όπου κατοικοεδρεύουν τα φαντάσματα της αστικής ιστορίας, με τη βοήθεια ενός εγχειριδίου της Ιστορίας της Γαλλικής Επανάστασης στην αρχή, ενός ξυπνητηριού στη συνέχεια (έξοχα σεναριακά ευρήματα) και, εν τέλει, του έρωτα της υπηρέτριας, που γίνεται ο οδηγός του στον πάνω κόσμο των ζωντανών. Παρατηρούμε, δηλαδή, μια χαρακτηριστική κλιμάκωση από την πλήρη αντίδραση μέχρι τη διαφανόμενη πρόοδο, που ορίζει ακριβώς τον ιστορικά προδιαγραφμένο θάνατο της ήδη ημιθανούς αστικής τάξης, η οποία εδώ κι έναν αιώνα έχει αρχίσει να σήπεται και να όζει ανυπόφορα, με κίνδυνο να πνιγεί απ' την ίδια της τη βρόμα, όπως περρίπου ο πατέρας της «αγίας οικογένειας» των τεμπέληδων της εύφορης κοιλάδας.

«Το Βήμα»,
20/8/1978,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Ελληνικό
Κινηματογράφος,
Αιγόκερως 1995.

Έχει λεχθεί πως δεν μπορεί να υπάρξει μεγάλη τέχνη που να μην αναφέρεται έμμεσα ή άμεσα στο μέγιστο των θεμάτων, το θάνατο. Ενώ, όμως, στην τέχνη, κατά κανόνα, ο θάνατος ενεργεί από το περιθώριο της ιστορίας, στο *Πράσινο δωμάτιο* ο θάνατος βρίσκεται στο κέντρο της ιστορίας: είναι το θέμα της ταινίας, αλλά μ' έναν τρόπο τυπικότητα τριφοϊκό: όπως πάντα στον Truffaut, ο ήρωας κινείται στο όριο του πραγματικού και του φανταστικού ή, καλύτερα, του ρεαλιστικού και της διαλυμένης μέσα στα φαντάσματά της μνήμης. Εδώ, τα φαντάσματα είναι οι νεκροί που σημάδεψαν τη ζωή του ήρωα, που υποκαθιστούν τη θρησκεία (η παραπομπή στον ταοϊσμό είναι ολοφάνερη) και επιβάλλουν μια θρησκεία χωρίς

FRANÇOIS
TRUFFAUT
*Το πράσινο
δωμάτιο*,
1978

θεό, λυρική και ανθρώπινη, όπως περίπου αυτή των Ιαπώνων.

Όμως, για τον Truffaut, η λατρεία των νεκρών και η λατρεία του κινηματογράφου είναι πράγματα ομοειδή: ο κινηματογράφος δεν είναι παρά μια προσπάθεια υλοποίησης πραγμάτων, φανταστικών ή μνημονικών· ένα είδος θρησκείας του φανταστικού. Έτσι, ο ήρωάς του, που ζει μέσα απ' τους νεκρούς του και για χάρη τους, κι ο ίδιος ο Truffaut-κινηματογραφιστής, είναι πρόσωπα ταυτόσημα. Σε τελική ανάλυση, η ταινία δεν είναι μια σπουδή θανάτου, αλλά μια μελέτη της σωτήριας πράξης του κινηματογραφείν, που ισοδυναμεί με προσπάθεια κατάκτησης της αθανασίας με μέσα ανθρώπινα. Ο θαυμάσιος Truffaut λατρεύει τον κινηματογράφο, και τούτη η ταινία του δεν είναι παρά μια ομολογία πίστης στη θρησκεία του φωτός και της εικόνας, των ιδίων ακριβώς μέσων (φωτογραφίες και λαμπάδες) που χρησιμοποιεί κι ο ήρωάς του για να διαφυλάξει τη μνήμη των νεκρών του...

«Το Βήμα»,
14/11/1978,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Δ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

CARL DREYER
Γερτρούδη,
1964

Τούτη η μεγαλειώδης ταινία, σωστό μνημείο στην ιστορία της εξέλιξης της κινηματογραφικής γλώσσας, έφερε τότε τα εξής καινούργια στην αντίληψη του κινηματογραφικού χωροχρόνου, που, ωστόσο, υπάρχουν διάχυτα και σε ολόκληρο το προγενέστερο έργο του Dreyer: 1) Η δράση δεν είναι έννοια ταυτόσημη με την κίνηση· δράση υπάρχει και στην ακινησία, αρκεί η κίνηση των ιδεών στο εσωτερικό της και η ανέλιξη των χαρακτήρων ως φορέων τούτων των ιδεών να είναι σαφώς καθορισμένα. 2) Οι ηθοποιοί δεν είναι απαραίτητο να παίζουν· ο σκηνοθέτης έχει το δικαίωμα να τους χρησιμοποιεί ως συμβολικές ενσαρκώσεις των ιδεών του. 3) Από το προηγούμενο συνάγεται πως δεν είναι αναγκαία μια σκηνοθετική τεχνική που να υπηρετεί το ρεαλισμό· έτσι, ο περιλάλητος άξονας, νοητή ευθεία σύνδεσης των δρώντων προσώπων, παύει να έχει ουσιαστικό νόημα: οι ηθοποιοί μπορούν να κοιτάζουν κατευθείαν στο φακό ή η ματιά τους να παραπέμπει σταθερά εκτός κάδρου, στον άπειρο χώρο, καταργώντας έτσι τη σύμβαση του κλειστού και παγωμένου αναγεννησιακού κάδρου με τον πλήρως διευθετημένο εντός του χώρο της θεϊκής δημιουργίας. 4) Ο σαφής καθορισμός του χρόνου και του χώρου της δράσης δεν είναι αναγκαίος, όταν το πρόβλημα που εκτίθεται, είναι και αχρονικό και ατοπικό. Στη *Γερτρούδη*, μόνο εντελώς αόριστα μπορούμε να υποπτευθούμε το χρόνο της δράσης: προφροϊδική περίοδος (1830 περίπου), όταν ο Charcot άνοιγε το δρόμο στον Freud.

Τι προσπαθεί να πει ο χριστιανός Dreyer μέσα απ' αυτή την

ιερατική και τελετουργική στατικότητα;

Κάτι πάρα πολύ απλό: *Amor Omnia* (η αγάπη είναι το παν), όπως θα γράψει η Γερτρούδη, όσο ζει ακόμα, στο σταυρό του τάφου της.

Η Γερτρούδη, λοιπόν, που αρνήθηκε έναν βολεμένο σύζυγο και δύο εραστές, για να ζήσει το υπόλοιπο του βίου της στην ενδοσκοπική σοφία της πλήρους μόνωσης, η οποία, όμως, δεν έχει τίποτα από την αποβλακωτική μακαριότητα της νιρβάνα των ανατολικών και των γιόγκι, είναι το υπέρτατο σύμβολο της αδιάλλακτης, ασυμβίβαστης, απόλυτης Αγάπης: μιας αγάπης τάξεως θεϊστικά υπαρξιακής, που γίνεται τρόπος ζωής και προπαίδεια αξιοπρεπούς θανάτου. Αυτή την αξιοπρέπεια, βέβαια, τη στερούνται παντελώς οι περιδεείς θεοσεβούμενοι, με τη γλοιώδη τους ανικανότητα να πεθάνουν, όπως λέει ο Barthes. Ο Dreyer είναι χριστιανός. Όμως, από τον τρέχοντα χριστιανισμό του χύδην όχλου τον χωρίζει χάος: το ίδιο ακριβώς χάος του σπαρακτικού στοχασμού που χώριζε και τον συμπατριώτη του Kirkegaard από τις αστείες συνταγές «περί σωτηρίας» του καθολικισμού. Ο Dreyer κέρδισε το χριστιανισμό του. Δεν του τον χάρισαν οι διαμεσολαβητές μεταξύ ανθρώπου και Θεού παπάδες. Όσο κι αν διαφωνούμε μ' αυτή την ντραγκερική μεταφυσική, δεν έχουμε παρά να αποκαλυφθούμε μπροστά στο μεγαλείο της υπαρξιακής της ειλικρίνειας. Ο Dreyer ήταν ένας από τους πιο τίμιους και καθαρούς ανθρώπους που περπάτησαν ποτέ σ' αυτόν τον αμαρτωλό πλανήτη και η Γερτρούδη του, η μεγαλειώδης διαθήκη του στους πονηρούς και μίζερους χριστιανούς που εφεύραν τη μετάνοια ίσα ίσα για να 'χουν το δικαίωμα να αμαρτάνουν κατ' εξακολούθησιν.

«Το Βήμα»,
5/12/1978,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε
στο
Λεξικό ταινιών,
Γ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

Ο μύθος συνοδεύει αυτή τη σοβιετική ταινία από το 1974 που γυρίστηκε. Κι ο μύθος επιτάχθηκε από την απαγόρευση της στη Σοβιετική Ένωση για μερικά χρόνια. Πάντως, το εκπληκτικό για μας δεν είναι το ότι απαγορεύτηκε, αλλά το ότι γυρίστηκε και, τελικά, επιτράπηκε η προβολή της. Σίγουρα, ένας καινούργιος άνεμος αρχίζει να πνέει στα σοβιετικά στούντιο, που ίσως μας φυλάγουν ακόμα πιο μεγάλες εκπλήξεις.

Ο Ταρκόφσκι (*Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν, Αντρέι Ρονμπλιόφ, Σολάρις*), ένας από τους πιο ταλαντούχους και πιο συζητημένους σύγχρονους σοβιετικούς σκηνοθέτες, εδώ ανοίγει εντελώς τα χαρτιά του: σε μια χώρα όπου οι έννοιες της ιστορικότητας και της εξέλιξης αποτελούν απαραβίαστα ταμπού, έρχεται να επιβάλει την ακαμψία μιας οντολογίας σχεδόν θρησκευτικής. Ο

ΑΝΤΡΕΪ
ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ
Ο καθρέφτης,
1974

καθρέφτης δεν είναι παρά ένα είδος φιλοσοφικού-θεολογικού δοκιμίου απ' όπου απαλείφεται όχι μόνο η έννοια της ιστορικότητας, προϋπόθεσης για μια μετάθεση της ελπίδας σ' ένα μέλλον που προμηνύεται λαμπρό, αλλά και η ίδια η έννοια του χρόνου, προϋπόθεσης για να λειτουργήσει η Ιστορία. Και το να καταργείς τον ιστορικό χρόνο στη Σοβιετική Ένωση, είναι σαν να διαπράττεις έγκλημα εσχάτης προδοσίας.

Αφήνουμε στην άκρη το δυσεπίλυτο πρακτικό πρόβλημα του πώς και του γιατί γυρίστηκε αυτό το βαθύτατα αντιδραστικό αριστούργημα (μια πιθανή εξήγηση είναι το ότι ο προβληματισμός, στη σχέση του με τη φόρμα, αποκλείεται να γίνει νοητός απ' την πλατιά μάζα, τόσο εντός όσο και εκτός Σοβιετικής Ένωσης), κι ερχόμαστε σε μια προσπάθεια τεκμηρίωσης της παραπάνω άποψής μας.

Ο καθρέφτης του τίτλου, κατ' αρχάς, πρέπει να νοηθεί, στη συμβολική της ταινίας, σαν ένα αδιαπέραστο τείχος που, ενώ ανακλά ό,τι υπάρχει από τη μια μεριά του, κρύβει καλά ό,τι υπάρχει πίσω του. Ο καθρέφτης, μάζα αδιαφανής, διπλασιάζει το εντός και εξαφανίζει το εκτός. Στο εντός βρίσκεται ο έμμεσος αυτοβιογραφούμενος σκηνοθέτης· στο εκτός, ο κόσμος που τον περιβάλλει και με τον οποίο δεν επικοινωνεί. Ο καθρέφτης κάνει δυνατή την αυτογνωσία, αλλά μόνο αυτήν. Δεν παράγει γνώση, παρά μόνο στο βαθμό που βοηθάει την ενδοσκόπηση.

