Σύγχρονος Κινηματογράφος '79

Έκδόσεις Έξάντας, Ιούλιος - Οκτώβρης 1979, Τιμή δραχμές 150

21/22

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1979.
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.
ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ (Β΄ μέρος).
ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ,
τοῦ J.F. LYOTARD.
ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν,
ΒΑ·Ι·ΝΤΑ, ΤΣΑΠΛΙΝ, ΓΙΑΝΤΣΟ.
ΙΤΑΛΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ, ΡΙΖΙ, ΜΟΝΙΤΣΕΛΙ.

II-000000002855

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

STUDIO

Μερζάκ Ἀλλούας
ΟΜΑΡ ΓΚΑΤΛΑΤΟ (Ἀλγερία 1977)

Κρίς Μαρκέρ
ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΙΝΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟ (Γαλλία 1977)

Κρίς Μαρκέρ
Ο ΤΡΙΤΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΑΡΧΙΣΕ (Γαλλία 1977)

Μικελάντζελο Ἀντονιόνι
Η ΕΚΛΕΙΨΗ (Ἰταλία 1962)

Μικελάντζελο Ἀντονιόνι
Η ΚΥΡΙΑ ΧΩΡΙΣ ΚΑΜΕΛΙΕΣ (Ἰταλία 1952)

Λουκίνο Βισκόντι
ΜΠΕΛΙΣΙΜΑ (Ἰταλία 1951)

Κόν Ἰτσικάβα
Η ΑΡΠΑ ΤΗΣ ΒΙΡΜΑΝΙΑΣ (Ἰαπωνία 1956)

Γιασουζίρο Ὄζου
ΤΟΚΥΟ ΣΤΟΡΥ (Ἰαπωνία 1953)

Ἀκίρα Κουροσάβα
ΙΚΙΡΟΥ (Ἰαπωνία 1952)

Κένζι Μιζογκούτσι
ΟΥΓΚΕΤΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ (Ἰαπωνία 1953)

Τόμας Γκουτιέρεζ Ἀλέα
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (Κούβα 1977)

Σαντιέγκο Ἀλβάρεζ
Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΑΝΤΙΕΓΚΟ ΑΛΒΑΡΕΖ (Κούβα)

Μάρθα Μετζάρος
ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (Οὐγγαρία 1977)

Φέρεντς Γκρούνβαλσκυ
ΡΕΚΒΙΕΜ ΓΙΑ ΕΝΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗ (Οὐγγαρία 1973)

Κριστόφ Ζαννούσι
ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ (Πολωνία 1973)

Γέρζι Σκολιμόφσκι
ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗ (Πολωνία 1965)

Γκεόργκι Ντανέλια
ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΑΣ (Σοβιετική Ἕνωση 1979)

Για φέτος το χειμώνα
ταινίες που είχουρα σας ενδιαφέρουν

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΛΙΝΙ
ΠΡΟΒΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ
*** Η ΚΙΝΑ ***

ΒΙΛΓΚΟΤ ΣΙΟΜΑΝ
TABU ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΗ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ

ΡΟΝ ΠΕΚ και ΠΩΛ ΧΑΛΛΑΝ
ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ

ΒΙΛΓΚΟΤ ΣΙΟΜΑΝ
ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ
ΤΟΥ ΦΡΑΝΤΣ ΚΑΦΚΑ

ΠΑΟΛΟ & ΒΙΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ
ΣΑΝ ΜΙΚΕΛΕ

ΜΠΟ ΒΙΤΕΜΠΕΡΓΚ
Ο ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΣ ΧΤΥΠΟΥΣΕ ΑΠΟ ΨΗΛΑ

ΦΡΕΝΤ ΣΚΕΠΙΣΙ
Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΟΥ ΤΖΙΜΜΥ ΜΠΛΑΚΣΜΙΘ

Και **3** συγκλονιστικές ταινίες από την Τουρκία

ΖΕΚΙ ΟΚΤΕΝ
ΤΟ ΚΟΠΑΔΙ
Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΟΚΑΡΝΟ

ΓΙΛΜΑΣ ΓΚΙΟΥΝΕΪ
Η ΕΛΠΙΔΑ

ΓΙΛΜΑΣ ΓΚΙΟΥΝΕΪ
Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ

Εκμετάλλευση:
ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.
* ΓΡΑΒΙΑΣ 9-13 * ΑΘΗΝΑΙ * ΤΗΛ. 36.21.537 *

ἑξάντας

ἑξάντας / λογοτεχνία

Ζάν Ζενέ
Ἡ Παναγία τῶν λουλουδιῶν

Ζάν Ζενέ
Τὸ ἡμερολόγιο ἑνὸς κλέφτη

Μπορίς Βιάν
Φθινόπωρο στὸ Πεκίνο

Ζώρζ Σεμπρούν
Τὸ μεγάλο ταξίδι

Μαρκήσιος ντε Σάντ
Ἡ φιλοσοφία στὸ μπουντουάρ

Βιολέτ Λεντύκ
Τερέζα καὶ Ἰσαβέλα

Χ.Λ. Μπόρχες
Ἡ ἀναφορὰ τοῦ Μπρόντι

Τζών Κλέλαντ
Φάνυ Χίλ

ἑξάντας / ἑλλ. θέματα

Θάνος Βερέμης
Οἱ ἐπεμβάσεις τοῦ στρατοῦ στὴν ἑλλ. πολιτική, 1916-1936

Γιώργος Δερτιλῆς
Κοινωνικὸς μετασχηματισμὸς καὶ στρατιωτικὴ ἐπέμβαση, 1880-1909

Νίκος Μουζέλης
Σύγχρονη Ἑλλάδα: ὄψεις ὑπανάπτυξης

Κώστας Βεργόπουλος
Τὸ ἀγροτικὸ ζήτημα στὴν Ἑλλάδα

Κώστας Βεργόπουλος
Κράτος καὶ οἰκον. πολιτικὴ στὸν 19ο αἰώνα

Κώστας Βεργόπουλος
Ἐθνισμὸς καὶ οἰκον. ἀνάπτυξη — ἡ Ἑλλάδα στὸ μεσοπόλεμο —

Γκὺ Μπουρζὲλ
Ἀθήνα: ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς μεσογειακῆς πρωτεύουσας

Γιώργος Λεονταρίτης
Τὸ ἑλληνικὸ σοσιαλιστικὸ κίνημα κατὰ τὸν Α΄ παγκόσμιο πόλεμο

17/18
ΕΙΚΟΝΑ
Οἱ ἀκόλουθιες, τοῦ M. Foucault

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ

Ὑπεράσπιση τοῦ Rossellini, τοῦ André Bazin

Ὁ Rossellini πέρα ἀπ' τόν νεορεαλισμό,
τοῦ Andriano Aprà
Γιά τό *Ταξίδι στήν Ἰταλία*, τοῦ *Νίκου Σαββάτη*

Τό μανιφέστο τοῦ Ροσσελίνι

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Θ. Ἀγγελόπουλος, Π. Τάσιος, Ν. Ἀλευρᾶς
Φ. Λιάππα, Ἀ. Ἀγγελίδη)
Συνεντεύξεις, ἀναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Καζανόβας, Τό πνεῦμα τοῦ Μελισσιοῦ, Ὁ γάμος)

19
ΝΕΟΣ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Ἀγκίρε ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ,
Πατέρας Ἀφέντης, ὁ νευρικός ἐραστής,
Προβιντάνς, Πάγος, Μιά ξεχωριστή
μέρα)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΥΧΩΝ 13-18

20
ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;
(Κριτικές - Συνεντεύξεις)

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
(Συνέντευξη - Κριτικές τῆς *Γερτρούδης*)

Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος '79 ἄλλαξε γραφεῖα.
Ἡ νέα διεύθυνση εἶναι:
Σύγχρονος Κινηματογράφος
Ἐκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ
Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144, τηλ. 3604885

ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἔχει ἀνάγκη ἀπό 1000 συνδρομητές.

Καί σέ προηγούμενα τεύχη εἴχαμε τονίσει τίς εἰδικές δυσκολίες, μιᾶς ἔκδοσης ὅπως αὐτή, πού στηρίζεται στήν ἐθελοντική ἐργασία, δέν προωθεῖται ἀπό μεγάλα ἐκδοτικά συγκροτήματα καί δέν ἐπηρεάζεται ἀπό ὀργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού ἄμεσους στόχους ἔχουμε νά πλατύνουμε τό χῶρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νά ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας καί νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας, ὅμως, πάντα ἰδεολογική αὐτονομία καί οἰκονομική ἀνεξαρτησία.

Κάνουμε ἔκκληση στούς ἀναγνῶστες νά προτιμήσουν τό σύστημα τῶν συνδρομῶν. Εἶναι τό μόνο, τό ἐπαναλαμβάνουμε, πού μᾶς ἐξασφαλίζει ὑγιή οἰκονομική βάση.

Ζητοῦμε τή συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καί ὁποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ἤ καί ἀτόμων. Τούς καλοῦμε νά ἔρθουν σέ ἐπαφή μαζί μας γιά νά ἐπιδιώξουμε τήν πλατύτερη διάδοση τοῦ περιοδικοῦ στήν ἐπαρχία.

Ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἔχει ἀνάγκη ἀπό 1000 συνδρομητές καί περισσότερους ἀναγνῶστες. Χωρίς αὐτούς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματική.

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΣΤΟΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '79

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '79

Ὀνοματεπώνυμο .....

Ὁδός ..... Πόλη ..... Τ.Τ. ..... Τηλ. .....

Στέλνω .. δρχ. ☐ γιά συνδρομή στό Σ.Κ. ☐ γιά ἀνανέωση συνδρομῆς

Ἡ συνδρομή νά ἀρχίζει ἀπό τό τεῦχος ... 6 τεύχη: ἐσωτερικοῦ Δρχ. 600, ἐξωτερικοῦ 30 δολλάρια.

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '79, Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144.
Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές ἐπιταγές στό ὄνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφῶν 4 Ἀθήνα ΤΤ 144.

Παραγγελίες παλιῶν τευχῶν (ἁπλό τεῦχος 50 δρχ. διπλό 100 δρχ.) ἀπό τά παλιά γραφεῖα τοῦ Σ.Κ., Ὑπατίας 5, ΟΛΚΟΣ, Ἀθήνα, Τηλ. 3224131. Τό τεῦχος 20 πουλιέται στά γραφεῖα τοῦ ΕΞΑΝΤΑ.

☐7, ☐11, ☐12, ☐15/16, ☐17/18, ☐19.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '79

Δίμηνη ἔκδοση τῆς ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ Ε.Π.Ε., Δελφῶν 4, Ἀθήνα 144, τηλ. 36.048.85
Ἀρ. τεύχους: 21–22
Τιμή τεύχους: δρχ. 150
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:
ἐσωτερικοῦ: 600 δρχ.
ἐξωτερικοῦ: 30 δολ.

Synchronos kinimatographos '79
Edite par «EXANTAS S.A.R.L.»
Delfon 4, Athens 144.
No 21-22
Parait six fois par an.
Prix: 150 drs.

Ἀρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος
Σύνταξη:
Ἀντουανέττα Ἀγγελίδη
Δημοσθένης Ἀγραφιώτης
Χρῆστος Βακαλόπουλος
Μανόλης Κούκιος
Νίκος Λυγγούρης
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης
Συνεργάστηκαν:
Φρανσουά Ἀλμπερά
Ἑλένη Ἀσβεστᾶ
Ἀντρέας Βελισαρόπουλος
Μαρία Γαβαλᾶ
Μηνᾶς Γρηγοράκος
Γιῶργος Ζηκογιάννης
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Λίτσα Μοσχοπούλου
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Λουκία Ρικάκη
Θόδωρος Σούμας
Γραμματεία: Ρίτα Κολαΐτη
Μοντάζ–Φωτογραφήσεις:
Θ. Παπανικολάου–Μ. Κυριακίδης Ο.Ε.
Καλλιτεχνική ἐπιμέλεια:
Χάρης Σπυρόπουλος
Στοιχειοθεσία:
Β. Καλλιπολίτης–Θ. Μπανούσης Ε.Π.Ε.
Ἐκτύπωση:
Ἀφοί Πετρίδη. Χαϊδάρι
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ. Δελφῶν 4. Ἀθήνα ΤΤ 144. τηλ. 36.048.85

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ 6
(Τό μάθημα τῆς «Δασκάλας», Ἡ κριτική σήμερα. Ποιός φοβᾶται τό κριτικό, Ἡ κινηματογραφική «κριτική» τῆς ΥΕΝΕΔ — Ἡ Ἀγλαΐα Μητροπούλου καί πάλι στό προσκήνιο, Πέντε καί μιά δυσκολίες, Δύο ταινίες τῆς Ἀλόμας *(Τά Καλλιστεῖα* καί *Τά Νυχτολούλουδα)*, 3 ταινίες μικροῦ μήκους *(Ἐκδρομή στή φύση, Ταυτότητες καί ρόλοι, Μπέτυ)*, Χωρίς ἦχο μέ διάλλειμα σέ Σινεμασκόπ, Παραγωγή διανομή καί ἐκμετάλλευση στό γαλλικό κινηματογράφο, Σημειώσεις γιά τόν κινηματογράφο στήν Κούβα, Μόντρεαλ 1980: οἱ δρόμοι τοῦ 16 ΜΜ).

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ
Oberhausen 1979, τοῦ *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 24
Ἀρνητικά, Ἀπό τήν Ἀμερική (Φεστιβάλ Πέζαρο 1979), τοῦ *Κώστα Θεοφιλόπουλου* 33
33ο Συνέδριο τῆς FIAF στή Βουλγαρία, *τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά* 45

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Οἱ ἀπόγονοι τῆς 20ης γιορτῆς, *τῶν Μιχάλη Δημόπουλου καί Μανόλη Κούκιου* 54
Παρουσίαση ταινιῶν μεγάλου μήκους τοῦ φεστιβάλ ἀπό τούς ἴδιους τούς σκηνοθέτες. 56
Ἡ Χρυσομαλλούσα, εἰκόνες καί λέξεις, *τοῦ Τώνη Λυκουρέση* 63

ΘΕΩΡΙΑ
Ἄνοιγμα στόν κῆπο, *τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη* 67
Κυριώτερες ἐπίκαιρες τάσεις στήν ψυχαναλυτική μελέτη τῶν καλλιτεχνικῶν καί λογοτεχνικῶν ἔργων. *τοῦ Ζάν Φρανσουά Λυοτάρ* 68

CARL TH. DREYER (Β΄ μέρος)
Λίγα λόγια γιά τό κινηματογραφικό στύλ, *τοῦ Ντράγιερ* 80
Συνέντευξη τοῦ Dreyer *στόν* Michel Delahaye (Β΄ μέρος) 86
Δύο κληρονομιές; (Dies Irae). *τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη* (Φωτογράμματα τῆς ταινίας καί ἀποσπάσματα ἀπό τό σενάριο) 93
Φιλμογραφία 98

ZAN ΡΕΝΟΥΑΡ
Σωφροσύνη τοῦ Ζάν Ρενουάρ, *τοῦ André Bazin* 101

ΚΡΙΤΙΚΗ
Ὁ γύψος τῶν νεκρῶν (Ἀπό τό *Κανάλ* στόν *Ἄνθρωπο ἀπό Μάρμαρο*), τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 104
Τό τραῦμα τῆς ἐνοχῆς *(Ἀναζητώντας τόν κύριο Γκούντμπαρ)*, τοῦ *Θόδωρου Σούμα* 109
Τά ἄσπρα τηλέφωνα καί τά μαῦρα πουκάμισα στό Καρνέ τῆς Ἱστορίας *(Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα)*, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 111
Ἡ κριτική, ἡ ἰταλική κωμωδία καί ὁ Μάριο Μονιτσέλλι, *τῶν Θόδωρου Σούμα καί Μαρίας Γαβαλᾶ* 114
Μορφολογικές παρατηρήσεις (γύρω ἀπό τή σχέση τῶν *Ἀστραφτερῶν Ἀνέμων* μέ τίς ἄλλες ταινίες τοῦ Γιάντσο), τοῦ *Θόδωρου Σούμα* 120
Ἀρχή καί τέλος τοῦ μελοδράματος *(Μιά γυναίκα ἀπό τό Παρίσι)*, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 126
Οἱ περιπλανήσεις ἑνός Οἰδίποδα *(Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ)*, τοῦ *Γιώργου Ζηκογιάννη* 130
Σημείωμα γιά τόν *Δολοφόνο τοῦ Μανχάταν*, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 134

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ 135

ΕΞΩΦΥΛΛΟ: Ὁ Martin Sheen στή ταινία *Ἀποκάλυψη τώρα*, τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόπολα, μέ τήν ὁποία θά ἀσχοληθοῦμε ἐκτενῶς στό ἑπόμενο τεῦχος.

Ειδησεις & σχολια

Τό μάθημα τῆς «Δασκάλας»

Ἡ *Δασκάλα μέ τά Χρυσά Μάτια* ἔδωσε τό τελευταῖο της «μάθημα» ἀπό τίς μικρές μας ὀθόνες καί χάθηκε, ἔτσι ἀκριβῶς, ὅπως εἶχε ἐμφανισθεῖ: σέ μιά ἀτμόσφαιρα γενικῆς σύγχυσης, λαθεμένης πολεμικῆς, καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ἀνυπαρξίας τοῦ γνήσιου κριτικοῦ λόγου.

Τό «μάθημα» – μήνυμα λοιπόν αὐτό ἦταν χωρίς παραλήπτη; Κάπως, δηλαδή, σάν τό τηλεοπτικό (ἀλλά καί τό «πραγματικό»...) «Πανεπιστήμιο» ἤ τά κάθε εἴδους καί σχήματος «Τραπέζια» τῶν εἰδικῶν; Ἤ μήπως ἀπευθύνονταν στόν ἄμορφο, μισο–ἀδιάφορο καί ἐξαιρετικά βολικό θεατή τῶν Σήριαλς καί τῶν «Εἰδήσεων»; Φαίνεται πώς πρέπει νά παραιτηθοῦμε ἀπό παρόμοιες ἀναζητήσεις, ἀφοῦ ἄλλωστε τόσων μηνῶν συζητήσεις δέν μπόρεσαν νά βροῦν κάποια ἄκρη, ἔστω κι ἄν ὁ καθένας ἔψαχνε γιά λογαριασμό του.

Ὡστόσο «μάθημα» ὑπάρχει, καί μάλιστα πολλαπλό, καί θά 'ταν κρίμα νά μείνει στό σκοτάδι πού διαδέχεται τό «κλείσιμο» τῶν καθημερινῶν ἐκπομπῶν, λίγο μετά τά μεσάνυχτα. Γιατί κινδυνεύει νά μείνει γιά πάντα «ἀδιάβαστο», καθώς ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τά ὅσα χαρακτηρίζουν τό σημερινό του κοινό (ἀρκετά σημαντικό ποσοτικά, σύμφωνα μέ τίς σφυγμομετρήσεις).

Τό πρῶτο καί κύριο «μάθημα» ἀφορᾶ τήν ποιότητα καί τή λογική τῶν τηλεοπτικῶν «Σειρῶν» κι εἰδικά αὐτῶν πού βασίζονται σέ μεταφορές λογοτεχνικῶν ἔργων. Γιά τή σημερινή ἑλληνική τηλεόραση, ἡ δουλειά αὐτή τοῦ Ἀριστόπουλου ὑπῆρξε μάθημα σεβασμοῦ τοῦ θεατῆ, καθώς βασίζεται ὄχι στό ξεγέλασμα καί τό ἀποκοίμισμα, ἀλλά στή διέγερση καί τή συμμετοχή του, καί μάθημα σεβασμοῦ τοῦ κειμένου καί τοῦ νοήματος, πού —ἐπιτέλους!— παράγεται μπροστά στά μάτια μας, δίχως νά χρειάζεται νά μᾶς παραπέμψει στά βιβλιοπωλεῖα ἤ σέ ἄλλες γνώριμες καί φθαρμένες εἰκόνες.

Τό δεύτερο μάθημα ἀφορᾶ τούς κριτικούς, τόσο τούς πολέμιους, εἰδικούς καί αὐτόκλητους τηλεοπτικούς σχολιαστές (εἶδος πού ἀνθεῖ μέσα ἀπό τή γενικευμένη κρίση τῆς κριτικῆς), ὅσο καί τούς ὑποστηριχτές. Οἱ πρῶτοι θά 'πρεπε νά 'χουν καταλάβει (ἐφόσον φέρονταν σάν καλοί μαθητές) ὅτι δέν εἶναι πιά ἀρκετά γιά τήν ἀνάγνωση ἑνός κειμένου ἐργαλεῖα, ὅπως οἱ διακρίσεις: ἀργό / ζωηρό, μελαγχολικό / εὔθυμο, σκοτεινό / φωτεινό ἤ οἱ ἁπλές ἀπαιτήσεις πιστότητας στό λογοτεχνικό πρωτότυπο καί τήρησης ἱστορικῆς ἀκρίβειας στό διάκοσμο. Οἱ δεύτεροι (ἐλάχιστοι καί ὁπωσδήποτε ἡρωικοί στόν ἀγώνα τους ἀπέναντι στήν «κοινή γνώμη» πού ἐνισχύεται ἀπό τούς ὑπόλοιπους συναδέλφους) θά πρέπει ἤδη νά 'χουν μυριστεῖ ὅτι, ἴσως, κάποιου ἄλλου εἴδους τακτική (ἀπό τήν ἐνθουσιώδη καί ὑμνητική, π.χ. προαναγγελία) θά εἶχε ἀποδώσει περισσότερο, καθώς ἡ τηλεοπτική κριτική δέ διαθέτει τήν πολυτέλεια τῆς ψευδαίσθησης τοῦ «μακρινοῦ παρατηρητῆ» τῶν γεγονότων, ὅπως ἄλλες κριτικές. Μάλλον, μοιάζει νά βρίσκεται συνεχῶς πάνω στό ρίγκ, δίνοντας ἀλλά καί τρώγοντας γροθιές, ὁπότε ὀφείλει νά φυλάγεται ἀπ' τό «νόκ–ἄουτ»...

Τό τρίτο (καί τελευταῖο γιά τήν ὥρα) μάθημα ἀφορᾶ τόν ἴδιο τόν Κώστα Ἀριστόπουλο καί, πέρα ἀπ' αὐτόν, ὁλόκληρο τό νέο ἑλληνικό κιν/φο. Πέρα ἀπό ὁρισμένα ἀναμφισβήτητα ἐλαττώματά της, π.χ. στή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν, ὁρισμένες στιγμές ἐγκατάλειψης στό φετιχισμό τῶν ὡραίων πλάνων κλπ., (ἐν μέρει ἀποτελέσματα καί τῶν ἴδιων τῶν συνθηκῶν τοῦ γυρίσματος), ἡ δουλειά αὐτή τοῦ Ἕλληνα δημιουργοῦ μοιάζει νά ἀποτελεῖ ἕνα σαφές βῆμα μπροστά στήν προσωπική του ἐξέλιξη ἀναφορικά μέ τήν παραγωγή νοήματος καί θεάματος μέσω τῶν μηχανισμῶν τοῦ κιν/φου. Καί στό νεκρό σχεδόν σημεῖο, πού βρίσκεται σήμερα ἡ κιν/κή παραγωγή στόν τόπο μας, τέτοιες ἐμπειρίες, μέ τέτοια ἀποτελέσματα, εἶναι ἀληθινά πολύτιμες. Δυστυχῶς ὅμως γιά τήν ἀποτελεσματικότητά τους, τό «Μάθημα» τῆς *Δασκάλας*, ὅπως καί τόσα ἄλλα μαθήματα στή χώρα μας, ἔλαβε χώρα σέ «ἀκατάλληλο οἴκημα».

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Ἡ κριτική σήμερα

Στά πλαίσια μιᾶς ἔρευνας τῆς Φανῆς Πετραλιᾶ γιά τήν κριτική στόν τόπο μας, ὁ Μιχάλης Δημόπουλος ἔδωσε στά Νέα *τό ἀκόλουθο κείμενο πού δημοσιεύτηκε στίς 6 Ἰουλίου 1979.*

Ἕνα πάθος

Πρίν μεταβληθεῖ σέ ὁτιδήποτε ἄλλο, ἡ κριτική εἶναι ἕνα πάθος. Διατηρεῖ μέ τά ἀντικείμενά της σχέσεις πού εἶναι πάντα ἔντονες. Ἄς συνοψίσουμε ὅλες αὐτές τίς σχέσεις κάτω ἀπό τήν ὀνομασία «κινηματογραφοφιλία». Ὡστόσο, κάτι τέτοιο δέν ἐμποδίζει τήν κριτική, σέ καμιά περίπτωση, νά προχωρεῖ στήν ἀνάλυση, στήν ἑρμηνεία. Ἡ «κινηματογραφοφιλία» εἶναι γιά τόν κριτικό μιά μέθοδος προσέγγισης τοῦ ἀντικειμένου της.

Νά, λοιπόν, τί εἶναι αὐτό πού ἀπωθοῦν ὅσοι μιλοῦν γιά τήν κριτική, γενικά καί χωρίς διακρίσεις (ἀκόμα κι αὐτή ἡ ἔρευνα, στό πρῶτο της τουλάχιστον μέρος): τόν πρωταρχικό σχηματισμό τοῦ κριτικοῦ λόγου, ὁ ὁποῖος καθορίζει καί τή μετέπειτα πορεία του, τή λειτουργία του. Ἀντίθετα, ἐκεῖνο πού οἱ κόλακες τῆς κοινῆς γνώμης βλέπουν στόν κριτικό, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τόν ἀβασάνιστο «μεσολαβητικό» ρόλο τοῦ μεταφραστῆ τῆς «σκέψης τοῦ δημιουργοῦ», τῶν «προθέσεών» του, τοῦ «μηνήματος» πού ἐκπέμπει στό θεατή, τῆς ἐνίσχυσης τοῦ «γούστου τοῦ κοινοῦ» γιά τό ὅλο σύστημα. Ὅπως τόνιζε ὁ Μπρέχτ, εἶναι καιρός νά τελειώνουμε μ' αὐτή τήν «κριτική τῆς κουζίνας».

Παράλληλη πορεία

Ὑπάρχει βέβαια ὁ ἀκαδημαϊκός ὁρισμός τοῦ κριτικοῦ ὡς προνομιούχου θεατῆ, πού διενεργεῖ ἕνα τριπλό ἐγχείρημα σέ σχέση μέ τό φίλμ: ἐπιχειρεῖ δηλαδή μιά ἀνάγνωση, μιά ἑρμηνεία καί μιά γραφή. Ἀντλώντας ἀπό ἕνα ἰδεολογικό, αἰσθητικό καί πολιτιστικό ὁπλοστάσιο, ὁ κριτικός ὑποτίθεται ὅτι διαβάζει τό φιλμικό προϊόν σάν ἕναν ἐπί μέρους κόσμο, ὅπως ὁ σκηνοθέτης ὑποτίθεται ὅτι διαβάζει τόν κόσμο, ἀπ' τόν ὁποῖο παράγει τό ἀντικείμενό του, μέσα ἀπό μιά διαδικασία μετασχηματισμοῦ. Ὁ κριτικός λοιπόν ἑρμηνεύει, ὅπως κι ὁ δημιουργός, καί δέ «μεταφράζει», κατά κανένα τρόπο.

Ἄς τελειώνουμε ὅμως καί μέ τόν ἀκαδημαϊσμό. Ἡ κριτική, κατά τή γνώμη μου, ὄχι μόνο δέν εἶναι μετάφραση, ἀλλά ἀνήκει μᾶλλον στίς σφαῖρες τῆς περίφρασης ἤ, γιά νά προχωρήσουμε ἀκόμα περισσότερο, ἐπιχειρεῖ ἕνα εἶδος μιμητικῆς, μιά καί χρησιμοποιεῖ λέξεις γιά νά περιγράψει μιά ροή εἰκόνων καί ἤχων. Ἡ κριτική λοιπόν δέ μεσολαβεῖ, ἀλλά ἀκολουθεῖ μιά παράλληλη πορεία μέ τό ἀντικείμενό της.

Κλονισμός τοῦ «κριτικοῦ λόγου»

Γιά πολύ καιρό θρονιασμένος καί βολεμένος στό πόστο του, ὁ κριτικός αἰσθάνθηκε τά τελευταῖα χρόνια τήν ἐξουσία του νά μειώνεται αἰσθητά. Ὄχι τόσο τήν ἐξουσία τῆς κινητοποίησης τοῦ κοινοῦ, τῆς καθοδήγησής του μέ σκοπό τήν εἰσπρακτική ἐπιτυχία τῆς μιᾶς ἤ τῆς ἄλλης ταινίας, ὅσο τῆς ἀναμφισβήτητης ἐξουσίας τοῦ εἰδικοῦ, πού μποροῦσε νά ἔχει πάνω στίς εἰκόνες καί τήν ταξινόμησή τους. Πράγματι, τό κινηματογραφικό τοπίο ἔχει ἀλλάξει, χωρίς νά ρωτήσει τή γνώμη του. Ὅλα βρίσκονται πλέον στόν πληθυντικό: δέν ὑπάρχει πιά ἕνας κινηματογράφος ἀλλά πολλοί, ὅπως δέν ὑπάρχει ἕνα κοινό, ἀλλά πολλές καί διαφορετικές κατηγορίες κοινοῦ. Πλημμυρισμένος ἀπό εἰκόνες πού ἐκκινοῦν ἀπό διάφορες πηγές καί μεταφέρονται ἀπό ποικίλα κανάλια, ὁ κριτικός δύσκολα βρίσκει σήμερα τό δρόμο του ἀνάμεσα σέ μιά χολλυγουντιανή ταινία, μιά στρατευμένη θιντεοκασέτα, ἕνα τηλεοπτικό σήριαλ, ἕνα διαφημιστικό σπότ, μιά ἐρωτική ταινία, ἕνα πειραματικό φίλμ... καί ὁ κατάλογος δέν ἔχει τέλος. Καταλαβαίνουμε ὅτι ὁ κριτικός λόγος ἐπιπλέει μέ δυσκολία στόν ὅλο καί περισσότερο ἑτερογενή καταρράκτη τῶν φιλμικῶν γεγονότων.

Ἴσως ὁ «κινηματογραφικός κριτικός θά ἔπρεπε νά ξανασκεφτεῖ λίγο γιά τό ἀντικείμενό του, γιά τή σχέση του μ' αὐτό τό ἀντικείμενο. Διαφορετικά, εἶναι σίγουρο ὅτι θά ἔχει νά ἀντιμετωπίσει πολλές ἐκπλήξεις.

Μάρκετιγκ καί ἀπουσία γούστου

Ἡ κριτική σήμερα στήν Ἑλλάδα ἀπειλεῖται ἀπό τό μάρκετιγκ, συμμετέχει στή διαφημιστική διάδοση τοῦ προϊόντος—ταινία, κινδυνεύει νά μή λειτουργεῖ παρά μόνο σάν ἕνα παραπάνω γρανάζι στή διανομή αὐτοῦ τοῦ προϊόντος. Ἡ ἀνάλυση ὑποχωρεῖ, τό σλόγκαν θριαμβεύει. Σέ ἀρκετές ἐφημερίδες ἡ κριτική ἔχει περιοριστεῖ σ' ἕνα εἶδος κριτικῆς—ἐξπρές, τηλεγραφικῆς μετάδοσης, ὑποβολῆς ἀντιδράσεων. Οἱ ὁμοιότητες μέ τίς διαφημίσεις εἶναι ἐμφανεῖς. Ἡ κριτική, ἄλλωστε, στή χώρα μας συχνά συγχέει τακτική καί λειτουργία: τελευταῖο παράδειγμα τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὅπου ἡ κριτική μοίρασε ἁπλόχερα κοσμητικά ἐπίθετα, ἔχτισε μνημεῖα, ὑπερθεμάτισε ἀσύστολα. Συσσωρεύοντας «ἀριστουργήματα», ἡ κριτική ἁπλά καί μόνο σιγοντάρει τή γενικευμένη ἀπουσία γούστου, ἡ ὁποία στιγματίζει σήμερα τό σύνολο τῆς πολιτιστικῆς μας ζωῆς, χαρακτηρίζοντας ἔτσι μιά τάση ὑπερκατανάλωσης ὅλων τῶν πολιτιστικῶν παραγωγῶν, μέσα ἀπ' τήν ἰσοπέδωσή τους.

Κάτι τέτοιο, ὅμως, δέ σημαίνει ἐπίσης ὅτι ἡ κριτική χάνει πιά τήν ἐμπιστοσύνη τοῦ κοινοῦ, πού ἔχει ἀρχίσει νά ἀμφιβάλλει, καθώς καί τῶν κινηματογραφιστῶν πού τή χειρίζονται εὔκολα πιά;

Ἄς ἀφήσουμε, λοιπόν, τίς εὐχές γιά τά «δημόσια λειτουργήματα» κι ἄς χτίσουμε μιά κριτική πού θά χαρακτηρίζεται ἀπ' τήν τόλμη της: τόλμη ἐνάντια στόν ἐφησυχασμό πού ἐπιδιώκει ἡ «κοινή γνώμη», στήν καταναλωτική μανία, ἀλλά καί στούς «πάσης φύσεως» δογματισμούς πού ἐνεδρεύουν στό πλαίσιο διάφορων κομματικῶν ἤ ἄλλων καθηκόντων.

Σ' αὐτή τήν πορεία ὁ κριτικός δέν ἔχει τίποτα ἄλλο νά χάσει, πέρα ἀπό τό ἀντικείμενό του (κι αὐτό δέν εἶναι λίγο): κανείς βέβαια δέ θά τόν δικαιώσει, γιατί δέ δουλεύει γιά τήν αἰωνιότητα καί οὔτε ἕνας δέ θά τόν καταξιώσει ἔστω καί ἐκ τῶν ὑστέρων. Θά τόν κερδίσει, ὅμως, τό παρόν καί οἱ περιπέτειές του.

Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ποιός φοβᾶται τόν κριτικό;

Τήν ἐποχή πού κυκλοφοροῦσε τό προηγούμενο τεῦχος τοῦ *Σ.Κ. '79* (τ. 20), μιά δημοσιογραφική ἔρευνα (τῆς Φ. Πετραλιᾶ) παρουσιαζόταν ἀπό *Τά Νέα* μέ θέμα τήν *«Κριτική τῆς Κριτικῆς»*. Ἡ παρουσία λοιπόν στό τεῦχος ἐκεῖνο ἑνός κειμένου γιά τήν *«Κριτική μιᾶς μή Κριτικῆς Κριτικῆς»*, σέ συνδυασμό μέ αὐτή τήν ἔρευνα, δηλώνουν πώς, πραγματικά, ὁ χῶρος τῆς κριτικῆς (κι ὄχι, βέβαια, μονάχα τῆς κιν/κῆς) στόν τόπο μας σημαδεύεται σήμερα ἀπό βαθιά κρίση. *«Γιά πολύ καιρό θρονιασμένος καί βολεμένος στό πόστο του, ὁ κριτικός αἰσθάνθηκε τά τελευταῖα χρόνια τήν ἐξουσία του νά μειώνεται αἰσθητά. Ὄχι τόσο τήν ἐξουσία τῆς κινητο-*

ποίησης τοῦ κοινοῦ, τῆς καθοδήγησής του μέ σκοπό τήν εἰσπρακτική ἐπιτυχία τῆς μιᾶς ἤ τῆς ἄλλης ταινίας, ὅσο τήν ἀναμφισβήτητη ἐξουσία τοῦ εἰδικοῦ, πού μποροῦσε νά ἔχει πάνω στίς εἰκόνες καί τήν ταξινόμησή τους», παρατηροῦσε ὁ Μ. Δημόπουλος γιά τόν κιν/κό κριτικό στά πλαίσια τῆς ἔρευνας τῶν *Νέων*, συμπληρώνοντας ἔτσι τίς σκέψεις τοῦ ἀντίστοιχου κειμένου τοῦ *Σ.Κ.*

Ὅμως, φοβόμαστε πώς στό σημεῖο αὐτό σταματᾶ κάθε παραλληλισμός ἀνάμεσα στίς δύο αὐτές ἀπόπειρες προσέγγισης τῆς σημερινῆς κρίσης τῆς κριτικῆς λειτουργίας στόν τόπο μας. Ἐκεῖ ὅπου ὁ *Σ.Κ.* ἐπιχειρεῖ μιά κριτική τῆς κριτικῆς ἀπό τή σκοπιά τῆς ἴδιας της τῆς λειτουργίας, καθώς ἀγωνίζεται (καί πῶς θά 'ταν ἀλλιώτικα γιά ἕνα περιοδικό κιν/κῆς κριτικῆς;) γιά τήν τόνωσή της στά πλαίσια μιᾶς διαφορετικῆς ἀντίληψης γιά τόν κιν/φο, ἡ δημοσιογραφική ἔρευνα ἔδωσε μιά ἀκόμα εὐκαιρία, (κυρίως) σέ μιά σειρά δημιουργούς, γιά νά ἀναπαράγουν τή γνώριμη ψευδο–προβληματική τή βασισμένη στή διάκριση δημιουργοῦ καί κριτικοῦ, καί στή θεώρηση τοῦ τελευταίου περίπου σάν... ἀποτυχημένου κι εὐνουχισμένου δημιουργοῦ, πού καταλήγει νά μεταμφιέζει σέ κριτική τήν ὑστερία του ἀπέναντι στούς «γνήσιους» δημιουργούς!

Βέβαια, ἡ προβληματική αὐτή μπορεῖ πολύ εὔκολα νά ἀντιστραφεῖ καί νά μιλήσει κανείς γιά τή φοβία τοῦ δημιουργοῦ ἀπέναντι στόν κριτικό λόγο κ.λπ., κ.λπ., ἐφόσον φυσικά δεχτεῖ καί τή βαθιά λανθασμένη τοποθέτηση τοῦ ὅλου θέματος. Ἀλλά μέ τόν τρόπο αὐτό δέν καταλήγουμε πουθενά. Θά πρέπει μᾶλλον νά προσέξουμε ἰδιαίτερα τή σχέση τῶν παρόμοιων ἐρευνῶν τοῦ Τύπου καί τῶν ἀναζωπυρώσεων τῶν ἀντιθέσεων, τῶν θασισμένων σέ μεταφυσικές θεωρήσεις τῶν καλλιτεχνικῶν κειμένων καί τῶν ὑποκειμένων τους (δημιουργός, θεατής, κριτικός κ.λπ.), μέ τά πραγματικά προβλήματα τῆς κριτικῆς.

Πρόκειται σίγουρα γιά συμπτώματα (καί μόνο σάν τέτοια μποροῦν νά ἀντιμετωπιστοῦν), πού μᾶς πεῖθουν ὅτι τό οὐσιαστικό ζητούμενο ἀπό τήν κιν/κή κριτική σήμερα δέν εἶναι ἡ «ἐποικοδομητική» συζήτηση μέ τούς δημιουργούς, οὔτε ἡ ἐπιστροφή στήν «κουζίνα», ὅπου «μαγειρεύονται» τά γοῦστα τοῦ κοινοῦ. Αὐτό πού προέχει —ἀλλά κι αὐτό πού ἐνοχλεῖ ἀφάνταστα— εἶναι ἡ ὀρθή ἀναγνώριση τῆς σύγχρονης κιν/κῆς κατάστασης, στήν Ἑλλάδα καί σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο, κι ὁ ἀγώνας ἀπέναντι στόν ἐφησυχασμό κάθε «κοινῆς γνώμης», στό πολιτιστικό μας (μέ τίς κρατικές εὐλογίες) τέλμα, στά καρκινώματα τῶν κάθε εἴδους δογματισμῶν καί στήν κυριαρχία τοῦ μάρκετιν καί τῆς διαφήμισης.

Μ.Κ.

Ἡ κινηματογραφική «κριτική» τῆς ΥΕΝΕΔ (Ἡ Ἀγλαΐα Μητροπούλου καί πάλι στό προσκήνιο)

Ἕνα σχόλιο τῆς *Ἐλευθεροτυπίας* (13/9/79), σχετικά μέ τό ἐπίπεδο τῶν σχολιαστῶν τῶν κιν/κῶν ταινιῶν πού προβάλλει ἡ ΥΕΝΕΔ, εἶχε σάν ἀποτέλεσμα ν' ἀρχίσει στήν ἴδια ἐφημερίδα μιά διαμάχη γύρω ἀπό τό πῶς καί ἀπό ποιούς ἀσκεῖται ἡ κιν/κή «κριτική» στήν ΥΕΝΕΔ. Στή διαμάχη αὐτή πῆραν μέρος οἱ Ν. Φένεκ–Μικελίδης, Ζήσης Τσιριγκούλης καί ἡ Ἀγλαΐα Μητροπούλου (πού εἰδικά φέτος δέν λείπει ἀπό καμμιά· πρόσφατο παράδειγμα ἡ παρουσία της καί ὁ ρόλος πού ἔπαιξε στή διένεξη κριτικῶν–ὁμάδας σκηνοθετῶν στό φεστιβάλ Θεσ/κης).

Ἡ ἀφορμή δόθηκε μέ τήν προβολή τῆς ταινίας *Ἡ συμμορία τῆς Δύσης*, ἀπό τήν ἐκπομπή τῆς ΥΕΝΕΔ «Ἀπ' τό παγκόσμιο κινηματογράφο», καί τήν «κριτική» παρουσίαση της ἀπό τόν κ. Τσιριγκούλη, ὁ ὁποῖος οὔτε λίγο οὔτε πολύ ἔθαγαλε τήν ταινία (ἀντιπροσωπευτικό δεῖγμα τοῦ Ἀμερικάνικου κινηματογράφου τῆς σειρᾶς) «λίγο κατώτερη» ἀπό ἕνα φίλμ τοῦ Τζών Φόρντ.. Τό πιό στοιχειῶδες, καί ἐπιεικές ἐρώτημα πού μπορεῖ νά διατυπώσει κανείς εἶναι ἄν ὁ κύριος αὐτός εἶχε δεῖ προηγούμενα τήν ταινία, τήν ὁποία μάλιστα καί ἐπαινοῦσε...

Ἕνα ἄλλο δεῖγμα γιά τήν «ἀντικειμενικότητα», τήν «ἀπόλυτη ἀλήθεια» καί τή «χωρίς σκοπιμότητες (πολιτικές, ἰδεολογικές καί ἄλλες)» —ὅρους πού κατά κόρο χρησιμοποιεῖ ὁ κ. Τσιριγκούλης— τῆς πληροφόρησης πού μᾶς παρέχει ἡ ΥΕΝΕΔ, ἀποτελεῖ ἡ «παρουσίαση» τῆς ταινίας τοῦ Ρ. Ροσέν, *Σῶμα καί Ψυχή*, ἀπό τόν κ. Ζαμάνη, ὁ ὁποῖος θεώρησε «περιττό», νά πληροφορήσει τούς τηλεθεατές γιά τή δίωξη τοῦ δημιουργοῦ τῆς ταινίας ἀπό τήν περίφημη Ἐπιτροπή τοῦ Μακάρθυ, μαζί μέ ἄλλους προοδευτικούς σκηνοθέτες. Ἀλλά γιά τήν ΥΕΝΕΔ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Τσιριγκούλης σέ μιά ἐπιστολή του (25/9/79), ἡ πολύ «φιλολογία» γιά ἕνα δημιουργό, δέν κάνει καλό.

Τά ὅσα ἔγιναν γνωστά, ἀπό τίς ἐπιστολές αὐτές, δέν περιορίζονται μόνο γύρω ἀπό τήν ΥΕΝΕΔ. Μάθαμε κι ἄλλα πολλά, ὡραῖα καί ἐνδιαφέροντα πράγματα... Ὅπως, ὅτι ὁ κ. Τσιριγκούλης ἀπό τή μιά διακηρύσει ὅτι ἦταν συνιδρυτής τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κιν/φου (ΠΕΚΚ), ἀπό τήν ἄλλη ὅμως δηλώνει περίτρανα, ὅτι ἀποχώρησε «ἔγκαιρα ὅταν διαπίστωσε ὅτι ἐξυπηρετοῦσε ἄλλα συμφέροντα»· παρέμεινε ὅμως στήν «παλιά καί ἔγκυρη Ἕνωση κριτικῶν Κιν/φου Ἀθηνῶν (ΕΚΚΑ), τήν ὁποία τίμησαν καί τιμοῦν μεγάλα ὀνόματα στό χῶρο μας». Ἡ σχέση ὅμως, κάποιων «μεγάλων ὀνομάτων» μέ τήν κινηματογραφική κριτική εἶναι τό λιγώτερο ἀνύπαρκτη, μιά καί εἶναι σ' ὅλους γνωστό ὅτι τό Σωματεῖο τῆς κ. Μητροπούλου ἔχει «κάπως» πλατύτερο χαρακτῆρα ἀπ' ὅσο ἐπιτρέπει ὁ τίτλος του.

«Ἡ ἀπόφαση τῆς Διεθνοῦς Ὁμοσπονδίας Κριτικῶν FIPRESCI νά μή γίνει δεκτή σάν μέλος της ἡ ΕΚΚΑ, πού πρόεδρος της εἶναι ἡ κ. Α. Μ. πάρθηκε ὕστερα ἀπό ἔνταση τῆς ΠΕΚΚ, ποῦναι μέλος τῆς FIPRESCI, ἐπειδή στήν ΕΚΚΑ ὑπάρχουν μέλη πού δέν εἶναι κριτικοί κιν/φου. Ἀναφέρω μέ τήν εὐκαιρία τά μέλη αὐτά πού περιλαμβάνονται στόν κατάλογο πού ἔστειλε ἡ κ. Μ. στή Διεθνή Ὁμοσπονδία: Μόνα Μητροπούλου, Νίκος Παρνασσάς, Γιάννης Φλέσσας, Φάνης Κλεάνθης, Βαγγέλης Ψυράκης, Ἀντώνης Σπηλιόπουλος, Δημ. Παπαδόπουλος, Γιάννης Μαρῆς, Κώστας Ἀσημακόπουλος, Ροδόλφος Μορώνης, Μάριος Νούσιας, Νώντας Μανωλίτσης καί Θόδωρος Ἀδαμόπουλος (βέβαια, ἀνάμεσα σ' αὐτούς ὑπάρχουν γνωστοί δημοσιογράφοι, πολλοί καλοί στόν κλάδο τους, πού δέν εἶναι ὅμως κριτικοί κιν/φου». (Ἐπιστολή τοῦ Ν. Φ. Μ. στήν *Ἐλευθεροτυπία, 19/10/79*)

Ἡ Ἀγλαΐα Μητροπούλου, μ' ἐπιστολή της (9/10/79), πληροφορεῖ τό κοινό γιά τούς ἀγῶνες, παλιούς καί νέους, τῆς ἴδιας καί τῆς ΕΚΚΑ. Γιά τήν προσφορά τῆς ΕΚΚΑ στόν ἑλληνικό κιν/φο, εἶναι ἀρκετό ν' ἀναφερθεῖ μόνο ἡ στάση της στό φεστιβάλ πού ὀργάνωσαν τά συνεργαζόμενα σωματεῖα τῶν κινηματογραφιστῶν τό 1977, πού ἀνεπιφύλακτα τάχθηκε μέ τήν πλευρά τοῦ ὑπουργείου καί τῆς ΔΕΘ. Θάταν, τουλάχιστο πιό σοβαρό τά περί ἀγώνων —πού ἀρχίζουν μάλιστα τό 1952— ἐνάντια στά ξένα μονοπώλια, στίς διάφορες πιέσεις... πού πολλοί ἄλλοι ὑπέκυψαν καί ἄλλα τέτοια παρόμοια, νά τά ἀποσιωπᾶ· μετά ἀπ' ὅλους αὐτούς τούς

ἀγῶνες τήν πρώτη ἐπιχορήγηση, πῆρε ἡ Ταινιοθήκη ἀπό τήν κυβέρνηση τῆς χούντας...
Μήπως θἄταν καλύτερο νἄβλεπε τό κατάντημα τῆς Ταινιοθήκης «της», ἀντί νά ἐξακολουθεῖ νά «διαφωτίζει τό κοινό» καί νά «μορφώνει τούς κινηματογραφιστές»; Τήν «προσφορά» της ἄς τήν κρίνουν κάποιοι ἄλλοι πιό ἁρμόδιοι γιά τήν κιν/κή μας κουλτούρα.

P.K.

Πέντε καί μία δυσκολίες

Στό τεῦχος 3–4 ὁ *Προοδευτικός Κινηματογράφος* (προαναγγέλλοντας καί γραπτά τοῦ Ζντάνωφ) παρουσιάζει τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ «Πέντε δυσκολίες γιά νά γράψει κανείς τήν ἀλήθεια» μέ τά ἑξῆς λόγια: *«Τοῦτο δῶ τό κείμενο εἶναι σωστό, εἰδικά σήμερα,* ἐποχή καθημερινῆς φασιστικοποίησης, *νά τό δοῦμε λίγο προσεχτικά, γιατί ἀκριβῶς μᾶς ἐπιτρέπει νά καθορίσουμε μερικά βασικά κριτήρια γιά τό πότε ἕνα καλλιτεχνικό ἔργο εἶναι προοδευτικό καί πότε ὄχι, ἤ μέ τά λόγια τοῦ Μπρέχτ γιά τό πότε ἕνας καλλιτέχνης —κι ἕνα καλλιτεχνικό ἔργο— λέει τήν ἀλήθεια καί πότε ὄχι».* (ὁ Μπρέχτ δέ λέει ἀκριβῶς αὐτό: μέ τήν παραποίηση αὐτή θ' ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ).

Στά παραπάνω λόγια τοῦ *Π.Κ.* ἐγγράφεται μέ ζηλευτή σαφήνεια ὅλο τό παιχνίδι τῆς ὑποκατάστασης ἀνάμεσα στίς δυσκολίες νά γράψεις τήν ἀλήθεια καί στά κριτήρια προοδευτικότητας, *ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί στήν προοδευτικότητα* (πού ἄλλωστε διέπει καί τά ὑπόλοιπα ἄρθρα τοῦ *Π.Κ.* καί καταξιώνει τό ἐπίθετο *προοδευτικός* στόν τίτλο του)· παιχνίδι πού, εἶναι ἀλήθεια πώς, ὀργανώνεται μέ δεξιοτεχνία α) μέσω τοῦ παραπειστικοῦ τίτλου στό ἐξώφυλλο *«Μπ. Μπρέχτ: κριτήρια γιά ἕνα προοδευτικό ἔργο»* καί β) μέσω τῆς συνεχοῦς παρεμβολῆς τῶν διδακτικῶν σχολίων τοῦ *Π.Κ.*: τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ —πού παρατίθεται χωρίς εἰσαγωγικά— διακόπτεται ἀπ' τήν πληθώρα τῶν ἑκλαϊκεύσεων τοῦ *Π.Κ.* (πάντως ἡ συντακτική του ὁμάδα παραδέχεται ὅτι, στήν προσπάθειά της νά τόν κάνει *λαϊκό περιοδικό,* ἀντιμετωπίζει προβλήματα στύλ!).

Στίς πέντε δυσκολίες πού, γιά τόν Μπρέχτ, «πρέπει νά ξεπεράσει (*ὄχι ὁ καλλιτέχνης ἀλλά*) ὅποιος θέλει νά ξεκινήσει τόν ἀγώνα ἐνάντια στήν ἀμάθεια καί νά γράψει τήν ἀλήθεια», ὁ *Π.Κ.* διαβάζει τά βασικά κριτήρια (πού ἀναζητοῦσε) γιά τήν προοδευτικότητα τοῦ καλλιτ. ἔργου. Γιατί, ἄν ὁ καλλιτέχνης *«δέν ἐκφράζει μέ σωστό καί κατανοητό τρόπο τίς προοδευτικές ἰδέες»,* πῶς *«δέ θά ἀποπροσανατολίσει τόν κόσμο»,* πῶς θά ἀποφύγει *«τούς ἰδεολογικούς τραμπουκισμούς καί τίς προβοκάτσιες»,* πῶς τέλος πάντων, θά πεῖ τήν ἀλήθεια μέσω τοῦ ἔργου του; Ἀκαταμάχητη ἐρώτηση, μά τήν ἀλήθεια, πού δέν καταγράφει παρά τόν ἐγκλωβισμό σ' ἕνα κλειστό (*«προοδευτικό»* κατά τ' ἄλλα) σύστημα, πού ὀργανώνει τό λόγο του στηριγμένο πάνω στό στοιχειῶδη κατοπτρικό συλλογισμό: κάνω ἕνα *προοδευτικό* καλλιτεχνικό ἔργο, ὅταν —καί μόνον ὅταν— γράφω τήν ἀλήθεια (πού μοῦ διδάσκει ὁ μαρξισμός–λενινισμός μου) γιά τόν κόσμο.

Ἔτσι, τό «κουράγιο νά γράψει κάποιος τήν ἀλήθεια» γίνεται *«τό κριτήριο τῆς σαφήνειας γιά ἕνα καλλιτ. ἔργο»,* ἡ «ἐξυπνάδα ν' ἀναγνωρίσει κανείς τήν ἀλήθεια» γίνεται τό *«κριτήριο τῆς ταξικότητας καί τῆς διαλεκτικῆς μεθόδου (α΄ μέρος)»* κ.λπ. Ὁ συλλογισμός αὐτός δέ σημαίνει τίποτε ἄλλο ἀπ' τήν ἄρνηση τῆς ἰδιαιτερότητας (καί τῆς ἀπόλαυσης) τοῦ κειμένου, γιά νά κατορθώσει τελικά νά ὑποτάξει *«τήν κριτική τῆς τέχνης στούς νόμους τῆς πάλης τῶν τάξεων».* Κι ὅλα αὐτά βέβαια στό ὄνομα τῆς διδασκαλίας γιά τό *πῶς* ὀφείλει ὁ καλλιτέχνης *«νά χειριστεῖ ἐποικοδομητικά τήν πραγματικότητα στό ἔργο του», «ἐνάντια στά τόσα καί τόσα ἔργα πού δέν παίρνουν μιά ξεκάθαρη,* ντόμπρα *θέση ἀπέναντι στήν πραγματικότητα»; «γιά νά* σφυροκοπηθεῖ *ὁ ρεβιζιονισμός ἀκόμα καί στήν τέχνη».*

Ὁ *Π.Κ.* δέ μᾶς εἶπε τήν ἀλήθεια, δέν μπορεῖ νά γράψει γιά τήν ἀλήθεια του. Πρέπει, πάντως, νά τή γνώριζε ὁ Μπρέχτ, ὅταν, διωγμένος ἀπ' τίς ΗΠΑ, δέν παρέλειψε, πρίν ἐγκατασταθεῖ στήν Ἀνατολική Γερμανία, νά ἀποκτήσει τήν ἑλβετική ὑπηκοότητα. Κατά τ' ἄλλα, τό λιγότερο πού θά παρατηρούσαμε γιά τό κείμενό του εἶναι πώς ὁ Μπρέχτ θά εἶχε πεῖ ὅλη τήν ἀλήθεια, ἐάν δέν εἶχε παραλήψει κι ἄλλη μιά δυσκολία: τή δυσκολία νά γράψεις τήν ἀλήθεια (σου), ὅταν εἶσαι *προοδευτικός.*

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

Δύο ταινίες τῆς Ἀλόμας («Τά Καλλιστεῖα» καί «Τά Νυχτολούλουδα»)

Καί ὅμως ὑπάρχει ἀκόμα κάπου στά βάθη τῆς ψυχῆς τοῦ κάθε ἀριστεροῦ κινηματογραφιστῆ ὁ ἀπώτερος στόχος ἤ ἡ ἐπιθυμία γιά ἕναν κινηματογράφο *ἀπό* τό λαό. Κάποια (καταπιεσμένη) ὁμάδα, τάξη ἤ στρῶμα, ἀδιαφορώντας γιά ὅλους τούς «εἰδικούς» τοῦ κινηματογράφου (εἴτε εὐαίσθητους σκηνοθέτες εἴτε ἀφόρητους ὀπερατέρ καί τεχνικούς) νά πάρει μιά κάμερα στό χέρι (ἔστω καί ὀχτάρα) καί νά ἀρχίζει νά γυρίζει μιά ταινία —εἴτε γιά νά καταγγείλει τήν καταπίεσή της εἴτε γιά νά κάνει ἁπλῶς τό «ψώνιο» της, εἴτε καί τά δύο.

Καί ὅμως —παρ' ὅλους τούς Μαγιάτικους ἐνθουσιασμούς καί τίς ἐνθαρρύνσεις πολλῶν διάσημων πρωτοποριακῶν τοῦ '68 ἀλλά καί τοῦ '18— αὐτό δέ συνέβηκε σχεδόν ποτέ. Στήν Ἑλλάδα: ποτέ τῶν ποτῶν! Ἀκόμα καί ἔκφραση μιᾶς τέτοιας σκέψης θεωρεῖται ἀμέσως σάν «ἀριστερίστικος, ρομαντικός λαϊκισμός». Καί δίκαια· ποῦ ἀκούστηκε ἕνας ἀγρότης, ἕνας ἐργάτης σέ συνεργεῖο αὐτοκινήτων, ἕνας μαρμαράς, ἕνας εἰσπράχτορας σέ λεωφορεῖο νά κάνουν τέτοιες τρέλες; Ἔχουν οἰκογένεια, γυναίκα, παιδιά, γονιούς, γειτόνους —τό σούσουρο τῆς συνοικίας ἤ τοῦ χωριοῦ: τέτοια καμώματα δέ συχωριοῦνται μέ τίποτα.

Ἡ Ἀλόμα ὅμως καί οἱ ἄλλες πόρνες—τραβεστί δέν ἔχουν τέτοια. Οὔτε οἰκογένειες, οὔτε παιδιά, ἐνῶ τό σούσουρο τῶν γειτόνων καί τῆς συνοικίας τό 'χουν πιά τελείως ξεπεράσει: «ἀπό τή δύναμη τῶν πραγμάτων» πού λένε... Ἐκεῖ λοιπόν, ἐκεῖ πού κανένας δέ θά τό περίμενε, στό χῶρο ἀκριβῶς πού οἱ ἀριστεριστές λαϊκιστές μας (κάποια Ἄντα καί κάποιος πρωτοποριακός Κινηματογράφος) θά κάναν τό πᾶν γιά νά τόν ἐξαφανίσουν ἀπό προσώπου γῆς, ἄν ἦταν στό χέρι τους, ἐκεῖ παρουσιάστηκαν οἱ πρῶτες ταινίες «γιά τό λαό, ἀπό τό λαό», ἕνας *Ὀχτώβρης ἤ τό* «Der Bräutigam, die Komödiantin and der Zuhälter» (ἡ μικροῦ μήκους ταινία τοῦ Στράουμπ γιά τό μαῦρο) μεῖον τόν Eisenstein καί τόν Straub...

Ἕνα ἀσφυκτικό κυριακάτικο βραδάκι, στό ἐπίφοβα ἔρημο ἐμπορικό κέντρο τῶν Ἀθηνῶν, ἕνας παράξενος κόσμος ἀρχίζει νά μαζεύεται στά ὑπόγεια γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ *ΑΜΦΙ,* σέ μιά ἀτμόσφαιρα μισοσκότεινη, γιά νά παρακολουθήσει τήν «παγκόσμια πρεμιέρα» τῶν δύο ταινιῶν τῆς Ἀλόμας, τά *Καλλιστεῖα* καί *Τά*

νυχτολούλουδα· διάρκεια προγράμματος, πάνω ἀπό μιάμιση ὥρα. Ἕνας παράξενος ὑπόγειος κόσμος κατρακυλάει τίς σκάλες, ἕνας κόσμος πού σέ ἐλάχιστη ὥρα μετατρέπει τά ὑπόγεια γραφεῖα σέ ρεπλίκα τῆς τελικῆς σκηνῆς τοῦ *Μ τοῦ Δολοφόνου* τρία λαϊκά τεκνά μουγγά, τραβεστί μέ τουαλέττες θραδυνές, οἱ γκόμενοί τους —τά ὡραῖα παιδιά τῆς ἄλφα συνοικίας— καί κάποιος γεράκος μέ ρεπούμπλικα, κουστούμι καί μπαστούνι. Ἡ Ἀλόμα, ἐξπέρ στήν προβολή τοῦ ὀχταριοῦ μέ ἦχο, διορθώνει μιά θλάθη στό μεγάφωνο καί σύντομα ἡ προβολή ἀρχίζει.

Πρῶτα ἡ μικροῦ μήκους *Τά Καλλιστεῖα*. Ἡ ἴδια ἡ Ἀλόμα παρουσιάζεται στήν ὀθόνη, τοποθετημένη μπροστά σέ μιά τεράστια ὁλόχρωμη ἀφίσσα τῆς Μαίρυλιν, καί προλογίζει τήν ταινία: «Ὅπως ξέρετε, πάντα μοῦ ἄρεσε νά ὀργανώνω μπόμπες, διάφορες ἐκδηλώσεις δηλαδή...»

Καί πράγματι, ἡ λαϊκότατη ἔκφραση «μπόμπες» (πού παραπέμπει σ' ἕνα νοηματικό χῶρο κάπου ἀνάμεσα στήν ἔκπληξη καί τήν μπομπονιέρα) ἀποδεικνύεται κι ἀπό ἄλλη ἄποψη σωστή: *Τά Καλλιστεῖα* εἶναι μιά θιαιότατη ταινία ἐλάχιστης διάρκειας —κάπου 4—5 λεπτά. Ἡ μορφή της ἔχει τήν ἀπόλυτη ἀπογύμνωση μιᾶς ταινίας τοῦ Straub: ἑπτά συνεντεύξεις ἀπό λαϊκά τεκνά (ἐφηβους) ἀριθμημένα ἀπό τό 1 ὡς τό 7, πού ἀπαντᾶνε σέ πέντε μόνο ἐρωτήσεις: τίς πιό ἀπογυμνωμένες καί μπροῦτες ἐρωτήσεις πού ὑποβλήθηκαν ποτέ σέ κινηματογραφημένη ἤ ἄλλη συνέντευξη:

— Πῶς σέ λένε;
— Πόσων ἐτῶν εἶσαι;
— Τί ὕψος ἔχεις;
— Ποιό εἶναι τό τηλέφωνό σου;
— Ποιά εἶναι τά προσόντα σου;

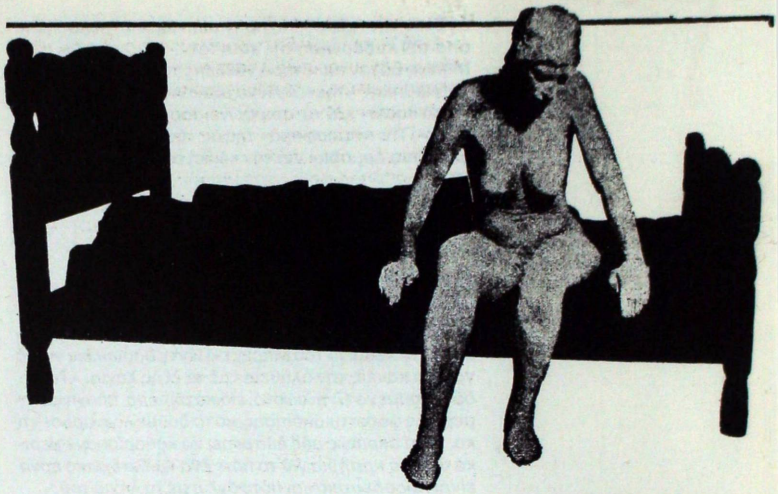
Οἱ τέσσερις ἀπό τίς πέντε ἐρωτήσεις εἶναι καθαρά πληροφοριακές, τό ἴδιο καί ἡ ἀπάντηση πού δίνουν οἱ ἑπτά διαγωνιζόμενοι τῆς ταινίας. Στή μόνη ἐρώτηση πού μπορεῖ νά ὑπεισέλθει κάποια προσωπική ἐκτίμηση εἶναι ἡ τελευταία: «Ποιά εἶναι τά προσόντα σου;» Οἱ πέντε στούς ἑπτά διαγωνιζόμενους θά ἀπαντήσουν ὑπερήφανα καί μπλαζέ:

— Τά προσόντα πού διαθέτει ὁ κάθε ἄντρας.

Τό ἀριθμός 3 καί τό ἀριθμός 5 θά εἶναι παραστατικότερα: τό 3 θά σηκωθεῖ σβέλτα ἀπό τό σκαμνί κόντρα—στόν—τοῖχο πού καθόταν ὅταν ἀπαντοῦσε τίς προηγούμενες ἐρωτήσεις, θά θγάλει μέ γρήγορες κινήσεις τό φανελλάκι καί τό παντελόνι του γιά νά δείξει μέ νόημα στό φακό καί φουσκώνοντας τούς μῦς του ἕνα σκοῦρο, λεῖο, γεροδεμένο ἐργατικό σῶμα. Τό 5 εἶναι ἀκόμα λιτότερο: ἁπλῶς σηκώνεται, ἀνοίγει τό φερμουάρ τοῦ παντελονιοῦ του, παραμερίζει τό σώβρακο, καί θγάζει καί ἐπιδεικνύει τό πέος του στό φακό πού ἔχει ἤδη ζουμάρει· τό τινάζει δεξιά καί ἀριστερά μέ τή διπλή ἐπιδίωξη τῆς ἐπίδειξης καί τῆς ἤδη διαφαινόμενης στήσης.

Τά Καλλιστεῖα τῆς Ἀλόμας: μιά ταινία 4—5 λεπτῶν λέει περισσότερα καί καθαρότερα γιά τή δομή τῆς (κυρίαρχης) ἐξουσίας στήν Ἑλλάδα (τή φαλλοκρατία καί τή ναρκισσιστική της βία: τό νταϊλίκι) ἀπ' ὅ,τι ὅλες μαζί οἱ ταινίες τοῦ λεγόμενου «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου».

Μιά ταινία πάνω στήν ἐξουσία καί τήν ἐκπόρνευσή της, πού σάν ἔσχατη ἀγκιτάτσια ἐκπορνεύεται κι ἡ ἴδια: Ἡ Ἀλόμα καί ἡ ταινία της δέν παίρνουν τήν ἀφελή, ναρκισσιστική καί ἀνέντιμη θέση τοῦ ἄτεγκτου καί ἀδιάφθορου ἐπαναστάτη—σκηνοθέτη πού καταγγέλλει. Αὐτό εἶναι καί τό νόημα τῆς ἐρώτησης «Ποιό εἶν' τό τηλέφωνό σου»: ἔκδηλη καί θασική φιλμική πρόθεση, τό ζωντανότατο νῆμα πού ἑνώνει τό θεατή μέ τήν ὀθόνη, εἶναι ἡ ἄμεση, ἀπροκάλυπτη καί ξεδιάντροπη *μαστρωπεία*.



«Γαλάζια γυναῖκα σέ μαῦρο κρεβάτι», γλυπτό ἀπό γύψο τοῦ ἀμερικάνου Τζώρτζ Σήγκαλ (1976).

Τά Νυχτολούλουδα εἶναι μιά πλήρης ταινία μεγάλου μήκους μέ ἦχο (κάπου 1.30 ὥρας) πού θά μποροῦσε ἴσως καί νά χαρακτηριστεῖ *τό Ποτέμκιν* τῶν τραβεστί, ἄν καί ὁ παραλληλισμός αὐτός μᾶλλον τήν ἰσοπεδώνει παρά τή μυθοποιεῖ. Στό ἐπίπεδο τοῦ μύθου *Τά Νυχτολούλουδα* παρουσιάζουν τά πάντα ἀπό τή γέννηση ὡς τό θάνατο (ἀκόμα καί μετά τό θάνατο) μιᾶς τραβεστί: ἡ φυγή ἀπό τό σπίτι, ἡ περιπλάνηση στούς δρόμους, ἡ ἐξεύρεση κατοικίας, οἱ πρῶτες σεξουαλικές σχέσεις, τό πεζοδρόμιο μέ τή βία του, τίς ἐκμεταλλευτικές του σχέσεις, τίς κακοποιήσεις καί τίς ληστεῖες ἀπό μέρους τῶν «ὁμαλῶν ἀντρῶν», τά πρῶτα θήματα ἀπό τήν κινητοποίηση καί τήν ὀργάνωση τῶν τραβεστί ἐνάντια στό νομοσχέδιο, ἐρωτικές σκηνές πού ἀποκομμένες θά φάνταζαν σάν τίς πιό γκροτέσκες «τσόντες», ὁ βίαιος θάνατος ἀπό τόν ἐκμεταλλευτή, ἡ ἐκδίκηση καί τελικά ἡ μεταθανάτια συναδέλφωση ἀνάμεσα στούς καταπιεσμένους.

Ἀλλά ἡ πραγματική ἰδιοφυΐα τῆς ταινίας τῆς Ἀλόμας δέ θασίζεται στό μύθο της. Θασίζεται πρῶτα στό ἀνατρεπτικό μπλέξιμο ὅλων τῶν εἰδῶν κινηματογράφου πού μπορεῖ νά φανταστεῖ κανείς, καί ὕστερα στήν εἰρωνική τους κριτική ἀναίρεση, πού ἀρχίζει καί καταλήγει στήν ἀναίρεση ὁλόκληρης τῆς ταινίας, ὁλόκληρου ἑνός εἴδους κινηματογράφου.

Μέ τό συνειδητό μπλέξιμο τῶν εἰδῶν θά πηδᾶμε συνεχῶς ἀπό τήν κλασική «κοινωνική αἰσθηματική» μελό ἑλληνική ταινία τοῦ '60 σέ σκηνές «πολιτικῆς συνειδητοποίησης» ἀντάξιες κάποιας σοθιετικῆς ταινίας τοῦ '50 (σέ τόνο ἀνεπαίσθητα γκροτέσκο, ἀφοῦ πρόκειται γιά τή συνεδρίαση μιᾶς «ἐπιτροπῆς ἀγώνα τραβεστί»), σέ πλάνα πού μόνο μέ τό μεγαλεῖο τῶν πλάνων τοῦ Ζύμπερμπεργκ μποροῦν νά συγκριθοῦν (ὅπως ἡ συγκλονιστική σκηνή τοῦ ξυλοδαρμοῦ τό θράδυ στή Συγγρού πού παίρνει ἐπικές διαστάσεις: στό τέλος ἡ τραβεστί τρέχει ἀπάνω—κάτω γυμνή ἐνῶ τά αὐτοκίνη-

τα περνοῦν ἀδιάφορα δίπλα της), σέ σκηνές ρεπορτάζ (ὅπου ἡ Ἀλόμα ρωτάει περαστικούς στό κέντρο τῶν Ἀθηνῶν ἄν εἶναι ὑπέρ ἤ κατά τοῦ νομοσχεδίου καί τελικά καταλήγει στό συμπέρασμα: «Ὅπως βλέπουν καί οἱ θεατές, 80% κατά τοῦ νομοσχεδίου, μόνο 20% ὑπέρ»), σέ ἀντονιονικές σκηνές περιπλάνησης στούς δρόμους, ὡς τήν ἀπίστευτη ἐμπρεσιονιστική τελική σκηνή, ὅπου τό φάντασμα τῆς τραβεστί δρασκελίζει μεγαλόπρεπα ἕνα μικροαστικότατο μισο–συνοικιακό ἀθηναϊκό διαμέρισμα, γιά νά σφραγίσει μ' ἕνα φιλί τήν ἀγάπη πού πρέπει νά ἑνώνει βαθιά τούς καταπιεσμένους: τραβεστί καί ὁμοφυλόφιλους...

Κι ὅλα αὐτά συγχρόνως θέτονται καί αἴρονται μέ τούς πιό περίπλοκους τρόπους: οἱ ἐρωτικές σκηνές εἶναι καί διακωμώδηση τῶν ἐρωτικῶν σκηνῶν ἀπό τή μεριά τῆς «τσόντας», ἀλλά καί διακωμώδηση τῆς «τσόντας» ἀπ' τή μεριά τοῦ γκροτέσκου. Ἡ ἀπίστευτη σκηνή τοῦ τραμπουκισμοῦ τῶν «ὁμαλῶν» στή Λεωφ. Συγγροῦ εἶναι ταυτόχρονα μιά ἀπ' τίς βαθύτερα θιωμένες καί μεστότερα σκηνοθετημένες σκηνές φασιστικῆς βίας πού ἔχουμε δεῖ στήν ὀθόνη: ἀφοῦ τρέξει γυμνή ἀπάνω–κάτω στό πεζοδρόμιο τῆς νυχτερινῆς Συγγροῦ, ἡ Ἀλόμα–πρωταγωνίστρια πέφτει ἐξουθενωμένη ἀμόρσα δεξιά κάτω στό κάδρο ἐνῶ στό βάθος τά κόκκινα φῶτα τῶν αὐτοκινήτων φεύγουν ἀδιάφορα καί μαζικά· ἡ ὀπερατική δομή τῆς σεκάνς καί τοῦ κάδρου συγχρόνως ἐντείνουν στό ἔπαρκο τήν τραγικότητα ἀλλά καί τή γελοιοποιοῦν. Ἡ ἀναιρετική δουλειά τῆς Ἀλόμας ξεπερνάει παρασάγγας τό «ἀποδιαρθρωτικό σκάκι» τῶν ἐπαγγελματιῶν τῆς πρωτοπορίας: ἐδῶ καί οἱ δύο πόλοι εἶναι στό ἔπακρο φορτισμένοι. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τή σκηνή τῆς ληστείας ἀπό τόν νταβατζή καί τοῦ ἐπακόλουθου σπαραξικάρδιου κλάματος στό διπλό μικροαστικό κρεβάτι: σίγουρα ἡ Ἀλόμα κάνει «πλάκα» στόν μελό κινηματογράφο, στά μελό κλισέ γιά τή μοίρα τῆς πόρνης, ἀλλά συγχρόνως τό κλάμα της σέ συνταράζει, παρ' ὅλο πού κρατάει φανερά τό μικρό μικροφωνάκι τῆς βάρας, παρ' ὅλο πού καμιά φορά τό κλάμα μετατρέπεται σέ μεταμφιεσμένο γέλιο γιά τή γελιότητα τῆς σκηνῆς πού ἡ ἴδια σκηνοθετεῖ...

Ἡ ἴδια ἀμφιλεγόμενη σοφία διέπει καί τίς σκηνές τοῦ τραβεστικοῦ συνδικαλισμοῦ, τῶν πρώτων κατακτήσεών του (τήν ἐπίδραση μέσω τοῦ τύπου στήν κοινή γνώμη), τήν περίφημη τελευταία σκηνή μέ τό φάντασμά της. Μιά ἡρωικότατη πραγμάτωση αὐτοσαρκασμοῦ, ἕνα βαθύτατο καί σοφότατο παιχνίδι τῶν περιπλοκότερων μισο–καταφάσεων καί ἀλληλοαναιρέσεων μέ στόχο ὄχι μόνο συγκεκριμένες σκηνές τῆς ταινίας, ἀλλά καί ὁλόκληρη τήν ταινία της, καί ὁλόκληρα εἴδη τοῦ κινηματογράφου (τό μελό, τόν κοινωνικό καί πολιτικό κιν/φο, τόν κινηματογράφο ντιρέκτ, τήν ταινία φρίκης, τό πορνό καί τό ἐρωτικό, τό ρεπορτάζ ἔρευνας κ.λπ.). Λιγότερο μιά ταινία πάνω στήν πορνεία καί τόν τραβεστισμό, περισσότερο μιά ταινία ἄγριου καί βαθιά θιωμένου σαρκασμοῦ πάνω στόν ἀστικό μύθο τῆς πορνείας, τοῦ τραβεστισμοῦ, καί τοῦ κινηματογράφου. Σοφότατος ἀκόμα καί ὁ παραλληλισμός: ἐκπόρνευση = τραβεστισμός = κινηματογράφος· ποιός τόν ἀμφισβητεῖ, κι ὅμως ποιός —πρίν ἀπ' τήν Ἀλόμα— τόλμησε νά τόν καταδείξει;

Οἱ ταινίες τῆς Ἀλόμας δέν εἶναι φολκλόρ.

Τά μεγάλα ἔργα τέχνης δέν παρατίθενται ἁπλῶς προσθετικά πλάι στά ἄλλα. Τά ἐρωτοῦν καί τά θέτουν σέ ἀμφισβήτηση. Ἔτσι κι οἱ δύο ταινίες τῆς Ἀλόμας πρέπει νά *ἀμφισβητήσουν* καί νά *προκαλέσουν* ὅλες αὐτές τίς μίζερες, μισο–ἡρωικές, καπηλευτικά πολιτικές, τελικά πλαγίως αὐτο–διαφημιστικές ταινίες πού φτιάχνουμε ἐμεῖς οἱ φοβισμένοι καί ἀνειλικρινεῖς σκηνοθέτες τοῦ πολυδιαφημιζόμενου «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου».

Ὁ Δημ. Σταύρακας σέ κάποιο προηγούμενο τεῦχος τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* ἔλεγε ὅτι ὁ κινηματογράφος στή χώρα μας θά ἀλλάξει μόνο ὅταν θά ἀλλάξει ριζικά καί ἡ ζωή τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν. Ἡ τραβεστική πορνεία ἀποτελεῖ ἴσως τή βαθύτερη τομή, τή θέσπιση τῆς μεγαλύτερης ἀπόστασης ἀπ' ὅλους τοῦ καθιερωμένους θεσμούς —ἀκόμα κι ἀπό τήν ἀριστερή «συμπόνια». Στό τραγικό μας χάλι μόνο οἱ ριζικές λύσεις μπορεῖ νά φέρουν κάποιο ἀποτέλεσμα. Βλέπω ὅλους τούς καθιερωμένους καί διάσημους Ἕλληνες «δημιουργούς» καί «κριτικούς» νά προβάρουν στόν καθρέφτη τους τίς νέες τραβεστικές τους ἀμφιέσεις...

Ἀνδρέας ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Περίοδος β΄, χρόνος 2ος, τεῦχος 6, Σεπτέμβριος – Νοέμβριος '79, τιμή δρχ. 80

Τριμηνιαία ἔκδοση ἐπιστημονικοῦ προβληματισμοῦ καί παιδείας

Γιά τόν Ν. Πουλαντζᾶ ● Γιά τόν Ὀ. Ἐλύτη ● Π. Λουκάκης, Περιφερειακή Ἀνάπτυξη ● Κλειτώ Λεοντίδου - Γεράρδη, ● Τά Ἀστικά Κέντρα ● Λ. Βασενχόβεν, Σύστημα Οἰκισμῶν ● Ν. Πολυδωρίδης, Πληροφορία γιά τό χῶρο ● Γ. Καυκαλᾶς, Συσσώρευση κεφαλαίων ● Π. Ἀβδελίδης, Ἀγροτική Οἰκονομία ● Γ. Πολύζος, Ἐξέλιξη δίκτυου ἀστικῶν κέντρων ● Γ. Δοκουερτζίδης, Συγκοινωνίες στήν πρωτεύουσα ● Σ. Τσιλένης, Περιφερειακή διαίρεση τῆς Ἑλλάδας ● Θ. Τζαβάρας, Ἡ οἰκογένεια σάν ὁμάδα ● Κ. Ναυρίδης, Ἐξουσία καί σύγχρονη οἰκογένεια ● Β. Κοντός, Διεύθυνση καί τεχνολογία ● Η. Εὐθυμιόπουλος, Ἡλιακή ἐνέργεια.

Ὁ φίλος Χρῆστος Βακαλόπουλος στή μικρή μήκους ταινία τοῦ Μιχάλη Λυκούδη, *Ἐκδρομή στή φύση*.

«Ἐκδρομή στή φύση»

(*Ἐκδρομή στή φύση* 16 mm, μαυρόασπρο καί ἔγχρωμο. *Διάρκεια:* 14΄. Σενάριο: Χρῆστος Βακαλόπουλος, Μιχάλης Λυκούδης. *Σκηνοθεσία:* Μιχάλης Λυκούδης.)

...ὁ *Θανάσης* πίνει γάλα, ἀκούει Ἀμερικάνο καί κάνει «καμάκι». Εἶναι μέ δυό λόγια πολιτικοποιημένος. Τρώει κοτόπουλο καί τραβάει φωτογραφίες τ' ἀγάλματα στά Μουσεῖα.

... ἡ *Φανή* κάνει πρόβες καί συζητάει. Μιλάει στήν τηλεόραση καί καμακώνεται. Κυνηγάει πιστοποιητικά καί φτιάχνει γυναικεῖες ὁμάδες ποδοσφαίρου.

... ὁ *Γκράμσι* γεμίζει τά μεγάλα χειμωνιάτικα βράδια τῆς ὁδοῦ Καλλιδρομίου καί ἀδειάζει τήν καλοκαιριάτικη πλατεία ἀπό τήν πελατεία της.

... ὁ *Πρύτανης* μιλάει γιά τήν «ἰδεολογική λειτουργία τοῦ κινηματογράφου». Ζητάει κάποιον νά τοῦ χαρίσει μιά κάμερα. Εἶναι «κολλητός» τοῦ Ἀρτώ. Πηγαίνει στή Σύγκλητο καί στό ποδόσφαιρο. Ὁ πιό φανατικός μαουνιέρης!!!

.. ὁ *Σεναριογράφος* θαυμάζει τόν Βέντερς, τόν Μουρνάου καί τόν Γεωργίου. Διαβάζει Καμύ καί ἀκούει Beatles. Ντύνεται καουμπόυκα καί κάπου–κάπου γράφει.

... ὁ *Διευθυντής Παραγωγῆς* ἀδειάζει ποτήρια τό χειμώνα καί τό καλοκαίρι κάνει τό ἴδιο. Ζητάει «συγγνώμη» καί ἀσχολεῖται μέ τά Ζώδια. Στό Κινέζικο Ζώδιο εἶναι Ἱπποπόταμος καί στό Ρωμαϊκό Βροῦτος. Παίζει μπιλιάρδο καί βρίσκεται σέ décadence.

... ὁ *Διευθυντής Φωτογραφίας* ἀπασχολεῖται στό camera department. Ἀλλάζει σασί, κουβαλάει νεκροούς καί μοιράζει credits.

... καί ὁ *Σκηνοθέτης* ἀγκαζέ μέ τόν Φερρέρι πηγαίνουν *Ἐκδρομή Στή Φύση*

Μιχάλης ΛΥΚΟΥΔΗΣ

Ταυτότητες καί Ρόλοι

Τό νά προτείνει ὁ σκηνοθέτης συγκεκριμένες ἀναγνώσεις τοῦ φίλμ του, συνεπάγεται κάποιους περιορισμούς, κάποιες ὁριοθετήσεις πού τοῦ ἐπιβάλλει, ὅταν ἴσως ἡ ταινία ἐμπεριέχει ἀνοίγματα καί δυνατότητες γιά πολλαπλές, διαφορετικές, ἀποκωδικοποιήσεις τῶν σημασιῶν της καί τῶν μορφῶν πού ἔχει λάβει. Ἄν καί δέ θά ἤθελα νά υἱοθετήσω ἕναν τέτοιου τύπου λόγο πάνω στό φίλμ μου, ἴσως δέν τό ἀποφεύγω παρά μερικά.

Τό *Ταυτότητες καί ρόλοι* διαπερνᾶται ἀπό ὁρισμένα νοήματα, ἀπό ὁρισμένα νήματα σημασιῶν. Ἐπεδίωξα τό φίλμ νά μήν κάνει θέση του κανένα ἀπό αὐτά τά νοήματα. Νά τό διαπερνοῦν ἁπλῶς ὁρισμένα ψήγματα καί θραύσματα, ὁρισμένα «πακέτα» ἰδεῶν, λόγων, κειμένων, σεξουαλικῶν πρακτικῶν, φαντασιώσεων (π.χ. ἑνός μυθικοῦ «γυναικείου» προσώπου), τά ὁποῖα ὅμως νά μήν υἱοθετοῦνται σάν ἡ Ἄποψη τοῦ φίλμ. Αὐτά τά κομμάτια ἰδεῶν ἔχουν νά κάνουν μέ τά θεματικά μοτίβα τῆς ταινίας: τίς σεξουαλικές σχέσεις ὡς σχέσεις ἐξουσίας τῶν δύο φύλων, τούς σεξουαλικούς ρόλους τοῦ κάθε φύλου μέ τήν ἐκδοχή τῆς παρέκκλισής τους, τῆς ἀντιστροφῆς ἤ τῆς ἀνατροπῆς τους.

Τό μοτίβο πού ὑποθόσκει σ' ὅλη τήν ταινία εἶναι ἡ ἀναπαράσταση ἤ/καί ἡ ἐγγραφή τοῦ σεξουαλικοῦ–ἐρωτικοῦ στό φίλμ, ἡ κινηματογράφιση τοῦ σεξουαλικοῦ.

Σκεπτόμενος τό *πῶς*, τούς τρόπους αὐτῆς τῆς κινηματογράφησης, αὐτῆς τῆς ἐγγραφῆς, ὁδηγήθηκα — μεταξύ ἄλλων— σ' ἕνα πρόβλημα σκηνοθετικῶν ἐπιλογῶν, ὀργάνωσης τῶν μορφῶν: Προσπάθησα νά σκηνοθετήσω διαδοχικά μέ διαφορετικό τρόπο τήν ἐρωτική πράξη, νά βρίσκω μιά διαφορετική ἰσορροπία σκοπτο-

Ἀπό τήν ταινία τοῦ Θόδωρου Σούμα, *Ταυτότητες καί ρόλοι.*

φιλίας καί ἀπόστασης γιά κάθε ἑνότητα. Κατά προέκταση, νά σκηνοθετήσω μέ ἄλλο τρόπο κάθε σεκάνς τοῦ φίλμ, ἐφόσον χαρακτηρίζονταν γιά τήν ἑτερογένεια τῶν σημασιῶν τους. Ἔτσι (σχηματικά), οἱ πρῶτες σεκάνς πού ἀφοροῦν τή σεξουαλική σχέση τοῦ ζευγαριοῦ εἶναι κινηματογραφημένες ψυχρά, συγκρατημένα, κρατημένης μιᾶς ἀπόστασης. Στίς σεκάνς τῶν «παρεκκλινόντων» σεξουαλικῶν πρακτικῶν, κυριαρχεῖ στήν ἀρχή ἕνα πάγωμα, πού μέ τό σινιάλο πού δίνει ἡ παρείσφρυση ἑνός τρίτου προσώπου στήν ἐρωτική πράξη, δίνει τή θέση της σέ μιά ἔνταση καί μέθεξη, στή συμμετοχή τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας στή δράση. Μετά τήν ἀνατροπή τῶν ρόλων, οἱ τελικές ἐρωτικές σκηνές εἶναι φιλμαρισμένες πιό ἡδονιστικά, ἡ κάμερα περιτριγυρίζει, χαϊδεύει τά σώματα.

Ἀντίστοιχα, ἰσχύουν διαφορετικές σκηνοθετικές ἐπιλογές, διαφορετική δομή στήν κινηματογράφιση γιά κάθε σεκάνς ἤ κατηγορία πλάνων: π.χ. Ἡ πρώτη συνάντηση ἄντρα–γυναίκας στηρίζεται στό κλασικό μοντάζ —σάν κόντρ σάν— μέ συγκεκριμένες παρεκκλίσεις.

Μιά βασική κατηγορία πλάνων (διασπαρμένων στήν ταινία) εἶναι ἐκείνη ὅπου ἡ κινηματογράφιση ὑποδηλώνει, ὑπογραμμίζει τήν ὕπαρξη τῆς κάμερας, τοῦ μηχανισμοῦ τῆς λήψης, μέσα ἀπό τή θεατρικότητα καί τή στατικότητα· ἤ μέσα ἀπό τήν ἐπαναλειπτικότητα στήν κίνηση καί τήν ταχύτητα στή διαδρομή τῆς μηχανῆς.

Ἀλλά ἀρκετά εἶναι ὅσα συμπίεσα στό χαρτί, ἡ συνέχεια στήν ὀθόνη...

Ὑστερόγραφο: ἡ ταινία ἀπαγορεύτηκε τελείως ἀπό τήν Ἑλληνική Λογοκρισία.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

«Μπέτυ»

Ἡ ἰδέα νά κάνω μιά ταινία μέ θέμα τό 24ωρο μιᾶς «τραβεστί» δέν μοῦ ἦρθε ξαφνικά στό μυαλό· τίποτα δέν σοῦρχεται «ξαφνικά» στό μυαλό. Ἐδῶ καί ἀρκετά χρόνια, διεργασίες πού μοῦ εἶναι δύσκολο ν' ἀναφέρω ἐδῶ μ' εἶχαν ὁδηγήσει στήν ἀναζήτηση μιᾶς θεματολογίας τοποθετημένης στό χῶρο τοῦ λεγόμενου «περιθωρίου» σ' αὐτούς πού μιά ὁρισμένη ὁρολογία ἀποκαλεῖ «λοῦμπεν». Ἔτσι πρίν ἀπό δύο χρόνια σχεδόν, ἔγραψα ἕνα σενάριο πού εἶχε γιά ἥρωες δύο τύπους πού ψωνίζουν καί ψωνίζονται στήν Ὁμόνοια καί πού κάποια στιγμή ὁδηγοῦνται στή διάπραξη ἑνός φόνου. Τά ἐλατήρια αὐτοῦ τοῦ φόνου δέν εἶναι ἡ ληστεία —ὅπως πιστεύουν αὐτοί πού τούς συλλαμβάνουν καί τούς δικάζουν— ἀλλά ἡ ζωική ἔκφραση τῆς ταξικῆς διαμάχης πού χωρίζει τούς φονιάδες ἀπό τό θύμα.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ περιθώριου καί ἡ ἀναζήτηση ἡρώων ἀνάμεσα στούς λοῦμπεν εἶναι γιά μένα μιά συνειδητή πολιτική πράξη. Τό περιθώριο εἶναι ὁ χῶρος αἰχμῆς καί ταυτόχρονα ἡ λυδία λίθος, πάνω στήν ὁποία δοκιμάζεται ἕνα κοινωνικό σύστημα ἀξιῶν σ' ἐκεῖνες τίς ἐκφράσεις του πού γιά ὁρισμένους λόγους τυχαίνει νά παραμένουν μή συνειδητοποιημένες, ἐνῶ στήν πραγματικότητα λειτουργοῦν μέσα στίς καθημερινές σχέσεις ἤ εἶναι ντυμένες μέ ἰδεολογικούς μανδύες παραπλανητικούς. Κάτι περισσότερο: οἱ ἀναλύσεις καί ὁ τρόπος πού ἀντιμετωπίζουν τό περιθώριο, ἐκεῖνες οἱ δυνάμεις πού προτείνουν ἕνα διαφορετικό κοινωνικό μοντέλο κι ἕναν ἄλλο τῦπο ἀνθρώπινων σχέσεων, εἶναι ἕνας δείκτης ἀσφαλής γιά τό κατά πόσον οἱ προτάσεις αὐτές διαφοροποιοῦνται θεμελιωδῶς ἀπό ἐκεῖνες πού ἰσχύουν κάτω ἀπό τό ἐγκαθιδρυμένο, σήμερα, κοινωνικό μοντέλο.

Ἡ «τραβεστί» Μπέτυ εἶναι ἕνα πρόσωπο περιθωριακό. Πρῶτα–πρῶτα γιατί ζεῖ ἀπό τήν πορνεία καί ἐπομένως ἡ συμπεριφορά της ἔρχεται σέ διαμετρική ἀντίθεση μ' αὐτό πού θεωρεῖται ὀρθή κοινωνική συμπεριφορά. Δεύτερο γιατί ἀρνεῖται αὐτό πού θεωρεῖται ὀρθή βιολογική συμπεριφορά: τό σαφή διαχωρισμό τῶν ρόλων στίς ἐρωτικές καί σεξουαλικές σχέσεις. Μέ τή στάση της αὐτή, ἡ Μπέτυ, ἀρνεῖται τήν ἔνταξη στό πλέγμα τῶν κοινωνικῶν ἰσορροπιῶν πού ἐξασφαλίζουν τή διατήρηση καί τή συντήρηση τοῦ ὑπάρχοντος κοινωνικοῦ μοντέλου. Εἶναι λοιπόν ἕνα στοιχεῖο ἀνατρεπτικό, μιά ἐπαναστάτρια «πού δέν τό ξέρει». Γιατί ἡ Μπέτυ ἔχει μιά κοινωνική συνείδηση πολύ περιωρισμένη. Τά κοινωνικά γεγονότα φτάνουν στή συνείδηση της μέσα ἀπό τήν προσωπική της καθημερινότητα· δέν εἶναι σέ θέση νά κάνει «ἀναγωγές» σέ εὐρύτερες καί πιό ἀφαιρετικές ἔννοιες. Ὑπάρχει στήν Μπέτυ κάτι ἀπό τόν ντέντεκτιβ Μάρλοου, τόν ἥρωα τοῦ Ραίημοντ Τσάντλερ: ζεῖ μιά ζωή ἐξαιρετικά ἐπικίνδυνη καί εἶναι ἱκανή νά κάνει τά πάντα γιά νά ἐπιβιώσει ἀλλά στό βάθος ἔχει μιά πολύ ἔντονη αἴσθηση τοῦ Καλοῦ καί τοῦ Κακοῦ, πού δέν ἔχει πάντοτε σχέση μέ τήν ὑπάρχουσα νομοθεσία οὔτε μέ τούς κώδικες τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Τό θάρρος της γιά ν' ἀντιμετωπίσει τή ζωή τήν κάνει νά εἶναι τελικά, ἕνα πρόσωπο ἐξαιρετικά τίμιο στίς σχέσεις της. Τήν πρώτη φορά πού τή γνώρισα, κι ἀφοῦ μοῦ εἶχε μιλήσει ἐπί πολλές ὧρες γιά τήν προηγούμενη ζωή της, τή ρώτησα τί εἶναι αὐτό πού τήν κάνει νά μ' ἐμπιστεύεται, ἀφοῦ μέ ξέρει ἀκόμα τόσο λίγο. Μοῦ ἀπάντησε ὅτι αὐτή ἡ ταινία πού θέλω νά κάνω τή συμφέρει καί τήν ἴδια, καί γι' αὐτό τήν κάνει. Ἦταν ἡ πιό τίμια ἀπάντηση πού εἶχα ἀκούσει τά τελευταία δέκα χρόνια.

'Η Μπέτυ εἶναι ἕνα πρόσωπο πού διεκδικεῖ τό δικαίωμα νά σκέπτεται καί ν' ἀποφασίζει ἐλεύθερα. Δέν θέλει νά ὑποκύψει σ' αὐτή τήν ἀξίωση τῶν σημερινῶν κοινωνιῶν πού προσφέρουν κάθε ἐξασφάλιση, κάθε εἴδους εὐημερία μία λαμπερή καί ἀστράπτουσα πραγματικότητα μέ ἀντάλλαγμα τό πλεῖρες σκοτάδι στό μυαλό τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού θέλει νά μείνει πολυδιάστατος (ἀρχίζοντας ἀπό τίς ἴδιες της τίς ἐρωτικές σχέσεις), ξέροντας πώς αὐτό εἶναι ἕνα δικαίωμα πού τό κερδίζει κανείς κάθε μέρα, σχεδόν κάθε στιγμή...

Δημήτρης ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

Χωρίς Ἦχο Μέ Διάλλειμα Σέ «Σινεμασκόπ»

Μιά καί (μοιάζει νά;) γίνεται λόγος γιά κινηματογράφο— καί μάλιστα ἀρκετά πληθωρικός— εἶναι ἀπαραίτητο νά μάθουμε νά κάνουμε ἀκόμα καί τίς πιό ἀφελεῖς ἐρωτήσεις. Ἀναμφισβήτητα μιά ἀπό τίς κυριότερες εἶναι: ποῦ βλέπουμε τίς ταινίες γιά τίς ὁποῖες μιλᾶμε; Νομίζω ὅτι οἱ τρεῖς ἄμεσες πιθανότητες πού μᾶς προσφέρονται εἶναι (α) οἱ ἐμπορικές αἴθουσες (β) ἡ τηλεόραση καί (γ) οἱ κρατικές (καί παρα—κρατικές) λέσχες. Ἀλλά ἐπισημαίνοντας τό ποῦ, ἀνοίγουμε τό δρόμο γιά τό πῶς. Καί οἱ ἀπαντήσεις ἀρχίζουν νά γίνονται προβληματικές. Ἐγκαταλείποντας —γιά τήν ὥρα— τήν τηλεόραση καί τίς λέσχες στήν εἰδυλλιακή ὠμότητα καί τή σκοταδιστική νηφαλιότητα μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζουν τίς ἀνάγκες τῆς κινηματογραφικῆς κατανάλωσης, ἄς δοῦμε τί γίνεται μέ τίς ἐμπορικές αἴθουσες. Χωρίς νά εἴμαι ἰδιαίτερα θρησκόληπτος μοῦ ἔρχεται νά φωνάξω: βοήθεια Χριστιανοί! Ἀπό ἀπελπισία...

Κάθε καλοκαίρι μέ λούζει κρύος ἱδρώτας. Ὄχι ἀπό τή ζέστη. Τήν τελευταία ἐφταετία (γιατί ὑπάρχουν πολλῶν εἰδῶν καί ἡ μιά μπλέκεται ἀντισυνθηματικά μέσα στήν ἄλλη) οἱ ὑπαίθριες αἴθουσες προβάλλουν νωρίς χωρίς εἰκόνα καί ἀργά χωρίς ἦχο. Καί ἄν τό «νωρίς» περιορίζεται στή διάρκεια μιᾶς μπομπίνας, τό «ἀργά» ἐξαπλώνεται στά δύο τρίτα τῆς διάρκειας τῆς ταινίας στή δεύτερη καλοκαιρινή προβολή. Ὁ ἦχος χαμηλώνει ἀνάλογα μέ τήν πυκνότητα τῆς κατοικημένης περιοχῆς, τήν ἀνεκτικότητα τοῦ ἀστυνομικοῦ τμήματος καί τό δίκτυο δημόσιων σχέσεων τοῦ κάθε αἰθουσάρχη. Ἄν καί δέν εἶναι ἡ κατάλληλη εὐκαιρία, θά ἤθελα νά τονίσω ὅτι ὁ ἦχος (μετά τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '20) εἶναι ἕνα ἀπό τά τρία βασικά στοιχεῖα μιᾶς ταινίας, κατά κάποιο τρόπο, ὁ συνδετικός μεσάζοντας μεταξύ τοῦ μεγέθους καί τῆς διάρκειας τοῦ πλάνου, τῆς γωνίας καί τοῦ μοντάζ. Φαίνεται ὅτι τά δύο τελευταῖα καλοκαίρια ἀρκετοί κινηματογραφόφιλοι ἔκαναν αὐτή τήν ἐκζητημένη αἰσθητική παρατήρηση καί, ἔπειτα ἀπό πέντε χρόνια σιωπηλῆς ὑποταγῆς, ἄρχισαν νά δυσανασχετοῦν (φημολογεῖται ὅτι κυκλοφοροῦν ὁμάδες ἠχητικῆς κρούσης πού διαμαρτύρονται χρησιμοποιώντας ἀστυνομικές σφυρίχτρες). Ἐγώ, μέ κίνδυνο νά θεωρηθῶ ὑποχονδριακός, ὁμολογῶ ὅτι ἀπό τό καλοκαίρι τοῦ '72, ὅποτε προσπάθησα νά παρακολουθήσω ταινία μέ μειωμένη ἠχητική προσφορά, βγῆκα παρουσιάζοντας συμπτώματα ναυτίας, σχεδόν σέ ψυχική καί σωματική κατάρρευση. Φυσικά, κάθε θεατής ἀκούει τό θόρυβο τῆς ἀστικῆς συγκοινωνίας, τίς τηλεοράσεις ἀπό τά διπλανά διαμερίσματα καί τό μουρμούρισμα τῆς μηχανῆς προβολῆς —ὅλα ἔξω ἀπό τήν ἠχητική μπάντα τῆς ταινίας. Ἀλλά ἀντικειμενικός σκοπός φαίνεται νά εἶναι ἡ δροσιά, ὄχι τό φίλμ. Ὁπωσδήποτε καί ἡ πανσέληνος καί ὁ ἔναστρος οὐρανός καί τά ἀναρριχητικά πού εἰσβάλλουν στήν ὀθόνη, δέ βοηθᾶνε στή λειτουργία τῆς κινηματογραφικῆς τελετῆς πού ἐκπληρώνεται (πόσες φορές πρέπει νά εἰπωθεῖ;) μέσα στό μαλακό σκοτάδι ἑνός τεχνητοῦ θόλου. Ἔτσι ἡ καθαρτική ἀπόλαυση ἑνός πιθανοῦ προγραμματισμοῦ τοῦ «Winchester 73», τοῦ «Stromboli» ἤ τοῦ «Some Came Running» καταλήγει σέ τραῦμα.

'Η Μπέττυ στήν ταινία τοῦ Δημήτρη Σταύρακα.

'Η ἐπιστροφή στίς χειμωνιάτικες αἴθουσες, ἄν ἀπελευθερώνει ἀπό τίς ὑπαίθριες ταλαιπωρίες, δέν ὁδηγεῖ στούς τεχνητούς παραδείσους τῆς κινηματογραφικῆς ἔκστασης. Γιατί, πέρα ἀπό τούς τρισάθλιους προγραμματισμούς (τοῦ διανομέα) καί τά ἀραχνιασμένα μηχανήματα προβολῆς (τοῦ αἰθουσάρχη), ἡ ἀποσύνθεση κάθε ἀπόλαυσης ἤ/καί κριτικῆς συμμετοχῆς πραγματοποιεῖται μέ τόν ἐφιαλτικό θεσμό τοῦ διαλείμματος. Εἶναι δύσκολο νά ἐπινοηθεῖ ἀποτελεσματικότερο εὕρημα γιά τήν καταστροφή κάθε κινηματογραφικῆς ψυχολογίας καί αἰσθητικῆς ἀπό τόν καταπέλτη ψευτο—κοινωνικοποίησης πού ὀνομάζεται «Διάλειμμα». Τά φῶτα ἀνάβουν κάνοντας τήν αἴθουσα ἀνακριτικό γραφεῖο. Ὅσο γιά τή δραματική ἑνότητα πού αὐτο—ἀποκαλεῖται «Δεύτερο Μέρος», εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι μία ἀπό τίς πιό ἐνιαῖες σεκάνς τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου (ἡ καταδίωξη ἀπό τό ἀεροπλάνο μέσα στά χωράφια, στό «North by Northwest») βρίσκεται στήν ἑλληνική της ἐκδοχή διαμελισμένη μεταξύ «πρώτου» καί «δεύτερου μέρους».

Ὡς τό χειμώνα τοῦ '78—'79 μόνο μιά κεντρική αἴθουσα τῆς Ἀθήνας εἶχε ἀποφασίσει νά καταργήσει τό διάλειμμα γιά τούς καταπονημένους θεατές καί μανιώδεις (ἤ ἁπλῶς ἀμήχανους) καπνιστές. Ἐπιπλέον οἱ χειμερινές αἴθουσες δέν ἐξυπηρετοῦν τούς καταναλωτές ταινιῶν μονιμοποιώντας τό μέγεθος καί τό σχῆμα τῆς ὀθόνης στίς διαστάσεις πού ἐπιβάλλουν παράφρονες (ἤ τουλάχιστον ἀκινηματογράφητοι) ἀρχιτέκτονες καί διακοσμητές μέ βάση τό μοντέλο τοῦ λεγόμενου «σινεμασκόπ». Εἶναι γνωστό σέ εἰδικούς καί μή ὅτι αὐτό τό σχῆμα —πολύ διαδομένο γιά μιά δεκαετία— εἶναι μόνο μιά πιθανότητα ἀνάμεσα σέ πολλές— παλιότερες καί νεώτερες. Κάτι, βέβαια, θά σωζόταν ἀπό τά κάδρα πού μέ τόσο κόπο κατασκεύαζαν ὁ Chaplin ἤ ὁ Dreyer (γιά νά συνεισφέρουν στήν κινηματογραφική

ἔκφραση καί ὄχι στό «σινεμασκόπ»), ἄν οἱ μηχανικοί προβολῆς καί οἱ αἰθουσάρχες εἶχαν τό κουράγιο νά ξαναγίνουν θιοτέχνες καί νά προσπαθήσουν νά διορθώσουν τά λάθη τοῦ ἀρχιτέκτονα αὐτοσχεδιάζοντας πολλαπλά παραθυράκια γιά τά μηχανήματά τους. Ἀντίθετα, καί οἱ δυό ἐπαγγελματικές κατηγορίες σύνήθως λείπουν ἀπό τούς θαλάμους καί τίς αἴθουσες προβολῆς.

Αὐτές οἱ παρατηρήσεις (πού μοιάζουν μέ διαμαρτυρίες) δέν ἔχουν γιά σκοπό τους μιά ὁποιαδήποτε αὐστηρή δεοντολογία τῆς κινηματογραφικῆς κατανάλωσης. (Ἄλλωστε μιά στίς δυό ὁ διπλανός κουβεντιάζει μέ τήν παρέα ἤ αὐνανίζεται μέ τά κλειδιά τοῦ αὐτοκινήτου του). Ἀξίζει ὅμως τόν κόπο ὁ *Σ.Κ.* νά θέσει τό πρόβλημα μιᾶς αἰσθητικῆς τῆς κατανάλωσης ὡς ἀναπόσπαστο μέρος τῆς αἰσθητικῆς τῆς παραγωγῆς —καί μάλιστα, ὄχι μόνο γιά τόν κινηματογράφο, ἀλλά γιά τό σύνολο τῶν ἐκφραστικῶν μέσων πού χρησιμοποιοῦν τό τεχνολογικό δεδομένο συνδυάζοντας καί ταυτόχρονα ἐφευρίσκοντας τό «δημοκρατικό» (ἄλλοι θά 'λεγαν «μαζικό») προορισμό τῆς ἐκφραστικότητας πού μεταδίδουν. Πρέπει νά γίνει ἀντιληπτό ὅτι ἡ ψυχολογία τοῦ συμμετέχοντα παρατηρητῆ ἀποτελεῖ ἕνα ἀναγκαῖο συμπληρωματικό στοιχεῖο τῆς σχετικῆς παθητικότητας, πού προϋποθέτουν αὐτά τά μέσα: τήν ὁλοκληρώνουν ματαιώνοντάς την. Κάτι σάν διαλεκτικό ἀντίδοτο. Ἀντίθετα ὅμως, φαίνεται ὅτι οἱ αἰθουσάρχες —σέ συνωμοσία μέ τούς ἐγχώριους δημιουργούς/σούπερ—στάρ— ἔχουν υἱοθετήσει τίς πιό ἐξτρεμιστικές ψευτο—μπρεχτικές ἀπόψεις καί κοπιάζουν ἀνελέητα γιά τήν ἐξισοπέδωση κάθε ἐκφραστικότητας στό ὄνομα τῆς «ἀποστασιοποίησης»... Παράλληλα ὅμως ξέρουν ὅτι ἡ «οἰκονομική κρίση», πού ἀρχίζει μέ τό φετεινό χειμώνα, θά εἶναι εὐεργετική γιά τίς εἰσπράξεις στά ταμεῖα τους. Νομίζω ὅτι πρέπει νά διορθώσουν τόσο τή στάση τους ὅσο καί τά μηχανήματά τους. Διαφορετικά τό κοινό (ἐμεῖς) πρέπει νά κινηθεῖ καί νά καταλάβει τούς θαλάμους προβολῆς καί τίς ὀθόνες— καί ὄχι μόνο τά καθίσματα. Θά ἦταν, βέβαια, εὐτύχημα, ἄν καί οἱ κινηματογραφικοί κριτικοί εἶχαν κάτι νά ποῦν σχετικά μ' αὐτά τά «τεχνικά» θέματα. Ἀλλιῶς δέν ὑπάρχει λόγος νά γίνεται λόγος.

Κώστας ΘΕΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΣ

Παραγωγή, διανομή καί ἐκμετάλλευση στό γαλλικό Κινηματογράφο

1. Ὁ κώδωνας τοῦ κινδύνου

Ὁ γαλλικός κινηματογράφος τά τελευταῖα δέκα χρόνια ἔχει χάσει τό μισό κοινό του, ἐνῶ, ταυτόχρονα, ὁ ἀριθμός τῶν ταινιῶν πού παράγονται διπλασιάστηκε. Πραγματικά, πρόκειται γιά μιά περίεργη κρίση, κρίση μιᾶς θιομηχανίας, πού θλέπει τό ἐμπόρευμά της νά κινδυνεύει, ἀλλά παρ' ὅλα αὐτά συνεχίζει ν' αὐξάνει τήν παραγωγή της. Ἡ ἐφημερίδα *Μόντ* προσπαθεῖ σέ ὀχτώ ὁλοσέλιδες συνέχειες (15—23 Μάη 1979) νά ἐρευνήσει τοῦτο τό φαινόμενο τῆς ἀσυγκράτητης πρός τά ἐμπρός φυγῆς τῆς γαλλικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ψάχνοντας νά θρεῖ τά αἴτια τῆς κρίσης στόν τρόπο λειτουργίας τῶν διαφόρων μηχανισμῶν τοῦ γαλλικοῦ σινεμᾶ. Τί συμβαίνει στούς τομεῖς τῆς παραγωγῆς, τῆς διανομῆς καί τῆς ἐκμετάλλευσης; Σέ τοῦτο, λοιπόν, τόν ποταμό—ἔρευνα ἔχουν τό λόγο κατά σειρά ἀπόμαχοι παραγωγοί, καινούρια πρόσωπα πού μπαίνουν μέ ἀγωνιστικότητα στό χῶρο, ἄνθρωποι—κλειδιά τῶν δύο μεγάλων οἴκων τοῦ γαλλικοῦ σινεμᾶ Γκωμόν καί Πατέ, μικρότεροι ἐπιχειρηματίες πού παίζουν τά λεφτά τους κορώνα—γράμματα, οἰκονομολόγοι, ἐπίσημες στατιστικές τοῦ C.N.C. (ἐθνικό κέντρο κινηματογράφου) καί ἄλλοι πολλοί.

Ὅμως οἱ στάρ τῶν ἐξωφρενικῶν «κασέ» ἀρνοῦνται ὅτι φταῖνε αὐτοί, ἡ πανίσχυρη Γκωμόν (εἶναι ταυτόχρονα γραφεῖο ἐκμετάλλευσης, προγραμματιστής, διανομέας καί παραγωγός) συμπεραίνει χωρίς κόπο ὅτι τό κακό ὀφείλεται στό γεγονός πώς οἱ πάντες μισοῦνται μεταξύ τους καί διάφοροι πάλαι ποτέ ἔνδοξοι παραγωγοί ἐπαναπαύονται στόν ἰσχυρισμό πώς πρόκειται γιά ἕνα κύκλωμα, ὅπου ὅλοι φορᾶνε παρωπίδες ἤ συμπεραίνουν πώς οἱ νέοι σκηνοθέτες δέν ἔχουν τίποτα τό καινούριο νά ποῦν. Ἔτσι, πολλοί ἀπό τούς παραγωγούς κλείνουν τά πορτοφόλια τους καί τά studios παραγωγῆς (ὅπως ἡ Πατέ) ἤ ψάχουν γιά ταλέντα ἔξω ἀπό τή Γαλλία, στήν Ἰαπωνία, ἄς ποῦμε, (Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων) ἤ στήν Πολωνία.

Παραμένουν ἀμετακίνητα τά στατιστικά στοιχεῖα τοῦ C.N.C. Ὑπάρχει ἕνα 30% συνολικά ἀπώλεια στά ἐπενδυμένα κεφάλαια, τό 1957 ἔχουμε 412.000.000 θεατές καί σήμερα μόνο 180.000.000. Τό 1957 οἱ κάτοχοι τηλεοράσεων ἦταν 440.000, σήμερα αὐξήθηκαν στά 16.000.000. Τό 1978 γυρίστηκαν 326 φίλμ, ἀπό τά ὁποῖα τά 167 εἶναι τῆς κατάταξης «Χ», δηλαδή πορνό. Ἀκόμα, στό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, τό κονδύλιο γιά τόν κινηματογράφο δέν ξεπερνάει τό 1% τοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ ὑπουργείου, ὑπουργείου πού διαχειρίζεται τό 0,57% τοῦ γενικοῦ κρατικοῦ προϋπολογισμοῦ. Ὅσον ἀφορᾶ τό περίφημο TVA, ἕναν πρόσθετο φόρο ἐπί τῶν θεαμάτων, ἡ ἀναλογία ἦταν 17,6% γιά τό σινεμά, 7% γιά τό στρίπ—τήζ, 2,10% γιά τό θέατρο, τό μπαλέτο καί τά κονσέρτα.

2. Ἡ ἀλχημεία τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς.

Ἡ κινηματογραφική παραγωγή εἶναι μιά ἀλχημεία, τό ἀρκετά ξεδιάντροπο ἀνακάτεμα τέχνης καί χρημάτων, κι αὐτό δέ φαίνεται νά τό ξεχνοῦν οὔτε στιγμή οἱ Γάλλοι παραγωγοί, τουλάχιστο ὅσοι ἀπ' αὐτούς πρωταγωνιστοῦν στό ἐμπορικό κύκλωμα. Ἔτσι, τίς περισσότερες φορές ἡ τέχνη λησμονιέται κι ὅλα περιστρέφονται γύρω ἀπό τό χρῆμα. Τέσσερις ἤ πέντε μεγάλες παραγωγές ἐμφανίζονται τό χρόνο (ἐδῶ λειτουργοῦν στήν ἐντέλεια τό στάρ—σύστεμ, τό εὔπεπτο «λαϊκό» θέμα, ἡ τυποποίηση, ἡ συνταγή) κι ἀκολουθεῖ ἡ μάζα τῶν μικρῶν παραγωγῶν μέ τό ὄνειρο γιά τό ἀπρόσμενο θαῦμα, τήν «ἔκρηξη» ἐκείνη, πού θά ἔχει κερδοφόρα ἀποτελέσματα.

Ὁ παραγωγός μιᾶς μεγάλης παραγωγῆς θυμίζει λίγο τόν παίκτη τοῦ καζίνου πού ποντάρει στά τυφλά. Στήν πραγματικότητα εἶναι ἕνας κεφαλαιοῦχος χωρίς κεφάλαια, πού ψάχνει διαρκῶς γιά πιστώσεις, γιά τίς ὁποῖες δέν ἔχει ἄλλη ἐγγύηση πέρα ἀπό τίς εἰσπράξεις, στίς ὁποῖες ἐλπίζει. Ὕστερα ἔρχεται ὁ διανομέας, ὁ ἄνθρωπος πού ἀποτελεῖ τό συνδετικό κρίκο μεταξύ τῆς ταινίας καί τῆς αἴθουσας προβολῆς καί τέλος τό γραφεῖο ἐκμετάλλευσης πού ἀναλαμβάνει τήν ταινία. Κι οἱ τρεῖς αὐτοί συντελεστές, ἀπ' τή στιγμή πού θά ἀνακατευτοῦν στήν περιπέτεια τῆς κατασκευῆς μιᾶς ταινίας, θά θελήσουν νά περιορίσουν τά ρίσκα τους καί νά ἐξασφαλιστοῦν ὅσο γίνεται καλύτερα. Ἡ ἀσφαλέστερη ἐγγύηση γιά ὅλους τελικά βρίσκεται στά ὀνόματα τοῦ ζενερίκ. Σκηνοθέτης, διαλογίστας, ἠθοποιοί. Ὅμως ἡ καλοστημένη μηχανή κοστίζει ἀκριβά. Οἱ στάρ ἀγοράζονται σέ τιμή χρυσοῦ. Τό «κασέ» τους πολύ συχνά ἀνεβαίνει στό 50% ἤ καί τό ξεπερνᾶ, τῆς προμήθειας τοῦ διανομέα.

Ἡ Ντελφίν Σέριγκ καί ὁ Ματιέ Καριέρ στό «India Song» (1974) τῆς Μαργκερίτ Ντυράς.

Σύμφωνα μέ στατιστικές τοῦ C.N.C., τά τελευταῖα 25 χρόνια, στά 26 γαλλικά «best sellers» πού ἔφεραν περισσότερα ἀπό 5.000.000 εἰσιτήρια, τά 11 ἑρμηνεύθηκαν ἀπό τόν Λουί ντέ Φυνές. Ὁ τελευταῖος μαζί μέ τή Ζιραρντό καί τόν Μπελμοντό θεωροῦνται ἀπό τούς καλύτερα ἀμειβόμενους ἠθοποιούς στόν κόσμο. Ἡ ἀπώλεια τοῦ Φερναντέλ καί τοῦ Μπουρβίλ στέρησε τό γαλλικό σινεμά ἀπό δύο μεγάλα ἀτού. Ἄλλωστε οἱ σκηνοθέτες (Ζεράρ Οὐρύ, Ζάν Ζιρώ, Κλώντ Ζιντί), πού δούλεψαν μ' αὐτούς τούς δημοφιλεῖς ἠθοποιούς, βρίσκονται στήν κορυφή τοῦ «box office».

3. Ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς «συνταγῆς» καί τό νέφος τῶν «ἐρασιτεχνῶν».

Ἔξω ἀπό τίς μεγάλες παραγωγές λειτουργεῖ μιά «ἐμπορική» παραγωγή, πού δέ φαίνεται ἐντελῶς προσδεμένη στό στάρ–σύστεμ. Ἐκεῖ βρίσκει κανείς ἕνα πλῆθος παραγωγῶν καί σκηνοθετῶν χωρίς μεγάλα ὀνόματα. Ἕνας ἀστάθμητος τομέας, ὅπου λίγοι πετυχαίνουν, πολλοί ἀποτυχαίνουν.

Ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς «συνταγῆς» ξεπερνάει τίς προβλέψεις. Παράδειγμα τό «Diabolo Menthe» τῆς Ντιάν Κυρίς, γνωστό μας κι ἐδῶ σάν *Παγωτό ἀπό μέντα*, πρῶτο στίς προτιμήσεις τοῦ γαλλικοῦ κοινοῦ, ἐνισχυμένο ἀπό τήν Γκωμόν καί τιμημένο καί μ' ἕνα βραβεῖο Ντελλύκ. Τί συνέβη ἀκριβῶς μ' αὐτό τό πρωτόλειο; Ἁπλούστατα εἶχε τήν πονηριά καί ἄδραξε τήν εὐκολία νά βρίσκεται στό σταυροδρόμι διάφορων ἐντυπωσιακῶν στερεοτύπων τῆς μόδας: τό φεμινιστικό κίνημα, τό ἀντι–πορνό, τά προβλήματα τῆς ἐφηβείας, τό ρετρό, ἡ νοσταλγική ταύτιση, οἱ ἀπόηχοι τῶν τραγουδιῶν τῆς ἐποχῆς καί ἄλλα πολλά.

Ἀπό κεῖ καί πέρα τί γίνεται μ' ἐκεῖνο τό νέφος τῶν «ἐρασιτεχνῶν», ὅπως θέλουν νά τούς ὀνομάζουν οἱ ἄψογοι «ἐπαγγελματίες» τῆς Γκωμόν καί τῶν ἄλλων μεγάλων ἑταιριῶν; Πῶς κατορθώνει καί τά βολεύει αὐτός ὁ κινηματογράφος μέ τίς λιγότερο ἤ περισσότερο καλλιτεχνικές ἀνησυχίες; Οἱ περισσότερο «εὐνοημένοι» ἀπ' αὐτούς τούς σκηνοθέτες, πέρασαν τή σκόπελο τοῦ γκέτο βρίσκοντας ἕνα μαικήνα. Ἕνας ἀριθμός ἐπίσης ἔπεσε στό πορτοφόλι τῆς Γκωμόν, πού στά πλαίσια τῆς πολιτικῆς γοήτρου πού ἀκολουθεῖ χρηματοδοτεῖ τόν πειραματισμό τῶν περιθωριακῶν τῆς ἕβδομης τέχνης. Μ' αὐτό τόν τρόπο, στό περιθώριο τῶν μεγάλων καί τῶν μεσαίων παραγωγῶν, ἀπορεῖ κανείς βλέποντας τήν Γκωμόν νά ἀναλαμβάνει *Τό καμιόνι* τῆς Μαργκερίτ Ντυράς, ἕνα φίλμ πού κάθε ἄλλο παρά σύμφωνο εἶναι μέ τούς κώδικές της. Φίλμ ὅμως πού εἶχε ἕνα κόστος ἀστεῖο.

Ἀκόμα, ὑπάρχει ἡ περίφημη ἐπιτροπή d' avances sur recettes. Μιά ἐπιτροπή πού χρηματοδοτεῖ σενάρια μετά ἀπό σχετική αἴτηση τῶν δημιουργῶν τους. Τά σενάρια συνήθως προκρίνονται μέ βάση τούς παραδεκτούς πολιτιστικούς κώδικες, μιά κι οἱ ἐπιχορηγήσεις αὐτές εἶναι κρατικές.

Τά τρία γαλλικά κανάλια τῆς τηλεόρασης TF1-A2-FR3 ὑποστηρίζουν μέ 20.000.000 γαλλικά φράγκα τά θεμέλια τοῦ γαλλικοῦ σινεμᾶ. Σέ τρία χρόνια ἡ συμπαραγωγή κινηματογράφου–τηλεόρασης ἔδωσε 93 φίλμ. Ἡ συμμετοχή ὅμως αὐτή ἐλάχιστα ἀνιδιοτελής εἶναι. Καί συνοδεύεται πολύ συχνά ἀπό ἀγορές στά δικαιώματα τῆς διανομῆς μέ τιμές πολύ ἐλαττωμένες. Ἡ ταινία τοῦ Ταβερνιέ *Ὁ ἀνακριτής κι ὁ δολοφόνος* ἀγοράστηκε γιά 150.000 φράγκα. Ἐπί πλέον, τά τηλεοπτικά δίκτυα, ὡς κρατικές ἐπιχειρήσεις, ἀσκοῦν διάφορες πιέσεις στούς σεναριογράφους καί τούς σκηνοθέτες, ἀπορρίπτοντας ταινίες μέ θέματα πού κρίνονται σάν ἐπικίνδυνα. Λοιπόν, ὁ πλέον προσιτός τρόπος, γιά νά σκηνοθετήσει κανείς τό πρῶτο του φίλμ, εἶναι νά ἔχει τό κουράγιο νά καταχρεωθεῖ ἤ νά ὑποτάξει τήν ἔμπνευσή του στήν πενιχρότητα τῶν οἰκονομικῶν του μέσων.

4. Διανομή καί ἐκμετάλλευση

Ἡ συρίκνωση τῆς ἀγορᾶς συνέτεινε στό νά μήν ὑπάρ-

Ἡ Ντελφίν Σέριγκ στό «Jeanne Dielman» (1974) τῆς Σαντάλ Ἀκερμάν.

χει σήμερα στή Γαλλία θέση οὔτε καλά καλά γιά 200 διανομεῖς. Λειτουργοῦν 5 ἑταιρεῖες, θυγατρικές τῶν ἀμερικάνικων καρτέλ (C.I.C., Warner, Fox κ.λπ) κρατώντας μόνες τους τό 1/3 τοῦ συνόλου τῶν ἐπιχειρήσεων. Ἐκτός ἀπ' αὐτές ὑπάρχουν τέσσερις μεγάλες ἐθνικές ἑταιρίες, πού διαθέτουν καί γραφεῖα στήν ἐπαρχία. Ἑπτά ἄλλες ἑταιρίες λειτουργοῦν στό Παρίσι καί κάνουν ἐμπορικές συμφωνίες μέ γραφεῖα περιφερειακά. Αὐτές, λοιπόν, οἱ ἔντεκα γαλλικές ἑταιρίες κρατοῦν τό 44% τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ τῶν συναλλαγῶν. Πίσω τους κατορθώνει κουτσά-στραβά νά ἐπιβιώνει ἕνα πλῆθος ἀνεξάρτητων γραφείων: 35 τέχνης καί δοκιμίου —«art et essai» ὅπως χαρακτηρίζονται (4%) καί 63 εἰδικά σ' ἕναν τύπο παραγωγῆς (καράτε, πορνό). Μονάχα οἱ μεγάλες ἑταιρίες ἔχουν τήν οἰκονομική ἐπιφάνεια γιά ἀποφασιστική παρέμβαση στήν παγαγωγή. Τό πιό κλασικό σχῆμα εἶναι ὁ παραγωγός νά βρίσκει ἐνίσχυση ἀπό κάποιο διανομέα, πού τοῦ ἐγγυᾶται ἕνα προχώρημα τῆς ταινίας. Ἁπλός παραγγελιοδόχος δηλαδή ὁ διανομέας, ἐπιφορτισμένος νά πλασάρει τό φίλμ στήν ἀγορά, παίρνει πάνω του τά ρίσκα τῆς παραγωγῆς. Μ' αὐτό τόν τρόπο πολλοί διανομεῖς γρήγορα χρεωκοποῦν. Ἐκτός τῶν θυγατρικῶν ἑταιριῶν τῶν ἀμερικάνικων «major companies», ἀπομένουν ἕξι ἤ ἑπτά ἑταιρίες διανομῆς, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ τρεῖς κυριότερες εἶναι πλατιά συνδεμένες μ' ἕνα κύκλωμα αἰθουσῶν. Κι ἔτσι φτάνουμε στό σημεῖο ἡ αἴθουσα νά κοντρολάρει τό φίλμ.

Ἀλλά καί τά γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ἀλλάζουν πρόσωπο σήμερα στή Γαλλία. Ἔχουμε μία γενίκευση τῆς exclusivité (αἴθουσες πού παίζουν ἀποκλειστικά ταινίες α΄ προβολῆς), τή συγκέντρωση τῶν αἰθουσῶν σέ μεγάλα κυκλώματα καί τή δημιουργία πολλῶν αἰθουσῶν μαζί. Δηλαδή ἡ μεγάλη αἴθουσα ἀντικαθίσταται ἀπό πολλές μικρότερες. Ἡ τιμή τῶν εἰσιτηρίων ὅλων τῶν αἰθουσῶν ἀνέβηκε. Ἡ τωρινή, λοιπόν, ἀποκλειστικότητα γίνεται διά μέσου τοῦ κεντρικοῦ προγραμματισμοῦ τῶν 3 μεγάλων κυκλωμάτων ἐκμετάλλευσης, πού ἔχουν τό 1/3 τῶν αἰθουσῶν καί 3/4 τῶν ἐσόδων τοῦ συνόλου. Ἡ συγκέντρωση ἄρχισε τό 1960, ὅταν ἡ Πατέ καί ἡ Γκωμόν ἀποφάσισαν κοινή διαχείριση τῶν αἰθουσῶν τους. Οἱ μικρότερες ἑταιρίες συσπειρώνονται κι αὐτές, τό κράτος τούς δίνει 22 αἴθουσες ἐθνικοποιημένες, συνενώνονται μαζί τους καί κοοπερατίβες ἀνεξάρτητων καί γίνεται ἡ U.G.C. Τρίτο κύκλωμα δημιουργεῖται μέ τό συνεταιρισμό τοῦ τρίτου γαλλικοῦ δικτύου Parafrance καί τῆς καναδικῆς θυγατρικῆς τῆς Paramount. Ὅμως ἡ σημερινή συγκέντρωση, ὅπως ἔχει συντελεστεῖ, δέν ἀφήνει περιθώρια γιά ἕναν ἰσότιμο ἀνταγωνισμό. Φανερό εἶναι ὅτι οἱ αἴθουσες τῶν προαστείων καί τῶν συνοικιῶν εἶναι καταδικασμένες στήν τελευταία προβολή.

5. «Ἐπιτροπή συναγωνισμοῦ καί τιμῶν»

Ἡ παραπάνω Ἐπιτροπή, πού καταρτίζει ἕνα ντοσιέ-σινεμά, ὕστερα ἀπό ἐντολή τοῦ Ὑπουργείου Οἰκονομικῶν, συνέταξε μιά ἔκθεση πού ὑποστηρίζει ὅτι τό φαινόμενο τῶν μεγάλων κυκλωμάτων, ἐνῶ στήν ἀρχή εἶχε εὐεργετικά, τώρα παρουσιάζει μόνο ἀρνητικά ἀποτελέσματα. Τά μεγάλα κυκλώματα ἀσκοῦν ἀθέμιτες πιέσεις πρός τούς μικρούς αἰθουσάρχες, πού εἶναι ἀναγκασμένοι νά ὑποκύπτουν πάντα. Ἕνας μικρός ἀνεξάρτητος ἐπιχειρηματίας, πού διαθέτει μιά αἴθουσα καί μόνο εἶναι οἰκονομικά κατεστραμμένος. Οἱ ἀθέμιτοι χειρισμοί τῶν μεγάλων κυκλωμάτων εἶναι δυνατοί, χάρη σέ μερικά παράθυρα τῆς κρατικῆς νομοθεσίας, ἀπ' ὅπου περνάει πανηγυρικά τό δίκαιο τοῦ ἰσχυροτέρου. Τελικά, ἡ ἔκθεση δικαιώνει τόσο τήν U.G.C., γιατί τηρεῖ τή σύμβαση μέ τό κράτος, νά προγραμματίζει δηλαδή 20 φίλμ «καλλιτεχνικά», ὅσο καί τήν Γκωμόν-Πατέ, γιατί ἀποτελεῖ ἕνα στοιχεῖο δυναμισμοῦ τῆς γαλλικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς καί ἄρα συμβάλλει στήν «οἰκονομική πρόοδο».

6. Ἡ Γκωμόν ἀπό πιό κοντά

Νά σωθεῖ ὁ γαλλικός κινηματογράφος εἶναι σήμερα

Ἀπό τήν ταινία τοῦ Ζάν—Λουί Κομολλί, «La Cécilia» (Γαλλία, 1974).

τό σλόγκαν τῆς Γκωμόν, πού, ὅπως ξαναείπαμε, εἶναι γραφεῖο ἐκμετάλλευσης (γύρω στίς 600 αἴθουσες) ἀλλά καί προγραμματιστής, διανομέας καί παραγωγός. Αὐτός, λοιπόν, ὁ γίγαντας πού ἐξαπολύει πόλεμο ὄχι μόνο στούς ἀνίσχυρους περιφερειακούς αἰθουσάρχες ἀλλά καί στήν Παραφράνς τῶν 130 αἰθουσῶν, συνεταιρίζεται μέ τήν Πατέ καί φτιάχνει ἕνα ἐπικίνδυνο μονοπώλιο. Στά Ἡλύσια Πεδία, βιτρίνα τοῦ διεθνοῦς σινεμᾶ, ἡ Πατέ καλύπτει τό ἀριστερό πεζοδρόμιο κι ἡ Γκωμόν τό δεξιό. Ἡ Πατέ δεσπόζει στό Παρίσι κι ἡ Γκωμόν στήν ἐπαρχία. Ἡ ἰδέα, πού προτάθηκε στό Ὑπουργεῖο Οἰκονομικῶν, νά χωριστοῦν οἱ δύο μεγάλες ἑταιρίες, γιά νά πετύχει ἕνας καλύτερος συναγωνισμός, ἀπορρίφθηκε. Θά ἦταν μιά ἀληθινή καταστροφή γιά τό γαλλικό σινεμά, λένε οἱ κεφαλές τῆς Γκωμόν, 5 περίπου ἄνθρωποι—κλειδιά μέ πείρα 50 χρόνων, ἱκανοί νά χειρίζονται ἕνα πονηρά ἐξοπλισμένο σύστημα. Δεκάδες μικρῶν καί μεσαίων γραφείων ἐκμετάλλευσης ἔρχονται νά προσκοληθοῦν σά στρείδια πάνω σέ τοῦτο τό συνεταιρισμό. Πιό πάνω μιλήσαμε καί γιά τίς ταινίες πού παράγει ἡ Γκωμόν. Ἀπό τή μιά, ταινίες πού ἐμπνέονται ἀπό τίς εἰσπράξεις τοῦ ταμείου κι ἀπ' τήν ἄλλη, μιά πολιτική πού βλέπει τόν κινηματογράφο σάν οἰκονομική ἐπιχείρηση μέ κάποιους ἐπιμορφωτικούς στόχους. Πολιτική πού περιλαμβάνει ἀπό μικρές χρηματοδοτήσεις (σάν αὐτή τῆς Ντυράς, πού προαναφέραμε), μέχρι ἐπιχειρήσεις γοήτρου (ἐπενδύσεις στά προσεχή φίλμ τοῦ Φελλίνι καί τοῦ Λόζεϋ).