Σ' ένα επίπεδο μεταφορικό, ο καθρέφτης δεν είναι παρά η συνείδησή μας: ο αντικειμενικός κόσμος αποκτά ένα νόημα στο βαθμό που ανακλάται στη συνείδηση, η οποία, έτσι, γίνεται ο τόπος συνάντησης του υποκειμένου με το αντικείμενο, των οποίων τα όρια συγχέονται στη θεολογία.

Η συνείδηση του Ταρκόφσκι, ωστόσο, δεν καταργεί πλήρως τα όρια: υπάρχει ένα αντικείμενο καθαυτό, η Ιστορία που τελείται γύρω του, αλλά αυτή η Ιστορία εμφανίζεται στη συνείδηση όχι ως μια χρονολογημένη και λογική ροή, αλλά σαν ένα μωσαϊκό εντελώς μπερδεμένων χρονικών στιγμών, όπως περίπου γίνεται νοητός ο χρόνος στη συνειρμική λειτουργία της μνήμης. Έτσι, στον Ταρκόφσκι, αν τα όρια δεν καταργούνται, μπερδεύονται σε τέτοιο σημείο, ώστε είναι σαν να καταργούνται τελικά, όπως γίνεται περίπου στη συνείδηση του τρελού, που δεν ξέρει πού τελειώνει το υποκείμενό του και πού αρχίζει ο αντικειμενικός κόσμος. Το εντός και το εκτός γίνονται αμοιβαίως αντιστρέψιμα.

Ποιο είναι το αντικείμενο που ταλανίζει τον Ταρκόφσκι και, στο επίπεδο της μυθοπλασίας της ταινίας του, το συγγραφέα-αφηγητή; Είναι η βιωμένη Ιστορία, η οποία δεν πρέπει να συγχέεται με την Ιστορία που τελέστηκε αλλά δεν βιώθηκε, και που

τη βγάζει στο περιθώριο ως άχρηστη για τα υπαρκτικά προβλήματα του ατόμου. Είναι, συγκεκριμένα: ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο σταλινισμός και η Χιροσίμα (σημειώνουμε ενδεικτικά πως ο Ταρκόφσκι γεννήθηκε το 1932). Αυτή η θραυσματική Ιστορία λειτουργεί μόνο ως ενόχληση της συνείδησης και ως παρακώλυση της προσωπικής ευτυχίας. Κι ακριβώς αυτή η αδύνατη ευτυχία είναι τελικά το θέμα της ταινίας: την καθιστά αδύνατη το φράγμα του πολυεδρικού καθρέφτη, της συνείδησης δηλαδή, που μένει εγκλωβισμένη και πάσχουσα, ακριβώς εξαιτίας της Ιστορίας.

Στην περίπτωση της προσωπικής ιστορίας του συγγραφέα-αφηγητή της ταινίας, η ύπαρξη του παραμορφωμένου απ' την παραμορφωτική Ιστορία καθρέφτη καθιστά εντελώς αδύνατη μια λογική προσωπική ζωή, καθώς τα είδωλα ανακλώνται πάνω του εντελώς ακατάστατα: η γυναίκα του και η μάνα του είναι το ίδιο πρόσωπο, παιγμένο από την ίδια ηθοποιό (τη θαυμάσια Μαργαρίτα Τερέχοβα), κι ο γιος του είναι ο εαυτός του, μικρός. Ο ιστορικός χρόνος έχει ακινητοποιηθεί πλήρως, κι ο μαθηματικός χρόνος έχει συμπυκνωθεί σ' έναν ενεστώτα που δεν έχει μέλλοντα, γιατί δεν έχει και παρατατικό ή αόριστο. Τα πάντα έχουν νεκρωθεί μέσα σ' αυτό το απειλητικό παρόν, το αιώνιο παρόν του θανάτου ή της αθανασίας, πράγμα που είναι το ίδιο σε τελική ανάλυση.

Τι απομένει ζωντανό μέσα σ' αυτή την ιστορική νέκρα; Απομένει η αιώνια ρωσική ψυχή, σταθερά μετέωρη μεταξύ Ευρώπης και Ασίας, γεμάτη ζωογόνο πάθος και απροσπέλαστο μυστήριο, όπως την ξέρουμε από τον Ντοστογιέφσκι, στον οποίο, άλλωστε, γίνονται συχνές αναφορές στην ταινία, όπως και στον Πούσκιν, αυτόν τον κατ' εξοχήν Ρώσο. Είναι φανερό πως ο Ταρκόφσκι βρίσκεται πάρα πολύ κοντά στον Σολζενίτσιν, αυτόν τον μανιασμένο ρώσο μυστικιστή που λατρεύει την αιώνια Ρωσία με πάθος ανάλογο με το μίσος του για τη Σοβιετική Ένωση, σταθερή απειλή για το ρωσισμό.

Μπορεί *Ο καθρέφτης* να 'ναι μια ταινία ριζικά αντιδιαλεκτική και βαθύτατα μεταφυσική, όμως είναι και μια ταινία ρωσική μέχρι το τελευταίο καρέ του τελευταίου της πλάνου: μια ταινία απολύτως ερμητική και δυσπρόσιτη, που για το πλησιάζει της απαιτείται μια μύηση στην κυριολεξία, ίσως δε και με τη θρησκευτική έννοια. Όσοι έχουν αυτή τη μύηση απ' τον Ντοστογιέφσκι και τον Πούσκιν (γιατί όχι και τον Σολζενίτσιν-λογοτέχνη;) θα την πλησιάσουν ευκολότερα. Όσο για τον ριζικά διαφωνούντα με τη μεταφυσική της προβληματική υπογράφοντα, δεν έχει κανένα ενδοιασμό να διακηρύξει σοβαρά και βροντερά πως πρόκειται για ένα αριστούργημα. Το

«Το Βήμα»,
4/12/1979,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Δ' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

ΝΤΟΥΣΑΝ
ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ
Σονίτ Μούβι,
1974

σπαραχτικό πάθος, το γνήσια ρωσικό, και η σαρωτική ειλικρίνεια του Ταρκόφσκι δεν αφήνουν κανένα περιθώριο για μεμπιμοιρίες. Όπως και να 'ναι, και σε πείσμα της διαλεκτικής, συνεχίζουμε ν' αγαπάμε πάντα, με το ίδιο εφηβικό πάθος, τον Ντοστογιέφσκι και τον Πούσκιν. Γιατί, λοιπόν, να μην αγαπήσουμε και τον ιδεολογικά ομογάλακτο τους Ταρκόφσκι; Το σημαντικό είναι όχι το ότι είναι μεταφυσικός, αλλά το ότι δεν είναι μικρόνους μεταφυσικός του τύπου «διδάκτωρ της θεολογίας ελληνικού πανεπιστημίου».

Τον Γιουγκοσλάβο Ντούσαν Μακαβέγιεφ, που σπούδασε ψυχολογία, που ασχολήθηκε επί χρόνια με την κινηματογραφική κριτική, που υπήρξε δραστήριο μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της πατρίδας του και που εγκατέλειψε και το Κόμμα και τη Γιουγκοσλαβία, όταν πείστηκε πως ο σιτουασιονιστής Raoul Vannegem έχει δίκιο όταν λέει: «Αυτοί που μιλούν για επανάσταση χωρίς να την αντιλαμβάνονται ως πράξη καθημερινή, μιλούν έχοντας ένα πτώμα ανάμεσα στα δόντια τους», τον Ντούσαν Μακαβέγιεφ, λοιπόν, τον φανατικό οπαδό του Wilhelm Reich, τον γνωρίζετε ήδη από τις ταινίες *Ο άνθρωπος δεν είναι πουλί* (1965), *Έγκλημα ζηλοτυπίας* (1967) και *Τα μυστήρια του οργανισμού* (1971), που όλες έχουν ένα ύφος λίγο-πολύ ντοκιμαντερίστικο. Με το *Σονίτ Μούβι* (1974) αποκόβεται από το ντοκουμέντο και περνάει στην πιο καθαρή και απόλυτη μυθοπλασία, που, όμως, αρθρώνεται έξοχα με την πραγματικότητα.

Είναι αδύνατον να αφηγηθείς το στόρι του *Σονίτ Μούβι*, γιατί σχεδόν δεν υπάρχει. Ο ίδιος ο Μακαβέγιεφ ορίζει την ταινία του ως «μια ταινία από ζάχαρη, μια κωμωδία ερωτική, ελαφρώς αρωματισμένη με αντιψυχιατρική, ένα δονούμενο κινηματογραφικό δοκίμιο πάνω στην ανθρώπινη ευαισθησία, που θα πρέπει να χρησιμοποιήσει ως διαφημιστικό ολόγκαν το «Δοκιμάστε με – είμαι γλύκα»».

Να, λοιπόν, μια ταινία που, μέσω της οράσεως, αποσκοπεί απευθείας στη... γεύση, την αφή και, μέσα απ' αυτήν, στα κύτταρα ολόκληρου του κορμιού· και, πίσω απ' αυτά, στον κρυμμένο και στραπατσαρισμένο πυρήνα του ενστίκτου. Λοιπόν, ας είμαστε ρεαλιστές: ας ζητάμε το αδύνατον, όπως έλεγαν οι εξεγερμένοι γάλλοι φοιτητές, το Μάη του '68, το οποίο, ωστόσο, δεν είναι και τόσο αδύνατον, αρκεί να υιοθετήσουμε τη ραϊχική αρχή της «μη ηθικότητας», την αρχή «του ξεκινήματος από το μηδέν».

Πάνω από τα κόμματα, πάνω απ' τις ιδέες, υπάρχει η ίδια η

ζωή, υπάρχει η άβυσσος της ανθρώπινης υπαρξιακής απελπίσας, υπάρχουν τα πολύπλοκα διφορούμενα που προσπαθούν να κρυσταλλωθούν γύρω από το σίγουρο ένστικτο, ώστε ο πολιτισμός μας να ξαναβρεί τη χαμένη του ευαισθησία, που σημαίνει, τελικά, τη χαμένη του σεξουαλικότητας.

Η ταινία δομείται εντελώς ελεύθερα και χωρίς στηρίγματα στο μύθο, γύρω απ' τη μικρή οδύσσεια δύο γυναικών. Η πρώτη (Carole Laure) ψάχνει για τη χαμένη της ευαισθησία, και η δεύτερη προσπαθεί να περισώσει ό,τι απέμεινε απ' αυτήν. Η πρώτη είναι η Καναδέζα Μις Κόσμος 1984, σύζυγος του Μίστερ Κάπιταλ (κεφαλαίου), που πέφτει θύμα της επιτυχίας της και που οι περιπέτειές της αρχίζουν τη στιγμή που ο γυναικολόγος ο οποίος ελέγχει τους παρθενικούς υμένες των υποψηφίων συζύγων του Μίστερ Κάπιταλ, διαπιστώνει πως τα γεννητικά της όργανα... ακτινοβολούν φως ανέσπερον! Όμως, τούτο το φως θα σβήσει από τις αλλεπάλληλες εμβραπίσεις μέσα στα «αγαθά»: δολάρια, γάλα, ζάχαρη, σεξ υστερικό με νέγρους με μυθικούς μυνώνες και τραγουδιστές με μυθική φωνή. Τελικά, θα πεθάνει πνιγμένη μέσα στη λιωμένη σοκολάτα.

Η δεύτερη γυναίκα, η Άννα Πλανέτα (η Άννα του Πλανήτη) περιφέρεται ανά τον κόσμο με το πλοίο της «Η επιβίωση», που δεν πιάνει ποτέ σε λιμάνι. Είναι το πλοίο της περιοδεύουσας Επανάστασης, που έχει στην πλώρη του, δίκην γοργόνας, το τεράστιο είδωλο ενός δακρυσμένου Karl Marx. Κλαίει, ο δύστυχος, για τη μουμιοποίηση του οράματός του και για τα πτώματα των δολοφονημένων από τα «ηθικά» συστήματα παιδιών που ξεβράζονται στην παραλία.

Σύνδεσμος ανάμεσα στις δύο γυναίκες, ο ναύτης Βακούλνι-τσουκ (Pierre Clémenti), ζωντανεμένος ήρωας του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*, που το όνομά του συνηχεί με αυτό του Μπακούνιν: η επανάσταση της καθημερινής ζωής είναι και εύκολη και εφικτή· αρκεί να μπορεί κάποιος να ουρεί, σαν τον ναύτη, χωρίς ντροπή στο ύπαιθρο, κάτω απ' τον λαμπρό ήλιο.

Όσο το ένστικτο δεν έχει μαραζώσει, η επιβίωση είναι πάντα δυνατή. Το λέει και ο Μάνος Χατζιδάκις, όχι μόνο με τη γνωστή, ολοζώντανη συμπεριφορά του, αλλά και με το έξοχο μουσικό του σχόλιο σ' αυτή τη γλυκιά ταινία.

«Το Βήμα»,
2/12/1980,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στο
Λεξικό ταινιών,
Β' τόμος,
Αιγόκερως 1982.

Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά, στην πραγματικότητα ήξερε πολύ λίγα, το εξής ένα: πως πρόκειται να δολοφονηθεί στο Λονδίνο, στη διάρκεια μιας συναυλίας στο Άλμπερτ Χολ, ένας ξένος «επίσημος». Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά, είναι εντελώς αδύνατον να ξέρει πολλά, γιατί ανήκει στην περίφημη «σιωπη-

ALFRED
HITCHCOCK
*Ο άνθρωπος
που ήξερε
πολλά*,
1956

λή πλειοψηφία» που ούτε βλέπει, ούτε ακούει, ούτε μιλάει. *Ο άνθρωπος που ήξερε* πολλά είναι ένας «φιλήσυχος» επαρχιώτης αμερικανός γιατρός, καλός πατέρας για το μοναχογιό του κι ακόμα καλύτερος σύζυγος για την πρώτη διάσημη τραγουδίστρια σύζυγό του. Τα τρία μέλη τούτης της «υποδειγματικής» αμερικανικής οικογένειας βρίσκονται για οικογενειακό τουρισμό στο Μαρακές του Μαρόκου· δηλαδή, σ' ένα χώρο όπου τα «μυστικά» πουλιούνται σαν λουκάνικα στο αραβικό παζάρι. Ξέρουμε, βέβαια, πως το «μυστικό» είναι είδος εμπορεύσιμο. Όμως, όπου διανέμεται δωρεάν, γίνεται αυτομάτως ύποπτο, έτσι που λειτουργεί υπογείως και καταχθόνια για να χτυπήσει στο τέλος ένα στόχο, ίσως πολύ απομακρυσμένο απ' την πηγή του μυστικού.

Ο άνθρωπός μας μπορεί να μην ήξερε πολλά σε σχέση με κάποια περιστατικά που του είναι εντελώς ξένα· όμως, ένας κατάσκοπος, πεθαίνοντας, του σφύριξε στ' αφτί μια πληροφορία πέρα για πέρα αδιάφορη για έναν επαρχιώτη αμερικανό γιατρό. Στην επόμενη σκηνή, η πληροφορία θα διογκωθεί και θα πάρει την πραγματική απειλητική της διάσταση: από το τηλέφωνο του λένε πως το ένα και ελλιπές μυστικό που γνωρίζει και που έχει σχέση με την παραπολιτική των αιματηρών παρασκηνίων, έχει επίσης σχέση και με την πάρα πολύ σοβαρά απειλούμενη οικογενειακή του ευτυχία: αυτοί που μαχαίρωσαν τον γάλλο κατάσκοπο μέσα στο παζάρι, απήγαγαν και το χαριτωμένο αμερικανάκι, και τώρα εκβιάζουν τον καλό αμερικανό πατέρα που «ξέρει πολλά», δηλαδή ένα μυστικό που, όμως, είναι «πολύ» για την ταπεινή αφεντιά του: αν η πολιτική κερδίσει το μυστικό, ο οικογενειάρχης θα χάσει το παιδί του.

Και για τη «σιωπηλή πλειοψηφία» δεν υπάρχει τίποτα πιο φριχτό από το να μιλήσει, και δε μιλάει παρά μόνο όταν το δράμα, από κοινωνικό ή πολιτικό, μετατραπεί σε οικογενειακό. Θα δούμε με τι εκπληκτικό τρόπο θα μιλήσει η μάνα (Doris Day) στο τέλος. Αλλά μέχρι να ουρλιάξει, τη στιγμή ακριβώς που πρέπει, ούτε μισό δευτερόλεπτο νωρίτερα, θα εκτυλιχθεί ένα συναρπαστικό δράμα που κρέμεται μετέωρο ανάμεσα στην αποτελεσματική μαχαιριά της αρχής και την αποτελεσματική πιστολιά του τέλους. Είναι το διάστημα εντός του οποίου θα κυοφορηθεί η κραυγή και, μαζί της, ένα συναρπαστικό χιτοκοκικό θρίλερ — *τυπικά* χιτοκοκικό, *ολικά* χιτοκοκικό, *υποδειγματικά* χιτοκοκικό.

Έχουμε, λοιπόν, στη μυθοπλασία ένα βαρύ μυστικό, που βαραίνει τεχνηέντως εξαιτίας της μετατροπής του σε απειλή για την οικογενειακή ευτυχία. Αχθοφόρος του μυστικού, για τη μεταφορά του από το Μαρακές στο Λονδίνο, γίνεται το πιο ακα-

τάλληλο γι' αυτή τη δουλειά πρόσωπο που μπορεί να υπάρξει: ένας επαρχιώτης αμερικανός γιατρός (James Stewart). Όμως, το πρόσωπο που τελικά θα «δράσει», δεν είναι ο φορέας ενός πραγματικά δυσβάσταχτου «οικογενειακού βάρους», ο πατέρας, αλλά η δυναμική τραγουδίστρια μητέρα που, ως μητέρα, γι' άλλη μια φορά θα σώσει τον κόσμο· δηλαδή, το γιο της, που είναι το «μέλλον του κόσμου».

Μ' άλλα λόγια, δεν είναι ούτε οι ντετέκτιβ της παραδοσιακής αστυνομικής ιστορίας αυτοί που επιχειρούν εδώ τη σωτηρία, ούτε οι «επίσημες Αρχές», που ευχαρίστως θα θυσίαζαν το παιδί προκειμένου να σωθεί ο «υψηλός ξένος», ούτε καν ο πατέρας, που διεκπεραιώνει μεν τη δουλειά ως ευσυνειδητος αχθοφόρος, αλλά δεν είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός μέσα σ' ένα ρόλο που τον φορτώθηκε συμπτωματικά. Αυτή που τελικά θα σώσει το παιδί της, είναι η μητέρα — και θα το σώσει μέσα απ' το τραγούδι: όσο η μάνα φύση τραγουδάει, η ζωή δεν κινδυνεύει.

Απ' την αρχή κιόλας της ταινίας πληροφορούμαστε πως ανάμεσα στη μάνα και το γιο υπάρχει μια... μουσικοχορευτική σχέση, που δηλώνει κάτι περισσότερο από μητρική και υιική αγάπη· δηλώνει έναν βαθύ δεσμό που κανένα κατασκοπικό παιχνίδι δε θα μπορούσε να τον σπάσει. Η αρχή εμπεριέχει ήδη το αισιόδοξο τέλος.

Το τραγούδι που λειτουργεί ως ομφάλιος λώρος ανάμεσα στη μάνα και το γιο, έχει τον σημαδιακό τίτλο «Κε σερά, σερά» («Ό,τι είναι να γίνει, θα γίνει»). Η Μοίρα, λοιπόν, κάνει την τραγουδιστική της εμφάνιση *πριν* από το δράμα. Και το καθοδηγεί προς την αίσια έκβασή του, παρακάμπτοντας την ελλοχεύουσα τραγωδία και δημιουργώντας έτσι ένα σασπένς (μια «αγωνιακή» εκκρεμότητα), ακριβώς χάρις στη γειτνίαση με το τραγικό, που όλο πάει να κάνει την καταστροφική του εμφάνιση κι όλο απωθείται από τον ζογκλέρ Hitchcock εκτός οπτικού πεδίου, που μένει παρθένο για να δεχτεί το λυτρωτικό και σωτήριο χιούμορ το οποίο προετοιμάζει μεθοδικά το happy end. (Το χιούμορ δεν μπορεί να προκαλέσει δράματα, γιατί είναι δραματικό από την ίδια του τη φύση: είναι η λεκτική και συμπεριφορική έκφραση ενός χαστικού υποσυνειδήτου σε συνεχή αναβρασμό.)

Λοιπόν, ό,τι είναι να γίνει, θα γίνει σ' αυτή την ταινία, αλλά όχι με την έννοια της επενέργειας μιας απόμακρης και θεϊκά καθορισμένης Μοίρας. Για τον Hitchcock, αυτό που λέμε «Μοίρα», βρίσκεται εντός του κόσμου και δεν είναι άλλο από την ίδια την πολυπλοκότητα των φαινομένων, που μπερδεύουν τον κολλημένο στις προφάνειες «απλό νου». Ο γιατρός και η

τραγουδίστρια, άνθρωποι εξαιρετικά απλοί, προκειμένου να μπλεχτούν τυχαία στο δίκτυ των περιπελεγμένων φαινομένων της κατασκοπίας, της αντικατασκοπίας και της πολιτικής, δέχονται μια γερή κλοτσιά που τους βγάζει απ' την αδράνεια: η οικογένεια, την οποία ετοιμάζονται να ευρύνουν μ' ένα ακόμα παιδί, κινδυνεύει να σωριαστεί σε ερείπια. Συνεπώς, τούτος ο κίνδυνος είναι που τους κάνει να χορέψουν στο σκοπό του «Κε σερά, σερά». Πράγματι, ό,τι είναι να γίνει, θα γίνει, αλλά μόνο αφού βουτήξουν για τα καλά σε μια περιπέτεια που δεν τη διάλεξαν. Τώρα που έπεσαν στο νερό, πρέπει να κολυμπήσουν. Και το γεγονός πως δεν ξέρουν κολύμπι, δε σημαίνει πως θα παραλύσουν και τα χέρια τους. Στο χιτοκοκικό μεταφυσικό σύστημα, αυτό που προέχει, δεν είναι το «συν Αθηνά», αλλά το «χείρα κίνει». Η μεταφυσική είναι τελικά πρόβλημα προτεραιότητων: πρώτα ο Θεός ή πρώτα ο άνθρωπος; Ο Hitchcock, για να ικανοποιήσει τις μυριάδες των θαυμαστών του που έχουν μια πολύ πρακτική αντίληψη για τη θεότητα (Θεός είναι αυτός που μας βοηθάει, κι αν δεν μας βοηθήσει, τον στέλνουμε στο... διάβολο, ελαφρά τη καρδιά), δεν μπορούσε παρά να δώσει την προτεραιότητα στη «χείρα»: αλλιώς, θα μετέτρεπε το θρίλερ σε τραγωδία. Όχι πως δε θα μπορούσε να είναι, αλλά το πλατύ κοινό δεν αγαπά ιδιαίτερα την τραγωδία: ίσως γιατί, στην τραγωδία, η Μοίρα (δηλαδή ο Θεός) κάνει συνεχώς φανερή την παρουσία της, κι αυτό, παραδόξως, το απεχθάνονται κυρίως αυτοί που πιστεύουν στο Θεό.