7. Τό ἐμπορικό-κερδοσκοπικό σύστημα καί ὁ «ἄλλος» κινηματογράφος

Σ' ἕνα κείμενό τους στό περιοδικό «Image et son» τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ '78, ὁ Γάλλος κριτικός Ρεϋμόν Λεφέβρ γράφει: «Στό σινεμά τό σύστημα εἶναι ἕνα σύνολο πού ἐναρμονίζει τή χρηματοδότηση καί τήν ποιότητα τοῦ προϊόντος πού κατασκευάζει, τό γοῦστο καί τίς συνήθειες στήν ὑποδοχή τῆς ταινίας ἀπό τή μεριά τῶν θεατῶν, πού ἐπιβάλλει τούς κώδικές του σέ μιά λειτουργική σχέση μέ τίς ἀνάγκες. Τό σύστημα ἐκφράζεται μέ ἀριθμούς, στατιστικές, προβλέψεις. Γερά δομημένο δίνει στούς σκηνοθέτες τήν ψευδαίσθηση πώς εἶναι δημιουργοί, ἐνῶ στήν πραγματικότητα εἶναι μπλοκαρισμένοι μέσα στό πελώριο σύνολο πού τούς ἀπορροφᾶ, τούς χωνεύει ἤ τούς ἀποδιώχνει. Ὅταν κάποιος σκηνοθέτης κατορθώσει νά τοποθετηθεῖ γερά μέσα στό σύστημα, ἔχει γερές πιθανότητες νά μείνει, μέ τήν προϋπόθεση νά σέβεται τούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ».

«Σήμερα στή Γαλλία τρία ἤ τέσσερα πρόσωπα ἔχουν δικαίωμα ζωῆς ἤ θανάτου πάνω στήν κατασκευή ἑνός φίλμ. Λοιπόν, μπορεῖ κανείς ἀσφαλῶς νά μιλήσει γιά τή δημιουργία κάποιων στάνταρ, ἔστω κι ἄν αὐτή παίρνει τό σχῆμα μιᾶς ποικιλίας, καί τά στάνταρ αὐτά ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα τήν ταξινόμηση τῶν φίλμ καί τήν ὁριοθέτηση τῶν κατηγοριῶν τοῦ κοινοῦ», λέει γιά τό συμβολικό ἐμπορικό κινηματογράφο ὁ Ζάν—Ντανιέλ Λαφόν

στό ἴδιο τεῦχος. «Ὑπάρχουν εἴδη ἐμφανῶς διαφορετικά, ἀλλά στό ἐσωτερικό κάθε κατηγορίας ὅλα τά φίλμ μοιάζουν μεταξύ τους. Ἡ μηχανική ἐφαρμογή τῶν συνταγῶν τῆς ἐπιτυχίας, τείνει στήν ἀναπαραγωγή τῶν ἴδιων ἰδεολογικο–πολιτιστικῶν μοντέλων καί στήν κοροϊδία τοῦ κοινοῦ τῶν μέσων στρωμάτων, μέσα σ' ἕνα *πολιτιστικό ζουμί*, μακριά ἀπό κάθε καινοτομία καί κριτική σκέψη».

Σήμερα στή Γαλλία 1.500 ἐπαγγελματίες σκηνοθέτες προσπαθοῦν νά ἐπιβιώσουν. Ἄλλοι τόσοι, ἐκτός ἐπαγγέλματος, φυτοζωοῦν. Μόνο 300–400 ἀπό τό σύνολο καταφέρνουν νά ζοῦν ἀπό τήν ἐργασία τους.

Σήμερα στή Γαλλία θριαμβεύουν τά μονοπώλια. Ὅμως συνεχίζει ν' ἀγωνίζεται πάντα ὁ Μαρέν Καρμίτζ. Σκηνοθέτης ὁ ἴδιος στρατευμένων ταινιῶν *(Σύντροφοι-Χτύπημα γιά τό χτύπημα)*, παραγωγός, διανομέας καί μ' ἕνα μικρό γραφεῖο ἐκμετάλλευσης, θγάζει τόν κινηματογράφο ἀπό τό γκέτο τοῦ Καρτιέ Λατέν καί τόν φέρνει ἐκεῖ, ὅπου πρίν θασίλευαν τά πορνό καί τά καράτε. Ὅπου μπορεῖ.

Σήμερα ὁ γαλλικός κινηματογράφος εἶναι ἐκείνη ἡ πλουσιοπάροχα γαρνιρισμένη μόστρα τοῦ ντέ Φυνές, τῆς Ζιραρντό καί τοῦ Μπελμποντό.

Εἶναι ὅμως κι ἐκεῖνος ὁ κινηματογράφος πού μᾶς ἐκπλήσσει, συγκινεῖ, γοητεύει. Δίπλα στόν Γκοντάρ, πού δοσμένος ὁλόψυχα στό θίντεο συνεχίζει νά θαυματουργεῖ, κοντά στούς παλιότερους Γάλλους σκηνοθέτες, πού ἐξακολουθοῦν σήμερα νά παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον (Μπρεσσόν, Ριθέτ, Ρούς, Μαρκέρ, Ἀλλιό, Ρομέρ, Βαρντά, Ρόμπ–Γκριγιέ, Τρυφώ), ἀναφέρουμε μέ κίνδυνο πάντα νά παραλείψουμε ἀρκετούς, τούς σημαντικότερους νέους σήμερα Γάλλους σκηνοθέτες. Ἀπ' αὐτούς ἄλλοι ἔχουν στό ἐνεργητικό τους μιά προχωρημένη δουλειά πάνω στή μυθοπλασία, ἄλλοι πειραματίζονται πάνω στό μέσο ἔκφρασης κινηματογράφος, ἄλλοι ἔχουν σχέση κι ἐπιρροές ἀπό τήν κινηματογραφική θεωρία ἔτσι, ὅπως αὐτή διαμορφώνεται μέσα στά κινηματογραφικά περιοδικά, ἄλλοι ἐντάσσουν τά φίλμ τους σ' ἕναν πρωτογενή ἀθανγκαρντισμό, ἄλλοι γυρίζουν ταινίες περισσότερο στρατευμένες ἰδεολογικά καί πολιτικά, ἄλλοι υἰοθετοῦν τέλος μιά πιό κλασική ἀφηγηματικότητα. Οἱ περισσότεροι εἶναι λίγο γνωστοί στή Γαλλία καί τελείως ἄγνωστοι στήν Ἑλλάδα. Ἐλπίζουμε κάποτε νά μιλήσουμε γι' αὐτούς διεξοδικότερα. Τώρα, ἁπλῶς ἀναφέρουμε τά ὀνόματά τους.

Ἡ Μαργκερίτ Ντυράς, ἡ Βελγίδα Σαντάλ Ἀκερμάν, οἱ Ζάν Ἐστάς, Λύκ Μουλλέ, Μπενουά Ζακό, ὁ Χιλιανός Ραούλ Ρουίζ, οἱ Ἀντρέ Τεσινέ, Μωρίς Πιαλά, Κλώντ Μιλλέρ, Ἀλαίν Κορνώ, Πιέρ Ζυκά, Μαρσέλ Ἀνούν, Ζάν-Κλώντ Μπιέτ, Λουί Σκορέκι, Πασκάλ Κανέ, Ζάν-Λουί Κομολλί, Φιλίπ Γκαρρέλ, Ζάν-Ντανιέλ Πολλέ, Ζάν-Πιέρ Λαζουρνάντ, Ἰθάν Λαγκράνζ, Σάρλ Μπελμόν, Ζάκ Ντοναγιόν, Φιλίπ Ναούν, Ρενέ Ζιλσόν, Μαρέν Καρμίτζ, Πώλ Βεκιαλί, ἡ Ντανιέλ Ζεζί, ἡ Γιαννίκ Μπελλόν.

Τελειώνοντας θέλουμε ν' ἀναφέρουμε ἐπίσης δύο πολύ ἐνδιαφέροντα βιβλία, γιά τά ὁποῖα δυστυχῶς ἐδῶ δέν μποροῦμε νά κάνουμε περισσότερο λόγο.

1. «Le cinéma exploité» τοῦ René Bonnell/ἐκδ. Seuil. Πρόκειται γιά μιά ἐκτενέστατη μελέτη πάνω στήν οἰκονομική κατάσταση τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου (βιομηχανία, οἰκονομικά συμφέροντα).

2 «Sociologie du cinéma» τοῦ Pierre Sorlin/ἐκδ. Aubier historique. Ὁ ἀναγνώστης θά βρεῖ ἕνα κεφάλαιο, γενικά γιά τό «γοῦστο τοῦ κοινοῦ», τήν πολιτική τῆς διανομῆς, τό πολιτιστικό προϊόν.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ–Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Σημειώσεις γιά τόν κινηματογράφο στήν Κούβα

Ἀπό τίς ἀρχές τοῦ '30 κάθε 4 ἤ 5 χρόνια ἕνας Ἀμερικάνος γύριζε στήν Κούβα κάποιο ψευδοφολκλόρ ἤ κάποιο μιούζικαλ συνθέτοντας τά ἐξωτικά στοιχεῖα τοῦ Κουβανέζικου πολιτισμοῦ. Τό ἐπιτελεῖο ἑνός τέτοιου σκηνοθέτη συμπλήρωναν τεχνικοί ἀπό τήν Κούβα. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη παραγωγική δουλειά πάνω στόν κινηματογράφο. Μετά τήν πτώτη τοῦ καθεστῶτος τοῦ Μπατίστα ἡ ἵδρυση τοῦ ICAIC (Institut Cubain d'art et d'industrie cinematographiques) ἀποτέλεσε ἕνα σταθμό στήν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου στήν Κούβα. Ἱδρυτής του ἦταν ὁ Ἀλφρέντο Γκουεβάρα καί πλαισιώθηκε ἀπό τά πιό δραστήρια μέλη τῆς ἕνωσης διανοουμένων Nuestro Tempo (Ἀλβαρέζ, Ἀλέα, Ἐσπινόζα). Τό Ἰνστιτοῦτο εἶχε τότε κινηματογραφική λέσχη, ὅπου γίνονταν προβολές καί συζητήσεις γιά τόν παγκόσμιο κινηματογράφο. Οἱ ἀρχικές κατευθύνσεις τοῦ ICAIC ὁδήγησαν σέ ὁρισμένα σημαντικά ἀποτελέσματα: α) ἐγκατάσταση ἐργαστηρίων καί προμήθεια τεχνικοῦ ὑλικοῦ γιά τήν ἐκπαίδευση καί τήν ἐξάσκηση πάνω στήν εἰκόνα καί τόν ἦχο· β) ἐκπαίδευση καί ἀνάδειξη ὀπερατέρ, ντεκορατέρ, μουσικῶν· γ) σχεδιασμός καί πραγματοποίηση μιᾶς οἰκονομικῆς πολιτικῆς ἀγορᾶς ταινιῶν στό ἐξωτερικό (50% ἀπό τίς σοσιαλιστικές καί 50% ἀπό τίς ἄλλες χῶρες)· δ) αὔξηση παραγωγῆς· μέσα σέ 20 χρόνια ἔγιναν 86 ταινίες μεγάλου μήκους, 620 μικροῦ μήκους καί 140 κινούμενα σχέδια.

Τό παρελθόν τῆς Κούβας σέ πολλούς τομεῖς τῆς τέχνης εἶχε μιά σειρά ἀντιαποικιακά χαρακτηριστικά. Μιά τέτοια ἀγωνιστική προϊστορία εἶχε ἀναπόφευκτα ἐπιρροή στό σινεμά. Οἱ Κουβανέζοι σκηνοθέτες δούλεψαν καί δουλεύουν βασικά μέ τό ντοκυμανταίρ. Ὁ Μίγκουελ Τόρρες (μέλος τῆς διοίκησης τοῦ ICAIC πού δουλεύει στό ντοκυμανταίρ) ἀναφέρει ὅτι μποροῦμε νά μιλᾶμε ἀπό τά μέσα τοῦ '60 γιά μιά αὐθεντική κουβανέζικη σχολή ντοκυμανταίρ μέ βασικό χαρακτηριστικό τήν ἀναζήτηση μιᾶς κινηματογραφικῆς γλώσσας πού νά ἐκφράζει τή ζωή καί τή δράση στήν Κούβα.

Οἱ ταινίες μυθοπλασίας χρησιμοποιοῦν τήν πείρα τοῦ ντοκυμανταίρ. Ὁ στόχος εἶναι νά συντίθενται ταινίες πού ὀξύνουν τή σκέψη ἀντίθετα μέ τίς παραδοσιακές, ὅπου τό στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας περιορίζει τήν πληροφόρηση. Τό ἀντικείμενο εἶναι ἡ Ἱστορία καί τό καθημερινό πρόβλημα. Ἡ συνηθισμένη θεματολογία, ἡ παρουσίαση τοῦ παρελθόντος γιά τήν ἀνασύσταση τῆς Ἱστορίας. Καί τό θεωρητικό ὑπόβαθρο ὅτι γιά τήν κατανόηση τῆς Ἱστορίας εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἄμεση προσέγγιση τῶν συγκεκριμένων θεμάτων. Ὁ εὐρύτερος στόχος εἶναι βέβαια τό ἰσότιμο ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιά τίς ταινίες μέ ὑπόθεση καί τό ντοκυμανταίρ.

Ἐξετάζοντας τίς σύγχρονες συνθῆκες τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου στήν Κούβα διαπιστώνονται μιά σειρά θετικά καί κάποια ἀρνητικά στοιχεῖα.

Στήν Κούβα δέν ὑπάρχει κινηματογραφική σχολή. Ἡ τεχνική ἐπιμόρφωση γίνεται στά στάδια τῆς παραγωγῆς καί ἡ γενικότερη ἐνημέρωση ἀπό τά ταξίδια στά φεστιβάλ, τά περιοδικά καί τίς ξένες ταινίες. Στά σχολεῖα δουλεύουν μέ ταινίες Super 8 καί στήν τηλεόραση ὑπάρχει μιά ἰδιαίτερη φροντίδα γιά τήν ποσότητα καί τήν ποιότητα τῶν ταινιῶν. Στόν τομέα τῆς παραγωγῆς δέν ὑπάρχει θιομηχανοποίηση· ἀντίθετα ὑπάρχει ἐθνικοποίηση τῶν μέσων παραγωγῆς. Ἔχει ἔτσι δημιουργηθεῖ ἐθνική πολιτική κατά τῶν ξένων ταινιῶν πού κρίνεται ὅτι ἔχουν μικροαστική νοοτροπία. Οἱ σκηνοθέτες συναντιῶνται πολύ συχνά καί ἀλληλοενημερώνονται γιά τίς καινούργιες ταινίες. «Ἐξασφαλίζεται» ἔτσι

ένας κάποιος έλεγχος μέσα από τή συζήτηση. Οι Αμερικάνοι στά πλαίσια τής γενικότερης πολιτικής τους δέν πουλοῦν ταινίες στήν Κούβα.

Ὁ ἐτήσιος προϋπολογισμός γιά τήν παραγωγή ταινιῶν εἶναι: 12 ταινίες μυθοπλασίας, 15 ντοκυμανταίρ, 15 κινούμενα σχέδια. Ἐκτός ἀπό τήν ἔκδοση τοῦ εἰδικοῦ περιοδικοῦ Cine Cubano προβλέπεται ἀκόμα καί ἕνα ἑβδομαδιαῖο περιοδικό γιά τόν κινηματογράφο.

Φάσεις παραγωγῆς μιᾶς ταινίας

Κάθε χρόνο καταστρώνεται ἕνα θεματικό πλάνο βασισμένο στήν ἀνάλυση τῆς παραγωγῆς τῆς προηγούμενης χρονιᾶς καί τήν ἀνάλυση τῆς διεθνοῦς καί τῆς ἐθνικῆς πραγματικότητας.

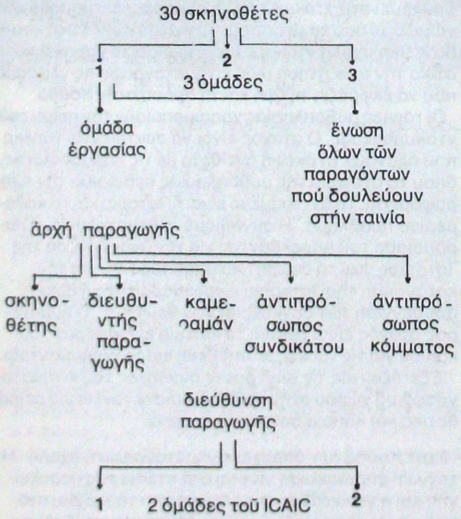
Τό πλάνο αὐτό παρουσιάζεται καί συζητεῖται μέ τούς σκηνοθέτες. Ἡ δημιουργία ταινιῶν μυθοπλασίας βασίζεται μόνο στήν πρωτοβουλία τῶν σκηνοθετῶν ἐνῶ γιά τό ντοκυμανταίρ παίρνονται ὑπόψη καί οἱ συγκεκριμένες προτάσεις διαφόρων ὀργανώσεων.

Οἱ 30 σκηνοθέτες πού ὑπάρχουν σχηματίζουν τρεῖς ὁμάδες.

Ἕνα σενάριο παρουσιάζεται ἀπό τό σκηνοθέτη στήν ὁμάδα, ὅπου συζητεῖται. Ἄν ἐγκριθεῖ, δημιουργεῖται μιά ὁμάδα ἐργασίας μέ στόχο νά γίνει ἡ ἀρχή τῆς παραγωγῆς ἀκολουθώντας μιά διαδικασία διαφόρων ἀπαραίτητων γιά τήν ταινία διεργασιῶν.

Στήν τελική φάση συγκροτεῖται μία ἐπιτροπή ἀπό ὅλους τούς ἐργαζόμενους γιά τήν ταινία, ὅπου κατά τήν πορεία τῆς δουλειᾶς γίνονται ὁλοένα συζητήσεις, ἀναλύσεις καί διευκρινίσεις πάνω στόν τρόπο δουλειᾶς καί τόν τελικό στόχο τῆς ταινίας.

Φάσεις παραγωγῆς μιᾶς ταινίας



Λεξικό τῶν βασικῶν Κουβανῶν σκηνοθετῶν

Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα

Ἱστορίες τῆς ἐπανάστασης (Historias de la Revolution, 1960). *Οἱ δώδεκα καρέκλες* (Las Doce Sillas, 1962). *Κουμπιτέ* (Cumbite, 1964). *Ὁ Θάνατος ἑνός γραφειοκράτη* (Muerte de un Burocrata, 1966). *Μνῆμες τῆς ὑπανάπτυξης* (Memorias del Subdesarollo, 1968). *Ἕνας ἀγώνας τῶν Κουβανῶν ἐναντίον τῶν δαιμόνων* (Una Pelea Cubana Contre les Demonios, 1971). *Ὁ Μυστικός Δεῖπνος* (La Ultima Cena, 1977). *Οἱ ἐπιβήτορες* (Los Sobrevivientes, 1979).

Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη (Κούβα, 1966) τοῦ Τόμας Γκουτιέρεζ Ἀλέα.

Σαντιάγκο Ἀλβαρέζ

Πέτρα πάνω στήν πέτρα (Piedra Sobre Piedra, 1970). *Εἶμαι γιός τῆς Ἀμερικῆς καί χρωστῶ τόν ἑαυτό μου σ' αὐτήν* (De America Soy Hijo y a Ella me Debo, 1972).

Ἐνρίκε Πινάντα Μπάρνετ

Gizelle (1964). David (1967). Mella (1975). *Αὐτή ἡ μεγάλη νύχτα* (A Quella Larga Noche, 1978).

Χούλιο Γκάρθια Ἐσπινόζα

Ἡ Κούβα χορεύει (Cuba Baila, 1960). *Ὁ νεαρός ἐπαναστάτης* (El Joven Rebelde, 1961). *Οἱ περιπέτειες τοῦ* Juan Quinquin (Les Aventures de Juan Quinquin, 1967). *Τρίτος κόσμος, Τρίτος παγκόσμιος πόλεμος* (Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial, 1970).

Γιόργκε Φράγκα

Episode ano Nuevo, (1962). *Μιά μέρα σάν κι αὐτές* (En Dias Como Estos, 1964). *Ἡ κλεψιά* (El Robo, 1965). *Ἡ Ὀδύσσεια τοῦ στρατηγοῦ Χοσέ* (La Odises del General Jose, 1968). *Τό καινούργιο σχολεῖο* (La Nueva Escuela, 1973).

Σέργιο Ζιράλ

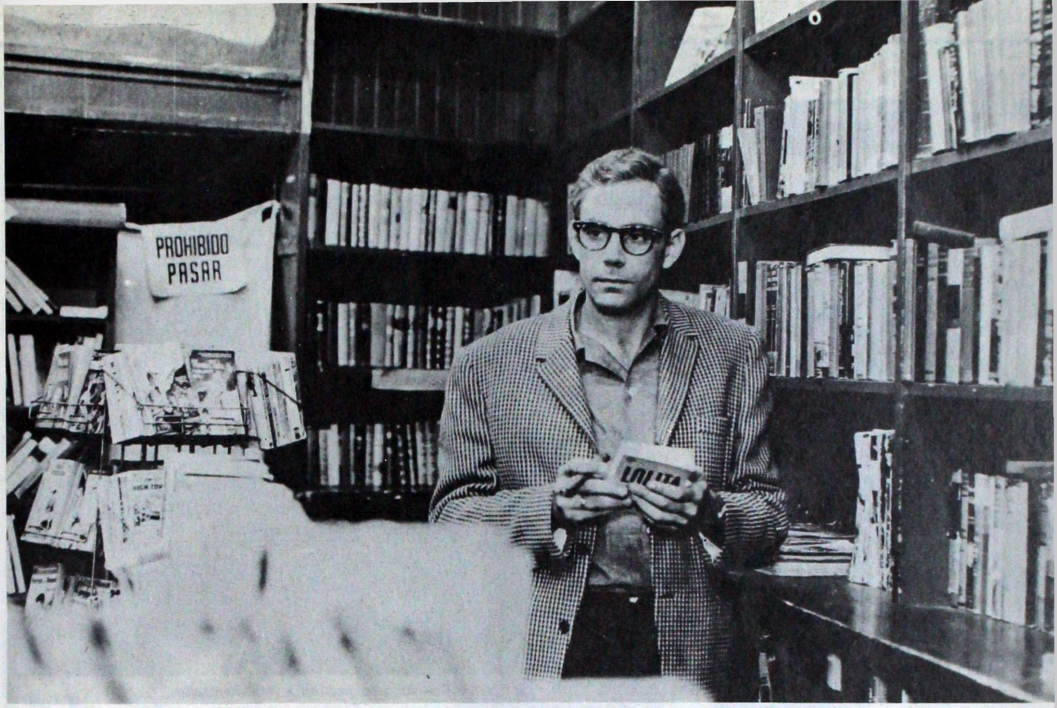
Ὁ ἄλλος Φραγκίσκος (El Otro Fransisco, 1975). El Rancheador (1976).

Μανοέλ Ὀκτάβιο Γκομέζ

Tulipa (1967.) *Οἱ μέρες τοῦ νεροῦ* (Los Dias del Agua, 1971). *Ὁ λόγος σέ σᾶς* (Ustedes Tienen la Palabra, 1974).

Μανουέλ Χερέρα

Giron (1972). *Οἱ ἄνθρωποι τῆς θάλασσας* (Los Hombres del Mar, 1976).



Μνῆμες ὑπανάπτυξης (Κούβα, 1968) τοῦ Τόμας Γκουτιέρεζ Ἀλέα.

Γιοζέ Μασίπ

Ἡ ἀπόφαση (La Decision, 1964). *Σελίδες ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Χοσέ Μαρτί* (Paginas del Diario de Jose Marti, 1971).

Μαουνέλ Περέζ

Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Maisinicu (1973).
Rio Negro (1977).

Οὐμπέρτο Σόλας
Manuela (1966). Lucia (1968). *Μιά μέρα τοῦ Νοέμβρη* (Un Dia de Noviembre, 1972). *Τραγούδι τῆς Χιλῆς* (Cantata du Chili, 1975).

Πάστορ Βέγκα

Ζήτω ἡ Δημοκρατία (Viva la Republica, 1974). *Τό Πέμπτο μέτωπο* (La Quinta Frontera, 1975).

Ταινίες ἀπό τήν Κούβα πού παίχτηκαν στήν Ἑλλάδα

Ὁ Θάνατος ἑνός γραφειοκράτη (1966). *Σκηνοθεσία:* Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα, *Σενάριο:* Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα, Ἀλφρέντο Ντέλ Κουέτο, *Μουσική:* Λέο Μπροῦθερ, *Παίζουν:* Σαλβαντόρ Γούντ, Σίλβια Πλάνας, *Διάρκεια:* 89 λεπτά. Ἀσπρόμαυρη.
Ὁ θάνατος ἑνός ἐργάτη—ὑπόδειγμα εἶναι ἡ ἀφορμή τοῦ μύθου.
Ὁ μύθος, οἱ προσπάθειες τῶν συγγενῶν τοῦ νεκροῦ νά ξεθάψουν τό πτῶμα, γιά νά πάρουν τήν ταυτότητα τοῦ ἐργάτη πού θάφτηκε μαζί μέ τό πτῶμα. Ἡ ταυτότητα, τό κλειδί γιά μιά σειρά οἰκονομικές καί ἄλλες διεργασίες ἀπαραίτητες γιά τούς συγγενεῖς.
Οἱ περί τήν ταυτότητα παράγοντες, ἀμετανόητοι γραφειοκράτες, ἀφορμή γιά τήν ἀντιμετώπιση ὡς τά ὅρια τῆς ἀπελπισίας, ἑνός ἄλλου παρόμοιου μηχανισμοῦ, τῆς διεύθυνσης τοῦ νεκροταφείου.
Ἡ κοινωνική σάτιρα, ἔχει ἐδῶ μιά ἰδιαίτερη ἔνταση, μιά καί ἀναφέρεται, συνήθως μέ μιά ἐπίφαση κωμική καί ἀρκετά ἐπιτυχημένη, σέ καταστάσεις—μηχανισμούς ἀπωθητικά οἰκείους στό θεατή.
Τό κοινωνικοκριτικό ὕφος τοῦ σκηνοθέτη, παράγοντας πού διαπερνάει κάθε πλάνο. Καμιά φορά ὁ χρόνος κυλάει ἀργά, χρονικό ἀντίστοιχο τῆς ἀτελείωτης γραφειοκρατίας.

Μνῆμες ὑπανάπτυξης (1968). *Σκηνοθεσία:* Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα, *Σενάριο:* Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα βασισμένο στό μυθιστόρημα τοῦ Ἐντμοῦντο Ντενοές, *Μουσική:* Λέο Μπροῦθερ, *Φωτογραφία:* Ράμον Σουάρεζ, *Μοντάζ:* Νέλσον Ροντρίγκεζ, *Παίζουν:* Σέρτζιο Κορίερι, Ντέιζυ Γκρανάντος, Ἐζκίντα Νούνιεζ, *Διάρκεια:* 104 λεπτά. Ἀσπρόμαυρη.
Μιά ἀκόμα ταινία κοινωνικῆς κριτικῆς μέ μικρές ἱστορικές ἀναφορές, μέ βασικό ὑπόβαθρο μιά ἐσωτερική σύγκρουση ἀξιῶν.
Ἕνας ἀστός παραμένει. Παραμένει σέ μιά χώρα ὅπου ἔχει νικήσει ἡ ἐπανάσταση. Ἡ αἰτία τῆς παραμονῆς του ὑπαρξιακή, γράφει τά ἀπομνημονεύματά του. Ζεῖ ἔτσι μέ μιά πρόθεση ἐρευνητική γιά τήν καθημερινή πραγματικότητα, συγκρούεται μ' αὐτήν, συγκρούεται μέ τόν ἑαυτό του μέσα ἀπό τίς ἀνάγκες καί τίς πράξεις του.
Πίσω ἀπ' αὐτόν τό ρυθμό ἕνα σκηνικό φορτισμένο μέ ἀναμνήσεις.
Οἱ προσωπικές ἀναπλάσεις καί πιό πίσω ὁ ἀγώνας, ἡ δικτατορία, ἡ εἰσβολή. Τό πρόσωπο τοῦ μύθου — ἀστός— φέρει μιά σειρά ἀναγνώσιμα κοινά ἴσως χαρακτηριστικά πολλῶν ἀτόμων. Λειτουργεῖ ἔτσι σάν ἕνα οἰκεῖο πρίσμα μέσα ἀπό τό ὁποῖο ὁ θεατής ἐπιχειρεῖ μιά δική του συγκεκριμένη τοποθέτηση.

Λουκία ΡΙΚΑΚΗ

«Shirley Temple Story» τοῦ Ἀντόνι Πάντρος (Ἱσπανία, 1976), πού προβλήθηκε στό 8ο φεστιβάλ τοῦ Μόντρεαλ.

Μόντρεαλ 1980: Οἱ Δρόμοι τοῦ 16mm

Γιά τίς παραγωγές 16 mm οἱ (μετα)βιομηχανικοί καιροί εἶναι πάντα δύσκολοι: τά φεστιβάλ τίς ὑποδέχονται σάν «ὑπόλοιπα» τοῦ κύριου σώματος τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος, ἡ τηλεόραση τίς χρησιμοποιεῖ ὑποβαθμίζοντάς τες σέ ἐπίπεδο σεισμογραφικῶν ἐργαλείων (ἔρευνες, ντοκυμανταίρ «καταγραφῆς», χωρίς ἀνάπτυξη ὁποιασδήποτε προβληματικῆς πάνω στή φύση τοῦ φορμά, τήν ἱκανότητά του νά ἀποτελεῖ κομμάτι τοῦ νοήματος μιᾶς ὀπτικοακουστικῆς παραγωγῆς), οἱ ἐρασιτέχνες προτιμοῦν τό super 8 καί οἱ αἴθουσες δέ συζητοῦν κάν, στήν πλειοψηφία τους, τή διανομή ταινιῶν πού θά «περιόριζαν» τό κάδρο. Ὡστόσο, ἕνα μεγάλο κομμάτι αὐτοῦ πού συνηθίσαμε νά ἀποκαλοῦμε «διαφορετικό» κινηματογράφο, ἀπό τά ἀμερικάνικα ἀντεργκράουντ ὡς τίς σύγχρονες γερμανικές «πρωτοποριακές» ταινίες ἔχουν εἰδικά κατασκευασθεῖ γιά καί σέ αὐτό τό φορμά, πού διατηρεῖ ἀκόμα κάτι ἀπό τήν ἐλευθερία τῶν πρώτων κινηματογραφικῶν ἐμπειριῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ θουθοῦ (οἱ περισσότερες ταινίες μικροῦ μήκους εἶναι σέ 16 mm), χωρίς νά ἀποφεύγει τήν ἐντελῶς σύγχρονη «ἰδεολογία τῆς ἀπελευθέρωσης» ἀπό τήν ὑποτιθέμενη ἐμπορική κατάρα. Ἕνα φεστιβάλ ἀφιερωμένο στό 16 mm, σέ μιά ἐποχή πού τά περισσότερα φεστιβάλ ξορκίζουν τήν κινηματογραφική κρίση μέσα ἀπ' τή συσσώρευση καί τήν ψεύτικη πολυμορφία δημιουργῶν, ταινιῶν (καί φορμά), θά ἐπέτρεπε, μέσα ἀπ' τή σύγκριση διαφορετικῶν παραγωγῶν, ταινιῶν πού θά κάλυπταν ἕνα εὐρύ αἰσθητικό φάσμα, τό ξεκαθάρισμα, τῶν δυνατοτήτων πού ἔχει τό 16 mm, τόσο στόν αἰσθητικό ὅσο καί στόν οἰκονομικό τομέα.

Τό φεστιβάλ αὐτό ὑπάρχει: ἐδῶ καί μερικά χρόνια, στό Μόντρεαλ, ἡ Κοπερατίβα ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν καί ὁ Δημήτρης Εἰπίδης ὀργανώνουν μιά ἑτήσια ἐκδήλωση στραμμένη στό 16 mm, μέ τή συνεργασία διαφόρων κρατικῶν καί δημοτικῶν καναδέζικων ἱδρυμάτων. Τό φεστιβάλ τοῦ Μόντρεαλ, πού γνώρισε πρῶτο στήν ἀμερικάνικη ἤπειρο δημιουργούς ὅπως ὁ Βέρνερ Σρέτερ καί ὁ Ζάν Μαρί Στράουμπ, ἄν καί ἐνδιαφέρεται κύρια γιά πειραματικές δουλειές, περιλαμβάνει στό πρόγραμμά του ταινίες ἀρκετά διαφορετικῆς ἔμπνευσης, θεματικῆς καί γραφῆς. Στό περσινό πρόγραμμά του συμπεριλαμβάνονται ὀνόματα ὅπως οἱ Ζάν Λύκ Γκοντάρ, Γιάννα Μπόκοβα, Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ ἀλλά καί πολλές πρῶτες ταινίες ὅπως ἡ μικροῦ μήκους τῆς Μαρίας Παπαγεωργίου *Μιά μικρή ἔμπνευση* (πρῶτο βραβεῖο στό φεστιβάλ Δράμας 1978). Ὡστόσο, οἱ ἑλληνικές συμμετοχές σπανίζουν κι αὐτό δέ βοηθάει τό ἄνοιγμα τῶν ἑλληνικῶν παραγωγῶν στό διεθνή χῶρο. *Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος* βρίσκεται σέ ἐπαφή μέ τό Δημήτρη Εἰπίδη καί μπορεῖ νά πληροφορήσει ὅλους ὅσους θέλουν νά δηλώσουν συμμετοχή γιά τό φεστιβάλ τοῦ 1980 (ἡμερομηνίες θ' ἀνακοινωθοῦν ἀργότερα). Μιά καλή εὐκαιρία, πού δέν πρέπει νά χαθεῖ, ἀφοῦ στόν κινηματογραφικό ὁρίζοντα δέν ὑπάρχουν μόνο οἱ Κάννες καί τό Βερολίνο.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Παραράματα τεύχους 20

Σελίδα 46. Κριτική τοῦ *Ἐράνιμα*. 2η στήλη, 2η παράγραφος. Διάβαζε: «*Ἡ σκηνή τοῦ ἔρωτα ἔτσι ὅπως εἶναι τιμηματικά καδραρισμένη,..., δύσκολα γίνεται σημεῖο ταύτισης τοῦ θεατῆ, οἱ* σκοπτοφιλικές *του διαθέσεις διοχετεύονται ἐκεῖ καί ὅπως τό θέλει ἡ σκηνοθεσία*».

Σελίδα 46. Σημείωση 3. Διόρθωση τοῦ συντάκτη τοῦ κειμένου: Τό ἐκτός–κάδρου πρόσωπο τοῦ ὁδηγοῦ, πού μισοφαίνεται ἀπό τό καθρεφτάκι, εἶναι γυναίκα καί ὄχι ἄντρας. Ἄρα τό πρόσωπο τοῦ ὁδηγοῦ, τοῦ ἄντρα πού κάνει ἔρωτα καί τό ὑποκείμενο τῆς ἀφήγησης (τελικά πρόκειται ἁπλῶς γιά τό σκηνοθέτη) εἶναι διαφορετικά πρόσωπα καί κατά συνέπεια στό φίλμ δέν ὑπάρχει κανείς ἐμβρυακός ἀφηγηματικός πυρήνας.

«Εἶναι ὁ ποιητής τῆς νύχτας, καί στό Χόλυγουντ, ὅλα ἐπιτρέπονται — ἐκτός ἀπ' τήν ποίηση», ἔλεγε ὁ Φρανσουά Τρυφφώ, γιά τόν Νίκολας Ραίη. Κι αὐτός ὁ ποιητής πέθανε στίς 17 Ἰουνίου, σέ ἡλικία 67 χρονῶν. Μόλις εἶχε τελειώσει τό γύρισμα τῆς ὕστατης ταινίας του (22η) τό Lightning over Water, *πού σκηνοθέτησε σέ συνεργασία μέ τόν Βίμ Βέντερς. Στή φιλμογραφία του συναντᾶμε δύο πασίγνωστα ἀριστουργήματα, τό Ἐπαναστάτης χωρίς αἰτία (1955) καί τό Τζώννυ Γκιτάρ (1953), καί πολλά ἄλλα ποῦναι κάπως παραγνωρισμένα, ὅπως τό* They Live by Night (1947), *τό* Wind across the Everglades (1958) *καί τό* Party Girl (1958). *Λυρικός, τρυφερός καί τραγικός, ρομαντικός καί βίαιος, σχεδόν πάντα ἐκθαμβωτικός καί ἀπαράμιλλος στή χρήση τῶν χρωμάτων, ἐπιμένει σέ περιθωριακούς ἥρωες, ἐξεγερμένους, κοινωνικά ἀπόβλητους. Παραμένει (μαζί μέ τόν Σάμουελ Φοῦλερ) ὁ ἀμερικάνος σκηνοθέτης πού ἐπηρέασε σέ βάθος τόν σύγχρονο εὐρωπαϊκό κιν/φο, πολύ περισσότερο ἀπό ἐκεῖνο τῆς χώρας του.*

Πολύ μελάνι χύθηκε γιά τήν Τζήν Σήμπεργκ μετά τήν αὐτοκτονία της, στίς 30 Αὐγούστου. Εἶναι προβληματικός ὁ σχολιασμός μιᾶς αὐτοκτονίας καί δύσκολα τήν ἐξηγεῖ κανείς. Γιά μᾶς παραμένουν πάντα δύο συγκλονιστικές εἰκόνες της: τῆς ἀμερικανιδούλας, συγκινητική καί εὔθραστη, μέ τό ριγέ φουστανάκι στό Μέ κομμένη τήν ἀνάσα τοῦ Ζ.Λ. Γκοντάρ καί τῆς ἀθῶα διεστραμένης ὕπαρξης, ἀνησυχητική καί τραγική συνάμα, περιπλανώμενης σ' ἕνα κόσμο ἀπαγορευμένων φαντασιώσεων πού ἐνσαρκώνει στό Λίλιθ (1964) τοῦ Ρ. Ροσέν.

Ἐνδηλώσεις

Oberhausen 1979

ἤ ὁ κινηματογράφος τῶν παππούδων μας ξαναχτυπᾶ

τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου

Α. Γενικά

Τό Φεστιβάλ τοῦ Ὀμπερχάουζεν, τό πιό γνωστό Φεστιβάλ πολιτικῆς ταινίας μικροῦ μήκους στόν κόσμο, γιόρτασε φέτος τό ἀργυρό ἰωβηλαῖο του ἤ τά 25 χρόνια συνεχοῦς λειτουργίας του. Ἡ ἀδιάφορη αὐτή καί πληκτική ἐργατούπολη τῆς βορειοδυτικῆς Γερμανίας βρίσκεται στό κέντρο σχεδόν τῆς μεγαλύτερης βιομηχανικῆς περιοχῆς τῆς Εὐρώπης, τῆς περιοχῆς τοῦ ποταμοῦ Ρούρ κοντά στά σύνορα μέ τήν Ὁλλανδία. Μετά τόν πόλεμο, αὐτή ἀκριβῶς ἡ περιοχή μέ τήν ταχύτατη ἀνασυγκρότηση καί ἐπαναλειτουργία τῆς βιομηχανίας μετάλλου (διάβαζε Krupp) καί τῶν ἀνθρακορυχείων, ἀποτέλεσε τόν οἰκονομικό πυρήνα ἀπ' ὅπου ξεκίνησε τό σύγχρονο «Γερμανικό βιομηχανικό θαῦμα».

Τά φουγάρα τῆς βαριᾶς βιομηχανίας, μέσα στή μολυσμένη ἀπό τήν καπνιά ἀτμόσφαιρα, σπαράζουν τό τοπίο καί διαλύουν τά πνευμόνια αὐτῶν πού μέ πεῖσμα ἐξακολουθοῦν νά τήν κατοικοῦν, λές καί μηχανισμός ὑπερκόσμιος ἐγκατέστησε τούς ἀνθρώπους ἐκεῖ γιά νά δοκιμάζεται ἡ ἀντοχή καί ἡ διάρκεια τοῦ εἴδους. Εἰδικότητα τῆς περιοχῆς: τό γνωστό Φεστιβάλ Κινηματογράφου καί τά νοσοκομεῖα νοσημάτων θώρακος.

Ὁ Σπ. Παγιατάκης γράφοντας στόν *Ταχυδρόμο* τῆς 22.4.64 γιά τό δέκατο — τότε — Φεστιβάλ τοῦ Ὀμπερχάουζεν, λέει:

«Τό Ὀ. ἔχει γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους τή σημασία πού ἔχουνε οἱ Κάννες γιά τά φίλμ τῆς κανονικῆς διάρκειας καί κάτι περισσότερο ἀκόμα. Εἶναι τό Φεστιβάλ πού «λανσάρησε» τίς μικρές ταινίες καί τίς ἔκανε αὐτόνομα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, ἐνῶ πρωτύτερα δέν ἤτανε παρά τό παραγέμισμα τοῦ κινηματογραφικοῦ προγράμματος μέ ἕνα δεκάλεπτο ἀδιάφορου περιεχομένου πού τό κοινό τό ἀνεχόταν σάν τό ἐξώγαμο τῆς Ἑβδομης Τέχνης. Ἀλλά μέσα στά τελευταῖα δέκα χρόνια τό Ὀμπερχάουζεν «πατρονάρησε» τίς χρονικά ἀνήλικες ταινίες, τό νόθο νομιμοποιήθηκε καί τά μικροῦ μήκους φίλμ ἀπέκτησαν ἕνα ὁλότελα δικό τους κοινό...»

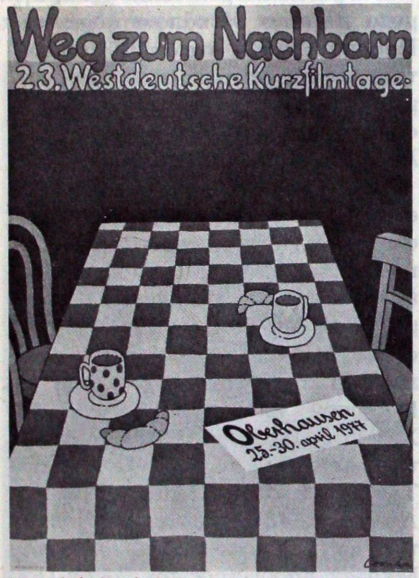
Ὁ Δῆμος τῆς πόλης — εἴτε μέ συντηρητικές εἴτε μέ φιλελεύθερες τάσεις — διατηρεῖ, συνεχίζει καί ὡς ἕνα σημεῖο καλύπτει οἰκονομικά τό θεσμό γιά λόγους προβολῆς καί γοήτρου τοῦ τόπου καί δέν ἐπεμβαίνει στόν τρόπο ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν ἤ στήν κατεύθυνση πού θέλει νά δόσει ἡ Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ στήν ἐκδήλωση. (Δές γιά σύγκριση τή στενοκεφαλιά καί τήν ἀρτηριοσκλήρωση τῶν κρατούντων στά δικά μας ἀντίστοιχα πράγματα, ὅπου τά φέουδα καί οἱ νόμοι τοῦ πρωτόγονου καπιταλισμοῦ ἐξουσιάζουν).

Στά πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ λειτουργοῦν, ἀνεξάρτητα ἡ μία ἀπό τήν ἄλλη, *δέκα* διαφορετικές κριτικές ἐπιτροπές πού φέτος μοίρασαν 32 συνολικά βραβεῖα σέ ἰσάριθμες παραγωγές. Τό ποσό τῶν χρημάτων ἔφτασε στό ὕψος τῶν 50 χιλιάδων γερμανικῶν μάρκων (ἕνα ἑκατομμύριο δραχμές). Ἀνάμεσα στούς «ἀφανεῖς» ἀθλοθέτες αὐτῶν τῶν βραβείων περιλαμβάνονται: δύο τράπεζες τῆς περιοχῆς, ἡ IBM, ἡ Bosch, μιά ἀσφαλιστική ἑταιρία, μιά βιομηχανία ἐπίπλων καί μιά βιομηχανία ὑφασμάτων. Τί σημαίνει λοιπόν αὐτό; Ὅτι βρίσκεται τάχα κάποιος ἀριστερός συμβουλάτορας στά διοικητικά συμβούλια αὐτῶν τῶν ἐπιχειρήσεων καί παρασέρνει τή Διοίκηση νά χρηματοδοτεῖ τῆς ἀριστερῆς ἰδεολογίας καί κατεξοχήν ἀντικαπιταλιστικές παραγωγές πού στήν πλειοψηφία τους συμμετέχουν στό Φεστιβάλ; — Ὁ γερμανικός καπιταλισμός, εὐέλικτος καί διαλλακτικός, προσπαθεῖ νά δείχνει τό δημοκρατικό του πρόσωπο ἐξαγοράζοντας συνειδήσεις.

Καί οἱ δεξιώσεις πάλι; Σ' ἕνα προλεταριακό ὑποτίθεται Φεστιβάλ, τί σχέση ἔχουν αὐτά τά μασκαριλίκια μέ τή δυστυχία τῶν ἀνηλίκων στίς παιδικές φυλακές στό *Ἐπαφές μέ Πρόσωπα* τοῦ Βίνολντ Κόπρα λογουχάρη ἤ μέ τίς σφαγές τῶν ἀμάχων ἀπό τούς πολιτοφύλακες τοῦ δικτάτορα Σομόζα στό μεξικάνικο ντοκυμανταίρ *Ποιό εἶναι*

τό σύνθημα; τοῦ Λέο Γκάμπριελ; (Ἴσως γιά νά δημιουργοῦν τίς κατάλληλες συνθῆκες στόν ὀργανισμό τοῦ ἀνθρώπου νά μπορεῖ νά παρακολουθεῖ τό θέαμα: ὁ καλοταϊσμένος εἶναι καλύτερος θεατής ἀπό τόν πεινασμένο).

Τέτοιες ἐκδηλώσεις δέν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά ἀναπαράγουν ἄμεσα ἤ ἔμμεσα καί νά συντηροῦν α) τίς σχέσεις σαδομαζοχισμοῦ πού δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στήν ταινία καί στό δέκτη – θεατή καί β) τόν κατευθυνόμενο πληθωρισμό τοῦ θεάματος — πού



Μερικές ἀφίσες ἀπό τά τελευταῖα φεστιβάλ τοῦ 'Ομπερχάουζεν.

κατεξοχήν ἀναπτύσσει καί προβάλλει ὁ μηχανισμός τῆς τηλεόρασης — μεταφέροντάς τον στήν κινηματογραφική ὀθόνη.

Ἀνθρωποφάγοι κανίβαλοι, μονόφθαλμοι γίγαντες, τρομαχτικά ψάρια καί ἑρπετά, μηχανικά ρομπότ – δολοφόνοι, ὅ,τι δηλαδή τό παρά – φύσιν κυριαρχεῖ στόν ἐμπορικό κινηματογράφο, τό σύνδρομο Gualdiero Jacopetti μ' ἄλλα λόγια, μέ μιά μικρή μετατόπιση καί διαφορετικό μασκάρεμα μεταφέρονται στό στρατευμένο ντοκυμανταίρ ἤ τήν πολιτική ταινία (ἔτσι ὠμά καί ἀμετουσίωτα πού χειρίζονται τά θέματα οἱ περισσότεροι κινηματογραφιστές). Τό εἶδος, ἔχοντας ἐξαντλήσει μέσα σέ λίγα χρόνια τά περιορισμένα ἐκφραστικά μέσα πού διαθέτει, διεκδικεῖ τήν ἐμπορικότητα τῆς μιζέριας καί τήν ὀφθαλμολαγνεία τοῦ ἀπαγορευμένου πλασσάροντας γιά ἔνοχες πολιτικά συνειδήσεις: καταπιεσμένες μειονότητες, φυλετικές διακρίσεις, πολιτικές δολοφονίες, λεσβίες, ὁμοφυλόφυλους, ψυχοπαθεῖς, κυνηγητά! Ἔτσι λοιπόν, καί τά δύο αὐτά εἴδη, ἀκολουθώντας διαφορετικές διόδους, καταλήγουν στήν ἀναπόφευκτη ἡρωοποίηση «καλῶν» καί «κακῶν», ἀνάλογα μέ τό στρατόπεδο ἀπ' ὅπου ξεκινοῦν.

Ἔλλειψη ἐνθουσιασμοῦ, ἔλλειψη συμμετοχῆς στίς ἀνοιχτές συζητήσεις, χλιαρά χειροκροτήματα στίς προβολές, ἔλλειψη ἀντιδράσεων: τό ἀποτέλεσμα μιᾶς γενικότερης ψυχρότητας τοῦ χώρου καί ἑνός καλπάζοντος εὐνουχισμοῦ τοῦ κοινοῦ ἀπό τή βιομηχανοποιημένη τηλεόραση καί τήν καπιταλιστική κατανάλωση. Ἡ λειτουργικότητα ἑνός τέτοιου πανηγυριοῦ μαζί μέ τήν ἰδιότητα τοῦ κινηματογράφου ὡς λαϊκοῦ μέσου ψυχαγωγίας χάθηκαν ἀνεπίστρεπτα. (Πού γιοργή θά 'πρεπε νά εἶναι καί τόπος ἡφαιστειακῆς καυτῆς οὐσίας καί ἐξαναστάσεως). Ποῦ εἶναι λοιπόν τά δικά μας τά πλήθη πού χαράματα ξεχύνονταν στούς δρόμους τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας μέ τά σκόρδα καί τίς ἐλιές στά τρίχινα ζεμπίλια παραμάσχαλα νά στριμωχτοῦν στό ἀρχαῖο θέατρο καί νά βλέπουν ἀπό τήν ἀνατολή ὥς τή δύση τοῦ ἥλιου, συμμετέχοντας στά δρώμενα — ἀποδοκιμάζοντας ἤ ἐπιδοκιμάζοντας μέ κραυγές καί σφυρίγματα; (Ἀπό τότε θαρρῶ δέν ξαναγύρισαν σπίτι οἱ ἀρχαῖοι μας ἐκεῖνοι· ἔμειναν τό βράδυ στίς κερκίδες — καί ξεχάστηκαν!)

Πρίν ἀπό τό διεθνές Φεστιβάλ, ὀργανώνεται στόν ἴδιο χῶρο, τό ἐθνικό Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους πού κρατάει τρεῖς μέρες καί συγκεντρώνει τή γερμανική ἀνεξάρτητη παραγωγή τοῦ χρόνου πού πέρασε.

Στή θεματολογία τῶν γερμανικῶν ταινιῶν ἀνακαλύψαμε τίς ἑξῆς ὄψεις: εὐνουχισμένο φοιτητικό κίνημα, ἐργατικές διεκδικήσεις πού ὁδηγοῦνται ἀπό τά συνδικάτα σέ συμβιβασμό, ἐλεγχόμενη ἀνεργία, μαθητική λογοκρισία, ἀλκοολισμός, ἐργοστάσια πυρηνικῆς ἐνέργειας ἕτοιμα νά ἐκραγοῦν βουλιάζοντας τή μισή Γερμανία στή ραδιενέργεια: αὐτολογοκριμένα θέματα πού βγάλαν ἕνα ἄνισο ἀποτέλεσμα. Τό «κράτος δικαίου» τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς ἔχει μεταθέσει τίς ἐνοχές του στόν ἁπλό πολίτη (ὅπως ὁ χριστιανισμός) ἐπιβάλλοντάς του ἀναστολές καί φοβίες. Δέν εἴδαμε πουθενά κάποια κριτική στάση ἀπέναντι στά γεγονότα πού συγκλόνισαν τή Γερμανία τό '77 καί '78, τήν τραγική κατάληξη τῶν μελῶν τῆς ὁμάδας Μπάαντερ–Μάϊνχοφ. Ἡ κρατική προπαγάνδα μέσα ἀπό τά μέ-

σα μαζικῆς ἐνημέρωσης, μέ ρυθμό ἡμερήσιας ὁμοβροντίας πολυβόλου χαρακωμάτων, ἐπιβάλλει στόν πολίτη νά πιστεύει καί νά ὑποστηρίζει κιόλας ὅτι τά παιδιά τά «κακομαθημένα» (τά παιδιά σας ἐπιτέλους θεία Βίλμα καί θεία Γκέρτα κομμάτι σας καί τό ἀρνηθήκατε, ὅπως τότε πού σᾶς τά ἔπαιρναν οἱ ναζί γιά τούς πολέμους τους καί ἀντί νά φωνάξετε, νά χυμήξετε στό βέβηλο ἅρπαγα, κλαίγατε ἀπό ἱερή ὑστερία ἀκούγοντας τό Φύρερ — σας — νά μιλάει καί μετά γυαλίζατε τά βομβαρδιστικά καί τά κανόνια μέ χαμόγελο, πρίν ξεκινήσουν γιά τά μέτωπα) αὐτά λοιπόν τά παιδιά — μας — αὐτοκτόνησαν τάχα, μοναχά τους κιόλας, στίς φυλακές τοῦ Στάνχαιμ!

Οἱ ταινίες τοῦ Ὄμπερχάουζεν, ὁ κινηματογράφος, μᾶς προσφέρανε πλῆθος ἐρεθίσματα πού λειτουργοῦν καί κινοῦνται σάν τά ψάρια τῆς θάλασσας γεννοβολώντας σέ κάθε γωνιά τῶν βυθῶν μας σέ χρόνους ἀνύποπτους καί διαφορετικούς χώρους, ὡσότου πάρει τό ἔμβρυο μορφή καί ἀγαλματώσει κοπιαστικά, ὅπως σέ τοῦτο τό γραφτό λογουχάρη, καί μετά περιποιημένο καί παστρικό ἀφαλοκόβεται νά πάρει τό δρόμο πρός τά ἔξω: πρός τήν κατανάλωση.

Ἕνα σημεῖο πού πρέπει νά διευκρινιστεῖ εἶναι αὐτή μας ἡ ἐπιδεξιομανία (*ἐκδιδόμαστε* ἔτσι κι ἀλλιῶς εἴτε μέ τά γραφτά εἴτε μέ τίς ταινίες μας — ἀπροστάτευτοι στήν ἀπειλή κι ἀνοιχτοί στήν ὑφαρπαγή, γυμνοί κατενώπιον ἀγέλης σαρκοβόρων) καί ἡ τάση νά κοινοποιοῦμε τόν τρόπο πού βλέπουμε ἀνθρώπους καί πράγματα νά πηγαινοέρχονται στό μυαλό καί στό αἷμα· αὐτό, λοιπόν, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μιά ἀσυγκράτητη ἀνάγκη γιά ταυτότητα· καί ξετύλιγμα ὁραμάτων μας.

Τέλος, γιά χάρη τοῦ παρόντος πονήματος καί συμφωνώντας μέ τή μικρή Ἀλίκη τοῦ Λούϊς Κάρολ πρίν φύγει γιά τή Χώρα τῶν Θαυμάτων (λέει στήν ἀρχή ἐκειδά τοῦ παραμυθιοῦ: «καί τί χρειάζεται ἕνα βιβλίο ἄμα δέν ἔχει μέσα ζωγραφιές...»), στολίσαμε τό κείμενο μέ φωτογραφίες διάφορες καί ξωτικές, βοηθώντας καί συμπληρώνοντας τό γραπτό — μας — λόγο!

Β΄ Ἱστορική ἀναδρομή

Τό Ὄμπερχάουζεν λειτούργησε γιά πρώτη φορά τό 1954 κάτω ἀπό τήν ἐπωνυμία Kulturfilme (Ἐκπαιδευτική Ταινία) μέ τήν πρωτοβουλία τῆς ὁμοσπονδίας ἐκπαιδευτικῶν τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας σέ συνεργασία μέ τό Λαϊκό Πανεπιστήμιο τῆς πόλης. Τό 1958 ἐμφανίζεται τό μότο «Δρόμος πρός τό Γείτονα» (Weg Zum Nachban) καί προσκαλοῦνται νά πάρουν μέρος οἱ σοσιαλιστικές χῶρες. Ἕνα χρόνο ἀργότερα ἡ ἐπωνυμία Kurzfilm (Μικροῦ Μήκους) ἀντικατάστησε τό Kulturfilm καί τό 1960 ἡ *F.I.A.P.F.* (Διεθνής Ἕνωση Κινηματογραφικῶν Παραγωγῶν) ἀναγνώρισε ἐπίσημα τό Φεστιβάλ.

Ἡ ἱστορία τοῦ Ὄ. εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ «Δρόμου πρός τό Γείτονα». Τό μότο σήμαινε ὅτι μιά γέφυρα θά μποροῦσε νά σηκωθεῖ ἀνάμεσα στήν Ἀνατολική καί τή Δυτική Εὐρώπη. Ἦταν ἡ περίοδος τοῦ ψυχροῦ πολέμου καί στή διεθνή πολιτική σκηνή κυριαρχοῦσαν οἱ Ἄιζενχάουερ, Ἀντενάουερ καί Χρουτσώφ. Πρίν εἴκοσι χρόνια περίπου ἡ πόλη αὐτή τῆς περιοχῆς τοῦ Ρούρ ὀνομάστηκε γιά πρώτη φορά «ἡ Μέκκα τῆς ταινίας μικροῦ μήκους». Στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60 τό Φεστιβάλ περιέλαβε στό πρόγραμμά του τίς ταινίες κινουμένων σχεδίων πού εἶχαν ἐγκαταλειφθεῖ ἀπό τίς Κάννες καί μαζί μέ ντοκυμανταίρ, πειραματικές καί φιξιόν μικροῦ μήκους σχημάτισαν ἕνα ἑβδομαδιαῖο πρόγραμμα.

Γιά τό ρόλο πού παίζει τό Ὄ. στόν κινηματογράφο τῶν ἀνατολικῶν χωρῶν, ὁ Πιότρ Ἀντρέγιεφ, βραβευμένος στό παρελθόν Πολωνός σκηνοθέτης ταινιῶν μικροῦ μήκους, μᾶς εἶπε:

«...Τό Ὄ. εἶναι γιά μᾶς τούς ἀνατολικούς ἕνας χῶρος πού μᾶς δίνει τή δυνατότητα νά βγοῦμε ἀπό τήν ἀπομόνωσή μας, νά ταξιδέψουμε σέ μιάν ἄλλη χώρα καί νά δείξουμε τίς ταινίες μας. Ἀκόμα: στήν περίπτωση πού πάρουμε κάποιο βραβεῖο, αὐτό δημιουργεῖ ἕνα προηγούμενο, ἐνισχύει τό μύθο πού κουβαλάει ἡ ταινία μας, εἶναι μιά ἀναγνώριση στήν ἴδια μας τή χώρα πού ἔρχεται ἀπέξω, μιά φήμη, καί αὐτό τό γεγονός αὐξάνει τίς πιθανότητες νά κάνουμε μιά ἀκόμα ταινία...»

Στή διάρκεια τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ θεσμοῦ, τό Φεστιβάλ ἄρχισε νά ψάχνει γιά ταινίες ἔξω ἀπό τήν Εὐρώπη. Ὁ νέος ἀμερικάνικος κινηματογράφος καί ὁ κουβανέζικος ἐντυπωσίασαν τότε κριτικούς καί κοινό.

Ὅταν στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὁ Βίλλι Μπράντ πραγματοποίησε τό ἄνοιγμα πρός τίς σοσιαλιστικές χῶρες μέ τήν Ostpolitik πού εἶχε χαράξει, τό *μότο* τοῦ Φεστιβάλ ἄρχισε νά ξεφτίζει καί τό θυελλῶδες πάθος στίς συζητήσεις ἄρχισε νά ἀτονεῖ. Ὁ Τύπος παρατηρεῖ ὅτι γιά πρώτη φορά ὁ ἀριθμός τῶν ἐπισκεπτῶν μειώνεται. Τά πράγματα πέφτουν σέ κάποια ἀδράνεια. Προσπαθώντας ν' ἀνανεωθεῖ τά τελευταῖα χρόνια «ἀνακαλύπτει» τόν κινηματογράφο τῶν χωρῶν τοῦ τρίτου κόσμου, δίνοντας ἰδιαίτερη ἔμφαση στίς λατινοαμερικάνικες ταινίες.

Ὁ κόσμος πού συναντοῦσε κανείς στό Ὄ., ἐκτός ἀπό τούς δημοσιογράφους, ἦταν: κινηματογραφιστές, κριτικοί, ἐκπαιδευτικοί, βιβλιοθηκάριοι, ἐκπρόσωποι πανεπιστημίων καί κινηματογραφικῶν λεσχῶν. Πολλοί γνωστοί σκηνοθέτες πέρασαν ἀπό κεῖ τήν περίοδο τῆς χρυσῆς ἐποχῆς του. Ὁ Γκρήρσον ἀπό τή Βρεττανία, ὁ Χάανστρα ἀπό τήν Ὁλλανδία, ὁ Μιτρύ ἀπό τή Γαλλία, ὁ Τρνκά ἀπό τήν Τσεχοσλοβακία, οἱ Μπορόβτυκ καί Λένικα ἀπό τήν Πολωνία καί ὁ Βουκότικ ἀπό τή Γιουγκοσλαβία. Ὁ Τζέρσυ Μπόζακ παρουσίασε τόν Ρομάν Πολάνσκι καί οἱ Βέρνερ Χέρτζοκ καί Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε ἔκαναν τίς πρῶτες τους ἐμφανίσεις στό Ὄμπερχάουζεν.

Τά κινηματογραφικά ἀρχεῖα τοῦ Φεστιβάλ, ἡ ταινιοθήκη του δηλαδή, μέ πάνω ἀπό 500 ταινίες, μιλοῦν γιά τήν ἱστορία καί τήν ἐξέλιξη τῆς ταινίας μικροῦ μήκους καί ἀποδεικνύουν γιά τό μελετητή ὅτι ἡ παράδοση λογουχάρη τῶν Γκρήρσον – Φλάερτυ στό ντοκυμανταίρ ἐπηρέασε τήν πολωνική σχολή στή δεκαετία τοῦ '50 κι ἀκόμα ὅτι οἱ σχολές κινουμένων σχεδίων τῆς Πράγας, Βαρσοβίας καί Ζάγκρεμπ ἐπηρεάστηκαν ἀπό τίς τάσεις τῶν ἀμερικανικῶν κινουμένων σχεδίων καί ἐπιδράσανε παράλληλα ἐπάνω τους.

Κλείνοντας τέλος, θά μποροῦσε κανείς νά πεῖ ὅτι ὁ νέος γερμανικός κινηματογράφος ὡς ἕνα σημεῖο προετοιμά-

στηκε ἰδεολογικά καί αἰσθητικά στό χῶρο αὐτοῦ τοῦ Φεστιβάλ.

Γ΄ Συμπεράσματα

Τό 1962, στόν ἴδιο χῶρο, εἶχε ὑπογραφεῖ τό ἱστορικό πιά πρωτόκολλο τῶν τότε νέων Γερμανῶν κινηματογραφιστῶν, ὅπου ριζοσπαστικά καί μαχητικά διακήρυσσαν πώς «ὁ κινηματογράφος τῶν πατεράδων μας εἶναι νεκρός». Ἡ σιωπή πού ἐπικρατεῖ τά τελευταῖα χρόνια στό Φεστιβάλ, ἡ ἐντυπωσιακή κάμψη στήν ποιότητα τῶν

Ὁ Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε διακηρύσει τό 1962 «τό μανιφέστο τοῦ Ὀμπερχάουζεν». Ἀριστερά του ὁ Ἔνο Πατάλας.

Γνωστοί πιά σκηνοθέτες πρωτοέδειξαν τίς πρῶτες μικροῦ μήκους ταινίες τους, στό Ὀμπερχάουζεν, ὅπως ὁ Βαλέριαν Μπορόβντζυκ τό 1967....

ταινιῶν πού διαλέγει ἡ Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ (τά μέλη της ταξιδεύουν στίς περισσότερες χῶρες τῆς Εὐρώπης, γιά νά δοῦν ταινίες καί νά προτείνουν συμμετοχές) φέρνει τόν ἀρθρογράφο τῆς γερμανικῆς *Φρανκφοὔρτερ Ρούντσάου* νά παραφράζει τό ὄνομα τῆς πόλης καί νά τό προφέρει Ὄπαχάουζεν (ὄπα=παππούς), ὑπονοώντας εἰρωνικά ὅτι ὁ κινηματογράφος τῶν παππούδων μας ξαναγύρισε σ' αὐτό τό Φεστιβάλ.

Ἕνας ἀπολογισμός πού ἐπιχειρεῖται στήν εἰδική δίγλωσση ἔκδοση τῶν 385 σελίδων πού ἐξέδωσε φέτος ἡ Γραμματεία τοῦ Φεστιβάλ, μᾶς θυμίζει ἐπικήδειο περισσότερο, ὅπου τά προσόντα καί οἱ ἀρετές τοῦ νεκροῦ ἐξυμνοῦνται ἀπό τό ρήτορα πανηγυρικά, πάνω ἀπό τό τελειωμένο του σῶμα.

Ἀπό τά ἐλλιπή στοιχεῖα πού ἔχουμε στά χέρια μας δέν μπορέσαμε νά ἐντοπίσουμε συμμετοχές ἑλληνικῶν ταινιῶν στά 25 χρόνια ζωῆς τοῦ θεσμοῦ. Στόν κατάλογο τῶν βραβείων πού ἄρχισαν νά μοιράζονται ἀπό τό 1958 ὥς σήμερα, δέν ὑπάρχει οὔτε μιά ἑλληνική ταινία (1) (2) (3).

Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτή τή διαπίστωση καί παρά τήν ἀξιόλογη παραγωγή μας στίς μικροῦ μήκους ταινίες τά τελευταῖα χρόνια, τό Ὄ. ἀντιμετωπίζει τόν ἑλληνικό κινηματογράφο μέ κακοπιστία καί προκατάληψη. Προτιμάει τή σκανδαλοθηρία μεταφέροντας τίς προτιμήσεις του στίς ἀνατολικές χῶρες, τή Λατινική Ἀμερική καί πρόσφατα σέ πρωτόγονες ἀφρικανικές καί ἀσιατικές παραγωγές, διατηρώντας τό δικαίωμα «ν' ἀνακαλύπτει» καί νά πατρονάρει ἀδιάφορους ἐθνικούς κινηματογράφους ἤ νά ἐφευρίσκει ἀμφίβολα αἰσθητικά κινήματα. (Ἐξάλλου ἡ Ἑλλάδα οὔτε σοσιαλιστική χώρα εἶναι πού νά γυρεύουν οἱ ἀπέξω φιλελεύθεροι δημοκράτες νά τήν πατρονάρουν, οὔτε ἀρκετά ἐξωτική: τό φολκλόρ της ἀναλώθηκε· οἱ κάτοικοί της δέν ἔχουνε πιά παράξενες καθημερινές συνήθειες οὔτε φορᾶνε πολύχρωμα ροῦχα).

Τό πρόβλημα τελικά τοῦ Φεστιβάλ ἴσως νά μήν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τό πρόβλημα τῆς ἴδιας τῆς ταινίας μικροῦ μήκους. Μέσα στόν ἀδυσώπητο νόμο τῆς προσφορᾶς καί τῆς ζήτησης στή μονοπωλιακή δυτική ἀγορά, ἡ μικροῦ μήκους ταινία, *ὄντας προϊόν μή ἐμπορεύσιμο*, προϊόν πού δέ φτάνει στόν καταναλωτή, εἶναι καταδικασμένη νά καταλήγει στά ράφια μέ τά ἀδιάθετα εἴδη. Τό ποσοστό πού ἀπορροφάει ἡ τηλεόραση (ἡ ὅποια καί μέ τά ὅσα δημοκρατικά της ἀνοίγματα) εἶναι μηδαμινό μπροστά στήν παγκόσμια παραγωγή τοῦ εἴδους.

Ἡ μικροῦ μήκους ταινία παρ' ὅλα αὐτά δέν εἶναι εὔκολη δουλειά· πρέπει νά δώσεις τήν αἴσθηση τοῦ θέματος καί νά τό ὁλοκληρώσεις σέ περιορισμένο χρονικό διάστημα. Ἡ μικροῦ μήκους ταινία εἶναι ἄχαρο εἶδος. Συνήθως γιά μιά παραγωγή 30΄ – 40΄ βάζει κανείς τόση δουλειά καί τόσο κόπο ὅσο καί σέ μιά μεγάλου μήκους· καί τό τελικό προϊόν εἶναι ἀπό μόνο του τόσο πενιχρό πού δέ δικαιώνει οὔτε κατά προσέγγιση δημιουργό καί θεατή. Ἡ μικροῦ μήκους ταινία ὡς εἶδος ἀνήκει στίς διαστροφές τοῦ κινηματογράφου.

Εἰδικότερα στήν Ἑλλάδα, ἡ κινηματογραφική λειτουργία τῆς μικροῦ μήκους (δηλαδή τό χοροπηδητό καί ἡ τρεχάλα της πάνω στήν ὀθόνη καί μπροστά σέ κάποιο κοινό) ἔχει ὑποκατασταθεῖ ἀπό τή δημοσιογραφική της καταγραφή. Οἱ ταινίες ὑπάρχουν καί λειτουργοῦν μέσα ἀπό τήν κριτική τῶν ἐφημερίδων καί τῶν εἰδικῶν περιοδικῶν, ὑπάρχουνε μόνο σάν ἀποκόμματα τύπου. Τό κράτος τήν περιφρονεῖ, ἡ τηλεόραση κλείνει τίς πόρτες της, οἱ κινηματογραφικές αἴθουσες τήν ἀπωθοῦν καί δέν ξέρω πιά ἄν εἶναι τύχη ἤ κατάρα γιά τόν κινηματογραφιστή πού θά φτάσει νά μαζέψει μερικές ἑκατοντάδες ἀνθρώπους συνολικά, νά δοῦν τήν ταινία του σέ συνοικιακούς πολιτιστικούς συλλόγους! Ἡ μικροῦ μήκους ταινία ἀνήκει ὡς εἶδος στίς διαστροφές τοῦ κινηματογράφου.

Τό τελικό προϊόν δέ φτάνει στόν κόσμο. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι διπλά παγιδευμένος, τή μιά μέσα στό μέσο μέ τό ὁποῖο ἐκφράζεται (οἱ περιορισμένες δυνατότητες τῆς ἴδιας τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς πού σέ καμιά περίπτωση δέν εἶναι πολυβόλο) καί τήν ἄλ-

λη μέσα στό ἴδιο τό σύστημα. (Ἕνα τραγούδι λογουχάρη μπορεῖ νά τό πάρει τό ραδιόφωνο καί νά τό παίζει τρεῖς ἡ ὥρα τή νύχτα κρατώντας ξύπνιο τό φορτηγατζή–ὁδηγό μεγάλων ἀποστάσεων).

Ὁ σκηνοθέτης τῆς ταινίας μικροῦ μήκους δέν εἶναι θεατρίνος μπουλουκιοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ μεσοπολέμου. Ὁ ἠθοποιός ἐκεῖνος δημιουργοῦσε ἱστορία ταξιδεύοντας στήν ἑλληνική ἐπαρχία. Ἄν ὁ σκηνοθέτης κάνει τό ἴδιο, διαπιστώνει κάποια στιγμή πώς δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά μηρυκάζει τόν ἑαυτό του καί τή δουλειά του. Ἡ ταινία μικροῦ μήκους ὡς εἶδος ἀνήκει στίς διαστροφές τοῦ κινηματογράφου.

Καί τέλος τί μένει; Μιά αὐταπάτη γιά τόν κινηματογραφιστή πώς ἡ ταινία του (ἕνα ἀπό τά ἐλάχιστα προϊόντα σ' αὐτή τή χώρα τῶν μεσαζόντων πού δέν ἐπεμβαίνει — στή μικροῦ μήκους — κάποιος ἐνδιάμεσος) ἀνήκει ἀποκλειστικά σ' αὐτόν τόν ἴδιο, μιά θεότρελη χαρά ὅτι μπορεῖ νά τήν κλειδώσει στό ντουλάπι ἤ νά τή βάλει στήν τσέπη του ἤ νά τήν κόψει λουρίδες, νά τήν κάνει χαρτοπόλεμο, νά τῆς βάλει φωτιά τέλος!

Ἐνεννήντα ἕξη ταινίες σέ συναγωνισμό ἀπό τριάντα τέσσερις χῶρες. Στή ρετροσπεκτίβα μέ τόν τίτλο «Οἱ δυνατότητες τοῦ ντοκυμανταίρ», τριάντα ταινίες τῶν Γκρήρσον, Φλάερτυ, Καβαλκάντι (ἀγγλική σχολή ντοκυμανταίρ — ὅπου ἰσχύει ἡ παλιά διαπίστωση ὅτι ὁ κινηματογράφος δέ δημιουργεῖ παράδοση μέ τήν ποιότητα μόνο ἀλλά καί μέ τήν ποσότητα), Ράϊτ, Κάρμεν, Ἀλβαρέζ, Ἴβενς (πού θά μπορούσαμε νά ποῦμε εἶναι παλιός, μέ τήν ἔννοια πού κι ὁ Κάλβος, ὁ δικός μας εἶναι παλιός, ἔχει ζωντάνια, ψυχή, διάρκεια κι ἀκόμα μιά φορά ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ πρωτοπορία πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στό παρελθόν) καί Σώυμαν – Χαινόφσκι ἀπό τή Λαϊκή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας. Ἕξι μέρες «θεάματος» ἀπό τίς δέκα τό πρωί ὥς τίς δώδεκα τό βράδυ.

Δ΄ Οἱ ταινίες

Caravaners, ἔγχρωμο ντοκυμανταίρ τοῦ George Johnson. Παραγωγή National Film Board of Canada, 1978 (16 χιλ., 27΄).

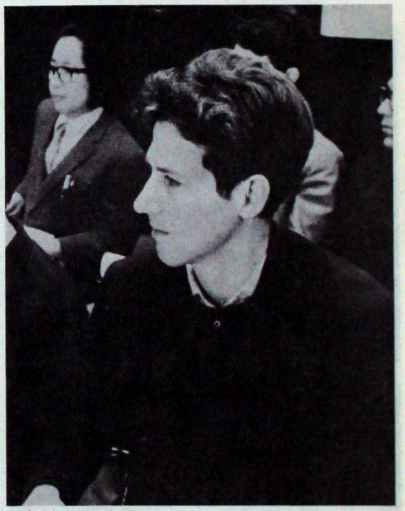
Τό μοναδικό καινούριο θέμα στό Φεστιβάλ. Ἕνα καραβάνι τροχόσπιτα στούς αὐτοκινητόδρομους τοῦ Καναδᾶ, τέτοια ὅπως δέν ἔχουμε ξαναδεῖ ὥς τώρα: τεράστια, μεταλλικά καί ἀπαστράπτοντα, στό σχῆμα τῆς ὀβίδας, αὐθάδικα καί ἀπειλητικά μέ τήν αὐτοπεποίθηση καί τή σιγουριά τοῦ μετάλλου τῆς κατασκευῆς τους. Οἱ ἰδιοκτῆτες τους, ἕνα νέο εἶδος νομάδες, ἀποτελοῦν τά μέλη τοῦ Airstream Way of Life Club. «Ὅταν ἀγοράζεις ἕνα Airstream Trailer, λένε — ἀναμασώντας τό σλόγκαν πού τούς ἐπιβάλαν οἱ κατασκευαστές τῶν ἐξαρτημάτων — ἀγοράζεις ἕνα νέο τρόπο ζωῆς».

Ταξιδεύουμε πρός τό βορρά, πάνω στούς ἄνετους αὐτοκινητόδρομους τοῦ Καναδᾶ. Ἡ γενναιόδωρη φύση, ὡς ἄλλη μεγάλη μητέρα, μέ τά ἀπέραντα δάση καί τίς λίμνες δέχεται τή στρατιά τῶν 300 καί πάνω μεταλλικῶν φαντασμάτων καί τ' ἀπορροφάει μέσα της. Ἐκτός ἀπό τρία ζευγάρια Καναδούς ὅλοι οἱ ἄλλοι εἶναι Ἀμερικανοί· οἱ περισσότεροι συνταξιοῦχοι. Ὅταν σταματοῦν τά βράδια, σχηματίζουν ἕναν κύκλο ὅπως ἀκριβῶς οἱ ταξιδιωτικές ἅμαξες στό παλιό καλό οὐέστ.

Σήμερα ὅμως δέν ὑπάρχουν πιά «κακοί» Ἰνδιάνοι οὔτε παρθένες περιοχές νά ἐξερευνηθοῦν. Δέν ὑπάρχουνε κάν ἐκπλήξεις γι' αὐτούς τούς «τολμηρούς πρωτοπόρους» πού ψήνουν τά λουκάνικά τους στά ξέφωτα ἤ χορεύουν μέσα σ' ἕναν καλοκαιριάτικο Δεκέμβρη, τούς παραδοσιακούς χορούς τους. Ὅ,τι κάνουν, ὅπου πᾶνε, εἶναι προσχεδιασμένα, ζοῦν μιά σχεδόν στρατιωτική ζωή. Ὑπάρχει ὁ ἀρχηγός τοῦ καραβανιοῦ, πού θά τούς ξυπνήσει γιά τήν πρωϊνή γυμναστική. Τό πότε, πῶς καί σέ ποιό σημεῖο τῆς διαδρομῆς θά σταθοῦν, γιά νά φᾶνε, νά διασκεδάσουν ἤ νά ξεκουραστοῦν εἶναι σημειωμένα στό πρόγραμμα τοῦ καραβανιοῦ. Σέ εἰδικά σημεῖα τῆς διαδρομῆς, στό δρόμο, ὑπάρχουν ὑπόνομοι, ὅπου τά τροχόσπιτα σταματοῦν, γιά ν' ἀδειάσουν τούς βόθρους πού κουβαλοῦν μαζί τους.

Οἱ ταξιδιῶτες ἀποτελοῦν μιά νέα τάξη ἀνθρώπων, ἐφαρμόζουν καινούργιους τρόπους συμπεριφορᾶς καί εἰσάγουν νέες ἀξίες μέσα στήν ἀνυπαρξία πού τούς κλείνει, δημιουργώντας *ἱστορία* τελικά.

Ἄν οἱ Ἕλληνες εἶναι λαός πού ἐκφυλίστηκε. τέλειωσε ἐδῶ καί δυό χιλιάδες χρόνια καί δέν μπόρεσε ν' ἀνανεωθεῖ (τίς δυό εὐκαιρίες πού τοῦ δόθηκαν γιά νά ξαναρχίσει ἱστορία. τό '21 καί ὁ ἐμφύλιος. τίς σταμάτησαν ἡ ντόπια μαζί μέ τή διεθνή ἀστική τάξη) οἱ Ἀμερικανοί ἀντίθετα ἔνιωσαν τήν ἀνάγκη νά πιαστοῦν ἀπό τά ψήγματα τῆς ἱστορίας τους καί νά ὑπάρξουν ὡς ἐθνική ὁμάδα. Οἱ γάτες δέν ἔχουν ἱστορία· ἀπό τή γάτα τοῦ Ἵππαρχου στήν ἀρχαία Ἀθήνα γιά παράδειγμα ὥς τό σημερινό κεραμιδόγατο δέν ὑπάρχει καμιά διαφορά. καμιά ἐξέλιξη· ἔχουν τήν ἴδια ἀκριβῶς συμπεριφορά στά ὅμοια γεγονότα. Οἱ Ἀμερικανοί κάνουνε ἱστορία *τά γεγονότα*, ἀπό τήν ποτοαπαγόρευσή — τους — ὥς ἐτοῦτα τά σημερινά μεταλλικά τροχόσπιτα.



...ὁ Βέρνερ Χέρτζοκ τό 1968...

Τά ἐπιμέρους στοιχεῖα πού συνθέτουν τήν *ἱστορία* τῶν *Caravaners* μποροῦν νά συνοψιστοῦν ὡς ἑξῆς:

1. *Φετιχισμός τῆς ταμπέλας*. Ἐτικέτες πολύχρωμες κι αὐτοκόλλητα κυριαρχοῦν παντοῦ. Πάνω σέ μηχανές καί ἀνθρώπους.

2. *Φετιχισμός τῆς πολυλογίας*. Σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας, μαζί μέ τά παραγγέλματα τῶν ὁδηγῶν τοῦ καραβανιοῦ, ἀκούγονται συνεντεύξεις τῶν ταξιδιωτῶν. Μιά ἀκατάσχετη φλυαρία ἀσημαντοτήτων. (Κι ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ ταινία ἀνήκει στό καινούριο

εἶδος ντοκυμανταίρ πού ἔχει δημιουργηθεῖ τά τελευταῖα χρόνια: τῆς καθημερινῆς πολυλογίας καί τῶν σκουπιδιῶν). Κάποιος ἀπόμαχος τοῦ Β΄ παγκόσμιου πολέμου, συνοψίζοντας τήν *ἠθική* τῶν ταξιδιωτῶν, λέει χαρακτηριστικά: «αὐτό πού μ' ἀρέσει σ' αὐτό τόν τρόπο ζωῆς εἶναι ὅτι δέ χρειάζεται νά σκέφτομαι τίποτα πιά». Καί δέν ἔχουν νά σκεφτοῦν τίποτα, ὅλα εἶναι προγραμματισμένα, τούς ἔχει στερηθεῖ ἡ πρωτοβουλία, μετατοπίζονται μέσα στ' ἀστραφτερά μεταλλικά φέρετρά τους μέσα στό θωρακισμένο καί κλει-

καί ὁ Κάρελ Ζέμαν τό 1964.

στό μέταλλο — σάν τήν ψυχή τους — ἀπελπιστικά ἔγκλειστοι μιᾶς ὀρθάνοιχτης φύσης πού τούς τριγυρίζει.

3. *Φετιχισμός τοῦ μετάλλου* καί εἰδικότερα: τοῦ μετάλλου πάνω σέ ρόδες: οἱ ἀστραφτερές ὀδίδες πού τούς κουβαλοῦν· φετιχισμός τοῦ φαλλοῦ. Βιασμός τῆς φύσης ἀπό τό μέταλλο καί τή μηχανή. Πλάνα κλειστά, κλειστοφοβικά, ἡ ἔλλειψη βάθους πεδίου μᾶς στενεύει, ζαρώνουμε διπλοκουμπωμένοι, κι ὅταν ἀνοίγει ὁ φακός τό μόνο πού βλέπουμε εἶναι ξέφωτα μέ παρκαρισμένα αὐτοκίνητα.

4. *Φετιχισμός τῶν μηχανῶν καί τῶν ἐξαρτημάτων.* Κουβαλοῦν μαζί τους βίδες, βιδάκια, λαμπάκια, ἐλατήρια, κατσαβίδια· δέν τούς λείπει τίποτα, κι ὅλο ἀντικαθιστοῦν κάτι πού χάλασε ἤ νομίζουν ὅτι χάλασε.

5. *Φετιχισμός τῆς προσόψεως.* Δέν κάνει τόν κόπο ὁ κινηματογραφιστής νά μπεῖ μέσα σ' αὐτά τά τροχόσπιτα. Ἕνα καί μοναδικό ἐσωτερικό πλάνο ὑπάρχει κι ἐκεῖ βλέπουμε τό μισό μόνο ἀπό τό δωμάτιο. Ὁ κινηματογραφιστής ταξιδεύει μέ τό καραβάνι, τόν ἀπορροφάει τό καραβάνι, παγιδεύεται ἀπό τίς λάμψεις τοῦ μετάλλου στόν ἥλιο καί ἀναπαράγει διαρκῶς τήν ἀντανάκλαση. Ὁ κινηματογραφιστής δέν ἔχει περιθώρια νά ξεφύγει. Τό καραβάνι, σάν ἄλλη ἀράχνη, τόν συλλαμβάνει — ἐξάρτημα — στόν ἱστό του. Ὁ κινηματογραφιστής δέν μπορεῖ ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τήν ἕλξη, νά βγεῖ καί νά ξαναμπεῖ βίαια καί δυναμικά ἐξερευνώνας τίς ἄδειες αὐτές γεροντικές ψυχές. Δέν ὑπάρχει κριτική διάθεση, δέν ὑπάρχει ματιά κάν. Ὁ κινηματογραφιστής δέ σκέφτεται (σταμάτησε νά σκέφτεται), ἀποτυπώνει τήν ἐπιφάνεια.

6. *Φετιχισμός τῆς ἐξωτερικῆς συμπεριφορᾶς* καί τοῦ χαμογελαστοῦ προσώπου, ὁ φετιχισμός τοῦ «καλοῦ ἀνθρώπου», φετιχισμός τοῦ κενοῦ.

Ἡ κάμερα κινεῖται μέ συνεχῆ zoom in καί zoom out, καταργεῖ τήν *ἀνησυχία* πού ἐνδεχομένως θά ἦταν τό μοναδικό της ὅπλο, γιά νά διεισδύσει στά συμβαίνοντα καί υἱοθετεῖ τή *νεύρωση*. Τό μοντάζ καταργεῖ τό *ρυθμό* καί υἱοθετεῖ τό *σπασμό*. Μιά ταινία πού μᾶς ἄφησε τή δυσάρεστη αἴσθηση πώς δέν ὑπάρχουν *σκιές* σ' αὐτό τόν κόσμο!

Ἡ ταινία εἶναι κομμένη καί ραμμένη γιά τήν ἔγχρωμη τηλεόραση, ἐκεῖ πού οἱ διαστάσεις τῆς ὀθόνης εἶναι μικρότερες ἀπό τίς διαστάσεις τοῦ θεατῆ καί ἀναγκαστικά τόν ἀφήνουν ἀπέξω. Δέν τόν τραβάει τό θεατή ἡ ὀθόνη της, δέν τόν ἀπορροφάει, δέν τόν ἀφήνει νά ἐκταθεῖ — εὐλύγιστος καί ρευστός — πρός ὅλες τίς πλευρές καί τίς γωνίες της, ὅπως ἀντίθετα συμβαίνει μέ τή μαγική ὀθόνη τοῦ κινηματογράφου: τεράστια καί ἁρπακτική σάν τό μάτι τοῦ κυκλώνα.

Τό τελικό προϊόν ἀποτυχαίνει, τεμαχίζεται, δέν εἶναι κάν κινηματογράφος· εἶναι μιά συλλογή ἑτεροκλήτων φωτογραφιῶν. Τά πλάνα, ὡς ἐπιμέρους αὐτόνομοι ἐκφραστικοί φθόγγοι, ἐξαφανίζονται τό ἕνα πίσω ἀπό τό ἄλλο πρίν προλάβουν νά ὁλοκληρώσουν τήν κίνηση πού περικλείουν.

Τό *Caravaners* εἶναι ἕνα *φετίχ*, ἐκεῖ συγκεντρώνεται ἡ προσοχή τῆς φυλῆς, τῆς παρακμασμένης φυλῆς πού ταξιδεύει στό παρόν ἐγγράφοντας ἱστορία γιά τό μέλλον.

Alamanya-Alamanya, Germania-Germania (Γερμανία-Γερμανία). Μαυρόασπρο ντοκυμανταίρ τοῦ Χάνς Γκοῦτνερ. Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας 1979. (35 χιλ., 22΄).

(Ἤ, πῶς θέλει ὁ μέσος Γερμανός νά βλέπει τούς ξένους ἐργάτες). Στό κείμενο τοῦ προγράμματος διαβάζουμε: «Ἡ ταινία ἀποτελεῖ μιά ἀπολογιστική καταγραφή εἴκοσι χρόνων ἐργασίας τῶν ξένων ἐργατῶν στή Δυτική Γερμανία. Μέ κείμενα γραμμένα ἀποκλειστικά ἀπ' αὐτούς γιά τούς ὁποίους μιλάει ἡ ταινία· οἱ ξένοι ἐργάτες περιγράφουν τίς ἐμπειρίες τους ὅλα αὐτά τά τελευταῖα χρόνια στήν ξενιτιά, δίνοντάς μας μιά εἰκόνα ἀπό τήν κοινωνική καί ψυχολογική τους κατάσταση. Μιλοῦν γιά τά ὄνειρα καί τίς ἐλπίδες τους, γιά μιά καλύτερη ζωή καί καλύτερες εὐκαιρίες δουλειᾶς, γιά τήν καθημερινή τους ζωή καί τίς συνθῆκες διαβίωσής τους, γιά τίς προκαταλήψεις καί τίς διακρίσεις τῶν Γερμανῶν, γιά τό ξερίζωμα ἀπό τό φυσικό τους περιβάλλον, τήν ψυχική τους ἀπομόνωση, τήν ἀνεργία καί τό διωγμό τους πού πλησιάζει».

Λοιπόν, ἄς πάρουμε τά πράγματα μέ τή σειρά:

1. Εἰκόνες γλυκερές καί στυλιζαρισμένες, εἰκόνες ἀκίνητες χωρίς ψυχή, εἰκόνες παρμένες ἀπό μακριά ἤ ἀπέξω, εἰκόνες πού διαδέχονται ἡ μία τήν ἄλλη, εἰκόνες καρτποσταλικῆς ποιότητας πού στάζουνε φτηνή θλίψη καί ξεπερασμένη εὐαισθησία.

2. Κείμενο off κλαψιάρικο, παθητικό, κατασκευασμένο· κείμενο τῆς ἀνοχῆς καί φτιαχτό.

3. Μουσική μονότονη, κατασκευασμένη· μουσική ψυχρή τοῦ γραφείου. Μουσική χωρίς φαντασία.

4. Μιά ἐλαφριά θλίψη πού πλανᾶται καρυκεύει ἔντεχνα τό προϊόν.

Γιά τό μέσο δημοκράτη Γερμανό, τό Γερμανό τῆς ἀπελπιστικῆς φυλακῆς πού τόν ἔχουνε κλείσει (μέ ὅλα τά καλά τριγύρω του καί τίς διακοπές του στό

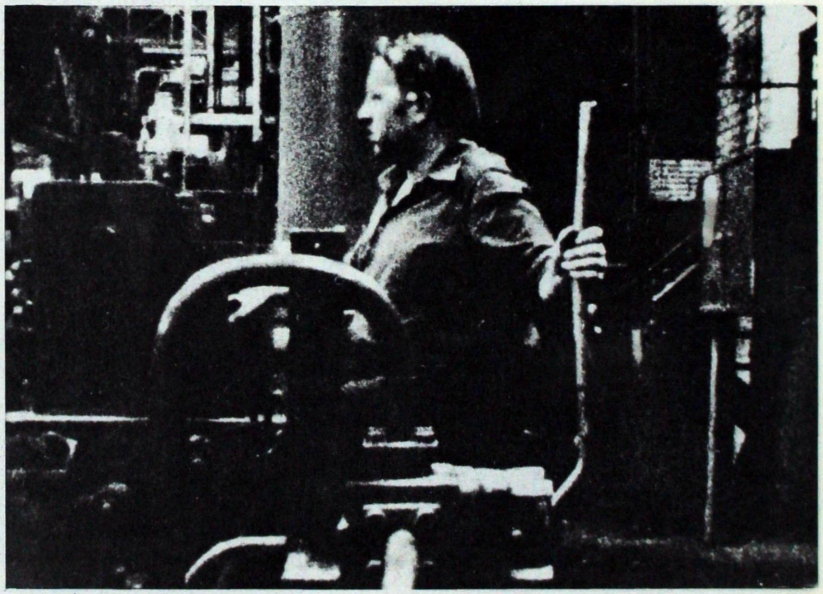
Νότο κάθε χρόνο) γι' αὐτόν τό Γερμανό κι ἀπ' αὐτόν τό Γερμανό αὐτή ἡ ταινία: προϊόν γιά ἀβασάνιστη κατανάλωση. (Ἄρειε ὑποκριτή ἀστέ, πού οὔτε τίς ἐνοχές πού σοῦ περάσανε τά καμώματα τῶν πατεράδων σου δέν μπορεῖς νά σηκώσεις ὑπεύθυνα καί ἀντρίκια).

Ἀντί ὁ κινηματογραφιστής νά κατέβει τό καλοκαίρι στό Νότο — κι αὐτό εἶναι τό μόνο πού τοῦ καταλογίζω — νά πάρει φωτογραφίες καί σλάϊντς ὁ ἄνθρωπος, ἀπό γαϊδουράκια, ἀνεμόμυλους, χαλάσματα καί βαρκάρηδες, αὐτός, δειλός καί τεμπέλης, ἀρκέστηκε στήν κινηματογράφηση μιᾶς παρτίδας τάβλι μεταξύ Τούρκων ἐργατῶν (κι αὐτή στημένη, ἄψυχη), ἑνός τραίνου πού μπαίνει στό τοῦνελ καί σέ κρατάει στά σκοτάδια γιά ὥρα, μακριά ἀπό τό πραγματικό πρόβλημα τῶν ξένων ἐργατῶν, πού γιά εἴκοσι δύο λεπτά προσπαθεῖ νά κρύψει πίσω ἀπό ψεύτικες εἰκόνες πού διαρκῶς παρεκκλίνουν, παραπλανώντας τό θεατή. Τούς θέλει βουβούς, χωρίς φωνή τούς ἐργάτες, κουρασμένους καθώς γυρνᾶνε στά καταλύματά τους νά πλυθοῦν, πάσχοντας ἀπό μοναξιά καθώς ψήνουν τό καφεδάκι ἤ ἀνακατεύουν τή σούπα στήν κοινή κουζίνα τοῦ χάιμ (πράγματα φολκλορικά δηλαδή, μπρίκια καί τά τέτοια πού ἐμπνεύσανε τόν καλλιτέχνη καί στά ὁποῖα ἔμεινε).

Καμιά ἔκπληξη βέβαια πού ἡ ταινία βραβεύτηκε ἀπό τήν ἰδιαίτερα «φιλελεύθερη» καί «προοδευτική» κριτική ἐπιτροπή τῶν Νέων Σοσιαλιστῶν, ὀργάνωση νεολαίας τοῦ κυβερνῶντος κόμματος τῶν Σοσιαλδημοκρατῶν.

Stahlwerk (Χαλυβουργεῖο) τῶν Richard Serra καί Clara Weyergraf. Παραγωγή «M. Video Film, Bochum». (16 χιλ., 26', μαυρόασπρο).

Ἡ ταινία εἶναι χωρισμένη σέ δύο μέρη. Στό πρῶτο πού κρατάει ἐννιά λεπτά, μεσότιτλοι στ' ἀγγλικά διαδέχονται ὁ ἕνας τόν ἄλλο στή μαύρη ὀθόνη: ἡ μετάφραση τοῦ γερμανικοῦ διαλόγου ἀνάμεσα σέ μιά γυναικεία καί σέ μιά ἀντρική φωνή. Οἱ ἐρωτήσεις εἶναι μᾶλλον κοινότοπες ἤ ἀφελεῖς (σκόπιμα;)· οἱ ἀπαντήσεις ὅμως εἶναι τόσο ἁπλές καί ἀντιηρωικές πού ἀνατρέπουν τή μετριότητα αὐτοῦ πού ρωτάει. Ἡ κουρασμένη φωνή τοῦ μεσήλικα ἐργάτη τοῦ χαλυβουργείου ἀπαντάει ἀγνοώντας τήν προκατασκευή τῶν «στρατευμένων» λόγων κι ἐξηγεῖ πώς ἐδῶ καί χρόνια τόσα δέν ἔχουνε κατέβει σέ καμιά ἀπεργία στό ἐργοστάσιο καί πώς, ναί, τ' ἀφεντικά τούς ἐκμεταλλεύονται βέβαια ἀλλά αὐτός ἔχει γυναίκα καί παιδιά πού πρέπει νά φᾶνε. Μέσα στά πρῶτα πέντε λεπτά, ἡ ἔλλειψη εἰκόνας στήν ὀθόνη, σπρώχνει τό μισό κιόλας κόσμο πού παρακολουθεῖ, νά βγεῖ ἀπό τήν αἴθουσα. Κάποια στιγμή σταματάει ὁ λόγος καί μεταφερόμαστε στόν τόπο δουλειᾶς στόν ὁποῖο ἀναφερόταν ἡ συνέντευξη.



Stahlwerk

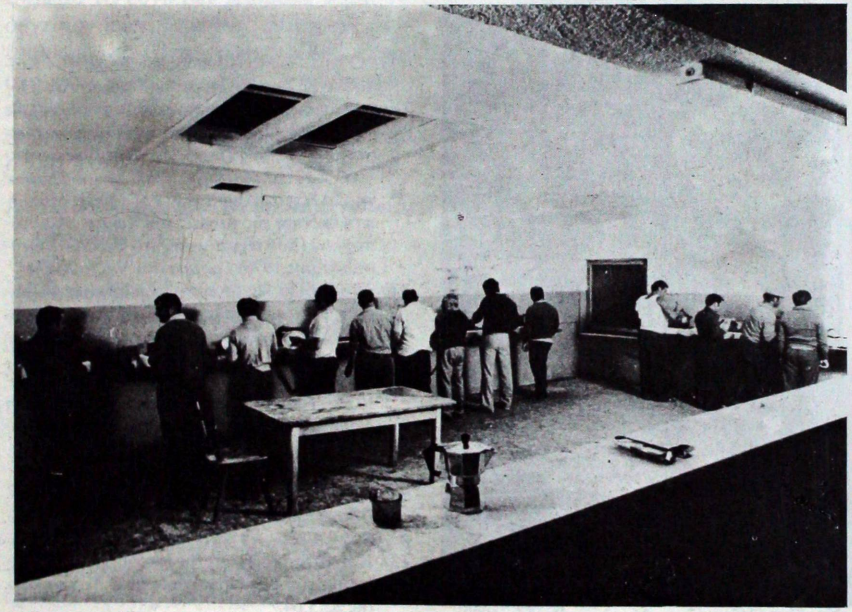
Οἱ ἄνθρωποι δουλεύουν φορώντας μακριές φόρμες καί κουκοῦλες πού τούς καταργοῦν τό σχῆμα: τεύτονες ἱππότες στόν *Ἀλέξανδρο Νιέφσκι*. Τρομαχτικά πράγματα συμβαίνουν σ' αὐτό τό χυτήριο μετάλλου πού μᾶς ἀπογειώνουν. Δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα καρρέ παραπανίσιο ἤ λιγότερο. Ἕνας ἐκπληκτικός ρυθμός κυριαρχεῖ. Οἱ γωνίες τῆς μηχανῆς διαλέγονται μέ θαυμαστή ἀκρίβεια. Μεταλλικά ἐπίπεδα ὑπερφυσικῶν ἐπιφανειῶν, μέ ἀνθρώπους καθισμένους πάνω τους, μετακινοῦνται σέ χῶρους πού δέν τελειώνουν πουθενά. Ἡ κινηματογραφική μηχανή ἀνεβαίνει στήν κορυφή τοῦ τεράστιου γάντζου πού κουβαλάει πυρακτωμένους τόνους ἀναβράζοντος μετάλλου καί ταξιδεύει. Ἡ ταινία ἀπογειώνεται ἐγκαταλείποντας τά γήινα χαρακτηριστικά της καί ὑπερυψοῦται μεταφέροντάς μας σ' ἕνα διαστημικό τοπίο.

Δέν παρακολουθοῦμε τή διαδικασία ἐπεξεργασίας μετάλλου καί τό μετασχηματισμό του σέ γεωμετρικές φόρμες: παρακολουθοῦμε μιά μαγική διαστημική συνταγή ἀπογειώσεως.

Τό ἀρνητικό φίλμ πού χρησιμοποίησε ὁ σκηνοθέτης βγάζει ἔντονο κόκκο, ἁπλοποιεῖ τά κοντράστα, ἐξαφανίζει τή λεπτομέρεια. Ἡ σκόνη πού αἰωρεῖται, προσθέτοντας τά μόριά της πάνω στήν ταινία, ἀρνεῖται τήν καθαρότητα τῆς εἰκόνας. Τά πράγματα δέν ἔχουν καί πολλές ὄψεις. Εἶναι γεωμετρικά, συμπαγή καί ἐλλειπτικά. Οἱ γωνιές πού σχηματίζουν οἱ μεταλλικές σκαλωσιές καί οἱ γερανοί μέ τίς τροχαλίες πού αἰωροῦνται, οἱ φωτιές πού πετάγονται ἀπό τά τεράστια στόματα Μολώχ τῶν φούρνων, συνθέτουν, σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, αὐτούσιες σκηνές ἀπό τή *Μητρόπολη* τοῦ Λάγκ.

Ὁ τρομαχτικός θόρυβος ἀπό τίς χιλιάδες κινήσεις τῶν ἁρμῶν καί τῶν κλειδώσεων τῶν μηχανῶν, ἀπό τίς

γλῶσσες φωτιᾶς, τά χτυπήματα τοῦ μετάλλου, ὁ ἀπερίγραπτος αὐτός θόρυβος πού συνοδεύει τήν εἰκόνα ὥς καί τό τελευταῖο καρρέ της, οἱ φωνές τῶν ἀνθρώπων πού φτάνουν στ' αὐτιά μας σάν ἀπροσδιόριστοι ἦχοι μέσα σ' αὐτό τό πανδαιμόνιο — οἱ ἄνθρωποι δέν ἔχουνε χάσει τό σχῆμα τους μόνο, κι οἱ φωνητικές τους χορδές ἔχουν ἀλλοιωθεῖ. Νερά πού στάζουν, νερά πού χύνονται, νερά πού πέφτουνε τόνοι πάνω στό μέταλλο πού ψήνεται ἀκόμα βγαίνοντας ἀπό τό φοῦρνο, ὁ ἀτμός, οἱ χορευτικές κινήσεις μηχανῶν, ἐξαρτημάτων καί ἀνθρώπων, τά συντριβάνια τοῦ νεροῦ πού ὁρμοῦν πάνω στίς φλόγες τοῦ μετάλλου πού καίγεται· ἡ κούραση.



Allemanya - Allemanya, Germania - Germania

Τό γύρισμα τῆς ταινίας κράτησε τέσσερις σχεδόν μῆνες (κατά διαστήματα) καί τό μοντάζ ἕνα χρόνο.

Ἕνας ἄνθρωπος, ἡ ἴδια κίνηση. Ἕνα ὀπτικό παιχνίδι ἀπό εἰκόνες καθημερινές καί κοινές πού ξεπερνάει τή στριφνή πειραματική ἀναζήτηση. Βάση ἐκτοξεύσεως διαπλανητικῶν ἀντικειμένων σ' ἕναν ὑπαρκτό καί χειροπιαστό γήινο χῶρο. Ὁ Κιούμπρικ τοῦ *2001* σέ μαυρόασπρο.

Ἡ κινηματογραφική μηχανή, μαζί μέ τό μοντάζ, διαλέγουν, ἀπομονώνουν καί ἀναπαράγουν κινήσεις, ρυθμούς καί χειρονομίες, συνθέτοντας μιά χορογραφία διαστημικοῦ περιεχομένου.

Ἡ πιό ἄξια ταινία στό ἄνυδρο αὐτό Φεστιβάλ: τό τελικό προϊόν ξεφεύγει ἀπό τά χέρια τοῦ τεχνίτη καί ὡς ἄλλο ποίημα παίρνει διαστάσεις πού αὐτός οὔτε κάν εἶχε φανταστεῖ.

Ὅταν ἀπό τόν ὑπογράφοντα, πού συμμετεῖχε στήν ἐφταμελή κριτική ἐπιτροπή τῆς *F.I.P.R.E.S.C.I.* (Διεθνής Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου), προτάθηκε ἡ ταινία γιά βραβεῖο, ἡ διαμάχη περιστράφηκε γύρω ἀπό τό χαρακτηρισμό της — σάν τί; Δέν μπόρεσαν αὐτοί πού ἔφεραν τίς ἀντιρρήσεις νά βροῦν ἕνα σχῆμα νά κλείσουν τήν ταινία. Ἕνα σχῆμα τούς ἔλειπε, μιά προκατασκευή. Ρωτοῦσαν: «τί εἶναι; Δέν εἶναι πολιτικό ντοκυμανταίρ, δέν εἶναι φιξιόν, δέν εἶναι πειραματική ταινία, τότε τί εἶναι; Πῶς θά βραβεύσουμε κάτι πού δέν μποροῦμε νά τό χαρακτηρίσουμε;» Δέν μπόρεσαν νά διώσουν τή *σχιζοφρενία* πού περιέκλειε ἡ ταινία, μιά σχιζοφρενία πού μέ μοναδικό, ἄμεσο καί γιά πρώτη φορά τόσο εἰλικρινή κινηματογραφικά τρόπο καί χωρίς τήν παραμικρή ἀναστολή, μᾶς δηλωνόταν ἀπό τήν ἀρχή. Ἔσπασε, διάλυσε τήν ἔννοια τοῦ ντοκυμανταίρ ὁ σκηνοθέτης. Ἀπομόνωσε τά δύο στοιχεῖα, τό ὀπτικό καί τό ἠχητικό, τά ξεχώρισε. Πέτυχε τή διάσπαση τοῦ ὑλικοῦ σέ δύο μέρη πού αὐτόνομα, ἀνεξάρτητα καί συγχρόνως παράλληλα περιστρέφονται δαιμονικά γύρω ἀπό ἕναν πυρήνα: τήν ἱκανότητα τοῦ θεατῆ, μέ κέντρο τή διόφθαλμη ὅραση, νά προσλαμβάνει παραστάσεις.

Ἡ ταινία ἦταν πολύ πιό μπροστά ἀπό τίς προδιαγραφές καί τά καλούπια μέσα στά ὁποῖα ἔχει αὐτοπαγιδευτεῖ τά τελευταῖα χρόνια τό Φεστιβάλ, γι' αὐτό καί δέ βραβεύτηκε.

Ἡ παραγωγική ἀξιοποίηση τῆς σχιζοφρενίας, ἡ παραδοχή της.

Spargel (Σπαράγγι) κινούμενα σχέδια τῆς Suzan Pitt. ΗΠΑ 1978. (ἔγχρωμα, 19′, 16 χιλ.).

«Ὑπάρχουν πλῆθος ἄνθρωποι, ἀλλά ἀκόμα περισσότερα πρόσωπα, ἀφοῦ ὁ καθένας ἔχει πολλά. Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού φοροῦν χρόνια ἕνα πρόσωπο, φυσικά φθείρεται, λερώνει. Ἄλλοι φοροῦν τά πρόσωπά τους μέ δυσοίωνη γρηγοράδα, τό ἕνα ὕστερα ἀπό τ' ἄλλο, καί τά χαλᾶνε. Νομίζουν στήν ἀρχή πώς θά ἔχουν γιά πάντα πρόσωπα...» Ράινερ Μαρία Ρίλκε ἀπό τίς *«Σημειώσεις τοῦ Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε»*, Γαλαξίας 1965.

Ἡ πιό ἔντονη ταινία τοῦ Φεστιβάλ· ἡ πιό πλούσια καί πιό γενναιόδωρη· μιά ἀπό τίς πιό σημαντικές ταινίες πού εἴδαμε τά τελευταῖα χρόνια καί πού δυστυχῶς ὁμολογοῦμε τήν ἀδυναμία μας νά προχωρήσουμε σέ μιά πιό συγκεκριμένη περιγραφή. Ὁμολογοῦμε τό φόβο μας νά τήν ἀγγίξουμε μέ τήν περιγραφή μήπως καί τήν καταστρέψουμε. Ἡ ταινία δέν ὑποτάσσεται σέ σχήματα (ὅπως δέν μπορεῖ νά περιγραφεῖ ἕνα ὄνειρο πού φεύγει καί πάει ἤ τό νερό πηγῆς πού κυλάει καί χάνεται)· παρ' ὅλα αὐτά:

Μιά ἐρωτική ἀλληγορία: ἡ πορεία μιᾶς γυναίκας πού ἀνακαλύπτει καινούργιους αἰσθησιακούς καί καλλιτεχνικούς κόσμους. Μιά γυναίκα χωρίς πρόσωπο πού ζεῖ μόνη της σ' ἕνα σπίτι παράξενο, γεμάτο ἀντικείμενα – φετίχ καί πού τό μεγάλο παράθυρο τῆς βεράντας της βλέπει σ' ἕνα μαγικό κῆπο μέ λογῆς φυτά. Ἡ γυναίκα διαλέγει

μιά μάσκα ἀπό τόν τοῖχο, τή φοράει καί βγαίνει στό δρόμο. Ἡ γυναίκα ἀποκτάει ἕνα χαμογελαστό πρόσωπο. Μπαίνει σ' ἕνα θέατρο. Ὁ κόσμος παρακολουθεῖ τήν παράσταση· αὐτή πηγαίνει στά παρασκήνια καί ἐκστασιασμένη ἀποτελεῖ τό κέντρο ἑνός θεάματος πού ἀνθρώπου μάτι δέν ἔχει ξαναδεῖ ὥς τώρα: σχήματα ἀσυνήθιστα καί μπαλόνια πετοῦν στόν ἀέρα. Χρωματιστές ἐπιφάνειες πλέουν ρυθμικά. Ἄπειρος ἀριθμός φροϋδικῶν συμβόλων πού ζητοῦν ἀποκρυπτογράφηση. Μιά ταινία σπουδή πάνω στό ὄνειρο. Ἡ παράσταση, τά παρασκήνια, οἱ κοῦκλες, οἱ βαριές κουρτίνες, οἱ μάσκες ἕνας κόσμος τρομακτικός καί γοητευτικός, ἕνας κόσμος ἀπεριόριστων χρωμάτων.

Μετά τήν παράσταση ἐπιστρέφει στό σπίτι, βγαίνει στόν κῆπο, σκύβει στή γῆ τελετουργικά καί παίρνει στό στόμα της ἕνα ἀπό τά σπαράγγια πού φυτρώνουν στό χῶμα. Μέσα ἀπό τήν τρυφερή ταλάντωση πού κάνουν τά χείλια της, χίλια δυό πράγματα αἰσθησιακά καί χρώματα ὀνείρου ξεπετιοῦνται: οὐράνιο τόξο στό στερέωμα, συντριβάνια καί πυγολαμπίδες — μιά σεμνή τελετή λατρείας στό φαλλό.

Ἡ ταινία πῆρε ἕνα ἀπό τά δύο βραβεῖα τῆς *F.I.P.R.E.S.C.I.* καί ἕνα ἀπό τά βραβεῖα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ.

Maximum Security (Πλήρης Ἀσφάλεια). Ἔγχρωμη ντοκυμανταίρ / πειραματική ταινία τοῦ Mark Stiles. Αὐστραλία 1978. (9′, 16 χιλ.).

Στή δεξιά μεριά τοῦ ἄδειου διαδρόμου βρίσκονται τά κελιά μέ τίς ἀτσάλινες κλειδωμένες πόρτες, τή μιά δίπλα στήν ἄλλη. Στήν ἀριστερή μεριά τοῦ διαδρόμου σηκώνεται ὁ τοῖχος. Στό πάτωμα, νερά γυαλίζουν ἐδῶ κι ἐκεῖ πάνω στή φρεσκοπλυμένη ἐπιφάνεια τοῦ τσιμέντου. Στήν ὀροφή, τά παγωμένα φῶτα τοῦ νέον ἀλλοιώνουν τήν ἐπιφάνεια τῆς σελλυλόζης βγάζοντας μιά σκοτωμένη πράσινη ἀπόχρωση. Ὁ κόκκος κυριαρχεῖ καί ἡ κινηματογραφική μηχανή ἐξουσιάζοντας τόν ἄδειο χῶρο προελαύνει χωρίς ἀντίσταση πάνω σέ ρόδες γιά ἐννιά ὁλόκληρα λεπτά σ' ἕνα ἀργόσυρτο Tracking πρός τά μπρός.

Συνεντεύξεις off φυλακισμένων πού τούς κρατοῦσαν σέ ἀπομόνωση μᾶς περιγράφουν τίς συνθῆκες σ' αὐτή τή φυλακή, τά ψυχολογικά καί σωματικά βασανιστήρια καί τίς αὐτοκτονίες. Κάποια στιγμή, κι ἐκεῖ πού λέγαμε πώς αὐτή ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἄδειου διαδρόμου θά 'ναι κάποιο κινηματογραφικό τρύκ — διότι δέν εἶναι δυνατό νά ὑπάρχει τέτοιος μακρύς διάδρομος — αὐτός τελειώνει. Ἕνας τοῖχος τόν σταματάει. Ἡ μηχανή ἀδέξια καί ἀδύναμη, σταματάει κι αὐτή μπροστά στόν τοῖχο. Ἡ μηχανή δηλώνει τά ὅριά της καί ἀρνεῖται νά προχωρήσει. Οἱ συνεντεύξεις σβήνουν. Σιωπή: ἡ ἀδυναμία τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου νά πάρει φόρα νά χτυπήσει πάνω στόν τοῖχο, νά τρυπήσει τόν τοῖχο νά περάσει ἀπέναντι, νά καταργήσει κάμερα καί φυλακή ἤ νά τσακιστεῖ ν' αὐτοκαταστραφεῖ, νά μηδενιστεῖ. Ἡ ἀδυναμία παγώνει τό τελικό προϊόν, τό ἀκινητοποιεῖ.

Anatomia dell'inferno, τοῦ Κλάουντιο Νταβίντ (16′, χρῶμα, 16 χιλ. – Ἰταλία 1978). Ὁ Κάρλος Ἀλόνσο, ἕνας ἀπό τούς πιό γνωστούς σύγχρονους ζωγράφους τῆς Ἀργεντινῆς, αὐτοεξόριστος στή Ρώμη κατέγραψε τίς ἐντυπώσεις του ἀπό τή δικτατορία τῆς Χιλῆς, σέ ἐντυπωσιακές ζωγραφικές συνθέσεις. Ὁ Κλάουντιο Νταβίντ ἔκανε αὐτούς τούς πίνακες ταινίες.

Ἡ ταινία πῆρε τό τρίτο βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τῆς Εὐαγγελικῆς Ἐκκλησίας.

Ξανθόπουλος/Ἰούνιος 1979

(1) Ὁ Klaus Eder, πρόεδρος τῶν Γερμανῶν Κριτικῶν Κινηματογράφου καί μέλος τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ, ἦρθε στήν Ἑλλάδα καί διάλεξε ὡς Ἑλληνική συμμετοχή, γιά τό φετεινό 25ο Φεστιβάλ τίς ταινίες: *Σπάτα, τό στιφάδο τοῦ Ἁγίου Πέτρου* τῆς Ἀλίντας Δημητρίου καί τή νέα δεκάλεπτη ἔκδοση τῆς ταινίας τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου (πού εἶχε παιχτεῖ στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976) *Γράμμα στό Ναζίμ Χικμέτ*.

(2) Στό βιβλίο τῆς Ἀλίντας Δημητρίου *Φιλμογραφία ταινιῶν μικροῦ μήκους*, ἀνακαλύψαμε καί ἀντιγράφουμε τίς παρακάτω ἑλληνικές συμμετοχές:
1965. *Τό Ἄλογο* τοῦ Κώστα Ζώη
1971. *Ἐπισκεφτεῖτε τήν Ἑλλάδα* τοῦ Φώτη Λαμπρινοῦ, παραγωγῆς τοῦ Ἰνστιτούτου Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας.
1973. *Δίαυλος* τοῦ Διονύση Μαλούχου.
1974. *Ἡ τελευταία πρόβα* τοῦ Νίκου Κουτελιδάκη καί *Τί ὥρα εἶναι* τοῦ Σταύρου Νικολαΐδη.

(3) Καί κάτι ἀκόμα γιά τήν ἱστορία· ἀπό τό ἴδιο ἄρθρο τοῦ Σπ. Παγιατάκη στόν Ταχυδρόμο τῆς 22.3.64:
«...Βλέποντας ὅλον αὐτό τόν σωρό τῶν μικρῶν πειραματικῶν καί μή ταινιῶν, ἀναρωτιέται κανείς ποιά θέση θἄχανε τυχόν ἑλληνικές ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους πού θά παίρναμε μέρος στόν διεθνῆ συναγωνισμό. Μέσα στόν συρφετό τῶν δυτικῶν αἰσθητικά προβληματιζομένων «πρωτοποριακῶν» πού ἀγκομαχοῦνε γιά νά ἐντυπωσιάσουνε μέ τή φόρμα, παραβλέποντας τελείως τίς περισσότερες φορές τό περιεχόμενο καί ἔχοντας ἀπό τήν ἄλλη μεριά τήν ἀνατολή πού μόλις ἀπελευθερώνεται ἀπό τήν ροδοζάχαρη τοῦ σοσιαλιστικοῦ νατουραλισμοῦ, γιά νά σπεύσῃ νά μιμηθῇ — πολύ ἀδέξια πρός τό παρόν — τά διασμένα ἀντιπαραδοσιακά καμώματα τῆς Δύσης, ἡ Ἑλλάδα μέ τή νεανική της ἁπλοϊκότητα, θἄχε μιά προνομοῦχο θέση. Ὁ εἰλικρινά ἀψιμυθίαστος κινηματογράφος – ντοκουμέντο τοῦ Κ. Σφήκα, ἡ στρωτή ἱστόρηση τοῦ Ρ. Μανθούλη, εἴτε ἡ δωρική ποίηση τοῦ Τ. Κανελλόπουλου, θἄτανε ἕνα ἑλληνικό μεταλλικό νερό στά καρυκευμένα ξένα προϊόντα...»

Ἀρνητικά, Ἀπό τήν Ἀμερική

Σημειώσεις ἀπό τό 15ο Διεθνές Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο (14-22 Ἰουνίου 1979)

τοῦ Κώστα Θεοφιλόπουλου

Σήμερα τά ἔθνη δέν μποροῦν παρά νά δεχτοῦν τήν ἰσότητα ἀνάμεσα στίς ἀνθρώπινες καταστάσεις. Εἶναι ὅμως στό χέρι τους, ἡ ἰσότητα νά ὁδηγήσει στήν ὑποδούλωση ἤ στήν ἐλευθερία, στό φῶς ἤ στή βαρβαρότητα, στήν εὐημερία ἤ στή δυστυχία.

Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*

Ἡ ἱστορία τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς χαμένης ἀθωότητας.

Charles Flynn, *Kings of the Bs* (McCarthy and Flynneds)

Οἱ Warren Oates, Dennis Wilson καί ὁ James Taylor στό *Two-Lane Blacktop* (1971) τοῦ Monte Hellman.

Μετά τήν Κίνα (καί τή Βραζιλία καί τήν Κούβα καί τήν Πορτογαλία καί τίς Ἀραβικές χῶρες) τό Χόλλυγουντ '69–79... Γιά ὅσους ταυτίζουν τήν ἔννοια «καινούργιος κινηματογράφος» μέ ὑπανάπτυκτες οἰκονομικές δομές καί ἐκφραστική λιτότητα ἡ ἐκλογή τοῦ φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο μπορεῖ νά ἔμοιαζε παράδοξα προκλητική. Εἶναι ὅμως λογικό ὁ «καινούργιος κινηματογράφος» νά παρουσιάζεται παντοῦ — καί κυρίως ἐκεῖ πού ὑπάρχει καί ὁ «παλιός», δηλαδή σέ κοινωνίες πού ἀπό τίς πρῶτες ἀδέβαιες στιγμές τοῦ μέσου δεσμεύτηκαν νά ἐκφραστοῦν μέ τή βοήθειά του καί νά τό διαμορφώσουν. Ἴσως πάλι εἶναι ἀναπόφευκτο οἱ ὑπεραναπτυγμένοι ὀργανισμοί νά δημιουργοῦν τίς συνθῆκες τῆς ἴδιας τους τῆς ἐξάλειψης, νά χάνουν τήν ἐπαφή τους μέ τόν πολιτισμό πού τούς ἔδωσε πνοή καί νά ἀδρανοῦν. Γι αὐτό, ὅταν τά γεγονότα δείχνουν πώς κάτι τέτοιο δέ συμβαίνει, τό ἐνδιαφέρον πρέπει νά ἀναζωογονεῖται. Ἡ δραστηριοποίηση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου μέσα στή δεκαετία τοῦ '70 ἀποκτάει διδακτικό χαρακτήρα, μιά καί δημιουργεῖ ἀμφιβολίες γιά τίς δογματικές βεβαιότητες πού προώθησε μιά κάποια εὐρωπαϊκή κριτική στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60.

Ἀλλά τό πρόβλημα εἶναι: ὑπάρχει πραγματικά καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἤ μήπως μόνο μιά ἀναδιοργάνωση τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος. Ἡ φανερή ἀνανέωση τοῦ προσωπικοῦ δέν εἶναι ἐπαρκής ἀπάντηση. Στό Πέζαρο βρῆκα τήν εὐκαιρία νά παρατηρήσω στοιχεῖα μιᾶς θεματικῆς καί αἰσθητικῆς ἀνανέωσης στίς σύγχρονες ἀμερικάνικες ταινίες. Εἶναι φυσικό γενικεύσεις τέτοιου εἴδους νά παραμένουν ἀμφισβητήσιμες, μάλιστα ὅταν, ἀπό τό σύνολο τῆς παραγωγῆς τῶν δέκα τελευταίων χρόνων, μπορῶ νά ἀναφερθῶ μόνο σ' ἕνα πολύ μικρό της μέρος (τίς ταινίες πού παρακολούθησα στό φεστιβάλ). Γιά κάθε παρατήρηση θά ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις. Ἔτσι, παρουσιάζεται τό πρόβλημα τῆς δειγματοληψίας. Νομίζω πώς ἡ ἐπιλογή ξεκινάει ἀπό τό a priori ὅτι οἱ μεγάλες παραγωγές, ἐπιτυχίες ἤ ἀποτυχίες, μεταφέρουν ἕνα φορτίο ἀπό προσδοκίες πού, χωρίς νά στερεῖται σημασίας, μπορεῖ νά λειτουργεῖ ἐνάντια στή διαφάνεια τῆς θεματικῆς καί αἰσθητικῆς ἀνανέωσης. Ἀντίθετα, πιστεύω ὅτι αὐτή ἡ ἀνανέωση κυκλοφορεῖ πιό ἄνετα

μέσα στίς παραγωγές περιορισμένου προϋπολογισμοῦ. Βέβαια, προστίθεται καί τό γεγονός τῆς ἔλλειψης διαθεσιμότητας πολλῶν ταινιῶν. Ὁπωσδήποτε ὅμως οἱ ταινίες πού προβλήθηκαν εἶναι περισσότερο «πειραματικές»: ἐπιχειροῦν δηλαδή καινούριους τρόπους ἰσορροπίας μεταξύ τῆς δημιουργικῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ παραγωγοῦ, πού παίρνει τίς ἀποφάσεις, καί τῶν αἰτημάτων ἑνός ἀπαραίτητου κοινοῦ, ἤδη διαμορφωμένου ἀπό τά «παλιά» καί διαδομένα μοντέλα.

Θά προσπαθήσω νά δείξω τήν ἀνακαταναλωτές τήν ἑβδομάδα. Ἀπό τότε ὁ ἀριθμός τους ἔπεφτε σταθερά: ἀπό 85 ἑκατομμύρια εἰσιτήρια τήν ἑβδομάδα τό 1948 σέ 40 τό 1957 καί γύρω στά 20 στή χειρότερη ἐποχή, μεταξύ 1969–71[1]. Σ' αὐτή τήν περίοδο δέν ἦταν σπάνιο τά Μεγάλα στούντιο νά χάνουν σημαντικά ποσά. Ὁπωσδήποτε, ἕνας πολύπλοκος οἰκονομικός ὀργανισμός, ὅπως τό Χόλλυγουντ, λειτουργεῖ σύμφωνα μέ τούς δικούς του λογικούς κανόνες καί εἶναι μάταιο νά ψάξουμε τή λύση τῶν προβλημάτων πού παρουσιάζονται σέ μιά ἐξιστόρηση ἐξωτερικῶν ἀντιξοοτήτων. Ἀλλά μέσα στά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ σημειώματος καί κάνοντας μιά σχετικά πρόχειρη γενίκευση, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ «κρίση» τοῦ Χόλλυγουντ ἐπιταχύνθηκε ἀπό τρία διαφορετικά γεγονότα. Πρῶτα, ἡ ἐμφάνιση καί ἡ παρουσία τηλεοπτικοῦ προϊόντος ἀπό τό 1948 καί ὕστερα ἀπομάκρυνε ἕνα σημαντικό ἀριθμό καταναλωτῶν ἀπό τίς αἴθουσες προβολῆς. Ἕνα δεύτερο ἐπεισόδιο ἀπομάκρυνε τίς ἑταιρίες παραγωγῆς / διανομῆς ἀπό αὐτές τίς αἴθουσες: ἡ ἀπόφαση τοῦ Ἀνώτατου Δικαστηρίου τό 1948 ὅτι ἡ κάθετη συγκέντρωση τῆς βιομηχανίας ἀποτελοῦσε παράβαση τῆς νομοθεσίας ἀντιτράστ. Ἔτσι οἱ παραγωγοί / διανομεῖς βρέθηκαν ὑποχρεωμένοι νά ἐγκαταλείψουν προοδευτικά τήν ἰδιοκτησία τῶν αἰθουσῶν προβολῆς. Μέ τήν ἐφαρμογή τῆς ἀπόφασης (πού ὁλοκληρώνεται πρίν ἀπό τό 1953) τά Μεγάλα στούντιο ἀντιλαμβάνονται ὅτι τό προϊόν πού παράγουν ἔχει χάσει τήν ἐξασφαλισμένη διανομή του. Ἡ φυγή τῶν καταναλωτῶν πρός τήν τηλεόραση συνοδεύεται ἀπό τό διωγμό τῶν παραγωγῶν ἀπό τίς αἴθουσες, σημεῖα ἐλέγχου τῆς κατανάλωσης. Ξαφνικά, τά στούντιο βρίσκονται σέ ἀνταγωνισμό μέ τήν τηλεόραση καί μεταξύ τους γιά τήν ἐξασφάλιση προβολῆς τοῦ προϊόντος τους ἀπό τίς ἑταιρίες πού ἐλέγχουν τίς αἴθουσες. Μέσα σ' αὐτό τό περιβάλλον οἱ ἄστοχες πρωτοβουλίες τῶν μεγάλων ὀργανισμῶν παραγωγῆς / διανομῆς ἀποτελοῦν ἕνα τρίτο γεγονός πού ἐπιτάχυνε τό ρυθμό τῆς πορείας πρός τήν «κρίση». Τά στούντιο ὑπερ– επενδύουν καί ὑπερ–αποθηκεύουν. Τό 1970, γιά παράδειγμα, τό στόκ τῶν Μεγάλων ὑπολογιζόταν σέ 1.200 ἑκατομμύρια $ ἀπέναντι σέ μιά ἀγορά 750 ἑκατομμυρίων (400 γιά τήν Ἀμερική καί 350 γιά τό ἐξωτερικό).

Ἀπό τό 1972 καί ὕστερα ὅμως τό κλίμα ἀλλάζει ριζικά καί ἡ ἀναδιοργάνωση τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος εἶναι τό πρῶτο στοιχεῖο πού ἐπιτρέπει τήν παρουσία ἑνός «καινούργιου» ἀμερι-

Ὁ Michael J. Pollard καί ὁ Richard Evans στό *Dirty Little Billy* (1972) τοῦ Stan Dragoti.

Ἡ Shelley Plimpton, ὁ Steve Curry καί ὁ Woodrow Chambliss στό *Glen and Randa* (1971), τοῦ Jim McBride

νέωση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἐξετάζοντας διαδοχικά τίς οἰκονομικές, θεματικές καί αἰσθητικές ἀλλαγές στό σύγχρονο Χόλλυγουντ. Θέλω νά προσθέσω ὅτι στή χρήση τῶν παραδειγμάτων θά ἀποφύγω τούς περιορισμούς πού ἐπιβάλλει ἡ αἰσθητική ἀξιολόγηση τῶν ταινιῶν καί ἡ ἐπιμονή στήν (κατά τ' ἄλλα ἀναμφισβήτητη) προσφορά τοῦ σκηνοθέτη ὡς δημιουργοῦ τῆς ταινίας.

Ἀπό τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '40 ὡς τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70, ἕνα ἀπό τά χαρακτηριστικότερα γεγονότα στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο εἶναι ἡ σταθερή πτώση εἰσιτηρίων στίς αἴθουσες. Τό 1946 ἡ ἀμερικάνικη παραγωγή ἔβρισκε 100 ἑκατομμύρια

κάνικου κινηματογράφου. Τρία μέτρα παρουσιάζονται ἀναπόφευκτα γιά τά στούντιο: μείωση τῆς προσφορᾶς, ὀρθολογιστική διαχείρηση καί ἐπεκτατική διαφοροποίηση τῶν ἐπενδύσεων. Καί πρῶτα μιά συστηματική μείωση τῆς προσφορᾶς ταινιῶν σέ ἐπίπεδα ἄγνωστα ὥς τότε γιά τό Χόλλυγουντ. Ἔτσι τό 1976 ἡ παραγωγή τῶν Μεγάλων δέν ξεπερνάει τά 210 φίλμ (στά ὁποῖα ὅμως πρέπει νά προσθέσουμε τίς 300 περίπου ταινίες μεγάλου μήκους πού βγαίνουν ἀπό μικρές, ἀνεξάρτητες ἑταιρίες καί καλύπτουν 10 μέ 15% τῆς ἐσωτερικῆς κατανάλωσης). Παράλληλα ὅμως παρατηρεῖται καί μιά αὔξηση τῆς ζήτησης. Ἡ ἐγκατάλειψη τῶν ἀστικῶν ἐμπορικῶν κέντρων ἀπό τούς πληθυσμούς πού διαλέγουν γιά τόπο κατοικίας τά προάστεια ὁδηγεῖ σέ μιά προοδευτική αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ αἰθουσῶν «πρώτης προβολῆς». Τό ποσοστό τους στό σύνολο περνάει ἀπό 25 σέ 50% μέσα στά τελευταῖα δέκα χρόνια. Αὐτές οἱ περιφερειακές αἴθουσες πρώτης προβολῆς, συχνά ὀργανωμένες σέ συγκροτήματα μικρῶν μονάδων μέ διαφοροποιημένο προγραμματισμό, κατέχουν μιά στρατηγική θέση στό δίκτυο διανομῆς, μιά καί ἀναπτύσσονται μέσα στά προαστειακά ἐμπορικά κέντρα καί ἐξασφαλίζουν ἕνα σταθερό κοινό πού πληρώνει τό ἀκριβότερο εἰσιτήριο. Ἡ προνομιακή τους θέση ὅμως τίς δεσμεύει μέ τή συνεχή παρουσίαση τοῦ πιό σύγχρονου καί τοῦ πιό πολυτελοῦς προϊόντος. Ἔτσι ἡ ζήτηση αὐξάνεται ἀνεξάρτητα (ἄν καί παράλληλα) ἀπό μιά προσφορά πού ἔχει ἤδη μειωθεῖ. Μέσα στή δεκαετία τοῦ '70 ἡ κυρίαρχη θέση στήν ἀγορά περνάει ἀπό τούς ἀγοραστές προϊόντος (τίς αἴθουσες) στούς πωλητές (τούς διανομεῖς). Ὁρισμένες συμφωνίες διανομῆς προσφέρουν τό 90% τῶν εἰσπράξεων στό διανομέα ἐνῶ συγχρόνως περιλαμβάνουν ὅρους ὅπως ἐγγυητικές προκαταβολές, ἕνα «τυφλό» σύστημα ἐνοικιάσεων τῶν ταινιῶν (τό λεγόμενο blind-bidding) ἤ ἀκόμα, καί τόν καθορισμό τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου ἀπό τό διανομέα. Ἐπιπλέον τά στούντιο φροντίζουν τήν ἀνάπτυξη τῆς διανομῆς προϊόντος ἀπό ἀνεξάρτητες ἑταιρίες παραγωγῆς πού ἀποδεικνύονται πρόσθετη πηγή σημαντικοῦ κέρδους, μιά καί ἡ προμήθεια πού εἰσπράττουν εἶναι πολύ μεγαλύτερη τοῦ κόστους τῆς ἐπιχείρησης.

Πέρα ἀπό τίς ἀντιδράσεις τους ἀπέναντι στούς μηχανισμούς τῆς ἀγορᾶς, τά στούντιο ἐπιδιώκουν μιά ὀρθολογιστική διαχείρηση τῆς παραγωγῆς. Ἤδη τό 1974 ὑπολογίζεται ὅτι τό ἐπίπεδο τοῦ στόκ δέν ξεπερνοῦσε τά 600 ἑκατομμύρια $. Ἐξάλλου, ἀπ' τή μιά, τό βάρος πέφτει ὅλο καί περισσότερο σέ «σοβαρά» θέματα καί «ἀξιόλογα» σενάρια γραμμένα σύμφωνα μέ ἐκσυγχρονισμένα κριτήρια· οἱ προϋπολογισμοί γιά τό γύρισμα καί τήν ὁλοκλήρωση τῶν φίλμ εἶναι ἰσορροπημένοι καί οἱ νέοι διευθυντές φροντίζουν νά παραμένουν μέσα στά προκαθορισμένα ὅρια. Ἀπ' τήν ἄλλη, ἡ ὀρθολογιστική διαχείρηση προϋποθέτει μιά σημαντική μείωση τῶν κινδύνων πού παρουσιάζονται στή φάση τῆς διανομῆς. Συχνά τά ἔξοδα διαφήμισης φτάνουν τά ἔξοδα παραγωγῆς. Ἡ διαφήμιση ἀπό τήν τηλεόραση θεωρεῖται μάλιστα ἰδιαίτερα ἀποτελεσματική, πράγμα ἀντίθετο μέ τήν παραδοσιακή χολλυγουντιανή ἀντι–τηλεοπτική ἰδεολογία.

Ὁ Dennis Weaver στό *Duel* (*Μονομαχία*, 1972) τοῦ Steven Spielberg.

Μείωση τῆς προσφορᾶς καί ὀρθολογισμός στή διαχείριση συμπληρώνονται ἀπό μιά ἐπεκτατική στρατηγική διαφοροποίησης στίς ἐπενδύσεις. Οἱ Μεγάλοι δέν ἐπανεπενδύουν τά κέρδη σέ κινηματογραφικές παραγωγές φροντίζοντας νά μήν ἀκυρώσουν τά ἀρχικά ἀποτελέσματα τῆς μειωμένης προσφορᾶς. Συχνά στρέφονται πρός ἐξω-κινηματογραφικές ἐπενδύσεις, πρός τήν τηλεόραση καί τά καινούργια τεχνολογικά ἐκφραστικά μέσα. Ἀκόμα περισσότερο, ἀφομοιώνονται μέσα σέ μεγάλα βιομηχανικά καί ἐμπορικά σύνολα (conglomerates) πού ἔχουν πολλαπλούς οἰκονομικούς στόχους ἔξω ἀπό τόν τομέα τοῦ κινηματογράφου ἤ καί τοῦ θεάματος. Ἡ ἐπέκταση τῶν ἑταιριῶν ὁλοκληρώνεται μέ τήν ἐπιστροφή καί τή σταθεροποίηση τοῦ ἀμερικάνικου προϊόντος στίς ξένες ἀγορές καί ἰδιαίτερα στούς ξένους σταθμούς τηλεόρασης (περίπου 200 ἑκατομμύρια $ ἔσοδα τό 1977). Σύμφωνα μέ τόν J. Valenti, πρόεδρο τοῦ καρτέλ διανομῆς MPAA, «δέν πρόκειται γιά κέρδη ἀλλά ἁπλούστατα γιά μιά ἐπιστροφή κεφαλαίων πού εἶναι ἀπαραίτητα...» Ἀπαραίτητα γιά τήν παραγωγή ταινιῶν ἀλλά καί γιά ἐπενδύσεις στό Λάς Βέγκας (ὅπου ἡ MGM τοῦ K. Kerkorian κατασκεύασε τό μεγαλύτερο ξενοδοχεῖο – καζίνο).

Ἔτσι, ἡ ἐπιτυχημένη δραστηριοποίηση τῆς ἀμερικάνικης κινηματογραφικῆς βιομηχανίας εἶναι ἀναμφισβήτητη: ἀπό 532,4 ἑκατομμύρια $ εἰσπράξεις σ' ὅλο τόν κόσμο τό 1963 ἔφτασε, τό 1977, τά 1.365 ἑκατομμύρια καί γιά τό 1978 μιά αὔξηση 15% εἶναι σχεδόν βέβαιη (ἄν καί ὁ ἐσωτερικός πληθωρισμός μειώνει σημαντικά τήν πραγματική ἀξία τοῦ ποσοῦ).

Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι αὐτή ἡ οἰκονομική δραστηριοποίηση, ἀναγκαία μετά τήν καταστροφική περίοδο '69–71, συμπίπτει καί μέ μιά ἰδεολογική κινητοποίηση πού ἐμφανίζεται ἐξίσου ἀναγκαία μετά τήν περίοδο σύγχυσης στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Βέβαια, ἐξομοιώνοντας οἰκονομικά δεδομένα τῆς παραγωγῆς καί θεματική τοῦ προϊόντος σάν ὁμοιογενεῖς ἀναγκαιότητες δημιουργεῖται ὁ κίνδυνος ἡ σμίκρυνση νά ἀλλάζει κλίμακα. Μ' ἄλλα λόγια, μπορεῖ ἡ σχέση τοῦ μέρους (τά γεγονότα πού θεωρήσαμε σημαντικά) πρός τό ὅλο (ἡ ἀναδιάρθρωση τῆς βιομηχανίας) νά εἶναι διαφορετικοῦ τύπου στήν περίπτωση τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος ἀπ' ὅ,τι εἶναι ἡ σχέση τοῦ μέρους (τά θέματα) πρός τό ὅλο (ἡ κινητοποίηση τῆς κοινωνίας) στήν περίπτωση τοῦ ἰδεολογικοῦ συστήματος. Ἔτσι, ὥστε «οἰκονομική ἀναδιάρθρωση» καί «ἰδεολογική κινητοποίηση» νά μήν ἀποτελοῦν δυνάμεις πού ἐνεργοῦν στό ἴδιο ἐπίπεδο καί συναντιῶνται σέ κάποιο σημεῖο (τῆς αἰσθητικῆς παραγωγῆς) ἀλλά πού κυκλοφοροῦν ἀνεξάρτητα καί, κατά κάποιο τρόπο, περνᾶνε ἡ μία δίπλα ἀπ' τήν ἄλλη. Αὐτό μπορεῖ νά συμβαίνει, γιατί ἡ περιγραφή τῶν οἰκονομικῶν δεδομένων, ὅσο κι ἄν εἶναι αὐθαίρετη, μερική ἤ ἀκόμα καί λαθεμένη, πραγματοποιεῖται κατευθείαν, στόν πρῶτο βαθμό, ἐνῶ ἡ θεματική ἀνάλυση τῶν ταινιῶν ἀποτελεῖ δευτεροβάθμια παρατήρηση, μιά καί πρόκειται γιά τήν (κινηματογραφική) ἰδεολογία τῆς (κοινωνικῆς) ἰδεολογίας. Μ' αὐτές τίς ἐπιφυλάξεις καί ὑποθέτοντας μιά σχετική ἀναλογία μεταξύ τῶν δύο ἰδεολογικῶν βαθμῶν θά ἤθελα νά ἐπισημάνω ὁρισμένες ἀλλαγές στή χολλυγουντιανή θεματική ἑνός κινηματογραφικοῦ δείγματος ἀπό τίς προβολές τοῦ Πέζαρο.

Νομίζω ὅτι θεματικά ὁ καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος κινητοποιεῖται ἀπό τήν ἀντίληψη τοῦ τέλους τῆς Κατάκτησης τῆς Δύσης. Κατά κάποιο τρόπο, ἡ ἐγκατάσταση τῆς βιομηχανίας συγκινήσεων στό Χόλλυγουντ στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα ἀντιπροσωπεύει τήν ὁλοκλήρωση τοῦ γεγονότος καί τοῦ μύθου τῆς κατάκτησης. Τό Χόλλυγουντ μετατρέπει τήν τελευταία γεωγραφική κατάληψη χώρου στήν πρώτη μυθοπλαστική ἐπεξεργασία του. Προοδευτικά ὅμως, μέσα ἀπό τή συγκινησιακή ἔνταση τῆς δεκαετίας τοῦ '40, παρουσιάζονται τά πρῶτα δείγματα πεσιμισμοῦ: ἡ Δύση, ἡ Καλιφόρνια, τό Χόλλυγουντ γίνονται γεωγραφικές μεταφορές γιά τό θάνατο καί τό Τέλος τοῦ Κόσμου. Ἀπό τά νυχτερινά τοῦ film noir ὡς τόν ὠκεάνιο ἦχο τῶν Beach Boys τό τέλος τῆς Κατάκτησης τῆς Δύσης περνάει ἀπό τήν περιφέρεια στό κέντρο τοῦ μύθου τοῦ ἐπιτεύγματος. Ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τά θέματα τοῦ καινούργιου ἀμερικάνικου κινηματογράφου σχολιάζουν διάφορες ἀπόψεις αὐτῆς τῆς σύγχρονης πεσιμιστικῆς ἐκδοχῆς.

Στό *Blue Collar* (1978–U²) τοῦ Paul Schrader ὅπως καί στό *The Warriors* (1979–PAR) τοῦ Walter Hill ὁ χῶρος παρουσιάζεται σάν ἕνας κόσμος ἰσόβιας κάθειρξης. Οἱ δυό ταινίες εἶναι σχεδόν συμμετρικά ἀντίθετες στήν παρουσίαση αὐτῆς τῆς θεματικῆς. Ἡ πρώτη ἐκθέτει ἕναν κόσμο ἐγκλεισμοῦ, ὅπου κάθε δράση (ἀκόμα καί τό βλέμμα) περιορίζεται ἀπό τά ὅρια τοῦ ντεκόρ ἔτσι, ὥστε, ὅταν ἡ δράση πυκνώνει, ὁ χῶρος στενεύει. Ἡ δεύτερη δείχνει ἕναν κόσμο ἀποκλεισμοῦ. Ἡ πορεία μιᾶς συμμορίας μέσα στούς μητροπολιτικούς συνοικισμούς γίνεται ἔπος ἐπιστροφῆς χωρίς συγκεκριμένη ἀναπαράσταση τῆς διαδομῆς καί τῶν ἀναγνωριστικῶν ὁρίων (ἐκτός ἀπό τόν ὀμφάλιο λῶρο τοῦ Ὑπογείου). Δέν εἶναι πιά ὁ χῶρος πού περιορίζει τή δράση ἀλλά ἡ δράση πού ἀποσκοπεῖ στόν περιορισμό τοῦ χώρου: ὁ ἐφιάλτης τοῦ ἀποκλεισμοῦ κάνει ἀναπόφευκτη τήν ἐπιθυμία ἐγκλεισμοῦ.

Ἡ ἀρνητική σχέση μεταξύ χαρακτήρων καί χώρου γίνεται ἀντιληπτή καί στά παραδοσιακά «εὐρύχωρα» εἴδη, ὅπως τό γουέστερν καί ἡ ταινία διαδρομῆς (roadfilm). Στό *Bad Company* (1972–PAR) τοῦ Robert Benton, ἕνα γουέστερν πού εἶναι συγχρόνως καί ταινία διαδρομῆς, ἡ νοσταλγία ἐπιτρέπει τήν παρουσία τοῦ ἀνοιχτοῦ χώρου τῆς περιπλάνησης. Μόνο πού τό τοπίο μένει βουβό, κινεῖται παράλληλα μέ τούς χαρακτῆρες χωρίς νά συμπίπτει μέ τή δράση τους καί, τελικά, ἀκατοίκητο ἀπό κάποιο συγκεκριμένο ὅραμα ἤ σχέδιο, γίνεται ὅλο καί πιό ἀφηρημένο. Σέ ἕνα δεύτερο γουέστερν, τό *Dirty Little Billy* (1973–COL) τοῦ Stan Dragoti, ἀντίθετα, ἐγκλεισμός καί ἀφαίρεση συνυπάρχουν. Ἡ ταινία δείχνει χαρακτῆρες παγιδευμένους μέσα σ' ἕνα σαλούν παγιδευμένο μέσα στή λάσπη. Ἡ περιπλάνηση ἀρχίζει μέ τό τέλος τῆς ταινίας, ὅταν ὁ ἐγκλεισμός μετατρέπεται σέ ἀναγκαστικό ἀποκλεισμό καί τό τοπίο ἀλλάζει δραστικά: ἀπό λάσπη / πεδιάδα σέ βράχο / βουνό. Ἕνα τρίτο γουέστερν, σύγχρονο ὅμως, τό *Rancho Deluxe* (1975–U.A.) τοῦ Frank Perry, δέν

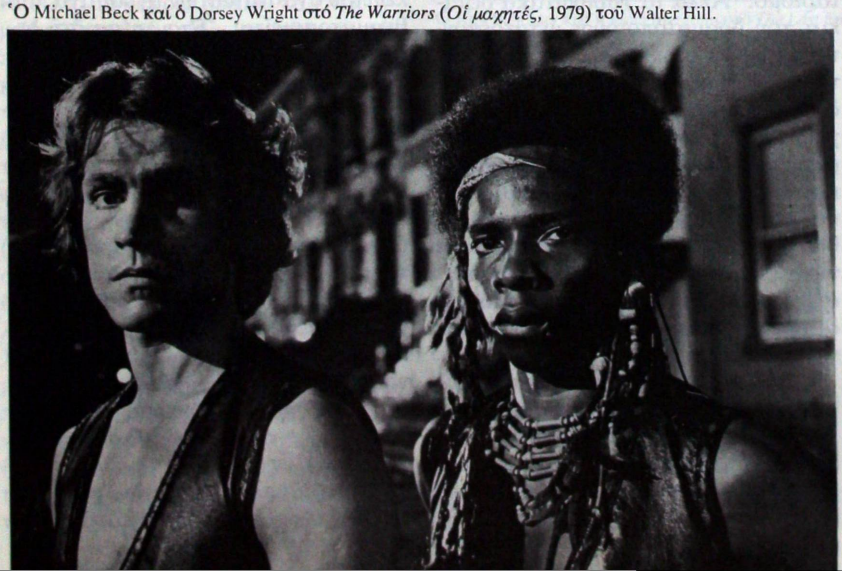
ἐπιχειρεῖ κανένα διαχωρισμό μεταξύ ἐγκλεισμοῦ καί ἀποκλεισμοῦ. Οἱ χαρακτῆρες ἀντιδροῦν ὁμοιόμορφα μέσα στόν ἴδιο ἀφηρημένο χῶρο εἴτε ὡς ἐλεύθεροι παράνομοι εἴτε ὡς καταδικασμένοι ἐγκληματίες.

Στίς ταινίες διαδρομῆς, ἐπειδή οἱ συμβάσεις τοῦ εἴδους προϋποθέτουν τή διασαφήνιση μιᾶς κατεύθυνσης (τουλάχιστο μέσα ἀπό τό διάλογο), διάφορα σκηνοθετικά καί σεναριογραφικά εὑρήματα ἐπιχειροῦν νά «διορθώσουν» τή συγκεκριμενοποίηση τοῦ χώρου. Στό *Heroes* (1978–U) τοῦ Jeremy Paul Kagan ὁ παραδοσιακός χολλυγουντιανός ψυχολογισμός στή χρήση τῶν ἠθοποιῶν ἀδειάζει τή διαδρομή ἀπό κάθε νατουραλιστική περιγραφικότητα. Ἀντίθετα, ἡ ταινία κλείνεται μέσα στόν ἐφιάλτη τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα, τήν πιθανότητα τοῦ σωματικοῦ του ἐγκλεισμοῦ (ἔχει δραπετεύσει ἀπό ψυχιατρεῖο) καί τόν ἀποκλεισμό του ἀπό τίς συνηθισμένες συνθῆκες ἐπικοινωνίας (μιλάει μέ σκουλίκια). Στό *Duel* (1972–U) τοῦ Steven Spielberg ἡ (ὁμοφυλοφιλική) μανία καταδίωξης πού ζεῖ ὁ κεντρικός χαρακτήρας ἐκμηδενίζει ὅμοια τόν πραγματικό χῶρο τῆς διαδρομῆς μετατρέποντάς τον σέ ὀνειρικές ἀφαιρέσεις, πού ἔχουν περισσότερη σχέση μέ τό δρόμο (ἀνήφορος, κατήφορος, λεωφόρος, χωματόδρομος, τοῦνελ, γκρεμός) παρά μέ τό τοπίο. Ἡ ἰδέα τοῦ αὐτοκινητόδρομου σάν ἐξορία χαρακτηρίζει καί τό χῶρο τοῦ *Two-Lane Blacktop* (1971-U) τοῦ Monte Hellman καί τό φίλμ ἀρχίζει δίνοντας τήν ἄποψη τῆς ἀσφάλτου. Ἀλλοῦ, ὅπως στό *Rafferty And the Gold Dust Twins* (1975–WB) τοῦ Dick Richards ἡ ἀντικειμενική σμίκρυνση τῆς διαδρομῆς ἀνατρέπει τόσο τήν παρουσία τοῦ χώρου ὅσο καί τίς συμβάσεις τοῦ εἴδους. Τελικά, στά σύγχρονα φίλμ διαδρομῆς *(Heroes, Rafferty, Duel)* οἱ σταθμοί ἀποκτοῦν ὅλο καί μεγαλύτερη σημασία καθώς τά ντεκόρ καί οἱ φωτισμοί τούς παρουσιάζουν ὅλο καί πιό παραμυθένιους καί ὀνειρικούς.

Ἡ ἀρνητική σχέση μέ τό χῶρο, πού σημαδεύει τή θεματική τοῦ καινούριου ἀμερικάνικου κινηματογράφου, συμπληρώνεται ἀπό μιά ἀρνητική σχέση μέ τό χρόνο τῆς δράσης — ὅπως ὁ Πόλεμος τοῦ Βιετνάμ συμπληρώνει τό τέλος τῆς Κατάκτησης τῆς Δύσης. Θεματικά ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος πάντα ἀφομοίωνε ἀδηφάγα τήν ἐπικαιρότητα καί πολλές ἀπό τίς μικρές ἀνεξάρτητες ἑταιρίες, ὅπως ἡ AA ἤ ἡ AIP, στήριζαν τήν ἐμπορική τους ἐπιτυχία στήν παραγωγή προϊόντος πού εἶχε ἄμεση σχέση μέ τό ἐπίκαιρο, ἄν ὄχι μέ τή μόδα. Γιά πρώτη φορά στήν ἱστορία τοῦ Χόλλυγουντ ἕνα σημαντικό γεγονός, ἕνας *πόλεμος*, πού διαρκεῖ σχεδόν μιά δεκαετία καί πού κινητοποιεῖ τό κοινωνικό σύνολο, περνάει ἀπαρατήρητος ἀπό τή βιομηχανία τοῦ θεάματος. (Καί, ἐπειδή συχνά λέγεται ὅτι τό μόνο φίλμ σχετικά μέ τόν πόλεμο, πού γυρίστηκε ὅσο ἀκόμα αὐτός διαρκοῦσε, ἦταν τό πατριωτικό *The Green Berets*, 1968–WB, τοῦ John Wayne, θέλω νά ἐπισημάνω τουλάχιστο ἄλλη μιά περίπτωση: τό κομψό *The Losers* 1970–Fanfare, τοῦ Jack Starret). Αὐτή ἡ ἀναγκαστική σιωπή ἐπιδεινώνει τό τραῦμα. Ἔτσι, ἡ παραγωγή τῆς τελευταίας δεκαετίας παρουσιάζει μιά γενικότερη ἀντι–ιστορικότητα. Οἱ ταινίες συχνά ἀναφέρονται στό πρίν ἤ στό μετά τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου. Στό *Dirty*

Ἡ ὁμάδα τῶν μαχητῶν στό τέλος τῆς ταινίας τοῦ Walter Hill, *The Warriors*.

Ὁ Michael Beck καί ὁ Dorsey Wright στό *The Warriors* (*Οἱ μαχητές*, 1979) τοῦ Walter Hill.



Little Billy ἡ διήγηση σταματάει, ὅταν ὁ χαρακτήρας μεταμορφώνεται στό ἱστορικό πρόσωπο Billy the Kid καί στό *Bad Company* ἡ ταινία μένει αἰωρούμενη πρίν ἀπό τήν ἐκπλήρωση τοῦ ἱστορικοῦ πεπρωμένου τῶν χαρακτήρων πού ὑπόσχεται ἡ πλοκή. Στό *Roseland* (1977-Cinema Shares International) τοῦ James Ivory οἱ χαρακτῆρες ζοῦν μετά τήν ἱστορία μέσα στό χῶρο τοῦ αἰώνιου ντάνσιγκ καί ἡ στιγμή τοῦ θανάτου τους ἐπεκτείνεται μέ ποιητική διάρκεια. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στό *The Sporting Club* (1971—AVE) τοῦ Larry Peerce, ἄν καί σ' αὐτή τήν περίπτωση ἡ ἀντι—ιστορικότητα καί ἡ ποιητική διάρκεια τῆς στιγμῆς τοῦ θανάτου ἰσχύει, ὄχι τόσο γιά τούς ψυχολογικούς κόσμους τῶν χαρακτήρων, ὅσο γιά τό πνεῦμα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας. Τό «ἀνεξάρτητο» *Glen And Randa* (1971—U.M.C.) τοῦ Jimmy McBride τοποθετεῖται κυριολεκτικά μετά τό τέλος τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου καί τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ. 'Απ' τήν ἄλλη, ἕνα νέο εἶδος, οἱ μνημειώδεις νεοφουτουριστικές ταινίες, τοποθετοῦν ἐκ τῶν προτέρων τόν πολιτισμό πέρα ἀπό τήν ἱστορία παρουσιάζοντας στοιχειώδεις ἀλληγορικούς διδακτισμούς (π.χ. *Star Wars*, 1977—FOX τοῦ George Lucas[3].

Ἄν τό πρίν καί τό μετά τοῦ χρόνου ἀντιστοιχεῖ στό μέσα καί τό ἔξω τοῦ χώρου, στούς ἐνδιάμεσους «νοσταλγικούς» χώρους ἀντιστοιχοῦν ἐνδιάμεσοι «παρενθετικοί» χρόνοι. Αὐτές οἱ ἱστορικές παρενθέσεις μπορεῖ νά εἶναι κυριολεκτικές, ὅπως τό ναυάγιο τῶν φαλαινοθήρων στό *The White Dawn* (1974—PAR) τοῦ Philip Kaufman ἤ μεταφορικές, ὅπως ὁ νεκρός χρόνος τοῦ καθυστερημένου παιδιοῦ, πού γερνάει, στό *Nunzio* (1978—U) τοῦ Paul Williams. Ἄλλοτε παρουσιάζονται σάν ἡ πρόσκαιρη καί βίαιη πραγμάτωση μιᾶς παθολογίας, ὅπως στό *Badlands* (1974—WB) τοῦ Terence Malick καί ἄλλοτε σάν θεραπευτικές λύσεις *(Heroes)*. Σέ μιά κοινωνία πουριτανικῆς προέλευσης ἡ ἱστορικότητα ταυτίζεται μέ τό ἐπάγγελμα καί τότε ἡ χρονική παρενθετικότητα ἰσοδυναμεῖ μέ ἔξω—επαγγελματική δράση ἐξαιρετικά εἰδικευμένων χαρακτήρων, ὅπως στό *The Last Embrace* (1979—UA) τοῦ Jonathan Demme, ὅπου ἕνας πράκτορας κεντρικῆς ὑπηρεσίας πληροφοριῶν βρίσκεται ἀντιμέτωπος μέ μιά κληρονομική ἐνοχή. Μερικές φορές ὁ ἔξω—επαγγελματισμός εἰδικευμένων γίνεται ψευδο—επαγγελματισμός ἀνειδικεύτων, ὅπως στό *Smile* (1974—PAR) τοῦ Michael Ritchie πού ἔχει γιά θέμα του μαθητικά καλλιστεῖα.

Μέσα σ' ἕναν κλειστό χῶρο, χωρίς ἱστορικό σχέδιο, τά δύο ἱδρυτικά ἰδεολογικά μοτίβα, πού ρυθμίζουν τή δράση στίς ἀστικές δημοκρατίες, ἡ ἐλευθερία καί ἡ ἰσότητα, χάνουν τό συμπληρωματικό τους χαρακτήρα καί ἀποδεικνύονται ἀνταγωνιστικά. Ἡ θεματολογία τοῦ καινούργιου ἀμερικάνικου κινηματογράφου χαρακτηρίζεται ἀπό μιά ἀντιστροφή τῶν ὅρων τῆς δράσης: ἀντί γιά ἐξαιρετικούς χαρακτῆρες πού δροῦν μέσα σέ κοινές (γιά τά δικά τους κριτήρια) συνθῆκες — ὅρος πού τονίζει τήν ἐλεύθερη ὑπευθυνότητα πέρα ἀπό τό δεδομένο τῆς ἰσότητας —, παρατηροῦμε κοινούς χαρακτῆρες, πού βρίσκονται σέ ἐξαιρετικές συνθῆκες — ὅρος πού, λογικά, μετατοπίζει τήν ἔμφαση πρός τήν ἰσότητα. Κατά κάποιο τρόπο, μιά ἠθική τῆς Πρόνοιας διαδέχεται τήν ἠθική τοῦ Προκαθορισμοῦ. Ἴσως ἔτσι νά ἐξηγεῖται καί ἡ τακτική παρουσία Καθολικῶν στό πρῶτο ἤ στό δεύτερο πλάνο πολλῶν ταινιῶν (πού βέβαια γράφεται, ἔτσι κι ἀλλιῶς, μέσα στήν καινούργια τακτική προβολῆς τῶν μειονοτήτων). Τό Χόλλυγουντ, ὅπως καί ἡ κοινωνία πού ἐκφράζει, παρουσίαζε πάντοτε ἕναν ἔντονο ἐγκαλιτάρισμό. 'Αλλά τά χαρισματικά ρεμάλια πού δραματοποιοῦσε μετατρέποντας σέ ἥρωες καί ἡρωίδες πού δέχονταν τίς εὐθύνες καί ἀγωνίζονταν νά ἀποδείξουν ὅτι ἄξιζαν τήν εὐνοϊκή μεταχείρισή τους στά χέρια ἑνός ἐγκαλιταρίστικου Χόλλυγουντ. 'Αντίθετα, οἱ καινούργιοι μισοβολεμένοι περιθωριακοί ἀκινητοποιοῦν τή δράση προσπαθώντας νά ἐκφράσουν τήν ἀπορία τους γιά τή θεαματικοποίηση τῆς κατάστασής τους. Ἔτσι, ἡ ἰδεολογία τῆς ἰσοπέδωσης δημιουργεῖ τίς προϋποθέσεις γιά μιά καινούργια ἀντι—δραματική.

Ἡ δράση καθορίζεται σάν μιά προσπάθεια ἔκφρασης ἄναρθρων αἰτημάτων. Ἤδη στά τέλη τῆς προηγούμενης δεκαετίας, τό ξεχασμένο *The Happy Ending* (1969—UA) τοῦ Richard Brooks προδιαγράφει, ἀντιπαραθέτοντας ἀπηρχαιωμένα κλισέ καί σύγχρονη δυσφορία, τή θεματική τοῦ '70. Ἄναρθρα σέ διαφορετικούς βαθμούς καί μέ διαφορετικές ἀποχρώσεις εἶναι καί τά αἰτήματα στό μηδενιστικό *Rancho Deluxe*, στό ἀποπροσανατόλιστο *American Hot Wax* (1978—PAR) τοῦ Floyd Mutrux ἤ στό ταραγμένο *Heroes* (ὅπου ὅμως τελικά διαρθρώνονται μέ ἕνα καθαρκτικό φλάς—μπάκ). Συμπτωματικά ἐπιτεύγματα συνοδεύουν μέ συνέπεια τά ἄναρθρα αἰτήματα. Ὁ περιθωριακός Rafferty, ὁ καθυστερημένος Nunzio, ὁ ἄβουλος Billy εἶναι νηπιακά παθητικοί καί ἡ συνάντησή τους μέ τή δράση ἀποτέλεσμα συμπτώσεων. Τά ἐπιτεύγματά τους παρουσιάζονται μέσα ἀπό ἀποσπασματικά ἐπεισόδια πού τά συνδέουν χαλαρωμένες αἰτιότητες.

Ἡ ἰδεολογία τοῦ ἐγκαλιταρισμοῦ δέν κατορθώνει νά κρύψει τό ἀρνητικό της: τόν ἐφιάλτη τοῦ κονφορμισμοῦ. Πολλά ἀπό τά θέματα στίς ἀμερικάνικες ταινίες τῆς δεκαετίας ἀναφέρονται στήν εἰσβολή ἑνός ἐφιαλτικοῦ στοιχείου μέσα στήν καθημερινή πραγματικότητα. (Ἴσως μάλιστα ἡ αἰσθητική στροφή πολλῶν νέων σκηνοθετῶν πρός τό ἔργο τοῦ Hitchcock νά ἔχει στή βάση της αὐτό τό θεματικό ἐλατήριο). Στά ἄναρθρα αἰτήματα ἀντιστοιχοῦν ἀπρόσωποι καί ἔξω—κοινωνικοί ἐφιάλτες. Μέσα σέ μιά ἐξισοπεδωμένη κοινωνία οἱ διαφορές πού βάζουν σέ λειτουργία τή δραματουργία γίνονται ἀντιληπτές σάν ἀντικοινωνικές ἀπειλές πού ἀναστατώνουν τή ρουτίνα πού θεαματοποιεῖται. Ἔτσι, μέσα στή δεκαετία, προσδιορίζεται ἕνα καινούργιο εἶδος, τό καταστροφίλμ, πού δραματοποιεῖ ἀπροσδόκητα κοινωνικά δυστυχήματα ἀπ' τή μιά, καί κατακλυσμιαῖες συγκρούσεις πολιτισμοῦ καί φύσης ἀπ' τήν ἄλλη — ὅπως στό *Phase IV* (1974—PAR) τοῦ Saul Bass. Ὅταν ἡ ἀπειλή τοῦ διαφορετικοῦ παρουσιάζεται σάν ἀποτέλεσμα ἀνθρώπινων πράξεων, ἡ δραματική ἐπιστρατεύει τεχνάσματα πού γενικεύουν τό ἀπειλητικό καί ἀπανθρωπίζουν τό συγκεκριμένο. Ὁ ὁδηγός—κυνηγός τοῦ *Duel* ὄχι μόνο δέν ἀποκαλύπτεται ποτέ ὡς πρόσωπο / ταυτότητα ἀλλά καί ὅ,τι παρουσιάζει στό θεατή (κυρίως πάνω καί κάτω ἄκρα) μένει γενικό σάν σύμβολο. Ὅ,τι ἰσχύει γιά τό ἄτομο στό

Duel ἰσχύει γιά τήν ὀργάνωση στό *The Parallax View* (1974–PAR) τοῦ Alan J. Pakula. Ἐδῶ ὁ «διαμελισμός» εἶναι τόσο ἀκραῖα ἀφηρημένος ὥστε, ἄν ἡ ἀπειλή τῆς ὀργάνωσης εἶναι μέσα στήν πλοκή, ἡ ἴδια ἡ ὀργάνωση μένει ἔξω ἀπό τό φιλμικό κείμενο. Μιά τρίτη ἐκδοχή εἶναι ἡ συγκεκριμένη παρουσία μιᾶς ὀργάνωσης, πού παραμένει ὅμως ἀνεξέλεγκτη, ὅπως οἱ μάγοι τοῦ *Race With the Devil* (1975–FOX) τοῦ Jack Starret. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ὁ φόβος τοῦ διαφορετικοῦ καί τοῦ κρυμμένου ἀφήνει νά φανεῖ καί μιά νοσταλγία γιά τήν ἐλευθερία δράσης, τήν παντοδυναμία ὁμάδων πού ἐνεργοῦν ἔξω ἀπό τά ὅρια τῆς κοινωνίας τῆς ἰσοπέδωσης. Ἡ τρωτότητα τῶν χαρακτήρων ἀπέναντι σ' αὐτές τίς ἐξωκοινωνικές ὁμάδες δείχνει τήν ἀπογοήτευσή τους ἀπό τούς κανόνες δράσης πού ἐπιβάλλει ὁ ἐγκαλιταρισμός. Κατά κάποιο τρόπο οἱ ἐξω/ἀντι–κοινωνικές ὁμάδες καί ὀργανώσεις ἀρθρώνουν τά ἄναρθρα αἰτήματα ἐλευθερίας, πού μοιάζουν ἀκραῖα (καί ἐφιαλτικά) γιά τούς χαρακτῆρες πού τά ἔχουν στερηθεῖ.

Μέσα στά πλαίσια τῆς ἰσοπεδωμένης κοινωνίας, ἡ ἰδεολογία τοῦ παραγωγικοῦ ἐπιτεύγματος χάνει τήν ἀπελευθερωτική δυναμική της καί μαζί καί τή δοξολογία της. Χαρακτηριστικά, τό ἐπίτευγμα μπορεῖ νά δοξαστεῖ μόνο στή σχέση του μέ ἱστορικά ἀποστερημένες μειονότητες, ὅπως οἱ Μαῦροι τοῦ *Sounder* (1972–FOX) τοῦ Martin Ritt. Γιά τό «κύριο ρεῦμα» τά ἐπιτεύγματα, ὅταν δέν εἶναι συμπτωματικά, παρουσιάζονται ἀρνητικά, σάν ἐπικίνδυνες παθολογίες πού φυλακίζουν τούς χαρακτῆρες μέσα σ' ἕναν κόσμο ἔμμονων ἰδεῶν. Θέμα τῆς ταινίας γίνεται ἡ ἀπόδραση τοῦ χαρακτήρα ἀπό τή φυλακή τοῦ ἐπιτεύγματος, ὅπως δηλώνεται φανερά στό *The Paper Chase* (1973–FOX) τοῦ James Bridges, ὅπου, σαφές καί ἐπιθυμητό, τό ἐπίτευγμα (ἡ ἐπιτυχία στούς διαγωνισμούς τοῦ τέλους τοῦ πρώτου ἔτους στή Νομική τοῦ Χάρβαρντ) ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ μιά ἀπροσδιόριστη ἀτμόσφαιρα προσωπικῆς εὐτυχίας. Ἀκόμα πιό ἀρνητικά, στό *Dandy, the All-American Girl* (1976–UA) τοῦ Jerry Schatzberg, τό ἐπίτευγμα ἔχει ἤδη ἐκπέσει σέ «ἐγκληματική» παθολογία. Καί στίς δύο περιπτώσεις ἡ καινούργια ἀντι–επιτευγματική ἰδεολογία τονίζει τήν καταστροφή τοῦ κερδισμένου ἀντικείμενου σάν μιά λύση ἀπόδρασης ἀπό τό ἀσφυκτικά κονφορμιστικό περιβάλλον καί σάν μιά δεύτερη ἀρχή γιά ἐλεύθερη δράση ἔξω ἀπό τούς ἰσοπεδωτικούς λαβύρινθους (ἡ βιβλιοθήκη καί τό ἀμφιθέατρο στό *The Paper Chase*, οἱ δρόμοι τοῦ Σηάτλ στό *Dandy*).

Τυποποιώντας, μποροῦμε νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἡ θεματική τῆς δράσης προσδιορίζεται ἄλλοτε «θετικά» ἀπό ἄναρθρα αἰτήματα καί συμπτωματικά ἐπιτεύγματα καί ἄλλοτε «ἀρνητικά» ἀπό ἐφιαλτικές ἐπιθυμίες καί αὐτοκαταστροφικές ἐνέργειες. Μέσα σ' ἕνα περιβάλλον, ὅπου ἡ κυκλοφορία μεταξύ μέσα / ἔξω, πρίν / μετά παρουσιάζει ἀνυπέρβλητα ἐμπόδια, ἡ δράση, ὅταν δέν εἶναι ἀποτέλεσμα Πρόνοιας, αἰωρεῖται μπροστά στό ἀδιέξοδο. Μιά τέτοια θεματική μοιάζει προκατακλυσμιαία. Ἄν ὅμως ὁ κινηματογράφος ἐκφράζει ὁμαδικά ὄνειρα καί ἐφιάλτες, ὁ ρόλος του δέν εἶναι προφητικός. Ὁ κατακλυσμός, πού φαίνεται νά ἀναγγέλλει ἡ βιομηχανία ὀνείρων τοῦ Χόλλυγουντ, μπορεῖ νά εἶναι περισσότερο ἐξορκισμός παρά πιστή ἀντανάκλαση. Ὁπωσδήποτε, θά γινόταν πιό εὔκολα πιστευτός, ἄν ἡ θεματική τῶν ταινιῶν συνοδευόταν ἀπό ἕνα ἐνιαῖο, ὁλοκληρωμένο καί πρωτότυπο αἰσθητικό ἐποικοδόμημα. Πράγμα πού δέ νομίζω ὅτι συμβαίνει.

Βέβαια, δέν εἶναι παράξενο ὅτι ἀνάμεσα ἀπό τίς ἀναγκαιότητες μιᾶς δραστηριοποιημένης βιομηχανίας καί μιᾶς κινητοποιημένης κοινωνίας ξεπροβάλλουν πολλαπλές αἰσθητικές πιθανότητες. Εἶναι σπάνιο (καί ἀνησυχητικό) μιά «ἐθνική» παραγωγή νά χαρακτηρίζεται ἀπό αἰσθητική ὁμοιογένεια. Ἐπιπλέον, τό Χόλλυγουντ, ἄν καί παραδοσιακά καχύποπτο ἀπέναντι στίς ἰδιοσυγκρασιακές ἐξάρσεις τῶν δημιουργῶν, πάντοτε παραχώρησε σημαντικά περιθώρια ἔκφρασης στούς auteurs πού ἐργάστηκαν μέσα στό σύστημα. Γι' αὐτό, ἐξετάζοντας τά μορφικά χαρακτηριστικά τοῦ καινούργιου ἀμερικάνικου κινηματογράφου δέ γίνεται παρά νά ἀναφερθῶ σέ ἕναν ἀπό τούς πιθανούς τύπους τῆς χολλυγουντιανῆς παραγωγῆς ὑποθέτοντας ὅτι εἶναι ὁ σημαντικότερος, ὄχι γιατί εἶναι ὁ πιό διαδομένος, ἀλλά ἐπειδή μοιάζει νά βρίσκεται στό κέντρο τοῦ αἰσθητικοῦ ἄξονα πού τή διαρθρώνει.

Ὁ ἀντιπροσωπευτικός τύπος τῆς καινούριας ἀμερικάνικης ταινίας ἀρχίζει μέ μιά ἀφηρημένη σφήνα καί τελειώνει μέ ἕνα καρέ φίξ. Στό ἐνδιάμεσο ἀνα-

Ὁ Roy Scheider καί ἡ Janet Margolin στό *The Last Embrace* (*Ὁ Κύκλος τῆς Ἀγωνίας*, 1979).

πτύσσεται ἕνα ἐμπειρικό, ἀντιδογματικό ἀφηγηματικό στύλ, πού εἶναι πιό εὔκολο νά περιγράψουμε μέσα ἀπό τίς αἰσθητικές ἀντιφάσεις του, πρίν ἀποπειραθοῦμε τόν καθορισμό του. Ἡ πιό σημαντική ἀντίφαση εἶναι ἀνάμεσα στόν ντετερμινισμό τοῦ στησίματος τοῦ πλάνου καί τήν ἐλευθερία στή διάρθρωση τῶν πλάνων μεταξύ τους. Τό στήσιμο τοῦ πλάνου δέν ἀποτελεῖται μόνο ἀπό τή γωνία τῆς λήψης ἀλλά καί ἀπό τή σύνθεση καί τό μέγεθος τοῦ κάδρου, τίς ἐσωτερικές ἀλλοιώσεις ἀπό τήν κίνηση τῶν ἐπιμέρους στοιχείων τῆς σύνθεσης καί τίς ἐξωτερικές ἀλλαγές ἀπό τήν κίνηση τῆς μηχανῆς. Ἀντίστοιχα, ἡ διάρθρωση τῶν πλάνων προϋποθέτει, ὄχι μόνο τίς διαδοχικές διάρκειες τῶν ἐπιμέρους κομματιῶν μιᾶς ἀπεικόνισης, ἀλλά καί τίς γενικότερες δραματικές ἐκλογές στήν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας. Στόν καινούριο τύπο ἀμερικάνικης ταινίας τό πλάνο στήνεται προκαθορισμένο ἀπό μιά γενική ἀντίληψη τῆς θέσης του στή διήγηση καί στόχος του εἶναι ἡ δραματική πρόοδος τῆς ταινίας. Ἔτσι, τό πλάνο ἀπεικονίζει χωρίς νά δείχνει, δείχνει χωρίς νά ἀποκαλύπτει. Ἡ θέση του στήν ταινία δέν παρουσιάζεται ἐκ τῶν ὑστέρων ἀλλά προτείνεται ἀπό μιά ἐκ τῶν προτέρων ἀπόφαση γιά τό νόημά της. Ἡ μηχανή ἐπεμβαίνει ἀπεικονίζοντας. Ἡ ἀντίφαση ἐμφανίζεται ἀπό τή στιγμή πού ἡ διάρθρωση τῶν πλάνων καί τῶν σεκάνς γίνεται μέ τίς ἀκριβῶς ἀντίθετες ἀρχές. Ἡ ἐκλογή στή διαδοχή εἶναι αὐθαίρετη. Τά κομμάτια δέ δείχνουν νά διαρθρώνονται ὡς σκόπιμη δραματική ἀπεικόνιση ἀλλά ὡς συμπτωματική ἀντικειμενική ἀποκάλυψη. Ἔτσι, στή συνείδηση τοῦ θεατῆ, ἡ ταινία μοιάζει μέ ἐλεύθερη διήγηση, πού διαμορφώνεται στή διάρκεια τῆς προβολῆς καί βρίσκει τό φιλμικό νόημά της μόνο μετά τό τέλος. Πολλές φορές, οἱ δημιουργοί τονίζουν τήν ἀποσπασματικότητα τῆς δράσης ἀφήνοντάς την νά ἐξαντληθεῖ ἀπό τή διάρκεια ἤ ἀποφεύγοντας νά ἀκολουθήσουν τούς κανόνες τοῦ κοψίματος πάνω στήν κίνηση. Ἡ πρώτη ἀντίφαση ὅτή σύγχρονη ἀμερικάνικη κινηματογραφική αἰσθητική εἶναι ἡ ἀδιάκριτη τομή μεταξύ εἰκόνας καί ἀντικείμενου ἤ, ἀλλοιώτικα, μιά συνύπαρξη μεταξύ τῆς δραματικότητας, πού ρίχνει τό βάρος στήν ἑρμηνευτική δυναμική τῆς εἰκόνας, καί τῆς περιγραφικότητας, πού τονίζει τή φωτογραφική ἀποκάλυψη τοῦ ἀντικείμενου.

Ἡ δεύτερη αἰσθητική ἀντίφαση εἶναι ὁ διακοσμητικός ἀναδιπλασιασμός τῆς πρώτης ἀλλά ἀντίστροφα. Ἡ φωτογραφική ποιότητα τῆς ταινίας χαρακτηρίζεται ἀπό τήν κυριαρχία τοῦ κόκκου πέρα ἀπό κάθε δικαιολογημένη χρήση του. Ἡ ἀπεικόνιση γίνεται «ἀντικειμενικά» (ἔτσι, ὥστε τελικά, ὑποφωτίζοντας καί ὑπερεμφανίζοντας, ὁ κόκκος μοιάζει νά ἔχει ἀντικαταστησει τή διάχυση καί τή χρήση τῶν φίλτρων). Ἀντίστοιχα, τά συστηματικά ὀπτικά ἐφφέ δραματοποιοῦν τήν ἀντικειμενική περιγραφικότητα. Οἱ χρονικές διάρκειες ἐπεκτείνονται μέ ραλαντί καί τό ἁπλό μοντάζ διαλύεται σέ μιά αἰωνιότητα ἀπό φοντύ ἀνσαινέ. Διπλοτυπίες, καρέ φίξ, σπλίτ σκρήν συμπληρώνουν τό ὁπλοστάσιο πού δραματοποιεῖ τήν περιγραφή — ἀλλά συγχρόνως ἰσορροπεῖ καί τή γνώση τοῦ βάθους τῆς ὑφῆς πού ἀποκαλύπτει ὁ φωτογραφικός κόκκος.

Ὁ Martin Sheen καί ἡ Sissy Spaceek στό *Badlands* (1974) τοῦ Terence Malick.

Παράδοξα, ἡ τρίτη αἰσθητική ἀντίφαση, πού, ὅμοια μέ τίς ἄλλες δυό, ἀντιπαραθέτει τούς ἴδιους ὅρους, ρεαλισμό καί ἀφαίρεση, παρουσιάζεται ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐφαρμογῆς τοῦ ἴδιου κριτήριου σέ δύο διαφορετικά φιλμικά στοιχεῖα: τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν καί τό ρόλο τοῦ περιβάλλοντος. Τό παλιό Χόλλυγουντ βρῆκε κάπου ἀνάμεσα στόν Griffith καί στό νατουραλισμό τοῦ βουβοῦ σουηδικοῦ κινηματογράφου ἕνα ἰδανικό μοντέλο γιά τήν ἰσορροπημένη συνδιαλλαγή ἠθοποιοῦ καί περιβάλλοντος. Στήν Ἀμερική ὁ ρεαλισμός στήν ἔκφραση τοῦ ἠθοποιοῦ ἔγινε τό κεντρικό σκηνοθετικό ἐπίτευγμα. Ὅμως στόν καινούργιο ἀμερικάνικο κινηματογράφο ἡ ρεαλιστική διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν ξεπερνάει κάθε προηγούμενο. Ὁ ὑπερ–ψυχολογισμός τῆς δεκαετίας τοῦ '50 μεταμορφώνεται σέ μετα–ψυχολογισμό. Κανένα ἐξωτερικό στοιχεῖο στήν ἐμφάνιση τοῦ ἠθοποιοῦ δέν εἶναι φορτισμένο μέ σημασία, μιά καί τίποτα δέν ἐπιτρέπεται νά τόν δεσμεύει στήν ἔκφραση τῆς οὐσιαστικά διφορούμενης δομῆς κάθε ἀνθρώπινου ψυχικοῦ κόσμου. Ὅλα βγαίνουν «ἀπό μέσα». Ἡ δημοκρατικοποίηση τοῦ κάστιγκ ἐξουδετερώνει τό τυπάζ. Ὁ καινούριος ἀμερικάνος ἠθοποιός μένει μιά φωτογραφημένη ἐπιφάνεια πού ἐπιτρέπει τήν ἐσωτερική διαφάνεια. Ἄν αὐτή ἡ μέθοδος κατορθώνει νά μεταδώσει τήν ψυχολογική πυκνότητα καί νά μεταμορφώσει τίς εἰκόνες σέ πραγματικούς ἀνθρώπους, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι λειτουργεῖ ἀντίθετα, ὅταν ἐφαρμόζεται στό περιβάλλον. Χωρίς κανένα ἐξωτερικό διακριτικό ὁ χῶρος (ἐξωτερικός ἤ ἐσωτερικός) χάνει κάθε ἀντικειμενική ὑπόσταση καί γίνεται ἀφηρημένη ἀπεικόνιση. Γιατί τό περιβάλλον, σέ ἀντίθεση μέ τόν ἠθοποιό, δέν ἔχει νά μεταδώσει κρυμμένο ψυχικό κόσμο. Εἶναι τό κατεξοχήν ἀντικείμενο, μιά καί εἶναι ὅ,τι δείχνει. Ἔτσι, ὁ καινούριος ἀμερικάνικος κινηματογράφος, μέ τήν ἴδια μέθοδο, δίνει φωνή στό συναίσθημα ἀλλά κάνει τό περιβάλλον σιωπηλό καί ἀφηρημένο. Ὁ ψυχολογισμός ἐκφυλίζεται σέ σολιψισμό.

Αὐτή ἡ σύντομη καί σχηματική περιγραφή τῶν αἰσθητικῶν ἀντιφάσεων στό καινούργιο ἀμερικάνικο κινηματογραφικό προϊόν ἐπιτρέπει τόν καθορισμό του. Παράδοξα ὁ «καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος» δέν εἶναι οὔτε ἰδιαίτερα καινούργιος οὔτε ἀπόλυτα ἀμερικάνικος. Πρόκειται γιά μιά παραλλαγή τῆς αἰσθητικῆς τοῦ δραματικοῦ ρεαλισμοῦ πού κυριαρχοῦσε στό Χόλλυγουντ ἀπό τίς πρῶτες μέρες τῆς ὕπαρξής του. Ἀλλά ἀπ' τήν ἄλλη, ὁρισμένα στοιχεῖα δηλώνουν μιά ἀνανέωση πού ὅμως δέν εἶναι αὐτοφυής: ἡ ἐκ τῶν ὑστέρων διάρθρωση τῆς δραματικῆς, ἡ ντοκουμενταρίστικη διακοσμητική, ὁ μετα–ψυχολογισμός τῶν ἠθοποιῶν, πού μοιάζουν περισσότερο μέ ἐρασιτέχνες παρά μέ χολλυγουντιανούς στάρ δείχνουν τήν πηγή ἔμπνευσης τοῦ Χόλλυγουντ: τόν εὐρωπαϊκό μεταπολεμικό ρεαλισμό ἤ (γιά ὅσους προτιμᾶνε) νεο–ρεαλισμό. Ἔτσι, μέ τήν ἀπαραίτητη ἐπιφύλαξη ἀπέναντι στή συμβατικότητα κάθε ὁρολογίας, μποροῦμε νά καθορίσουμε τό στύλ τοῦ καινούργιου ἀμερικάνικου κινηματογράφου ὡς ἕνα «δραματικό νεο–ρεαλισμό». Βέβαια, πρόκειται γιά ἀφομοίωση καί ὄχι γιά ἀντιγραφή — πράγμα πού φαίνεται ἀπό τή χρονο-

λογική ἀπόσταση ἀπό τό μοντέλο καί πού ἔτσι φανερώνει τόσο τή δυναμική τῆς χολλυγουντιανῆς μηχανῆς ὅσο καί τήν οὐσιαστικά μικτή καί νοθευμένη φύση κάθε κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς.

Μένει νά ἀπομονώσουμε τό στοιχεῖο, πού ἐπιτρέπει αὐτή τή δημιουργική νόθευση, τό μετασχηματισμό ἑνός ὕφους σέ ἕνα ἄλλο. Νομίζω ὅτι σ' αὐτή τήν περίπτωση τόν καθοριστικό ρόλο παίζουν τά καινούργια κριτήρια τῆς σεναριογραφίας. Σ' αὐτό τό σημεῖο συναντᾶμε τό ἐπιχείρημα τῆς ὀρθολογιστικῆς διαχείρησης, μέ τό ὁποῖο ξεκινήσαμε τήν ἀνάλυση τῆς χολλυγουντιανῆς ἀνανέωσης, ἀλλά καί τήν ἀνάγκη μιᾶς ἰδεολογικῆς κινητοποίησης τῆς κοινωνίας. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος γίνεται ὅλο καί περισσότερο λογοτεχνικός. Ἡ παρουσία τοῦ σεναριογράφου – σκηνοθέτη ἄρχισε νά ἐκδηλώνεται στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '40 (J.L. Mankiewicz, S. Fuller, R. Brooks). Σ' αὐτό τό διάστημα κρίσης τό αἴτημα μιᾶς πιό ὁλοκληρωμένης ἐπεξεργασίας τῆς ταινίας στό στάδιο τοῦ σενάριου παρουσιάζεται συχνά σάν λύση σωτηρίας σέ συνεντεύξεις παραγωγῶν καί σκηνοθετῶν. Ἔτσι, τό Χόλλυγουντ συνήθισε προοδευτικά νά δίνει προτεραιότητα στά σενάρια καί στούς συγγραφεῖς πού περνᾶνε σχετικά εὔκολα καί στή σκηνοθεσία (Paul Schrader, Robert Beyton, Walter Hill, John Milius). Οἱ καινούργιοι σεναριογράφοι – σκηνοθέτες μποροῦν νά πλουτίζουν θεματικά τίς ταινίες τους — ἔστω καί ἄν ὕστερα ἁπλῶς τίς εἰκονογραφοῦν. Αὐτή ἡ τακτική ἐπιτρέπει τόν ἀνταγωνισμό στίς ξένες ἀγορές μέ τίς εὐρωπαϊκές «σοβαρές» παραγωγές (πού ὅμως στήν Ἀμερική δέν καλύπτουν παρά μόνο τό 1% τῆς κατανάλωσης), μία διαφοροποίηση ἀπό τό πιό «πρόχειρο» τηλεοπτικό προϊόν καί τήν ἱκανοποίηση τοῦ κοινοῦ, πού φαίνεται νά ἔχει ἀναπτύξει μιά πιό ἐκζητημένη, μιά πιό «λογοτεχνική» ἀντίληψη τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος. Τό πρόβλημα μέ τούς σεναριογράφους – σκηνοθέτες τῆς δεκαετίας εἶναι ὅτι (ὅπως καί ἀρκετοί ἀπό τούς πιό παλιούς) ἐννοοῦν περισσότερα ἀπ' ὅσα ἐκφράζουν. Τό κοινό χαρακτηριστικό τῶν φίλμ τους εἶναι ἡ ἔλλειψη κινηματογραφικῆς ἀνάπτυξης, ὁ ἐγκλωβισμός τῆς σκηνοθεσίας μέσα στίς ἀπαιτήσεις τοῦ σενάριου πού, στή χειρότερη περίπτωση, σημαίνει ἕνα πλάνο γιά κάθε ἰδέα καί μιά ἰδέα σέ κάθε πλάνο. Ἕνα τρίλεπτο τράβελλινγκ σέ ρυθμό κούρσας *(Bad Company)* μπορεῖ νά εἶναι ἐντυπωσιακό, ἀλλά δέ δικαιολογεῖται ἀπό τήν ἁπλοϊκή ἰδέα τῆς διασύνης τοῦ χαρακτήρα. Ἕνας τέτοιος φορμαλισμός ἀνοίγει ἕνα χάσμα μεταξύ σκηνοθεσίας καί σεναριογραφίας. Οἱ ταινίες μπορεῖ νά προσφέρονται γιά συζήτηση, ἀλλά σπάνια χαρίζουν κινηματογραφική ἔκσταση. Κάθονται πολύ περισσότερο ἀπ' ὅσο πετᾶνε.

Ἄν ἡ περιγραφή ὁρισμένων ἀντιφάσεων μᾶς ὁδήγησε στόν καθορισμό ἑνός στύλ, μένει νά προσπαθήσουμε νά ἐξετάσουμε τή σχέση πού ἔχουν συγκεκριμένες ταινίες μέ τόν προκαθορισμένο τύπο. Ἔτσι, θά ὁλοκληρωθεῖ τό μεθοδολογικό σχῆμα: ἀπό τίς συγκεκριμένες παρατηρήσεις στόν ἀφηρημένο ὁρισμό καί ἀπό κεῖ, καί πέρα ἀπ' αὐτόν, σέ μιά ἐφαρμοσμένη σύνθεση. Γι' αὐτό θέλω νά ξεχωρίσω δύο πιθανούς ἄξονες. Καί στούς δύο, οἱ προκαθορισμένοι ὅροι — ρεαλισμός (τοῦ ἀντικείμενου πού ἀποκαλύπτεται) καί ἀφαίρεση (τῆς σύνθεσης πού ἀπεικονίζεται) — συνυπάρχουν συμπληρωματικά. Οἱ ταινίες ὅμως τῆς πρώτης ὁμάδας ἐπεξεργάζονται πιό συστηματικά τό ἀφηρημένο συστατικό τοῦ μίγματος, ἐνῶ οἱ ταινίες τῆς δεύτερης μετατοπίζουν τό ἐκφραστικό κέντρο βάρους γύρω ἀπό μιά πιό ρεαλιστική συγκρότηση. Ἐπιπλέον, ὁ πρῶτος ἄξονας, ἕνας ἀφηρημένος ρεαλισμός, παρουσιάζεται σάν τό «κύριο ρεῦμα», πιό κεντρικός ἀπό τό δεύτερο, μιά ρεαλιστική ἀφαίρεση, πού συγκεντρώνει παραγωγές «ἀλλιώτικες», περισσότερο περιφερειακές.

Οἱ ταινίες τοῦ ἄξονα τοῦ ἀφηρημένου ρεαλισμοῦ ἔχουν γιά κύριο χαρακτηριστικό μιά αὐθαίρετη διάσπαση τοῦ χώρου καί μιά αὐξημένη κινητικότητα στή σύνδεση τῶν κομματιῶν μεταξύ τους. Γενικά, παρά τίς «νεο–ρεαλιστικές» ἀνανεώσεις, μοιάζουν πιό κοντά στόν ὀρθόδοξο χολλυγουντιανισμό. Τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα μποροῦν νά προσδιορίσουν τόν ἄξονα. Στό κέντρο, τό *Blue Collar* ἀντλεῖ τήν ἔντασή του ἀπό τήν ἀνάπτυξη μιᾶς παρα–θρησκευτικῆς ἀλληγορίας, πού λειτουργεῖ σάν ἀποκαλυπτικό κοινωνικό ντοκουμέντο. Σχηματικά τό φίλμ ὀργανώνεται γύρω ἀπό τά μεσαῖα πλάνα ἑνός χαρακτήρα σέ μιά σύνθεση σέ σχετικό βάθος, ὅπου κυριαρχεῖ μία (ἀλλά καί μοναδική) δευτερεύουσα πληροφορία. Ἀναγκαστικά, ἡ κίνηση (τῶν σωμάτων, τοῦ βλέμματος, τῶν ἀντικειμένων ἀλλά καί τῆς μηχανῆς καί τοῦ μοντάζ) γίνεται ἀργοπορημένη καί διστακτική. Στό «συντηρητικό» ἄκρο τοῦ ἄξονα μποροῦμε νά τοποθετήσουμε τό *Heroes*, ὅπου ἡ φιλμική ὀργάνωση συγκροτεῖται γύρω ἀπό τήν ἐναλλαγή κοντινῶν πλάνων ἑνός ἤ δύο χαρακτήρων μέσα σ' ἕνα φόντο ἐντελῶς φλοῦ: κάθε πληροφορία ἐννοεῖται ἀπό τήν ἀνάμνηση τοῦ τελευταίου γενικοῦ καθοριστικοῦ πλάνου. Ἡ μειωμένη παρουσία συγκεκριμένων σημαντικῶν στοιχείων ἀπό τό δεύτερο πλάνο δημιουργεῖ τίς προϋποθέσεις γιά μιά γρήγορη, σίγουρη καί νευρώδη κίνηση πού κατευθύνει τό σκηνοθετικό «ἀνθρωπισμό»: ὅπως στό παλιό Χόλλυγουντ, τό κεφάλι τοῦ ἠθοποιοῦ γίνεται τό κέντρο τοῦ σύμπαντος. Στό ἄλλο ἄκρο, πού γιά χάρη τῆς παρουσίασης μποροῦμε νά χαρακτηρίσουμε «προοδευτικό», τοποθετεῖται τό *The Warriors*, ἕνα σύγχρονο λαϊκό παραμύθι τῆς πόλης, ἐξίσου ἀλληγορικό μέ τό *Blue Collar*, ἀλλά χωρίς ντοκουμενταρίστικη μεταμφίεση. Τό οὐσιαστικό αἰσθητικό σχῆμα τῆς ταινίας εἶναι οἱ στυλιζαρισμένοι σχηματισμοί ὁμάδων σέ μακρινά πλάνα. Τό φόντο δέν προσφέρει οὔτε δευτερεύουσες πληροφορίες οὔτε ὑποθετικές παρουσίες. Σπάνια, μιλάει παράλληλα, σχολιάζοντας (π.χ. ἐπιγραφές πού προτρέπουν: ΣΚΕΨΟΥ) ἀλλά πιό συχνά βρίσκει ἀφαίρεση στήν ὁμοιογένεια, ἄλλοτε μέ τήν ἐπανάληψη ἑνός μοτίβου (π.χ. μιά σειρά ἀπό πόρτες στά δημόσια οὐρητήρια τοῦ Ὑπόγειου) καί ἄλλοτε μέ ὁριστική ἀπουσία (π.χ. τό μαῦρο τῆς νύχτας). Ἡ κίνηση εἶναι ὅμοια στυλιζαρισμένη: συμπυκνωμένα ἀποσπάσματα κινητικῆς ἔξαρσης πού φτάνει τή διαγραμματική ἀφαίρεση (ἄν σταματήσουμε τήν προβολή φιξάροντας τό κάδρο) ἐναλλάσσονται μέ αἰωρούμενες περιόδους στάσης, περισυλλογῆς,

ἀνασχηματισμῶν. Ἡ σκηνοθετική γραμμή τῆς ταινίας εἶναι χορογραφική — κάτι μεταξύ μιούζικαλ καί ταινίας κούνγκ–φοῦ.

Κάνοντας μιά ὑπερβολική σχηματοποίηση χρησιμοποίησα τό μέγεθος τοῦ πλάνου καί τόν τύπο τῆς κίνησης πού προϋποθέτει ὡς κριτήριο γιά τίς χαρακτηριστικές ταινίες τοῦ ἄξονα τοῦ ἀφηρημένου ρεαλισμοῦ. Ἀντίστοιχα, γιά τά παραδείγματα πού διασαφηνίζουν τόν ἄξονα τῆς ρεαλιστικῆς ἀφαίρεσης, θά χρησιμοποιήσω τό κριτήριο τῆς διάρκειας τοῦ πλάνου καί τόν τύπο τῆς δραματικῆς πού ἐπιτρέπει. Ἔτσι, τά δύο κριτήρια παρουσιάζονται σάν ἀντίστροφα συμπληρωματικά: στήν πρώτη περίπτωση, μιά ἐκλογή σχετικά μέ τό κάδρο διαμορφώνει τό ρυθμό τῆς δράσης· στή δεύτερη, ἡ ἄποψη τῆς δράσης καθορίζεται ἀπό μιά ἀπόφαση σχετικά μέ τή διαδοχή τῶν λήψεων. Βέβαια, πρόκειται περισσότερο γιά φορμαλιστικό βοήθημα στά μέτρα τῆς ἀνάλυσης παρά γιά ἀντικειμενική περιγραφή πού ἐξαντλεῖ ὅλες τίς κριτικές πιθανότητες.

Οἱ ταινίες τοῦ ἄξονα τῆς ρεαλιστικῆς ἀφαίρεσης χαρακτηρίζονται ἀπό τή σχετική στατικότητα τῆς παρατεινόμενης διάρκειας στίς λήψεις καί ἀπό μιά ἀδέσμευτη ἀπόδοση τῆς δραματικότητας τῆς ἄποψης. Ἡ δυσκολία ὅμως μ' αὐτό τό κριτήριο εἶναι ὅτι, ἀντίθετα ἀπό τά μεγέθη τῶν πλάνων, οἱ διάρκειές τους δέν ἔχουν προκαθορισμένα ὀνόματα. Γενικά, οἱ λήψεις διαρκοῦν περισσότερο ἀλλά δέν μποροῦμε νά ὀνομάσουμε τούς ἐπικρατέστερους τύπους. Γι' αὐτό τό κριτήριο μετατοπίζεται πρός τήν ἔμμεση ἀντίληψή του: μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ παρατεινόμενη διάρκεια ἐπιτρέπει μιά ἀποδραματοποίηση τῆς ἀφήγησης, μιά πιό ἀδέσμευτη καί ἐνεργητική παρατήρηση τῆς ταινίας. Βέβαια, πρόκειται γιά ρεαλιστική παραλλαγή (πού ἤδη ὀνομάσαμε ρεαλιστική ἀφαίρεση) καί ὄχι γιά «καθαρό» ρεαλισμό. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ ἀποδραματοποίηση τῆς ἄποψης δέν πραγματοποιεῖται ἀπόλυτα — εἶναι συχνότερα αὐθαίρετη παρά ἀδέσμευτη. Ἡ δοσολογία τοῦ μίγματος διαρθρώνει τά παραδείγματα πάνω στόν ἄξονα. Ἀρχίζοντας πάλι ἀπό τό κέντρο, τό *Two-Lane Blacktop* χαρακτηρίζεται ἀπό ἕνα δραματικό πήγαινε – ἔλα ἀνάμεσα σέ τρεῖς βαθμούς δραματικότητας τῆς ἄποψης. Ἀρχικά, μιά γενική ἀποδραματοποίηση πού συνδυάζεται μέ τή συμπτωματική ἐπάρκεια δράσης καί διάρκειας. Ἡ ταινία ἀποκαλύπτει ὅ,τι συμβαίνει χωρίς δραματική ἀπεικόνιση. Ὕστερα, μιά σποραδική ἀναδραματοποίηση ἀπό τή σταθερή ἄποψη (ἀπό ψηλά καί ἀρκετά μακριά) ἑνός ἀόρατου παρατηρητῆ. Σ' αὐτές τίς στιγμές ἡ διάρκεια συμπυκνώνει τή δράση. Τέλος, μιά ὑπερδραματοποίηση στίς δύο κρίσιμες στιγμές τοῦ πρώτου καί τοῦ τελευταίου πλάνου, ὅπου ἡ διάρκειά τους ἐπεκτείνει τή δράση. (Τό πρῶτο πλάνο εἶναι ἡ ἄποψη τῆς ἀσφάλτου καί τό τελευταῖο ἡ ἄποψη τῆς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας τοῦ θανάτου τοῦ ὁδηγοῦ: εἶναι σάν τό δαιμονικό πνεῦμα τοῦ δρόμου νά ἔχει καταλάβει τό αὐτοκίνητο, τή διήγηση, ἀκόμα καί τή ματιέρα τῆς ταινίας πού καίγεται — σχεδόν ὅπως σέ μιά ταινία τρόμου). Τό ἐπίτευγμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ ἐναρμόνιση τῶν τριῶν δραματικῶν βαθμῶν (ἴσως ἕνα ἀποτέλεσμα τῆς μαθητείας τοῦ Monte Hellman κοντά στόν Roger Corman). Σέ «συντηρητικό» ἄκρο τοῦ ἄξονα μποροῦμε νά βάλουμε

Ὁ Yaphet Kotto στό *Blue Collar (Θανάσιμη ἀπειλή*, 1978) τοῦ Paul Schrader.

τήν ἀνεξάρτητη παραγωγή τῆς Karen Arthur *The Mafu Cage* (1978—Clouds Production). Σ' αὐτή τήν περίπτωση ἡ δράση εἶναι συστηματικά ἀνεπαρκής ἀπέναντι στίς ὑπερβολικές διάρκειες πού πραγματοποιοῦν τήν ἀποδραματοποίηση. Ὅμως, ὁ νεκρός χρόνος (ψευδο)ἀναδραματοποιεῖται ἀπό τή θεαματικοποίηση τοῦ ντεκόρ καί τήν ἐκφραστικότητα τῶν ἠθοποιῶν. Ἡ ρεαλιστική ἀφαίρεση πλησιάζει τόν ἐξπρεσσιονισμό. Ἀπ' τήν ἄλλη, στό «προοδευτικό» ἄκρο, ἡ ταινία τοῦ Stanton Kaye *He Wants Her Back* (1978 — νη, περισσότερο καλλιτεχνικό ἐπίτευγμα παρά θέση τοῦ δημιουργοῦ ἀπέναντι στήν πραγματικότητα.

Ὁ καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι μιά πολύπλοκη πραγματικότητα, πού ἀντιστέκεται στήν κατηγορία «καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος». Κάθε γενίκευση δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι σχηματική. Ἐλπίζω μόνο οἱ σχηματικές γενικεύσεις πού ἀνάπτυξα νά βοηθοῦν μᾶλλον παρά νά ἐμποδίζουν τήν κατανόηση τῶν συγκεκριμένων κινηματογραφικῶν κειμένων. Δυστυχῶς, παρ' γραφικά λοιπόν, ὁ καινούργιος ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἀναπτύσσει μιά προκατακλυσμιαία θεματική ἀκολουθώντας εὔθραυστες καί ἀμφιταλαντευόμενες αἰσθητικές κατευθύνσεις πού σχηματίζονται καί κυκλοφοροῦν μέ τή βοήθεια μιᾶς σταθερῆς οἰκονομικῆς ὑποδομῆς (καί παρά τή γενικότερη κρίση τοῦ οἰκονομικοῦ περιβάλλοντος). Ποιά ὅμως μπορεῖ νά εἶναι ἡ σημασία πού κρύβεται πίσω ἀπό ἕνα τέτοιο σχῆμα;

Κώστας Θεοφιλόπουλος

Ὁ Martin Sheen στό *Badlands*.

Ὁ Timothy Bottoms, ὁ Warren Oates καί ὁ Lou Gossett στό *The White Dawn* (1974), τέταρτη ταινία τοῦ Philip Kaufman.

ἀνεξάρτητη διανομή;) σέ 16 mm πειραματίζεται μέ «πλήρεις» διάρκειες πού καλλιεργοῦν τή σμίκρυνση τῆς δράσης καί τήν ἐξαφάνιση τῆς θεαματικότητας. Γι' αὐτό, εἶναι παράξενο, ὅταν ἕνα τουλάχιστο πλάνο ἐπιβάλλει μιά ἀπροσδόκητη ὅσο καί παράλογη δραματική ἄποψη. Μιά τέτοια «ἀπόκλιση» εἶναι ἐνδεικτική τῆς δυσκολίας, πού ἔχουν οἱ Ἀμερικάνοι κινηματογραφιστές (μέσα καί ἔξω ἀπό τό χολλυγουντιανό σύστημα) νά ἀντιληφθοῦν μιά ἐνιαία ρεαλιστική διήγηση. Ἡ αἰσθητική τους μοιάζει διστακτική καί φαίνεται σχεδόν πάντα προσχεδιασμέ- ὅλη τήν κυρίαρχη θέση του στό δίκτυο τῆς διανομῆς στήν Ἑλλάδα, ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος (καινούργιος καί παλιός) δέν προσφέρεται γιά μελέτη ὅπως προβάλλεται στίς ἑλληνικές ὀθόνες. Οἱ λόγοι εἶναι πολύπλοκοι καί ἔξω ἀπό τά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ σημειώματος. Φτάνει νά τονίσω ὅτι θεωρῶ τήν ἐπαφή μου μέ τό δεῖγμα πού χρησιμοποίησα καθαρά περιστασιακή καί τά συμπεράσματά μου προσωρινά, διαθέσιμα γιά κάθε ἀναθεώρηση, πού θά πρόσφερε μιά συστηματικότερη ἐξοικείωση μέ τίς ταινίες. Γι' αὐτό θά ἀποφύγω μιά τελική πρόταση. Περι-

(1) Στοιχεῖα ἀπό τό Kings of the Bs, McCarthy and Flynn, edts, Dutton, 1975. Τά ὑπόλοιπα στατιστικά στοιχεῖα εἶναι ἀπό τήν ἀνακοίνωση τοῦ Claude Degan, «Du cinéma européen au cinéma américain» στό συνέδριο πού ἔγινε στό Πέζαρο, μέσα στίς ἐκδηλώσεις τοῦ φεστιβάλ.

(2) Τά κεφαλαῖα ἀρχικά μετά τό ἔτος διανομῆς ἀναφέρονται στίς ἑταιρίες διανομῆς: A.A. (Allied Artists), A.I.P. (American International Pictures), A.V.E. (Avco Embassy), COL (Columbia), FOX (20th Century Fox), M.G.M. (Metro-Goldwyn-Mayer), PAR (Paramount), U (Universal), U.A. (United Artists), W.B. (Warner Bros). Στίς ἄλλες περιπτώσεις ὁ διανομέας ἀναφέρεται ὁλογράφως.

(3). Ταινία πού δέν προβλήθηκε στό φεστιβάλ, ὅπως καί καμιά ἄλλη αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

33ο Συνέδριο τῆς FIAF

Ὁ βουβός Σοβιετικός Κινηματογράφος καί οἱ ἐπιδράσεις τους

τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά

Ἡ F.I.A.F. (Διεθνής Ὁμοσπονδία Κινηματογραφικῶν Ἀρχείων), στήν ὁποία συγκαταλέγονται ὅλες σχεδόν οἱ σημαντικές ταινιοθῆκες τοῦ κόσμου, ὀργάνωσε τό 33ο συνέδριό της στή Βάρνα τῆς Βουλγαρίας, ἀπό τίς 29 Μαΐου ὥς τίς 2 Ἰουνίου τοῦ 1977*. Μέ τήν εὐκαιρία διοργανώθηκε συμπόσιο ἀφιερωμένο στήν παγκόσμια ἐπίδραση τοῦ βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Στό πενθήμερο αὐτό συμπόσιο (κάθε μέρα εἶχε καί ξεχωριστό θέμα) παρακολουθήσαμε ἀρκετές ταινίες ἤ ἀποσπάσματά τους (προοδευτικές καί — οἱ περισσότερες — σχεδόν ἄγνωστες) καί ἀνακοινώσεις ἱστορικῶν τοῦ κινηματογράφου, θεωρητικῶν καί διευθυντῶν κινηματογραφικῶν ἀρχείων. Φυσικά, δέ θ' ἀναλύσουμε ἐδῶ τό σύνολο τῆς δουλειᾶς πού ἔγινε· θ' ἀρκεστοῦμε νά σημειώσουμε μερικά ἀμφιλεγόμενα σημεῖα πού ἀναφέρονται στό θέμα τοῦ σεμινάριου καί μερικές ταινίες πού «ἀποκαλύφθηκαν» κατά τή διάρκειά του.

I

Ἡ ἐπίδραση τοῦ βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου

Σέ κείμενό του τοῦ 1940 μέ τίτλο *Ὑπερηφάνεια* (1), ὁ Eisenstein ἐξετάζει τό ζήτημα τῆς σημασίας καί τῆς ἐπίδρασης τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Ἀρχικά ἀναφέρεται στή συγγένεια τοῦ σοβιετικοῦ μέ τόν *ἀμερικάνικο* (2) κινηματογράφο, γιά νά παρατηρήσει στή συνέχεια πώς τώρα, ἀντίθετα, ὁ σοβιετικός εἶναι αὐτός πού ἐπηρεάζει τόν παγκόσμιο κινηματογράφο.

Διαχωρίζει τήν ἐπίδραση σέ τρία ἐπίπεδα: θεματικό, μορφικό, θεωρητικό (ἤ νέο ἰδεολογικό περιεχόμενο, νέες μορφές δημιουργίας, καινούργιες μέθοδοι θεωρητικῆς σύλληψης). Σ' αὐτά τά τρία ἐπίπεδα, λέει, *«οἱ ταινίες μας... ἦταν ἀποκάλυψη γιά τίς ξένες χῶρες»*. Συμπληρώνει ὅμως αὐτή τή διαπίστωση μέ δύο ἀντιρρήσεις: κατ' ἀρχήν, σ' αὐτά τά τρία ἐπίπεδα δέν ὑπάρχει τελειότητα, καταστάλαγμα, ἐμβάθυνση (ἰδίως στό θεωρητικό)· ἐπίσης, οἱ ταινίες αὐτές δέν ἔγιναν ἀνεπιφύλακτα ἀποδεκτές στήν ἴδια τή Σοβιετική Ἕνωση.

Τό κείμενο αὐτό εἶναι σημαντικό, γιατί διακρίνει διαφορετικά ἐπίπεδα, ἐγγράφει τό πρόβλημα στό ἱστορικό του πλαίσιο, ἐπισημαίνει τίς ἀντιρρήσεις.

Ὅσον ἀφορᾶ ὅμως αὐτά τά τρία σημεῖα πρέπει νά ὁμολογήσουμε ὅτι τό Συνέδριο τῆς Βάρνας ὑστέρησε. Τά ἀποτελέσματα ἦταν: μιά σύγχυση, πού παρέμεινε ἀξεκαθάριστη, σχετικά μέ τήν ἔννοια «ἐπίδραση», πού ἄλλοτε θεωρεῖται μορφική ἀναλογία κι ἄλλοτε ἰδεολογική συγγένεια· μιά μυθολογικά ὁμοιογενής θεώρηση αὐτοῦ πού λέμε «σοβιετικό κινηματογράφο»· μιά ὑποτίμηση (ἤ καί ἄγνοια) τῶν ἀδυναμιῶν του· ἐσωτερικές ἀντιφάσεις κ.λπ. καί τέλος προεπιστημονική ἀντίληψη τῆς ἱστορίας μιᾶς σημαίνουσας πρακτικῆς (τοῦ κινηματογράφου).

Δέ συσχετίστηκε ἀρκετά αὐτή ἡ σημαίνουσα πρακτική μέ τό κοινωνικό σύνολο ἀπ' τή μιά καί μέ τήν ἄνιση ἀνάπτυξη τῶν διαφορετικῶν ἐκφάνσεων αὐτοῦ τοῦ συνόλου (ἰδεολογική, οἰκονομική, πολιτική).

Οἱ ἐλάχιστες παρεμβάσεις πού ξεχώρισαν ἀπό αὐτήν τή σύγχυση ἀντιλήψεων (συγκεκριμένα αὐτές τῶν Noël Burch καί Bernard Eisenschitz) (3) δέν εἶχαν συνέχεια· ἀναπάντητες παρέμειναν καί οἱ ἐρωτήσεις πού τέθηκαν στούς ὁμιλητές ἤ τούς κριτικούς.

Εἶναι προφανές ὅτι αὐτό ἀνάγεται στίς ἐγγενεῖς ἀδυναμίες καί ἀνεπάρκειες τῶν διαφόρων τομέων μελέτης ταινιῶν: Ἀπ' τή μιά οἱ ἱστορικοί τοῦ κινηματογράφου συνεχίζουν νά χρησιμοποιοῦν μιά ἀπαρχαιωμένη μεθοδολογία. Ἀκόμα καί *Ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου* τοῦ G. Sadoul δέν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση σ' αὐτό τόν κανόνα, ἄν καί εἶναι ἡ πιό ἀκριβής ὥς τά σήμερα· ἀπ' τήν ἄλλη οἱ θεωρητικοί, τίς περισσότερες φορές, εἶναι ἀκατατόπιστοι πάνω στίς πρόσφατες ἔρευνες τῆς σημειολογίας, ἐνῶ οἱ ὑπεύθυνοι τῶν κινηματογραφικῶν ἀρχείων, χωρίς ἰδιαίτερη ἐκπαίδευση, δέν ἐπαρκοῦν οὔτε αὐτοί γιά τόν τομέα τους, τόσο στή συντήρηση τῶν ταινιῶν ὅσο καί στήν ταξινόμησή τους μέ βάση τήν ἱστορία τῶν καθαρά τεχνικῶν μέσων τοῦ κινηματογράφου, ὅπως φωτισμοί, φίλμ, μηχανήματα κ.λπ.

Ὅ,τι ἐνδιαφέρον λέγεται σέ τέτοιες συναντήσεις βρίσκεται ἀκόμα στό στάδιο τῆς ἀπαρίθμησης γεγονότων, ὀνομάτων, στήν ἐπισήμανση ἀνέκδοτων ντοκουμέντων, στή συλλογή ὑλικοῦ.

Ἕνα νέο ἰδεολογικό περιεχόμενο

«Στήν Ἀμερική καί τήν Εὐρώπη, ἡ ἐμφάνιση τῶν ταινιῶν μας, στίς ὁποῖες ξαφνικά, κοινωνικά προβλήματα παρουσιάζονται λεπτομερειακά σέ θεατές πού δέν εἶχαν ξαναδεῖ ἤ ξανακού-

σει παρόμοια πράγματα, ἦταν ἕνα ἀναπάντεχο χτύπημα» (Σ.Μ.Α.)

Ἡ πρώτη πτυχή αὐτῆς τῆς «ἐπίδρασης» ἦταν ἡ εἰσβολή στίς ὀθόνες τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων, ἀντί τῶν ἀνώδυνων ἤ ἐρωτικῶν ἱστοριῶν καί ἐξωτικῶν περιπετειῶν. Στήν οὐσία αὐτό τό πρόβλημα θ' ἄξιζε νά μελετηθεῖ ἀπό μόνο του μέ ἀφετηρία τήν πολιτική τῶν προλεταριακῶν ὀργανώσεων (κομμουνιστικῶν καί σοσιαλ–δημοκρατικῶν) στόν τομέα τῆς προπαγάνδας καί τῆς κουλτούρας.

Τί τό κοινό ἀνάμεσα σ' ἕνα πεντάλεπτο φιλμάκι γιά μιά πρωτομαγιά στό Τόκιο τό 1931 καί τήν ταινία ἐκλογικῆς προπαγάνδας τοῦ Κ.Κ.Γ. τῶν Renoir, Brunius, Le Chanois κ.λπ. *(La vie est à nous, 1936)* ἤ τίς γερμανικές προλεταριακές ταινίες μυθοπλασίας;

Ἁπλῶς μποροῦμε νά διακρίνουμε διαφορετικές χρήσεις καί πολιτικές λειτουργίες προσαρμοσμένες στόν κινηματογράφο (μαρτυρίες, ἑρμηνεῖες, ἰδεολογικοί λόγοι κ.λπ.) καθώς καί διάφορους τρόπους παραγωγῆς καί διανομῆς.

Μόνο ὁ Bernard Eisenschitz ἀναφέρθηκε σ' αὐτά τά θέματα στήν εἰσήγησή του πού ἦταν ἀφιερωμένη στόν *«Κινηματογράφο τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου»*.

Ἀπό τή θεματική ἄποψη, πρίν ἀπ' ὅλα πρέπει νά σημειωθεῖ ἡ ἀνακάλυψη τῶν γερμανικῶν ταινιῶν τοῦ 1929–1930 (στίς ὁποῖες θά ἀναφερθοῦμε στή συνέχεια) καί ἡ παρουσίαση τῶν ἀμερικάνικων ταινιῶν τῆς Frontier Films γυρισμένων ἀπό τούς Paul Strand, Leo Hurwitz καί μερικούς ἄλλους. Ὅσο γιά τίς τελευταῖες, ἄν καί ἀπό μιά σκοπιά θά πρέπει νά θαυμάσουμε τό στρατευμένο ἄνοιγμα ἑνός κινηματογράφου πού καταγγέλλει τό ρατσισμό, τήν Κού–κλούξ–κλάν, τήν ἰδιωτική ἀστυνομία τῶν ἐργοστασίων, τούς πουλημένους στά ἀφεντικά ἀπεργοσπάστες καί τούς ἄλλους προβοκάτορες, (καί αὐτό τήν ἐποχή τῆς οἰκονομικῆς κρίσης τοῦ 1929–1930 στίς Η.Π.Α.), ἀπ' τήν ἄλλη πρέπει νά ὁμολογήσουμε τήν ἀπογοήτευση τήν ὁποία προκαλοῦν αὐτές οἱ ταινίες στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο. *Ἡ Πατρική Γῆ (Native Land)* τοῦ 1942 καί *Ἡ Καρδιά τῆς Ἱσπανίας (Heart of Spain)* τοῦ 1937, γιά παράδειγμα, εἶναι φιλελεύθερες ταινίες. Ἡ καταγγελία τους ἔχει στόχο ὄχι τήν καπιταλιστική ἐκμετάλλευση, ἀλλά τίς καταχρήσεις τῶν ἀφεντικῶν πού διάβρωσαν τά συνδικάτα, ὄχι τή φύση τοῦ φασισμοῦ ἀλλά τή «βαρβαρότητά» του κ.λπ. *Ἡ Πατρική Γῆ* ἀρχίζει μέ μιά σύνοψη τῆς ἱστορίας τῶν Η.Π.Α. πού προβάλλει κατά κάποιο τρόπο τήν ἐπάνοδο στό Σύνταγμα τοῦ 1787, τό ὁποῖο ὅμως δέν ἀντιμετωπίζεται ποτέ σάν ὅ,τι ἀκριβῶς εἶναι: ἕνα ἀστικό σύνταγμα. Ἔτσι διαγράφεται μιά προφανής συγγένεια ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς προοδευτικούς δημιουργούς (πού ἀργότερα ἔπεσαν θύματα τοῦ Μακαρθισμοῦ) καί ἑνός John Ford στό *Young Mister Lincoln* γιά παράδειγμα ἤ στό *The Sun Shines Bright. (Ὁ ἥλιος λάμπει)*.

Ὅσο κι ἄν περιγράφουν τήν κοινωνική ἀθλιότητα (ἀνεργία, ἀνθυγιεινές κατοικίες), οἱ ἄλλες ταινίες τοῦ προγράμματος ἐγγράφονται σέ μιά παραπλανητική ἰδεολογία, χωρίς νά θίγουν κάν τήν προοπτική τῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς.

Ἡ ταινία τοῦ Storck, *Les maisons de la misère (Οἱ κατοικίες τῆς ἀθλιότητας)* τοῦ 1937 ὑπαινίσσεται ὅτι ἡ Διεύθυνση Ἐργατικῶν Κατοικιῶν θά λύσει ὅλα τά προβλήματα τῶν ὑποπρολετάριων καί ἀνέργων, καί στό *Our Daily Bread (Τό καθημερινό ψωμί μας)* (Η.Π.Α. – 1934), ὁ King Vidor δείχνει ὅτι ἡ ἀδελφοσύνη, ἡ ἀλληλοσυμπαράσταση (ἄν μάλιστα προχωρήσει στή δημιουργία μιᾶς κοπερατίβας), καθώς καί ἡ ἐπιστροφή στή γῆ, εἶναι λύσεις στήν οἰκονομική κρίση καί τήν ἀνεργία!

Μέ τήν ἐπίδραση τοῦ βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου στήν ἐποχή μας τό σεμινάριο δέν ἀσχολήθηκε σέ βάθος. Ἀντιμετώπισε μόνο τήν περίπτωση τοῦ Ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς καί τῆς Ἀφρικῆς· τά ντοκυμανταίρ καί τίς ταινίες – μανιφέστα τοῦ S. Alvarez (Κούβα), τίς ταινίες τοῦ H. Sanjines (Βολιβία) καί τοῦ S. Ousmane (Σενεγάλη).

Ἐνῶ παράλληλα ἡ ἀπουσία ἑνός προβληματισμοῦ γύρω ἀπό τίς σύγχρονες πολιτικές ταινίες πού ἀναπτύσσουν μιά νέα κινηματογραφική πρακτική — ἀπό τόν Godard στόν Straub, στήν Ackerman ἤ στούς Taviani κ.λπ. ἀποκαλύπτει μιά σοβαρή θεωρητική ἔλλειψη πού ἐμποδίζει τήν ἔρευνα τῆς φύσης τῆς κληρονομιᾶς, πού ὁ βουβός σοβιετικός κινηματογράφος ἄφησε στό σύγχρονο.

Στό ἐπίπεδο τῆς μορφῆς

Τό μορφικό στοιχεῖο, αὐτό πού ὀνομάστηκε «στύλ τοῦ βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου», ὅσο μπορεῖ νά διαχωριστεῖ ἀπό τό θεματικό καί τό θεωρητικό, εἶναι ἴσως αὐτό πού σημαδεύει περισσότερο ἀπ' ὅλα τήν «ἐπιρροή», τήν «ἐπίδραση» γιά τήν ὁποία γίνεται λόγος. Ἡ πρακτική τοῦ κοφτοῦ μοντάζ, οἱ διπλοτυπίες πού παράγουν νόημα, ἡ χρήση τοῦ γκρό–πλάν, πού ἐγκαινιάστηκε ἀπό τούς Eisenstein καί Vertov συγκεκριμένα, σίγουρα ἀποτέλεσαν καί τό μεγαλύτερο σόκ στή Δύση, ἀφοῦ ἤρθαν νά παραβιάσουν μιά ἐντελῶς δεσπόζουσα συμβολική τάξη (ὁμογένεια, γραμμικότητα τῆς ἀφήγησης, ἱεραρχία τῶν ἀντικειμένων κ.λπ.). Ὡστόσο ἡ ἀνάπλασή τους στή Δύση, ἔγινε ἀπό ὁρισμένους πρωτοπόρους καλλιτέχνες, ξεκομμένους ἀπ' τήν κοινωνική πάλη, κι ὄχι ἀπό στρατευμένους κινηματογραφιστές. Ἔτσι θά μπορούσαμε νά ἀναφέρουμε τόν W. Ruttman ὡς κληρονόμο τοῦ Vertov, ἐνῶ τό *Melodie der Welt (Μελωδία τοῦ κόσμου)*, 1929, ἀπαλείφει κάθε κοινωνική πραγματικότητα ἀπό τά ἀντικείμενα πού στήνονται ἐκεῖ: μηχανές, σπίτια, δέντρα κ.λπ. Τά παραδείγματα (paradigmes) πού κατασκευάζει ἡ ταινία του ἀποσκοποῦν σ' αὐτό τό σβήσιμο: Βλέπουμε εἰκόνες πεινασμένων παιδιῶν πού ἁπλώνουν τά χέρια νά ἐναλάσσονται μέ ἄλλες μωρῶν πού στριφογυρνᾶνε, ἐνῶ ψαράδες πού κάνουν κουπί δίνουν τή θέση τους σέ ἀθλητές κωπηλάτες πάνω σέ κανό... Ἐκεῖ ὅπου οἱ Ρῶσοι ἐγκατάστησαν σχέσεις (συχνά πολεμικῆς: ἡ πίστη καί ὁ ἀλκοολισμός στόν Vertov), ὁ Ruttman ταυτίζει, ἀφομοιώνει! Τό ἴδιο συμβαίνει μέ τό ἐντυπωσιακό μοντάζ μεταβατικῶν σεκάνς τῶν ἀμερικάνικων ταινιῶν τοῦ S. Vorkapich (Χολλυγουντιανές ταινίες μεταξύ 1932–1938) πού παρατάσσει διαφορές, χώρους, ἐποχές, ὄχι σ' ἕνα διαλεκτικό παιχνίδι ἀλλά γιά νά τίς ἐπιπεδώσει. Αὐτή ἡ μορ-

φική ἐπίδραση εἶναι πιό ἐνδιαφέρουσα γιά μελέτη στίς σύγχρονες πολιτικές ταινίες. Ἐκεῖ πράγματι μποροῦμε νά ἐρευνήσουμε τήν πρακτική τῶν πρωτοπόρων ἱδρυτῶν καί τῶν θεωρούμενων κληρονόμων τους. Οἱ ταινίες τοῦ Santiago Alvarez ἀπ' τήν Κούβα εἶναι ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἐνδεικτικές. Πολλοί βλέπουν σ' αὐτόν ἕναν ἀπόγονο τοῦ Vertov, ἐπειδή χρησιμοποιεῖ τό μοντάζ-σόκ, τούς συσχετισμούς-γροθιές, τό μοντάζ-ἀτραξιόν, τό κολλάζ.

Ὡστόσο οἱ μέθοδες αὐτές ἔχουν γίνει σήμερα κτῆμα τῶν κυρίαρχων μαζικῶν μέσων· ἀνήκουν πιά στή διαφημιστική ρητορική: ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα διαφημιστικό σπότ τῆς τηλεόρασης πού νά μήν παραπέμπει στόν Vertov...

Βλέπουμε ὅτι γύρω ἀπ' τήν ἀνάδυση τοῦ «βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου» (ἄς τό διευκρινίσουμε: τοῦ πρωτοποριακοῦ), φαίνεται ἀνεπαρκές νά ἀπομονώσει κανείς τή θεματική καί τό μορφικό ἐπίπεδο ἀπ' αὐτό πού τά διέπει καί τά ἀποσαφηνίζει: τό στοχασμό καί τή θεωρητική στράτευση. Εἶναι ἀνακρίβεια νά λέμε ὅτι ὁ σοβιετικός κινηματογράφος ἐγκαινίασε τόν «κοινωνικό» κινηματογράφο καί ἄρα κάθε ἄλλη ταινία αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι συνέχειά του: ἤδη ἀπό τό 1909 ὁ Griffith στό *A Corner in Wheat (Μιά γωνιά στά στάχυα)* κατάγγειλε τούς κερδοσκόπους τῶν ἀγροτικῶν προϊόντων. Καί τό ἔκανε χρησιμοποιώντας τό παράλληλο μοντάζ (ἀντιπαράθεση δύο σειρῶν ἀπό εἰκόνες, δύο χώρων ἀνταγωνιστικῶν κοινωνικά), δηλαδή εἶχε ἤδη παραβεῖ τή νόρμα ἑνός ἁπλά καί μόνο ἀφηγηματικοῦ μοντάζ.

Θεωρητική τοποθέτηση

1 Ἑπομένως αὐτό πού παραμένει ὁ σκληρός πυρήνας τοῦ βουβοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι μιά σειρά φορμαλιστικές μέθοδοι, ἀλλά τό ἀιζενσταϊνικό σχέδιο γιά τό «διανοούμενο κινηματογράφο» ἤ τό βερτωφικό γιά τήν «ἀποκρυπτογράφηση τοῦ πραγματικοῦ», θέσεις πού εἶναι κατά συνέπεια ἀνταγωνιστικές στά κυρίαρχα ἀφηγηματικά μοντέλα καί τήν ἰδεολογία τους (δηλαδή, κινηματογράφος = τό πραγματικό, αὐτό πού βλέπω). Σχέδιο πού ἀδιάκοπα συνεχίζεται σέ ταινίες φαινομενικά πολύ διαφορετικές ἀπ' αὐτές τῆς ἐποχῆς τοῦ 1920, πού συχνά τούς γυρίζουν τήν πλάτη, ἀντιπαραθέτοντας στό κοφτό μοντάζ τό πλάνο-σεκάνς, στόν κατακερματισμό τή διάρκεια, τή σταθερότητα τοῦ πλάνου κ.λπ. Γιατί τό πρόβλημα δέν ὀφείλεται στίς τεχνικές (αὐτές εἶναι ἱστορικές) ἀλλά στήν πρακτική, σ' αὐτό πού τή θεμελιώνει: μιά ἀξιολόγηση τῆς ἐπίκαιρης συγκυρίας, τοῦ ἱστορικοῦ πλαισίου, τῶν ἀναγκῶν.

Τά ἀμοντάριστα κομμάτια τοῦ *Que viva Mexico (Νά ζήσει τό Μεξικό)*, πού προβλήθηκαν στή Βάρνα, ἴσως νά μᾶς ἐπέτρεπαν νά τό ποῦμε: ἐπειδή ἦταν ἀμοντάριστα, μποροῦσαμε νά προσέξουμε αὐτό πού στόν Eisenstein πραγματοποιεῖται ἔξω ἀπ' τήν τομή, τό ρακόρ, τή σύγκρουση πού γεννιέται ἀνάμεσα στά ἀποσπάσματα· αὐτό πού συμβαίνει στό ἐσωτερικό τοῦ σταθεροῦ ἤ κινούμενου πλάνου, στό καδράρισμα, στή σύνθεση πού ἀντιπαραθέτει δυό πόλους σ' αὐτή τήν ταινία, καί τήν ἀντίθεση: παρελθόν, παρόν, ζωή, θάνατος.

Μέ αὐτή τήν πρόθεση, θά ἦταν δυνατό νά ὁρισθοῦν σχέσεις πέρα ἀπ' τίς ἀκαδημαϊκές (στύλ, ἐπίδραση ἤ ὄχι) ἀνάμεσα στόν πολιτικό κινηματογράφο τῆς Δύσης καί σ' αὐτόν τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν. Τό μοντάζ τῶν ἀποσπασμάτων τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν ἀπ' τό 1917 ὡς τό 1977, πού ὀφείλεται στόν K. Razlogov καί πού φθάνει ὡς τό *La romance des amoureux (Τό ρομάντζο τῶν ἐρωτευμένων)* τοῦ M. Kontchalowski, ταινία πού πιθηκίζει τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο τοῦ ἐντυπωσιασμοῦ, ἦταν ἐνδεικτικές αὐτοῦ τοῦ ἐγκλωβισμοῦ μέσα στήν ἱστορία τῶν μορφῶν πού μᾶς ξαναγυρίζουν πολύ πίσω...

II

Τό θωρηκτό «Ποτέμκιν» «ἐπιδιορθώνεται»

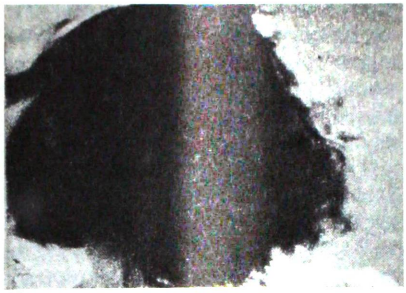
Τό 1950 ἡ σοβιετική Mosfilm δημιούργησε μιά ἠχητική βερσιόν τοῦ *Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν* τοῦ Eisenstein· ἡ Sovexport film τήν προώθησε σ' ὅλες τίς δυτικές χῶρες, στίς ὁποῖες εἶχε ἀπαγορευτεῖ πρίν τόν πόλεμο. Αὐτή ἡ κόπια, πού ἐπεξεργάστηκαν οἱ Sergei Kazenov καί Kach Kevitch χρησιμοποιώντας καί μιά μουσική παρτιτούρα τοῦ Krioukov, δέν ἦταν πλήρης καί δέν ἀκολουθοῦσε τό πρωτότυπο μοντάζ τῆς φημισμένης ταινίας. Ἡ ἐξήγηση πού δινόταν συνήθως γι' αὐτές τίς μεταβολές ἦταν ὅτι στά 1941, ὅταν τά ἀρχεῖα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου στή Μόσχα ἐκκενώθηκαν ἐξαιτίας τῆς προέλασης τῶν ναζιστικῶν στρατιῶν, μιά ἀποστολή πού μετέφερε καί τό πρωτότυπο ἀρνητικό τοῦ Ποτέμκιν — βομβαρδίστηκε στήν περιοχή τῆς Τούλα, καί ἔτσι ἡ ταινία καταστράφηκε. Μετά τόν πόλεμο βρέθηκε ἕνα ἀρνητικό στή Γερμανία, πού εἶχε χρησιμοποιηθεῖ γιά τήν κατασκευή τῆς κόπιας μέ γερμανικούς μεσότιτλους, ἀλλά εἶχε λογοκριθεῖ ἀπ' τή γερμανική λογοκρισία τό 1926.

Αὐτό τό ἀρνητικό χρησιμοποιήθηκε γιά νά βγοῦν νέες ἠχητικές κόπιες (4). Παρουσιάζοντας μιά «ἐπιδιορθωμένη» ἔκδοση τοῦ *Ποτέμκιν* στό συνέδριο τῆς FIAF στή Βάρνα, ἡ ταινιοθήκη τῆς Μόσχας διέψευσε ἐν μέρει αὐτή τήν ἐκδοχή (πού ὑποστήριζε γιά παράδειγμα ὁ Sadoul).

Πράγματι, οἱ Kirill Hazlogov καί Vladimir Dimitriev ἀποκάλυψαν ὅτι αὐτή ἡ νέα ἔκδοση εἶχε ἑτοιμαστεῖ ἀπό δύο ἀρνητικά πού εἶχαν κατατεθεῖ στό Gosfilmfond (τό λογοκριμένο γερμανικό καί τό ρωσικό πού ποτέ δέν καταστράφηκε!) καί ἀπό ἑφτά προπολεμικές κόπιες πού ὑπῆρχαν στόν κόσμο (ὅπως αὐτή πού εἶχε δώσει ὁ Eisenstein στό Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης, στή διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ του στίς Η.Π.Α., τό 1930). Αὐτά τά ἀρνητικά δέν περιλαμβάνουν μεσότιτλους: Οἱ τελευταῖοι, τήν ἐποχή τοῦ βουβοῦ, παρεμβάλλονταν τή στιγμή τῆς ἐκτύπωσης τῆς κόπιας (ἐξ αἰτίας τῶν γλωσσικῶν διαφορῶν ἀπό χώρα σέ χώρα).

Ἐπέτρεψαν ὅμως τήν ἐπανασύνδεση σαράντα πλάνων πού εἶχαν ἀφαιρεθεῖ ἀπ' τήν ταινία καθώς καί τό ἀρχικό μοντάζ ὁρισμένων σεκάνς. Δυστυχῶς ἡ μουσική δέν εἶναι τοῦ Βερολινέζου συνθέτη Edmund Meisel (πού δούλεψε μέ τόν Piscator καί τόν Brecht), γιά τήν ὁποία ὁ Eisenstein εἶχε ἐκδηλώσει μεγάλο ἐνδιαφέρον (συγκεκριμένα στό ἐπίπεδο τῶν ἀντιστοιχιῶν μουσικῆς – θο-

64

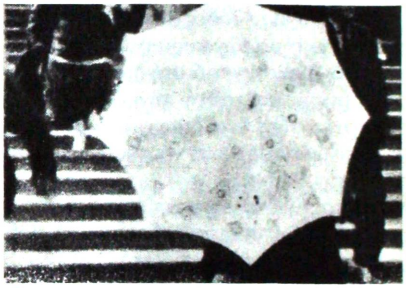


65

66

67

68



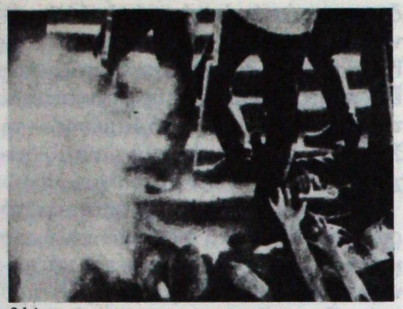
69

Σειρά φωτογραμμάτων τοῦ «ἀνακαινισμένου» Ποτέμκιν

Α. Ἄνοιγμα τῆς σεκάνς στή σκάλα τῆς Ὀδησσοῦ. Μετά τό μεσότιτλο «ΚΑΙ ΞΑΦΝΙΚΑ» (ἀρ. 64), τά πλάνα πού ἀκολουθοῦν ἀρ. 65, 66, 67, 68 δείχνουν, σέ γκρό πλάνο, μιά νέα γυναίκα πού φωνάζει καί πέφτει μπροστά, χτυπημένη ἀπό μιά σφαίρα. Πρόκειται γιά 4 πολύ σύντομα πλάνα, πού ἐναλλάσσουν δύο ἐλαφρά διαφορετικά καδραρίσματα. Εἶναι σταθερά πλάνα, ὅπου τό κεφάλι τῆς νεαρῆς γυναίκας μετατοπίζεται στό ἐσωτερικό τοῦ κάδρου ἀπό τά πίσω πρός τά μπρός καί τό ἀπόσπασμα 66 ξαναρχίζει τήν κίνηση πρίν τό 65. Τό πλάνο 69, πιό γενικό, δείχνει τήν ὀμπρέλα μιᾶς γυναίκας πού εἴχαμε δεῖ πρίν νά χαιρετάει τό θωρηκτό καί πού καταλαμβάνει τελικά ὁλόκληρο τό κάδρο, καθώς προχωρεῖ πρός τήν κάμερα.

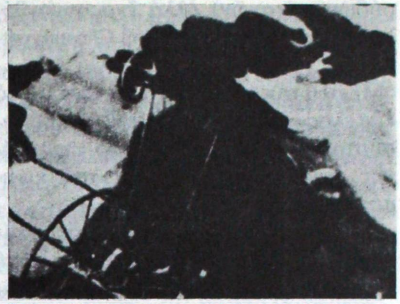
Στό νοθευμένο μοντάζ τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ σεκάνς ἀρχίζει μ' ἕνα πλάνο στρατιωτῶν πού περπατοῦν σέ σχηματισμό (φαίνονται οἱ μπότες καί τά ὅπλα) καί πυροβολοῦν. Τό μοντάζ αὐτό «ἀποκαθιστᾶ» μιά ἀφηγηματική λογική βασισμένη στή συμπερασματικότητα καί στή σχέση αἰτία / ἀποτέλεσμα: δέν εἶναι δυνατό νά βλέπουμε κάποιον νά σκοτώνεται πρίν μάθουμε ποιός πυροβολεῖ! Εἶναι προφανές ὅτι αὐτό τό μοντάζ βρίσκεται στόν ἀντίποδα τῆς ἀιζενσταϊνικῆς ἀρχῆς τῆς ἀτραξιόν. Ἡ λειτουργία τοῦ μεσότιτλου ὡς σπινθήρα τῆς σεκάνς τῆς σφαγῆς τροποποιεῖται μ' αὐτό τόν τρόπο καί ἀδυνατίζει.

Β. Τέλος τῆς σεκάνς τῆς σκάλας τῆς Ὀδησσοῦ. Ὅλα τά θέματα διασταυρώνονται σ' ἕνα πολύπλοκο μοντάζ πού «ξεπερνάει» τόν ἑαυτό του (αὐτό εἶναι τό νόημα τῆς ἀιζενσταϊνικῆς Ἔκ-στασης, τό πέρασμα σέ μιά ἄλλη ποιότητα) στήν παρέμβαση τοῦ θωρηκτοῦ στό πλευρό τῶν διαδη-



214

215

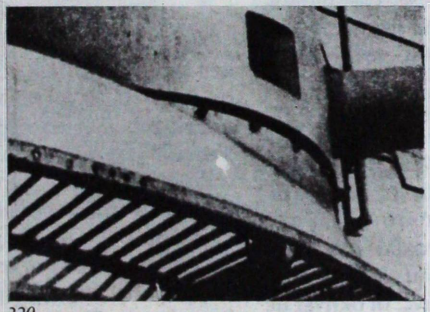


216

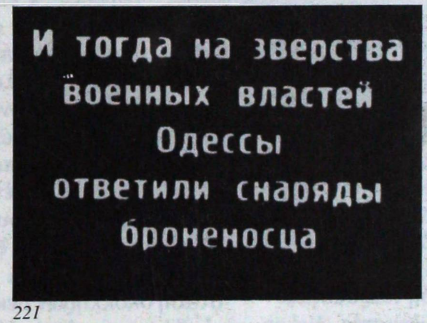
217

218

219



220



221

λωτῶν πού σφαγιάζονται. Διαλεκτική ἀνατροπή. Ὑπάρχει ἡ σφαγή ἀπ' τούς στρατιῶτες τῶν τραυματισμένων καί ὅσων κατάφεραν νά ξεφύγουν πρός τήν ἀρχή τῆς σκάλας (ἀρ. 214)· τό γκρό πλάνο τοῦ φοιτητῆ πού εἶδε τό καροτσάκι μέ τό μωρό νά κατρακυλάει στά σκαλοπάτια, ὅπου τονίζονται τά σημαίνοντα: μάτια (γυαλιά) καί ἀνοιχτό στόμα, πού ἐπανέρχονται ἄλλωστε στά ἀποσπάσματα μέ τή δασκάλα πού ἔχει δεχτεῖ τή σπαθιά (ἀρ. 219), βγαλμένο μάτι, στόμα ὀρθάνοικτο καί μέ τό ἀνοιχτό στόμα τοῦ κοζάκου (ἀρ. 218)· τό καροτσάκι πού ἀναποδογυρίζει, κλείνοντας τή σειρά τῶν ἀποσπασμάτων γιά τό θάνατο τῆς μητέρας καί τό κατρακύλισμα στή σκάλα (ἀρ. 216)· ἡ χειρονομία τοῦ κοζάκου πού ἔχει ἀποσυντεθεῖ σέ δύο ἀποσπάσματα μέ διαφορετικό νόημα (ἀρ. 217: κίνηση τοῦ σπαθιοῦ, ἀρ. 218: κραυγή, ἀνοιχτό στόμα)· ἡ ἐντύπωση τῆς ἔλλειψης σ' αὐτή τήν κίνηση, τό πλάνο τῆς δασκάλας πού ἀποτελοῦσε κομμάτι τῆς σειρᾶς τῶν ἀποσπασμάτων γιά τό καροτσάκι, μαζί μέ τό φοιτητή (τό βλέπουν κι οἱ δύο) καί πού συνεχίζει μόνη, μετά τήν ἀνατροπή τοῦ μωροῦ, μέ τό βγαλμένο μάτι της, τήν ἀδειασμένη κόχη καί τό σπασμένο λορνιόν, στοιχεῖο πού ἀναδιπλασιάζει τήν ἐντύπωση τοῦ στόματος νά χάσκει.

Τό πέρασμα ἐπιχειρεῖται μέ τό ἀπόσπασμα τοῦ κανονιοῦ τοῦ Ποτέμκιν πού ἀκολουθεῖται ἀπό τό μεσότιτλο («Στή βιαιότητα τοῦ στρατιωτικοῦ ἀποσπάσματος ἀπάντησαν τά κανόνια τοῦ «Ποτέμκιν») (ἀρ. 220, 221), συνέχεια ἀντεστραμμένη στό μοντάζ τοῦ 1950... (Σημείωση: στό ἀμερικάνικο ντεκουπάζ τῆς ταινίας, σύμφωνα μέ τήν κόπια πού ὑπάρχει στό Μουσεῖο τῆς Μοντέρνας Τέχνης στή Νέα Ὑόρκη, ὑπάρχουν 4 πλάνα τοῦ κοζάκου κι ὄχι 2 ὅπως σ' αὐτό τό «ἀνακαινισμένο» ρώσσικο ντεκουπάζ)

ρύθων μηχανῶν) ἀλλά ἕνα συνονθύλευμα ἀποσπασμάτων τοῦ Chostakovitch (5).

Μέ ὅλα αὐτά δεδομένα, ποιό εἶναι τό «ὄφελος» ἀπό τό νέο μοντάζ, στήν ἀνασύσταση τῆς κόπιας τῆς πιό φημισμένης ταινίας τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου;

Πρῶτα ἀπ' ὅλα μιά μεγαλύτερη ἀκρίβεια στό ἀναλυτικό ἐγχείρημα, στή νοηματική ἐξέλιξη πού ἀποτυπώνεται στήν ταινία: αὐτοί πού «ἀνακάτεψαν» τήν ταινία στά 1950 θολώσανε τό ἰδεολογικό της ἐπίπεδο μέ ἀποτέλεσμα μιά μεγαλύτερη γραμμικότητα τῆς ἀφήγησης καί μιά κάποια ἐντύπωση «αἰσθητισμοῦ» (ρυθμός, διαδοχικές μεταπτώσεις γωνιῶν λήψης, δομές σύνθεσης κ.λπ.). Ταυτόχρονα, ἀφαίρεσαν ἀπ' τούς μεσότιτλους ὅ,τι ἔτεινε στή συγκεκριμενοποίηση τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς καί τῆς βίας στήν ταξική πάλη. Τέλος συνυπόγραψαν τόν τρόμο τῆς Γερμανικῆς Λογοκρισίας πού εἶχε ἐξαφανίσει τίς ὑπερβολικά «ὠμές» εἰκόνες.

1. *Οἱ μεσότιτλοι*

Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὅπως ἡ *Ἀπεργία* ἔτσι καί τό *Ποτέμκιν* εἶναι χωρισμένο σέ τμήματα (πέντε ἐδῶ)· ὁ κάθε τίτλος τους εἰσάγει τά πλάνα πού ἀκολουθοῦν. Παράλληλα, ὁρισμένοι τίτλοι ἀναγράφουν τούς πρωταγωνιστές: ἔτσι ἀπό τήν ἀρχή ἤδη παρουσιάζονται οἱ πολιτικοί ἀγωνιστές Vakoulintchouk καί Matouchenko.

Οἱ ἄλλοι μεσότιτλοι ἀνήκουν εἴτε στήν ἴδια ἑνότητα διατύπωσης (ὁ ἀφηγητής), εἴτε εἶναι διάλογοι: ὅμως οἱ διάλογοι πολύ συχνά μεταγράφουν πολιτικά συνθήματα ἤ παραπέμπουν σέ διατυπώσεις — κόμβους τοῦ λόγου τῆς ταινίας. Ἔτσι οἱ Vakoulintchouk καί Matouchenko λένε στήν ἀρχή: «Ἐμεῖς οἱ ναῦτες πρέπει νά ἑνωθοῦμε μέ τούς ἐργάτες ἀδελφούς μας. Ἐμεῖς οἱ ναῦτες πρέπει νά μποῦμε στήν πρωτοπορία τῆς ἐπανάστασης». Ὅταν συγκεντρώνονται γύρω ἀπ' τό σάπιο κρέας, μιά φωνή λέει: «Ἀκόμα καί οἱ Γιαπωνέζοι κρατούμενοι (ἤ Γιαπωνέζοι) τρῶνε καλύτερα». (Ἡ ἀμερικάνικη κόπια μεταφράζει: «οὔτε ἕνας σκύλος θά μποροῦσε νά φάει κάτι τέτοιο»). Τή στιγμή τῆς ἐξέγερσης ἀκούγεται, σάν σύνθημα: «Στά ὅπλα, στά τσεκούρια. Ἀφανίστε τους ὅλους!»

Στήν ξηρά, μπροστά στό πτῶμα τοῦ Vakoulintchouk, ἕνας ἀστός φωνάζει: *«Κάτω οἱ Ἑβραῖοι!»*, καί οἱ ἐργάτες τόν κτυποῦν· ἕνα σύνθημα ἀπλώνεται: *«Ἡ γῆ εἶναι δική μας»*. Αὐτοί οἱ μεσότιτλοι μεταγράφουν ἀκριβέστερα στό λεκτικό ἐπίπεδο τῆς ταινίας τά σημεῖα – κλειδιά τῆς ἀνάλυσης τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1905 ἀπό τά κείμενα τοῦ Λένιν (πού γράφτηκαν στήν ἐξορία, στήν Ἑλβετία).

2. Τό μοντάζ

Ἡ ἀποκατάσταση τοῦ μοντάζ βοηθάει νά καταλάβει κανείς τίς σημαίνουσες ἀρθρώσεις πού εἶχαν σβηστεῖ ἀπό τήν προηγούμενη βερσιόν: Στήν ἀρχή ἀντιπαραθέτονται τό καζάνι ὅπου βράζει τό σάπιο κρέας, ἐνῶ ἀνακατεύεται ἀπό μιά κουτάλα, μέ τά κανόνια πού καθαρίζονται στίς καλοπλυμένες γέφυρες κ.λπ. τοποθετώντας ἔτσι ἐπί σκηνῆς τήν ἀντίθεση «βρωμικο–καθαρό» πού ὑποθάλπει ἕνα ὁλόκληρο μέρος τοῦ πολιτικοῦ λόγου. Στή διάρκεια τῆς ἀναμονῆς πρίν τήν ἐκτέλεση τῶν στασιαστῶν γίνεται ρακόρ ἑνός γκρό πλάνου σπαθιοῦ πού τό χαϊδεύει τό δάκτυλο ἑνός ἀξιωματικοῦ καί ἑνός γκρό πλάνου τοῦ σταυροῦ τοῦ παπᾶ. Σ' αὐτό τό ξεκαθάρισμα τοῦ μοντάζ προστίθεται καί ἡ ἀποκατάσταση ὁλόκληρων σεκάνς: οἱ σκηνές μέ τίς βάρκες, γιά παράδειγμα, τίς ὁποῖες ὁ Eisenstein σχολίασε μέ λεπτομέρεια γιά νά ἀναλύσει τή λογική τῆς δουλειᾶς του, ἤ αὐτές τοῦ τέλους, γύρω ἀπ' τήν προετοιμασία γιά τή συνάντηση τοῦ στόλου.

3. Οἱ εἰκόνες πού λείπουν.

Τέλος, 40 πλάνα πού λείπουν στή βερσιόν τοῦ 1950 ξαναεμφανίζονται ἐδῶ. Τά κοψίματα ἦταν δύο εἰδῶν: κόπηκαν μερικές εἰκόνες πού θεωρήθηκαν ὑπερβολικά βίαιες (γκρό πλάνο τοῦ σφαγμένου παιδιοῦ στή σκάλα, μέ τό κεφάλι βουτηγμένο στό αἷμα, γκρό πλάνο τοῦ πολτοποιημένου χεριοῦ του, τοῦ ποδοπατημένου κορμιοῦ του, τό πτῶμα τῆς μάνας καί τό πλάνο τῆς δασκάλας μέ τό μάτι βγαλμένο νά κρέμεται στό ματωμένο μάγουλό της) καί μερικές πού θεωρήθηκαν μᾶλλον ἄχρηστες (στήν ἀρχή, πρίν ἀπό τή σκηνή τοῦ πλυσίματος τῶν πιάτων, ὅπου ἕνας ναύτης ἐπαναστατεῖ σπάζοντας ἕνα πιάτο, ὁ καπετάνιος ἐπισκέπτεται τούς μαγείρους. Πρίν τό 4ο μέρος — τή Σκάλα — ἕνα παράλληλο μοντάζ δείχνει τό θωρηκτό καί τή σκάλα κ.λπ.)

Ἡ ἐκτύπωση αὐτῆς τῆς κόπιας ἀπ' τό ρώσσικο ἀρνητικό δίνει μιά πολύ πιό καθαρή εἰκόνα καί ἐπιτρέπει νά φανοῦν μέσα στό κάδρο στοιχεῖα πού πρίν εἶχαν ἐξαφανιστεῖ: τό αἷμα στό πρόσωπο τοῦ Vakoulintchounk, ὅταν τόν φέρνουν στή γέφυρα, τό αἷμα πού τρέχει στό ζωνάρι τῆς νεαρῆς μητέρας μέ τό καροτσάκι κ.λπ.

III

Ὁ προλεταριακός γερμανικός κινηματογράφος

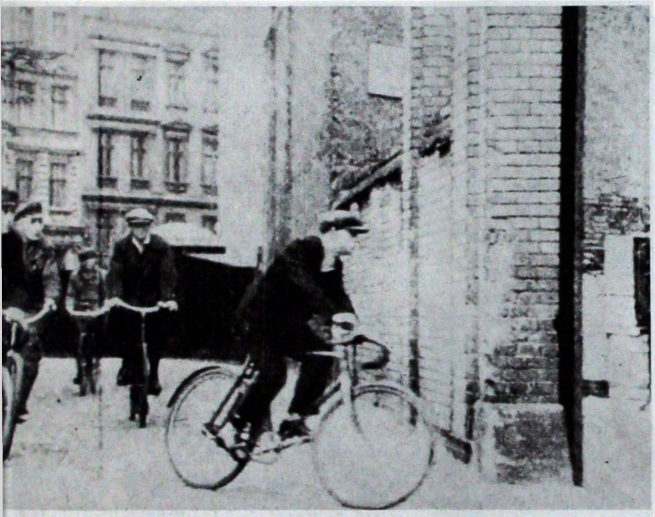
Θά θέλαμε νά ἀναφερθοῦμε σέ μερικές ταινίες πού «ἀποκαλύφθηκαν» στίς προβολές τοῦ συνεδρίου: τίς προπολεμικές γερμανικές ταινίες πού ἡ Ταινιοθήκη τῆς Λ.Δ. τῆς Γερμανίας ἀνακάλυψε καί ἀποκατάστησε. Ἡ Γερμανία ἦταν πράγματι ἡ μόνη δυτική χώρα ὅπου τό κομμουνιστικό κόμμα ὀργάνωσε μιά πραγματική κινηματογραφική παραγωγή ἱδρύοντας τήν ἑταιρία — «Προμηθέας» (πού διένεμε σοβιετικές ταινίες ἐπενδύοντας τό κέρδος σέ στρατευμένες παραγωγές). Δέ γνωρίζαμε ἀπ' αὐτό τόν κινηματογράφο (πού δέν ἀνήκει οὔτε στόν ἐξπρεσιονισμό οὔτε στό «Kammerspiel»y παρά μόνο τό *Kuhle Wampe* τῶν Brecht, Dudow, Ottowalt κ.λπ., πού ἄλλωστε σημάδεψε καί τό τέλος τοῦ «Προμηθέα» στά 1932 (χρεοκοπώντας ἀναγκάστηκε νά ζητήσει βοήθεια ἀπ' τήν Praesens τῆς Ζυρίχης, πού διευθυνόταν ἀπό τόν L. Wechsler, γιά νά τελειώσει τήν ταινία).

Ὡστόσο τρεῖς ταινίες πού προβλήθηκαν στή Βάρνα φανερώνουν τή σημασία καί τήν ποιότητα αὐτῆς τῆς παραγωγῆς: *Brüder (Οἱ ἀδελφοί)*, τοῦ W. Hochbaum (1929)· *Hunger in Waldenburg (Πεῖνα στό Βάλντενμπουργκ)*, τοῦ P. Jutzi (1929) καί *Jenseits der Strasse* τοῦ L. Mittler (1929).

Σ' αὐτές προσθέτονται πολλές μικροῦ μήκους: *Blutmai (Αἱματοβαμμένος Μάης)*, τοῦ Jutzi, *Wie wohnt der Berliner Arbeiter (Πῶς ζεῖ ὁ Βερολινέζος ἐργάτης)* τοῦ Dudow κ.λπ. καί μιά ἀντιφασιστική ταινία — ἡ πρώτη — πού γυρίστηκε στά γερμανικά στήν ΕΣΣΔ: *Kämpfer (Οἱ ἀγωνιστές)*, τοῦ G. Von Wangenheim (1936).

Μυθοπλασία - ἰδεολογία

Τό ἐνδιαφέρον αὐτῶν τῶν ταινιῶν (ἰδιαίτερα ἐπίκαιρο) βρίσκεται στό πολιτικό τους ἐγχείρημα. Οἱ ταινίες ἐξαιτίας τῶν πρωταρχικῶν ἀντιφάσεων τῆς στιγμῆς: ταξική πάλη ἐνάντια στήν ἐξουσία τῆς ἀστικῆς τάξης διάσπαση τοῦ προλεταριάτου, διάσπαση τῆς ἀριστερᾶς, πίεση τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Εἶναι ταινίες πού προκαλοῦν συνειδητοποιήσεις. Ἔτσι ἤδη ἀπό τότε δένονται μέσα στή μυθοπλασία τά ἰδεολογικά ἐπίπεδα (ἐπιβολή τῆς οἰκογενειακῆς δομῆς, τῆς θρησκείας, γόητρο τῆς στολῆς κ.λπ.) παράλληλα μέ τά ἐρωτικά, οἰκονομικά (μιζέρια, πορνεία, λοῦμπεν) καί πολιτικά ἐπίπεδα (στράτευση, διαμάχη



3. Külhe Wampe *τῶν Μπρέχτ - Ντούντοφ (1932)*
Δύο φωτογράμματα μέ ποδηλάτες (σεκάνς τῆς ἀναζήτησης δουλειᾶς ἀπό ἀνέργους). Ἀρχή τῆς ταινίας. Ὁ ἀνταγωνισμός ἀνάμεσά τους ἐκφράζεται μέ τά πλάνα τῶν πεντάλ τοῦ ποδηλάτου μονταρισμένα μέ γρήγορο τρόπο πού συμπυκνώνουν τή σωματική προσπάθειά τους γιά νά βροῦν δουλειά (ἡ δουλειά γιά τήν ἀνεύρεση δουλειᾶς) καί τόν ἀνταγωνισμό. Αὐτά τά πλάνα θά ξαναεμφανιστοῦν σάν σφῆνες τή στιγμή τοῦ οἰκογενειακοῦ προγραμματισμοῦ γεύματος, πρίν αὐτοκτονήσει ὁ Μπόνικε. Αὐτά τά πλάνα ἀντιπαρατίθενται στά πλάνα τῆς ἀθλητικῆς κομμουνιστικῆς γιορτῆς τοῦ τέλους ὅπου ἡ σωματική προσπάθεια δείχνεται πάντα προϊόν μιᾶς συλλογικῆς ἀλληλεγγύης (σέ ἀντίθεση μέ τό ἀστικό σπόρ πού ποντάρει στό ἄτομο καί στήν ἐπικράτηση τοῦ ἑνός πάνω στούς ἄλλους).

αὐτές (μέ τρόπο σχετικά διαφορετικό ἀπ' τίς κυρίαρχες τάσεις στό σοβιετικό κινηματογράφο) ἀρθρώνουν ἕναν πολιτικό λόγο καί μιά μυθοπλασία μέ ἐξατομικευμένους ἥρωες. Οἱ βουβές σοβιετικές ταινίες, φέρνοντας στό προσκήνιο τόν «ἥρωα–μάζα», καταργώντας τούς «ἀτομικούς» χαρακτῆρες, ἀνταποκρίνονταν σέ μιά συγκεκριμένη, ἁπλή κατάσταση: τήν πάλη γιά τό σοσιαλισμό στό καθεστώς τῆς δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου. Στή Γερμανία οἱ προοδευτικοί κινηματογραφιστές ἔπρεπε νά ἐπέμβουν διαφορετικά, μεταξύ τοῦ αὐθορμητισμοῦ καί τῆς ὀργάνωσης). Τό *Brüder* ξεκινώντας ἀπό μιά ἀπεργία λιμενεργατῶν (τοῦ 1896, λειτουργεῖ ὅμως σάν τωρινή) ἀντιπαραθέτει δυό ἀδελφούς, ἕναν ἀπεργό καί ἕναν ἀστυνομικό. Ἡ στάση τῆς γριᾶς μάνας, δέσμιας τοῦ σπιτιοῦ της, πού διαιωνίζει τίς παραδόσεις (Χριστουγεννιάτικο δέντρο κ.λπ.) παρ' ὅλη τή μιζέρια της, ἡ ἔνοχη συνείδηση τοῦ ἀδελφοῦ μπάτσου, ἡ κυριαρχία τῶν εἰκόνων τοῦ Reich (αὐτοκράτορας, ἀπαστράπτουσες στολές) εἶναι οἱ ἀπτές, ὑλικές συνθῆκες πού ὁ ἀπεργός συναντάει στήν πάλη του, πρίν ἀπό τήν ἐκμετάλλευση στή δουλειά του (ἡ ταινία ἐπιμένει ἰδίως στά πρῶτα σημεῖα). Στό *Jenseits der Strasse*, ἕνα παθητικό δράμα πού τοποθετεῖται στό πλαίσιο τοῦ ὑπο–προλεταριάτου ἑνός λιμανιοῦ (ζητιάνοι, πόρνες, νταβατζῆδες, λιμενεργάτες) παραπέμπει σ' αὐτό πού τό καθορίζει: τίς οἰκονομικές σχέσεις πού ἀναπαράγονται σ' αὐτή τήν τάξη πού «πιθηκίζει» τήν ἀστική (ὑποδηλώνεται ἀπ' τήν εἰκόνα ἑνός ἀστοῦ μ' ἕνα ποῦρο, πού «μπανίζει» τά πόδια τῆς πόρνης, εἰκόνα πού «περιβάλλει» τήν ταινία).

Ὅσο γιά τό *Kämpfer*, πού γυρίστηκε στήν ἐξορία, ἀναμιγνύει πραγματικά «μυθοπλαστικά» περιστατικά ξεκινώντας ἀπ' τήν Ὑπόθεση Dimitrov (πυρκαϊά τοῦ Reichwtag καί δίκη). Σέ μιά μικρή ἐπαρχιακή πόλη οἱ Ναζί σκηνοθετοῦν μιά προβοκάτσια σπρώχνοντας ἕναν αὐθόρμητα ἐπαναστατημένο ἐργάτη νά βάλει φωτιά στό ἐργοστάσιο τῆς περιοχῆς. Ἡ προβοκάτσια ἀποτυγχάνει, ὅμως συγχρόνως ἀρχίζει στό Βερολίνο ἡ Ὑπόθεση Dimitrov: αὐτό τό πραγματικό περιστατικό (ἡ δί-

κη, ὅπου ὁ κατηγορούμενος γίνεται κατήγορος) ἐπιφέρει δύο ἀντιδράσεις. Οἱ ἀντιφασίστες ἐργάτες ἐνθουσιάζονται μέ τόν Dimitrov ἐνῶ οἱ Ναζί συμμετέχουν στήν κατασκευή ψεύτικων μαρτυριῶν. Ὁ ἐργάτης – θύμα τῆς προβοκάτσιας συλλαμβάνεται ἐνῶ μοιράζει προκυρήξεις καί κλείνεται σ' ἕνα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ταυτίζεται μέ τόν Dimitrov καί γίνεται κομμουνιστής μέσα στό στρατόπεδο, ἐνῶ ὁ βούλγαρος ἡγέτης πού ὑποστηρίζεται ἀπό μιά διεθνή κίνηση ἀλληλεγγύης (βλέπουμε τόν Barusse στό βῆμα) ἐξορίζεται στήν

κος κινηματογράφος, πού γεννήθηκε στά χρόνια τῆς κρίσης 1929–1939.

Ὁ Leo Hurwitz ἐξήγησε πῶς γεννήθηκε αὐτό τό ἄγνωστο σχεδόν ρεῦμα τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου: τό κοινωνικό ντοκυμανταίρ. Γι' αὐτόν ὁ πρῶτος κοινωνικός σκηνοθέτης εἶναι ὁ Τσάπλιν, ἀλλά ἔξω ἀπ' αὐτήν τή μεμονωμένη περίπτωση χρειάστηκε τό παράδειγμα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, γιά νά πάρει προβάδισμα τό πραγματικό ἀπό τό φανταστικό, ἡ καθημερινότητα ἀπό τό ἐξαιρετικό, οἱ ἁπλοί ἄνθρωποι ἀπό τούς ἥρωες καί

στές τῆς ἀριστερᾶς (πού εἶχαν σχηματίσει μιά Ἕνωση) ἐπιχείρησαν νά σκιαγραφήσουν τήν ἀνεργία, τή μιζέρια, σέ ντοκυμανταίρ πού συχνά ἀπαγορεύτηκαν.

Στά 1932 ὁ Hurwitz σκηνοθέτησε τήν *Πείνα (Hunger)* πάνω στό λιμό καί στά 1936 σχημάτισε μαζί μέ τούς P. Strand, R. Steiner, W. Van Dyke, P. Lorentz, J. Leyda (πού γύρισε ἀπ' τήν ΕΣΣΔ) καί τόν H. Kline, τή «Frontier Film». Αὐτή ἡ ἑταιρία παραγωγῆς ἔβαζε ὡς στόχο της νά δείξει τήν πραγματικότητα, τούς ἀγῶνες, ἀλλά δέν εἶχε οἰκονομι-

Ἕνα φωτόγραμμα τῆς κοπέλας, τῆς Ἄννυ, στή δουλειά της στό ἐργοστάσιο. Ἀλυσίδα ἐργασίας, ἐπαναλαμβανόμενες κινήσεις καί σφήνα μέσα στό κάδρο τοῦ κειμένου πού ἐγγράφει μέσα στήν ἴδια τήν εἰκόνα τό θανατηφόρο χαρακτήρα τῆς καπιταλιστικῆς ἐκμετάλλευσης (κίνδυνος θανάτου ἠλεκτρικό).