Το «Κε σερά, σερά», παιδικό τραγούδι σε ρυθμό βαλς, που έγινε ένα από τα πιο μεγάλα σουξέ της Doris Day, ακριβώς γιατί είναι παιδικό τραγούδι που μιλάει για τη Μοίρα χαρούμενα, λειτουργεί σαν Μοίρα μέσα στην ταινία όχι μόνο με τα λόγια του, αλλά και, κυρίως, με τη σπειροειδώς ελισσόμενη μελωδία του βαλς, που σκαρφαλώνει σκάλες, ανεβαίνει στα ταβάνια και, τελικά, φτάνει στο δωμάτιο όπου έχουν κλεισμένο οι απαγωγείς το παιδάκι. Δε νομίζουμε να υπάρχει στην ιστορία τού κινηματογράφου κάτι ανάλογο μ' αυτή την εντελώς ιδιοφυή σκηνή, όπου η μουσική «περπατάει» για να πάει απ' τον πορπό (η μάνα που τραγουδάει) στο δέκτη (το παιδί που ακούει). Η αίσθηση του «περπατήματος» δίνεται αποκλειστικά με το ντεκουπάζ και τη σταδιακή διαφοροποίηση της ηχητικής προοπτικής από πλάνο σε πλάνο. Δεν υπάρχει εδώ το κλασικό αφελές πρόσχημα ενός ακροατή σε κίνηση, που ακούει διαφορετικά, ανάλογα με τις διαφορετικές θέσεις στις οποίες τον μεταφέρει η κίνηση. Η μουσική, όντας «άυλη», δεν έχει ανάγκη εδώ από υλικά υποστυλώματα για να «γλείφει» στην κυριολεξία τους τοίχους του τεράστιου κτίσματος της πρεσβείας, εντός της οποίας η μάνα

δίνει το σωτήριο για το παιδί της ρεσιτάλ. Ο ομφάλιος λώρος που λέγαμε, λειτουργεί το ίδιο αποτελεσματικά και από απόσταση. Η μάνα και το παιδί είναι για πάντα δεμένοι με τη «μουσική της ζωής». Και το τραγούδι που πάντα λέει η μάνα στο παιδί, δεν προορίζεται για «αισθητική τέρψη», αλλά για μια επικοινωνία βαθιά όσο το βάθος του ουρανού και στέρεη όσο και το ένστικτο της διαιώνισης του είδους. Όσο οι μάνες μπορούν και τραγουδούν, τα παιδιά δεν κινδυνεύουν.

Όμως, η μάνα δεν τραγουδάει μόνο· στριγκλίζει κιόλας, αν χρειαστεί. Άλλωστε, αν η κραυγή είναι αυτή που μορφοποιούμενη γίνεται τραγούδι, δεν μας είναι δύσκολο να φανταστούμε και την αντίστροφη διαδικασία: το τραγούδι που θα αποδιάρθρωθεί από το φόβο, γίνεται κραυγή. Ξέρουν, λοιπόν, να κραυγάζουν αποτελεσματικά αυτοί που ξέρουν να τραγουδούν σωστά. Πρόκειται εδώ για έναν «ήχο χωρίς όρια»: στη μουσική τα «είδη» δεν έχουν κανένα ουσιαστικό νόημα. Μουσική είναι επίσης (και μάλιστα, σπουδαία όταν είναι καλή), τόσο η ηλεκτρονική μουσική όσο και η λεγόμενη «πραγματική μουσική», δηλαδή η έντεχνη διάρθρωση των θορύβων σ' ένα ομοιογενές και αισθητικά άρτιο σύνολο.

Υπάρχει στη συμφωνική ορχήστρα ένα όργανο, που δεν είναι ακριβώς όργανο και που ο ρόλος του συνίσταται στο να παράγει εκκωφαντικό, όταν χρειάζεται, θόρυβο. Εννοούμε τα κύμβαλα (τα «πίατα»). Πρόκειται για εξέλιξη του πρώτου μουσικού οργάνου που εφεύρε ο άνθρωπος, χτυπώντας ένα θορυβοποιό αντικείμενο.

Στην ταινία, τα κύμβαλα θα παίξουν έναν απολύτως καθοριστικό ρόλο στη μυθοπλασία. Και γι' αυτό ο Hitchcock θα βάλει φόντο στο ζενερίκ την ορχήστρα, εντός της οποίας θα ηχήσουν τα μοιραία κύμβαλα, σαν φωνή της ίδιας της Μοίρας. Ο δολοφόνος πρόκειται να πατήσει τη σκανδάλη ακριβώς τη στιγμή που θα χτυπήσουν τα κύμβαλα μέσα στην απέραντη σάλα του Άλμπερτ Χολ του Λονδίνου, όπου γίνεται μια συναυλία προς τιμήν του «υψηλού ξένου», που είναι και ο «υψηλός στόχος». Το δολοφονικό σχέδιο προβλέπει, δύο θόρυβοι, του όπλου και των κυμβάλων, να ενωθούν σε έναν, προκειμένου ο στόχος να χτυπηθεί «αθόρυβα».

Και τότε, στην κρίσιμη στιγμή, τη στιγμή της πιο μεγάλης εκκρεμότητας που μπορεί να υπάρξει, στο κλάσμα εκείνο του δευτερολέπτου που η σφαίρα σπάει το σαρκίο και κάνει να τιναχτεί προς τα έξω μαζί με το αίμα και η ανθρώπινη ψυχή, την ώρα που ο άνθρωπος μετατρέπεται σε πτώμα, τότε που η Μοίρα κάνει την πιο σπουδαία εμφάνισή της, τότε που ο τραγουδιστής άνθρωπος βγάζει την τελευταία κορόνα του, τότε που το

«μεταίχμιο» γίνεται μια απολύτη κυριολεξία, τότε που όλα αυτά κρέμονται στον αέρα μαζί με τη μουσική σαν έσχατη απειλή, στους δύο παραπάνω θορύβους έρχεται να προστεθεί ένας τρίτος, ζωτικός και σωτήριος: είναι η στριγκλιά της μάνας που, αφού έσωσε το παιδί της με το τραγούδι (ό,τι ήταν να γίνει στην πρεσβεία, έγινε ήδη), τώρα θα σώσει και τον «υψηλό ξένο» — αυτή τη φορά, με την κραυγή· δηλαδή, με την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Τούτη η κραυγή, που σκάει με ακρίβεια τη λεχειριζόμενης βόμβας πάνω στο χέρι του δολοφόνου, το κάνει να αποτοχήσει. Ανάμεσα στους τρεις θορύβους, ισχυρότερος αποδείχθηκε τελικά η κραυγή μιας μάνας που είναι τραγουδίστρια και συνεχίζει να σώζει ζωές, ακριβώς γιατί είναι η «πηγή της ζωής» και γιατί, ακόμα, τούτη η «πηγή της ζωής» είναι η μουσική η ίδια. Ο Απόλλων και ο Ορφέας δεν πέθαναν. Το τραγούδι της μάνας, αλλά και η στριγκλιά της, είναι η φωνή τους. Και τούτη τη φωνή, κανένας δολοφόνος δε θα την κάνει να σιγήσει. Κανείς δεν μπορεί να δολοφονήσει τη ζωή.

Λοιπόν, τα φαινόμενα μπορεί να είναι λαβυρινθώδη. Μπορεί, ακόμα, να απατούν. Μπορεί, επιπλέον, να στήνουν παγίδες. Όμως, απ' τη στιγμή που θα βουτήξεις στα βαθιά των φαινομένων, οι πιθανότητες να σωθείς είναι περισσότερες από τις πιθανότητες να χαθείς. «Ο Σίσυφος δεν είναι ένα δυστυχισμένο ον», λέει ο Camus. Κι επειδή δεν μπορούν να είναι όλοι ήρωες, ενώ όλοι οι ζωντανοί είναι Σίσυφοι αναγκαστικά, το «σισύφειο έργο» γίνεται τελικά ο «καθημερινός ηρωισμός του ταπεινού» που, όταν χρειαστεί, μπορεί να κινήσει βουνά — και, βέβαια, να υποκαταστήσει όλους τους δεινούς ντετέκτιβ, όπως οι δύο ταπεινοί ήρωες τούτης της πολύ σπουδαίας ταινίας, που αποτελεί το κλειδί για να κατανοήσει κανείς την τεράστια απήχηση του χιτσκοκικού έργου στις πλατιές μάζες: τα φαινόμενα απατούν· ήρωες δεν είναι αυτοί που «έπεσαν στο πεδίο της μάχης», γιατί, απλούστατα, μπορεί να έπεσαν σκοντάφτοντας εξαιτίας του φόβου.

«Έθνος»,
13/1/1985,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε στα
*Κινηματογραφικά
θέματα*,
Β' τόμος,
Αιγόκερως 1985.

ΑΛΕΞΗΣ
ΔΑΜΙΑΝΟΣ
Ηνίοχος,
1996

Η νίοχος είναι αυτός που κρατά τα ηνία, τα γκέμια, τα λουριά του χαλινού των αλόγων του ιππήλατου άρματος, ο οδηγός του άρματος, εκείνος που το κάνει να λειτουργεί σαν άρμα μάχης. Παίρνοντας υπόψη το ρόλο του αλόγου στην ιστορία του πολιτισμού και δεδομένου ότι τα αχαλίνωτα αλόγα είναι τα άγρια αλόγα, η χαλιναγώγηση του πρώτου αλόγου από τον πρώτο ηνίοχο δεν είναι παρά η πρώτη προσπάθεια του ανθρώπου να εκλογικεύσει το άλογο και από το —εγγενές στη φύση— παράλογο να κάνει το πρώτο βήμα προς το —εγγενές στον

πολιτισμό-έλλογο. Οι πιο σπουδαίοι στην ανθρώπινη ιστορία χαλιναγωγοί της άλογης φύσης και, συνεπώς, ηνίοχοι του πολιτισμού ήταν οι Έλληνες· οι αρχαίοι, φυσικά. Οι νέοι ξέμειναν με τον ηνίοχο των Δελφών, να εισπράττουν καμιά δραχμή απ' το εισιτήριο που πληρώνουν οι τουρίστες για να τον δουν να καλπάζει ακίνητος. Προς τα πού; Μα προς τα εκεί όπου υποδεικνύει ο καλλιτέχνης· όχι ο ιστορικός, ούτε ο πολιτικός· προς το πέραν της Ιστορίας. Ο ηνίοχος των Δελφών βγαίνει μέσα απ' την ελληνική Ιστορία, αλλά, ως ηνίοχος ακίνητος και, συνεπώς, μη ιστορικός πλέον, καλπάζει έξω από την Ιστορία – και την ελληνική και την παγκόσμια. Η ιστορία του ηνίοχου των Δελφών ανήκει στην ιστορία της τέχνης· όχι της Ελλάδας, απ' όπου έρχεται, ούτε του κόσμου, όπου θα ήθελαν να τον οδηγήσουν αδέξιοι ηνίοχοι πτερωτών αλόγων τύπου Πήγασος, σαν τους κομμουνιστές, για παράδειγμα, που απέτυχαν γιατί δεν κατάλαβαν πως μόνο οι ποιητές μπορούν να καβαλήσουν τον Πήγασο χωρίς να γκρεμοτοακιστούν. Δεν είναι εύκολο να θέλεις να είσαι ο ηνίοχος της Ιστορίας· όταν, μάλιστα, δεν κάθισες να μελετήσεις το πώς και το γιατί του καλπασμού των Βαλκυριών στη *Βαλκυρία* του Wagner, εκείνων των Θυγατέρων του Θεού σε μια εποχή που ο Υιός του Θεού δεν είχε γεννηθεί ακόμα και, συνεπώς, αυτές, καθ' υπόδειξιν του Nietzsche, μπορούν να καλπάζουν με όλη τους την άνεση προς τη Βαλχάλα, τα ανάκτορα των Θεών, κουβαλώντας εκεί τους σκοτωμένους στη μάχη ήρωες. Άλλωστε, αυτά τα μυθώδη τα είπε κι ο Ζαρατούστρα και τα επανέλαβε εξελληνισμένα ο Καζαντζάκης, στις δύο παραλλαγές του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*: τον *Αλέξη Ζορμπά* και τον *Καπετάν Μιχάλη*.