Ἕνα φωτόγραμμα τοῦ Φρίτς καί τῆς Ἄννυ στό μετρό στή διάρκεια τῆς τελικῆς σεκάνς πού δείχνει μέσα στό βαγόνι μιά συζήτηση ἀνάμεσα σέ ἀστούς, μικροαστούς καί κομμουνιστές ἐργάτες μέ ἀφορμή τήν τιμή τοῦ καφέ. Ὁ Φρίτς ἐγκαταλείποντας τόν ἀρχικό ἀτομικισμό του (ἐργάζεται σ' ἕνα γκάραζ καί εἶναι ἰδιοκτήτης ἑνός ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ στό Külhe Wampe συναντάει ταυτόχρονα τήν ταξική πάλη καί τό κορίτσι πού ἀγαπάει.

ΕΣΣΔ. Κι ἐκεῖ ἡ πορεία τῆς συνειδητοποίησης εἶναι δύσκολη, ἀργή καί περνάει μέσα ἀπό «δευτερεύοντες ἐπικαθορισμούς» (τόν ἔρωτα συγκεκριμένα).

IV

Ὁ προοδευτικός κινηματογράφος στίς Η.Π.Α.

Τό τελευταῖο ἐνδιαφέρον σημεῖο πού ἀναπτύχθηκε στό Συνέδριο τῆς Βάρνας ἦταν ὁ προοδευτικός ἀμερικάνι-

τίς βάμπ, τούς δολοφόνους καί τούς ἀστυνόμους. Αὐτό τό παράδειγμα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἦρθε πρίν ἀπ' ὅλα νά διαλύσει τά ἰσχύοντα στερεότυπα τολμώντας νά προβάλει στήν ὀθόνη κοινότοπες καταστάσεις, ἀκόμα καί τετριμμένες. Ὅμως ὁ ἐνθουσιασμός στίς Η.Π.Α. γιά τό ρώσικο κινηματογράφο δέν ἦταν παρά φορμαλιστικός: δανείστηκαν κάποιες τεχνικές τοῦ μοντάζ, ἐμπνεύστηκαν ἀπ' τίς σκηνές μέ μάζες. Τουλάχιστο στό Χόλλυγουντ. Μόνο μερικοί κινηματογραφικούς πόρους. Οἱ πρῶτες ταινίες πού παρήγαγε ἦταν: *Ἡ καρδιά τῆς Ἱσπανίας (Heart of Spain)* μέ βάση μερικά μή ἐπαγγελματικά ντοκουμέντα (πού γυρίστηκαν ἀπό βοηθούς – νοσοκόμους) καί εἰκόνες ἀπό σοβιετικά ντοκυμανταίρ (πού ὀφείλονται στόν R. Karmen). Μετά, τήν *Πατρική Γῆ (Native Land)*, μεταξύ 1938–1941, μιά καταγγελία τοῦ ρατσισμοῦ, τῆς δράσης τῆς Κου–Κλούξ–Κλάν, τῆς ἀντισυνδικαλιστικῆς καταπίεσης (τούς «κίτρινους», τούς πληρωμένους ἀπ' τά ἀφεντικά

ἀπεργοσπάστες), τίς προβοκάτσιες τῶν φασιστῶν. Ἀλλά αὐτή ἡ ταινία παίρνει, μέ περίεργο τρόπο, μιά «φιλελεύθερη» στάση ἐκθειάζοντας μιά ἐπιστροφή στό Νόμο, χωρίς αὐτός ποτέ νά ἀμφισβητεῖται! Τό σχόλιο, πού λέγεται ἀπό τόν P. Robeson συγχέεται μέ τόν ἐπικήδειο λόγο τῶν διαδηλωτῶν εἰρηνιστῶν πού χτυπήθηκαν ἀπ' τήν ἀστυνομία, ἐπικήδειο πού ἀνατρέχει στόν Λίνκολν, στόν Τζέφφερσον, στό Σύνταγμα.

Οἱ κινηματογραφιστές τῆς Frontier-Film μετά τό 1948 διαλύονται ἀπ' τή μακκαρθική καταπίεση (ὁ Hurwitz φτιάχνει ἀκόμη μιά ταινία πού καταγγέλει τήν ἐπιστροφή στίς ρατσιστικές προκαταλήψεις). Σχετικά μ' αὐτό ὁ Hurwitz δέν παράλειψε νά τονίσει τήν περιφρόνησή του γιά τόν Ἠλία Καζάν (*«Ὁ τελευταῖος τῶν μεγιστάνων»*) πού κάρφωσε τούς κομμουνιστές φίλους του, γιά νά «καθαρίσει» καί νά μπορέσει νά συνεχίσει νά ἐργάζεται. Τόν Καζάν ἄλλωστε τόν εἴδαμε σέ μιά ἐντυπωσιακή μικροῦ μήκους ταινία *Pie In The Sky* (1934), πρώτη «ἀντεργκράουντ» ταινία. Ταινία βουβή, περίεργη καί σατιρική, σκηνοθετεῖ τά καραγκιοζιλίκια δύο ἄνεργων νέων σ' ἕνα σκουπιδότοπο πού μιμοῦνται καί κοροϊδεύουν τήν Ἐκκλησία, τούς γραφειοκράτες, τούς μικροαστούς, καί τελειώνουν μέ μιά παρωδία τῆς Βίβλου.

Ὁ Hurwitz ἔκφρασε τά ὅρια τῆς ἀντίληψής του γιά τό ντοκυμανταίρ, ξεκαθαρίζοντας τίς ἀπόψεις του γύρω ἀπό τή σύνθεση σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τό μοντάζ. Γι' αὐτόν τό βασικό εἶναι νά βρεθεῖ στό ντοκυμανταίρ τό ἰσοδύναμο τοῦ θέματος στή μυθοπλασία καί νά ἐπιχειρηθεῖ ἡ θεμελίωση τῆς ἀναγκαίας ἐξέλιξης.

Ὅταν βλέπει κανείς μιά σταγόνα νερό, περιμένει νά τή δεῖ νά πέσει καί μέ συγκεκριμένο τρόπο, εἴτε πρόκειται γιά τόν Ἐμφύλιο στήν Ἱσπανία εἴτε γιά ἕνα ἀνθρωποκυνηγητό: τό ντοκυμανταίρ πρέπει νά στηρίζεται σέ μιά ἀνάγκη τοῦ θεατῆ πού γεννιέται ἀπό τό θέμα... Σύλληψη δραματική πού ὁδηγεῖ στήν «κάθαρση», ριζικά διαφορετική ἀπ' τίς διδαχές τοῦ Vertov πού ἐπικρατοῦσαν τότε.

François Albera

(Μετάφραση: Δημήτρης Καπετανάκης καί Μιχάλης Δημόπουλος)

* Τό κείμενο αὐτό γράφτηκε τό 1977, ἀμέσως μετά τό συνέδριο τῆς FIAF στή Βάρνα, ἀπό τόν τακτικό συνεργάτη μας François Albera. Ἡ καθυστερημένη δημοσίευσή του, νομίζουμε ὅτι δέ μειώνει καθόλου τό ἐνδιαφέρον καί τή σημασία του, ὅπως ἄλλωστε θά διαπιστώσει κι ὁ ἀναγνώστης.

1. *Istkusstvo* 1–2, 1940 ξαναφάνηκε στό *International Litterature*, Ἀπρίλιος – Μάιος 1940 καί τέλος στό *Film Form (Achievement)*

2. Βλ. *Dickens, Griffith καί μεῖς* (1944) *Film Form*.

3. Ὁ Noël Burch ἀσχολήθηκε μέ τή *«Σοβιετική ἀντίδραση στόν κυρίαρχο τρόπο ἀναπαράστασης στόν καπιταλιστικό κινηματογράφο»* καί ὁ B. Eisenschitz μέ τόν *«Κινηματογράφο στό Λαϊκό Μέτωπο»*.

4. Ὁ Phil Judzi εἶχε ἐπιληφθεῖ τοῦ ἤχου τῆς γερμανικῆς κόπιας τό 1930 (λόγια, θόρυβοι καί μουσική τοῦ Meisel).

5. Μιά ἠχητική κόπια σοῦπερ–8 χρησιμοποιεῖ ἀντίθετα τήν ἠχογράφηση τοῦ Meisel.

6. Δέν ἐντάσσονται οὔτε σ' αὐτό πού οἱ Buache, Borde καί Courtade ὀνόμασαν *Ρεαλιστικό γερμανικό κινηματογράφο* (Ἐκδ. Serdoc, Lyon), γιατί δέν ἔχουν τίποτα ἀπ' τίς «θεριστικές» λαϊκιστικές ταινίες, τίς ἀπογυμνωμένες ἀπ' τήν ταξική ἀνάλυση, ὅπως αὐτές τοῦ Pabst, May ἤ τοῦ Lang στό *M* (τοῦ ὁποίου ὁ πολιτικός λόγος ἀναπτύσσεται μ' ἕνα μετατοπιζόμενο τρόπο). Διαπιστώσαμε ἄλλωστε ὅτι πολλοί ἠθοποιοί τοῦ *M* παίζαν στό *Jenseits der Strasse*.

1. Mutter Krausen's Fahrt ins Glück *(Τό ταξίδι τῆς Μάνα Κράουζεν πρός τήν εὐτυχία), τοῦ Phil Jutzi 1927*

2. Brueder *(Ἀδέρφια) τοῦ Werner Hochbaum (1929)*

Οἱ ἀπόηχοι τῆς 20ης γιορτῆς

Ἕνα ἀκόμα φεστιβάλ πέρασε καί, ὅπως πάντα, ἀνατάραξε γιά λίγο τά θολά νερά στά ὁποῖα πλέει ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος. Ἡ ὀσμή πού ἀναδύθηκε μᾶς εἰδοποίησε, ἀκόμα μιά φορά, γιά τόν κίνδυνο τῆς ἀποτελμάτωσης. Ἡ προβληματική κατάσταση στό χῶρο τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἡ γνωστή κρατική πολιτική, ἔτσι ὅπως ὑλοποιεῖται στό ρόλο τοῦ «Ἐθνικοῦ Κέντρου», στίς ἐπεμβάσεις τῆς λογοκρισίας, στήν ὅλη ὀργάνωση τῶν ἐτήσιων Γιορτῶν τῆς Θεσ/κης, ἡ νεκρανάσταση ἑνός τύπου θεάματος (βλ. τίς διάφορες Φανταρίνες), πού τόν πιστεύαμε θαμμένο στό σκουπιδοντενεκέ τῆς Ἱστορίας, ἦταν μερικά μόνο ἀπό τά ἀνησυχητικά σημάδια. Κανείς ἀπό ὅσους πονοῦν γιά τόν κινηματογράφο μας δέν ἔπρεπε ν' ἀγνοήσει τήν προειδοποίηση, κι ἀκόμα περισσότερο, κανείς ἀπολύτως δέν ἔπρεπε ν' ἀφεθεῖ νά δυσκολέψει τά πράγματα ψαρεύοντας στά θολά αὐτά νερά.

Κι ὅμως, αὐτήν ἀκριβῶς τή στιγμή διάλεξαν μερικοί ἕλληνες δημιουργοί, στά πλαίσια μιᾶς γενικότερης ὑπεράσπισης τῆς δουλειᾶς τους, νά στραφοῦν ἐναντίον τῶν κριτικῶν. Στόχος τῆς ἐπίθεσης τό «ὁριστικό ξεκαθάρισμα τῶν σχέσεων» (Ἐλευθεροτυπία, 16/10/79) ἀνάμεσα στούς «δημιουργούς» καί τούς «κριτικούς», στήν πραγματικότητα ὅμως ἀνάμεσα σ' αὐτήν τήν ὁμάδα τῶν δημιουργῶν καί στήν πλειονότητα τῶν ἑλλήνων κιν/κῶν κριτικῶν, πού εἶναι ὀργανωμένοι στήν ΠΕΚΚ. Τό τί σημαίνει αὐτό τό «ὁριστικό ξεκαθάρισμα», τό διαβάζουμε σέ σχετικό κείμενο ἑνός ἀπό τούς ἐπιτιθέμενους δημιουργούς: «τσακίστε τούς θεωρητικούς καί τά τσιράκια τους τούς κριτικούς» (Φίλμ Νο 15), καί ἀρχίζουμε κάπως νά μπαίνουμε στό νόημα μέ τίς «ἐξηγήσεις» τῆς μικρῆς ἐκείνης μερίδας τῶν κριτικῶν, πού σιγοντάρησαν τήν ἐπίθεση· μά, δέν πρόκειται παρά γιά τούς «θεωρητικούς νονούς» τοῦ κινηματογράφου μας πού χρειάζονται «τσεκούρωμα», γιά ν' ἀνοίξει ἐπιτέλους τό «ἀπόστημα» (ἡ εὐαίσθητη μύτη ὁρισμένων «πιάνει» σάν ἄνοιγμα τοῦ «ἀποστήματος» τῆς κριτικῆς τήν τραγική προειδοποίηση γιά τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου μας...)

Ἀλλά ἄς προχωρήσουμε βαθύτερα στή λογική αὐτῆς τῆς ὁμαδικῆς ἐπέμβασης (χωρίς ὅμως ἐδῶ ν' ἀσχοληθοῦμε κριτικά μέ τίς ἴδιες τίς ταινίες). Πού ἀκριβῶς ἐξασκοῦν τή βλαβερή τους ἐπίδραση οἱ «νονοί» αὐτοί τοῦ στυλογράφου; Δέν χρειάζεται νά ψάξουμε γιά πολύ. Τά ὀργισμένα φυλλάδια βροντοφωνάζουν τήν ἀπάντηση: πάνω στόν πολυακριβό μας Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Μέ δυό λόγια, οἱ κριτικοί προωθοῦν ταινίες στριφνές καί «ἀκαταλαβίστικες», πασσάροντάς τες σάν «ντόπια ἀριστουργήματα», καί κάνοντας τό κοινό νά «σιχαθεῖ» τόν ΝΕΚ στό σύνολό του. Ἔτσι, φράζεται ὁ δρόμος γιά τίς ὑπόλοιπες ταινίες τοῦ ΝΕΚ (ἀνάμεσα τους κι οἱ ταινίες τῶν ὀργισμένων δημιουργῶν), πού τυχαίνει νά βρίσκονται σέ ἰδεολογική ἤ/καί αἰσθητική διάσταση μέ τίς ταινίες πού προβάλλει ἡ κριτική (π.χ. τίς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου). Ἄλλωστε, ἡ «αἰσθητική» (κι ἡ ἰδεολογική;) «πολλαπλότητα», πού πηγάζει βέβαια ἀπό μιάν ἀπόλυτη «ἐλευθερία ἔκφρασης», βρίσκεται —κατά τούς δημιουργούς αὐτούς— ἀνάμεσα στά βασικά γνωρίσματα τοῦ ΝΕΚ, πού μάλιστα τόν διαφοροποιοῦν ἀπό τόν «Παλιό Ἑλληνικό Κινηματογράφο» (ΠΕΚ). Τελικά, ἡ κατευθυνόμενη αὐτή «προστασία» μπλοκάρει κάθε διέξοδο πρός κάποια νέα ἐμπορικότητα τοῦ ΝΕΚ, διευκολύνοντας τόσο τή διείσδυση καί κυριαρχία τῶν ξένων ταινιῶν στήν ἑλληνική ἀγορά τοῦ θεάματος, ὅσο καί τή νεκρανάσταση τοῦ ΠΕΚ.

Ἄν τώρα βάλουμε δίπλα-δίπλα τή λογική τῆς ἐπίθεσης τῶν δημιουργῶν ὅπως τή συνοψίσαμε μόλις πρίν καί τή λογική τῆς πραγματικῆς ἀπειλῆς γιά τόν κινηματογράφο μας ὅπως τή συνοψίσαμε στήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ κειμένου,

βλέπουμε πρῶτα-πρωτα ὅτι ἀπό τήν ἐπίθεση ἀπουσιάζει τελείως ὁ παράγοντας κρατική πολιτική, ἐνῶ τή θέση του φαίνεται μᾶλλον νά παίρνει ἡ δράση τῶν κριτικῶν-«νονῶν». Βλέπουμε ἀκόμα ὅτι ἡ ὑποτιθέμενη «κριτική τῶν κριτικῶν» δέν γίνεται κἄν στό ἐπίπεδο τοῦ κριτικοῦ λόγου, ἀλλά στό ἐπίπεδο τοῦ λόγου ἑνός τύπου θεατῆ πού κουρασμένος ἀπό «ἀκαταλαβίστικες» ταινίες περιορίζει σταδιακά τή ζήτησή του γιά τό εἶδος «ἑλληνικός κινηματογράφος» στήν ἀντίστοιχη ἀγορά. Ἔτσι ὅμως, καί παρά τίς διάφορες αἰσθητικές διακηρύξεις της, ἡ ὁμάδα τῶν δημιουργῶν μεταφέρει οὐσιαστικά τή συζήτηση στό χῶρο τῆς ἀγορᾶς, καί τήν ἀρθρώνει, γύρω ἀπό τήν παντοδύναμη στό χῶρο αὐτό ἔννοια τῆς ἐμπορικότητας. Ὁπότε καί ἡ περίφημη «ἐλευθερία ἔκφρασης» της κι ἡ ἐπακόλουθη «αἰσθητική πολλαπλότητά» της δέν μποροῦν νά εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τήν καταναλωτική ποικιλία ἑνός κινηματογραφικοῦ σούπερ-μάρκετ κι ἀπό τή διαβλητή «ἐλευθερία ἐπιλογῆς» τῶν διαφόρων εἰδῶν ἐπάνω στά ράφια του. Φανταζόμαστε πῶς πολύ δύσκολα μιά τέτοια ἀντίληψη τοῦ ΝΕΚ θά ἦταν δυνατό νά θεωρηθεῖ σάν «τομή» μέ τόν ΠΕΚ: ἐμπλουτισμός, ἐκσυγχρονισμός, ἀνανέωση εἶναι οἱ σωστοί (καί μέ τή λογική τοῦ ἐμπορίου) ὅροι.

Εἶναι λοιπόν περιττό νά προσπαθήσει κανείς νά πείσει γιά τό «καλό παρελθόν» τῶν κριτικῶν, γιά τή συμβολή τους στό μετασχηματισμό τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου κλπ. Περιττό, ἀφοῦ φαίνεται καθαρά ἀπό τά προηγούμενα πῶς δέν εἶναι ὁ κριτικός λόγος πού συγκεντρώνει τά πυρά, ἀλλά κάποιο φάντασμά του μέ τή μαγική δύναμη νά ἐπηρεάζει τήν ἀγορά. Πίσω ἀπό τό φάντασμα προβάλλουν ξεκάθαρα: ἡ συντεχνιακή ἰδεολογία πού σκηνοθετεῖ τήν ὅλη ἐπίθεση, ὁ φόβος τοῦ γνήσιου κριτικοῦ λόγου πού τήν ἐμψυχώνει καί ἡ σύγχυση κριτικῆς καί δημοσιογραφίας πού ὁδηγεῖ στό πλάσιμο τοῦ φανταστικοῦ ἐχθροῦ.

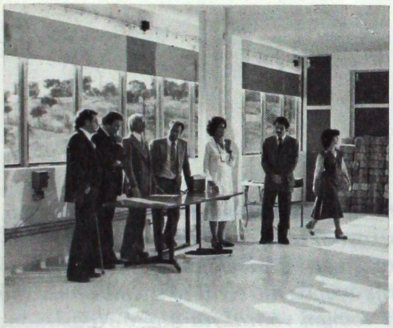
Ἀκολουθώντας τόν ἴδιο αὐτοπροστατευτικό μηχανισμό, ἡ αἰσθητική καί ἰδεολογική τάση ὁρισμένων ἀπό τούς ὀργισμένους αὐτο-ἀποκαλεῖται «περιθωριακή». Ἀλλά γιά τό ἀγκάλιασμα αὐτῆς τῆς ἀγορᾶς πιό εἶναι τό «περιθώριο» πού μᾶς προτείνεται; Ἡ νοσηρή νοσταλγία πού ὁ Νικολαΐδης περιτυλίγει μέ μιά ἀστραφτερή αἰσθητική, τύπου prisunic, ἐλπίζοντας ὅτι θά διαβεῖ τό κατώφλι τῆς εὐρωπαϊκῆς καί διεθνοῦς ἀγορᾶς; Τό τσουβάλι ὅπου ὁ Ζερβός φίρδην-μίγδην στριμώχνει τίς φαντασιώσεις μιᾶς «ἄρνησης» καί τά ρομαντικά ἰδανικά του; Ἤ τέλος αὐτό πού ὁ Θωμόπουλος, φθάνοντας στό βαθμό μηδέν τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς, μᾶς παρουσιάζει σάν τό βῆμα γιά μιά ἀόριστη καταγγελία τῆς «ἀπάνθρωπης» σύγχρονης κοινωνίας; Διαλέγετε καί παίρνετε...

Καί τό φεστιβάλ; Ποιός εἶναι ὁ σημερινός ρόλος αὐτῆς, τῆς ἐτήσιας γιορτῆς πού, ἀναταράζοντας τά νερά, τείνει νά δώσει τήν ἀπαιτούμενη ψευδαίσθηση ζωῆς καί κίνησης στόν κινηματογράφο μας; Οἱ ἐξεγερμένοι δημιουργοί ἀποδέχονται σέ τελευταία ἀνάλυση τό θεσμό, ἔστω καί μέ τό νά θεωροῦν μοναδική του δικαίωση τό μοίρασμα τῶν χρηματικῶν βραβείων. Ὁλοκληρώνεται ἔτσι ἡ σύλληψή τους γιά τόν ΝΕΚ καί τήν ἰδεολογία του, μέ ἐτήσιες ἐνέσεις. Ἔρχονται λοιπόν οἱ ἴδιοι, σέ συνεργασία (πιστεύουμε ἀσυνείδητη) μέ τήν κρατική πολιτική στόν ἀγῶνα της νά φράξει τό δρόμο γιά ἀλλαγές, γιά ριζικό μετασχηματισμό τοῦ Φεστιβάλ σύμφωνα μέ τίς νέες ἀνάγκες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, γιά ἄνθηση τῆς ντόπιας παραγωγῆς σέ σωστή βάση. Δέν εἶναι λοιπόν περίεργο πού βρίσκουν συχνά ἀπέναντι τους τή κριτική.

Μιχάλης Δημόπουλος – Μανόλης Κούκιος

Κριτικές γιά τίς ἑλληνικές ταινίες θά δημοσιευτοῦν στό ἑπόμενο τεῦχος

Ζητήσαμε ἀπό τούς σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους τῆς φετινῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς νά παρουσιάσουν οἱ ἴδιοι τίς ταινίες τους μέσα ἀπό τίς στῆλες μας. Ὁ ἀναγνώστης ἴσως θά ἀπορήσει γιά τό ὅτι δέν παρουσιάζονται ἐδῶ ὅλες οἱ φετινές ταινίες, καθώς καί οἱ μικροῦ μήκους. Ὁ ἀριθμός τῶν δεύτερων ἦταν ὑπερβολικά μεγάλος (60 περίπου), ὅσο γιά τίς ἐλλείψεις στό κατάλογο τῶν πρώτων, ὀφείλονται βασικά σέ καθυστερημένες ἀποστολές τῶν κειμένων καθώς καί στή δυσκολία ἔγκαιρης ἐπαφῆς ἀπ' τή μεριά μας μέ τούς δημιουργούς. Στίς ἑλληνικές ταινίες θά ἐπανέλθουμε μέ κριτικές στό ἑπόμενο τεῦχος.



Ἀνατολική περιφέρεια, τοῦ Βασίλη Βαφέα.

Βασίλης Βαφέας

Ἀνατολική Περιφέρεια

Γύριζα τήν ταινία μου τά Σαββατοκύριακα. Λύση ἀνάγκης πού ἀποδείχτηκε ἀποτελεσματικός τρόπος γιά «ἐξαιρετικές» παραγωγές σάν τή δική μου. Ὅπως ὅλοι, πέρασα τά γνωστά στάδια τῆς Προετοιμασίας: Ἐπισκέψεις σέ παραγωγούς μέ τό στόρυ καί τόν προϋπολογισμό, αἴτηση γιά δάνειο ἀπό τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας... Ὅλα κατέληξαν σέ φιάσκο. Κι ἄν συνέχιζα σ' αὐτό τό κανάλι ἀκόμα θά περίμενα τόν ἀπό μηχανῆς θεό. Κάποια στιγμή ἀποφάσισα ν' ἀρχίσω τό γύρισμα σέ χώρους φυσικούς. Πού μοῦ τούς παραχωροῦσαν μόνο τά Σαββατοκύριακα, γιατί τίς ἄλλες μέρες δουλεύανε ἐκεῖ ἄνθρωποι. Ὁ Καβάγιας μοῦ 'δινε τή μηχανή καί τά φῶτα. Ἐνῶ τά παιδιά στή δουλειά πού δούλευα ἔφτιαξαν ἕνα καρότσι μέ μεγάλες ρόδες. Τόν Ὀκτώβριο ἄρχισα τή «Φιδάλα» πρῶτο μέρος τῆς ταινίας. Μέσα στή ἑβδομάδα ξεκουραζόμουν καί προετοίμαζα τό ἑπόμενο γύρισμα πού ἔμοιαζε πιό πολύ μέ μετακόμιση. Τελείωσε ἡ «Φιδάλα». Τελείωσαν καί τά λεφτά. Ἔπεσα λοιπόν πάλι στό ἴδιο κανάλι. Χρειαζόμουν κάποιον νά βάλει τά ὑπόλοιπα. Τζίφος. Κι ἄρχισα τόν «Herbertstein», δεύτερο μέρος, ἀκριβῶς ὅπως καί τό πρῶτο. Αὐτή τή φορά δανείστηκα, χρεώθηκα. Τά 'βγαλα ὅμως πιό ἄνετα πέρα. Ἴσως ἡ πεῖρα τῆς «Φιδάλας» νά βοήθησε ὅλους μας. Ἂν ξεχρεώσω, θαρρῶ πώς κάπως ἔτσι θά ἀρχίσω καί τήν ἑπόμενη.

Ἡ *Ἀνατολική Περιφέρεια* κλείνει μιά παρένθεση πού ἄνοιξε μέ τό *Ἀπορρόφηση στά 257* καί μέ τό *Παρασκευή μέ Δευτέρα*. Σ' αὐτήν προσπαθῶ νά μιλήσω γιά τήν ἀλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπου ἀπό τήν ἐξαρτημένη ἐργασία. Ὁ ἥρωάς μου, μάρτυρας στήν ἀρχή, γίνεται θύμα καί θύτης ὕστερα σέ μηχανισμούς πού ἀντιστρατεύονται τόν ἄνθρωπο καί ὁλοένα τόν ἀπομονώνουν ἀπό τήν ἀληθινή οὐσία τῆς ζωῆς. Ὁ τόπος μας θά πρέπει νά ξεφύγει ἀπό τούς ὅρους παραγωγῆς καί τό εἶδος τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων πού περιγράφονται στή *Φιδάλα* καί τόν *Herbertstein*. Πορεία δύσκολη καί ἐπίπονη. Ἀφοῦ οἱ ἄνθρωποι τῶν πιό κατα-πιεσμένων τάξεων, μπλοκαρισμένοι μέ τά ἀτομικά τους προβλήματα, ἀδυνατοῦν νά ἀναγνωρίσουν τό κοινωνικό τους στίγμα. Κι ἀφοῦ οἱ μεσαῖοι μεταφορικοί ἰμάντες τῆς ἐξουσίας δυσκολεύονται νά ἐπιλέξουν ἔστω καί τό φορτίο πού θά μεταφέρουν, χάνοντας τίς ρίζες καί τό παιχνίδι, στρέφονται σέ παράλογα καί αὐτοκαταστροφικά σχέδια.

Μαρία Γαβαλᾶ

Ἀφήγηση/Περιπέτεια Γλώσσα/Σιωπή

1. Μιά ἀφήγηση πού ξεκινάει νά ζήσει μιά περιπέτεια. Δέν ταξιδεύει ὅπως ἡ κλασική ἀφήγηση. Ἡ διαδρομή της εἶναι κοπιαστική, γεμάτη ἀπρόοπτα. Στό ξετύλιγμά της συναντάει χιλιάδες ἐμπόδια. Μπορεῖ νά πεθάνει, ἀλλά μπορεῖ καί νά ζήσει. Μιά γλώσσα πού σάν κάθε γλώσσα ὁδηγεῖ στή σιωπή. Ὡς ἀφετηρία χρησίμεψε τό δοκίμιο τοῦ Μωρίς Μπλανσό *« Ἡ λογοτεχνία καί τό δικαίωμα στό θάνατο»*. Ἑλληνικά ὑπάρχει ἀπόσπασμα στόν *Ἠριδανό* ἀρ. 3. (Χωρίς ἀμφιβολία, ἡ γλώσσα μου δέ σκοτώνει κανέναν. Κι ὡστόσο, ὅταν λέω *αὐτή ἡ γυναίκα*, ὁ πραγματικός θάνατος ἔχει ἀναγγελθεῖ, εἶναι κιόλας παρών μέσα στή λαλιά μου· ἡ γλώσσα μου θέλει νά πεῖ ὅτι αὐτό τό πρόσωπο, πού εἶναι ἐδῶ, τώρα, μπορεῖ ν' ἀποσπαστεῖ ἀπό τόν ἑαυτό του, ν' ἀφαιρεθεῖ ἀπό τήν ὕπαρξή του κι ἀπό τήν παρουσία του καί νά βουλιάξει ξαφνικά σ' ἕνα μηδέν ὕπαρξης καί παρουσίας· ἡ γλώσσα μου σημαίνει οὐσιαστικά τή δυνατότητα αὐτοῦ τοῦ ἀφανισμοῦ).

Ἀφήγηση Περιπέτεια, Γλῶσσα/Σιωπή, τῆς Μαρίας Γαβαλᾶ.

2. Μιά σκέψη πάνω στήν κινηματογραφική γλώσσα, μέσα ἀπό τήν ἀσίγαστη κινηματογραφοφιλία μου, πού ἔψαχνε νά βρεῖ διεξόδους. Ἀναπόληση τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν, ἀναφορές στούς ἀγαπημένους μου, ὄχι μέσα ἀπό τό ντεκουπάζ, μά μέσα ἀπό φυλαγμένες εἰκόνες. Τό μάτι πού δέ χορταίνει νά βλέπει κι ἡ μνήμη πού δέ θέλει νά σβήσει. Φρίτς Λάνγκ, Μαρλέν Ντήτριχ, Ράντσο Νοτόριους, εἰκόνες θρυμματισμένες — ἡ κομμένη ἀνάσα μου μπροστά στόν Γκοντάρ, τό Βέντερς, τήν Ἄννα Μαγδαλένα, τή Γερτρούδη, τή Νανά. Ἄλλωστε στό φίλμ περιπλανιέται κι ἡ φωνή μου, συλλαβίζοντας τά ρήματα *φθονῶ, θέλω* καί *φοβᾶμαι*.

3. Μιά σκέψη πάνω σέ κείμενα, τσιτάτα, τυποποιημένες ἐκφράσεις, συνθήματα, ὀνόματα, λέξεις. *« Ἡ πένα εἶναι ὁ τρόμος μου, τό μολύβι ἡ ντροπή μου»* τοῦ William Blake ἢ τό στερεότυπο *«εἶναι τούτη ἡ ἐμετική ἀδυναμία νά πεθάνεις»* τοῦ Ρολλάν Μπάρτ.

4. Δυό ἀγόρια – ἕνα κορίτσι / δυό φίλοι – δυό ἐραστές τριγυρνοῦν στήν Ἀθήνα, στά περίχωρα, παίρνουν τό τραῖνο, σταματοῦν σ' ἕνα ποτάμι, μπαίνουν σ' ἕνα δάσος, προσπαθοῦν νά κινηματογραφήσουν, νά ζωγραφίσουν, μπερδεύονται ὁ ἕνας στά πόδια τοῦ ἄλλου, κάνουν νά μοιραστοῦν τό χάδι, τό τσιγάρο τους, ὕστερα πέφτουν σ' ἕνα πεδίο μάχης, βάλλονται ἀπό παντοῦ, ἑτοιμάζονται νά σκοτώσουν καί νά σκοτωθοῦν, ὅπως γίνεται στόν κινηματογράφο,

ἀποτυχαίνουν, τό κορίτσι ἐρωτεύεται τό ροῦχο του, κλείνεται σ' ἕνα δωμάτιο, σκοτώνει τούς Rolling Stones τραγουδώντας του (Goodbye Ruby Tuesday) καί ἡ super-8 πού κρατάει τό ἀγόρι γίνεται πρῶτα πλαστικό πιστόλι, μετά πάλι κάμερα κι ὕστερα τίποτα. Λοιπόν; Τό τραῖνο τοῦ Χίτσκοκ, πού στήν ἀρχή τῆς ταινίας μεταφέρει τό γυναικεῖο κλάμα, ἔρχεται καί δένει μέ τό τελευταῖο πλάνο (πάλι τοῦ τραίνου) τῆς ἡρωίδας πού κλαίει βουβά. Κι ὁ κύκλος συμπληρωμένος κλείνει.

Νίκος Ζερβός

Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο

Εἶναι ἕνα πρόβλημα νά ἀγαπᾶς τό σινεμά. Γιατί τό νά κάνεις ταινία — καί μάλιστα μεγάλου μήκους — στίς σημερινές «συνθῆκες» σημαίνει πολλά. Μπαίνεις σ' ἕνα business — κόλπο γιατί θές δέ θές ἡ ταινία εἶναι ἕνα ἐμπορευματικό προϊόν καί πρέπει νά ἀποσβέσει. Μπλέκεσαι μέ μία πολύπλοκη διαδικασία παραγωγῆς — χρειάζεσαι τουλάχιστο *2.000.000*.

Καί ὅλα αὐτά σέ σφίγγουνε καί σέ καθιστοῦνε ἐξαρτημένο: Ἀπό τίς κριτικές πού θά πάρει ἡ ταινία, ἀπό τίς προσωπικές σχέσεις μέ τούς δημοσιογράφους καί διανομεῖς

Ὁ Νίκος Ζερβός, ἡ Μαρίλλη Τσοπανέλη καί ὁ Κώστας Φέρρης στό γύρισμα τῆς ταινίας *Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο*.

ταινιῶν καί πάει λέγοντας. Δέν εἶναι καθόλου ἁπλό νά πραγματοποιήσεις μία ταινία καί νά τήν προβάλεις! Ἐκτός ἄμα δέν ἔχεις ἀνάγκη ἀπόσβεσης καί κάνεις τήν πλάκα σου — ὁπότε τή φτιάχνεις τή βλέπεις μέ τό μικροκύκλο σου βαυκαλίζεστε ἀνάλογα καί τελειώνει ἡ ἱστορία.

Ἔτσι, 20% παίζει ρόλο τί στ' ἀλήθεια εἶναι ἡ ταινία σου καί 80% οἱ «*Δημόσιες Σχέσεις*». Ἂν ξεπεράσεις λοιπόν τίς δυσκολίες πραγμάτωσης ἀρχίζει τό παλούκι: Τί κάνεις; Ἀγνοεῖς τούς παράγοντες (καί... παραγοντίσκους) πού διέπουν τήν πορεία τῆς ταινίας σου καί, ἄν δέν τούς ἀγνοεῖς, τί κάνεις; Τούς γλύφεις γιά νά εἶσαι ἀρεστός (ὅπως ἔκαναν καί κάνουν μερικοί συνάδελφοι) ἤ τούς κτυπᾶς; Ἂν διαλέξεις τό πρῶτο, σημαίνει ὅτι τίς σωστές δημόσιες σχέσεις πρέπει νά τίς ἔχεις ὑπολογίσει ἀπό πρίν. Ἔτσι ἔχουμε τό φαινόμενο συναδέλφων πού ἀγωνίζονται νά ταιριάζει ἡ Αἰσθητική τῆς ταινίας τους μέ τήν κρατούσα αἰσθητική. Καί ὅταν λέω κρατούσα, δέ μιλάω γιά διεθνή ρεύματα. Μόνο γιά τήν αἰσθητική μιᾶς μικροκλίκας ἡμιμαθῶν ψευτοθεωρητικῶν καί δημοσιογράφων οἱ ὁποῖοι ἔχουν δύναμη. Καί δέ φτάνει αὐτό — πρέπει νά τούς δώσεις καί σημασία στό προσωπικό ἐπίπεδο!!

Εἶναι ἀποδειγμένο ὅτι ὅλα αὐτά παίζουν ρόλο — ἀπό τή βράβευση στό περίφημο φεστιβάλ ὡς τά εἰσιτήρια. Ὑπάρχουν ἄπειρα παραδείγματα ταινιῶν πού πάτωσαν, ἐπειδή «ἡ στήλη» τῶν μεγαλοσυγκροτημάτων τύπου τίς ἔθαψε.

Ἔτσι, ἔχοντας γυρίσει μία, θά μποροῦσα νά πῶ, περιθωριακή ταινία καί μή ἔχοντας σκοπό νά γλύψω κανέναν δέν ξέρω τί θά γίνει. Καί ὅταν λέω περιθωριακή, ἐννοῶ ὄχι μόνο ὡς πρός τό θέμα ἀλλά καί ὡς πρός τόν τρόπο παραγωγῆς: φτηνό κόστος, κεφαλαιοποίηση τῆς δουλειᾶς σχεδόν ὅλων καί κάποιο ρευστό δικό μου. Σενάριο δικό μου πού δουλέψαμε μέ τό Φέρρη, ὑλικά καί ἐργαστήρια μοῦ κάλυψε ὁ Ἐμιρζᾶς, ἦχο καί τά συνεπακόλουθα ὁ Πάνος Πανουσόπουλος, φωτογραφία ὁ Σ. Μανιάτης, μοντάζ καί πρῶτο ρόλο ὁ Φέρρης, βοηθός μου ἡ Μάγδα Βιτσέντζου καί ἄλλοι ρόλοι ἡ Μ. Τσοπανέλη, ἡ Χρ. Αὐλιανοῦ, ὁ Δ. Φινινής, ἡ Κ. Παπαϊακώβου, ὁ Δῆμος Θέος, ὁ Δ. Σταύρακας καί ὁ Σπ. Σακκᾶς.

Θέμα τῆς ταινίας: Τά sixties, οἱ μουσικές του, οἱ οὐτοπίες ἑνός σημερινοῦ 40άρη πού συνεχίζει ἔξω ἀπό κόμματα καί ἄλλα «κόλπα». Σ' αὐτή τήν πορεία γιά «αὐτοκτονία» συναντάει τήν πρώτη μεγάλη του ἀγάπη — συζητᾶνε — συγκρούονται — κομματιάζονται, συναντάει παλιούς του φίλους — ἄλλος ψευτογκουροῦ (Σ. Σακκᾶς) — ἄλλος βολεμένος μέσα στίς ψευτο-τύψεις του πρώην ἀριστερός (Δ. Σταύρακας) — ἄλλος φιλόσοφος τῆς ἐπανάστασης, ἀποκομμένος καί μόνος (Δ. Θέος) καί τέλος (ὁ Δ. Φινινής) ἕνας τῆς νεώτερης γενιᾶς πού ξεγελιέται μέ μουσικές, γκόμενες καί τέτοια. Στήν ταινία ἀκοῦμε ἀπό Doors μέχρι R. Cooder, μέχρι L. Cohen μέχρι Κάρμεν μέ συνθεσάιζερ, μέχρι Μπάχ... Τό στύλ τῆς ταινίας δέν ξέρω ποῦ θά τό κατατάξουν οἱ θεωρητικοί. Θεματολογικά ἐλπίζω νά *ἐνοχλήσει* ἡ ταινία τούς ἐφησυχασμένους κάθε λογῆς — γιατί σ' αὐτή τή λειτουργία τῆς ἐνόχλησης πιστεύω.

Στό κοινωνικό σύστημα πού ζοῦμε καί μέσα σέ κυκλώματα «ὑποπτα ἀριστερίζοντα», ὅπου ἐλέγχεται ἀπό σάπιους ἐγκέφαλους ἀριστερούς ἤ δεξιούς ἡ κάθε κίνηση, μόνο ἡ ἐνόχληση ἤ καί καθετί, πού ταρακουνάει τίς κοιμισμένες συνειδήσεις καί αἰσθητικές τῶν *στήν κυριολεξία θεατῶν*, μπορεῖ νά φέρει κάποιο ἀποτέλεσμα. Γιατί ὄχι μόνο ἀπό τούς κρατοῦντες ἀλλά καί ἀπό αὐτούς, πού ὑποτίθεται ὅτι ἀγωνίζονται γιά περισσότερες ἐλευθερίες καί πού εἶναι ἕτοιμοι καθένα πού διαφωνεῖ μαζί τους νά τόν βγάλουν τρελό ἤ προβοκάτορα, καταπιεζόμαστε. Ὅμως φοβᾶμαι ὅτι ἡ ταινία δέν πέτυχε πάνω ἀπό 60% στό νά ἐνοχλήσει, γιατί κουβαλάω μπόλικη καταπίεση πού μέ ἐμπόδισε νά γίνω ὅσο ἀσεβής καί ἐνοχλητικός θά ἤθελα.

Ἀντρέας Θωμόπουλος

Ὁ Ἀσυμβίβαστος

Αὐτή πού ὅσο τήν ἀδικεῖς τόσο τό δίκιο της μεγαλώνει καί σέ κάνει νά ντρέπεσαι καί ν' ἀπορεῖς. Ὅσο τήν ἀγνοεῖς τόσο σέ σφίγγει. Ὅσο τή βάζεις μέσ' σέ καλούπια καί «γραμμές» καί κλίκες καί δεσμεύσεις τόσο αὐτή ἐλευθερώνεται καί σέ κοιτάζει σάν νά 'σουνα μικρό παιδί, λέει, πού δέν ξέρει καί πού ἁπλῶς ἐνεργεῖ. Μιλάω γιά τή γενιά, πού ἀπέναντι στή γεροντοκρατία τῆς κοινωνίας τοῦ καθωσπρεπισμοῦ πού συνεχῶς σαπίζει μέσα στήν ἴδια της τή μικροπρέπεια, δέν ὀργιάζεται πιά, δέ μάχεται ἄλλο, δέν ἐπιζητάει τήν ἐπιδιόρθωση τῶν ἀξιῶν ἀλλά, ἔχοντας καταλάβει τή Σημασία τοῦ Χρόνου, *Φτιάχνει τώρα τή δικιά της ἱστορία*... Μέ κόπο (ἀλλά χωρίς μεγάφωνα καί ντουντοῦκες). Μέ δύναμη (χωρίς ὅμως νά φτύνει τούς ἀδύνατους). Μέ ἐπίγνωση (χωρίς ν' ἀρνιέται τό παζάρι) καί μέ θυσίες (μακριά ὡστόσο ἀπ' τήν αὐτολύπηση)...

Γιά τούς ἀνθρώπους αὐτῆς τῆς γενιᾶς ἔκανα τήν ταινία *Εὔκολος Δρόμος* πού ἡ Ἐκμετάλλευση τῆς ἔδωσε τόν τίτλο *Ἀσυμβίβαστος* γιά λόγους ἐμπορικούς χωρίς αὐτό νά μ' ἐνοχλήσει καθόλου. Σημείωση: θά μοῦ 'παιρνε πολλές ἀράδες γιά νά ἐξηγήσω τό γιατί δέ μ' ἐνόχλησε τούτη ἡ παρέμβαση· ἴσως κάπου ἀλλοῦ, κάποια ἄλλη φορά, νά βρῶ τήν εὐκαιρία καί νά ἐξηγηθῶ.

Στήν ταινία λοιπόν *Ἀσυμβίβαστος (Εὔκολος Δρόμος)* καταπιάστηκα μ' ἕναν ἥρωα

πού ἐδῶ καί μερικά χρόνια τόν πιστεύω σάν δικό μου ἄνθρωπο. Ὁ ἥρωας αὐτός, κάποια στιγμή στό παρελθόν — ἐκτός ταινίας — βρέθηκε μπροστά στήν «εὐκαιρία» νά γίνει ὁ «ἡγέτης» μιᾶς κατάστασης πού δέν ἀφοροῦσε μόνο τήν προσωπική του πορεία ἀλλά καί τήν πορεία ἀλλονῶν... καί ἀρνήθηκε! Ἡ ἄρνησή του αὐτή μοῦ δίδαξε πολλά. Μοῦ δίδαξε πολλά...

Ἄνθρωπος τῆς γενιᾶς τῆς Εἰλικρίνειας, ὁ ἥρωάς μας, δέ λέει ποτέ του ψέματα κι ἄς μήν τόν πιστεύουν οἱ ἄλλοι... Δέν ντρέπεται νά κυκλοφορεῖ στό δρόμο βαστώντας ἕνα περιοδικό μέ γυμνά τή στιγμή πού τοῦ κάνει κέφι νά τό διαβάζει στό δωμάτιό του... Δέν πίνει ἀλκοόλ, τοῦ φτάνει τό γάλα καί τοῦ περισσεύει... Δέν καταλαβαίνει τό Σοσιαλισμό καί στή συνέχεια τό Μαρξισμό καί στή συνέχεια πάλι τό Σοσιαλισμό σάν ἀγώνα ἐνάντια στούς *ἄλλους* ἤ σάν πρόσχημα «... γιά νά λέμε κι ἐμεῖς κάτι γύρω ἀπό τά ἄγχη τῆς ἐποχῆς...», ὄχι, ὅλα τοῦτα τά νιώθει σάν Παγκόσμια Ἀνάγκη γιά Ἰσορροπία καί Αὐθορμητισμό. Ὅλα τοῦτα τά νιώθει σάν δίκαια καί φυσικά μιά καί πιστεύει πώς δέν ὑπάρχει καμιά περίπτωση νά μήν τά φτάσει ὁ Κόσμος καί νά μήν τά ξεπεράσει — πῶς θά πάει παραπέρα;... Ὁ ἥρωάς μας δέν ντρέπεται ὅταν πιάνει τόν ἑαυτό του νά χαίρεται μέ τήν ἀπόφαση τῆς κυβέρνησης — πού ποτέ του δέν ψήφισε — νά χτίσει ἕνα σχολεῖο στή Φολέγανδρο, ὅπως ἐπίσης δέ διστάζει ποτέ του νά γιουχάρει τόν ὁμιλητή τοῦ πολιτικοῦ κόμματος — πού στό παρελθόν ψήφισε — πού, ἐνῶ τυφλός ἀπ' τά βασανιστήρια καί τίς ἐξορίες, φωνάζει «...ἐγώ βλέπω... ἐγώ βλέπω... ἐγώ βλέπω...»· ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀπό κάτω τόν χειροκροτοῦν ἀντί νά τόν σέβονται καί νά τόν ὁδηγοῦν πέρα ἀπ' τ' ἀδιέξοδο τῆς παρελθοντολογίας...

Ὁ ἥρωάς μου δέν ἔχει φίλους πού οἱ σκοπιμότητες τούς κάνουν νά ὑπερασπίζονται αὐτά πού λέει κι αὐτά πού κάνει. Τέτοιους φίλους δέν τούς χρειάζεται καί, βέβαια, κι αὐτοί τόν βρίσκουν περιττό... Δέν ἀρνιέται τίποτα ἄλλο ἀπό τό μίσος... Δέν ντρέπεται νά δηλώνει: «Μοῦ ἀρέσει νά γελάω... καί νά χαίρομαι... καί νά τραγουδάω...» ... Κι ὅταν μιά μέρα συνάντησε στό δρόμο ἕναν παλιό του φίλο πού 'σερνε στήν πλάτη του δύο ἀπόπειρες αὐτοκτονίας καί ὁ φίλος τοῦ 'πε, «...Βρῆκα τό Χριστό...» ὁ ἥρωάς μου δέ χαχάνισε. Εἶπε ἁπλῶς «...εὐτυχῶς πού τόν βρῆκες νωρίς...», κατέβασε τά μάτια, πῆρε τόν παλιόφιλο στό σπίτι καί κουβέντιασαν μέ τίς ὧρες... γιά μουσική...

Οἱ μεταφυσικές του ἀνησυχίες ἀκουμποῦν στή γῆ! Πιστεύει πώς ἡ Οὐράνια ζωή γιά τήν ὁποία μίλησαν οἱ προφῆτες εἶναι ἀλήθεια! Αὐτή ζοῦμε. Ἐδῶ καί Τώρα! Πιστεύει πώς βρισκόμαστε στόν Οὐρανό ἐδῶ κι ἑκατομμύρια χρόνια καί πώς πολλοί ἀπό μᾶς δέν τό 'χουν πάρει ἀκόμα χαμπάρι (πρόκειται γι' αὐτούς πού πιστεύουν ἀκόμα πώς ἡ Γῆ εἶναι τό ἐπίπεδο κέντρο τοῦ Σύμπαντος καί πώς ὁ Οὐρανός εἶναι κάτι ἄλλο)... Ἐπίσης πιστεύει καί μερικά ἄλλα πράγματα πού σέ μερικούς φαίνονται περίεργα, ὅπως π.χ. πώς ὅ,τι καί νά κάνεις σέ ἕνα κομμάτι ξύλο αὐτό πάντα θά ἐπιπλέει στό νερό, ὅσα κι ἄν γράψουν οἱ ἐφημερίδες γιά τό ἀντίθετο, ὅσο κι ἄν ἐπιμένουν «οἱ μή ἔχοντες συμφέροντα» νά τό βουλιάξουν. Δέ βουλιάζει...

Βρίσκει μεγάλες ὁμοιότητες ἀνάμεσα στό Ντύλαν καί τό Μουφλουζέλη... Ἀνάμεσα στόν Ἀϊστάιν μέ τό βιολί του καί τόν κυρ-Θανάση τόν καρεκλά μέ τό μαντολίνο του... Ἀνάμεσα στήν Ἄννα Καρίνα τοῦ Γκοντάρ καί τό Δεσποινάκι τοῦ Γιωργάρα τοῦ γκαραζιέρη πού κάθε Κυριακή τήν πάει στόν Ἅλιμο γιά προφιντερόλ... Ἀνάμεσα στόν πορτιέρη τοῦ τάδε Ὑπουργείου πού τοῦ κλείνει τήν πόρτα («...δέν εἶναι τ' ὄνομά σου στή λίστα, δέν μπορῶ νά σ' ἀφήσω νά περάσεις...») μέ μάτι καχύποπτο καί τόν πορτιέρη τοῦ τάδε προοδευτικοῦ κόμματος πού τοῦ κλείνει τήν πόρτα («...δέν εἶναι τ' ὀνομά σου στή λίστα, δέν μπορῶ νά σ' ἀφήσω νά περάσεις...») μέ μάτι καχύποπτο... Βρίσκει ἐπίσης μεγάλες ὁμοιότητες ἀνάμεσα στό Τότε καί τό Τώρα... Ἀνάμεσα στό Δεξιά καί τό Ἀριστερά... Ἀνάμεσα στό Πάνω καί τό Κάτω...

Ὁ ἥρωάς μας ἀγαπάει πολύ τόν Ντοστογιέφσκι, τόν Καμύ, τό Χριστό, τό Βούδδα, τόν Γκάθρυ, τόν Κουασιμῶδο, τόν Κάστρο καί πολλούς ἄλλους πού δέ μοῦ 'ρχονται τώρα... Τά βράδια μιλάει μαζί τους γιά πράγματα ὄχι πολύπλοκα ἤ σοβαρά... Ὄχι, τά λένε σάν φιλαράκια, σάν νά 'ταν ὅλοι τοῦτοι τά μεγάλα του ἀδέλφια. Κι ἔτσι οἱ νύχτες δέν εἶναι ποτέ ἄδειες κι ὅλες οἱ ἀγωνίες ξεπερνιοῦνται...

Ξέρει νά παίζει καλό πόκερ ἀλλά τό προσόν τοῦτο δέν τό ἐκμεταλλεύεται τώρα πιά. Στό παρελθόν, σέ περιόδους πείνας, τό χρησιμοποίησε σωστά... Ἐπίσης ξέρει πολύ καλά πότε πρέπει νά λέει «εὐχαριστῶ» καί πότε «ἄντε γαμήσου»...

Θά σᾶς πῶ ἀκόμα ἕνα μικρό ἐπεισόδιο ἀπ' τή ζωή του μιά καί δέν ἔχω πολύ χῶρο (ἡ Μαρία ἡ Νικολακοπούλου πού μοῦ ζήτησε τοῦτο τό σημείωμα γιά τό «*Σύγχρονο*...» ἦταν σαφής: «...Ὄχι πάνω ἀπό δυό σελίδες γιά νά χωρέσουνε κι οἱ ἄλλοι...») ...Κάποια φορά λοιπόν, πρίν ἀπό πολλά χρόνια, ὅταν δούλευε «ψυχῆ τε καί σώματι» (ἔτσι δέ λένε;) γιά ἕνα πολιτικό κόμμα ἀπ' αὐτά πού συνέχεια καπηλεύονται τή σοφία τοῦ Μάρξ, κατηγορήθηκε καί ἀποβλήθηκε ἀπ' τό κόμμα, γιατί σέ μιά συζήτηση εἶχε ὑπερασπιστεῖ «ἄκαιρα» τήν κίνηση τῶν χίππυς. Τόν κατηγόρησαν γιά ταύτιση μέ τή γενιά τῆς μαριχουάνας. Καί τόν ἔδιωξαν. Φεύγοντας, αὐτός, τούς ἔκανε δῶρο τή γραφομηχανή του κι ἕνα ζευγάρι μπότες καινούργιες ἀπό δέρμα ἱσπανικό...

Αὐτό τόν ἥρωα, πού ἀνήκει στούς Ἀπέξω, πού δέν τόν δέχεται στούς καταλόγους της καμία θρησκεία, κανένα πολιτικό κόμμα, καμία ποδοσφαιρική ὁμάδα, αὐτό τόν ἥρωα προσπάθησα νά ζωντανέψω στό πανί. Σέ καταστάσεις καθημερινές. Σέ ἀγωνίες προσγειωμένες. Σέ ἱστορίες γλυκανάλατες πού ὅμως μυρίζουνε ζωή καί εἰλικρίνεια. Ἄν, τελικά, τόν ἀπόδωσα πάνω στό σελλιλόιντ ἔστω καί στό ἕνα δέκατό του, τότε πέτυχα αὐτό γιά τό ὁποῖο ξεκίνησα.

Ἐμφύλιος Λόγος, τοῦ Διαμαντῆ Λεβεντάκου.

Διαμαντής Λεβεντάκος

Ἐμφύλιος Λόγος

Ὁ *Ἐμφύλιος Λόγος* εἶναι ἕνα κινηματογραφικό δοκίμιο πάνω στήν ἰδεολογία τῆς Ἱστορίας τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Μέ τή χρησιμοποίηση κειμένων, φωτογραφιῶν καί μουσικῆς ἡ ταινία ἀναπαριστᾶ καί ἀντιπαραθέτει δύο τυπικούς ἱστορικούς λόγους, τῆς Δεξιᾶς καί τῆς Ἀριστερᾶς. Ἡ κατασκευή τῆς ταινίας ἀποσκοπεῖ σέ μιά λειτουργία της σάν ἐπιστημονικοῦ πειράματος: ὅπως μ' ἐκεῖνο ἀναπαράγουμε ἕνα φαινόμενο τῆς φύσης ἔτσι κι ἐδῶ ἀναπαριστοῦμε ἕνα φαινόμεο τῆς κουλτούρας, γιά νά μπορέσουμε νά τό μελετήσουμε καλύτερα. Σέ μιά τέτοια περίπτωση ὅέβαια ὁ θεατής – παρατηρητής ἔχει μεγαλύτερα ἀπ' ὅ,τι συνήθως περιθώρια δικῶν του κρίσεων καί συμπερασμάτων. Κατά τή δική μας πάντως κρίση ἡ ταινία ὑπό ὁρισμένες συνθῆκες ἀνάγνωσης μπορεῖ νά λειτουργήσει πρός τίς ἑξῆς κατευθύνσεις:

α) Στήν ἀνάπτυξη μιᾶς ἀντικειμενικότερης γνώσης, ἄρα καί οὐσιαστικότερης ἐκτίμησης, τῆς ἱστορίας τῆς Ἐθνικῆς μας

Ἀντίστασης, πέρα ἀπό ἰδεολογισμούς καί ἀποσιωπήσεις. β) Στήν κατάδειξη τοῦ γλωσσολογικοῦ καί ἰδεολογικοῦ χαρακτήρα τῆς Ἱστορίας (ἡ Ἱστορία ὡς ἕνας λόγος τοῦ παρόντος πάνω σέ μιά πραγματικότητα τοῦ παρελθόντος). γ) Στήν κατάδειξη τοῦ γλωσσολογικοῦ καί ἰδεολογικοῦ χαρακτήρα τοῦ φίλμ (τό φίλμ ὡς λόγος καί ὄχι ὡς ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας). δ) Στήν κατάδειξη τῶν κινηματογραφικῶν εἰδικότερα μεθόδων ἰδεολογικῆς οἰκειοποίησης τοῦ γεγονότος – εἰκόνας. ε) Στήν καταγγελία τῆς αὐθεντίας τοῦ Ὑποκειμένου τῆς Ἀφήγησης (διασπώντας το στά δύο) καί τῆς πλαστότητας τῆς ἴδιας τῆς Ἀφήγησης (ἐκθέτοντας τούς μηχανισμούς κατασκευῆς της).

Τέλος θά πρέπει νά ποῦμε ὅτι, ξεκινώντας ἀπό τή θέση ὅτι ὁ βαθύτερος νοηματικός καί ἰδεολογικός χαρακτήρας ἑνός ἔργου τέχνης καθώς καί ἡ πηγή τῶν βαθύτερων ἐπιδράσεων στό κοινό βρίσκονται περισσότερο στίς δομές καί τίς μορφές του καί λιγότερο στά ἔλλογα στοιχεῖα του, κάναμε τίς ἐκφραστικές μας ἐπιλογές ἀποβλέποντας στήν ὑλοποίηση ἑνός κινηματογράφου πού θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ ὑλιστικός.

Δημήτρης Μαυρίκιος

Στό δρόμο τοῦ Λαμόρε

«...*Στό δρόμο τοῦ Λαμόρε*
ΛΑΜΟΡΕ, σάν τόνομα κάποιου σκυλάδικου τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας, ἔτσι ὅπως τό βρίσκω δίπλα στό νεκροταφεῖο τῆς Ἐλασσόνας, ἤ L'amore, ὅπως ὁ ἔρωτας στό ξεχασμένο δίπτυχο τοῦ δάσκαλου τοῦ νεορεαλισμοῦ (καί δασκάλου μου στό C.S.C.) τοῦ Roberto Rossellini, ἤ ἀκόμα ὅπως ἡ λέξη πού ἐκφράζει μιά ἀξονική ἔννοια τοῦ μαρξιστικο - χριστιανικο - φρουδικοῦ ἀμαγάλματος στήν κινηματογραφική ποίηση τοῦ Pier Paolo Pasolini...»

«...ἕνα σενάριο πού θἄναι ἐλεύθερα βασισμένο στή νουβέλλα τοῦ Verga «*La Lupa*» καί θά ἐπηρεαστεῖ — ἀναπόφευκτα — ἀπό τήν ἀληθινή ἱστορία τῆς ἑλληνίδας Φ.Α. καί τοῦ ἐφηβικοῦ της ἔρωτα μ' ἕναν ἰταλό φαντάρο στά χρόνια τῆς κατοχῆς...»

«...κάποια ἐπαρχιακή ἑλληνική κωμόπολη στά τελευταῖα χρόνια τῆς χούντας, ἤ καλύτερα στά πρῶτα τῆς συστηματικῆς ἐγκαθίδρυσης τῶν τηλεοπτικῶν μέσων ἐνημέρωσης (ἀρχή τοῦ ἐπιθανάτιου ρόγχου μιᾶς αὐθεντικῆς κι ὁλοζώντανης μέχρι τότε πολιτιστικῆς πραγματικότητας τῆς ὑπαίθρου) καί ἡ ἀφορμή γιά τήν τουριστικοποίησή της (ἡ ἀνακάλυψη μιᾶς «θαυματουργοῦ» βυζαντινῆς κρύπτης).
Ἡ παγίδα ἀπό γύρω...»

«...Παγίδα μέσα της, ὁ ἔρωτας τῆς Ἄννας γιά ἕνα νεαρό ἀγρότη, ἐκπρόσωπο τῆς γενιᾶς πού ὑφίσταται τή συθέμελη ἀνατροπή τῶν ἀξιῶν κι ἐκμεταλλεύεται ὑλικά τ' ἀποτελέσματά της...»

«...Τό δράμα θά γεννηθεῖ μέσ' ἀπ' τήν ὑπόκωφη σύγκρουση τῶν δύο κόσμων (πού θά μποροῦσαν νά βροῦν μιά ἀναλογία σ' ἐκείνου τῆς Μήδειας καί τοῦ Ἰάσωνα ἀντίστοιχα).
Ἡ πορεία του θά ὁδηγήσει σταθερά στήν — ἀπ' ὅλους ἀσυνείδητη — θανάτωση τοῦ συμβόλου πού ἀποτελεῖ ἡ ἡρωΐδα, κι ἴσως κάποτε στήν «ἁγιοποίηση» τῆς ἀρχέτυπης ἐν τέλει γυναικείας αὐτῆς φιγούρας, φορέα συναισθηματικῶν καί ἱερῶν ἀξιῶν τῆς ζωῆς, πού ἀρνεῖται ἡ νέα τάξη τῶν πραγμάτων, τόσο ἀπ' τήν μεριά τῆς ἐξουσίας, ὅσο κι ἀπό κείνην τῆς «φωτισμένης» προοδευτικῆς διανόησης...»

«...Χῶροι καί ἠθοποιοί λαβαίνοντας ὑπ' ὄψη ἤδη στή φάση τῆς γραμμῆς τοῦ σενάριου γιά τά εἰκαστικά, ψυχολογικά καί δραματικά στοιχεῖα πού προτείνουν. Ἔτσι ὁ αὐθεντικός χῶρος ὅπου συνυπάρχουν νεκροταφεῖο καί μπουζουξίδικο («Λαμόρε») προηγεῖται τοῦ τίτλου καί τῆς πρώτης ἀναλυτικῆς μορφῆς τοῦ σενάριου. Μέ τό ἴδιο σκεπτικό, τό εἰκαστικό ἐρέθισμα τῆς μορφῆς τῶν πρωταγωνιστῶν καί ἡ βαθύτερη ἐπαφή μέ τόν ψυχικό τους κόσμο δίνουν ἐναύσματα· γιά τό τελικό χτίσιμο τῶν ρόλων ἤδη στή φάση τοῦ σκιτσαρίσματος τῆς πρώτης μορφῆς τῆς σύνοψης. Ἀπώτερος στόχος ἡ ἀμεσότητα στίς ἀποχρώσεις τῆς ἑρμηνείας καί ἡ ἐξασφάλιση μιᾶς ἐλλειπτικῆς (μή θεατρικῆς) ὑποκριτικῆς πού βασίζεται στήν αὐθεντικότητα τοῦ δεσίματος ρόλου - ἠθοποιοῦ καί λειτουργεῖ αὐτόματα ἀλλά καί συμπληρωματικά μέ τήν ἀπαραίτητη — ὄχι ὅμως καί πάντοτε ἐπαρκῆ λόγω συνθηκῶν — συνειδητή πράξη τῆς διεύθυνσης πάνω στό πλατώ. (Θεωρῶ σημαντικότατο τό σχολεῖο ἑνός Bergman ἤ ἑνός Pasolini στό συγκεκριμένο αὐτό κεφάλαιο ὅπου ἡ σχέση σκηνοθέτη - ἠθοποιοῦ προϋπάρχει τῆς σχέσης ἠθοποιοῦ - ρόλου ἤδη στή φάση τῆς γραφῆς τοῦ σενάριου)...»

«...οἱ ρυθμοί καί ὁ τρόπος κινηματογράφησης ἐναλάσσονται ἀνάλογα μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ σενάριου. Πιστεύω ὅτι καί ἡ κινηματογραφική σύνθεση, ὄχι μόνο ἐπιδέχεται ἀλλά καί συχνά ἀπαιτεῖ ἀπότομες ἐναλλαγές ἀπό ὀπτικά «adagio» σέ «molto vivace» (πλάνα - σεκάνς καί πυκνά μονταρισμένες σκηνές, ἀντίστοιχα). Σκηνές πού ἀφοροῦν τήν σκιαγράφηση τῶν χαρακτήρων καί τίς ψυχολογικές σχέσεις μεταξύ τῶν ἡρώων ζητᾶνε τή ρεαλιστική ἁπλα καί τήν ἑνότητα χώρου καί χρόνου, πού προσφέρει ἕνα μονοπλάνο πολλῶν λεπτῶν (μέ τήν ἐνεργό βέβαια συμμετοχή τῆς κάμερας στήν κίνηση, ἔτσι πού νά δημιουργεῖται ἕνα «ἐσωτερικό μοντάζ» ἀπό συνεχεῖς ἀλλαγές τῶν γωνιῶν λήψης, τήν παρακολούθηση τῶν ἠθοποιῶν σέ διαφορετικούς χώρους καί τά πλησιάσματα ἤ τίς ἀπομακρύνσεις ἀπ' αὐτούς μέ ἀποτέλεσμα τήν λειτουργική συνύπαρξη γκρό καί γενικῶν κάδρων μέσα στήν ἴδια λήψη).
Ἀντίθετα σέ σκηνές ὅπου π.χ. ἡ ψυχολογική κατάσταση εἶναι δεδομένη καί τείνει στό

Ἡ Κατερίνα Χέλμη καί ὁ Ἀνδρέας Σινάνος στό *Λαμόρε*, τοῦ Δημήτρη Μαυρίκιου.

νά ἐκφραστεῖ παροξυστικά μέσ' ἀπό ἕνα ὅραμα ἡ μία μνήμη (τά flash-backs παίζουν σημαντικό ρόλο στήν ταινία), ἡ ρεαλιστική παρουσία τῆς κάμερας ὑποχωρεῖ μπροστά σ' ἕνα ἐλλειπτικό μοντάζ πού ξεχύνεται μέσ' ἀπ' τό ὑποκειμενικό πιά ἴδωμα τῆς ἡρωΐδας...»

Νίκος Νικολαΐδης

Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα

ἀφιέρωμα στά μικρά πιράγχας μέσ' στή γυάλα. τούς κριτικούς κιν/φου

Ἕνα πρωί καθώς προσπαθοῦσα νά μοντάρω «ΤΑ ΚΟΥΡΕΛΙΑ» μπαίνει μέσα στήν αἴθουσα τοῦ μοντάζ ἡ Μαρία καί μοῦ λέει: «Κοίτα, φέτος τό περιοδικό ἀποφάσισε ν' ἀφήσει τούς σκηνοθέτες νά γράψουν μόνοι τους γιά τίς ταινίες τους. Δέν εἶναι πολύ ὡραῖο αὐτό;» — «Ὑπέροχο», εἶπα κι ἐγώ καί πάγωσα. Πάγωσα γιατί τά ἴδια λόγια τά 'χα ἀκούσει πρίν ἀπό λίγα χρόνια, παραμονές Φεστιβάλ, ἀπό 'να φίλο, ἐκδότη ἄλλου κιν/κοῦ περιοδικοῦ. Τά ἴδια λόγια ἀκριβῶς... Τότε κι ἐγώ κάθησα κι ἔγραψα γιά τήν τότε ταινία μου (*Εὐριδίκη Βα 2037*), γιατί πίστευα πώς δέν εἶναι σωστό ν' ἀφή-

νεις ἕναν κριτικό μονάχο του μπροστά σ' ἕνα δουνό σελλιλόιντ νά ρίχνει τά ζάρια γιά νά σέ πιάσει καί καλό εἶναι ὅσο κι ἀπ' ὅπου μπορεῖς νά τόν ἐνημερώνεις... Τελειώνει μετά καί τό Φεστιβάλ κι ἀρχίζει ἀπ' τίς στῆλες τῶν εἰδικευμένων περιοδικῶν, ἡ ἀνασκολόπηση (ἡ κατά πιράγχας ἀνασκόπηση) τῶν ταινιῶν καί κανένας δέ γλύτωσε. Γράφει λοιπόν, τότε, ὁ φίλος ἐκδότης καί πιραγχάκι γιά τήν ταινία μου... «Αἴσχος, ἡ ταινία εἶναι δομημένη πάνω στό χολλυγουντιανό μοντέλο» κι ἐγώ ἀρχίζω νά αἰσθάνομαι (ἄν καί μή εὐνοημένος ἀπό τή FORD) τουλάχιστο σάν πράκτορας τῆς CIA. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πώς μέσα στό τρισέλιδο σημείωμά μου, ἀνέφερα καθαρά καί μέ παραδείγματα μέσα ἀπ' τήν ταινία, πώς ἡ ταινία ἦταν ἐπίτηδες δομημένη πάνω στό χολλυγουντιανό μοντέλο, γιατί μόνο ἔτσι μποροῦσα νά κάνω ἐμφανή τή μάχη γιά τήν ἀποδόμηση αὐτοῦ τοῦ μοντέλου, γιά νά προβάλλει ἔτσι ξεκάθαρα μιά νέα πρόταση πάνω στό σινεμά... Τίποτα... τό πιραγχάκι δέν εἶχε δεῖ τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτά. Τουλάχιστον οἱ Ἰταλοί τό 'πιασαν «Ἡ πρότασή σου, καταλήγει νά ἐπαναμυθοποιεῖ τήν ἀπομυθοποίηση, λούμπα πού ἔπεσε κι ὁ Παζολίνι» μοῦ εἶπαν, νά 'ναι καλά οἱ ἄνθρωποι, σέ τρῶνε γλυκά, ἐνῶ ὁ δικός μας μοῦ τραβάει στό τέλος κι ἕνα «ἡ ταινία πάσχει ἀπό 'να ἔντονο φετιχισμό τῆς ἀφῆς» — μάγκα μου ἐγώ τά 'κανα ὅλα αὐτά — καί μέ τσακίζει κανονικά.

Ὁ Κωνσταντίνος Τζούμας καί ὁ Ἄλκης Παναγιωτίδης στά *Κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα* τοῦ Νικολαΐδη.

Μ' ὅλα αὐτά θέλω νά πῶ πώς, ἄν κάποιοι συνάδελφοι κάθησαν κι ἔφαγαν κάνα–δυό ἀπογεύματα, γιά νά γράψουν γιά τίς ταινίες τους στίς διπλανές σελίδες, εἶναι ἁπλῶς κορόιδα καί τίποτ' ἄλλο. Γιατί ὅ,τι καί νά γράφουν δέ θά κάνουν τίποτ' ἄλλο παρά νά ὑποδείξουν στά πιραγχάκια τί δέν πρέπει νά δοῦνε μέσα στίς ταινίες τους κι ἀκόμα τί πρέπει νά χτυπήσουνε μέσα στίς ταινίες τους. Γιατί, πῶς νά γίνει, τά πιραγχάκια τά ξέρουν ὅλα πρίν καί καλύτερα ἀπό σένα. Λένε: «μέ τό σημείωμά του, ὁ σκηνοθέτης ἀποπροσανατόλισε τό κοινό, ὑπερεκτίμησε ἤ αὐτοπεριορίστηκε στό α ἤ β σημεῖο μέ ἀποτέλεσμα ἡ ταινία νά μπατάρει ἀπό δῶ ἤ ἀπό κεῖ, ἐνῶ κατά τή γνώμη μας ἡ ταινία μπατάρει ἀπό πιό πέρα». Τά ξέρουν ὅλα οἱ μάγκες. Τί κάθεσαι λοιπόν καί γράφεις κορόιδο, ἀφοῦ ἔχεις γράψει πάνω σέ τόσες χιλιάδες μέτρα νεγκατίφ. Δέ σοῦ φτάνει;

—Κοίταξε, μοῦ λέει ὁ ἄλλος, ἐγώ πρέπει νά διαφημίσω τήν ταινία μου, μοῦ δίνουνε τζάμπα δύο σελίδες, ἄντε παραέξω νά πληρώσεις δύο σελίδες διαφήμιση. Δέ σοῦ φτάνουν οὔτε ἑκατό χιλιάδες, μήν εἶσαι κορόιδο — Μά δέν τούς νοιάζει τίποτα, τοῦ λέω, οὔτε ἀπ' αὐτά πού θά γράψεις, οὔτε ἀπ' αὐτά πού θά δοῦνε. Κοίτα δῶ τί λέει: «Ὁ μέ μαεστρία οἰκοδομημένος κιν/κός χῶρος τῆς ταινίας, εἶναι ἐγγραφή στό σχῆμα τῆς νεύρωσης τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας». — Τί 'ναι αὐτό; ρωτάει. — Κριτική γιά τήν ταινία μου, ἀπαντάω. Κοιτάζει τήν ὑπογραφή τοῦ κριτικοῦ. — Προ–πράγχα, μοῦ λέει, δέν πῆρε ποτέ προαγωγή.

—Εἶναι καλή κριτική αὐτή; τόν ρωτάω, ἤ κακή;

—Μιά στιγμή, μοῦ λέει καί γυρίζει στό ἐξώφυλλο, διαβάζει τόν τίτλο τοῦ περιοδικοῦ... Κακή κριτική, μοῦ ἀπαντάει καί τό κλείνει. Ἄσε πού δέν καταλαβαίνω τί ἐννοεῖ.

—Ναί, τοῦ λέω, ἀλλά εἶδες τί ἔλεγε;... «ὁ μέ μαεστρία οἰκοδομημένος κιν/κός χῶρος κ.τ.λ.» Αὐτό δέν εἶναι καλό; «ὁ μέ μαεστρία;...»

—Γιά ἠρέμησε, μοῦ λέει, αὐτοί ὅταν θέλουν νά σέ βγάλουν σκάρτο, δέ στό λένε στά ἴσα, σέ λένε ἁπλῶς «μαέστρο» καί τελειώνει τό πράγμα. Τί τά ψάχνεις τώρα...

—Δηλαδή, τόν ρωτάω, ἐσύ θά γράψεις σημείωμα γιά τήν ταινία σου;

—Βεβαίως καί θά γράψω, μοῦ λέει, καί μήν εἶσαι κορόιδο, ὅσο κι ἄν καμιά φορά τούς ὑπερεκτιμᾶμε, ὅσο κι ἄν πάλι τούς θέλουμε πιράγχας μέσ' στή γυάλα κάπου μπορεῖ νά σέ στριμώξουνε καί νά σέ φάει τό μαῦρο σκοτάδι... Σέ γουστάρουνε; σοῦ δίνουνε 50.000 εἰσιτήρια. Δέν τούς ἀρέσεις; Σοῦ κλέβουνε κι αὐτά πού ἀξίζεις. Γραμμάτια ἔχεις;

—Ναί, τοῦ λέω, ὀχτακόσια χιλιάρικα ὥς τό Δεκέμβρη.

—Διαφήμιση, διαφήμιση, μοῦ λέει, γράφε καί στούς καμπινέδες... Ὑπερπληροφόρηση, συκοφαντεῖτε, συκοφαντεῖτε καί τά τέτοια.

—Νά τούς ταΐσω κανονικά δηλαδή.

—Ρίξ' τους καί-φόλες ἅμα γουστάρεις. Πέρυσι στό φεστιβάλ τί ἔγινε: Χάψανε φόλες τοῦ κερατᾶ. Πιράγχας εἶναι, πεινασμένα εἶναι, θά τίς ἁρπάξουν καί τώρα. Πρέπει νά φτάσεις στό κοινό, αὐτό μετράει... Λοιπόν ποιός εἶναι τό κορόιδο;

Προσπαθῶ νά γράψω γιά τά *Κουρέλια* ἀλλά δέ βγαίνει.

Πάω τό σημείωμα σ' ἕνα φίλο, σκηνοθέτη κι αὐτόν, τοῦ τό δείχνω. Ὅταν τελειώνει τό διάβασμα, γυρίζει καί μοῦ λέει: «Τό 'χεις πάρει εἴδηση ὅτι τά βάζεις μαζί τους;»

—Δέν ξέρω, τοῦ ἀπαντάω, λές νά τό καταλάβουν;

—Τί δέν ξέρεις ρέ, εἶσαι μεγάλη κουφάλα... Δέν ξέρεις ὅτι, ἅμα βρίζεις τά πιραγχάκια, στό τέλος σοῦ γράφουνε καί ὑπέροχες κριτικές... Τί μοῦ λές τώρα; Καί μοῦ ἀραδιάζει τρεῖς περιπτώσεις.

Τά κουρέλια λοιπόν εἶναι μιά ὑπέροχη ταινία, γιατί τήν ἔφτιαξα ἐγώ καί μοῦ ἀρέσει... Ὑπέροχη ταινία εἶναι καί ἡ δική σου κι ἡ δική της καί ὅλων μας. Ὑπέροχα εἶναι καί τά πιράγχας μέσ' στή γυάλα. Κάπου στό τέλος ἔρχεται καί ἡ ἀλήθεια... Ἔ, τότε ἡ νεκροψία θά τά δείξει ὅλα.

Ταξείδι τοῦ μέλιτος, τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου.

Γιῶργος Πανουσόπουλος

Ταξίδι τοῦ μέλιτος

Μέ τήν ταινία αὐτή πού γυρίστηκε χωρίς σχεδόν καμιά πίεση (μιά πού δέν ὑπῆρχε ... παραγωγός) «ἐκτίθεμαι» γιά πρώτη φορά κάνοντας κινηματογράφο ὅπως τόν θέλω ἐγώ.

Μ' ἕνα «ἄλλο» θέμα, μέ «ἄλλους» ἠθοποιούς, μέ «ἄλλον» ἦχο, μέ ἐπανερχόμενο στόν κινηματογράφο Μάνο Χατζιδάκι καί μέ τήν ἀφιλοκερδή βοήθεια φίλων σκηνοθετῶν, ὅπως ὁ Α. Θωμόπουλος, ὁ Π. Βούλ-

γαρης, ὁ Ν. Περράκης, ὁ Σ. Μανιάτης, ὁ Γ. Τσεμπερόπουλος.

Τό *Ταξίδι τοῦ μέλιτος* δέν ἤθελα νά εἶναι μιά ταινία βγαλμένη ἀπό τίς προσωπικές μου ἐμπειρίες. Ἡ ἀπτή πραγματικότητα εἶναι κοινή, ἀσήμαντη, ἄσκημη, πλήρης καί αὐτόματη. Δέ χρειάζεται τίς ταινίες μου. Ἡ πραγματικότητα εἶναι γιά ὅλους. Οἱ φαντασίες ὅμως καί τά ὄνειρα ἑνός ἀνθρώπου — κάθε ἀνθρώπου — ἔχουν πολύ περισσότερο ἐνδιαφέρον γιά μένα. Γιατί εἶναι μοναδικές! Ἡ κάθε μας τρελούτσικη σκέψη, ἡ κάθε ἐνδόμυχη ἐπιθυμία, τά ὄνειρα πού βλέπουμε ξύπνιοι, αὐτά θέλω νά 'ναι ὁ δικός μου κινηματογράφος. Ἀπό 'να τέτοιο ὑλικό βγῆκε τό *Ταξίδι τοῦ μέλιτος*.

Μοῦ πῆρε δύο χρόνια!
Χρειαζόμουν ἕνα σενάριο καί ἀνακάλυψα... ὅτι τό γράψιμο εἶναι κόλαση!
Χρειαζόμουν λεφτά κι ἀνακάλυψα... ὅτι μερικές ἑκατοντάδες βάρβαρα διαφημιστικά ἦταν ἀναπόφευκτα. Ἔπρεπε νά γίνω ὁ παραγωγός μου! Πάλι καλά.

Ἡ κατασκευή τῆς ταινίας ἦταν ἡ ὡραία ἐποχή.

Ἡ μοναδική ἐμπειρία τῆς συνεργασίας μου μέ 30 ἠθοποιούς κάθε προέλευσης. Ἀπό τό ἀρχαῖο Δράμα, τό θέατρο, τήν ὀπερέτα, τό Music Hall, τήν τηλεόραση, συνολικῆς ἡλικίας 2.0005 ἐτῶν!
Μοῦ ἔμαθαν γιά τήν «τρίτη» λεγόμενη ἡλικία πράγματα πού μόνο ὑποψιαζόμουν, ὥς τότε.

Τό φίλμ γυρίστηκε σάν μιά ταινία φαντασίας.
Μιά ἐξερεύνηση σ' ἕναν κόσμο πού 'ναι
ὁ πιό σιωπηλός
...ὁ πιό βίαιος
... πού χρειάζονται ὅλο καί λιγότερα καί πού λείπουν ὅλα.
Πού τά ψέματα γίνονται πολύτιμα κι οἱ παλιοί φίλοι ἀραιώνουν.
Ὅταν τά παιδιά εἶναι μακριά καί «δύσκολες» χρονιές πλησιάζουν.
Θά μποροῦσε νά εἶναι ἕνα φίλμ–διαμαρτυρία.
Τί θέλει νά φωνάξει κανείς ὅταν
περνάει τά 58 του;
Νά 'ναι ὁλότελα μουγγή αὐτή ἡ σιωπηλή πλειοψηφία;
Εἶναι μιά ταινία – ἔρευνα
...πάνω στόν ἔρωτα, τό φόβο, τό θάνατο.
Γυρίστηκε σέ μιά παλιά λουτρόπολη τοῦ νότου.
Τά λουτρά στά νερά τῆς λίμνης ξαναδίνουν στόν ὀργανισμό τή χαμένη ἰκμάδα τῆς νιότης.

Θανάσης Ρεντζῆς

CORPUS

Ὅταν πρίν ἀπό δύο χρόνια ξεκίνησα νά κάνω τό *Corpus* δέ φαντάστηκα στήν ἀρχή τή περιπέτεια πού μέ περίμενε. Σιγά – σιγά οἱ ἀντιλήψεις πού εἶχα στό μυαλό μου ἄρχισαν νά μεταμορφώνονται καθώς ἐρχόμουν σέ ἐπαφή μέ τ' ἀντικείμενα τοῦ θέματος μου. Μετά ἀπό λίγο οἱ πρῶτες ἀντιλήψεις τῆς ἀφετηρίας ἔμοιαζαν ἀφελεῖς καί προξενοῦσαν τήν ἀπορία σέ μένα τόν ἴδιο. Ἀρχικά προσπάθησα νά κρατηθῶ ἀλλά καί νά

CORPUS, τοῦ Θανάση Ρεντζῆ.

ὁδηγηθῶ ἀπό μιά γενική θεωρία πού πίστευα ὅτι θά μοῦ ἔδινε τή δυνατότητα μιᾶς ἑρμηνευτικῆς κατεύθυνσης καί ἀπό κεῖ μιᾶς ποιητικῆς. Στάθηκε ἀδύνατο, τό φαινόμενο ὑπερέβαινε κάθε θεωρία ὅσο γενική κι ἄν ἦταν. Αὐτές οἱ προσπάθειες ὅμως ὅσο κι ἄν δέν καρποφόρησαν ὁδήγησαν σ' ἕνα βάθαιμα τῆς σχέσης μου μέ τό ἀντικείμενο, πού ἀπροσδόκητα καί χωρίς νά ξέρω ἀκριβῶς πῶς ἄρχισε νά γεννάει τρόπους ποιητικῆς προσέγγισης πού μέχρι τότε δέν εἶχα ὑποψιαστεῖ ἀλλά πού ἔβλεπα καί κυρίως αἰσθανόμουν ὅτι ἦσαν γόνιμοι καί ἐποικοδομητικοί στή μοναδικότητά τους.
Ἔκανα καί πάλι κάποιες προσπάθειες ἀναγωγῆς τῶν στοιχείων πού προέκυπταν ἀπ' αὐτή τή μή προδιαγραμμένη προσέγγιση τοῦ ἀντικειμένου πρός τίς γνωστές γενικές κοινωνικές, ἀνθρωπολογικές καί ψυχαναλυτικές θεωρίες ἀλλά τό ἀποτέλεσμα ἔμοιαζε τεχνητός συγκερασμός. Ἔστω καί χωρίς οὐσιαστικό ἀποτέλεσμα αὐτές οἱ ἀναγωγές μέ βοήθησαν στό νά κάνω κάποιο ἔλεγχο στίς διαπιστώσεις καί νά ἐπιβεβαιώσω μερικά πράγματα ἔστω καί μέ τρόπο ἀρνητικό.
Μετά ἀπ' αὐτό προχώρησα πιό ἄνετα χωρίς προδιαγραφές καί προαξιολογημένες ἐκτιμήσεις. Ἀναπτύχθηκε ἕνα εἶδος ἐλεύθερων συσχετισμῶν ἀνάμεσα στόν ἐρευνητή καί τό ἀντικείμενο, ἕνα διαρκές παιχνίδι ἀνοιχτῆς ἀνταλλαγῆς ἀπ' τό ὁποῖο προέκυψαν πράγματα ἀναπάντεχα ἀλλά καθοριστικά.
Καθοριστικό ἦταν τό γεγονός ὅτι τό ἀνθρώπινο σῶμα εἶναι σ' ὅλους τοῦ πολιτισμούς εἴτε θρησκευτικούς εἴτε κοσμικούς τό ὑπέρτατο σημεῖο ἀναφορᾶς, ἡ μήτρα ἀλλά καί ἡ ἀναίρεση κάθε σημείου.
Ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα τήν ἰδέα καί τή διατύπωση τοῦ σώματος μέ καταλύτη τήν ἐπιθυμία πλέκεται ὁ πρωταρχικός ἱστός πού παράγει μέ τρόπο γεννετικό τό σύμπαν τῶν σημαινόντων καί τῶν συμβόλων πού μαζί μέ τό σύστημα ἀναφορᾶς τους ὁρίζουν τήν πληρότητα κάθε πολιτισμοῦ. Τελικά ἔκανα τή διαπίστωση πώς γιά κάθε μεγάλη ἱστορικοπολιτιστική συγκυρία ἀντιστοιχεῖ κι ἕνα πρότυπο ἀντίληψης, καί διατύπωσης τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, πού δέν εἶναι παράγωγο τῶν συνθηκῶν ἀλλά ἕνα ἐνεργητικό ἰδεότυπο πού κάνει διάλογο μέ τό περιβάλλον καί προσπαθεῖ νά τό φέρει στά μέτρα του. Ὁ ἀνθρωπομορφισμός πού χαρακτηρίζει τό σύνολο τῶν ἀντιλήψεων σέ καθαρή ἤ λανθάνουσα μορφή προέρχεται ἀπ' τό γεγονός ὅτι τό ἀνθρώπινο σῶμα ὡς πραγματικότητα, ἰδέα καί διατύπωση ἀποτελεῖ τήν ὑπέρτατη ἀναφορά.
Κατά τό διάστημα πού γινόταν ἡ ταινία δέν εἶχα καμιά δυνατότητα νά ἐνεργήσω μέ τόν τρόπο πού τό κάνω τώρα, σχεδόν δέν μποροῦσα νά σκεφτῶ μέ λέξεις κι ἀκόμα περισσότερο μέ ἔννοιες γενικευμένες, πού γιά τίς ἀνάγκες αὐτοῦ τοῦ κειμένου ἐπικαλοῦμαι χωρίς ὅμως καί νά μένω ἱκανοποιημένος.
Ἕνα ἀπό τά πιό χαρακτηριστικά στοιχεῖα ὅλο τό διάστημα τῆς κατασκευῆς τῆς ταινίας ἦταν τό ὅτι δέν μποροῦσα ν' ἀσχοληθῶ μέ δύο «μέρη» ταυτόχρονα. Ἦταν ἀδύνατο νά γυρίζω τό πρῶτο μέρος καί ταυτόχρονα νά κάνω προετοιμασία ἤ ἔστω σκέψεις γιά τό δεύτερο. Κατά κάποιο τρόπο λειτούργησα μέ τόν ἴδιο τρόπο πού λειτούργησαν καί οἱ πολιτισμοί πού ἔπλασαν αὐτά τά πρότυπα γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα σ' ἕνα ἐπίπεδο ψυχοδιανοητικῆς ἀναπαραγωγῆς. Αὐτό καθόρισε τή μορφή τῆς ταινίας καί κάθε μέρος ἔχει μιά τόσο ἰδιαίτερη φυσιογνωμία καί πληρότητα πού δέν ξέρω ἄν διαφορετικά θά ἦταν δυνατή. Αὐτό, πού ἐκ τῶν ὑστέρων φαίνεται σάν μιά μεγάλη φιλοδοξία πού ὑλοποιήθηκε, δέν ἦταν στήν ἀρχή του παρά ἕνας λίγο-πολύ συμπτωματικός τρόπος ἀναζήτησης πού μ' ὁδήγησε σέ μιά

περιπέτεια πού οὔτε νά φανταστῶ μποροῦσα. Ὅ,τι ἔχει ἐνσωματωθεῖ στήν ταινία δέν ἀποτελεῖ παρά μιά συμπύκνωση τῶν ἐπιλογῶν πού ἔγιναν στή μακριά διαδικασία τῆς ἀναζήτησης καί τῆς φιλμοποιίας.

Ἀρκετά πράγματα δέν ἔγινε δυνατό νά διατυπωθοῦν κι αὐτό ἀπό ἀδυναμία, καί τοῦ φιλμουργοῦ ἀλλά καί τοῦ μέσου πού χρησιμοποιήθηκε. Ἡ ἰδέα πού εἶχα γιά τήν παντοδυναμία ἔκφρασης τοῦ κινηματογράφου κλονίστηκε, ὅταν διαπίστωσα πώς ἀπό ἕνα γλυπτό ἡ δυσδιάστατη εἰκόνα δέν μπορεῖ νά ἐκφράσει παρά ἕνα ἐλάχιστο μόνο μέρος ἐντελῶς ἀσήμαντο γιά τίς ἐπιδιώξεις μου. Αὐτός εἶναι καί ὁ λόγος πού τό Ἀρχαῖο Ἑλληνικό πρότυπο τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, πού οἱ διατυπώσεις του ἦταν κύρια καί οὐσιαστικά γλυπτικές, δέν περιέχεται στήν ταινία.

Σ' αὐτή τήν περίπτωση μόνο στήν ὁλογραφία θά μποροῦσα νά καταφύγω, πράγμα ὄχι καί τόσο εὔκολο.

Τελειώνοντας αὐτό τό κείμενο, στό ὁποῖο προσπάθησα μέ συντομία νά διαγράψω μιά πρώτη εἰκόνα τόσο γιά τήν ταινία καί τό ἀντικείμενό της ὅσο καί γιά τή σχέση μου μαζί της παραθέτω μέ σύντομο τρόπο τά ἑπτά μέρη πού τήν ἀποτελοῦν.

ΤΑ ΜΕΡΗ

1. Ἀρχέτυπα-Archetypa

Ἀναφέρονται στίς πρωταρχικές διατυπώσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος κατά τά πρῶτα στάδια τοῦ πολιτισμοῦ καί χαρακτηρίζεται ἀπό τή συμβιωτική σχέση τοῦ ἀνθρώπου μέ τά ζῶα.

2. Τό Ἀπωλεσμένο Σῶμα-Corpus Perditum

Ἀφορᾶ στήν ἰδεοληπτική ἀντίληψη τοῦ σώματος πού εἰσήγαγε ὁ Χριστιανισμός μέ βασικό χαρακτηριστικό τήν ἀναίρεση τῆς σωματικότητάς του καί τή συνεπαγόμενη ἀπώθησή του.

3. Τό ἐργαστήρι τοῦ ἀνθρώπινου σώματος-De humani corporis fabrica

Ἡ ἀναγεννησιακή ἀντίληψη ὅτι κάθε φυσικό ὄν εἶναι ἕνας μηχανισμός ἀρθρωμένος ἀπό μέρη πού ἔχουν ἀνταποκριτική σχέση μεταξύ τους καί συντελοῦν στή λειτουργία του (ὡς μηχανισμοῦ) ὑλοποιήθηκε μέ πληρότητα στό ἀνατομικό ἔργο τοῦ Vesalius. Τό φίλμ μεταπλάθει τίς εἰκόνες τοῦ Vesalius καί μέ τή συνηγορία τῆς μουσικῆς ἐκφράζει τό οὐμανιστικό ἰδεῶδες γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα ὡς τό ἀνώτερο ἄνθος τῆς φύσης.

4. Ἡ Πόλη-Urbs

Ἀφορᾶ στή σχέση τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ μέ τό ἐξ ὁλοκλήρου τεχνητό περιβάλλον τῆς ΠΟΛΗΣ. Ἐδῶ τό ἀνθρώπινο σῶμα εἶναι στοιχεῖο ἑνός εὐρύτερου «μηχανισμοῦ» (τῆς πόλης) καί συστατικό τῆς ἀνθρώπινης μάζας.

5. Ἰκαρικό ἐνύπνιο-Somnium Icarium

Ἀφορᾶ στή φαντασιωτική σχέση τοῦ σώματος ὡς πρός τίς δυνατότητες ἐπέκτασής του. Πιό συγκεκριμένη ἀναφορά γίνεται στό μύθο τοῦ Ἴκαρου ἀλλά κάτω ἀπό τό πρίσμα μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς (τῶν ἀρχῶν τοῦ 20ου αἰώνα), ὅπου τό ὄνειρο τοῦ *πετάγματος* εἶναι δυνατό ἐξαιτίας τῶν μηχανῶν.

6. Αἷμα-Sanguis

Ἡ ἀόριστη ἀλλά ἰσχυρή μυθολογία τοῦ αἵματος ἀποδίνεται ἐδῶ μέ τρόπο ἀφαιρετικό καί ἰδεογραφικό πρός τήν κατεύθυνση ὅτι τό αἷμα εἶναι ἕνα στοιχεῖο πέρα ἀπ' τή σωματική ἀτομικότητα μέ δυνατότητα νά δένει καί νά χωρίζει τ' ἀνθρώπινα ὄντα.

7. Ἀκτινογραφία-Radiographia

Ἀφορᾶ στή σύγχρονη τεχνολογική ἀπεικόνιση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος μέ τή μέθοδο τῶν ἀκτινοβολούντων ραδιενεργῶν ἰσοτόπων. Στό μέρος αὐτό εἶναι ἀπόλυτα καθαρό τό γεγονός ὅτι κάθε ἀπεικόνιση καί διατύπωση (κατά συνέπεια καί τοῦ ἀνθρώπινου σώματος) εἶναι ἄρρηκτα δεμένη μέ τή δοσμένη τεχνική, πού ἀναλογεῖ σέ κάθε συγκεκριμένη ἐποχή.

Χριστόφορος Χριστοφῆς

Ἡ Περιπλάνηση

Θά ἤθελα μέ λίγα λόγια νά ἐντοπίσω ὁρισμένα χαρακτηριστικά τῆς ταινίας τά ὁποῖα θεωρῶ σημαντικά γιά τήν κατανοησή της:

Τό ἔργο αὐτό εἶναι μνήμη· λειτουργεῖ διασπαστικά καί μαζί κυκλικά· αὐτό πού λέμε: ὁ κύκλος τοῦ Χρόνου.

Οἱ ἥρωές του εἶναι ἰχνηλάτες: ἡ ζωή ἔχει ἤδη πιά περάσει ὅταν παίζουν τό δράμα τους, στό ἔργο μονάχα ψηλαφοῦν, ἀναζητοῦν καί ἀπελπίζονται.

Τό παιδί, εἶναι ὁ Χρόνος, ὁ μοναδικός καί ἄπιαστος χρόνος, ἐνῶ ὁ Χῶρος (τί εἶναι ὁ χῶρος σ' αὐτό τό ἔργο;) εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τοῦ χρόνου, ὁ τόπος πού ἐξελίσεται τό δράμα.

Ἡ μηχανή: διδωμένη, στέρεη καί αὐστηρή παίζει τό ρόλο τοῦ Deus ex machina τοῦ ἀρχαίου δράματος παρακολουθεῖ ἀνθρώπους καί πράγματα μέ τέτοιο τρόπο ὥστε μηχανή, ἄνθρωποι καί πράγματα γίνονται ἕνα.

Ἡ ταινία αὐτή πιστεύω πώς εἶναι πολιτική, καί αὐτό εἶναι τό στοιχεῖο πού δίνει τήν οὐσιαστικότερη ἀνάταση στό ἔργο, πῶς ὁ ἄνθρωπος μέσα ἀπό τίς πιό δύσκολες καί ἐξευτελιστικές καταστάσεις (ἡ ἐλπίδα εἶναι;) ζεῖ πολιτικά, ἐπιμένει νά ζήσει.

Ὁ Λευτέρης Βογιατζῆς στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς *Περιπλάνησης*, τοῦ Χριστόφορου Χριστοφῆ (διακρίνεται στόν καθρέφτη ὁ Ἀνδρέας Μπέλλης).

Ὅσο γιά τήν αἰσθητική τῆς ταινίας θά ἤθελα νά πῶ:
ὑπάρχει τό φῶς, τῆς ἀνατολῆς καί μυστηριῶδες
καί ὑπάρχει ἡ νύχτα, μιά νύχτα μέ τή δική της ψυχολογία καί αἰσθητική, πού χρωστᾶ πολλά στούς ὑπερρεαλιστές ζωγράφους, De Chirico, Delvaux, Magritte.

Τό περιοδικό

ἀντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

τά ἑλληνικά πολιτικά πράγματα
τίς τάσεις στό χῶρο τῆς Ἀριστερᾶς
τά διεθνῆ θέματα
τήν πνευματική ζωή τοῦ τόπου

●

ἀντί
ἀποκαλυπτικό
ἐπίκαιρο
ἀντικειμενικό

Χρυσομαλλούσα
Εἰκόνες καί λέξεις

2 σκηνές τῆς ταινίας σχολιασμένες ἀπό τόν Τώνη Λυκουρέση

Στίς σελίδες πού ἀκολουθοῦν παρουσιάζονται δυό ἀνεξάρτητες σκηνές ἀπό τό σενάριο τῆς Χρυσομαλλούσας. Τίς διάλεξα μέ γνώμονα τό εἰδικό τους βάρος στήν ἐξέλιξη τῆς ταινίας. Ἐξίσου σοβαρός ὅμως λόγος εἶναι ὅτι ἀγαπῶ πάντα τήν κινηματογράφησή τους καί τήν αἴσθηση πού ἐκπέμπει ἡ «ψυχρή» τους εἰκόνα.

Καί οἱ δυό σκηνές προσφέρουν ἐπαρκές ὑλικό στό θεατή τοῦ ἔργου, γιά νά ἐπεξεργαστεῖ, στή διάρκειά τους, τή ρεαλιστική ἀφήγηση τῆς ἐξέλιξης τῶν χαρακτήρων, παράλληλα μέ τίς συνεχεῖς μή ρεαλιστικές ἀναφορές εἴτε τοῦ λόγου (χρήση θεατρικοῦ κειμένου, off φωνές, τό γράμμα ἀπό τή Γερμανία) εἴτε τῆς εἰκόνας (οἱ μάσκες, ὁ νάνος, ὁ γύφτος), στοιχεῖα πού συνθέτουν μέσα ἀπό τό σενάριο μιά προσωπική κατάδειξη τῆς Ἑλληνικῆς πραγματικότητας.

Πιστεύω ὅτι τό ἴδιο ὑλικό, ἀναπτυγμένο στό χαρτί, μπορεῖ νά χρησιμεύσει καί στόν ἀναγνώστη πιά, μέ τήν ἴδια διαδικασία σύνθεσης.

Μαζί μέ τίς δυό σκηνές τῆς ταινίας ὑπάρχει μιά συνοπτική καταγραφή σημειώσεων πού τίς ἀφοροῦν. Ἕνα ὑλικό ἀπό «εἰκόνες καί λέξεις», χωρίς εἰδική ταξινόμηση, πού κλείνουν ὅμως μέσα τους ὅλη τήν εὐφορία τοῦ κινηματογραφικοῦ γυρίσματος.

Σκηνή 36 (Νυχτερινή πρόβα)

Πλάνο 1.

Σούρουπο. Μέσα στό σχολεῖο.

Ὁ θίασος τοῦ χωριοῦ, συγκεντρωμένος, τελειώνει τήν πρόβα.

Ἡ Ἑλένη βοηθάει κάποιον ἠθοποιό νά βγάλει τή γυναικεία φορεσιά του. Ταχτοποιεῖ στά γόνατά της τή στολή πού ξεχειλώνει.

Στά θρανία, ὁλόγυρα, οἱ συγχωριανοί παρακολουθοῦν τό διάλογο ἀπό τήν Ὁμιλία.

Ὁ Γιούλιος, φορώντας τή χειροποίητη μάσκα, συνεχίζει τραγουδιστά πρός τό δάσκαλο δίπλα:

«Γιά δές πῶς ἐκατάντησε τή σήμερον ἡμέρα
γιά τήραξε πῶς μοῦ μιλεῖ βουνήσιου ἡ θυγατέρα;
Μέ ὡραῖο σκοπό ἐρχόμουνα ἐδῶ, Χρυσομαλλούσα,
καί ὁ νοῦς μου δέν ἐπήαινε σέ ποίαν ἐμιλοῦσα.
Ἐσύ γυναίκα γιά τά ἐμέ δέν κάνεις οὔτε ὥρα
γι' αὐτό θά φύγω ἀπό δῶ εὐθύς, ἀμέσως, τώρα».

Ὁ δάσκαλος διορθώνει πίσω ἀπό τή μάσκα τῆς Χρυσομαλλούσας,

— *Ναί, ἄλλη μιά φορά τό τελευταῖο.*

Γιούλιος:

«Ἐσέ γυναίκα γιά τά ἐμέ δέν κάνεις οὔτε ὥρα
γι' αὐτό θά φύγω ἀπό δῶ εὐθύς, ἀμέσως, τώρα».

Ὁ δάσκαλος κουρασμένος κατεβάζει τή μάσκα.

— *Ἐντάξει. Φτάνει γιά σήμερα.*

Ἀνάβουν τά φῶτα.

Οἱ θεατές ἀνασηκώνονται. Πιάνουν δυό-δυό τά θρανία καί τά τοποθετοῦν, πίσω, στίς θέσεις τους.

Πλάνο 2.

Μιά χάρτινη μάσκα πλησιάζει τό πρόσωπο τοῦ δασκάλου πού ἐπιβλέπει. Ὁ γερο–Γιάννης, ὁ σέμπρος, ἀνασαίνει βαριά μισοκρυμμένος πίσω της. Κοφτά καί σκληρά,

— *Τσού ἀλλάζεις τά λόγια. Ὁ Βενετσιάνος ἔγινε Κόντες... εἶναι πρέπον ἐφτοῦνο;*

Ὁ δάσκαλος κάνει μιά καθησυχαστική χειρονομία, γιά ν' ἀποφύγει τήν πίεση τοῦ ἄλλου.

Πλάνο 3.

Ἀπρόσμενα μιά κοροϊδευτική φωνή ἀπό τό ἄνοιγμα τῆς πόρτας.

— *Κέκο, ὁ γιός σου στό γιοφύρι πάλι ἤτουνα;*

Ὁ Κέκος ὁ χωριάτης, τινάζεται ἔξαλλος ἀπό τίς περιποιήσεις τῆς Ἑλένης κι ὁρμάει χειρονομώντας πρός τό μισοσκόταδο.

— *Ὁ γιός μου δέ μινάρει σά τσού δικούς σας, σέμπιοι!*

Πανδαιμόνιο φωνῶν.

Ὁ δάσκαλος χτυπάει παλαμάκια νά τόν ἀκούσουν. Μάταια.

Ὁ Κέκος πετάει τά ροῦχα του πίσω καί βγαίνει ἔξω. Τόν ἀκολουθοῦν οἱ ὑπόλοιποι κουβάρι, μέ ἀπειλές καί κοροϊδίες. Ἕνας πρόστυχος ἦχος, μιά βλαστήμια γιά ἀπάντηση.

Τό σχολεῖο ἀπότομα βουβαίνεται. Μακριά, κάποια περιπαιχτικά χαχανητά.

.....

Ἡ Ἑλένη μαζεύει ἀπό χάμω τά πεταμένα ροῦχα. Ἀπορεῖ,

— *Μά τί ἔγινε;*

Πλάνο 4.

Ὁ δάσκαλος ἔχει κολλήσει τό πρόσωπό του στό τζάμι κοιτάζοντας πέρα στό σκοτάδι. Σάν νά μιλάει μόνος του γιά ἀταξίες μαθητῶν,

— *Πιάσαν τό γιό του μέ κάποιους ἄλλους, κάτω ἀπ' τό γεφύρι... παιδιαρίσματα...*

Ἡ Ἑλένη βγαίνει ἔξω μεταφέροντας στήν ἀγκαλιά τά κοστούμια, ὁ δάσκαλος συγκεντρώνει τά χαρτιά του στήν ἄκρη τοῦ θρανίου. Κλείνει τό παράθυρο καί κατευθύνεται στό βάθος. Πάνω στόν πίνακα ἔχουν ἀπομείνει γραμμένοι κάποιοι στίχοι τῆς «*Χρυσομαλλούσας*», ὁδηγός γιά τούς ἠθοποιούς.

Ἀρχίζει νά σβήνει ἀργά, ἀράδα–ἀράδα, τονίζοντας μεγαλόφωνα,

«Γιά δές πῶς ἐκατάντησε τή σήμερον ἡμέρα
γιά τήραξε πῶς μοῦ μιλεῖ βουνήσιου ἡ θυγατέρα;

.....

Ἐσύ γυναίκα γιά τά ἐμέ δέν κάνεις οὔτε ὥρα
γι' αὐτό θά φύγω ἀπό δῶ εὐθύς, ἀμέσως, τώρα».

Μιά γυναικεία φωνή τοῦ ἀπαντάει. Γυρίζει ξαφνιασμένος.

Στήν αἴθουσα, πίσω του, στέκεται ἡ Ἑλένη. Κρατάει τή μάσκα τῆς Χρυσομαλλούσας μπροστά στό πρόσωπο, κοιτάζει τό φακό τῆς μηχανῆς μέ γυρισμένες τίς πλάτες πρός τό δάσκαλο.

Ἀπαντάει τραγουδιστά, σάν νά παίζει αὐτή τώρα τό ρόλο τῆς Χρυσομαλλούσας μπροστά σέ θεατές:

«Ἀλλά κι ἐσύ γιά ἄντρας μου καθόλου δέ μοῦ κάνεις.
Στό εἶπα. Φεύγα ἀπό δῶ καί σ' ἔγνοιες μή μέ βάνεις,
ἐγώ ἀγαπῶ τό Φώτη μου καί ἄλλονε κανένα.
Θέ μου, μή γῆς, μή γένοιτο, κάμ' εὐσπλαχνία σέ μένα
καί νά 'θελε ὁ Κύρης μου σ' ἄλλονε νά μέ δώσει
νά μ' ἔβλεπε νά σφάζομαι ἀμέσως μέ τήν πρώτη».

Ὁ δάσκαλος στριφογυρίζει γύρω της ἀργά. Θεατρικά, μέ τό ὕφος τοῦ Κόντε τῆς παράστασης:

«Καί ποῖος ρωτάει τί βούλεσαι ἤ ὁ Κύρης σου τί θέλει;
Δῶ χάμου ὁρίζω μόνο ἐγώ, καθόλου δέ μέ μέλει

τί θές ἐσύ καί τί δέ θές. Ἐγώ θά σέ φιλήσω
θά κάμω ἐκειό, πού ἐπιθυμῶ, καί θά σ' ἀπαρατήσω».

Τήν ἁρπάζει καί τή φιλάει πάνω ἀπό τή μάσκα.

Ἡ Ἑλένη-Χρυσομαλλούσα ἀντιστέκεται, κάνει νά βγάλει τό δῆθεν μαχαίρι ἀπό τή ζώνη της. Ὁ δάσκαλος τήν ἀφοπλίζει καί μέ τή σειρά του κόβει βίαια τίς ὑποτιθέμενες χρυσές πλεξοῦδες της. Περιπαίζοντάς την, ἐπιδεικνύει τό δῆθεν τρόπαιο του ἕνα γύρο στό κοινό:

«Ὡραῖα μαλλιά, ὁλόξανθα, τσῆ Βενετιᾶς χρυσάφι
δέ φταίω ἐγώ, ἄν στά 'κοψα, ὑπομονή, νισάφι
ἀπό καιρό τά ἤθελα μά ἔκανα τόν καμόνο,
γιατί καιρό δέν ἔβρισκα κοπέλες ν' ἀνταμώνω».

Ἡ Ἑλένη κατεβάζει τή μάσκα ἀπό τό πρόσωπό της, χαμογελάει στίς φράσεις τοῦ κειμένου. Ὁ δάσκαλος ἁπλώνει τά χέρια πρός τή μεριά της.

Ὁ θεατρικός του τόνος, σβήνει, καθώς τήν καμαρώνει μέσα ἀπό τούς στίχους:

«Ψυχή μου, μάγουλα αὐτά, εἶναι σά ροζαμάπα
οὔλα τά ἄνθη τ' Ἀπριλιοῦ δέν εἶναι σάν ἐδαῦτα!»

Ἕνα γέλιο ξεσπάει κι ἀπό τούς δυό.

Διακόπτουν τήν παντομίμα καί κατευθύνονται στήν πόρτα.

Ἡ Ἑλένη σηκώνει τό πανωφόρι της ἀπό τήν κρεμάστρα τοῦ τοίχου, ὁ δάσκαλος τήν παρακολουθεῖ τρυφερά. Σβήνουν τά φῶτα καί φεύγουν μαζί ἔξω.

ΣΚΗΝΗ 36.

Ἡ σκηνή τοῦ σχολείου. Διπλό παιχνίδι—Ἡ κινηματογραφική ἐρωτική σχέση δάσκαλου-Ἑλένης μέ τή σκηνική Κόντε-Χρυσομαλλούσας.

Αἰφνίδια ταύτισή τους.

Τό πρόβλημα τῆς Ὁμιλίας —ἔντεχνου θεατρικοῦ λόγου— λαϊκοῦ ὅμως στήν κατασκευή του καί καθημερινοῦ, σάν σύγχρονη δυνατότητα ἔκφρασης συναισθημάτων.

Πῶς μπορεῖ ἕνας θεατρικός λόγος, δοκιμασμένος ἀπό αἰῶνες, νά ἀντικαταστήσει τήν ἀδυναμία μᾶς καθημερινῆς ἐπικοινωνίας;

Ἴσως ἕνα σκηνικό ἐρωτικό παιχνίδι πού στήνεται σ' ἕνα ρεαλιστικό ντεκόρ, τό σχολειό τῆς ταινίας. Χῶρο δηλαδή, πού ἀδιάκοπα γινόμαστε θεατές τῆς πολλαπλῆς χρήσης του, κοινωνικῆς-πολιτιστικῆς-πολιτικῆς.

ΑΝΑΓΚΗ νά βαφτεῖ μέσα κι ἔξω.

Χρώματα μή ρεαλιστικά, μιά καί χρειάζεται νά ξεχωρίζουν — σκηνικά— οἱ φιγοῦρες πού κινοῦνται γύρω του.

Τό Ντεκόρ τοῦ σχολείου ἀκατάστατο, νά ὑπογραμμίζει τήν ὄψη τῶν παρασκηνίων μᾶς γενικῆς δοκιμῆς.

Οἱ Μάσκες: μοτίβο ὅλης τῆς Σκηνῆς.

Ἀπό πλάνο σέ πλάνο ἀλλάζουν κατόχους καί μαζί καί τά συναισθήματα πού ἐκφράζουν.

Μάσκα τοῦ Γιούλιου — Μάσκα τοῦ δασκάλου — Μάσκα τοῦ πεθεροῦ — Μάσκα τῆς Χρυσομαλλούσας — Μάσκες τῶν ὑπολοίπων.

Στά πρῶτα τρία πλάνα περιγραφή τῆς σκηνῆς καί τῆς δράσης.

Κοντινό σύντομο πλάνο ὁ Καζάν κι ὁ δάσκαλος, ὥστε ν' ἀποτυπωθεῖ στό θεατή ἡ ἀκρίβεια καί ἡ ἀπειλή τῆς παρατήρησης τοῦ πεθεροῦ.

Τό τέταρτο καί τελευταῖο πλάνο χαρακτηρίζει ὅλο τό θέμα τοῦ σχολείου.

Ἡ ἀργή διπλή κίνηση τῆς μηχανῆς —τράβελλιγκ μπροστά καί ταυτόχρονα πανοραμικό— ξεδιπλώνεται σ' ὅλο τό δυνατό χρόνο καθώς συνοδεύει τή χορευτική περίπτυξη τοῦ δασκάλου καί τῆς Ἑλένης.

Τά δυό σώματα στροβιλίζονται στή θεατρική σκηνή τοῦ σχολικοῦ ἐσωτερικοῦ, καί ἡ μηχανή διατρέχει τόν ἴδιο χῶρο στό δικό της ἄξονα, τόν ἄξονα τῆς ματιᾶς τοῦ ἀόρατου κοινοῦ αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

Ἀπέναντι στό κοινό τους τά πρόσωπα θά στήσουν τό διπλό αὐτοσχεδιασμό, τοῦ θεατρικοῦ λόγου καί τοῦ λόγου ἀγάπης.

Μέσα ἀπό τό κείμενο τῆς Ὁμιλίας ἀνταλλάσσονται οἱ μόνες ἐρωτικές φράσεις τῆς ταινίας κι αὐτό ἀκριβῶς τό παιχνίδι τοῦ πόθου πρέπει νά διατηρήσει ὅλη τήν ἀξία του καθώς δυό κινηματογραφικοί ἠθοποιοί παριστάνουν δυό θεατρικά πρόσωπα πού κι αὐτά μέ τή σειρά τους παριστάνουν τό ζευγάρι τῶν δυό ἐραστῶν.

Σκηνή 55 (Ἡ ἀναχώρηση)

Πλάνο 1.

Πρωϊνό, στό λιμάνι τοῦ νησιοῦ.

Ἡ φιλαρμονική τοῦ Δήμου, φορώντας τά γυαλιστερά λοφία, κάνει πρόβες σχηματισμῶν πέρα-δῶθε κάτω ἀπ' τόν καφτερό ἥλιο.

Ἕνα παρατεταμένο σφύριγμα. Τό Φέρρυ-μπώτ πλησιάζει ἀπό τά ἀνοιχτά ν' ἀράξει.

Στόν τουριστικό καφενέ τῆς προκυμαίας κάθονται ἡ Ἑλένη, ἡ Γιαννούλα καί ὁ δάσκαλος. Οἱ γυναῖκες φορᾶνε τά ἴδια ταξιδιωτικά ροῦχα πού φοροῦσαν σάν πρωτόρθαν. Παραδίπλα ἀφημένες οἱ ἀποσκευές τους, δεμένες γύρω-γύρω μέ σκοινί.

Τό σφύριγμα τοῦ πλοίου ἐπαναλαμβάνεται. Σάν σινιάλο.

Ἡ Ἑλένη ἀνοίγει τήν τσάντα της καί βγάζει μιά κάρτα.

Πλάνο 2.

Γράφει πάνω της ἀργά, ἐπαναλαμβάνοντας τίς φράσεις μεγαλόφωνα:

«Γκένμπεργκ Στράσσε 105, Μύνχεν, Ντώυτσλαντ.
.....
Στό Μόναχο τώρα χιονίζει.
Ἡ Γιαννούλα κι ἐγώ εἴμαστε πάλι στό παλιό μας δωμάτιο.
Περιμένουμε νά μᾶς γράψεις πότε ἔρχεσαι.
.....
Φιλιά, Ἑλένη».

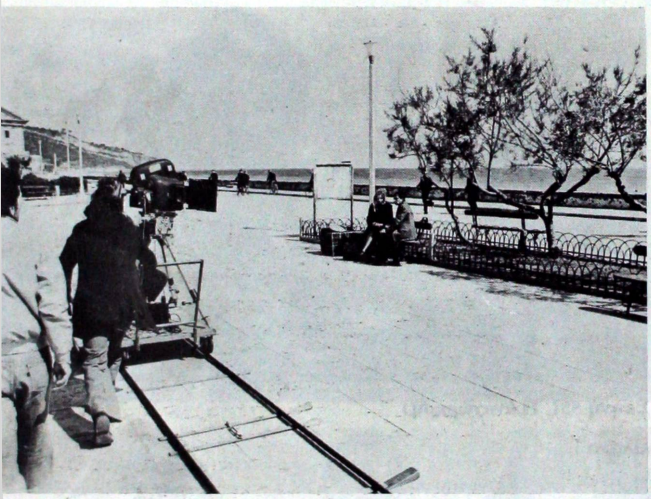
Τήν προσφέρει στό δάσκαλο.

Ὁ Τάσης τήν περιεργάζεται σιωπηλά. Μιά Γερμανική κάρτα μέ τουριστικά ἀξιοθέατα τοῦ Μονάχου. Βαυαροί σέ πρῶτο πλάνο τσουγκρίζουν κεφάτα τίς μπύρες τους.

Νησιώτικες καντάδες πλημμυρίζουν τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ λιμανιοῦ.

Πλάνο 3.

Τό Φέρρυ–μπώτ μανουβράρει ἀπέναντι ἀπό τό τραπεζάκι πού κάθονται οἱ τρεῖς τους. Ἀπό τά μεγάφωνά του ξεχύνονται κακόηχα μελωδίες καθώς ἡ μπουκαπόρτα τῆς πλώρης ἀνοίγει τρίζοντας. Στό σκοτεινό ἄνοιγμα ἐμφανίζεται ἀργά μιά φιγούρα.
Ἕνας νάνος τουρίστας μέ μαῦρα γυαλιά, Ἀμερικάνικο καπελάκι καί τήν τεράστια φωτογραφική μηχανή κρεμασμένη στό στῆθος, πάνω στό πολύχρωμο πουκάμισο. Στηρίζεται στέρεα στά πόδια του, τά χέρια στή μέση, μιά παράλογη σχέση ὄγκου μέ τό πλοῖο



πίσω του πού τόν ξεβράζει.
Οἱ σιδερένιες μπάρες σκᾶνε ὑπόκωφα στό μουράγιο.
Ὁ νάνος κατεβαίνει κορδωμένος μέ μικρά λικνιστά βηματάκια. Κοιτάζει ἕνα γύρω στήν προκυμαία, ἀνιχνευτικά. Ἀνασηκώνει τή μηχανή ἀπό τό στῆθος καί ἀρχίζει νά τραβάει φωτογραφίες, τή μιά πίσω ἀπ' τήν ἄλλη...

Πλάνο 4.

Ἡ Ἑλένη σηκώνεται.
Ὁ δάσκαλος προσπαθεῖ νά βοηθήσει μέ τίς ἀποσκευές, πιάνει τή μικρή ἀπό τό χέρι. Ἡ Ἑλένη, ὄρθια, σάν τελευταία κίνηση, ἀκουμπάει πίσω στό τραπεζάκι τή χάρτινη μάσκα τῆς παράστασης, τή «Χρυσομαλλούσα».
Ἀπομακρύνονται πρός τό πλοῖο...

Πλάνο 5.

Ἡ κατεβασμένη μπουκαπόρτα μπροστά στό ἄδειο ἀμπάρι.
Ἡ Ἑλένη σταματάει, ἀφήνει τό φορτίο της καταγῆς.
Ὁ δάσκαλος τῆς σφίγγει τά χέρια, τή φιλάει ἁπαλά ἀποχαιρετώντας την. Σκύβει πάνω ἀπό τή Γιαννούλα. Πίσω τους ἔντονα καί ἐπίμονα κορναρίσματα. Ἡ γυναίκα τραβάει τό παιδί στό πλάι καί χώνονται στό σκάφος, καθώς τό Toyota τοῦ γύφτου γλυστράει μέ τήν ὄπισθεν στήν προκυμαία. Φορτωμένο πιά παλιά ἔπιπλα καί ὑλικά, μιά πήλινη Καρυάτιδα χωρίς κεφάλι, μιά σκουριασμένη μηχανή κινηματογράφου στερεωμένη μέ σκοινιά, ξεχύνει ἀπό τό μεγάφωνό του λαϊκούς σεβντάδες σ' ὅλη τήν παραλία.
Μανουβράροντας, χάνεται πίσω ἀπό τίς γυναῖκες στό σκοτεινό ἄνοιγμα τοῦ πλοίου.
(Τό τηλεοπτικό συνεργεῖο πλησιάζει περπατώντας.
Ἡ δημοσιογράφος καί οἱ τεχνικοί, μέ τίς κάμερες στούς ὤμους, περνοῦν καί σβήνουν μέσα στό ἀμπάρι τοῦ Φέρρυ–μπώτ).

ΣΚΗΝΗ 55.

Ἡ φανφάρα τοῦ Δήμου... ἠχητική εἰκόνα μᾶς ἄχρηστης πραγματικότητας. Ὁ σχηματισμός της, πέρα-δῶθε στήν ἄδεια πλατεία, ἔρχεται σέ διάσταση μέ τίς ἀκίνητες φιγοῦρες τῆς ἀναχώρησης (*)

Τό λιμάνι.

Μοναδική ἐμφάνιση τῆς πόλης. Ἄδεια χωρίς κατοίκους, ἕνα ντεκόρ τοῦ βάθους.

ΠΡΟΣΟΧΗ: Τά ροῦχα τῆς Ἑλένης πρέπει νά 'χουν ἕνα κάποιο χρωματικό μετασχηματισμό. Χωρίς νά περάσει στήν ἄλλη ὄχθη ἔχει κατακτήσει κάποια πράγματα. Ὁ μαῦρος τόνος ἀλλάζει σέ γκρίζες ἀποχρώσεις.

Ἡ κάρτα τῆς Γερμανίας...

Ἀνόητες Βαυαρέζικες φιγοῦρες κόντρα στήν ἴσια χαμηλόφωνη ἀνάγνωση τῆς Ἑλένης (Τό κομμάτι νά διατηρήσει σάν κλίμα τόν κλειστό περίγυρο ἑνός δωματίου τῆς ξενιτιᾶς).

Χαμηλοί τόνοι.

Τό φέρρυ-μπώτ τό προλαβαίνουμε τελευταία στιγμή, ἴσως. Πηγαίνει στόν Πειραιά γιά δίμηνο σέρβις! Μένει τό ἄλλο, τό καινούργιο.

Κι ὅμως, προτιμῶ τό παλιό μοντέλο μέ τό στόμα μπροστά, πού χάβει ὅλα τ' ἄτακτα παιδιά...

Φέρνουμε τό νάνο μέ ταξί ἀπό τήν Ἀθήνα, μέσα στή νύχτα!

Ὅσο μπόι τοῦ λείπει, τόσα λεφτά κοστίζει στήν ταινία...

Ὅλοι τόν ἀποφεύγουν. Ὁ Ζιάκας «ξεχνάει» νά τόν ντύσει ὥς τήν τελευταία στιγμή!

Ἀνοίγουμε τά ἐμπορικά τοῦ νησιοῦ μέ τό ἔτσι θέλω καί μεταποιοῦμε στά μέτρα του ὅ,τι βρίσκουμε. Τό κλοῦ τῆς πόλης!

Μοῦ μένει καημός, ἡ ἔλλειψη ἀπό τζόκεϋ καπελάκι ἀλλά Τζών Φόρντ καί ὁ ἀεροπορικός σάκος τῆς TWA.

Ἡ φωτογραφική μηχανή —ἕνα τεράστιο πέος πού βατεύει τόν Ἑλληνικό χῶρο ἀσταμάτητα.

Κλίκ, κλίκ, κλίκ. Τουρίστας, ζήτω τοῦ νάνου βασιλιᾶ μας!

Δυό σκέψεις γιά τό γύρισμα τοῦ φέρρυ–μπώτ:

Μιά σύμπτυξη καί ἀναφορά Ἑλληνικῶν στοιχείων (Πρόβατα, φροῦτα, ἕνα σχολεῖο μέ σημαιάκια...) ἤ ἡ ἄδεια χοάνη πού χωνεύει μέσα της τή μετανάστρια καί τό γύφτο μαζί;

Διαλέγω τελικά τό σόκ τῆς διάστασης: Τόν Ἰωνᾶ μέ τό κῆτος...

Σημείωση

Ἡ τελική αὐτή ἐπιλογή θά καθορίσει καί τό τέλος τῆς σκηνῆς μιά καί ἀφαιρεῖται, πρίν τό γύρισμα, ἡ ἄφιξη καί ἀναχώρηση τοῦ τηλεοπτικοῦ συνεργείου. Προτίμησα πιό γυμνή τήν εἰκόνα καθώς τό Τουότα χάνεται στό ἐσωτερικό τοῦ σκάφους καί μένουν πίσω σέ μᾶς, οἱ παραμορφωμένες μελωδίες νά μᾶς τρῶνε τά σπλάχνα.

Τώνης Λυκουρέσης

(*) Τό ἀπρόβλεπτο κόστος τῆς μπάντας (ἀκόμα γιά τούς πολλούς ὁ κινηματογράφος σημαίνει χρῆμα πού τρέχει) ἔκανε ἀδύνατη τήν πλήρη ἀνάπτυξη τῆς εἰκόνας. Ἡ ἐκκρεμότητα παραμένει γιά μιά ἄλλη ταινία καθώς ἔχω προσωπική ἀδυναμία στίς μπάντες καί στούς σχηματισμούς, ἴσως κατάλοιπο τῶν παιδικῶν μιλιταρισμῶν...

Θεωρια

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

Ἄνοιγμα στόν κῆπο

α. Κλίμα κι ἀποκλίσεις

Στήν πόλη τῶν φώτων — διανοητικῶν καί ἄλλων — τό μικρόβιο τῆς γνώσης «κτύπησε» τή φυλή τῶν διανοούμενων καί τό γένος τῶν μετοίκων, πού ἄρχισαν νά ψάχνουν ἐναγώνια τήν πιό προχωρημένη σκέψη γιά νά γιατρευτοῦν. Ἡ προσφορά παρουσιάστηκε πλατειά, ὅσο διακαής ἦταν κι ἡ ἀπαίτηση σωτηρίας. Ἔτσι, μερικές φορές τήν ἑβδομάδα στά προχωρημένα σεμινάρια τό «ἐνημερωμένο» κοινό ριγοῦσε στό ἄκουσμα τῶν φράσεων πού ἔβγαιναν ἀπό τά μαλακά κεφάλια τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ αἰώνα μας. *Περίοδος ἐνθουσιασμοῦ*, μιά καί οἱ κατακτήσεις τῆς γνώσης (ἐπιστημονικῆς καί μή) συσσωρεύονταν χωρίς σταματημό. *Περίοδος ἀθῶας ἀπελπισίας*, μιά καί οἱ πιό ἁπλές διαπιστώσεις ἔπρεπε νά τυλιχτοῦν μέ τό χαρτί τῆς τρέχουσας διακόσμησης (ψυχανάλυση, σημειολογία, –ισμοί) καί νά σφιχτοῦν μέ τό κορδόνι τῆς πρωτοπορίας.

Προσωπικές ἐπιθυμίες, ὁμολογημένες φιλοδοξίες, προγραμματικές δηλώσεις, ἐπιτηδευμένες χειρονομίες ἀλλοτινοῦ καιροῦ, ἱεροτελεστία στήν κατανάλωση τῶν λόγων: ὅλα κάτω ἀπό τή σαρδόνια ἀνοχή τῆς ἐξουσίας καί τήν εὐάλωτη προσπάθεια τῆς Γαλλίας γιά μιά καλύτερη θέση στή διεθνή διαίρεση τῶν κατακτήσεων. Πλέγματα σημαινόντων καί πλέγματα συμφερόντων, ἀλληλοπαρατηρούμενα καί ἀλληλοσυμπληρούμενα.

Μές στή γενική οἰκονομία λόγων καί διατυπώσεων ὁ Ζ.Φ. Λυοτάρ καταγίνεται μέ τά ἐρωτήματα πού ἀφοροῦν τούς φόβους τοῦ Πλάτωνα, τήν ὁμορφιά τῆς πονηριᾶς, τόν «καιρό» τοῦ Ἀριστοτέλη, τό ἄπιαστο σῶμα τοῦ προλεταριάτου, τίς ἡδονές τοῦ Κεφαλαίου, τήν ἑβραϊκότητα τοῦ Φρόυντ, τά πάθη τῆς θεωρίας, τήν ἐπαναστατικότητα τῆς καλλιτεχνικῆς πράξης... Ἔχοντας νιώσει τό βαρύ χαλκά τῆς παραδοσιακῆς φιλοσοφίας προτιμᾶ νά δοκιμαστεῖ στίς τωρινές θλίψεις καί δυσκολίες. Συνεχίζει ἔτσι, χωρίς φιλοσοφική αἰδώ, τόν παγανιστικό χορό, πού ξεχάστηκε ἀπό (ἐπίσημους καί μή) μιμητές καί ὁλογράφους.

β. Δεῖγμα (καλλιεργήσιμο)

Στίς ἀρχές τῆς προηγούμενης δεκαετίας, πολλοί Γάλλοι διανοούμενοι καί ἐρευνητές τῶν «ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου» προσχωροῦν στό στρουκτουραλισμό καί δηλώνουν πίστη στήν ψυχανάλυση καί τή γλωσσολογία.

Πιό εἰδικά, στή σκηνή τῶν λόγων καί τῶν χειρονομιῶν γιά τό ἔργο τέχνης ἐμφανίζονται νέοι ἐμπειρογνώμονες. Μερικοί ἀπό τούς νεοφερμένους διεκδικοῦν τό δικαίωμα τοῦ λόγου στό ὄνομα τῆς ὁριακῆς θέσης τῆς ψυχανάλυσης: μεταίχμιο ἀνάμεσα στόν ἐπιστημονικό τρόπο γνώσης καί τή φιλοσοφική θέαση, καθώς καί στό γεγονός ὅτι ἡ ψυχανάλυση μέ κάποια χροιά στρουκτουραλισμοῦ εἶχε ἤδη ἐπηρεάσει σημαντικά μιά σειρά ἀπό ἐπιστημονικούς χώρους. Ἐπικρατεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ ψυχανάλυση θά βοηθήσει νά πραγματοποιηθεῖ καί τό παλιό

ὄνειρο: ἐνιαία καί συστηματική προσέγγιση τοῦ ἔργου τέχνης καί τῆς καλλιτεχνικῆς πράξης μέ τήν ἐφαρμογή ἐπιστημονικῶν μεθόδων, πού θά ἐπιτρέπουν ἀκρίβεια ἀνάλυσης καί ἀναπαραγωγικότητα ἀποτελεσμάτων.

Μέσα στό κλίμα τῶν (ὑπερβολικά) φορτισμένων ἐλπίδων τό κείμενο τοῦ Ζ.Φ. Λυοτάρ ἀποτελεῖ μιά ψύχραιμη καί ἤρεμη παρουσίαση τῆς σημαντικῆς συμβολῆς τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας — ἀλλά καί τῶν ὁρίων της — στήν προσέγγιση τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου.

Ἡ παρουσίαση τῆς ψυχαναλυτικῆς προσέγγισης δέ γίνεται ἀπό τήν ὄχθη τῆς κριτικῆς καί μέ τή βοήθεια τῆς κοινῆς λογικῆς. Ἐνέργημα σύμφωνο μέ τό γενικότερο ἐγχείρημα τοῦ Ζ.Φ. Λυοτάρ νά ἀρθρώσει — χωρίς ὑποταγή στήν ὑπεροπτική ἀθλιότητα τῆς θεωρητικῆς θεμελίωσης — λόγο ὁμόλογο μέ τό ἔργο τέχνης. Ἀπόπειρα, πού κατάληξε στό βιβλίο «Discours, Figure» *(«Λόγος, Εἴκασμα»)*, ὅπου προσεγγίζεται, μέ λόγο πυκνό καί μέ ἀπαιτήσεις πληρότητας ἡ καλλιτεχνική χειρονομία καί τό ἀποτέλεσμά της. Σέ σύγκριση μέ τήν πιό πάνω πραγματεία, τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ, δέν εἶναι παρά εὐκαιρία, σκαλοπάτι, στιγμή στή μακρόχρονη προσπάθεια γιά μιά λιμπιντική αἰσθητική. Ἄν καί χωρίς τή συστηματικότητα τοῦ «Discours, figure» τό ἄρθρο αὐτό δέν παύει νά 'ναι ἄσκηση λόγου, πού δέν περιφρονεῖ τό ἔργο τέχνης καί τίς δυσκολίες παραγωγῆς του.

Κυριώτερες ἐπίκαιρες τάσεις στήν ψυχαναλυτική μελέτη τῶν καλλιτεχνικῶν καί λογοτεχνικῶν ἐκφράσεων

τοῦ **Jean-François Lyotard**

Τό αἴτημα πού παρακίνησε τή σημείωση αὐτή δείχνει αὐτονόητο· μοιάζει νά ζητᾶ κάποιο ἀπολογισμό ἐρευνῶν ἑνός κατεστημένου ἐπιστημονικοῦ πεδίου· ἡ πραγματικότητα ὅμως εἶναι πώς δέ διεκδικεῖ τίποτα λιγότερο ἀπό τή σύσταση τοῦ ἀντικειμένου του.

Ὡστόσο, δέν εἶναι δυνατό νά ἐλπίζουμε ἱκανοποιητική ἀπάντηση στό αἴτημα, ἄν πρῶτα δέν κατασκευάσουμε τίς ἔννοιες «ἔκφραση» καί «ψυχαναλυτική μελέτη (τῶν λογοτεχνικῶν καί καλλιτεχνικῶν ἐκφράσεων)»· ἀλλά ἡ ἐξέταση τῶν «κυριότερων τάσεων», μᾶς μαθαίνει πώς ἡ ὁριοθέτηση καί ὁ ἐντοπισμός αὐτῶν τῶν ὅρων συνιστοῦν ἀκριβῶς ἀντικείμενο διάστασης, ἀνάμεσα στίς τάσεις, ἡ ὁποία τίς περισσότερες φορές δέν εἶναι ρητή.

Ἀντί νά παρουσιάσω ἕναν «ἐπιστημονικό» ἀπολογισμό, πού μᾶλλον μυθοπλασία θά εἶναι, θεωρῶ σκόπιμο νά περιπλανηθοῦμε στήν ποικιλία τῶν ἐπίκαιρων τάσεων, ἔχοντας ὁδηγό τό ζήτημα τό σχετικό μέ τούς ὅρους «ἔκφραση» καί «ψυχαναλυτική μελέτη (τῶν λογοτεχνικῶν καί καλλιτεχνικῶν ἐκφράσεων)»[1].

1. Πρόκειται γιά διχασμένο ζήτημα, ἀλλά καί ἑνιαῖο, γιατί τό πρόβλημα τῆς ἔκφρασης καί ἐκεῖνο τῆς μελέτης τοῦ λογοτεχνικοῦ ἤ πλαστικοῦ ἔργου, τῆς διενεργούμενης ἀπό τή σκοπιά τῆς ψυχαναλυτικῆς ἑρμηνείας, ἐξαρτιῶνται ἀπό τήν ἴδια προβληματική. Μοῦ φαίνεται πώς εἶναι δυνατό νά παράγουμε τήν τελευταία αὐτή, σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τοῦ φροϋδισμοῦ, θέτοντας τόν ὅρο *ἔκφραση* σέ ἀντιπαράθεση μέ τόν ὅρο *σημασία* καί τή σχέση ἀνάμεσα σέ ἐκφράζον καί ἐκφραζόμενο σέ ἀντιπαράθεση μέ τή σχέση ἀνάμεσα σέ ἕνα κείμενο καί σέ ἕνα ἄλλο κείμενο. Ἡ σημασία ἑνός ἐκφερόμενου (énoncé) ὑποθέτει ἕναν κοινό κώδικα, τή γλώσσα (langue) στήν ὁποία παράχθηκε. Ἡ κατανόηση ἑνός κειμένου γραμμένου σέ

**Τό κείμενο αὐτό (Ἰούλιος 1969) ἀποτελεῖ συμμετοχή σέ Διεθνή Μελέτη, πού ἀναλήφθηκε μετά ἀπό πρωτοβουλία τῆς UNESCO, γύρω ἀπό τίς κυριότερες τάσεις τῆς ἔρευνας στό πεδίο τῶν ἱστορικῶν ἐπιστημῶν, τῶν νομικῶν ἐπιστημῶν, τῆς φιλοσοφίας καί τῆς μελέτης τῶν καλλιτεχνικῶν καί τῶν λογοτεχνικῶν ἐκφράσεων (Εἰσηγητής γιά τό σύνολο: Jacques Havet· γιά τήν τελευταία μελέτη: Mikel Dufrenne). Περιλαμβάνεται στή συλλογή ἄρθρων* Dérive à partir de Marx et Freud. *ἔκδ. 10/18, Παρίσι 1973.*

(1) Γιά τή βιβλιογραφία, δεῖτε: R. STERBA, «The Problem of Art in Freuds Writings», Psychoanalytic Quarterly. IX· Ernst KRIS, Psychoanalytic Exploration in Art. New York, International Universities Press, 1952· Norman KIELL, Psychoanalysis, Psychology and Literature. A bibliography. Madison and Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1965· Norman KIELL, Psychiatry and Psychology in the Visual Arts and Aesthetics. A Bibliography. Madison and Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1965· Διεθνές κέντρο τεκμηρίωσης σχετικό μέ τίς πλαστικές ἐκφράσεις (C.I. D.E.P.), Κατάλογος ἀποκτημάτων τῆς Βιβλιοθήκης, *Παρίσι, Νοσοκομεῖο Ste-Anne (Δρ. Claude Wiart).*

Μπορεῖ κανείς νά βρεῖ βιβλιογραφία τῶν ἐργασιῶν σέ γαλλική γλώσσα, δυστυχῶς ἀταξινόμητη στό ἐξαιρετικό δοκίμιο τοῦ Gilbert LASCAULT, «Αἰσθητική καί ψυχανάλυση» στό Ἡ ψυχανάλυση, *«Le point de la question», Denoël, ἐκδ., Παρίσι, 1969.*

*** Σ.Τ.Μ. Ἐδῶ τό Figure προτίμησα νά τό ἀποδώσω σάν «εἶκασμα» καί ὄχι νά τό μεταφράσω μέ «σχῆμα». Ὁ Mikel Dufrenne στό κριτικό του ἄρθρο* Doutes sur la «libidiné», *στό τεῦχος 64 τοῦ* L'Arc, *1976, τό ἀφιερωμένο στόν Lyotard, τό ἐντοπίζει ὡς ἑξῆς: «Τό figure ἀνήκει στήν τάξη τοῦ ὁρατοῦ, ἀλλά καί στήν τάξη τοῦ ἀόρατου, τάξη πού ἄλλοτε στηρίζει καί ἄλλοτε ταράζει τό ὁρατό, τάξη πού μπορεῖ νά προέλθει ἀπό τόν πόθο — δηλώνει λοιπόν ταυτόχρονα τήν παράσταση ἀλλά καί τή φαντασίωση».*

(2) Δεῖτε τίς μελέτες τῶν γλωσσολόγων γιά τό θέμα αὐτό· π.χ., γιά τή δομική σχολή: Ivan FONAGY, «Ἡ ποιητική γλώσσα: μορφή καί λειτουργία», Diogène *51 (Ἰούλιος - Σεπτέμβριος 1965)· Ivan FONAGY, «Der Ausdruck als Inhalt»,* Dichtung und Mathematik, *Stuttgart, 1965· γιά τή σημειολογική σχολή: T. Todorov, «Les anomalies sémantiques»,* Langages, *No 1 (Μάρτιος 1966).*

Βλέπουμε σ' αὐτά νά κατασκευάζεται ἡ ἔννοια τῆς παράβασης, ἡ ὁποία καί εἶναι ἡ ἀντίἔννοια τοῦ δομισμοῦ, ἀκριβῶς

μιά ξένη γλώσσα προϋποθέτει, πρῶτα, τήν ἀποκρυπτογράφηση τῆς γραφῆς, καί μετά τή μέταφραση τοῦ κειμένου στή γλώσσα τοῦ ἀναγνώστη· ἡ κατανόηση ἑνός κειμένου γραμμένου στή γλώσσα τοῦ ἀναγνώστη, προκαλεῖ *σχόλιο* ἤ *ἑρμηνεία* στήν ἴδια γλώσσα (μεταγλώσσα).

Ἡ ἔκφραση ἔχει ἀνάγκη ἀπό τήν ἑρμηνεία ἤ τό σχόλιο· ἄν ὅμως πρόκειται γιά πλαστική ἔκφραση, βλέπουμε πώς τό ἔργο καί τό προφορικό ἤ γραπτό του σχόλιο δέν ἀνήκουν στό ἴδιο νοηματικό πεδίο: τό πρῶτο ἐξαρτιέται ἀπό ἕνα χῶρο, πού οἱ ἰδιότητές του εἶναι ἐντελῶς ἄλλες ἀπό ἐκεῖνες τοῦ γλωσσολογικοῦ χώρου. Ἄν πρόκειται γιά λογοτεχνική ἔκφραση, παρά τήν προφανή σημαίνουσα ταυτότητα ἀνάμεσα στό ἔργο καί τήν ἑρμηνεία του (τό ἕνα καί τό ἄλλο εἶναι ἀρθρωμένος λόγος), μποροῦμε νά ὑποστηρίξουμε πώς εἶναι βαθιά διαφορετικά, στό μέτρο πού τό γραπτό ἔργο εἶναι φορτισμένο μέ *«εἴκασμα»***. Μποροῦμε νά ἐξακριβώσουμε τρία τουλάχιστο εἴδη «εἰκασμάτων» πού καθένα διεισδύει στό ἔργο καί τό κατοικεῖ μέ ἰδιαίτερο τρόπο (trope): ἡ παράσταση πού ἐπάγεται στό πνεῦμα τῶν ἀναγνωστῶν, ὁ τρόπος πού τελεῖ (opère) ἡ τάξη τῶν γλωσσολογικῶν σημαινόντων, καί ἡ μορφή ἤ τό περίγραμμα τῆς διήγησης. Μέ τήν παρουσία τοῦ εἰκάσματος μέσα του, τό λογοτεχνικό ἔργο ἐξαρτιέται μερικά ἀπό ἕνα χῶρο πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε τοπολογικό, δανείζεται τελεστίες ἀπό ἕνα πεδίο τοῦ σημαίνοντος πού δέν εἶναι ἐκεῖνο τῆς γλώσσας ἐπικοινωνίας. Ἔτσι, μπορεῖ νά ἀντιπαραθέσει στό σχόλιο, τουλάχιστο ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, μιά ἀδιαφάνεια συγκρίσιμη μέ ἐκείνη τοῦ ζωγραφικοῦ ἤ γλυπτοῦ ἔργου [2].

Μποροῦμε νά συμφωνήσουμε πώς ὑπάρχει ἔκφραση, ὅταν τό σημαῖνον τοῦ ἔργου δέν εἶναι μεταφράσιμο στή γλώσσα τοῦ ἑρμηνευτικοῦ σχολίου, τό ὁποῖο καί εἶναι ἡ αὐστηρή του σημασία: γιά παράδειγμα, ἕνας πίνακας τοῦ Van Gogh, δέν εἶναι μετάφραση τοῦ περιγραφικοῦ λόγου πού ἔκανε ὁ ἴδιος γι' αὐτόν, σέ γράμματά του στόν Théo[3].

Εἶναι ἀδύνατο νά μήν ἀντιληφθοῦμε πώς οἱ «εἰκασμικές» (figurales) τελεστίες παρουσιάζουν τά ἴδια ἐκεῖνα χαρακτηριστικά, μέ τά ὁποῖα ὁ Freud ζήτησε νά ἐντοπίσει τήν «ἀσύνειδη» τάξη: «ἀπουσία ἀντίφασης, πρωτεύουσα διαδικασία (κινητικότητα τῶν ἐπενδύσεων), ἀχρονικότητα καί ὑποκατάσταση τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας μέ τήν ψυχική πραγματικότητα»[4]. Πρόκειται γιά τίς ἴδιες ἐκεῖνες τελεστίες πού μέ φροντίδα περιγράφει στό ἔργο του *Τό εὐφυολόγημα καί οἱ σχέσεις του μέ τό ἀσυνείδητο (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905)*, τό πιό σπουδαῖο ἴσως κείμενο, ὅπως σημειώνει ὁ A. Ehrenzweig, σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν ψυχαναλυτική θεωρία τῆς τέχνης, γιατί εἶναι καί τό μόνο μέσα στό ὁποῖο οἱ διαμορφωτικές τελεστίες τοῦ ἀντικειμένου (ἐδῶ τό στοιχεῖο τῆς εὐφυΐας, ἀλλά τό ἴδιο καλά καί τό ἔργο) εἶναι ἐκεῖνες πού ἀναλύονται καί συσχετίζονται μέ τήν ἐργασία τή χαρακτηριστική τοῦ ἀσυνείδητου[5]. Ἡ ἔκφραση εἶναι ἡ παρουσία μέσα στή δευτερεύουσα διαδικασία, μέσα στό λόγο καί μέσα στή ρεαλιστική ἀναπαράσταση, τελεστιῶν χαρακτηριστικῶν στό ἀσύνειδο σύστημα. Ἡ εἰσαγωγή αὐτή συνίσταται πάντα στή διαμόρφωση ἑνός *εἰκάσματος* (κατά ἕνα ἤ καί περισσότερα ἀπό τά νοήματα πού δεχτήκαμε παραπάνω)· τό εἴκασμα αὐτό ἔρχεται ἀπό μιά «ἄλλη σκηνή»[6], ὄχι ἐκείνη τοῦ χώρου τῆς γλώσσας, τῆς εἰκόνας, τοῦ γλυπτοῦ, ἐκεῖ δηλαδή ὅπου παράγεται· εἶναι ἔκφραση ἑνός ἄλλου νοήματος· τό νόημα πού ἐκφράζει, δέν εἶναι παρόν μέσα στό ἔργο, ὅπως εἶναι παρούσα ἡ ἄμεση σημασία του[7].

Γνωρίζουμε πῶς ὁ Freud προσάρτησε στή σύσταση τοῦ πόθου τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ εἰκάσματος, δηλαδή μιᾶς διάταξης τῶν μερῶν ἑνός ἀντικειμένου, ἡ ὁποία δέν εἶναι δυνατό νά συναχθεῖ ἀπό τούς νόμους τῆς δομῆς ἀπό τήν ὁποία ἐξαρτιέται[8]. Ἡ ψευδαισθησιακή παράσταση, πού μέσα της ὁ πόθος ἐκπληρώνεται, προέρχεται ἀπό μιά «διάθεση ἀπελπισίας»[9], διάθεση ἐνεργειακῆς ὑπερφόρτισης, πού δέ βρίσκει διέξοδο στήν πραγματικότητα, καί ἀναζωογονεῖ μέ ὀπισθοδρόμηση τά ἴχνη κάποιας παρελθούσας ἱκανοποίησης. Ἡ ψευδαίσθηση, ὀνειρική ἤ ὄχι, συνιστᾶ τό πρωτόγονο γεγονός τῆς τέχνης: εἶναι πιστοποίηση μιᾶς «πραγματικότητας» διαφορετικῆς ἀπό ἐκείνη πού δίνει ἡ ἀντίληψη. Ἡ «πραγματικότητα» αὐτή, πού ὁ Freud ὀνομάζει ψυχική, ἐξαρτιέται ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἡδονῆς· διαφεύγει ἀπό τή διπλή διεκδίκηση πού ἀπορρέει ἀπό τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας: δεσμός τῆς ψυχικῆς ἐνέργειας μέσα στό γλωσσολογικό σύστημα καί ὑποβολή τῶν ἀναπαραστάσεων σέ «δοκιμασία πραγματικότητας»[10].

Ἀλλά ἡ ψευδαισθησιακή παράσταση, δέν εἶναι τό μόνο εἴκασμα ὅπου ἐκπληρώνεται ὁ πόθος. Ἡ παράσταση αὐτή, εἶναι καί ἡ ἴδια ἔκφραση, προσωρινή ἔκφραση, συγκυριακή, μιᾶς πιό πρωτόγονης εἰκασματικῆς δύναμης, τῆς πρωταρχικῆς φαντασίωσης[11]. Ἡ πρωταρχική φαντασίωση δίκαια ὀνομάζεται εἴκασμα καί πολλοί λόγοι συνηγοροῦν γι' αὐτό: διαφεύγει ἀπό τή λογική τῆς ἀντίληψης καί τῆς γλώσσας· εἶναι ἕνα εἶδος μορφῆς ἤ περιγράμματος,

ὅπως ἡ ἔκφραση (ἤ τό ὕφος στήν ὁρολογία τοῦ R. Barthes, Ὁ βαθμός μηδέν τῆς γραφῆς) εἶναι ἡ ἀντι-λογοτεχνία (ἡ ἀντι-γραφή)· ἡ ἔννοια αὐτή μπαίνει κατ' εὐθείαν μέσα στή «λογική» τοῦ πόθου, ἡ ὁποία μέ τή σειρά της εἶναι ἀντιλογική.

(3) Ὁ G. LASCAULT, στό προαναφερμένο δοκίμιο, κρατάει ἀπό τήν προβληματική αὐτή τή μεθοδολογική δυσκολία, πού ἐδῶ εἶναι καί δική μας: «Νά συντάξουμε ἕνα θεωρητικό λόγο πού νά ξεπερνᾶ τίς αἰσθητικές μεταφορές, χωρίς νά τίς παραγνωρίζει». Συμφωνῶ μαζί του πώς «ἡ ψυχανάλυση ἐπιτρέπει νά προσδιορίσουμε αὐτό τό σχέδιο» (Βλ. σ. 272). Γιά τό ζήτημα τῆς ἑρμηνείας, δεῖτε ἰδιαίτερα: Jean LAPLANCHE, «Νά ἑρμηνεύσετε (μέ) τόν Freud», L'Arc, 34 (τεῦχος ἀφιερωμένο στόν Freud), 1968· καί σχετικά μέ τό βιβλίο τοῦ Paul RICOEUR, Γιά τήν ἑρμηνεία, Δοκίμιο πάνω στόν Freud, *Παρίσι, Seuil, 1965, τά ἄρθρα τοῦ Michel TORT, «Γιά τήν ἑρμηνεία, ἤ τήν ἑρμηνευτική μηχανή»,* Les temps modernes, *237-238 (Φεβρουάριος — Μάρτιος 1966), καί τοῦ Paul RICOEUR «Μία φιλοσοφική ἑρμηνεία τοῦ Freud»,* La Nef, *31 (Ἰούλιος - Ὀκτώβριος 1967).*

(4) Das Unbewusste *(1915),* Gesammelte Werke *(ὑποδηλώνεται στή συνέχεια μέ τά ἀρχικά G.W.), X, σ. 286.*

(5) Δεῖτε: A. EHRENZWEIG, The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a theory of Unconscious Perception, *London, Routledge and Kegan Paul, 1953, Β΄ ἐκδ. New York, Braziller, 1965· «Μιά νέα ψυχαναλυτική προσέγγιση τῆς αἰσθητικῆς», στό* Συνομιλίες γιά τήν τέχνη καί τήν ψυχανάλυση *(διεύθυνση τῶν André Berge, Anne Clancier, Paul Ricoeur καί Lothar - Henry Rubinstein), Παρίσι - Χάγη, Mouton, 1968. Βλ. σχετ. J.F. LYOTARD, «Ἡ ἐργασία τοῦ ὀνείρου δέ σκέπτεται»,* Revue d'esthètique, *1 (1968).*

(6) «Ein anderer Schauplatz», Freud, Die Traumdeutung, κεφ. VII.

(7) Ἀκολουθῶ ἐδῶ, μέ ἄλλο λεξιλόγιο, τίς ἔρευνες τοῦ A. Ehrenzweig. Χαρακτηρίζει τό εἴκασμα αὐτό σάν Gestalt-free καί thing-free χειραφετημένο ἀπό τήν καλή μορφή καί χειραφετημένο ἀπό τόν πραγμικό ρεαλισμό (réalisme chosiste).

(8) Θά μποροῦσε νά ἀναφερθεῖ ἐδῶ μιά συζήτηση πάνω στή μορφή ἔτσι, ὅπως τήν ἐπεξεργάστηκε ὁ V. PROPP, Morphology of the Folk Tale, *Indiana University, Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics. Ἔκδοση 10η (Ὀκτ. 1958) — ἀλλά καί ἡ ἀπόρριψή της ἀπό τόν αὐστηρό δομισμό: Cl. LEVI-STRAUSS. «Ἡ δομή καί ἡ μορφή», Τετράδια τοῦ Ἰνστιτούτου ἐφαρμοσμένης Οἰκονομικῆς Ἐπιστή-*

σύμφωνα μέ τό ὁποῖο θά ταξιθετηθοῦν οἱ ἀντιλήψεις, τά λόγια, τά παθήματα τοῦ ὑποκειμένου σέ ὅλη τή διάρκεια τῆς ζωῆς του· εἶναι μέσα στήν ψυχική πραγματικότητα τό ἀποτύπωμα τοῦ πόθου καί τοῦ ἀπαγορευμένου, δηλαδή τό ἴχνος πού ἄφησε πάνω στό ὑποκείμενο τό σημαῖνον κατά τήν ἀποχώρησή του, εἶναι ἡ σφραγίδα μιᾶς ἔλλειψης[12]. Γιά τό Freud, ἡ τέχνη πρέπει νά προσδιοριστεῖ σέ σχέση μέ τή φαντασίωση[13]. Σχετικά μ' αὐτό, ὄχι μονάχα ἐπιχείρησε μιά ἄμεση ἀπόδειξη στό Léonard, κι ἔδωσε μιά ἀθέλητη εἰκονογράφηση μέ τό Μωυσῆ τοῦ Michel Ange, ἀλλά στά θεωρητικά του κείμενα παρουσιάζει τόν καλλιτέχνη «σάν ἕναν ἄνθρωπο πού ἀποφεύγει τήν πραγματικότητα, γιατί δέν μπορεῖ νά ἐξοικειωθεῖ μέ τήν παραίτηση ἀπό τήν ἱκανοποίηση τῶν ὁρμῶν, πού ἡ πραγματικότητα ἐξαρχῆς ἀπαιτεῖ, σάν ἕναν ἄνθρωπο ὁ ὁποῖος στή φαντασιωματική ζωή του ἀφήνει ἐλεύθερες διόδους στούς ἐρωτικούς καί φιλόδοξους πόθους του» *(Formulierungen ... §6)*. Μόνο πού ὁ καλλιτέχνης *δέν κρύβει* τίς φαντασιώσεις του, τούς δίνει μορφή ὄντως πραγματική καί, ἐπιπλέον, ἡ παρουσίασή τους εἶναι πηγή αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης *(Der Dichter und das Phantasieren,* σ. 223). Σύμφωνα μέ τό Freud τό αἰσθητικό ἀντικείμενο εἶναι ἐνδεχόμενο, γιατί καί στούς φιλότεχνους, δηλαδή *μέσα στήν ἴδια τήν πραγματικότητα,* ὑπάρχει ἡ ἔλλειψη: «Τό ἀνικανοποίητο τό ὁποῖο παράγει ἡ ὑποκατάσταση τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς ἀπό τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, εἶναι κι αὐτό τό ἴδιο, ἕνα τμῆμα τῆς πραγματικότητας» *(Formulierungen* ...§6). Ἔτσι λοιπόν στό χῶρο τοῦ πόθου, πού ἀνοίχτηκε ἀπό τό σημαῖνον μέ τήν ἀποχώρησή του, παίρνει θέση τό ἔργο. Ὅσον ἀφορᾶ τήν αἰσθητική ἡδονή, ὁ Freud τήν ἑρμηνεύει μέ οἰκονομικούς ὅρους, σάν κάποιο πρίμ γοητείας *(Verlockungsprämie),* σάν ἄδεια δοσμένη στόν ἀναγνώστη ἤ τό φιλότεχνο «νά νιώσει ἀπόλαυση ἀπό τίς δικές του φαντασιώσεις, χωρίς τύψεις πιά, καί χωρίς ντροπή» *(Der Dichter und das Phantasieren,* ὅ.π.). Ἡ ἡδονή τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἡδονή τοῦ παιχνιδιοῦ: δηλώθηκε πώς, *μέσα στήν πραγματικότητα,* ἡ πραγματικότητα θά παραμεριστεῖ πρός ὄφελος τῆς ἡδονῆς. Πάνω σ' αὐτή τήν ἰδιαιτερότητα τῆς αἰσθητικῆς ἡδονῆς σέ σχέση μέ τή libido, ἰδιαιτερότητα σημαδεμένη μέ τόν ὅρο «πρίμ», πάνω ἐκεῖ ὅπου ἡ συγκίνηση ἀνακαλύπτοντας τήν ἀθέτηση μπορεῖ νά συναντήσει τήν κάθαρση, ὁ Paul Ricoeur [14] πιστεύει πώς μπορεῖ νά θεμελιωθεῖ ἡ ἐξήγησή του γιά τήν ψυχαναλυτική ἑρμηνεία τοῦ Freud.

2. Μποροῦμε, τώρα πιά, νά διακρίνουμε μέ ποιά ἔννοια ὁ Freud μπόρεσε νά διαβεβαιώσει πώς ἡ τέχνη εἶναι μιά «συμφιλίωση *(Versöhnung)* τῶν δύο ἀρχῶν» (ἡδονῆς καί πραγματικότητας) καί μέ ποιά ἔννοια εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά τόν ἀκολουθήσουμε. Τό παιχνίδι, δέ συμφιλιώνει τή φαντασίωση μέ τήν ἀντιληπτή πραγματικότητα, ἐπειδή θά ἀποκαταστοῦσε μεταξύ τους τήν ἐμμένεια (immanents)· μάλλον καταγράφει τήν ἀπόσχισή τους, διαβεβαιώνοντας ταυτόχρονα τά δικαιώματα τῆς πρώτης στούς ἐγκλωβισμούς πού συμβαίνουν μέσα στή δεύτερη. Ἡ τέχνη, γόνος τοῦ παιδικοῦ παιχνιδιοῦ *(Der Dichter...),* δέν εἶναι, ὅπως κι αὐτό, συγχώνευση ἀπό «πραγματικότητες», οἱ ὁποῖες μάλιστα, κατά τό Freud, πρέπει νά παραμείνουν γιά πάντα χωρισμένες. Ὁ καλλιτέχνης, βέβαια, ὠθεῖ πολύ περισσότερο πρός τά ἐμπρός τήν ἀλληλοδιείσδυση τῶν δύο διαδικασιῶν, τήν αἰχμαλωσία τοῦ ἀσύλληπτου μέσα στήν ἴδια τή μορφή τοῦ παιχνιδιοῦ του· παρ' ὅλα αὐτά τό ἔργο, ἄς τό ἐπαναλάβουμε, δέν ἀνήκει στήν πραγματικότητα, παρά μέσω τοῦ χώρου πού στήν τελευταία αὐτή ἀφήνει ἀνοιχτό ἡ ἔλλειψη. γεγονός πού ἀπαγορεύει (κατά τό Freud) νά ἐλπίζουμε πώς ἀναγκαῖα θά ἀποκαλυφθεῖ κάποτε δημόσια ὁ πόθος, ἀπαγορεύει νά ἐλπίζουμε σέ μιά πραγματικότητα σάν παιχνίδι (ἐδῶ βλέπουμε πώς ἡ κατεύθυνση πού πῆρε ὁ H. Marcuse[15] βρίσκεται σέ διάσταση μέ τή φροϋδική ἔμπνευση). Ἀλλά, κυρίως, νά ἴσως τό σημεῖο στό ὁποῖο σπάνε τά ὑποστηλώματα τῆς τέχνης καί τῆς ἀσθένειας: ἡ λειτουργία τῆς τέχνης, δέν προσφέρει ἕνα πραγματικό προσομοίωμα (simulacre) ἐκπλήρωσης τοῦ πόθου, ἀλλά δείχνει μέ τό παιχνίδι τῶν εἰκασμάτων της, σέ ποιές ἀποδομήσεις πρέπει νά ἐπιδοθοῦμε μέσα στήν τάξη τῆς ἀντίληψης καί τῆς γλώσσας (δηλαδή μέσα στήν προσύνειδη τάξη). Ἔτσι πού ἕνα εἴκασμα τῆς ἀσύνειδης τάξης — δέ λέω: νά ἀναγνωριστεῖ, ἀφοῦ οἱ ἀποδομήσεις πού μέσα τους καταλύουν τά «εἰκάσματα». ἀποτελοῦν ἀκριβῶς ἐμπόδιο γιά τήν καθαρή ἀντίληψη καί νόηση — ἀλλά νά ὑπονοηθεῖ ἀπό τήν ἴδια της τήν ἀπόκρυψη: κάποιος θόρυβος ἀπό φτερά, τό ἀνάλαφρο περπάτημα περιστεριοῦ τοῦ Nietzsche: δηλώνει ἔτσι στόν ἑαυτό της πώς ὁ πόθος δέν ἐκπληρώθηκε (ζωντανή ἐγγύηση εἶναι ἡ ἀνυπομονησία καί τό ἀνικανοποίητο τοῦ καλλιτέχνη). Πρέπει νά ἀναγνωρίσουμε στή λειτουργία τοῦ εἰκάσματος στήν τέχνη καθετί πού τή *διαφοροποιεῖ* ἀπό τή λειτουργία του στό ὄνειρο ἤ στό σύμπτωμα: στό ἔργο, ἐκεῖνες οἱ *ἴδιες τελεστίες* συμπύκνωσης, μετατόπισης, εἰκασίας, οἱ ὁποῖες στό ὄνειρο ἤ στό σύμπτωμα ἔχουν γιά στόχο, ἐπειδή εἶναι ἀνυπόφορος, τή μεταμφίεση, *99 (σειρά M, No 7), Μάρτιος 1960.*

(9) Hemmung, Symptom und Angst *(1926), G.W., XIV, p. 113.*

(10) Entwurf einer Psychologie *(1895):* Die Traumdeutung *(1900), κεφ. VII.* Formulierungen über der zwei Principen des psychischen Geschehens *(1911).*

(11) Aus den Anfängen der Psychoanalyse. *Heft M. (1897)·* Ἔργα τῆς περιόδου 1907-1909, ἐπικεντρωμένα στή σχέση φαντασίωσης καί καταγωγῆς: Mitteilung eines der psycho-analytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia *(1915)·* Ein Kind wird geschlagen *(1919)·* Τρία δοκίμια πάνω στή θεωρία τῆς σεξουαλικότητας, *σημείωση 82 (1924)·* Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung *(1924)·* Βλ. σχετ. LAPLANCHE καί PONTALIS, Λεξιλόγιο τῆς Ψυχανάλυσης, Παρίσι, P.U.F., 1967 ἀλλά κυρίως, τῶν ἰδίων: «Καταγωγική φαντασίωση, φαντασίωση τῶν καταγωγῶν, καταγωγή τῆς φαντασίωσης», Les Temps Modernes, *215 ('Απρίλιος 1964).*

(12) Μέ ἀφετηρία τήν ἀποχώρηση αὐτή τοῦ σημαίνοντος συντάσσεται ὁ συγκινησιακός χῶρος, ὑπόβαθρο τοῦ λογοτεχνικοῦ ἤ πλαστικοῦ χώρου: τέτοια εἶναι ἡ θέση πού ὑποστηρίχτηκε ἀπό τόν P. KAUFMANN στό ἀξιόλογο βιβλίο του Ἡ συγκινησιακή ἐμπειρία τοῦ χώρου, Παρίσι, Vrin, 1967· στή θέση αὐτή ἀναγνωρίζουμε τή στενή συνάρτηση μέ τήν ἀνάγνωση τοῦ Freud ἀπό τόν J. LACAN. Δεῖτε ἐπίσης τίς παρεμβάσεις τοῦ P. KAUFMANN στίς Συζητήσεις πάνω στήν τέχνη καί στήν ψυχανάλυση, ὅ.π. καί τοῦ Jean LAPLANCHE στο Hölderlin καί τό ζήτημα τοῦ πατέρα, Παρίσι, P.U.F., 1967. Γιά τή λακανική ἑρμηνεία βρίσκουμε μιά προσιτή ἔκθεση, πού ἔχει ὑποδειγματική ἀξία γιά ὅλο τό ἔργο τοῦ Γάλλου ψυχαναλυτή (καί πού ὁ ἴδιος τήν τοποθέτησε ἐπικεφαλίδα στά Ecrits του, Παρίσι, Seuil, 1966, σ. 11-60, ἐμπλουτισμένη μέ συμπληρώματα), ἀλλά καί πού ταυτόχρονα εἶναι ἀποφασιστική σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό πρόβλημά μας, γιατί ἀσχολεῖται μέ ἕνα λογοτεχνικό ἔργο, τό ἀφήγημα τοῦ Edgar POE, The Purloined Letter. Ἂν καί ὁ Lacan δέν πιστεύει πώς ἡ λογοτεχνία πρέπει νά ἀντιμετωπίζεται σάν ἑρμηνευτικός χῶρος, σάν σύμπτωμα, ὡστόσο πιστεύει πώς πειράγει ἕνα κείμενο-ἀναταράσταση, τό ὁποῖο δείχνει πώς «τό ἀσυνείδητο, εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού κατοικεῖται ἀπό τό σημαῖνον» (σ. 35). Ἂν καί τό σημαῖνον «μπαίνει στήν ἄκρη», «purloined», ὡστόσο πάντα φτάνει, ὅπως διδάσκει τό ἀφήγημα, στόν προορισμό του.

(13) Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva» *(1907)·* Der Dichter und das Phantasieren *(1908)·* Eine kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci *(1910)·* Formulierungen

Χάνς Μπέλμερ, *Τοπίο 1800 (σχέδιο μέ μολύβι, σέ ἄσπρο χαρτί 60×51 cm. 1942).*

ση τοῦ πόθου, χρησιμοποιοῦνται στήν ἔκφραση γιά νά ἀπομακρύνουν τό ἁρμονικό, τό καθησυχαστικό, τό γνώριμο, τήν «καλή μορφή» (bonne forme) (A. Ehrenzweig), μέ ἄλλα λόγια τή δευτερεύουσα διαδικασία, τήν τάξη τοῦ προσυνείδητου, γιά νά ἐκθέσουν τό ἄσχημο, τό ἀνησυχητικό, τό ξένο, τό ἄμορφο, τό ὁποῖο καί συνιστᾶ τήν «ἀταξία» τῆς ἀσύνειδης τάξης. Ἀξίζει πάλι ἔπαινος στή σχολή Klein, γιατί εἰσήγαγε στό μεγάλο ἔργο[16] τή θεμελιακή αὐτή λειτουργία τῆς «ἀσχήμιας» (ugliness).

Οἱ ἀναλύσεις τοῦ A. Ehrenzweig, καμωμένες μέ μιά ἐντελῶς ἄλλη προοπτική (μέ ἐκείνη τῆς *depthpsycology*), καί τονίζοντας μιά διαφορετική ὄψη (ὄχι πιά τίς σχέσεις ἀντικειμένου, ἀλλά τίς παράγουσες τελεστίας τοῦ ἔργου) καταλήγουν στό ἴδιο συμπέρασμα σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν παρουσία «τοῦ φρικτοῦ» («τῆς φριχτῆς ὁμορφιᾶς», ἔλεγε ὁ Baudelaire) μέσα στήν αἰσθητική συγκίνηση. Τό ἔργο πού τήν παράγει, ὀφείλει νά εἶναι τοποθετημένο *πέρα* ἀπό τό ὡραῖο καί τό ἄσχημο. Δέν πάει νά πεῖ, ὅμως, πώς ἡ αἰσθητική συγκίνηση πρέπει νά ταυτιστεῖ, ὅπως προτείνει ὁ Ehrenzweig, μέ ἐκείνη πού παρέχει ὁ ὀργασμός, στόν ὁποῖο μέ ὅμοιο τρόπο ὁ τρόμος ἀνακατεύεται μέ τήν ἡδονή[17].

Ἂν συνέβαινε αὐτό, τό «εἴκασμα» στήν τέχνη δέ θά μποροῦσε νά ἐπιτελέσει καμιά λειτουργία *κάθαρσης*. Ὁ Freud τήρησε αὐστηρά πάντα τό αἴτημα γιά τή λειτουργία αὐτή, κι αὐτό ἐπειδή τῆς ἔχει ἐπισυναφθεῖ ὅλο τό αἰνιγμα τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στό σύμπτωμα καί τό ἔργο, ἀνάμεσα στήν ἀσθένεια καί στήν ἔκφραση[18].

Γιά νά ἐντοπίσουμε τή διαφορά αὐτή, χρήσιμο εἶναι νά ἀνατρέξουμε στό κεντρικό εἴκασμα τοῦ διαλογισμοῦ τοῦ M. Blanchot[19]· θά δοῦμε, ὅτι ὁ διαλογισμός αὐτός, ὁδηγεῖται ἀπό ἕναν ἐμπειρικό τεχνίτη. Ὁ Ὀρφέας κατεβαίνει στή νύχτα τῆς Κόλασης γιά νά ξαναπάρει τήν Εὐρυδίκη· ὁ κανόνας ὁ ἐπιβλημένος ἀπό τόν Ἅδη καί τήν Κόρη, τοῦ ὑπαγορεύει νά μήν τήν ἀντικρίσει, ἄν θέλει νά τήν ἐπαναφέρει στή μέρα· στίς πύλες ὅμως τῆς Κόλασης, στρίβει, γιά νά δεῖ τό πρόσωπό της, καί ἔτσι τή χάνει· καί ὅμως ἀπό τό διαμελισμένο σῶμα τοῦ Ὀρφέα θά ὑψωθεῖ ἕνας ὕμνος.

Ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζει τό «εἴκασμα» τοῦ ἀσυνείδητου (τήν πρωταρχική φαντασίωση), πού εἶναι ταυτόχρονα ἐκεῖνο τοῦ πόθου του καί ἐκεῖνο τοῦ θανάτου του· γνωρίζει πώς τό εἴκασμα αὐτό γυμνό δέν μπορεῖ νά τό ἀντέξει κανείς καί πώς, ἄν εἶναι ἀνάγκη νά ἐκδηλωθεῖ, αὐτό θά γίνει μέ τίμημα νά πλησιάσει τό φῶς, νά συμφιλιωθεῖ μέ τό νόμο τῆς μέρας, νά ξαναπροτυποποιηθεῖ σύμφωνα μέ τήν καλή μορφή καί τήν *πραγμικότητα* (choséité). Ἀφαιρέσετε ἐδῶ τό μύθο καί θά βρεθεῖτε κατέχοντας τή θέση τῆς σχολῆς Klein γιά τή φαντασίωση καί τήν τέχνη: συμφιλιωτική λειτουργία τῆς φαντασίωσης (ἀκόμα καί προσαρμοστική στήν πραγματικότητα)· ἀναγκαιότητα γιά τόν καλλιτέχνη, ἄν θέλει νά μπορέσει νά ἀποκαταστήσει καί νά ἐκθέσει τό ἐσωτερικευμένο ἀντικείμενο μέσα στήν τάξη τοῦ ὡραίου, νά κρατήσει τό πένθος τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ (νά μήν ἀντικρίσει τήν Εὐρυδίκη)[20]. Ἡ ἀφήγηση ὅμως τῆς μυθικῆς περιπέτειας συνεχίζει: Ὁ Ὀρφέας γυρίζει τό κεφάλι του πίσω. Ὁ πόθος του νά *δεῖ* τό εἴκασμα ὑπερβαίνει τόν πόθο του νά τό βγάλει στό φῶς τῆς ἡμέρας. Ὁ Ὀρφέας θέλει νά δεῖ μέσα στή νύχτα, νά δεῖ τή νύχτα. Ζητώντας νά δεῖ τήν Εὐρυδίκη χάνει κάθε εὐκαιρία νά τήν κάνει κι αὐτή νά δεῖ: τό εἴκασμα εἶναι αὐτό πού δέν ἔχει πρόσωπο, σκοτώνει αὐτόν πού τό ἀντικρίζει, γιατί τόν γεμίζει μέ τήν ἴδια του τή νύχτα· ἄν τό Ἐγώ εἰσχωρήσει ἐκεῖ πού εἶναι τό Προεγώ (Ça)[21], θά ἔπαυε ἀμέσως νά εἶναι τό Ἐγώ. Δέν ὑπάρχει «ὀπισθοδρόμιση ἀναστρέψιμη»[22]. Ὁ Ὀρφέας πῆγε νά βρεῖ τήν Εὐρυδίκη ἀκριβῶς *γιά τό ἀντίκρισμα αὐτό*, καί ὄχι γιά νά ἐκτελέσει ἔργο· ὁ καλλιτέχνης δέν κατέβηκε μέσα στή νύχτα μέ πρόθεση νά φτάσει σέ κατάσταση παραγωγῆς κάποιου ἁρμονικοῦ ὕμνου μέ πρόθεση νά παράγει τή συμφιλίωση τῆς νύχτας μέ τή μέρα, καί γιά νά ἐπιβραβευθεῖ γιά τήν τέχνη του. Πῆγε, γιά νά ζητήσει τήν εἰκασμική ἔνσταση (instance), τό ἄλλο τοῦ *δικοῦ* του *ἔργου*, νά δεῖ τό ἀόρατο, νά δεῖ τό θάνατο. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι κάποιος πού μέσα του ὁ πόθος ὅρασης τοῦ θανάτου μέ τίμημα τό θάνατο, εἶναι μεγαλύτερος ἀπό τόν πόθο παραγωγῆς. Πρέπει νά παύσουμε νά θέτουμε τό πρόβλημα τῆς τέχνης μέ ὅρους *δημιουργίας*. Καί σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τόν πόθο τοῦ ἀντικρίσματος τῆς νύχτας, τό ἔργο δέν εἶναι ποτέ τίποτα ἄλλο ἀπό μάρτυρας τοῦ ἀνεκπλήρωτού του. Νά ἀντιπαραθέσουμε τό ἔργο στό σύμπτωμα, ὅπως ἡ ἐπιτυχία (ἡ συμφιλίωση, ἡ εἰρήνη, ἀκόμα καί ἡ νίκη...) εἶναι στήν ἀποτυχία (στήν ἐχθρότητα, στό δυισμό), πάει νά πεῖ πώς δεχόμαστε μιά ἀκαδημαϊκή τοποθέτηση τῆς «ἔκφρασης», πώς ἀνεχόμαστε «τήν τέχνη» πού καθησυχάζει, πού συμφιλιώνει, πού εἶναι ἀποκομμένη, ὅπως δηλαδή εἶναι δοσμένη στή φαινομενικότητα τῆς «ζωῆς» καί στήν ἐπίσημη ἀλλοτρίωση.

Μερικές παρατηρήσεις πού ἔγιναν ἀπό τή σχολή Klein μποροῦν νά βοηθήσουν νά κατανοήσουμε τή λειτουργία τῆς ἔκφρασης, ἄν τίς ἀπαλλάξουμε ἀπό τό θέμα τῆς «ἀνταμοιβῆς» ἀπό τό Ἐγώ, ἤ ἀπό τήν ἐξισορρόπηση τῶν

über den zwei Prinzipen des psychischen Geschehens *(1911)*.

(14) Paul RICOEUR, Γιά τήν ἑρμηνεία. *Δοκίμιο πάνω στόν Freud, Παρίσι, Seuil 1961. Γεννημένη ἀπό τό ἴδιο ζήτημα μιᾶς ἐξωτερικῆς, δηλαδή, ἐσωτερικότητας, μιᾶς μή-πράγματικῆς πραγματικότητας, ἀλλά μένοντας πιστή στή φροϋδική προβληματική, στήνεται ἡ θεωρία τοῦ μεταβατικοῦ ἀντικειμένου τοῦ D.W. WINNICOT, «Transitional Objects and Transitional Phenomena. A Study of the First Not-Me Possession»* (International Journal of Psychoanalysis, *XXXIV, 2). Τό καλλιτεχνικό ἤ λογοτεχνικό ἀντικείμενο θά εἶχε τό ἴδιο θέσμιο μέ τό μεταβατικό ἀντικείμενο (τό δάκτυλο στό στόμα, παιδική ἀρκουδίτσα, κι ἀργότερα παιχνίδια): στημένη πρίν ἀπό τή δοκιμασία τῆς πραγματικότητας, δέ θά ἦταν οὔτε κάν ἕνα ἐσωτερικό, μέ τήν κλαϊνική ἔννοια, ἀντικείμενο. Σχετικά μέ τό ἀντικείμενο αὐτό ὁ ἑνήλικας δέ ρωτᾶ ποτέ στό παιδί «Μόνος σου τό ἐπινόησες;» ἤ «Μήπως ἀπό ἔξω σοῦ ἦλθε αὐτό;» Μεταξύ τους βασιλεύει κάποιο εἶδος πλασματικῆς σύμβασης. Ὁ André Green (Δεῖτε παρακάτω) ἐφαρμόζει τήν ἔννοια αὐτή στό θέσμιο τῆς τραγωδίας.*

(15) Herbert MARCUSE. Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud, *Beacon, Press, Boston 1955. Δεῖτε, κυρίως, τό δεύτερο μέρος.*

(16) Γι' αὐτό τό σημεῖο δεῖτε: M. KLEIN, «Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and the Creative Impulse» (1929) στό Contributions to Psychoanalysis, *London, Hogarth Press, 1948· Ella SHARPE, «Certain Aspects of Sublimation and Delusion»* (1930), International Journal of Psychoanalysis, *XI· «Similar and Divergent Unconscious Determinants Underlying the Sublimation of Pure Art and Pure Science»* (1935), International Journal of Psychoanalysis, *XVI· J. PRICKMANN, «The Nature of Ugliness and the Creative Impulse»* (1940), International Journal of Psychoanalysis, *XXI, 3· H. SACHS* The Creative Unconscious *(1942), Cambridge, Science-Art Publishers· Hanna SEGAL, «A Psychoanalytical Approach to Aesthetics»* (1952), International Journal of Psychoanalysis, *XXXIII, 1· ὁ E.H. GOMBRICH «Psychoanalysis and the History of Art»* (1954) στό ἴδιο, *XXXV, 4, ἐπιμένει στήν ἄποψη αὐτή, κυρίως ἀντιπαραθέτοντας στά γυμνά τῆς Ἐπίσημης γαλλικῆς Τέχνης τίς «Δεσποινίδες ἀπό τήν Avignon» τοῦ Picasso· δείχνει ὅτι παραμορφώνοντας τά πρῶτα μέ τή βοήθεια εἰδικῶν φακῶν, ἀποκτοῦμε μιά «καλύτερη» αἰσθητικά παράσταση· συμπεραίνει πώς ἐκεῖνο πού ἀποδίδει στό θεατή τήν ἐνεργητικότητά του εἶναι ἡ «ἀσχήμια» αὐτή, ἐνῶ τό ζαχαρωτό τῆς Ἐπίσημης Τέχνης τόν κάνει νά ὀπισθοχωρεῖ πρός τήν παθητι-*

κότητα.

(17) Συζητήσεις πάνω στήν τέχνη καί τήν ψυχανάλυση, *ὅ.π., σ. 90.*

(18) Δεῖτε: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. *(1910)*· Das Unheimliche *(1919)*· *τά κείμενα τοῦ Freud τά σχετικά μέ τόν Ἄμλετ καί τόν Οἰδίποδα συγκεντρωμένα ἀπό τόν J. Starobinski, πρόλογος, μετάφραση γαλλική (Παρίσι, Gallimard, 1967) τοῦ E. JONES,* Hamlet and OEdipus, *Λονδίνο, 1949.*

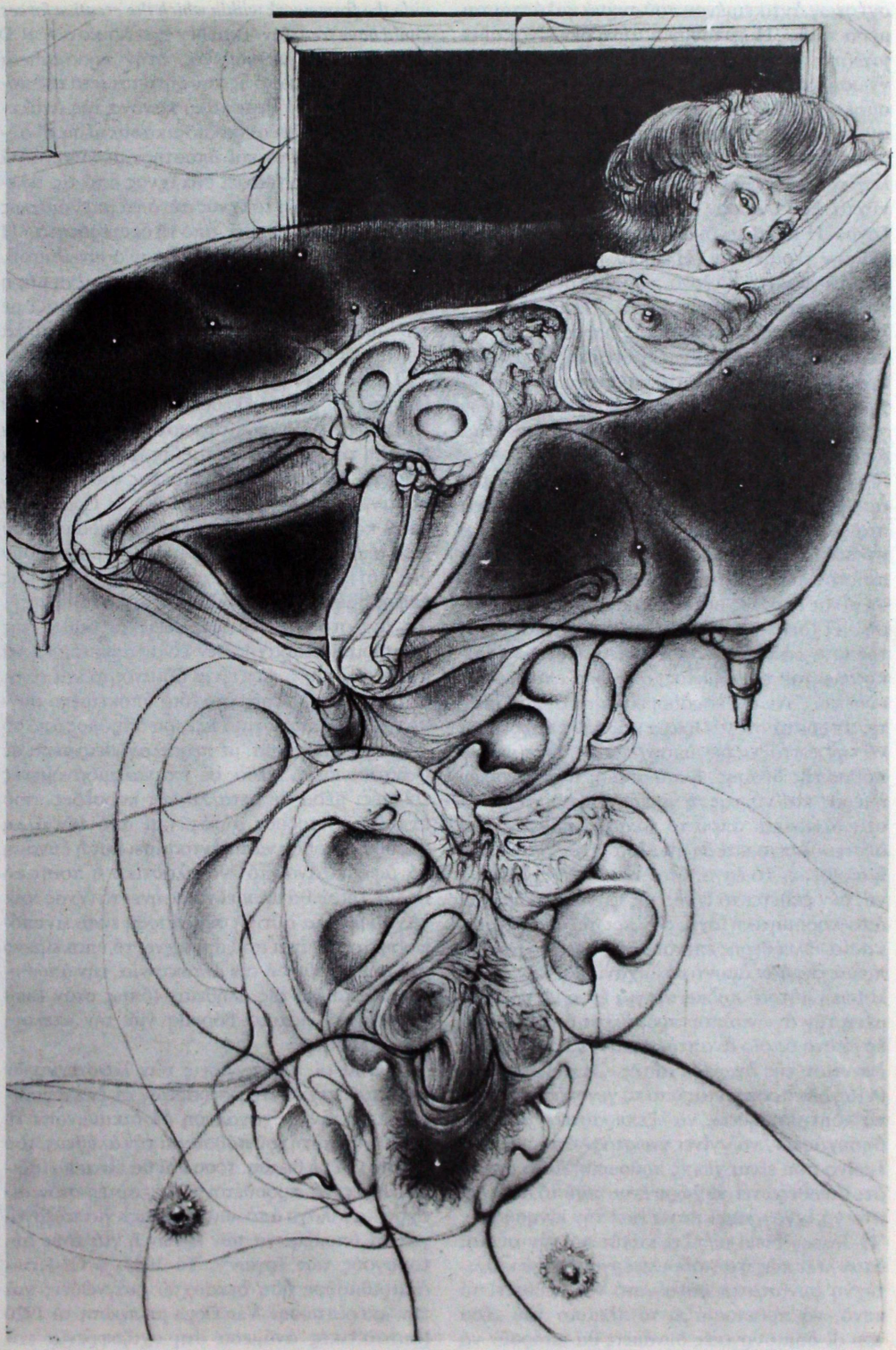
(19) M. BLANCHOT, Ὁ λογοτεχνικός χῶρος, *Παρίσι Gallimard, 1955.*

(20) Δεῖτε παραπάνω σημείωση 15· καί τοῦ S. ISAACS, «The Nature and Function of Phantasy», στό Developments in Psychoanalysis, *Λονδίνο, Hogarth Press, 1952. Στήν ἴδια κατεύθυνση θά ἀναπτυχθεῖ καί ἡ θεωρία τῆς δημιουργίας τοῦ Ch. MAURON, «Ἡ τέχνη καί ἡ ψυχανάλυση» (1949),* Psyché *(Παρίσι) 63, 1952·* Εἰσαγωγή στήν ψυχανάλυση τοῦ Mallarmé, *Neuchâtel, La Baconnière, 1950·* Ἀπό τίς ἰδεοληπτικές μεταφορές στόν προσωπικό μύθο: Εἰσαγωγή στήν ψυχοκριτική, *Παρίσι, J. Corti, 1963.*

(21) «Wo Es war soll Ich werden» (Where id was, there ego shall be), *γράφει στό τέλος τῆς ΙΙης Διάσκεψης τῆς* Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalysis *(1932), G.W., XV. Ἕνα σωστό μέτρο τῆς ἐπιτυχίας πού μπορεῖ κανείς νά ἐξασφαλίσει μέ τό «sollen» αὐτό, εἶχε δώσει ὁ Freud, γράφοντας στό ἄρθρο «Τό ἀσυνείδητο» («Das Unbewusste») μέσα στή* Μεταψυχολογία *(1915), πώς οἱ ἀσύνειδες διαδικασίες ἀπό μόνες τους δέν εἶναι ἀναγνωρίσιμες.*

(22) Ἡ θέση μας τέτοιας ἀναστρεψιμότητας ὑποστηρίζεται ἀπό τόν *E. KRIS,* Psychoanalytic Explorations in Art. *New York, International Universities Press, 1952, κυρίως στό κεφ. I, «Approaches to Art», π.χ. στή σελ. 25:* «The relationship familiar in dreamwork is reversed: we are justified in speaking of the ego's control of the primary process(...), the capacity of gaining easy access to id material (...). The most general, one might say the only general, hypothesis advanced in this respect came from Freud, who speaks of a certain «flexibility of repression» in the artist. «(Τό κείμενο τοῦ Freud γιά τό ὁποῖο γίνεται λόγος εἶναι ἐκεῖνο τῶν Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1917), G.W., XI, σελ. 390-391). Ἤ ἀκόμα σελ. 302: «In states of inspiration it leads to active elaboration in creation. The process is dominated by the ego and put to its own purposes-for sublimation in creative activity».

Στίς Vorlesungen, *ὁ Freud δέ μιλάει γιά εὐκαμψία, ἀλλά γιά* Lockerheit, *γιά «χαλαρότητα» καί γιά «λαξισμό» στίς ἀπωθήσεις, πού βάζουν ἕνα κανονικό τέρμα στίς συγκρούσεις. Συνδέει τή χαλαρό-*



Χάνς Μπέλμερ, *Τό κοριτσάκι πάνω σέ μαῦρο καναπέ (μαύρη κιμωλία, 1960).*

σχέσεων ἀντικειμένου πού συχνά καλύπτονται μέσα τους. Ἡ λειτουργία αὐτή δέν εἶναι οὔτε *γνώσης*, οὔτε *ὁμορφιᾶς*, ἀλλά *ἀλήθειας*. Ἡ γνώση καί ἡ ὁμορφιά εἶναι θέλγητρα, πειρασμοί πού ἐκλιπαροῦν τόν ποιητή καί τό ζωγράφο, πού τούς ὠθοῦν νά ἐξημερώσουν, νά ἀποδώσουν νοητό καί ἀγαπητό, νά ἀποδώσουν λογικό καί ἑλκυστικό τό ἐπαναφερμένο ἀπό τή νύχτα πρόπλασμα. Τόν σπρώχνουν νά κάνει ἔργο. Ἡ ἀλήθεια ὅμως ἐκδηλώνεται ἐκεῖ πού δέν τήν περιμένουν. Ἡ εἰσβολή της εἶναι ἀρκετή, γιά νά κάνει τό ἔργο, τό ὁποῖο δέν ἐπαρκεῖ, γιά νά τήν κάνει νά εἰσβάλει. Ἡ δύναμη τῆς λογοτεχνικῆς ἤ εἰκονιστικῆς ἔκφρασης δέν ἔγκειται στήν ἁρμονία της (οὔτε στή «νίκη» τοῦ ἐγώ), ἀλλά στό ὅτι κρατᾶ καί κατακρατᾶ ἀνοιχτό. «ἐλεύθερο» τό πεδίο τῶν λέξεων, τῶν γραμμῶν, τῶν χρωμάτων, τῶν ἀξιῶν ἔτσι, ὥστε νά «εἰκάζεται» μέσα του ἡ ἀλήθεια. Ὅταν ἡ ἐνοχή καί ὁ φόβος εἰσβάλλουν στόν ἄρρωστο ζωγράφο, ἡ ζωγραφική του ἐκλείπει, παύει νά εἶναι χῶρος ἀλήθειας, καί γίνεται ἡ στερεότυπη ἐξωτερίκευση ψευδαισθήσεων πού τόν διακατέχουν. Μιά τέτοια ἐξωτερίκευση εἶναι ἐντελῶς διαφορετική ἀπό τήν ἔκφραση. Ἡ ἰδεοληψία καί ἡ σχιζοφρενία δέν ἐπιτρέπουν, ἀπό μόνες τους, περισσότερο ἀντίκρισμα τοῦ εἰκάσματος, ἀπό ὅσο ἐπιτρέπει ἡ «ὑγεία». Ἂν ἡ Εὐρυδίκη εἶναι αὐτή πού πέφτει μπροστά στόν Ὀρφέα καί τόν ὑποχρεώνει νά τήν κοιτάξει, δέν ὑπάρχει στό ὑποκείμενο ὁ πόθος τῆς θέασης, ἡ παράβαση τῶν συνόρων ἡμέρας καί νύχτας, ἡ γραμμή ἐκείνη ἀνάμεσα στά βλέφαρα, ὅπου τό εἴκασμα κάθεται ἕνα δευτερόλεπτο καί ἀφήνει ἕνα ἴχνος, πού εἶναι ἡ ἀλήθεια. Τό ἔργο, ὅταν εἶναι ἐξαναγκασμένο, δέν ἐκθέτει τό ἴχνος τῆς φαντασίωσης σάν ἀποικοδομητική ἰσχύ, σάν πρωτεύουσα διαδικασία «ἐλεύθερης ἐπένδυσης», ἀλλά τό ἀποτύπωμά της σάν ἀμυντικό μηχανισμό, σάν ἀναλλοίωτη μήτρα· πρόκειται γιά ἔργο μέ σημαδεμένη τήν ἀγωνία πού προκάλεσε ὁ πόθος, γιά ἔργο στό ὁποῖο ἀναπτύχθηκαν ὅλες οἱ ἄμυνες ἐναντίον τῆς ἀγωνίας αὐτῆς. Ἡ δύναμη ἀλήθειας δέν προέρχεται ἀπό τό γεγονός ὅτι κάνει νά «ὑπερπηδηθεῖ», νά «ξεπεραστεῖ», νά «καθησυχάσει», νά «γίνει γνωστός» ὁ τρόμος γιά ἐκεῖνο πού εἶναι χωρίς πρόσωπο, ἀλλά ἀπ' τό ὅτι ἐλευθερώνει τό χῶρο ἔτσι, πού τό ἀσύλληπτο νά ἰχνογραφεῖ πάνω ἐκεῖ τήν κίνησή του. Ἡ Joanna Field ἀγγίζει καλύτερα τήν οὐσία, ὅταν λέει πώς ἡ αὐτόβουλη ἐργασία τοῦ καλλιτέχνη συνίσταται μόνο «στό νά διευθετεῖ τό κενό, νά προετοιμάζει τό πλαίσιο πού μέσα του οἱ δημιουργικές δυνάμεις θά μποροῦν νά κινηθοῦν ἐλεύθερα» (...*«to plan the gap, to provide the framework within which the creative forces could have free play»*) καί δέν ἔχει ἄδικο ὁ W.R.D. Fairbairn νά ἀναγνωρίζει, στήν προσπάθεια αὐτή, ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού ζητιέται ἀπό τό ὑποκείμενο ἀπό τό θεμελιακό κανόνα τῆς ἀνάλυσης[24]. Ἡ πρωτεύουσα διαδικασία μέσα σ' αὐτό τό ἐκτεταμένο καί ὑποστηριγμένο κενό θά μπορέσει νά ἐγγράψει ἕνα ἴχνος ἀπό τίς τελεστίες της, χωρίς τό ἴχνος αὐτό νά μπεῖ ἀμέσως σέ τάξη, νά ἀπωθηθεῖ, ἀπό τή δευτερότητα. Ἡ ἀσθένεια, δέν εἶναι ἀνάδυση τοῦ ἀσυνείδητου, εἶναι ἡ ἀνάδυση αὐτή καί ἡ λυσσασμένη μάχη ἐναντίον της. Ἡ μεγαλοφυία εἰσδύει μαζί μέ τήν ἀσθένεια ὡς τό ἴδιο βαθύ εἴκασμα, ἀλλά δέν ἀμύνεται σ' αὐτό, τό ποθεῖ.

Ὁ καλλιτέχνης δέν εἶναι ἕνας «νευρωτικός» νικητής· δέν εἶναι ἀλήθεια πώς τό μέγεθος τοῦ ἔργου του εἶναι ἀντίστροφα ἀνάλογο μέ τήν ἔνταση τῆς ψυχικῆς «ἀταξίας» ἀπό τήν ὁποία πάσχει. Τά ποιήματα τῆς τρέλας τοῦ Hölderlin, οἱ πίνακες πού ζωγράφισε ὁ Van Gogh στήν Arles καί στήν Auvers-sur-Oise, τά γραφτά τοῦ A. Artaud, ὁ ἔγκλειστος τοῦ Rodez, μαρτυροῦν γιά τό καταρχήν ἐνδεχόμενο μιᾶς ἀλήθειας ἐκφρασμένης ἀπό τά βάθη τῆς «ἀλλοτρίωσης». Τό ἀντίστροφο δέν ἀληθεύει: τό βάθος τῆς ἐσωτερικῆς ταραχῆς δέν εἶναι ἀρκετό γιά νά κάνει ποίηση[25]. Δέν εἶναι ἀδιανόητο καί εἶναι παρατηρήσιμο, πώς στό ἴδιο ὑποκείμενο συγκατοικοῦν, ἀπό τή μιά πλευρά ὁ τρόμος ἀπό τό νυχτερινό εἴκασμα, μέ περιπλανήσεις μέσα σέ φαντασιώσεις, μέσα σέ ἐπαναλαμβανόμενες τελετές, μέσα σέ μεταλλικούς κορσέδες, πού ἐκκρίνει ὁ τρόμος αὐτός, καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ὁ πόθος νά τό ἀντικρίσει καί ἡ δύναμη νά ἀφήσει ἀνοιχτό ἕνα πλαστικό ἤ ποιητικό πεδίο, ὅπου θά μπορεῖ νά ἀφήνει τό ἴχνος του. Ἀναμφίβολα αὐτή ἡ συνύπαρξη εἶναι ἀνυπόφορη· αὐτή εἶναι πού σπρώχνει τό ὑποκείμενο στή ρήξη, δηλαδή τήν αὐτοκτονία, τήν ἀπώθηση τοῦ πόθου τῆς ἀλήθειας (ὅπως στόν Rimbaud) ἤ τό μάταιο θόρυβο γιά τήν «τελική κατάσταση.

3. Ὅσο οἱ προσεγγίσεις τῶν λογοτεχνικῶν καί καλλιτεχνικῶν ἐκφράσεων οἱ ἐμπνευσμένες ἀπό τήν ψυχανάλυση δέ δικαιώνουν τή διάσταση αὐτή τοῦ πόθου γιά τήν ἀλήθεια, τοῦ πόθου γιά τή θέαση, τόσο καί θά εἶναι καταδικασμένες νά προσθέτονται κι αὐτές στόν αἰσχρό κατάλογο ἀπό «διαγνώσεις» γιά τά ἔργα, γιά τά ὑποκείμενα τῶν ἔργων ἤ γιά τούς αὐτουργούς τῶν ἔργων[26]. Τό 1941, ὁ G. Kraus ἀπαριθμοῦσε ἤδη δεκαοχτώ διαγνώσεις γιά τήν «περίπτωση» Van Gogh μέ πρώτη τό 1920 (διστακτικές ἀνάμεσα στή σχιζοφρενία καί τήν ἐπιληψία). Ὁ Ch. Mauron[27] προσθέτει καί

*τητα αὐτή μέ τήν ἐξιδανικευτική ἱκανότητα. Οὔτε ἡ μιά ὅμως οὔτε καί ἡ ἄλλη, καλύπτουν μέ κύρος τήν ἰδέα πώς τό ἐγώ κυριαρχεῖ στή διαδικασία «δημιουργίας» ἤ — ἀκόμα πιό πέρα!— πώς ἐλέγχει τήν πρωτεύουσα διαδικασία. Ὁ E. Kris προσεγγίζει τήν καλλιτεχνική παραγωγή στήν ἐπιστημονική σκέψη (στό ἴδιο σ. 296)—πράγμα ἀντίθετο μέ τό Freud, ὁ ὁποῖος σταθερά ἀντιπαράθεσε πάντα τή γνώση μέ τήν ἔκφραση· ἡ εὐκαμψία τῆς ἀπώθησης συγγενεύει περισσότερο τόν καλλιτέχνη πρός τό διεστραμμένο παρά πρός τόν ἐπιστήμονα. Ξανασυναντοῦμε τή θέση τοῦ Kris, στόν E.P. MOSSE, «Psychological Mechanisms in Art Production», The Psychoanalytic Review, XXXVIII· στόν E.H. GOMBRICH «Psychoanalysis and the History of Art» (1954) Βλ. ἀποσ.· στόν Leopold BELLAK, «Free Association: Conceptual and Clinical Aspects», International Journal of Psychoanalysis, LXII, (1961)· στόν Ch. MAURON, Ἀπό τίς ἰδεοληπτικές μεταφορές στόν προσωπικό μύθο, 1963, ἀπό τόν ὁποῖο δανείζομαι τήν ἔκφραση ἀναστρέψιμη ὀπισθοδρόμηση (Βλ. ἀπόσ., 234). Ὅλα πιά ἔχουν τελειώσει, ὅταν ὁ Mauron περιγράφει τή στιγμή τοῦ ἀντικρίσματος μέ αὐτούς τούς ὅρους: «Ξαναπῆρε τήν Εὐρυδίκη ἀπό τήν Κόλαση, γιά νά τήν ξαναχάσει, μέ ἕνα λάθος πού περίεργα θυμίζει ἐκεῖνο πού διαπράχτηκε ἀπό τή γυναίκα τοῦ Λώτ» (στό ἴδιο). Καί, πιό καθαρά: «Ἡ ποίηση ἐκλαμβάνεται ἐδῶ σάν μιά προσπάθεια σύνθεσης μέ ἀπαρχή διακεκριμένα στοιχεῖα—τή συνείδηση καί δυό ξένα σύμπαντα: τό ἐξωτερικό καί τό ἀσυνείδητο (...) Ἡ προσπάθεια αὐτή πρέπει νά γίνει ἀπό μιά ἄλλη ἔνσταση. Τήν ὀνόμασα «ὀρφικό ἐγώ» (221).

Ἀπό τήν πλευρά του, ὁ E. KRIS ὁρίζει (βλ. ἀποσ. σ. 26) τήν ἐξιδανίκευση ἀπό δύο χαρακτηριστικά: μετατόπιση πρός ἕνα κοινωνικά ἀποδεκτό στόχο καί «ἐξουδετέρωση» τῆς λιμπιντικῆς ἐνέργειας. Ἐννοεῖ τήν ἐξουδετέρωση αὐτή, σάν μιά «σύναψη τῆς ἐνέργειας». Ὁ Freud ὅμως, πάντα δίδασκε, πώς μιά τέτοια σύναψη συνιστᾶ ὄχι ἐξουδετέρωση τῆς πρωτεύουσας διαδικασίας, ἀλλά τήν ἴδια τή δευτερεύουσα διαδικασία. Πῶς, λοιπόν, νά τή συμφιλιώσουμε μέ τήν «εὐκαμψία τῆς ἀπώθησης», καί γενικά μέ τήν πλαστική ἢ ποιητική δημιουργία, ἡ ὁποία χωρίς παράβαση τῆς δευτερεύουσας τάξης δέν ὑπάρχει; Προσεγγίζοντας τήν ἐξιδανίκευση, ὁ Freud τή συνδέει πάντα μέ τή Lockerheit τῆς ἀπώθησης: ἄς συγκρίνετε τό κείμενο τῶν Vorlesungen μέ αὐτό τοῦ Das Ich und das Es (G.W. XIII, σ. 272-275) ὅπου ἡ ἐξιδανίκευση ἐκλαμβάνεται πάλι στή σχέση της μέ τήν ὕπαρξη μιᾶς ποσότητας ἐνέργειας ὄχι προσαρτημένης, μετατοπίσιμης (verschiebbare),

Χάνς Μπέλμερ, *Νεκροκεφαλή καί κοπέλα (μολύβι καί ἄσπρη μπογιά, 67×52 cm. 1963).*

τή δική του: εὐνουχιστικός τραυματισμός. Στά 1954, ὁ D.E. Schneider[28] διαβεβαιώνει: *«Συνεχής φόβος, συντριπτικός, εὐνουχισμοῦ, καί ταυτόχρονα ἀσυνείδητος πόθος εὐνουχισμοῦ ὁμοφυλοφιλικοῦ τύπου, μαζοχιστικοῦ καί παθητικοῦ» («He lives under the constant overpowering threat and masochistic passive homosexual unconscious wish for castration» σ. 230).* Ἡ Marthe Robert σέ ἕνα πρόσφατό της ἄρθρο[29] ἀνασύρει ἐπίσης στόν κλινικό πίνακα τόν πολυσήμαντο πόθο γιά τόν πατέρα (πατέρας πάστορας, ροπή θρησκευτική τοῦ παιδιοῦ, ἀντικατάσταση τοῦ θείου κηρύγματος ἀπό τή ζωγραφική)· τελικά ὅμως κι αὐτή μέ τή σειρά της δέν ἀποφεύγει τή διάγνωση (μᾶλλον μιά ναρκισσιστική νεύρωση μέ μελαγχολία). Στήν τελευταία ὅμως αὐτή μελέτη, ἔχει μπεῖ ζήτημα κατασκευῆς τῆς σχέσης ἀνάμεσα στήν «περίπτωση» καί τό «δημιουργό».

Μεθοδολογική συνθήκη γιά μιά τέτοια κατασκευή δέν μπορεῖ νά εἶναι παρά τό ἴδιο τό *ὕφος* τοῦ ὑπό μελέτη καλλιτέχνη, θέλω νά πῶ: ἡ νέα προβληματική, εἰκονιστική ἤ καλλιτεχνική, πού εἰσάγει ὡς «δημιουργός», πρέπει νά ἀρθρωθεῖ κατά τρόπο κατανοητό μέ τήν ἀσύνειδη προβληματική, μέσα στήν ὁποία γίνεται ἀντιληπτός σάν «περίπτωση». Δέν ἔχει κανένα ἐνδιαφέρον νά συμπεράνουμε ὅτι ὁ Van Gogh πάσχει ἀπό ναρκισσιστική νεύρωση, σχιζοφρενία ἤ ἐπιληψία: πρῶτα—πρῶτα, μέ τό ὑποκείμενο ἀπόν, ἡ ψυχανάλυση δηλώνει πώς ὑπάρχει συνταγή· μετά εἶναι σάν νά πιστεύουμε πώς τό μυστικό τῶν μορφῶν πού παράγονται ἀπό τό ζωγράφο ἤ ἀπό τό συγγραφέα ἐξαρτιέται ἀπό μιά κλινική ἀποκρυπτογράφηση καί πώς κάθε κριτικός λόγος εἶναι καί κλινικός λόγος. Ἄν ὑποθέσουμε λοιπόν, πώς καταφέραμε μέ τεκμηριωμένες ἐπεξεργασίες, οἱ ὁποῖες ἀπ' τή μεριά τους παρουσιάζουν μεγάλες δυσκολίες, νά καθορίσουμε ἐκφραστικές μορφές πού εἶναι σέ σημασιακή συσχέτιση μέ συμπτώματα καί τελικά μέ περιπτώσεις, αὐτό δέ σημαίνει πώς ἔχουμε καταφέρει ἔτσι νά φωτίσουμε τή σχέση τῆς ἔκφρασης μέ τή νεύρωση ἤ τήν ψύχωση[30].

Ἡ πολύ λεπτομερειακή ἀποκάλυψη θεμάτων καί τοῦ ἀσύνειδου ὑπόβαθρού τους στά λογοτεχνικά ἔργα, εἶναι τό ἀντικείμενο τῶν ἐργασιῶν τοῦ Ch. Mauron καί τῆς σχολῆς τῆς ψυχοκριτικῆς. Ἀπό τήν ψυχαναλυτική ἄποψη, ἀλλά καί ἀπό τήν ἄποψη τῆς θεωρίας τῆς δημιουργίας, ὅπως εἴδαμε, ἡ τάση αὐτή προσκολλιέται στή σχολή M. Klein. Πολύ ὅμως καινοτομεῖ σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή λογοτεχνική κριτική. Ἀπέχοντας πολύ ἀπ' τόν ἰσχυρισμό, πώς κατέστησε ἄμεσες συσχετίσεις ἀνάμεσα στό ὑποθετικό ἀρχικό *τραῦμα* καί στό ἔκδηλο περιεχόμενο τοῦ τάδε ἔργου, παρεμβάλλει, ἀνάμεσα στά ἄκρα αὐτά, ἐνδιάμεσες διαμορφώσεις πού ἀντιστοιχοῦν σέ ὑπερκείμενα στρώματα μορφῶν, τῶν ὁποίων ἡ πρόσχωση παριστάνει γενικά τή *γένεση* τῶν ἔργων, μέσα στήν πολλαπλότητά τους, μέ ἀπαρχή μιά βαθιά μήτρα. Θά εἴχαμε νά κάνουμε μέ ἕνα εἶδος φαντασιωματικῆς γενετικῆς, ἡ ὁποία, ἀπέναντι στά λογοτεχνικά εἰκάσματα, θά εἶναι ταίρι μέ τίς γενετικές γραμματικές καί ἀπέναντι στά ἄμεσα συστατικά τοῦ λόγου δέ θά πέφτει στό ἐλάττωμα τῶν σημειολόγων (στά μάτια τῶν ψυχαναλυτῶν) νά χειρίζεται ἐκεῖνο πού εἶναι εἴκασμα σά νά εἶναι λόγος (parole).

Εἶναι ἀδύνατο, ἐδῶ, νά ἐπαναφέρω τίς πλούσιες ἀναλύσεις πού ἔγιναν ἀπό τόν Ch. Mauron, οἱ ὁποῖες εἰκονογραφοῦν καί ταυτόχρονα δικαιώνουν τή μέθοδό του. Ἡ τελευταία αὐτή ἀποφεύγει ἐντελῶς τήν κατηγορία τῆς ἁπλούστευσης. Ἡ κλιμάκωση τῶν εἰκασμικῶν στρωμάτων, καθώς καί ἡ ἐσωτερική τους ὀργάνωση, εἶναι σύμμορφη μέ τή διευθέτηση τοῦ νοήματος πού ἀποκαλύπτει ἡ ἀνάλυση: ὑποχώρηση (πρωταρχική ἀπώθηση) μέ ἀποδόμηση καί προσκόλληση σέ ἀνεξέλεγκτες μορφές. Ὡστόσο, ἡ κριτική ψυχολογία ἀφήνει ἴσως νά διαφύγει μιά θεμελιακή διάσταση τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου (ὅπως καί τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου): διάσταση ἔλλειψης ἤ ἐγκατάλειψης (Kaufmann). Βέβαια, οἱ ἀναλύσεις τοῦ Mauron, τοποθετοῦν τήν καταγωγή τοῦ «προσωπικοῦ μύθου» καί τῶν εἰκασμάτων τά ὁποία διεγείρει, στή θέση μιᾶς ὀντολογικῆς ἔλλειψης (manque à être), μιᾶς νοηματικῆς ὑποχώρησης, πού ἰδιαιτεροποιεῖται διαφορετικά, ἀνάλογα μέ τούς αὐτουργούς πού μελετοῦνται· ἡ ἐγκατάλειψη αὐτή ἐντοπίζεται πάνω στή φαντασιωματική σκηνή, ἐξακριβώνεται ἡ ταυτότητά της σάν εἰκασμικό *θέμα*, ἔτσι πού κατά κάποιο τρόπο ὁ κενός χῶρος δέν παίζει, παρά *στό ἐσωτερικό* τῶν ἔργων, μέσα στό *περιεχόμενό* τους. Τό ἐρώτημα ὅμως πού θέτει ἡ λογοτεχνία, ἡ ζωγραφική καί ἡ μουσική στήν κριτική τήν ἐμπνευσμένη ἀπό τήν ψυχανάλυση, εἶναι ἐκεῖνο γιά τό χῶρο *μέσα στόν ὁποῖο* τά ἔργα ἐμφανίζονται, στόν ὁποῖο εἶναι δυνατά. Κάθε φαντασιωματική προχωράει μέ μιά ἐγκατάλειψη, ἀλλά ἐπίσης κάθε φαντασιωματική συνίσταται στόν ἐγκλεισμό τοῦ ἰλίγγου, τόν ὁποῖο προκαλεῖ, σέ μιά ἐναρκτήρια καί σταθερή εἰκασία· ἔτσι τό χῶρο αὐτό ἔλλειψης τόν ἔχει σάν *περιεχόμενο χῶρο* του (αὐτόν πού ὁ Mauron ἀποκαλύπτει)· ὅσον ἀφορᾶ τήν καλλιτεχνική ἤ τή λογοτεχνική ἐργασία, ἀνατρέπει τή σχέση τῆς ἔκφρασης μέ τήν ἔκταση τήν ἀνοιγ-

καί προικισμένης μέ Lockerheit. *Μερικές γραμμές πρίν τό ἀπόσπασμα πού προαναφέρθηκε τῶν* Vorlesungen, *ὁ Freud γράφει σχετικά μέ τόν ἀποφασιστικό χαρακτήρα τοῦ ποσοτικοῦ παράγοντα τῆς ἀντίστασης ἀπέναντι στή νεύρωση: «Ὅλα ἐξαρτιῶνται ἀπό τήν ποσότητα τῆς ἀχρησιμοποίητης libido, τήν ὁποία ἕνα πρόσωπο εἶναι ἱκανό νά κρατήσει σέ μετέωρη κατάσταση (in* Schwebe) *καί ἀπό τή σπουδαιότητα τοῦ τμήματος τῆς libido πού ἔχει τή δυνατότητα νά ἐκτρέψει ἀπό τό σεξουαλικό σέ ἐξιδανικευτικούς στόχους». (σ. 389). Βλέπουμε πώς ἡ ἐξιδανίκευση, ἀντί νά ἐξαρτιέται ἀπό τήν ἐπικυριαρχία τοῦ 'Ἐγώ πάνω στό Προεγώ, πηγάζει ἀπό τό μετέωρο χαρακτήρα τῆς ἐνέργειας καί ἐπομένως ἀπό τόν ἀμήχανο χαρακτήρα τοῦ 'Ἐγώ.*

(23) Δεῖτε: Paula HEIMANN, «A Contribution to the Problem of Sublimation and Its Relation to the Process of Internalization», International Journal of Psychoanalysis, *XXXIII, 1 (1942). 'Επακόλουθο ἑνός* acting out, *τό ὑποκείμενο (μιά γυναίκα ζωγράφος) παράγει παρορμητικά ἕναν πίνακα δικτωριανοῦ στύλ, ἀντίθετα ἀπό τή χαρακτηριστική του τεχνοτροπία.*

(24) Joanna FIELD, On Not Being Able to Paint, *London, W. Heinemann, 1950 W.R.D. FAIBAIRN, «Critical Notice on J. Field,* On Not Being etc..» British Journal of Medical Psychology, *XXXIII, 2 (1950)-D.W. WINNICOT, «Critical Notice on J. Field»,* στό ἴδιο.

(25) Γιά τό θέμα αὐτό δεῖτε τόν πρόλογο τοῦ M. BLANCHOT, μέ τίτλο: «'Η κατ' ἐξοχήν τρέλα», στή γαλλική μετάφραση τοῦ Karl JASPERS, Strindberg et Van Gogh *(1949), Παρίσι, Minuit, 1953. 'Η μελέτη αὐτή πάσχει γιά πολλούς λόγους, ἀλλά καί γιατί, μοῦ φαίνεται, κάνει πάρα πολλές παραχωρήσεις στήν ἰδέα μιᾶς «διαλεκτικῆς τῆς παρεκτροπῆς», μιᾶς «μεσολάβησης» τοῦ ποιητῆ ἀνάμεσα στόν ὑπέρμετρο πόθο (ἀσυνείδητο) καί στό κοινό μέτρο. Δεῖτε ἐπίσης J. DERRIDA, «La parole soufflée» στό* 'Η γραφή καί ἡ διαφορά, *Παρίσι, Seuil, 1967.*

(26) Θά πρέπει, μαζί μέ τόν Gilbert LASCAULT («Γιά μιά ψυχανάλυση τοῦ ὁρατοῦ», στή συλλογή μελετῶν, Οἱ ἀνθρώπινες ἐπιστῆμες καί τό ἔργο τέχνης, *ὅπου συμμετεῖχαν οἱ* B. TEYSSEDRE, C. CLEMENT, M. DUFRENNE, *καί ἄλλοι, La connaissance, Βρυξέλλες, 1969), νά φανταστοῦμε τή συνάντηση τῆς ψυχανάλυσης μέ τήν τέχνη σάν ἀστεῖο διάλογο ἑνός «τυφλοῦ καί λογορροιακοῦ ἀναλυτῆ», μέ ἕνα «μουγγό καί κουφό» ἐστέτ (δλ. αποσ., 84).*

(27) Charles MAURON, «Σημείωση γιά τή δομή τοῦ ἀσυνειδήτου στόν Van Gogh», Psyché *(Παρίσι), 75, 76 καί 77-78 (1953).*

(28) D.E. SCHNEIDER, The Psychoanalyst and the Artist, *International Universities Press, Νέα Ὑόρκη, 1954. Ὁ συγγραφέας δέ φοβᾶται νά τελειώσει τή μελέτη του γιά τό Van Gogh μέ αὐτούς τούς ὅρους:* «Nothing is so obscene as self-torture which almost always flows form the sick distrust that underlies pathologic self love». *Τό «ἄσεμνο» δέν ἀνήκει στό φροϋδικό λεξιλόγιο.*

(29) Marthe ROBERT, *«Vincent Van Gogh, ἡ μεγαλοφυία καί τό ἀντίγραφό της», Preuves 204 (Φεβ. 1968).*

(30) *Δεῖτε, γιά τό θέμα αὐτό, τήν πρόσφατη διευκρίνιση τοῦ A. MARINOW, «Der malende Schizophrene und der schizophrene Maler»,* Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie *(Νοεμβ. 1967)· δέν ὑπάρχει τέχνη ψυχοπαθολογική (Volmat), ἀλλά ψυχοπαθολογία τῆς τέχνης (σχιζοφρενής ζωγράφος) καί ψυχοπαθολογία τῆς εἰκονιστικης δραστηριότητας (σχιζοφρενής πού ζωγραφίζει). Ὁ Schneider (δ.π. 197-205) ἐπιχειρεῖ νά στήσει, σέ μερικά ἔργα τοῦ M. Chagall, μιά σχέση ἀνάμεσα στά εἰκονιστικά θέματα, ἀλλά καί μιά ὑποθετικά ἐπιθετική παρόρμηση ἐνάντια στήν ἀρσενική κυριαρχία. Ἡ σχέση αὐτή ὅμως στήθηκε μέ τρόπο ἄμεσο, ἔτσι πού οἱ ἰδιαίτερα εἰκονιστικές ἰδιότητες ἀμελοῦνται ἀνάλογα μέ τήν ἀφαίρεσή τους σέ σχέση μέ τήν τραυματική σκηνή, πού ὑποθέτει ὁ Schneider: ἡ ἀνάλυση ἀφορᾶ, κατά προτίμηση, τό θέμα τοῦ πίνακα· συναντᾶ μεγαλύτερες δυσκολίες γιά νά συναρτήσει στήν ἐπιθετική παρόρμηση τήν παλέτα καί τήν κλίμακα τῶν ἀξιῶν πού χρησιμοποιήθηκαν ἀπό τόν Chagall· τέλος ἀποτυχαίνει στόν ἀπολογισμό τῆς ἴδιας τῆς χωρικῆς ὀργάνωσης καί λέει μόνο πώς εἶναι ὀνειρικοῦ τύπου (συμπύκνωση καί παράθεση ἑτερογενῶν στοιχείων, σ. 197).*

(31) *Δεῖτε, γιά τή σπουδαιότητα τῆς παράβασης, τό ἄρθρο τοῦ Gilbert LASCAULT, «Ἡ σύγχρονη τέχνη καί ὁ γέρο-τυφλοπόντικας», στό* Τέχνη καί ἀμφισβήτηση, *Βρυξέλλες, La connaissance, 1968. Ἡ ἀνατροπή, γιά παράδειγμα, εἶναι ἐκεῖνο πού ἀγνοεῖται ἀπό τήν κλασική μελέτη γιά τόν Edgar Poe τῆς Marie BONAPARTE:* «Both (τό ὄνειρο καί ἡ τέχνη), in fact, act as safety valves to humanity's over-repressed instincts (...). Thus, works of art, like dreams, reveal themselves as phantom presences which tower over our lives, with one foot in the past and one in the present». *(σ. 83 καί σ. 86· ἀναφέρω ἀποσπάσματα ἀπό: «Poe and the function of literature», στό W. PHILIPS, ἐκδ.* Art and Psychoanalysis, *Νέα Ὑόρκη, Criterion Books, 1957). Ἡ Marie Bonaparte βεβαιώνει κυρίως πώς ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὑποταγμένος στήν ἐπανάληψη (παρορμητική) στόν ἴδιο βαθμό μέ ὁποιονδήποτε ἄλλον. Ἐγώ πι-*

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης, *Πρόσχημα XIV (σινική σέ χαρτί Ingres, 24×30 cm. 1977).*

μένη ἀπό τήν ὑποχώρηση τοῦ νοήματος, δέ μένει εὐχαριστημένος ἀπό τήν ἐξωτερίκευση σέ συμπτώματα τῶν βαθιῶν εἰκασμάτων του, ἐκθέτει, ἄν ὄχι τήν ἴδια τή φαντασιωματική, τουλάχιστο τά ἴχνη της, διαθέτοντας γιά συνάντησή τους ἕναν ἀνοιγμένο χῶρο, ἕναν ἀποδομημένο χῶρο σέ βαθμό, πού νά ἐκφυλίζει τούς νόμους τῆς γλώσσας καί τῆς ἀντίληψης, μέ τρόπο πού οἱ τελεστίες οἱ μορφοποιητικές τῶν εἰκασμάτων τοῦ ἀσυνείδητου ἀλλά καί τῶν ἰχνῶν του, νά μποροῦν, μέσα σ' αὐτό τό ἐλεύθερο πεδίο, νά παράγουν ἄλλα εἰκάσματα, νέα εἰκάσματα, πού ἔτσι θά εἶναι ποιητικά ἤ πλαστικά.

Θεωρώντας τό Mallarmé, ὡς ἕναν ἄνθρωπο πού τό ἀσυνείδητό του εἶναι στοιχειωμένο ἀπό τό εἴκασμα μιᾶς νεκρῆς παρθένας, δέ σημαίνει πώς πρέπει νά ἀμελήσουμε τή μελέτη τῆς κίνησης μέ τήν ὁποία στό εἴκασμα αὐτό θά παρασκευαστεῖ ἕνα χῶρος ἀποδομημένος, ὅπου τό μορφικό παιχνίδι θά μπορέσει, πολλαπλασιάζοντας τίς τελεστίες διαμερισμοῦ καί συνδυασμοῦ, νά παράγει νέες ἐκφράσεις. Θά ἔλεγα πώς τά ἀσύνειδα εἰκάσματα, ἐφόσον εἶναι *συνταγμένα* καί ἐφόσον ἔχουν ἀξία *πεπρωμένου*, ἀξία νοήματος γεννημένου ἀπό τήν ἐγκατάλειψη, τότε καί βρίσκουν στή δευτερεύουσα διαδικασία πού εἶναι «διαδικασία προσαρτημένη» (γλωσσολογικοί καταναγκασμοί συμπαραδηλώσεων (connotation), καταναγκασμοί καλῆς μορφῆς, καταναγκασμοί ρεαλιστικοί) ἕνα σύμμαχο πού θέτει στήν ὑπηρεσία τους ὅλους τούς δικούς του καταναγκασμούς. Ἐπιχειρώντας ὁ καλλιτέχνης νά σπάσει τούς καταναγκασμούς αὐτούς, νά τούς ἀπαγορεύσει νά ξανακλειστοῦν σέ παγωμένη μάζα συνταγμένων σημασιῶν, θά ὑποδεχτεῖ αὐτό πού στό ἀσυνείδητο εἶναι ἐγκατάλειψη, καί θά ἀπομονώσει ἐκεῖνο πού εἶναι ἀμυντική σύσπαση. Ἡ ἐγκατάλειψη εἶναι ποθητή — νά ἡ ἔμπνευση — ἀλλά καί ἀπειλητική μέ τή νοσηρή της ἐξωτερίκευση — καί νά ἡ ἀρχή τῆς λειτουργίας τῆς ἀλήθειας της.

Ἡ παράβαση τοῦ κανόνα συνιστᾶ τήν ὁρατή πλευρά αὐτῆς τῆς *ἐργασίας*, ἡ ὁποία μπορεῖ βέβαια νά παρομοιαστεῖ μέ ἐκείνη τοῦ ὀνείρου καί γενικά μέ τίς τελεστίες πρωτεύουσας διαδικασίας, τίς ὁποῖες ὅμως ἐπαναλαμβάνει ἀνατρέποντάς τες, γιατί τίς ἐφαρμόζει στό ἔργο τό ἴδιο τῆς διαδικασίας αὐτῆς, στά εἰκάσματα δηλαδή τά προερχόμενα ἀπό τή φαντασίωση[31]. Μέ αὐτήν ἀκριβῶς τήν παραβατική προσπάθεια, τή χαρακτηριστική στόν πόθο γιά γράψιμο ἤ γιά ζωγραφική ὁ Mallarmé, ὁ Cézanne, ὁ Joyce ἤ ὁ Picasso ἐγγράφουν τό ἔργο τους στήν ἀνάρρηση τοῦ πόθου, στήν ἱστορία δηλαδή τῆς Δύσης, καί τήν κατευθύνουν σέ κριτική ὅλο καί περισσότερο ριζική τῶν ποιητικῶν ἤ πλαστικῶν καταναγκασμῶν, κριτική πού παρατέκεται στήν ἐπαναστατική κριτική τῶν οἰκονομικῶν, κοινωνικῶν καί πολιτικῶν καταναγκασμῶν.

Χωρίς ἀμφιβολία ἡ «σύγχρονη τέχνη» εἶναι, ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτική καί μπορεῖ νά ἐμπνεύσει στοχασμούς γύρω ἀπό τήν ἀλήθεια τῆς καθαρτικῆς λειτουργίας, τήν ὁποία ὁ Freud, ὅπως καί ὁ Ἀριστοτέλης, διαπίστωνε στήν καλλιτεχνική καί λογοτεχνική ἔκφραση. Γιατί μεγαλύτερή του φροντίδα, ἦταν τό ἄνοιγμα ἑνός ἤρεμου χώρου, μέσα στόν ὁποῖο θά εἶναι δυνατό νά ἀντικριστοῦν οἱ τελεστίες οἱ ὁποῖες διαμορφώνουν τά πιό βαθιά εἰκάσματα, ἦταν νά τά ἀφήσει νά ὑπάρχουν, ἦταν ὁ ἴλιγγος αὐτός, ἀλλά καί αὐτή ἡ ἐνεργητική παθητικότητα. Μόνο πού, ἀπό τήν ἄποψη αὐτή «σύγχρονη» ἦταν κάθε μεγάλη ἔκφραση, καί δέν παύει νά εἶναι τέτοια· μιά ἰδιαίτερα πολύτιμη μαρτυρία, κι αὐτό γιατί εἶναι τοποθετημένη στόν πυρήνα τοῦ φροϋδικοῦ ἔργου, μᾶς δόθηκε ἀπό τή λειτουργία πού ἐπιτέλεσαν μέσα στόν ἴδιο τό θεσμό τῆς ψυχανάλυσης οἱ ἐκφράσεις τῆς τραγικῆς τέχνης καί ἰδιαίτερα ἡ σοφοκλική καί ἡ σαιξπηρική. Ἡ λειτουργία αὐτή δέν εἶναι *εἰκονογραφική* ἤ *διδακτική*· ποτέ δέν ὑποτάσσεται μπαίνοντας στή δικαιοδοσία ἐκείνου πού θά ὀνομαστεῖ «ἐφαρμοσμένη ψυχανάλυση»· ἐπιπλέον, δέν εἶναι μόνο εὑρετική, ἀλλά κυρίως εἶναι *συντακτική*, μέ τήν ἔννοια πώς ἡ τραγική σκηνή, ἐκεῖ ὅπου ξετυλίγεται τό δράμα τοῦ Οἰδίποδα καί τό δράμα τοῦ Ἄμλετ, εἶναι ἐκείνη ἡ ὁποία θά ἐπιτρέψει στό Freud νά δώσει τά ἀποτελέσματα τῆς αὐτοανάλυσής τους («ἀναγνώρισης» ὅπως λέγει ὁ Starobinski ἐπαναλαμβάνοντας τά λόγια τοῦ Ἀριστοτέλη), ἀποδίδοντάς τους ἔτσι καί τήν καθολική τους σπουδαιότητα[32]. Οὐσιαστικό εἶναι πώς οἱ δύο τελεστίες, μέ τίς ὁποῖες ὁ Freud καταφέρνει νά τοποθετήσει τόν ἀσθενή καί τόν ἑαυτό του, τόν ἀναλυτή, τόν ἕνα σέ σχέση μέ τόν ἄλλο, ἀξιώνουν τή χρήση τῆς δραματουργίας, τῆς κανονικῆς κατά κάποιο τρόπο, τοῦ πόθου στόν Οἰδίποδα βασιλιά, καί τῆς δραματουργίας τῆς νεύρωσης στόν *Ἄμλετ*: ὁ Οἰδίποδας, ἡ καθολική πρωταρχή τῆς ψυχανάλυσης, ἐκείνη πού μέσα σέ κείμενα ὅπως τό μένη καί παραγνωρισμένη λόγω τῆς προσπάθειας γιά τήν κατασκευή κάποιου συστήματος γνώσης, δέν ἔγινε ποτέ ἀντικείμενο κατάλληλης μελέτης, ἴσως λόγω τοῦ θέσμιου (statut) ἀλήθειας τό ὁποῖο κατέχει, ἐπακόλουθο τῆς τραγικῆς του *ἔκφρασης*[33].

Ἡ τραγική σκηνή μπορεῖ νά χρησιμεύσει σάν

στεύω πώς πραγματικά εἶναι ὑποταγμένος στήν ἐπανάληψη, ἀλλά σέ ἄλλο βαθμό. Ἡ ἑρμηνεία τῆς Marie Bonaparte τοποθετεῖται μέσα σέ μιά παρορμητική θεωρία τῶν ἔργων τέχνης. Ἡ παρατήρηση ἰσχύει ἐπίσης γιά τήν προσπάθεια ψυχαναλυτικοῦ ἀκούσματος τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Robbe-Grillet ἀπό τόν Didier ANZIEU («Ὁ λόγος τοῦ ἰδεοληπτικοῦ στά μυθιστορήματα τοῦ Robbe-Grillet», Les temps modernes, Ὀκτ. 1965). Ὁ Bernard PINGAUD (στό ἴδιο) πλησιάζει τήν οὐσία, ὑποστηρίζοντας πώς, ἄν τό γραπτό ἔργο πραγματικά ἐπικαλεῖται τόν ἀναγνώστη του, ὅπως καί ἕνα εἴκασμα τοῦ ψυχαναλυτοῦ, τότε μπορεῖ κανείς νά μυστερράνει πώς «ἡ γραφή παρουσιάζεται σάν τό ἀνάποδο (καί σάν ἄρνηση) τῆς θεραπείας», γιατί τοποθετεῖ τό λόγο σέ «ἕνα τόπο ἔξω ἀπ' τό χῶρο, μιά στιγμή ἔξω ἀπ' τό χρόνο, ὅπου κανείς δέ μιλᾶ πιά σέ κανένα», θέση πού μέσα της ἀναγνωρίζει κανείς τήν ἀναπαραστατική σκηνή. «Ἀντί νά ἀφοπλίζουμε φαντασιώσεις καί ἰδεοληψίες, φέρνοντάς τες στήν ἡμέρα τῆς συνείδησης, προσθέτει ὁ Pingaud, ἡ γραφή ἰσχυρίζεται πώς διατηρεῖ ἄθικτη τή δύναμή τους, πώς μεταστρέφει πρός ὄφελός της τόν πλοῦτο τους (...)».

(32) Ἀκολουθῶ ἐδῶ τόν Jean STAROBINSKI, ὅ.π. Συγκρίνετε τοῦ ἴδιου συγγραφέα, «Ψυχανάλυση καί λογοτεχνική κριτική», Preuves 181 (1966). Θά βρεῖτε, ἐπίσης, στοχασμούς, πάνω στή λειτουργία ἀλήθειας τοῦ θεάτρου, στό ἄρθρο τοῦ O.H. MANNONI, «Τό θέατρο ἀπό τήν ἄποψη τοῦ φαντασιακοῦ», La Psychanalyse, 5 (1959) (ξαναδουλεμένο στό βιβλίο Κλειδιά γιά τό φαντασιακό, ἡ ἡ ἄλλη σκηνή, Παρίσι, Seuil, (1969): «Τό θέατρο, ἴσως, δέν εἶναι περισσότερο παραίσθηση, ἀπό ἀναγωγή τῆς παραίσθησης. Διεγείροντάς τα, ἀφοῦ τά προκάλεσε, ξαναβάζει στή θέση τους (δηλαδή περιχαρακώνει στή σκηνή τοῦ ὀνείρου) τή φαντασιακή εὐσπλαχνία καί τό φαντασιακό τρόμο». (βλ. ἀπόσ. σ. 215). Ἡ Marthe ROBERT («Διήγηση ἱστοριῶν», L'éphémère 13, ἄνοιξη 1970) ἀνοίγει μιά ἀνάλογη προοπτική πάνω στή σχέση μυθιστορηματικοῦ εἴδους, καί ἐκείνου πού ὁ Freud ὀνόμασε οἰκογενειακό μυθιστόρημα τῶν νευρωτικῶν («Der Familienroman der Neurotiker» (1909), G.W. VII, 224 k.k. «Μποροῦμε νά ποῦμε, πώς τό μυθιστόρημα αὐτό γύρω ἀπό τήν καταγωγή τῶν νευρωτικῶν, δέν ἐξαρτιέται μονάχα ἀπό τίς ψυχολογικές καταγωγές τοῦ εἴδους (...), ἀλλά εἶναι τό εἶδος τό ἴδιο». (ὅ.π. σ. 77).

(33) Κυρίως στό ἔργο τοῦ André GREEN, Ἕνα περίσσιο μάτι (Un œuil en trop), Παρίσι, Minuit, 1969, θά συναντήσουμε τή ζητούμενη δίοδο μεταξύ λειτουργίας ἀλή-

θειας τῆς θεατρικῆς ἀναπαράστασης (μελετημένη ἰδιαίτερα στήν Ὀρέστεια καί στήν Οἰδιπόδεια, στή σκηνοθεσία, δηλαδή, τῶν σχέσεων συγγένειας), καί τῆς θέσης τῆς ἀνάκλησης τοῦ σημαίνοντος, τήν ἐπεξεργασμένη ἀπό τόν Jacques LACAN (Ecrits, Παρίσι, Seuil, 1966), θέση πού ὑποστηρίζει καί τό προαναφερμένο ἔργο τοῦ Philip Kaufmann. Ἡ συγκεντρωτική διατύπωση τῆς συζευκτικῆς αὐτῆς κατάστασης εἶναι: «Συνοπτικά, ἐπειδή τό ἐρώτημα τῆς σχέσης μέ τόν Ἄλλο παρουσιάζεται σάν ἀναπαράσταση, ἔτσι, μέ τή σειρά της κι αὐτή, παρουσιάζεται σάν ἀναπαράσταση τῆς σχέσης μέ τόν Ἄλλο» (σ. 98), πού πρέπει νά τό ἐννοήσουμε ὡς ἑξῆς: Ἡ σχέση μέ τόν ἄλλο, δηλαδή μέ τούς γεννήτορες, στήν οἰδιπόδεια τριγωνική σχέση, εἶναι πάντα ἀναπαράσταση, μέ τήν ἔννοια τῆς ψευδαισθησιακῆς σύστασης: ἡ ἔλλειψη τοῦ σημαίνοντος θεσμοποιεῖ τό χῶρο τοῦ πόθου, ὅπου ἐκβάλλει ἡ ἀναπαράσταση. Ἐκεῖνο πού ἀναπαριστάνεται εἶναι πάντα ἡ σχέση μέ τόν ἄλλο, ἡ σχέση συγγένειας σάν τόπος ἐγκατάλειψης, ἀφοῦ μέσα σ' αὐτόν τόν τόπο ὁ πόθος ἀναπαριστάνει ἐκεῖνο πού εἶναι ἀπόν. Ὁ André Green ἐπιμένει ἀκριβῶς στό στοιχεῖο αὐτό, τοῦ ἀποχωρισμοῦ καί τῆς ἀλλοτρίωσης: ἡ τραγωδία καθόλου δέν προσφέρει τό θέαμα τῆς συμφιλίωσης, ἀλλά προσφέρει ἐκεῖνο τῆς παραγνώρισης, «τό μεῖζον σημαῖνον (...) εἶναι ἡ ὁριμή θανάτου» ὁ συγγραφέας (σ. 268 κ.κ.) ἐπαινεῖ τόν Hölderlin, γιατί σκέφτηκε νά παρουσιάσει τό τραγικό σάν τήν ἀνυπόφορη σύζευξη «Θεοῦ-καί-ἀνθρώπου», τῆς ἐξαγνισμένης ἀπό τόν ἀπεριόριστο ἀποχωρισμό τους (HÖLDERLIN, Παρατηρήσεις γιά τόν Οἰδίποδα, γαλλική μετάφραση τοῦ F. Fédier, Παρίσι, Βιβλιοθήκη 10/18, 1965, σ. 63). Ἡ μόνη ἐπιφύλαξη πού διατυπώνουμε, εἶναι γύρω ἀπό τήν ταύτιση, πού γίνεται ἀπό τόν A. Green, τῆς ἐργασίας τοῦ ὀνείρου μέ τήν ἐργασία τῆς τραγωδίας ἤ τοῦ παρορμητικοῦ ἀναπαραστῶντος μέ τή θεατρική ἀναπαράσταση. Ἡ ἰδιαίτερη ἐργασία τῆς τέχνης, συνίσταται στό νά ἀγνοεῖ τή λειτουργία τῆς ἀναδιπλασιασμένης ἀνατροπῆς, τήν ὁποία ὅμως ὁ A. Green, τό ἔχουμε δεῖ, γνωρίζει νά ἐντοπίζει στήν ἐντέλεια: ἀνατροπή μεταξύ περιεχομένου (ἡ ἔλλειψη τοῦ γεννήτορος ἀνοίγει τό χῶρο παραίτησης, τό χῶρο ἀλλοτρίωσης) καί περιέχοντος (ὁ χῶρος ἀλλοτρίωσης, ἀναπαράστασης, ἐκβάλλει στήν ἔλλειψη τοῦ σημαίνοντος). —Δεῖτε σχετικά μέ τά προβλήματα αὐτά: J.F. LYOTARD, «Ἑβραῖος Οἰδίποδας», Critique 277 (Ἰούνιος 1970), σ.σ. 530 κ.κ.

ἐξέδρα ἅλματος γιά τήν ψυχαναλυτική σκηνή, γιατί ἔχει ἤδη τελεστεῖ στήν τραγική σκηνή ἡ ἀνατροπή ἐκείνη μέ τήν ὁποία ὁ χῶρος τοῦ πόθου, ὁ πρωτεύων φαντασιωματικός χῶρος, προσανατολισμένος πρός τήν ἔλλειψή του, ἀναπαριστάνεται στό σκηνικό χῶρο, χῶρο στόν ὁποῖο ἐκδηλώνεται ὁ πόθος, γιά νά δεῖ τόν πόθο. Ἡ τραγωδία θά ἐμπνεύσει τό θέμα τῆς ψυχανάλυσης, ὄχι μονάχα ἀπό τό πεπρωμενικό της περιεχόμενο, ἀλλά καί ἀπό τή θέση ἔκφρασης, ἡ ὁποία προκαλεῖ στόν καλλιτέχνη τήν ἴδια ἐγκατάλειψη μέ ἐκείνη τοῦ ἥρωα (τήν ἐπιθυμητή ὅμως ἐγκατάλειψη καί ὄχι τήν περιστασιακή, ὅπως στόν Οἰδίποδα, ἤ τήν ὑπαγορευμένη ὅπως στόν Ἄμλετ), θέση πού προεικάζει τή σχέση τοῦ λόγου στήν ψυχανάλυση μέ τόν πόθο πού εἶναι ἀντικείμενό του. Μήπως ὁ διπλός κανόνας πού ὑποχρεώνει, ἀπό τή μιά πλευρά τό ὑποκείμενο νά ἀσκεῖ τόν ἐλεύθερο συνειρμό καί ἀπό τήν ἄλλη τόν ἀναλυτή νά ἀποδίνει στά λεγόμενα τοῦ ἀσθενῆ μιά «ἐξίσου ταλαντευόμενη προσοχή» («(evenly) suspended, poised attention»), δέν ἰσοδυναμεῖ μέ τό νά κρατᾶ ἀνοιχτή, ἀνεμπόδιστη ἀπό δευτερεύοντες καταναγκασμούς, μιά περιοχή, ὅπου οἱ εἰκασμικές μορφές θά μποροῦν νά ἐκδηλώνουν τήν παρουσία τους; Ἀπό τή στιγμή πού ἀνοίγει ἡ ἔκταση αὐτή, ἡ διαφορά ἀνάμεσα στήν τέχνη καί στήν ἀνάλυση, ἴσως πιά δέν εἶναι μεγαλύτερη, ἀπό ἐκείνη πού χωρίζει τόν πόθο τῆς θέασης τοῦ πόθου, ἀπό τόν πόθο τῆς ἐκφορᾶς του.

Καταλαβαίνουμε ὅτι ἐδῶ οἱ ρόλοι ἀνταλλάζονται καί ὅτι ἡ ἐκφραστική ἤ ἀναπαραστατική πρακτική εἰσάγει τήν ψυχαναλυτική πρακτική στόν ἑαυτό της.

Συνοπτικά, λοιπόν, οἱ παροῦσες τάσεις συνθέτουν τόν ἀκόλουθο πίνακα:

1.1. Ἀνάγνωση τοῦ ἔργου σάν ἔκφρασης παρορμήσεων (compulsion) (τοῦ αὐτουργοῦ ἤ τοῦ ὑποκειμένου)· δηλαδή σάν συμπτώματος.

1.2. Ἴδια ἀνάγνωση, διορθωμένη μέ μιά θεωρία τῆς ἐξιδανίκευσης, ἡ ὁποία τίς περισσότερες φορές εἶναι θεωρία διαμόρφωσης τοῦ Ἐγώ.

1.3. Ἑρμηνεία τῆς λογοτεχνικῆς ἤ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας σάν διαδικασίας πένθους τοῦ ἐσωτερικευμένου ἀντικειμένου καί ἐξωτερίκευση τοῦ φαντασιωματικοῦ σέ ἕναν κενό χῶρο.

2.1. Θεώρηση τοῦ λογοτεχνικοῦ ἤ πλαστικοῦ χώρου σάν ὁμόλογου τοῦ ἀσύνειδου χώρου.

2.2. Ἀνάγνωση τοῦ ἔργου σάν ἀναδραστικῆς χωροποίησης (spatialisation rétroactive) σέ μιά συγκινησιακή ἐγκατάλειψη, ἐκείνη τῆς ἔλλειψης τοῦ λόγου τοῦ Ἄλλου.

2.3. Στοχασμός ἐπικεντρωμένος στή λειτουργία ἀλήθειας τῆς λογοτεχνίας καί τῶν τεχνῶν καί στό ρόλο πού ὁ *χῶρος* μέσα στόν ὁποῖο διαδραματίζονται τά ἔργα μπορεῖ νά παίξει στή σύνταξη τῆς ψυχανάλυσης.

Ὑστερόγραφο: Δέν ἔλαβα ἐδῶ ὑπόψη μου ἔργα τοῦ Gaston Bachelard καί τοῦ Sartre, γιατί ἀπό τήν ψυχανάλυση δανείστηκαν μονάχα τόν τίτλο (μέ μιά κίνηση πού πρέπει κάποτε νά ἑρμηνευτεῖ). Καί στίς δύο περιπτώσεις ἔχουμε μιά προσπάθεια φιλοσόφων τῆς συνείδησης νά *ὑπεκφύγουν* τή διάσταση τοῦ ἀσυνείδητου. Παίρνουμε μιά ἰδέα τῆς ἀπόστασης πού χωρίζει τήν ὑπαρξιακή ψυχανάλυση ἀπό τήν ψυχανάλυση, μέ τά λόγια αὐτά πού κλείνουν τό *Baudelaire* τοῦ Sartre: «Ἡ ἐλεύθερη ἐπιλογή πού κάνει ὁ ἄνθρωπος γιά τόν ἑαυτό του ταυτίζεται ἀπόλυτα μέ ἐκεῖνο πού ὀνομάζουμε πεπρωμένο του». (Παρίσι, Gallimard, 1947, σ. 224). Ἡ ὑπαρξιακή ψυχανάλυση ἐκθέτεται στό *Τό εἶναι καί τό μηδέν,* (Παρίσι, Gallimard, 1943. σ. 643 κ.κ.). Τό κείμενο τό πιό «φροϋδικό» τοῦ Sartre, εἶναι χωρίς ἀμφιβολία *Οἱ λέξεις* (Παρίσι, Gallimard, 1964). Ἀπό τήν πλευρά του ὁ Bachelard, τελικά, παραιτήθηκε ἀπό τή χρήση τοῦ ὅρου «ψυχανάλυση» (ρητά στό *Ἡ ποιητική τοῦ χώρου,* Παρίσι, P.U.F., 1957), χρήση πού ἦταν ἀντιφροϋδική, παρ' ὅλο πού στό βιβλίο του *Ἡ ψυχανάλυση τῆς φωτιᾶς* (Παρίσι, Gallimard, 1938), μπαίνει κάπως πρόβλημα «σεξουαλικότητας». Δεῖτε, πάνω σ' αὐτό, τό τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *L'Arc* (42, Ὀκτώβριος 1970) τό ἀφιερωμένο στόν Bachelard. Ἡ παρατήρηση ἐφαρμόζεται καί στήν «μπασελαρική» λογοτεχνική κριτική: Weber, Guiomar.

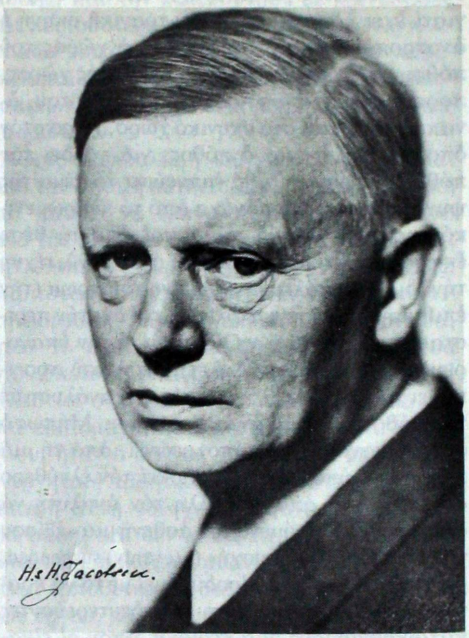
(Μετάφραση: Γιῶργος Ζηκογιάννης)

Ὁ J.F. Lyotard γεννήθηκε τό 1924, εἶναι καθηγητής στό πανεπιστήμιο τοῦ PARIS VIII (Vincennes). Ὑφηγητής φιλοσοφίας καί Διδάκτωρ φιλολογίας. Κύρια ἔργα του: «Ἡ φαινομενολογία», ἔκδ. P.U.F., 1954· «Λόγος, εἴκασμα» (Discours, figure), *ἔκδ. Klincksieck, 1971· «Παραδρομή μέ ἀφετηρία τόν Marx καί τόν Freud»* (Dérive à partir de Marx et Freud), *ἔκδ. 10/18, 1973· «Παρορμητικοί μηχανισμοί»* (Des dispositifs pulsionnels), *ἔκδ. 10/18, 1973· «Λιμπιντική οἰκονομία»* (Economie libidinale) *ἔκδ. Minuit 1974· «Οἱ Μετασχηματιστές Duchamp»* (Les Transformateurs Duchamp), *ἔκδ. Galilée, 1977· «Εἰδωλολατρικά διδάγματα»* (Instructions païennes), *ἔκδ. Galilée, 1977· «Ἔντρομες ἀφηγήσεις»* (Récits tremblants), *ἔκδ. Galilée, 1977 (μέ τήν συνεργασία τοῦ Jacques Monory)· «Στοιχεῖα εἰδωλολατρικά»* (Rudiments païens), *ἔκδ. 10/18, 1977· «Ὁ τοῖχος τοῦ εἰρηνικοῦ»* (Le mur du pacifique), *ἔκδ. Galilée, 1979.*

(Σ.Τ.Μ.)

Carl Th. Dreyer

(Β΄ μέρος)



Λίγα λόγια γιά τό κινηματογραφικό στύλ

τοῦ **Carl Th. Dreyer**

Ὑπάρχει μιά κάποια ὁμοιότητα ἀνάμεσα σ' ἕνα ἔργο τέχνης καί σ' ἕναν ἄνθρωπο. Μπορεῖ κανείς νά μιλήσει γιά τήν ψυχή ἑνός ἔργου τέχνης, γιά τήν προσωπικότητά του, ὅπως μπορεῖ νά μιλήσει γιά τήν ψυχή ἑνός ἀνθρώπου.

Ἡ ψυχή βγαίνει μέσα ἀπό τό στύλ, πού εἶναι γιά τόν καλλιτέχνη ὁ τρόπος νά ἐκφράζει τήν ἀντίληψη πού ἔχει γιά τό ὑλικό του. Τό στύλ εἶναι οὐσιαστικό μιά καί δίνει πνοή στή μορφή. Μέ τό στύλ ὁ καλλιτέχνης δουλεύει ὅλες τίς μικρές λεπτομέρειες πού τήν ὁλοκληρώνουν. Μέ τό στύλ πείθει τούς ἄλλους νά δοῦν τό ὑλικό του μέ τά μάτια του.

Τό στύλ δέν εἶναι κάτι πού μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ μέσα στό τελειωμένο ἔργο τέχνης. Παρόλο πού τό διαποτίζει καί τό διαπερνάει, παραμένει ἄφαντο καί ἀναπόδειχτο.

Κάθε τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς καί μόνης προσωπικότητας. Ἀλλά μιά ταινία φτιάχνεται ἀπό μιά ὁμάδα καί μιά ὁμάδα δέν μπορεῖ νά παράγει τέχνη, παρά μόνο ὅταν ἕνα καλλιτεχνικό ταμπεραμέντο τήν καθοδηγεῖ καί ἐνεργεῖ ὡς κινητήρια δύναμη.

Ὁ πρῶτος παλμός γιά μία ταινία ξεκινάει ἀπό τό ἔργο τοῦ συγγραφέα πού οὐσιαστικά φτιάχνει τό σκαρί. Ἀλλά ἀπό τή στιγμή πού ἔχει κατασκευαστεῖ αὐτός ὁ ποιητικός σκελετός, δουλειά τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νά δώσει στήν ταινία τό στύλ της. Ὅλες οἱ καλλιτεχνικές λεπτομέρειες εἶναι δημιούργημα τῆς δικιᾶς του πρωτοβουλίας. Τά συναισθήματα καί οἱ διαθέσεις του πρέπει νά χρωματίσουν τήν ταινία καί νά ξυπνήσουν τά ἀντίστοιχα συναισθήματα καί διαθέσεις στό μυαλό τοῦ θεατῆ. Μέ τό στύλ χαρίζει στό ἔργο ψυχή — καί ἔτσι τό κάνει τέχνη. Εἶναι ἡ δουλειά του νά δώσει στήν ταινία ἕνα χαρακτήρα — συγκεκριμένα, τό δικό του.

Μιά κι ἔτσι ἔχουν τά πράγματα, ἐμεῖς οἱ σκηνοθέτες ἔχουμε μεγάλες εὐθύνες. Ἀπό μᾶς ἐξαρτᾶται νά ἐξυψώσουμε τόν κινηματογράφο ἀπό βιομηχανία σέ τέχνη καί, κατά συνέπεια, πρέπει νά πλησιάσουμε τή δουλειά μας μέ σοβαρότητα, πρέπει *νά ἐπιζητοῦμε* κάτι, πρέπει *νά ἀποτολμοῦμε* κάτι καί δέν πρέπει νά πηδᾶμε τό φράχτη στά πιό χαμηλά

του σημεῖα. Ἂν θέλουμε νά μή φτάσει σέ ἀδιέξοδο ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου, πρέπει νά ἐπιχειρήσουμε τή σφραγίδα ἑνός στύλ, τή σφραγίδα τῆς προσωπικότητάς μας πάνω στή ταινία. Μόνο ἔτσι μποροῦμε νά ἐλπίζουμε σέ μιά ἀνανέωση.

Τώρα θά περιγράψω μερικούς ἀπό τούς παράγοντες πού ἔπαιξαν ἀποφασιστικό ρόλο στό στύλ τῆς ταινίας *Μέρα Ὀργῆς*, καί θά ἀρχίσω νά μιλάω γιά εἰκόνες καί ρυθμούς.

Οἱ ἠχητικές ταινίες ἔχουν τήν τάση νά σπρώχνουν τίς εἰκόνες στό πλάι καί νά δίνουν προτεραιότητα στά λόγια. Σέ πολλές ὑπάρχει ὁμιλία — τί λέω, *φλυαρία* — κι ἔτσι σπάνια τά μάτια βρίσκουν τήν εὐκαιρία νά προσέξουν μιά καλή κι ἀποτελεσματική εἰκόνα. Ἐντωμεταξύ οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου ἔχουν ξεχάσει ὅτι μιά ταινία εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα καί κυρίως μιά τέχνη τῆς εἰκόνας, ὅτι πρῶτα ἀπευθύνεται στό βλέμμα καί ὅτι ἡ εἰκόνα εἰσδύει *πολύ* περισσότερο ἀπό τόν προφορικό ρόλο στή συνείδηση τοῦ θεατῆ. Προσπάθησα στή *Μέρα Ὀργῆς* νά δώσω ἁπλῶς στήν εἰκόνα τή θέση πού θά ἔπρεπε νά ξαναβρεῖ, τίποτα περισσότερο. Δέν παρουσιάζω μιά εἰκόνα μόνο γιά χάρη τῆς εἰκόνας, μόνο γιατί εἶναι ὡραία. Ἂν ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς εἰκόνας δέν εἶναι τέτοια πού νά βοηθάει στήν ἐξέλιξη τῆς δράσης, τότε εἶναι βλαβερή γιά τήν ταινία.

Ἡ εἰκόνα ἔχει ἕνα πολύ σημαντικό ἀποτέλεσμα στόν ψυχικό κόσμο τοῦ θεατῆ. Ἂν περιορίζεται στούς φωτεινούς τόνους, τότε τόν κατευθύνει πρός μιάν ἀνάλαφρη διάθεση. Ἂν περιορίζεται σέ σκοτεινούς ὑποβλητικούς τόνους, τότε τόν κατευθύνει πρός τή σοβαρότητα. Ὁ φωτογράφος μου κι ἐγώ συμφωνήσαμε νά δώσουμε στίς εἰκόνες στή *Μέρα Ὀργῆς* ἁπαλούς γκρίζους καί σκοτεινούς τόνους, ὅπως ταίριαζε στή δράση καί στήν ἐποχή.

Ὁ Thorkild Roose στή *Μέρα Ὀργῆς*.

Τό μάτι δείχνει προτίμηση γιά τήν τάξη καί γι' αὐτό εἶναι σημαντικό οἱ εἰκόνες νά παρουσιάζονται καί νά παραμένουν ἁρμονικές ἀκόμα καί πάνω στήν κίνηση. Οἱ ἄκομψες γραμμές ἀπωθοῦν τό μάτι τοῦ θεατῆ.

Τό μάτι ἀφομοιώνει εὔκολα καί γρήγορα τίς ὁριζόντιες γραμμές, ἐνῶ ἀπωθεῖ τίς κάθετες. Τό μάτι ἄθελά του ἀπορροφιέται ἀπό τά ἀντικείμενα πού βρίσκονται σέ κίνηση, ἐνῶ παραμένει ἀδιάφορο σέ κάθε τι πού εἶναι στατικό. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιατί τό βλέμμα ἀκολουθεῖ μέ ἱκανοποίηση τίς κινήσεις τῆς μηχανῆς πού γλυστράει ἀβίαστα — ἀκόμα πιό πολύ ὅταν εἶναι ἁπαλές καί ρυθμικές. Σά γενικό κανόνα, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ταινία πρέπει νά διατηρεῖ μιά κίνηση πού εἶναι συνεχής, ὁμαλή, ὁριζόντια καί ἀβίαστη. Ἔτσι, ἄν ξαφνικά χρησιμοποιήσουμε κάθετες γραμμές, μποροῦμε νά πετύχουμε ἕνα ἄμεσα δραματικό ἀποτέλεσμα — ὅπως παραδείγματος χάρη στή *Μέρα Ὀργῆς*, οἱ εἰκόνες τῆς κάθετης σκάλας, λίγο πρίν τήν πετάξουν στή φωτιά.

Ὁ Ρυθμός

Τώρα ἐρχόμαστε στό ρυθμό. Τά τελευταῖα χρόνια ἡ ἠχητική ταινία ἔχει ὁδηγηθεῖ συνειδητά πρός ἕνα νέο ρυθμό, εἰδικά προσαρμοσμένο στόν ἦχο. Ἀναφέρομαι κυρίως σέ ἕναν ἀριθμό ἀπό σημαντικές ξένες ταινίες μέ καλλιτεχνικές ἀπαιτήσεις — ὁπωσδήποτε τίς ἀμερικάνικες, ἀλλά καί τίς καλές γαλλικές ψυχολογικές ταινίες. Σ' αὐτές τίς ταινίες βλέπουμε μιά προσπάθεια γιά ρυθμική ἠρεμία πού ἐπιτρέπει στό θεατή νά παρακολουθήσει μέ προσοχή τίς εἰκόνες καί νά ἀκούσει τά λόγια. Ὅπως καί ἁρμόζει σ' αὐτές τίς ταινίες, μιά καί τό χαρακτηριστικό τους ἦταν ὅτι οἱ εἰκόνες ἄξιζαν νά προσεχτοῦν καί τά λόγια ἄξιζαν νά ἀκουστοῦν.

Προσπάθησα νά ἐργαστῶ πάνω σ' αὐτές τίς βάσεις καί νά τίς προεκτείνω. Σέ ὁρισμένες στιγμές δράσης — παραδείγματος χάρη στή *Μέρα Ὀργῆς*, στή σκηνή μεταξύ τῶν δύο νέων δίπλα στό φέρετρο τοῦ Ἀψαλώμ — ἀντί νά μεταχειρίζομαι γρήγορες, σύντομες, ἐναλλασσόμενες εἰκόνες, ἄρχισα νά χρησιμοποιῶ αὐτό πού ὀνομάζω γκρό-πλάν μεγάλης διάρκειας, πού κυλᾶ ἀβίαστα καί ἀκολουθεῖ τούς ἠθοποιούς μέ ἕνα ρυθμικό τρόπο, ψηλαφώντας τήν ἀπόσταση ἀπό τόν ἕνα στόν ἄλλο, καθώς γίνεται τό ἐπίκεντρο τῆς δράσης πότε ὁ ἕνας καί πότε ὁ ἄλλος. Παρόλον αὐτό τόν κυματιστό ρυθμό — ἢ ἴσως θά ἔπρεπε νά πῶ ἐξαιτίας του — ἡ σκηνή μέ τούς δύο νέους δίπλα στό φέρετρο τοῦ Ἀψαλώμ εἶναι ἀπό τά σημεῖα πού συγκινοῦν τό περισσότερο τό κοινό.

Μοῦ καταλόγισαν ὅτι ὁ ρυθμός στή *Μέρα Ὀργῆς* εἶναι πολύ βαρύς καί πολύ ἀργός.

Συχνά ἔχω δεῖ ἕνα γρήγορο ρυθμό νά χρησιμοποιεῖται μέ μεγάλη ἀποτελεσματικότητα σέ μιά ταινία — ὅποτε ἕνας τέτοιος ρυθμός ἦταν κατάλληλος γιά τήν περίσταση. Ἀλλά ἔχω δεῖ καί ταινίες ὅπου ἕνας τεχνητός ρυθμός πού δέν ταίριαζε μέ τή δράση μαστίγωνε τίς εἰκόνες: ἦταν ἕνας ρυθμός γιά χάρη τοῦ ἴδιου τοῦ ρυθμοῦ. Ἀλλά, ὅταν χρησιμο-

ποιεῖται μ' αὐτό τόν τρόπο, ὁ ρυθμός εἶναι στή πραγματικότητα μόνο μιά κληρονομιά ἀπό τήν ἐποχή τῆς βουβῆς ταινίας, μιά κληρονομιά πού ἡ ἠχητική ταινία δέν ἔχει ἀκόμα ἀποβάλλει. Εἶναι ἕνα ἀπομεινάρι ἀπό τήν ἐποχή πού ἡ ταινία συμπληρωνόταν ἀπό γραπτές παρατηρήσεις. Ἀνάμεσα στίς παρατηρήσεις ἡ ταινία ἦταν ἄδεια καί οἱ παρατηρήσεις ἦταν ἐπίσης ἄδειες καί γιά νά καμουφλαριστεῖ ὅλο αὐτό τό κενό οἱ χαρακτῆρες *πέταγαν* μέσα στίς εἰκόνες καί οἱ εἰκόνες *πέταγαν* καί χάνονταν ἀπ' τήν ὀθόνη — ὁπωσδήποτε ὑπῆρχε ἀρκετός ρυθμός! Ἀλλά αὐτός ἦταν ὁ ρυθμός τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου.

Ὅταν ὁ δανέζικος βουβός κινηματογράφος ἦταν στήν ἀκμή του — τουλάχιστο ἐδῶ κι εἴκοσι πέντε χρόνια — ἄρχισαν νά φτάνουν ἀπό τή Σουηδία ὁρισμένες ἐξαιρετικές ταινίες, ταινίες πάνω σέ θέματα τῆς Selma Lagerlöf. Θυμᾶμαι καθαρά τήν πρώτη φορά πού ἡ ταινία τοῦ Victor Sjöstrom *Οἱ Γυοί τοῦ Ἰνγκερμαν* παίχτηκε στήν Κοπεγχάγη. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου ἐδῶ κουνοῦσαν τά κεφάλια τους, γιατί ὁ Sjöstrom εἶχε τήν τόλμη νά ἀφήσει τούς χωρικούς του νά περπατᾶνε βαριά καί σοβαρά, ὅπως περπατᾶνε οἱ πραγματικοί χωρικοί. Σίγουρα, χρειάζονταν αἰῶνες νά πᾶνε ἀπό τή μιά ἄκρη τοῦ δωματίου στήν ἄλλη.

Ὅπως εἶπα, οἱ Δανέζοι κινηματογραφιστές κουνοῦσαν τά κεφάλια τους: ποτέ κάτι τέτοιο δέ θά πήγαινε καλά· τό κοινό δέ θά τό δεχόταν ποτέ. Ἀλλά ὅλοι ξέρουμε πόσο καλά πῆγε. Ἔτσι ἔγινε ὁ σουηδικός κινηματογράφος μέ τούς φυσικούς, ζωντανούς, ρυθμούς πού κατάκτησε, ὄχι μόνο τή Σουηδία καί τή Δανία, ἀλλά ὁλόκληρη τήν Εὐρώπη. Ὅλη ἡ Εὐρώπη διδάχτηκε ἀπό τόν σουηδικό κινηματογράφο — ἔμαθε, μέσα σ' ἄλλα, ὅτι ὁ ρυθμός μιᾶς ταινίας γεννιέται ἀπό τό περιβάλλον καί τή δράση τῆς ταινίας. Μ' αὐτό τόν τρόπο δημιουργεῖται μιά πολύ σημαντική ἔνταση, γιατί τό δράμα φτιάχνει ἕνα ρυθμό πού μέ τή σειρά του τροφοδοτεῖ τήν ἀτμόσφαιρα τῆς δράσης, ἐνῶ συγχρόνως ἐπηρεάζει τόν ψυχικό κόσμο τοῦ θεατῆ, ἔτσι ὥστε νά ταυτίζεται μέ τό δράμα πολύ πιό εὔκολα.

Στή *μέρα Ὀργῆς* ἡ δράση καί τό περιβάλλον προϋποθέτουν τόν πλατύ, ἤσυχο ρυθμό, ἀλλά αὐτό ἐξυπηρετεῖ καί ἄλλους σκοπούς: ἀφ' ἑνός, νά ὑπογραμμίσει τόν ἀργό παλμό τοῦ ἀφτιοῦ καί ἀφ' ἑτέρου, νά τονίσει καί νά δυναμώσει τό μνημιακό στοιχεῖο, πού ὁ συγγραφέας εἶχε ὑπόψη του στό θεατρικό ἔργο καί πού ἐγώ προσπάθησα νά μεταφέρω στήν ταινία.

Τό Δράμα

Σέ κάθε τέχνη τά ἀνθρώπινα πλάσματα παίζουν τό βασικό ρόλο. Στήν καλλιτεχνική ταινία αὐτό πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι νά δοῦμε τούς ἀνθρώπους καί νά νιώσουμε τίς περιπέτειες τοῦ πνεύματός τους. Θέλουμε νά εἰσχωρήσουμε ὁλοκληρωτικά στίς ἐμπειρίες πού παρακολουθοῦμε πάνω στήν ὀθόνη. Ἐλπίζουμε ὅτι ἡ ταινία θά μᾶς ἀνοίξει διάπλατα μιά πόρτα πρός ὅλους αὐτούς τούς κόσμους. Θέλουμε νά ζήσουμε τήν ἀγωνία πού δημιουργεῖται, ὄχι ἀπό τήν ἐξωτερική δράση, ἀλλά ἀπό τήν ἐξέλιξη τῶν ἐσωτερικῶν συγκρούσεων. Οἱ ψυχικές ἤ πνευματικές συγκρούσεις δέ λείπουν ἀπό τή *Μέρα Ὀργῆς*. Ἀπ' τήν ἄλλη, θά χρειαζόταν πολύ προσπάθεια νά βρεθεῖ ὑλικό πιό δελεαστικό γιά νά παρουσιαστεῖ σάν ἐξωτερικό δράμα. Ἀποφάσισα — τολμῶ νά πῶ ὅτι τό ἴδιο ἔκαναν καί οἱ ἠθοποιοί μου — νά μήν πέσω στόν πειρασμό. Ψάξαμε μέ τό ἴδιο ἐνδιαφέρον νά ἀπομονώσουμε τίς ψεύτικες ὑπερβολές καί τίς δραματικές συμβατικότητες. Προσπαθήσαμε νά ψάξουμε γιά τήν ἀλήθεια.