Ο *Ηνίοχος* του Αλέξη Δαμιανού είναι μια τρίτη –κινηματογραφική αυτή– παραλλαγή του *Ζαρατούστρα*. Φυσικά, λίγοι ελληνοχριστιανοί θα το καταλάβουν. Οι περισσότεροι, το πολύ να φτάσουν μέχρι τη ζαρατουστρική καρικατούρα του *Βασίλη Αρβανίτη* του Μυριβίλη, ενώ οι έχοντες κλιματολογική και οικολογική περί ελληνισμού αντίληψη, καταγόμενη από τον Περικλή Γιαννόπουλο, το πολύ να φτάσουν μέχρι τον ανθυπολοχαγό του *Άξιον Εστί* του Ελύτη, για τον οποίο βάζω στοιχείμα πως κανείς δε θα μπορούσε να πει με λογική και ιστορική επάρκεια γιατί άξιος εστί. Ο Δαμιανός τοποθετεί εαυτών πέραν του χριστιανισμού, πέραν του γαλανού Αιγαίου, που από μόνο του είναι αδύνατον να συνιστά ουσιώδες στοιχείο μη κλιματολογικής και μη τουριστικής ελληνικότητας, και πέραν της ιερής ελληνικής γης, που έγινε ιερή μόνο όταν επενέβη το Άγιον Πνεύμα· το οποίο, όμως, στην ελληνική αρχαιότητα ήταν σκέτο πνεύμα, παντελώς ανεπηρέαστο απ' την πνευματικότητα

των Δώδεκα που, άλλωστε, την είχαν δανειστεί απ' τον άνθρωπο. Κατά κάποιον τρόπο, ο Δίας ήταν ένας Ζαρατούστρα, ένας αυτοθεωθής άνθρωπος, που εμφανίστηκε πριν απ' τον Πέρση Ζωροάστρη (Ζαρατούστρα). «Γίνε θεός του εαυτού σου» θα πει ο Nietzsche, αλλά οι φανατικοί των κόμικς, που αντιλαμβάνονται την Ιστορία άλλοτε σαν κόμικ και άλλοτε σαν Κλασικά Εικονογραφημένα, θα ερμηνεύσουν τη ντισεϊκή απαίτηση για αυτούπέρβαση των ανθρωπίνων ορίων, τον Υπεράνθρωπο, σαν... Σούπερμαν και θα γελοιοποιήσουν πλήρως το ντισεϊσμό, με τη βοήθεια και του Hitler. Η πνευματική και η ψυχική δύναμη έγινε σκέτη Δύναμη, και ο Υπεράνθρωπος, ως Σούπερμαν νοούμενος απ' τα μίξερα ανθρωπάκια τα οποία ζουν φαντασιακά την κάθε μορφής δύναμη που τους λείπει, θα γίνει υπάνθρωπος.

Στις σημερινές συνθήκες αύξουσας υποανθρωποποίησης, δεν ξέρω αν έχει κανένα νόημα να επιμένει ο ντισεϊκός (συνεπώς και καζαντζακικής) καταγωγής *Ηνίοχος* στη δυνατότητα του ανθρώπου για μια υπέρβαση των σημερινών ψυχοπνευματικών ορίων του και, άρα, για μια συνέχιση του εξανθρωπισμού του. Σε συνθήκες χριστιανικού μακαρισμού της πνευματικής φτώχειας, κανείς Ζαρατούστρα δε θα 'ταν δυνατόν να επιβιώσει. «Ο Θεός πέθανε» θα πει ο Nietzsche και θα τρομοκρατήσει κι άλλο τους ήδη τρομοκρατημένους απ' τον σταθερά επικείμενο θάνατό τους. Όμως πέθανε κι ο Ζαρατούστρα, κι αυτή είναι μια πολύ πιο σοβαρή απώλεια. Ούτε Θεός, ούτε Άνθρωπος, ούτε Υπεράνθρωπος· ανθρωπάκια μόνο, διευθυντές τηλεοπτικών καναλιών μόνο, διευθυντές κινηματογραφικών υπηρεσιών μόνο, τραπεζίτες μόνο, μανάτζερ μόνο – και μέσα σ' αυτή την «Έρημη χώρα», όπου σε λίγο το Άγιο Πνεύμα θα περιφέρεται μόνο του, ο Αλέξης Δαμιανός-Ζορμπάς να περπατά ξυπόλητος στ' ακάθια με τον βαρύ, χειροποίητο *Ηνίοχο* υπό μάλης, να μην ξέρει πού να τον ακουμπήσει. Τελικά, θα τον ακουμπήσει σε κανένα μουσείο, κι αυτό θα 'ναι, ό,τι χειρότερο θα μπορούσε να συμβεί σ' έναν άνθρωπο που θα 'θελε πολύ να λειτουργήσει σαν ηνίοχος σε μια αχαλίνωτη χώρα, που ξέζεψε όλα τ' άλογα απ' το άρμα της Ιστορίας της, και τώρα αυτά, ως πράσινα άλογα, μοιράζονται το κουτόχορτο με τον εκπεσμένο Πήγασο που ξέχασε και τ' όνομά του. Η ψευδώνυμη Ιστορία χρειάζεται ψευδώνυμα, προκειμένου να συνείσχει να προτείνεται ο μύθος ως Ιστορία.

Προσέξτε την έλλειψη άρθρου στον τίτλο: *Ηνίοχος*· όχι *Ο* ηνίοχος. Ο ηνίοχος εδώ δεν είναι ο κεντρικός στη φυγοκεντρική μυθοπλασία ήρωας (Βάσις Ελευθεριάδης, Πόντιος εκ Ρωσίας, που έμαθε ελληνικά παίζοντας σ' αυτή την ταινία)· είναι

ο ίδιος ο σκηνοθέτης· πιο σωστά, η ταινία ενός σκηνοθέτη που κεντούσε το εργόχειρό του πάνω από τέσσερα χρόνια. Ο εν λόγω ηνίοχος-σκηνοθέτης, απόλυτα αφοσιωμένος στην τέχνη του οδηγείν άρματα τέχνης στο πεδίο μιας εκ των προτέρων χαμένης μάχης, οδηγεί το δικό του Άρμα του Ήλιου στους λασπωμένους και ματωμένους δρόμους σαράντα χρόνων ελληνικής Ιστορίας. Το παράξενο είναι πως, όσο το δρεπανηφόρο άρμα τρέχει σε ματωμένους και σκονισμένους δρόμους, τόσο αναπτύσσει αισθητική ταχύτητα. Μόλις μπει στην πόλη, του φεύγουν οι τροχοί, κι ο ηνίοχος μένει με τα ηνία στο χέρι. Αυτό το άρμα δε σχεδιάστηκε για οδομαχίες. Αυτό το άρμα παίρνει την προωθητική του δύναμη απ' τη γη· ρουφάει αίμα και σπέρμα από το χώμα, και τα κάνει κηροζίνη στο παντελώς άσχετο με τα πετρέλαια διυλιστήριό του.

Η αισθητική έχει τη δική της χημεία. Και η νοθεία, εδώ, μόνο με την αισθητική ανεπάρκεια του δημιουργού θα μπορούσε να έχει σχέση. Αλλά ο Δαμιανός ευδόκησε, απ' την εποχή της *Ευδοκίας* ακόμα, να έχει άριστες σχέσεις και με τον Απόλλωνα και με τον Διόνυσο. Κάθε φορά που ο Διόνυσος τον κάνει λιώμα, έρχεται ο Απόλλων με το Άρμα του Ήλιου και τον σηκώνει απ' το ποτισμένο με μούστο και σπέρμα χώμα, για να τον πάει στους Δελφούς, να θαυμάσει τον Ηνίοχο. Εκεί, η Σίβυλλα θα του θυμίσει πως ο ναός του Απόλλωνα, τον μισό χρόνο λειτουργεί σαν ναός του Διονύσου, του ανταγωνιστή θεού. Οι δύο ριζικά αντίθετοι στη θεϊκή τους υπόσταση και αποστολή θεοί συνυπήρχαν αρμονικότερα στους Δελφούς, όπου τους υπηρετούσαν οι ίδιοι ιερείς· ένα εξάμηνο τον έναν, ένα τον άλλο. Είναι σαν ο χριστιανικός ναός να στεγάζει και το Θεό και το Διάβολο, πράγμα εντελώς ακατανόητο για μια χριστιανική αντίληψη παντελώς άσχετη με τη διαλεκτική, που δεν είναι παρά η κατανόηση της αξίας και της σημασίας της άρνησης (ή, με όρους μεταφυσικούς, του βέβηλου). Άλλωστε, γιατί να υπάρχει Θεός, αν δεν υπάρχει Διάβολος; Το Καλό χάνει το νόημά του χωρίς το Κακό. Ο ανήφορος και ο κατήφορος ανήκουν στον ίδιο δρόμο, λέει ο Ηράκλειτος.

Ο Δαμιανός, όμως, παγανιστής μέχρι μυελού οστέων και χριστιανός, μόνο ως το βαθμό που ο χριστιανισμός περισώζει τον παγανισμό, τη μόνη γνήσια και αληθινή θρησκεία, αρνείται να δεχτεί πως και ο Διόνυσος και ο Απόλλων είναι για τα καλά πεθαμένοι σε τούτο τον τόπο του Μεγάλου Θανάτου. Θα ήθελε να είναι ο Ιουλιανός της ελληνικής τέχνης, αλλά, τελικά, είναι μόνο ο Παραβάτης. Σε μια χώρα γεμάτη δόλιους μικροπαραβάτες, που θα ήταν αδύνατον να νιώσουν τη μεγάλη χαρά της μεγάλης βεβήλωσης, ο Δαμιανός θα λειτουργεί μάλλον

«Έθνος»,
9/4/1995,
όπως ανα-
δημοσιεύτηκε
στο *Ελληνικός*
Κινηματογράφος,
Αιγόκερως
1995.

σαν ιερέας και του Διονύσου και του Απόλλωνα ταυτόχρονα, παρά σαν καλλιτέχνης που αρνείται να θυσιάσει στο βωμό της τέχνης του έστω και ένα από τα κύτταρά του. Ο Δαμιανός πετάει τις σάρκες του πάνω στο θυσιαστήριο, και μετά κάθεται και τις τρώει μ' ένα ποτήρι καλό κρασί, ευχαριστώντας τον Απόλλωνα που του επιτρέπει να κάνει τόσο καλή παρέα με τον Διόνυσο. Στο τέλος κάθε αυτοανθρωποφαγικής τελετής, ασφαλώς πρέπει να νιώθει λίγο πιο κοντά στη Βαλχάλα. Έτσι φτιάχνεται ο Υπεράνθρωπος: τρώγοντας τις σάρκες του κι όχι τις σάρκες των άλλων. Φυσικά, ένας καλλιτέχνης που αντιλαμβάνεται την τέχνη αυτοανθρωποφαγικά, αποκλείεται να νοιάζεται για τη δομή του έργου του. Στην πραγματικότητα, δε νοιάζεται *καν* για το έργο του. Το κάνει μόνο για να του δοθεί η δυνατότητα να αυτοκαταναλωθεί, ώστε ν' αφήσει για τα σκουλήκια του τάφου όσο γίνεται λιγότερη σάρκα. Την υπόλοιπη, τη μετέτρεψε σε έργο τέχνης. Και μην απορείτε γι' αυτό όσοι κάνετε οικονομία στη σάρκα σας, προκειμένου να διαθέσετε ακέραιο το σώμα σας, όταν με το καλό κερδίσετε την ολόσωμη αθανασία, αμέσως μετά τη Δευτέρα Παρουσία.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Τι διαφοροποιεί τον κινηματογράφο απ' τις υπόλοιπες τέχνες; Απ' αυτά που είπαμε μέχρι τώρα, πρέπει να έχει γίνει κατανοητό πως ο κινηματογράφος είναι μια μορφή έκφρασης που έχει ως φορέα μια τεχνική.

Ο κινηματογράφος είναι μια εντελώς ξεχωριστή περίπτωση στην ιστορία του πολιτισμού, αφού η τεχνολογία, για πρώτη φορά οδήγησε στη δημιουργία μιας αυτόνομης τέχνης. Όλες οι παραδοσιακές τέχνες προϋποθέτουν μια ενεργό συμμετοχή (κατ' αρχάς) της ανθρώπινης δημιουργικής συνείδησης. Οι εικαστικές τέχνες ή η μουσική δεν έχουν σχέση με την τεχνολογία. Προϋποθέτουν, θα λέγαμε, μια εγγενή στον άνθρωπο ικανότητα. Ο κινηματογράφος, όμως, δημιουργείται δευτερευόνως από μια τεχνική. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που πάρα πολλοί αισθητικοί αμφισβήτησαν, από την αρχή ακόμα της ιστορίας του κινηματογράφου, τη σοβαρότητά του. Ήταν το πρώτο θέμα που ετέθη προς διερεύνησιν από τους αισθητικούς του κινηματογράφου. Μελετώντας το, άρχισαν να επισημαίνουν εκείνα τα ειδικά στοιχεία που καθιστούν (ή δεν καθιστούν) τον κινηματογράφο τέχνη.

Δύο είναι τα βασικά επιχειρήματα αυτών που υποστηρίζουν την «αντικαλλιτεχνικότητα» του κινηματογράφου: α) η τεχνική σ' αυτόν αποτελεί προϋπόθεση, και β) είναι συλλογική τεχνική. Καμιά από τις παραδοσιακές τέχνες δεν προϋποθέτει την τε-

χνική ή μια ομαδική συμμετοχή στο προτσές της δημιουργίας. Ο Orson Welles λέει χαρακτηριστικά πως η δημιουργία στον κινηματογράφο αρχίζει στο στάδιο του μοντάζ, πράγμα που σημαίνει πως η προεργασία και το γύρισμα εμπεριέχουν δυνάμει το έργο.

Ο Duhamel ήταν ο πρώτος άσπονδος εχθρός του κινηματογράφου, ο πρώτος που έθεσε το βασικό ερώτημα για το αν ο κινηματογράφος είναι ή δεν είναι τέχνη. Το συμπέρασμά του συμπυκνώνεται σε μια φράση που έμεινε παροιμιώδης: «Ο κινηματογράφος είναι διασκεδάση για είλωτες». Απ' τη συνέχεια θα φανεί τι σημαίνει το σόφισμα στην παραπάνω υπεραπλουστευμένη διατύπωση.

Η δεύτερη αμφισβήτηση, το ότι ο κινηματογράφος είναι ομαδική δημιουργία, αναιρείται εύκολα, μια και η ομαδικότητα δεν είναι καθαρά κινηματογραφικό χαρακτηριστικό. Η αρχιτεκτονική και ο χορός προϋποθέτουν επίσης μια συνεργασία πολλών ατόμων.

Επανερχόμαστε στην πρώτη, που είναι η βασική αμφισβήτηση. Ο Umberto Barbaο απέδειξε ότι τα μηχανικά μέσα δεν εμποδίζουν τη δημιουργία μιας τέχνης. Άλλωστε, όπως λέει ο ίδιος, τα μηχανήματα που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος, δεν είναι εργαλεία, αλλά όργανα. Αυτή η συζήτηση κι η επιχειρηματολογία έχει παλιώσει προ πολλού. Σήμερα θεωρούμε ως δεδομένο το ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη.

Όμως, το ερώτημα που τίθεται τώρα, είναι τι είδους τέχνης είναι. Ο Ricciotto Canudo βάφτισε τον κινηματογράφο 7η τέχνη. Ο πρώτος χρονολογικά αισθητικός του κινηματογράφου θεωρεί τον κινηματογράφο μια ισόποση και ισότιμη συγχώνευση της τεχνικής των άλλων τεχνών. «Ο κινηματογράφος» λέει ο Canudo, «δανείζεται τις τεχνικές άλλων τεχνών και δημιουργεί απ' αυτές μια καινούργια.» Η άποψή του δεν είναι καθόλου πρωτότυπη. Τη δανείστηκε από τον Wagner και τις γνωστές θέσεις του για το ρόλο και τη σημασία της όπερας, συνισταμένης όλων των τεχνών.

Η Germaine Dulac, λίγα χρόνια μετά τον Canudo, χαρακτήρισε τον κινηματογράφο «μουσική της όρασης». Πρόκειται για μια υπεραπλουστευση του προβλήματος, μια και ο ρυθμός στον οποίο αναφέρεται η Dulac, δεν αποτελεί το μόνο αισθητικό γνώρισμα του κινηματογράφου.

Αυτή την άποψη για τη μουσικότητα του κινηματογράφου θα τη βρούμε να επανέρχεται πολύ συχνά στους κατοπινούς μελετητές, αλλά και να υλοποιείται σε πολλές πειραματικές ταινίες.

Οι πρώτοι μελετητές του κινηματογράφου δεν είναι ακόμα

σε θέση να βγάλουν σωστά συμπεράσματα, γιατί τους λείπει το αποδεικτικό υλικό, το συγκεκριμένο έργο. Ο Griffith –ειδικότερα, η *Μισαλλοδοξία* του– αποτέλεσε το έναυσμα για μια σωστότερη αντιμετώπιση του προβλήματος. Ο Griffith, για ν' αποδώσει λεπτές ψυχολογικές καταστάσεις και πολύπλοκα νοήματα, έδωσε στο μοντάζ μια σημασία εκφραστική και όχι απλώς αφηγηματική. Μέχρι τον Griffith, κολλούσαν τα πλάνα χωρίς καμιά αισθητική υστεροβουλία και με μοναδικό σκοπό την επίτευξη μιας λογικής αφηγηματικής συνέχειας. Ο Griffith πρώτος ανακαλύπτει πως το μοντάζ έχει τη δυνατότητα να υποβάλλει ιδέες και, συνεπώς, είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί ως μέσο διδακτικό. Από την πρακτική εμπειρία του Griffith ξεκινά ο Αϊζενστάιν για να θέσει τις βασικές αρχές της αισθητικής του κινηματογράφου.

Ωστόσο, ο Πουντόβκιν πρώτος μίλησε για φιλικό χώρο και φιλικό χρόνο, που αποτελούν τις δύο βασικές αρχές της αισθητικής του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος είναι η μόνη τέχνη που έχει τη δυνατότητα να διαστέλλει και να συστέλλει το χρόνο και το χώρο. Είναι απλό να κατανοήσουμε αυτές τις αισθητικές έννοιες, αν ξέρουμε πως ο μαθηματικός χώρος και χρόνος είναι ποσοτικές έννοιες διαιρετές επ' άπειρον και εκτατές επ' άπειρον. Στα μαθηματικά έχουν ένα σαφή καθορισμό, ο οποίος είναι δυνατόν να προσδιοριστεί: μετρούμε το χρόνο με το ρολόι και το χώρο με το μέτρο. Αντίθετα, ο φιλικός χωρόχρονος έχει σχέση περισσότερο με την μπερξονική διάρκεια. Πρόκειται, δηλαδή, για τον βιωμένο χρόνο, που δεν προσδιορίζεται μετρικά.

Η ψυχολογική διάθεση της στιγμής, πολύ συχνά μάς κάνει να δίνουμε μια καινούργια σημασία στην έννοια του χρόνου. Λέμε, π.χ.: «Τι γρήγορα που πέρασε ο χρόνος!» ή «Τι αργά που περνάει ο καιρός!» Είναι εκφράσεις απόλυτα σωστές, που βγαίνουν από μια εμπειρία βεβαιωμένη. Πράγματι, οι ευχάριστες στιγμές περνούν γρήγορα· οι δυσάρεστες, αργά. Κάπως έτσι εννοεί ο Bergson τη βιωμένη διάρκεια. Το ίδιο περίπου εννοούμε κι όταν λέμε «φιλικός χρόνος»· με τη διαφορά πως, στον κινηματογράφο, δεν πρόκειται για ένα ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά για μια αφηγηματική τεχνική που στηρίζεται σε ψυχολογικά δεδομένα. Αυτή η αφηγηματική τεχνική λέγεται «έλλειψη».

Όταν κάνουμε κάτι για να περάσουμε από ένα γενικό πλάνο σ' ένα κοντινό, αυθαίρετα πετάμε ένα κομμάτι του χώρου· δηλαδή, δημιουργούμε μια έλλειψη. Αντίθετα, αν κάναμε τράβελινγκ, θα είχαμε μια πλήρη περιγραφή του χώρου σ' έναν δεδομένο χρόνο. Όταν όμως πηδήσω από ένα γενικό πλάνο σ'

ένα άλλο, κοντινό, αυθαίρετα κόβω ένα κομμάτι του χώρου· συνεπώς, και του χρόνου. Αυτό το πήδημα δε μας ενοχλεί καθόλου. Είναι μια σύμβαση απόλυτα αποδεκτή απ' τη νόηση του θεατή. Ούτε καν αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για μιαν αυθαιρεσία καθαρά κινηματογραφική.

Ωστόσο, στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, αυτά τα συνεχή άλματα μέσα στο χώρο ενοχλούσαν τους θεατές, που δεν μπορούσαν να δεχτούν ακόμα τη σύμβαση της έλλειψης.

Ο κινηματογραφικός χωρόχρονος συνεπάγεται την πρωτοκαθεδρία της έννοιας του μοντάζ. Ωστόσο, η έννοια του μοντάζ προϋποθέτει μιαν άλλη έννοια, που κι αυτή επισημάνθηκε πρώτα απ' τον Πουντόβκιν: την έννοια της κινηματογραφικής γεωγραφίας. Με το μοντάζ έχουμε τη δυνατότητα να περιγράψουμε μια κατάσταση, άσχετα απ' το χώρο στον οποίο αυτή εκτυλίσσεται. Αν θέλω, π.χ., να δείξω έναν άνθρωπο που βρίσκεται εδώ, και μετά κατεβαίνει τις σκάλες, και μετά μπαίνει στο σπίτι του, μπορώ να δημιουργήσω αυτή την αφηγηματική συνέχεια γυρίζοντας τα τρία πλάνα σε τρεις διαφορετικές χώρες.

Μία από τις βασικές δουλειές του σκηνοθέτη είναι η επιλογή των χώρων πριν απ' το γύρισμα. Η έννοια της κινηματογραφικής γεωγραφίας τον βοηθά να κάνει την επιλογή του με αμιγώς αισθητικά κριτήρια.

Η δυνατότητα του κινηματογράφου να καταργεί τις μαθηματικές έννοιες του χώρου και του χρόνου, υποχρέωσε τους αισθητικούς να θεωρήσουν το μοντάζ ως το κατ' εξοχήν εκφραστικό μέσο του κινηματογράφου· το ονόμασαν «κινηματογραφικό ιδιάζον» κι αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του κινηματογράφου από τις άλλες τέχνες. Μερικοί αισθητικοί, ωστόσο, έχουν κάποιες αντιρρήσεις: ο κινηματογράφος δεν είναι η μόνη τέχνη του χώρου και του χρόνου, αφού, πριν απ' αυτόν, ο χορός μετείχε και στα δύο.