Ἄλλωστε, μήπως δέν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τά μεγάλα δράματα παίζονται ἥσυχα, ὅτι οἱ ἄνθρωποι προσπαθοῦν νά κρύβουν τά συναισθήματά τους καί ὅτι ἀποφεύγουν νά δείχνουν μέ τίς ἐκφράσεις τοῦ προσώπου τους τίς καταιγίδες πού στήν πραγματικότητα ἔχουν ξεσπάσει μέσα τους; Ἡ ἔνταση ὑπάρχει κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια καί ξεσπάει τή μέρα πού συμβαίνει ἡ καταστροφή. Αὐτήν ἀκριβῶς τή λανθάνουσα ἔνταση, αὐτή τή δυσφορία πού ὑποβόσκει κάτω ἀπό τή ρουτίνα τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς τοῦ πάστορα, προσπάθησα τόσο ἐπίμονα νά ἀποδώσω.

Εἶμαι βέβαιος ὅτι ὑπάρχουν ὁρισμένοι πού θά προτιμοῦσαν οἱ σκηνές νά εἶναι δουλεμένες μέ περισσότερο ρεαλισμό. Ἀλλά ὁ ρεαλισμός ἀπό μόνος του δέν εἶναι τέχνη· τέχνη εἶναι μόνο ὁ ψυχολογικός ἤ ὁ πνευματικός ρεαλισμός. Ἐκεῖνο

Ἡ Lisbeth Movin στή *Μέρα Ὀργῆς*.

πού ἀξίζει εἶναι ἡ καλλιτεχνική ἀλήθεια, δηλαδή ἡ ἀλήθεια πού ἔχουμε ἀποστάξει ἀπό τήν πραγματικότητα ἀλλά καί πού ἔχουμε ἀπελευθερώσει ἀπό ὅλες τίς περιττές λεπτομέρειες — ἡ ἀλήθεια ὅπως ἔχει φιλτραριστεῖ μέσα ἀπό τό μυαλό τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτό πού συμβαίνει στήν ὀθόνη δέν εἶναι ἡ πραγματικότητα καί δέν μπορεῖ νά εἶναι, γιατί τότε, δέ θά ἦταν τέχνη.

Ἀντιμετωπίζοντας ἔτσι τά πράγματα, ἐγώ κι οἱ ἠθοποιοί μου, σέ συμφωνία, προσπαθήσαμε νά *ἀπο-θεατρικοποιήσουμε* τήν ταινία στό σύνολό της ἀπό τίς πολλές σφιχτές καί συμπυκνωμένες σκηνές. Πρίν συνεχίσω θά ἤθελα νά προσδιορίσω τή διαφορά μεταξύ θεατρικοῦ καί κινηματογραφικοῦ στοιχείου καί θά ἤθελα νά πῶ ὅτι, ὅσο ἀφορᾶ ἐμένα, δέν προσπαθῶ νά ὑποβιβάσω ἤ νά χρησιμοποιήσω ὑποτιμητικά μέ κανένα τρόπο τόν ὅρο θεατρικότητα. Θά ἤθελα μόνο νά πῶ ὅτι ἕνας ἠθοποιός παίζει διαφορετικά στή σκηνή ἑνός θεάτρου ἀπ' ὅ,τι παίζει στό κινηματογραφικό στούντιο. Στή σκηνή εἶναι ὑποχρεωμένος νά ὑπολογίζει ὅτι οἱ λέξεις πρέπει νά περάσουν ἀκέραιες πάνω ἀπό τήν πλατεία καί νά φτάσουν στούς ἐξῶστες. Αὐτό ἀπαιτεῖ, ὄχι μόνο πολύ καλή ποιότητα φωνῆς καί ἄρθρωσης, ἀλλά καί μιά προσπάθεια νά σκληρύνουν οἱ ἐκφράσεις τοῦ προσώπου, γιά νά καλύψουν τήν ἀπόσταση. Ἀντίθετα, στό κινηματογραφικό στούντιο τό μόνο πού χρειάζεται εἶναι ἡ πολύ κοινή καθημερινή ὁμιλία καί ἡ ἀπόλυτα φυσική χειρονομία. Στήν ταινία *Μέρα Ὀργῆς* δέν προσπαθήσαμε νά παίξουμε πιό ἔντονα ἤ πιό συγκρατημένα. Ἀντίθετα κάναμε τά πάντα γιά νά παίξουμε ἀληθινά, γιά νά δημιουργήσουμε ζωντανούς, πειστικούς χαρακτῆρες. Συμφωνήσαμε νά ἀπορρίψουμε τό ψεύτικο καί τό ἀπόλυτα ἐξωτερικευμένο.

Ἡ Ὑποκριτική

Τά πιό σημαντικά ἐκφραστικά μέσα γιά τόν ἠθοποιό τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ χειρονομία καί ἡ ὁμιλία.

Ὅταν πρωτοπαρουσιάστηκε ἡ ἠχητική ταινία, ἡ ἐκφραστική χειρονομία πέρασε σέ δεύτερο πλάνο. Τώρα πιά εἴχαμε τόν προφορικό λόγο. Καί τά λόγια ξεχύθηκαν ἀπό τά ἄδεια πρόσωπα. Στίς γαλλικές καί στίς ἀμερικάνικες ψυχολογικές ταινίες τῶν τελευταίων χρόνων ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου ἔχει ἀποκτήσει πάλι σημασία, καί αὐτό πρός ὄφελος ὅλων. Αὐτό τό εἶδος μιμικῆς εἶναι ἕνα σημαντικό στοιχεῖο γιά τήν ὁμιλούσα ταινία. Ἡ χειρονομία προικίζει τό πρόσωπο μέ ψυχή καί ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου ἀποτελεῖ ἕνα «σύν» ἐξαιρετικά σημαντικό γιά τόν προφορικό λόγο. Συχνά μποροῦμε νά διαβάσουμε ὁλόκληρο τό χαρακτήρα ἑνός ἀνθρώπου μέσα ἀπό μιά μόνο ἔκφραση — πῶς συνοφρυώνεται ἤ πῶς ἀνοιγοκλείνει τά μάτια. Ἡ μιμική εἶναι τό ἀρχικό ἐκφραστικό μέσο τοῦ ἐσωτερικοῦ βιώματος — ἀρχαιότερο ἀπό τόν προφορικό λόγο. Ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου δέν περιορίζεται μόνο στούς ἀνθρώπους. Ἂν ἔχετε σκύλο, θά ξέρετε

Οἱ Preben Lerdorff Rye, Thorkild Roose καί Lisbeth Movin στή *Μέρα Ὀργῆς* (1943).

ὅτι ὁ σκύλος ἔχει πολύ ἐκφραστικό πρόσωπο.

Καί μιά καί μιλᾶμε γιά τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου θά ἤθελα νά πῶ δυό κουβέντες γιά τό μακιγιάζ. Στήν ταινία *Μέρα Ὀργῆς*, μέ σκοπό νά μή χάσω τό παραμικρό ἀπό τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου, ἀπέφυγα τελείως τά μακιγιαρισμένα πρόσωπα. Αὐτό πού συμβαίνει συνήθως, ἄν παρατηρήσετε, εἶναι τό ἑξῆς: ὁ ἠθοποιός μακιγιάρεται γιά τό φωτογράφο καί ἔτσι ὁ φωτογράφος τοποθετεῖ τά φῶτα μέ ἕναν ὁρισμένο τρόπο, ὥστε κανείς νά μή μπορεῖ νά δεῖ τό μακιγιάζ. Σήμερα ὅμως τό κοινό ἔχει μάθει νά βλέπει τήν ὁμορφιά στό φυσικό πρόσωπο μέ ὅλες του τίς ρυτίδες καί τά σκαψίματα. Ὅταν ἕνα πρόσωπο καλύπτεται μέ μακιγιάζ, ἕνα μέρος ἀπό τήν προσωπικότητά του σβήνει. Οἱ ρυτίδες σ᾽ ἕνα πρόσωπο, εἴτε μικρές εἴτε μεγάλες, μᾶς μιλᾶνε ἀτέλειωτα γιά τήν προσωπικότητα. Ἕνας καλόκαρδος, φιλικός, γελαστός ἄνθρωπος θά ἀποκτήσει, μέ τά χρόνια, ἕνα πλῆθος ἀπό λεπτές ρυτίδες γύρω ἀπό τά μάτια καί τό στόμα. Οἱ ρυτίδες μᾶς χαμογελᾶνε ἀπό μακριά ὅταν συναντηθοῦμε. Ἄν ὁ ἄνθρωπος πάλι εἶναι πικρόχολος, κακός ἤ στριμμένος, θά ἀποκτήσει ρυτίδες στό μέτωπο καί κάθετα σκαψίματα. Καί στίς δυό περιπτώσεις οἱ ρυτίδες μᾶς λένε κάτι γιά τόν ἄνθρωπο πίσω ἀπό τό πρόσωπο. Ὅταν κάποιος προσπαθεῖ μέ τό μακιγιάζ νά καλύψει τίς ρυτίδες, κρύβει μαζί καί ἕνα μέρος ἀπό τά χαρακτηριστικά τοῦ ἀνθρώπου, πού ἀλλιῶς θά μᾶς ἔδειχνε τό πρόσωπο ἀπό μόνο του. Νομίζω ὅτι δέ χρειάζεται νά τονίσω πόσο σημαντικό εἶναι αὐτό γιά τή φωτογραφία σέ γκρό-πλάν.

Εἶναι λοιπόν σωστό καί φυσικό νά φτιάξει κανείς μιά ταινία ὅπου οἱ ἠθοποιοί δέ χρησιμοποιοῦν καθόλου μακιγιάζ — ὅπως στή *Μέρα Ὀργῆς*. Καί ἐκεῖ, στό πνεῦμα τῆς ταινίας ὡς σύνολο, ὑπάρχει ἡ ἀληθινή παρουσία πού ἐπιτυγχάνεται μόνο μέ ἀμακιγιάριστους ἠθοποιούς πού μιλᾶνε μιά πολύ καθημερινή γλώσσα.

Τό Μακιγιάζ καί ἡ Ἄρθρωση

Τόσο τό μακιγιάζ ὅσο καί ἡ ἄρθρωση ἀνήκουν στίς ἀξίες τοῦ θεάτρου.

Κάποτε ρώτησαν τόν Carl Alstrup ἄν θά ᾽θελε νά πάει στό Βασιλικό Θέατρο τῆς Κοπεγχάγης. Ἀπάντησε ὅτι δέ θά ᾽θελε καί τόσο καί ἐξήγησε ὅτι γι᾽ αὐτόν «δέν μπορεῖ κανείς νά στέκεται καί νά οὐρλιάζει καί νά παραμένει ἀνθρώπινος».

Ὁ Alstrup μᾶς δίνει μόνο ἕνα μέρος ἀπό τά προβλήματα μέ τά ὁποῖα ἔχουν νά παλαίψουν οἱ ἠθοποιοί τοῦ θεάτρου. Συγχρόνως, ἡ παρατήρησή του μᾶς πληροφορεῖ μέ ἐντυπωσιακό τρόπο γιά τή βαθύτερη σημασία τῆς λέξης «κινηματογραφικός». Αὐτό εἶναι τό μεγάλο πλεονέκτημα τοῦ κινηματογράφου ἀπέναντι στό θέατρο — ὁ ἠθοποιός μπορεῖ νά ἀφήσει τή φωνή του στό φυσικό της ἐπίπεδο· ναί, μπορεῖ ἀκόμα καί νά ψιθυρίσει ἄν τό ἀπαιτεῖ ὁ ρόλος. Τό μικρόφωνο σίγουρα θά τό καταγράψει.

Μέρα Ὀργῆς

Κάθε λέξη καί κάθε μικρή παύση μποροῦν νά βροῦν τή σημασία τους. Ἀλλά γι' αὐτό ἀκριβῶς δέν πρέπει νά χρησιμοποιοῦμε ἄχρηστες λέξεις. Ὁ προφορικός λόγος δέν πρέπει νά παίζει ἀνεξάρτητο ρόλο. Πρέπει νά βρίσκεται σέ συμφωνία μέ τή φύση τοῦ δράματος, πρέπει νά εἶναι ἕνα συστατικό τῆς εἰκόνας — νά πῶς ἀκριβῶς πρέπει νά εἶναι. Κυρίως, δέν πρέπει νά εἶναι φλύαρος. Ὁ διάλογος πρέπει νά συμπυκνώνεται καί νά συγκροτεῖται ὅσο πιό πολύ γίνεται.

Διαλέγοντας τούς ἠθοποιούς, ὁ σκηνοθέτης μιᾶς ὁμιλούσας ταινίας πρέπει νά προσέξει πολύ τίς φωνές. Εἶναι πολύ σημαντικό νά δένονται ἡ μιά μέ τήν ἄλλη σέ ἕνα ἁρμονικό σύνολο. Σχετικά μ' αὐτό τό θέμα θά ἤθελα νά πῶ δυό λόγια γιά κάτι πού ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά προσέξει ἐξίσου. Καί εἶναι κάτι πού ἴσως σᾶς φανεῖ καινούριο, καί συγκεκριμένα, ὅτι ὑπάρχει μιά κάποια συμφωνία ἀνάμεσα στό βάδισμα καί στήν ὁμιλία ἑνός ἀνθρώπου. Κοιτάξτε τή Lisbeth Movin: ὑπάρχει ἕνας θαυμάσιος συγχρονισμός ἀνάμεσα στό ρυθμό τοῦ βαδίσματος καί στό ρυθμό τῆς φωνῆς της.

Αὐτό ἦταν ἕνα παρενθετικό σχόλιο καί τώρα φτάνω στήν πραγματική καί πιό ἀποφασιστική σκηνοθετική ἐργασία καί συγκεκριμένα: τή συνεργασία μέ τούς ἠθοποιούς. Ἄν θέλουμε νά βροῦμε μιά εἰκόνα πού νά ἀποδίδει τή δουλειά τοῦ σκηνοθέτη, πρέπει νά τόν παρομοιάσουμε μέ μιά μαμή. Αὐτήν ἀκριβῶς τήν εἰκόνα χρησιμοποίησε ὁ Στανισλάβσκυ στό βιβλίο του σχετικά μέ τούς ἠθοποιούς καί δέ θά μποροῦσε νά βρεῖ καλύτερη. Πραγματικά ὁ ἠθοποιός εἶναι σά νά γεννάει καί ὁ σκηνοθέτης τόν φροντίζει, κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιά νά εἶναι ἡ γέννα εὐκολότερη. Στήν οὐσία τό παιδί εἶναι τό παιδί τοῦ ἠθοποιοῦ, ὅπως ἐκκολάφτηκε ἀπό τά δικά του συναισθήματα καί ἀπό τή δικιά του ἐσωτερική ἐμπειρία μετά τή συνάντησή του μέ τίς λέξεις τοῦ συγγραφέα. Πάντοτε ὁ ἠθοποιός δίνει τή δικιά του συγκίνηση στό ρόλο.

Ἔτσι ὁ σκηνοθέτης προσέχει νά μήν ἐπιβάλλει ποτέ τή δικιά του ἑρμηνεία σ' ἕναν ἠθοποιό, μιά κι ὁ ἠθοποιός δέν μπορεῖ νά προβάλει μιά ἀλήθεια ἤ καθαρές συγκινήσεις κατά παραγγελία. Δέν μποροῦμε νά βγάλουμε τά συναισθήματα ἔξω μέ τό ζόρι. Πρέπει νά ἀναδυθοῦν ἀπό μόνα τους καί εἶναι ἡ δουλειά τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀπό κοινοῦ, νά τά ὁδηγήσουν σ' αὐτό τό σημεῖο. Ἄν αὐτό γίνει πετυχημένα, οἱ σωστές ἐκφράσεις θά ἔρθουν ἀπό μόνες τους.

Γιά τό σοβαρό ἠθοποιό, εἶναι ἕνας βασικός κανόνας νά μήν ἀρχίζει ποτέ ἀπό τήν ἐξωτερικευμένη ἔκφραση ἀλλά ἀπό τήν ἐσωτερικευμένη συγκίνηση. Ἀλλά, ἀκριβῶς, ἐπειδή συγκίνηση καί ἔκφραση εἶναι ἀδιαχώριστα συνδεδεμένες, ἀκριβῶς ἐπειδή ἀποτελοῦν μιά ἑνότητα, μπορεῖ καμιά φορά ὁ ἠθοποιός, μέ λίγη τύχη, νά πάει ἀντίθετα, δηλαδή νά ἀρχίσει μέ τήν ἔκφραση καί μ' αὐτό τόν τρόπο νά προκαλέσει τό συναίσθημα. Μπορῶ νά ἐξηγήσω καλύτερα αὐτό πού ἐννοῶ μέ ἕνα παράδειγμα. Φανταστεῖτε ἕνα μικρό ἀγόρι πού ἔχει θυμώσει πολύ μέ τή μητέρα του. Τότε ἐκείνη τοῦ λέει τρυφερά «Ἔλα, χαμογέλα λίγο». Χαμογελάει, πρῶτα ἕνα ἀδέξιο, σφιγμένο χαμόγελο, πού ὅμως γρήγορα τό διαδέχεται ἕνα χαμόγελο πλατύ καί ἀνοιχτόκαρδο. Λίγο ἀργότερα τρέχει πάνω-κάτω εὐτυχισμένο. Ὁ θυμός πέρασε. Παρατηροῦμε ὅτι τό πρῶτο χαμόγελο ἐπηρέασε τό συναίσθημα πού μέ τή σειρά του ἐπηρέασε τήν ἔκφραση. Πάνω σ' αὐτό τό παιχνίδι τῆς ἀλληλοεπίδρασης μπορεῖ κανείς νά ἐργαστεῖ. Ἄν εἶναι εὔκολο γιά ἕναν ἠθοποιό νά κλάψει — ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού τούς εἶναι εὔκολο — εἶναι δικαιολογημένο νά ἐπιτρέψουμε στά δάκρυα νά ξεσπάσουν χωρίς νά περιμένουμε τό *σωστό* συναίσθημα· γιατί ἡ σωματική αἴσθηση πού ἀκολουθεῖ τό κλάμα θά βοηθήσει τόν ἠθοποιό νά βγάλει τό σωστό συναίσθημα, πού μέ τή σειρά του, ὕστερα, θά φέρει στήν ἐπιφάνεια τή σωστή ἔκφραση — *τή μοναδική* σωστή ἔκφραση, ἐφόσον γιά κάθε ἁπλή πράξη ὑπάρχει μόνο *μία* ἔκφραση πού εἶναι ἡ σωστή, μόνο *μία καί μοναδική*. Νά κατορθώσουμε κάτι τέτοιο — δέν ὑπάρχει πιό εὐχάριστο συναίσθημα γιά τόν σκηνοθέτη καί τόν ἠθοποιό ἀπό τή στιγμή πού θά τό καταφέρουν.

Ἡ Μουσική

Δέν μπορῶ νά μιλήσω γιά κινηματογράφο χωρίς νά πῶ δυό λόγια γιά τή μουσική. Ὅπως εἶπε ὁ Heinrich Heine, ὅπου οἱ λέξεις δέ φτάνουν, ἐκεῖ ἀρχίζει ἡ μουσική. Αὐτή ἀκριβῶς εἶναι ἡ δουλειά τῆς μουσικῆς. Ὅταν τή χρησιμοποιοῦμε σωστά, εἶναι σέ θέση νά ὑπογραμμίσει τήν ψυχολογική ἐξέλιξη καί συγχρόνως νά διευρύνει μιά ψυχική διάθεση, πού εἶχε ἤδη δημιουργηθεῖ εἴτε μέ τίς εἰκόνες εἴτε μέ τό διάλογο. Ὅταν ἡ μουσική ἔχει πραγματικά σημασία ἤ καλλιτεχνική σκοπιμότητα, τότε ἀποτελεῖ πάντα πλεονέκτημα γιά τήν ταινία. Ἀλλά παρόλα αὐτά πρέπει νά ἐλπίζουμε — καί νά ἐργαζόμαστε γιά νά πετύχουμε — σέ ὅλο καί περισσότερες ὁμιλοῦσες ταινίες, πού νά μήν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό μουσική, ταινίες ὅπου οἱ λέξεις θά ἀρκοῦν.

Προσπάθησα νά περιγράψω, ὅσο πιό συγκεκριμένα μποροῦσα, τίς τεχνικές καί πνευματικές λειτουργίες πού παίζουν ἀποφασιστικό ρόλο γιά τό στύλ μιᾶς ταινίας, ὅπως συνέβη καί στή *Μέρα Ὀργῆς*. Ὁμολογῶ ὅτι μίλησα πολύ γιά τεχνικά θέματα, ἀλλά δέν ντρέπομαι πού προσπαθῶ νά μάθω τή δουλειά μου καί νά τή γνωρίζω ἀπό τίς βάσεις της. Κάθε καλλιτέχνης ξέρει ὅτι ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά νά πετύχει κάτι, ὡς καλλιτέχνης, εἶναι νά γνωρίζει τό ἐπάγγελμά του. Ἀλλά κανένας ἀπ' ὅσους εἶδαν τήν ταινία μου δέν μπορεῖ νά ἀμφιβάλει ὅτι ἡ τεχνική εἶναι γιά μένα ἕνα μέσο καί ὄχι ὁ σκοπός καί ὅτι σκοπός μου ἦταν νά δώσω στό θεατή μιά *πλουσιότερη* ἐμπειρία.

Τό ἄρθρο αὐτό τοῦ Carl Th. Dreyer δημοσιεύθηκε στό περιοδικό Politiken (2 Δεκεμβρίου 1943) κατά τή διάρκεια τῆς γερμανικῆς κατοχῆς. Μετάφραση ἀπό τά ἀγγλικά: Κώστας Θεοφιλόπουλος.

Ἀνάμεσα σέ γῆ καί οὐρανό
(Β΄ μέρος)

Συνέντευξη τοῦ Carl Dreyer μέ τόν Michel Delhaye

Σᾶς ἄφησαν ἐλεύθερο στό γύρισμα αὐτῶν τῶν δύο ἔργων; Εἶχαν ἐπιτυχία;

Ντ. Στό *Die Gereichneten* ἤμουνα πολύ ἐλεύθερος. Στό *Μίκαελ* μ' ἄφησαν πράγματι μέ τελείως λυμένα χέρια. Ὅσο γιά τήν ἐπιτυχία τους, τό πρῶτο εἶχε ἀρκετά καλή ὑποδοχή ἀπό τό κοινό, ἀλλά κυρίως ὁ *Μίκαελ* ἔγινε δεκτός μέ πολύ καλές κριτικές στή Γερμανία. Εἶπανε ὅτι ἦταν τό πρῶτο ἔργο τοῦ Kammerspiel καί κολακεύτηκα πολύ. Γιατί ἡ ταινία γιά μένα ἦταν πολύ σημαντική. Τό θέμα τοῦ *Μίκαελ* πάρθηκε ἀπό τό ἔργο ἑνός Δανοῦ συγγραφέα, τοῦ Herman Bang. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός νέου ἀνθρώπου πού παγιδεύεται ἀνάμεσα στόν «προστάτη» του καί στή γυναίκα πού ἀγαπάει. Αὐτός ὁ «προστάτης», ὁ Zoret εἶναι διάσημος μαίτρ, γλύπτης καί ζωγράφος (στό στύλ τοῦ Ροντέν), πού υἱοθέτησε τό ἀγόρι καί τό ἀγαπάει σάν παιδί του. Ὁ νεαρός λοιπόν, τόν προδίδει γιά τή γυναίκα πού γνώρισε, γιά μιά κοσμική, μία πριγκίπισσα. Καί ὁ γέρο καλλιτέχνης στό τέλος πεθαίνει μέσ' στή μοναξιά. Ἡ πράξη τοποθετεῖται σέ μιά ἐποχή ὅπου ὁ ἐνθουσιασμός καί ἡ ὑπερβολή εἶχαν πέραση, πράγμα πού φαίνεται στή διακόσμηση πού ἔχει ὅλα ἐκεῖνα τά βαρυφορτωμένα ἐσωτερικά. Ὁ συγγραφέας τοῦ μυθιστορήματος, ὁ Herman Bang ἀνήκει στήν ἴδια ἐποχή μέ τόν Hjalmar Söderberg τό συγγραφέα τῆς *«Γερτρούδης»*. Λέγαμε μάλιστα γιά τόν Söderberg ὅτι μιμόταν τόν Bang, ἐκτός ἄν ὁ Bang ἐπηρεάστηκε ἀπό τόν Söderberg...

Ἀντανάκλαση τῆς ἐποχῆς

Δέ νομίζετε πώς ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο ἔργα, τό Μίκαελ *καί τή* Γερτρούδη *ὑπάρχουν ὁρισμένες βαθύτερες σχέσεις;*

Ντ. Ναί. Εἶναι βέβαιο. Ὑπάρχει στό βάθος μιά κάποια ὁμοιότητα. Στόν τόπο, στό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, στό φῶς... Ἐπίσης καί τά δύο ἔργα διαδραματίζονται σέ ἐποχές πολύ γειτονικές. Τό τέλος τοῦ 19ου αἰώνα γιά τό *Μίκαελ* καί ἡ ἀρχή τοῦ 20ου γιά τή *Γερτρούδη*. Ὑπάρχει ἀκόμα καί στά δύο ἡ ἴδια γλυκύτητα καί ἡ ἴδια πίκρα... Πρίν ἀπό λίγο σᾶς μίλησα γιά τή συγγένεια πού βρέθηκε ἀνάμεσα στά ἔργα τοῦ Bang καί τοῦ Söderberg. Ἄρα ἀποδείχνεται ὅτι γνωρίζονταν, κι ἦταν ἀκόμα καλοί φίλοι.

Γιά μένα αὐτή ἡ ταινία μετράει πολύ, ἄν καί σήμερα τή βλέπω μέ διαφορετικά μάτια. Εἶναι ἕνα ἀπό τά πρῶτα ἔργα μου, ὅπου ἀρχίζει νά προσδιορίζεται ἕνα ἰδιαίτερο στύλ.

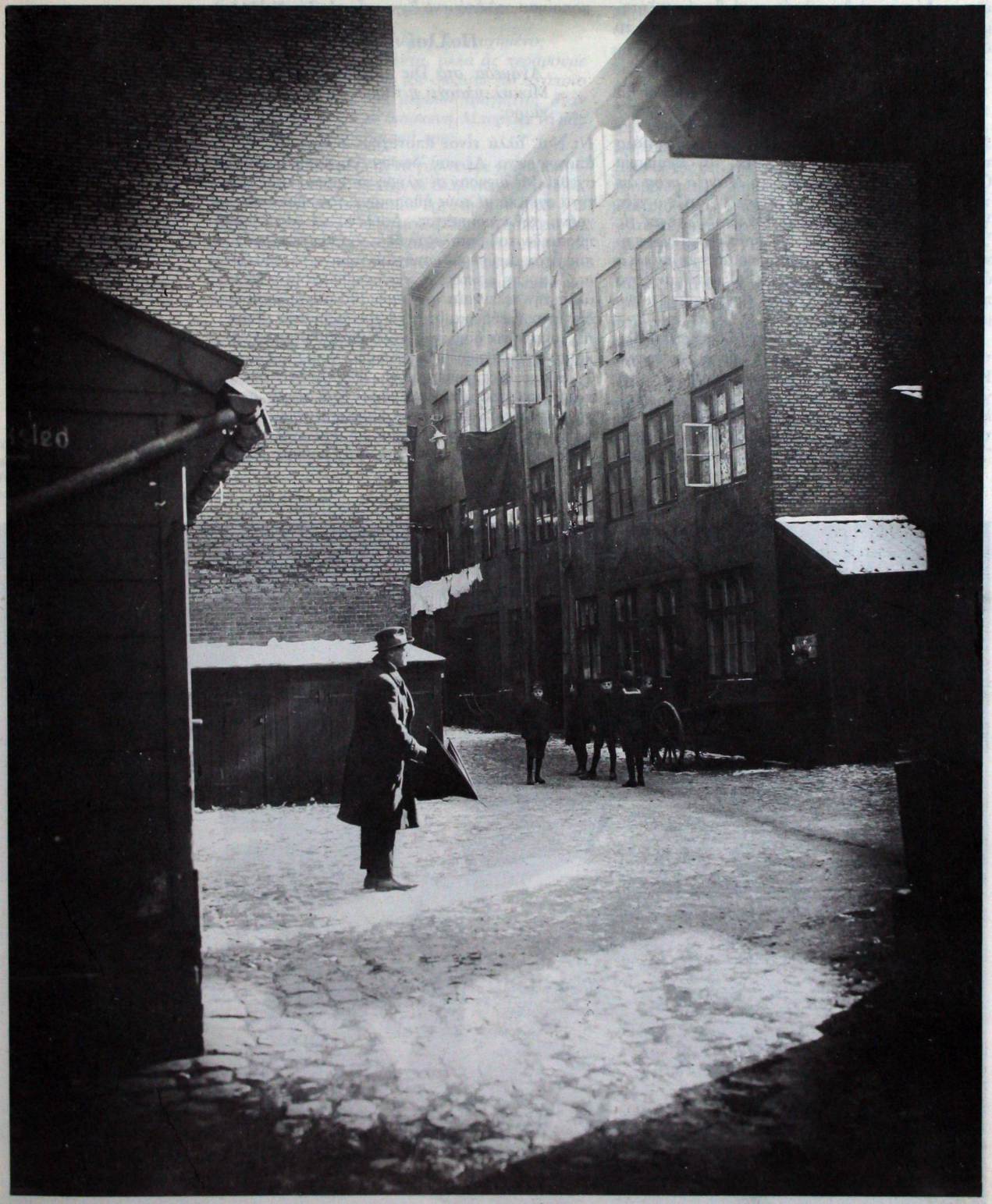
Πῶς θά καθορίζατε αὐτό τό στύλ;

Ντ. Δέν εἶναι εὔκολο νά τό ἐξηγήσω... ὅμως αὐτό, πού σᾶς εἶπα λίγο πρίν, ἀναφέρεται ἐπίσης στό στύλ αὐτό καί ἀποτελεῖ μέρος του. Μιά ὁρισμένη ἀναπαράσταση τῆς ἐποχῆς. Ἦταν λόγου χάρη, ἡ ἐποχή πού στή Γαλλία τά μοναστήρια εἶχαν ἀπαλλοτριωθεῖ ἀπό τήν κυβέρνηση. Ἕνα σωρό ἐξαρτήματα ἀπό ἐκκλησίες καί μοναστήρια εἶχαν βγεῖ γιά πούλημα κι ἕνα σωρό ἄνθρωποι ἀγόραζαν ἐκκλησιαστικά ἀντικείμενα, ἁλυσίδες, πάγκους καί ἄλλα ἔπιπλα. Γνώρισα π.χ. μία Δανέζα ἠθοποιό —ζοῦσε στή Γαλλία κι ἦταν παντρεμένη μέ τό συνθέτη Béreny — πού ὅταν ξαναγύρισε καί ἐγκαταστάθηκε στήν Κοπεγχάγη, γέμισε τό διαμέρισμά της μ' αὐτά τά φοβερά ἀντικείμενα καί πάνω τους τοποθέτησε κηροπήγια. Ὅλα αὐτά λοιπόν εἶναι ἕνα μέρος ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου πού ἀναπαριστάνει κάπως αὐτό τό πλούσιο καί κάπως... ἄσχημο γοῦστο πού φυσικά, στήν ἐποχή ἐκείνη θεωροῦνταν ἐξαιρετικό. Δούλεψα καί ἐγώ στά ντεκόρ, ἀλλά δημιουργός τους ἦταν ὁ Hygo Häring, ἕνας κυριολεκτικά ἐκπληκτικός ἀρχιτέκτονας, πού κατάλαβε πολύ καλά τίς προθέσεις μου. Δέν εἶχε κάνει ποτέ πρίν ντεκόρ κινηματογραφικά καί οὔτε ξανάκανε στή συνέχεια γιατί ὕστερα ἀπό τό *«Μίκαελ»* ξαναγύρισε στό πραγματικό του ἐπάγγελμα. Γι' αὐτόν ὁ *«Μίκαελ»* ἦταν ἕνα διάλειμμα (ἀφοῦ μάλιστα δέν ἦταν ἡ κατάλληλη ἐποχή γιά νέες οἰκοδομές) μιά διασκέδαση, μιά ἀφορμή γιά ξεφάντωμα...

Στήν ἀρχή-ἀρχή τοῦ ἔργου στά γράμματα διαβάζουμε τό ὄνομα τῆς Thea von Harbou...

Ντ. Ἦταν ἡ προστατευόμενη τοῦ Erich Pommer τότε. Καί εἶχε δύναμη μεγάλη στό σπίτι τοῦ Pommer. Ὅπως καί νά ἔχει τό πράγμα εἶχα τήν

Du skal aere din hustru.
(Ὁ Ἀφέντης τοῦ σπιτιοῦ, 1925).



ἐξουσιοδότηση νά θεωρῶ τήν παρέμβασή της ζήτημα ἀρχῆς καί νά γυρίσω τό ἔργο σύμφωνα μέ τό δικό μου σενάριο.

Ἔχετε νά σημειώσετε τίποτα σέ σχέση μέ τούς ἠθοποιούς;

Ντ. Χρησιμοποίησα ὡς κύριο ἠθοποιό στό ρόλο τοῦ Zoret ἕνα Δανό σκηνοθέτη, τόν Benjamin Christensen πού εἶχε γυρίσει τή *Μαγεία μέσα ἀπ' τούς αἰῶνες*. Στό ρόλο τοῦ Μίκαελ, ἔπαιζε ὁ νέος Walter Slezak πού πρέπει νά τόν γνωρίζετε ἀπ' τίς Ἀμερικάνικες ταινίες του. Σ' αὐτό τό ἔργο ἔκανε τό ντεπούτο του. Ἐκεῖ πρωτοπαρουσιάστηκε ἀκόμα ὁ ὀπερατέρ Ρούντολφ Ματέ καί σ' αὐτό τό ἔργο πρωτοσυναντηθήκαμε. Παλιά εἶχε γυρίσει μόνο μία ταινία μικροῦ μήκους.

Στήν πραγματικότητα ὁ Ματέ δέ δούλεψε σ' ὅλο τό γύρισμα τοῦ ἔργου. Ἀρχικά, ὁ ὀπερατέρ ἦταν ὁ Karl Freund. Ἦταν ὅμως ὑποχρεωμένος νά φύγει γιατί τόν τοποθέτησαν σ' ἄλλη δουλειά. Τότε λοιπόν μοῦ πρότειναν τόν Ματέ γιά νά γυρίσει τίς τελευταῖες σκηνές, πού ἦταν κυρίως ἐσωτερικά. Ἔμεινα πολύ ἱκανοποιημένος καί ἔτσι τόν χρησιμοποίησα στό ἑπόμενο ἔργο μου, τή *Ζάν Ντ' Ἄρκ*.

Πολλοί ἐλιγμοί

Ἀνάμεσα στό Die Gezeichneten *καί στό* Μίκαελ *ὑπάρχει ἡ ταινία,* Μιά φορά κι ἕνα καιρό;

Ντ. Ναί, ἀλλά εἶναι ἀποτυχημένο ἔργο. Ἐντελῶς ἀποτυχημένο. Δέ μοῦ ἄδωσαν ὅ,τι μοῦ εἶχαν ὑποσχεθεῖ. Μέ ἄφησαν σέ πλήρη σύγχυση κι ἀβεβαιότητα σχετικά μέ τούς ἠθοποιούς, τόν τρόπο καί τό χρόνο τοῦ γυρίσματος. Δούλευα μέ μιά ὁμάδα ἠθοποιῶν τοῦ βασιλικοῦ θεάτρου τῆς Κοπεγχάγης πού ἦταν ἐλεύθεροι μονάχα ἕνα μήνα τό καλοκαίρι. Ἔπρεπε λοιπόν νά ὀργανωθῶ στήν ἐντέλεια ἀλλά τήν τελευταία στιγμή ἔμαθα ὅτι τά στούντιο δέν ἦταν ἐλεύθερα, ὅταν τά χρειαζόμουνα. Ἔπρεπε λοιπόν νά δουλέψω πολύ βιαστικά καί χωρίς καμιά ὑποστήριξη ἤ ὀργάνωση.

Ἦταν ἀποτυχημένο ἔργο. Ὑπάρχουν στή ζωή πράγματα πού ἀποτυχαίνουν. Καί καμιά φορά χρειάζεται νά ἀποτυχαίνει κανείς. Πρέπει νά κάνεις πολλούς ἐλιγμούς δεξιά κι ἀριστερά γιά νά βρεῖς τελικά ποῦ εἶναι ὁ σωστός δρόμος. Καί ὁ

Ὁ Walter Slezak καί ἡ Nora Gregor στό *Mikaël* (1924).

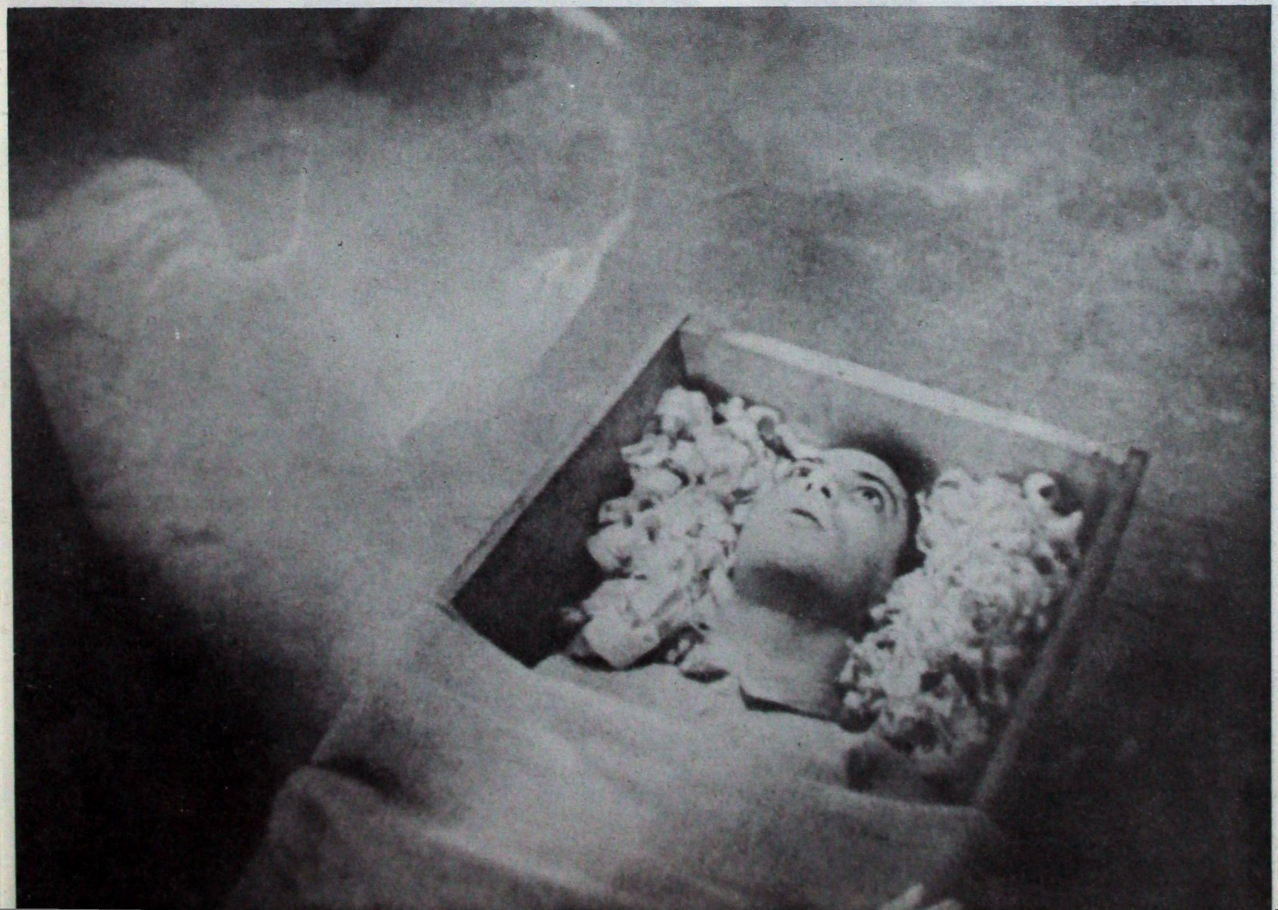
δρόμος ὁ σωστός εἶναι τελείως εὐθύς.

Θεωρεῖτε αὐτό τό ἔργο ἀποτυχημένο; Δέ συμφωνῶ ἀπόλυτα, ἀλλά ἄς περάσουμε τώρα στόν Ἀφέντη τοῦ σπιτιοῦ *γιά τό ὁποῖο ἔχετε κιόλας πεῖ μερικά πράγματα, ὅταν μιλούσατε γιά τή διασκευή. Μπορεῖτε νά μᾶς πεῖτε γιά τό γύρισμά του;*

Ντ. Ἐπιμέναμε ἀπόλυτα νά γυρίσουμε χρησιμοποιώντας πραγματικά ντεκόρ, σέ ἀληθινό διαμέρισμα. Βρήκαμε ἕνα σπίτι κάποιου ἐργάτη, πού ἦταν ὅ,τι ἀκριβῶς ζητούσαμε. Δυστυχῶς, ὅμως ἡ δουλειά θά παρουσίαζε μεγάλες δυσκολίες γιά τό συνεργεῖο. Ἔτσι στήσαμε στό στούντιο ἕνα πανομοιότυπο διαμέρισμα, καί μπορέσαμε νά 'χουμε σκηνικά πολύ ἀληθινά.

Μετά ἀπ' αὐτό τό ἔργο, γύρισα τήν *Ἀρραβωνιαστικιά τοῦ Γκλόμνταλ* στή Σουηδία. Μιά φολκλορίστικη ἱστοριούλα. Δέν ἔχω τίποτα ἰδιαίτερο νά σᾶς πῶ γι' αὐτή. Ὕστερα γύρισα τή *Ζάν Ντ.* Ἄρχ γιά τήν ὁποία σᾶς μίλησα ἤδη, καί μετά τό *Βαμπίρ*. *Τό Βαμπίρ* ἔχει θέμα πρωτότυπο πού πήγασε ἀπό τή φαντασία τή δική μου καί τοῦ φίλου μου Christen Jul, ξεκινώντας βέβαια ἀπό μερικά δεδομένα. Ἐκεῖνο πού μέ εἶχε ἑλκύσει ἀρχικά, ἦταν μιά εἰκόνα πού ἐπανερχόταν στό μυαλό μου. Κάτι μαῦρο καί ἄσπρο. Ἡ εἰκόνα ὅμως αὐτή δέν προσδιόριζε ἀκόμα κανένα στύλ. Αὐτό ἀκριβῶς τό στύλ ἀναζητήσαμε μαζί μέ τό Ματέ. Γενικά, βρίσκει κανείς τό ὁριστικό στύλ κάποιας ταινίας ὕστερα ἀπό μερικές μέρες. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ἐμεῖς τό βρήκαμε ἀμέσως. Ἀρχίσαμε τό γύρισμα τοῦ ἔργου ξεκινώντας ἀπ' τήν ἀρχή. Καί σέ μιά ἀπ' τίς πρῶτες προβολές τῶν δοκιμαστικῶν, ἀντιληφθήκαμε ὅτι μία ἀπό τίς λήψεις ἦταν γκρίζα. Ἀναρωτηθήκαμε γιατί, μέχρι πού ἀνακαλύψαμε ὅτι τό γκρίζο χρῶμα προερχόταν ἀπό ἕνα ἄσχετο φῶς πού ἔπεσε πάνω στό φακό.

Ὁ παραγωγός τοῦ ἔργου, ὁ Ρούντολφ Ματέ κι ἐγώ, μελετήσαμε αὐτή τή λήψη, σέ συνδυασμό μέ τό στύλ πού ἀκόμα ἀναζητούσαμε. Τελικά ἀποφασίσαμε ὅτι ἔφτανε νά ἐπαναλάβουμε, στό ἑξῆς θεληματικά, τό μικροατύχημα πού συνέβηκε στήν ἀρχή. Ἔτσι λοιπόν, κάθε φορά πού θέλαμε νά γυρίσουμε, ρίχναμε πάνω στό φακό ἕνα ἄσχετο φῶς, πράγμα πού τό πετύχαμε, στήνοντας ἕναν προβολέα πού φώτιζε ἕνα παραπέτασμα, ἀπό ὅπου ἀντανακλᾶται τό φῶς στήν κάμερα. Ὕστερα ἔπρεπε νά βροῦμε



Ὁ Julian West —βαρώνος Nicolas de Gunzburg— στό *Vampyr* ἤ *Ἡ παράξενη Περιπέτεια τοῦ Νταίηβιντ Γκρέϋ* (1932).

ἕνα τέλος. Στήν ἀρχή σκεφτήκαμε νά ἐξαφανίζουμε τό γέρο γιατρό κάτω ἀπ' τή γῆ, νά βουλιάζει στούς βάλτους. Δέν μπορούσαμε ὅμως νά τήν ἐφαρμόσουμε γιατί ἦταν πολύ ἐπικίνδυνη γιά τόν ἠθοποιό. Ἔπρεπε λοιπόν νά βροῦμε κάτι ἄλλο. Μιά μέρα, καθώς ἐπιστρέφαμε στό Παρίσι, ὕστερα ἀπό ὁλοήμερο γύρισμα καί κουβεντιάζοντας τί θά μποροῦσε νά γίνει, περάσαμε ἀπό ἕνα μικρό σπίτι πού ἔμοιαζε τυλιγμένο σέ ἄσπρες φλόγες. Καθώς εἴχαμε καιρό καί δέν εἴχαμε καταλήξει ἀκόμη πουθενά, μπήκαμε στό σπίτι. Ἐκεῖ καταλάβαμε ὅτι εἴχαμε νά κάνουμε μέ μιά μικρή φάμπρικα πού ἔφτιαχνε γύψο. Ὅλο τό ἐσωτερικό ἦταν ἄσπρο, ὅλα τ' ἀντικείμενα ἦταν πνιγμένα σέ ἄσπρη σκόνη καί οἱ ἐργάτες ἦταν κι αὐτοί κάτασπροι. Ὅλα συμμετεῖχαν σ' αὐτή τήν ἐξαιρετική ἄσπρη ἀτμόσφαιρα. Τό χρησιμοποιήσαμε ἀμέσως σά σημεῖο ἀφετηρίας καταλήγοντας ἔτσι σέ ἕνα δεύτερο στοιχεῖο πού συνετέλεσε στή διαμόρφωση τοῦ στύλ. Ἡ γκρίζα φωτογραφία καί τό λευκό φῶς.

Νά λοιπόν τί ἔμελε νά δώσει τελικά τήν τονικότητα στό φίλμ. Γιατί ἀπό αὐτά τά δύο φτιάξαμε ἕνα τρίτο στύλ, τό στύλ τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ.

Ἡ πραγμάτωση λοιπόν αὐτοῦ τοῦ στύλ, ἀπαιτοῦσε ἀπό τόν ὀπερατέρ μεγάλη εὐελιξία. Συνεργάζεστε, γενικά, μέ τούς ὀπερατέρ σας;

Ντ. Εἶχα πάντα τήν καλή τύχη νά βρίσκω κάποιον πού νά ἀγαπᾶ τή δουλειά του, νά τήν ξέρει καί νά μήν ἀρνεῖται νά ρίχνεται σέ κάποιες νέες περιπέτειες καί νά συνεργάζεται μαζί μου. Νομίζω ἐπίσης πώς κι ἐγώ εἶμαι πολύ εὔκολος, ὅταν, φυσικά, κάποιος ξέρει νά δουλεύει.

Ὁ ἀληθινός δρόμος

Ἄς μιλήσουμε τώρα γιά τά ντοκυμανταίρ σας.

Ντ. Ἄ, μά εἶναι ἀσήμαντα!

Ὅταν τά λέτε ἀσήμαντα, μιᾶς καί δέν τά ἔχω δεῖ, ἀφοπλίζομαι καί δέν μπορῶ νά σᾶς ἀντικρούσω, ἐάν μποροῦσα νά τό κάνω φυσικά... Ἄς πάρουμε λοιπόν ἕνα ἄλλο ἔργο σας, τούς Δύο ἀνθρώπους (Tva Manniskor).

Σκηνή ἀπό τή ταινία μικροῦ μήκους τοῦ Κ. Ντράγιερ *De naede faergen* (1947).

Ντ. Δέν ὑπάρχει αὐτό.

Ναί, ἀλλά κοιτάξτε, τό ἔχω δεῖ, ἄρα εἶμαι σέ θέση νά πῶ μιά ἄποψη: ὑπάρχει.

Ντ. Ξέρετε ὅτι ὅταν γυρνοῦσα τό ἔργο αὐτό ἤμουν σέ μιά φάση πρόωρη. Ἦταν στά 1944. Μοῦ εἶχαν πεῖ πώς μᾶλλον κινδύνευα ἀπό τούς Γερμανούς. Ἔφυγα λοιπόν γιά τή Στοκχόλμη μέ τή *Μέρα Ὀργῆς* μέ σκοπό νά πουλήσω τήν ταινία. Ἔμεινα ἐκεῖ καί θέλησα νά γυρίσω αὐτό τό ἐργάκι. Δυστυχῶς ὁ παραγωγός ἀποφάσισε νά διαλέξει μόνος του τούς ἠθοποιούς. Ἤθελε νά εἶναι φτασμένοι. Ἑπομένως αὐτοί οἱ ἠθοποιοί ἀντιπροσώπευαν τό ἀντίθετο ἀπό ἐκεῖνο πού θά ἤθελα ἐγώ. Γιά μένα οἱ ἠθοποιοί εἶναι πολύ σημαντικό θέμα στίς ταινίες μου. Ἤθελα λοιπόν ἡ γυναίκα νά εἶναι λιγάκι θεατρική καί κάπως ὑστερική. Ὅσο γιά τόν ἠθοποιό πού θά ἐνσάρκωνε τό σοφό, ἤθελα ἕναν ἄντρα μέ γαλανά μάτια, ἁπλοϊκό ἀλλά ὁλότελα τίμιο πού νά ἐνδιαφέρεται μόνο γιά τή δουλειά του. Ἔ, λοιπόν, μοῦ δώσανε μιά ἠθοποιό πού ἦταν ἡ πιό μικροαστή πού μποροῦσε νά βρεθεῖ. Ὅσο γιά τόν ἄντρα, ἀντί γιά ἰδεολόγο μέ τά γαλανά μάτια, μοῦ δώσανε ἕνα δαιμονιακό ραδιοῦργο μέ μάτια καστανά...

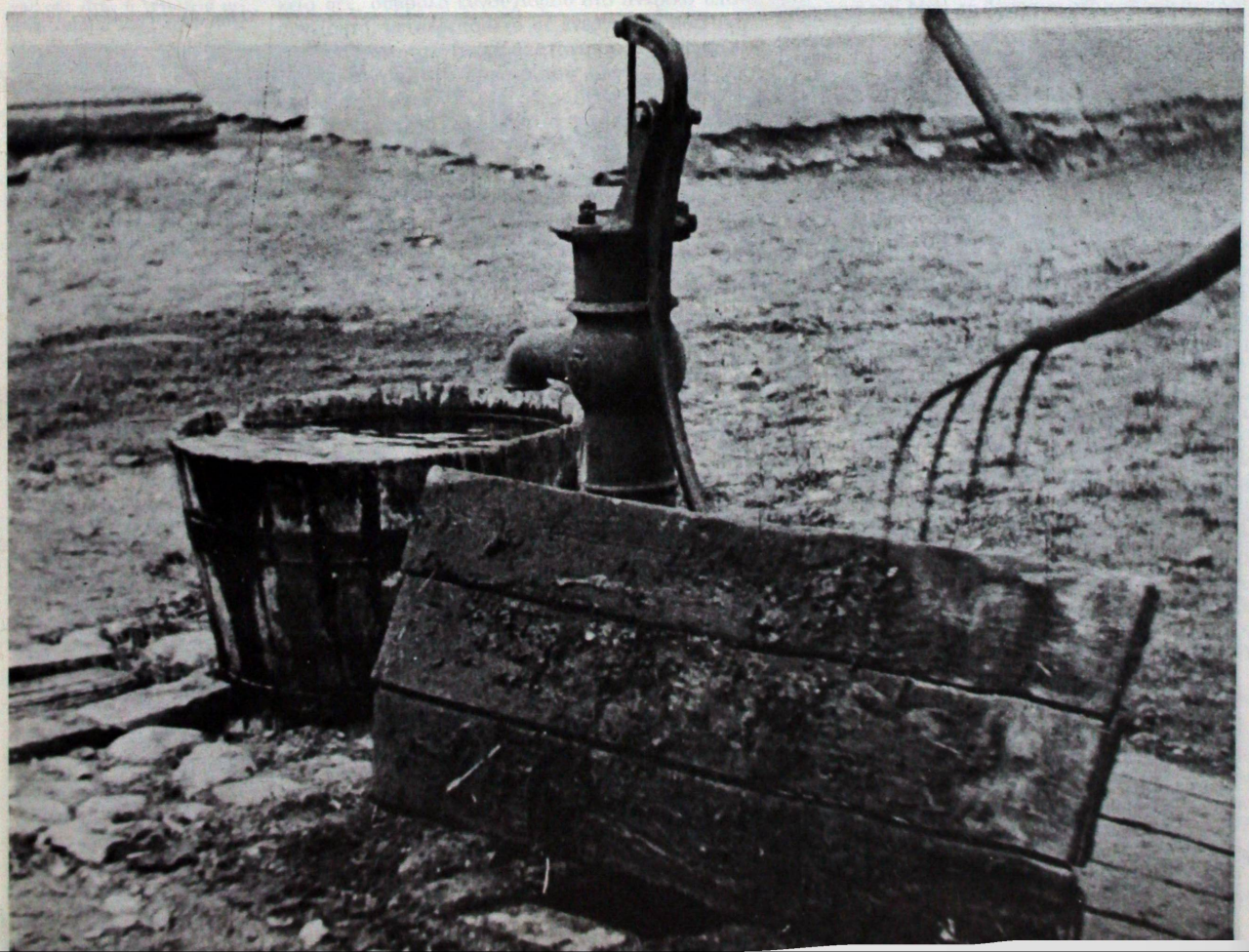
Δέ νομίζετε ὅτι κι αὐτό τό ἔργο ἔχει κάποια σχέση μέ τή Γερτρούδη;

Ντ. Ὄ, ὄχι. Δέν μπορεῖ νά γίνει καμιά ἀπολύτως σύγκριση. Πέρα ἀπό αὐτό εἶναι ἕνα ἀποτυχημένο ἔργο πέρα γιά πέρα.

Ὁρίστε τώρα μιά λίστα ἀπό μερικά ἔργα σας μικροῦ μήκους: De Gamle, Σαίξπηρ καί Κρόνεμποργκ, Ἡ Γέφυρα τοῦ Στόρστρεμ, Ξαναχτίσιμο τῶν Rönne καί Nexos, Thorvaldsen, Ἡ ἐκκλησία στήν ἐξοχή... *Ἔχετε νά πεῖτε τίποτε γι' αὐτά;*

Ντ. Τό *De Gamle (Ὁ Γέρος)* ἀναφέρεται στήν κοινωνική πρόνοια ὑπέρ τῶν Δανῶν γερόντων. Ἡ ταινία *Πρόλαβαν τό πλοῖο* εἶναι ἕνα μικρό ἔργο φαντασίας, μέ σκοπό νά καταγγείλει τούς κινδύνους τῆς κυκλοφορίας. Εἶναι ἕνα ἀπό τά καλύτερα ἔργα μου μικροῦ μήκους. Ὑπάρχει ἀκόμα ἐκεῖνο πού μοῦ ἀρέσει πολύ τό *Σαίξπηρ καί Κρόνεμ-*

Ἀπό τή μικροῦ μήκους ταινία
***Vandet pa landet* (*Τό νερό στήν ἐξοχή*, 1946).**



ποργκ, ντοκυμανταίρ γυρισμένο στόν Πύργο πού διαδραματίζεται τό θεατρικό *Ἄμλετ*. Γι' αὐτό τόν Πύργο, γύρισα καί ἕνα ἄλλο ντοκυμανταίρ, πιό ἱστορικό καί ἀρχαιολογικό. Ἕνα ἄλλο ντοκυμανταίρ γύρισα ἐπίσης γιά τά ἐρείπια τοῦ ἀρχαίου πύργου τοῦ Κρόνεμποργκ, ἀπό τόν ὁποῖον σώζονται ἀκόμα μερικά ἐρείπια.

Ἡ Γέφυρα τοῦ Στόρστρεμ εἶναι ντοκυμανταίρ γιά τή γέφυρα τῶν τριῶν χιλιομέτρων πού ἑνώνει δυό νησιά στή Δανία. Τό *Thorvaldsen* εἶναι ντοκυμανταίρ σχετικό μέ τό ἔργο τοῦ Δανοῦ αὐτοῦ γλύπτη, πού εἶναι σύγχρονος τοῦ Κάνοβα. Ὅσο γιά τό *Ξανακτίσιμο τῶν Rönne καί Nexos* εἶναι ἕνα ντοκουμέντο γιά τήν ἐπανοικοδόμηση τῶν δύο αὐτῶν πόλεων στό νησί Bornholm πού εἶχαν βομβαρδιστεῖ ἀπ' τούς Ρώσους.

Ἄν προσθέσουμε τήν Ἐκκλησία στήν Ἐξοχή *καί τό ἄλλο ἔργο σας γιά τόν Κρόνεμποργκ διαπιστώνουμε ὅτι τά ἔργα μικροῦ μήκους πού γυρίσατε ἀφοροῦν κυρίως θέματα ἀρχιτεκτονικῆς, ἀρχαίας ἤ μοντέρνας.*

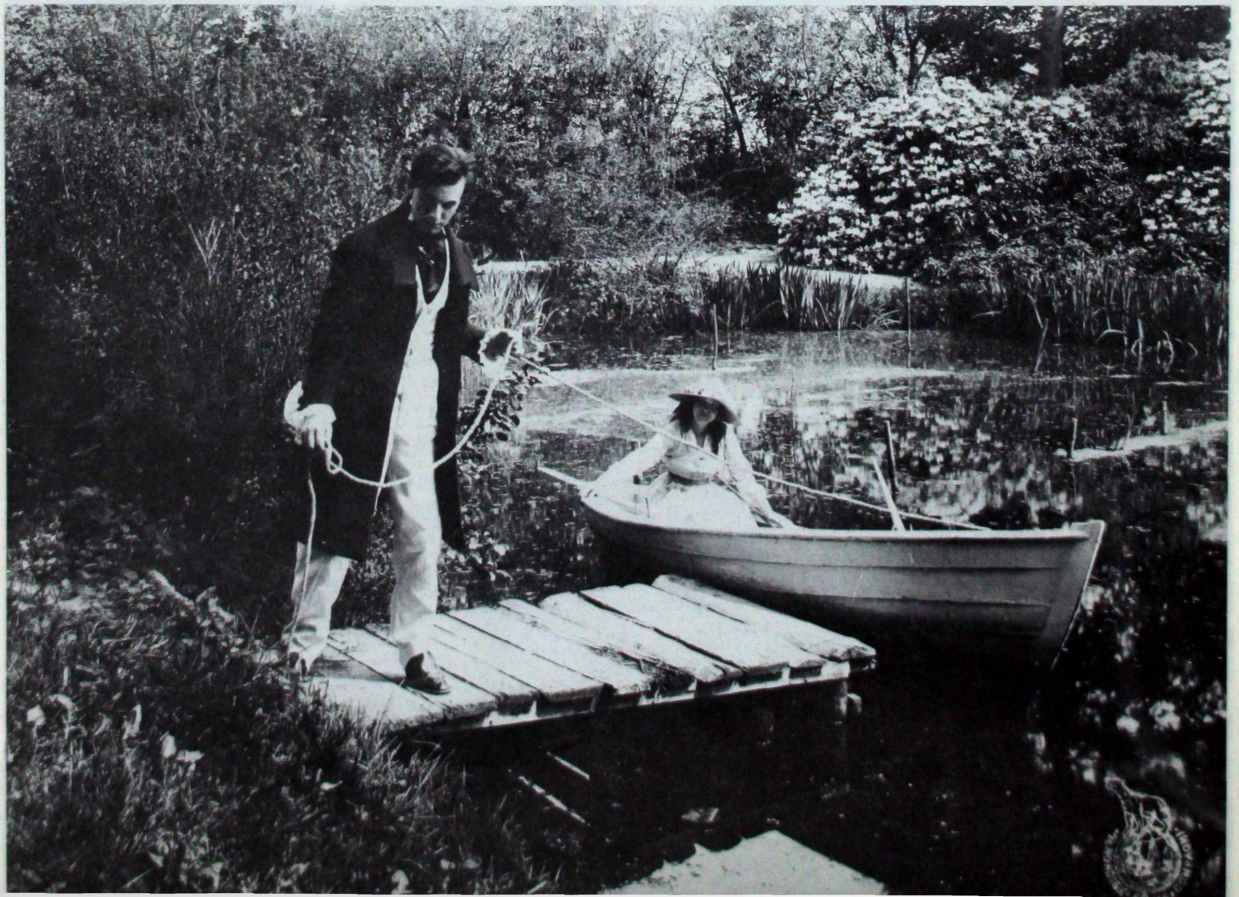
Ντ. Εἶναι ἀσήμαντα;

Ἀνάμεσα σέ ὅλες τίς ταινίες πού σκηνοθετήσατε ἤ μοντάρατε πρίν γίνετε σκηνοθέτης — θά πρέπει νά ὑπάρχουν μερικές πού νά σᾶς ταιριάζουν πολύ καί νά σᾶς ἐκφράζουν, κάπως περισσότερο;

Ντ. Ὑπῆρξαν πολλές ταινίες πού γυρίστηκαν γύρω ἀπό σενάριο πού ἔγραφα ἐγώ, μόνος ἤ σέ συνεργασία μέ ἄλλους, ἤ πού ξεκίνησαν ἀπό ἰδέες δικές μου καί τώρα δέν τά ἀναγνωρίζω. Ὅλη αὐτή ἡ περίοδος ἦταν περίοδος μαθητείας. Σέ αὐτήν ἀνήκει καί τό *Χρῆμα* τοῦ Ζολᾶ, πού εἶχα γράψει τό σενάριό του. Συνεργάστηκα πολύ γιά τό *Ξενοδοχεῖο ὁ Παράδεισος* (πού τό θέμα του ξανάγινε ἔργο ἀργότερα). Εἶναι ἡ μόνη ταινία αὐτῆς τῆς ἐποχῆς πού ἔχει κάτι ἀπό μένα. Βλέπετε ὅλ' αὐτά ἦταν ἡ μαθητεία, τό σχολεῖο. Γιατί πρέπει νά μαθαίνει κανείς καί συχνά αὐτό ἀπαιτεῖ χρόνο. Ὕστερα πρέπει νά κάνει πολλούς ἐλιγμούς ὥσπου τελικά νά ἀνακαλύψει ποιός εἶναι ὁ ἀληθινός δρόμος.

Ἡ συνέντευξη τοῦ Ντράγιερ μέ τόν Michel Delahaye πρωτοδημοσιεύτηκε στά Cahiers du Cinéma *No 170. Τό πρῶτο μέρος της* (Σ.Κ. *20*) *καί τό δεύτερο πού δημοσιεύουμε ἐδῶ μεταφράστηκαν ἀπό τή Λίτσα Μοσχοπούλου.*

Ὁ Πρόεδρος (Praesidenten, 1918-20)



Δυό κληρονομιές;

(Dies Irae)

τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη

Ποιός φοβᾶται τή μεγάλη μαύρη «τρύπα»[2]*;*

Διχοτομική ἀντίθεση;

Ἡ γιάτρισσα Herlofs Marte τό σκάει ἀπό τήν *τρύπα* μέ τούς χοίρους καί μπαίνει στό πρεσβυτέρειο γιά νά χαθεῖ· ἐκεῖ ὅμως λύνει τή διεκδίκηση ἡδονῆς τῆς Anne. Ἡ κληρονομιά πού τῆς φανερώνεται εἶναι ἄγρια σάν τόν πόθο της· τήν ἀποδέχεται καί γλυτώνει ἀπό τίς ἐνοχές.

Οἱ Ἐραστές μπροστά σέ δέντρο πού γέρνει:
Martin: *Γέρνει ἀπό ντροπή*
Anne: *Ὄχι, γέρνει ἀπό πόθο.*

Ἡ Anne *γίνεται* μάγισσα ἐπειδή *ποθεῖ*. Ὅταν ἡ ἐπίκλησή της πραγματοποιεῖται καί βογγάει τήν ἱκανότητά της, γίνεται θηλυκό ἐπικίνδυνο γιά τόν ἀντρικό νόμο, ἔξω ἀπό τή λογική τάξη τῆς ἀπώθησης τοῦ ὑποσυνείδητου· ἐνεργητικότητα, ἐκεῖ πού ἡ *μοναδική Libido, ἡ ἀντρική*[3] ἀναμένει παθητικότητα. Ἡ Anne γίνεται *μαύρη ἤπειρος*[4]. Τό γυναικεῖο σέξ, σύμβολο εὐνουχισμοῦ στό ἀντρικό ὑποσυνείδητο, μετατρεπόμενο σέ ἐνεργητική σαρκική πραγματικότητα, γίνεται ἀκατανόητο καί ὀνομάζεται Κακό ἀπό τήν ἐξουσία πού ἀμφισβήτησε, τήν ἐξουσία τοῦ φαλλοῦ μέσα σέ καθεστώς ἰδιοκτησίας, συστηματικῆς φιλοσοφίας καί θρησκευτικῶν μυθολογιῶν ὅπως διαμορφώθηκαν στό δυτικό πολιτισμό ἐδῶ καί αἰῶνες. Ὁ νόμος τήν ἐκδικεῖται στό πρόσωπο τῆς Merete καί τοῦ Martin. Ἡ Merete δέ θά ἀφήσει νά κλονιστεῖ ἡ δική της ἀνάπηρη μητρότητα, πού μέ αὐτή ἀντικατέστησε τή σεξουαλική ἱκανοποίηση[5]. Ἔτσι ὅταν, στό τέλος, ζητᾶ «ὀφθαλμόν ἀντί ὀφθαλμοῦ» γίνεται ἐκείνη ἡ πραγματική μαύρη μάγισσα τῆς ταινίας· μαυροφορεμένη, καλυμμένη, στητή κλειδοκράτωρ, πολύ μακριά ἀπό τή ντυμένη στά γκρίζα Herlofs Marte, ἀκάλυπτη, τά μαλλιά κατάλευκα. Καί στό πρόσωπο τοῦ Martin, πού ἀδυνατεῖ — ἀρνεῖται νά σκοτώσει τό σύμβολο τοῦ Πατρός, μέ τό πτῶμα τοῦ πατέρα μπροστά του.

Τό τραῦμα πού ἔκανε στήν ἀθανασία τοῦ πατέρα ἡ πραγματοποιημένη σχέση τοῦ Οἰδίποδα χωρίς ἐνοχές· ἡ ἱκανή σχέση ἑνός μεγάλου γιοῦ καί μιᾶς νέας μητέρας, φανερώντας τίς ἀνίκανες σχέσεις Absalon-Merete/Absalon-Anne· θά γιατρέψει ἡ ἐπαναφορά τῆς τάξης τῆς **ἀοεξουαλικά αἱμομικτικῆς οἰκογένειας.**

Τό Ἄλλο εἶναι πληθυντικό.

Ἡ Herlofs Marte (μάγισσα) καίγεται *στό ὕπαιθρο*, ἀπό τόν Absalon, γιά κατοχή τῶν δυνάμεων τοῦ κακοῦ, τῆς φύσης.
BIA

Ὁ Absalon (ἱερέας) πεθαίνει *μέσα* στό πρεσβυτέρειο, ἀπό κούραση ἤ τή σκληρότητα τῶν λόγων τῆς Anne (συνέχεια τῆς Herlofs Marte)
BIA;

Ἡ Anne *ἐπιλέγει* νά πεθάνει μέσα καί/ἤ ἔξω, ἐπιλέγει δηλαδή νά μήν προσπαθήσει νά ξεφύγει· εἶναι ἤ δέν εἶναι μάγισσα δέν ἔχει σημασία. Εἶναι καί δέν εἶναι, ὅπως εἶναι φύση *καί* πνευματικότητα. Δέ φοβᾶται τήν ἀνυπαρξία τοῦ θανάτου περισσότερο ἀπό τήν προδοτική καί ὑποκριτική διατήρηση τῆς διχοτομίας στήν ὕπαρξη· «*ἀπολυτερώθηκε ἀπό τή θέληση γιά ζωή, ἀλλά καί ἀπό τήν ἀγωνία τοῦ θανάτου*[6]». Ἐδῶ δέν πρόκειται βέβαια γιά λύτρωση μέσα ἀπό τή μοιρολατρική ἀποδοχή τῆς τιμωρίας· ἀλλά γιά μιά *ἐπιλογή* πού περιέχεται σά δυνατότητα τῆς **διαφορᾶς** μέσα στή μητρική κληρονομιά, (πού δέν εἶναι ἀντίθετη) ἀλλά διαφορετική ἀπό τήν πατρική, *ἄλλη καί πολλαπλή. Τό ἀδιέξοδο μετατρέπεται ἀργά σέ καινούρια ὀπτική.*

Ἡ ἑνοποίηση φύσης καί ἐσωτερικοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ χώρου πραγματοποιεῖται τελικά πάνω στό πρόσωπο-τοπίο τῆς Anne πού σάν τή Jeanne d' Arc διεκδίκησε τή μοναδική της ἀλήθεια καί τή βρῆκε στήν τελική ἐσωτερίκευση τῆς φύσης. Κάθε ντεκόρ ὑποχωρεῖ καί δίνει τή θέση του στό καθαρό ἄσπρο, ἀνάλογο μέ ἐκεῖνο τῆς τελευταίας σκηνῆς τοῦ *Λόγου*, ὅπου ὁ Johannes ἀνασταίνει τή νεκρή, ὄχι κάτω ἀπό τήν ἐπήρεια κρίσης, ἀλλά ἀφοῦ ἔχει γίνει ἐντελῶς καλά. Ἡ Anne εἶναι μόνη μέ τή φωτισμένη συνείδηση καί τό λυμένο αἰσθησιασμό της νά χύνεται παντοῦ, νά γεμίζει τό χῶρο καί νά τόν κατέχει.

Ὁ διχασμός ἀντίθετα ἀποκαθίσταται (ἀναπαράγεται δυναμωμένος) στό ἄτομο Martin, πού ὁπισθοχωρεῖ φανατικά (σάν κάθε μετανοιωμένο, πρώην συμμέτοχο μιᾶς ἐπανάστασης) καί παίρνει πιό σίγουρα αὐτός τά γκέμια τῆς συνέχειας, γιατί γνωρίζει τή διαδικασία τῆς παράβασης καί τή δυνατότητά της νά ἀλλοιώσει τό νόμο. Ἡ πατρική ἐξουσία κληρονομεῖται μέ μιά προδοτική πράξη· θεμελιώνεται πάνω στήν ἀπώθηση τῆς σάρκας -ἡδονῆς. Γιά τό Martin ἡ ἀποκάλυψη εἶναι ὅ,τι κληρονομεῖ τή διατήρηση τῆς διχοτομίας.

«Στή λογική τῆς συμμετρίας καί τῶν διχοτομικῶν ἀντιθέσεων, ὁ φαλλός (Φαλλός) ἀπαιτεῖ νά εἶναι τό τελικό νόημα κάθε λόγου (discours), τό μέτρο τῆς ἀλήθειας καί τῆς ἰδιοκτησίας, τό ἔσχατο σημαῖνον καί/ἤ σημαινόμενο κάθε πόθου, γιά νά συνεχίσει νά εἶναι φερέγγυο τό ὄνομα τοῦ πατέρα (Πατρός)[7]». Ἀπαιτεῖται ἡ ἀναγωγή τοῦ *Ἄλλου* στό *Ἴδιο*, ἡ γυναίκα νά εἶναι ἄντρας ἀπό τήν ἀνάποδη, ἡ πολλαπλότητα τῶν ἐρωτογενῶν της περιοχῶν νά περιοριστεῖ σέ μιά τρύπα (δικό του ἀρνητικό)· ἀλλά τότε, *ἀνάμεσα σέ κεῖνη καί σ' αὐτόν δέ θά μπορέσει τίποτα καί ποτέ νά εἰπωθεῖ.*

Ἀφοῦ ἡ γυναίκα-μάγισσα ἐνσωμάτωσε τούς δύο πόλους τῶν συμβολικά ἀντίθετων, ἀλλοιώνοντας τήν ἐσωτερική βία, ἡ διχοτομία δέν εἶναι ἀξεπέραστη· τότε τί μένει γιά τόν ἄντρα-ἱερέα ἀπό τό νά διατηρεῖ τή διχοτο*μία*, γιά νά διατηρήσει καί τήν κληρονο*μία*;

Φεβρουάριος 1979. Α. Ἀγγελίδη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Dies Irae-Μέρα Ὀργῆς*, ταινία τοῦ Carl-Th. Dreyer (1943)
2. Ποιός φοβᾶται τό μεγάλο μαῦρο λύκο; (Παιδικό Τραγούδι)
Ποιός φοβᾶται τή Βιρτζίνια Γούλφ;
3. Μέ τά βιβλία της *Speculum, de l'autre femme* (1974) καί *Ce sexe qui n' en est pas un* (1977), ἡ Luce Irigaray, κάνει κριτική στήν πραχτική καί θεωρία τοῦ Φρόυντ, ὅτι τά ἐρωτήματά του στήν ἀναπαραστατική σκηνή δέ φτάνουν μέχρι τό σεξικό (sexuée) καθορισμό της (ἡ γυναικεία σεξουαλικότητα ἀντιμετωπίστηκε πάντοτε μέ ἀποκλειστικά ἀρσενικές παραμέτρους βλ. S. Freud *Sur la sexualité féminine* στό *La vie sexuelle* P.U.F.)
4. Ἡ *μαύρη ἤπειρος* τῆς ψυχανάλυσης εἶναι ἡ γυναικεία σεξουαλικότητα κατά τό Φρόυντ (βλ. S. Freud La féminité στό *Nouvelles conférences sur la psychanalyse, Gallimard, Idées).*
5. *Γιά μιά γυναίκα, ἡ ἐπιθυμία γιά παιδί εἶναι ἡ ἐπιθυμία γιά ἀπόκτηση πέους (τό παιδί ὑποκατάστατο τοῦ πέους)* S. Freud, La féminité. Ἡ σχέση τῆς γυναίκας μέ τό σέξ της (τό εἶδος τῆς ἐπιθυμίας τοῦ πέους, σάν σεξουαλική βουλημία πλέον καί ὄχι ἐπιθυμία ἀλλαγῆς φύλου) ἀλλάζει ριζικά στίς ἀναλύσεις γυναικῶν ψυχαναλυτριῶν ὅπως ἡ Karen Horney, *De la génèse du complexe de castration,* Payot καί ἡ Mélanie Klein, *Les stades précoces du conflit oedipien,* Payot καί *Les premiers stades du conflit oedipien et la formation du surmoi,* Payot.
6. Ἀπό τή *Γκρίτζα*, διήγημα τοῦ Ρόμπερτ Μουζίλ-Ἡριδανός.
7. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n' en est pas un,* Editions de minuit (1977), σελ. 63.

Ἀκολουθεῖ πίνακας μέ: Α) *Φωτογράμματα* ἀπό τήν ταινία, πού τράβηγμα κατά τή διάρκεια προβολῶν πού ὀργάνωσε ὁ Γ. Μητρόπουλος. Τόν εὐχαριστῶ. Β) *Στοιχεῖα τῆς εἰκόνας τοῦ φίλμ* ἀπό τό *Études Cinématographiques* No 53/56, ἀφιέρωμα στόν Dreyer («Cadres et mouvements»), τή μελέτη αὐτή γιά τά «κάδρα καί τίς κινήσεις» ἔγραψε ὁ Ph. Parrain, τό 1965, πρίν ἀπό τό θάνατο τοῦ Dreyer. καί Γ) *Κομμάτια ἀπό τό ντεκουπάζ καί τούς διαλόγους* ἀπό τό περιοδικό *Avant - Scène du Cinéma* - No 100 - ἀφιέρωμα στό Dreyer, ὅπου ὑπάρχει ὅλο τό σενάριο τοῦ *Dies Irae*. Ἐπιλογή - μετάφραση δική μου.

Α. Φωτογράμματα

Β. Στοιχεῖα τῆς εἰκόνας
(Philippe Parrain)

1	2	
3	4	
5	6	
7	8	
9	10	11
12	13	14
15	16	17

...ἄς θυμηθοῦμε τό μακρύ, σιωπηλό, εἰσαγωγικό πλάνο, ὅπου βλέπουμε, χωρίς κανένα κόψιμο, χωρίς δραματικό μοντάζ, τή πελάτισσα τῆς μάγισσας νά φεύγει ἀμίλητη καί τή Herlofs Marte νά δραπετεύει, χωρίς δισταγμό καί ἀχρηστορία, χωρίς ἴχνος μεταμέλειας, λές καί αὐτό ἦταν ἀπό πάντα ἀποφασισμένο...

Ἡ ἀπότομη ἀλλαγή τῶν συναισθημάτων τῆς ἡρωίδας δέν ἐκφράζεται παρά μέ ἕνα παιχνίδι βλεμμάτων καί μιά ἁπλή κίνηση. Τό κέντρο τῆς θεματικῆς τοῦ Ντράγιερ βρίσκεται ἐδῶ. (σελ. 85-86)

Γιάν Βερμέερ (1632-1675). *Ἡ γυναῖκα στό παράθυρο*

... Τό καθαρό ἄσπρο καί μαῦρο συνεχῶς συγκρούονται, σχίζοντάς την ἀνάμεσά τους, ἐπιβάλλοντάς της νά ἐπιλέξει... (σελ. 59)

Ρέμπραντ (1606-1669). *Τό μάθημα ἀνατομίας τοῦ καθηγητή Τούλπ* (1632)

Γ. Κομμάτια ἀπό τό ντεκουπάζ καί τούς διαλόγους

1. Πλάνο χειρόγραφου ὅπου μποροῦμε νά διαβάσουμε: *Ἡ προμνημονευθεῖσα Herlofs Marte, κατηγορηθεῖσα ὑπό τριῶν ἀξιοτίμων καί σεβασμίων ἀστῶν τῆς πόλεώς μας δι' ἄσκησιν μαύρης μαγείας, διατάσσομεν ὅπως συλληφθῆ καί παραπεμφθῆ εἰς τό Ἱερόν Δικαστήριον.*

2. Τό σπίτι τῆς Herlofs Marte — ἐσωτερικό μέρα

Δωμάτιο σέ μισοσκόταδο. Πλάνο γενικό. Ἡ Herlofs Marte, μέ τή πλάτη στό φακό, πάει πρός τό βάθος νά ἀνοίξει ἕνα μικρό ντουλάπι. Εἶναι μιά γριά γυναίκα μέ ἄσπρα μαλλιά, κάπως παχουλή. Στά δεξιά, καίει τό τζάκι. Ἀριστερά, ἕνα κρεββάτι. Ἡ Herlofs Marte γυρίζει, κρατάει ἕνα μπουκάλι,κατευθύνεται πρός τά δεξιά (πανοραμίκ) γιά νά συναντήσει τή Sidse Skraedder γυναίκα ἐπίσης ἡλικιωμένη, καθισμένη στή μέση τῆς κάμαρας. Ἡ Herlofs Marte δείχνει τό «γιατρικό» της.

Sidse Skraedder: *Ἄς ἐλπίσουμε πώς βοηθάει σέ κάτι αὐτό.*

Herlofs Marte: *Βέβαια καί θά βοηθήσει. Εἶναι ἀπό χόρτα τοῦ λόφου τῆς κρεμάλας.*

Sidse Skr: (λίγο φοβισμένη): *Πῶς γίνεται νά 'χουν τέτοια δύναμη;*

Herlofs Marte: (ρίχνοντας λίγο ἀπό τό ὑγρό σ' ἕνα ἄλλο δοχεῖο): *Εἶναι ἡ δύναμη τοῦ κακοῦ.(φ. 1)*

Τότε ἀκοῦμε, off, θόρυβο ἀπό πλῆθος καί ἦχο καμπάνας, πολύ ἀπομακρυσμένα, πού ὅμως φαίνεται νά πλησιάζουν. Ἡ Herlofs Marte διακόπτει ἀνήσυχη. Τό πλῆθος εἶναι ἀρκετά κοντά τώρα καί ἀκοῦμε τίς λέξεις πού προφέρει, ἕνα ξόρκι, στό ρυθμό τῆς καμπάνας.

Πλῆθος: *Θ' ἀνέβει, θ' ἀνέβει νά χορέψει στή φωτιά. Τό κορμί καμμένο. Θ' ἀνέβει, θ' ἀνέβει θ' ἀνέβει νά χορέψει...*

(Ὅπως σέ θεατρικό κομμάτι πού ἐκτυλίσσεται σέ κλειστό καί περιορισμένο χῶρο, τό πλῆθος ἐδῶ δέν εἶναι ποτέ «στή σκηνή». Ἡ παρουσία του σημειώνεται ἐπανειλημένα ἀπό κραυγές, τραγούδια, ξόρκια. Ἡ ἠχητική παρέμβαση τοῦ πλήθους εἶναι στυλιζαρισμένη, ὁ ρυθμός καί ὁ ὄγκος του σφίγγει τή δραματική ἄνοδο τῆς σκηνῆς).

Οἱ δυό γυναίκες εἶναι τρομοκρατημένες: ἡ Sidse Skraedder στρέφεται πρός τό παράθυρο, ἐνῶ ἡ Herlofs Marte πάει νά κοιτάξει ἔξω (κυκλικό τράβελιγκ). Recadrage ἡ Herlofs Marte κοντά στό παράθυρο, ἡ Sedse Skraedder σηκώνεται.

Sidse Skraedder: (μουρμουρίζει): *Ποιόν νά ψάχνουν πάλι;*

Ἡ Herlofs Marte (μέσο πλάνο) ἀπομακρύνεται ἀπό τό παράθυρο γιά νά ἀποφύγει τά βλέμματα τοῦ πλήθους. Ἡ Sidse Skraedder ὄρθια, πλάτη σέ μᾶς, πηγαίνει στή πόρτα τοῦ βάθους πού βγάζει σέ ἕνα σοκκάκι (τράβελιγκ). Ἀνοίγει τή πόρτα, κοιτάζει πρίν βγεῖ. Ἡ Herlofs Marte στό πρῶτο πλάνο, ψάχνει νά βρεῖ πῶς θά ξεφύγει. Πηγαίνει ὅσο πιό γρήγορα μπορεῖ στή πόρτα, ἀπ' ὅπου ἔφυγε ἡ Sidse Skraedder, καί τή κλείνει. Μετά ξαναγυρίζει πρός ἐμᾶς, ἐνῶ ἡ ἐπωδή τοῦ πλήθους ὁλοένα δυναμώνει. Παίρνει τό παλτό της, κρεμασμένο στόν τοῖχο, τό ρίχνει στούς ὤμους της καί κατευθύνεται πρός μιά ἄλλη ἔξοδο, στά ἀριστερά (τράβελιγκ). Περνάει μπροστά ἀπό σκουπίδια (μέσο πλάνο), ἐνῶ ἀρχίζουν νά χτυποῦν τή πόρτα πού πρίν ἔκλεισε. Δέ σταματᾶ, συνεχίζει, διασχίζοντας ἕνα σταῦλο, μιά αὐλή καί ἀνοίγει μιά πολύ χαμηλή, μικρή πόρτα πού ὁδηγεῖ στό χοιροστάσιο (τό τράβελιγκ πού τήν ἀκολουθεῖ σταματᾶ, ἀξονισμένο στή πόρτα).

Πλῆθος (off): *Ἄνοιξε, ἕνα ζεστό μπάνιο σέ περιμένει...*

Ἀκοῦμε χτύπους ἀπό τσεκούρι, ἀλλά ἡ Herlofs Marte σκύβει καί περνάει ἀπ' τήν πορτούλα. *(φ. 2)*

3. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό μέρα

(Ἔντονο ἀσπρόμαυρο ἐσωτερικό, 2 γυναῖκες ντυμένες στά μαῦρα)

Anne (μέ χαμηλή φωνή): *Κι ὅμως, ἐγώ εἶμαι ἡ γυναίκα τοῦ Absalon.*

Merete (γυρνώντας, βίαια): *Ἐγώ, εἶμαι ἡ μητέρα του. (φ. 3,4)*

4. Κάμπος-ἐξωτερικό μέρα

Ἡ Herlofs Marte στό μέσο τοῦ κάμπου, δίπλα σ' ἕνα φράχτη, προχωράει δύσκολα. Ἀκοῦμε ἀπό μακριά τό πλῆθος καί τίς καμπάνες.

5. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό μέρα

Μπαίνει ὁ Martin ντυμένος στά μαῦρα καί καπέλο παρόμοιο μέ κεῖνο τοῦ Absalon.

Martin (off): *Ὁ γυιός εἶμαι ἐγώ.*

Anne (χαμογελᾶ ἔκπληκτη): *Ἐσεῖς εἶστε ὁ γυιός του;*

Martin (off): *Καί σεῖς, εἶστε ἡ γυναίκα του;*

Anne: *Μοῦ φαίνεται πώς σᾶς ἔχω ξαναδεῖ.*

Martin (off): *Ποῦ θά μποροῦσε νά ἔχει συμβεῖ αὐτό;*

Anne: *Σέ ὄνειρο ἴσως... Σᾶς ἔχω σκεφτεῖ τόσες φορές. Ἀναρωτιέμαι τί σκέφτεστε γιά μιά τόσο νέα μητέρα...*

Martin (off): *Σᾶς ὑπόσχομαι νά εἶμαι καλός γυιός.*

Anne: *Ναί, στό ἑξῆς εἶσαι γυιός μου.*

Martin (off): *Μικρή μου μαμά.*

Anne: *Μεγάλε μου γυιέ.*

6. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό μέρα

Herlofs Marte: *Anne!*

Anne: *Herlofs Marte! Αἰμορραγεῖς!*

Herlofs Marte: *Πρέπει νά μέ κρύψεις. Θά μέ κάψουν στή φωτιά, ἄν μέ βροῦν.(φ. 5)*

9. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό μέρα

Ἀκοῦμε θορύβους ἀπό ἀντικείμενα πού πέφτουν, βήματα, μετά μιά σπαραχτική κραυγή τῆς Herlofs Marte.... σχεδόν ἀμέσως ἀκοῦμε πιό κοντινά κλάμματα... ἡ κάμερα κατεβαίνοντας ἀποκαλύπτει τήν Anne νά κλαίει.*(φ. 8)*

11. Σκευοφυλάκιο - ἐσωτερικό

Μυστική συζήτηση ἀνάμεσα στήν Herlofs Marte καί τόν Absalon. (Κατά τήν ἐπίσημη ἀνάκριση, μπροστά στό Ἱερό Δικαστήριο, ἡ Herlofs Marte δέν εἶπε τίποτα, μόνο πού δέχτηκε τίς κατηγορίες τοῦ Δικαστηρίου ἐναντίον της, μετά ἀπό τό βασανισμό της.) (Σ.Τ.Μ.)

Herlofs Marte (ἀβέβαια, μαλακά): *Βόηθα με, Absalon, σῶσε με ἀπό τή φωτιά.(φ. 12)*

Absalon (χωρίς νά σηκώσει τά μάτια): *Κανείς ἄλλος ἐκτός ἀπό τό Θεό, δέ μπορεῖ νά σέ σώσει.*

Herlofs Marte: *Ναί, μπορεῖτε, ἄν θέλετε. Σᾶς ζητῶ μόνο, νά κάνετε γιά μένα αὐτό πού κάνατε γιά τή μητέρα τῆς Anne.*

Absalon: *Τί θές νά πεῖς;*

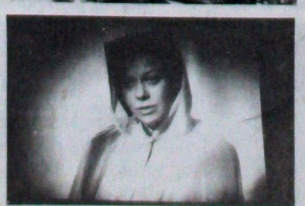
Herlofs Marte: *Αὐτή, τήν ἀπαλλάξατε.*

Absalon: *Μή λές κάτι, πού δέ μπορεῖς νά ἀποδείξεις.*

Herlofs Marte: *Δέ λέω, παρά ὅ,τι ξέρω...Ξέρετε καλά ὅτι ἦταν μάγισσα...*

Absalon: *Ψεύδεσαι!*

Herlofs Marte: *Κρατήσατε σιωπή ἐξαιτίας τῆς Anne.*



Ἡ περίπτωση εἶναι ἰδιαίτερα καθαρή στό *Die Irae*, ὅπου μποροῦμε νά δοῦμε ὅλα τά *ντεκόρ*, ἐσωτερικά ὅσο καί ἐξωτερικά, νά διαφοροποιοῦνται στή διάρκεια τοῦ φίλμ.

Στήν ἀρχή τῆς δράσης, βλέπουμε τή Merete νά ἀποπαίρνει τή νύφη της μέσα σέ ἕνα πρεσβυτέριο πού ἡ ἄψογη καθαριότητα καί ἡ ψυχρότητά του τονίζονται ἀπό ἕνα σκληρό φωτισμό, ἐνῶ ἡ Herlofs Marte τό σκάει ἀπό τό σκοτεινό καί παραγεμισμένο καταφύγιό της, μέσα ἀπό ἀδένδρους καί γκρί ἀγρούς. Αὐτές οἱ δύο σεκάνς φαίνεται νά κυλοῦν σέ δύο ὁλότελα διαφορετικούς κόσμους, παρόλα αὐτά ἡ μάγισσα βρίσκει μιά ρωγμή στήν αὐστηρότητα τοῦ πρεσβυτέρειου: τήν παρουσία τῆς Anne. Εἰσχωρεῖ ἀπό κεῖ, σκονισμένη καί αἱμορραγώντας. Ἡ παρουσία της σ' ἕνα τέτοιο ντεκόρ φαίνεται τόσο ἀνάρμοστη πού ὁ Absalon στήν ἀρχή δέ θά μπορέσει νά τό πιστέψει. Ἀλλά, ἔμμεσα, αὐτή ἡ παρείσφρηση θά ἀλλοιώσει τό ντεκόρ καί θά τό κάνει πιό ζωντανό καί πιό βιώσιμο γιά τήν Anne καί στή συνέχεια γιά τόν Absalon πού θά χαρεῖ νά τή βλέπει εὐτυχισμένη: τά περιγράμματα, οἱ ἀκμές ἀμβλύνονται, ἡ τραχύτητα ἀπαλύνεται (ἡ ἐπιθυμία ἀποδέσμευσης πού τότε γεννιέται στήν καρδιά τῆς Anne, προβάλλεται πάνω στό Martin πού φτάνει ἐκείνη τή στιγμή). Κατά τή διάρκεια τῆς καταιγίδας, ὅταν ἡ Anne, ἡ Merete καί ὁ Martin περιμένουν τό γυρισμό τοῦ Absalon καί οἱ ἥρωες διαβλέπουν μιά δυνατότητα εὐτυχίας, τό ντεκόρ γλυκαίνει μέσα στό σκοτάδι καί μᾶς φαίνεται σάν λιμάνι εἰρήνης καί εὐημερίας. Καί πρίν δοκιμάσει τή δύναμή της καλώντας τό Martin, ἡ Anne ἔχει ὁλοκληρωτικά ἀγκαλιάσει αὐτόν τόν ἴδιο χῶρο, σβήνοντας τή λάμπα καί ἀφήνοντας τό φεγγαρόφωτο νά τόν πλημμυρίσει μέ κινούμενες φωτεινές καί σκοτεινές ζῶνες. Αὐτή τή νύχτα, λοιπόν, πού ὁ Absalon καί ἡ Merete ἔχουν ἀποσυρθεῖ στά δωμάτιά τους, τό πρεσβυτέριο παύει νά τούς ἀνήκει καί μπαίνει στήν ὑπηρεσία τῆς Anne, τοῦ ἔρωτα, τῆς ἴδιας τῆς φύσης πού τό κυριεύει, μέ τή μορφή τῆς σελήνης, παραδοσιακό σύμβολο τῆς γυναικείας γοητείας· ὅταν ὁ Martin ἀγκαλιάζει τήν Anne, ἡ διαχεόμενη σκιά πλησιάζει τά πρόσωπά τους καί τό ντεκόρ διαλύεται ὁλοκληρωτικά. Μιά τελευταία μεταμόρφωση τό ξαναβυθίζει στό σκοτάδι, ἀλλά αὐτή τή φορά δυό ἀναμμένα κεριά δομοῦν γερά τό χῶρο καί φωτίζουν σκληρά τό κορμί τοῦ Absalon πού ἀναπαύεται μέσα στό φέρετρο: ἡ Anne, δυό φορές, δοκιμάζει νά ἀποσυρθεῖ ὅσο τό δυνατό μακρύτερα μέσα στή σκιά, ἐλπίζοντας, ἂν ὄχι νά ξαναβρεῖ τή σωτηρή συμφωνία τῆς φύσης, μέ τήν εὐτυχία, τουλάχιστον νά ξεφύγει ἀπ' αὐτό τό φῶς πού τήν πονάει· ἀλλά μάταια.

Ὅπως τό καθημερινό τοῦ πρεσβυτέριου, ἡ φύση προσαρμόζεται στήν εἰκόνα κάθε προσώπου: ὁ ἀγρός ὅπου δραπετεύει ἡ Herlofs Marte εἶναι γκρίζος· ἀντίθετα ἡ φύση στό γυρισμό τοῦ Absalon εἶναι βίαια φωτισμένη καί δομεῖται ἀπό βράχους καί φράχτες. Στήν τελευταία τους ἔξοδο, ὅμως, ἡ ὁμίχλη εἰσβάλλει καί οἱ δύο νέοι ἄνθρωποι ἀνάγονται σέ δυό μαῦρες καί ἀκίνητες σιλουέτες (σελ. 23-24).

Στό Dies Irae ἡ ἔκφραση τῶν καταστάσεων ἀπό τό *κοστούμι* φτάνει τό maximum τῆς ἀποτελεσματικότητας. Ὅλα τά πρόσωπα — μέ ἐξαίρεση τή Herlofs Marte, πού ἀνήκει σέ ἕναν ἄλλο κόσμο — εἶναι ντυμένα μέ μαῦρο χρῶμα, σπασμένο μέ ἄσπρο. Ἀλλά πάνω σ' αὐτή τήν αὐστηρή καί σκληρή βάση, πόσες λεπτές παραλλαγές καί ἀποχρώσεις, κατ' εἰκόνα τῆς ζωῆς πού προσπαθεῖ νά χαμογελάσει μέσα στό ψυχρό ντεκόρ τοῦ πρεσβυτέρειου. Ἡ Merete ἐνσαρκώνει εὐθέως τήν ἀδιαπέραστη καί ἀλάνθαστη σκληρότητα, πού εἶναι ὁ νόμος τοῦ πρεσβυτέρειου. Δέν ἐξελίσσεται, δέν τή βλέπουμε ποτέ ἔξω, ἐνῶ ἡ Anne, ὁ Martin, ἀκόμα καί ὁ Absalon μποροῦν νά ἐνσωματωθοῦν — μέ διαφορετικούς τρόπους — στή φύση. Ἡ ἀδυσώπητη σκληρότητα τοῦ Absalon στεριώνεται ἀπό τό στενό καί ὑπερβολικά ἄκαμπτο κολάρο του, πού τοῦ σφίγγει τό λαιμό καί ἀπομονώνει τραγικά τό κεφάλι του ἀπό τό ὑπόλοιπο κορμί του. Ὁ στενός καί ἐπίπεδος γιακάς τοῦ Martin δέν εἶναι τόσο ἐπώδυνος ὅσο ὁ ἀνεβασμένος γιακάς τοῦ Absalon: τοῦ ἀφήνει μιά σχετική ἐλευθερία, μιά σχετική ἄνεση, χωρίς ὅμως οὔτε μιά στιγμή νά παύει νά θυμίζει ὅτι εἶναι προορισμένος νά ἀκολουθήσει τήν πορεία τοῦ πατέρα του, πορεία σκληρότητας καί μεταμέλειας· καί ἡ μεγάλη μαύρη κάπα πού φοράει στό τέλος σημειώνει καί τό τέλος τῆς αὐτονομίας του. Τίς πιό λεπτές ὅμως ἐνδυματολογικές παραλλαγές δέν τίς βρίσκουμε παρά στήν Anne, πού ἡ εὐαισθησία καί ὁ αὐθορμητισμός της τῆς ἐπιτρέπουν νά μετατρέψει τή μαύρη αὐστηρότητα τοῦ φορέματός της πρῶτα σέ κομψότητα, μετά σέ κοκετερία μέχρι πού περιμένοντας τό γυρισμό τοῦ Absalon, κάτω ἀπό τό ἄγρυπνο βλέμμα τῆς Merete λευτερώνει τά μαλλιά της, πράξη πού τήν ἐνοχοποιεῖ γιά τό θάνατο τοῦ ἄντρα της. Μετά τό θάνατό του στό μαῦρο της φόρεμα δέ βάζει οὔτε γιακά καί τέλος τό σῶμα της θά τυλιχτεῖ τήν ἄσπρη κάπα τῆς κάθαρσης τοῦ μαρτυρίου. (σελ. 36-37).

18	19
20	21
22	23
24	
25	26
27	28
29	30

Absalon: *Ἔλα ἐδῶ!*
Absalon: *Γονάτισε!*
Herlofs Marte: *Σᾶς ἱκετεύω νά μοῦ σώσετε τή ζωή.*
Absalon: *Ὀφείλεις νά προσεύχεσαι γιά τή ψυχή σου, ὄχι γιά τή ζωή σου.*
Absalon: *Πές τήν ἀλήθεια.*
Herlofs Marte: *Τί πρέπει νά ὁμολογήσω;*
Absalon: *Ὅτι εἶσαι μάγισσα.*
Herlofs Marte: *Ξέρω κάποια πού ἦταν, τή μητέρα τῆς Anne, καί τῆς δώσατε χάρη.*
Absalon: (πολύ ἀπότομα) *Σκάσε!*
Herlofs Marte: (κλαίγοντας) *Ναί...*
Herlofs Marte: *Φοβᾶμαι φριχτά τό θάνατο.*

(Ὁ Absalon, δέν διστάζει νά χρησιμοποιήσει τήν ἐξουσία του, πράγμα πού σημαίνει θανατική καταδίκη γιά τήν Herlofs Marte).

13. Ἀφοῦ ἀρχικῶς ἠρνήθη καί ἐν συνεχείᾳ ὑπέστη τόν ἔκτακτον βασανισμόν, ἡ Herlofs Marte ὑπέκυψεν ἐν τέλει εἰς τούς εὐμενεῖς ἐξορκισμούς καί κηρύγματα τοῦ Ἱεροῦ Δικαστηρίου καί αὐθορμήτως ὡμολόγησεν ὅτι εἶχεν παραδοθῆ εἰς ἄσκησιν τῆς μαύρης μαγείας.

Ακούγεται ἡ μουσική ἀπό τή *Μέρα Ὀργῆς.*

22. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό, νύχτα

Absalon: *Ὄχι, δέν κατέδωσε ψυχή ζῶσα*
Merete: *Ψυχή ζῶσα;*
Merete: *Ψυχή ζῶσα; Ἔχεις καμμιά φορά κοιτάξει τήν Anne στά μάτια; Παρατήρησες πόσο εἶναι φλογερά; Σκέφτομαι τή μητέρα της. Τά μάτια της καίγανε ἐπίσης.*
Absalon: *Γιατί μοῦ τό λές αὐτό;*
Merete: *Ἡ μέρα θά ἔρθει, πού θά πρέπει νά διαλέξεις.*
Absalon: *Νά διαλέξω; Τί;*
Merete: *Ἀνάμεσα στό Θεό καί τήν Anne.*
Absalon: *Αὐτό τό λές ἀπό μίσος γιά τήν Anne*
Merete: *Ὄχι, ἀπό ἀγάπη γιά σένα.* (φ. 20)

24. Πρεσβυτέριο-ἐσωτερικό, νύχτα

Absalon: *Anne...*
Ἄς μιλήσουμε λίγο, οἱ δυό μας. (φ. 21)
Absalon (δισταχτικός): *Γιά κάτι σέ σχέση μέ τή μητέρα σου.*
Anne: (τόν κοιτάει κατάματα): *Μητέρα;*
Anne: *Καί λοιπόν; Τί ἦταν ἡ μαμά;*
Absalon (καθισμένος, ἔκπληκτος): *Τό ἤξερες;*
Anne (off): *Ναί. Εἶναι ὅμως ἀλήθεια;*
Absalon: *Ὡμολόγησε.*
Anne (off): *Τί ὡμολόγησε;*
Absalon (βιασμένη ἀπάντηση): *Ὅτι εἶχε τή δύναμη τῆς ἐπίκλησης.*
Anne (off, ἔκπληκτη): *Ἐπίκλησης;*
Absalon (οὐδέτερος τόνος): *Ναί,... μποροῦσε νά καλεῖ νεκρούς καί ζωντανούς, καί θά ἔρχονταν. Καί ἐάν ἐπιθυμοῦσε τό θάνατο κάποιου, αὐτός θά πέθαινε.*
Anne (βίαια): *Εἶναι ἀλήθεια πώς τήν κάλυψες γιά νά μέ σώσεις;*
Absalon (ἀνήσυχα): *Anne, μέ κατακρίνεις γι' αὐτό;*
Anne: *Ἐπειδή ἤσουνα καλός μέ τή μητέρα μου; Ὄχι...*
Absalon: *...Ἀλλά;*
Anne (τόνος σκληρός, ὑπαινιγμοῦ): *Ἀλλά εἶσουνα πάντα καλός μαζί μου;*
Absalon: *Δέν εἶμουν καλός σύζυγος;*
Anne (στόν ἴδιο τόνο): *Ναί, ναί... Ἀλλά, μέ ρώτησες ποτέ ἄν σ' ἀγαποῦσα;*
Absalon (δοκιμάζοντας νά δικαιολογηθεῖ): *Εἶσουν τόσο νέα, σχεδόν παιδί.*
Anne (χωρίς νά γλυκάνει): *Ναί, ἀλλά σ' ἀγαποῦσα;*
Absalon (ἤρεμα) *Παράξενο, ἀλλά ποτέ δέν τό σκέφτηκα...*
Anne (σαρκαστικά): *Ὄχι. Εἶναι σίγουρο πώς ποτέ δέν τό σκέφτηκες.*
Absalon (πολύ μαλακά): *Anne!*

Γυρίζει πρός τό μέρος του παίρνοντας τό κεφάλι του στά χέρια της. Τήν ἀγκαλιάζει. Τόν ἁρπάζει μέ πάθος.

Anne: *Σά νά καιγόμουνα. Ναί, κράτα με... Absalon, πάρε με καί κάνε με εὐτυχισμένη.*

Ἡ Anne εἶναι ἀπελπισμένη, σάν αὐτή ἡ κίνηση νά 'ναι ἡ τελευταία της εὐκαιρία νά σωθεῖ ἀπό τόν ἑαυτό της. Ἀλλά, ἀντί ὁ Absalon, νά ἀπαντήσει στήν παθιασμένη της ἀναμονή, τρομοκρατημένος ἀναμφίβολα ἀπό τόν τόσο ξαφνικό πόθο, τήν σπρώχνει μαλακά, ἀλλά σταθερά.

Absalon: *Ὄχι, ὄχι, Anne* Ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτήν, σταυρώνοντας τά χέρια μπροστά του.
Absalon: *Πάω στό δωμάτιό μου. Πρέπει νά ἐπικοινωνήσω μέ τό Θεό γιά τόσα πράγματα.*
Absalon: *Καληνύχτα Anne*

Τήν πιάνει ἀπό τό χέρι

Κοίταξέ με στά μάτια

Σηκώνει τό βλέμμα καί τόν κοιτάει κατάματα

Τά μάτια σου, θαυμάσια, τόσο ἀθῶα σάν παιδιοῦ. Τόσο καθαρά καί γαλήνια.

Ἡ Anne τόν κοιτάζει πάντα, καί εἶναι δύσκολο νά διαβάσεις ἄλλο ἀπό περιφρόνηση, στά καθαρά της μάτια. Τήν φιλάει στά μάτια. Ἡ Anne χαμηλώνει τό κεφάλι.

Absalon: *Καληνύχτα.*

Ὁ Absalon ἀπομακρύνεται. Τότε ἐκείνη σηκώνει τό κεφάλι καί σχεδόν κραυγάζει.

Anne: *Absalon!*

Ὁ Absalon γυρνάει καί σταματάει γιά νά τήν κοιτάξει.

Anne: *Μίλα μου γιά τή μητέρα μου.*

Ὁ Absalon τή κοιτάει κατάματα, χωρίς νά ἀπαντάει.

Anne (μέ τόνο περίεργο καί παθιασμένο): *Μποροῦσε νά καλεῖ ζωντανούς καί νεκρούς καί κεῖνοι θά 'ρχονταν. Αὐτό δέν εἶναι;*
Absalon: *Ναί... Γιατί τό ρωτᾶς;*
Anne (ἀμήχανη καί σκεφτική): *Σκέφτομαι πώς ἦταν παράξενη ἡ δύναμή της... Ὅτι εἶναι παράξενο νά μπορεῖ κάποιος νά κατέχει τέτοια δύναμη.*

Ὁ Absalon γυρίζει, μπαίνει στό δωμάτιό του καί κλείνει τή πόρτα. Ἡ Anne ἀρχίζει νά γυρίζει ἀργά, πλησιάζει τό τραπέζι, σκύβει γιά νά σβήσει τό κερί, μετά ὀρθώνεται καί, μέ χαμόγελο στά μάτια, προχωρεῖ πρός τά ἀριστερά καί σταματᾶ κοντά στό σημεῖο πού καθόταν ὁ Absalon. Σηκώνει τό βλέμμα καί ἀρχίζει νά καλεῖ τόν Martin. Ὅλες οἱ κινήσεις της εἶναι ὡραῖες, ἀργές, σά νά 'ναι ὑπνωτισμένη. Συνεχίζει νά περπατᾶ, ἀκουμπᾶ τό χέρι της στή ράχη μιᾶς καρέκλας, ἐνῶ σφίγγει τή δεξιά της γροθιά. Τό φωτισμένο της βλέμμα πρός τά πάνω, καλεῖ, λίγο πιό δυνατά.

Anne: *Martin!*

Τήν ἴδια στιγμή ἀκούει τό Martin νά μπαίνει στό δωμάτιο ἀπό τό βάθος, πίσω της. Κλείνει τά μάτια μέ ἔντονη χαρά, ἐκστασιασμένη ἀπό τήν ἀποκάλυψη τῆς δύναμής της.

Anne: *Μπορῶ. Τό μπορῶ.* (φ. 23)

CARL TH. DREYER

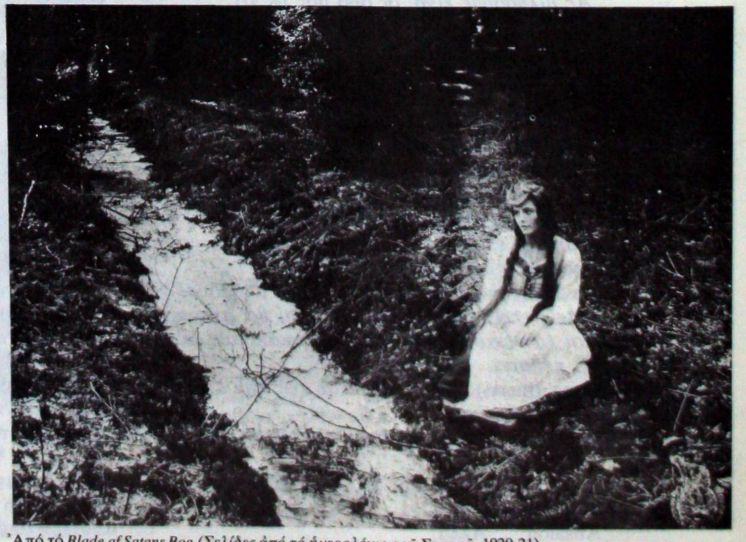
1918-1920 Praesidenten *(Ὁ Πρόεδρος). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Κάρλ Ἔμιλ Φράνζος. *Φωτ:* Χάνς Βάαγκο. *Ντεκ:* Κάρλ Ντράγιερ. *Πρωτ:* Χάλβαρντ Χόφ (Κάρλ Βίκτορ φόν Σέντλιγκεν, ὁ πρόεδρος τοῦ δικαστηρίου), Ἔλιτ Πίο (ὁ πατέρας του), Κάρλ Μάγιερ (ὁ παπούς του), Ὄλγκα-Ραφαέλ-Λίντεν (ἡ κόρη του Βικτορίν), Ρίχαρντ Κρίστενσεν (ὁ δικηγόρος Μπέργκερ). *Παρ:* Νόρντισκ Φίλς, Κοπεγχάγη.

1919-1921 Blade of satans bog *(Σελίδες ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Σατανᾶ). Σεν:* Ἔνγκαρ Χέγιερ (ἐπιμέλεια Κάρλ Ντράγιερ) ἀπό ἕνα μυθιστόρημα τῆς Μαρί Κορέλι. *Φωτ:* Γκέοργκ Σνέβοϊγκτ. *Ντεκ:* Κ.Τ. Ντράγιερ. *Πρωτ:* Χέλγκε Νίσεν (Σατανάς). *Στό 1ο ἐπεισόδιο:* Χάλβαρντ Χόφ (Ἰησοῦς), Γιάκομπ Τεξίρε (Ἰούδας), Ἔρλιγκ Χάνσον (Ἰωάννης) Λάντσκαψμάλερ Χέρμανσεν, Τόμρερ Βάιγκελ, Μπόγκμπιντερ Γκύλχε καί Βίλχελμ Γιένσεν (Ἀπόστολοι). *Στό 2ο ἐπεισόδειο* (Ἡ Ἱερή Ἐξέταση): Χάλαντερ Χέλεμαν (Ντόν Γκομέζ), Ἔμπορ Στράντιν (ἡ κόρη του Ἰσαβέλα), Γιοχάνες Μάγιερ (Ντόν Φερνάνιεζ), Νάλε Χαλντέν (ὁ μαγιορδόμος). *Στό 3ο ἐπεισόδιο* (Ἡ γαλλική ἐπανάσταση): Τένα Κράφτ (Μαρία-Ἀντουανέτα), Ἔμα Βίχε (ἡ κόμησα τοῦ Σαμπόρ), Ζάν Τραμκούρ (ἡ κόρη της, κόμησα Ζενεβιέβ). Ἔλιτ Πίο (Ζοσέφ, ὑπηρέτης κι ἀργότερα ἐπαναστάτης). *Στό 4ο ἐπεισόδιο* (Τό κόκκινο τριαντάφυλλο τοῦ Σουόμις): Κάρλο Βίτ (Πάαβο), Κλάρα Ποντοπιντάν (Σίρι, ἡ γυναίκα του), Κάρλ Χίλεμπραντ (Ραουτανιέμι), Καρίνα Μπέλ (Ναϊμά). *Παρ:* Νόρντισκ Φίλμς, Κοπεγχάγη.

1920 Prastankan *(Ἡ χήρα τοῦ πάστορα). Σεν:* Κάρλ. Ντράγιερ ἀπό παραμύθι τοῦ Κρίστοφερ Γιάνσον. *Φωτ:* Γκεόργ Σνέβοϊγκτ. *Πρωτ:* Χίλντουρ Κάρλμπεργκ (Μαργκαρέτε Πέντερντότερ, ἡ χήρα), Ἔιναρ Ρέντ (Σόφρεν), Γκρέτα Ἄλμροτ (Κάρι, ἡ μνηστή του). *Παρ:* Σβένσκ Φιλμίντουστρι, Στοκχόλμη.

1921-1922 Die Gezeichneten *(Οἱ Στιγματισμένοι ἤ Ἀγαπᾶτε ἀλλήλους). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Ἄαγκε Μάντελουνκ. *Φωτ:* Φρήντριχ Βάινμαν. *Ντεκ:* Γιένς Γκ. Λίντ. *Πρωτ:* Πολίνα Πιεκόφσκα (Χάνε-Λήμπε), Βλαντιμίρ Γκαγντιάρωφ (ὁ δικηγόρος, ἀδελφός της), Τόρλαϊφ Ράις (Σάσα Κράσνωφ, φοιτητής), Ρίχαρντ Μπολεσλάφσκι (Φέντια). *Παρ:* Πρίμουσφιλμ.

Ἡ Hildur Carlberg στό *Prästänkan (Ἡ τέταρτη βέρα τῆς κυρα-Μαργαρίτας,* 1920).



Ἀπό τό *Blade af Satans Bog (Σελίδες ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Σατανᾶ,* 1920-21).

Φιλμογραφία

Ὁ Benjamin Christensen καί ὁ Walter Slezak στό *Mikaël*.

Οἱ Henrik Malberg, Ejner Federspiel, Gerda Nielsen καί Gay Christiansen στό *Λόγο* (1954-1955).

1922 Der var engang *(Ἦταν μιά φορά...) Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ καί Πάλε Ρόζενκραντζ ἀπό τό θεατρικό ἔργο τοῦ Χόλκερ Ντράχμαν. *Φωτ:* Γκέοργκ Σνέβοϊγκτ. *Ντεκ:* Γιένς Γκ. Λίντ. *Πρωτ:* Κλάρα Ποντοπιντάν (ἡ πριγκίπισα), Σβέντ Μέτλινγκ (ὁ πρίγκιπας), Πέτερ Γέρντορφ (ὁ βασιλιάς). *Παρ:* Σόφους Μάνισεν, Κοπεγχάγη.

1924 Mikäel *(Μίκαελ). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Χέρμαν Μπάνκ. *Φωτ:* Κάρλ Φρόυντ καί Ροῦντολφ Ματέ. *Ντεκ:* Χοῦγκο Χέρινγκ. *Πρωτ:* Μπένγιαμιν Κρίστενσεν (Κλώντ Ζορέ), Βάλτερ Σλέτζακ (Μίκαελ), Νόρα Γκρέκορ (ἡ πριγκίπισα Λ. Ζαμικώφ). *Παρ:* Ἔριχ Πόμερ, Ντέκλα Μπιοσκόπ γιά τήν UFA, Βερολίνο.

1925 Du skal aere din hustru *(Ὁ Ἀφέντης τοῦ σπιτιοῦ). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ καί Σβέν Ρίντομ (ἀπό τό θεατρικό ἔργο τοῦ Ρίντομ *«Ἡ πτώση τοῦ τυράννου»). Φωτ:* Τζώρτζ Σνέβοϊγκτ. *Ντεκ:* Κάρλ Ντράγιερ. *Πρωτ:* Γιοχάνες Μάγιερ (Βίκτορ Φράντσεν), Ἄστριντ Χόλμ (ἡ γυναίκα του Ἴντα), Κάριν Νέλεμοζε (ἡ κόρη τους Κάρεν), Ματίλντε Νίλσεν (Μάντς). *Παρ:* Παλάντιουμ, Κοπεγχάγη.

1925-1926 Glomdalsbruden *(Ἡ Νύφη τοῦ Γκλόμνταλ). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό δύο μυθιστορήματα τοῦ Γιάκομπ Μπρέντα Μπούλ. *Φωτ:* Ἔιναρ Ὄζεν. *Ντεκ:* Κάρλ Ντράγιερ. *Πρωτ:* Στούμπ Βίμπεργκ (Ὄλα Γκλόμσγκαρντεν), Τόβε Τέλμπακ (ἡ κόρη του Μπέριτ), Χάραλντ Στόρμοεν (Γιάκομπ Μπράατεν), Ἄιναρ Σίσενερ (ὁ γιός του Τόρε). *Παρ:* Βικτόρια Βίλμ, Ὄσλο.

1926-1928 La passion de Jeanne d' Arc *(Τό πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἄρκ). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ μέ τή συνεργασία τοῦ Ζοσέφ Ντελτέιγ. *Φωτ:* Ροῦντολφ Ματέ. *Ντεκ:* Χέρμαν Βάρμ καί Ζάν Ὑγκό. *Κοστ:* Βαλαντίν Ὑγκό. *Πρωτ:* Φαλκονέτι (Ζάν), Ἐζέν Σιλβέν (Πιέρ Κωσόν, ἐπίσκοπος τοῦ Μπωβαί), Μωρίς Σύτς (Νικολά Λοϊζελέρ), Μισέλ Σιμόν (Ζάν Λεμαίτρ), Ἀντονέν Ἀρτώ (Ζάν Μασιέ) κ.ἄ. *Παρ:* Σοσιετέ Ζενεράλ ντέ Φίλμ, Παρίσι.

1932 Vampyr *(Βαμπύρ ἤ ἡ παράξενη περιπέτεια τοῦ Ντέιβιντ Γρέυ). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ καί Κρίστεν Γιούλ διασκευή ἀπό τό *«Through a glass darkly»* τοῦ

Σέρινταν λέ Φανού. *Φωτ:* Ροϋντολφ Ματέ καί Λουί Νέ. *Ντεκ:* Χέρμαν. *Ἤχ:* Χάνς Μπίτμαν. *Μουσ:* Βόλργκανγκ Τσέλερ. *Πρωτ:* Τζούλιαν Γουέστ (σεναριογράφος τοῦ βαρώνου Νικολά ντέ Γκουνζμπύργκ), στό ρόλο τοῦ Ντ. Γκρέυ), Μωρίς Σύτς (ὁ πυργοδεσπότης), Ρένα Μαντέλ (Ζιζέλ, ἡ κόρη του), Συμπίλ Σμίτς (Λεόν, ἡ ἄλλη κόρη), Μ. Χιερονίμικο (ὁ γιατρός τοῦ χωριοῦ), Ἀνριέτ Ζεράρ (Μαργκερίτ Σοπέν, τό βαμπίρ). *Παρ:* Κάρλ Ντράγιερ καί βαρῶνος Νικολά ντέ Γκουνζμπύργκ γιά τήν ἑταιρία Τόμπις-Κλάνγκριλμ-Γαλλία, Παρίσι-Βερολίνο.

1942 Moderehjaelpen *(Βοήθεια στίς μητέρες) Ντοκ. Μικροῦ Μήκους. Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ. *Φωτ:* Βέρνερ Γιένσεν. *Μουσ:* Πούλ Σίρμπεκ. *Τό κείμενο διαβάζει* ὁ Ἔμπε Νέεργοργντ. *Παρ:* Μόγκενς Σκότ-Χάνσεν, Κοπεγχάγη.

1943 Vredens Dag *(Μέρα ὀργῆς). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ, Μόγκενς Σκότ Χάνσεν καί Πούλ Κνοῦντσεν ἀπό τό θεατρικό ἔργο *«Ἄννα Πέντερσντοτερ»* τοῦ Γιόχανσεν Βίρς Γιένσεν. *Φωτ:* Κάρλ Ἄντερσον. *Ντεκ:* Ἔρικ Ἄαες καί Λίς Φρίμπερτ. *Κοστ:* Κ. Σάντ Γιένσεν, Ὄλγκα Τόμσεν καί Λίς Φρίμπερτ. *Μουσ:* Πούλ Σίρμπεκ. *Μοντ:* Ἔντιτ Σλοῦσελ καί Ἄννα-Μαρί Πέτερσεν. *Πρωτ:* Τόρκιλντ Ρόοζε (Ἀβεσαλώμ Λέντερσον, ὁ πάστορας), Σλίζμπετ Μόβιν (Ἄννε Πέντερσντοτερ, ἡ δεύτερη γυναίκα του), Ζίγκριντ Μάγιενταμ (Μερέτε, ἡ μάνα τοῦ πάστορα), Πρέμπεν Λέντοροφ Ράν (ὁ γιός του Μάρτιν), Ἄννα Ζβίρκιρ (Μάρτε Χέρλοφ, ἡ μάγισα). *Παρ:* Παλάντιουμ, Κοπεγχάγη.

1944-1945 Tva Manniskor *(Δυό ἄνθρωποι). Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ καί Μάρτιν Γκλάνερ, ἀπό μιά ἰδέα τοῦ Γ.Ο. Σομίν. *Φωτ:* Γκούναρ Φίσερ. *Ντεκ:* Νίλς Ζβένβαλ. *Μουσ:* Ἔρικ Τοῦξεν. *Μοντ:* Κάρλ Ντράγιερ καί Ἔντβιν Χάμαρμπεργκ. *Πρωτ:* Γκέοργκ Ρύντεμπεργκ (Δρ. Ἄρνε Λοῦντελ), Βάντα Ρότγκαρντ (ἡ γυναίκα του Μαριάν). *Παρ:* Σβένσκ Φιλμίντουστρι, Στοκχόλμη.

1946 Vandet paa landet *(Τό νερό στήν ἐξοχή) Ντοκ. Μικροῦ Μήκους,* γιά τό πρόβλημα τῆς ἄρδευσης στή Δανία. *Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ. *Φωτ:* Πρέμπεν Φράνκ. *Μουσ:* Πούλ Σίρμπεκ. *Παρ:* Παλάντιουμ, Κοπεγχάγη.

1947 Landsbykirken *(Ἡ ἐκκλησία στήν ἐξοχή) Ντοκ. Μικροῦ Μήκους* γιά τήν ἀρχιτεκτονική τῶν ἐκκλησιῶν στά χωριά τῆς Δανίας. *Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ, Βίκτορ Χέρμανσεν καί Μπέρνχαρτ Γιένσεν. *Φωτ:* Πρέμπεν Φράνκ. *Μουσ:* Σβέντ-Ἔρικ Τάρπ. *Παρ:*Πρέμπεν Φράνκ-Φίλμ, Κοπεγχάγη.

1947-1948 De naede Faergen *(Πρόλαβαν τό πλοῖο) Μικροῦ Μήκους* γιά τήν πρόληψη τῶν ἀτυχημάτων. *Σεν-Σκην:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό μιά νουβέλα τοῦ Γιοχάνες Β. Γιένσεν. *Φωτ:* Γιέργκεν Ρόος. *Παρ:* Ντάνσκ Κουλτούρφιλμ, Κοπεγχάγη.

1948-1949 The chilhood of radio *(Ἡ παιδική ἡλικία τοῦ ραδιοφώνου). Μικροῦ Μήκους,* μοντάζ ἐπικαίρων. *Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ.

1949 Thorvaldsen. *Ντοκ. Μικ. Μήκους. γιά ἕναν Δανέζο γλύπτη. Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ-Πρέμπεν Φράνκ. *Σκην:* Κάρλ Ντράγιερ. *Φωτ:* Πρέμπεν Φράνκ. *Μουσ:* Σβέντ-Ἔρικ Τάρπ. *Παρ:* Πρέμπεν Φράνκ-Φίλμ καί Ντάνσκ Κουλτούρφιλμ.

1949-1950 Stortroemsbroen *(Ἡ γέφυρα τοῦ Στόρμστρεμ) Ντοκ. Μικ. Μηκ. Σεν:* Κάρλ Ντράγιερ. *Φωτ:* Πρέμπεν Φράνκ. *Μουσ:* Σβέντ Σοῦλες. *Παρ:* Πρέμπεν Φράνκ-Φίλμ, Κοπεγχάγη.

1954 Et slot i et slot *(Ἕνα κάστρο κάτω ἀπό ἕνα κάστρο) Ντοκ. Μικ. Μηκ. Σκην:* Γιέργκεν Ρόος καί Κάρλ Ντράγιερ. *Φωτ:* Γιέργκεν Ρόος. *Παρ:* Τέκνισκ Φίλμ, Κοπεγχάγη.

1954-1955 Ordet *(Ὁ Λόγος). Σεν. Διασκ.* καί *Διαλ:* Κάρλ Ντράγιερ ἀπό τό ὁμώνυμο θεατρικό ἔργο τοῦ Κάι Μούνκ. *Φωτ:* Χένινγκ Μπέντσεν. *Ντεκ:* Ἔρικ Ἄαες. *Κοστ:* Ν. Σάντ Γιένσεν. *Μουσ:* Πούλ Σίρμπεκ. *Μοντ:* Ἔντιτ Σλοῦσελ. *Πρωτ:* Χένρικ Μάλμπεργκ (Μόρτεν Μπόργκεν), Ἔμιλ Χάας Κρίστενσεν (ὁ πρῶτος του γιός Μίκελ), Πρέμπεν Λέρντορφ Ράυ (ὁ δεύτερος γιός του Γιοχάνες), Γκέυ Κρίστιανσεν (ὁ τρίτος γιός του Ἄντερς), Μπιργκίτε Φέντερσπηλ (Ἴνγκερ, ἡ γυναίκα τοῦ Μίκελ), Ἔιναρ Φέντερσπηλ (Πέτερ Σκρέντερ, ὁ ράφτης), Γκέρντα Νίλσεν (ἡ κόρη του Ἄννα), Ὄβε Ρούντ (ὁ πάστορας). *Παρ:* Παλάντιουμ, Κοπεγχάγη.

1964-1965 Gertrud (βλ. Ζενερίκ στό προηγούμενο τεῦχος)

(ἐπιμέλεια Νίκος Σαββάτης)

Σωφροσύνη τοῦ Ζάν Ρενουάρ

τοῦ **André Bazin**

Ζάν Ρενουάρ

Στίς 12 Φεβρουαρίου 1979 πέθανε ὁ Ζάν Ρενουάρ, ἕνας ἀπ' τούς τρεῖς ἤ τέσσερις μεγαλύτερους ἀφηγητές πού γνώρισε ὁ κινηματογράφος. Οἱ ταινίες του, λησμονημένες ἤ ἀγνοημένες στή χώρα μας, συνθέτουν σήμερα μιά κληρονομιά μοναδική γιά τόν ποιητικό ἀναδιπλασιασμό τῶν στοιχείων κοινωνικοῦ ρεαλισμοῦ πού τίς παράγουν χάρη σέ μιά γραφή τῆς πιό διακριτικῆς συμμετοχῆς *(ὅπου, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Κομολλί, ὁ θεατής ἔχει τήν αἴσθηση ὅτι ἐξαπολύει ὁ ἴδιος τίς δραματικές καταστάσεις, ἐπειδή μπορεῖ νά τίς προβλέψει, τήν ἴδια στιγμή πού τίς ἀρνεῖται). Τό κείμενο τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν πού δημοσιεύουμε ἐδῶ, ἀποτελεῖ ἕνα ἀπολογισμό τοῦ ἔργου τοῦ Ρενουάρ, πολύ πρίν πεθάνει ὁ τελευταῖος. Τό χρέος μας στό Ρενουάρ παραμένει ὡστόσο ἀνοιχτό: μέ τήν εὐκαιρία τῆς ρετροσπεκτίβας πού διοργάνωσε τό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο σκοπεύουμε νά ἐπανέλθουμε ἀναλυτικά στό ἔργο του.*

Στά 60 του χρόνια, ὁ Ζάν Ρενουάρ παραμένει πάντα ὁ μεγαλύτερος Γάλλος σκηνοθέτης. Δέν πιστεύω ὅτι αὐτή ἡ ἀνωτερότητά του' μπορεῖ νά ἀμφισβητηθεῖ οὐσιαστικά, γιατί κάτι τέτοιο δέν ἐπιβεβαιώνεται μόνο ἀπό τήν ποιότητα τῶν ἔργων ἀλλά ἐπίσης καί ἀπό τήν ἴδια τους τήν ποικιλία. Ἀπό τή *Nana* στό *French Cancan*, ἀπό τή *Σκύλα (La Chienne)* στή *Χρυσή καρότσα (Le carrosse d'or)*, ἀπ' τό *Ἔγκλημα τοῦ κυρίου Λάνζ (Le crime de Monsieur Lange)* στό *Ποτάμι (Le fleuve)*, ἀπό τή *Μεγάλη χίμαιρα (La grande illusion)* στόν *Ἄνθρωπο τοῦ νότου (L'homme du sud)*, ἀπ' τό *Ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας (Journal d'une femme de chambre)* στήν *Ἕλενα καί τούς ἄνδρες (Eléna et les hommes)*, περνώντας ἀπό τά *Bas-Fonds*, τήν *Ἐκδρομή στήν ἐξοχή (Une partie de campagne)* ἤ τή *Γυναίκα στήν πλάζ (Une femme sur la plage)*, ὁ Ζάν Ρενουάρ δέ σταμάτησε, σ' ἕνα διάστημα 30 χρόνων παραγωγῆς, νά ψάχνει καί ν' ἀνανεώνεται παραμένοντας ὡστόσο πιστός στόν ἑαυτό του.