Όμως, αυτό που διαφοροποιεί το χορό απ' τον κινηματογράφο (και που προκάλεσε πολλή σύγχυση στους μελετητές του κινηματογράφου), είναι πως σ' αυτόν δεν έχουμε την ευχέρεια να πετάμε κομμάτια του χώρου. Στον κινηματογράφο, η δράση που λείπει ανάμεσα σε δύο πλάνα, δεν ενσωματώνεται στο επόμενο (όπως θα μπορούσε να γίνει στο θέατρο), αλλά διαγράφεται ως περιττή. Όταν κάνω ένα γενικό πλάνο κι αμέσως μετά ένα γκρο, δε νιώθω την ανάγκη να περιγράψω το τι έγινε στο μεταξύ.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται φανερό πως ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να διαστέλλει και να συστέλλει το χρόνο: όταν κόβω ένα κομμάτι χώρου, συστέλλω το χρόνο

ανάλογα. Ο χρόνος στον κινηματογράφο διαστέλλεται κατά τον εντελώς αντίστροφο τρόπο: αντί να πετάξω κομμάτια χώρου, προσθέτω. Στην παράλληλη δράση, π.χ. (όταν, ας πούμε, δείχνω τι γίνεται ταυτόχρονα στο φιλικό και στο εχθρικό στρατόπεδο), διπλασιάζεται αυτόματα ο μαθηματικός χρόνος. Πρόκειται για μία ακόμα σύμβαση, που δε γίνεται εύκολα αντιληπτή απ' το θεατή. Αυτές είναι οι βασικές αρχές στις οποίες στηρίζεται το αφηγηματικό μοντάζ.

Με τον Αϊζενστάιν, το μοντάζ παύει να είναι αφηγηματικό· χάνει, δηλαδή, τον επικουρικό του ρόλο και γίνεται μέσο έκφρασης ιδεών. Μελετώντας τα ιδεογράμματα, ο Αϊζενστάιν κατέληξε στο συμπέρασμα πως δύο αντίθετες έννοιες, παρατιθέμενες, δημιουργούν μια τρίτη, ανεξάρτητη απ' τις πρώτες. Ένα απλό παράδειγμα: Η καρδιά, σαν σχήμα στο ιδεόγραμμα, διαβάζεται απ' τον αναγνώστη «καρδιά». Το σχήμα του βέλους δε σημαίνει παρά βέλος. Τα σύμβολα αυτά έχουν μόνα τους κάποια έννοια ευδιάκριτη. Όμως, όταν μπλέξουμε τα δύο σύμβολα, δημιουργούμε μια τρίτη, ανεξάρτητη απ' αυτά, αφηρημένη έννοια του έρωτα, που δεν είναι δυνατόν να παρασταθεί με ένα σύμβολο. Το ιδεόγραμμα δεν παρέχει τη δυνατότητα έκφρασης αφηρημένων εννοιών, οι οποίες, ωστόσο, είναι δυνατόν να υποβληθούν με το μπλέξιμο δύο ή περισσότερων συμβόλων.

Το ίδιο περίπου κάνει και ο Αϊζενστάιν στο ιδεολογικό μοντάζ. Το πρώτο πλάνο έχει ένα ιδεολογικό φορτίο άλφα· το δεύτερο, ένα ιδεολογικό φορτίο βήτα, ανεξάρτητο απ' το πρώτο. Όταν κολλήσω μαζί τα δύο πλάνα, στο μυαλό του θεατή θα δημιουργηθεί μια τρίτη έννοια, απ' τη διαλεκτική τους σχέση.

Η δυνατότητα του μοντάζ να δημιουργεί έννοιες, όπως απέδειξε ο Αϊζενστάιν, δημιούργησε στους κατοπινούς αισθητικούς την εντύπωση ότι αποτελεί το άπαν της κινηματογραφικής έκφρασης. Βέβαια, το μοντάζ είναι το πρωταρχικό μέσο έκφρασης του κινηματογράφου, αλλά όχι το μόνο. Ο Béla Balázs δίπλα στο μοντάζ σημειώνει κι άλλα πράγματα που κάνουν τον κινηματογράφο τέχνη και τον διαφοροποιούν απ' τις υπόλοιπες: ο κινηματογράφος έχει τη μοναδική δυνατότητα να διερευνά τη μικροφυσιογνωμία. Για τον Béla Balázs, που είχε μελετήσει ιδιαίτερα τις εκφραστικές δυνατότητες του γκρο πλάνου, ο φιλικός χωρόχρονος σ' αυτό εξαφανίζεται απόλυτα· μ' άλλα λόγια, σ' ένα γκρο πλάνο δεν παρατηρούμε το περίγραμμα του προσώπου, δε μας ενδιαφέρει το συγκεκριμένο αντικείμενο-άνθρωπος, αλλά μια ψυχολογική κατάσταση που εκφράζεται μέσα απ' αυτό. Δε μας ενδιαφέρει, δηλαδή, να δούμε τον άνθρωπο τοποθετημένο μέσα σ' ένα χώρο και σ' έ-

να χρόνο, αλλά το τι υπάρχει μέσα στην ψυχή του, όπως εκφράζεται απ' τα μάτια του. Το γκρο πλάνο, λοιπόν, είναι αχρονικό και αχωρικό. Συνεπώς, δεν έχει σχέση με κανενός είδους περιγραφή. Πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως, όσο χωρούμε από τα γενικά στα κοντινά πλάνα, τόσο πλησιάζουμε προς την ψυχολογική διερεύνηση, εγκαταλείποντας την περιγραφή. Το γκρο πλάνο, για τον Balazs, είναι εκφραστικό μέσο καθαρά κινηματογραφικό, μια και δεν το βρίσκουμε σε καμιά άλλη τέχνη.

Ο Balazs, πάντα, υπογραμμίζει πως μπορούμε πολύ εύκολα και με μεγάλη άνεση να περάσουμε από την ψυχολογική διερεύνηση ενός προσώπου στην περιγραφή του, προσθέτοντας στο γκρο πλάνο χωρικά στοιχεία. Το μεσαίο, π.χ., είναι ένα τέτοιο πλάνο. Σ' αυτό, περιγράφεται μια φυσιολογία, ένα πρόσωπο καθορισμένο: ξέρουμε αν αυτό το πρόσωπο είναι όμορφο ή άσχημο, αν φοράει σκουλαρίκια, το γνωρίζουμε από πολύ κοντά, αρχίζουμε να το ψάχνουμε, αδιαφορώντας για την ψυχολογία του. Το χωροχρονικά προσδιορισμένο πρόσωπο, ο Balazs το ονομάζει «φυσιολογία». Η εναλλαγή της φυσιολογίας με τη μικροφυσιολογία (δηλαδή της περιγραφής με την ενδοσκόπηση) είναι ένα χαρακτηριστικό καθαρά κινηματογραφικό, που δε θα το βρούμε με τον ίδιο τρόπο εφαρμοσμένο σε καμιά άλλη τέχνη.

Στον βουβό κινηματογράφο, το μοντάζ έπαιζε καθοριστικό ρόλο. Σε μια βουβή ταινία, χρειάζονταν περί τα 3.000 πλάνα για να περιγραφεί η δράση και να αναλυθούν οι χαρακτήρες, ενώ, σε μια ομιλούσα, 600 πλάνα είναι αρκετά. Η κολοσσιαία διαφορά ανάμεσα στους δύο αριθμούς είναι ενδεικτική της βαθμιαίας απαγκίστρωσης του κινηματογράφου απ' το μοντάζ ως το κυρίαρχο εκφραστικό μέσο. Τα πλάνα που λείπουν, τα αντικαθιστά ο ήχος με τις έννοιες που αυτός υποβάλλει, δημιουργώντας έτσι μια τρίτη διάσταση. Όταν σε επικουρία της περιγραφής έρχεται ο ήχος, περιττεύει ο οπτικός πλατειασμός.

Το 1925 προβλήθηκε η πρώτη ομιλούσα ταινία, *Don Juan*. Οι κινηματογραφιστές θορυβήθηκαν και βιάστηκαν να κηρύξουν τον κινηματογράφο σε πτώχευση. Το 1927, χρονιά κατά την οποία ο κινηματογράφος καθιερώνεται και επίσημα ως ομιλούσα τέχνη, τους έπιασε κυριολεκτικά πανικός. Για δυο-τρία χρόνια επικρατεί σύγχυση απόλυτη. Ο ήχος ήρθε ν' ανατρέψει μια αισθητική βασισμένη στο μοντάζ, που είχε μόλις αρχίσει να παγιώνεται. Ωστόσο, οι αισθητικοί αρχίζουν να προσαρμόζονται σιγά σιγά. Πρώτος ο Αϊζενστάιν, μαζί με τον Πουντόβκιν και τον Αλεξαντρόφ, το 1928, δημοσιεύουν το πε-

ριβόθο *Μανιφέστο για τον Ηχητικό Κινηματογράφο*, με το οποίο αναθεωρούνται οι παλιότερες απόψεις για την αποκλειστικότητα του μοντάζ. Σ' αυτό εκτίθεται, για πρώτη φορά, η έννοια του ασύγχρονου του ήχου.

Μέχρι τότε, ο ήχος δεν έπαιζε άλλο ρόλο πέρα απ' τον περιγραφικό. Η χρησιμοποίησή του δεν ξεπερνούσε το στάδιο του απλοϊκού νατουραλισμού. Η αρχή του ασύγχρονου δίνει στον ήχο μιαν αξία καθαρά αισθητική, μια κι είναι πια σε θέση να γίνει φορέας εννοιών – ανεξάρτητα απ' την εικόνα με την οποία μπορεί να δημιουργεί διαλεκτική σχέση, αντιτιθέμενος σ' αυτήν. Στον *Αλέξανδρο Νιέφσκι*, η αρχή του ασύγχρονου είναι τέλεια εφαρμοσμένη.

Θα μπορούσαμε να υποδιαιρέσουμε την αρχή του ασυγχρόνου σε τρία μέρη: 1) Βλέπουμε μια εικόνα, αλλά δε βλέπουμε σ' αυτήν και την ηχητική πηγή του ήχου, 2) βλέπουμε και τα δύο ταυτόχρονα, 3) πρώτα ακούμε τον ήχο, και μετά βλέπουμε την πηγή του. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Αϊζενστάιν, το τρίξιμο μιας μπότας αυτό καθαυτό δεν έχει καμιά απολύτως εκφραστική αξία. Θ' αποκτήσει τέτοια όταν έρθει σε αντίθεση με μια εικόνα ή όταν συμπληρώσει την έννοια μιας εικόνας, δημιουργώντας έτσι μια δεύτερη εικόνα στο μυαλό μας. Έτσι πολλαπλασιάζουμε το χώρο με την επικουρία του ήχου.

Θα δώσω συνοπτικά τις βασικές αρχές της αισθητικής του ακαδημαϊκού κινηματογράφου, για να περάσω στις αισθητικές αρχές του μοντέρνου.

Τα εκφραστικά μέσα του ακαδημαϊκού κινηματογράφου είναι (με τη σειρά που εμφανίστηκαν στην ιστορία της αισθητικής του κινηματογράφου): το μοντάζ, ο κινητογραφικός χωρόχρονος, η τρίτη κατάσταση (όρος που τον καθιέρωσε ο Πουντόβκιν και που θα τον ξαναβρούμε στον Balasz· σημαίνει έννοια που δημιουργείται δευτερογενώς μέσα απ' την διαλεκτική σχέση δύο άλλων εννοιών) και το περιορισμένο του οπτικού πεδίου του κάδρου. Θα πρέπει να σταθούμε λιγάκι σ' αυτή την τελευταία αισθητική αρχή, που σε τελευταία ανάλυση σημαίνει δυνατότητα επιλογής των εικαστικών στοιχείων του κινούμενου κάδρου.

Το κινηματογραφικό κάδρο, ελάχιστη σχέση έχει μ' αυτό της ζωγραφικής. Είναι ρευστό και ανοιχτό προς όλες τις κατευθύνσεις, πράγμα που σημαίνει πως ο κινηματογραφιστής, εντελώς αυθαίρετα, πρέπει να διαλέξει και να κόψει ένα μέρος του χώρου που τον περιβάλλει. Η ευχέρεια επιλογής είναι πολύ πιο μικρή απ' αυτήν της ζωγραφικής, στην οποία ο χώρος νοείται ως λίγο-πολύ προσδιορισμένος από ένα αόριστο θέμα. Στον κινηματογράφο, ο χώρος που προσδιορίζεται απ' το κά-

δρο του κάθε πλάνου, αποκτά έννοια μόνο σε σχέση με τον πριν ή τον μετά χώρο.