Πολλοί ἄλλοι μεγάλοι κινηματογραφιστές βασανίστηκαν ἀπό τό ὅτι δέν μπόρεσαν νά ξεπεράσουν τήν ἴδια τους τήν ἐπιτυχία καί ἔμειναν δέσμιοι τῶν θεμάτων ἤ τοῦ στύλ πού τούς ἀνέδειξαν, ἐνῶ τό μυστικό αὐτῆς τῆς ἐπιτυχίας κρυβόταν στήν προσωρινή συμφωνία ἀνάμεσα στό μήνυμα τοῦ καλλιτέχνη καί στήν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, ὅπως ἐπίσης καί στήν προσδοκία μιᾶς ἐποχῆς. Μέ τήν πάροδο αὐτῆς τῆς θαυμαστῆς ἁρμονίας, ἡ ἔμπνευση, πού δέν ἀνανεώνεται, παρεκκλίνει ἀπό τό στόχο της. Ὁ Ζάν Ρενουάρ δέν εἶχε αὐτή τήν ἀτυχία, ὄχι τόσο γιατί κατάφερε νά προσαρμοστεῖ στήν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου καί τοῦ γούστου τῶν συγχρόνων του,

ἀλλά γιατί ἡ ἀνάγκη τῆς ἀνανέωσης ἀποτελοῦσε μέρος τῆς μεγαλοφυίας του. Μέ τήν εὐκαιρία μιᾶς πρόσφατης ἐπανάληψης σέ μιά παρισινή αἴθουσα τῆς ταινίας του *Τονί*, ἡ ὁποία προδιαγράφει ἤδη ἀπό τό 1934 τή μέλλουσα αἰσθητική τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ, ὁ Ζάν Ρενουάρ ἔγραψε: *«Σήμερα περνῶ μιά περίοδο τῆς ζωῆς μου, ὅπου προσπαθῶ ν' ἀπομακρυνθῶ ἀπό αὐτόν τόν ἐξωτερικό ρεαλισμό καί νά βρῶ ἕνα πιό σύνθετο στύλ, πιό κοντά σ' αὐτό πού ἀποκαλοῦμε «κλασσικό». Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι ἀρνοῦμαι τό* Τονί, *σημαίνει ἁπλά ὅτι εἶμαι θύμα μιᾶς προσωπικῆς ἀντιφατικῆς διάθεσης».*

Αὐτή ἡ διάθεση ἔφτασε κάποτε νά στρέψει τόν Ζάν Ρενουάρ ἐνάντια στόν ἴδιο του τόν ἑαυτό. Στά 1938 ἔγραφε: *«Ὁ ἄνθρωπος ἐξαρτᾶται λιγότερο ἀπό τή φυλή του καί περισσότερο ἀπό τή γῆ πού τόν τρέφει, ἀπό τίς συνθῆκες ζωῆς πού διαμορφώνουν τό σῶμα καί τό μυαλό του, ἀπό τά τοπία πού ξετυλίγονται μπροστά στά μάτια του ὅλη τή μέρα (...) Ἕνας Γάλλος πού ζεῖ στή Γαλλία, πίνει κόκκινο κρασί, τρώει τυρί μπρί, μπροστά στήν καταχνιά τῆς προοπτικῆς τῶν παρισινῶν κτιρίων δέν μπορεῖ νά δημιουργεῖ μέ ἀξιώσεις, παρά μόνο ἄν στηριχτεῖ στίς παραδόσεις τῶν ἀνθρώπων πού ἔζησαν ὅπως αὐτός».* Τό 1940 ὅμως, ἐγκαταλειπε τά τοπία τῆς Ἴλ ντέ Φράνς γι' αὐτά τῆς Καλλιφόρνιας, ὅπου γύρισε 5 ταινίες πού δέ χρωστοῦν καί πολλά στήν παρισινή καταχνιά, ἐνῶ ἕνα ἀπό τά ἀναμφισβήτητα ἀριστουργήματά του, *Τό Ποτάμι (The River)*, γυρίστηκε στίς Ἰνδίες, φλερτάροντας ἕναν πολιτισμό πού πιά δέν ἦταν κάν δυτικός. Ἐδῶ καί τέσσερα χρόνια, ὁ Ρενουάρ ἔχοντας ἐπιστρέψει στήν Εὐρώπη, γύρισε τή *Χρυσή Καρότσα (Le carrosse d'Or)* στή Ρώμη καί παρ' ὅλο πού τό *French Cancan* καί ἡ *Ἕλενα καί οἱ ἄνδρες* γυρίστηκαν στό Παρίσι, αὐτές οἱ ταινίες, ἐμπνευσμένες ἀπό τόν ἰμπρεσιονισμό καί πραγματοποιημένες μέσα σέ στούντιο, δέν ξαναβρίσκουν παρά μόνο ἔμμεσα τήν καταχνιά τῶν γαλλικῶν οὐρανῶν πού καθορίζει τίς εἰκόνες τοῦ *Μιά ἐκδρομή στήν ἐξοχή*. Ἔτσι, εἶναι ἀρκετά δύσκολο νά προσδιορίσει κανείς τή μεγαλοφυία τοῦ Ζάν Ρενουάρ καί ν' ἀναλύσει τό ταλέντο του. Καί ὅμως, σπάνια κινηματογραφικές δημιουργίες, παρά τίς ἐμφανεῖς ἀντιφάσεις τοῦ ἔργου του, φανερώνουν μία ἑνότητα τόσο προφανή. Ἄς προσπαθήσουμε, λοιπόν παρ' ὅλα αὐτά, νά προτείνουμε ὁρισμένα κλειδιά γιά τήν κατανόησή της.

Κατ' ἀρχήν καί ἀναμφισβήτητα σέ ἀντίθεση ἀπό ἕνα Ρενέ Κλαίρ πού ἡ μεθοδική του εὐστροφία ὑπερισχύει τῶν συνθηκῶν δουλειᾶς του, ὁ Ζάν Ρενουάρ εἶναι ἀπό πολλούς δημιουργούς ὁ πλέον ἀνοιχτός σέ κάθε ἐπιρροή, ἡ ἔμπνευσή του ἀμετάβλητη κατά βάση γιά νά ὑλοποιηθεῖ χρειάζεται νά ἀντλεῖ ἀπό τό ἀνθρώπινο περιβάλλον.

Τό κλίμα τῆς φιλίας, μέσα στό ὁποῖο πραγματοποιήθηκαν αὐτές οἱ γαλλικές ταινίες, εἶναι πασίγνωστο καί ἔχει ἀφήσει σ' αὐτούς πού ὑπῆρξαν οἱ πρωταγωνιστές ἀναμνήσεις ἀξέχαστες. Γιά παράδειγμα, πολλοί εἶναι οἱ σύντροφοι συγγραφεῖς καί τεχνικοί πού ἔχουν ἐδῶ κι ἐκεῖ ἕνα μικρό ρόλο σ' ἐκεῖνες τίς ταινίες. Γιά τό Ρενουάρ τό γύρισμα μιᾶς ταινίας ἦταν πάντα ἕνα εἶδος διασκέδασης, ἕνα παιχνίδι, ὅπου ὁ καθένας μποροῦσε νά διασκεδάζει. Ἔτσι, δημιουργεῖται στά ἐσωτερικά τοῦ συνεργείου του ἕνα κλίμα συνεργασίας, πού πρέπει μέ τή σειρά του νά ἀναπαραχθεῖ ἀνάμεσα στήν ταινία καί τούς θεατές της. Γιατί ἐπιθυμοῦσε πάντα νά ἀπολαμβάνει ἀπό τό κοινό κάτι ἄλλο ἐκτός ἀπό τό θαυμασμό, ἕνα εἶδος συνένοχης ἀποδοχῆς, μιά φιλική συμμετοχή ἀρκετά ξένη πρός τόν ἀπρόσωπο μηχανισμό τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος. Γι' αὐτό οἱ ταινίες τοῦ Ζάν Ρενουάρ ἔχουν κάτι κοινό μέ τό θέατρο: μᾶς ζητοῦν νά μποῦμε στό παιχνίδι τους. Ἐπί πλέον ὁ δημιουργός τοῦ *French Cancan* εἶναι ἀπό φύσει ἀνίκανος νά ἀκολουθήσει ἕνα πλάνο ἐργασίας, τό ὁποῖο εἶναι παρ' ὅλα αὐτά προετοιμασμένο μέ μεγάλη ἐπιμέλεια. Καί αὐτό γιατί ἡ ὁλοκληρωμένη ἄποψη τοῦ ντεκόρ καί κύρια ἡ προσωπική ὑπόσταση τοῦ ἠθοποιοῦ καταδιώκουν πάντα ὡς τήν τελευταία στιγμή τή φαντασία του. Ὅπως ὁ πατέρας του, ὁ ζωγράφος, ὁ σκηνοθέτης Ζάν Ρενουάρ δουλεύει κατά κάποιο τρόπο πάνω στό μοτίβο. Ἀπ' αὐτό πηγάζει ἡ μεταδοτική ζεστασιά, ὁ ἄμεσος καί κάπως προσωπικός χαρακτήρας ὅλων του τῶν ταινιῶν.

Ἀλλά αὐτή ἡ εὐαισθησία ἀπέναντι στό ἄμεσο ἀνθρώπινο περιβάλλον του, ὑπάρχει στόν Ζάν Ρενουάρ ἰσότιμα καί ἀπέναντι στήν κοινωνία πού ζεῖ, μέ μιά πιό εὐρεία ἔννοια. Ὅλες του οἱ γαλλικές ταινίες καί κυρίως αὐτές τῶν τελευταίων χρόνων πρίν τόν πόλεμο εἶναι ἡ πιό βαθιά καί πιό ζωηρή μαρτυρία γιά τή Γαλλία ἐκείνων τῶν χρόνων. *Τό Ἔγκλημα τοῦ κ. Λάνζ*, γιά παράδειγμα, ξεκινώντας ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου μεταφράζει θαυματουργά τίς ἐλπίδες καί ἴσως τήν ἀφέλειά του. Ἀλλά τό ἀποκορύφωμα τῆς ἀλήθειας τῆς ἔκφρασης τῆς ἀποκλειστικά ἀναφερόμενης σέ μιά ἐποχή ἔρχεται βέβαια τό 1938 μέ τό *Κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* πού ἴσως παραμένει τό ἀριστούργημα τοῦ Ρενουάρ. Σ' αὐτή τήν ταινία τήν κατ' ἐξοχήν τολμηρή ὡς πρός τό θέμα, τήν τεχνική καί τή σύλληψη τῆς ἀφήγησης, ὁ Ρενουάρ ἔδωσε στή γαλλική τέχνη, στίς παραμονές τοῦ πολέμου, κάτι ἀνάλογο μέ αὐτό πού ὑπῆρξε *«Ὁ Γάμος τοῦ Φίγκαρο»* γιά τή Γαλλική Ἐπανάσταση. Ὄχι γιατί ὑπάρχει κάτι τό πολιτικό σ' αὐτή τήν ἱστορία ἀγάπης σ' ἕναν πύργο τῆς Sologne, ἐμπνευσμένη ἀπό τόν Beaumarchais, τόν Musset, καί ἴσως τόν Marivaux, ἀλλά ἐπειδή μεταφράζει καθαρά τήν κρίση συνείδησης ἑνός πολιτισμοῦ στά πρόθυρα τῆς καταστροφῆς του.

Παρ' ὅλα αὐτά ἡ θαυμάσια ἐπιτυχία τοῦ *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ* βοήθησε ἴσως στήν ἐπιβεβαίωση μιᾶς παρεξηγημένης κριτικῆς στάσης. Πολλές φορές εἶπαν ὅτι οἱ οὐσία τῶν γαλλικῶν ταινιῶν τοῦ Ζάν Ρενουάρ βρισκόταν στόν κοινωνικό ρεαλισμό του, τοῦ ὁποίου πραγματικά ἔχουμε μέσα ἀπό πολλές ταινίες ἀναμφισβήτητα πολλά παραδείγματα. Ὁ ἴδιος, στό κείμενο τό ὁποῖο ἀναφέρουμε πιό πάνω, φαινόταν νά ταυτίζεται μέ αὐτή τήν ἄποψη. Πράγμα πού ἐξηγεῖ τή δυσμενή ἀντιμετώπιση ἀπό τήν ὁποία ὑπέφερε στή Γαλλία ἡ ἀμερικάνικη παραγωγή του. Δέ θά μπορούσαμε πλέον νά ἀναγνωρίσουμε στό ἔργο ἑνός Ρενουάρ, ἐξορισμένου, «μεταφυτευμένου», ξένου στήν Ἀμερική, αὐτή τήν ἐσώτερη ἀλήθεια τοῦ κοινωνικοῦ πλαισίου.

Οἱ Πωλέτ Ντυμπόστ, Ζυλιέν Καρέτ, Γκαστόν Μοντώ, στή ταινία *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* (1939) τοῦ Ζάν Ρενουάρ.

Ἀλλά αὐτό πού ἐπεδίωκε ὁ Ρενουάρ, πέρα ἀπό αὐτή τήν ἐνδεχόμενη πραγματικότητα, ἦταν ἕνας ἄλλος σκοπός ἤ μᾶλλον ὁ ἴδιος ἀλλά διαμορφωμένος ἀπ' αὐτές του τίς κοινωνικές ἀτυχίες. Ὁ Ζάν Ρενουάρ εἶναι ἕνας ἠθικολόγος.

Ἡ μετανάστευση δέν ἔκανε τόν Ζάν Ρενουάρ νά χάσει, ὅπως εἶπαν πολύ γρήγορα μερικοί, τήν αἴσθηση καί τό γοῦστο τοῦ κοινωνικοῦ ρεαλισμοῦ, ἀλλά ἀντίθετα τοῦ διεύρυνε τίς ἀνθρώπινες προοπτικές του ἐμβαθύνοντας τίς ἠθικές του ἐνασχολήσεις. Μέσα ἀπό τήν ποικιλία τῶν φυλῶν καί τῶν ἐθνῶν, ὁ Ρενουάρ πλησίαζε περισσότερο τόν ἄνθρωπο.

Ἔτσι, παρ' ὅλο πού οἱ τελευταῖες γαλλικές ταινίες του ὑποτίθεται ὅτι ἐπιστρέφουν σέ θέματα περισσότερο προσωπικά κι ἀνάλαφρα, πέρα ἀπ' τίς στυλιστικές παραλλαγές καί τίς ἱστορικές ἐπιρροές, συναντοῦν ξανά τά μεγάλα μοτίβα τοῦ ἔργου τοῦ Ρενουάρ, μέσα ἀπ' τήν ἀπόσταση καί τό στυλιζάρισμα πού φυσιολογικά ἀπαιτοῦν τό χρῶμα καί ἡ ταινία ἐποχῆς.

Ἡ κοινωνική καί ἱστορική μαρτυρία τοῦ *Κανόνα τοῦ Παιχνιδιοῦ* διατηρεῖ σήμερα ὅλη της τή ζωτικότητα, ἐπειδή εἶναι ὁ φορέας ἑνός ἠθικοῦ μηνύματος, μιᾶς ὀπτικῆς γιά τόν ἄνθρωπο, τήν ἀγάπη καί τήν εὐτυχία. Οὐσιαστικά ὁ *Κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* εἶναι μιά γοητευτική παραλλαγή πάνω στό θέμα τῆς ἀληθινῆς καί ψεύτικης ἀριστοκρατίας ὄχι τῆς γαλαζοαίματης ἀλλά τῆς ἀνθρώπινης. Ξαναβρίσκω αὐτό τό μήνυμα πού ὑπῆρχε ἤδη στή *Μεγάλη Χίμαιρα (La Grande Illusion)* ἀλλά πιό μελετημένο καί ὡριμασμένο ἀπ' τά χρόνια στό *French Cancan*: χυδαιότητα ὑπάρχει μόνο στήν ψυχή.

Μήπως τό κάν-κάν δέν εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς ἱεράρχησης τῶν εἰδῶν, ἡ προώθηση τοῦ χυδαίου μεταμορφωμένου, σέ τελική ἀνάλυση, ἀπό τήν τέχνη; Τό μάθημα τοῦ ἰμπρεσιονισμοῦ, πού ἐδῶ ὁ Ρενουάρ μᾶς προσφέρει μιά τόσο ὄμορφη παράφραση, δέν εἶναι μόνο πλαστικό. Ὁ Τουλούζ Λωτρέκ διαιωνίζοντας τή La Goulue ἤ ὁ Auguste Renoir προσφέροντας στό θαυμασμό τῶν μεταγενέστερων τό κορμί τῆς ὑπηρέτριάς του, ἀπέδειξαν ὅτι ὑπάρχει στά ταπεινά αὐτά μοντέλα τόση εὐγένεια καί χάρη ὅση καί στήν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου.

Ἴσως ὁ Ρενουάρ χρωστᾶ ἀκόμη ἕνα μεγάλο ἠθικό μάθημα στό ἔργο τοῦ πατέρα του: μιά ἀλάνθαστη ἐκτίμηση τῆς ποιότητας τῆς εἰκόνας· τή λατρεία τοῦ βλέμματος καί γενικότερα ὅλων ὅσων ἐμπίπτουν στίς αἰσθήσεις. Ὁλόκληρο τό ἔργο τοῦ Ρενουάρ εἶναι μιά ἠθική τοῦ αἰσθησιασμοῦ, ἡ ἀποδοχή ὄχι μιᾶς ἀναρχικῆς δικτατορίας τῶν αἰσθήσεων, ἑνός ἀσυγκράτητου ἡδονισμοῦ, ἀλλά ἡ βεβαιότητα πώς σίγουρα κάθε ὁμορφιά κάθε σωφροσύνη κι ἀκόμα κάθε εὐφυία δέν ἔχουν ἀξία παρά μόνο μέσα ἀπό τή μαρτυρία τῶν αἰσθήσεών μας καί ὀφείλουν τή φερεγγυότητά τους στήν ἀπόλαυσή τους. Καταλαβαίνω τόν κόσμο σημαίνει πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι ξέρω νά τόν κοιτάζω καί νά τόν ἀφήνω νά παραδίδεται στήν ἀγάπη σας κάτω ἀπό τό χάδι αὐτοῦ τοῦ βλέμματος.

(Τό κείμενο αὐτό τοῦ André Bazin, γραμμένο τό 1954, μεταφράστηκε ἀπό τό βιβλίο του «Jean Renoir» ἐκδ. Champs Libre, Παρίσι 1971. Μετάφραση: Ἑλένη Ἀσβεστᾶ).

«Ἐξετάζει ἕνα κομμάτι γύψου, βρίσκει ἕνα ἀποτύπωμα καί σᾶς φωνάζει: δεῖτε! Ξαφνικά, τά μάρμαρα ἀποκτηνώνονται, ὁ θάνατος ἐμψυχώνεται, ὁ κόσμος ἐκτυλίσσεται!»
*Μπαλζάκ (*Τό μαγικό δέρμα —Peau de Chagrin, *ἔκδ. Rencontre, σελ. 32).*

Κριτικες

Ὁ Γύψος τῶν νεκρῶν

(Ἀπό τό *Κανάλ* στόν *Ἄνθρωπο ἀπό Μάρμαρο*)

I.

«...καί πικρόχολες στρατιές θά ἐπινοήσουν τό χαμό τους»
Χ.Λ. Μπόρχες.

Κανάλ, 1956: ἕνας ἄνθρωπος ἐξαφανίζεται στό τελευταῖο πλάνο. Εἶναι ὁ ἀρχηγός τῆς ἀντιστασιακῆς ὁμάδας πού ἡ ταινία «ἀκολουθεῖ» βῆμα πρός βῆμα στούς ὑπονόμους τῆς Βαρσοβίας. Ὁ ἀρχηγός εἶναι τό μόνο πρόσωπο πού δέ βρίσκει τό θάνατο ἤ δέ συλλαμβάνεται. Ὅταν κατορθώσει νά βγεῖ στήν ἐπιφάνεια, ὁ ὑπόνομος πού χάσκει μπροστά του τόν προσελκύει ξανά σάν μυστικός μαγνήτης. Ξαναγυρίζει σ' αὐτόν μέ τό πρόσχημα τῆς ἀναζήτησης τῆς ἀποδεκατισμένης ὁμάδας του καί παραδίνεται ἄνευ ὅρων στή δίνη του. Ἡ κάμερα μένει ἀκίνητη, μαγνητισμένη ἀπό τή μαύρη τρύπα στή μέση τοῦ πλάνου: τό 1956, τό μέλλον ἀνήκει ἀκόμα στή σαγήνη πού ἐξασκοῦν οἱ νεκροί.

Ὅλα ξεκίνησαν λοιπόν ἀπ' τό *Κανάλ*: εἶχα τήν ἔντονη αἴσθηση ὅτι σ' αὐτή τήν ἀξιοθαύμαστη ταινία, πού πραγματοποιεῖται στό τέλος τῆς σταλινικῆς περιόδου, τό κυνήγι τῆς εἰκόνας τῆς ἀντίστασης στούς ὑπονόμους τῆς Βαρσοβίας μετατρεπόταν γρήγορα σέ μιά προβληματική τῆς *ἀπώλειας* αὐτῆς τῆς εἰκόνας, τοῦ βυθίσματός της σέ μιά σκοτεινή περιοχή μιά μαύρη τρύπα, πού θά περίμενε ὑπομονετικά καί σίγουρα τή μνήμη γιά νά τήν καταπιεῖ, νά τήν ἐξαφανίσει. Καί τί ἄλλο ἄραγε θά ἐπιθυμοῦσε κανείς τό 1956, ὄχι νά διατυπώσει, ἀλλά γιά νά ἀναμετρηθεῖ μαζί του; Τί ἄλλο πέρα ἀπ' τήν τρομακτική ἐκείνη δύναμη, πού ἔχουν οἱ εἰκόνες, νά ἀπορροφοῦν τή μνήμη χωρίς δυνατότητα ἐπιστροφῆς, παρά μόνο παραγωγῆς ἐντυπώσεων, στιγμιαίων ἀστραπῶν τοῦ βλέμματος, λάμψεων πού ὑπάρχουν ἐκεῖ, γιά νά ὑπενθυμίζουν ὅτι ἡ λήθη τῆς Ἱστορίας δέν ἔχει (δέν εἶχε) ἀκόμα προγραμματιστεῖ κι ὅτι ἡ τρελή κούρσα τῆς ἀναζήτησής της καί τίποτα ἄλλο εἶναι πού παράγει τίς εἰκόνες;

Τίποτα τό πιό προφητικό σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν τύχη τοῦ σταλινισμοῦ ἀπ' αὐτή τήν ταινία: σήμερα, ὕστερα ἀπό μισό σχεδόν αἰώνα μουμιοποίησης, διατήρησης τῆς μνήμης, ὁ σταλινισμός συνεχίζει τήν πορεία του, ζώντας ἀπό τίς καταγγελίες πού τόν βοήθησαν νά συνεχίσει μέσα ἀπό ἄλλους, εἶναι ἀλήθεια, δρόμους. Οἱ εἰκόνες τοῦ Βάιντα, εἰκόνες ἀνύποπτες καί γι' αὐτό τό λόγο εἰκόνες πού διαθέτουν μιά τρομακτική ἐνέργεια, εἶναι μιά ἀντίσταση σ' αὐτό, ὄχι μιά πολιτική ἀντίσταση στό σταλινικό φαινόμενο, ἀλλά ὁ συμβολικός θάνατός του, ἡ καταστροφή τῆς προγραμματισμένης μνήμης του, ἀλλά καί τῆς προγραμματισμένης καταγγελίας του, τή στιγμή πού βρισκόταν στό ἀπόγειό του, μέσα ἀπό εἰκόνες πού δέν προϋποθέτουν τήν κατάκτηση μιᾶς «πολιτικῆς» συμπεριφορᾶς ἀλλά τήν ἐνέργεια πού διαθέτει ὁ τρόμος. Τό *Κανάλ*, ταινία τρόμου, κηρύσσει, μέσα ἀπό μιά μεταφορά, τή διδασκαλία τῆς λήθης: βρίσκομαι ἐδῶ, γιά νά ξεχάσω, νά ἀρχίσω πάλι ἀπ' τό μηδέν: νά τί ἀπαγόρευσε ὁ σταλινισμός κι ὅσοι τόν καταγγέλουν, γιά νά διασώσουν ἔτσι τίς «κατακτήσεις» του.

Στό *Κανάλ*, τό μέλλον ἀνήκει στούς νεκρούς. Ὁ Βάιντα τάσσεται προσωρινά[1] μ' αὐτήν τή συμβολική τρομοκρατία πού ἐξασκοῦν οἱ νεκροί, κινηματογραφώντας μιά μυθοπλασία, ὅπου οἱ ἀντιστασιακοί, τά παραδοσιακά φερέφωνα τῶν ἐπιταγῶν τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης (προδοσία, ἀναγκαιότητα, θυσία, ἡρωισμός), διαλέγουν *τελικά* νά μήν ἀφήσουν τίπο-

Κανάλ

Κανάλ.

(Kanal)
Πολωνία (1957)
Σκην.: Andrzej Wajda. *Σεν:* Jerzy Stefan Stawinski καί A.W. σύμφωνα μέ μιά ἀφήγηση τοῦ Jerzy Stefan Stawinski. *Φωτ.:* Jerzy Lipman. *Ντεκόρ:* Roman Mann. *Κοστούμια:* Jerzy Szeski. *Μουσική:* Jan Krenz. *Μοντάζ:* Halina Nawrocka. *Βοηθοί:* Kazimiers Kutz, Janusz Morgenstein, Maria Starzenska, Anna Janeczkowa. *Ἑρμηνεία:* Teresa Izewska (Στοκρότκα), Tadeusz Janczar (Κόραμπ), Wienczylaw Glinski (ὑπολοχαγός Ζάντρα), Emile Karewicz (Μάντρυ), Teresa Beresowska (Χαλίνκα), Adam Pawlikowski (Γερμανός ἀξιωματικός), Tadeusz Gwiazdowski (λοχίας Κούλα), Stanislaw Mikulski. (Σμούκλυ), Wladyslaw Sheybal (συνθέτης), Zofia Lindorf. *Παραγωγή:* Ὁμάδα «Kadr»–Wytwornia Fabularnych Filmow (Λότζ) *Διευθυντής παραγωγῆς:* Stanislaw Adler *Διάρκεια:* 97′

Ἡ τελευταία σκηνή τοῦ *Κανάλ*.

τα πίσω τους. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα νά μήν ἐγκαταλείψουν τήν εἰκόνα τους· ὁ Βάιντα θά ἐπιχειρήσει νά ξαναβρεῖ αὐτή τήν εἰκόνα, ἀλλά ἡ ταινία του θά χαθεῖ ἡ ἴδια μέσα της, θά μετασχηματισθεῖ ἐκρηκτικά ἀπό «ἱστορική» ταινία σέ *κινηματογραφική* ταινία, χωρίς ἀναφορές, χωρίς ἐγγυήσεις ἀλήθειας καί ντοκυμανταιρίστικα τίκ. Τίποτα δέ θ' ἀπομείνει, πέρα ἀπό τούς ἤχους τῶν ὑπονόμων πού στοιχειώνουν τό πεδίο κι ἔρχονται ταυτόχρονα ἀπό παντοῦ καί ἀπό πουθενά (ὁ αὐλός τοῦ διανοούμενου–πιανίστα), πέρα ἀπό ἕναν κλειστό τόπο, πού παγιδεύει τά σώματα καί τά βλέμματα, τά σπρώχνει ὅλο καί περισσότερο στό ἐσωτερικό του. Αὐτή δέν εἶναι μήπως ἡ δύναμη τῶν εἰκόνων πού ὑπάρχουν σ' ὅλες τίς μεγάλες ταινίες τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, εἴτε πρόκειται γιά τό ψυχιατρεῖο στόν *Φρανκεστάιν καί τό τέρας τῆς κολάσεως* τοῦ Τέρενς Φίσερ εἴτε γιά τήν πόλη πού ἐκπορθεῖται ἀπό τούς ἐξωγήινους στό *Invasion of the Body Snatchers* τοῦ Ντόν Σῆγκελ;

Τό *Κανάλ* ἐγκαινιάζει μιά ἀδύνατη ἐπιχείρηση: νά μιλήσει γιά τό σταλινισμό χωρίς νά μιλάει γι' αὐτόν, ἀλλά γιά κάποιο κακό ὄνειρο, ἐκτός τόπου καί χρόνου κι ὅμως ἁλυσοδεμένο στόν τόπο καί τό χρόνο μιᾶς κινηματογραφικῆς προβολῆς. Οἱ εἰκόνες τοῦ 1956 παύουν ἔτσι νά εἶναι ἀ-χρονικές. Σημαδεύουν καί ση-

Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο
(Człowiek z marmuru)
Πολωνία (1976)
Σκην.: Andrzej Wajda. *Σεν.:* Aleksander Scibor Rylski. *Φωτ.:* Edward Klosinski (ἔγχρωμο). *Μοντάζ:* Halina Pugarowa. *Ντεκόρ:* Allan Starski. *Μουσική:* Andrzej Korzynski. *Ἑρμηνεία:* Jerry Radziwilowicz (Ταντέους Μπίρκουτ), Krystina Janda (Ἀνιέσκα), Tadeusz Lomnicki (ὁ ὥριμος Μπούρσκι), Jacek Lomnicki (ὁ νεαρός Μπούρσκι), Michal Tarkowski (Βίτεκ), Miotz Cieslak (Μιχάλακ), Wieslaw Wojcik (Γιόντλα), Krystina Zachwatowicz (Χάνκα Τόμτσικ), Magda Teresa Wojcik (ἡ μοντέζ), Boguslaw Sobczuk (ὁ συντάκτης τῆς τηλεόρασης), Leonard Zajaczkowski (ὁ ὀπερατέρ), Jacek Domanski (ὁ ἠχολήπτης), Irena Laskowska (ὑπάλληλος τοῦ μουσείου), Zdzislav Kozien (ὁ πατέρας τῆς Ἀνιέσκα), Wieslaw Drzewicz (ὁ ἰδιοκτήτης τοῦ καφενείου), Kazimiers Kaczor (ὁ συνταγματάρχης), Ewa Zietek (ἡ γραμματεύς). *Παραγωγή:* Ἐπιχείρηση παραγωγῆς ταινιῶν «Studio X». *Διανομή:* Δαμασκηνός–Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 160΄.

1. Ἀντίθετα, στή *Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας*, ὁ νεκρός ἐργάτης πού κρατάει τήν κόκκινη σημαία, στό τέλος τῆς ταινίας, μοιάζει νά βρίσκεται ἐκεῖ, γιά νά ἀποτρέψει τήν καταστροφή πού ἀπειλεῖ τό Λότσ, γιά νά βάλει κατά κάποιο τρόπο τάξη στό χάος πού ἐπιφέρει ἡ δράση τῶν καπιταλιστῶν. Ὁ νεκρός ἐδῶ, σέ ἀντίθεση μέ τό *Κανάλ*, ὑπακούει στίς «προστα-γές τῆς Ἱστορίας», γι' αὐτό καί δέν μπορεῖ παρά νά ἔρχεται ἀπό ἕνα χῶρο πού δέν ἀνήκει στήν ταινία. Πραγματικά, αὐτό τό φοβερά σχηματικό τέλος εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς «ἐγγύησης ἱστορικότητας», πού διατρέχει ὁλόκληρη τήν ἀποτυχημένη, κατά τή γνώμη μου, ταινία τοῦ Βάιντα, πραγματοποιημένη γιά τήν πολωνική τηλεόραση.

2. Αὐτή ἡ αἰσθητική πολιτική τοῦ θανάτου γιά τήν ὁποία μιλάει ὁ Jean Baudril-

Ὁ Γέρζει Ρατζιβίλοβιτς στόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο*.

lard στό κείμενό του *Ἡ Ἱστορία: ἕνα σενάριο ρετρό* (βλ. *Σ.Κ.* '78, ἀρ. 19) δέν εἶναι ἐπίσης ἡ τεράστια προσπάθεια τοῦ ναζισμοῦ νά δώσει ἕνα ὄνομα στούς νεκρούς πού ἐπιθυμεῖ ('Εβραῖοι, ὁμοφυλόφιλοι, κομμουνιστές) ἔτσι, ὥστε νά πάψουν οἱ νεκροί νά ἀποτελοῦν τό μεγάλο ἄγνωστο τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ; Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ ναζισμός ἐξασφάλιζε ὄχι μόνο μιά σκηνοθεσία τοῦ θανάτου κι ἕναν ἔλεγχό του ἀλλά καί μιά «καθοδήγηση» τῆς συμβολικῆς του λειτουργίας, πού ἡ φιλελεύθερη Δύση ἔμοιαζε νά ἀπωθεῖ βαθύτατα, φροντίζοντας γιά τήν οἰκοδόμηση μιᾶς τρομοκρατίας, πού θά προέκυπτε ἀπό τή μίξη τοῦ πραγματικοῦ καί τοῦ ὀρθολογικοῦ, ὅπως ἐπίσης παρατηρεῖ ὁ Baudrillard.

3. Ἡ ἀποστροφή μας γιά τά «βρώμικα» εἴδη (πορνό, καράτε κ.λπ.) καθώς καί τίς τηλεοπτικές εἰκόνες δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τήν ἄρνησή μας νά χάσουμε τό στάτους, πού μᾶς ἐξασφάλιζε ἡ ἐνασχόλησή μας μέ μερικές «εἰκόνες ἀπό μάρμαρο», εἴτε αὐτές δηλώνουν σάν τέτοιες στό παρόν (Μπέργκμαν) εἴτε ἀνήκουν ὁριστικά σέ γύψινα εἴδη τοῦ παρελθόντος, πού μαρμαροποιήθηκαν (γουέστερν, φίλμ νουάρ).

4. Στήν Ἑλλάδα, ἡ «ὑποχρέωση» αὐτή ἐκφράστηκε κυρίως ἀπό ἐκείνους πού πιστεύουν ἀκόμα σέ μιά ἐξαγνισμένη πολιτική, μιά Πολιτική σέ τελική ἀνάλυση, πού θά διαπνεόταν ἀκόμα ἀπό μεγάλες ἰδέες, ἰσχυρές καί ἀτόφιες, δηλαδή ἀπό τίς «δυνάμεις τῆς ἀνανέωσης». Ἔτσι ὁ *Πολίτης* δημοσίευσε ἕνα κείμενο τοῦ... Νίκου Πολίτη μέ τίτλο «Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο, μιά ταινία πού μᾶς *ὑποχρεώνει* νά σκεφτόμαστε πολιτικά» (ἡ ὑπογράμμιση δική μου), κείμενο μέ πολιτικά ἐπιχειρήματα, πού εἴτε ἀναφερόταν στό *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* εἴτε σέ κάποια δημοσιογραφική ἀνταπόκριση ἀπό τίς ἀνατολικές χῶρες, κανείς δέ θά καταλάβαινε τή διαφορά.

5. Ὁ Ζάν Λύκ Γκοντάρ ἐπιχείρησε πρόσφατα σ' ἕνα εἰδικό τεῦχος τῶν *Cahiers du Cinéma* (ἀρ. 300) μιά κριτική

Ἡ Κριστίνα Γιάντα καί ὁ Γέρζι Ρατζιβίλοβιτς στόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο*

μαδεύονται ἀπό μιά ὁλόκληρη ἐποχή πού ἀνέλαβε νά κρατήσει στά πόδια της τήν Ἱστορία, νά τῆς δώσει ἕνα πρόσωπο, νά τήν ὀνομάσει. Ἡ πάλη τῶν τάξεων ξέχασε ὅμως τούς νεκρούς καί ἀπώθησε τήν ἀνησυχητική ἀπουσία–παρουσία τους, ἐνῶ λίγο πρίν, μέ τό ναζισμό, εἶχε ἀναλάβει μιά τεράστια προσπάθεια νά κρύψει ὅτι δέν ἔκανε τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά τούς ἐξορίζει[2].

II

«Κι ἀκόμα τό μάρμαρο, μέ τήν εὐλύγιστη ἀγνότητά του, καθώς καί τήν ἀπουσία χρώματος καί τή λαμπερή γλυκύτητά του, ἁρμόζει μέ τόν καλύτερο τρόπο στούς στόχους πού ἔχει θέσει ἡ γλυπτική· ἄλλωστε, ἡ κοκκώδης ὄψη του καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀντανακλᾶ τό φῶς τοῦ ἐξασφαλίζει μεγάλη ὑπεροχή πάνω στό γύψο».

Χέγκελ *(Αἰσθητική)*

Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο, 1978: ὁ Βάιντα τελειώνει μιά ταινία γιά τό σταχανοβιστή Μπίρκουτ, ὕστερα ἀπό προσπάθειες δεκατριῶν χρόνων. Τελειώνει, τρόπος τοῦ λέγειν: ὁ Μπίρκουτ δέν ἔχει κανένα μέλλον ὡς νεκρός, ὁ σκηνοθέτης τόν τοποθετεῖ σέ κάποιες εἰκόνες ψευτο–ρετρό, ὁμοιώματα κάποιας φανταστικῆς ταινίας πού θά εἶχε κατασκευάσει ἕνας Πολωνός δημόσιος ὑπάλληλος πού θά ἤξερε ἀπ' ἔξω κι ἀνακατωτά τίς ταινίες τοῦ Rosi. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἀναδιπλασιάζονται, ὑποβάλλονται στίς δοκιμασίες τῆς σύγκρισής τους μέ τήν ἀναζήτηση τῆς Ἀνιέσκα, ἐκπρόσωπου μιᾶς μερίδας κινηματογραφιστῶν τῆς τηλεόρασης, καί μερικά ψευτο–επίκαιρα, ντοκουμέντα πού δέν ὁδηγοῦν πουθενά, δέν παράγουν παρά ἀβεβαιότητα καί ψεύτικο ἐνδιαφέρον, συναισθήματα τηλεοπτικῆς τάξης.

Οἱ εἰκόνες ἔχασαν λοιπόν τή στιβαρότητά τους, ἐκείνη τήν ἰδιαίτερη ποιότητα πού χαρακτήριζε τά πλάνα σεκάνς τοῦ *Κανάλ*, ἄρχισαν νά ἐπεξεργάζονται δάνεια καί ξέφτια. Τό μάρμαρο ἀντικαταστάθηκε ἀπ' τό γύψο κι αἰῶνες δυτικῆς σκέψης δέν μπόρεσαν νά ἐμποδίσουν αὐτή τήν ἀντίστροφη χεγκελιανή πορεία, ἀπό τή λάμψη τῆς ἄυλης ὕλης τοῦ μαρμάρου στά θραύσματα καί τήν ὑλική ἀσκήμια τοῦ γύψου. Τό μάρμαρο συγκρατοῦσε ἀκόμα τίς μεγάλες ἰδέες, τήν Πολιτική, τήν Ἱστορία, τούς ἔδινε μορφή καί τό ἴδιο ἀποτραβιόταν, ἐσθῆνε μπροστά τους. Οἱ εἰκόνες ἀπό γύψο, εἰκόνες τῆς τηλεόρασης καί τῶν γκέτο (πολιτικῶν: ρετρό, κινηματογραφικῶν: ἐπίκαιρα) ἔφεραν στό προσκήνιο τήν ἀδυναμία τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου νά μιλήσει γιά ὁτιδήποτε, ἀρχίζοντας ἀπό τούς νεκρούς, ἀρχίζοντας ἀπό τό νεκρό σταχανοβιστή Μπίρκουτ.

Στέκουμε σήμερα μπροστά στόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο*, ἐκπληκτική ἀπολογία τῆς νέας κατάστασης πού διαμόρφωσε ὁ γύψος στόν κινηματογράφο[3]. ἄλαλοι, βουβοί καί ἐνοχλημένοι, ἀντιλαμβανόμενοι αὐτή τήν ταινία σάν κάποιο μπουκάλι πού περιέχει ἕνα μήνυμα ἀπό μάρμαρο, πού δέ θά φαινόταν μέ τήν πρώτη ματιά καί πού ἡ ταινία θά μᾶς ὑποχρέωνε τάχα νά ἀποκρυπτογραφήσουμε[4], γιά νά ἀπαλλαγοῦμε γρήγορα ἀπό τήν ἀνησυχητική της παρουσία. Δυστυχῶς: τό μόνο πού βρίσκεται ἐδῶ εἶναι ὁ γύψος· οἱ νεκροί ἐκδικήθηκαν, κανείς δέν μπορεῖ νά μιλήσει γι' αὐτούς καί τό νά τούς ἀρνηθεῖς σημαίνει αὐτόματα τό νά δημιουργήσεις νερικά ὄντα σάν τήν Ἀνιέσκα, ὄντα πού μποροῦν νά ἀρχίσουν νά ὀνειρεύονται[5]. Ἄν τό *Κανάλ* λοιπόν εἶναι μιά ταινία τρόμου, πού συνεχίζει τήν παράδοση τῶν μεγάλων φανταστικῶν ταινιῶν, ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο*, ταινία ἀπό γύψο, κινεῖται στό πλαίσιο μιᾶς μίξης τῶν ὑπολειμμάτων τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν, μιᾶς σύγχυσής τους, μιᾶς βαθιᾶς ἐπιθυμίας νά συμπλακοῦν μέχρι θανάτου οἱ ἀναπαραστάσεις εὐρείας καταναλώσεως, νά βγοῦν ἀπό τό γκέτο τους καί νά κατοικήσουν οὐτοπικά, ἔστω καί γιά μιά φορά, τίς κινηματογραφικές ὀθόνες. Τό θέμα τοῦ *Κανάλ* ἦταν ὁ σταλινισμός ἔτσι, ὅπως θά τόν ἔβλεπε μιά ταινία τρόμου, μιά ταινία πού γιά μοναδικό της ἐφόδιο θά εἶχε τό κινηματογραφικό παρελθόν. Τό θέμα τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο* εἶναι ὁ κινηματογράφος ἔτσι, ὅπως θά τόν ἔβλεπε ἡ «πολιτική τῶν Δημιουργῶν», μέ μοναδικό της ἐφόδιο τήν καταστροφή τῆς κινηματογραφικῆς κληρονομιᾶς, στήν ὁποία δέν μπόρεσε νά ἀντισταθεῖ καί ἡ ὁποία γυρνάει σήμερα καί τήν χτυπάει κατακούτελα. Κι ὅπως τό *Κανάλ* ἦταν μιά ἀντίσταση μή πολιτική, γι' αὐτό καί τρομακτική καί καθόλου ἀνώδυνη, στό σταλινισμό, ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* εἶναι μιά ἀντίσταση (χωρίς στρατηγική ὅμως, χωρίς στόχους, ἁπλά καί μόνο ἐνστικτώδικη ἀντίσταση, γι' αὐτό καί ἐνοχλητική, βασανισμένη) στό σημερινό κινηματογράφο τῶν Δημιουργῶν, κινηματογράφο πού ἀναπολεῖ τίς μέρες ἀπό μάρμαρο, τίς εἰκόνες ἀπό μάρμαρο, πού ἔχουν χαθεῖ ὁριστικά καί ἀναπότρεπτα.

Ἀπ' τό 1956 ὥς τό 1978 οἱ νεκροί ταξίδεψαν πολύ. Ὁ κινηματογράφος διέδωσε τήν εἰκόνα τους ὅσο τίποτα ἄλλο σ' ὅλες τίς γωνίες τῆς γῆς. Ταξίδι πού ξεγελάει, ἀποσιωπᾶ τήν πραγματική πορεία τους, τήν ἐξορία τους. Ὁ κινηματογράφος διαισθάνθηκε ἄλλωστε αὐτή τήν πορεία, τό ἄγνωστό της, τή συμβολική αἰμορραγία πού ἀποτελεῖ ἡ λήθη της καί κατασκεύασε τεράστιες μεταφορές τοῦ ἀπωθημένου ρόλου τους, ἀπ' τό *Νοσφεράτου* τοῦ Μουρνάου ὥς τό *Πράσινο δωμάτιο* τοῦ Τρυφφώ.

Οἱ νεκροί τῆς σταλινικῆς περιόδου χρησιμοποιήθηκαν ἀπό σταλινικούς καί ἀντισταλινικούς μέ δύο τρόπους: α) μεταβλήθηκαν σέ ἥρωες τῆς μιᾶς ἤ τῆς ἄλλης πλευρᾶς, σέ προνομιοῦχα δηλαδή ἐκθέματα τοῦ μεγάλου Μουσείου τῆς Ἱστορίας, μουμιοποιήθηκαν καί β) μεταβλήθηκαν σέ κενά σημεῖα, ὀνόματα τῆς μιᾶς ἤ τῆς ἄλλης παράταξης, μέ τίς εἰκόνες τους νά ἀλλάζουν ἀπό δεκαετία σέ δεκαετία, νά εἰκονογραφοῦν ἤ νά ἀποσύρονται ἀπό τίς μεγάλες ἱστορικές στιγμές (σάν τίς φωτογραφίες τοῦ Τρότσκι δίπλα στό Λένιν), ἀνάλογα μέ τίς ἑρμηνεῖες ἤ τίς πολιτικές συγκυρίες. Τά ἀγάλματά τους ἀπό μάρμαρο στήθηκαν καί γκρεμίστηκαν ἀνάλογα μέ τίς «ἱστορικές φάσεις», τίς πολιτικές συγκυρίες. Ἀπ' τούς νεκρούς δέν ἀπόμεινε παρά μιά εἰκόνα—γενικό ἰσοδύναμο τῆς ἱστορικῆς «ἀξίας», κενή ἀπό ὁποιοδήποτε περιεχόμενο.

Ἴσως ἐδῶ, λοιπόν, νά παρεμβαίνει ὁ Βάιντα, πελαγωμένος μέσα στό κυνήγι μιᾶς ἀποτελεσματικότητας πού δέν ὑπάρχει πιά, μετά ἀπό ἀγῶνες δεκατριῶν χρόνων. Δείχνει πολύ καλά καί ἄθελά του, τήν ὑφή αὐτῆς τῆς εἰκόνας, στρέφει τό γύψο ἐνάντια στό γύψο: Τό γύψο τῶν ἀναπαραστάσεων, πού μᾶς κατακλύζουν καί πού ἀρνοῦνται ἀκριβῶς τή γύψινη ἰδιότητά τους. Ὁ Μπίρκουτ στήν ταινία του δέν εἶναι πιά νεκρός: γίνεται αὐτό πού εἶναι, ἡ πρώτη ὕλη μερικῶν ἀναπαραστάσεων, πρώτη ὕλη πού ἀνακατασκευάζεται κάθε φορά πού παρουσιάζεται ἡ ἀνάγκη νά γίνει κάτι τέτοιο, μεταβάλλεται σέ ἀπουσία ἑνός νεκροῦ χωρίς μέλλον, πού ἡ πραγματική ἡρωίδα, ἡ Ἀνιέσκα, θά κουραστεῖ πολύ γρήγορα νά ἀναζητᾶ, καταλαβαίνοντας τή ματαιότητα τῆς ἐμπλοκῆς της μέσα στίς ἀναπαραστάσεις πού τό παρόν ἐπιφυλάσσει, κατανοώντας ὅτι καί ἡ ἴδια συμμετέχει στή διαδικασία παραγωγῆς τους. Ἡ Ἀνιέσκα κατανοεῖ, σέ τελική ἀνάλυση, ὅτι ὁ σταχανοβισμός ἦταν, πρίν ἀπ' ὅλα, ἀναπαράσταση. Ὁ Μπίρκουτ, μπροστά στήν κάμερα τῆς τηλεόρασης πού κινηματογραφεῖ τό ἐπίτευγμά του, παρακολουθεῖ τήν κηδεία του καί τίποτε ἄλλο. Κανείς ποτέ δέ θά μάθει ἄν ὁ Μπίρκουτ πέθανε πραγματικά. Κι ἡ Ἀνιέσκα δέ θά σταματήσει νά ἐκνευρίζεται. Ὅπως κι ἐμεῖς, νοσταλγοί τῆς ἐποχῆς τοῦ μαρμάρου, μπροστά σέ μιά ταινία πού γέρνει ἀπ' τήν ἀνεξερεύνητη ἀκόμα πλευρά τοῦ γύψου τῶν νεκρῶν[6].

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

τῆς ταινίας μέ βάση φωτογραφίες τῆς ἠθοποιοῦ πού ὑποδύεται τήν Ἀνιέσκα καί φωτογραφίες πλάνων τοῦ *Ὀκτώβρη* τοῦ Ἀιζενστάιν. Αὐτό πού ὁ Γκοντάρ ἐπιχειρεῖ νά (ἀπο)δείξει εἶναι ὅτι ὁ ἠθοποιός παίζει σάν νά βλέπει ἕνα κακό ὄνειρο αὐτοῦ πού ὑπῆρξε ὁ Ὀκτώβρης τοῦ 1917 κι ὅτι ἤδη ἡ ταινία τοῦ Ἀιζενστάιν δέν ἀπέχει καί πολύ ἀπ' αὐτή τήν ἰδέα.

6. Ὁ γύψος δέν ἐξερευνήθηκε, γιατί ἡ συνήθεια τοῦ μαρμάρου εἶναι βαθιά ριζωμένη στίς καλλιτεχνικές πρακτικές καί στήν κατανάλωσή τους. Ἀντίθετα, ὁ γύψος *μαρμαροποιεῖται* καθημερινά: λατρεία τοῦ κίτς, πού ξεκινάει ἀπό τή γυφτιά («Ἐλεύθερο θέατρο», κ.λπ.) καί φτάνει στή Μαρινέλλα. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ὁ γύψος ἐλκύει δέβαια, ἀλλά τρομάζει, γιατί δέ συντηρεῖ, ὅπως τό μάρμαρο, ἀλλά καταστρέφει, εἶναι ἀνώνυμος καί χάνεται μέσα στή δίνη πού ὁ ἴδιος δημιουργεῖ. Ἔτσι, οἱ ἄνευ ὅρων λάτρεις τοῦ γύψου μεταφέρουν τό μάρμαρο στούς ἴδιους μέ τήν προοπτική νά τό ἐπιστρέψουν κάποτε στό γύψο: αὐτό ἴσως νά ἐξηγεῖ τό γιατί ἡ Μαρινέλλα προσπαθεῖ ἐδῶ καί κάμποσο καιρό νά τραγουδήσει *Κάρμεν*.

Τό τραῦμα τῆς ἐνοχῆς

(*Ἀναζητώντας τόν κύριο Γκούντμπαρ*)

Ἀναζητώντας τόν κύριο Γκούντμαρ
(Looking for Mr Goodbar)
Η.Π.Α. 1978
Σκην.: Richard Brooks *Σεν.:* Richard Brooks ἀπό τό μυθιστόρημα τῆς Judith Rossner. *Φωτ.:* William A. Fraker (Metrocolor-Panavision). *Καλλιτεχνική διεύθυνση:* Edward Carfagno *Μουσ.:* Artie Kane. *Μοντάζ:* George Grenville. *Τραγούδια:* Donna Summer, The Commodores, Thelma Houston, Diana Ross, O' Jays, Boz Scaggs, Bill Withers καί Marlena Shaw. *Ἑρμηνεία:* Diane Keaton (Τερέζα), Tuesday Weld (Κάθριν), William Atherton (Τζένης), Richard Kiley (κ. Ντάν), Richard Gere (Τόνυ), Alan Feinstein (Μάρτιν), Tom Berenger (Γκάρυ), Priscilla Pointer (κυρία Ντάν), Laurie Prange (Μπριζίτ), Joël Fabiani (Μπάρνεϋ), Julius Harris (προμηθευτής), Richard Bright (Τζώρτζ), Levar Burton (Τζάκσον), Carole Mallory (Μαρδέλλα), Mary Ann Mallis (διευθύντρια), Jolene Dellenbach, Louie Fant (καθηγητές), Eddie Garrett (μπάρμαν), Alexander Courtney (Ἄρθουρ), Brian Den-

Παρατηρώντας ἐκεῖνες τίς πρῶτες σεκάνς, στό *Ἀναζητώντας τόν Μίστερ Γκούντμπαρ*, πού περιγράφουν τόν περίγυρο τοῦ κεντρικοῦ προσώπου, τήν πατρική ἑστία, τήν τυπική ἀμερικάνικη οἰκογένεια καί τά θρησκευόμενα μέλη της, τή μίζερη νέγρικη συνοικία, τό φαλλοκράτη καί κυνικό πρῶτο ἐραστή, διακρίνουμε ἀπό τήν πρώτη στιγμή τή συγγένεια τοῦ φίλμ[1] μέ μιά νατουραλιστικοῦ τύπου κοινωνιολογική ματιά. Τό ὑλικό πού ἀποτελεῖ τίς παραπάνω εἰκόνες τῆς κοινωνίας τῆς μυθοπλασίας τῆς ταινίας, διαβάζεται ὅπως ὁρισμένοι κοινοί τόποι τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά, πού ἀποσκοπεῖ στήν κριτική ἤ κρίση τῆς σύγχρονης ἀμερικάνικης κοινωνίας: ἡ ὑστερική γυναίκα (ἡ ἀδελφή) πού παραπαίει διαρκῶς ἀπροσανατόλιστη κι ἀνικανοποίητη, ὁ αὐταρχικός πατέρας, οἱ καταπιεσμένοι μαῦροι, τά ναρκωτικά, τά ὄργια, οἱ ἐκτρώσεις.

Μέσα ἀπό τίς σεκάνς τῶν ἀναμνήσεων, τῶν φαντασιώσεων καί τῶν σκέψεων τῆς Τερέζας, ἡ ἀφήγηση τοῦ φίλμ τοῦ Ρ. Μπρούκς ἀκολουθεῖ τή δόμηση πού ἐπιβάλλει στίς εἰκόνες καί τούς ἤχους ὁ ψυχισμός τῆς ἡρωίδας, ὡς ὑποκειμένου τῆς ἀφήγησης. Πρόκειται γιά παλιωμένη σκηνοθετική ἐπιλογή, πού στρέφει τήν ὀπτική τοῦ φίλμ πρός τόν ψυχολογισμό. Καί σάν νά ἀποτελεῖ λογική συνέπεια, οἱ σεκάνς τῶν φαντασιώσεων ξεχειλίζουν ἀπό μιά καρικατουρίστικη καί ὑπερβολική σκηνοθεσία.

Οἱ παραπάνω ροπές[2] τῆς ταινίας, ὅσο ἐκθέτεται τό κείμενο-φίλμ καί ἀναπτύσσεται τό σύστημά του, ἀντισταθμίζονται ἀπό τήν τάση ὀργάνωσης τῶν σημάνσεών της. Ὅπως ἐπίσης κι ἀπό τό πλάσιμο ἡρώων πού τούς χαράζει καί κατακερματίζει ἡ τρέλα. Ἀναφορικά μέ τό τελευταῖο, πού παράλληλα ἔχει σχέση (ἀντίθεσης) μέ τόν ψυχολογισμό στό φίλμ, ὅλα τά πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας εἶναι πρόσωπα πέρα ἀπό τό συνηθισμένο μέτρο[3] κομματιασμένα, τραυματισμένα, διάστικτα ἀπό ψήγματα ψύχωσης: ὅλοι οἱ ἐραστές τῆς Τερέζας, ὁ πατέρας της, ἡ ἀδελφή της καί κυρίως ἡ ἴδια, πού σημαδεύεται ἀπό ὁρμή, λύσσα καί τρέλα στήν ἀναζήτηση τῆς ἀπόλαυσης καί τοῦ μίστερ Γκούντμπαρ (καλό μπάρ / καλό πέος). Αὐτή ἡ ὁρμή της, συμπαρασύροντας τούς ἄντρες, τούς κώδικες τῶν ἄλλων, δομεῖ καί τήν ἴδια τήν ἀφήγηση, μεταφέροντας τή δράση ἀπό τό μέσα στό ἔξω. Ἀπό τούς καλοφωτισμένους, ἀποστειρωμένους χώρους (σχολεῖο), στούς μισοσκότεινους βρώμικους χώρους τῶν μπάρ καί τῶν «κακόφημων» δρόμων.

Μιά ἀντίστοιχη ὀργάνωση τῶν μορφῶν τῶν σημαινόντων τοῦ φίλμ καί συστηματοποίηση τῶν σημάνσεών του[4], καταλήγει στό ξεπέρασμα τῆς νατουραλιστικῆς κοινωνιολογικῆς ματιᾶς. Πιό συγκεκριμένα, κυριαρχεῖ ἡ ὀργάνωση τῆς χρήσης τοῦ φωτεινοῦ καί σκοτεινοῦ: μία ἀσυνεχής διαδοχή τους, ἕνα πέρασμα ἀπό τό φωτεινό στό μισοσκότεινο καί ἀντίστροφα, μέσα στό ἴδιο πλάνο ἤ στόν ἴδιο χῶρο, ὅπως συμβαίνει στίς ἐρωτικές σκηνές καί τό πατρικό σπίτι τῆς ἡρωίδας. Ἡ ἀπό σεκάνς σέ σεκάνς, ἀπό τούς καθαρούς, ἀστραφτερούς χώρους, στούς σκιερούς χώρους τῶν ἐρώτων τῆς Τερέζας, ἀπό τή μέρα στή νύχτα. Ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ φωτεινοῦ μέ τό σκοτεινό διαπερνᾶ τό κοντράστ τοῦ νέον τῶν διαφημίσεων μέ τό μαῦρο πλαίσιο τῆς νύχτας καί καταλήγει στό ἀναβοσβήσιμο τῆς λάμπας (τυφλοσκοπικό ἐφφέ), πού σφραγίζει τό τέλος τοῦ ἀφηγήματος τοῦ Μπρούκς. Τό ἀναβοσβήσιμο αὐτό θυμίζει τήν κινηματογραφική προβολή καί λήψη καί παραπέμπει ἀναδρομικά στή χρήση τοῦ φωτός. Ἡ δομή τοῦ περάσματος προσδιορίζει ὁλόκληρη τήν ταινία καί τήν ἀφήγησή της.

Ἕνα παρόμοιο παιχνίδι ξεπηδᾶ μέσα ἀπό τή συστηματοποίηση τῶν σημάνσεων, πού ἔχουν σάν σημαίνουσα ὕλη τό σῶμα, τίς χειρονομίες — κινήσεις του καί τίς οὐλές του. Τά σημεῖα «οὐλές» καί «τραύματα» στό σῶμα τῆς Τερέζας καί τοῦ Τόνυ διαχέονται καί διαθλῶνται στά διαφορετικά ἐπίπεδα τοῦ φίλμ[5]. Ἡ γλώσσα

τῶν κουφῶν ἀντιπαρατίθεται καί ἀντιμετατίθεται πρός τή λεκτική γλώσσα ἤ καί τό ὀπτικοακουστικό μέσο / προβολή σλάϊντς, ἤδη ἀπό τό πρῶτο πλάνο.

Μέ τό τέλος τῆς ταινίας γίνεται ἄμεσα ἐμφανής ἡ σύγχυσή της. Τί σημαίνει αὐτό τό τέλος; (Ἡ Τερέζα δολοφονεῖται ἀπό ἕναν ὁμοφυλόφιλο πού τόν φλερτάρει σ' ἕνα μπάρ). Ἡ κοινωνία πληρώνει μέ θάνατο τήν ἀναζήτηση τῆς ἀπόλαυσης ἀπό τή γυναίκα; (Ἡ Τερέζα γίνεται μάρτυρας τῆς ἐλευθερίας). Ἤ ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀπόλαυσης αὐτῆς ὁδηγεῖ ἀναπόφευκτα στό χαμό – τιμωρία; (Ἡ Τερέζα εἶναι θύμα τῆς «ἀκόλαστης» ἡδονοφιλίας της)[6]. Τό ὅτι μποροῦν νά ὑπάρχουν καί οἱ δύο ἐκδοχές, εὐθύς ἐξαρχῆς δηλώνει τόν ἐξώφθαλμα ἀντιφατικό, ἰδεολογικά, χαρακτήρα τῆς ταινίας, τή διττή (ἀρνητική καί θετική) σχέση της μέ ρεύματα σκέψης στά ὁποῖα ἀναφέρεται, ὅπως ὁ φεμινισμός, οἱ ἀντιλήψεις περί σεξουαλικῆς ἀπελευθέρωσης ἤ ἀντίθετα ὁ πουριτανισμός κι ὁ χριστιανισμός. Εὔκολο, λοιπόν, νά παρατηρήσει κανείς πόσο εἶναι συζητήσιμο τό νά καταλήγει στό θάνατο ἡ γυναίκα πού ψάχνει γιά σεξουαλικές ἐμπειρίες ἤ νά γίνεται δολοφόνος κάποιος πού ἀνήκει σέ σεξουαλική μειονότητα.

Μέσα ἀπ' ὅλες αὐτές τίς ἀντιφάσεις καί παλινδρομήσεις, ἀναδύεται ἄρα σάν πυρήνας τῶν σημασιῶν τῆς ταινίας *ἡ ἐνοχοποιημένη σεξουαλικότητα*. Ἀναπαράγοντας τή στάση τῆς ταινίας, τό κεντρικό πρόσωπο τῆς μυθοπλασίας, βρίσκει στή γλώσσα τῶν κουφῶν μία ὁμοιότητα καί συγγένεια μεταξύ τῶν χειρονομιῶν πού σημαίνουν χαρά καί συγνώμη. Τό προβληματικό συνίσταται κύρια στό πῶς βλέπει ὁ Μπρούκς τήν ἐνοχοποιημένη σεξουαλικότητα καί ὄχι στή σύνδεση σεξουαλικότητας καί ἐνοχῆς, ἐφ' ὅσον τό πρόβλημα τῆς σεξουαλικότητας εἶναι συνυφασμένο μ' ἐκεῖνο τῆς ἀπαγόρευσης καί τῆς ὑπέρβασής της.

Γιά νά σκεφτοῦμε τό πῶς ἐντάσσεται καί ἀντιμετωπίζεται στό φίλμ ἡ ἐνοχοποιημένη σεξουαλικότητα, χρειάζεται νά προσεγγίσουμε τήν ἐπιθυμία τῆς ἡρωίδας, τό πάθος της καί τά σημάδια της: Ἡ Τερέζα ἀναζητᾶ χωρίς τελειωμό τήν ἡδονή, τό καλό, ἡδονικό πέος. Ἡ ἀέναη αὐτή ἀναζήτηση ἔχει νά κάνει μ' ἕνα χάσμα της, ἕνα τραῦμα της, πού τό σημαῖνον του στό φίλμ ἀποτελεῖ ἡ οὐλή της. Πρόκειται γιά οὐλή κοντά σέ ἐρωτογόνο ζώνη, ἡ ὁποία σχετίζεται μέ τή ντροπή καί τήν ὑποταγή (τά ὀπίσθιά της), σημάδι μιᾶς ἀναπηρίας, ἑνός παιδικοῦ τραύματος, ἑνός εὐνουχισμοῦ πού ἔχει σχέση μέ τόν Πατέρα της. Μέσα ἀπ' αὐτό

Ἡ Ντάιαν Κῆτον στή ταινία *Ἀναζητώντας τόν κύριο Γκούντμπαρ* τοῦ Ρίτσαρντ Μπρούκς.

τό χάσμα ψάχνει, γιά ν' ἀποκτήσει τό (καλό) πέος, τό φαλλό, νά γίνει κυρίαρχος τῆς σεξουαλικότητας τοῦ ἄντρα.

Ἡ σχέση τῆς ταινίας μέ τήν ψυχανάλυση σταματᾶ ἐδῶ. Καί εἶναι ἀκόμα πιό συζητήσιμη, γιατί ἀντιμετωπίζει τήν προαναφερμένη σχέση τοῦ τραύματος μέ τόν πατέρα, μέσα ἀπό τήν ὀπτική πού μεταθέτει τό τραῦμα στήν κληρονομικότητα. Δέν πρόκειται γιά «κληρονομιά» τρέλας, γιά ψύχωση πού μεταφέρεται μέσα ἀπό τόν (τό ὄνομα τοῦ) Πατέρα, μέσα ἀπό τήν προγονική οἰκογένεια στούς ἀπογόνους της, στίς γυναῖκες (τόσο στήν ἀδελφή τοῦ πατέρα, ὅσο καί στήν κόρη). Ἀλλά πρόκειται περισσότερο γιά βιολογική κληρονομικότητα: τό αἷμα τῆς οἰκογένειας εἶναι ἄρρωστο κι ὅπως λέει ἡ Τερέζα, «τήν ἁμαρτία τήν εἶχα στό αἷμα μου». Τό τραῦμα, ὁ εὐνουχισμός, ἡ «διαστροφή» βρίσκεται στή φυσιολογία της. Ἡ ψυχανάλυση, λοιπόν, ἐγκαταλείπεται, ἡ ταινία τείνει νά συγγενεύει μ' ἕνα βιολογίστικο ντετερμινισμό, σημαδεμένη ἀπό τήν ἐνοχή, σφραγισμένη ἀπό τήν ἠθικολογία καί τόν χριστιανισμό. Καί ἡ ἴδια ἡ ματιά τοῦ φίλμ πάνω στήν ἐνοχοποιημένη σεξουαλικότητα τῆς ἡρωίδας ἔχει ἔτσι διαμορφωθεῖ μέσα ἀπό ἕνα προπατορικό ἁμάρτημα, πού τήν ὁδηγεῖ ἀναπόδραστα, διά μέσου τῆς λυσσαλέας της προσπάθειας γιά κάθαρση, στόν προκαθορισμένο βιολογικά, ἠθικά, ψυχολογικά θάνατό της[7]. Προκαθορισμένο, γιατί συνολικά τό σύστημα τοῦ φίλμ, ἀλλά καί τῆς ἡρωίδας (βλ. τίς φαντασιώσεις της πού προβλέπουν πάντα τό μεγαλύτερο κακό), δέ λειτουργεῖ, παρά ἐμπεριέχοντας τό λάθος, τό ἁμάρτημα, τό κακό, σάν ἀντίβαρο τοῦ πάθους.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

nehy (χειροῦργος), Richard Venture (γιατρός), Robert Burke (Πατρίκ), Robert Fields (Ρέιφ), Richard O'Brien, Tony Hawkins, Caren Kaye, Richard Spangler, Elizabeth Cheshire, Marylin Roberts *Παραγωγή:* Freddie Fields. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 134΄

1) Πρόβλημα πού κατόπιν ἀντιμετωπίζεται διαφορετικά. Βλέπε §3 καί §4.

2) Πρός μία ὀπτική πού κλίνει πρός τόν κοινωνιολογισμό καί τόν ψυχολογισμό.

3) Βλέπε κείμενο τοῦ Serge Toubiana στά *Cahiers du Cinéma* No 288, σελ. 43.

4) Ἡ μεταμόρφωση τῆς Τερέζας ἀπό εὐγενική διανοούμενη τῆς μέρας σέ παθιασμένη ἡδονόφιλη γυναίκα τῆς νύχτας, ἀναδιπλασιάζεται καί ἐντείνεται ὡς ἐντύπωση, ἐπειδή ἀποτελεῖ μεταφορά τῆς μεταμόρφωσης τῆς ἴδιας τῆς Ντιάϊαν Κῆττον, ἡ ὁποία ἀπό ἠθοποιός σέ ρόλους διανοούμενων, χωρίς τολμηρότητες, μεταμορφώνεται σέ ἠθοποιό πού δείχνει σ' ἐρωτικές σκηνές τό σῶμα της γυμνό (βλέπε σημείωση 3).

5) Βλέπε τίς δύο τελευταῖες παραγράφους.

6) Βλέπε κείμενο τοῦ Louis Seguin στήν *Quinzaine Littéraire* (Μάης 1978, σελ. 20).

7) Ἀλλά καί κοινωνικά, μιά καί ὁ Μπρούκς ἔχει τή ροπή καί πρός κάποια κοινωνιολογική ματιά, ἀσκώντας μιά οὐμανιστική – ἀστοδημοκρατική κριτική.

Ἄσπρα τηλέφωνα καί μαῦρα πουκάμισα στό Καρνέ τῆς Ἱστορίας

(Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα)

Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα
(Telefoni bianchi)
Ἰταλία 1975
Σκην.: Dino Risi *Ἰδέα:* Bernardino Zapponi καί Dino Risi *Σεν:* Ruggero Maccari, Dino Risi & Bernardino Zapponi. *Φωτ:* Claudio Cirillo (ἔγχρωμη). *Μουσ.:* Armando Trovaioli. *Ντεκόρ:* Luciano Ricceri. *Μοντάζ:* Alberto Gallitti. *Ἑρμηνεία:* Vittorio Gassman (Φράνκο Ντέντσα), Ugo Tognazzi (Ἀντέλμο), Agostina Belli (Μαρτσέλα Βαλμαρίν καί Ἄλμπα Ντόρις), Cochi Ponzoni (Ρομπέρτο Τρεβιζάν), Maurizio Arena (Λουτσιάνι), William Berger (ὁ ἐλβετός βιομήχανος), Lino Toffolo (Γκόντραν), Paolo Baroni, Dino Baldazzi, Marcello Fusco, Enrico Marciani, Eduardo Florio, Carla Terlizzi, Eleonora Morana.. *Παραγωγή:* Dean Film. *Διανομή:* Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 114΄

Βρίσκω πώς ὑπάρχουν δυό τρόποι γιά νά μιλήσει κανείς γιά τήν ταινία. Ὁ πρῶτος θά 'ταν νά σταθῶ στά ὅσα ἀπόλαυσα ὡς θεατής καί νά προσπαθήσω νά στηρίξω πάνω τους τήν ἀνάγνωση καί τήν ἑρμηνεία τῶν *Λευκῶν τηλεφώνων* — ἀφοῦ αὐτός εἶναι ὁ πρωτότυπος τίτλος τῆς ταινίας καί συγχρόνως μιά ξεκάθαρη παραπομπή στόν κινηματογράφο τῆς Ἰταλίας τοῦ Μουσολίνι, ὅπως ἄλλωστε δηλώνεται ἤδη ἀπό τό πρῶτο πλάνο. Ὁ τρόπος αὐτός μέ φέρνει σέ μιά σχέση «συνενοχῆς» μέ ὅσους ἔχουν ἀπολαύσει λίγο—πολύ τά ἴδια πράγματα, ἐνῶ τήν ἴδια στιγμή μέ βάζει ἀντιμέτωπο μ' ἐκείνους πού διατυπώνουν βασικές ἀντιρρήσεις. Ὅμως, παρά τή διπλή τοποθέτηση, κύριος στόχος παραμένει τό «μοίρασμα» τῆς κινηματογραφικῆς ἀπόλαυσης. Κι αὐτό, γιατί ἡ προσπάθεια νά πειστοῦν ὅσοι ἀρχικά δέ συμφωνοῦν θεμελιώνει τό δεύτερο τρόπο, δηλαδή τήν προσπάθεια καθαρῆς ὑπεράσπισης τῆς ταινίας. Τό δεύτερο ἀκριβῶς τρόπο διαλέγω ἐδῶ, καθώς πιστεύω πώς ταιριάζει περισσότερο μέ τό ἀντικείμενό μου, δηλαδή τή συγκεκριμένη ταινία, ἀλλά καί γενικότερα μέ τήν κατηγορία τῶν ταινιῶν πού μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν σάν «ἰταλική λαϊκή κωμωδία» (Ρίζι, Μονιτσέλλι, Κομεντσίνι).

Ἄς προσπαθήσουμε λοιπόν μαζί νά «πιάσουμε» τό νῆμα τῶν κύριων ἀντιρρήσεων ἀπέναντι στά «Ἄσπρα» ἤ «Πονηρά» (σύμφωνα μέ τόν ἐξίσου «πονηρό» Ἕλληνα εἰσαγωγέα) «τηλέφωνα». Μήπως ὅλα ξεκινοῦν ἀπό τό ὅτι πρόκειται γιά κωμωδία; Φυσικά ὄχι, ἀφοῦ τό «εἶδος» αὐτό τοῦ κινηματογράφου εἶναι πιά καταξιωμένο ἔχοντας δεχτεῖ τίς ὑπογραφές σειρᾶς μεγάλων δημιουργῶν. Μᾶλλον οἱ παρεξηγήσεις πηγάζουν ἀπό τόν τύπο τῆς κωμωδίας, μέ δυό λόγια τό «χοντρό» καλαμπούρι τό βασισμένο κυρίως στό σέξ καί τή φάρσα, πού ξετυλίγεται σάν κομπολόι «παθημάτων» (ἀλλά ὄχι καί «μαθημάτων», ἀλλιῶς θά σταματοῦσαν ὅλα) τῶν ἡρώων. Καί, σίγουρα, ἀπό τέτοια καλαμπούρια ξεχειλίζει ἡ ταινία μας. Ὅμως δέ νομίζω πώς αὐτό ἀρκεῖ γιά νά διεισδύσουμε στό βάθος τοῦ πλέγματος τῆς ἄρνησης, πού εἶναι πολύ πιθανό νά στηθεῖ μπροστά στό ἀφήγημα τοῦ Ρίζι. Ἄλλωστε, δέ θά 'ταν οὔτε ἡ πρώτη, οὔτε ἡ τελευταία «χοντρή» κωμωδία πού θά μᾶς ἔκανε ἁπλῶς νά χαχανίσουμε, δίχως μετά νά ἐπεκταθοῦμε σέ κρίσεις γιά τήν «ποιότητα» καί τήν «ἀξία» της. Αὐτό τό τελευταῖο μοῦ φαίνεται πώς προκαλεῖται ἀπό ἕνα ὁρισμένο γνώρισμα τῆς κωμωδίας πού ἔχουμε μπροστά μας. Ἀπό μιά πλευρά πού δέν ἔχουμε συνηθίσει νά συναντᾶμε σέ παρόμοιες ταινίες. Μιλᾶμε βέβαια γιά τή σχέση τῶν ἀνάλαφρων *«Ἄσπρων Τηλεφώνων»* μέ τά σοβαρότατα *«Μαῦρα Πουκάμισα»* τοῦ Φασισμοῦ, μέ ἕνα σημαντικό δηλ. κομμάτι τῆς πρόσφατης ἰταλικῆς ἱστορίας. Κι εἶναι σίγουρα αὐτή ἡ συνύπαρξη πού γεννᾶ τό πρῶτο «σκάνδαλο» τῆς ταινίας, γιά ν' ἀκολουθήσουν στή συνέχεια καί τά ἄλλα «σκάνδαλα» καί «σκανδαλάκια» τῆς γραφῆς τοῦ Ἰταλοῦ δημιουργοῦ.

Μιά λαϊκή κωμωδία πού στήνεται πάνω σ' ἕνα σοβαρό ἱστορικό θέμα: νά τό πρῶτο «τσίμπημα» στό μάτι τοῦ θεατῆ τοῦ θρεμμένου μέ τό κύρος καί τή βαρύτητα τῶν κλασικῶν ἱστορικῶν ἀλλά καί τῶν μοντέρνων πολιτικο—ἱστορικῶν κινηματογραφικῶν ἀφηγημάτων. Ἀξίζει νά τό δοῦμε λίγο πιό προσεχτικά. Ὅλη αὐτή ἡ προβληματική τῆς ἐκλαΐκευσης καί τοῦ ἐκχυδαϊσμοῦ τῆς Ἱστορίας, βάζοντας γιά τήν ὥρα στήν ἄκρη τίς λεπτομέρειες τῆς αἰσθητικῆς της πραγμάτωσης (κάδρο, χρῶμα, ἦχο, παίξιμο κ.λπ.), στηρίζεται στήν ὑπόθεση ὅτι ἡ κωμωδία μας πραγματικά «ἀσχολεῖται μέ τήν ἰταλική ἱστορία, ὅτι δηλαδή παραπέμπει ἄμεσα στά ἱστορικά γεγονότα τῆς φασιστικῆς περιόδου, μέ τόν τρόπο πού ἔχουμε ἤδη μάθει: ἀπομόνωση ἑνός «ἥρωα» (ἐδῶ: ἡρωίδας) ἀπό τό ἀνώνυμο πλῆθος καί ξετύλιγμα τῆς προσωπικῆς του ἱστορίας (περιπέτειες) στόν κυκεώνα μιᾶς ἐποχῆς. Ὅμως στό σημεῖο αὐτό ἀγγίζουμε ἕνα βασικό λάθος αὐτῆς τῆς προσέγγισης, λάθος πού δικαιολογεῖται ἀπό τόν τρόπο τῆς ἀνάγνωσης πού ἀκολουθεῖται ἐδῶ. Θά 'πρεπε νά 'χουμε πιά συνειδητοποιήσει τό «πονηρό» παιχνίδι πού μᾶς παίζει ὁ ἀφηγηματικός κινηματογράφος γύρω ἀπό τό παραπέμπον του. Μᾶς ξεγελᾶ δείχνοντάς μας ἀπό τή μιά μεριά κάποια ξεκάθαρα σημάδια (στολές,

φανφάρες, γεγονότα, πρόσωπα), πού μᾶς ὁδηγοῦν σέ μιά ὁρισμένη ἐξω–φιλμική πραγματικότητα (ἐδῶ: ἡ Ἰταλία τῆς φασιστικῆς περιόδου) καί μᾶς πείθει ἔτσι πώς «μιλᾶ» ἀκριβῶς γι' αὐτή τήν πραγματικότητα, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά καί πίσω ἀπ' αὐτό τό ὁμοίωμα–παραπέμπον (πού βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά παίζει αὐτόν τό ρόλο) δουλεύει ἀκατάπαυστα ἡ πραγματική παραπεμπτική λειτουργία τῆς ταινίας, μιά βασική συνιστώσα τοῦ μηχανισμοῦ παραγωγῆς τοῦ νοήματος (καί τοῦ θεάματος) στόν κινηματογράφο. Κι αὐτό, τό πραγματικό παραπέμπον τῆς ταινίας δέν εἶναι — δυστυχῶς — ἐξωφιλμικό κι ἔτσι δέν εἶναι δυνατό μιά ταινία νά μᾶς παραπέμψει ἄμεσα στήν Ἱστορία, οὔτε κάν σ' ἕνα μικρό κομματάκι της, ἀκόμα κι ἄν ξεχειλίζουν ἀπό «ἱστορικότητα» τά πλάνα. Ἄν λοιπόν δέν εἶναι ἡ Ἱστορία ὁ χῶρος ἀναφορᾶς τῆς ταινίας πού ἐξετάζουμε τότε ποιός εἶναι; Ἄς τό ποῦμε συνοπτικά: εἶναι *τό «καρνέ» τῆς Ἱστορίας!* Ἕνα καρνέ, φυσικά, μέ ἀρκετά «πονηρά» τηλέφωνα...

Τό λάθος ἐπομένως εἶναι δικό μας: παίρναμε τό μικρό καρνέ γιά τό μεγάλο Βιβλίο τῆς Ἱστορίας, μή μπορώντας νά δοῦμε ὅτι ἡ ταινία ἀναφέρεται στήν ταπεινή ἱστορία τοῦ φασιστικοῦ κινηματογράφου καί τῶν βεντετῶν του, ὄντας ἡ ἴδια τό ἀφήγημα μιᾶς τέτοιας βεντετοποίησης (τῆς ἡρωΐδας). Τό παρασκήνιο αὐτό τῆς Ἱστορίας εἶναι βέβαια γεμάτο μέ σκάνδαλα καί κουτσομπολιά, μέ σέξ κι ἀπάτες — πραγματικά ἕνα κομψό ἀρωματισμένο σημειωματάριο γιά τίς ἐπουσιώδεις αὐτές λεπτομέρειες στό περιθώριο τῆς ἱστορικῆς κίνησης. Ὅμως ἡ δύναμη μιᾶς τέτοιας παραπομπῆς βρίσκεται στό ὅτι μᾶς στρέφει στόν ἴδιο τό χῶρο τοῦ κινηματογράφου καί μάλιστα στό πεδίο τῆς *μυθολογίας* του, στό ἰδεολογικό δηλαδή σύμπαν πού (κάπως ἀλλαγμένο, εἶναι ἀλήθεια...) περιβάλλει κι αὐτήν ἀκόμα τή σημερινή ταινία τοῦ Ρίζι. Ἄλλωστε, μέ τήν ἀρχική της σεκάνς ἡ ταινία ταυτίζεται θεληματικά μέ κάποια ταινία τῆς ἐποχῆς τῶν «Λευκῶν Τηλεφώνων», ἀλλά καί στή συνέχεια θά 'χει τήν εὐκαιρία νά ἀνανεώσει αὐτήν τή σχέση μέ τόν κόσμο τοῦ θεάματος. Ἄς θυμηθοῦμε τό γύρισμα τῆς ταινίας πού στέκεται ἀφορμή νά πιαστεῖ ἀπό τούς ἀντάρτες ὁ ντυμένος μέ φασιστική στολή ἠθοποιός — Γκάσμαν, ἤ ἀκόμα τή θεατρική φάρσα πού παίζει ὁ ἴδιος στούς καλεσμένους του (ἡ ψεύτικη κρατικοποίηση τῶν ἐπιχειρήσεών τους).

Στό σημεῖο αὐτό μποροῦμε νά κάνουμε μιά γενική παρατήρηση. Τό γνώρισμα αὐτό τῆς παραπομπῆς, ὄχι σέ κάποια — δῆθεν — πραγματικότητα, ἀλλά, ἀπευθείας σέ μιά μυθολογία καί μάλιστα μυθολογία κινηματογραφική, δημιουργημένη ἀπό κάποιον ἄλλο κινηματογράφο, τό συναντᾶμε σέ πάρα πολλά ἀπό τά ἰταλικά «εἴδη», π.χ. τά γουέστερν – σπαγγέτι πού χρησιμοποιοῦν σάν χῶρο ἀναφορᾶς τό χολλυγουντιανό γουέστερν, ἐνῶ αὐτό τό τελευταῖο εἶδος παραπέμπει σ' ἕνα «Γουέστ» πού λίγο λίγο οἰκοδομεῖ στίς ταινίες του. Ἀναμφισβήτητα πρόκειται γιά γνώρισμα πού ἀξίζει νά μελετηθεῖ, ἀφοῦ βέβαια ξεπεραστεῖ αὐτή ἡ ὑποσυνείδητη ἀπέχθεια πρός τά ταπεινά ἤ καί βρώμικα «ἀντίγραφα» τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου.

Συνεχίζοντας τώρα μέ τήν ταινία τοῦ Ρίζι, θά χρειαστεῖ νά ξεκαθαρίσουμε κάποια ἄλλη πιθανή παρεξήγηση. Ἡ ἀναδίπλωση αὐτή τῆς ταινίας πάνω στό «εἴδωλό» της τῆς μουσολινικῆς περιόδου δέν ὁδηγεῖ ἀπαραίτητα καί στήν ἄρθρωση ἑνός βαρύγδουπου «λόγου» πάνω στή φύση καί τή λειτουργία τοῦ ἴδιου τοῦ μηχανισμοῦ τοῦ κινηματογράφου, ὅπως ἔχουμε συνηθίσει ἀπό μεγάλο μέρος τῆς πρόσφατης εὐρωπαϊκῆς παραγωγῆς. Ἄς ἀφήσουμε τήν ἀποστολή αὐτή σέ ἄλλες ταινίες — ἐφόσον τό θέλουν καί τό μποροῦν — κι ἄς προσέξουμε ἐδῶ ὄχι τή δημιουργία, ἀλλά τήν *καταστροφή*, κι ὄχι ἑνός, ἀλλά *μιᾶς σειρᾶς λόγων* μέσα ἀπό τό στήσιμο μιᾶς τρελῆς κωμωδίας πάνω στή σχέση τῶν δύο θεαμάτων, πού τό ἕνα (τό ἱστορικό) χρησιμεύει σάν ὑλικό γιά νά πλαστοῦν τά καλαμπούρια τοῦ ἄλλου (τοῦ σημερινοῦ). Ἄς θυμηθοῦμε τό ψεύτικο ἄλογο τοῦ «γυρίσματος» ἤ τόν... φαφούτη ζέν–πρεμιέ. Κι ἄς μή ζητᾶμε πιά στό καρνέ τῆς Ἱστορίας δοκίμια, τή στιγμή πού δέν ὑπάρχουν ἐκεῖ παρά ἀνέκδοτα κι ἀστεῖα.

Ἡ ἀναγνώριση αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ παραγωγῆς ἀνεκδότων εἶναι, πιστεύουμε, κάτι ἀκόμα πού μπορεῖ νά σοκάρει τό θεατή. Ἐπίσης λανθασμένα, ἀφοῦ δέν πρόκειται γιά ἀνεκδοτοποίηση τῆς Ἱστορίας, ἀλλά γιά πλάσιμο ἀστείων πάνω σ' ἕνα ἤδη «ἐλαφρό» ἱστορικό περιθώριο. Ἀντίθετα, ἡ διαπίστωση αὐτή πρέπει νά μᾶς ὁδηγήσει πιό βαθιά μέσα στήν αἰσθητική τῆς ταινίας, πού, σίγουρα, ἐπιφυλάσσει κι ἄλλα «τσιμπήματα» γιά τά μάτια τοῦ «ἀπαιτητικοῦ» θεατῆ. Καί πρῶτα–πρῶτα τό σπάσιμο τῆς ἀφήγησης σέ μιά σειρά ἀπό «εἰκόνες» πού ἀφηγοῦνται σταδιακά τήν πορεία τῆς ἡρωΐδας, ὅπως οἱ σελίδες τοῦ καρνέ–ἡμερολογίου τῆς «καριέρας» της ἀπό κρεβάτι σέ κρεβάτι. Ἀκόμα καλύτερα, ἡ πρακτική αὐτή παραπέμπει στό (παλιότερο) λαϊκό μυθιστόρημα τῶν ἐφημερίδων καί τῶν περιοδικῶν «σέ αὐτοτελή ἐπεισόδια» καί (σήμερα) στά κόμικς, ὅπου μιά μικρή σειρά εἰκόνων ἀκροβατεῖ ἀνά-

Οἱ Ἀγκοστίνα Μπέλλι (πλάτη) καί ὁ Βιτόριο Γκάσμαν στό *Καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα* τοῦ Ντίνο Ρίζι.

μεσα στή νοηματική ἑνότητα καί τή συνέχεια. Ἄμεση αἰσθητική ἀναφορά στά κόμικς συνιστᾶ καί τό σκιτσάρισμα τῶν προσώπων τῆς ταινίας. Ἀδιαφορώντας γιά τό «βάθος» καί τήν «ψυχολογία» του, ὁ Ρίζι διογκώνει ἔντεχνα ὁρισμένα χαρακτηριστικά τῶν προσώπων του (ἡ ὁμοφυλοφιλία τοῦ φασίστα, ὁ χοντρός σβέρκος τοῦ Ἀρχηγοῦ, ἡ «ταλαίπωρη» φυσιογνωμία τοῦ ἀγαπημένου) ζωγραφίζοντας, ὅπως στά κόμικς, μέ ἀδρές γραμμές καί ἔντονα χρώματα. Ἀκόμα καί τό μοντάζ του, ἔντονα μετωνυμικό (κίνηση, σύνολο – λεπτομέρεια) θυμίζει αὐτό τῶν λαϊκῶν εἰκονογραφήμενων περιπετειῶν (π.χ. ἡ τελευταία σκηνή στά χωράφια τῆς Ρωσίας — ἡ ἀποκάλυψη τῆς ταυτότητας τοῦ «ρώσου» χωρικοῦ).

Ἀξίζει νά προσέξουμε ὅτι ὁλόκληρο αὐτό τό αἰσθητικό ὁπλοστάσιο δέν ὁδηγεῖ σέ καρικατούρα τῆς Ἱστορίας. Πρῶτα–πρῶτα γιατί, ὅπως ἐξηγήσαμε, ἡ ταινία δέν παραπέμπει στήν Ἱστορία, ἀλλά στό καρνέ της. Κι ἔπειτα γιατί, στίς λίγες ἐκεῖνες περιπτώσεις, ὅπου μοιάζει νά υἱοθετεῖται ἕνα γράψιμο σύμφωνο μέ κάποιες ἀρχές τοῦ κινηματογράφου τῆς «ἱστορικότητας» (π.χ. στήν περιγραφή τῆς «ἐποποιίας» τοῦ ἰταλικοῦ στρατοῦ στά διάφορα μέτωπα τοῦ πολέμου), καθώς αὐτό δίνεται (ὅπως εἶναι φυσικό) μέσα ἀπό τίς περιπέτειες τῶν ἡρώων καί οἱ περιπέτειες αὐτές ὑποτάσσονται στή λογική τῆς μυθολογίας καί τοῦ ἰδεολογικοῦ ἀπο–προσανατολισμοῦ τοῦ φασιστικοῦ κινηματογράφου, ξεφεύγουμε ἀπό τήν ἀπάτη τῆς (δῆθεν) παρακολούθησης τοῦ πραγματικοῦ ἱστορικοῦ θεάματος καί μάλιστα καταφέρνουμε νά ρίξουμε μιά ματιά στούς μηχανισμούς πού κινοῦν τό θέαμα αὐτό ἀπό τό παρασκήνιο.

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Ἡ κριτική, ἡ ἰταλική κωμωδία καί ὁ Μάριο Μονιτσέλλι

Ἡ πρώτη αὐθόρμητη στάση/ἀντίδραση τῆς κριτικῆς (καί τῶν θεωρητικῶν τοῦ σινεμᾶ) ἀπέναντι στίς ταινίες τῆς «ἰταλικῆς κωμωδίας»[1] εἶναι ἡ ἀποποίηση τῆς ἀνάλυσης. Αὐτόματα κι αὐτονόητα κυριαρχεῖ ἡ ἀγνόηση ἤ ἡ περιφρόνηση. Κατά συνέπεια τό πεδίο μένει σκοτεινό καί ἄγνωστο.

Τά φίλμ αὐτά συνάντησαν τήν πιό ἔντονη ἄρνηση ἀπό τή μεριά τῶν ἴδιων τῶν Ἰταλῶν. Ἡ ἰταλική κριτική ἐξ αἰτίας τῶν ἔντονων καταβολῶν της ἀπό τό νεορεαλισμό (ἀναζήτηση μιᾶς παρθένας καί οὐσιαστικῆς ἐπαφῆς μέ τά κοινωνικά φαινόμενα, ἐπαφή πού ὁδηγοῦσε στήν αἰσθητική τοῦ ἀθώου βλέμματος καί στόν ἀπόλυτο σεβασμό τῆς «πραγματικότητας», ὅπως ἐπίσης καί στό μή ἔντονο ντεκουπάζ τῆς δράσης) ἦρθε σέ ἐμφανή ἀντίθεση μέ τήν ἀφάνεια τῶν αἰσθητικῶν ἐπιλογῶν τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας. Αὐτό βέβαια δέ σημαίνει πώς ὁ νεορεαλισμός ἐξοβελίστηκε. Ἀντίθετα, σέ μερικές ἀπ' τίς καλύτερες παλιές ἰταλικές κωμωδίες, ὑπάρχει ἔντονη ἡ ἐπίδρασή του, ἄς ποῦμε στό Ρίζι ἤ στό Λαττουάντα.

Ἡ σχέση ἀκόμα τῆς ἰταλικῆς κριτικῆς μέ τό μαρξισμό εἶχε σάν συνέπεια τό αἴτημα μιᾶς κοινωνικῆς κριτικῆς μέ μεγαλύτερη ἰδεολογική συγκρότηση καί ἀπό πιό προωθημένες πολιτικές θέσεις. Τά ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς ἀπαίτησης μποροῦν νά ἐντοπισθοῦν ἰδιαίτερα στή δουλειά τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι, σέ ταινίες ὅπως οἱ *Σύντροφοι* (1963) καί ὁ *Μεγάλος Πόλεμος* (1959)[2], ἀλλά καί στούς Κομεντσίνι καί Σκόλα.

Ξεκινώντας ἀπό τίς δυό προαναφερμένες ἀφετηρίες (νεορεαλισμός–μαρξισμός), ἡ πολεμική κατά τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας στηρίχτηκε στόν ἐντοπισμό ὁρισμένων εἰδικῶν χαρακτηριστικῶν, πού παρουσιάζονταν τουλάχιστο στίς μέτριες ταινίες. Τά χαρακτηριστικά αὐτά συνήθως εἶναι: ἰσοπέδωση τῶν μικρῶν καί μεγάλων προβλημάτων μέσα ἀπό τή μίξη σοβαροῦ κι «ἐλαφροῦ» θέματος, ἐλαχιστοποίηση τῶν πιό σημαντικῶν ἀπ' αὐτά τά προβλήματα μέσα ἀπό τή χρησιμοποίηση τοῦ κωμικοῦ, μέ ἀποενοχοποιητικό γιά τό θεατή τρόπο. Τό τελευταῖο, μάλιστα, συχνά μέσα ἀπό ἕνα παιχνίδι κολακείας τῶν μικρῶν ἐλαττωμάτων τοῦ μέσου Ἰταλοῦ, μέ ἰσχυρή δόση «χυδαιότητας». Τά βέλη ἐπίσης στρέφονταν ἐνάντια σ' ἕνα ἐπαρχιώτικο, φολκλορίστικο, περιορισμένο καί χωρίς βάθος πολιτιστικό ὑπόβαθρο. Ἐνάντια σ' ἕνα δῆθεν ρεαλισμό, παλιωμένο κι ἐπίπεδο, χωρίς αἰσθητικές ἀναζητήσεις καί ἐργασία πάνω στίς μορφές. Ἡ ψυχή αὐτῶν τῶν πολεμικῶν βρίσκεται στήν ἀμφισβήτηση τῆς ἐμβέλειας τῆς κοινωνικῆς κριτικῆς τῶν φίλμ.

Σέ ἀντίθεση μέ τίς κυρίαρχες ἀπόψεις τῶν Ἰταλῶν κριτικῶν, ὁ Μονιτσέλλι καί ὁ Σκόλα, οἱ πιό πολιτικοποιημένοι ἀπό τούς βαλλόμενους, ἀντιτάσσουν τή θέση πώς ἡ ἰταλική κωμωδία ὑπῆρξε ὁ καθρέφτης τῆς χώρας σέ ἐξέλιξη, συντελώντας στό νά ἐκπέσουν στή συνείδηση τοῦ θεατῆ προκαταλήψεις, ταμπού καί γερασμένοι θεσμοί (π.χ. νόμοι κατά διαζυγίου). Ὁ Κομεντσίνι καί ὁ Λαττουάντα ὑποστηρίζουν τήν ἄποψη πώς τό ἀνοιχτά στρατευμένο φίλμ δέν ἀλλάζει τίς ἰδέες τῶν θεατῶν. Οἱ ταινίες πολεμικῆς καί καταδίκης δέν κατορθώνουν νά μεταδώσουν τίς θέσεις τους παρά μόνο στούς ἤδη μυημένους. Οἱ ἄμεσοι ἐξορκισμοί τῶν τρωτῶν τῆς κοινωνίας, ἀκριβῶς ἐπειδή εἶναι ἄμεσοι, ἀποτυχαίνουν. Τό κωμικό φώτισμα, ἡ ταραχή τῆς συγκίνησης, ὁδηγοῦν στή συμμετοχή τοῦ θεατῆ καί στή διαθεσιμότητά του πρός τίς νέες ἰδέες. Καί μέ τόν τρόπο αὐτό δικαιώνεται, γίνεται ἀποδεκτή ἡ κοινωνική κριτική τῶν ταινιῶν τους. Σίγουρα, στή συζήτηση σχετικά μέ τή διαμάχη κριτικῆς–σκηνοθετῶν, χρησιμοποιοῦνται ἐπιχειρήματα γνωστά καί παλιά. Ἀποτέλεσμα καί τοῦτο τοῦ βαθμοῦ ἀνάλυσης τῶν ταινιῶν.

Πρώτη ἡ γαλλική κριτική ἄρχισε νά μεταστρέφεται, ν' ἀκούει ἀπό κοντά τίς ἀπόψεις τῶν σκηνοθετῶν τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας καί

Ὁ Ἀλμπέρτο Σόρντι καί ὁ Βιντσέτ

Ἡ Σέλλεϋ Γουίντερς καί ὁ Ρένζο Καρμπόνι στόν *Ἀνθρωπάκο*.

οτσίτι στόν *Ἀνθρωπάκο*.

ἀκόμη περισσότερο νά ἀναλύει αὐτό τόν κινηματογράφο. Τοῦτος ὁ διάλογος κι ἡ ἐργασία ἀνάλυσης γίνεται στά κιν/κά περιοδικά (*Positif, Image et son, Ecran, Cahiers du Cinéma,* στό τελευταῖο γιά φίλμ κυρίως τῶν Κομεντσίνι, Σκόλα, Ρίζι) πού εἴτε μέ δικές τους προσεγγίσεις, εἴτε μέ ἄρθρα συνεργατῶν τους Ἰταλῶν (ἀναφέρουμε τίς ἐργασίες τοῦ ἀκούραστου Lorenzo Codelli στό *Positif*) ἐπιχειροῦν τήν πρώτη ἀνίχνευση. Ἀνίχνευση πού εἶναι ὅμως ἀκόμα πολύ πίσω. Στήν πραγματικότητα, ἀκόμα τίποτε ὁλοκληρωμένο δέν ἔχει γραφτεῖ συνολικά[3].

Τά ἐρωτήματα παραμένουν. Ἡ ἰταλική κωμωδία ἐμπεριέχει τήν ἀπόπειρα νά ἀποτελεῖ ἕναν καθρέφτη μεταλλαγῶν, χρόνο μέ χρόνο, στά ἤθη, τόν τρόπο ζωῆς, τούς θεσμούς καί τίς συμπεριφορές τῆς ἰταλικῆς κοινωνίας. Καθρέφτη μνησίκακο, εἰρωνικό, ἀλλά καί συνένοχο, κόλακα τοῦ θεατῆ, πρός τόν ὁποῖο κάνει πολλές παραχωρήσεις. Καθρέφτη κριτικό, πού ἐπιτελεῖ μιά συνεχή ἔρευνα, ἀλλά καί πού συνάμα εἶναι συμμέτοχος στίς ἠθικές καί τίς ἰδεολογικές ἀντιφάσεις τῶν Ἰταλῶν, ἰδίως τῶν μεσαίων τάξεων, πρός τίς ὁποῖες ἄλλωστε στρέφει κύρια τήν προσοχή του[4].

Γύρω ἀπό τό πρόβλημα τῆς σχέσης (ταύτισης) τοῦ θεατῆ μέ τούς ἥρωες καί τά μοντέλα συμπεριφορᾶς πού ὑποβάλλουν οἱ μυθοπλασίες, οἱ ἀπαντήσεις καί τά συμπεράσματα μένουν μετέωρα. Ἡ ἰταλική κωμωδία, διευκολύνοντας τήν ταύτιση τοῦ θεατῆ μέ τούς γεμάτους ἐλαττώματα καί πονηριές ἥρωές της, τόν ὠθεῖ νά κρίνει τούς ὅμοιούς του καί τίς συνθῆκες ζωῆς τους καί ἄρα νά ἀντιμετωπίσει κριτικά τή δική του ὑπόσταση καί θέση μέσα στήν κοινωνία, ἔχοντας ἀναγνωρίσει στίς ταινίες, χωρίς ὀδύνη, χαμογελώντας, τή γύρω του πραγματικότητα; Ἤ μέσα ἀπό τήν ταύτιση καί τό χιοῦμορ ὁ θεατής καταλήγει στήν ἀποδοχή αὐτῆς τῆς γελοίας, ἀλλά κοντινῆς πραγματικότητας, μιά καί τά μειονεκτήματά του ἔχουν γίνει πιό ἀστεῖα καί ἄρα πιό εὔπεπτα, ὡραιοποιημένα ἀντικείμενα διασκέδασης καί συγκατάβασης; Ἤ, σέ ἀντίθεση μέ τά παραπάνω, οἱ ἥρωες καί οἱ καταστάσεις στήν ἰταλική κωμωδία δέν ἀφοροῦν ἄμεσα τό θεατή, ἔτσι πού εἶναι μυθοποιημένες, ὑπερβολικές λόγω τῆς ἀναζήτησης τοῦ ἀστείου, σπρωγμένες ὥς τέτοια ὅρια, ὥστε νά ἀκυρώνονται οἱ δυνατότητες ταύτισης μέ τόσο ἰδιότυπα πρόσωπα; Τά ἐρωτήματα αὐτά μπαίνουν κι ἀπό τούς ἴδιους τούς σκηνοθέτες στήν Ἰταλία, ὅπου οἱ θεωρήσεις ἀπό τή σκοπιά τοῦ κοινωνικοῦ ὠφελιμισμοῦ, ἔχουν σημαντικό βάρος στήν κριτική[5]. Ἀλλά ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ὑπάρχουν φίλμ ἐνδιαφέροντα καί φίλμ χωρίς ἐνδιαφέρον καί ἄρα οἱ ἐρωτήσεις κάθε φορά τοποθετοῦνται καί ἀντιμετωπίζονται διαφορετικά.

Στόν Μονιτσέλλι, τό πρόβλημα τῆς σχέσης ταύτισης θεατῆ–ἡρώων ἀποτελεῖ (ὅπως ἔχει κι ὁ ἴδιος ἐπεξηγήσει) ἀντικείμενο ἐπεξεργασίας σέ δύο ἀπό τίς πρόσφατες ταινίες του, τόν *Ἀνθρωπάκο* (1977) καί τό *Θέλουμε τούς συνταγματάρχες* (1973). Στό πρῶτο φίλμ ὁ Μονιτσέλλι ἔπλασε τόν ἥρωά του ἔτσι, ὥστε ὁ θεατής νά ἀναγνωρίζει σ' αὐτόν τόν ἑαυτό του, χρησιμοποιώντας γιά τοῦτο τόν δημοφιλέστατο λαϊκό κωμικό Ἀλμπέρτο Σόρντι. Ἀλλά μέσα ἀπό τήν τρομερή, αἱματηρή συσσώρευση βίας, ἔβαλε ἕνα φραγμό στή διαδικασία ταύτισης τοῦ θεατῆ μέ τόν —ὥς ἐκεῖνο τό σημεῖο— κοινό ἀνθρωπάκο. Ἀπ' αὐτό πηγάζει καί ἡ σύγκρουση Μονιτσέλλι–Σόρντι γύρω ἀπό τήν ἰσορροπία ἀνάμεσα στή συνηθισμένη εἰκόνα τοῦ μέσου Ἰταλοῦ —πού ὁ Σόρντι ἤθελε νά διατηρήσει γιά νά μήν ἀμαυρωθεῖ ἡ συμπάθεια πού τόν περιβάλλει— καί τή χωρίς ἔλεος σκληρότητα τοῦ μικροαστοῦ, πού ὁ Μονιτσέλλι ἔθεσε ὡς ὅριο σ' αὐτή τή συμπάθεια τοῦ κοινοῦ. Οἱ συγκρούσεις αὐτές ἠθοποιῶν/ἱερῶν τεράτων τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας μέ τούς σκηνοθέτες τους, εἶναι ἕνα ἀπό τά δημιουργικά στοιχεῖα στήν, εἰδικῆς σημασίας ὅπως θά ξαναδοῦμε, παρουσία τοῦ κωμικοῦ ἠθοποιοῦ.

Ἀλλά ἡ ἀνάσχεση τῆς ἀνάλυσης τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας ἔχει καί μιά ἄλλη ἀφετηρία. Δέν κρινόταν ἱκανή νά ἀποτελέσει μέρος τοῦ «κινηματογράφου τῶν δημιουργῶν», τοῦ «cinéma d'auteur», πού κρατοῦσε τά σκῆπτρα γιά πολύ χρόνο στίς ἀξιολογήσεις ὅλων τῶν κριτικῶν καί θεωρητικῶν. Οἱ σκηνοθέτες τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν κατατάσσονταν ὁριστικά στούς ἐλάσσονες, στούς ἀνεπαρκεῖς, γιά νά χαρακτηρισθοῦν «δημιουργοί» σκηνοθέτες, καί συνακόλουθα ὅλα τους τά φίλμ στοιβάζονταν μαζί τους σέ δεύτερη γραμμή. Ἡ ὀπτική αὐτή ἔχει ἀφήσει σημάδια μέχρι σήμερα, ἐποχή πού ὁ «κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν» ἔχει ἐπανατοποθετηθεῖ καί ἔχει πάψει νά θεωρεῖται αὐτοδικαιωμένος. Ἔτσι, μέ τίς ἐπανεκτιμήσεις τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν, συνήθως κάποιος πρώην παραγνωρισμένος σκηνοθέτης, ἁπλῶς προάγεται στίς ἀνώτερες βαθμίδες τῆς πυραμίδας τῶν δημιουργῶν – θεῶν καί γίνεται ἀποδεχτός στό βασίλειο τῶν ἐμπνευσμένων. Γιά τούς ὑπόλοιπους ἁπλῶς δέν ἦρθε ἀκόμα ἡ ὥρα. Μ' αὐτή τή λογική δέ διερευνᾶται ἡ σχέση ἰταλικῆς κωμωδίας — cinéma d'auteur. Ἡ μεταξύ τους ἀντίφαση καί μερική ἀλληλοκάλυψη, ἄν γίνει ἀντικείμενο ἀνάλυσης, θά μποροῦσε νά ἀποφέρει συμπεράσματα ἐν-

Ὁ ἄνθρωπάκος
(Un borghese piccolo piccolo)
Ἰταλία (1977)
Σκην.: Mario Monicelli *Σεν.:* Sergio Amidei & M.M. ἀπ' τό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Vincenzo Cerami (Ἐκδόσεις Garzanti). *Φωτ.:* Mario Vulpiani (ἔγχρωμο). *Μουσική:* Giancarlo Chiatamello. *Ντεκόρ:* Lorenzo Baraldi. *Κοστούμια:* Git Magrini. *Μοντάζ:* Ruggero Mastroianni. *Ἑρμηνεία:* Alberto Sordi (Τζιοβάνι Βιβάλντι), Shelley Winters (Ἀμαλία Βιβάλντι), Vincenzo Crocitti (Μάριο Βιβάλντι), Romolo Valli (γιατρός Σπατζιάνι), Renzo Carboni (ὁ δολοφόνος). *Παραγωγή:* Luigi καί Aurelio de Laurentis γιά τήν Auro Cinematografica. *Διανομή:* Δαμασκηνός–Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 118΄

Ἐντιμότατοι φίλοι μου
(Amici miei)
Ἰταλία (1975)
Σκην.: Mario Monicelli. *Θέμα:* Pietro Germi. *Σεν.:* P. Germi, M. Monicelli, Leo Benvenuti, Piero de Bernardi. *Φωτ.:* Luigi Kuweiller. *Μουσική:* Carlo Rustichelli. *Ντεκόρ:* Lorenzo Baraldi. *Μοντάζ:* Ruggero Mastroianni. *Ἑρμηνεία:* Ugo Tognazzi (Λέ-

Οἱ Φιλίπ Νουαρέ, Οὐγκο Τονιάτο

λο Μαζέτι), Gastone Moschin (Μελάντρι Ραμπάλντο), Adolfo Celi (Σασαρόλι), Philippe Noiret (Τζώρτζιο Περότζι), Duilio Del Prete (Νέκι), Bernard Blier (Ρίγκι), Silvia Dionisio (Τίτι), Olga Karlatos (Ντονατέλα), Milena Vukotic (Ἄλις Μαζέτι), Angela Goodwin (ἡ γυναίκα τοῦ Περότζι), Franca Tamantini (ἡ γυναίκα τοῦ Νέκι). *Παραγωγή:* Carlo Nebiolo *Διανομή:* Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης.

1) Τό νά θεωροῦμε πώς οἱ ἰταλικές κωμωδίες ἀποτελοῦν ἕνα ὁμοιοποιημένο συμπαγές σῶμα, ἕνα περιχαρακωμένο «εἶδος», ἀποτελεῖ μία ἀρχειακή ταξινόμηση, μία περιοριστική ὁριοθέτηση μέσα ἀπό τήν παραδοσιακή ὀπτική πού κατασκευάζει νόρμες καί κανονισμούς. Τό κείμενο αὐτό ἐπιχειρεῖ νά διερευνήσει τή σχέση τῶν πρόσφατων ταινιῶν τοῦ Μ. Μ. μέ τό «εἶδος» στό ὁποῖο τίς ἐντάσσουν.

2) Τίς δύο αὐτές ταινίες, ὅπως καί τό *Μπρανκαλεόνε*, ὁ Μονιτσέλλι τίς ἐντάσσει στό ὑπερβολικά φιλόδοξο σχέδιό του, πού ἀπέβλεπε στήν παραγωγή μιᾶς σειρᾶς «ἐθνικολαϊκῶν» (κατά Γκράμσι) ταινιῶν.

Ὁ Ἀντόλφο Τσέλι, ὁ Οὔγκο Τονιάτσι, καί ὁ Μπερνάρ Μπλιέ στή ταινία τοῦ Μ.Μ. *Ἐντιμότατοι φίλοι μου.*

αστόνε Μόσκιν στούς *Ἐντιμότατους φίλους μου* τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι.

διαφέροντα καί γιά τίς δύο «κατηγορίες» ἤ καλύτερα γιά τό πόσο σχηματικές εἶναι. Στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ἀντίφασης εἶναι ἡ «λαϊκότητα» τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας, ἀλλά τό *πῶς* λειτουργεῖ, τό *τί σημαίνει* ἐδῶ, χρειάζεται μελέτη.

Οἱ πρόσφατες ταινίες τοῦ Μ. Μονιτσέλλι καί τό «εἶδος».

Τά φίλμ τοῦ Μονιτσέλλι κατά κανόνα προτείνουν μία θέση γύρω ἀπό τήν ὁποία εἶναι οἰκοδομημένα, κατ' ἀντιδιαστολή μέ τή συνηθέστερη κατεύθυνση τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν. Ὅμως αὐτή ἡ σταθερά δέν εἶναι ἡ μόνη στό ἔργο τοῦ Μονιτσέλλι. Ἐάν ἡ ἄμεση κοινωνική κριτική καί ἡ ἰδεολογική στράτευση ἀποτελοῦν ἐπαναλαμβανόμενα μοτίβα στό ἔργο του, τά πρόσφατα φίλμ του δέν παραμερίζουν τούς ἄλλους ἀγαπημένους του θεματικούς ἄξονες: Τόν ἔντονα καί διάχυτα παρόντα θάνατο, τό μοτίβο τῆς Φιλίας πού ταξιδεύει πάντα στά πελάγη τῆς ἀντρικῆς θεώρησης τοῦ κόσμου, τήν ὁμάδα μέ τά μεγαλεπήβολα σχέδια πού ἀποτυχαίνουν ὁλοκληρωτικά, παρασέρνοντας μαζί τους τόν κεντρικό ἥρωα ἤ τόν ἀρχηγό. Τόν ἐξοβελισμό τῆς γυναίκας ἀπό τό ἐπίκεντρο

τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καί τῶν φίλμ. Τή συστηματοποίηση στόν τρόπο ἀναπαράστασης τῆς Ἰταλίδας, μέ αἰώνιες κι ἀμετακίνητες, τήν καταπίεση, τή σεξουαλική ἐκμετάλλευση, τή λατρεία τῆς κατανάλωσης, τόν ἀποκλεισμό ἀπό τά κοινά καί τόν περιορισμό στή συζυγική ἑστία. Τέλος τά ἀμυδρά ἴχνη τρέλας πού διακρίνουν τούς ἥρωες.

Ἀναφορικά μέ τή λειτουργία τῆς ἀφήγησης στό πρόσφατο ἔργο τοῦ Μονιτσέλλι:

Ἡ ἀνάδυση καί ἡ κατάδυση, ἡ ὑπογράμμιση καί ἡ ἔκλειψη τῶν ἰχνῶν τῆς ἀφήγησης ὡς ὀργάνωσης τῶν δρώμενων στίς μεταξύ τους σχέσεις, ἄλλοτε εἶναι ὁρατές (*Ἀνθρωπάκος*), ἄλλοτε κυριαρχοῦνται ἀπό μιά σαγήνη πού μᾶς ἐμποδίζει νά ψηλαφήσουμε ὁποιοδήποτε σημάδι (*Ἐντιμότατοι φίλοι μου*) καί ἄλλοτε προβάλλονται σάν λιγοστές στιγμές, ὅπου ἡ ἀφήγηση γίνεται φανερή ὡς παραγωγή νοήματος (*Romanzo Popolare*).

Ὁ χαρακτήρας μιᾶς ἰδιότυπης σχέσης τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας μέ τά ὑπόλοιπα ἀποσπασμένα καί φετιχοποιημένα κινηματογραφικά «εἴδη» εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα σημεῖα τοῦ *Ἀνθρωπάκου*. Ὑπογραμμίζουμε τό πέρασμα ἀπό τίς τυπικές εἰκόνες τῆς «κωμωδίας ἀ λά ἰταλικά» — ὅπως ἀπό ὑπερβάλλοντα ζῆλο ἔχει ἐτικεταρισθεῖ — στήν ἀπότομη καμπή πού ὁδηγεῖ στό οἰκογενειακό δράμα μέ τή βοήθεια λιγοστῶν πλάνων – φλάς ἀστυνομικῆς ταινίας. Τό μαῦρο χιοῦμορ ἐπεμβαίνει σάν ἀνάσα τῆς ἀποτελματωμένης δραματικότητας, σάν ἔξοδος ἀπό τό βαρύ μελοδραματισμό. Περνᾶμε μέσα ἀπό τή ριζική μετάπτωση τοῦ δράματος σ' ἕνα ἄλλο κλασικό «εἶδος», τό ἀστυνομικό. Στή ρήξη μέ τό ἀστυνομικό, διά μέσου τῆς ἔκρηξης μιᾶς ὑπέρμετρης βίας, καί στήν κατάληξη σ' ἕνα μίγμα τρόμου, τραγωδίας, κοινωνικῆς κριτικῆς καί ψυχολογικῆς ἀνάλυσης.

Ἡ σύνθεση τοῦ κωμικοῦ μέ τό δραματικό καί τό πικρόχολο χιοῦμορ ἐγκαινιάζεται ἤδη στά παλιότερα φίλμ τοῦ Μ.Μ. (*Σύντροφοι, Μεγάλος πόλεμος, Κλέψας τοῦ κλέψαντος*) καί συνεχίζεται μέ τή μορφή τοῦ πικρόχολου χιοῦμορ στό *Ἔλα στό σπίτι νά γνωρίσεις τή γυναίκα μου* (*Romanzo Popolare*) καί τούς *Ἐντιμότατους φίλους μου*. Στόν *Ἀνθρωπάκο* ὅμως, ἡ σύμμιξη αὐτή στηρίζεται πάνω σέ ρήξεις, πού κομματιάζουν τή συνοχή τῆς ἀτμόσφαιρας, σέ ρητές κι ἀπότομες καμπές, πού ἀναχρωματίζουν τούς τόνους. Μέσα ἀπό τίς διαδοχές τῶν «εἰδῶν» καί κατά συνέπεια μέσα ἀπό τήν ὑπολογισμένη ἐλεγχόμενη διάχυσή τους, (ὁ Μ. χαρακτηρίζει τό φίλμ «τάφο τῆς κωμωδίας ἀ λά ἰταλικά) γίνεται ὁρατή ἡ σκηνοθετική ἐργασία ὡς ἐργασία παραγωγῆς τοῦ φίλμ καί ἀναιρεῖται ἡ ἔκλειψη, τό σβήσιμό της[6].

Κι ὅμως, ἡ βασική ἀρχή τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Μονιτσέλλι, πού εἶναι καί κυρίαρχη ἀρχή ὅλης τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας, εἶναι ἡ ἀντίστροφη: «Στό *Μεγάλο πόλεμο* ὑπάρχει ἕνα πλάνο σεκάνς, ὅπου παίρνουν μέρος τουλάχιστο 400 πρόσωπα. Πρόκειται γιά μιά ἐκτέλεση διά τουφεκισμοῦ, τό πλάνο διαρκεῖ περίπου 7 λεπτά, *ἀλλά τό σημαντικό εἶναι ὅτι κανείς δέν τό ἀντιλαμβάνεται*»[7]. Ἡ σκηνοθεσία ἐπιδιώκεται νά μένει ἀφανής. Τό πνεῦμα τοῦ σινεμά τοῦ Μονιτσέλλι καί τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας γενικά, εἶναι ἐκεῖνο τοῦ κινηματογράφου τῆς διαφάνειας καί τῆς προσήλωσης στήν ἐντύπωση πραγματικότητας. *Οἱ Ἐντιμότατοι φίλοι μου*, κατά τόν ἴδιο τρόπο, εἶναι ἕνα φίλμ φτιαγμένο πάνω στή βάση τῆς ἀπόκρυψης τῆς σκηνοθετικῆς δουλειᾶς καί τῆς ἀφήγησης. Ἡ τελευταία καλύπτεται μ' ἕνα πέπλο σαγήνης καί ὅλα, ὅσα ἀφοροῦν τό σκηνοθετικό στύλ, γίνονται ἀδιόρατα, κατακλυσμένα ἀπό τήν κωμικότητα τῶν καταστάσεων καί τῆς πληθωρικῆς ἠθοποιίας. Κι ἄν θέλουμε νά μιλήσουμε γιά κάποιες στιγμές διατάραξης τῆς διαφάνειας τῆς ἀφηγηματικῆς λειτουργίας, πρέπει νά θυμηθοῦμε τήν ὕπαρξη τοῦ ἀφηγητῆ Περότζι (Φιλίπ Νουαρέ) καί τοῦ off λόγου του. Ἡ ἐκφορά αὐτή τοῦ λόγου δημιουργεῖ ἀπόσταση ἀπό τά δρώμενα καί τήν εἰκόνα καί καθιστᾶ ἀντιληπτή – ἀναδιπλασιάζοντας – τήν ὕπαρξη τῆς θέσης ἀπό τήν ὁποία ὀργανώνεται ἡ ἀφήγηση. Ἡ ὕπαρξη τῆς φωνῆς off, εἶναι μία μεταφορά τοῦ λόγου τοῦ ἐκλιπόντος τώρα, πρώτου σεναριογράφου τῆς ταινίας Πιέτρο Τζέρμι, πού, ὅπως καί ὁ ἀφηγητής στήν ταινία, πεθαίνει κι αὐτός πρίν γραφτεῖ τό τέλος τῆς ἱστορίας.

Ὅλα τά πιό πάνω στοιχεῖα, ὅπως ἀκόμα καί κάποια ἀναίρεση τοῦ δραματικοῦ, διά μέσου ἑνός ἀπροσδόκητου κωμικοῦ εὑρήματος, πού κάνει τό δράμα νά ξεφουσκώνει καταλήγοντας σ' ἕνα αἰχμηρό ἀστεῖο (π.χ. ἡ ἀπάντηση τῆς Τίτι στό μελοδραματικό λογίδριο τοῦ Λέλο/Τονιάτσι ἤ ἡ ἐπανεμφάνιση στήν κηδεία τοῦ Ρίγκ/Μπλιέ καί ἡ ... διαιώνιση τῆς φάρσας) εἶναι καί τό ἐνδιαφέρον αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ τῆς ἀνάδυσης / ἀπόκρυψης τοῦ λόγου πού συναρθρώνει τή δράση. Κι ὅταν στό *Ἔλα στό σπίτι νά γνωρίσεις τή γυναίκα μου*, ὁ ἥρωας / Τονιάτσι (πού σχολιάζει τή ζωή του, μετατρέποντάς την σέ κρινόμενο φίλμ) σταματάει τήν ἀφήγηση, φωνάζει «ἡ μουδιόλα νά γυρίσει πίσω» προστάζοντας τό «σταμάτημα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας», σκάβει πάλι ἕνα ρῆγμα,

3) Διαβάζοντας μόνο ὅ,τι ὑπάρχει στά γαλλικά, τό πιό ἐνδιαφέρον κείμενο πού συναντήσαμε ἀναφερόταν στόν Ντίνο Ρίζι, μετάφραση ἀπό τά ἰταλικά ἀποσπάσματος τοῦ βιβλίου τοῦ Aldo Vigano *Dino Risi* (Moizzi Editore).

4) Βλ. συζήτηση μεταξύ Τζιάννι Βόλπι καί Ἀλμπέρτο Λαττουάντα στό *Positif* No 211.

5) Βλ. *La Revue du cinéma - Image et son* No 317.

6) Ἀνήκει στά ἀπό παράδοση χαρακτηριστικά τῶν φίλμ τοῦ Ντίνο Ρίζι, ἄλλοτε πολύ μελετημένα, ὅπως στό *Μιά δύσκολη ζωή* (1961) καί στό *Φανφαρόνο* (1962), ἄλλοτε κραυγαλέα καί καρικατουρίστικα στό *Ἄρωμα γυναίκας* (1967)

7) Ἕνα ἀκόμα στοιχεῖο πού ἀναδείχνεται ὡς κατασκευασμένο, ἐπινοημένο κι ὄχι αὐτονόητο, ἐπιδιητικό καί ἱκανό νά ἐπιβάλει στύλ, εἶναι ἡ ὑποκριτική τοῦ Ἀλμπέρτο Σόρντι.

8) Ὑπογραμμίζουμε ἐμεῖς. Πρόκειται γιά τμῆμα συνέντευξης τοῦ Μ.Μ. στό τεῦχος 185 τοῦ *Positif*.

Οἱ Γκαστόνε Μόσκιν, Οὐγκο Τονιάτσι

Οί Ρενάτο Σαλβατόρι, Τιμπέριο Μούρτζια, Βιττόριο Γκάσμαν καί Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι στό *Κλέψας τοῦ κλέψαντος* (I Soliti Ignoti, 1958) τοῦ Μ.Μ.

περνάρ Μπλιέ, Φιλίπ Νουαρέ καί Ντουίλιο ντέλ Πρέτε, στούς *Ἐντιμότατους φίλους μου* τοῦ Μ.Μ.

αὐτή τή φορά ἀνάμεσα σ' ἐμᾶς καί τήν εἰκόνα (τή ζωή τοῦ ἥρωα–φίλμ). Ἔτσι ὁ ἴδιος ὁ ἥρωας ἀναδιπλασιάζει, παίζει τό ρόλο τοῦ δημιουργοῦ–σκηνοθέτη καί ἀποκαλύπτει τήν κινηματογραφική ψευδαίσθηση. Τέλος ὁ Μ. στήνει μέ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια τά στοιχεῖα ἐκεῖνα — κυρίως ἀναφορικά μέ τόν ἥρωά του — πού ὑποδεικνύουν τή συγγένειά τους μέ τίς μορφές /στερεότυπα τοῦ φωτορομάντζου, τοῦ «λαϊκοῦ περιοδικοῦ» καί τοῦ αἰσθηματικοῦ φίλμ.

Τελειώνοντας τό κείμενο αὐτό δέ θέλουμε νά παραλείψουμε τήν ἀναφορά ἑνός ἰδιότυπου ἐκστασιασμοῦ πού ἐπιβάλλεται στό θεατή διά μέσου τῶν γοητευτικῶν ἠθοποιῶν / ἱερῶν τεράτων τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας. Στήν ὑποκριτική τῶν ὁποίων ἐγγράφεται ἡ τάση καμουφλαρίσματος αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς ἐργασίας τῆς ὑποκριτικῆς, μέ ζητούμενο τά φυσικό, τό αὐθόρμητο καί σκοπό τό πλάνεμα τοῦ θεατῆ. Ταυτόχρονα ὅμως μέσα ἀπό τήν ὑπερβολή, ἡ ὑποκριτική αὐτοϋπογραμμίζεται καί ὑπερτονίζει τήν ἔκθεσή της. Συνολικά, λοιπόν, ἡ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν συνιστᾶ τό στοιχεῖο πού βαραίνει περισσότερο στή σκηνοθεσία τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ
Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

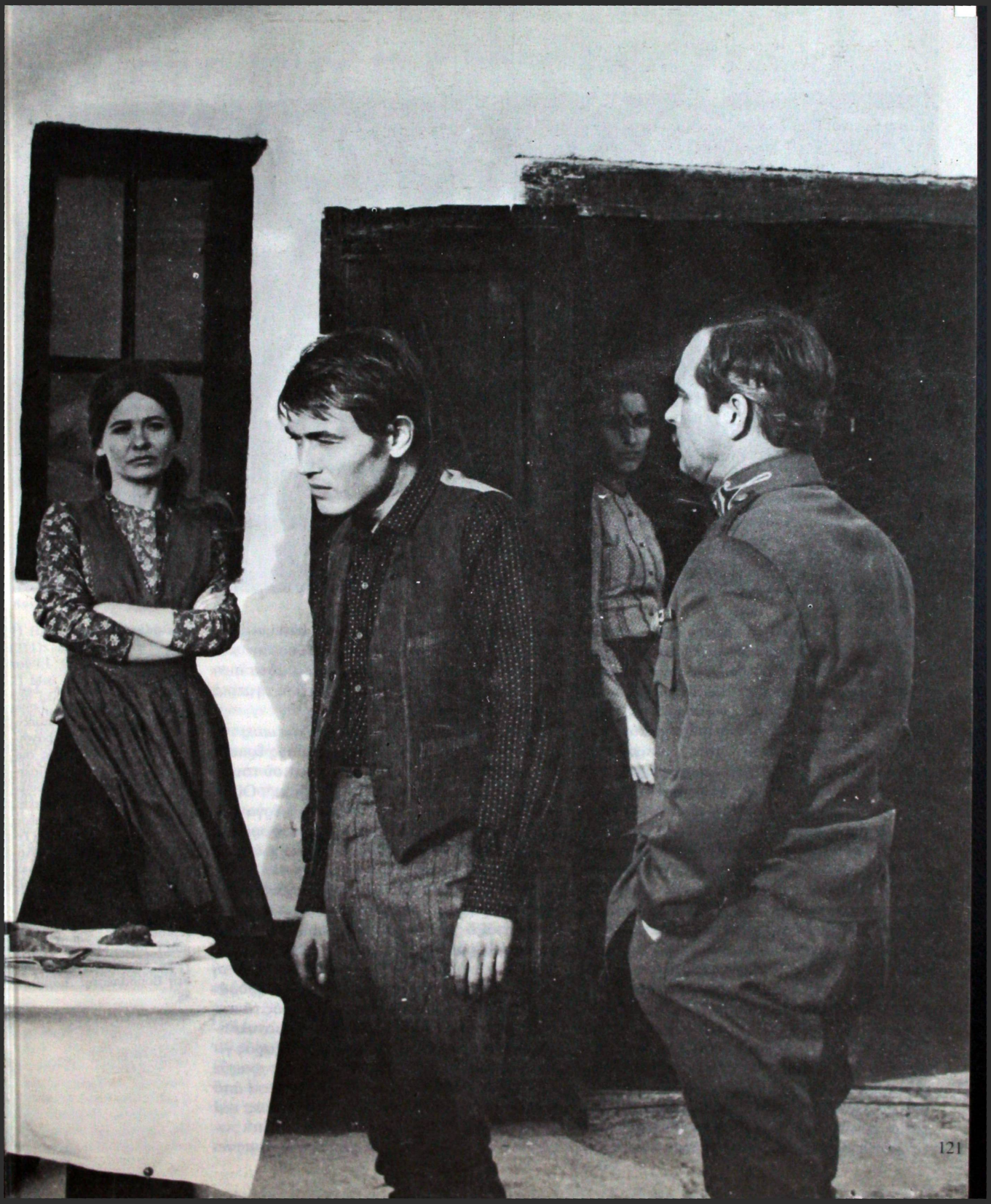
Μορφολογικές παρατηρήσεις

Ἀστραφτεροί Ἄνεμοι καί ἄλλες ταινίες τοῦ Γιάντσο

Οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι* (1968) προβλήθηκαν στήν Ἑλλάδα μετά τόν *Κόκκινο ψαλμό* (1972), τήν *Ἠλέκτρα* (1974) καί τά *Ἰδιωτικά βίτσια, δημόσιες ἀρετές* (1975). Ἔτσι δέν εἶναι μόνο προγενέστερή τους — καί διαφορετική — σύλληψη τῆς χρήσης τῆς χορογραφίας καί τῆς μουσικῆς, ἀλλά πιθανά καί ἀπαρχή μεταστροφῆς στό ἔργο τοῦ Γιάντσο, μεταστροφῆς πού παρασύρει τά φίλμ πού προαναφέραμε. Γιά τούς λόγους αὐτούς οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι* κινδυνεύουν νά παρερμηνευθοῦν. Γιά ν' ἀναγνώσουμε σωστά τό φίλμ, θά ἐπιχειρήσουμε τήν τοποθέτησή του στήν ἁλυσίδα τῶν προηγούμενων καί κατοπινῶν ταινιῶν τοῦ σκηνοθέτη, κυρίως σέ σχέση μέ τό φιλμικό χῶρο, τή χορογραφία, τίς θέσεις τῶν προσώπων στό πεδίο καί τίς διαφορετικές σημασίες πού παίρνουν αὐτά τά στοιχεῖα.

Τό ὅτι δέν ὑπάρχει ἕνας «προ–φιλμικός κόσμος», ἐνώπιον τοῦ ὁποίου θά μποροῦσε νά τοποθετηθεῖ ὁ κινηματογραφικός μηχανισμός καί νά ἄγαλει τό φίλμ, ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες πλευρές τῶν *Ἀστραφτερῶν ἀνέμων*. (Τό ἀπόγειο βρίσκεται ἤδη στό *Ἦχος καί σιωπή*, 1968[1]). Ἀντίθετα, κυριαρχεῖ ἕνας «φιλμικός κόσμος», παραγμένος ἀπό τό φίλμ, ταυτόχρονα μέ τήν κατασκευή του. Ὁ χῶρος, ἡ δράση, οἱ κινήσεις καί πάνω ἀπ' ὅλα τό νόημά τους, τό νόημα τοῦ φίλμ, παράγονται μέ τήν εἴσοδο τῆς κάμερας στό παιχνίδι, μέ τή λειτουργία τοῦ μηχανισμοῦ τῆς κινηματογράφησης. Ὁ ὑπάρχων χῶρος καί ἡ δράση, πού πρόκειται νά φιλμαρισθεῖ, δέν καθορίζουν τήν ἐπιτέλεση τοῦ φίλμ, ἀλλά ἀντίστροφα δημιουργοῦνται ἀπό αὐτήν, εἶναι σύγχρονά της. Ἔτσι, τό γύρισμα τοῦ φίλμ ταυτίζεται μέ τήν ἴδια τή δράση πού φιλμάρεται[2].

Οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι* παράγουν ἕνα φιλμικό χῶρο περιχαρακωμένο, χωρίς διαφυγές (π.χ. πρός τό ἐκτός πεδίου), ὄχι ὅμως τόσο αὐστηρά ὅσο στίς προηγούμενες τρεῖς ταινίες. Στήν ἀρχή τοῦ φίλμ (γύρω ἀπό τό χῶρο τῆς πεδιάδας καί τοῦ ποταμοῦ, ὅπου φθάνουν οἱ νεαροί ἐπαναστάτες) ἔχουμε τήν ἐντύπωση κάποιου ἀνοίγματος, ἐπειδή τό βάθος πεδίου ἀρχίζει νά λειτουργεῖ, ἐμπεριέχοντας κάποιες διεξόδους. Ἀργότερα ὅμως οἱ συνεδριάσεις τῆς ὀργάνωσης τῶν νέων κομμουνιστῶν, κινηματογραφοῦνται κατά τέτοιο τρόπο, πού ὁ φιλμικός χῶρος ἐνοποιεῖται, συρρικνώνεται, στενεύει, ἐνῶ τά πρόσωπα ἀσκοῦν μεταξύ τους μία σχέση τριβῆς, πνιγηροῦ ἐναγκαλισμοῦ ἐμπρός σέ ἕνα συμπιεζόμενο φόντο (ἐξαφανισμένο τό βάθος πεδίου). Ἤ ἀκόμα στό μοναστήρι, ὅλοι αὐτοί οἱ συνδυασμοί τῶν νεαρῶν ἐπαναστατῶν, τά σχήματα περικύκλωσης κι οἱ



Οἱ Νικημένοι

συνακόλουθες κινήσεις τῆς μηχανῆς συνθέτουν ἕνα χῶρο πανταχόθεν ἐπιτηρημένο — μέσα ἀπό τίς παραπάνω κινήσεις — μέ μηδαμινές δυνατότητες ἀπόδρασης[3].

Στίς προηγούμενες τρεῖς ταινίες του ὁ Μ.Γ. εἶχε στραφεῖ στήν κατασκευή ἐρμητικότερων χώρων: στούς *Νικημένους* (1965) τά πρόσωπα αἰχμαλωτίζονταν σ' ἕνα φιλμικό χῶρο, πού ὀργανώνεται ὡς κινηματογράφηση στά πρότυπα μιᾶς φυλακῆς. Ὁ χῶρος αὐτός συμπιέζεται, μέ μερικά κενά διαστολῆς πρός τήν ἀνοιχτή πεδιάδα, ἀποκτᾶ τή δυνατότητα διαφυγῆς, ἐπαναδιοργανώνεται ὅμως ἔτσι, ὥστε τήν ἀναιρεῖ. Οἱ κινήσεις τῶν προσώπων καί οἱ κυκλωτικές διαδρομές τῆς κάμερας ἔχουν ἀναλογίες γεωμετρικῶν σχημάτων, πρόκειται ὅμως γιά γεωμετρία πού ἀποσκοπεῖ στήν αὐστηρότητα τοῦ τρόμου καί στό στήσιμο ἑνός χώρου — παγίδας τῆς Ἱστορίας. Στό *Κόκκινοι καί λευκοί* (1967) ἡ σκηνή διευρύνεται, ἀλλά ἐξακολουθεῖ νά φαίνεται παγιδευμένη μέσα ἀπό τή σμίκρυνση τοῦ συνολικοῦ χώρου σέ περιορισμένα τμήματα. Στόν *Ἦχο καί σιωπή* κυριαρχεῖ ὁ ἴλιγγος ἀπό τά πήγαινε – ἔλα τῆς κάμερας καί τῶν προσώπων. Ἡ μηχανή γίνεται δυναμικός παρτεναίρ τους, διασταυρώνεται μέ τίς κινήσεις τους. Πρόκειται, ἐπί πλέον, γιά μιά σχέση ἀντίθεσης, πού συνθέτει μία πυκνή δομή κλοιῶν, παρακολουθήσεων καί ἐφορμήσεων. Τά στριφογυρίσματα αὐτά συντελοῦν στήν ἀπώλεια τοῦ ἐλέγχου ἀπό τή μεριά τῶν προσώπων.

Ὅμως στούς *Ἀστραφτερούς ἀνέμους* τά πρόσωπα παύουν νά εἶναι ἀπολύτως ἕρμαια τοῦ ἀπειλητικοῦ χώρου καί τοῦ ματιοῦ του — τῆς κάμερας — πού τά περιτριγυρίζει[4]. Οἱ κινήσεις τους, γιά πρώτη φορά στό ἔργο τοῦ Γιάντσο, ὀργανώνονται μέσα ἀπό τό χορό καί τό τραγούδι, δίνοντας κατά συνέπεια μιά εἰκόνα εὐδαιμονίας κι ἀπελευθέρωσης. Οἱ λαϊκοί χοροί, τά στροβιλίσματα καί τά τραγούδια τῶν νέων, οἱ ρυθμικές, ὁμαδικές μετατοπίσεις καί ἀναδιατάξεις τους καταδηλώνουν τήν ἐπαναστατική θέρμη καί τή χαρά τῆς ζωῆς. Συμπαραδηλώνουν ὅμως ὁλοένα καί πιό ἔντονα τή μηχανικότητα μιᾶς ἄτεγκτα ὀργανωμένης δράσης, τῆς ἄσκησης ἐξαναγκασμοῦ (πρός τά καλογερόπαιδα) καί τήν υἱοθέτηση τῆς μονολιθικῆς πειθαρχίας. Ἡ χορογραφία τῆς χαρᾶς γίνεται παράλληλα — κυρίως — χορογραφία τοῦ τρόμου. Ἡ γιοργή εἶναι γιορτή μέσα ἀπό τήν ὁποία ἐπελαύνει, ἀλλά χορεύοντας καί τραγουδώντας, ἡ σταλινική τρομοκρατία[5].

Σ' αὐτό τό πεδίο οἱ διαφορές τῶν

Ἀστραφτεροί ἄνεμοι

(Fényes szelek)
Οὐγγαρία (1968)
Σκην.: Miklos Jancso. *Σεν.:* Gyula Hernardi. *Φωτ.:* Tamas Somlo (Agascope, Eastmancolor). *Μουσική* τοῦ τραγουδιοῦ: «Ἐμβατήριο τῆς διεθνοῦς ταξιαρχίας». *Διάλογοι:* Paul Arma, Aladar Komjath. *Μοντάζ:* Zoltan Farkas. *Ἑρμηνεία:* Andrea Drahota (Τζούντιθ), Kati Kovacs (Τερέζ), Lajos Balazsovits (Λάσι), Benedek Toth (ἀντιπρόσωπος τῆς κεντρικῆς διεύθυνσης), Andras Balint (Ἀντράς), Andras Kozak (ἐπιθεωρητής τῆς ἀστυνομίας), Jozsef Madaras. *Παραγωγή:* Studio No 1 τῆς Mafilm στή Βουδαπέστη. *Διάρκεια:* 88′

Κόκκινος Ψαλμός

1) Βλέπε *Cahiers du cinéma* (211): «*Le détour par le direct*» τοῦ J.L. Comolli.

2) Μιά τέτοια προσέγγιση τοῦ φίλμ, μαζί μέ αὐτή τῆς τοποθέτησής του σέ σχέση μέ τίς ἄλλες ταινίες τοῦ Μ.Γ., ἐμπεριέχει ἕνα πρόβλημα γιά τήν κριτική, πού κατ' ἐξοχήν παράγει τό ἴδιο τό σύστημα τῶν πρώτων ταινιῶν τοῦ Μ.Γ. Πρόβλημα πού ὠθεῖ τήν κριτική στήν ἀνίχνευση – περιγραφή – ἀναπαραγωγή τοῦ συστήματος τῶν φίλμ, ἀλλά ὄχι κατ' ἀνάγκη καί στήν ἀνάλυσή τους. (βλέπε αὐτοκριτική στά *Cahiers du cinéma* No 219).

3) Ἡ αἴσθηση πού αἰωρεῖται στήν τελευταία σεκάνς — οἱ κοπέλες πού ἀποσκίρτη-

ρῶν ἀνέμων μέ τά προηγούμενα φίλμ εἶναι σημαντικές: ἐκεῖ βασίλευε ἡ σιωπή, διακοπτόμενη ἀπό ξερούς, ρεαλιστικούς θορύβους καί κρότους. Ἡ ὀργάνωση καί ἡ σύνθεση τῶν κινήσεων τῶν προσώπων ἔδιναν ἕνα ἀποτέλεσμα τέλειου παγώματος. Ἐδῶ, τά τραγούδια, ἡ μουσική, ὁ χορός, οἱ ὁμαδικές δράσεις τῶν σωμάτων διώχνουν τήν προηγούμενη ψυχρότητα· σημαίνουν σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο ἐνθουσιασμό καί ζωντάνια καί σέ ἕνα δεύτερο, ἐκ νέου φόβο καί ἀπειλή. Ἡ ἐξέλιξη αὐτῶν τῶν ἐκδοχῶν στά κατοπινά φίλμ τοῦ Γιάντσο ὁδηγεῖ σέ δύο σχήματα: στό ἕνα, ἡ δικτατόρευση κι ἡ καταστολή χρησιμοποιοῦν ἄμεσα, χωρίς περιφράσεις, τή γιορτή ἔτσι, ὥστε χάνονται οἱ διττές, ἀντιφατικές σημασίες της, ὅπως θέτονται σ' ἐνέργεια στούς *Ἀστραφτερούς ἀνέμους* (στήν κατεύθυνση τούτης τῆς μονογραμμικῆς σχέσης καταπίεσης καί γιορτῆς βρίσκεται τό *Agnus Dei* (1970), ὁ *Κόκκινος ψαλμός καί ἡ Ἠλέκτρα)*. Στό δεύτερο σχῆμα, ἡ γιορτή ἀποτελεῖ ἐκδήλωση τῆς ἐπαναστατικῆς ὁρμῆς τῶν ἐξεγερμένων[6], σέ μία μεταξύ τους σχέση πάλι ὄχι ἰδιαίτερα πολυσύνθετη (κοντά σέ τούτη τήν κατεύθυνση βρίσκονται ὁ *Κόκκινος ψαλμός* καί ἡ *Ἠλέκτρα* ὅσον ἀφορᾶ μερικές ἄλλες πλευρές τους).

Τέλος, ἑστία κάποιας πολυπλοκότητας ἀποτελεῖ τό πρόβλημα — πού μπαίνει συχνά — τῆς σχέσης τῆς γιορτῆς παράλληλα τόσο μέ τή χριστιανική παράδοση ὅσο καί μέ τά τελετουργικά τῆς ἐπανάστασης.

Ἀλλά οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι* καί ἡ προηγούμενή τους τριλογία, διαφέρουν ἀπό τίς κατοπινές ταινίες τοῦ Γιάντσο καί στή διάρθρωση τοῦ χώρου μέσα ἀπό τή σχέση κάμερας κι ἀντικειμένων. Ἕνα σημαντικό στοιχεῖο τῆς «γραφῆς» τοῦ Γιάντσο ἀποτελεῖ τό ὅτι ἡ ἴδια ἡ κινηματογράφηση, ἡ σχέση μέ τήν κάμερα καί μέ τό πεδίο της, παράγει τά ἀντικείμενα καί τίς σημασίες τους. Αὐτό τό χαρακτηριστικό παγώνει, γίνεται μανιέρα στά τελευταῖα φίλμ. Στά φίλμ *Agnus Dei, Κόκκινος ψαλμός, Ἠλέκτρα*, μέ τό ζούμ καί τήν κίνηση μπρός τῆς μηχανῆς συντελοῦνται μερικά σύντομα πλησιάσματα πρός ὁρισμένα ἀντικείμενα, τά ὁποῖα τοποθετοῦνται σ' ἕνα βάθρο καί ἀντιμετωπίζονται ἀφαιρετικά, παίρνοντας χαρακτήρα συμβόλου. Ἡ ὀπτική αὐτή ὁδηγεῖ, ἀπό τήν πρώτη ἐμφάνιση ὅλο καί περισσότερων ἀξεσουάρ — σέ ἀντιδιαστολή μέ τή λιτότητα τῆς τριλογίας — στήν ὑπεραφθονία τους. Ὅλες αὐτές οἱ διαφοροποιήσεις καταλήγουν σιγά –

Ἀστραφτεροί Ἄνεμοι

σιγά (ἡ *Ἠλέκτρα* καί τά *Ἰδιωτικά βίτσια*, ἀποτελοῦν τήν παρακμή αὐτῆς τῆς ἐκδοχῆς) στή συσσώρευση συμβόλων[7], σ' ἕνα βαρύγδουπο λυρισμό, σ' ἕνα ρομαντισμό τῆς ἐπανάστασης, στή μονότονη ἐπανάληψη καί σ' ἕνα ἐκζητημένο μπαρόκ στύλ.

Στήν τριλογία τοῦ Γιάντσο, ὅπως καί στούς *Ἀστραφτερούς Ἀνέμους*, τά πρόσωπα ὁρίζονται μέσα ἀπό μιά σχέση ἰσχύος καί ἐξουσίας. Καί τά δυό σημαίνονται κυρίως μέσα ἀπό τίς θέσεις τῶν προσώπων, τίς ἐναλλαγές, τίς μετατοπίσεις τους, σέ σχέση μέ τό πεδίο τῆς κάμερας. Ἀπό κεῖ προέρχεται καί ὅλη αὐτή ἡ πολυπλοκότητα ἀναφορικά μέ τό ἐμπρός καί τό πίσω, τήν ἑστίαση, τό ἐντός καί ἐκτός κάδρου. Τά πάντα, δηλαδή, ἀναδύονται μέσα ἀπό σχέσεις χωρικές. Γι' αὐτό καί οἱ διάφορες θέσεις τοῦ γραμματέα τῶν νεολαίων μέσα στό πεδίο, οἱ ἔξοδοί του στό ἐκτός, οἱ σχέσεις του μέ τούς ἄλλους, πρίν καί μετά τήν καθαίρεσή του, ὅταν τόν βλέπουμε ν' ἀπομακρύνεται καί νά χάνεται μαζί μέ τή χαμένη του ἐξουσία.

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς, ἀντίθετα μέ τά προηγούμενα φίλμ, κάνει γιά πρώτη φορά τήν ἐμφάνισή του (ἄν καί ἀνολοκλήρωτα) ὁ «ἥρωας» τοῦ μύθου, τό πρόσωπο ὡς ὑποκείμενο, ὡς «εἶναι» καί ὄχι μονάχα ὡς «πράττειν»: ὁ γραμματέας πρῶτα, καί κατόπιν ἡ κοπέλα πού τόν ἀντικαθιστᾶ (διόλου τυχαῖο πού πάνω στήν τελευταία γίνεται τό μᾶλλον μοναδικό γκρό–πλάν). Στά μετά τούς *Ἀστραφτερούς ἀνέμους* φίλμ τό πρόσωπο – ὑποκείμενο ἀποκτᾶ ἀκόμα μεγαλύτερο βάρος (*Χειμωνιάτικος σιρόκος* – 1969). Οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν στούς *Ἀστραφτερούς ἀνέμους* παίρνουν τήν ὑπόσταση προσώπων δράματος, κυρίως μέσα ἀπό τό λόγο πού ἐκφέρουν πλέον συστηματικά κι ὄχι ψελλίζοντας θραύσματά του. Μέσα ἀπό τούς διαλόγους τους[8] κι ὄχι μόνο μέσα ἀπό τίς σχέσεις τους μέ τό πεδίο τῆς κάμερας, ὅπως στήν τριλογία.

Οἱ ξεροί, σύντομοι, ἀσαφεῖς καί ὑπαινικτικοί διάλογοι, οἱ ἀνεξήγητες καί ἀλληλοσυγκρουόμενες διαταγές καί ἀπειλές, (κύριο χαρακτηριστικό ἄλλωστε τῆς ὁμιλίας στά φίλμ τῆς τριλογίας), οἱ ἀπανωτές ἀποφάσεις καί τέλος τά τραγούδια, σπάζουν τή σιωπή τῶν τριῶν προηγούμενων ταινιῶν. Ἡ σιωπή τῶν προσώπων σ' ἐκεῖνες τίς ταινίες ἦταν ἕνα ἀπό τά μέσα πού καθιστοῦσε ἀδιαπέραστη τήν ψυχολογία τους. Ἡ ψυχολογία ἦταν ἀπούσα ἀλλά καί ἄχρηστη. Στούς *Ἀστραφτερούς ἀνέμους*, ἡ ψυχολογία κάνει τά πρῶτα δειλά βήματα. Μά σαν ἀπό τήν κομμουνιστική ὀργάνωση εἶναι ἀκινητοποιημένες ἀπό τούς πρώην συντρόφους τους — σφραγίζει τό τέλος τοῦ φίλμ, διαψεύδοντας τό ἄνοιγμα τῆς χωρικῆς κατασκευῆς τῆς ἀρχῆς.

4) Ἡ κάμερα συνήθως παρακολουθεῖ τά πρόσωπα ἀπό μακριά ἤ τά πλησιάζει μέ ζούμ. Υἱοθετεῖ τά πλάγια τράβελινγκ, τά πανοραμικά, τά ἐλαφρά ζούμ–μπρός. Μερικές φορές ὅμως, ἀκολουθεῖ τούς κυρίαρχους νεαρούς κομμουνιστές στίς ἐφορμήσεις τους. Οἱ ἠθοποιοί κινοῦνται, περίπου, στά τμήματα τῆς περιφέρειας μιᾶς ἔλλειψης καί ἡ κάμερα ἀνάμεσα στούς δύο πόλους της.

5) Ὁ Γιάντσο στήνει καί παρακολουθεῖ τά πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας του, τούς ἡγέτες καί τίς πολιτικές ὁμάδες τοῦ μύθου του, νά παλεύουν γιά τήν ἐξουσία στό μοναστήρι: οἱ νεολαῖοι κομμουνιστές ἐνάντια στούς καλόγερους, στά καλογερόπαιδα, ἐνάντια στήν ἀστυνομία τοῦ κομματικοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ. Νά συγκρούονται μεταξύ τους σάν διαφορετικές λογικές, κάθε μία ἀπό αὐτές ἀντιτιθέμενη μέ διαφορετικό τρόπο πρός τίς προηγούμενες ὁμάδες ἤ καί μέ τήν καθοδήγησή τους τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος. Ἔτσι πλέκεται ἕνα παιχνίδι γύρω ἀπό τήν ἐξουσία, ὅπου ὅλοι παίζουν μέ τή σειρά τους τό ρόλο τοῦ ἐξουσιαστῆ ἀλλά καί τοῦ ἐξουσιαζόμενου, ἀπό τό «διαλεκτικό» γραμματέα τῶν νέων ὡς τήν ὑπερεπαναστατική τάση τῆς ὀργάνωσής τους καί ἀπό τούς καλόγερους ὡς τούς καθοδηγητές. Κάθε ὁμάδα μέ τή σειρά της κυριαρχεῖ, βγάζει στό περιθώριο τούς προηγούμενους καί κατόπιν ξεπερνιέται...

6) Ἐγκαθίσταται μία γεωμετρία στίς κινήσεις (κάμερας – προσώπων) ὄχι τοῦ τρόμου αὐτή τή φορά, ἀλλά τῆς Χαρᾶς καί τῆς Ἀπελευθέρωσης.

7) Ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὅπου οἱ συμβολισμοί στόν Μ.Γ. κάθε ἄλλο παρά γιά ἁπλοϊκότητα διακρίνονται: π.χ. χρησιμοποιοῦνται σύμβολα φορτισμένα μέ διαφο-

Ἀστραφτεροί Ἄνεμοι

ρετικές, ἀντιθετικές σημασίες. Σύμβολα πού οἱ σημασίες τους μετατοπίζονται, διαστρέφονται (*Agnus Dei*) ἐπιδεχόμενα διπλές ἀναγνώσεις. (Συνήθως πρόκειται γιά σύμβολα πού ἔχουν καταβολές τόσο στό χριστιανισμό, ὅσο καί στήν παράδοση τῶν ἐπαναστάσεων).

8) Οἱ ὁποῖοι μεταξύ ἄλλων κουβαλοῦν ἐπιλογές τακτικῆς.

9) Γιά μιά ἀκόμη φορά, μ' αὐτό τόν τρόπο, δέν μπαίνει στό ἐπίκεντρο τῆς ἀφήγησης τοῦ Μ.Γ. ἕνα μοναδικό ἄτομο, ἀλλά παραμένουν στό κέντρο της οἱ ὁμάδες.

10) Ἡ λογική αὐτή μεταφερμένη στήν προσέγγιση τῶν προσώπων ὁδηγεῖ κατ' ἀντιστοιχία στήν ἀπάλειψη τῆς ψυχολογικῆς ἀνάλυσης.

11) Γιά τό γράψιμο αὐτοῦ τοῦ κειμένου χρησιμοποιήθηκαν 1). *Cahiers du cinéma* No 187, 210, 211, 212, 219. 2). «*Miklos Jancsó*» στό *Etudes Cinématographiques* No 104/108 (ἄρθρα B. Amengual καί M. Estève). 3). «*Jancsó*» τῆς Yvette Biro ἐκδ. Albatros, Παρίσι 1978.

ὁ ἀναδιπλασιασμός τοῦ «ἥρωα» (ὁ γραμματέας μπαίνει στό περιθώριο ἀφήνοντας ἐπί σκηνῆς τήν ἀντικαταστάτριά του) μᾶς ἀπομακρύνει ἀπό ὁποιαδήποτε πληθωρικότερη χρησιμοποίησή της[9]. Ἡ ἀρχή παρ' ὅλα αὐτά ἔχει γίνει καί ἔπεται συνέχεια γύρω ἀπό τό πρόβλημα τῆς ψυχολογικῆς προσέγγισης τῶν προσώπων, ὡς τήν παρακμή τῆς ἐξέλιξης, στήν *Ἠλέκτρα*, ὅπου ἥρωες μέ ψυχολογία γίνονται ταυτόχρονα πρόσωπα – σύμβολα.

Οἱ ἐπιλογές τοῦ Γιάντσο στά φίλμ τῆς τριλογίας του τείνουν σέ μιά σειρά προσεγγίσεων, κυρίως τοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀποτελεσμάτων, τῶν αἰτιατῶν καί ὄχι τῶν αἰτιῶν[10]. Στήν ἄρνηση τῆς ἐξήγησης τῶν φαινομένων. Ἔχουμε, λοιπόν, νά κάνουμε μέ τήν προσέγγιση τῶν ἐξωτερικῶν ἀποτελεσμάτων, μέ τήν ἠθελημένη ἀντίσταση καί συρρίκνωση τῶν «γιατί». Οἱ ἀσταμάτητες κινήσεις, τό αἰώνιο πήγαινε – ἔλα τῶν μορφῶν καί τῶν ἀντικειμένων μεταθέτει, δίνει ποικίλες κι ἀπειράριθμες μορφές στήν ἀπουσία τῶν αἰτιῶν ἤ τῆς αἰτίας τῶν κινήσεων. Ὑπό μία ἔννοια μποροῦμε νά θεωρήσουμε τά σημαίνοντα σάν τά ἴδια τά σημαινόμενα. Ἤ καλύτερα, νά ἐπισημάνουμε τήν ἰσχνότητα, τή διαφάνεια τῶν σημαινομένων σέ σχέση μέ τήν ἀφθονία καί τή δύναμη τῶν σημαινόντων. Ὅμως ὅλη τούτη ἡ δομή δράσεων, μετακινήσεων καί χειρονομιῶν, χωρίς ἀναλυμένες αἰτίες, ἔχει ὡς ἀπούσα Αἰτία τήν Ἱστορία. Αἰτία χωρίς λογική; Ἤ αἰτία, στά ἔργα τοῦ Γιάντσο, μή – ἀναλύσιμη; Ἤ κατά πολύ λίγο ἀναλύσιμη;

Οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι* παρεκκλίνουν, στό βαθμό πού ἐκθέσαμε, ἀπό τό παραπάνω σύστημα τῶν τριῶν προγενέστερών τους φίλμ καί προετοιμάζουν τίς μεταστροφές ἐκεῖνες πού θά ὁλοκληρωθοῦν στίς ταινίες πού ἔπονται. Παραμένει τό ἐρώτημα, ἐάν τοῦτο τό ἀπαρτιζόμενο ἀπό πολλές ταινίες κείμενο, στό ὁποῖο ἐγγράφονται μερικά, ἐγκάρσια οἱ *Ἀστραφτεροί ἄνεμοι*, διακρίνεται γιά μιά ὁριστική καί κλειστή ἀοριστία ἤ ἀποτελεῖ ἕνα ἀνοιχτό ἔργο πού δέ μᾶς προσφέρει τελειωτικά συμπεράσματα, ἀλλά ἁπλῶς θέτει ἐρωτήσεις. Ἐάν χαρακτηρίζεται ἀπό τό ὅτι παράγει καί ἀποδομεῖ, ἀναλύει, τό ἀντικείμενο πού τό ἴδιο κατασκευάζει, συνθέτει ἤ περιορίζεται σ' ἕναν ἀντικατοπτρισμό τῶν ἀντιφάσεων τῶν φαινομένων πού ἐκθέτει[11].

Ἀρχή καί τέλος τοῦ μελοδράματος

(Μιά γυναῖκα ἀπό τό Παρίσι)

Ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά τῆς πρακτικῆς πού παράγει τά κινηματογραφικά ἐκεῖνα εἴδη, πού καταλαμβάνουν τόν ἀρκετά ἀσαφή χῶρο τῶν κοινωνικῶν δραμάτων καί μελοδραμάτων, θεμελιακό (τό 'χουμε πιά μάθει ἀπό καιρό) εἶναι τό κρύψιμο τῶν πραγματικῶν κοινωνικῶν (ταξικῶν) σχέσεων κι ἡ ἐπακόλουθη ὑποταγή τους στίς μυθοποιημένες ἐρωτικές σχέσεις τῆς ἀφήγησης. Ἔτσι, ὅσο κι ἄν εἶναι οἱ πρῶτες αὐτές σχέσεις πού δίνουν τίς ἀποφασιστικές ὠθήσεις στίς καμπές καί τίς ἐξελίξεις τοῦ μύθου τῆς ταινίας, π.χ. τά «κοινωνικά» ἐμπόδια γιά τήν ἕνωση καί τήν εὐτυχία τοῦ αἰώνιου ζευγαριοῦ, οἱ δεύτερες σχέσεις εἶναι πού σιγά–σιγά, καλύπτοντας κι ὑποτάσσοντας τίς πρῶτες, χτίζουν ἕναν αὐτόνομο νοηματικό χῶρο παθῶν κι αἰσθηματικῶν συγκρούσεων, ἕνα χῶρο πού φαίνεται ἱκανός νά αὐτοπροωθεῖται καί νά αὐτοερμηνεύεται, ἀπαλλαγμένος ἀπό τό μικρόβιο μιᾶς ταξικῆς εἰκόνας τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας.

Αὐτό βέβαια δέ σημαίνει πώς τά βαθιά καί συνήθως ἀδιάβατα ρήγματα, πού χωρίζουν τίς κοινωνικές τάξεις, παύουν ν' ἀφήνουν τά ἴχνη τους πάνω στό σῶμα τῆς ταινίας. Στήν πραγματικότητα, καί μετά τή συμβολική της ὑποταγή, συνεχίζουν νά παίζουν τόν ὑπόγειο ρόλο τους καθώς τό νῆμα τῆς ἀφήγησης ξετυλίγεται μπροστά στά μάτια τοῦ μαγεμένου θεατῆ. Ἀκόμα περισσότερο· ὅλο τό παιχνίδι τοῦ «κοινωνικοῦ δράματος» στηρίζεται ἀκριβῶς σ' αὐτή τήν ὕπαρξη τῆς ὑπόγειας δράσης, πού κρατᾶ τό δράμα σέ ἔνταση, ἐνῶ ἡ ἴδια κρατιέται προσεχτικά στό περιθώριο. Κι εἶναι, τελικά, ἡ ἐπίτευξη αὐτῆς τῆς λεπτῆς ἰσορροπίας μέσα στό κινηματογραφικό κείμενο τό σημεῖο πού κρίνεται ἡ ἐπιτυχία ἤ ὄχι τοῦ κάθε τέτοιου ἀφηγήματος. Στό ἕνα ἄκρο παραμονεύει ἡ πλήξη κι ἡ ἀδιαφορία τοῦ θεατῆ, ἐνῶ στό ἄλλο τό θρυμμάτισμα τοῦ μυθικοῦ κατόπτρου κι ἡ ἀνάδυση ἄμορφων καί μή — σημασμένων ἀντικειμένων — ἰχνῶν ἑνός κειμένου πού δέν ὑπάρχει ἀκόμα.

Ἰδιαίτερα στήν περίπτωση τοῦ μελοδράματος — καί μελόδραμα εἶναι στίς βασικές της γραμμές ἡ ταινία *Μιά γυναίκα ἀπ' τό Παρίσι* — πέρα ἀπό τό θεμελιακό αὐτό ρόλο της στό μηχανισμό παραγωγῆς τοῦ νοήματος πού μόλις περιγράψαμε, ἡ συμβολική χαλιναγώγηση τῆς ἀπεικόνισης μιᾶς ἑτεροειδοῦς καί διχασμένης κοινωνικῆς πραγματικότητας συνεισφέρει ἀποφασιστικά στό χαρακτηριστικό μηχανισμό παραγωγῆς τοῦ συναισθήματος. Δηλαδή, ἡ συναισθηματική τρικυμία, ὅπου παρασύρεται ὁ θεατής μέσα ἀπό τά κλωθογυρίσματα τῆς αἰσθηματικῆς πλοκῆς (καυγάδες, κακίες, πείσματα, ἀπιστίες, ἀντιζηλίες), ἐνισχύεται συστηματικά ἀπό τίς παρεμβολές τῶν μετωνυμικῶν ἰχνῶν τῆς ταξικῆς πραγματικότητας (ἀντιθέσεις περιουσίας, τρόπου ζωῆς καί συμπεριφορᾶς, διαφορές στό ἐπάγγελμα, τή θρησκεία, τήν ἠθική, πόλεμοι), ἀλλά καί ἀπό τίς μεταμφιέσεις τῆς παρουσίας αὐτῆς τῆς πραγματικότητας πίσω ἀπό μεταφορές, κυρίως στό φυσικό ἤ τό βιολογικό ἐπίπεδο (ἀρρώστιες, θάνατοι, δυστυχήματα, καταιγίδες, φυσικές καταστροφές). Ἔτσι, σ' ἕνα πετυχημένο μελοδραματικό ἀφήγημα σάν κι αὐτό τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, πού ἀποτελεῖ καί τό ἐρέθισμα τῶν σκέψεων αὐτῶν, τό κοινωνικό στοιχεῖο ὄχι μόνο δέν ἀπουσιάζει ἀλλά, ἀντίθετα, ἐξαναγκάζεται σέ συνεχή (ἐλεγχόμενη) παρουσία, ρίχνοντας λάδι στή φωτιά πού καίει τίς καρδιές τῶν ἡρώων καί τό βλέμμα τοῦ θεατῆ τους.

Ὅμως ἡ μακριά αὐτή εἰσαγωγή δέν ἀποσκοπεῖ οὔτε ν' ἀναλύσει ἕνα ἀκόμα χολυγουντιανό εἶδος, οὔτε νά ἐπισημάνει τίς λίγο – πολύ γνωστές ἀρετές τῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς τοῦ Τσάπλιν. Συγκεντρώνοντας τό ἐνδιαφέρον μας ἀποκλειστικά σ' αὐτό τό παιχνίδι ἀπόκρυψης / χρησιμοποίησης μιᾶς οὐσιαστικά μή – ἀναπαραστάσιμης πραγματικότητας ἀπό τόν κλασικό κινηματογράφο, θέλουμε νά ἐπισημάνουμε ἐδῶ μιά συγκεκριμένη πρακτική ἐπέμ-

Μιά γυναῖκα ἀπ' τό Παρίσι

(A woman of Paris)
Η.Π.Α. (1923)
Σκην. καί Σεν.: Charlie Chaplin. *Βοηθοί:* Charles Riesner, Harry d'Abbadie d' Arrast. *Φωτ.:* Rollie Totheroth, Jack Wilson. *Ντεκόρ:* Charles Hall. *Ἑρμηνεία:* Edna Purviance (Μαρί Σαίν–Κλαίρ), Adolphe Menjou (Πιέρ Ρεβέλ), Carl Miller (Ζάν Μιλέ), Lydia Knott (ἡ μητέρα τοῦ Ζάν), Charles French (ὁ πατέρας τοῦ Ζάν), Clarence Geller (ὁ πατέρας τῆς Ἔντνα), Betty Morissey (Φιφί), Malvina Polo (Πωλέτ), Henry Bergman (ξενοδόχος), Nelly Bly Baker (ἡ μασέζ), Harry Northrup (ἕνα παιδί), Charlie Chaplin (ἀχθοφόρος τοῦ σταθμοῦ). *Παραγωγή:* United Artists *Διανομή:* Δαμασκηνός–Μιχαηλίδης. *Διάρκεια: 85΄*

βασης τοῦ δημιουργοῦ στό παιχνίδι αὐτό, μιά πρακτική πού ἐπιχειρεῖ (καί μέσα στά ὅρια τῶν δυνατοτήτων της τό καταφέρνει) νά ἀρθρώσει ἕνα λόγο πάνω στό ἴδιο τό παιχνίδι πού τή στηρίζει. Καί κύριο ἐργαλεῖο αὐτῆς τῆς ἐπέμβασης εἶναι τό κωμικό στοιχεῖο τῆς ταινίας.

Εἶναι ἀλήθεια πώς σέ κάθε μελόδραμα πού σέβεται τόν ἑαυτό του ὑπάρχει μιά μᾶλλον σοφά ὑπολογισμένη δόση κωμικοῦ στοιχείου, πού «χαλαρώνει τήν ἀτμόσφαιρα» ἐλαφρώνοντας ἔτσι προσωρινά τό θεατή ἀπό τά νοηματικά καί συναισθηματικά βάρη τοῦ δράματος. Τώρα πιά, μετά τή σύντομη ἀνάλυση πού προηγήθηκε, ἔχουμε καταλάβει ὅτι ἡ δοσολογία αὐτή τοῦ κωμικοῦ ἐντάσσεται στή γνωστή μας προσπάθεια ἐξισορρόπησης τοῦ ἀφηγήματος πάνω σέ μιά ἐπισφαλή κοινωνική βάση, κι εἶναι μάλιστα οἱ κωμικές λύσεις πού ἀποτελοῦν συχνά σανίδα σωτηρίας γιά ν' ἀποφευχθεῖ τό γλύστρημα στό κενό. Ἔτσι π.χ. ὁ κωμικός τύπος τοῦ πλούσιου πλαίυ-μπόυ στό *Μιά γυναίκα ἀπό τό Παρίσι* πλάθει τήν κωμική του συμπεριφορά πάνω ἀκριβῶς στά ταξικά του γνωρίσματα, πού μεταμφιεσμένα ἔτσι σέ ἀνώδυνα γκάγκς, ἐντάσσονται στό μύθο σάν στολίδια του.

Ἀλλά τό κωμικό (σωστότερα: τό ἀστεῖο) στήν ταινία αὐτή τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν ἐπιφορτίζεται καί μ' ἕναν τελείως διαφορετικό ρόλο. Ἂς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν ἀστεία σκηνή μέ τό μασάζ τῆς ἡρωίδας τήν ὥρα πού συζητᾶ μέ τίς φίλες της. Ὅλο τό ἀστεῖο τῆς σκηνῆς συμπυκνώνεται στήν ἀντίθεση τῆς βουβῆς μασέζ, πού μοχθεῖ καί κοπιάζει πλάθοντας τό ἐκτός πεδίου σῶμα τῆς πρωταγωνίστριας, καί στήν κοσμική ἐλαφράδα τοῦ κουτσομπολιοῦ πού τήν περιβάλλει. Ἡ ἀντίθεση αὐτή ὑλοποιεῖται κινηματογραφικά μέ τό ἐπίμονο καδράρισμα τῆς ἐργαζόμενης γυναίκας, ὥς τό σημεῖο πού γίνεται αὐτή τό πραγματικό ὑποκείμενο τῆς σκηνῆς, αὐτό δηλαδή πού ἀναζητεῖ ὁ θεατής γιά νά ταυτιστεῖ μαζί του «ζώντας» τό συγκεκριμένο κομμάτι τῆς ταινίας. Μέ τήν ταύτιση ὅμως αὐτή ὁ θεατής ὁδηγεῖται στό νά «ζήσει» ἀκριβῶς αὐτή τήν ἀντίθεση ἀνάμεσα στούς δύο κόσμους πού καταδηλώνονται στήν ὀθόνη: τόν κόσμο μιᾶς ἄχαρης, ὑπηρετικῆς δουλειᾶς κι αὐτόν μιᾶς χαριτωμένης καί τεμπέλικης πλούσιας ζωῆς. Καί μάλιστα αὐτή ἡ ἀναγνώριση γίνεται ἐδῶ ἰδιαίτερα αἰσθητή στό ἐπίπεδο τῆς ἴδιας τῆς συμβολικῆς λειτουργίας τῆς ταινίας, καθώς τό πέρασμα τοῦ πρώτου προσώπου τοῦ ἀφηγήματος στήν ταπεινή κοπέλα παραπέμπει ἀναπόφευκτα τό θεατή στό προηγούμενο ἐκεῖνο πέρασμα τῆς ἡρωίδας ἀπό τό χωριό στήν πόλη κι ἀπό τή φτώχεια στά πλούτη. Ὅ,τι φάνηκε τότε «φυσικό» μέσα στήν πορεία τοῦ δράματος, ἀναποδογυρίζεται τώρα, γιά μιά στιγμή, ὅταν ἕνα πρόσωπο πού ἀνήκει σέ ἄλλη κοινωνική τάξη βρίσκεται σέ μιά θέση πού κανονικά δέν τοῦ ἀνήκει.

Ἡ μασέζ λοιπόν δέν εἶναι παρά μιά γνήσια φιλμική μεταφορά τῆς ἡρωίδας, μιά μεταφορά πού συμπυκνώνει ὅλα ἐκεῖνα τά ταπεινά, φτωχά, ἄσκημα, βρώμικα καί σωματικά στοιχεῖα τοῦ πρωτότυπού της, τά στοιχεῖα δηλαδή ἐκεῖνα πού κρατιοῦνται μέ προσοχή στό περιθώριο τοῦ κλασικοῦ κειμένου. Καί τό ἀστεῖο (μέ τή φροϋδική ἔννοια) ἀναβλύζει ἀκριβῶς ἀπό τήν προσέγγιση τῶν ἀπωθημένων στοιχείων μέ τήν εἰκόνα πού στηρίζει τή λάμψη καί τήν καθαρότητά της σ' αὐτή τήν ἀπώθηση. Ἔχουμε ἐδῶ μιά ἀναδίπλωση τοῦ ἀφηγήματος πού ξεσκεπάζει τόν ἴδιο τόν τρόπο τῆς παραγωγῆς του.

Μιά ἀστεία μεταφορά πού προκαλεῖ μιάν ἄλλη τομή στό μηχανισμό τοῦ μελοδράματος — βασικό γνώρισμα, σύμφωνα μέ τήν ἄποψή μας, τῆς πρακτικῆς ἐπέμβασης τῆς ταινίας — ἔχουμε ἐπίσης στήν ἀριστουργηματική σκηνή τοῦ ρεστωράν, ὅπου πηγαίνει ἡ ἡρωίδα μέ τόν πλούσιο φίλο της κι αὐτός ὁ τελευταῖος τρέχει στό ἄδυτο τῆς κουζίνας νά φροντίσει γιά τή στοματική καί στομαχική τους ἀπόλαυση. Στή σκηνή αὐτή ἕνα μικρό ψόφιο πουλί θά συμπυκνώσει τήν ἀνάδυση τῶν ταξικῶν σχέσεων στό χῶρο τῆς κουζίνας — τόπο τῆς ἐργασίας ἑνός ἄλλου ὑπηρετικοῦ προσωπικοῦ. Γύρω ἀπό τό μικρό αὐτό σημάδι (τό σῶμα τοῦ πουλιοῦ) θά στηθεῖ ἕνα ὁλόκληρο δίχτυ ἀπό συμβολικές ἀντιθέσεις πού ἔρχονται νά παρέμβουν στόν ἀρχικά ὁμοιογενή χῶρο τῆς ἀφήγησης, ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τήν ἀντιφατική φύση τοῦ συγκεκριμένου αὐτοῦ χώρου, ἀλλά καί τήν ἀπόκρυψη τῆς φύσης αὐτῆς γιά χάρη τῆς ἀπρόσκοπτης λειτουργίας τοῦ μηχανισμοῦ τοῦ θεάματος. Ὁ χορός αὐτός τῶν σημαινόντων πού θά στηθεῖ γύρω ἀπό τόν ψόφιο «μεζέ» ἁπλώνεται μέ μιᾶς σέ πολλά ἐπίπεδα. Ἐπίπεδα πρῶτα—πρῶτα αἰσθήσεων ἀπέναντι στό πουλί—ἀντικείμενο, ἀπό τήν ἀφή καί τήν ὅραση ὥς τήν ὀσφρηση καί τή γεύση, πού διχάζουν τή σκηνή. Ἀηδιαστικό γιά τόν παραμάγειρο πού τό μεταφέρει — ἀπολαυστικό γιά τόν καλοφαγά πού τό ἐπιθυμεῖ, τό νεκρό αὐτό σημαῖνον — ἡ μεταφορά πού συμπυκνώνει τίς ταξικές ἀντιθέσεις στή σκηνή αὐτή — ἀκολουθεῖ μιά συμβολική πορεία μέσα στήν κουζίνα, χαράζοντας — ἀπροσδόκητα — τό χῶρο αὐτῆς τῆς τελευταίας. Πορεία ἀπό τό βάθος τοῦ ψυγείου, ὅπου διατηρεῖται γιά χάρη τῶν ἐκλεκτικῶν πελατῶν, στήν κυκλοφορία ἀνάμεσα στήν ἱεραρχία τῶν προσώπων τῆς κουζίνας, στή συμβολική του ἀνταλλαγή μέ τό μαντήλι τοῦ πλούσιου πελάτη, πού παίρνει τή θέση τοῦ πουλιοῦ στά χέρια τοῦ μάγειρα, μυρίζοντας ἐπίσης ἀπαίσια, τό πουλί καταλήγει μαγειρεμένο (μέ τή συμβολή δηλαδή τῆς δουλειᾶς τῶν μαγείρων) στό στομάχι τῶν ἀστῶν, ὁλοκληρώνοντας τό μεταφορικό δίχτυ πού τυλίγει τή σκηνή.

Ἔχουμε λοιπόν, στό δεύτερό μας παράδειγμα, νά κάνουμε μέ μιά πραγματική μεταφορά τῆς παραγωγῆς καί οἰκειοποίησης τῆς ὑπεραξίας τόσο στό χῶρο τῆς οἰκονομίας (ἡ κουζίνα σάν τόπος παραγωγῆς), ὅσο καί στό χῶρο τοῦ κειμένου (ἡ παραγωγή τοῦ νοήματος στόν κλασικό κινηματογράφο). Ἡ ἐπιλογή καί τό φάγωμα τοῦ πουλιοῦ ἀναπαράγει ἔτσι τή συμβολική ἐξαφάνιση τῆς «διαφορᾶς» πού συνεχῶς ἐπιχειρεῖ τό ἴδιο τό κείμενο, π.χ. στήν περίπτωση τῆς ἡρωίδας πού μεταμφιεσμένη σέ ἀστή κυκλοφορεῖ στήν κοινωνία τῶν πλουσίων. Τό γέλιο ἐδῶ πηγάζει ἀκριβῶς ἀπό τό χτίσιμο αὐτοῦ τοῦ μεταφορικοῦ παράλληλου λόγου πάνω στό σῶμα τῆς ταινίας. Κι ὅσο κι ἄν τό γυαλιστερό κάτοπτρο τοῦ μελοδράματος διατηρεῖται ἄθραυστο, χάρη σ' αὐτή τήν «ἀστεία» ἐπέμβαση μπορέσαμε νά ρίξουμε μιά ματιά σ' ὅ,τι κρύβεται ἀπό πίσω.

Ἄν ἀρκεστοῦμε γιά τήν ὥρα σ' αὐτά τά δύο ἀριστουργηματικά κομμάτια τῆς ταινίας, καταλήγουμε εὔκολα στό συμπέρασμα πώς ἡ δουλειά τοῦ Τσάπλιν, δίχως νά ξεφεύγει ἀπό τά περιχαρακωμένα ὅρια τοῦ εἴδους, ὅπου θεληματικά ἔχει αὐτοεγκλειστεῖ, μᾶς δίνει τήν εὐκαιρία μιᾶς κατάδυσης στά μυστικά τῆς λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ εἴδους, κατάδειξης τοῦ μηχανισμοῦ παραγωγῆς του καί μαζί ξεπέρασμά του «ἀπό τά μέσα», ἀφοῦ μποροῦμε νά δοῦμε πῶς θά μποροῦσε ὁ μηχανισμός αὐτός νά ἀντιμετωπιστεῖ ἀπό ἕναν κινηματογράφο μέ ριζικά διαφορετική ὀπτική. Πρόκειται βέβαια γιά μιά πρακτική πού θά χρειαστεῖ νά ἀνακαλύψουμε ξανά, στά χρόνια τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου, ὅταν θ' ἀναζητήσουμε καί πάλι τή σχέση τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ μέ τή χολυγουντιανή μήτρα. Στόν Τσάπλιν μᾶς ἀποκαλύπτεται σέ μιά μορφή ἐξαιρετικά ἐπεξεργασμένη, πολύπλοκη καί ἀξεπέραστα «μοντέρνα», νά κρύβεται στό βάθος ἑνός μελοδραματικοῦ ἀφηγήματος. Ἄς θυμηθοῦμε τό τέλος τῆς ταινίας: οἱ τροχιές τῶν δύο ἡρώων παράλληλες μά ἀσύμπτωτες, τό πολυτελές αὐτοκίνητο σέ ἀντίθεση μέ τό φτωχικό κάρρο, τά πρόσωπα τοῦ δράματος ἔχουν ἐπιστρέψει στόν κοινωνικό χῶρο ἀπ' τόν ὁποῖο ξεκίνησαν. Τό μελόδραμα τελείωσε. Κάπου μισόν αἰώνα τώρα περιμένουμε αὐτό πού θά τό διαδεχτεῖ.

«Ὅσο πιό πολύ ἔρωτα κάνω, τόσο πιό πολύ ἐπιθυμῶ τήν ἐπανάσταση· ὅσο πιό πολύ ἐπαναστατῶ, τόσο πιό πολύ ἐπιθυμῶ τόν ἔρωτα».
(Ἀνώνυμος, σέ τοῖχο τῆς Σορβόννης, τό Μάιο τοῦ 1968).

Περιπλανήσεις ἑνός Οἰδίποδα

(Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ)

Νά μιά ταινία ἡ ὁποία εἶναι ἀναζήτηση ἀλήθειας, ἀλλά εἶναι παράλληλα καί φαντασιακή περιπλάνηση· εἶναι ταινία πού φανερώνει περισσότερα ἀπό ἐκεῖνα τά ὁποῖα ἀγγίζει, γιατί, μαζί μέ τόν καθοδηγητικό μίτο – δόλωμα πού κατέχει καί προσφέρει, εἰσβάλλει καί ὁ ἀνεξάντλητος καί ἐξαντλητικός λαβύρινθος πού τόν συνοδεύει· εἶναι ταινία πού λέγει σιωπώντας καί λέγοντας σιωπᾶ, ἐπειδή διαδηλώνει πώς ὁ ἄνθρωπος θά συνεχίσει νά μιλάει γιά ὅσο καιρό τά δύο σώματα δέ θά μποροῦν νά γίνουν ἕνα.

Ζητούμενα εἶναι τόσο οἱ ἐπιλογές τοῦ ἴδιου τοῦ Wilhelm Reich, ὅσο καί ἐκεῖνες πού γίνονται στό πρόσωπό του καί στό ἔργο του ἀπό τό σκηνοθέτη, ἐπιλογές ἀπό σημειακές ἀπόψεις πού ἀρθρώνουν καί συνθέτουν τό συνδετικό ἱστό ἀνάπτυξης τοῦ λόγου τῆς ταινίας. Προβληματική ἐντελῶς χαρακτηριστική εἶναι ἡ συνεχής, ἡ συνεπής, καί, ὅπως φαίνεται, ἡ ἀναπόφευκτη ἀποπομπή, αὐτοῦ τοῦ ἑβραϊκῆς καταγωγῆς συνεργάτη τοῦ Freud στήν πολυκλινική τῆς Βιέννης, ὅπου καί διεύθυνε τό σεμινάριο ψυχαναλυτικῆς τεχνικῆς: διαγράφεται ἀπό τό Κ.Κ. Γερμανίας τό 1933, ἐξοβελίζεται ἀπό τό Διεθνή ψυχαναλυτικό σύνδεσμο τό 1934, ἀνεπιθύμητος στή Σουηδία καί στή Νορβηγία, καταφεύγει τό 1939 στίς ΗΠΑ, ὅπου ὅμως τό 1957 φυλακίζεται καί πεθαίνει σέ λίγους μῆνες ἀπό καρδιακή προσβολή, ἔτσι τραγικά μόνος, αὐτός πού σέ ὅλη του τή ζωή πάλεψε γιά τήν ἀτομική ἐλευθερία καί τόν ἀνεμπόδιστο ἔρωτα, ἐνῶ τά ἔργα του συγκεντρώθηκαν καί καταστράφηκαν μέ δικαστική ἀπόφαση (1).

Στήν προβληματική τῆς ταινίας ὑπάγεται καί ἡ ἀναγνώριση τῆς κρυφῆς ἐκείνης ὀντότητας, ἡ ἀναζήτηση τῆς ἡδονῆς ἐκείνης ἡ ὁποία κινητοποίησε καί ζωογόνησε τόν Μακαβέγεφ στήν πραγμάτωση τοῦ ἀντιεξουσιαστικοῦ αὐτοῦ λίβελου μέ τέτοια μεθυστική διαύγεια, μέ τέτοια διονυσιακή πανδαισία πού παύει νά εἶναι ἐξέγερση κατά τοῦ πατέρα καί γίνεται προσχεδιασμένη καί ἐπιθυμητή πατροκτονία· εἶναι ὄχι μόνο ἀπαλλαγή ἀπό τήν πατρική παρουσία, ἀλλά κάτι παραπέρα, εἶναι ἐξευτελισμός καί διασυρμός τῆς μνήμης του, εἶναι ὑποβάθμιση καί ἀμφισβήτηση τοῦ ἔργου του. Ἀκόμα, ποιά μελαγχολική ἀποτίμηση, ποιά συναισθηματική ἐξουδετέρωση, ποιά παράλυση τῆς ἱστορικῆς οἰκουμενικῆς μνήμης ὑποστήριξε αὐτές τίς ἀλληλοδιαδοχές μεταφορικῶν θραυσμάτων ἀπό σκηνές ἠλεκτροσόκ καί ἐξαναγκασμένης διατροφῆς μέ σωλήνα ἀπό τή μύτη στό στομάχι, ἐνῶ ὁ Στάλιν - Guelovani συνεχίζει τό λόγο του γιά τήν οἰκοδόμηση τοῦ σοσιαλισμοῦ — σκηνή παρμένη ἀπό τήν ταινία *Ὁ ὅρκος* (1946) τοῦ Michael Tchiaourelli — μέ ἀπολιθωτικές σκηνές ἀπό κάποια κινέζικη μαζική βιοενεργειακή τελετουργία ἤ μέ τή σκηνή ἐκείνη, ὅπου ἡ γλύπτρια Nancy Godrey διεγείρει μέ τό χέρι της κάποιο ἀνδρικό αἰδοῖο, γιά νά πάρει ἀμέσως μετά τό γύψινο ἐκτύπωμα τοῦ ὀρθωμένου μέ στήση πέους;

Στήν προβληματική τῆς ταινίας ἀνήκει καί τό γεγονός πώς μιά ὁπωσδήποτε ἐπιφανειακή, ἀκροθιγής καί εὐκαιριακή δειγματοληπτική ἀνάπτυξη καταφέρνει νά εἰσχωρήσει στό ἐνδότερο λανθάνον δράμα τῆς ὑπόστασης, κι αὐτό μέ κάποια ἰδιόμορφη διαδικασία ἀνατροπῆς τῆς ἔλλειψης, πλήρωσης τοῦ κενοῦ καί πλουτισμοῦ τῆς σχετικῆς φτώχειας τοῦ μακαβεγιεφικοῦ σημαίνοντος. Ἡ ταινία οἰκοδομεῖται μέ ὑλικό πού μπορεῖ νά ταξινομηθεῖ σέ τρεῖς κύριες ἑνότητες, διάσπαρτα ἀρθρωμένες, καί μέ

Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ

(W.R. Misterije Organizma)
Γιουγκοσλαβία (1971)
Σκην.: Dusan Makavejev. *Σεν.:* Dusan Makavejev. *Φωτ.:* Pega Popovic, Alexander Petkovic. *Μοντάζ:* Ivanca Vukasovic *Ἠχητικό κολάζ:* Bojana Makavejev. *Ντεκόρ:* Dragoljub Ivkov. *Ἔρευνα:* Gary Burstein. *Ἑρμηνεία:* Milena Dravic, Jagoda Kaloper, Ivica Vidovic, Zoray Radmilovic, Miograd Andric, Tuli Kupferberg, Jackie Curtis, Zivca Matic, Nicola Milic, Dragoljub Ivcov, Milan Jelic. *Παραγωγή:* Neoplanta Film. *Διανομή:* Καραγιάννης. *Διάρκεια:* 80'

στόχο ὄχι τή διαφάνεια, ἀλλά, τόσο τήν μπρεχτική ἀποστασιοποίηση, ὅσο καί τή σουρρεαλιστική προσέγγιση φαινομενικά ἀντιφατικῶν στοιχείων: ἀρχειακά ντοκουμέντα σχετικά μέ τό Reich καί τή Sexpol, συνεντεύξεις μέ τήν κόρη του Eva Reich - Meise, τό γιό του Petter Reich, τό νεοϋορκέζο ψυχίατρο Robert Ollendorf διευθυντή τοῦ Ἰνστιτούτου βιοενεργειακῆς ἀνάλυσης, ἄλλους ψυχίατρους, ὀπαδούς, μαθητές του, ἀλλά καί γείτονές του στό Rangeley, ὅπου εἶχε ἐγκαταστήσει τό Orgonon. Τή δεύτερη ἑνότητα συνθέτουν συνεντεύξεις μέ διάφορα — ὄχι πάντα τά κατάλληλα — πρόσωπα τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἡ τρίτη εἶναι μυθοπλασία στή Γιουγκοσλαβία: Ἡ Milena ἐπιθυμεῖ θεωρητικά νά συμφιλιώσει τό σοσιαλισμό μέ τόν ἔρωτα· στή ζωή της ὅμως ἑρμηνεύοντας ἰδιότροπα τίς θεωρίες της, ἀποκρούει τίς προτάσεις τοῦ γιουγκοσλάβου ἐργάτη Radmilovic, γιατί προτιμάει τό ρῶσο χορευτή τοῦ σοσιαλρεαλιστικοῦ πατινάζ Vladimir Ilich, ὁ ὁποῖος σέ μιά στιγμή ἐπαναλαμβάνει μετωνυμικά τά λόγια τοῦ Λένιν στό Μαξίμ Γκόρκυ μιλώντας γιά τή μουσική. Ὁ παραγκωνισμένος προλετάριος ἐξεγείρεται κατά τῆς κόκκινης μπουρζουαζίας στήνοντας ὀδοφράγματα καί ἡ ἐρωτευμένη Milena παραπονιέται γιά τό Vladimir Ilich λέγοντας πώς «ἀγαπάει ὅλους τούς ἀνθρώπους, ἀλλά εἶναι ἀνίκανος νά ἀγαπήσει μόνο ἕναν ἀπό αὐτούς». Ἀποκεφαλισμένη μέ τό παγοπέδιλό του, μᾶς χαμογελάει, ὥσπου σβήνει ἡ εἰκόνα της στήν ὀθόνη, γιά νά ἀντικατασταθεῖ στό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας μέ τό χαμογελαστό πρόσωπο τοῦ Reich.

Ὁ Reich τότε χαμογελοῦσε καί *«ὁ Freud κάπνιζε συνέχεια ἀπό τό πρωινό ὥς τότε πού θά πήγαινε νά κοιμηθεῖ... κατά μέσο ὅρο κάπνιζε εἴκοσι ποῦρα τή μέρα...»* (2) *«ὄχι ἀπό νευρικότητα, ἀλλά γιατί κάτι ἤθελε νά πεῖ, κάτι πού δέν μποροῦσε νά βγάλει ἀπό τά χείλια του»* (3). Ὅταν λοιπόν ὁ Freud ἀρμολογοῦσε τή θεωρία τῆς «ὁρμῆς τοῦ θανάτου», πιστεύοντας πιά πώς ἡ δυστυχία ὑπάρχει ἀπό τήν ἀρχή μέσα στόν ἄνθρωπο, ὅταν *«ὁ θάνατος»*, ἀπελευθερωμένος ἀπό τό ὑποκείμενο, *καταλάμβανε ἐπιτέλους τή θέση τῆς ἀντικειμενικῆς σκοπιμότητας (finalite)* (4), ὅταν ἡ σκέψη του λειτουργοῦσε σάν *«ὁρμή θανάτου μέσα στό δυτικό θεωρητικό κόσμο»* (5), ὁ Reich, σφύζοντας ἀπό ζωή, ἔνιωθε πώς ὁ θάνατος κυριαρχεῖ ἐκεῖ πού ἀποφάσισαν νά τόν δεχτοῦν σάν κυρίαρχο, πώς ὁ θάνατος ἁπλώνεται στό σῶμα ἐκεῖνο πού παραιτήθηκε ἀπό τή ζωή, ἀνακάλυπτε τό Μάρξ καί ἀναλάμβανε τίς κοινωνικές πιά συνέπειες τῆς θεωρίας τοῦ Freud γιά τή Libido· ἡ σκέψη του βασιζόταν πιά στίς θεμελιακές ἀνακαλύψεις τοῦ ἀσυνείδητου καί τῆς δημιουργι-

κῆς ἱκανότητας τῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας.

Ἡ προσφορά τῆς φροϋδικῆς ψυχανάλυσης στήν πορεία τῆς ἀνθρώπινης αὐτογνωσίας δέν ἔγκειται μόνο στήν ἀνακάλυψη τῆς ὕπαρξης τοῦ ἀσυνείδητου δίπλα στό συνειδητό, ἀλλά βρίσκεται κυρίως στή θεμελιακή διαπίστωση πώς μερικές ἀπό τίς παραστάσεις τοῦ ἀσυνείδητου δέν μποροῦν νά φτάσουν στή συνείδηση, γιατί συναντοῦν τήν ἀνυποχώρηση ἄρνηση τῆς ἐπιβεβαίωσης τῆς ὕπαρξής τους ἀπό αὐτό· πρόκειται γιά πάλη πού συγκροτεῖ ἀκριβῶς τή διαδικασία τῆς ἀπώθησης, ἡ δράση τῆς ὁποίας καθιδρύει καί τό ἀσυνείδητο σάν ξεχωριστό χῶρο τοῦ ψυχισμοῦ. Μέ τά νέα πιά αὐτά δεδομένα ἡ κοινωνία συγκροτεῖται μέ τήν ἀπώθηση τοῦ ὑποκειμένου, καί τό ὑποκείμενο μέ τήν ἀπώθηση τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἀπωθεῖται ἡ πραγματικότητα τῆς φύσης του, ἡ πραγμάτωση κάποιας ὁρμῆς, ἡ ἀπόκτηση κάποιας ἡδονῆς γιά χάρη ἄλλων ἀπαιτήσεων. Κατά τό Freud ἡ νόηση λειτουργεῖ σύμφωνα μέ ἕνα ζευγάρι ἀρχῶν: Ἀρχή τῆς ἡδονῆς / Ἀρχή τῆς πραγματικότητας, ἡ ὁποία καί τροποποιεῖ τήν πρώτη. Ἡ ψυχική δραστηριότητα ἔχει ἀποκλειστικό στόχο νά παρέχει ἡδονή καί νά παρακάμπτει τόν πόνο, τή δυσφορία. Ἡ πραγματικότητα ἐπιβάλλει στόν ἄνθρωπο τήν ἀπώθηση καί τήν ἀποστέρηση· ἡ ἀπόλαυση καθυστερεῖ καί ἀναβάλλεται· ἡ ἐλεύθερη ἐνέργεια δεσμεύεται. Ἡ πάλη αὐτή τῶν δύο ἀρχῶν εἶναι καί ἡ αἰτία τῆς ἀπώθησης. Ὁ πόθος μένει ἐγκλωβισμένος στό ἀσυνείδητο, ὅπου εἶναι καί μόνος κύριος, ἐπειδή ἡ ἐξωτερική πραγματικότητα μέ κανένα τρόπο δέν μπορεῖ νά εἰσχωρήσει ἐκεῖ, γιά νά καταστρέψει καί νά ἐκμηδενίσει τόν πόθο. Ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία εἶναι λοιπόν ἐκείνη πού ἐπιβάλλει τήν ἀπώθηση καί κατά συνέπεια τή νεύρωση στά μέλη της· ὁ πολιτισμός στήνεται ἀκριβῶς πάνω στή νεύρωση, καί ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας εἶναι δυνατό νά θεωρηθεῖ σάν νεύρωση καί μόνο, ἀλλά καί ἡ ἀτομική νεύρωση δέν εἶναι δυνατό νά θεωρηθεῖ παρά μόνο, ἄν μπεῖ στό γενικό πλαίσιο τῆς ἱστορίας τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ ἐργασία καί ἡ οἰκονομική ἀναγκαιότητα συνθέτουν τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας· ὁ ἄνθρωπος ὅμως κατοικεῖται ἀπό ἀσυνείδητους ἀπωθημένους πόθους· ἡ ἱκανοποίηση τῶν συνειδητῶν πόθων δέν ἀρκεῖ, ἀφοῦ ἀπό κάτω ὑπάρχει ἡ δεξαμενή τοῦ ἀσυνείδητου, δεξαμενή ἀστέρευτη σεξουαλικῶν πόθων. Ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ κρυμμένη δύναμη πού προσφέρει δυναμικό στήν ἐργασία καί στήν ἱστορία, οἱ ὁποῖες καί θά πρέπει νά θεωρηθοῦν ἐξυψωμένος (sublimation) ἔρωτας. Γιά τό Reich ὅμως πολιτισμικά ἔργα ἐξυψωμένα καί καταξιώσιμα εἶναι δυνατά μόνο, ἄν εἶναι ἱκανοποιημένες οἱ θεμελιακές ἀνάγκες: *«ἡ καταστολή τῶν σεξουαλικῶν ἀναγκῶν προκαλεῖ γενική διανοητική καί συγκινησιακή ἀναιμία καί, ἰδιαίτερα, ἔλλειψη ἀνεξαρτησίας, θέλησης καί κριτικοῦ πνεύματος»* (6). Ἡ κοινωνική ἐπανάσταση γι' αὐτόν δέν εἶναι δυνατό νά νοηθεῖ χωρίς τή σεξουαλική καί ἡ σεξουαλική χωρίς τήν κοινωνική. Μεταξύ θεραπείας καί «προφύλαξης ἀπό τίς νεύρώσεις» ἦταν μαχητικά ὑπέρ τῆς πρόληψης, τῆς κοινωνικῆς μάλιστα πρόληψης, σέ ἀντιδιαμετρική δηλαδή τοποθέτηση ἀπό ἐκείνη τοῦ Freud. Ἀφοῦ ἡ στάση, ἡ βιοπαθογόνα δηλαδή συσσώρευση, κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωση τῆς κυρίαρχης πολιτικῆς οἰκονομίας, τῆς ζωτικῆς ἐνέργειας, τῆς σεξουαλικῆς ἐνέργειας μέσα στόν ὀργανισμό εἶναι ἀφορμή τῆς νευρωτικῆς διαδικασίας, τοῦ νευρωτικοῦ χαρακτήρα τοῦ Ἐγώ, ἀφοῦ ἡ νεύρωση, ἡ ἀγωνία καί ἡ ἐπιθετικότητα ἔχουν σεξουαλικά αἴτια καί κατά τά δεδομένα πάντα τῆς φροϋντικῆς ψυχανάλυσης ἡ κατάργηση τῆς ἀπώθησης, ἡ ἐκπλήρωση τῶν πόθων καί ὁ ὀργασμός ὁδηγοῦν στήν ἀποφόρτιση τῆς παθογόνας ἀρνητικότητας τοῦ ἔνστικτου τοῦ θανάτου, τότε ὁ Reich καθόλου δέν καινοτομοῦσε, ἀλλά ἔβγαζε ὁρισμένα συμπεράσματα ἀπό ἤδη γνωστά πράγματα — τολμοῦσε νά προσδιορίσει, νά συγκεκριμενοποιήσει μερικά στοιχεῖα ριζικῆς θεραπείας γιά τή γενική νεύρωση τῆς ἀνθρωπότητας, πάνω στήν ὁποία ὁ Freud παρ' ὅλο πού ἦταν ἐκεῖνος πού τήν ἔφερε στό χῶρο τῆς συνείδησης ποτέ δέ θεώρησε σκόπιμο νά ἐπέμβει. «Ἐνεργητικά ἄπρακτος» ὁ ψυχαναλυτής θά πρέπει νά ὁδηγήσει τόν ἀσθενή νά ἀποφασίσει ὁ ἴδιος γιά τήν ἀλήθεια τοῦ πόθου του, πράγμα πού γιά τόν Reich ἰσοδυναμοῦσε μέ τήν ἐγκατάλειψή του καί τήν ἐνσωμάτωσή του στήν κοινωνική τάξη, στήν ταξική αὐταρχική οἰκογένεια, στήν ἐγκράτεια, στή βιοενεργειακή στέρηση καί στό φασισμό. *«Ὁ ἄνθρωπος πού μεγάλωσε καί παρέμεινε σέ περιβάλλον αὐταρχικό ἀγνοεῖ τούς φυσικούς νόμους τοῦ αὐτοέλεγχου καί δέν ἔχει ἐμπιστοσύνη στόν ἑαυτό του· φοβᾶται τή σεξουαλικότητά του, γιατί ποτέ δέν ἔμαθε νά ζεῖ φυσικά. Ἀρνεῖται κάθε εὐθύνη γιά τίς πράξεις του καί τίς ἀποφάσεις του καί ἀπαιτεῖ τήν καθοδήγηση καί τή χειραγώγηση»* (7). Ἐχθρός ὁ Reich κάθε ἀπαγόρευσης εἶναι ὑποχρεωμένος νά ὑποστηρίξει πώς στό σοσιαλισμό δέ θά ὑπάρχει οἰδιπόδειο σύμπλεγμα (8), πώς τό σύμπλεγμα αὐτό θά ἐξαφανιστεῖ μαζί μέ τήν πατριαρχική οἰκογένεια, τή μονογαμία καί τόν καπιταλισμό· ὑποστηρίζει πώς ὁ Οἰδίποδας δέν εἶναι αἰτία ἀλλά ἀποτέλεσμα τῆς σεξουαλικῆς καταστολῆς: *«Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ὅτι ἡ*

1) Στό βιβλίο Wilhelm Reich, *Selected Writings, An Introduction to Orgonomy*, The Noonday Press, New York, 1969, δίνεται σέ παράρτημα ἡ δικαστική ἐντολή γιά τή συγκέντρωση καί καταστροφή ὅλων τῶν ἀντιτύπων τῶν βιβλίων του, τῶν ἄρθρων του καί ὅλων τῶν συσσωρευτῶν του τῆς ὀργόνης.

2) Ἀναφορά τοῦ Reich στό βιβλίο του *Reich parle de Freud*, Payot, Paris, 1972, σελ. 37, ἀπό τό βιβλίο τοῦ Hanns Sachs, *Freud, Master And Friend*.

3) Στό ἴδιο σελ. 38.

4) Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, σελ. 227.

5) Στό ἴδιο σελ. 230.

6) Στό βιβλίο τοῦ Reich, *La révolution sexuelle*, 10/18, 1970, σελ. 140.

σεξουαλική ἀναστολή (inhibition) ἐξαναγκάζει τήν ἐξάρτηση τοῦ ἀτόμου ἀπό τήν οἰκογένειά του, ὅτι ἡ παρεμπόδιση τῆς φυσιολογικῆς σεξουαλικῆς πορείας μεταμορφώνει, τόσο τό βιολογικό δεσμό τοῦ παιδιοῦ μέ τή μητέρα του, ὅσο καί ἐκεῖνον τῆς μητέρας μέ τά παιδιά της, σέ ἀδιάρρηκτη σεξουαλική καθήλωση (Fixation) καί σέ ἀνικανότητα γιά σύναψη ἄλλων δεσμῶν» (9).

Ὁ φροϋντομαρξισμός τοῦ Reich καί ἡ ὀργονομία του, ἡ νευροφυτικοθεραπεία (Végétotherapie) καί ἡ μεταγενέστερη ὀργονοθεραπεία του πρέπει νά νοηθοῦν σάν ἐξαιρετικές καί ἐνικές προσπάθειες σύλληψης τοῦ ἀνθρώπου καί τῆς κοινωνίας στό σύνολό τους· μιᾶς κοινωνίας πού ἔπαψε νά ἔχει νόημα ὕπαρξης καί πού τό μόνο πού μπορεῖ νά κάνει εἶναι νά ὀνειρεύεται πώς κάποια ἄλλη κοινωνία ἀργότερα θά τό ἀποκτήσει· μιᾶς κοινωνίας πού τό προλεταριάτο της εἶναι ἔγκλειστο, φυλακισμένο, καί κοινωνικά ἀποκομμένο μέσα σέ ἕνα τεράστιο ἄσυλο, *«ὅπου ὁ χῶρος τῶν νεκρῶν εἶναι τό μόνο βιώσιμο μέρος τῆς πόλης, γεγονός πού μιλάει κι αὐτό γιά τήν ἀναστροφή τῶν ἀξιῶν στή σύγχρονη νεκρόπολη»* (10). Σέ μιά τέτοια κοινωνία ἡ ἀλήθεια τοῦ Reich ὅσο καί «τό λάθος *εἶναι πηγή δημιουργίας*» (11) καί ἐπίκαιρα ὅσο πάντα, κι αὐτό μέ ἐπίγνωση τοῦ παράδοξου πώς ὅσο μιά προσπάθεια σύλληψης τῆς ἀλήθειας θέλει νά εἶναι ὁλοκληρωτικά ριζική, τόσο καί διακινδυνεύει νά γίνει μερική ἄποψη τοῦ συνόλου, ἀπάλειψη τοῦ ὄγκου καί πτώχευση τοῦ νοήματος.

Ὁ Makavejev πιστεύει ὅτι *«δέ συμβαίνει δημιουργική ἀλλαγή, ἄν δέν προϋπάρξει, εἴτε διαμάχη αὐθόρμητη, εἴτε διαμάχη πού νά ἔχει προκληθεῖ δημιουργικά»* (12). Ὁ Reich ἐπιλέχτηκε ἀκριβῶς ὡς ἡ παραδειγματική ἐκείνη ἐνσάρκωση τῆς ἐπιθυμίας γιά τή δημιουργική ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ἡ ὁποία καί θεωρήθηκε προοίμιο καί ἀναγκαία προϋπόθεση τῆς καθολικῆς ἀνθρώπινης ἀπελευθέρωσης, καί ἀκόμα πιό πέρα τῆς πλανητικῆς ἐξυγίανσης. Τό ἀκατέργαστο ἀρχικό φιλμικό ὑλικό του, ἐκεῖνο πού τυφλά καί παρορμητικά ἀποκτήθηκε, τό συνάρμοσε μετά γιά νά τό νηματοδοτήσει πάνω στή γενική ἰδέα πώς ὁ κινηματογράφος εἶναι δυνατό νά χρησιμοποιηθεῖ σάν πεδίο ἀπελευθέρωσης· στόχος του ἦταν νά ἐνεργοποιήσει ἐκρηκτικά τό δυναμικό τῶν εἰκόνων, τῶν φωτογραφιῶν, τῶν λόγων, τῶν ἤχων, καί τῶν μεταξύ τους σχέσεων· στόχος του ἦταν νά ἀφυπνίσει τή δημιουργικότητα τῶν θεατῶν, γεγονός πού θεωρεῖ πιό σημαντικό ἀπό τήν ἐπιδίωξη κάποιας μορφῆς ὑλικῆς κοινωνικῆς ἰσότητας.

Γιῶργος ΖΗΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

7) Στό βιβλίο τοῦ Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, Payot, 1972, σελ. 113.
8) Στό βιβλίο του *L'irruption de la morale sexuelle*, Payot, 1972, ὁ Reich στηριζόμενος στίς παρατηρήσεις τοῦ Bronislaw Malinowski, ἀναπτύσσει διεξοδικά τίς ἀπόψεις του γιά τήν καταγωγή τῆς ἀπαγόρευσης τῆς αἱμομικτικῆς σχέσης καί γιά τήν καταγωγή τῆς σεξουαλικῆς καταπίεσης γενικά.
9) Ὅπως σημ. 7, σελ. 71.
10) Ὅπως σημ. 4, σελ. 196.
11) Τοῦ Jurgis Baltrusaitis σέ συνέντευξη μέ τόν Jean - Francois Chevrier, στή *Le Monde*, 26 Ἰουλίου 1979.
12) Συνέντευξη τοῦ Makavejev μέ τούς Michel Ciment καί Bernard Cohn στό *Positif*, No 129 (Ἰούλιος – Αὔγουστος 1971, σελ. 51)

Σημείωμα γιά τόν *Δολοφόνο τοῦ Μανχάταν*

Ὁ δολοφόνος τοῦ Μανχάταν

(Fingers)
Η.Π.Α. (1978)
Σκην.: James Toback *Σεν.:* J.T. *Φωτ.:* Mike Chapman. *Μουσική:* Mozart καί διάφορα κομμάτια ρόκ. *Μοντάζ:* Bob Lawrence *Ἑρμηνεία:* Harvey Keitel (Τζίμμυ Ἀντζελέλι), Michael V. Gazzo (Μπέν, ὁ πατέρας του), Tisa Farrow (Κάρολ), Jim Brown. *Παραγωγή:* George Barrie. *Διανομή:* Fox. *Διάρκεια:* 88΄

Ἡ τελευταία ἐρεθιστική ταινία τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου ἦταν «ἐμπορική» γιά τούς διανομεῖς καί «ποιοτική» γιά τούς κριτικούς. Ἡ ἀλήθεια δέ βρίσκεται οὔτε στή μέση: στό *Δολοφόνο τοῦ Μανχάταν* (πρωτότυπος τίτλος: *Δάχτυλα)* τοῦ Τζαίημς Τόμπακ οἱ δυό προηγούμενοι χαρακτηρισμοί συγκρούονται κατά μέτωπο, ὡς μηχανισμοί παραγωγῆς μυθοπλαστικῶν ἐντυπώσεων, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἀλληλοαναίρεσή τους. Πρόκειται γία τήν καταστροφική συνάντηση ἑνός ἐμπορικοῦ εἴδους (τοῦ θρίλλερ), μέ μιά ἐλεγχόμενη μοντερνίστικη γραφή (ἀκαθόριστων γκονταρικῶν ἐπιπτώσεων, γι' αὐτό καί ἀναγνωρίσιμων καί γοητευτικῶν γιά τήν κριτική). Ἤ: πῶς ἕνας εὐνουχισμένος πιανίστας (καλλιτεχνικά, σεξουαλικά) καταπίνεται ἀπό τεράστια τράβελλινγκ, ἀδικαιολόγητα καί χαριτωμένα.

Τίποτα τό ἐρεθιστικό σ' ὅλα αὐτά, ἄν δέν ὑπῆρχε ἕνα πρόβλημα κινηματογραφοφιλίας πού ἡ ταινία θέτει χάρη στήν ἀμηχανία τῆς ἴδιας τῆς εὐλυγισίας πού ἀποπνέει, σχεδόν ἀσφυκτικά, ἡ ἀμφισβητούμενη οἰκονομία τῆς γραφῆς της: πῶς εἶναι δυνατό σήμερα μιά ταινία πού παράγεται στό πλαίσιο τοῦ κυρίαρχου τρόπου παραγωγῆς, νά ἐνσωματώσει στό λόγο της τήν ἀπόλαυση τοῦ κινηματογράφου, χθεσινοῦ καί σημερινοῦ, χωρίς νά λειτουργήσει φετιχιστικά δημιουργώντας ἕνα προνομιοῦχο χῶρο γιά ἀρτίστικα τίκ, κατατρεχόμενα ἀπό τό συνεχές ἄγχος τῆς «ταινίας δημιουργήματος;» Οἱ ἀπαντήσεις ἔρχονται ἐδῶ ἀπό τήν Εὐρώπη (Στράουμπ, Βέντερς), πού ἄλλωστε δημιούργησε καί τήν κινηματογραφοφιλία. Ὁ ἀμερικάνος Τόμπακ προσπαθεῖ νά φιλτράρει μιά παραδοσιακή θεματικά μυθοπλασία μέσα ἀπό ἐντυπώσεις διαστροφῆς της καί τίς ὑποτιθέμενες ἐπιδράσεις πού θά εἶχαν οἱ τελευταῖες στή γραφή τῆς ταινίας. Τό ἀποτέλεσμα μοιάζει μέ ἀποτυχημένο ἐξαγνισμό: ἡ ἱστορία τοῦ μουσικοῦ, πού γίνεται δολοφόνος γιά νά σώσει τά χέρια του, μεταβάλλεται στήν ἱστορία μιᾶς νευρωτικῆς ἄσκησης τῶν δαχτύλων του (κι ὁ τίτλος ἀποδεικνύεται συνεπής), ὅπου ὁ φόνος κι ἡ μουσική ἐκτέλεση ἀποδεικνύονται πλήρως ἀνταλλάξιμα, χωρίς τό ἀναγκαστικό πέρασμα ἀπό τό ἕνα στό ἄλλο νά μετασχηματίζει κάτι. Τό πάθος γίνεται τίκ, ἡ ἀγωνία χάνεται πίσω ἀπό τίς ἀκαθόριστες χειρονομίες τοῦ Χάρβεϋ Κέιτελ.

Πάθος πού ἐπιστρέφει, ἀγωνία πού ἐμφανίζεται θαυμαστά σέ μιά ἄλλη ἀγνοημένη ταινία τοῦ τέλους τῆς σαιζόν, ἐπίσης κινηματογραφόφιλη, ἀλλά καί πολύ πιό ξεκάθαρη: στό *Αἴνιγμα* τοῦ Κλώντ Μυλέρ, ὅπου ἕνα βιβλίο τῆς Πατρίτσια Χάισμιθ κομματιάζεται καί βεβηλώνεται ἐπιφανειακά, γιά νά διατηρηθεῖ αὐτούσιο τό πνεῦμα του, πού ὁ σκηνοθέτης ξαναβρίσκει στή *Ρεβέκκα* τοῦ Χίτσκοκ καί σέ καμιά δεκαριά ταινίες τοῦ Γουώλς (πού τσιτάρονται μέ ἀφθονία στήν ταινία), ὑποδεικνύοντας μιά λογική τῆς ἀναζήτησης τοῦ κινηματογραφικοῦ *ἀποσπάσματος*, πού ὁ σύγχρονος κινηματογράφος ἐλάχιστα ἔχει ἐπιχειρήσει.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Αλληλογραφια

Λάβαμε, πρό μηνῶν, ἀπό τό τακτικό μας ἀναγνώστη Ὀρέστη Καυχίτσα, ἕνα γράμμα πού δημοσιεύουμε ὁλόκληρο καθώς καί μιά ἀπάντηση τοῦ συνεργάτη μας Χρήστου Βακαλόπουλου.

Πρός τή Συντακτική Ἐπιτροπή

Ἄν καί παρακολουθῶ τό *Σύγχρονο Κινηματογράφο* ἀπό τό πρῶτο μέχρι τό τελευταῖο του τεῦχος, εἶναι ἡ Πρώτη φορά πού αἰσθάνθηκα τήν ἀνάγκη νά σᾶς γράψω. Τόν τελευταῖο καιρό εἴχαν σωρευθεῖ ἀρκετά πράγματα καί δέν πήγαινε ἄλλο...

1. *Πτωτικές τάσεις:* Παρακολουθῶ, ὅπως σᾶς εἶπα, τό περιοδικό σ' ὅλες τίς διαδοχικές φάσεις τῆς πορείας του, θῆμα πρός θῆμα. Τό πέρασμά του ἀπό τήν πρώτη, ἐκλεκτικίστικη φάση (μέ τίς ἐντονες Μπαζενικές ἐπιρροές καί μέ κυρίαρχη φυσιογνωμία τόν ἀκούραστο, πολυγραφότατο, γεμάτο αὐτοπεποίθηση στίς κρίσεις του Βασίλη Ραφαηλίδη) στή δεύτερη θεωρητίστικη φάση (ὅπου δυό νεοφερμένοι, ὁ Δημόπουλος κι ὁ Λυγγούρης, εἰσάγουν στό περιοδικό τήν τελευταία λέξη τῆς γαλλικῆς πρωτοπορίας στόν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς ἀνάλυσης: τή χρήση δηλ. πρωτοφανέρωτων γνωσιολογικῶν μεθόδων—ἐργαλείων ὅπως ἡ σημειολογία, ὁ στρουκτουραλισμός καί ἡ ψυχανάλυση, ὑποχρεώνοντας τήν «παλιά φρουρά» τῆς κριτικῆς νά περάσει στό περιθώριο) κι ἀπό κεῖ στήν τρίτη περίοδο τοῦ περιοδικοῦ (ὅπου τά παλιά μέλη τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς ἀποχωροῦν, γιά νά παραχωρήσουν τή θέση τους στούς νεώτερους, πού δοκιμάζουν τίς δυνάμεις τους, ἄλλος μέ μεγαλύτερη κι ἄλλος μέ μικρότερη τόλμη κι ἐπιτυχία, στήν πρακτική ἐφαρμογή τῶν θεωρητικῶν τους γνώσεων πάνω στό κοινό ἀντικείμενο τῆς μελέτης τους). Στήν τελευταία αὐτή φάση πιστεύω ὅτι ὁ Δημόπουλος, ὁ Σαββάτης καί κυρίως ὁ Νίκος Λυγγούρης ἔχουν νά ἐπιδείξουν μερικές ἀξιολογότατες ἀναλυτικές ἐργασίες.

Ἀλλά, ὕστερα ἀπό ἕνα διάστημα ἐκπληκτικῆς εὐφορίας, μέ ἀποκορύφωμα ἐκεῖνο τό ἀνεπανάληπτο καί ὀγκῶδες τεῦχος Νο 9/10 τί βλέπουμε; Τά πρῶτα σημάδια μιᾶς κρίσης, πού κάνουν τήν ἐμφάνισή τους στό προτελευταῖο τεῦχος Νο 17/18 καί πού συνεχίζονται στό τελευταῖο τεῦχος. Ποιά εἶναι αὐτά τά συμπτώματα;

— Ἡ ἀπουσία τοῦ Λυγγούρη ἀπό τά δυό τελευταῖα τεύχη, ἄν καί τό ὄνομά του ἐξακολουθεῖ νά φιγουράρει στή Συντακτική ἐπιτροπή (κάπου διάβασα ὅτι πρόσφατα «γύρισε» μιά ταινία, ἀλλά μετά τί ἀπέγινε;)

— Ἡ εἴσοδος στό περιοδικό μερικῶν καινούργιων προσώπων μέ πολύ περιορισμένες δυνατότητες, πού γυρίζουν τό περιοδικό κι ἐγώ δέν ξέρω σέ ποιές παλιότερες περιόδους του.

— Ἡ παράλληλη «πτώση» πού ἐμφανίζουν οἱ ἐργασίες τῶν ἴδιων τῶν παλιῶν μελῶν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς (δέν πρέπει νά θεωρηθεῖ τυχαῖο ὅτι «πεσμένη» εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν ἴδιων προσώπων καί στή δουλειά τους στόν ἡμερήσιο τύπο — ἀναφέρομαι στό Δημόπουλο καί στό Βακαλόπουλο).

— Ἡ ἐπίμονη ἄρνηση ν' ἀσχοληθεῖτε μέ τίς ταινίες πού ἀξιώνουν, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλη λεπτομερή καί διεξοδική ἀνάλυση: αὐτές τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου.

Ὅσο ἀφορᾶ στό τρίτο κατά σειρά σύμπτωμα, θά εἶχα νά προτείνω τό ἑξῆς: ἀνθρώπινο εἶναι νά 'χετε ἴσως κουραστεῖ ἤ ἁπλούστατα νά νιώθετε «ντεφορμέ» τόν τελευταῖο καιρό. Ἄν πράγματι αὐτό συμβαίνει, γιατί δέν προτιμᾶτε νά δημοσιέψετε στό περιοδικό περισσότερα ξένα κείμενα; Προκειμένου νά περνᾶτε τόσο μέτριες κριτικές ἤ μελέτες τῶν καινούργιων σας συνεργατῶν, εἶναι προτιμότερο — καί μάλιστα εἶναι εὐκαιρία — νά μεταφράσετε τά σπουδαιότερα ἄρθρα τῶν *Καγιέ* καί ἄλλων γαλλικῶν περιοδικῶν, πού ἄν δέν περάσουν τώρα, πότε θά περάσουν: ὅταν ἤδη θά 'χουν ξεπεραστεῖ; Ἐπιτέλους, δέν εἶναι ντροπή νά καλύπτετε τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ περιοδικοῦ μέ μεταφράσεις ξένων κειμένων. Ἴσα — ἴσα, αὐτά ἀκριβῶς θά ἔπρεπε νά εἶχαν προηγηθεῖ, γιατί ἁπλούστατα ἀποτελοῦν «πρῶτο χέρι», καί τό «πρῶτο χέρι» εἶναι ἀπόλυτα ἀπαραίτητο, σάν σημεῖο ἀναφορᾶς, γιά νά 'ναι σέ θέση τό κοινό νά κρίνει ἄν τά λέει καλά τό «δεύτερο» ἤ τό «τρίτο χέρι».

2) *Μιά ἀσυνέπεια.* Στό τελευταῖο τεῦχος τῆς Β΄ περιόδου εἴχατε ὑποσχεθεῖ τή δημοσίευση ἑνός ἀριθμοῦ ἄρθρων τοῦ Οὐντάρ, τοῦ Κομολλί κ.ἄ. *(Ραφή, Χρῶμα, Ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ, Σημειώσεις γιά μιά θεωρία τῆς ἀναπαράστασης, Τεχνική καί ἰδεολογία* κ.ἄ.), ἀπαραίτητων γιά τήν εἰσαγωγή τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ στή θεωρία τοῦ ὑλιστικοῦ κινηματογράφου. Πέρασαν 7 χρόνια ἀπό τότε καί δέν ἐκπληρώσατε τήν ὑπόσχεσή σας. Γιατί; Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι στό ἴδιο διάστημα δημοσιεύτηκαν θαυμάσια κείμενα τῶν Ἄιζενστάιν Οὐντάρ, Μπάρτ, Μπωντρύ, Μέτς, Μπονιτσέρ, Κανέ, Φουκώ, Σεγκέν κ.ἄ. Ἐξακολουθεῖ ὅμως νά εἶναι αἰσθητή ἡ ἀπουσία, ἀμετάφραστων ἀκόμη στά ἑλληνικά, συγγραφέων σάν τόν Λακάν, Κρίστεβα, Μπατάιγ, Μπελλούρ, Σολλέρς, Σεφέρ, Ντερριντά κ.ἄ., στούς ὁποίους τόσο συχνά παραπέμπετε.

Γιά ὅσους ξέρουν γαλλικά, δέν ὑπάρχει πρόβλημα. Προμηθεύονται τό γαλλικό βιβλίο ἤ περιοδικό καί κατατοπίζονται. Ὅλοι οἱ ἄλλοι ὅμως βρίσκονται σέ ἀπελπιστικά μειονεκτική θέση. Καί μήν ἀπαντήσετε «μάθετε γαλλικά», γιατί δέν εἶναι καθόλου εὔκολο. Ὅπως καί νά 'χει, εἶναι πολύ πιό εὔκολο νά κάνετε οἱ ἴδιοι τή μετάφραση τῶν κειμένων αὐτῶν, τήν ὥρα πού διαβάζετε, καί νά τά περάσετε στό *Σύγχρονο*, παρά νά μάθει κανείς γαλλικά τώρα, πίσω—πίσω, ἤ νά περιμένει πότε θά μεταφραστοῦν (κι ἄν μεταφραστοῦν ποτέ) στά ἑλληνικά, γιά νά μπορέσει νά τά διαβάσει.

Πέρ' ἀπ' αὐτό, νομίζω ὅτι εἶναι καθῆκον σας, σάν περιοδικό πρωτοπορίας, νά παρακολουθεῖτε σέ «ἀπόσταση ἀναπνοῆς» τίς τελευταῖες τάσεις τῆς διε-

θνοῦς (πού κατά κανόνα συμβαίνει νά εἶναι μόνο γαλλική) πρωτοπορίας στόν τομέα σας, μεταφράζοντας γιά τό *Σύγχρονο* τά πιό προχωρημένα κείμενα, ὅσο εἶναι καιρός, πρίν δηλαδή προφθάσουν νά ξεπεραστοῦν. Ἀλλά κι ἄν ἀκόμη ὁρισμένα ἀπ' αὐτά τά ξένα κείμενα πού δημοσιεύσατε ἤ δημοσιεύετε ἔχουν ξεπεραστεῖ, κάποιος ἀπ' ὅλους σας θά 'πρεπε νά ἀναλαμβάνει νά ἐνημερώνει τούς ἀναγνῶστες ἀπό ποιόν καί σέ ποιά σημεῖα ἔχουν ξεπεραστεῖ. Κι αὐτό γιά νά ξέρουμε ποῦ βρισκόμαστε...

Ἐπί τῆ εὐκαιρία: θά ἦταν πολύ χρήσιμο ἄν δημοσιεύατε στό ἑπόμενο ἤ σ' ἕνα ἑπόμενο τεῦχος ἕνα μικρό ἀπολογισμό τῶν τάσεων καί τῶν ρευμάτων πού παρουσιάζονται αὐτή τήν ἐποχή στά σημαντικότερα γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά — ὅπως εἴχατε κάνει ἄλλη μιά φορά στό παρελθόν. Γνωρίζοντας σέ ποιό σημεῖο ἔχουν προχωρήσει οἱ ξένοι, μποροῦμε νά σταθμίσουμε ἀκριβέστερα σέ πόση ἀπόσταση πίσω τους ἀκολουθοῦμε ἐμεῖς.

3) *Ἡ μεγάλη παράλειψη*. Δέ θ' ἀρνηθεῖτε, φαντάζομαι, πώς ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος ὑπῆρξε ὁ μεγάλος ἀπών τῆς Γ΄ περιόδου τοῦ *Σύγχρονου*. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἀποφύγατε ἐπίμονα νά τόν ἀντιμετωπίσετε. Ἄν ἐξαιρέσουμε ὅτι ἡ *Ἀναπαράσταση* καλύφθηκε ἀπό τόν Ραφαηλίδη στήν Α΄ περίοδο καί οἱ *Μέρες τοῦ '36* ἀπό τό Λυγγούρη στή Β΄, ὁ *Θίασος* καί οἱ *Κυνηγοί* κατέχουν θέση μόνο στό «ἀπωθημένο» τοῦ *Σύγχρονου* τῆς Γ΄ περιόδου. Εἴχατε ὑποσχεθεῖ ὅτι γιά τό *Θίασο* θά 'γραφε ὁ Τέλης Σαμαντᾶς. Φανήκατε καί πάλι ἀσυνεπεῖς. Λίγο ἀργότερα ὁ Μανόλης Κούκιος διατύπωσε μερικές μεθοδολογικές προτάσεις γιά τήν ἐνδεδειγμένη ἀνάγνωση τοῦ *Θιάσου*, ἀλλά ἐκεῖ σταμάτησε μουδιασμένος, χωρίς νά τολμήσει νά προχωρήσει σέ κάποια ἀνάλυση τῆς ταινίας. Ἐπιστέγασμα ὅλων αὐτῶν τῶν ὑπαναχωρήσεων ἦρθε ἐκείνη ἡ περίφημη συζήτηση μεταξύ 4 μελῶν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς γιά τούς *Κυνηγούς*, στό προτελευταῖο τεῦχος. Ἔμεινα κατάπληκτος. Στήν ἀρχή ὁμολογεῖτε τήν ἀνοχή σας, ἐπειδή ἀφήσατε ἀκάλυπτο τό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη, ἀλλά στή συνέχεια στρέφεσθε σέ μιά ἀπροκάλυπτη, ὑστερική σχεδόν *ἄρνησή* του. Εἰλικρινά, δέν περίμενα ποτέ ὅτι θά εἴχατε κομπλεξαριστεῖ σέ τέτοιο βαθμό ἀπέναντι σ' αὐτό τόν ἄνθρωπο. Καί γιά νά πῶ τήν ἀλήθεια, ἀπ' ὅλους μποροῦσα νά περιμένω κάτι τέτοιο, ὄχι ὅμως κι ἀπ' τό Νίκο Σαββάτη πού τοῦ εἶχα ἰδιαίτερη ἐκτίμηση (ὁ Δημόπουλος κι ὁ Λυγγούρης δέ μετεῖχαν στή συζήτηση, γιατί, δέν ξέρω). Δέν ἔχω φυσικά τήν παραμικρότερη ἀξίωση νά συμφωνήσετε μαζί μου, ὡστόσο πρέπει νά παραδεχθεῖτε ὅτι, πέρα ἀπό τίς γενικές ἤ ἐπιμέρους ἀντιρρήσεις σας γιά τίς τελευταῖες ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου, οὐσιαστικά τίς ἀγνοήσατε. Δέν ξέρω ἄν τό συνειδητοποιήσατε, ἀλλά σᾶς βεβαιῶ ὅτι ἐκτεθήκατε ἀφάνταστα, ἀπωθώντας ἐκεῖνες ἀκριβῶς τίς ταινίες πού ἀπαιτοῦσαν τήν ἐκτενέστερη ἀνάλυση, τή στιγμή μάλιστα πού ἀποτελοῦσαν ἐκτός τῶν ἄλλων καί κοινωνικό φαινόμενο, μετά τίς ἀξιοσημείωτες ἀντιδράσεις ἐξουσίας καί ἀστῶν ἀπέναντί τους. Καταλήξατε ἔτσι, ἄθελά σας, νά εὐθυγραμμισθεῖτε στό σημεῖο αὐτό μέ τά ὑπόλοιπα ἑλληνικά κινηματογραφικά περιοδικά (γιά τό ποιοτικό ἐπίπεδο τῶν ὁποίων καλύτερα ἄς μή γίνει συζήτηση), πού στήριξαν τήν πολεμική τους ἐνάντια στίς ἴδιες ταινίες πάνω σέ παιδαριώδη ἐπιχειρήματα. Ἀλλά στό κάτω—κάτω ἀπ' αὐτούς δέν μπορούσαμε νά περιμένουμε καί τίποτε καλύτερο... Δέν ἔχει σημασία ἄν ἐγώ ὑποστηρίζω τήν ἄποψη τοῦ Δημ. Σταύρακα (τεῦχος 19) ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Θόδωρου εἶναι οἱ μοναδικές σοβαρές προσπάθειες πολιτικοῦ κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα. Ἐσεῖς δέν ἔπρεπε, μέ κανένα τρόπο, νά φερθεῖτε ὅπως φερθήκατε...

4) *Ἡ κυκλοφορία*. Δέ νομίζετε ὅτι τελευταῖα παραέχετε ἀραιώσει τίς ἐμφανίσεις σας; Δηλώνετε «δίμηνο περιοδικό», ἀλλά κυκλοφορεῖτε δυό τό πολύ τρεῖς φορές τό χρόνο. Τό τελευταῖο μάλιστα τεῦχος ἔχει ἡμερομηνία 'Ιούνιος – Σεπτέμβριος καί κυκλοφόρησε... 7 μῆνες ἀργότερα. Εἶχα πιστέψει ὅτι κλείσατε ὁριστικά. Γιατί ἔτσι; Ἄν οἰκονομικοί λόγοι δυσκολεύουν τήν ἔκδοσή σας κάθε δίμηνο (δέν ἀμφιβάλλω ὅτι οἱ πολυτελεῖς ἐκδόσεις σας τῆς Γ΄ περιόδου πρέπει νά σᾶς στοιχίζουν πανάκριβα), βγεῖτε κάθε τρίμηνο. Τό πολύ κάθε τετράμηνο. Ὄχι ὅμως καί μιά φορά τό χρόνο! Ἀφ' ἑνός χάνετε τήν ἐπικαιρότητα κι ἀφ' ἑτέρου οἱ συνδρομητές κι οἱ ἀναγνῶστες σας ξεχνοῦν τήν ὕπαρξή σας. Ὑπερβάλλω; Ἀπεναντίας ἐσεῖς ὑπερβάλλετε μέ τήν ἐτήσια κυκλοφορία σας. Ἐν ἀνάγκη, κάντε κάτι ἁπλό: προκειμένου νά κυκλοφορεῖτε συχνότερα μειῶστε τά ἔξοδά σας. Μήν τυπώνετε 110 καί 140 σελίδες. Τυπῶστε 80, 50. Σημασία ἔχει νά διατηρεῖτε μέ τό κοινό σας ὅσο γίνεται πιό στενή ἐπαφή, ἄς εἶναι ἡ ἐμφάνισή σας φτωχότερη. Τόσα χρόνια μέ τά τεύχη τῆς Α΄ καί Β΄ περιόδου δέ νομίζω ὅτι πειραχθήκαμε σέ τίποτε. Ἡ πολυτέλεια εἶναι τό τελευταῖο πού θά μᾶς ἔλειπε. Ἀντίθετα μέ τήν πλειοψηφία τῶν ἀναγνωστῶν σας, πού ζητοῦν περισσότερη ἐκλαΐκευση, περισσότερο «κατέβασμα» ἀπό μέρους σας γιά νά σᾶς «πιάνουν», ἐγώ θά ἐπέμενα ν' ἀνεβεῖτε ἀκόμη πιό ψηλά, πιό κοντά στούς πρωτοπόρους τῆς τέχνης καί τῆς ἐπιστήμης, πρίν μᾶς ἀφήσουν πιό πολύ «πίσω», προτοῦ «μᾶς φάει ἡ 'Ιστορία στή στροφή» — μ' ἄλλα λόγια, ζητῶ πιό πολλά ξένα κείμενα (καί περισσότερη συνέπεια στή δουλειά σας).

Εὐχαριστῶ γιά τή φιλοξενία,
'Ορέστης Καυχίτσας
Καρδίτσα, 2 Μάη

ΥΓ. Μήπως θά ἦταν δυνατόν νά δημοσιεύατε σέ μιά γωνιά τοῦ ἑπόμενου τεύχους σας ἕναν κατάλογο ἄρθρων τῶν συγγραφέων πού ἀναφέρω κάτω ἀπό τό «2» τῆς ἐπιστολῆς μου (Λακάν, Κρίστεβα κ.λπ.), πού πιθανόν νά ἔχουν μεταφρασθεῖ μέχρι σήμερα σέ διάφορα ἑλληνικά περιοδικά ἤ βιβλία καί δέν τά πήραμε εἴδηση; Σάν 'Αθηναῖοι, ἔχετε τήν εὐχέρεια νά τά παρακολουθεῖτε πιό τακτικά. Θά μᾶς ἐξυπηρετούσατε ἀφάνταστα.

Καί πάλι εὐχαριστῶ

Ἀπάντηση

Ἡ κριτική τοῦ περιοδικοῦ πού ἐπιχειρεῖ ὁ κ. Καυχίτσας παρουσιάζει ἕνα διπλό ἐνδιαφέρον: α) γιατί εἶναι συνολική (χωρίς φυσικά νά εἶναι ὁλοκληρωμένη), ἀφορᾶ ὅλες τίς φάσεις τῆς πορείας του, ἀναφέρεται σέ ἀρκετούς συνεργάτες κ.λπ. Εἶναι τό πρῶτο γράμμα πού δεχόμαστε ἀπό κάποιον πού «συμμετέχει», ἔστω καί ἀπό μακριά, στίς γραφές μας. Θά δοῦμε γιατί αὐτό εἶναι ἕνα στοιχεῖο πού τόν φέρνει κοντά ἀλλά καί ταυτόχρονα τόν ἀπομακρύνει ἀπό τό περιοδικό, σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν παρέμβαση τοῦ Σύγχρονου στήν κινηματογραφική πραγματικότητα· θ) εἶναι μιά κριτική πού ἀπαιτεῖ (πάλι γιά πρώτη φορά) τήν ἐμμονή σέ μιά συγκεκριμένη κατεύθυνση πού πῆρε κάποτε τό περιοδικό, δίνοντάς μας ἔτσι τήν εὐκαιρία νά κάνουμε ἕνα μικρό ἀπολογισμό τῆς στάσης μας γύρω ἀπό ἕνα-δυό ζητήματα (θεωρία, Ἀγγελόπουλος), πού συγκέντρωσαν τό βάρος τῶν προσπαθειῶν μας στό παρελθόν. Θά προσπαθήσω νά διατυπώσω μερικές σύντομες σκέψεις καί γιά τίς δύο αὐτές πλευρές τῆς πραγματικά εὐπρόσδεκτης, τό ἐπαναλαμβάνω, κριτικῆς τοῦ κ. Καυχίτσα.

Γιά τή γενική πορεία τοῦ περιοδικοῦ, τούς συνεργάτες, τίς «πτωτικές τάσεις» κ.λπ.: *Φοβᾶμαι ὅτι ὁ κ. Καυχίτσας ἐπιχειρεῖ ἕναν ἀπολογισμό τῆς δουλειᾶς τῶν τριῶν περιόδων τοῦ περιοδικοῦ, υἱοθετώντας τήν ὀπτική πού θά εἶχε διαμορφώσει (σέ μιάν ἐξιδανίκευσή της, βέβαια, μιά κι ἔρχεται νά ἐκτιμηθεῖ ἀρκετά χρόνια ἀργότερα) ἡ δεύτερη περίοδος τῆς λειτουργίας του. Πρόκειται βέβαια γιά μιά περίοδο ἀρκετά ἐκρηκτική, στήν ὁποία ὅμως ὁ κ. Καυχίτσας ἀναφέρεται ἀρκετά περιγραφικά, ἐνσωματώνοντας καί θεωρώντας ὡς «φυσιολογικές» καί αὐτα-πόδεικτες ἀκόμα καί τίς ἐξαγγελίες της («ἡ εἰσαγωγή τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ στή θεωρία τοῦ ὑλιστικοῦ κινηματογράφου», φράση πού ὑπονοεῖ μᾶλλον τήν «ὑλιστική θεωρία» γιά τόν κινηματογράφο). Ὡστόσο ἡ περίοδος αὐτή πρέπει νά ἐκτιμηθεῖ σήμερα, κατά τή γνώμη μου, ὄχι μόνο μέ βάση τήν τεράστια προσφορά της στήν εἰσαγωγή θεωρητικῶν ἐργαλείων γιά τήν κινηματογραφική σκέψη, ἀλλά καί τήν (ἀναγκαία ἴσως τότε, ἀλλά κανείς δέν ξέρει...) μερική ἀπομάκρυνσή της ἀπό τόν κινηματογράφο ὡς ἀντικείμενο ἐμπειρίας, σέ ὄφελος ἑνός κινηματογράφου ὡς ἀντικειμένου μελέτης. Κάτι τέτοιο ὀδήγησε στήν ἀπόρριψη τῆς κινηματογραφοφιλίας ἀρχικά, ἐνῶ ὁ Σύγχρονος ἦταν ἀπό παλιά καί συνεχίζει νά εἶναι ἡ μοναδική ἑστία κινηματογραφόφιλου πλησιάσματος τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου στόν περιοδικό τύπο. Ταυτόχρονα, γιά νά καλυφθεῖ τό κενό τῆς ἀναγκαίας ἐπανεξέτασης τοῦ πῶς λειτουργοῦσε τότε ἡ κινηματογραφοφιλία, ἡ δεύτερη περίοδος λειτούργησε φετιχιστικά σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν πρωτοκαθεδρία τῆς θεωρητικῆς διατύπωσης κρίσεων καί ἀπόψεων, παραμερίζοντας τίς ταινίες ἤ ἐξοστρακίζοντάς τες σέ χώρους καθαρά θεωρητικῶν ἀναλύσεων, ὅπου φυσικά οἱ ταινίες δέν ἔπαιξαν πιά παρά τό ρόλο τοῦ ἁπλοῦ προσχήματος γιά τήν ἀνάλυση: τά κείμενα τῶν Σαμαντᾶ καί Λυγγούρη γιά τίς Μέρες τοῦ '36 εἶναι τό χαρακτηριστικότερο παράδειγμα. Ἡ πρακτική αὐτή κληρονομήθηκε στήν τρίτη περίοδο, χωρίς νά ἐξεταστεῖ κριτικά, παράκμασε, ὅπως ἦταν φυσικό, καί ἔδωσε τή θέση της σέ ἕναν ἀνολοκλήρωτο ἀκόμα (ὡς τό τεῦχος 19) μετασχηματισμό της, πού θά ὁριζόταν ἀπό τή σύνδεση τοῦ θεωρητικοῦ ἐξοπλισμοῦ μέ τήν κινηματογραφική ἐμπειρία σέ ὅλες τίς τίς διαστάσεις. Πάνω σ' αὐτό τό μετασχηματισμό δουλεύουμε αὐτή τή στιγμή. Ἡ δεύτερη περίοδος λοιπόν δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἀπόλυτα οὔτε σάν προπομπός, ἀλλά οὔτε σάν σημεῖο ἀφετηρίας τῆς τρίτης περιόδου. Θά ἔμοιαζε μᾶλλον μ' ἕνα κομβικό σημεῖο στήν ὅλη πορεία τοῦ περιοδικοῦ.*

Τέλος, δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ἡ τρίτη περίοδος ἐγκαινιάζεται μεταδικτατορικά, πράγμα πού σημαίνει ὅτι τά ἀντικείμενα διαμάχης - ταινίες φορτίζονται στενά πολιτικά καί ἡ στάση τῶν συνεργατῶν τοῦ περιοδικοῦ ἐπηρεάζεται θέλοντας καί μή ἀπ' αὐτή τήν ἀλλαγή.

Γιά τή θεωρία καί τόν Ἀγγελόπουλο: *Πρίν ἀγγίξω τό θέμα αὐτό, θά ἤθελα νά σταθῶ στήν παρακολούθηση τοῦ περιοδικοῦ ἀπ' τή μεριά τοῦ κ. Καυχίτσα ἔτσι, ὅπως αὐτή διαγράφεται στό γράμμα του. Θά πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι ἕνα ἀπό τά στοιχεῖα πού βοήθησαν τό Σύγχρονο νά συνεχίσει εἶναι τό τρομακτικό πεῖσμα του, ὁ καλῶς νοούμενος «δογματισμός» του θά ἔλεγα, σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τίς ἐπιλογές του, πεῖσμα πού ἐνισχύθηκε ἀπό τήν ἔντονα ἐκτυφλωτική παρουσία τῶν συνεργατῶν του στό χῶρο τῆς κριτικῆς, πού εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα μιά μικρή ἐπανάσταση καί στόν τρόπο γραφῆς καί στή γενικότερη στάση ἀπέναντι στόν κινηματογράφο. Αὐτό ὅμως ἐπιφέρει ἕναν κίνδυνο, πού ὁ κ. Καυχίτσας δέ φαίνεται νά ἀντιλαμβάνεται: τή σαγήνη πού ἐξασκεῖ ὁ γράφων, τήν τρομακτική του δυνατότητα νά πιάσει στά δίχτυα του τόν ἀναγνώστη, τό ἀσυνείδητο γάντζωμα τοῦ τελευταίου ἀπό μιά σειρά ὀνόματα (ἂς ποῦμε Σολλέρς, Κρίστεβα, Λακάν, Μπελούρ, Σεφέρ, Ντερριντά ἀλλά καί Λυγγούρης, Δημόπουλος, Σαββάτης κ.λπ.) καί ἀπό τό Ὄνομα αὐτῶν τῶν ὀνομάτων, τήν τυφλή του προσήλωση σ' ἕνα κενό ὄνομα-σημεῖο ἤ σέ μιά κενή στάση-σημεῖο σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Κίνδυνος πού σήμερα ἀποδεικνύεται κάτι παραπάνω ἀπό πιθανός σέ περιοδικά, ὅπως τό Φίλμ, ὅπου ἡ θεωρία δέν παίζει παρά τό ρόλο τῆς ἐγγύησης τῆς σοβαρότητας τοῦ περιοδικοῦ (ἀρκεῖ νά ὑπάρχει δηλαδή τό Ὄνομα γραμμένο κάπου κι ἀπό κεῖ καί πέρα τά κείμενα εἶναι ἀνάκατα ριγμένα στό χαρτί — κάτι πού ποτέ δέν ἔγινε στό Σύγχρονο) καί ἰδιαίτερα στήν Ὀθόνη, ὅπου ὁ κινηματογράφος χάνεται ὁλοκληρωτικά, δέν καταλαμβάνει παρά μιά θέση-σκιά (κι ὁ Βέντερς δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τό σκαλοπάτι, πού ὁδηγεῖ στό ἐσωτερικό τοῦ ἱερατείου τοῦ Λακάν).*

Κάπως ἔτσι βλέπω τή σχέση τοῦ κ. Καυχίτσα μέ τή θεωρία, πού ἴσως νά ἀντανακλᾶ μιά κάποια παλιότερη δική μας σχέση μέ τά Cahiers du Cinéma, *ἡ ὁποία εὐτυχῶς ἔχει ξεπεραστεῖ. Ταυτόχρονα ὅμως αὐτή ἡ σχέση μεταφέρθηκε ἀλλοῦ: στόν ἡμερήσιο τύπο, ὅπου ἡ σημειολογία δίνει καί παίρνει, στά κείμενα τοῦ φίλου Βασίλη Ραφαηλίδη στό Βῆμα, ὅπου ὁ κριτικός γίνεται πιά πραγματικός φεουδάρχης κ.λπ.*

Καί τώρα στό θέμα μας: μέ τή διαπίστωση ὅτι ἡ θεωρία δέ μᾶς ἀναγκάζει σέ ὁποιοδήποτε μυστικό, σέ τελική ἀνάλυση, ντετερμινισμό, τά θεωρητικά κείμενα κατέλαβαν καί καταλαμβά-

νουν (ὅπως θά διαπιστώσει ὁ κ. Καυχίτσας σ' αὐτό τό τεῦχος) τή θέση πού τούς ἀρμόζει: ὄχι τή θέση τῆς κορυφῆς τῆς πυραμίδας τῶν προσπαθειῶν μας, ὄχι τή θέση γιά τό «ταξίδι στό κέντρο τῆς γῆς», ἀπ' ὅπου ὅλα τά μυστικά «τῆς τέχνης καί τῆς ἐπιστήμης» ἐκκινοῦν, ἀλλά ἐκείνη τῆς μιᾶς ἀκόμα προσέγγισης τῶν κινηματογραφικῶν πρακτικῶν, πού ὑπάρχει δίπλα σ' ὅλες τίς ἄλλες σ' ἕνα κινηματογραφικό περιοδικό, ἰσότιμα καί διασταυρούμενη μέ αὐτές. Μιά καί ἡ ὑλιστική θεωρία γιά τόν κινηματογράφο δέ δημιουργήθηκε ποτέ, ἄς μή χειρουργοῦμε τό πτῶμα της στήν αἰωνιότητα. Ἄς δοῦμε μᾶλλον τά κείμενα αὐτά σάν μιά προβληματική, μιά μελέτη ὄχι μόνο τοῦ κινηματογράφου ἀλλά καί τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου, χωρίς διαστάσεις οἰκουμενικότητας.

Τέλος δέ θά συμφωνήσω σέ ὅλα ὅσα λέει ὁ κύριος Καυχίτσας γιά τόν Ἀγγελόπουλο. Καί πρῶτα ἀπ' ὅλα στό ὅτι ὁ Ἀγγελόπουλος χρειάζεται ἰδιαίτερη μεταχείριση, ὑπεραναλυτικές προσπάθειες κ.λπ. Καί μπορεῖ νά φανήκαμε ἀσυνεπεῖς σέ σχέση μέ τό Θίασο (ἀλλά ἀκριβῶς τό δέος πού προκαλοῦσε τό κείμενο τοῦ Νίκου Λυγγούρη γιά τίς Μέρες τοῦ 36 συνέβαλε στήν ἀπραξία μας γιά τήν ἀμέσως ἑπόμενη ταινία τοῦ σκηνοθέτη) ἀλλά γιατί ἡ συζήτηση γιά τούς Κυνηγούς ἀποτελεῖ «ὑστερική ἄρνηση» τοῦ σκηνοθέτη καί «κόμπλεξ»; Τό ἀντίθετο μᾶλλον, θά ἔλεγα· σέ μιά ἐποχή, ὅπου ὁ Ἀγγελόπουλος θεωρεῖται σχεδόν ταμπού, ὅπου ὁ θαυμασμός ὄχι γιά τή δουλειά του ἀλλά γιά τό τί ἀντιπροσωπεύει, γιά τό ὅτι γίνεται ὁ στόχος τῶν «ἀστῶν» (!!!) κ.λπ., σβήνει τή δύναμη καί τό ἐνδιαφέρον ἤ τίς ἀδυναμίες τῶν ταινιῶν του, ἡ συζήτηση καταπιάστηκε μέ αὐτά τά ζητήματα μέ πολύ ἱκανοποιητικό τρόπο. Πιστεύουμε ὅτι ἡ καινούργια δουλειά τοῦ Ἀγγελόπουλου θά μᾶς δώσει τήν εὐκαιρία νά ἐπανέλθουμε σέ ὅλα αὐτά.

Ὅσο γιά τό πρόβλημα τῆς κυκλοφορίας, πιστεύουμε ὅτι ἡ νέα προσπάθεια πού ἀρχίσαμε μέ τό τεῦχος 20 θά ἀποδώσει καρπούς. Καί σ' αὐτό μιά σειρά ἀπό τέτοια γράμματα θά ἦταν κάτι παραπάνω ἀπό βοηθητικά.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

Κινηματογραφική σειρά

κυκλοφοροῦν

Ἐκδόσεις Νεφέλη, Σόλωνος 94, Τηλ. 3607744

ΔΜ ΒΜ

ΟΙ ΩΡΑΙΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

ΦΡΑΝΣΙΣ ΚΟΠΠΟΛΑ

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ, ΤΩΡΑ!

*APOCALYPSE NOW! *

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ

ΟΥΓΓΡΙΚΗ ΡΑΨΩΔΙΑ

VITAM ET SANGUINE

ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΡΟΖΙ

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣΕ ΣΤΟ ΕΜΠΟΛΙ

*CRISTO SI E' FERMATO A EBOLI *

ΠΑΟΛΟ ΚΑΙ ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ

* IL PRATO *

ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΟ

WITHOUT ANESTHETIC

ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ

ΟΙ ΜΑΓΥΑΡΟΙ

* THE HUNGARIANS *

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

* THE MIRROR *

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

ΓΙΟΖΙΜΠΟ

*JOZIMBO

ΑΝΤΡΕΪ ΜΙΧΑΛΚΟΦ-ΚΟΝΤΣΑΠΟΒΣΚΙ

ΣΙΒΕΡΙΑΔΑ

* SIBIRIADA *

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΗ

Η ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ

ΕΓΧΡΩΜΟ

ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΑΞΕΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ

* ΕΓΧΡΩΜΟ *

ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

ΟΙ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΛΚΟ

*LES DEMOISELLES DE WILKO *

ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε.

Εκδόσεις τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος τῆς Εθνικῆς Τραπέζης

Botsford & Robinson, *Ἀρχαία Ἑλληνική Ἱστορία*
Μετ. Σωτήριος Ε. Τσιτσώνης
(17 × 24), σσ. xvi + 658 Δρχ. 600

Gustave Glotz, *Ἡ ἑλληνική «πόλις»*
Μετ. Ἁγνή Σακελλαρίου
(14 × 21), σσ. 491 Δρχ. 400

Βάσου Καραγιώργη, *Ἀρχαία Κύπρος – Ἀπό τή Νεολιθική ἐποχή ὡς τό τέλος τῆς Ρωμαϊκῆς*
(17 × 24), σσ. 151 + πίν., εἰκ. ἔγχρ. 21, Α/Μ 250 Δρχ. 250

Elpidio Mioni, *Εἰσαγωγή στήν Ἑλληνική Παλαιογραφία*
Μετ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης
(17 × 24), σσ. 204 + 30 πίν. Δρχ. 350

K. J. Dover, *Ἡ Κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη*
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής
(14 × 21), σσ. 349 Δρχ. 300

Werner Jaeger, *Δημοσθένης – Διαμόρφωση καί ἐξέλιξη τῆς πολιτικῆς του*
Μετ. Δέσποινα Καρπούζα-Καρασάββα
(14 × 21), σσ. 306 Δρχ. 300

Ι. Θ. Κακριδή, *Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες στή νεοελληνική λαϊκή παράδοση*
(14 × 21), σσ. 107 Δρχ. 120

Δημητρίου Σ. Λουκάτου, *Εἰσαγωγή στήν ἑλληνική Λαογραφία* (β΄ ἔκδ.)
(14 × 21), σσ. 351 Δρχ. 300

H. J. Rose, *Ἱστορία τῆς Λατινικῆς Λογοτεχνίας*
(2 τόμοι)
Μετ. Κ. Χ. Γρόλλιος
(14 × 21), σσ. Α΄ xx + 419, Β΄ 413 Δρχ. 600

Λίνου Πολίτη, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*
(14 × 21), σσ. ιστ΄ + 442 Δρχ. 400

"Encyclopédie de la Pléiade", *Ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας – Ἡ Καντιανή Ἐπανάσταση*
Μετ. Κυριάκος Σ. Κατσιμάνης
(14 × 21), σσ. 305 Δρχ. 200

"Enclyclopédie de la Pléiade", *Ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας – 19ος αἰώνας: Ρομαντικοί-Κοινωνιολόγοι*
Μετ. Τίτος Πατρίκιος-Παῦλος Χριστοδουλίδης
(14 × 21), σσ. 379 Δρχ. 300

Ε. Π. Παπανούτσου, *Α. Δελμοῦζος (Ἡ ζωή του – Ἐπιλογή ἀπό τό ἔργο του)*
(14 × 21), σσ. 299 + εἰκ. Δρχ. 250

Πινακοθήκη καί Γλυπτοθήκη τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τράπεζας στή Θεσσαλονίκη
31 ἔγχρωμοι πίν. 35 × 39 ἑκ. Δρχ. 400

Σημείωση: *Τά βιβλιοδετημένα ἀντίτυπα ἐπιβαρύνονται μέ 100 δραχμές*

Εκδόσεις τῆς Εθνικῆς Τραπέζης

Φοίβου Ἀνωγειανάκη, *Ἑλληνικά λαϊκά μουσικά ὄργανα*
(25 × 30), σσ. 400, εἰκ. ἔγχρ. 154, Α/Μ 103 Δρχ. 1.800

Μανόλη Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*
(25 × 30), σσ. 205, εἰκ. ἔγχρ. 84, Α/Μ 123 Δρχ. 2.200

* *Μονή Σταυρονικήτα (Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκεντήματα)*
(25 × 30), σσ. 241, εἰκ. ἔγχρ. 92, Α/Μ 21 Δρχ. 1.300

* *Νεολιθική Ἑλλάς*
(25 × 30), σσ. 356, εἰκ. ἔγχρ. 162, Α/Μ 86 Δρχ. 1.500

* *Ἑλληνική Ἐμπορική Ναυτιλία (1453-1850)*
(25 × 30), σσ. 510, εἰκ. ἔγχρ. 152, Α/Μ 120 Δρχ. 1.800

* Λεύκωμα *«Ἐλ Γκρέκο»*
26 ἔγχρωμοι πίν. 40 × 50 ἑκ. Δρχ. 1.000

* Λεύκωμα *«Μακρυγιάννη» (Στοχασμός Μακρυγιάννη, Χείρ Παναγιώτη Ζωγράφου – Εἰκονογραφία τοῦ '21)*
24 ἔγχρωμοι πίν. 40 × 50 ἑκ. Δρχ. 1.000

* *Κύπρος '74 – Τό ἄλλο πρόσωπο τῆς Ἀφροδίτης*
(21 × 28), σσ. 277, εἰκ. ἔγχρ. 164, Α/Μ 79 Δρχ. 500

Μνήμη Ἰωάννη-Γαβριήλ Ἐυνάρδου (1775-1863)
(17 × 24), σσ. 141, εἰκ. ἔγχρ. 16, Α/Μ 20 Δρχ. 250

ΟΔΗΓΟΙ (εἰκονογραφημένοι):

* *Ἀττική – Ἀπό τήν Προϊστορική ὡς τή Ρωμαϊκή περίοδο*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

* *Ἀχαΐα – Ἠλεία*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

* *Χίος*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

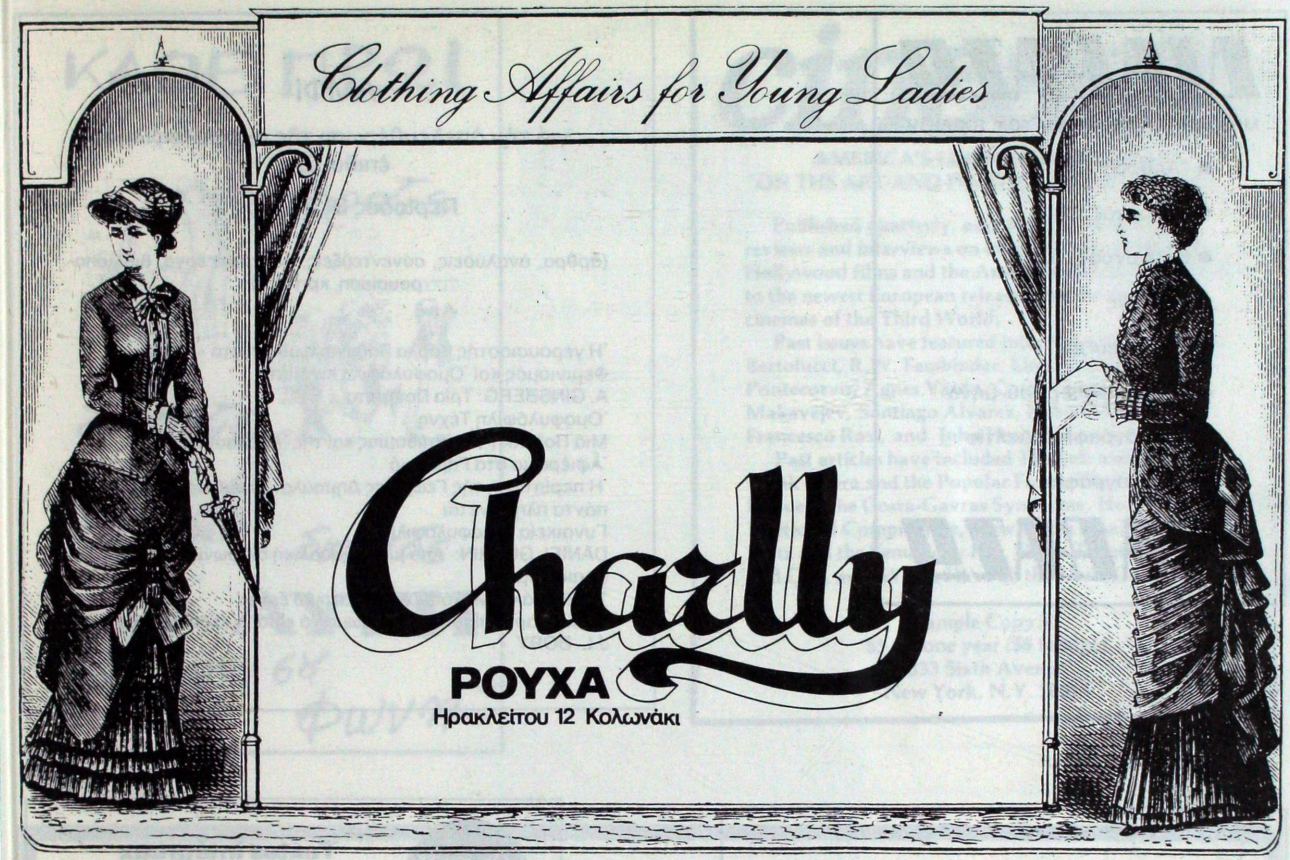
* *Κυκλοφοροῦν καί σέ ἀγγλική γλώσσα*

Πωλοῦνται σέ ὅλα τά βιβλιοπωλεῖα

Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3, 2ος ὄροφος (τηλ. 32.21.337)

Πρατήριο: Ἐθνική Τράπεζα, Καρ. Σερβίας 2 (Πλατεία Συντάγματος)

Τά ἔσοδα ἀπό τίς πωλήσεις διατίθενται γιά πολιτιστικούς σκοπούς



Ροῦχα, παπούτσια, κοσμήματα

RAG

σκουφα 62 · τηλ.3634.678 · κολωνακι

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Ἄρθρα
- Ρεπορτάζ
- Βιβλιογραφίες
- Κριτικές
- Συνεντεύξεις
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Βιβλιογραφικό Δελτίο
- Κριτικογραφία

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΑΜΦΙ

γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς ὁμοφυλόφιλης ἐπιθυμίας

Περίοδος Β΄, Τεῦχος 3

(ἄρθρα, ἀναλύσεις, συνεντεύξεις, θεατρικά ἔργα, βιβλιοπαρουσίαση, κριτικές)

Ἡ γερουσιαστής Κάρλα Ραβαγιόλι μιλάει στό «ΑΜΦΙ»:
Φεμινισμός καί Ὁμοφυλόφιλα κινήματα
A. GINSBERG: Τρία Ποιήματα
Ὁμοφυλόφιλη Τέχνη
Μιά Πολιτική τῆς Ἐπιθυμίας καί τῆς Ἀπόλαυσης
Ἀφιέρωμα στά Γηρατειά
Ἡ περίπτωση τῆς Γεωργίας Δημούλα: Ὁ μυθικός Φαλλός πάντα πληρώνεται
Γυναικεία Ὁμοφυλοφιλία
DANIEL GUÉRIN: Ἀπό μιά σεξουαλική διαφωνία στό σοσιαλισμό
Τό Παγκάκι / Μονόπρακτο θεατρικό ἔργο /
Βιβλιοπαρουσίαση: Τό δικαίωμα νά εἶσαι ὁμοφυλόφιλος, τοῦ J.L. BORY

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ

ΚΑΡΛΟ ΛΕΒΙ
Ὁ Χριστός σταμάτησε στό Ἔμπολι
ΝΑΤΑΛΙΑ ΓΚΙΝΤΣΜΠΟΥΡΓΚ
Ἀγαπητέ μου Μικέλε
ΡΟΖΕ ΒΑΓΙΑΝ
Παράξενο παιχνίδι
ΠΩΝ ΝΙΖΑΝ
Ἡ συνωμοσία
ΤΖΩΝ ΣΤΑ·Ι·ΜΠΕΚ
Ὁ δρόμος μέ τίς φάμπρικες
ΜΠΡΑΝΙΜΙΡ ΣΤΣΕΠΑΝΟΒΙΤΣ
Ὁ θάνατος τοῦ κυρίου Γκόλουζα
ΣΙΜΠΙΛΑ ΑΛΕΡΑΜΟ
Μιά γυναίκα
ΓΚΟΥΛΙΕΛΜΟ ΓΚΟΥΛΟΤΑ
Κωμωδίες καί δράματα τοῦ γάμου

L'Avant scène

Textes intégraux et photos

OPÉRA

6 numéros par an — n° : 28 F

Série lancée en janvier 1976. Prix du numéro : 28 F (Etr. 32 F). N° double : 50 F (Etr. 58 F). Format 18 x 27. 128 à 160 pages. Cahiers cousus dos carré. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète.

THEATRE

1 000 pièces publiées • 2 numéros par mois — n° : 19 F

Série créée en 1949. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F) ; N» double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 600) et N» reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Format 18 x 27. Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale, nombreuses photos.

CINEMA

300 films publiés • 2 numéros par mois — n° : 19 F

Série créée en 1961. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; N» double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 176) et N» reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). « Lion de Saint-Marc » au Festival de Venise en 1965 et en 1967. Format 18 x 27. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage plan à plan après passage à la table de montage, nombreuses photos, et en supplément : « Cinémathèque » : courts-métrages, dossiers, archives, documents, filmographie, ou « Anthologie » : études consacrées aux « grands » du cinéma. La plus importante collection internationale de textes et découpages intégraux.

BON A ENVOYER (ou à recopier)

L'Avant-Scène, 27 rue St. André des Arts, 75006 Paris. Tél. 325.52.29. CCP. Paris 736300 V.

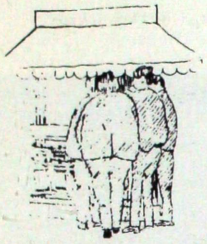
Je désire m'abonner à partir du prochain numéro :

☐ à l'Opéra (1 an, 6 n») 139 F. (Etr. 179 F.) ☐ au Cinéma (1 an, 20 n») 155 F. (Etr. 190 F.)
☐ au Théâtre (1 an, 20 n») 145 F. (Etr. 180 F.) ☐ au Théâtre + Cinéma (1 an, 40n»), 280 F. (Etr. 350 F.)

et recevoir un BON donnant droit à une réduction de 40 % sur l'achat de 10 numéros Théâtre ou Cinéma.

NOM et ADRESSE _____

ΚΑΘΕ ΠΡΩΙ



αγοραζε

διαβαζε

διαδιδε

την ΑΥΓΗ

τη δικη σας

ΦΩΝΗ

cineaste

AMERICA'S LEADING MAGAZINE
ON THE ART AND POLITICS OF THE CINEMA

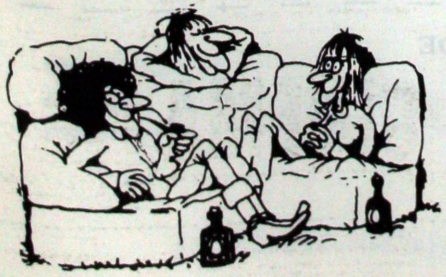
Published quarterly, each issue features articles, reviews and interviews on everything from the latest Hollywood films and the American independent scene to the newest European releases and the emerging cinemas of the Third World.

Past issues have featured interviews with Bernardo Bertolucci, R.W. Fassbinder, Lina Wertmuller, Gillo Pontecorvo, Agnes Varda, Costa-Gavras, Dusan Makavejev, Santiago Alvarez, Roberto Rossellini, Francesco Rosi, and John Howard Lawson

Past articles have included The Left and Porno, Frank Capra and the Popular Front, The Films of Luis Bunuel, The Costa-Gavras Syndrome, Hollywood's Politics of Compromise, How Left is Lina?, Christian Metz and the Semiology Fad, "Viva Zapata"—Pro and Con, and Where Have all the Nazis Gone?

Sample Copy $1
$5 for one year ($8 foreign)
333 Sixth Avenue
New York, N.Y. 10014

FORTY



για καλυτερη μουσικη

δισκοι
κασσετες
ποστερς
τηλ. 36.30.868

μουσικα βιβλια
παρτιτουρες
τηλ. 36.31.860

ΣΚΟΥΦΑ 15

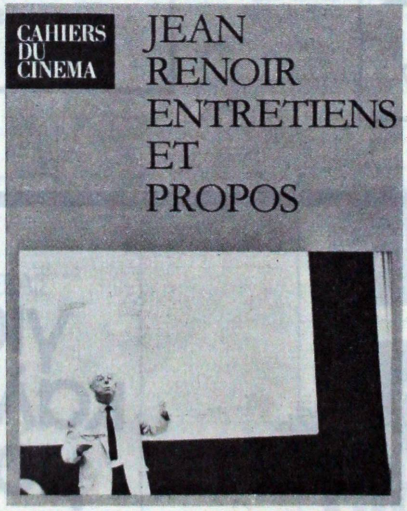
Paru

CAHIERS DU CINEMA

Numéro Hors-Série

JEAN RENOIR
ENTRETIENS ET PROPOS

Ce volume réunit les entretiens de Jean Renoir publiés dans cinq numéros des *Cahiers du Cinéma* épuisés depuis longtemps, et les déclarations du cinéaste au cours d'un certain nombre d'émissions télévisées, encore jamais publiées.



BULLETIN DE COMMANDE

CAHIERS DU CINEMA

Nom..... Prénom .....

Adresse .....

Ville..... Code postal .....

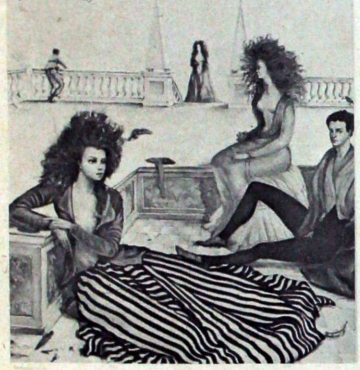
VERSÉ LA SOMME DE 58 F

*Pour l'étranger, ajouter 5,50 F frais de port
Chèque bancaire ☐ CCP 7890-76 ☐
Mandat postal joint ☐ Mandat-lettre joint ☐

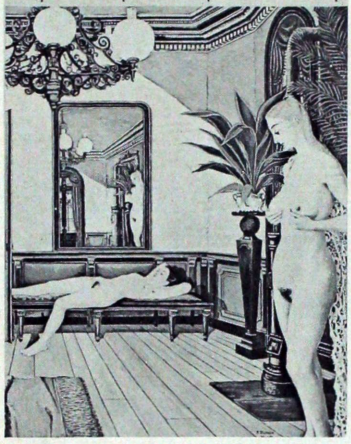
A retourner
9, Passage
de la Boule Blanche
75012 Paris

Ἑξάντας / Λογοτεχνία

Τζών Κλέλαντ
Φάνυ Χίλ



Μαρκήσιος ντε Σάντ
Ἡ φιλοσοφία στό μπουντουάρ



Βιολέτ Λεντύκ
Τερέζα καί Ἰσαβέλα

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΕΚΑ

Κυκλοφορεῖ σέ λίγες μέρες

Δημήτρη Παναγιωτάτου

Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Θεωρητική προσέγγιση (ἔννοια–θεματική–αἰσθητική–ἱστορία–ἰδεολογία) — κριτική παρουσίαση 100 σημαντικῶν ταινιῶν — πορτραῖτα 70 δημιουργῶν — εὑρετήριο 600 ταινιῶν πού προβλήθηκαν στήν Ἑλλάδα.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΕΚΑ: Ναυαρίνου 11, Ἀθήνα (144)

εξάντας

KINO

Μιά Ἱστορία τοῦ Ρωσικοῦ καί Σοβιετικοῦ Φίλμ

Jay Leyda

Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Ρωσικοῦ κινηματογράφου
ἀπό τό 1896 ὡς σήμερα