Το περιορισμένο οπτικό πεδίο του κάδρου δυσχεραίνει τη δουλειά του κινηματογραφιστή. Γύρω του υπάρχει ένας ολόζωντανος χώρος που πιέζει το κάδρο από παντού και διεκδικεί μια θέση μέσα σ' αυτό. Ο κινηματογραφιστής δεν εξουσιάζει απόλυτα το χώρο. Συνεπώς, πρέπει να βρίσκεται σε συνεχή κατάσταση ετοιμότητας για την έκφραση μιας ατελούς έννοιας, που θ' αποκτήσει πληρότητα μόνο μέσα από τη διαδοχή.

Το υποκειμενικό πλάνο είναι ένα άλλο απόλυτα κινηματογραφικό εκφραστικό μέσο. («Υποκειμενικό» λέμε το πλάνο που καθορίζει το οπτικό πεδίο κάποιου συγκεκριμένου απόμου που βλέπει. Όταν δείξω ένα κοντινό πλάνο δικό μου κι ένα γενικό δικό σας αμέσως μετά, το δεύτερο πλάνο είναι υποκειμενικό του πρώτου.)

Το συμβολικό υλικό δίνει την ευχέρεια στον κινηματογραφιστή να συγκεκριμενοποιήσει οπτικά τις ιδέες: πρέπει να διαλέξει τα αντικείμενα και να τα βάλει σε τέτοια θέση μέσα στο κάδρο, ώστε να αποκτούν αυτόματα μια διαφορετική έννοια απ' αυτήν που έχουν μόνα τους.

Αυτά, όσον αφορά στην αισθητική του ακαδημαϊκού κινηματογράφου. Σε ό,τι αφορά τώρα στην αισθητική του μοντέρνου κινηματογράφου, αυτή προσδιορίζεται βασικά από το συνθετικό ντεκουπάζ, που σημαίνει δυνατότητα για έκφραση πολλαπλών ιδεών μέσα απ' το ίδιο πλάνο, με την κλιμακωτή διάταξη στο χώρο που προσδιορίζεται απ' το βάθος πεδίου ή την εναλλαγή των σημείων ενδιαφέροντος. Στο συνθετικό ντεκουπάζ, αυτό που ενδιαφέρει, δεν είναι το μοντάζ και οι ρυθμικές του σχέσεις, αλλά οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα οπτικά επίπεδα – με την εικαστική έννοια του όρου. Μ' άλλα λόγια, το μοντάζ γίνεται μέσα στο πλάνο. Ο πολίτης Κέιν είναι η πρώτη ταινία στην οποία οι αρχές του συνθετικού ντεκουπάζ εφαρμόζονται ενσυνείδητα και αισθητικώς άψογα.

Το συνθετικό ντεκουπάζ προϋποθέτει την έννοια του πλάνου-σεκάνς, στο οποίο το νόημα μιας ολόκληρης σεκάνς μπορεί να συμπυκνωθεί σε ένα και μοναδικό πλάνο. Το πλάνο-σεκάνς είναι ιδιαίτερα προσφιλής τρόπος έκφρασης στον μοντέρνο κινηματογράφο.

Βέβαια, το συνθετικό ντεκουπάζ δεν καταργεί την έννοια του μοντάζ: απλώς, της δίνει ένα ευρύτερο περιεχόμενο.

Για να κατανοήσετε πληρέστερα μια μοντέρνα ταινία, πρέπει να ξεχάσετε όσα είπαμε μέχρι τώρα για την αισθητική του κινηματογράφου. Ο μοντέρνος κινηματογράφος δεν υποτάσ-

σεται σε προκαθορισμένα αισθητικά δόγματα ή, αν προτιμάτε, καταργεί κάθε αισθητική αρχή, απελευθερώνεται από κάθε δέσμευση και γίνεται τρόπος οπτικής καταγραφής του κόσμου. Η κάμερα-στιλό του Astruc δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια επαναπόδοση στον όρο «κινηματογράφος» της αρχικής του έννοιας, αυτής που του έδωσε ο Lumière. Μ' άλλα λόγια, στον μοντέρνο κινηματογράφο, η κάμερα γίνεται όργανο καταγραφής απόλυτα αδέσμευτο από τους αισθητικούς προσδιορισμούς.

Η έννοια «κάμερα-στιλό» προσδιορίζει με ακρίβεια την αντίληψη των νέων κινηματογραφιστών για έναν κινηματογράφο ικανό να διερευνήσει όλους τους τομείς του επιστητού.

Επιτέλους, έχουμε απαγκιστρωθεί από τον καταναγκασμό που επέβαλε ο Αϊζενστάιν στην κινηματογραφική αισθητική και που έκανε τον κινηματογράφο ένα είδος μέσου για μαζική πλύση εγκεφάλου.

Ο Βαζίν λέει χαρακτηριστικά πως, στον κινηματογράφο που στηρίζεται στο μοντάζ, ο θεατής δεν έχει καμιά δυνατότητα εκλογής. Στο θέατρο, μπορεί να δεις ή να μη δεις κάτι, μπορείς να διαλέξεις το αντικείμενο στο οποίο θα καρφώσεις τα μάτια σου. Στον αϊζενσταϊνικό κινηματογράφο, θα δεις αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης – και μόνο αυτό. Όταν, π.χ., σου δείχνει το χερούλι μια πόρτας (το οποίο μπορεί να είναι και εντελώς άχρηστο ως αφηγηματικό στοιχείο), μπορεί να σου προκαλέσει ένα τρομαχτικό σοκ, με μοναδικό σκοπό να σου υποβάλει μια συγκεκριμένη ιδέα. Ο θεατής δεν μπορεί παρά να δεχτεί μονοσήμαντα την ιδέα, χωρίς να 'χει τη δυνατότητα να της δώσει μια δική του προέκταση ή ερμηνεία.

12 μαθήματα

για τον

κινηματογράφο.

Από τα
σεμινάρια του
καλλιτεχνικού,
πνευματικού
κέντρου «Ωρα»,
1970,

όπως ανα-
δημοσιεύτηκε
στο 12 μαθήματα
για τον

κινηματογράφο,
Αιγόκερως, 1996.





1947, με τους γονείς του και τ' αδελφία του.



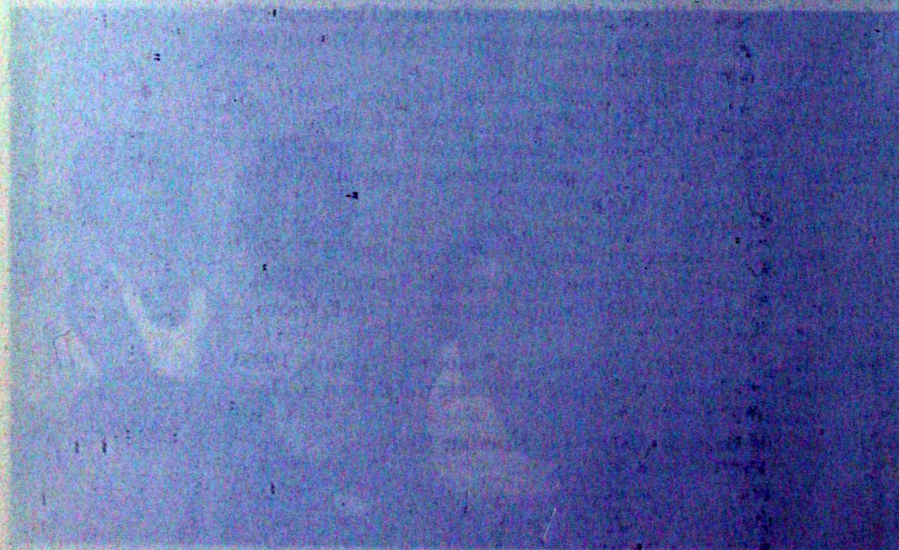
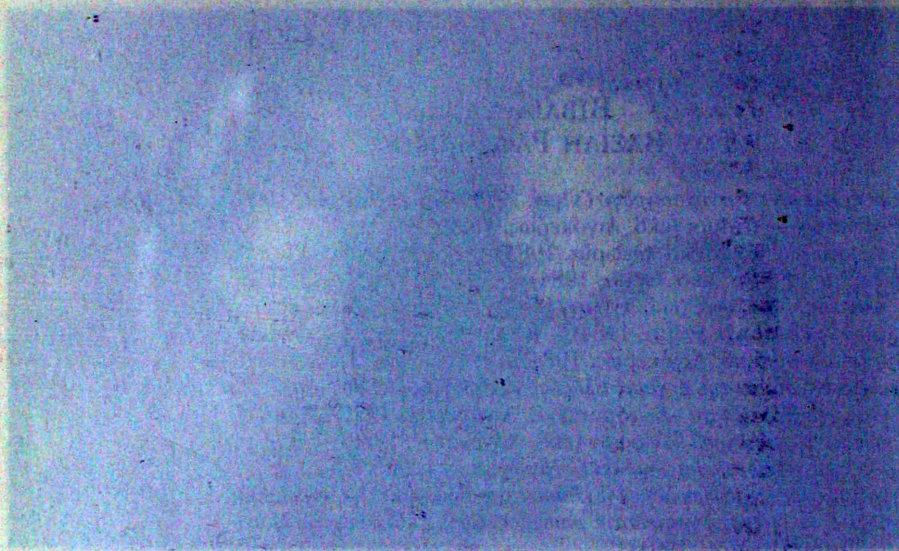
Λονδίνο, 1986, στο Cronwell Hospital, για εγχείριση καρδιάς.



Επάνω: Με τον Χαρίλαο Φλωράκη. Κάτω: 1988, με τα ανίγνια του.

ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

- 12 μαθήματα για τον κινηματογράφο* (Ώρα, 1970 - εκδ. Αιγόκερως, 1996)
Λεξικό ταινιών - 5 τόμοι (εκδ. Αιγόκερως, 1982)
Κείμενα για τον Μαρξ (εκδ. Θεωρία, 1983)
Κείμενα στο «Έθνος» (εκδ. Θέμα, 1984)
Έλληνες και Νεοέλληνες (εκδ. Θέμα, 1984)
Πολιτικά ταξίδια (εκδ. Θέμα, 1984)
Φιλμοκατασκευή (εκδ. Αιγόκερως, 1984)
Νεοελληνική ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας (εκδ. Θέμα, 1985)
Κινηματογραφικά θέματα - 6 τόμοι (εκδ. Αιγόκερως, 1985-1990)
Τα μαλλιά του φαλακρού δολοφόνου (εκδ. Αιγόκερως, 1988)
Το ομιχλώδες τοπίο της Ιστορίας (εκδ. Αιγόκερως, 1990)
Η μεγάλη περιπέτεια του μαρξισμού (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1999)
Καπιταλισμός, η κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1991)
Στοιχειώδης αισθητική (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992)
Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992)
Ιστορία (Κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους (1830-1974) (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1993)
Οι λαοί των Βαλκανίων (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1994)
Ελληνικός Κινηματογράφος 1965-1995 (εκδ. Αιγόκερως, 1995)
20 κείμενα για 127 αφρέσεις (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1995)
(Μυθ)ιστορία των βαρβάρων προγόνων των σημερινών Ευρωπαίων (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1995)
Το βλέμμα του ποιητή (εκδ. Αιγόκερως, 1996)
Λαοί της Ευρώπης (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996)
Θερμοί και ψυχροί πόλεμοι (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996)
Επαναστατικά και απελευθερωτικά κινήματα (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1997)
Οι λαοί της Μέσης Ανατολής (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1998)
Πέρα από τον κινηματογράφο - Α' τόμος (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1999)
Είκοσι ένα κείμενα για τη Μαλβίνα (εκδ. Ποντίκι, 1998)





ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